



Hem soyut hem figüratif:

Edward Hopper'ı okumak

Mehmet Yılmaz

Bu kitap Derin Düşünce Fikir
Platformu'nun okurlarına
armağanıdır.

www.derindusunce.org



İçindekiler

Önsöz.....	6
Edward Hopper: Hem figüratif hem soyut!	7
Like a Rolling Stone!	10
Canın sıkıntısı İnsan'ın rolsüz kalmasıdır.....	13
Büyüyen dünyada küçülen insan.....	17
Uzun yaşadıkça Para'ya daha çok tapacak ve Ölüm'den daha çok korkacaksın	29
Ben'im burada ama Kendi'm uzaklardayım.....	31
Mutluymuş gibi yap, yanında bir kadın varmış gibi	36
Korkuyorum öyleyse varım!	38
Şehirde düşlerini gerçekleştiremeyenler başkalarına düş olarak satıldılar	44
Diego Velázquez'e bakılır; Edward Hopper okunur	51
Shakespeare de yanılmış: Tiyatro dürüst bir yalancıdır!	56
Sükût gece gibidir, nutuk susunca tahayyül konuşur	60
Eugène Atget: Gerçek-üstü fotoğraf için gerçek bir göz.....	64
Bir ölüm provasıdır uyku	68
Başkalarıyla aynı mekânda bulunmak yalnızlığa çare değil	71
Krokiler: Edward Hopper mükemmeli ararken.....	74

Önsöz

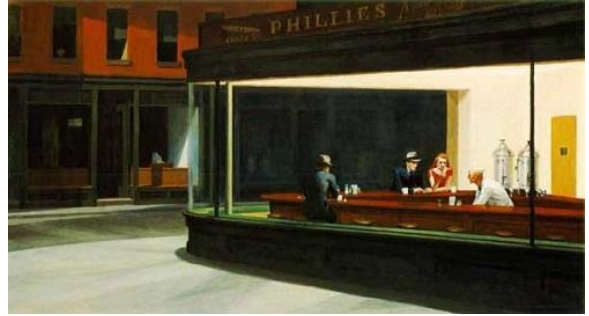
Amerikalı ressam Edward Hopper sadece Amerika'nın değil bütün Batı kültürünün en önemli ressamlarından biri. Hopper ile Batı resmi asırlardan beri ilk defa kısır ekol savaşlarını, **soyut resim / figüratif resim** gibi ölü doğmuş dikotomileri aşma fırsatı yakaladı. Neden?

Batı'da resim sanatı denince ekoller, akımlar ve değişimler geliyor akla. Ama Batı'nın güzellik algısını ve "sanat" dediği şeyi anlamak için değişmezler bakmak daha önemli. Bu değişmezler içinde ise figüratif resim ve figüre karşı "soyutçuların" takındığı tavır özel bir yer tutuyor. Zira ressam çizmeye başlamadan evvel ilham alacağı renk ve suretlerden daha mühim bir tercih yapmak zorunda: Lisan-ı suret. Yani doğayı en mükemmel şekilde taklid etmek; **bakılan** bir resim yapmak ya da insandaki hisleri tetikleyecek soyut tercihlere yönelerek **okunan** bir resim yapmak. Yani teşbih ile maddeye işaret etmek ya da tenzih ile görünenin ötesindeki mânâya yönelmek... (Bkz. Bu konudaki e-kitap: *Tezyin: Gözlerle Dinlenen Müzik*)

Bu bağlamda, perspektif, ışık, gölge vb tercihleri aşan Hopper'ın yeni bir şey yaptığını savunuyoruz: **Hopper Rönesans'tan beri can çekişen figüratif resme yeni bir soluk verdi.** Tezimiz budur. Bu lisan-ı sûreti tahlil etmek için sadece Hopper'dan etkilenen diCorcia gibi fotoğrafçıları değil ondan beslenen Hitchcock, Jarmusch, Lynch gibi sinema yönetmenlerini, romancıları da kitabımıza dahil ettik. Diğer yandan Hopper'ın tutkuyla okuduğu filozoflardan yani Henry David Thoreau ve Ralph Waldo Emerson'dan da istifade ettik. Elinizdeki bu kitap Hopper tablolarına aceleyle örtülen melankoli ve yalnızlık örtüsünü kaldırmak için yazıldı. Hopper'a bakmak değil Hopper'ı okumak için.

Edward Hopper: Hem figüratif hem soyut!

"... Tüm dünya bir sahnedir yalnızca birer oyuncu olan kadınlarla erkeklerin sahneye girip çıktığı ve tek bir insanın ömrü boyunca pek çok rol oynadığı ..." (Shakespeare)



Devrinin sanat akımlarına sırt çevirmiş bir ressam Hopper. Paris dönüşü sormuşlar: "Picasso ve kübizm hakkında ne düşünüyorsun?" diye. "Hiç duymadım" demiş. Doğru. Kaldığı evin merdivenlerini çizmekle meşguldü. Boş caddeler, tren yolları, köprüler, bacalar... Yorulmak bilmeksizin modern dünyayı resmetmiş. Sinema dekorlarına benziyor bazı eserleri. Biletle girilen sıkıcı müze duvarlarına layık değil bu tablolar. Sanki birazdan dinamik bir story board içindeki yerlerini alacaklar. Sinemadan beslenen ve sinemayı besleyen bir ressam Hopper. Endişe verici gerçeği anlatmaktan başka bir derdi yok; onu çevreleyen ve sürekli değişen modernite gerçeğini.

Endişe verici çünkü modernite öncesindeki şehirler insanları birleştiriyordu: Pazar yerleri, yollar, meydanlar, kiliseler... Oysa modern kentler insanları bölüyor. Aşılmaz engellerle dolu yaşam sahalarımız: Demir yolları, otoparklar, beton ayaklar üzerinde yükselen çok şeritli otoyollar, devasa köprüler iki noktayı birleştirirken mahalleleri birer hapisane haline getiriyor.

Derin Hopper : Hem figüratif hem soyut

Bölük pörçük mekânlarda yaşadığımız için fikirlerimiz de hislerimiz de paramparça. Amin Maalouf'un tabiriyle *"her şeye üzülen ama hiç bir şeye tam olarak ilgilenemeyen"* insanlar belki de modern şehirlerin yüzünden çıktılar ortaya?

Sebebi her ne olursa olsun bizim "modern" gözlerimiz net kopmalara, keskin sınırlara alışık artık: Ya öyle, ya da böyle; hem şöyle, hem de böyle; ne o, ne de bu! Analitik zekânın tahakkümündeyiz; resim sanatında bile bir dikotomi arıyoruz: Bir tablo ya soyut olmalıdır ya da figüratif. İkisi birden olamaz mı? O zaman da rumuzların, sembollerin peşine düşüyoruz: Kandinsky'nin mavi atı çocukluğunu anlatırmış; Picasso'nun Guernica'sında ödip kompleksinden izler varmış... Figüratif ile soyut arasında vehmedilen, yapay olarak oluşturulan bu camdan duvarı paramparça ediyor Edward



Hopper. Resimlerine bakmak değil okumak gerekiyor. (Bkz. e-kitap: [Soyut Sanat Müslümanın Yitik Malıdır](#))

20ci yüzyılın kara kutusu

Edward Hopper'ın tablolarına bakarak yaşadığı asrı nasıl net bir şekilde okuduğunu fark edebilirsiniz. Evet, eleştirmenlerin dedikleri doğru: Melankoliktir, yalnızlık ve sessizlik vardır resimlerinde. Ama Hopper bu değil. O bir krizin resmini çiziyor. Yani bir kopmanın, bir yırtılmanın, bir krizin. (gr. κρίσις) Giden ve bir daha geri gelmeyecek olan bir dünyanın yasını tutarken yeni gelene haklı bir endişeyle bakıyor: Para ve teknolojinin istilâ ettiği yeni dünyada insanların ve İnsan'ın yeri ne olacak? Objektif değerlerin ve tektipleşen binaların içinde dostluk, sadakat, merhamet ve Aşk yaşanabilir mi hâlâ? (Bkz. Derin Lügat maddesi: [İndî / Sübjektif / Objektif](#)) Eğer filozof olsaydı Hannah Arendt, Sigmund Freud veya René Guénon gibi bir "modernite krizi" kitabı yazabilirdi. Hopper resim yapmayı tercih etti. Anlatmak değil hissettirmek. Bir röportajında söylediği gibi "Kelimelerle anlatabilecek olsaydım resim yapmaya gerek kalmazdı". Peki neydi Hopper'ın bize hissettirmek istediği kriz?



1900'lerin başında Amerikan şehirleri hızla tektipleşiyor: Tasarımcı Raymond Loewy'nin kaleminden çıkma köşeleri yuvarlatılmış mutfak eşyaları, telgraf telleri, her yeri kaplayan asfalt yollar, Greyhound otobüsler ve uçsuz bucaksız, endişe verici bir boşluk. (Bkz. e-kitap: [Yokluk da var mıdır?](#)) Evet, insanlar keşfetmeden, binalar ve yollarla kaplamadan evvel de vardı o mekân ama "boşluk" yoktu. Teknolojiyle keşfetti insan o tekdüze, homojen, mânâsız ve bir o kadar da endişe verici boşluğu. Yürürken veya at üstündeki ilerleyişimiz fikirlerimizle aynı hızdaydı. Oysa saatte 100 km hızla giden bir trenden baktığımızda tabiatı ya da mekanı değil biteviye uzanan Boşluk'u görüyoruz.

Zaman Mekân'dan kopunca...

Ayaklarımızla yürürken mekân gözlerimizin kenarından akıp geçiyor. Kalp atışlarımız ve ayaklarımızın adımları hemen hemen aynı: Dakikada 80 vuruş. Oysa trenle, uçakla seyahat ettiğimizde dev adımlarla yürümüş oluyoruz ve mekân zamandan çok daha hızlı akıyor. Eski zamanlarda olmayan ve saat farklarından kaynaklanan jet lag gibi sorunlarla karşılaşırız. Hızlı araçlar ve hızlı iletişim sayesinde zaman ve mekân arasındaki doğal /alışılmış ilişki koptu. Makinelerin sayesinde görünür hale gelen bu boşluk ise çoğu insanda ölüm korkusunu artırıyor. (Bkz. e-kitap [Derin Zaman](#))



Dahası tektipleşen mekânlarda rollere sıkıştırılan insanlar eskisi gibi yaşamıyorlar. Para ve bürokrasinin objektifleştirici etkisiyle sübjektif/indî olan herşey hayatın dışına süpürülüyor. Böylesine bilimselleşen ve piyasalaşan bir dünyada daha ne kadar insan kalınabilir? İyilik,güzellik gibi indî yargılardan uzaklaşan insanlar robotlaşıp (=hayvanlaşıp) birer homo-economicus derekesine düşmezler mi? (Bkz. e-kitap: [Sen insansın, homo-economicus değilsin!](#)) Böylesi otomatların dünyasında adalet veya vicdanın tarif dahi edilemeyeceği aşikâr.

American Dream kalmadı, American Nightmare verelim!

Evet... Bizim "bildiğimiz" Amerika bu değil. Ellis Island'a ayak basan her göçmenin yemin edeceği gibi Amerika özgürlükler ülkesidir! Yeşil çimenleri sulayan neşeli çocuklar, komşularla mangalı hazırlayan babalar ve mutfakta pasta yapan cici anneler var Hollywood filmlerinde. Ekrandaki geniş boşluklar bunalımı ya da ölüm korkusunu değil fırsatları ve özgürlükleri remz ediyor değil mi?

Gerçek şu ki ABD dünyada en fazla anti-depresan kullanan ülke. En fazla silah taşıyan, kendi aile fertlerince öldürülen insanlar da yine Amerikan mezarlıklarında gömülüler. Bir zenci çocuğun polis tarafından öldürülme ihtimali beyazlara kıyasla 10 kez fazla. Neyse... Liste uzun. Karpotalların ve Amerikan mitolojisinin ötesindeki gerçek Amerika bunalım içinde bir coğrafya. Özgürlük ve serbestlik arasındaki farkı bilmeyenlerin "mutlu" olmak için herşeyi yaptığı ama sadece tatmin olabildiği bir yer. (Bkz. Derin Lügat Maddesi: [Özgürlük / Hürriyet / Serbestlik / Liberty / Freedom / الحرية](#))

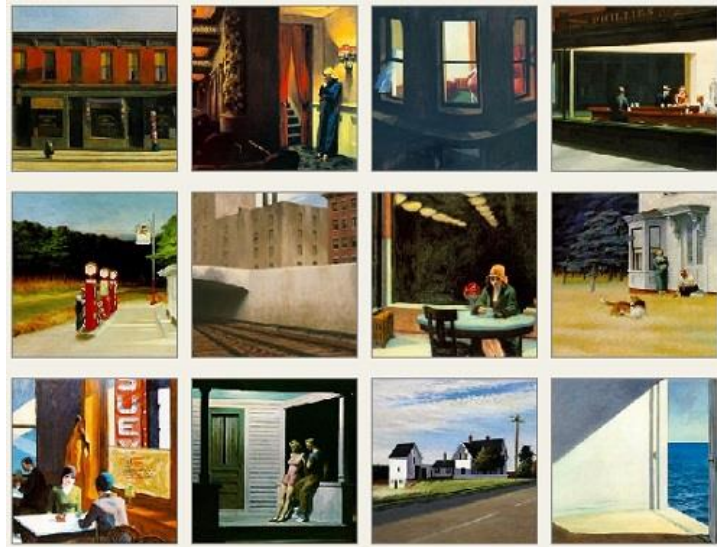
"Her sanat eseri bilinçaltının bir keşfidir"

Edward Hopper'a ait bir söz bu. Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung okuyan bir ressamdan gelmesi şaşırtıcı değil elbette. Tablolarındaki insanların vücut diliyle anlattıklarının bu kadar isabetli olması da bir rastlantı değil. Beraberler ama bu yalnızlığa engel değil. Birbirlerine bakmıyorlar, gözler uzakta. Bazen omuzları, göğüs kafeslerinin dönüşü iç sıkıntılarını eleveriyor. Tam olarak ne olduğunu bilmedikleri bir şeyi bekliyorlar.

Ahmet Erhan'ın mısralarındaki gibi :

"Bana doğacak güzel günlerden bahsederler, ben bugünleri yakıştıramazken kendime"

Evet... Bu yazı dizisinde Edward Hopper'ın tablolarını okuyacağız birlikte. Modern dünyada yerini kaybeden insanları ve İnsan'ı arayacağız.



Like a Rolling Stone!



Edward Hopper'ın en ünlü tablolarından birine bakıyoruz: *Gas*, 1940, 102×66 cm, Museum of Modern Art, New York. (Büyük görmek için resime tıklayın) Bütün sakinliğine rağmen endişe verici bir sahne bu. Tıpkı sinemadaki kontra-zoom gibi gözden gelen bilgi aklın beklediği gibi değil. (Bkz. [Derin İnsan kitabı](#), korku matkabı bahsi) Meselâ yolun ve ormanın gittiği kaçış noktasına göre benzin pompalarının yuvarlak ışıklarını daha eliptik görmeliydik. Bu perspektif "hataları" Rönesans sonrası resim sanatında "metafizik" bir derinlik vermek için kullanılmış. Hopper'ın fırçasında ise metafizik bir yabancılaşmanın rumuzu.

Ön planda bir benzin istasyonu var, yolun kenarında. Mekân'ı ikiye bölen bir yol bu. Birleştiren değil ayıran bir yol. Yolun solunda ağaçların karanlığa dönüştüğü bir orman görünüyor. Zaman da mekân gibi belirsiz. Benzincinin ışıklarını fark edecek kadar karanlık ama gökyüzünü mavi bırakacak kadar aydınlık bir vakit. Kan kırmızı benzin pompaları merkeze alınmış; benzinci daha küçük, arkada ve önemsiz bir konumda resmedilmiş. Ne işini bilen bir meslek erbabı ne de gürbüz bir işçi var karşımızda. Vahşi ormandaki mevkini kaybetmiş ama makinelerin ve binaların arasında kendine yeni bir yer bulamamış zavallı mülteci. Benzincinin "çalışması" anlamadığı makinelerin düğmelerine basmaktan ibaret. Etrafında kimsenin olmayışı ise müzmin yalnızlık hissini daha da kuvvetlendiriyor.

Oysa “çalışan/üreten” insan her zaman böyle resmedilmedi. Meselâ Grant Wood’un kaynakçısı (1925) veya Laura Knight’ın tornacı kadını (1940) bu benzinciden çok farklı. Bir komünist parti afişinden çıkmış gibi kahramanlaştırılmış buradaki işçiler. (Büyük görmek için tıklayın) Kullanılan makinelerin karmaşıklığı İnsan’ı gölgede bırakmamış. Tersine vahşi bir atı ehlileştiren usta biniciler gibi bu kaynakçı ve tornacı. Ne yaptığını bilen, mağrur, kararlı.



Evet... Hopper’ın stiline bazıları “sosyal realizm” diyorlar. İnsan’ı yutan şehri ve teknolojiyi resmediyor çünkü. Tablonun çerçevesi içinde, modern şehrin gözlerimize dayattığı bir başka çerçeve var. Duvarlar, pencereler, abartılmış perspektifin sivri uçlu çaprazları elbette bir rastlantı değil. Işık alan satırların parlaklığı ve gölgelerin matlığıyla sıra dışı bir renk paleti var bu tabloda. Kendisi gösterilmeyen ama ışığıyla parlak ve mat satırlar oluşturan sokak lambası seyircinin hayal gücünü uyandırıyor. Ama bu uyandırış da sebepsiz değil. Hopper modern şehirlerin yeni zaman ritmini resmediyor aslında. Zira eskiden gün ve gece birbirini takip ederek saatin tiktakları gibi bize ritim verirdi; gündüz çalışır, gece de uyurduk. Oysa şimdi şehirler sürekli aydınlatıldığı için gece yok; gündüzlerden sonra yapay gündüzler yaşıyoruz ve yine sabah oluyor.



Geceyi yitiren modern insan karanlık ve aydınlığın oluşturduğu zıtlığı da kaybediyor yani ressamların “Chiaroscuro” dediği şeyi. Gündüzün yine gündüzleri takip ettiği elektikli modern şehirlerde bir daha ne Rembrandt ne de Caravaggio, Georges de La Tour, Joseph Wright of Derby olmayacak.

