

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

MAURICE MERLEAU-PONTY
FENOMENOLOJİSİ VE RESİMDE
İZLENİMCİLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NUR ŞAHANKAYA

İZMİR-2016

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

MAURICE MERLEAU-PONTY
FENOMENOLOJİSİ VE RESİMDE
İZLENİMCİLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NUR ŞAHANKAYA

DANIŞMAN: YRD. DOÇ. DR. ÖZCAN YILMAZ SÜTCÜ

İZMİR-2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Maurice Merleau-Ponty Fenomenolojisi ve Resimde İzlenimcilik” adlı çalışmanın tarafımdan akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Nur ŞAHANKAYA

İmza

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Bu çalışma, 20. yüzyılın önemli filozoflarından biri olan Maurice Merleau-Ponty ile 19. yüzyıla damgasını vuran İzlenimcilik(Empresyonizm) ve onun son kozu olan Paul Cézanne'ın birbirleriyle olan ilişkilerini açığa vurmaya amaçlamaktadır. René Descartes ile başlayan Immanuel Kant'a ve hatta Edmund Husserl'e değin uzanan dikotominin yarattığı çıkmazın sonucu, 20. yüzyılda Avrupa'da felsefe dünyasında büyük bir krize dönüşmüştür. Filozof, mutlak idealist görüşün içine hapsolmuş, felsefi açıdan yaşadığı dünyanın bilgisine erişememişti. Bu durumu kendi içinde aşan birtakım görüşler, felsefeyi idealist sistemden koparıırken onun yerini alabilecek yeni bir sistem kuramamışlardı. Böylece felsefe, yöntemsizlik sorunuyla baş başa kalmıştı. Dolayısıyla dünya hakkında felsefi bir bilgi elde etmeye çalışan bir felsefenin doğması gerekiyordu. Bunu gerçekleştiren isim ise Edmund Husserl'dir; Husserl, öz ve olgu ayrımıyla Descartesçı dikotomiye tam anlamıyla aşmamıştır. Ancak bu dikotominin devam ettiğini gören, onun tamamen aşılması gerektiğini ve ancak felsefenin bu şekilde değer kazanacağını açıklayan isim Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)'dir.

Merleau-Ponty, Sokrates gibi deneyim dünyamızı otantik bir merakla yeniden sorgulamaya açmıştır. Bu sorgulama arzusu da felsefesine kurmak istediği yol gösterip onun yönünü belirlemiştir. Dolayısıyla sistemini kurarken Descartesçı dikotominin 20. yüzyıla değin yarattığı açmazları görmüş ve onu çözümlenmeye rekonstrüksiyona uğratarak işe başlamıştır. Çünkü ona göre, Descartes'ın dikotomisi ve rasyonalizmi kendimizi, birbirimizi ve dünyayı bilme sürecinde bedeni dışlamakta, bilgiye ulaşmada bedeninin kilit rolünü görmezden gelmektedir. Böylece Merleau-Ponty, Descartes ile başlayan kırılmayı fenomenolojik-ontolojik bir süreçle aşmaya çalışmıştır. Bedene verdiği önemden yola çıkarak ulaştığı şey ise resim sanatıdır. Çünkü bedenini dünyaya teslim ederek tuvalle bütünleştiğini bunu da en iyi İzlenimci ressam Paul Cézanne'ın gerçekleştirdiğini söylemiştir.

Anahtar Kelimeler: Maurice Merleau-Ponty, İzlenimcilik, Paul Cézanne

ABSTRACT

This study aims to highlight the relationship between one of the most significant philosophers of 20th century, Maurice Merleau-Ponty and Impressionism left serious marks on 19th century and its last master Paul Cézanne. The result of this dichotomy which was created by René Descartes and traced to Immanuel Kant and even Edmund Husserl, a big crises arised in Europe's philosophy world in 20th century. Philosophers were confined in view of absolute Idealism and they could not reach the knowledge of the world they live in philosophically. Some opinions that go beyond this situation by their own, could not establish a system that will be substituted for it while disconnecting philosophy with the Idealist system. Therefore, philosophy had been left alone with unmethodicalness issue. Thereby a philosophy which had tried to obtain a philosophical knowledge about the world had to emerge. Edmund Husserl was the one who achieved this, however; the philosopher could not overcome the dichotomy of Descartes with his differentiation of essence and phenomenon. Yet, the name which saw that this dichotomy continues, it should be taken for granted and expressed philosophy only could gain value with this approach is Maurice Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty opened our experience world with an authentic interest once again like Socrates. This questioning desire determined its direction by showing his way to establish his philosophy. Therefore, he saw the deadlocks Descartes's dichotomy created till 20th century and started analysing by reconstructing it while establishing his system. Because for his, Descartes's dichotomy and Rationalism exclude body in the process of knowing ourselves, one another and world, ignore the role of body when reaching information. And so Merleau-Ponty tried to surpass the fracture starting with Descartes with a phenomenological-ontological process. Starting from the concern he gave the body, the only thing he arrived is the art of painting. Because he told that he integrated with the canvas handing over his body to world and Impressionist painter Paul Cézanne achieved it best.

