

Üç Figür Diyalektiği

Yrd. Doç. Serdar Toka

Özet

Yeni olanın eskileri kapsadığı ve onların üzerine kurulduğundan hareketle sanat tarihine yönelerek orada bir takım yeni olgular keşfetmek sanatçı ve teorisyen için süreğen bir çabadır. Üç figür diyalektiği sanat tarihindeki bazı başyapıtlar arasındaki şaşkırtıcı benzerliğin kavramlaştırılmasını ifade eder. Üç figür arasındaki durumda iki figürün birbiriyle eşleşmesi, uygarlığın insana sağladığı olanaklardan uzak fakat yine uygarlığın içinde var olan üçüncü figürün izleyici ile vicdani ilişkiye girmesi söz konusudur. Nitekim bu yapıtların ortak özellikleri hoşça gidici unsurdan yoksun olmalarıdır. Diğer bir ortak özellik ise yapıtların tümünde bir şekilde deformasyon ve buna bağlı olarak ifadedici bir dil bulunmasıdır. Deformasyonla yaratılan mesafe izleyicinin yapıt karşısında düşünsel faaliyete girmesini sağlamaktadır. Üç Figür Diyalektiği sanatçının çağına bağlı olarak "vicdan" olduğu savını desteklemektedir.

THREE FIGURES DIALECT

Abstract

The artist and the theorist struggle continually to discover new phenomena by turning to art history, in which the new encompasses the old and which is founded upon them. Three figure dialectic refers to the conceptualization of surprising similarities between certain masterpieces in art history. In the situation between three figures, the pairing of two figures with each other allows the third figure, which is far from the possibilities afforded to the human from civilization yet is still within civilization, to enter a conscientious relationship with the observer. Thus the common features of these works is their being devoid of a pleasing element. Another common feature is that in all of these works there is a kind of deformation and, related to this, an expressive language. The distance created by deformation brings the observer into intellectual activity vis-a-vis the work. Three Figure Dialectic supports the assertion that the artist is a "conscience" related to the era.

Anahtar Kelimeler

Sanat

Üç Figür

Keywords

Art

Three Figures

Giriş

Gabriel Tarde¹'ın tezine göre, "yeni, iki eskinin bir araya gelmesinden" oluşur. Olağanüstü bir bellek olan sanat tarihi aynı zamanda sanatçıların ve tarihçilerin ortak malzeme deposudur. Ne zaman bir yeni yaratılmak istense veya sanatsal pratikleri sanatçıyı buna zorlasa sanat tarihindeki eskiye başvurmak, orda bir şeyler keşfetmek kaçınılmazdır. Tarihin dehlizleri kendi başına keşfedilmeyi/icat edilmeyi bekleyen birçok olguyu da barındırır, bunları günışığına çıkarmak sanatta tartışılan sorunlara katkı sağlayabilir. Bilip gördüğümüz başarıya yönelik yeni bir bakış açısı kazandırabilir. Sanat eserleri zamanı aşan yapılarıyla bize yeni estetik zevkler ve yaratma arzusu sunabilir yahut sanatın ne olduğu neye dönüştüğü konularında bize her zaman yeni fikirler verebilir. Walter Benjamin "Tarih Kavramı üzerine" başlıklı makalesinde şöyle diyordu: "Geçmiş ancak bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir" (Benjamin, 1995:41). Sonrasında Michael Foucault'nun tarih anlayışı², ilerlemeci/çizgisel tarih anlatılarını yapı-bozuma uğratarak, soykütütsel tarih yöntemi geliştirerek tarihi olanaklar ve oyunlar alanı olarak görebilmenin kapısını açmıştır. Böylece, sanat tarihinde de tarihselci yaklaşımları aşabilen; çizgisel, ardışık izlek dışında ve dönemleştirmeleri göz ardı edebilen yeni çalışmalar yapabilmenin önü açılmıştır. Sanat eserlerini farklı bağlamlarda ilişkilendirmek, bilindik söylemler dışında farklı ilişkililikler kurmak sanat üzerine yeni sözler söylemeyi de olanaklı kılmaktadır.