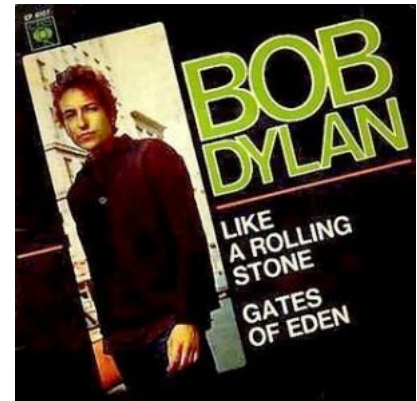


(Hopper, Approaching a City, 70×80 cm, The Phillips Collection, Washington, DC)

Tren yollarının, beton köprülerin ve elektrik tellerinin bölüp parçaladığı yeni mekân eskisi gibi değil doğru. Ama zaman da eski zaman değil. Gündüzler gündüzleri kovalıyor, kışın da yaz gibi ısıtılan evlerde turfanda sebze ve meyve yeniyor. Bölük pörçük mekânlarımız ile paramparça zamanlarımızın kesiştiği yerdeyiz. Kocaman bir Şimdi’nin içine sıkışıp kalmışız. Zannediyorum Hopper’ın dehası işte bu Şimdi’yi resmedebilmiş olması.

Like a rolling stone!

1927’de Edward Hopper ilk otomobilini aldı, elden düşme bir Dodge 25. Karısıyla Amerika’nın bir çok yerini gezdiler ve bu araba Hopper için tekerlekli bir atölye oldu, özellikle de suluboya çalışmaları için. Fakat diğer ressamların aksine o menzili değil güzergâhı resmetti. Konusu yol olan bir çok tablosu var. Ucuz moteller, telgraf direkleri ve benzincilerle ritimlenen; ünlü *highway 66* gibi asrımızın yatay abideleri olan yollar.

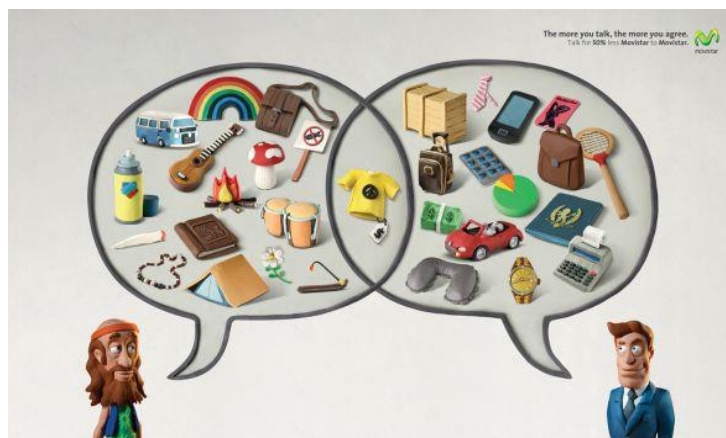


Asrının modern göçebelerinden Freud gibi Hopper da aslî vatanını özlediğini bilmeden yolları kendine vatan edindi. (Bkz. e-kitap [Gurbetçi Freud ve "Das Unheimliche"](#)) Amerikan edebiyatında, sinemasında ve müziğinde sıkça rastladığımız bir temadır bu köksüzlük, tutunamama hali: *Like a rolling stone!* Sürekli değişimin doğurduğu bir tür nihilizm. Bedenin bir gurbet olduğunu bilemeyen insanlar hiç gitmedikleri ülkeleri özlüyor ve kendilerini yollara vuruyorlar; başka şehirlerde, başka ülkelerde mutluluk arıyorlar. (Bkz. [Ölürsem beni köyümün yağmurlarında yıkasınlar!](#)) Bu zihniyet bir çok filme de konu olmuş: Easy Rider(1969), Paris, Texas (1984), Thelma & Louise (1991), Fear and Loathing in Las Vegas (1998)...

Jack Kerouac'ın unlu romanı *On the Road*(1957) ve modern bir mitoloji kisvesine bürünen *Beat Generation* sanırım herkesçe malum. Amerika'da savaş sonrası kuşakların babadan kalma "iki yüzlü" Protestan ahlâkını terk etmesi ama yerinde koyacak hiç bir şey bulamaması... Tektipleştirici konformizme, materyalizme başkaldıran gençlik bir anda mihenk noktalarını kaybetmişti. Bu devirde Amerikan gençliğinin durumu tıpkı Marx'ın Alman İdeolojisinde dile getirdiği Hristiyan ahlâkına başkaldırması gibi. (Bkz: e-kitap [Derin МАЯЖ](#))



Serbestlikle özgürlüğü birbirinden ayırd edemeyen bu kuşağın mutluluğu uyuşturucuda ve cinsellikte araması şaşırtıcı olmadı. (Bkz. Derin Lügat Maddesi: [Özgürlük / Hürriyet / Serbestlik / Liberty / Freedom / الحرية](#)) Fakat çok kısa bir süre sonra aynı hippilerin babalarından çok daha fazla materyalist hale gelmesi, başta Amerikan halkı olmak üzere bütün dünyayı soyup soğana çevirecek finansal sistemi kurması ise ayrıca dikkate şayan. (Bkz. e-kitaplar [Liberalizm Demokrasiyi Susturunca](#) ve [Banka Ordudan Tehlikelidir!](#))



Canın sıkıntısı İnsan'ın rolsüz kalmasıdır



"...Seni sürekli değiştirmeye çalışan bir dünyada kendin kalabilmek en büyük başarı [...] Uygar dünyada hiç bir sır gizli kalmaz; hiç bir şeyi saklayamayız. Cemiyetimiz bir maskeli balo gibi, herkes gerçek tabiatını gizliyor ve tercih ettiği maskelerle kendini ele veriyor ..." (Ralph Waldo Emerson, Cemiyet ve Yalnızlık, 1870)

Zihni Göktay ve Suna Pekuysal'ın başrollerini oynadığı Lüküs Hayat adlı müzikal komedi sahneye ilk konduğunda Suna Pekuysal TV'de bir margarin reklâmında oynuyordu. Reklâm filmindeki rolü "Nebahat Hanım" idi. Neba marka margarinle çok güzel yemek yaptığı için kocası ona "helâl olsun be Nebiş" diye bağıyor ve reklam böylece bitiyordu. Lüküs Hayat'ı görmeye gittiğimiz o gece çok tuhaf bir şey oldu: Oyunun en komik yerinde, Suna Pekuysal'ın Zihni Göktay'ı kovaladığı bir anda Pekuysal galiba gerçekten sinirlerdi ve terliğini kapıp Göktay'a fırlattı. Herkes terliğin yarı yolda yere düşmesini bekliyordu çünkü sahne çok büyüktü ve Göktay çok uzaktaydı. Buna rağmen fırlatılan terlik Göktay'ın başına isabet etti. Adamcağız yerinden öyle bir sıçradı ki diğer oyuncular şoke oldular. Seyirciler ise artık oyuna değil terliğin isabetine ve Göktay'ın sıçramasına gülmeye başlamışlardı. Tam o sırada seyircilerden biri ayağa kalkıp "Helâl olsun be Nebiş!" diye bağırdı... Artık hiç birimiz "oyunun içinde" değildik. Önde oturanlar ayağa kalkıp oyuncularla konuşmaya başladılar.

Metafizik bir tecrübeydi bu. Herkes kendi olmuştu birdenbire. Lüküs Hayat senaryosunda öngörülen rollerden çıkan oyuncular Zihni, Suna kimlikleriyle seyircilerin sorularına cevap veriyorlardı; salonun her yerinden konuşmalar, gülüşmeler geliyordu. Bir müddet sonra işin suyu çıkar gibi oldu ve bir soğukluk hissedildi. Tecrübeli Zihni Göktay bu soğumayı anında okudu ve "bu kadar yeter,

müsaade ederseniz işimize bakalım” deyip oyuncuların yerlerine (rollerine) geri dönmelerini sağladı. Biz seyirciler de dahil herkes nizamı yerini aldıktan sonra oyun kaldığı yerden devam etti.

Ben kimdir?

Günde bir kaç kez rol değiştiriyoruz ama genelde rolsüz kalmayız. İş yerinde çaycı / mühendis / uzman / sekreteriz. Evde anneyiz, babayız, karı ya da kocayız. Türkiye’de Kastamonuluyuz, Avrupa’da Türk’üz. Maça gider taraftar oluruz; doktor karşısında boynu bükük hasta rolündeyiz. Rol değiştirmek dert değil ama rolsüz kalmak zor. Genellikle anlattığım tiyatro tecrübesi kadar komik değil rolsüzlük. “Ben kimdir?” sorusuyla karşı karşıya kalmak can sıkıntısı hatta depresyona kadar gidiyor. Fakat bazen de tersine aşkın / müteâil / transandan bir deneyim olabilir. Rolsüz kaldığımız kimi zamanlar İnsan’ın Ben’likten sıyrılıp Kendi’si olduğu metafizik tecrübelerdir. Meselâ Tabiat’ın güzelliğine yeterince odaklanabilirsek güzelliğin şiddeti bütün rollerimizi silip atar ve geriye sadece varlık şuuru kalır:



“... Kim bir ırmağa bir saat bakıp da her şeyin geçici olduğunu düşünmez? Akan suya bir taş atın. Yayılan halkalar etkilerin harika rumuzlarıdır. Bireysel varlığının içinde ya da arkasında duran İnsan Kaînat’ı kapsayıp kuşatan, ihata eden bir ruhun varlığını idrak eder. O idrak ki bir gök kubbe gibidir: Adalet, Hakikat, Aşk ve Hürriyet göz kamaştırıcı birer güneş gibi doğarlar . Bu evrensel ruha “Akıl” der insan. Bana ya da sana ait değil; biz O’na aitiz, O’nun hizmetçisiyiz ...” (Ralph Waldo Emerson, Tabiat, 1836)

Yalnızlık paylaşılmaz, paylaşılsa yalnızlık olmaz

Yalnızlık, yaşamda bir an,

Hep yeniden başlayan..

Dışından anlaşılmaz.

Ya da kocaman bir yalan,

Kovdukça kovalayan..

Paylaşılmaz.

Bir düşün’de beni sana ayıran

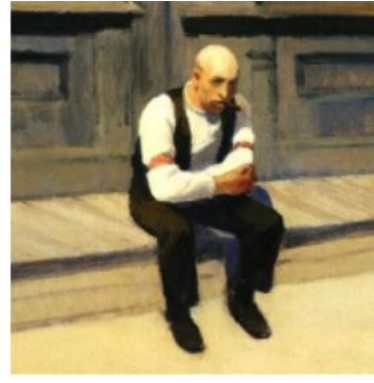
Yalnızlık paylaşılmaz

Paylaşılsa yalnızlık olmaz.

... demiş Özdemir Asaf. Paylaşılmadığı gibi toplanıp bir beraberliğe de dönüştürülemiyor. Manevî hazırlık yapmadan rolsüz kalan insanlar kendi iç dünyalarına hapsoluyorlar. Kendi iç dünyalarına hapsolmuş insanlar bir araya gelseler bile yalnız yaşamaya devam ediyorlar. Birbirlerini sevmeleri, anlamaları zor. Çünkü Sen’i sormak için değil Ben’i anlatmak için konuşuyorlar:

*“... Hiç bu kadar çok insanla bu kadar kesintisiz iletişim içinde olmamıştık. Ama hiç bu kadar yanlış anlamamıştık birbirimizi. **Anlamıyoruz çünkü bu iletişimde amaç ötekini anlamak değil, kendini anlatmak, göstermek, “ben de varım” demek.** Bu yüzden doymak bilmiyoruz. Bunun için internetin başından kalkamıyoruz. Yedikçe acıktırıyor nefsi azdıran teknoloji ...”*(Bkz. [Su an çok eğleniyorum... Neden yapayalnızım?](#))

Edward Hopper tarafından yapılmış ve bir tabloya bakıyoruz: *Room in New York*, 1932, 73.7 x 91.4 cm, Sheldon Memorial Art Gallery. (Büyük görmek için resmin üzerine tıklayabilirsiniz.) Hopper'ın bizi mahrem dünyalara davet ettiği bir çok tabloda olduğu gibi burada da camdan duvarlarla ayrılmış bir çift var. Kadın piyano çalmıyor, bir akor/ahenk arıyor; kayıp bir aşkı, ilk günkü heyecanları arar gibi. Bazı eserlerinde yarı çıplak yatağa uzanmış çiftler görüyoruz; adamlar ve kadınlar kalınca bir romanda romantizmi, felsefe kitaplarında mânâyı arar gibiler. Çıplaklığa rağmen hiç bir erotizm duygusu vermiyor bu tablolar. Pop-artçıların aksine Hopper görsel cinselliği devre dışı bırakmayı tercih etmiş.



Seni sürekli değiştirmeye çalışan bir dünyada kendin kalabilmek en büyük başarı

Evet, böyle diyor Emerson. Adamımız Hopper'ın en çok okuduğu iki filozoftan biri Ralph Waldo Emerson. Diğer Henry David Thoreau. Tabi bu filozofları okuyunca hemen akla şu soru geliyor: Kendin kalabilme sıkıntısı her insanın her çağda yaşadığı bir dert midir yoksa modern zamanlara has bir sorun mudur? Emerson ile devam edelim o halde:

"... Sürekli büyüyen şehirler insanları geveze ve dalgacı yapıyor ve bir o kadar da riyakâr. Konuşmalar o kadar düşük bir seviyede ki bilgiler, temiz iman sahipleri ve şairler dışlanıyor. Bu neşeli şamatanın içinde hislerin dünyevîleşmesi kaçınılmaz ..." (Cemiyet ve Yalnızlık)

1900'lerin başında Amerikan şehirlerinin yaşadığı dinamizmi, hızlı zengin olma umuduyla yoğrulan bir cemiyeti hayal etmek zor değil. Dahası tıptaki ilerleme insan ömrünü uzatıyor. Evde değil hastahane de ölüyor yaşlılar. Ölenleri gözden ırak mezarlıklara saklıyorlar adeta. Pazar günleri de açık mağazalar, fabrikalar. Ne kilise ne de mezarlık ziyaretleri eskisi kadar ilgilendirmiyor insanları.

Böyle bir cemiyette dünyayı sevmek ve Ölüm'ü unutmak çok kolay. Zira gece geç saatlere kadar açık bar ve lokantalar gündüz çalışan insanları gece de meşgul ediyor. Rollerden çıkıp Kendi'si olmaya vakit bulamıyor modern insan. Bu yüzden Emerson'un yakındığı dünyevîleşme büyük

ölçüde modernleşmeye has bir mesele. Unutulmaması gereken bir diğer veçhe ise içtimaî dokunun yırtılması. Köyleri terk edip şehirlere yerleşen insanların akraba-komşu bağları zayıfladığından zor günler için mal biriktirmek meşrûyet kazanıyor. Kısacası şehirleşme, endüstrileşme, bireysellik ve bencillik, Ölüm'ü unutmak ve dünyayı sevmek aynı meselenin farklı veçhelerinden ibaret. Bu listeyi daha da uzatmak gerekirse eğlence "ihtiyacını", aşırı tüketimi, vb şeyleri ekleyebiliriz. Peki böylesi bir dünyada Ben'lik nerede? İnsanlar modern dünyanın onlara verdiği rollerden kurtulup Kendi'leriyle başbaşa kalabilecekler mi?

Bu sorunun en güzel cevabı Edward Hopper'ın tablolarında: Kazayla rollerinden sıyrılan insanların içine düştükleri melankoliyi, tasvir ettiği vücut diliyle ile anlatmış Hopper. İki örnek alalım: New York Movie (1939) ve Office at Night (1940):



Solda yer gösterici kız genç, güzel ve iyi giyimli. İhtimal rolünü oynamış, seyirci rolündeki insanları yerlerine yerleştirmiş. Ekranda film oynuyor; kız düşüncelere dalmış. "*Hoş geldiniz, biletinizi görebilir miyim?*" diye soran, bahşişleri nazıkçe alırken teşekkür etmeyi unutmayan o cıvı cıvı kızdan eser yok. Ev kirasını mı düşünüyor yoksa hasta yatan çocuğunu mu?

Sağda "ideal" bir büronun dinamik çalışanları var. Oturan patron ve ayakta duran sekreter arasındaki hiyerarşi derhal göze çarpıyor. Kızın masasındaki daktilo bu algıyı güçlendirecek bir unsur. Hopper adeta anatomi kurallarını zorlayarak kızın belden yukarısını adama döndürmüştü. Oysa hazırlık için çizdiği karakalem tasarlarda böyle değil. Neden yaptı bunu? İki rolü; sekreterliği ve kadınlığı aynı anda oynamaya çalışan bir insanın yırtılmasını tasvir ediyor sanki.

Dar giysilerine ve kırmızı dudaklarına rağmen kadından dışarı çıkamayan bir dişilik var. Erkeğin bakmaması mı bu hissi veren? Yoksa modernitenin çarklarında çoktan erkekleşmiş bir kadın mı bu? İnsanlığını kaybeden, elinde dişilikten başka bir şey kalmayan, para için çalışan ve evinden fazla büroda yaşayan modern kadın...

Büyüyen dünyada küçülen insan



Edward Hopper'ın dünyaya geldiği 1882 senesinde Thomas Edison ilk elektrik santralini çalıştırmış ve New York'ta yaşayan 59 müşterisine elektrik vermişti. Hopper'ın öldüğü 1967 senesinde ise Rus kozmonot Vladimir Mikhailovich Komarov Soyuz 1 ile uzaya gönderildi. Aya ilk insanın ayak basmasına sadece iki sene kalmıştı.

Ressamımız Edward Hopper muazzam değişimlere tanık oldu: Demir yolları, elektrik, iki dünya savaşı, Avrupa'da imparatorlukların bitişi ve ulus-devletlerin doğuşu,... Toprağa bağlı yaşayan ve aile yapısı, inançları gelenekleri toprakla şekillenen milyonlar bir asırda şehirli oldular. Modern şehirlerde yaşam köy hayatına kıyasla elbette daha kolaydı. Ama belki de bu kolaylık yüzünden insanlar arasındaki dayanışma zayıfladı. Köyde/kasabada iken "bir adam" olan demirci, marangoz, ayakkabıcı şehire gelince işçi oluyordu. Sadece kaslarını kiraya veren, efendisini seçme hürriyetinden(!) başka hiç bir şeyi olmayan modern köle! (Bkz. [Derin MARYJ](#))

Büyük kentlerin burjuvası da kasaba burjuvasından farklıydı. Küçük yerin büyük adamları (ve kadınları) milyonluk kentlere gelince anonimlikten kurtulamıyorlardı. İşçi, memur ya da "mühim adam"... Hemen herkes büyük bir makinenin yedek parçalarına dönüşmüştü modern dünyada.