Keywords: Maurice Merleau-Ponty, Impressionism, Paul Cézanne

İÇİNDEKİLER

Yemin Metni.....	i
Özet.....	ii
Abstract.....	iii
İçindekiler.....	iv
Resimler Listesi.....	v
Önsöz.....	vii
Giriş.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
Akışın Resmini Çizmek: İzlenimcilik(Empresyonizm).....	9
1.1.İzlenimci Nesne Yorumu.....	15
1.2.Işık, Renk ve Zaman'ın Dönüşümü.....	23
İKİNCİ BÖLÜM	
Eski Yüze Yeni Göz: Maurice Merleau-Ponty Fenomenolojisi.....	34
2.1.Cogito'nun Rekonstrüksiyonu.....	35
2.2.Merleau-Ponty ve Gestalt Psikolojisi.....	41
2.3.Bedenin Ontolojik Zemini Olarak "Ten".....	43
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
Cézanne'ın Şüphesi: Resim ve Beden.....	48
3.1.Şüphenin Sanatı: Merleau-Ponty ve Cézanne.....	56
Sonuç.....	64
Kaynakça.....	67
Resim Kaynakçası.....	71

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Pierre-Auguste Renoir, <i>La Mare aux canards</i> (Ördekli Göl), 1873.....	10
Resim 2: Claude Monet, <i>Étang De Nénuphars</i> (Nilüfer Çiçekli Göl), 1897-1899....	11
Resim 3: Pierre Auguste Renoir, <i>Bordighera</i> (Bordighera), 1888.....	12
Resim 4: Camille Pissarro, <i>Boulevard Montmartre, Effet de nuit</i> (Montmartre bulvarında gece), 1897.....	13
Resim 5: Camille Pissarro, <i>Le Boulevard de Montmartre, Matinée de Printemps</i> (Montmartre Bulvarı'nda İlkbahar Sabah), 1897.....	13
Resim 6: Claude Monet, <i>Rouen Cathedral Serisi</i> , 1892-1894.....	16
Resim 7: Pierre-Auguste Renoir, <i>Festival Arabe a Alger</i> (Cezayir'de Arap Bayramı), 1881.....	18
Resim 8: Claude Monet, <i>Impression, Soleil Levant</i> (İzlenim, Gündoğumu), 1872....	19
Resim 9: Peter Paul Rubens, <i>Stormy Landscape with Philemon and Baucis</i> (Philemon ve Baucis ile Fırtınalı Manzara), 1620.....	21
Resim 10: Alfred Sisley, <i>L'Inondation à Port-Marly</i> (Marly Limanı'nda Sel), 1876..	25
Resim 11: Édouard Manet, <i>Rueil De Garden Path</i> (Rueil'deki Bahçe Yolu), 1882.....	27
Resim 12: Claude Monet, <i>Les champs au printemps</i> (İlkbahar'da Tarlalar), 1887....	28
Resim 13: Claude Monet, <i>Les villas à Bordighera</i> (Bordighera Villaları), 1884.....	29
Resim 14: Claude Monet, <i>Le Jardin de Monet à Argenteuil</i> (Argenteuil'de Monet'nin Bahçesi), 1873.....	30
Resim 15: Claude Monet, <i>La Gare Saint-Lazare</i> (Saint-Lazare Garı), 1877.....	30
Resim 16: Pierre-Auguste Renoir, <i>La Yole</i> (Sandal), 1875	32
Resim 17: Claude Monet, <i>Les Nymphéas</i> (Nilüferler), 1920-1926.....	33

Resim 18: Claude Monet, <i>La promenade, La Femme a l'ombrelle</i> (Şemsiyeli Kadın), 1875.....	33
Resim 19 :Reification (cisimleştirme/somutlaştırma).....	42
Resim 20: Pierre-Auguste Renoir, <i>Chemin Montant Dans Les Hautes Herbes</i> , (Uzun Çimler Eşliğinde Patika), 1876-1877.....	49
Resim 21: Claude Monet, <i>Les régates d'Argenteuil</i> (Argenteuil'de Yelken Yarışları), 1872.....	50
Resim 22: Camille Pissarro, <i>Femme dans un clos, Soleil de printemps dans le pré à Eragny</i> (Eragny'de Bahar Sabahı Örtülü Bir Kadın), 1887.....	51
Resim 23: Rembrandt van Rijn, <i>Night Watch</i> (Gece Nöbeti), 1642.....	52
Resim 24: Claude Monet, <i>La Rue Montorgueil</i> (Montorgueil Caddesi), 1878.....	54
Resim 25: Claude Monet, <i>La Vague Verte</i> (Yeşil Dalga), 1865.....	56
Resim 26: Paul Cézanne, <i>L'Etang Des Soeurs A Osny</i> (Osny'de Gölet), 1875.....	57
Resim 27: Paul Cézanne, <i>Autoportrait</i> (Kendi Posrtresi), 1880.....	58
Resim 28: Paul Cézanne, <i>Montagne Sainte-Victoire</i> (Saint-Victore Dağı), 1885.....	60
Resim 29: Paul, Cézanne, , <i>La Montagne Sainte-Victoire et le viaduc de la vallée de l'Arc</i> (Saint-Victore Dağı ve Arc Nehri Vadisi), 1882.....	62
Resim 30: Paul Cézanne, <i>Un Olympia Moderne</i> (Modern Olympia), 1874.....	63
Resim 31: Paul Cézanne, <i>Pine Et Aqueduc</i> (Çam Ağaçları), 1900.....	63

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı, resim ve felsefe arasındaki ilişkinin, esas olarak, genelde İzlenimcilik'in, özelde ise Paul Cézanne'ın ve fenomenoloji anlayışına farklı bir boyut kazandıran Maurice Merleau-Ponty'nin devrimci düşüncelerinin bir arada, bütünlüklü olarak işlenebileceğini göstermektir. Farklı iki kimliğe sahip olan resim ve felsefe, kendi yapıları içinde, kendilerine has niteliklere sahip olmalarına karşın her zaman birbirleriyle etkileşime girmişlerdir. Felsefe ve resim arasındaki etkileşimin temelinde, bireylerin yaratıcı gücü yatmaktadır. Bu yaratıcı gücün ilk örneklerinden biri olan ve “düşüncenin resmi” olarak anılan Raffaello'nun *Atina Okulu*(Scuoladi Atene-1509), bize aslında bu iki dünyanın birbirlerinden kopuk olmadığını, aksine birbirlerinden beslendiklerini göstermektedir.

