



Doğal Dünyanın *Logos*'undan Estetik Dünyanın *Logos*'una: Cézanne'nın Dinleyen Gözleri

From the *Logos* of the Natural World to the *Logos* of the Aesthetical World: Cézanne's Listening Eyes

Zeynep Zafer Esenyel¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü,
Düzce, Türkiye

ORCID: M.B. 0000-0002-8419-7335

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Zeynep Zafer Esenyel,
Düzce Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Felsefe Bölümü, Konuralp Yerleşkesi, Oda No:
321, Düzce-Merkez, Türkiye
E-mail/E-posta: zeynepzr@gmail.com

Başvuru/Submitted: 18.04.2019
Revizyon Talebi/Revision Requested:
27.04.2019
Son Revizyon/Last Revision Received:
03.05.2019
Kabul/Accepted: 12.05.2019

Atıf/Citation:
Zafer Esenyel, Zeynep. "Doğal Dünyanın
Logos'undan Estetik Dünyanın Logos'una:
Cézanne'nın Dinleyen Gözleri." *Felsefe Arkivi* 50
(2019): 43-63.
<https://doi.org/10.26650/arc2019-589773>

ÖZET

Sanat ve felsefe arasındaki ilişki üzerine fenomenolojik açıdan düşünürsek, her ikisinin de bir öznellik ve nesnellik öncesi alana gönderimde bulduklarını görebiliriz. Bu bağlamda sanat, artık nesnel dünyanın bir temsiliyi vermekten ziyade, dünyanın kendisini tüm insani değerler ve yargılar alanından bağımsız bir şekilde görünür kılan yaratıcı bir etkinliğe dönüşür. Zira yaratıcılığı sadece sanatçının yetilerine değil, aslında vücutlu bir varlık oluşuna bağlı olarak şekillenir. Algılamak, vücuduyla dünya içine demir atan varlığın kurucu etkinliği olarak karşımıza çıktığı için tüketilemez bir yaratıma işaret eder. Sanatçı da filozof gibi ister sözcükleriyle, ister fırça darbeleriyle aklın tüm düzeltme ve düzenlemelerine öncel olan bu ilksel algıyı doğum halinde ifade edebilme olanağına sahiptir. Algının pre-refleksif zemini görünmez anlam ufuklarıyla dolu olarak hem bireysel hem de kolektif bir varoluşa işaret eder. Estetik deneyim, tam da bu varoluşun yakalanmasında ortaya çıkar. Zira bunu kavrayabilmek için *görme*'nin gerçek doğası anlaşılmalıdır. Bu çalışma, estetik deneyimin ilksel dünyanın *Logos*'unu görünür kılmada oynadığı role temas etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Merleau-Ponty ve onun için oldukça önemli bir figür olan Paul Cézanne arasındaki ilişki, hem filozof ve ressam hem de felsefe ve sanat açısından değerlendirilmektedir. Burada karşımıza çıkacak olan şey, bir sanat felsefesi ya da estetikten çok, felsefenin kendisinin sanatsal doğasıdır.

Anahtar Kelimeler: Merleau-Ponty, Cézanne, resim, algı, duyulur-duyumsayan, *Logos*

ABSTRACT

From a phenomenological point of view on the relationship between art and philosophy, we can see that both of them refer to a pre-subjective and a pre-objective field. In this context, art becomes a creative activity that makes the world itself visible in a way independent of all human values and judgments, rather than giving a representation of the objective world. However, its creativity is shaped not only due to the artistic abilities but to the fact of being actually a corporeal entity. Perceiving refers to an endless creation since it emerges as the founding activity of the body anchored in the world. The artist, like the philosopher, whether with words or brush strokes also has the possibility to express this primordial perception

which is prior to all the correction and the arrangement of mind, in its birth. The pre-reflexive ground of perception refers to an existence which is both individual and collective as being filled with invisible meaning horizons. The aesthetical experience arises in seizing this existence. But in order to understand this, the true nature of the vision must be conceived. This paper tries to indicate the role that aesthetic experience plays in making the *Logos* of the primordial world visible. In this context, the relation between Merleau-Ponty and Paul Cézanne, who is a very important figure for him, is considered from both philosophy and art as well as from a philosopher and a painter. What we encounter here is not a philosophy of art nor an aesthetics, but the artistic nature of philosophy itself.

Keywords: Merleau-Ponty, Cézanne, painting, perception, sensible-sentient, Logos

*Sanat, görünürü kopyalamaz, onu görünür kılar.*¹

Paul Klee

Gözler yalnızca görmez, aynı zamanda dinlerler de. Bakış sadece görmek değil, dokunmaktır da aslında. Dokunmaksa temas etmek değil yalnızca, içine işlemek, içinde dolaşmaktır. Ya kokular, onlar da aynı zamanda görülebilirler. Bütün mesele görmeyi (yeniden) öğrenebilmektedir. Ve bütün mesele (görmeye alıştığını) unutmaktır da aynı zamanda. Duyularım arasında keskin sınırlar yoktur, duyularım sadece duymak için değil, duyulmak için de vardır, duyulur olanın kendini bende duyurması için. Sanat, bu sınırların ortadan kalkışının, birbirlerinin haklarını ihlal edişinin (belki de felsefeden daha kolay) görülebildiği bir alandır. Ama elbette her sanat türü değil, her sanatçı da değil. Çünkü dünyayı görmeyi öğrenenlerin bunu bilmeyenler tarafından anlaşılmasını zordur. Resim dilinde felsefe yapmış olan Cézanne'nın kaderi de böyle olmuştur. Cézanne'nın tablolarının sanat eserinin bilindik tanımlarına pek uymadığı gibi, gerçekliği yansıtmadığı düşünülür. Peki, nedir gerçeklik? Yansıtılacak bir şey mi?

I

*Somutlaştırmak, doğruluğunu araştırmak, nesnelleştirmek, kanıtlamak yani 'Nesnellik': Gerçeğin ele geçirilerek, her türlü gizli suç ortaklığı ve illüzyonun saf dışı bırakıldığı bir dünyanın bize dayatılması demektir.*²

Baudrillard

Gerçeğe sanki hep cepheden bakmak gerekmektedir. Nedense her zaman Gerçekle yüz yüze olduğumuz düşünürüz. Oysa böyle bir yüz yüze olma durumundan söz edilemez. Nesnellik diye bir şey yoktur. Zaten öznellik diye bir şey de yoktur. Bu, ikili bir yanılsamadır. Dünya olmadan bilinç diye bir şey düşünülemez gibi, bilinç olmadan dünya diye bir yer de düşünebilmek mümkün değildir. Düşündüğüm dünya ile beni yaratan dünyayı birbirlerinden ayırabilmek olanaksızdır. Biraz düşünecek olursak, bilincimizin, dışımızda kalan nesnelere nesnel gerçekliği

1 Paul Klee, *Creative Confessions*, (London: Tate Publishing, 1921), 1.

2 Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*, Çev. Oğuz Adanır, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005), 37.

konusunda her hangi bir bilgiye sahip olamayacağını anlarız. Zira şeyleri, onları zihnimizde yeniden canlandırabilme yeteneğimiz ölçüsünde anlayabiliriz. Bu yeniden canlandırma ve izlenimlerin dışsal nesnelere tarafından belirlendiğini düşünmek de zihinsel bir canlandırmadan başka bir şey değildir.³

Gerçekliği yansıtmaya arzusuyla oluşturulan imgeler, onu bir adım daha ileri taşıyarak daha da gerçek ve kusursuz bir hale getirir. İmge şeyleşir, sentetik hale gelir ve onu somut bir varlık değil de imgesel kılan tüm düşselliğinden arınarak nesnenin yerini alır, böylece bizi bir simülakrlar evrenine mahkûm eder. “İmgenin bulanık, titreşim ya da rastlantısal olmasına izin verilmez. Bunun imge olduğu konusunda inat etmenin bir yararı yoktur.”⁴

Merleau-Ponty'nin Cézanne'nın resimlerinde yakaladığı şey, tam da hem felsefede hem de sanatta kaybettirilmek istenen o bulanıklık, titreşim, kusur ve illüzyonlardır. Oysa dünyanın, ona cepheden değil, içinden bakan insan varlığı için kusursuz olması mümkün değildir. Çünkü algılama perspektifli bir süreçtir. Vücutum⁵ ile uzamda belirli bir yerden nesnelere algılarım. Her zaman görme alanımın dışında kalan nesnelere vardır. Görmek, bir anlamda vücutumla görünür olan fenomenlere katılmaktır. Bu nedenle dünyaya bir tabloyu seyre dalar gibi karşıdan bakmam. Bunun anlamı, bütünsel bir görüşün ve aynı zamanda bütünsel bir gerçekliğin ve nesnellüğün de mümkün olmadığıdır.

Görmeyi, cepheden bakma ya da kuş bakışı sahip olma olarak sunan Rönesans perspektivizmi, insanı dünyanın karşısına yerleştirerek algının, vücutu ile dünya içinde bir konum alan insanın dünyaya katılması ile oluştuğunu göz ardı eder. Belirli bir perspektiften görünen her nesne şüphesiz sadece görünen bir şeyin varlığını değil, aynı zamanda kendisine görüneceği bir kişinin varlığını da gerektirir. Uzamsal olarak görünen şey, her zaman belirli bir açıdan ve belirli bir uzaklıktan görünür. Bu nedenle hiçbir yerden gerçekleşen bir bakıştan söz edilemez, başka bir deyişle, saf bir bakış açısı yoktur, sadece vücut bulmuş bir bakış açısının varlığından söz edilebilir. Cézanne'nın resimlerinde betimlemeye çalıştığı şey de, dünyanın akıl ve yargıyla şekillenmeden önceki bu halidir. Bir nesneye bakarken gerçekte gözlerimizi her kırpışımızda dünya kararmakta, titreşmekte ve hemen sonra yeniden kurulmaktadır. Ve gerçekte hiçbirimiz alışık olduğumuz manzara resimlerindeki gibi hem devasa boyutlardaki dağların her birini hem de önündeki gölü, ağaçları ve evleri tek seferde karşıdan göremeyiz. Bunların hepsini görmek için vücutumuzu

3 A.g.e., 37-8.

4 A.g.e., 25. Bunu dijital ortamlarda üretilen müziklerde de görmek kolaydır. Sesler, doğal akustik ortamlarındaki titreşimlerinden, her türlü gürültü ve parazitten arındırılıp, pırl pırl bir hale getirilerek kusursuzlaştırılır. Müzik salt bir ses dalgasına indirgenerek gerçeğinden daha gerçekçi bir hale getirilir, öyle ki aşırı gerçeklik rahatsız edici hale geldiğinde içlerine suni parazit yerleştirilir ve sahte bir biçimde daha doğal bir tını yakalanır.