Evet... Ünlü ressamı ve asrın getirdiği değişimlere adadığımız çalışmanın bu bölümünde Hopper'ın çizdiklerine değil gördüklerine yer vereceğiz. New York'ta doğmuş ve ölmüş olan bu ressamı

çevreleyen dünya nasıldı? İnsanlar ve cemiyetin İnsan tasavvuru nasıl değişti? Çoğu New York City arşivlerinden alınmış fotoğraflarla...























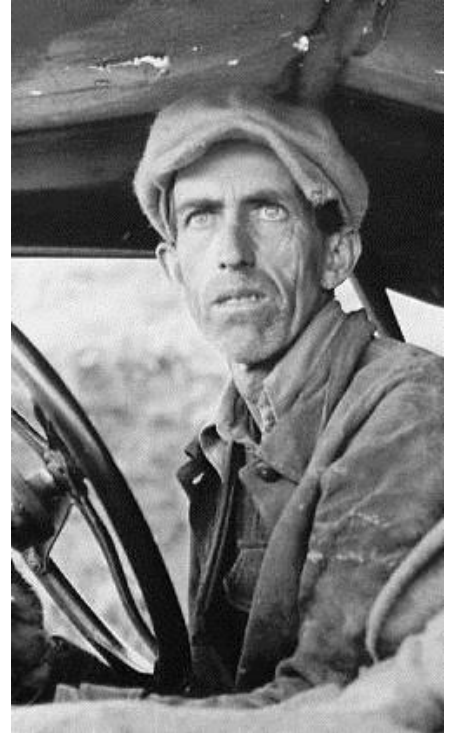
Uzun yaşadıkça Para'ya daha çok tapacak ve Ölüm'den daha çok korkacaksın

"... Beklemek uzun derler. Ancak bütün o zamanı yaşamadan, faydalanmadan tükettiğimize göre kısa olduğu da söylenebilir ..." (Büyülü Dağ, Thomas Mann)

Bir çoğumuz için ölmenin adeta zorlaştığı bir dünyada yaşıyoruz. Aşı, ambülans, kalp cerrahisi, organ nakli... Modern şehirlerde mezarlıklar yüksek duvarların arkasında gizli; evde değil hastahane, gözden ırak ölüyor yaşlılar. Ölüm artık bir "problem" oldu ve her problem gibi bunun da bir çaresi olmalı! Yalnız ve uzun yaşayan, derisini gerdiren, botokslu modern insan için "ölüm problemi"o kadar korkunç ki... Eğer doktor (=vücut tamircisi) sorunu çözemezse **hatalı** değil **suçlu** oluyor. Dünyanın hemen her yerinde doktorlara saldıran hasta yakınları bu garabetin habercisi değil mi?

"... Oysa ölüm, biliyorsun, bir yandan öylesine kuşkanılacak ve öylesine iğrenç bir şeydir ki insanın yüzünü kızartıyor. Ama öte yandan çok ciddi ve yüce bir şey, gülererek, para kazanarak ve sürekli tıknarak tüketilen bir ömürden çok daha yüce! ..." (Büyülü Dağ, Thomas Mann)

Bilim ve teknolojinin ilerlemesi kolaylıklarla birlikte bazı gariplikleri de beraberinde getirdi: Daha az anladığımız bir dünyada yaşıyoruz. Kullandığımız aletlerin tek başına arz ettikleri teknik karmaşıklığın ötesinde yeni bir durum bu: Cep telefonu,



metro, haberleşme uydusu ve kredi kartı gibi icadları kullanmak bir "üyelik" sistemine dahil olmak demek. Bu "sistemler" makinelerden değil adeta sosyalleşmiş makine topluluklarından müteşekkil.

Elimizde tuttuğumuz "terminal" aracılık yapan bir "röle" ile merkeze bağlanıyor. Ama "merkez" o kadar da merkezî değil. Arıza veya fiyat rekabeti sebebiyle her an başka bir merkez tarafından ikame edilebilir. Kullanıcı rolündeki insan da kullanılıyor aletler kadar. Hepimizin kişisel bilgileri, zevkleri, sırları network üzerinde dolaşıyor. Sildiğimiz bilgiler başka yerlere kopyalanmış çoktan. Unutma/unutulma özgürlüğü yok insanların.

Bazı bilim-kurgu filmlerinde robotlar ve insanlar bir arada yaşarlar. Bizim gerçek sanal dünyamızda android yok ama insanlar, makineler, programlar ve şirketler aynı cemiyetin fertleri gibiler. Hatta bu cemiyette "hybrid - melez" fertler de var: Makine + insan + ticarî kontrat + vs şeklinde oluşmuş gruplar da bağımsız birer özne (=aktör) gibi bu tekno-cemiyetin fertlerinden. Bu gruplar bazen ticarî/sosyal inisiyatif neticesinde çıkıyorlar ortaya. Bazen de "atomik" özneler çıkarları icabı ittifak kurarak "molekül" özneler içinde rol alıyor.

Ticarî ve teknik açıdan birbirine yoğun biçimde bağımlı, ama bir o kadar da dinamik sistemler. Firmalar birbirlerini satın alıyor; iflâs ediyor; müşteriler sürekli düşen fiyatlar sayesinde aynı hizmeti birden fazla hizmet sağlayıcıdan alıp aynı rolü bir kaç şirket nezdinde oynuyor.

Uzun yaşadıkça Para'ya daha çok tapacak ve ölümden daha çok korkacaksın...

... çünkü yetimsin "dünya" denen bu bekleme salonunda

Para artık "dünya malı" değil. Para network aboneliği sayesinde erişilen bir güç, "ötekiler" üzerine bir ipotek. Para aile bağlarının zayıfladığı bir dünyada 100 yıldan fazla yaşamak zorunda olanların gelecek garantisi. Gelecek geldiği zaman nelerden oluşacak? Kimlerle hangi lisanı konuşmalıyım? Kime güvenebilirim? Homo-economicuslaşan bir cemiyette robotlar ve hayvan gibi yaşayan insanlar arasında hayatta kalmak için Sayın Para Tanrısı'ndan başka kime güvenebilirim?



Ben'im burada ama Kendi'm uzaklardayım...



Bekleyiş bir kavşaktır; iki dünyanın kesiştiği yerde

"... Bekleyiş fizikî olduğu kadar fikrî bir tavır değil midir? Bekleyiş bir kavşaktır, iki dünyanın kesiştiği bir yer... Bir"içerisi" vardır ve bir de "dış" dünya. Camdan dışarı bakan insan herhalde bunun en güzel rumuzu olmalı. Pencerede veya kapıda bekleyen insan figürü bu iki mekân arasındaki münasebeti sorgular. Edward Hopper'ın eserlerindeki iç mekânlar ve şehir manzaraları bu sorgulamanın temel iki mevhumudur. Birbirini dışlayan iki mevhum ..."(Emmanuel Pernoud)

Edward Hopper'ın ünlü bir tablosuna bakıyoruz: *People in the sun*. (1963, Smithsonian American Art Museum). Zaman sanki durmuş gibi. Sessiz ve güneşli bir öğleden sonra, iyi giyimli insanlar birbirleriyle konuşmaksızın güneşleniyorlar. Ama plajdaki insanların aksine giyinikler. Ayaklarında çoraplar var; şapkalı hanımın boynunda bir eşarp. Hava serin olmalı. Bir dağın yamaçlarındalar, belli. Thomas Mann'ın romanı *Büyülü Dağ*'daki sanatoryumun sakinleri geliyor hemen akla:

"... Öğlen yemeğinden sonra, o güzel günlerde pansiyonerlerin büyük bir kısmı yemek salonu önündeki terasa yerleşip bir müddet hareketsiz kalmayı adet haline getirmişlerdi ..."

Ressamımız Hopper bu romanı 40'lı yılların sonunda okumuş. Zaman üzerine ilginç bir tefekkür olan eserden kalıcı şekilde etkilendiğini düşünüyorum. Zira bir çok tablosunda bekleyen insanlar görürsünüz. Hareket edenler bile (Nighthawks'taki barmen, Gas'teki benzinci...) adeta donup kalmışlar. Bu figürlerde insanı şaşırtan şeylerden biri de siyah bakışları. Sanki sonsuza yönelmiş, göz akı siyaha boyandığından içi boş bakışlar. Derin bir melankoli halindeler; insanların Ben'leri burada ama Kendi'leri burada değil.

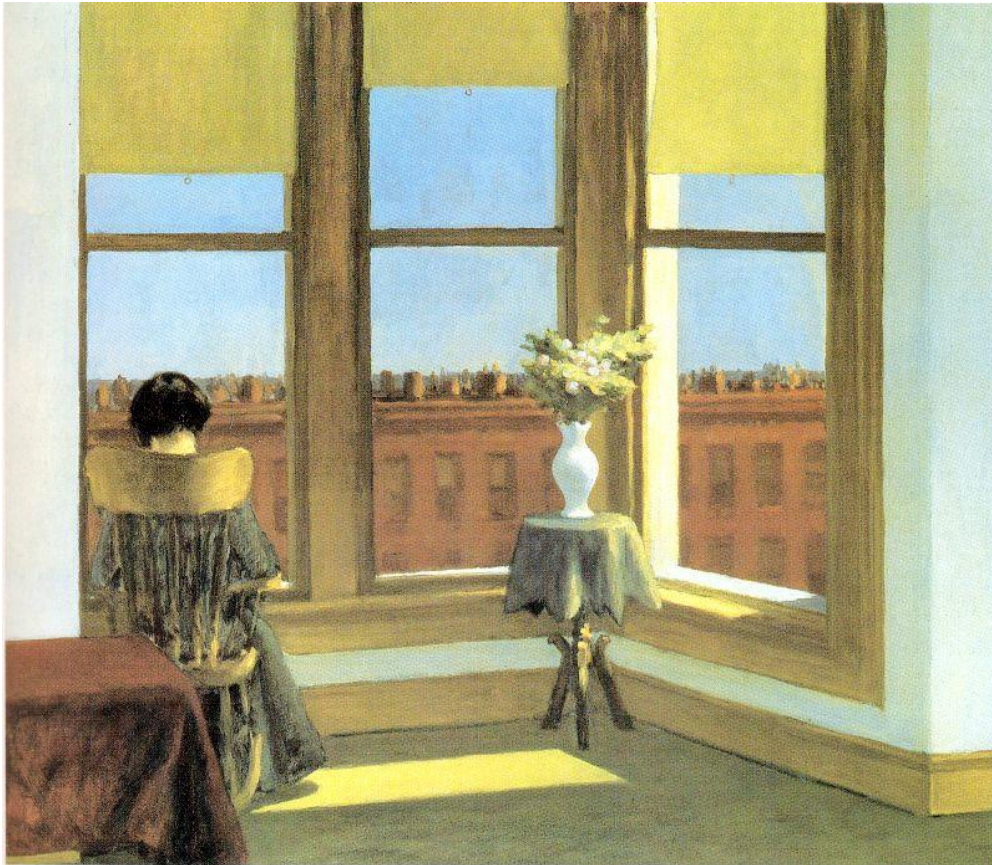
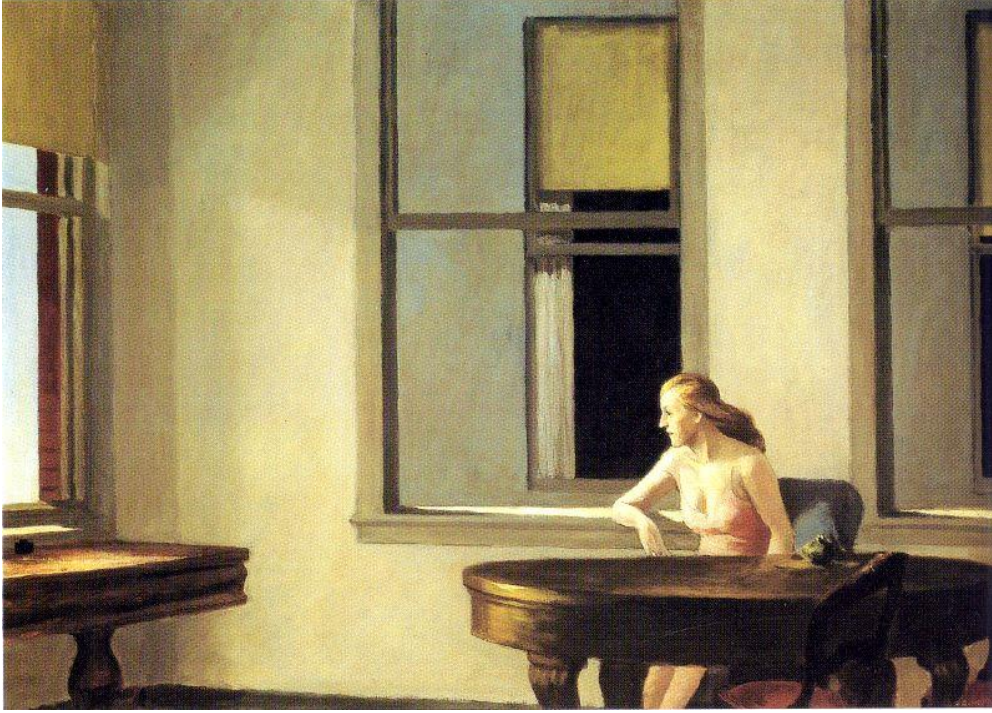


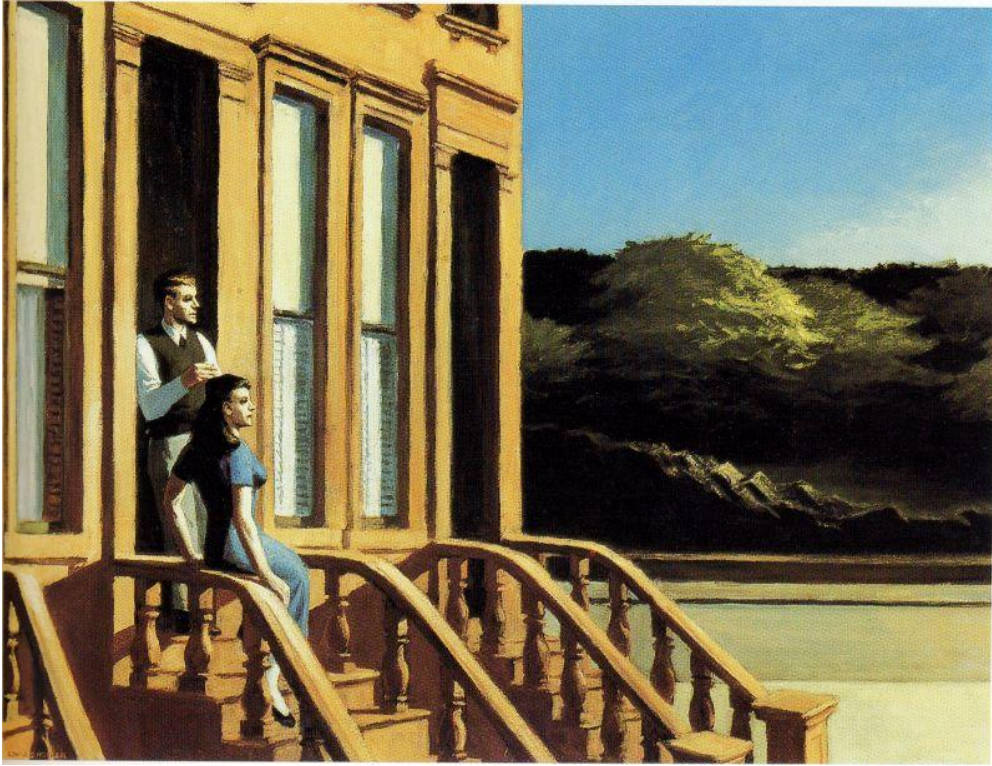
Havaya asılı gibi duran bu figürlerin hareketsizliklerinden alelaide bir yalnızlık mı okumalıyız? Pencereden dışarı bakmalarına rağmen dışarıyı değil onları ilgilendiren. Görünmeyen hatta hayal bile edemedikleri bir şeyin umudu var sanki bu gözlerde. Artık dönemeyecekleri bir vatanın hasreti mi yoksa geri gelmeyecek bir sevgili mi? Gelmeyeceğini bilseler bile sonsuza kadar bekleyebilecek kadar sabırlı görünüyorlar.

Dekordaki ve insanlardaki bu atalet acayip. Zira Hopper'ın bütün hayatı boyunca yaşadığı New York şehrinin dinamik hayatıyla bir çelişki arz ediyor. Dikkat çeken bir başka nokta ise ressamın seyirciye verdiği "röntgenci" rolü. Biz onları görüyoruz; bazen mahrem anlarına da tanık oluyoruz ama onlar bizi görmüyorlar. Pencere iç ve dış arasındaki geçişin rumuzu. Yine dekor olarak da gar, bekleme salonu, iş yeri gibi yerlerin seçilmesi dikkate değer. Sahiplenmediğimiz, geçici yerler buralar.