Felsefe ve resim, gerek Rönesans döneminde gerekse 20.yüzyılda birbirleriyle her daim bakışmışlardır. Bu bakışmayı felsefi bir temelde açıklayan isim ise Maurice Merleau-Ponty'dir. Merleau-Ponty'yi ikisi arasındaki ilişkisellik bakımından önemli bir konuma getiren şey, filozofun resim sanatında üzerinde durduğu *görme* ile ressamın *görme*'sinin aynı düzlemde yer almasıdır. Bu doğrultuda felsefesini kurarken ulaştığı son basamak olan resim sanatı ile felsefesinin buluşması kendini *görme edimi*'nde göstermektedir. Merleau-Ponty'ye de ilham olan *görme-düşünme* ilişkisi 19. yüzyılla birlikte değişmektedir. Artık akılsal olanın kılavuzluğu bırakılmakta duyusala ve özellikle *görme*'ye yönelinmektedir. *Görme*, rasyonaliteden uzak, görülenin temsiline ve taklidine olan bağımlılığından kurtularak özerkleşir. Böylece Merleau-Ponty, özerkleşen *görme*'nin en iyi bir şekilde resim sanatında icra edildiğini ve bunu da Cézanne ile doruk noktasına ulaştığını belirtmektedir. Çünkü Merleau-Ponty'nin *görme* hakkındaki düşünceleri ile Cézanne'ın *görme*'si, doğaya bakışı kesişerek resim sanatında temellenmektedir. Hem Merleau-Ponty hem de Cézanne için önemli olan *görmektir*. Dolayısıyla onlar için nesneyi tuvale olduğu gibi değil, gözün algıladığı şekilde aktarılması gerekir. Cézanne ve Merleau-Ponty arasındaki *görme* üzerinden temellenen ilişki, hem felsefe tarihi hem de resim sanatı açısından büyük

önem arz etmektedir. Sanatın altın anahtarı olan resim, Merleau-Ponty sayesinde kendine felsefede de yer bulmuş, üzerine tartışılıp felsefi fikirler atılacak derecede değer kazanmıştır.

Son olarak resim sanatına olan ilgimi felsefeyle perçinleyen Merleau-Ponty, Türkçe'deki sınırlı sayıdaki eserine rağmen gerek İzlenimci ressamlar gerekse Cézanne hakkındaki görüşleriyle beni farklı bir dünyaya yöneltmiştir. Gözleri yeni açılan bir kör gibi *görme* 'yi yeniden kazanmak olarak gördüğüm bu tezimde araştırma süreci boyunca bilgi ve deneyimleriyle bana her türlü desteği sağlayan, katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen, yakın ilgi ve yardımları ile doğrulara yönlendiren değerli tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Özcan Yılmaz SÜTCÜ'ye; istekli ve verimli çalışma dönemlerim olduğu kadar, yoğun, zorlu ve sıkıntılı dönemlerimi de benimle paylaşan, öğrenim hayatım boyunca her türlü maddi ve manevi desteği sunan, beni daima yüreklendiren ve beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan annem Yıldız ŞAHANKAYA ve babam Servet ŞAHANKAYA'ya ve son olarak her zaman yanımda olan arkadaşlarıma katkılarından ve desteklerinden dolayı TEŞEKKÜRÜ bir borç bilirim.

GİRİŞ

İzlenimcilik, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısıyla yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan sanat akımıdır. Bu akım esasen kendini resim sanatında göstermiş ve resimde *avant-garde* (yenilikçi) tavırlarıyla gündeme gelerek bir devrim gerçekleştirmiştir. Bu devrim, bir izlenimin uyardığı duyuların deneyimlediği biçimde üretildiği bir resim ortaya koyma yöntemiyle gerçekleşmektedir.¹ Yani İzlenimcilik, herhangi bir nesnenin bizim üzerimizde uyandırdığı hissiyatın bir nevi tuvale yansımalarını sunan bir akımdır. Bu hissiyatın oluşması için de ressam, şövalelerini dört duvar arasına sıkışmış atölyelerinden dışarıya, doğaya çıkartmakla gerçekleştirmişlerdir. Dolayısıyla gelenekselin atölye kuralı bozulmuş, Ortaçağ'dan kalma taklit ve tasvire dayanan resim anlayışı bozguna uğratılmıştır. Bu akımın içinde yer alan başlıca ressamlar ise Claude Monet (1840-1926), Edouard Manet (1832-1883), Paul Cézanne (1839-1906), Alfred Sisley (1839-1899), Camille Pissarro (1830-1903), Emile Bernard (1868-1941), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Jean-Frédéric Bazille (1841-1870) gibi isimlerdir.

İzlenimcilik'in oluşmasında ona kaynaklık eden ve onun emin adımlarla zafere ulaşmasını sağlayan sanat akımı Romantizm'dir. Romantik resmin öncülerinden biri olan Eugène Delacroix modern resmin kurucularından sayılmaktadır. Delacroix ile beraber İspanyol ressamı, özellikle Diego Velázquez ve Goya, İzlenimci ressamlar üzerinde büyük etki bırakmışlardır. Hatta Velázquez için ünlü tarihçi Jose Ortega y Gasset, "tıpkı Descartes'ın düşünceyi akılcı olana indirgemesi gibi Velázquez de resmi görsel olana indirgemıştır"² diyerek ressamın önemini vurgulamıştır. Bununla beraber İzlenimcilik'te Corot ve Courbet adlı ressamların da etkisi oldukça fazladır. Corot,

¹ Sérullaz, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s.7.

² A.g.e., s.7.

sanatta güzelliğin, doğa karşısında düşüncelere dalıp gittiğimiz zaman edindiğimiz izlenimlerle yıkanmış bir gerçek olduğuna inanmaktadır. Bu özgün görüşü, doğayla duyarlı bir ilişki içerisine girerek resimlerinde kendini göstermektedir. Dolayısıyla Monet'nin açık havada resim yapmasını cesaretlendiren kişi Corot olmuştur diyebiliriz. Courbet ise “Gördüğünüzü, istediğinizi, hissettiğinizi resmedin”³ diyerek kuşkusuz İzlenimci ressamların anahtar kelimelerini zikretmektedir.