5 Merleau-Ponty vücut (*Corps*) kavramı ile salt maddi bedene değil, yaşayan vücuda gönderimde bulunur. Husserl'in maddi beden (*Körper*) ile canlı vücut (*Leib*) arasında yaptığı ayrımı paralel olarak Merleau-Ponty de beden ile salt fizikseliği değil, aynı zamanda yaşamsallığı vurgulayan ve birinci tekil şahsa ait, bizzat yaşadığım ve olduğum, hareketli, canlı öz-vücuta (*corps propre*) işaret eder. Vücut kavramı, beden maddi boyutunu da dışlamamakla beraber, onun yaşamsallığını vurgular ve salt bir nesne olarak ele alınmasını imkânsız kılar. Merleau-Ponty son döneminde *Corps* kavramını, tene (*Chair*) dönüştürerek ontolojik içeriğini daha da derinleştirir ve vücutun hem başka vücutlarla hem de dünyayla paylaştığı ortaklığa dikkat çeker.

sırayla onlara doğru çevirmemiz, bakışımızla onlara dokunmamız, onların içinde gezinmemiz gerekir. Algı her zaman bir zemin üzerindeki figürün algılanmasıyla kurulduğu için gerçekte bu tablolarındaki gibi tüm kompozisyonu net görmemize imkân yoktur. Geri planda her zaman bulanık kalan nesnelere vardırı ve ancak bakışımızı onlara doğrulttuğumuzda netleşirler. Bu nedenle aslında gerçeklik dediğim şey her zaman dinamik ve zamansaldır. Zira bu tarz resimler perspektivizm ilkesince dünyayı mükemmel bir şekilde yansıtmaya iddiasını korurlar. Oysa vücudun hareket yetisiyle gerçekleşen algı, gerçekte böyle değildir. “Çünkü dünya boşlukları olmayan bir küttedir; perspektifin geriye çekildiği, dış hatların, açılımların ve eğrilerin güç hatları gibi üzerine işlendiği bir renkler sistemidir; mekânsal yapı biçimlenirken titreşir.”⁶ Cézanne tam da bu titreşimlerin peşindedir. Çünkü nesnelere görünümüne gelmeleri bundan bağımsız değildir.

“Cézanne'nın resimlerinde görünme eylemi içinde doğmakta olan düzen, kendisini bizim gözümüzün önünde organize eden nesne vardır.”⁷ Bu nedenle nesnelere sabit dış hatları yoktur. Cézanne'nın titreşim halindeki çizgilere olan saplantısı, nesnelere sabit bir başlangıç ve bitiş noktası vermek istememesinden kaynaklanır. Perspektivizm çizgiyi sanki nesnenin bir özelliğiymiş gibi, onu sınırlamak için kullanır. Oysa Cézanne nesneyi onu kuşatan uzamdan ayırmamak adına keskin sınırlamalar yapmamıştır. Empresyonizmin soğuk toprak renkleri ile sınırladığı konturları bu nedenle Cézanne sürekli canlı mavilerle resmetmiştir. “Doğadaki nesnelere kontrastının parlaklığını elde etmek için empresyonist resim geri planda yeşili kullanır. Bu, gerçekte vuku bulan renk ilişkisini yalanlar.”⁸ Güçlü ton kontrastlarından ziyade sıcak ve soğuk renklerin tuvale akıllıca uygulanması, Cézanne'nın hedefine ulaşma yollarından biridir. O, bunu “sadece renklerle perspektif oluşturuyorum” diyerek açıklar.⁹

Benzer biçimde Cézanne'ın dehası sonucunda resmin tümüne bakıldığında görülen bütüncül kompozisyonda, perspektif çarpımları kendi başlarına, doğal bakıştaki gibi görülmez, aksine oluşmakta olan bir düzene, oluşmakta olan bir nesnenin gözlerimizin önünde örgütlenmesine katkıda bulunur. Aynı şekilde, bir nesneyi çevreleyen bir çizgi olarak görülen dış hat, görünür dünyaya değil, geometriye aittir. Eğer bir kimse bir elmanın biçimini, etrafında sürekli bir çizgi çizmek suretiyle elde ederse, biçimin kendisi bir şey olur, oysa elmanın dış hatları aslında ideal olarak var olurlar; elmanın, kenarlarının ona doğru gözden yittiği ideal hattı olarak... Biçimi belirtmemek şeyleri kimlikten yoksun bırakır. Biçimi tek çizgiyle belirtmekse derinliği feda eder; yani temsil edilen o şeyin, sadece bizim önümüzde yayılıp kalmış olmadığını, tükenmez rezervleriyle dolu bir gerçeklik olarak var olduğunu görmezlikten gelir. Bu yüzden Cézanne, nesnelere çıkıntılarını tonu değiştirilmiş renklerle izler ve mavi ile birkaç dış çizgi gösterir. Bütün bunlardan geri döndüğünde, tıpkı algılamada olduğu gibi seyreden bakışı, oluşan bir biçimi yakalamış olur.¹⁰

6 Maurice Merleau-Ponty, “Cézanne'nın Kuşkusunu”, Çev. Mehmet Adam, *Cogito*, Maurice Merleau-Ponty, Sayı: 88, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 51.

7 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens* (Paris: Éditions Gallimard, 2009), 14.

8 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusunu*, 51.

9 Susie Hodge, *Cézanne, 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*, Çev. Seda Yörükler, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, Kültür Yayınları, 2013), 70.

10 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusunu*, 51.

Merleau-Ponty için nesne Kartezyen anlamda uzamda yer kaplamadan ibaret değildir, aksine uzamla sarmalanmıştır. Nesnenin uzamsallığını tıpkı vücudumun uzamsallığı gibi düşünmek gerekir. “Vücudum uzamda değildir, uzamdadır (*à l'espace*).”¹¹ Bir nesneyi görmem ya da anlamam, onu da kendi uzamıma katmam, kendi vücudumun bir uzantısı haline getirmem demektir. Bu nedenle nesnelere sabit dış hatlara sahip değildir. Cézanne'nın çarpık gibi görünen titrek çizgilerinde dikkat çektiği nokta da tam olarak budur. O, nesnelere kusursuz formlarda tasvir etmeyi ya da eserlerinin güzel olmasını amaçlamamıştır. “Oğluna yazdığı bir mektupta temel amacının ‘mümkün olduğunca zengin bir uyum ve insanla doğa arasındaki bütünlüğü’ yaratmak olduğunu söylemiştir... Güzelliklerine odaklanmayarak eserine zamandan azade bir nitelik aşılmasını amaçlamıştır.”¹²

Bir tabloya bakarken farklı nesnelere –manzaraya, dağa, ağaçları ve evleriyle ovaya fakat aynı zamanda resme ve renklerin desenine de- odaklandığımızda aslında tablonun bütününe değişmeye başladığını fark ederiz. Desene odaklandığımızda manzara değişik görünmeye başlar. Gökyüzü artık hafif değil, dağ ve ova kadar yoğundur. Dağ, gerçekçi biçimde boyanmış bir manzara değil, fakat bakan kişiye ova kadar yakındır. Artık ön plan ya da arka plan kalmaz, boyanmış rengin bütüncül yüzeyi vardır. Bu nedenle resmin muğlaklığı aşıkardır. Bir tek manzara vardır, Paul Cézanne'nın stüdyosunun bulunduğu *Chemin des Lauves*'e yakın olan, görülen *Saint Victoire Dağı*'dır bu. Burada gizemli ya da saklı bir anlam değil, manzara ve rengin deseninden fazlası yoktur. Resmin ardında bir şey yoktur, ona özsel olan her şey görünür. Başka bir deyişle resmin talepkâr doğası yalnızca görünürliğünde açık olabilir. Görünürlüğü, onun talepkâr doğasının anahtarıdır.¹³

Cézanne'nın tablolarında sanıldığı gibi perspektif hataları yoktur, onlarda, iki nesnenin aynı anda görülemediği dünyayı görürüz. Uzamsal alanlar bakışımızı bir taraftan diğerine gezdirmeye hareketimizi alan zaman tarafından ayrılır. Cézanne nesnelere bu dünyada varlık vermez, fakat zaman içindeki doğuşlarına odaklanır. Uzam, hepsine yakın olan, vücutsuz, bakış açısız, uzamsal bir konum almayan mutlak bir gözlemci tarafından kavranabilen eş zamanlı nesnelere aracı değildir artık.¹⁴

Her perspektifli görünüş, deneyimleyen öznenin kendisinin uzamda verili olduğunu, başka bir deyişle, zamansal nesnelere vücut bulmuş özneler için var olduğunu ve onlar tarafından kurulduğunu varsayar. Dünya içinde olmak hodolojik bir uzamla dünyaya anlam vermektir.¹⁵

11 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* (Paris: Éditions Gallimard, 2012), 184.

12 Hodge, *Cézanne*, 85.

13 Günter Figal, “Merleau-Ponty and Cézanne on Painting”, *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*, Ed. Kascha Semonovitch and Neal DeRoo (New York: Continuum International Publishing Group, 2010) 30-1.

14 Jessica Wiscus, *The Rhythm of Thought*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013), 26.

15 Dünyanın gerçek uzamı, Lewin'in hololojik adını verdiği uzamdır. Lewin bu terimi, kişinin çevresiyle olan dinamik ilişkilerini açıklamak için geliştirmiştir. İnsan, tasarladığı dünyada amaca yönelik eylemleri aracılığıyla analiz edilir. Lewin, amaç veya değer işlevi gören nesnelere olumlu (kişi onlara doğru çekildiğinde), veya olumsuz (nesnelere kaçınılması gereken şekilde görüldüğünde) olduğunu ifade eder.