Bir çok tablosunda pencerelerden bakınca gökyüzünün hemen hiç görünmemesi evlerin (=bedenlerimizin) birer hapishaneye dönüştüğü hissini veriyor. Müebbet değiller; idam gününü bilmeyen idam mahkûmları gibi bekliyor modern insanlar:

"... zaman hiç kesintiye uğramadan hep aynı şekilde akarsa, elimizden kaymaya başlar ve zaman duygumuz, yaşam duygumuzla öylesine bağlantılı ve iç içedir ki, bu duygulardan birinin zayıflaması demek, öbürünün de acı ve yıpratıcı bir deneyimden geçmesi demektir. can sıkıntısının kaynağı ile ilgili bir yığın yanlış düşünce dolaşır ortalıkta... can sıkıntısı denen şey, aslında, zamanın tekdüzeliğinin neden olduğu sağlıklı bir kısalmadır... alışkanlık, zaman duygusu uykuya yatarsa ortaya çıkar ve insana gençlik yılları yavaş yavaş, daha sonraki yıllar ise gitgide hızlanarak akıp gidiyor gibi gelirse bu alışkanlık yüzündendir. yeni alışkanlıklar edinmenin ya da eskilerini değiştirmenin altında yatan şey, yaşamı korumak, zaman duygumuzu yoğunlaştırmak, zaman deneyimimizi yavaşlatmak ve böylece yaşam duygumuzu yenilemek arzusudur ..." (Büyülü Dağ, Thomas Mann)







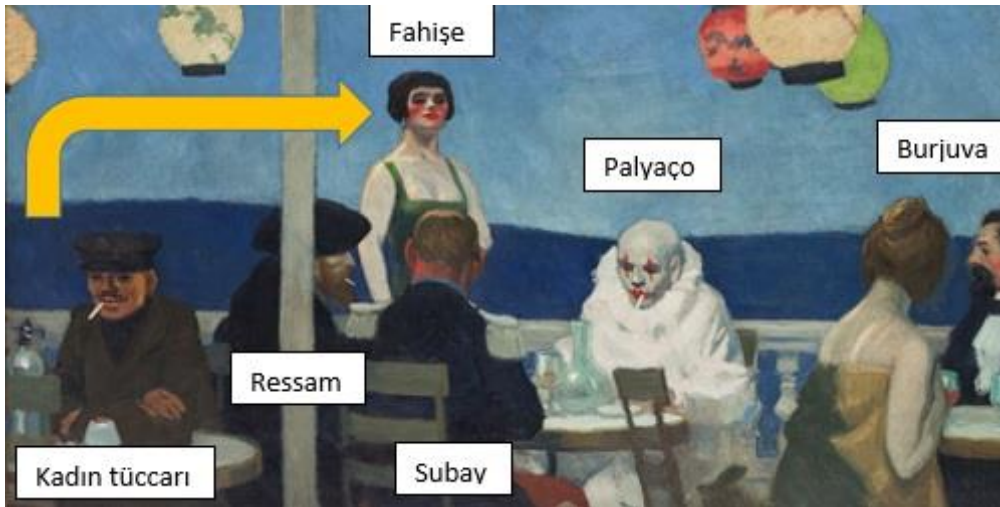
Mutluymuş gibi yap, yanında bir kadın varmış gibi

*Mavi yaz akşamları, patikalarda, dalgın,
Gideceğim sürtüne sürtüne buğdaylara.
Ayaklarımda ıslaklığı küçük otların
Yıkasın, bırakacağım başımı rüzgâra.*

*Ne bir şey düşünecek, ne bir laf edeceğim;
Ama sonsuz bir sevgi dolduracak içimi;
Göçebeler gibi uzaklara gideceğim;
Mes'ut sanki yanımda bir kadın varmış gibi.*



İsmi Arthur Rimbaud'nun şiirinden alan bir tabloya bakıyoruz, "Soir Bleu", 1914, Whitney Museum, New York. İhtimal Edward Hopper'ın Fransızca isim verdiği tek eser bu. (Büyük görmek için tıklayın) Bir Paris sahnesi. Beceriksizce abartılmış makyajı ve "meslek" için fazla mağrur duruşu rolüne giremeyen fahişenin bir dişi değil insan oluşunu ele veriyor. Etinin beyazlığı ile zıtlık arz eden kırmızı yüz pudrası bir maske gibi durmuş; fahişeliğin bir hüviyet değil rol olduğunu vurguluyor sanki.



Fahişenin yanından kalkıp geldiği kadın tüccarı diğer insanlardan bir direk ile ayrılmış; iki dünya var bu resimde: Solda fakirlerin, sefillerin gerçek dünyası ve sağda, burjuva için inşa edilen sahne: Maskeler, roller, vehimler, illüzyonlar... Kadın tüccarı kuliste oturuyor; "sahneyi / ticareti" idare ederken rolünde rahat, bir gerginlik sezilmiyor. Ama fahişe gibi insanlığını örtemeyen ikinci bir insan daha var: Palyaço. Makyajı ve kostümüne rağmen hiç de komik değil. Zaten karşısındakiler de gülmüyorlar. Bir sigara yakmış Sayın Palyaço; iki haftadır ödenmeyen yevmiyesini mi düşünüyor?



Direğin arkasındaki adam ressam beresi, kırmızı sakalı ve direğin "kestiği" kulak ile Van Gogh'a bir göz kırpması. Her sanatçı gibi o da biraz şizofren. Her sanatçı gibi iki dünya arasında kalmış, hem gerçek insanları görüyor hem de oynamaya çalıştıkları rolleri. (Bkz. [Sanat'ın amacı ve Henri Bergson](#))

Hopper bu resimden evvel bazı eskizler yapmış. Sağdaki bunlardan bir örnek. Fakat yukarıdaki tablonun aksine buradaki fahişe oldukça şuh bir kadın. Cinsel cazibesi insanlığının önüne geçmiştir. Eğer fahişe tabloda bu şekilde resmedilseydi eser fikrî derinliğini büyük ölçüde kaybederdi. Dikkat ederseniz gece hayatını resmeden birçok ressam da bu hataya düşmüştür. Meselâ Henri de Toulouse-Lautrec'in alttaki iki tablosundan birincisi. (Büyük görmek için tıklayın) Edward Hopper ile aşağı yukarı aynı devirde yapılmış ama ressam burada roller ile insanları ayırmamış. Yine Toulouse-Lautrec 1891'de yaptığı ikinci tablosunda sahnenin öteki tarafına geçmeyi başarmış ama bu defa kulisi resmederken sahneyi ihmal etmiş. Neticede mutluymuş gibi yapan insanlarla o insanların içindeki derin ızdırabı aynı tabloda tasvir etmek kolay değil. Çemberin içindekiler kadar eğlenmek ve dışındakiler kadar net bir biçimde Hakikat'i görmek. (Bkz. [Canın sıkıntısı İnsan'ın rolsüz kalmasıdır](#)) Zira can sıkıntısı bir insanın rol yaptığını unutamadığı anda başlar. Murathan Mungan'ın tabiriyle söylersek:



Ya dışındasındır çemberin

Ya da içinde yer alacaksın

Kendin içindeyken kafan dışındaysa

Çaresi yok kardeşim

Her akşam böyle içip, kederlenip

Mutsuz olacaksın

Meyhane masalarında kahrolacaksın

Şiirlerle, şarkılarla kendini avutacaksın

Ya dışındasındır çemberin

Ya da içinde yer alacaksın



Korkuyorum öyleyse varım!



"... Kaygı, insanın özü ve varlık yapısı ile ilgili varoluşsal bir durumdur. O, insanın doğasından, yapısından kopup gelir. İnsanlık niteliği arttıkça kaygı da yoğunlaşır, sentezdeki ruhsallık güçlendikçe kaygı da güçlenir. Kaygının yoğunluk derecesi insan olmanın, bir ben olmanın derecesini de verir ..."

Søren Kierkegaard doğru söylüyor. Hür olduğunu idrak eden bir insan uçurumdan aşağı bakıyormuş gibi baş dönmesi yaşar. Çünkü beyin haddini aşan bir tevhidi gerçekleştirme peşindedir. Ayaklarının arasından uçurumun görünmez dibine bakan insanın kaderidir bu. Jean-Paul Sartre'ın tabiriyle insanlar hür yaşamaya mahkûmdurlar. Göz (=akıl) eninde sonunda nefsanî mecburiyetle ruhanî iradeyi tevhid edecek; bakmaktan okumaya geçerek İnsan'ın anlamını yani hürriyetini idrak edecektir. Ama evvelâ bir başı dönmesi tecrübe edilecektir zira baş muhitinde cem olur aklın hem de gözün nûru.

Uçurumun kenarındaki bir insan gibi özgür ve korkak

Göz-Akıl-Korku ilişkisinin sinemadaki kontra-zoom tekniğine ilham olduğunu ve bunun sinemada Hitchcock tarafından kullanıldığını anlatmıştık, hatırlayacaksınız. (Bkz. [İnsan Yalan'dan değil Gerçek'ten korkar! Freud veya Hitchcock?](#)) Kontra-zoom tekniğinin kullanıldığı ilk film olan Vertigo'da Hitchcock ileriye doğru zoom yapan kamerayı raylar üzerinde geriye çeker. Ne olur peki? Seyirci gerçek hayatta asla göremeyeceği bir şey görür. Cisimler zoom yüzünden büyürken geri giden kamera sebebiyle görüş açısı genişler. Bu aklın beklentisine aykırı elbette. Normalde

beyin tersi olmasını beklerdi. Göz ile beynin yorumu/beklentisi arasındaki bu kopma seyircide tarifsiz bir endişeyi tetikler. Bu ve buna benzer teknikler sayesinde kaliteli korku filmleri örümcek, kesik baş vb Halloween dekoruyla uğraşmaz; sahneyi mezbahaya çevirmez.

Sinema tamam, yönetmen seyircinin zaman ve mekân algısı ile istediği gibi oynayabiliyor. Peki ya ressam ne yapsın? Varoluş bilincinden, etik hürriyetten kaynaklanan kaygıyı nasıl ifade etsin? Bu sorunun cevabını en iyi şekilde verebilen ressam şüphesiz Edward Hopper. Meselâ sağdaki merdivenlere bakalım: (Stairways, 1919, Whitney Museum of American Art; not: büyük görmek için resimlere tıklayabilirsiniz). Bu resim Hopper'ın sevdiği bir şairin, Robert Frost'un Come in (içeri gir) isimli şiirini hatırlatıyor:

"... yıldızları bulmak için çıkmıştım yola,

Buraya girmeyeceğim,

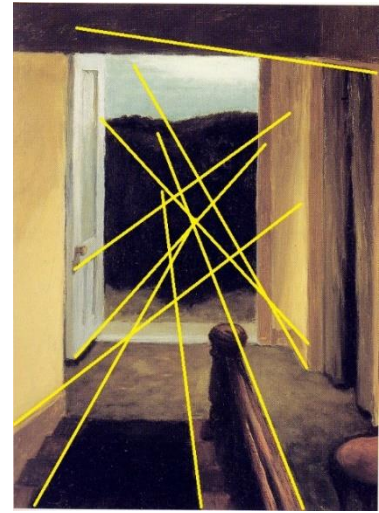
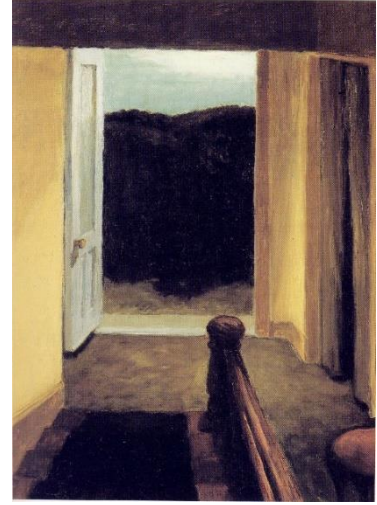
Benden bunu isteseler bile yapmayacağım,

Zaten kimse bunu istemiyor ki..."

Neden? İlk bakışta sıradan birkaç basamak. Biraz dikkatle incelediğimizde noktasal perspektifin kaçış noktalarının kasıtlı olarak kaydırıldığını görüyoruz. O kadar ustaca yapılmış ki bu kaydırma, resme bir müddet baktıktan sonra merdivenler yere çizilmiş geliyor insana. Gerçek bir tırabzan ve sahte merdivenler insanda düşecekmiş gibi bir his, adeta bir baş dönmesi tetikliyor. Dahası sağ üstte parlayan öğlen güneşine rağmen zifiri karanlık bir orman seyircinin yabancılik hissini arttırıyor. Kapı açık ama dış dünya bize kapalı. Tutunacak bir tırabzan var ama ayak basacak merdiven yok, sadece vehim var. Kapı artık içerisiyle dışarı arasında bir geçiş değil; iki hiçlik arasında bir sınır.

Bu satırları okuyan sanatseverler şöyle bir itirazda bulunabilirler: *"Hopper merkezî perspektifi kasıtlı olarak bozan ilk ressam değil"*. Doğrudur. Da Vinci ve Michelangelo gibi ressamlar asırlar önce metafizik ifadeler için kullandılar bu yolu. Ancak o asırda "metafizik tecrübe" doğrudan inanç ile alâkalıydı. Melek, Cennet, Cehennem vb tasvirlerine dünya dışı bir veçhe kazandırmak için yapıyordu. *"Evet, ağaç, börtü böcek görüyorsun ama senin dünyanın değil bu"* demek içindi. Zira tenzih üzere eser veren ve Vahdet odaklı olan Müslüman sanatkârın aksine Hristiyan sanatkâr Kesret odaklıydı; teşbih üzere eser veriyordu. (Bkz. Bu konudaki e-kitap: [Senin tanrın çok mu yüksekte?](#)) Oysa Hopper'ın eserlerinde ifade bulan metafizik Vatikan'ın "ilah" telâkkisinden çok ama çok uzaktı. Hopper'ın metafiziği Kierkegaard yahut Heidegger ve hatta Freud'da rastladığımız korku/kaygı ile karşılanabilir (*alm. Das Unheimliche; ing. Uncanny*):

*"... Endişe verici yabancılik hissini uyandıran kişileri, eşyaları, izlenimleri, olayları ve durumları gözden geçirirsek [Alman psikiyrist] Ernst Jentsch'in örnekleri iyi bir seçenek teşkil eder. Jentsch, **endişe verici yabancılik hissi** için en iyi örnek olarak yaşıyormuş gibi görünen bir varlığın canlı olmadığının fark edilmesi ve cansız olması gereken bir şeyde hayatîyet belirtisi görülmesine işaret eder. Balmumu bebekler, kıpırdayan ve konuşan otomatlar böyle örneklerdir. Bu misallerden sonra Jentsch, sara nöbeti geçirenlerin ve delilik belirtisi gösterenlerin "seyirci" konumundaki insanlara yaptığı etkiden de bahseder. [...]*Bu tür bir olaya ilk defa tanık olan kişi o güne kadar aklına bile gelmeyen **bazı "iç**

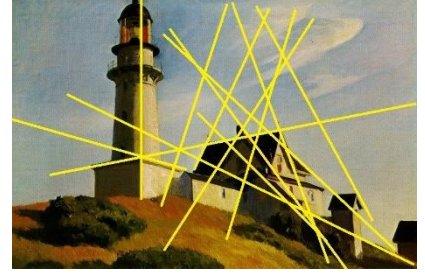


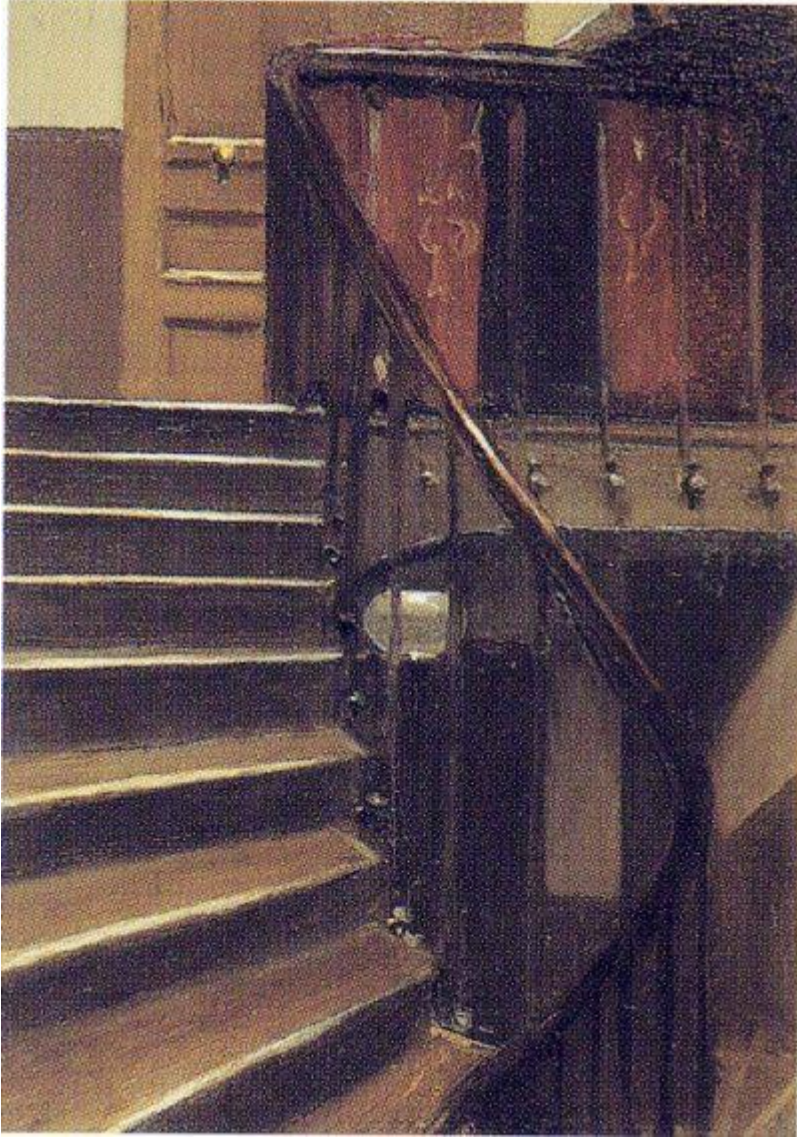
güçlerin” etkisini arkadaşında/akrabasında görünce kendi Ben’liğinin derinliklerinde de böyle güçler olduğunu fark eder ...”(Sigmund Freud, “Das Unheimliche”)

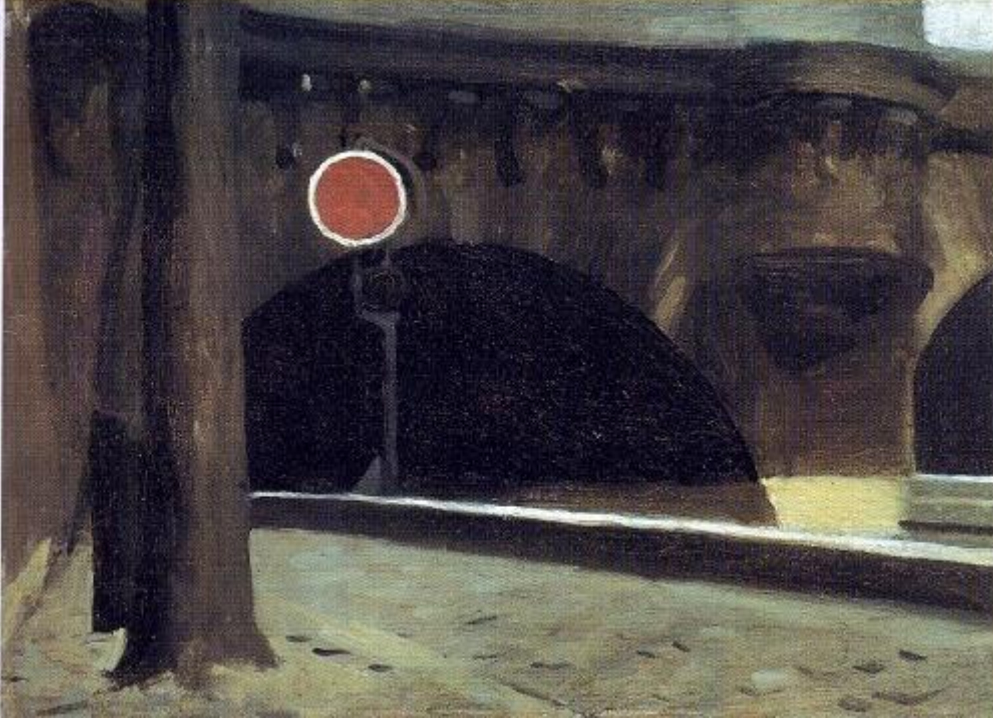
Hopper ile devam edelim. Endişe verici yabancılık hissi uyandıran bir resme bakıyoruz: The Lighthouse at Two Lights, 1929, Metropolitan Museum of Art. Neden endişe verici? Hopper’ın çoğu deniz feneri gibi burada da deniz görünmüyor. Tırmanılması neredeyse imkânsız bir tepede, kapısı, girişi olmayan bir fener. Bu tabloda varoluşun, hürriyetin endişesi yukarıdaki merdivenlere kıyasla daha büyük bir ustalıkla ifade edilmiş. 10 yıl sonra ressamın bu temayı terk etmemiş olması ise manidar. Neden daha büyük bir ustalık? Zira merdivenlerde nispeten aşikâr olan merkezi perspektifteki kayma burada ışık-gölgeden mütevelliit çapraz çizgilerle ifade bulmuş. Bir kez daha söyleyelim, nesnesi, dünyevî sebebi bilinmeyen, metafizik bir korkudan bahsediyoruz. Bu sebeple zifiri karanlıkta bir bina değil apaçık, tam öğlen saatinde bir fener seçilmiş olması isabetli. (Resimleri büyük görmek için üzerine tıklayabilirsiniz)



Bu makalemizi bitirirken okurlarımızı Hopper’ın birkaç “endişe verici” tablosuyla başbaşa bırakalım. Bu resimlere bakmaktan ziyade okumanızı tavsiye ediyorum: Kadraj, çapraz çizgiler, boşluklar, delikler, gölge boyları ve merkezî perspektifin uygulanış biçimi rehberiniz olacaktır muhakkak.