Rengin en karmaşık birleşimlerini yakalayıp sunma yeteneğiyle İzlenimci ressamın gözü, en fazla gelişmiş ve en çok ilerlemiş olanı temsil etmektedir. İzlenimci ressamlar, bu yetenekleriyle direkt olarak doğayla ilişkiye girmeyi her şeyden önce görmüşlerdir. Doğa içinde edinilen ilk izlenimlerin en hızlı biçimde tuvale aktarılmasını ve ressamın konusunu oluşturan olguyu olduğu gibi ele almasını savunmuşlardır. Bu olgunun da ayrıntıları değil, etki yaratan bütünü önemli olmaktadır.⁴ Dolayısıyla ışığın değişen etkileriyle *an*'i yakalayıp o *an*'i tuvale canlılıkla aktarmaktadırlar. Bu açıdan İzlenimci sanatçıların rengi ve ışığı sunma tarzlarını kendilerinden önceki resamlara daha ileri seviyeye taşıdıklarını söyleyebiliriz. İzlenimciler'in Maurice Merleau-Ponty'nin *görme* düşüncesine paralel bir anlayışa sahip olduklarını iddia ettiğimiz için, bu iddiamızı desteklemek üzere birinci bölümde İzlenimcilik'e genel bir harita çizerek tuvale aktardıkları nesnelere yorumu ile yaptıkları devrimin esas kaynakları olan ışık, renk ve zamanı nasıl dönüştürdüklerinden bahsedeceğiz. Böylece tezimizde hem İzlenimcilik'in neden modern resmin başlatıcısı olduğunu açıklamış hem de Merleau-Ponty'nin resim sanatında neden İzlenimcilik'i seçip Descartes'taki kırılmayı sanatla, özellikle *görme* üzerinden çözümlendiğini belirlemiş olacağız. Tüm bunlardan hareketle de Merleau-Ponty'nin resim sanatına yönelik açıklamalarına geçiş yapabilmek için, ikinci bölümümüzde, adım adım ilerlediği felsefesinde Descartes'ın dikotomisindeki çıkmazları rekonstrüksiyona uğratarak başladığını açıklayıp esas olarak ulaşmak istediği beden/ten anlayışına değineceğiz. Böylece Descartes ile başlayan kırılmayı

³ A.g.e., s.10.

⁴ Beksaç, Engin, *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık İstanbul, 2000, s.99.

hem Merleau-Ponty'nin fenomenolojik-ontolojisiyle hem de İzlenimci resimle aşılıma çalışıldığını açıklamış olacağız. Aslında ulaşmaya çalıştığımız bu sentez, sanat ve felsefenin kesişebilen bir noktada bulunduğunu da açığa vurmaktadır. Gilles Deleuze'un de dediği gibi "felsefe her seferinde doğar ve yazar, müzisyen ve ressamlar tarafından üretilir."⁵

Modern düşüncenin mimarı olarak öne çıkan Descartes, *Cogito ergo sum* ile kendi kendisinin farkına varan, kendi kendisinin farkındalığından hareketle, kendisi dışındaki dünyayı bilen bir özne ortaya koymuştu. Dolayısıyla burada kendi varoluşunu düşünen özne(ben/ruh/*res cogitans*) ile kendisini düşünemeyen ancak öznenin onu düşünmesiyle var olan madde(nesne/beden/*res extensa*) şeklinde birbirlerinden ayrı iki varlık ortaya çıkmaktadır. O halde birbirlerinden bu denli başka olan iki tözün özniteliklerinin de farklı olduğunu belirten Descartes, bilen öznenin(A) düşünme, özne tarafından bilinen olanın(non-A) da yer kaplama, yayılım özniteliğine sahip olduğunu açıklamaktadır. Bu başkalığın olduğu konum ise Descartesçi dikotominin başladığı noktadır. Bu dikotomi, aralarında hiçbir ortak nokta bulunmayan, birbirlerinden tamamen bağımsız iki başkalığı ortaya çıkartmaktadır. Böylece Modernite'de Descartes'ın kurduğu özne-nesne dikotomisinin başlaması, sonuç olarak öznenin bilgi ilişkisi kurduğu her şeyi bir başkalık olarak ilan etmesi anlamına gelmektedir.

Öznenin bilgi ilişkisi kurduğu yerde bulunan beden, Descartesçi anlamda fizyolojik bir mekanizma olup etten ve kemikten yapılmış bir makinedir. Yani "...Descartes felsefesinde tınle/ruhla birlikte insanın ya da canlı varlıkların özsel bileşeni olarak tasarlanan ikinci bir tözdür."⁶ Fakat Descartes'ın bedeni bu denli alçaltması Merleau-Ponty için büyük bir hatadır. Çünkü beden, ruh veya zihnin karşısında ya da arkasında değil, onunla birlikte bulunmaktadır. Merleau-Ponty insanların dünyayı algılamasını fenomenolojik-ontolojik bir araştırma içinde ele

⁵ Deleuze, G. & Parnet, C., *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990, s.105.

⁶ Güçlü, A. ve Uzun, S., , *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2008, s.184.

alırken bedeni dünyanın içine yerleştirmekte, özneye tabi kılmamaktadır. Dolayısıyla dünyayı algılama evresini zihinsel bir düzlemde açıklamaya karşı çıkmaktadır. Merleau-Ponty, bize bedenin önemini ve 20.yüzyıldan önceki dönemde unutulmuş olan bedeni hatırlatmaktadır.