Hodos (yol, patika) ile *logos* terimlerinin birleşmesinden oluşan hodolojik uzam, matematiksel uzama zıt olarak topolojik, fiziksel, sosyal ve psikolojik koşulları da içerecek şekilde, iki nokta arasında karşılaşılan durumları ve ilişkileri betimler. Her günkü deneyim içinde nesnelere sabit bir uzam içinde entelektüel olarak kavranan maddi varlıklar olarak değil, aksine, işlevsel biçimde alet ve malzeme olarak algılanırlar. Onlara doğru veya onlardan öteye doğru hareket etme sürecinde belirli yolları izleriz. İhtiyacımıza göre bu nesnelere figür veya zemin şeklinde algılanarak değişiklik gösterirler. Böylece kişiye ait bir 'güç alanı' ortaya konulur. Bu alan göreceli olarak üretilir. Hodolojik uzam bu nedenle Öklitçi uzam gibi sabit bir koordinatlar sistemi değildir. Vücutum, dayandığım değneğin, yıldızlara baktığım teleskopun ucundadır, çünkü aletlere adapte olur. Yönelimsel ve vücut bulmuş bilinç, anatomik olarak sınırlanmamıştır ve güç alanı kapsamında her zaman öteye geçer.¹⁶ "Olmak, 'orada' olmaktır."¹⁷

Cézanne yaşanan perspektifin, geometrik ya da fotografik olandan farklı olduğunu, yakından gördüğümüz şeylerin olduğundan daha küçük, uzakta olanların ise fotoğrafta olandan daha büyük algılandıklarını keşfetmiştir.¹⁸ Bir çembere eğri olarak baktığımızda onu elips olarak görmemiz, gerçek algılamamızda eğer bir fotoğraf makinesi olsa idik göreceğimizin yerini alandır: Gerçekte elips olmadığı halde elips gibi titreşen bir biçimdir gördüğümüz. Cézanne'ın bir portresinde vücudun bir tarafındaki duvar kağıdının çizgisi öbür taraftakiyle birleştiğinde düz bir çizgi oluşturmaz: Ve gerçekten biliriz ki, bir çizgi geniş bir kağıt bandın arkasından geçerse, görünen iki parça yer değiştirmiş gibi olurlar. Gustave Geoffrey'nin masası, resmin alt tarafına uzanır ve gerçekten de gözümüz geniş bir yüzeyi tararsa, göze çarpan imgeler değişik bakış noktalarından görülüyordur ve tüm yüzey yamulur: Onları yeniden tuvalin üzerine resmederken Cézanne bu çarpıtmaları dondurur, algılama sırasında içinde onların yığıldığı ve geometrik perspektife yöneldiği kendiliğinden hareketi durdurur. Aynı şey renklerle de gerçekleştirilir. Gri kağıt üzerindeki pembe, zemini yeşilleştirir. Akademik resim zemini gri gösterir ve resmin gerçek nesnedeki kontrastın etkisini yaratacağını varsayar.¹⁹

Perspektivizm görmeyi, tanrısal bir gözden gerçekleştirir. Burada keşfedilen dünya, onların sentezi tarafından bütünüyle sahip olunan bir dünyadır. Fenomenal alanın kesintisiz akışını ve

16 Adrian Mirvish, "Sartre and the Lived Body: Negation, Non-Positional Self-Awareness and Hodological Space", *Sartre on the Body*, Ed. Katherine J. Morris, (Palgrave: Macmillan, 2010) 73-4.

17 Sartre da *Varlık ve Hiçlik*'te buna dikkat çeker. Olmak, 'orada olmak', şu sandalyede olmak, şu dağın tepesinde olmak, şu yönelimle, şu boyutlarla olmaktır. Bu durum, Sartre açısından ontolojik bir zorunluluktur. Yine de bu zorunluluk, iki olumsuzluğun arasında yer alır. 'Orada' olmam zorunludur, ancak olmamın kendisi zorunlu değildir, ben kendi varlığımın temeli olmadığı için, bir perspektiften dünyaya angaje olmam zorunludur, ancak onun 'bu' perspektif olması zorunlu değildir. *Blz.*, Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie Phénoménologique*, (Paris: Éditions Gallimard, 2013), 344. Şeyler, hodolojik uzam içinde kullanılabilir aletsellikler olarak verilirler. Hodolojik uzam sadece mekânsal koordinatlar sistemi değil, pratik bir referans eksenidir. Bardağın, sehpanın üzerinde olduğunu söylemek, sehpa oynatıldığında bardağın düşeceğini söylemektir. Tütün paketinin şömineni üzerinde olduğunu söylemek, üç metrelik bir mesafenin ve aradaki sehpa, koltuk ve masa gibi engellerin aşılması gerektiğini söylemenin bir başka yoludur. Bu nedenle Sartre için de algı, pratik düzenlenişten ayrılmaz. Bu düzeni salt bir bilinçle kavramak mümkün değildir. Her araç, başka araçlara gönderimde bulunur. O halde, uzam 'hodolojiktir' (*A.g.e.*, 358).

18 Bu durum filmlerde fark edilir, yaklaşan bir tren gerçekte olan bir trenden çok daha hızlı yaklaşır ve büyür.

19 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusuz*, 50.

değişimini alt eden bu bakış, yakalamaya çalıştığım an elimden sıvışıp giden şeylerin duyulur dünyasının çağrısı tarafından baştan çıkarılmama izin vermez. Tanrı olmadığını bildiğim için her şeyi bir kerede bana verilmiş şekilde göremem. O halde dünyanın bu temsili bir hileye göre işler. Burada özne ve nesne çatallanmasına göre düzenlenen bir Varlık ontolojisi vardır. Kendimizi dünyanın üzerine çıkarmak ve onu tanrının zihninden izlemek, *kosmotheoros* rolü yapmak zorunda bırakılırız. Mutlak bir özne olmalı, şeylerle temasta bulunmamalı, onları değiştirmemeli ve çarpıtılmamalı fakat her şeyi oldukları gibi bakımımızın altında gözlemlemeliyizdir. Bu bakışla Kartezyen filozof kendisini Varlığın, *kosmotheoros*'un sıfır noktasında düşünürken; mutlak öznenin görmesi olarak ressam da perspektif tekniklerini kullanır.²⁰ Bu nedenle Cézanne perspektif kurallarını reddeder. İzleyiciye yaşamdan kopuk resimler sunmaz ve izleyicinin resme karşından bakmak yerine, onun içine girmesini sağlar. Cézanne'nın amacı müzelerdeki gibi resimler yapmaktan çok, fenomenlerin akıl yürütmeye düzeltilmemiş olan o bozuk hallerini yakalamaktır.

Cézanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir. Bu yüzden de bu ressamların tuvallerinin farklı bölümleri farklı farklı bakış açılarından görünür ve dikkatsiz izleyiciye “perspektif hataları” varmış gibi gelir. Oysa dikkatle bakınca iki nesnenin asla aynı anda görülmediği, bakımımızın uzamın bir parçasından diğerine geçmesi için gerekli sürenin hep uzam parçalarının arasına girdiği ve varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden görüldüğü ya da sızdığı bir dünya keşfedilir. Bütün şeylere aynı yakınlıkta, bakış açısı olmayan, vücutsuz, konumsuz mutlak bir gözlemcinin, yani sonuçta saf zihnin boyunduruk altına alabileceği bir eş zamanlı şeyler ortamı değildir uzam.²¹

Cézanne tablolarındaki tüm çarpıtmalarla gerçeklik ya da nesnellik denilen şeyin sürekli bir yaratım, algılama ve kurma olduğuna dikkat çeker. Nesnellik her zaman doğum halindedir. Çünkü öznellik denilen şey de her zaman yeniden doğurarak doğmakta gizlidir. Bu, Merleau-Ponty için vücudumun hareket halinde oluşu, her algılama eyleminin de buna bağlı olarak ortaya çıkmasından kaynaklanır. Görme, harekete aslıdır. Her hareketimizde aslında dünya değişirken, kavrama yetisi bizim için stabil olan bir gerçeklik kurar. Resim de çoğunlukla felsefe gibi bu stabil gerçekliğe sırtını yaslar.

II

Rönesans perspektivizmi ile ontoloji arasındaki ilişkinin resimde somutlaşan bir diğer özelliği *derinliktir*. Perspektivizmin maddi boyutlarından soyutlayarak bütünüyle zihinsel bir sentez olarak ele aldığı derinlik, varlıkla ilişkimizin doğasının üzerini örter. “Rönesans ressamlarının derinlik yanılması *perspectiva artificialis* aracılığıyla vermeleri ‘Varlığın sıfır noktası’ bakış açısına dayanan felsefi sisteme hizmet etmiştir.”²²

20 Jessica Wiscus, *The Rhythm of Thought*, 22.

21 Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, Çev. Ömer Aygün (İstanbul:Metis Yayınları, 2008), 23-6.

22 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, (Paris: Éditions Gallimard, 2013), 113.

Merleau-Ponty vücudun bizi şeylerin kendilerine döndürdüğünü ve onlarla birlikte aynı dünyada var olduğunu düşünür, zira dünyanın bizim projeksiyonlarımızla kaplandığını iddia etmek istemez. Daha ziyade derinliklerin, çeşitli yüzlerin, gizliliklerin varlığı olarak, belirli bir yokluk olarak, Varlığın prototipi olarak vücudumuzdan ve duyulur duyandan söz etmektedir. Görünür dediğimiz şey, bir kumaşla dolu olan, bir derinliğin yüzeyi, Varlık tarafından meydana getirilen zerredir. Görünürün tamamı, her zaman gördüğümüz boyutlarının önünde, arkasında, arasındadır, görünürü bize görmeye zorlayan vücudumuzdur. Onu açıklamaz, netleştirmez, sadece gizemine odaklanır, bu aslında insanın değil, Varlığın paradoksudur.²³ Duyulur vücut ve duyumsayan vücut tek bir dairesel yönün sağdan sola giden iki parçasıdır. Bu iki bölge arasındaki tek bir harekettir.²⁴

Vücudum uzam içinde değil, uzamdan olması onun, dünyayla aynı dokudan olduğunu söylemenin bir başka yoludur. Nesnelere uzamsallığını Merleau-Ponty derinlik fenomeniyle birlikte düşünür. Merleau-Ponty'nin derinlik hakkındaki betimlemeleri, onun görmede görünmeze yaptığı vurguyu anlamamızı kolaylaştırır. Derinliği nesnelere niteliklerini gördüğümüz gibi görmediğimizi hissediyoruz. Yine de onun nesnel uzamda mı, yoksa bizim vücudumuzda mı olduğu sorusu çok da açık değildir. Derinlik, Merleau-Ponty açısından sadece kuş bakışıyla açıklanamayan özel bir boyuttur. Nesnelere görmemiz için onların belirli açılardan bizden saklanmaları gerekir. İşte Merleau-Ponty bu gizleme ve gösterme yetisinin derinlik olduğunu ifade eder. Başka bir deyişle derinlik, dünya içinde olmamızı sağlayan uzamsallığın temel boyutudur. Derinlik, görünmezin görmedeki işlevine, başka bir deyişle Varlık'a, doğal dünyanın *Logos*'una işaret eder. Derinlik, dünyanın ve Varlık'ın temelindedir.