Şehirde düşlerini gerçekleştiremeyenler başkalarına düş olarak satıldılar



«... Having failed to achieve their dreams, the hustlers of Santa Monica Boulevard found themselves selling as dream to others ...»

Peter Galassi bu sözleri fotoğrafçı diCorcia'nın *Hustlers/Hollywood* serisi için söylemiş. *Hustlers* gerçekten ilginç bir seri. Toplumun tatmin olmak isteyen bireye verdiği rol ile mutlu olmak isteyen insan ruhu arasındaki gerilim adeta tecessüm ediyor. "Ben kimdir?" sorusu adeta elle tutulur, gözle görülür hale geliyor. (Bkz. [Derin İnsan](#) isimli e-kitap)

Nasıl oluyor bu? Philip-Lorca diCorcia yalan bir dünyada yaşayan gerçek insanların resmini çekmiş: Büyük hayaller, zengin bir star olma hevesi peşinde şehre gelip AIDS, uyuşturucu, fuhuş kışkacına düşen zavallılar. Düşlenen ile gerçekten olan arasındaki uçurum öyle büyük ki biz sıradan ölümlüler için de kendi yaşam gerçeğimizi (ve yalanlarımızı) anlama fırsatı veriyor.... Gün boyunca bir elbise gibi giyip çıkardığımız kimliklerimiz ile içerideki, en derindeki Ben'liğimiz arasındaki gerilimi ve bunun sanata konu oluşunu daha önce de [Edward Hopper](#) serisinde ele almıştık:

- [Mutluymuş gibi yap, yanında bir kadın varmış gibi](#)
- [Canın sıkıntısı İnsan'ın rolsüz kalmasıdır](#)

Bu bölümde diCorcia'nın çalışmalarından bazı örnekler sunacağız. Elbette Philip-Lorca diCorcia'nın yerine "Hopperci" görsel teknikler kullanan bir başka isimden istifade edebiliriz... Meselâ Amerikalı

fotoğrafçı Gregory Crewdson gibi. Ama maksadımız Hopper'ın estetik tercihlerinin fotoğrafa tatbik edilebileceğini ispat etmek değil. Perspektif, ı ışık, gölge vb öğelerin ötesinde Hopper'ın yeni bir şey yaptığını savunuyoruz: **Edward Hopper Rönesans'tan beri can çekişen figüratif resme yeni bir soluk verdi.** Tezimiz budur. Bu sebeple sadece diCorcia'nın fotoğraflarını değil Hopper'dan beslenen sinema yönetmenlerini, romancıları da önemsiyoruz.

Belki iddialı olacak ama kanaatimiz odur ki **Edward Hopper ile Batı resmi asırlardan beri ilk defa kısır ekol savaşlarını, soyut resim / figüratif resim gibi ölü doğmuş dikotomileri aşma fırsatı yakaladı.** Evet... diCorcia'nın fotoğraflarını ilginize sunuyoruz. Nasipse gelecek bölümde figüratif resmin de soyut olabilme ihtimalini tartışacağız.













Diego Velázquez'e bakılır; Edward Hopper okunur

"... Kanaatimiz odur ki Edward Hopper sayesinde Batı resmi asırlardan beri ilk defa kısır ekol savaşlarını, soyut resim / figüratif resim gibi ölü doğmuş dikotomileri aşma fırsatı yakaladı ..."

Bu sözlerle bitirmiştik [geçen bölümü](#). Evet... Batı'da resim sanatı denince ekoller, akımlar ve değişimler gelir akla. Ama Batı'nın güzellik algısını ve "sanat" dediği şeyi anlamak için değişmezler bakmak daha önemli. Bu değişmezler içinde ise figüratif resim ve figüre karşı "uzmanların" takındığı tavır özel bir yer tutuyor sanırım. Zira ressam çizmeye başlamadan evvel renk ve suretlerden daha mühim bir tercih yapmak zorunda: Doğayı en mükemmel şekilde taklid etmek; **bakılan** bir resim yapmak ya da insandaki hisleri tetikleyecek soyut tercihlere yönelerek **okunan** bir resim yapmak. Yani teşbih ile maddeye işaret etmek ya da tenzih ile görünenin ötesindeki mânâya yönelmek... (Bkz. Bu konudaki e-kitap: [Tezyin: Gözlerle Dinlenen Müzik](#))



Batı'da resim sanatının değişmezleri

Ortaçağ ve Rönesans başına kadar vatikanist bir akademizm hâkimdi Batı sanatına. Neyin "güzel" olduğu, neye "sanat" denileceğine kilise karar veriyordu. Kilise'nin otoritesi devrildi ama akademizm sekülerleşerek ayakta kalmayı başardı. Önce "kraliyet akademisi" formatıyla objektif kıstaslarını dayattı sanatçılara. Sonraları ulus-devlet şemsiyesi altında "devlet sanatçıları" gördük. Bizde kemalizm, Sovyet Rusya'da stalinizm başroldeydi: Bu ideolojiler sanat algısı ve sanat eseri etrafında seküler bir ruhban sınıfı ihdas ettiler. Devletten maaş alan dalkavuk sanatçılar rejimi öven, resmî tarihi cilalayan operalar, baleler, resimler ve heykeller ürettirler. Sanattan çok totaliter bir propagandaydı bu. Bkz. [Çirkin Cumhuriyet ve Manasız Maneviyat](#))

1980'lerden itibaren ulus-devletlerin nüfuzu azalmaya başladı. Liberalizm Atlantik okyanusunun iki yakasını ele geçirdi ve dünyanın geri kalan kısmına da bu ideolojiyi dayattı. (Bkz. [Liberalizm Demokrasiyi Susturunca](#)) Ama akademizm bir kez daha başarıyla uyum sağladı bu yeni ortama. Paranın tanrılaştığı bir dünyada müzayede salonlarını vergi kaçakçıları dolduruyor; modern sanat kara para akıyor. Eleştirmen ve sanat dergisi editörlerinden oluşan bir ruhban sınıfı ise neyin "güzel", neyin "sanat" olduğuna karar veriyor. İtiraz edenlere hemen aforoz: "Sen sanattan anlamazsın ki! Sanat düşmanı! Gerici!" Sanki Vatikan'ın otoritesi hiç sarsılmamış gibi. Sadece birkaç yüz km yer değiştirdi: Modern sanatın bereli, pipolu rahipleri Londra, Paris ve New York'ta yaşıyorlar.

Figürden çıkış

Sanatı tekniklere indirgeyen; optik, anatomi ve matematik kurallarıyla bilimselleştiren akademizme tepkiler oldu elbette. Empresyonizm, Art Nouveau, Fauvizm ve daha birçok ekol böyle doğdu. Ancak bu ekoller gerçek anlamda dert sahibi değillerdi ve sadece akademizme tepki olmaları sebebiyle ondan kopamadılar. Hatta bu "isyankâr ve devrimci" olma iddiasındaki akımlar bir zaman sonra küçük akademiklere dönüştüler. Hangi eserin kübizme, hangi ressamın strüktüralizme göre caiz olduğuna dair fetvalar verildi. İnsanlardan kopuk olarak gelişen, halkın anlamadığı ve güzel bulmadığı bu yeni "sanat" elbette otorite rolü oynayacak, sonsözü söyleyecek hakemlere muhtaçtı. Haliyle eski zamanların objektif / standart / tek tip sanat anlayışına tersinden endeksli ama en az onun kadar katı bir sanat kuramı çıktı ortaya: Toplumun, devletin veya piyasanın anonimleştirici baskısına isyan eden, "Ben de varım" diyen, bireysel ama bir o kadar da nefsanî bir sanat algısıydı bu: Ben'im acılarım, Ben'im aşklarım, Ben'im ihanetim, Ben'im babamın ölümü... Bu konuyu derinleştirmek isteyen okurlarımız şu e-kitaplardan istifade edebilirler:



- [Soyut Sanat Müslümanın Yitik Malıdır](#)
- [Senin Tanrın çok mu yüksekte?](#)
- [İslâm'da Mimar ve Şehir](#)

Kilisenin, diktatörün, piyasanın ve "uzmanların" baskısına bir yenisi ekleniyordu: Sanatçının kendi nefsi! Tam da bu sebeple Modern zamanların Avrupa'sında doğan soyut sanat diğer toplumların, meselâ Keltlerin (ki Avrupalıdırlar), Japonların, Çinlilerin veya Müslümanların eriştiği seviyenin çok gerisinde kalmış. En az üç asırdır kendi dünyevî dertleriyle, iç sıkıntılarıyla cebelleşiyor Batılı ressam. Diğer soyut sanatların aksine maddeden sıyrılıp mânâya kanat açamıyor. Sanat ile boya arasında bir yerde, "soyut formlar" ile kendini diğer bireylerden farklı ve özel hissetmek peşinde. Kendi egosunu tatmin eden, alkış, para ve biraz da saygı dilenen bir boyacı derekesinde çoğu kez.

Böylesi bir Ben'lik iddiasını dava edinen ressamların teknolojiden korkmasını zannederim herkes kolaylıkla anlayabilir. Evet... Modern resim kolayca çoğaltılabilen fotoğraf ve sinemanın sıradanlaştırıcı etkisinden korunmak için figürden uzak durdu. Zira devrin sanatçıları ekseriyetle fotoğraf makinesi ve kamerayla kaydedilen görüntüleri soğuk ve içi boşaltılmış buluyorlardı. Dünyanın gerçekliğini resmetmenin modası geçmişti. Ama belki de başka bir şey oluyordu: Teknolojik ilerleme karşı konulmaz bir şekilde 300 yıllık yanılgıyı ressamların suratına çarpıyordu: Doğayı taklid eden, teşbih ile yapılan sanat en hafif tabirle kâmil bir sanat değildi!

Figüre geri dönüş

Ekol savaşları ve akademilerin dogmatik baskılarıyla kısırlaşan Batı sanatı için yeni bir pencere açtı Edward Hopper. Asrının içinde yaşadı, asrını resmetti. En iyi bildiği yolu seçti bunu yapmak için: Figüratif resim. Ekollere, dogmalara, eleştirmenlere kulak asmayan bir yalnız adam...

Diğer ressamları korkutan sıradanlık ve günlük hayatın biktırıcı tekdüzeliği Hopper'ı korkutmamış. Teknik ilerlemeler de öyle. Fotoğraf makineleri ve film kameraları insanların mekân algısını etkilerken halktan ve moderniteden kopmayan bir Edward Hopper çıkıyor karşımıza. Geçmiş ve Şimdi'yi sorguluyor ama ne bir nostalji ne de *American Dream* var. Mekanik gözlerden azamî faydayı tahsil ediyor adamımız. Hepsisi bu.

Sinema sahnelerini hatırlatan birçok tablosu var. Meselâ *Summer Evening*'deki delikanlı yönetmenliğini Elia Kazan'ın yaptığı *İhtiras Tramvayı*'ndaki Marlon Brando'ya ne kadar da benziyor. (*A Streetcar Named Desire*, 1951) Nemli ve sıcak bir yaz gecesinin uyuşukluğu hissediliyor adeta. Havada asılı kalmış arzular, yarım kalan, yaşanamayan bir şeyler var. Film gibi bir tablo. Öncesi ve sonrasıyla zamana yayılıyor.



Fazla risk almadan denebilir ki Hopper günlük hayatın gerçekliğinden, insanların ve eşyaların sıradanlığından yola çıkarak dekorun arkasına geçebilmiş. "*American Dream*" denen hayal perdesini yırtan ressam kendi vatanında gurbetçi gibi yaşayan biz modernleri deşifre edebilmiş. (Bkz. *Gurbetçi Freud ve "Das Unheimliche"*) Evet... Edward Hopper 20ci yüzyıl insanına has varoluş endişesini, yabancılaşmayı, modern kalabalıkların yalnızlığını resmediyor eserlerinde.



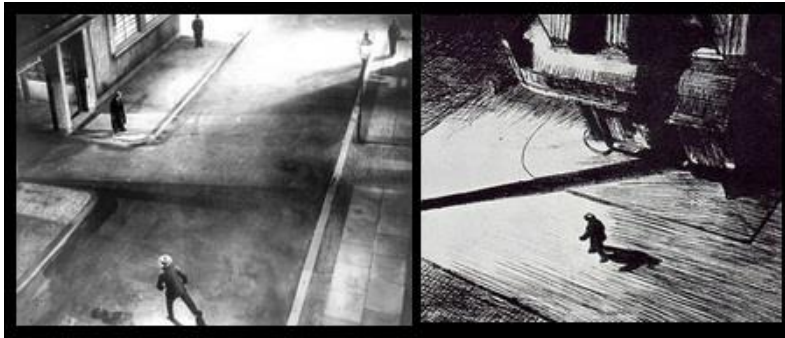
Bakılan değil okunan figürler

Konusu yahut tetiklediği hislerden evvel üzerine odaklanılması gereken zannediyorum tabloların "okunabilmesi". Amerika'ya ve 1900'lerin ilk yarısına has bir dekor olmasına rağmen mekândan bağımsız ve zaman dışı bir şeyler okuyoruz, insan fitratına dokunan bir muhteva. Zannediyorum bu tetikleyici muhtevanın en güzel ispatı sinema ile olan etkileşim:



Daha önce de bahsetmiştik, *House by the Railroad* isimli tablodaki ev Alfred Hitchcock tarafından iki filmde kullanıldı: Sapık (*Psycho*, 1960) ve Kuşlar (*Birds*, 1963). (Bkz. *Dünya bizim evimiz değil*) Ancak Hitchcock yalnız değil: Wim Wenders, Jim Jarmusch, David Lynch...

Tabi sinemadaki Hopper etkisinden bahserken "M – Bir Şehir Katilini Arıyor" adlı filmi unutmak olmaz. (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder* – Fritz Lang, 1931) Filmten 10 yıl önce, 1921'de Hopper'ın elinden çıkan *Night Shadows* isimli gravürün lisan-ı suretine bakalım:



Geceyi anlatmak için neredeyse bütün tualı siyaha boyayan bir Rembrandt yerine sokak lambasının kör edici ışığını görünmez bir direk ile ikiye bölen Hopper çok daha ürkütücü bir geceyi tasvir ediyor. Direğin gölgesine yaklaşan adam sanki bir tehlike sınırına doğru adım adım ilerlemekte; gerisinde kalan kendi gölgesi belirsizlik ve öngörülemezlik hissini güçlendiriyor... Topuklarının yere vururken çıkardığı tok tok sesleri ne kadar da endişe verici. Tehdit algısını güçlendiren bir diğer unsur balıklama dalan bakış açısı. Adam birileri tarafından gözetleniyor ama bunun farkında değil. Röntgenci pozisyonundaki seyirci yani biz de güvende hissetmiyoruz kendimizi. Sokağın boşluğu ve adamın menzilineki aydınlık adeta bir saatli bombanın tiktakları gibi. Ne olarsa olsun artık diyor insan. Zamanın geçişi tahammül edilmez bir kisveye bürünüyor.

Bakılan'a bakarak seyirciyi görmek

Hopper polisiye romanları çok severmiş; en çok da Dashiell_Hammett'in Kızıl Hasat'ını. (Red Harvest, 1929). Tablolarında belli olur bu: Seyircisini aktifleştirir, bakan değil gözetleyen yapar. Bir pencereden içeri baktırır bizi; tanımadığımız anonim insanların mahremiyetinden bir "an" çalarız. Hani neredeyse suçlu hissederiz kendimizi. Bunu yaparken çerçeveyi, pencereleri, duvarları çok iyi kullanır Amerikalı ressam. Hem gözetlediğimiz insanı görürüz hem de pencerenin kenarları sayesinde kendimizi fark ederiz. Yani bu tür tablolarla Hopper **bakılanı** gösterirken **bakanı** da unutmaz.