Merleau-Ponty'nin beden düşüncesinin temelinde esas olarak Edmund Husserl'in(1859-1938) fenomenolojisi vardır. Husserl'in fenomenolojisinin yapı taşlarını bulunduğu dönemde felsefeye özel bir araştırma alanı olarak bakılmaması ve bunun da yarattığı tıkanıklığın o an ki verilerle giderilememesi oluşturmaktadır. Dolayısıyla Husserl araştırmasının hareket noktasını o dönemki felsefeden değil, *fenomen*lerden almaktadır. Ona göre, artık felsefede oluşacak yapılar eski sistemlere odaklanılmayarak yapılmalı ve felsefenin alanının *fenomen*ler alanı olduğu belirlenmelidir. Bu açıdan öncelikle *fenomen* kavramının anlamından bahsetmemiz yerinde olacaktır.

Öncelikle *fenomen* ile ilgili tartışmayı Aristoteles ve Platon'a kadar dayandırabiliriz.⁷ Fakat esas olarak bu konuya yeni bir boyut kazandıran filozof, Immanuel Kant(1724-1804) olmuştur. Kant, *fenomen* kavramını yepyeni bir anlayışla ortaya koymaktadır. Kant'ın ayırımında *fenomen* artık görünüş olarak değil belirli olarak tanımlanır; o artık ardında bir özün bulunacağı sırf bir görünüş değildir.⁸ Dolayısıyla *fenomen*in ardında sadece belirişin şartları vardır ve bu şartları bir taraftan kategoriler diğer taraftan da zaman ve mekân belirlemektedir. Beliren her şey bu ikisinin şartları altında belirlemektedir.⁹ Bununla beraber Kant'a göre, *fenomeni kendinde şey*(ding an sich) ile karıştırmamak gerekmektedir, çünkü *kendinde şey* saf

⁷ Platon, fenomenler(yani duyular alemi) ile İdealar Alemi'ni birbirinden ayırıp İdealar'ı fenomenlere üstün görmektedir; İdealar düşünsel varlıklar olup nesnellik taşımazlarken fenomenlerin bulunduğu alem nesnelidir ve fenomenler ideaların gölgeleridir. Oysa Aristoteles, fenomenlerin ötesinde, onlardan üstün bir alemden söz etmemektedir. Platon'un birbirinden ayırdığı bu iki alemi problem olarak gören Aristoteles ikisini birleştirmeyi kendine görev edinmektedir. Platon için İdealar, fenomenlerin sebebi olan gerçek varlıklar iken Aristoteles için gerçek varlık, fenomenlerin içinde kendisini gerçekleştiren bir özdür. Yani idealar dünyası duyular dünyasının içindedir.

⁸ Deleuze, Gilles, *Kant Üzerine Beş Ders*, çev. Ulus Baker, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s.19.

⁹ A.g.e., s.22-23.

numen'dir, yani düşünölen Şey olmaktan başka bir Şey olmayan Şeydir. Kendinde Şey mÖmkÖn bilgimizin tÖmÖyle dışında yer alır, ÖÖnkÖ biz yalnızca belirenleri biliriz.¹⁰ Bu aÖıdan saf *numen* olan *kendinde Şey fenomene* karŐıttır. Oysa *fenomen* duyulur deneyimin verdiğidir.

Bu aÖıdan Kant'ın felsefesinin felsefe tarihi aÖısından bir dÖnÖm noktası oluŐturduĐunu da sÖyleyebiliriz. Onu kendinden Öncekilerden ayıran noktaları Şu Şekilde belirtebiliriz: Kant'tan Önceki felsefe ya rasyonalist ya da empirist idi. Bilgi ise ya akla ya da deneyime dayanıyordu. Oysa Kant, ne tek başına aklın ne de tek başına deneyimin yeterli olmadığını dÖŐÖnÖr. Bu aÖıdan bilginin meydana gelmesi iÖin hem aklın hem de deneyimin olması gerektiğini sÖyler; yani hem dış dÖnyadan gelen malzemeye hem de zihnin bu malzemeleri dÖzenlemesine ve biÖimlendirmesine ihtiyaÖ vardır. Aynı zamanda bilginin koŐulunu Öznenin anlama yetisinde bulmaktadır; yani ona gÖre bilgi, Öznede olan bir Şeydir. Kant, bu bilgi ediminde hem aklın hem de deneyimin olması gerektiğini sÖylemesi ve bilginin koŐullarını Öznenin anlama yetisinde bulması onu idealizme, transendental idealizme gÖtÖrÖr. Bu İdealist felsefenin ise Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ile birlikte doruk noktasına ulaştığını sÖyleyebiliriz. Hegel'in bu gÖrÖŐÖnÖ idealist olarak adlandırmamızın sebebi, Hegel'in varlığı temelde tinsel bir tÖz olarak gÖrmesidir. Bu bağlamda Hegel'e gÖre doğal dÖnya, *Tin*(Geist)'in kendisini gÖsterme safhalarından biridir.¹¹ Fakat onun kurmuş olduğu bu sistem, bize, dÖnya hakkında tam anlamıyla bir bilgi vermemekte ve bu haliyle felsefenin eski manasını yitirerek bir dÖnya bilgisi olmaktan Öıkmasına sebep olmaktadır. Bu yÖzden dÖnya hakkında felsefi bir bilgiyi elde etmeye ve felsefedeki krizi aşmaya ÖalıŐan bir dÖŐÖnce sisteminin gelmesi gerekmektedir. İŞte felsefeyi bÖyle bir dÖnÖm noktasına getiren, 20. yÖzyılın baŐlangıcında ortaya Öıkan Edmund Husserl'in fenomenolojisi olmuştur.¹² Husserl'in en bÖyÖk baŐarısı, felsefenin Özel bir araştırma alanına sahip olduğunu gÖstermesi ve bunu araŐtırmalarıyla da ortaya koymasıdır. Fakat her ne kadar kurduğu fenomenolojik-

¹⁰ A.g.e., s.86.

¹¹ Arslan, Ahmet, *Felsefeye Giriş*, Adres Yayınları, Ankara, 2007, s.112.