Bizler aslında derinliği görmeyiz, derinlik sayesinde şeyleri görürüz. Derinliğin kendisi bir görünür olarak karşımızda durmaz. Birbirini saklayan, dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için göremediğimiz nesnelere vardır. Yine de şeyler hiçbir zaman birbirinin arkasında değildir, her zaman derinliğin arkasında ya da ötesinde bulunurlar. Şeylerin birbirinin sınırını aşması, onlardan biri olan vücudumla anlaşılmasız dayanışmayı ifade eder. Derinlik, Varlık'a ve öncelikle her çeşit bakış açısının ötesinde uzamın varlığına katılımıdır. Şeyler birbirlerinin sınırlarını aşarlar *çünkü birbirinin dışındadırlar*. Bunun kanıtı, bir tabloya bakarak derinliği görebilmemdir, oysa herkesin kabul edeceği gibi tablo derinliğe sahip değildir. Zira Descartes'ın resim analizi, uzamı bir kendinde olarak ele alır. Uzamın her noktası, olduğu yerdedir. Biri burada, biri orada; uzam '*nerede?*'nin apaçıklığıdır. Mutlak bir şekilde kendinde, her yerde kendine eşit ve homojendir. İşte bu, bütün klasik ontolojiler gibi, varlıkların kimi özelliklerini Varlık'ın yapısıyla karıştırmaktır. Descartes'ın uzamı her çeşit bakış açısının, belirtisizliğin, derinliğin ötesinde, kalınlıktan yoksundur.²⁵ Uzam, Descartes'ın dediği gibi görüşümün üçüncü bir tanığının ya da onu yeniden kuran ve üstünden uçan bir geometricinin göreceği şekilde nesnelere arasında bir ilişkiler ağı değil, uzamsallığın sıfır noktası ya da derecesi olarak benden itibaren sayılan bir uzamdır. Onu dış zarfına göre görmem, aksine içeriden onu yaşarım. Onun içinde sarılmış durumdayımdır. Bu nedenle dünya karşımda değil, çevremdedir. Görüş kendisinden daha

23 *A.g.e.*, 177-8.

24 *A.g.e.*, 179-80.

25 Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 50-3.

fazlasını belli etmek, göstermek gücüne sahiptir. Görüşün aşkınlığı, 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 uzamdan ve ışıktan konuşmak değil, burada olan uzamı ve ışığı konuşturmadır. Derinlik nedir? Işık nedir? *Ti to on* (Varlık nedir?) soruları vücuttan kendini çıkaran bir zihnin değil, vücuda yayılan bir zihnin sorularıdır.²⁶ “Eğer görme, bir tür dokunmaysa, yüze dokunma değildir, iki yüzeyin teması değildir, derinlik içinde dokunmadır. Görme, görünürün kalbinde meydana gelir.”²⁷

Descartes için sadece var olan şeylerin resmedilebileceği, onların var oluşunun uzamsal olmak olduğu ve desenin uzamın temsilini olanaklı kılarak resmi olanaklı kıldığı apaçıktır. O halde resim, gözlerimize, şeylerin onlara çizdiği iz düşünme benzer bir iz düşünün sunan bir yapaylıktır ancak; bize hakiki nesnenin yokluğunda hakiki nesnenin yaşamda nasıl görüldüğünü gösterir. 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 Birbirini saklayan ve dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için görmediğim nesnelere görüyorum. Derinliği görüyorum ve o görünür değil, çünkü vücudumuzla şeyler arasında ve biz vücudumuza yapıştığımız... Bu giz sahte bir giz; ben onu gerçekten görmüyorum, ya da onu görüyorsam, bu başka bir genişliktir.²⁸

Derinliğin ontolojik önemi sadece görünürün dünyaya açıklığını sağlamasında değil, aynı zamanda görünmez için de bunu yapabildiğindedir. Merleau-Ponty, Cézanne’nın resimlerinde genişliğe göre bir cetvelle ölçülemeyecek olan derinliğin görünmezle olan ilişkisini bulmuştur. “Derinlik görünmeyen-saklı olanın boyutudur.”²⁹ Cézanne’nın tüm çarpıtmaları derinlik deneyimiyle ilgilidir, başka bir deyişle Cézanne nesnelere uzam içinde değil, uzamla ilişki içinde sunar. Derinlik sayesinde görünür-görünmez, duyulur-düşünüldür, duyulur-duyumsayan, aktiflik-pasiflik gibi zıt kutuplara bölünmek zorunda kalmayız. Derinlik algının ilksel halini verir.

Cézanne rengi, biçim ve derinliği veren dokunsal duyuları ima etmek için kullanmaz. Dokunma ile görme arasındaki bu farklar o ilk algıya yabancıdır. Ancak insan bedeninin bilimi sayesinde sonunda duyularımız hakkında ayırt edici olabiliriz. Yaşanan nesne, duyularımız sayesinde ne keşfedilir ne de yeniden inşa edilir; bize kendini başından beri bu katkıların neşrolduğu merkez olarak sunar. Şeylerin derinliğini, düzgünlüğünü, yumuşaklığını ya da sertliğini görürüz. Hatta Cézanne kokuları bile gördüğümüzü iddia eder. Eğer ressam dünyayı ifade edecekse, renklerin düzeni bu asıl bölünmez Bütünü [Tout indivisible] taşımalıdır; aksi halde resmi sadece bazı şeyleri ima eder ve onları bizim için gerçekliğin tanımı olan zorunlu birlik, var olma, reddedilemez bolluk içinde veremez. Bu yüzden her fırça darbesi sonsuz sayıda

26 *A.g.e.*, 59-60.

27 Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 172.

28 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 50-1

29 Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 219.

koşulu tatmin edebilmelidir. Cézanne bazen bu yüzden bir fırça darbesinden önce saatlerce düşünüp taşınmıştır.³⁰ Gözlerin yalnızca görmediği, aynı zamanda da dinlediği ifadesi burada ortaya çıkar. Görmenin sahip olduğu düşünülen aktiflik ile duymanın sahip olduğu düşünülen pasiflik arasındaki ayırım yapaydır. Bu ikisi birbirinden radikal biçimde ayrılamaz.

Merleau-Ponty yaşanan nesnenin ilksel algısından söz eder. Tüm kültürel, bilimsel ya da felsefi üretimlerin temelinde yer alan bu ilksel algıda şeylerin kendiliğinden organizasyonuna, Merleau-Ponty'nin deyiimiyle Vahşi ya da Kaba Varlık'a (*l'être sauvage*) temas ederek, kavramsal düşüncenin sonucu olmayan, görünürün görünür kılınmasına şahitlik ederiz. Tüm kültürün, yargıların ve bireysel varlığımızın anonimliğinin üzerine inşa edildiği bu sessiz ve örtük deneyimde Varlık'a erişiriz.³¹ Cézanne'nın her bir fırça darbesinde resmetmek istediği şey de her türlü yargılama ve kavramsallaştırmanın öncesindeki bu ilksel deneyimin nesnesi olan Kaba Varlık'tır. Bu nedenle Cézanne doğanın, ressamın zihnine kayıt edilmesi için ressamın bütün önyargılarının sessiz kalması gerektiğini düşünür. Ressam artık önünde neyin olduğunu bilmek istemez, yalnızca onu temaşa eder. Görüşe gelen her şey ilksel olarak düşünce alanının dışında kalan rengin dokusuna gömülmüştür. Cézanne, tıpkı Merleau-Ponty gibi duyum ve düşünüm veya duyulur ben ile duyumsayan ben arasında henüz bir ayırımın yapılmadığı Kaba Varlık'ı, doğal dünyanın Logos'unu görünür kılmak ister. Bu nedenle Cézanne'nın duyuya karşı düşünce, gören ressama karşı düşünen ressam; doğaya karşı kompozisyon; illelliğe karşı gelenek ya da kargaşaya karşı düzen gibi hazır seçeneklerden birini seçme zorunluluğu hissetmemesine şaşırılmamak gerekir:

“Bir ışık bilgisi geliştirmemiz gerek” demişti Cézanne, “anlamsız hiçbir ögesi olmayan, mantıklı bir görme hissi”. “Bizim doğamızdan mı söz ediyorsun?” diye sorduğunda Bernard, Cézanne “her ikisi ile de ilgili” demişti. “Fakat doğa ile sanat farklı değiller mi?” “Ben onları aynı yapmak istiyorum. Sanat kişisel bir duyumsamadır, ben buna duyumsal bir gövde kazandırdım, anlayışımın da bunu bir resim olarak örgütlemesini isterim.”³²

30 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusuz*, 51-2.

31 Merleau-Ponty'nin algısal inanç ve örtük *cogito* kavramlarıyla gönderimde bulunduğu pre-refleksif alan Kaba Varlık'a işaret eder. Bu alan, tüm kültürel koşullamalardan önce, algısal yaşamın kendi vücudumuzun hareketlerine bağlı olarak gerçekleştiği için hem bireyselliğine hem de sanki bizi önceleyen ve her zaman biz angaje olmadan önce dünyayı zaten hazır bulduğumuzu hissettiğimiz için de anonimliğine işaret eder. Bedensel şemanın ya da hayalet uzuv sendromunun gönderimde bulunduğu vücudun anonim varlığı, Merleau-Ponty'nin dünyanın varlığına duyulan inancın temelinde yakaladığı şeydir. Vücut sadece bireysel değil, aynı zamanda dünyanın ortak dokusuna katılmamızı sağlayan genel bir var olma hali olarak karşımıza çıkar. Algı, dünyayla kurulan anonim bir ilişkidir. Dünya içinde olmak, bu anonim varoluş içinde olmaktır. Bu nedenle artık Merleau-Ponty *Algının Fenomenolojisi*'de algılayan vücuda yaptığı vurgunun yerine, *Görünür ile Görünmez*'de vücutta algılanan dünyanın bu anonim yapısını geçirir. Algı kişi-öncesi ve anonimdir. “Her algı bir genellik atmosferi içinde gerçekleşir ve kendini bize anonim olarak verir.” **Bkz.**, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 249. Algı, verili bir durumu ifade eder. Mavi rengi görüyor olmam, renklere karşı duyarlı olmamdan dolayıdır. Merleau-Ponty algı deneyimini tam olarak söyle dile getirir: Algılayan ben değilim, bende algılanmaktadır (*on perçoit en moi*). Bu bağlamda her duyum bir kişisizleştirme tohumu taşır. Kişisel varoluşum, kişisel olmayan bir varoluşla kuşatılmıştır. “Her birimiz mutlak biçimde bireysel olma anlamında ve mutlak biçimde genel olma anlamında 'anonim'izdir. Dünya içinde olmamız bu ikili anonimliğin taşıyıcısıdır.” (*A.g.e.*, 512).

32 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusuz*, 49.

Bir ayırım yapmak gerekiyorsa bu duygular ile düşünce arasında değil, gördüğümüz şeylerin kendiliğinden organizasyonu ile insanların bilimi, felsefeyi ve sanatı organize etmeleri arasında olmalıdır. Öyle ki bu ikincisi zaten ilkinin dayandır. Ressam, doğal dünyanın *Logos*'unu deneyimler.