Bu yaklaşıma alternatif olarak Velasquez'in Nedimeler'i hatırlanabilir. (Büyük görmek için resim üzerine tıklayın) Resimdeki figürlerin seyirciyi baktığı hatta arkadaki aynada bakanların yansımasının da görüldüğü acayip bir tablodur bu:

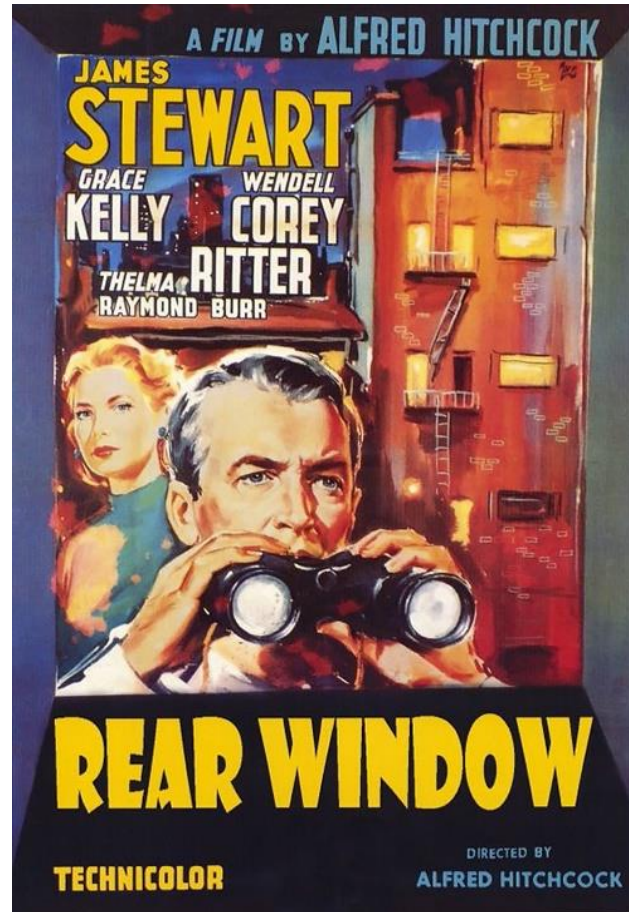


"... Velasquez'in 1656'da yaptığı "Nedimeler" adlı esere bakıyorum. Tablodaki insanlar da bana bakıyor. Sol tarafta elinde fırçayı tutan yoksa ressamın kendisi mi? Resmi yapılan ben miyim? Genelde bir resime baktığımızda "dışarıdan" bakılır. [...] Çerçevenin bittiği yerde resim de biter. Sonra bir kaç adım atıp yandaki resme geçersiniz. Müze gezerken bu "dışarıdan" bakma hali o kadar baskındır ki insan kendi vücudunun da bakılabilir bir cisim olduğunu unutur. İşte Velasquez'in Nedimeler'i bu bakımdan ilginç. Çünkü tablo çerçeveyle sınırlı değil. Duvarda asılı duran aynada yansıyan iki insandan biri siz olabilirsiniz. Şayet bu doğru ise ressamın tuvalinde resmedilmekte olan da sizsiniz demektir. Yani **bakan** olduğunuz kadar **bakılan**sınız. Tablo sizi içine mi çekti yoksa tabloda görünenler çerçeveden dışarı mı taşı? ..." (Bkz. [Resim Sanatında Hakikat / Jacques Derrida](#))

Kanaatimizce Hopper'ın yaklaşımı Velasquez'inkinden daha üstün. Zira Velasquez figürleri bize baktırarak ve aynada bizi yansıtarak bakışa odaklanıyor. Oysa Hopper içinden baktığımız pencereyi gösterdiği için seyircisine aklettiriyor ve hürriyetimize saygı gösteriyor. Velasquez'in eserlerine bakılırken Hopper'ınkiler okunuyor.

Başrollerini James Stewart ve Grace Kelly'nin paylaştığı bir Alfred Hitchcock filmiyle makalemizi bitirelim: Arka Pencere (Rear Window, 1954). Üç görsel: Hopper'ın tablolarıyla karşılaştırma, birkaç sahne ve filmin afişi ile.





Shakespeare de yanılmış: Tiyatro dürüst bir yalancıdır!

"... Bütün dünya bir sahnedir; ve bütün erkekler ve kadınlar ise sadece birer oyuncu. Girerler, çıkarlar. Bir kişi birçok rolü birden oynar. Bu oyun insanın yedi çağıdır. [...] Altıncı çağda burnunun üzerinde gözlüğü, yanında kesesi; gençliğinden kalma pantolonuna yayılmış bedenine bol gelir. Çocukluğuna döner büyük adam sesi, inceler. Hepsinin son sahnesinde sona erer olaylarla dolu hikâyesi. İkinci çocukluk tam anlamıyla unutulmadır. Dışten, gözden, tattan... ve sonunda her şeyden mahrum ..." (William Shakespeare, As You Like It, 1599)



Edward Hopper'ın ölmeden 2 sene önce yaptığı bir tabloya bakıyoruz şimdi, ünlü ressamın son tablosu: *Two Comedians*. (1965, 73,7 x 101,6 Sinatra koleksiyonu) Kendisi ve karısı Josephine halkı selâmlayarak sahneden çekiliyorlar. Seyircileri görmüyoruz; biz miyiz Hopper çiftini seyreden?

Gazeteciler ve avukatlar gibi profesyonel yalancılara benzemez Tiyatro: Yalan söyler ama yalan söylediği gerçeğini seyircilerden saklamaz. Abartılı ses tonu, süslü laflar, sahneyi baştan başa hızla geçip birden geri dönmeler, şaşırtıcı bir haber karşısında donup kalmalar... Hiç birimiz böyle "teatrâl" yaşamıyoruz. Günlük hayatımızda tiyatrodaki aktörler gibi konuşsaydık yapmacık, riyakâr hatta gülünç olurduk.

Çünkü sahnede gösteri bitince kral, soytarı, ölen ve öldüren elele tutuşup halkı selâmlar. Gerçek hayatla kurgu arasında net bir sınır vardır tiyatrodaki. 1600'lerin Avrupa'sında gerçek cesetlerin ölü rolü "oynaması" yahut idam mahkûmlarının sahnede gerçekten öldürülmesi hiç şüphesiz tiyatronun da ölmeye başladığını gösteriyordu. Bugün Gerçek'le kurgu arasındaki mesafenin daha da daraldığını müşahade ediyoruz: Devlet başkanları kameraların önünde golf oynuyor; sıradan insanlar kameralarla dolu evlerdeki doğal(?) yaşamlarını TV'den teşhir ediyor, terör örgütleri kameraların önünde kılığa kafa uçuruyor.



Avukatlar ve gazeteciler de meslek icabı bu durumda; Gerçek'le kurgu iç içe geçmiş. Masum(!) katili ipten kurtaran avukat çok başarılı; okurlarını manipüle eden sniper-gazeteci ise ekmeğinin değil pastasının peşinde. Oysa tiyatro dürüst bir yalancı. Gerçeği daha net göstermek için yalan söylüyor. Gerçek'ten daha gerçek jestler, mimikler, abartılı makyaj, kostüm ve dekoruyla –mış gibi yapıyor ama göstere göstere, gözümüze sokarcasına. Denis Diderot'nun dediği gibi:

"... Sesteki bu titreme, havada asılı kalan kelimeler, titreyen uzuvlar, ayılmalar ve bayılmalar, öfke krizleri hepsi taklitten ibaret. Önceden öğrenilmiş bir ders sanki. Aktör şuurlu şekilde icra ettiği hastalıklı mimikleri uzun uzadıya tahlil etmişti ve gösteriden sonra da uzun müddet hatıralarında kalacaktır. Bu icra aktörün zihinsel hürriyetine asla zarar vermeyecektir ve herkes için en iyisi de budur: Senarist, seyirciler ve kendisi. Gösteri bittikten sonra sesi kısılır ve çok yorgundur. Üzerini değiştirecek veya yatıp dinlenecektir. Ama rolüyle ilgili olarak ne bir ızdırap ne bunalım ve ne de nefsi üzerinde bir baskı hissetmeyecek. Bütün bunları hissedecek olan sizsiniz. Aktör yorgun ve siz hüzünlüsünüz. O çabaladı ama hissetmedi; siz ise çaba göstermeden hissettiniz. Aksi takdirde aktör dünyanın en bahtsız insanı olurdu. O, roldeki adam değil ama rolünü o kadar iyi oynuyor ki siz onu oymuş gibi seyrediyorsunuz. Vehim, illüzyon sadece sizin için. Aktör ise kim olduğunu ve kim olmadığını biliyor ..." (Paradoxe sur les Acteurs – Aktörlerin çelişkisi, ilk baskı 1830)

Hayat "sahnesinde" gerçek ile kurgu

Peki Edward Hopper bütün bunların farkında değil miydi? Yaşadığı hayatı tekrar edilebilir bir tiyatro senaryosu, insanları da acı çekmeden rol yapan birer aktör gibi mi tasavvur ediyordu gerçekten? Hani Epikuros diyordu ya: "Ölüm'den korkmuyorum, ben varken o yok, o geldiğinde ben olmayacağım". Biyolojik ölümün vücutla beraber İnsan'ı tamamen yok etmesi fikri görüldüğü kadar hafif değil, tersine ürkütücü. Bir insan için hayvanlar ve bitkiler gibi biyolojik ölümle yok olmak Cehennem'e gitmekten bile daha zor kabul edilebilecek bir tasavvur. Hopper gibi bir sanatçı için Yunus Emre'nin şu sözleri daha ikna edici belki de: "Ölürse ten ölür, canlar ölesi değil". Bu zaviyeden bakınca; yani Ten'im ölecek ama Ben'im ölmeyecekse öldükten sonra ne olacağımı daha rahat sorgulayabilirim değil mi? (Bkz. E-kitap: [Ölümden Bahseden Kitap](#))



Zannediyorum adamımız Edward Hayat'ın (yani Ölüm'ün) ciddiyetinin farkındaydı. Arkadaşı Brian O'Doherty'nin anlattığına göre ölmekten korktuğunu, bunun geriye dönülme bir seyahate benzediğini söylemiş. Yukarıdaki *Two Comedians*'ı yapmadan bir sene evvel hastalandığını, resim yapamadığını biliyoruz. Ressam büyük ihtimalle kendi ölümüne yaklaştığının farkındaydı. Zaten bir yıl sonra kız kardeşi Marion öldü ve Hopper *Two Comedians*'a ek olarak ikinci bir tablo yaptı: *Chair Car*. Tren vagonuna benzer bir mekânda oturan anonim insanlar, soğuk renkler, ışığı geçiren fakat dışarıyı göstermeyen pencereler, trenin gidiş yönünde kapalı bir kapı... Bu resmi yaptıktan yaklaşık iki sene sonra, 1967 mayısında öldü Edward Hopper. Karısı Josephine ise 1968 martında.

Hayat görünmez, yaşanır

"... Bastille, rue serpant, Paris'te yağmurlu bir eylül akşamı... Sıkıcı gerçeklerin bedava dünyasından yorgun, Elodie ve kocası eğlenceli yalanlar satın almak için gelmişlerdi bu sokağa. Rus illüzyonist Süper Alex tarafından kandırılmak için bilet aldılar. [...] Sahnede içi su dolu dev bir akvaryum vardı. Süper Alex'in elleri, ayakları zincirlerle bağlandı, asma kilitler takıldı. Yardımcıları onu ayaklarından yukarı çekerek akvaryuma baş aşağı soktular ve kapağı kapattılar.

Her şey yolunda görünüyordu. 2 dakika... 3 dakika ... Süper Alex'in hareketleri yavaşladı ve durdu. Yüzü morarmıştı. Yardımcıları büyük bir telaşla üst kapağı açmaya çalıştılar. Olmadı. Akvaryumun çerperini tutan klapeleri kırdılar. Süper Alex dışarı düşerken bütün su öndeki seyircilerin üzerine boşaldı. Arkaya açılan bir kapak gerideki dekoru devirdi. Bir anda kulis ve sahne birleşmişti. Zaman durmuş gibiydi, bir iki saniye kimse kıpırdıyamadı. Kuliste derme çatma bir masa üzerinde yiyecekler ve şarap şişeleri duruyordu. Sabahlık giymiş bigudili bir kadın ayak tırnaklarını kesmekteydi. Pijamalı ufak bir kız kartonların üzerine yatmış uyuyordu.



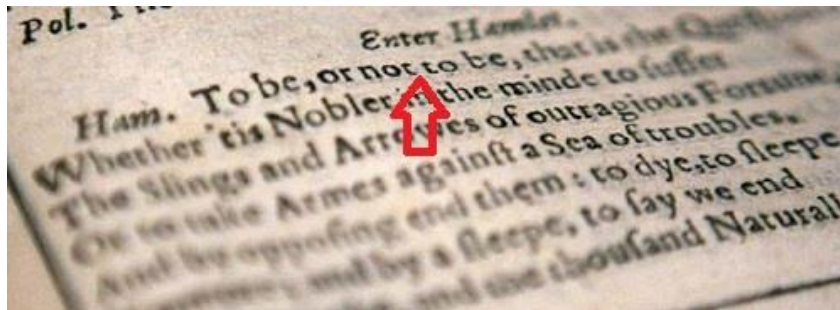
Alex'in yardımcıları suni solunum yapmaya çalıştılar. Küçük kız yerde yatan adamı görünce "Paapa! Paapa!" diyerek sahneye fırladı ve üzerine kapandı. Kadın Rusça bir şeyler söyleyerek geldi; çocuğu kucağına aldı ve kulise geri döndü.

Gösteri berbat olmuştu. İllüzyon beklerken dekor devrilmiş herkesin hayatına benzeyen sıradan, bedava bir gerçeklik görünmüştü. Yalan görmek için para verenler Gerçek'i görünce Gerçek'ten bozuldular. Elodie ve kocası gişeden parasını geri alan seyircilerin arasından geçip evlerine döndüler ..." (Elodie Stevenson'un Gerçek Hayatı, Frédérique Uidour)

Olmayı beklenenler olmadığı zaman planlarımız bozulur. Çünkü biz insanlar olan ile "olması gereken" arasında sarsılmaz bir sebep-sonuç münasebeti kurmak isteriz. Planlarımız bozulduğunda bile bunu acziyetimizle değil taktik hatayla yahut bir bilgi eksikliğiyle açıklarız. Oysa sebepler objektif gerçekler değil o gerçeklerden bizim ürettiğimiz sübjektif/indî fikirlerdir. Objektif gerçeklere bakarak zihnimizde inşa ettiğimiz münasebetin ismidir "sebebe". Sebepler, içinde minik sonuçların saklı olduğu paketler değiller ki ortaya çıkacak neticeler bizim kontrolümüzde olsun. (Bkz. Derin Lügat: [Sebebe-Sonuç / Causality / العلاقة السببية](#)) Evet... Her şeye rağmen insanlar fehmedemediklerini vehmediyorlar. Ta ki bir "kazayla" dekor yıkılıp kulis görünene, gösteri berbat olana kadar.

Olmak ya da ölmek... işte bütün mesele!

British Museum'da sergilenen bir kitaba bakıyoruz; William Shakespeare'in ünlü eseri Hamlet'in ilk baskısı: "*Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele*" diyor. Varlık'a ve Yokluk'a aynı ontolojik / kenvî değeri veren bir önerme. Aslında bunu böyle okutan birinci virgülün yeri. Gerçek bir Shakespeare hayranı ve uzmanı(?) olan Orson Welles bu virgülün erken konduğunu söylemiş. Yani asıl metin şöyle olacak:



"To be or not, to be, that is the Question". Türkçesi? "Olmak ya da olmamak, varlık, işte bütün mesele"

Yokluk elbette var ama tabiri caizse Yokluk'un varlık derecesi Varlık'tan düşük. Işık var ama karanlık sadece ışığı bilen, bekleyen biri için var. (Bkz. Derin Lügat maddesi: [Karanlık / Zulmet / Darkness / Obscurité / الظلام](#)) Para objektif, borç ise sübjektif. Varlık objektif, bilimsel, ölçülebilir kisvelerde sunabilir kendisini. Yokluk ise sübjektif, fahmedilmek için onu bilen, bekleyen veya ondan korkanın iç dünyasına muhtaç. (Bkz. E-kitap: [Yokluk var mıdır? Jean-Paul Sartre ile Kaliteli bir Ateizme Doğru](#)). Edward Hopper'ın severek okuduğu Amerikalı filozof Emerson'un şu sözleriyle bu bölümü bitirelim:

"... Tabiata bakınca gördüğümüz bu kayıp, bu boşluk bizim bakışımızın içinde. Görüş eksenini ile şeylerin eksenini birebir örtüşmez, eşyanın bize şeffaf ol~~m~~ayı bu yüzdendir..."



Sükût gece gibidir, nutuk susunca tahayyül konuşur

Ludwig Wittgenstein diyor ki "üzerinde konuşulamayan şeyler hakkında susmak gerekir". Doğru ama hepsi bundan ibaret değil. Bazı şeyler susarak daha güzel anlatılır. Bir an gelir; kelimeler boğazında düğümlenir insanın; cümlelerin ortasında "hani var ya..." dersin ve susarsın. O suskunluk ne çok şeyi anlatır. Sükût gece gibidir, muhatabın tahayyülü açılır. Sessizlik nice hisleri tetikler karşındaki insanın kalbinde.

Salvador Dalí'nin hatası buydu sanıyorum: Susulması gereken yerde konuşmak, tualde boş bırakılması gereken yere bir şeyler çizmek... Dalí Gerçek'in üstüne "konuşarak" çıkmak istediği için vehimlerine yenik düştü. Zira bir tabloda metafizik derinlik olması için konusunu metafizikten alması yetmiyor; eserdeki lisan-ı sûretin de aynı metafizik anlayıştan beslenmesi gerek. Bundan dolayıdır ki Edward Hopper'ın resimlerindeki metafizik derinlik Salvador Dalí'nin eserlerinde yok. Meseleyi netleştirmek için Hopper'ın *Reality* dergisinde yazdığı şu manifesto gibi sözlerle kulak verelim:

"... Gerçek sanat ressamın iç yaşantısının dışa vurmasıdır ki bu ifade onun dünya görüşünün tecessüm etmesiyle çıkar ortaya. Ne kadar ustaca olursa olsun aklın hiçbir icadı hayal gücünün yerini alamaz. Soyut ressamın sıklıkla düştüğü hata aklın icad kapasitesini hayal gücüne ikame etmeye çalışmalarıdır. İnsan'ın iç dünyası öyle büyük bir ülkedir ki renklerin, şekil ve sûretlerin düzenlenmesiyle hiçbir ilgisi yoktur ..."

Görünen köy klavuz istemez. Aslında Dalí de biraz tefekkürle bulabilirdi Gerçek'in üzerine giden yolu. Ama bunun için tevazu gerekiyordu. Ben'lik iddiasıyla resim yapmak hataydı. Ben'e göre



olması gerekeni(!) icad etmek yerine Ben'i unutup Olan'ı keşfetmek için sadece biraz tevazu lâzımdı.