Bu çalışmada, yukarıda zikredilen yaklaşımın ışığında, sanat tarihinde yakın ve farklı dönemleştirmeler/akımlar altında yer verilen beş yapıt ele alınmakta ve aralarında farklı bir ilişkililik kurulmaktadır. Eserler ve tarihleri şunlardır: Hans Holbain'in "Elçiler"i (1533), James Ensor'un "Asılmış Bir adamın Bedeni için Kavga Eden İskeletler"i (1891), Edvard Munch'un "Çığlık"ı (1910), George Grosz'un "Berlinden Sokak Görünümü" (1930) ve Francisco Goya'nın "Bu Kötü!"ü (1810-14).

1. Jean-Gabriel de Tarde (1843 - 1904). Fransız sosyolog, kriminalog ve sosyal psikolog. Toplumun taklit olduğunu öne sürmüş ve insanların farklılıklarına rağmen nasıl olup da benzer davranışlar gösterdiklerini araştırmıştır.

2. Bkz. Foucault, M. "Cinselliğin Tarihi" Ayrıntı Yayınları, Çeviri : Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, 2012 ve "Deliliğin Tarihi" İmge Yayınları, Çevirmen : Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, 2013.

Hepsi de çok bilinen eserler olan resimlerin ait oldukları dönemlerdeki anlamları dışında, nasıl bir araya gelebildikleri ve aralarında yeni olan ortak noktaların, bu noktaları oluşturan ve destekleyen verilerin neler oldukları ortaya konulmaktadır. Böylelikle, bu araştırmanın sanat tarihinde bir olguya işaret ettiği düşünülmektedir; konunun akışı içinde açıklanacağı üzere bunu "Üç Figür Diyalektiği" olarak tanımlayabiliriz.

"Üç Figür Diyalektiği" tanımlamasını şöyle açabiliriz: Öncelikle üç sayısı, matematikte birden büyük ve çoğul olan ilk tek tamsayıdır. Görsel sanatlarda figür sayısı olarak tek ve çift sayılar önemlidir. Çünkü tek sayı ile çalışıldığında çiftler birbirini tamamlar ve kalan tek, tamamlanmamışlık etkisi yaratarak izleyiciyle ilişkiye girer. Böylece eser ile izleyici arasında iletişim kurulduğu varsayılır. İkinci olarak, figür kelimesi sanat eserinde bir işlevi yerine getiren olgu, unsurdur; resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi anlamına gelir (bu çalışmada özellikle resimde insan temsilidir). Felsefi bir kavram olan diyalektik kelimesinin TDK Büyük Sözlük'e göre anlamı: "Gerçekliği ve onun çelişkilerini incelemeye yarayan ve bu çelişkileri aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi, eytişim" olarak belirtilmektedir. Felsefe Sözlüğü'nde ise G. W. F. Hegel ve Karl Marks'ta diyalektik; tez, antitez ve sentez sıralamasıyla ortaya konmaktadır (Bkz. Akarsu, 1984: 66). Bu çalışmada diyalektik kavramı, karşıtların içsel bağlantılarıyla çelişkinin yaşımsal ifadesi olarak ele alınmaktadır.

Biri istisna olmak üzere eserlerin hem tarihsel sıralarına göre tek tek incelenmesi hem de her bir eserin diğerleriyle olan benzerliklerinin karşılaştırılarak ortaya konulması yöntem olarak benimsenmiştir. Bu nedenle, çalışma boyunca öncelikle her bir resim tek başına ele alınmakta, sonrasında birbirleriyle karşılaştırılmakta ve her defasında "Üç Figür Diyalektiği" tanımıyla kastedilene daha da yaklaşılarak sonuca ulaşılmaktadır.

1. "Elçiler"de Üç Figür



Resim 1: Hans Holbein, Elçiler, 1533.

Tuval üzerine yağlıboya ve tempera, 207x209 cm, National Gallery, Londra.