“Kavrama” [*conception*], “uygulama”yı [*execution*] önceleyemez. Sanatsal ifadenin öncesinde hafif bir heyecandan başka bir şey yoktur ve sadece çalışmanın kendisi tamamlanıp anlaşıldığında hiçbir şey olmaması yerine söylenecek bir şeyin olduğunun kanıtı ortaya çıkar. Onu bilmek için, kültür ve düşünce alışverişlerinin kaynağı olan yalnız ve dilsiz yaşantıya geri dönen sanatçı, ilk sözü söyleyen insanın, o sözün bir çılgıktan öte bir şey olup olmayacağını bilmemesi gibi, bireysel yaşamının akışından kopup ayrılabilceğini ve ister yine o bireysel yaşama, isterse de onunla yaşayan ya da gelecekte yaşayacak monadların ucu açık topluluğu tarafından da tanınabilecek bir anlamın bağımsız varoluşunu verebileceğini bilmeden eserini ortaya koyar.³³

Canlı yaşamın içinden doğan anlamlandırma, Kaba Varlıktan, Kültürel Varlık'a geçişin temelindedir. Burada şeyler ve anlamlar arasında bir öncelik-sonralık ilişkisi değil, tersine çevrilebilirlik, iç içelik, sarıp sarmalama, birbirlerinin sınırlarını ihlal etme ilişkisi vardır. Sanat doğayı, insan yaşamını aşan bir şey olarak sunmaz; sanat eseri, estetik dünyanın *Logos*'unu insan yaşamını kökensel doğası, doğal dünyanın *Logos*'u içinde sunar. Bu şekilde anlaşıldığında sanat, Husserl'in dediği türden bir indirgemedir. Cézanne da Merleau-Ponty ya da Husserl gibi bu ilksel dünyayı betimlemek ister. İlksel dünya Merleau-Ponty için Husserl'in beşinci meditasyonunda işaret ettiği gibi “Öteki öznelikle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili yönelimselliğin tüm kurucu etkilerini kenara bırakınca geriye kalandır.”³⁴ İlksel dünya görünür dünyadır. Algı bizi doğum halindeki *Logos*'a götürür. “Bu pre-refleksif yaşamda doğum halinde bir *Logos* vardır.”³⁵ “Ressam ile filozofun ortak noktası Kaba Varlık'ın hakikatine ulaşmaktır.”³⁶ “Bu insan öncesi bakış, ressamınkinin simgesidir.”³⁷ “Ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkı olan. Sanki onun karşısında bilginin ve eylemin erdemleri emirlerini kaybeder.”³⁸

Önceden var olan tek *Logos*, dünyanın kendisidir ve asıl felsefe, dünyayı görmeyi yeniden öğrenmektir. Dünyanın arkasında tümdengelimsel veya tümevarımsal olarak kanıtlanacak bir bilinmez yoktur. Bizler, ilişkilerin düğüm noktasında yer alırız.³⁹

33 *A.g.e.*, 55.

34 Edmund Husserl, *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*. Trans. Dorion Cairns (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), 93.

35 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 67.

36 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 43.

37 *A.g.e.*, 42.

38 *A.g.e.*, 30.

39 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 21.

III

Doğal dünyanın Logos'u ile estetik dünyanın Logos'u arasındaki ilişki Merleau-Ponty'nin ten ontolojisi içinde anlaşılır. Merleau-Ponty gören ile görünürün, görmenin doğduğu yer olarak 'ten' ile dolu olduğunu ifade eder.⁴⁰ Dünyanın mevcudiyeti, onun teninin benim tenime mevcudiyetidir. "Ben 'dünyadanım' (*en sois*), fakat yine de o değilim. Bizim aramızda tenin kalınlığı vardır."⁴¹ Herhangi bir görünür, mutlak biçimde katı, tüm çıplağı görmeye (*vision*) sunan bölünemez bir varlık yığını değildir, daha ziyade her zaman açık olan içsel ve dışsal ufukların arasındaki bir tür boğazdır (*détroit*). Bu dünyanın geçici bir modülasyonudur. Görünürler arasında, onları kaplayan, sürdüren, besleyen ve şey olmayan ancak olanağın, gizliliğin ve şeylerin teni vardır.⁴²

Gören ve görünürün bu tuhaf yapışıklığından elimize geçenin ne olduğunu sorabiliriz. Belirli bir görünür, belirli bir dokunulur, parçası olduğu tüm görünüre, tüm dokunulura döndüğü zaman görme (*vision*) ve dokunma gerçekleşir ya da birden bire kendisini onlar tarafından kuşatılmış bulduğunda ya da kendisiyle onlar arasında ilişkileri yoluyla bir Görünürlük, bir kendinde Dokunulur oluşturulur. Bunlar tıpkı, karşılıklı konmuş iki aynada sonsuz imgenin oluşması ve imgenin iki aynaya da ait olmaması gibi ne vücuda ne de dünyaya olgu olarak aittir. Çünkü her biri diğerine tepki verir, böylece her ikisinden de daha gerçek olan bir eşleşme (*couple*) oluşur. Gören, gördüğü şeyde ele geçirildiği için, gören hala kendisidir: İşte bu yüzden tüm görmede (*vision*) temel bir narsizm vardır. Narsizmin daha derin anlamı burada saklıdır: Yaşadığımız vücudun dış hatlarını, başkalarının gördüğü gibi dışarıdan görmeyiz, onun içinde var oluruz, fakat dışarıdan da görülürüz. O halde gören ve görünür karşılıklıdır ve hangisi gören, hangisi görünen artık bilemeyiz. Merleau-Ponty kendinde Duyulurun bu Görünürlüğüne, bu genelliğe, Benliğimde (*Moi-meme*) doğuştan olan bu anonimliğe "ten" adını verir. Ona göre geleneksel felsefede bu kavramın karşılığı yoktur.⁴³

Her görünür, görünür olmayan bir temel içerir. Algının, aslında bir algı eksikliği (*impercption*) olmasının, aşkın bir anlamın kavranması olmasının nedeni de budur. "Görmek her zaman gördüğünden fazlasını görmektir demek; görünüre, görünür olmayanın eklenmesi

40 Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 320.

41 *A.g.e.*, 167.

42 *A.g.e.*, 173.

43 Ten, başka varlıklar oluşturmak için birbirine eklenebilen veya devam ettirilebilen varlık parçaları anlamında madde değildir. Görünür de (vücutum gibi şeyler de) olgusal olarak var olan ve benim olgusal bedenim üzerinde etkileyen şeyler tarafından varlığa getirilmiş bir tür 'psişik' madde değildir. Ten, 'tinsel' ya da 'maddi' olgular toplamı ya da zihin (*esprit*) için bir temsil de değildir: Zihin, kendi temsilleri tarafından ele geçirilemez. Ten; madde, zihin ya da töz de değildir. Onun betimlemek için eski 'element' terimini hatırlamak gerekir. Su, hava, toprak, ateş gibi *genel şey* anlamında, uzam-zamansal tekil ile idea arasında orta yol olarak, bir varlık tarzını ortaya koyan bir tür vücut bulmuş ilke olarak teni anlamak gerekir. Bu anlamda ten Varlık 'elementidir'. Olgu değildir, fakat yine de mekanda yer almaya ve şimdide bağlıdır. Olgunun olanaklı ve anlamlı olmasını, parçalı şeylerin kendilerini "bir şey" olarak açmasını sağlar. Çünkü eğer ten varsa, yani küpün görünmeyen yüzeyleri de, gözümün önündeki yüzeyleri gibi bir merkezden yayılıyorsa, onlarla birlikte var oluyorsa ve eğer küpü gören ben de görünüre aitsem, ben de başka bir yerden görünüyüsam ve eğer ben ve küp birlikte aynı 'element'te kavranıyorsak, bu birleşme veya görünürlük her türlü anlık uyumsuzluğun üstesinden gelir. *Bkz.*, Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 183.

demek değildir. Aksine, görünür olmayı içeren, görünürün tam da kendisidir.”⁴⁴ Dünyanın teni bizi algılayan-algılanan empatiye (*emfihlung*) gönderir, çünkü biz zaten betimlenen varlığın içindeyizdir. Biz ondanızdır. Onunla bizim aramızda empati vardır. Yani vücudum, dünyayla aynı tenden yapılmıştır. Dahası vücudumun bu teni dünyayla paylaşılır, dünya onu yansıtır, onun sınırlarına geçer, aralarında bir ihlal ilişkisi vardır. Bunun anlamı, vücudun sadece başkaları arasında bir algılanan olmadığı, hepsinin ölçüsü, dünyanın bütün boyutlarının sıfır noktası olduğudur.⁴⁵ Dünyanın teni, görülen Varlığın tenidir, *percipi* olan Varlıktır, onun sayesinde *percipere* anlaşılır hale gelir.⁴⁶

Merleau-Ponty için gören ve görülür şeyler bir ve aynı tenin iki uzantısı haline gelirler. Görmek, kendi tenimizle şeylerin tenine katılmak ve genel bir Görünürlükle sarmalanmak olduğu için artık bir resmi karşıdan seyretmek gibi düşünülemez. Dolayısıyla ten ontolojisi insan ve dünyanın iç içeliğini gösterir. Merleau-Ponty'nin resmeden ile resmedilenin artık birbirinden ayrılmadığı düşüncesine yaptığı vurgu, ikisi arasında sınır olmadığı anlamına geldiği için görünen ile görenin tersine çevrilebilirliği söz konusu olur. Vücut, görülür dünyanın ortasından gören bir görünürdür. Gören ve görünen, Görünürlük içinde birbirleriyle kesişirler, Merleau-Ponty bu kavramı gören ve görülenin birbirleriyle tamamen örtüşmeleri anlamında değil, sınırlarını ihlal etmeleri anlamında kullanır. Tersine çevrilebilirliği mümkün kılan tam da bu sınırların iç içe geçmesi durumudur. Bu iç içelik, vücudun dünyayla aynı kumaştan oluşunun zorunlu bir sonucudur. Vücut, teni sayesinde Ham/Kaba Varlık'a katılır. Varlık ve insanın sınırları birbirinin içine geçmiş haldedir. “Valéry ‘ressam vücudunu katmaktadır’ derken tam da buna işaret eder. Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür.”⁴⁷ Ressamın hareketinin işareti olarak çizgi, sanat eserinin salt mekanik ya da teknik bir ögesi değildir. Ressamın her hareketi topolojik uzam bağlamında başka bir boyuta katılma hareketidir. Bu başka uzama geçerek ressam kendisine gelir. Bu açıklık, gönüllü yapıya, aktiflik ve duygulanımlık alanına açıklıktır. Kendilik ve başkalık, içsellik ve dışsallık arasındaki karşılıklı oyunu açığa çıkarır.⁴⁸ Artık dışsallık ve içsellik birbirlerinden tamamen kopuk olan, zıt kavramlar olarak düşünülemez. Özne ile dünya arasında bir yarık bulunmamaktadır. “İç ve dış birbirinin çevresinde döner.”⁴⁹

“Varlıkla her türden ilişki algılama ve algılanmanın kesişmesidir.”⁵⁰ Ten, algılayan ile algılanan ayrımının henüz olmadığı Kaba Varlık'ın ufkundadır. Vücut, hem nesnelere arasında bir nesnedir, algılanandır hem de onları algılayandır, bir öznedir. Duyumsayan ile duyulur aynı tene aittir. Burada bir öznenin, bir nesneyi karşıdan bilmesi gibi bir durumdan söz edilemez. Vücut bulmuş bilinç her zaman yönelimseldir, bu, insan ve dünyanın birbirini sarıp sarmaladığı ve bu ilişkinin tüketilemez olduğu anlamına gelir. Çünkü görünür, sonu gelmez bir görünmezle birliktedir.