Sen Gerçek'in üstüne çıkabilir misin Abidin?

Evet... Hopper ne bir ekol kurdu ne de asrının ekollerine dahil oldu. Yine de kimlik arayışı, modernite sorgulaması ve sıradan cisimleri sanat nesnesine dönüştürmesi sebebiyle ressamlar arasında özel bir yer kazandı. Zira Batı kültüründe resim sanatının kâmilîyet noktası sıradanlıkların bertaraf edilmesi değil o "sıradan" sûretlerin derinleştirilmesiyle elde edildi. Bu sebeple figüratif resmi aceleyle "demode" ilân eden soyutçuların bazı temel ilkeleri ıskaladığı aşikâr.

Figüratif resmin Hopper'a has yorumundaki kırılma noktası işte tam burada: Çağdaşları olan De Chirico, Balthus ve Magritte gibi ressamların aksine Edward Hopper sürrealist/gerçek-üstücü görselliği kullanmadan seyircisini Gerçek'in üstüne çıkarabiliyor. Bir başka deyişle görünen dünyaya bakarak nice görünmez hisleri tetikleyebiliyor ki onu diğer resamlardan ayıran temel özellik budur kanaatimce. Peki bu kadar zor muydu bunu yapmak? Sanmıyorum. Kâinat Kitabı'nı okumak için etrafımıza bakmak yeterliydi. Kâinat'ın dışından/üzerinden bakmaya çalışmak kör bir kibir olabilirdi ancak. Hopper'ın en sevdiği filozoflardan biri olan Ralph Waldo Emerson'un açıkça ifade ettiği gibi:

"... Rumuz olarak kullandığımız dağlar, dalgalar ve gökler onlara yüklediğimiz mânâlar dışında bir şey ifade edebilirler mi? Dünya bir simgeler manzumesidir. Konuşmalarımızın büyük bir kısmı remizlerden oluşur çünkü tabiatın tamamı insan zihninin rumuzudur. Ahlâkî tabiatın kanunları ve cismanî tabiatın yasaları bir ayna gibi birbirlerini yansıtır. Zahirî dünya ve onun parçaları arasındaki münasebet batınî dünyanın güneş saatidir. Tabiatdaki her bir olay maneviyattaki bir olaya işaret eder. [...] Kuzu masumiyettir; yılan sinsilik. Çiçekler hassas duyguları temsil eder. Işık ve karanlık remiz olarak bilgiyi ve cehaleti anlatır. Sıcaklık sevgidir, aşktır. Arkamızda ve önümüzde uzayıp giden mesafeler hatıralarımıza ve umutlarımıza tekabül eder ..." (Tabiat, 1836)

Gerçekçi bir sürrealizm: Charles Burchfield

Edward Hopper yalnız değildi; onun yaptığı gibi günlük hayatın gerçeklerinden kopmadan metafizik bir derinliğe ulaşan başka ressam da vardı. Bunların içinde Charles Burchfield hiç şüphesiz özel bir yere sahip. "Sıradan" şeyleri, evleri ağaçları resmederken müteâil/aşkın arayışlar içinde. (Resimleri büyük görmek için üzerine tıklayın) Burchfield mektuplarında, mülakatlarında amacını şöyle anlatıyor: *"insanların varlıklara ve tabiat olaylarına bakıp mânâları gördüğü bilinç seviyesine ulaşmak"*. Başardı mı bunu? Dostu Edward Hopper'dan dinleyelim:

"... [Burchfield] bir taşra kasabasının sıkıcılığından şiirsel bir kalite damıtır; resmettiği şeyler destansı ve evrensel sûretlere bürünür. Öğlenin yakıcı güneşi altındaki asfalt yol, terk edilmiş bir depodaki vagonlar ve lokomotifler, bizi umutsuzluğa ve can sıkıntısına sevk eden sıcak yaz yağmurları, çıplak beton duvarlar ve modern endüstrinin çelik yapıları, taze biçilmiş çimenin çiğ yeşilliğiyle kaplı ağustos sokakları... Boğucu bir sıradanlık arz eden küçük Amerikan şehri; ötede hüznü ve kıraç banliyösü ..."



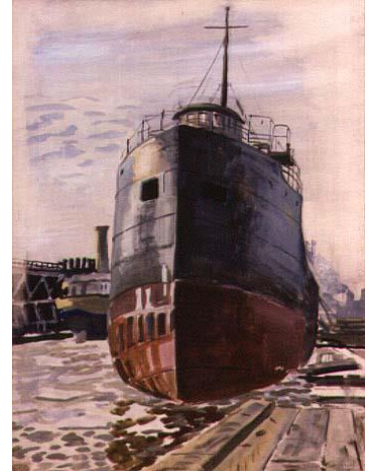
Nedir Burchfield'in ve Hopper'ın göstermek istediği? Trenlerin, duvarların, makinelerin "harflerine" bakarak "okumamız" gereken bir "mânâ" dünyası mı? Zannediyorum makinelerle hızlanan ve objektifleşen dünyada insan Tabiat Kitabı'nı "okumayı" unuttu ve şimdi sadece harflere bakıyor. Ne fabrika ekmeğinde rızık görüyor ne de paçalarını ıslatan yağmurda rahmet. Bronzlaşmak için var güneş, ama tasavvurunda nûr yok. Ticaret ve teknolojinin şekillendirdiği modern dünyada "tabiat"

okunacak bir kitap değil; ya orman ve deniz gibi tüketilecek bir kaynak ya da yağmur ve sivrisinek gibi yok edilmesi gereken bir problem. Pozitivizm ile körleşen insan korku ve endişe içinde:

"... İnsanlar korkak ve çekingen; dik durmuyor; "benim fikrim şu, ben şuyum" demeye cüret edemiyor da filanca düşünürden sözler aktarıyor. Bir otun, açan bir gülün karşısında mahçub vaziyette. Pencerenin önündeki güller ne eski güllere ne de daha güzel güllere gönderme yapmıyorlar; neyse o! Bugün Tanrı ile varlar. Zaman umurlarında değil. Gül var ve varoluşunun her anında mükemmel. Bir tomurcuk açmadan önce bütün hayatıyeti iş başında. Açılmış çiçekte daha fazlası yok; yapraksız kökte de bir eksiklik yok. Tabiatı icabı mutmain ve Tabiat da ondan her an mutmain. Ama İnsan ya erteliyor ya da hatırlıyor. İnsan bu anda, Şimdi'de yaşamıyor. Pişman bakışları geriye dönük; belki de geçmişi özlüyor. Yahut etrafını saran zenginliklerin farkında değil, parmak ucunda yükselerek geleceği görmeye çalışıyor. İnsan Tabiat'la ve Zaman'la ahenk içinde olmazsa mutlu da olamaz ..." (Ralph Waldo Emerson, Tabiat, 1836)

Geçmişi değil Kendi'mi özlüyorum

Emerson'un yazdıklarını dikkatsizce okuyan biri bu sözleri bir serzeniş yahut geçmişe duyulan hasret zannedebilir: *"Eskiden her şey ne kadar basitti ve güzeldi..."*. Bu elbette doğru değil ve Emerson'un anlatmak istediği de bu değil. Zamanında Hopper ve Burchfield gibi ressamı da "nostalgik" diye nitelendiren eleştirmenler olmuş. Tarihle, felsefeyle, inançla ilgilenmeyen, fikren züğürt sanat uzmanlarının(!) sık sık düştüğü yanılgılardan biri bu. Geçelim. Zira *"modernite=kötü, eski zaman=iyi"* tarzındaki ezberlerle bir yere varılmıyor. 19cu asırdan bu yana gerçekten nelerin değiştiğini ve bu değişimlerin yaşamı nasıl etkilediğine bakmak gerek. Karl Marx, Georg Simmel, Max Weber ve daha birçokları öyle yapmış. Neden? Yaşam koşullarındaki değişiklik biz istesek de istemesek de değerlerimize hatta inançlarımıza etki ediyor. İnanmışımız gibi yaşayamazsak yaşadığımız gibi inanmaya başlıyoruz; hadisle sabit.



"Modernite" adı verilen devirde başlayan ve bugün de hızlanarak devam eden bir süreç var ki buna kısaca maddenin tahakkümü diyebiliriz. Sayılabilen, ölçülebilen, alınıp satılabilen şeylere verdiğimiz değer öyle yüksek ki geri kalan hiçbir şeye değer veremiyoruz. Bu robotlaştırıcı bir süreç, ukalaca bir tabirle özetlersek insanların tasavvuru objektifleştiriyor. "Eh ne yapalım? Toplum değişiyor, ilerliyor" diyebilir miyiz? Zannetmiyorum. Neden?



İçinde yaşadığımız gerçek dünya ile zihnimizde temsil ettiğimiz dünya arasında büyük bir uçurum var. Değil dünyayı, kendimizi bile anlamıyoruz. Yaşamak, ölmek, güzellik, sevgi, bilmek, inanmak... Bütün bu kelimelere objektif / bilimsel / teknik ve ekonomik anlamlar yükledik. İndî / sübjektif hislerimizi, iç dünyamızın zenginliklerini yanılgı yahut zayıflık zannediyoruz.



Oysa Tabiat'tan kopmak İnsan'ın tabiatına aykırı. Bu yüzden istesek de kopamıyoruz. Haliyle kendisini homo-economicus zannedenler sürekli olarak insanlık ile robotluk arasında gidip geliyorlar ve bu gelgitler büyük bir mutsuzluk kaynağı. Søren Kierkegaard ünlü eseri *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk*'ta objektif düşünce ile mutsuzluk arasındaki eklemlenmeyi şöyle anlatıyor:

"... Ne kadar objektif düşünürsek varlığımızı o derecede kaybederiz. [...] Haz düş kırıklığı getirir, haz beklentisi ise asla! Haz bize haz veren şeyde değil o şey hakkındaki fikrimizde saklıdır. Hiçbir şey sonsuz mümkünat kadar güzel kokulu, lezzetli, iştah açıcı ve sarhoş edici değildir. Mümkünattan mahrum olmak her şeyin mecburiyete sıradanlığa dönüşmesi

demektir. [...] Ebediyet'ten mahrum kalmak insanları daraltır ve ümitsizce sınırlar. Bu daralma sadece ahlâkî bir fakirlikten ibaret değildir. Oysa dış dünya fikrin, hazzın yahut insani meşgul eden önemsiz şeylerin daralmasından bahseder. Çünkü zihin sınırlı şeylere ebedî bir değer atfeder. İnsanların düşünceleri gerçekten ihtiyaç duyduğu yegâne şeyi bilmeksizin küçücük farklarımıza takılı kalır. Bu daralmanın, fakirleşmenin, Ben'liği kaybetmenin şuurunda değildir. Benliklerin yitirilmesi Ebediyet'te dahil olmaktan mütevellit değildir. Tersine sınırlı, sonlu, sayılabilir olanlara, eşyaya hapsedmiştir kendisini. "Ben" olmak yerine sadece bir sayıdır artık. Herkesin içinde, kalabalıktan biridir. Sonsuz sayıdaki sıfırın bir tekrarı gibi ..."

Çaresi yok mu doktor?

Önce hastalığın adını koyalım: İnsanların kendilerini homo-economicus zannetmeleri ve bu zan üzere robot gibi, (haşa huzurdan) hayvan gibi yaşamayı tercih etmeleri. Bunun sebebi ise makalenin başından beri söylediğimiz gibi madde ile mânâ arasındaki bağın (bizim zihnimizde) kopmuş olması. Yani Tabiat'ın harflerine bakarak kitabı okuyamıyoruz. Peki bu nasıl düzelir? Ne yapmak gerekir? "Yapmak" deyince ... Madde ile mânâyâ tekabül eden fiiller neler? Maddeyi **biliyoruz**, mânâyâ **inanıyoruz**. Yani bilmek ve inanmak iki farklı fiil, iki farklı sahanın eylemi. Belki de bizim zannettiğimiz bu. Peki "biliyorum" derken gerçekte bir inancı kastetmiyor muyuz? Ya "inanıyorum" derken bir bilgi değil mi söz konusu olan?

Gerçek şu ki "bilgi" birçok dogmatik ve/veya indî/sübjektif kabule hatta imanî temellere dayanıyor. İnanmak ise güven kaynağı açıkça belli olan bir bilgiden ibaret. **emin** olmak, **iman** etmek, **aman** dilemek, **emniyet**, **emanet** ... Sadece Arapça mı böyle? Değil. İngilizce (veya Fransızca) örneklerle bakın: Faith (Foi), Confidence, Trust (Confiance), Believe (Croire)... Bu kelimelerin dinsel veya ticarî/teknik sahalardaki mânâları tıpkı Arapça ve Türkçe örneklerdeki gibi. Bu tekabüliyet dahi meselenin fitrî oluşuna hem de ifsadın çaresinin lisan/mantık/nutuk/tasavvur ile düzelebileceğine işaret etmiyor mu? Evet... Gerçekten yaşadığımız dünya ile zihnimizde temsil ettiğimiz dünya arasında bir uçurum var ve bu hastalığın tedavisi doğru kelimelerle konuşmakla başlayacak. Sözlerimize Ludwig Wittgenstein'in sözüyle başlamıştık, aynı düşünürün şu saptamasıyla bitirelim:

"... 'Biliyorum' demenin 'görüyorum' demeye benzer ve ona yakın, ilkel bir anlamı vardır. 'Odada bulunduğumu biliyordum, ama odada değildi' ifadesi şuna benzer: 'Onu odada gördüm, ama orada değildi.' 'Biliyorum' sözü benim ile önermenin anlamı arasındaki münasebeti değil, benimle bir olgu arasında ki ilişkiyi ifade etmesi gerekir. Böylece benim bilincim olguyu özümser. (Dış dünyada olup bitenleri değil, yalnızca hislerin aktardıklarını bildiğimizi söyleriz.) Dıştaki bir olayın bilgisinin resmi göze ve bilince yansıyan ışınlar yoluyla algılanır. Ancak o zaman, insanın bu yansıtmadan emin olup olamayacağı sorusu hemen ortaya çıkar. Ve bu resim gerçekte ne olduğunu değil bizim o bilgiyi nasıl tasavvur ettiğimizi gösterir ..." (Kesinlik Üstüne, 1949-1951)

Eugène Atget: Gerçek-üstü fotoğraf için gerçek bir göz

Fotoğrafları yayınlanacağı zaman "lütfen ismimi koymayın" diyormuş Eugène Atget. Takipçisi, meraklısı olan sanatçıları saymazsak Atget fotoğraf dünyasının unutulmuş kahramanlarından. Zamanın "uzmanları" çektiği resimleri hatalı bulmuşlar, yayınlamak istememişler. Picasso ve Matisse gibi ressamalara ilham veren karelerin sahibini bugün bile tanıyan pek yok. 1925'te *La Révolution Surréaliste* sirk temalı bir fotoğrafını yayınladığında Atget neredeyse 70 yaşındaymış. Ertesi yıl iki Paris karesi daha yayınlanmış ama karısı ölmüş. Bir yıl sonra da kendisi gözlerini yummuş.

Atget'yi önemsiyorum zira fotoğraflarındaki lisan-ı sûret Edward Hopper'ınki ile şaşırtıcı derecede benzeşiyor; sanatçı kurgudan, rötuştan medet ummaksızın, gerçeğin içinden gerçek-üstünü görebiliyor. Paris'te çekilmiş 10.000 adet İnsan'sız kare. Walter Benjamin'in tabiriyle bir suç mahali gibi. Seyirciye endişe veren bir boşluk, bir yokluk var. Gözüm bir şey arıyor ama... neyi? Hayır, fotoğrafın konusu gösterdiği şey değil, görünenlere bakarak görünmeyen bir şeyi "okumam" gerek. Sanki Guy de Maupassant'ın zihninde geziyorum, belki Horla'sında? Korkuyorum ama neden? Örümcek ya da köpek gibi maddî bir korku değil bu. Varoluş şuuruyla tetiklenen metafizik bir korku. (Bkz. [Sanat Yoluyla Hakikat Bulunur mu?](#))

İnsan gözünün etten ibaret olmadığını gösteren kareler bunlar. Göz objektif gerçeklikten öte iç dünyamızın sırlarını da dış dünyanın aynasında okumaya yarayan bir organ. Hopper gibi ressamların ve Atget gibi fotoğrafçıların eserleri bu kabiliyetimizin en "objektif" ispatı değil mi? (Bkz. [Derin Göz](#))







Bir ölüm provasıdır uyku

Başrolde Rufus Sewell'ın oynadığı, Alex Proyas'ın yönettiği Dark City adlı bilim-kurgu insan kimliği ile hafıza arasındaki eklemlenmeyi sorgulamak için iyi bir fırsat. Konusu şöyle: Uzaydan gelen "Yabancılar" insanların hissiyatını ve kimlik mefhumunu anlamak için hafıza üzerine deneyler yapıyorlar. Bir laboratuvar-kent olan Dark City'de yaşayan insanların hafızaları her gece siliniyor ve başka hafızalar (=?kimlikler) yükleniyor. Aynı zamanda şehir de yeniden şekillendiriliyor ve sonra halk uyandırılıyor. Her gece değişen yapısı sebebiyle şehrin hüviyeti yenilenirken insanlar da sanal hafızalarla kazandıkları yeni hüviyetleri gerçek hayatları zannederek "içinde" yaşamaya başlıyorlar...



Ya biz? Her sabah aynı bedene uyandığımızı nereden biliyoruz? Dünkü Ben'in hayatına dün gece kaldığı yerden devam ettiğimize emin miyiz? Uyku bir ölüm provası gibi; her gece görünmez bir el şuurumuzu bizden alıyor ve sabah geri veriyor. (Zümer 42) Vestiyerde paltolar karışır ama çok şükür uyku sırasında ruhlarla bedenler karışmıyor birbirine... Ya da bize öyle geliyor? Yatak odamızı, ev halkını bıraktığımız gibi buluyoruz çünkü. En azından dün geceki hatıralarımız bu sabahkilerle örtüşüyor. Ev halkı da bizi hatırlıyor çok şükür. Aksi takdirde ne parmak izi ne de nüfus kâğıdı hafıza kaybına şifa olamazdı. Hüviyetimiz objektif bir gerçeklik değil ki. Sosyal ilişkilerle, hisler ve hatırlarla inşa edilen, zihinsel bir algıdır hüviyet. Ben'i hatırlıyorum öyleyse Ben varım!