¹² Tunalı, İsmail, *Felsefenin IŞığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanböl, 2011, s.134.

ontolojik yapıyı Husserl'e borçlu olsa da Descartes ile başlayan ve Kant ile de sürdürülen ikiliği Husserl'in öz ve olgu olarak ayırma girişiminde bulunması Merleau-Ponty'ye göre hatadır. Çünkü onun için öz ve olgu, özellikle algımız aracılığıyla verilen bir ve aynı şeyler, başka bir deyişle madalyonun iki yüzüdürler.¹³ Dünya içerisinde iki başkalık olarak öne sürülen görüşlere kökten karşı çıkan Merleau-Ponty, kendinden önceki felsefelerden nihai bir kopuş gerçekleştirmiştir. Ona göre hiçbir şekilde varlıkta ya da *bedende* ne özne-nesne, ne fenomen-numen ne de öz-olgu şeklinde bir ayırmadan söz edilemez. Bunları bir araya bedende buluşturan Merleau-Ponty, bu sonuca dünyanın her günkü deneyimine geri dönerek ulaşmaktadır.

Üçüncü bölümümüzde ise Merleau-Ponty'nin beden ile ilgili düşüncelerini geliştirmek için sanata, özellikle resim sanatına yönelmesine değineceğiz. Ona göre resim sanatı, algılanan dünyayı ortaya koymaktadır. Bu açıdan ressam dünyada bulunan bedenini dünyaya teslim ederek doğayı tuvaline aktarmaktadır. Algılanan dünyayı tuvale en iyi yansıtan isim ise, onun için Cézanne'dir. Çünkü Cézanne, genelde sanat, özelde ise resim üretimi içinde kırılma noktasını temsil etmektedir. İzlenimci ressamların doğaya bakışını ve onun içinde yer almalarını ileriye taşıyarak "doğa her zaman aynı kalır; fakat ondan edindiğimiz izlenimler sürekli değişir. Çevremizde yer alan herhangi bir nesneye yeniden baktığımızda onu bir an önceki olduğu durumda göremeyiz. Sanatımız bütün bu değişimlerin dış görünüşünü vermek zorunda olduğu kadar onların süreklilik durumunu da taşımaktadır... Bu açıdan resimde göz çok önemlidir."¹⁴ diyerek gözün ve bakışın önemini, resimde durgunluk karşıtı tavırlarıyla sergilemektedir. Dolayısıyla bu tavırlarıyla resim sanatı içerisinde Merleau-Ponty'nin dikkatini fazlasıyla çekmiştir. Merleau-Ponty için gerek doğaya bakışı gerekse *görme*'nin önemine vurgu yapması Cézanne'ın diğer İzlenimciler'den daha fazla üzerine düşünmesinin ve onun hakkında yazmasının en büyük sebebidir. Bu yüzden Cézanne'ın baktığı dağda (bkz. Resim 28), bedeninin sürdüğü iz ve algıladıkları Merleau-Ponty ile aynı dokuyu taşımaktadır. Merleau-Ponty'ye göre

¹³ Primožic, Daniel Thomas, *Merleau-Ponty Üzerine*, çev. Zeynep Zafer Esenyel, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2013, s. 98.

¹⁴ Sérullaz, Maurice, A.g.e., s.72.

Cézanne’ın tuval üzerinde yarattığı doku onun bedeninin deneyimi ve doğayla bakışının kesiştiği andır; dünyanın ona fırlattıklarını o da kesişmeyle birlikte tuvale fırlatmaktadır. Bu ortaklık ya da kesişme ise yaratıcı süreçte özne ve nesnenin uyumluluğunun ve birlikteliğinin habercisi niteliğindedir. Bu yüzden Merleau-Ponty, Cézanne’ın bakışını yakalama arzusuyla onun Saint-Victore Dağı’nı resmettiği alanlara gitmiş, Cézanne’ın baktığına bakmak ve onun bedeninden görmek istemiştir. Ressamın bedeninden görmeye çalışmak, onun hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkına sahip olması demektir.¹⁵ Bu hakka sahip olmak isteyen Merleau-Ponty, sorduğu sorularla verdiği cevapların aynı nesnede buluşma arzusunu taşımaktadır. Bu buluşmayla ortaya çıkan nesne ise beden kesişmeden dolayı üretilen salt *görme* ürünüdür ve aynı zamanda yola çıkış anının sonudur. O halde bu ilişki, “Cézanne’ın resmi” olarak tanımlandığında Cézanne’ın, dünyayla kurduğu dolaysız bağlantıda “gören” ve dünyaya bakışını sunan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dolaysız bağlantıdaki süreç oldukça kısadır ve Cézanne için planlanmış olmaktan ziyade kendiliğinden oluşan bir süreçtir.

Ressamlar *görme* üzerinden dünyayla ilişki içindedirler. Merleau-Ponty’ye göre, bunu en iyi ortaya koyan kişi Paul Cézanne’dır. Fakat Merleau-Ponty’nin resim sanatı ve Cézanne’dan yola çıkarak ulaştığı *görme* tasarısı, Descartes’ın dünyasıyla zıtlaşmaktadır. Çünkü Descartes, duyularına asla güvenemem, güvenilebileceğim tek yer aklımdır şiarıyla hareket etmekte ve her türlü şüphesinde aklına sığınmaktadır. Oysa 19. yüzyılla beraber *görme* konusundaki sarsıcı değişimler sonucu hem duyular hem de şüphe konusunda büyük bir kırılma yaşanmıştır. Bu kırılmanın baş mimarı olarak da karşımıza çıkan Cézanne, duyularından ve görmesinden ne kadar şüphe etse de bu şüphesini aşmak için asla aklına sığınmamış, duyularına olan güvenini terk etmemiştir. En mükemmeli yakalamak için doğayı sürekli resmetme çabası içerisine girmiştir. Çünkü onun için algılamak, aslında gördüğümüz şeyin ne olduğunu ortaya koymaktır, ondan şüphe edip, gördüğümüzden kaçmak değildir. Ressamın bu anlayışına ilgisiz kalamayan Merleau-Ponty “Cézanne’ın Şüphesi” adlı yazısını

¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.30.

yayımlamıştır ve biz de üçüncü bölümümüzde Cézanne'ın resim sanatını ve Merleau-Ponty'nin ressam hakkındaki düşüncesini ele alarak tezimizi sonlandıracağız.