İlk olarak, Hans Holbein'ın 1533 tarihli Elçiler resmini ele alalım (Resim 1). Sanatçının en çok bilinen ve gerçekte portre olan bu eserinde ölümlülük teması, yapıtın geneline hâkim olan realist yaklaşımla çelişen şaşkırtıcı bir deformasyonla ortaya çıkmaktadır. Sahnenin önünde deforme edilmiş bir kafatası vardır.

"Kafatasının resme nasıl girdiği, elçilerin bunu neden istediği konusunda çeşitli yorumlar vardır. Yorumların hepsi, bunun bir tür ölüm simgesi olduğu konusunda birleşir. ... Bizim savımız açısından önemli olan bu kafatasının resimdeki öbür şeylere göre (gerçek anlamda) bambaşka bir görüş açısından verilmiş olmasıdır. Kafatası da resmin geri kalanı gibi resimlenseydi, fizikötesi bir anlamı kalmazdı, o da öbürleri gibi nesne, ölü iskeletin bir parçası olurdu (Berger, 1995:91). "

John Berger'in işaret ettiği gibi resimde objelerin fizikötesi anlam kazanmalarında deformasyon etkili bir yol olabilmektedir. Yazar, geleneksel resme gerçekçi biçimde fizikötesi simgeler sokulduğunda, resim yönteminin katı ve cansız olması yüzünden inandırıcı bir etki uyandırmadığını öne sürmektedir.

Öte yandan kafatasının deforme edilmiş olması, eserle izleyici arasında mesafe oluşturmaktadır. Bu mesafe izleyicinin yahut eleştirmenin düşünmesini ve hayal gücünü çalıştırmasını sağladığı

alandır. Bu yüzden tam anlamıyla realist resimler karşısında fazlaca zihinsel çaba harcamamıza gerek kalmaz. Deformasyon ve mesafeye ilişkin bu saptama ilerde tekrar göz önüne alacağımız için önem taşımaktadır.

Burada değinmek istediğimiz asıl önemli nokta resimdeki figürler ve onların yerleştirilişidir. Resimde gerçekte üç figür bulunmaktadır. Ayakta duran iki figür dışında kalan kafatası üçüncü figürü oluşturmaktadır; bu üçüncü figür deforme edilmiştir. Bu figürün bir diğer özelliği de önde olması ve bakışının izleyiciye yönelik olmasıdır. İki figür birbirleriyle eşleşirken kafatası izleyiciye hitap etmektedir.

Şimdi burada önemli olan özellikleri sıralayalım:

- 1- Arkada ayakta iki figür durmaktadır.
- 2- Önde deforme edilmiş figür olan kafatası bulunmaktadır.
- 3- Kafatası izleyiciye bakmaktadır.
- 4- İki figür birbirleriyle, kafatası ise izleyici ile ilişki kurmaktadır.
- 5- Bu figürler arasında diyalektik bir ilişki bulunmaktadır. İlk etapta bunun yaşam ve ölüm arasındaki çelişki olduğunu öne sürebiliriz.

2. "Asılmış bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler"de Üç Figür

Konumuzu ilgilendiren ikinci önemli resim James Ensor'un 1891 yılında yaptığı Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler'dir. Bu yapıt, sanatçının en önemli iki resminden birisidir. Eserde (Resim 2) kolayca sözcüklerle anlatılabilecek kadar yalın bir ifade bulunmaz; saçılmış düşünce/düşselliklerin ve fuzulî çabaların yer aldığı, saçmalık üzerine kurulu bir dünya, acı bir alayla eleştirilmektedir.