44 *A.g.e.*, 295.

45 *A.g.e.*, 297.

46 *A.g.e.*, 299.

47 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 32.

48 Rajiv Kaushik, *Art and Institution, Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty* (New York: Continuum International Publishing Group, 2011), 75.

49 Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 312.

50 *A.g.e.*, 313.

Merleau-Ponty bundan dünya ışını (*rayon du monde*) olarak söz eder. Bundan böyle nesneye ait olduğu varsayılan tüm nitelikler, onların hem vücudumla hem de kendi çevresindeki görünürlerle ilişkisi bağlamında birer ışın ya da boyut olarak düşünülmelidir. Her boyut görünmez anlam katmanlarıyla sarılmıştır. O halde hem özne hem de nesne, tenin içinde birlikte yaratılırlar. Burada öznenin, nesnesini kurması durumu yoktur. Bu nedenle her duyum aynı zamanda bir yaratımdır. Merleau-Ponty'nin doğal dünyanın *Logos'*u ile estetik dünyanın *Logos'*u arasında kurduğu ilişki de buradan anlaşılır.

Estetik deneyim duyulur ile duyumsayanın kesişmesinde, birbirlerine dönüşmesinde ortaya çıkar. Merleau-Ponty için estetik, sanat eserinin güzelliğiyle ilgili bir mesele değil, tam da *aisthesis* anlamında duyumsama, algılama sürecine karşılık gelen deneyimdir. Kaba Varlık'ın *Logos'*u sadece doğal dünyaya değil, aynı zamanda estetik dünyaya da aittir. Çünkü her algı sadece beş duyuma çarpan nitelikleri pasif bir biçimde duyumsamam değil, aynı zamanda aktif bir biçimde kurucu bir etkinlik olması anlamında bir yaratmadır (*poiesis*) da.

“Merleau-Ponty estetiği, algıya ya da duyumsamaya (*aisthesis*) dayanan belli bir ifade ya da yaratım (*poiesis*) teorisi içerir. Sanat eseri, sanatçının vücutsal yönelimselliğinin sonucu olan bir yaratım, bir ifadedir. Böylece duyumsamayı ve eylemi, *aisthesis'*i ve *poiesis'*i bir araya getirir.”⁵¹ Duyulur dünya, kendisini sanatçıda görünür kılar ve sanatçı eserinde estetik dünyanın *Logos'*unu resmeder. Zira bu resmetme önce algılamanın, sonra da eserin yaratılmasının gerçekleştiği anlamına gelmez. Doğal dünya sanatçının vücudu ile şeyler karşılıklı olarak birbirine gönderirken estetize edilir. *Logos*, kelimelerle olduğu kadar renklerle de gösterilebilir. Sessiz *Logos*, insanda dile gelir. Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi'*nde ‘duyumun belli bir birlikte varoluş (*co-existence*) ya da komünyon’ olduğunu söylerken kastettiği şey de budur. Duyum yönelimseldir çünkü duyulur içinde varoluşunun belli bir ritmini bulurum.⁵² Her algı, duyulur ile duyumsayanın ortak tene katılımına, bu ortaklığı paylaşımına gönderimde bulunur. Bilmek; birlikte var olmayı gerektirir. Fransızca bilgi (*connaissance*) sözcüğünün de işaret ettiği gibi her bilgi bir birlikte doğuştur (*co-nnaissance*).⁵³ Ve her bilgi bir yeniden doğuştur (*re-nnaissance*). *Physis* ve *Natura* sözcüklerinin kökenlerinde de kendisinden doğmasına izin vermek anlamı vardır. Bu nedenle, algı gibi “resim (de) sürekli bir doğuştur.”⁵⁴

Merleau-Ponty duyumsayan ile duyulur arasındaki tersine çevrilebilirliğin konuşma ile anlamlandırdığı şey arasında da olduğuna dikkat çeker. Onu bilebilmenin tek yolu, aktüel olarak onu kullanmam ve içinde yaşamaktır.⁵⁵ Aynı şey, ressam için de geçerlidir. Artık ressam ile taval de tersine çevrilirler, birbirlerinin sınırlarını ihlal ederler. Bu tersine çevrilebilirliğin kaynağı duyulur ile duyumsayan, görünür ile gören ya da ressam ile doğa arasındaki iç içeliktir. “Görmek, Varlık'ın bütün yönlerine uzaktan sahip olmaktır. O yönlerin bu sahip oluşa girmek

51 Emre Şan, “Estetik Dünyanın *Logos'*u”, *Dünyanın Teni, Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, haz. Zeynep Direk, (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 221.

52 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 247.

53 Emre Şan, “Estetik Dünyanın *Logos'*u”, 221.

54 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 42.

55 Merleau-Ponty *Le Visible et l'Invisible*, 199.

için bir şekilde kendilerini görünür kılmaları gerekir.⁵⁶ Nitelik, ışık, renk, derinlik doğada, orada, önümüzdedir, ancak sadece vücudumuz onların bizde bir yankı uyandırmasına izin verdiği için, onları kabul ettiği için orada olabilirler.⁵⁷ Vücudum, şeylerle aynı kumaştan yapıldığı için, vücudumun görüşünün bir şekilde şeylerde gerçekleşmesi gerekir.⁵⁸ Görüş, evrenin aynasıdır, yoğunlaşmasıdır, *idios kosmos* (benzer evren), onun aracılığıyla bir *koinos kosmos*'a (müşterek evren) açılır, sonunda aynı şey, oradan dünyanın kalbinde ve burada görüşün kalbinde aynı ya da *benzer* bir şeydir. Bu nedenle Merleau-Ponty felsefe kadar resmin de bu müşterekliği gösterebilme gücüne sahip olduğunu ifade eder. “Dağın kendisidir, oradan, ressama kendini gösteren, odur ressamın bakışıyla sorguladığı.”⁵⁹

Bu yüzden nice ressam şeylerin kendilerine baktığını söylemiştir... Bir ormanda birçok kez, ormana kendimin bakmadığını hissettiğim olmuştur. Kimi günler, ağaçların bana baktığını, bana konuştuğunu hissettim...Ben oradaydım, dinliyordum.⁶⁰

Ressam evreni delmemeli, evren tarafından delinmelidir. 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.⁶¹ Cézanne “Doğa bende kendini düşünüyor, ben onun bilinciyim”⁶² derken buna işaret etmiştir.

Sanat eseri, vücuda gelmeden ayrı olan bir ilkeye gönderimde bulunmaz, kendisini ne transandantal bir mantığa ne de var olanlardan ayrı bir Varlık'a katılarak ortaya koyar. Merleau-Ponty için resim yapan el, yabancı bir yüzeye basitçe baskı yapmaktan çok, bir görünüş mantığını taklit eder. Ressamın eli ve tuval ilk başta kesiştikleri ve ayrıldıkları daha derin yeri aydınlatmak için birbirlerine girer. Tuval salt fiziksel bir varlık değil, varlığın hareketi için özel bir yörüngedir. Sanat eseri, şeylerin ifade ve tematize edilmemiş örtük anlamını varlığa getirir. Baka bir deyişle sanat eseri ne ressamın kendi-için varlığından ne de boyadığı yüzeyin kendinde varlığından meydana gelir. Eser, el ve tuval arasındaki vücut bulmuş yayılmaya katılmasıyla kökensel bir tarzda oluşmaya başlar. Bu birbirine ait oluş düşüncesi ve böylece sanat eserinde biçim ve içerik terimlerini dönüştürmesi, Merleau-Ponty'nin sanat eserinin kuran ve bene öncel olan doğal varlığı açığa çıkardığını söylemesine izin veren şeydir. Yani bene miras kalan doğadan gelen yabancılaşma kendisini sanat eserinde görünür hale getirir.⁶³ Estetik deneyim, vücudun, dolayısıyla da algının anonimliğinde kurulur. Doğal dünyanın *Logos*'u ile estetik dünyanın *Logos*'u tenin anonimliği içinde birbirine karışır. Çünkü algı hem vücutlu özneler olarak bizim hem de

56 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 39.

57 *A.g.e.*, 36.

58 *A.g.e.*, 35.

59 *A.g.e.*, 39-4.

60 *A.g.e.*, 41-2.

61 *A.g.e.*, 42.

62 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusunu*, 54.

63 Rajiv Kaushik, *Art and Institution*, 61-2.

kendisini bizim vücudumuzda açan dünyanın anonimliğinin algısıdır. Bu nedenle algı bize olduğu kadar, bizi önceleyen bir dünyanın genelliğine katılma biçimimize de bağlıdır. Kültürel varlıkla doğal varlığın kesişmesi bu anlama gelir. Vücudum dünyayı kavramların kullanımından önce anonimleştirmeye yarayan bir yetiye sahiptir. Algısal deneyim, vücudun hareketlerini anonimleştirir ve kendiliğinden bize sabit bir dışsal dünya açar. Algı her zaman anonim bir varoluşa da işaret etmesi bakımından beni önceleyen kişi-öncesi alana gönderimde bulunur. Vücudum sadece tekil bir deneyim olarak değil, bir genellik özelliği altında ve kişiliksiz olarak da kabul edilmelidir. Kişisel varoluşumuzun etrafında kendi mantığına sahip kişiliksiz bir dış varoluş vardır. İnsan dünyasının etrafında her birimizin kurduğu *anonim* bir dünya vardır. “Bireysel yaşamımın altında anonim ve genel bir varoluş olarak doğuştan gelen bir yapı vardır.”⁶⁴ “Bu bir nedensellik değil, bir diğerini motive eden varoluşsal bir tavidir.”⁶⁵ Somut varlık olarak insan, bir organizmaya eklenmiş bir ruh değildir. Fakat varoluşa doğru giden ve varoluştan gelen dinamik bir harekettir.⁶⁶ Bu dinamik hareket sadece bireysel değil, aynı zamanda dünya içindeki tüm vücutların ortak ve genel bir var olma hareketidir.