Zaten "ben şurada doğdum, filan okula gittim, falancayla evlendim" derken zaman içinde değişmeden kalan Ben'in varlığına iman etmeseydik şizofren olurduk yahut Hume gibi depresyona girerdik değil mi? David Hume ve Ludwig Wittgenstein'in Ben'lik ve kesin bilgi üzerine yazdıklarını okuyunca Ben'in indî/sübjektif varlığına inanmaktan başka bir yol görünmüyor. Fakat bilimsel ispata gelmeyen Ben'lik mefhumu bütün gerçeklik algısını da muallakta bırakıyor diye düşünüyorum. Neden? Eğer gerçekleri fehmetme iddiasındaki Ben'in varlığı bile objektif/ somut/ müşahhas değilse gerçekleri nasıl bilebiliriz? Ben'in mânâsı objektif olarak "bilinen" şeylerden tecrid edilmiş, mücerred (=soyut) bir varlık ise "gerçek" dediğimiz şey nedir?

Ben'i hatırlıyorum öyleyse Ben de varım!

"Günümüz insanı zannediyor ki bilginler bize öğretirler, şairler ve müzisyenler de bizi eğlendirirler. Sanatçıların onlara bir şeyler öğretebilecekleri akıllarına gelmiyor bile!" (Ludwig Wittgenstein, Karışık Saptamalar)

Evet, zannedildiğinin aksine sanat bir eğlence değil bir bilme yöntemi, gerçeğe erişmenin alternatif yolu. Terazıyla tartılmayan, mikroskopla görünmeyen bazı şeyleri, meselâ Ben'in gerçekliği de sanatla bilinebilir. Ancak sanatın yöntemi bilime kıyasla çok farklı, bunu da unutmayalım. İranlı fikir adamı Youssef Ishaghpour'un dediği gibi Sanat hep gerçekçi olmak istedi ama sanatçılar "gerçeğin" ne olduğu konusunda anlaşılmadılar. Çünkü eşya sabit kalsa da İnsan'ın şeylere dair tecrübesi sürekli değişim halindeydi. Dahası bu tecrübeler İnsan'ın tasavvurunu da etkiledi. Kâinatı, yaşamayı, ölmeyi kavrama şeklimiz evrildi zamanla. Meselâ tuallerin dünyaya açılan bir pencere olduğunu zanneden ilk ressamlar teşbihte öyle ileri bir noktaya gittiler ki fotoğraf gibi resimler çizdiler. Ancak fotoğraf makinesi icad edilince doğayı taklid etmenin bir sanat olmadığını fark ettiler.

Fotoğraf makinelerine küstükten sonra ressamlar sübjektiviteyi, kendi iç dünyalarını resmetmek adına tasvir gücünün azamî hürriyetini savundular. Dünyadaki şeylerden kopuk, hafızalardaki sûretlerden **tecrîd** edilmiş, soyut (mücerred) çizimler yaptılar. Her sevince, her acıya ayrı isim vermek isteyen bir şair gibiydiler. Ne toplum onları anladı ne de onlar kendilerini.

Objektif görme, İnsan'sız görme

Ünlü ressam Henri Matisse şöyle demiş:

"... Fotoğraf hayal gücünü rahatsız etti çünkü makine sayesinde eşyayı hissetmeden gördük ..."

Fotoğraf makinesinin icadı insanları hazırlıksız yakaladı. İnsan'a has bir şeyi, görme kabiliyetini bir makineye kaptırdık... ya da öyle zannettik. Her halükarda "gördüklerini" kartona, gazeteye basabilen, çoğaltabilen bu makineler "gerçeğin resmini" ürettiler. Resim sanatının, ressamların indî/sübjektif "bir resim gerçeğinden" makinelerin objektif/merkezî "mutlak gerçek resmine" geçti insanlık. Bir başka deyişle **psişik ve sanatsal bir görmeyi İnsan'ın dışına çıkarılmış teknik ve tekelleşmiş bir görme ile değiş-tokuş ettik**. Bu değiş-tokuş görmeyi anlamsızlaştırdı çünkü:

"... Karmaşık bir teknik ve ekonomik sürecin sonucunda 'görme' kavramı nesnelleşti. Gözlenebilir, ölçülebilir, analiz edilebilir, kaydedilebilir, kopyalanıp çoğaltılabilir bir nesne haline gelen gerçeklik mânâsını kaybeder. Çünkü bu nesneleşme süreci 'gerçek' dediğimiz şeyi ona anlam veren bütün sembolik arka planından, dinsel ve metafizik değerinden koparır. Bu yeni kâinat tasavvuruna göre gözlenen olaylar açıklama ve **isaret** etmeyi mümkün kılar ama onu anlamsızlaştırır ..." (Georg Lukács, Estetik)

Bir görselin meselâ bir reklâmın ürüne, trafik işaretinin bir tehlikeye **isaret**etmesinde elbette sakınca yok. Ama "görme" denen işlevin objektif biçimde "işaret etmek" şeklinde algılanması sıkıntılı bir durum. Çünkü **görmenin nesnelleşmesi yani sanatsal görmeden teknik görmeye geçiş** insanların vicdanı üzerine beklenmedik bir baskı kurdu:

- Resimlerin insan olmaksızın üretilebilmesi ve çoğaltılabilmesi "görme" kavramına bakışımızı değiştirdi. (fotoğraf, sinema, TV)
- Teknik bir değişimdi başlangıçta, gözü ilgilendiriyordu. Ama çabucak zekâyâ sirayet etti. Eşya ve mekân tasavvurumuz, görünenleri kavramsallaştırma kabiliyetimiz de etkilendi.
- Kavramların değişmesi onları "kavrayan" ihata eden kelimeleri zorladı bu kez. Kelimeler bu yeni kavramları anlatabilmek için anlam kayması yaşadılar. Meselâ "objektif bakış" tarafsızlığın, dolayısıyla eşitlik ve adaletin ismi oldu. Vicdan, gelenek ya da vahiy kaynaklı olmayı reddeden, renksiz, kokusuz dünyevî bir adalet(!) çıktı ortaya. Irak'tan

çaldığı petrolü eşit paylaşan şirketlerin, yakaladıkları kadına **sırayla** tecavüz edenlerin "adaletiydi" bu.

- Nihayet modası geçmiş insanî değerler terk edildi ve yerine kıymeti kendinden menkul değerler konuldu: Amerikan doları ve Japon yeni cinsinden. (Bkz. Derin Lügat maddesi: [Değer / Value / قيمة](#))

Elbette "fotoğraf icad oldu mertlik bozuldu" demek istemiyorum. Eğer objektif görme ile ahlâkî bozulma arasındaki münasebetin izini süreceksak en azından Rönesans'a kadar geri gitmek gerekir. Merkezî perspektif, gerçekçi renkler, fizik ve anatomi kurallarıyla bilimselleşen Rönensans sanatı elbette birçok şeyin ve sanatın ölümüydü. Bu konuyu merak edenler şu dört e-kitabı okuyabilir:

1. [Derin Göz / Sanatta Ayrıntı](#)
2. [Soyut Sanat Müslümanın Yitik Malıdır](#)
3. [Gözle dinlenen müzik: Tezyin](#)
4. [Senin tanrın çok mu yüksekte?](#)

Bu makalede maksadımız gözdeki ifsadın lisana, lisandaki ifsadın ise vicdana sirayet edişine dikkat çekmekti:

"... Hristiyan dünyası vicdanını kaybetmeden önce vicdan kelimesini kaybetti. Molièreciler "Conscience" diyor (oku. Konsiyans); Shakespeareciler ise "Conciouss" (oku. Kanşıs). İşin hüznün verici yanı şu: Batı lisanlarında bu kelime hem vicdan hem de aklın başında olması yani ayık olmak, sarhoş, baygın vs olmamak anlamına geliyor. Ahlâken "doğru / Yanlış" olanı ayırmak ile ticarete "kârlı / zararlı" olanı ayırmak için kullanılan iki farklı akıl kuvveti nasıl oldu da birbirine karıştı? Batı yolunu ne zaman kaybetti? Aslında Batı'nın temel metinlerinde iyi-kötü arasındaki farkı "görmeye" yarayan bir ışık, bir nûr var, Latince ismi Conscientia. Bazen de Conscientia karşımıza içten gelen bir ses olarak çıkıyor. Meselâ Marcus Tullius Cicero (m.ö. 1ci yy) ve Marcus Fabius Quintilianus (m.s. 1ci yy).

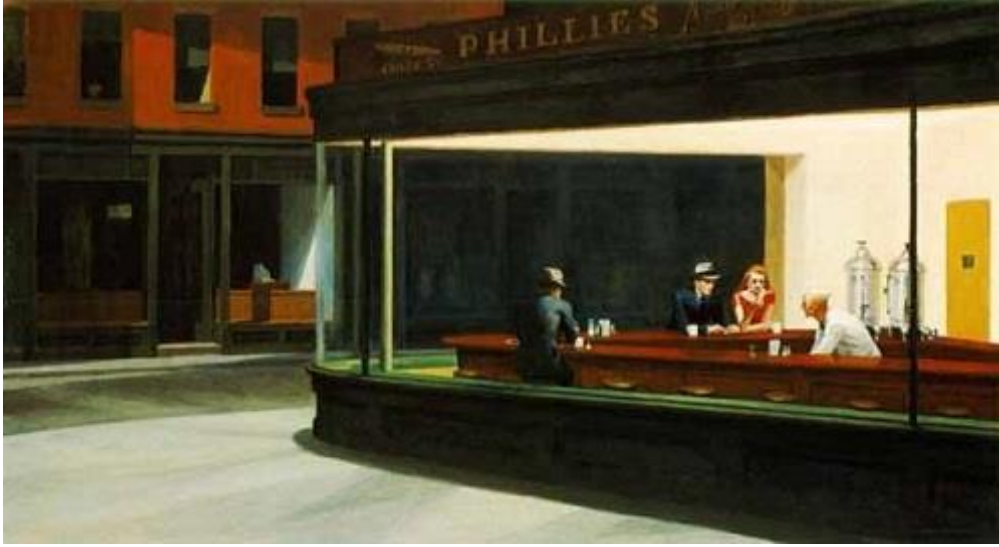
Oysa 17ci yüzyıldan itibaren yoğun bir kavram karmaşası yaşıyor Avrupa'da. John Locke 1690'da yayınlanan "Essay Concerning Human Understanding" adlı kitabında insanın kendi aklından geçenleri algılaması olduğunu iddia etmiş meselâ. (ing. "[Conciouss](#) is the perception of what passes in a man's own mind") Oldukça seküler ve objektif değil mi? Thomas Hobbes daha da evvel bu objektif arayışı ifade etmiş aslında, sene 1651. Ünlü eseri Leviathan'da şöyle demiş: "Where two, or more men, know of one and the same fact, they are said to be [conscious](#) of it one to another.". Tabi objektifleşmeden bahsedince Descartes'ın 1637'de yazdığı Yöntem Üzerine Nutuklar ve meşhur sözü "cogito ergo sum" (düşünüyorum, öyleyse varım) hatırlanmalı. Örnekler çoğaltılabilir, biz bunlarla yetinelim. Bizde sonradan uydurulan "bilinç" kelimesi de bu çarpık anlayışın, daha doğrusu anla-MA-yışın bir neticesi, kendini, Ben'i bilmeme hâli; bunu da belirtmiş olalım ..." (Bkz. [Vicdan azabı bir hastalık mıdır?](#))

Başkalarıyla aynı mekânda bulunmak yalnızlığa çare değil

Mona Lisa gibi ünlü tablolar artık kimseyi etkilemiyor. Zira resmin TEK olmasından kaynaklanan çarpıcı etki tükendi. Ünlü tablolar turistik eşya, bardak, tişört, takvim ve buzdolabı mıknatıslarıyla fena halde yalama oldu. Müzeye gidip tabloların aslını görenler genellikle düş kırıklığı yaşıyorlar. Çünkü özel bir zamanda ve özel bir mekânda yaşanması umulan özgün/indî buluşma gerçekleşmiyor. Güzellik eserde değil bakan gözde. Eser sıradanlaşınca objektifleşiyor ve sanat ölüyor. Walter Benjamin'in "Mekanik Çoğaltım Çağında Sanat" adlı kitabında söylediği gibi görselin insan elinden değil de makineden çıktığını bilen göz farklı bakıyor. Eserlerin her yerde görünür olması sanat/güzellik algımızı bu yüzden etkiledi. Endüstrileşen görsel imalâtı yüzünden hem sanat hem de sanatçı görünmez oldu.



Mona Lisa gibi aşındırılan tablolardan biri de Edward Hopper'ın Gece Şahinleri. (*Nighthawks*, 1942, 84×152 cm, *Art Institute of Chicago*) Beyaz ışıklarıyla gecenin karanlığından kopan, akvaryum gibi aydınlatılmış bir mekân. İçeride tutsak balıklar gibi yemlenen insanlar... "Normal" insanların uyuduğu bir saatte bu gece şahinleri neyin peşindeler? Yasadışı bir şey mi yapacaklar? O adam neden uzakta oturuyor? Yağlı boya tablodan çok polisiye film gibi, sorularla dolu tuhaf bir sahne. Tuhaf bir sahne, çünkü tuhaf bir an resmedilmiş dikkat ederseniz. Vücut diliyle can sıkıntısını anlatan insanlar mahiyetini ve vaktini bilmedikleri bir işareti bekler gibiler. Özellikle de duraksayan barmen rolünü unutmuş aktörlere benziyor. (Bkz. *Canın sıkıntısı İnsan'ın rolsüz kalmasıdır*)



Hopper'ın sadece bu tablosunda değil bütün resimlerinde insanlar yalnızlar. Kalabalıkta da yalnız olabilir insan. Başkalarıyla aynı mekânda olmak yalnızlığa çare değil ki. Taşlaşmış gibiler; ıskalanmış hayat hikâyeleri sızıyor bedenlerinden dışarı. Bir şeylerden pişman olmuşlar sanki.... Bekliyorlar ama neyi? Ölümü ya da affedilmeyi? Hopper'ın mekânları insanları barındırmıyor; sadece onlara tahammül ediyor. Zannediyorum bu gerginlikten olacak, *Gece Şahinleri* kokan çok sahne vardır polisiye filmlerde. Meselâ başrollerinde Burt Lancaster ve Ava Gardner'ın oynadığı, Robert Siodmak'ın yönettiği ve Ernest Hemingway'in aynı isimli kısa hikâyesinden uyarlanan *The Killers* (Katiller).

Seyirciyi seyretmek

Yönetmen Wim Wenders'ın anlattığına göre Hopper resim yapmadığı dönemlerde haftalar boyunca günlerini sinemada geçirirmiş. Ama sadece film seyretmek için değil. Ressamımız ekrana arkasını dönüp sinema salonlarını da seyredermiş. Karısı Josephine onun aynı salonlara defalarca gittiğini, perdenin kıvrımlarını, koltukları, salon içindeki ışıkları dikkatle incelediğini anlatıyor. Hopper'ın kara kalemle yaptığı yüze yakın sinema krokisi saplantı derecesindeki bu detay hassasiyetinin ispatı gibi.

Geçen bölümlerde söylemiştik, Amerikalı sinemacılar çok sevdiler Hopper'ın eserlerini: David Lynch, Robert Siodmak, George Stevens, Paul Thomas Anderson, Terrence Malick, Todd Haynes... Fakat Hopper'ın sinema üzerindeki etkisi ülkesiyle sınırlı kalmadı: Alman Wenders, İngiliz Hitchcock ve İtalyan Antonioni de ressamın lisan-ı suretinden ilham aldılar. Hatırlayacaksınız, Hitchcock ve metafizik korkunun Hopper resmi ile olan münasebetini daha önce konuşmuştuk:

- *İnsan Yalan'dan değil Gerçek'ten korkar! Freud veya Hitchcock?*
- *Diego Velázquez'e bakılır; Edward Hopper okunur*
- *Dünya bizim evimiz değil (Alfred Hitchcock)*



Tıpkı Hitchcock gibi Hopper'ın *House by the Railroad* adlı tablosundan esinlenen ve daha önce bahsetmediğimiz bir filmi analım şimdi: Yönetmenliğini Terrence Malick'in yaptığı, başrolleri

Richard Gere, Brooke Adams, Sam Shepard, ve Linda Manz'ın paylaştığı *Days of Heaven*. Izdıraplı ve sapıkça bir manipölasyon için bu evden daha güzel bir dekor düşünebiliyor musunuz? Köklerinden ve geleneğin verdiği mihenk noktalarından koparılmış insanların rumuzu olmak üzere demir yoluyla tabiattan koparılmış metafizik bir ev!

Sahnenin sahnesi

Hopper sinemadan etkilendi ve sinemayı etkiledi. Ressamlık hayatının daha başında iken yaptığı *Night Shadows* (1921) isimli gravürden tutun da ölmeden kısa bir süre önce bitirdiği *Two Comedians* (1966) adlı yağlı boya tabloya kadar hep bir sahneye rastlıyoruz. Hatta "röntgenci" bakış açısından yapılmış gibi görünen *Room in New York* (1932) veya *Night-Windows* (1928) gibi tablolar da bir film setinden çıkmış gibi. Hele kendinizi bir vinç sayesinde alçalıp yükselebilen bir yönetmen sandalyesinde hayal ederseniz!

Yönetmen Wenders kameramanlara, görüntü yönetmenlerine ne istediğini anlatmak için Hopper albümlerinden kesip ellerine tutuşturuyormuş. İtalyan yönetmen Antonioni ise iletişim bozukluğundan muzdarip insanların vücut dilini Hopper şivesiyle konuşuyor. Lafı uzatmayalım, Kırmızı Çöl filminden alınmış bu iki sahne ile sırlayalım mevzuyu. Hopper'ın dediği: "*Kelimelerle antabilseydi resim yapmaya gerek kalmazdı*" :



Krokiler: Edward Hopper mükemmeli ararken

“Kelimelerle anlatabilecek olsaydım resim yapmazdım” diyor Hopper. Derdini resimle anlatan bir düşünür. Asrını sorguluyor. İnsan'ın iç dünyasını ve modern dünyada İnsan'ın yerinin ne olacağını. Mükemmeliyetçi ressamımız tablolarını yapmadan önce konu aldığı mekânlara defalarca gidiyordu, renkleri ve ışıkları krokiler üzerine not edip karısı Josephine ile uzun uzun tartışıyordu. Hopper hakkındaki yazı dizimize son verirken onun bu mükemmeliyetçi çalışma üslubunu en iyi yansıtacak öğeleri yani ressamın krokilerini paylaşmayı uygun gördük.