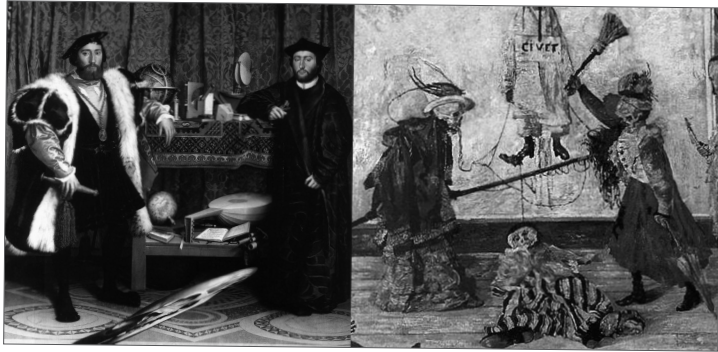


Resim 2: James Ensor, Asılmış bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler, 1891.
Tuval üzerine yağlıboya, 74x59 cm, Korninklijik Museum, Abtwerb.

Bu eser Elçiler'den yaklaşık 450 yıl sonra yapılmıştır ve modern bir eserdir, ekspresyonizm akımına dâhildir. Elçilerden farklı olarak deformasyon resmin tamamına hâkimdir ve J. Berger'in savını hatırlarsak; fizikötesi değil fakat dışavurumcu ifade resmin tümündeki bu deformasyonla sağlanmıştır. Düşünme ve eleştirme mesafesi bu şekilde oluşturulmuştur.

İki eseri yan yana koyarak karşılaştırdığımızda (Resim 3). aradaki bariz benzerlik hemen dikkati çekmektedir. İlk olarak, yerde duran ve izleyiciye bakan kafataslarına ve bunların bakışlarına dikkat edelim: Kuşkuya yer bırakmayacak şekilde birbirlerine benzemektedirler.

Her iki resimde de ayaktaki iki figüre dikkat edersek bunlar arasındaki şapkalarda, kürklü uzun kıyafetlerde vb. benzerlik de çarpıcıdır (bu benzerlikleri gözlemlerken J. Ensor'un resmindeki diğer figürleri ihmal etmek konumuz açısından bir şey değiştirmez).



Resim 3: H. Holbein ve J. Ensor, iki resmin karşılaştırılması.

J. Ensor'un eserinde öne çıkan özellikleri sıralarsak, H. Holbein'in eseri ile olan yakınlığı daha sarıh hale gelir:

- 1 Arkada ayakta iki figür durmaktadır.
- 2 Önde deforme edilmiş figür olan kafatası (iskelet) bulunmaktadır.
- 3 Kafatası izleyiciye bakmaktadır.
- 4 İki figür birbirleriyle, (J. Ensor'un eserinde kavga ediyorlar, fakat bu da sanatçının yaklaşımı bağlamında bir 'ilişki'dir) iskelet ise izleyici ile ilişki kurmaktadır.
- 5 Bu figürler arasında diyalektik bir ilişki bulunmaktadır.

3. "Çılgılık"ta Üç Figür

Üçüncü olarak Edvard Munch'un en tanınmış resmi Çılgılık tablosunu ele alalım. Genel kabul gördüğü üzere Çılgılık'ın ana teması bulantı/kaygıdır.

Varoluşçu düşüncede, insan kaygı ile özdeşleştirilmekte ve insandaki bütün duyguların (neşenin, öfkenin vb.) nesnel bir nedeni olduğu ifade edilmektedir. Ancak kaygı (veya sıkıntı) bir nedene bağlı olmaksızın durup dururken ortaya çıkar. "Endişenin veya kaygının, sıkıntının, bunaltının ve anksiyetenin nesnesi belirsizdir. Endişenin nesnesi hiçbir yerdedir" (Çüçen, 1997:51).



Resim 4: Edvard Munch, Çılgılık, 1910.
Pano üzerine tempera, 83 x 66 cm, Munch Museum, Oslo.