BİRİNCİ BÖLÜM

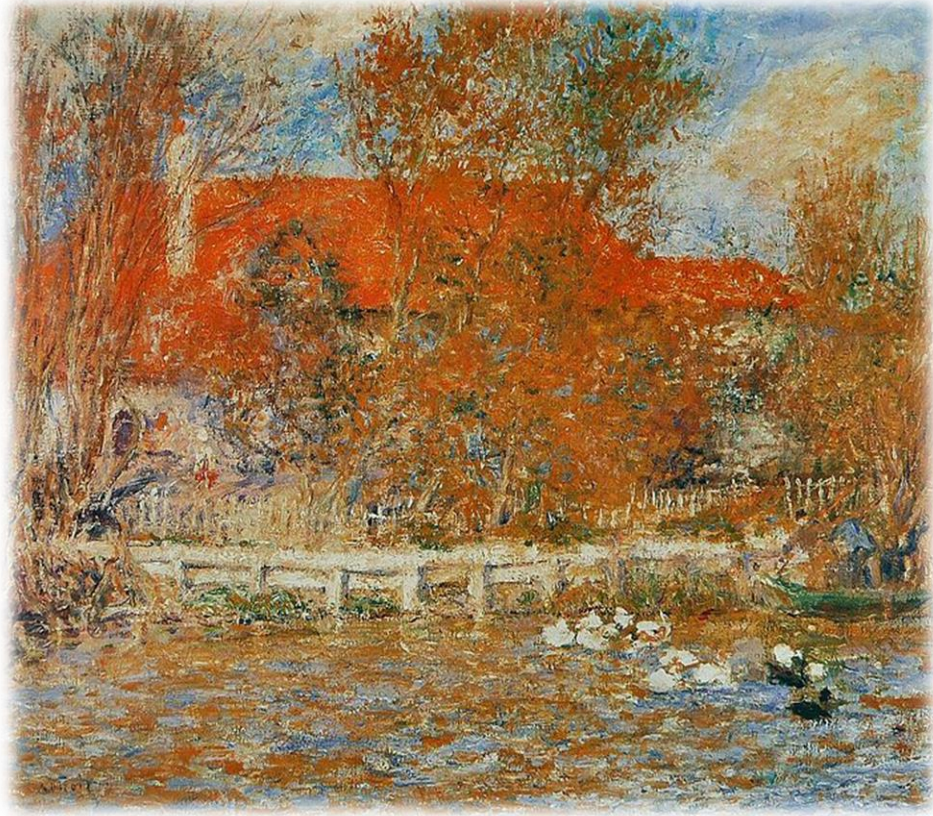
AKIŞIN RESMİNİ ÇİZMEK: İZLENİMCİLİK(EMPRESYONİZM)

“...Resim, doğa karşısında düşüncelere dalıp gittiğimiz zaman edindiğimiz izlenimlerle yıkanmış bir gerçektir...” (M. Sérullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, s.10)

İnsanlık tarihinin önemli gelişmelerinden biri olan, gelenekçilik ve modernizm arasındaki çatışmanın başkahramanı Sanayi Devrimi'yle dünya, geri dönülemez bir değişime uğramıştır. Gerek politik gerekse teknolojik gelişmeler toplumun hayat tarzını değiştirmiş, bakış açılarında farklılaşmalar meydana getirmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda meydana gelen bu yenilikler ve değişimler, özellikle Fransa'da etkisini fazlaca göstermiştir. Değişen bu süreç, sanatsal ilerlemeyi de beraberinde getirmiş, eskiye nazaran değişen ve gelişen bakış açılarıyla *avant-garde*(yenilikçi) düşünceler ortaya atılmış, estetik beğeni değerlerinde de değişimler olmuştur. Bu sayede 19. yüzyıldaki resim sanatının o döneme dek boy gösteren sanat anlayışından tamamen farklı olduğunu ve bu dönemin sanatçıları için anti-gelenekçi bir tavrın içinde olup sanatlarına yeni olanaklar sağlamaya çalışan kişiler olduklarını söyleyebiliriz. 19. yüzyılın böyle bir modernlik deneyimi sayesinde resim sanatında yadsınamayacak boyuttaki modern düşüncenin tipik başarısının etkisini tuvallerine yansıtan sanatçılar, geleneksel sanat anlayışını terk edip yerine manzaraları, günlük insan sahnelerini resmetmeye başlamışlardır. Dolayısıyla, artık, 'bilinen'e göre yapılan tablolaransa 'görünen'e göre yapılan tablolar ön plana çıkmaya başlamıştır. Resimde bu yeniliği başlatan akım, İzlenimcilik(Empresyonizm) olmuştur.

'İzlenimcilik', adını, sanat yazıları yazar Louis Leroy'den alır. Monet'nin *Impression, Soleil Levant*(İzlenim, Gündoğumu) adlı tablosunu aşağılamak amacıyla,

Monet ve arkadaşlarını tablonun adından yola çıkarak *Impressionists* şeklinde anınca akımın adı konulmuş olur. Oysa yazarın buradaki tek amacı, ‘garip’ resimler yapan bu sanatçılarla dalga geçmektir. Bunun yanında İzlenimci ressamlar hiçbir zaman toplandıklarına dair bir bildiri yayınlamamışlardır. Sadece 1874’te, tek amaçları resimlerini sergilemek olan ressamlar, *Salon*¹⁶ tarafından reddedildikleri için kendilerine ait bir dernek(Reddedilenler Salonu)¹⁷ kurmuşlardır. Halkın ve eleştirmenlerin sürekli zulmetmelerinden dolayı, 1890’lı yıllarda dağılarak kendi eğilimlerine uygun bir şekilde yön bulmaya başlamışlardır. Aldıkları bu kararlar da bütün dünyayı, kendi hayat zevklerine göre döndürmeyi başarmışlardır.