“Duyum, hep bir yeniden kurma olduğu için, bende her zaman önceden kurulmuş duyumların bir tortusu vardır. *Kendinde* ve *kendi-için* ikileminden sakınmak, algısal bilinci nesnesiyle doldurmak ve onu entelektüel bilinçten ayırmak için Merleau-Ponty her algının bir genellik atmosferinde yer aldığını ve bize anonim olarak verildiğini ifade eder.

Gökyüzünün mavisini gördüğümü söylemem ile bir kitabı okuyup anladığımı ya da kendimi matematiğe adadığımı söylemem arasında algının bu anonimliğinin farkı vardır. Tıpkı kendi doğumum ve ölümümün gerçek öznesi olduğumdan emin olamadığım gibi, duyularımın gerçek öznesi olduğumdan da emin olamam. Algım bana tam olarak kendi deneyimim gibi gelmez. Tıpkı kendimi zaten doğmuş ve henüz hayatta olarak deneyimlemem, doğumumu ve ölümü kişi öncesi bir ufuk olarak anlamam gibi, her duyumumu da bana öncel bir kökene gönderimiyle kavrarım. Duyum, kendisinden önce olan ve kendisinden daha uzun ömürlü olan anonim bir duyarlılıktan (*sensibilité*) doğar. Tıpkı kendi doğumum ve ölümümün anonim bir doğma ve ölümlüğe ait olması gibi bu anonim duyarlılığa aittir. Duyum aracılığıyla kişisel yaşamımın ve eylemlerimin kısıyında gözlerimin, ellerimin, kulaklarımın ortaya çıktığı verili bir bilinç yaşamını kurarım. Bir duyumu deneyimlediğimde sorumlu olduğum kendi varlığımı değil, sanki dünya içinde olan ikinci bir beni hissederim. Duyumum ile aramda, deneyimimin kendisine açık olmasını engelleyen kökensel ve ilksel bir edinimin kalınlığı (*épaisseur*) vardır. Duyumu, genel bir varoluş kipi, zaten fizik dünyanın içinde olan ve benden taşan, ancak nedeni ben olmadığım bir varlık olarak deneyimlerim.”⁶⁷ Bu nedenle Merleau-Ponty için vücut sadece kendi duyularımın taşıyıcısı değil; tüm duyuların anonim taşıyıcısıdır da. Kendimi dünyaya ait hissetmemi, başkalarıyla benzer ve onlardan biri gibi hissetmemi sağlayan vücudun bu anonimliğidir, vücudumun ten halini almasıdır. Algı bu anlamda hem *aisthesis*'i hem de *poiesis*'i

64 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 111.

65 *A.g.e.*, 115.

66 *A.g.e.*, 117.

67 *A.g.e.*, 260.

içerir. Hem bana öncel olan bir dünyayı duyumsarım hem de onun içinde yer alarak ve onu bireysel varlığıma katarak algıyı yeniden kurar ve yeni bir dünya yaratırım. Vücudum, tenin anonimliği içinde hem duyumsayan hem de başka vücutlar için bir duyulur olmaya devam eder.

Merleau-Ponty'in duyumsayan ve duyulur arasında kurduğu ilişki Cézanne'nın otoportrelerinde de yansımaları bulur. Otoportreler, tarihsel birer kayıt değil, aslında benim başkasıyla karşılaşmasının resmedilişidir. Başkası ile yüzleşmek Sartre'in düşündüğü gibi her zaman çatışmayı zorunlulukla içermese bile, görmede olmayan fakat görülmenin verdiği utançtan kaynaklanan belirli bir yabancılık hissi barındırabilir. Otoportrede ise gören ve görülenin aynı vücut olduğunu düşündüğümüzde bu gerilimin daha derin bir hal alması muhtemeldir. Otoportrelerdeki muğlaklık ve gizem, kendini görürken görüyor olmaktan kaynaklanır. Bu aynı zamanda algının muğlaklığı ve gizemidir de. Otoportre kendimizi sadece görünen olarak değil, görme olarak da kavramamızı sağlar.

Otoportrede kendimizi, başkalarının bizi gördüğü gibi görür ve kendimizle başkası olarak karşılaşırız. Cézanne'nın otoportrelerinde bu nedenle iki göz hep birbirinden farklı duyguları yansıtır. Buradaki zorluk, ressamın gözlerini aynadaki görüntüsünden tuvalin üzerine geçirmesindedir. Cézanne kendini, birden kendisine bakanla karşılaşmak için (ki o da kendisidir) kafasını çevirirken resmeder, bu nedenle bir gözü düşünceye dalmış, diğeri ise başka bir şeyle ilgilenir gibidir. Bir göz doğrudan dünyayla karşılaşmaya, diğeri ise tuvale çevrilmiştir.

Ressam başka birini resmederken modeli istediği gibi oturabilir böylece göz göze karşılaşma önlenemez. Genelde Cézanne'nın tablolarında da başkalarının portrelerinde nadiren gözlerle karşılaşırız. Oysa otoportre tanım gereği gözlerle karşılaşmaz, otoportrenin içeriği her zaman bir meydan okumadır. Bu nedenle Cézanne'nın bir gözü kendisiyle yüzleşirken, diğeri muğlak hatta çoğunlukla da doğal olmayan bir tarzda geri çekilir. Bazen bize uzak olan gözü derin bir gölge içinde çizerek, çarpıtır. Uzaktaki gözün üzerini kapatırsak diğer gözle ressamın tuvaline baktığını, yakındaki kapatırsak diğer gözün bizden utandığını fark ederiz. Bu meşguliyet ve geri çekilme kaypaktır, zira şizofrenik bir davranışı da açığa çıkarmamaktadır. Bu, daha ziyade dünya içinde başkalarıyla ve başka varlıklarla birlikte var olmanın şaşkınlığıdır. Cézanne'nın sadece 30 otoportresinde değil, fakat eşinin 40'tan ve oğlunun 35'ten fazla portresinde, *Sainte-Victoire Dağı*'nın 60 tane resminde, 130'dan fazla *Manzarada Yıkılanlar*'ı resmettiği tablolarında yapmaya çalıştığı şey, algı aracılığıyla şeylerin nasıl dünya içinde var olmaya başladıklarını resmetmektir. Onun renk, çizgi ve kompozisyonel düzenlemeleri sadece biçimsel bir keşif değil, görselin doğasını, dünyayla bütünüyle dinamik karşılaşmayı ortaya koyma tarzıdır. Cézanne empresyonistlerin yaptığı gibi çizgiden kaçınmaz, sadece katı nesnelere yerleştirmek için değil, aynı zamanda dinamikliğini vermek için de çizgileri kullanır. Onun tüm çarpıtmaları, gören ve görülen arasındaki aktif ilişkinin dinamikliği vermek için yapılmıştır. Bu çarpıtmalarla uzam içinde bir seferde harmonik biçimde düzenlenen ve bütünü kavrayan klasik birliğin yerine zaman içinde vuku bulan görmeyi yakalar ve tuvale sabitler.⁶⁸

68 Joyce Brodsky, "A Paradigm Case for Merleau-Ponty: The Ambiguity of Perception and The Paintings of Paul Cézanne", in *Artibus et Historiae*, (IRSA s.c., 1981), Vol. 2, No. 4, 126-7. <https://www.jstor.org/stable/1483119>

Her resmin formülü, (Cézanne) için mutlak kontrol ve hesaplamaydı. Tuvale tek bir fırça dahi vurmadan önce, nesnelere gözlemleyerek onların özünü, karakterini veya atmosferini anlamaya büyük bir zaman harcamalıydı. Sonrasında, konuya yakından odaklanmayı sürdürerek, tüm formlara temel oluşturan ana iskelete benzer yapıyı planlıyordu. En sonundaysa, onları uygun açıdaki vuruşlarla betimleyerek, formları, renkleri, dokuları ve tonları dikkatli önceden üzerine düşünülmüş şekilde inşa etmeye başlıyordu. Tüm bunları başkalarının da görmesine gerek yoktu, ancak onun için bunlar en önemli unsurlar, konunun özüyüdü. Çoğunlukla gözün tek bir bakış açısından algılayabileceğinden daha fazla renk ve yapı dahil ediyordu. Böylece nesnenin sadece bir yönünü değil, tümünü gösterebiliyordu. Bu, onun pek çok resminin neden fotografik açıdan gerçekçi olmadığına cevabıdır. O bu tür bir görüntü amaçlamıyor, temel yapıları kavramaya ve onları iki boyutlu yüzeyde resimlemeye çalışıyordu. Dünyayı, bir fotoğrafçının artık yapabildiği ya da sanatçıların yüzyıllardır yaptığı gibi yeniden yaratmayı arzulamıyordu. Bunu yüzeysel taklit olarak görüyor ve artık fotoğraf da icat edildiğine göre sanatçıların buna yönelmesini gereksiz buluyordu.⁶⁹

IV

Felsefe gibi sanatın da ilgilendiği esas mesele fenomenlerin doğuş halini betimlemek, görünür dünyanın ancak görünmezle ilişkisinde görünür oluşuna şahitlik etmektir, onların kusursuzlaştırılmış birer imgesini kopya etmek değil. Sanat ve felsefe varlığa temas eder, bu bir sanat felsefesi demek değildir, daha ziyade algının kendisi sanatsal bir yaratım olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Merleau-Ponty sanat felsefesi yapmaya değil, felsefeyi sanatsal bir hale getirmeye çalışır. Çünkü dünyayı algılamak en başından itibaren yaratıcı bir süreçtir. Merleau-Ponty için estetik ifade sorusu güzelle veya bir sanat eserini, eser kılan ölçütlerle ilgili bir meseleden çok, algının *estetik* ve *poietik* boyutudur. Yaratmanın kaynağı vücuttadır. Algıda *aisthesis* ve *poiesis* bir aradadır. Ressam, resim tarzında düşünür, düşünmekse görmekten ayrı değildir. “Ressamın onu yorumladığını biliyorum” demişti Cézanne. “Ressam bir ahmak değildir. Fakat bir yorum, görme eyleminden ayrı bir yansıma olmamalıdır.”⁷⁰ Bu nedenle Cézanne “keyif için sanat yoktur” der.⁷¹

Sanat ne taklittir; ne de içgüdünün ya da iyi zevkin isteklerine göre imal edilmiş bir şeydir. O bir ifade sürecidir. Sözcüklerin işlevinin adlandırmak olması -başka bir deyişle, karışık bir biçimde karışımızda duranın doğasının kavranıp anlaşılabilir bir nesne olarak önümüze konulması- gibi “ nesneleştirme”, “tasarlamak” ve “yakalamak” Gasquet'e göre ressama kalmıştır. Sözcükler adlandırdıkları şeyler gibi görünmezler; bir resim de *trompe-l'oeil* değildir. Kendi sözleri ile Cézanne, “o zamana kadar resmedilmemiş olanı resimle” yazdı ve “onları sonsuza kadar resme dönüştürmüş” oldu. Kayganlıklarını, çift anlamlılıklarını unutup onlar aracılığı ile doğrudan

69 Hodge, *Cézanne*, 68-9.

70 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusuz*, 52.