Çığlık (Resim 4) E. Munch'un tanrısını yitirmiş modern insanı resmettiği en önemli eseridir. E. Munch bu motifin ortaya çıkışını şöyle anlatır:

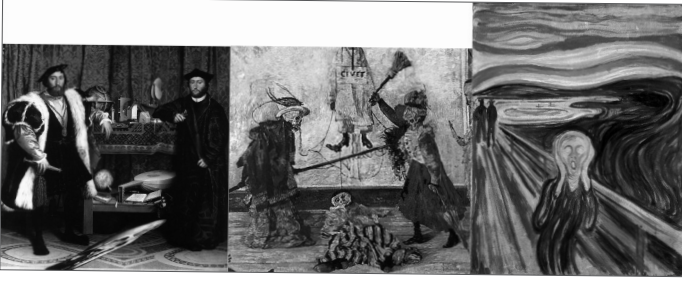
"İki arkadaşım patikada yürüyordum, güneş batıyordu, aniden gökyüzü kan kırmızısına döndü. Tükendiğimi hissederek durdum ve çite yaslandım, mavi siyah fyordların ve şehrin üzerinde kan ve ateşten diller vardı, arkadaşlarım yürümeye devam ediyorlardı, kaygıyla titreyerek orada durakaldım, ve doğanın sonsuz çığlığını hissettim (Akt. Eggum, 2013: 1). "

Belki de "Bu çığlığın nedenini asla bilemeyeceğiz" (Gombrich, 1992: 448) derken, E. H. Gombrich de bunaltının durup dururken ortaya çıkmasını, yani nedensizliğini onaylamaktadır.

E. Munch'un başyapıtı diyebileceğimiz bu esere figürler ve kompozisyon açısından yaklaştığımızda tezimizi destekleyen olgularla karşılaşırız. Çığlığı atan baş, çıkıntılı kemikleri ve göz çukurlarıyla adeta bir iskelete dönüşmüştür. Görünüşü nedeniyle konumuz açısından bunu bir iskelet olarak kabul edebiliriz. Daha önce incelediğimiz iki örnekte gördüğümüz ayaktaki figürler bu resimde de vardır; fakat geriye gitmiş ve küçülmüşlerdir. Bu iki figür -her ne kadar gerçekte E. Munch'un arkadaşlarını temsil etmekte ise de- resmin görsel etkisi açısından öndeki figürün yalnızlığıyla çelişki oluşturmaktadır. Bu suretle öndeki figürün yalnızlığını ve acısını güçlendirmektedirler. Sözü ettiğimiz diyalektik bu noktada belirginleşir. İki figürün birbiriyle eşleşerek yalnız ve acı çeken figürle çelişki oluşturması söz konusudur.

J. Berger'in saptamasına dönersek, bu resmin tümünde fizikötesi ifade, renkler, fırça kullanım biçimi sonucu ortaya çıkan ve dışavurumcu resmin yapısal bir özelliği olan deformasyonla sağlanmışır.

Şimdi bu eserin ilk iki resimle olan ortak özelliklerini sıralayalım (Resim 5):



Resim 5: Holbein Ensor ve Munch, üç resmin karşılaştırılması.

- 1 Ayakta iki figür durmaktadır (Çığılık'ta bu figürler uzaklaşarak geriye gitmiştir).
- 2 Önde deforme edilmiş figür olan kafatası bulunmaktadır.
- 3 Kafatası izleyiciye bakmaktadır.
- 4 İki figür birbirleriyle, kafatası ise izleyici ile ilişki kurmaktadır.
- 5 Aralarında diyalektik bir ilişki bulunmaktadır.

4. "Berlin'den Sokak Görünümü"nde Üç Figür

Konu açısından tayin edici öneme sahip bir diğer eser, daha ileri bir tarihte yapılmış olan (1930) George Grosz'un çok tanınmış bir karikatürüdür (Resim 6).