71 *A.g.e.*, 55.

* göz aldatması

temsil ettikleri şeye ulaşırız. Ressam, o olmadan her bilincin ayrı yaşamına hapsedilmiş olanı, her şeyin beşiği olan görünümünün titreşimlerini yakalar ve görünür nesnelere haline sokar. Bu ressam için tek bir heyecan olanaklıdır –yabancılık duygusu ve tek bir liriklik [*lyrisme*] – varoluşun sürekli yeniden doğumu.⁷² Fenomenoloji ile sanat arasındaki ilişki de burada, Husserl’in şeylerin kendilerine dönüş çağrısının, Cézanne’nın doğaya dönüşünde cisimleşmesinde ortaya çıkar.

Görünürlüğün bilmeceğinde başka bir şey değildir resmin kutladığı 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 yöner ki bu sahip oluşa girmek için bir şekilde kendilerini görünür kılmalıdır.⁷³

Resim Merleau-Ponty için görünür ile görünmez iç içeliğinin hakikatini ortaya koymada oldukça başarılıdır. Bu nedenle ressam ve filozof ortak kaygıyı paylaşırlar. Dil, dünya içindeki varlığımızı gösteren somut bir fenomendir, hem öz hem de olgudur. Dil, hem tekil bir dilde vücut bulur hem de anlamla onu aşar, bu nedenle dil kendisinin tek bir boyutuna indirgenebilir değildir. Merleau-Ponty yaşayan dilin içinde ilksel deneyimin izlerini bulur ve bu izleri dilin resimle ilişkisinde ortaya koyar. Resim, ilksel *Logos*’un ifadesidir. İlksel olan Merleau-Ponty için zaten her zaman orada olmalıdır. Merleau-Ponty insan bedeninin vücut bulmuş özneliği söz konusu olduğunda *Lebenswelt*’e başvurmaya devam etme gerekliliğinden söz eder ve burada psikolojinin anladığından farklı bir “psşik olmayan” anlamına gelecek bir şeye işaret ettiğini ifade eder. Merleau-Ponty *Görünür ile Görünmez*’in çalışma notlarında şöyle yazar: “Sübjektiviteye ve intersübjektiviteye ulaşmalıyım, ikinci bir doğa değilse de, katılığı ve tamamlanmışlığı olan bir *Geist* evrenine ulaşmalıyım, yine de bu katılık ve tamamlanmışlık hala *Lebenswelt* tarzında olmalıdır. Yani aynı zamanda, *Lebenswelt*’in *Logos*’unu yeniden keşfetmek için dilbilimin ve mantığın nesneleştirmelerinin ötesine geçmeliyim.”⁷⁴ Dilin resme indirgenmesi mantık öncesi, her zaman altta yatan bir tabakanın gün yüzüne çıkarılmasıdır. Felsefenin görevi, algının özünü açıklamaksa fenomenolojik redüksiyonun amacı, resimdeki ifadesel form aracılığıyla algının özünü ortaya koymaktır. Elbette bu yöntem bize Husserl’in *epokhe*’sini hatırlatır fakat askıya alma, Husserl’deki gibi dünya teziyle ilgilenmez. Redüksiyonun amacı artık oradaki varlığın anlamını açmak için dünyayı paranteze almak değil, resimsel içerik aracılığıyla oraya gömülmektir.⁷⁵

Görünürün vücutsal derinliğinin görünmezle karışması sayesinde dünya bizimle algıda konuşur. Görülen her şeyin, görünebilmek için, görünmez bir tür halesiyle çevrenmesi gerekir. Görünürün ayırıcı özelliği, belirli bir na-mevcudiyet olarak mevcut ettiği görünmezliğin hayatına sahip olmaktır. Görünen her zaman görünmeyen anlam ufuklarıyla doludur. Merleau-Ponty bu özne ve nesne öncesi anlam alanından *Logos* olarak söz eder. Pre-refleksif yaşamda,

72 *A.g.e.*, 54.

73 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 38-9.

74 Merleau-Ponty *Le Visible et L’invisible*, 218-9.

75 Clara Da Silva-Charrak, *Merleau-Ponty, Le Corps et Le Sens*, (Paris: Presses Universitaires de France, 2005), 50-4.

mantıktan önce, dünyaya içkin, her duyuşal şeyde sessizce açığa çıkan anlam *Logos*'tur.⁷⁶ “*Logos*'u anlamak, anlama tensel olarak katılmakla, anlama vücutla eşlik etmekle mümkündür.”⁷⁷ Doğa madde değil, ten olarak insanın diğer tarafıdır. *Logos* da insanda gerçekleşir, yine de insanın mülkiyeti (*propriété*) değildir.⁷⁸ *Logos*'un açığa çıktığı yer, yine bu dünyadır ve ancak anlamın taşıyıcısı olarak vücuduyla bu dünya içinde yer alan insan *Logos*'a katılabilir. Çünkü gören insanın kendisi de, aynı zamanda bir görünürdür. Bu bağlamda artık gören, görünür ve görünmez olan birbirine geçmiştir. Bundan böyle artık görünür, görünmez olanla veya algı, algılanamaz olanla anlamlı olacak ve aralarında bir düalizm yerine iç içelik varsayılacaktır. Bu kavramlardan her biri içinde karşını bir ufuk olarak barındırır.

Görme ve görünme arasındaki ontolojik akrabalık, dünyanın görmeyi tüm opaklığıyla aştığı, görmenin, kendisinden yapıldığı ontolojik dokuyu delip geçemediği anlamına gelir, tam da bu aşkınlık görünürlüğün koşuludur. Dünyaya açıklık, varlığın sahip olmaya dönüştürülemez bir ilişkisini gizler. Görme, dünyaya sadece atmosferik ve yanal mevcudiyet onu aştığı için erişir. Görme, sarmaladığı şey de onu sardığı için vardır. Görmeyi entelektüel bir şey olarak düşünemeyiz. Dünyanın derinliği, varlığın atomunun derinliği değil, anlamın derinliğidir.⁷⁹

Sanat eserinin zemini ‘sanat nedir?’ sorusuna karşı direnir. Çünkü bu soru özel tözü varsayan sanat eseriyle zaten refleksif bir meşguliyettir. Fakat sanat eserinin kendisinden doğduğu vücut bulmuş zeminine gönderimde bulunması, tam da sorunun biçimini problematize eder. Sanat eseri burada sorunun refleksif ve özelleştirici yüklemelerinden kendisini kurtarır. Sadece kendi varlığının olanağı sorusu olarak kendini ortaya koyar. Kendisini, başlangıcında ve sadece kendi başlangıcı sorusu olarak var olmaya devam edişinde var eder. Eğer sanat eserinin kendi var oluşunun olanağı sorusundan kaynaklanması, onun henüz özünün olmadığı anlamına gelir. Sanat eseri, ‘sanat nedir?’ sorusunun refleksif biçiminden yoksun olarak var olur. Sanat eseri bütün şeylere ait olan görünüşe getirici güçten doğan bir şey olarak kendini ortaya koyar. Tek anlamlı bir varlığı değil, fakat derinlik, uzam, renk adı altında çizgilerin, ışıklandırmanın, renklerin, kütlelerin *Logos*'unu, denklik sistemini taşır.⁸⁰

‘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 ikonunu olan. Bu, zayıflamış bir suret, aldatıcı bir görünüş, başka bir şey değildir. Lascaux'nun duvarında resmedilen hayvanlar, orada kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmazlar. Ama

76 Merleau-Ponty *Le Visible et L'invisible*, 223-4.

77 *A.g.e.*, 261.

78 *A.g.e.*, 322.

79 *A.g.e.*, 157-8.

80 Rajiv Kaushik, *Art and Institution*, 69-70.

*başka yerde de değildiler. Biraz önde, biraz geride, duvarın ustalıklı 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 gördüğümünden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir.*⁸¹

Gelelim en baştaki sorumuza: Peki, nedir gerçeklik? Yansıtılacak bir şey mi? Doğal dünyanın *Logos*'u aynı zamanda estetik dünyanın *Logos*'u da olmasaydı, muhtemelen öyle düşünmekte haklı olabilirdik. Belki o vakit kopya çekebilir, gerçekliği yansıtabilirdik. Zira bu, vücudu ten olan bir varlığın yapabileceği bir iş gibi görünmemektedir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almamışlardır.

Kaynaklar

- Baudrillard, Jean. *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*. Çeviren Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- Brodsky, Joyce. "A Paradigm Case for Merleau-Ponty: the Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cézanne". In *Artibus et Historiae*. IRSA s.c., 1981. Vol. 2. No. 4. 125-134. <https://www.jstor.org/stable/1483119>.
- Da Silva-Charrak, Clara. *Merleau-Ponty, Le Corps et Le Sens*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- Figal, Günter. "Merleau-Ponty and Cezanne on Painting". In *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*. Ed. Kascha Semonovitch and Neal DeRoo. New York: Continuum International Publishing Group, 2010. 30-41.
- Hodge, Susie. *Cézanne. 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*. Çeviren Seda Yörüker. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013.
- Husserl, Edmund. *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*. Trans. Dorion Cairns. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.
- Kaushik, Rajiv. *Art and Institution, Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*. New York: Continuum International Publishing Group, 2011.
- Klee, Paul. *Creative Confessions*. London: Tate Publishing, 1921.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Göz ve Tin*, Çeviren Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- . *Algılanan Dünya*. Çeviren Ömer Aygün. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- . *Sens et Non-sens*. Paris: Éditions Gallimard, 2009.
- . *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Éditions Gallimard, 2012.
- . *Le Visible et L'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 2013.
- . "Cézanne'nın Kuşkusunu". Çeviren Mehmet Adam. *Cogito. Maurice Merleau-Ponty*. Sayı: 88. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017. 45-63.
- Mirvish, Adrian. "Sartre and the Lived Body: Negation, Non-Positional Self Awareness and Hodological Space". *Sartre on the Body*. Ed. Katherine J. Morris. Palgrave: Macmillan, 2010, 67-84.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie Phénoménologique*. Paris: Éditions Gallimard, 2013.
- Şan, Emre. "Estetik Dünyanın Logos'u". *Dünyanın Teni, Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. Hazırlayan Zeynep Direk. İstanbul: Metis Yayınları, 2017, 212-230.
- Wiscus, Jessica. *The Rhythm of Thought*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

81 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 36.