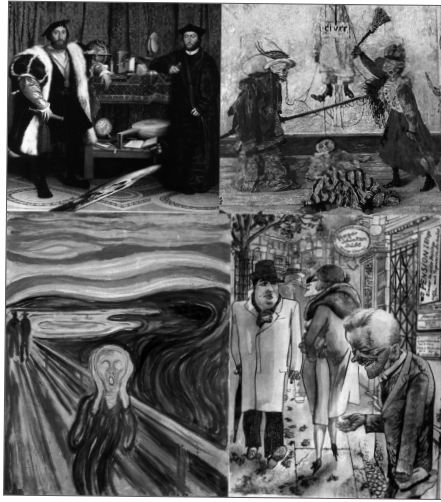
Resim 6: George Grosz, Berlin'den Sokak Görünümü, 1930.
Kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve yağlıboya, 60 x 46 cm, özel koleksiyon³

3. Ulaşılabilen kaynaklarda George Grosz'un bu eserinin nerede olduğuna ilişkin şehir ismi zikredilmemektedir.

G. Grosz eserinde (Resim 4), Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'daki acımasızlığı, duyarlılığın yitilmesini ve belki de kötülüğü resmetmektedir. Şeytan nedir sorusuna, "Şeytan, bilincimizin dışında algılanan düşman bir gücün ya da güçlerin temeli, tanrılaştırılması, nesneleştirilmesidir" yanıtını veren J. B. Russel, kötülüğü incelediği kitabında, toplama kampındaki bir kurbanın resminin altyazısında şöyle demektedir: "... Şeytanın en gerçek görüntüsü insanın acımasızlığında ve ilgisizliğinde yatmaktadır" (Russel: 1999: 32).

Resimde ön planda zavallı bir adam dilenirken, arkadaki kadın ve erkek flört etmektedir. Almanya'nın o dönemdeki toplumsal koşulları acı bir şekilde gülmece konusu yapılmaktadır. Eser, dönemin yıkılan insani değerlerine, sahteliğine, kokuşmuş toplumsallığına ve insan varoluşunun bencil ve acımasız doğasına bir eleştiridir.

J. Berger'in deformasyon ve fizikötesi hakkındaki yaklaşımını, G. Grosz'un bu eserinde de görürüz. Karikatürdeki deformasyon ifadeyi ön plana çıkarmaktadır. Konumuz açısından öncelikle önde duran figürdeki deformasyona dikkat edelim. Geldiğimiz noktada dilenci figürünün acı çektiğini ve neredeyse iskelete dönüştüğü söyleyebiliriz. Geri plandaki iki figür, şapka ve giysileriyle hem Elçiler'deki, hem de Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler'deki ayakta duran figürlere benzemektedir. Tıpkı diğer üç resimde olduğu gibi üçüncü figür, yani iskelet acı çekmekte ve izleyiciyle ilişki kurmaktadır.



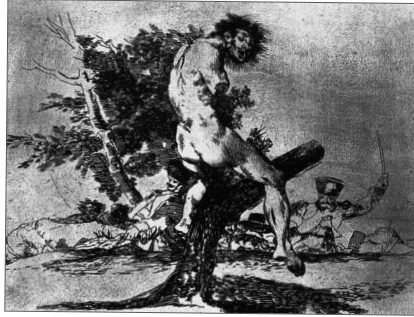
Resim 7: H. Holbein, J. Ensor, E. Munch ve G. Grosz, dört resmin karşılaştırılması.

Bu dört resmi yan yana koymak (Resim 7) Őu tanidik benzerlikleri yeniden uretebilmemizi saęlar:

- 1 Arkada ayakta Őapkalı iki figür durmaktadır.
- 2 Önde deforme edilmiş figür olan kafatası (G. Grosz'un resminde acı çeken dilenci) bulunmaktadır.
- 3 Kafatası izleyiciye bakmaktadır.
- 4 İki figür birbirleriyle, kafatası ise izleyici ile ilişki kurmaktadır.
- 5 Figürler arasında diyalektik bir ilişki bulunmaktadır.

5. "Bu Kötü!"de Üç Figür

Son olarak tekrar eski bir tarihe (1814) dönerek, Francisco Goya'nın SavaŐın Felaketleri dizisinden bir eserini (Resim 8) ele alalım. Önde çıplak ve kolu kesilmiŐ, vahşice ağaca çakılmıŐ figür; arkada savaŐan silahlı askerler bulunmaktadır.



Resim 8: Francisco Goya, Bu kötü! (SavaŐın Felaketleri Dizisi No:37), 1810-14.
Gravür, 15.50 x 20.50 cm. National Galleries of Scotland, Edinburgh.

Jean-Paul Sartre, F. Goya'nın bu tarz resimleriyle sanatçının iç dünyası arasında bağlantı kurmaktadır:

"PiŐmanlık ve ani duygu deęiŐiklikleri ile bastırılan, kararsız ve acı içindeki hayalperest Goya, savaşı değil ama kendi görüŐünü resmetti. ... savaŐın dehŐetini ve kitle katliamlarını sadece kendi varoluŐ korkusuna dönüŐtürdü (Sartre, 2000: 104-105). "

Yine J. Berger'e başvurarak, bu kez negatif bir göndermede bulunarak, bu eserde deformasyonun belirgin biçimde bulunmadığını söyleyebiliriz. Fakat burada dehşet verici ifadeyi dengelemek için başka bir yol kullanılmıştır: resim siyah-beyazdır. İzleyici ile eser arasındaki mesafeyi oluşturan da budur. Yine ön planda ölüm imgesi bulunmaktadır ve iskeletin yerini alırken anlamını olduğu gibi korumaktadır; figür izleyici ile ilişki kurmaktadır. Arka plandaki iki asker figürü de birbirini tamamlamaktadır.

Sonuçlar

Bu çalışmaya konu olan beş resim de farklı ve yakın tarihsel dönemlere aittir. Eserler birer başyapıt ve sanatçıları da tartışmasız çok büyük sanatçılardır. Bu beş resim esas olarak birbirine benzeyen figür kompozisyonlarına ve bunlar arasındaki diyalektik ilişkiye sahiptir. Eserlerde hoşça gitme unsuru reddedilmektedir. F. Goya ve H. Holbein'in eserleri dışında ele alınan eserlerde varoluşçu düşünceye atıf bulunduğu söylenebilir.

Resimlerde ifadeyi etkili kılma sorunu realist olmayan yollar kullanılarak çözülmektedir: H. Holbein'in Elçiler'inde figürlerin önünde duran kafatası çarpıtılarak deforme edilmiştir. J. Ensor ve E. Munch'un yapıtlarında ait oldukları dışavurumculuk akımı sayesinde canlı renkler ve deformasyon eserlerin tümüne hâkimdir; canlı renklerin ve deformasyonun olanakları ifadeyi etkili kılmak amacıyla organize edilmiştir. Realist olmayan üslup, realist eserin (yahut fotografik eserin) sağlayamadığı bir ifadeyi sağlamaya olanak vermektedir. G. Grosz'un yapıtı bir karikatürdür ve karikatür olmasından kaynaklı deformasyon vardır. F. Goya ise bu sorunu farklı bir yolla eserin siyah beyaz olması sayesinde çözer: Buradan çıkan bir başka saptama da şudur: Karşılaştırarak incelediğimiz eserlerin hepsi özünde ifadedir ya da ifadecilik kaygısı taşımaktadır.

Eserler arasındaki figürleri yerleştirme biçimi ve figürler arasındaki benzerlik ise asıl can alıcı noktayı oluşturmaktadır. Arkada iki figür vardır Her bir eserde de bu figürler şapkalıdır. Şapka bir kıyafetten öte, bir aksesuar olduğu için bu figürlerin saygın diyebileceğimiz anlamda toplumsal statülerinin olduğunu düşündürmektedir. Önde, her bir resimde birbirine benzer şekillerde yerleştirilmiş izleyiciye bakan ölüm ya da acı imgesi; kafatası, kafatasına dönüşmüş baş, dilenci, vahşice öldürülmüş ceset bulunmaktadır. Ölü ya da dilenci olan acı içindeki figürlerdir ve uygar yaşamdaki bütün korunaklılıklardan uzaktırlar.

Peki, bu figürler arasında ve figürlerle izleyici arasında diyalektik ilişki nasıl cereyan ediyor? İlkın arkada ve ayaktaki iki figürle öndeki ölüm ya da acı imgesi arasında bir çelişki olduğunu görmekteyiz. H. Holbainde bu yaşam-ölüm çelişkisidir. E. Munch'un eserinde arkadaşları figürler birbiri ile iletişim içindeyken, öndeki figür yalnızdır ve anksiyete içerisindedir. G. Grosz'da dilenci acı içinde ve acınacak durumda iken arkadaşları ikili figür utanmazca flört etmektedir. Bu eserlerin hepsinde çelişki vardır. Elbette bu çelişki sayesinde gerilim oluşmaktadır.

Öte yandan öndeki ölüm ya da acı imgesi izleyici ile ilişkiye girmekte, onunla eşleşmektedir. Yani resmi izleyen kişi de çelişkinin bir yanına dâhil olmaktadır.

İzleyici ile eser arasındaki bu sayısal olmaktan çıkıp duygusal olmaya varan ilişki neden bu sanatçılar tarafından -sezgisel de olsa- resimde ortak bir yol izlemek suretiyle yaratılmış ve resimler neden bu şekilde organize edilmiştir? Bu soruyu şöyle cevaplamak mümkündür: Sanatçı izleyicinin karşısına bu acı verici imgeleri koyarak ve onunla ilişki kurmasını sağlayarak izleyiciye kendini onun yanında konumlandırmayı önermektedir. Şu çok bilinen doğruyu tekrarlamakta yarar olduğu düşünülebilir: "Sanatçı çağının vicdanıdır." Aynı zamanda "öteki" kavramına rahatça göndermede bulunabiliriz, üçüncü figür gerçekte bir "öteki"dir.

Tüm bu benzerlikler, hesapta olmayan birer başka olasılığı da akla getirebilir: Farklı ve yakın tarihsel dönemlerde yaşayan bu büyük sanatçılar, çok ünlü resimlerinin kompozisyonlarını, kompozisyonlar arasındaki paralelliği ve figürlerin benzerliğini birbirlerinden kabaca kopya etme yoluyla mı ortaya koydular? Ya da etkilenmenin değişik düzeylerinde birbirlerinden etkilendiler mi? Eserlerin kendilerinden başka, bu soruya açık cevap verebileceğimiz tarihsel bir belge ya da not saptanamamıştır. Fakat taklit ya da etkilenme söz konusu olsa bile bu eserlerin sanat tarihinde çok önemli başyapıtlar olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu durumda doğru yaklaşımın, bu sanatçıların eserlerini sezgilerine dayanarak yarattıklarını onaylamak olması akla yakın görünmektedir.

Burada bir adım ileri giderek, Üç figür diyalektiği tanımlamasının sanatın temel şemalarından birini oluşturma potansiyeli barındırdığı ileri sürülebilir. Bu potansiyelin varlığını kabul ettiğimizde ise, bu şema artık sezgisel olmaktan çıkar ve kullanışlı bir alete dönüşebilir.

Kaynakça

Akarsu, Bedia, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Savaş Yayınları, Ankara, 1984.

Benjamin, Walter, Son Bakışta Aşk, Metis Yayınları, çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul, 1995.

Berger, John, Görme Biçimleri, Metis Yayınları, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, 1995.

Çüçen, A. Kadir, Heidegger'de Varlık ve Zaman, Asa Kitabevi, Bursa, 1997.

Eggum, Arne, "Edvard Munch as a Painter," 1999, (erişim) <http://old.munch-museet.no/content.aspx?id=15&mid=&lang=en>, 20 Kasım 2013: 1.

Gombrich, E. H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, çev. Bedrettin Cömert, İstanbul, 1992.

Russel, Jeffrey Burton, Şeytan, Kabalcı Yayınevi, çev. Nuri Plümer, İstanbul, 1999.

Sartre, Jean-Paul, Estetik Üstüne Denemeler, Doruk Yayınları, çev. Mehmet Yılmaz, Ankara, 2000.

TDK Güncel Türkçe Sözlük, (erişim) <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, 1 Mart 2013:1.