Resim 1: Pierre-Auguste Renoir, *La Mare aux canards*(Ördekli Göl), 1873

¹⁶ *Salon*, Fransa’da bulunan saygın bir kurumdur ve sanatçılara yapıtlarını sergilemeleri için fırsat sunmaktadır.

¹⁷ Fransa’da açılan *Salon*’a jüri tarafından kabul edilmemiş eserlerin sergilendiği sergi salonudur.

İzlenimci ressamlardan Pierre-Auguste Renoir, herhangi bir sanatsal problemin temelinde ‘düzensizlik’in yattığını söylemektedir.¹⁸ Öne sürdüğü bu teori, 1884’te İzlenimci ressamlar için bir tasarı olarak görülmüştür. Buna göre, eğer iki göz güzelse, hiçbir zaman birbirine benzemez; çünkü her yapı, çekiciliğini çeşitliliğinden almaktadır. Bir portakalın dilimleri, bir ağacın yaprakları, bir çiçeğin taç yaprakları hiçbir zaman özdeş değildir. İzlenimci ressamlar, doğanın boşluktan ve düzenden nefret ettiğini belirterek aklın düzenine hiddetli bir şekilde karşı çıkmaktadırlar. Aynı nedene bağlı olarak, bir çalışma, düzensizliğe inanan ve kurulu bir tarzı reddeden bir sanatçı tarafından yapılmadıysa, gerçekten sanat çalışması adını alamaz. Onlar için düzen, tertip, mükemmeliyetçilik arzusu sanatı yok etmektedir. Sanatın tadını çıkarabilmenin tek yolu, sanatçıları ve halkı düzensizliğin önemi konusunda etkilemektir.



Resim 2: Claude Monet, *Étang De Nénuphars* (Nilüfer Çiçekli Göl), 1897-1899

¹⁸ Venturi, Lionello. "The Aesthetic Idea of Impressionism." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volum:1, 1941, s. 39.

İzlenimcilik için bütün gökkuşağı renklerinin, bu düzensizlik temelinde, aceleyle resmin içine döküldüğü, her şeyin resmin konusuna dâhil edilip aydınlık olarak resmedildiği yeni Fransız resim tarzıdır diyebiliriz. Bu açıdan, İzlenimci ressamlar, “tozlu efsanelerin ve bütün doğrudan ideolojilerin resmini yapmayı”¹⁹ bırakmalarından dolayı devasa ağaçlar yerine küçük çaplı ağaçları, saraylar yerine kır evlerini, gösterişli kadınlar yerine sade kadınları, aristokrat kesimden insanlar yerine işçileri resmetmeyi tercih etmişlerdir. Aynı zamanda bu çalışmalar için politik olarak hangi safta yer aldıklarını belli etmekten çok, küçük burjuva veya çalışan sınıfa karşı duydukları, kendilerini nereye ait hissettiklerini ve hangisiyle memnun olduklarını ifade eden doğal bir sempati diyebiliriz.



Resim 3: Pierre Auguste Renoir, *Bordighera* (Bordighera), 1888

¹⁹ Berger, John, *Görme Duyusu*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2014, s.200.



Resim 4: Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre, Effet de nuit* (Montmartre Bulvarı'nda Gece), 1897



Resim 5: Camille Pissarro, *Le Boulevard de Montmartre, Matinée de Printemps* (Montmartre Bulvarı'nda İlkbahar Sabahı), 1897

İzlenimci ressamalar, belli bir beğeni toplayarak paletlerine yenilik katmışlardır. Fakat bu özellikleri, her zaman ikincil plana atılmış, çoğu zaman getirdikleri bu yenilikten ötürü şiddetli bir şekilde eleştirilmişlerdir. Örneğin, Émile Zola, başlangıçta bu akımı destekleyen insanlar arasında yer alırken daha sonra inancını yitirerek resimlerini bitirmediklerini ve böylece resmi mükemmelleştiremediklerini iddia eder.²⁰ Fakat İzlenimci ressamaların bitmemiş gibi gözükten kendilerine has resimleri aslında kendilerinden önceki sanatçılarının statükocu patron gruplarından, kiliseden vb. himayeci anlayıştan koparak, kendi ayakları üstünde durmaya çalıştıklarını göstermektedir. Bununla beraber resimde İzlenimciler'in yaktığı çizimin gerekli olduğunu ve rengin sadece olumsal bir yan olduğunu söyleyen entelektüeller olmuş, fakat yüzyıllar boyunca bu eleştirilerin ve anlaşmazlıkların içinde kaybolup gitmişlerdir. Yani, Ortaçağ'da renk, bir yüce element olarak görülürken Rönesans döneminde, Floransa'da çizim üstün faktördü. Hatta Aydınlanma döneminde Kant, sadece çizimin gerekli bir şey olduğunu vurgulamış, ancak 20.yüzyıl düşünürlerinden Ernst Mach *Analysis of Sensations* 'da, çizimin aksine rengin nesnelere ortaya çıkartan, onların bir parçası olduğunu vurgulamıştır.²¹ İzlenimci ressamalar da bu safta anlayış geliştiren sanatçılar olmuşlardır. Bütün bu yenilikçi fikirleri Manet'nin, Cézanne'nin veya Pissarro'nun tablolarına bakarak görebilmemiz mümkündür.

Sanatta önemli bir tartışma olan gerçeklik ve görünüş tartışmasının İzlenimci ressamalar için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan İzlenimci ressamalar, resmettiklerinin gerçeklik değil de gerçekliğin dış görünüşü olduğunu gayet farkındadırlar. Bu farkındalık sayesinde sanatın boyutunun ve anlamının değiştiğini söyleyebiliriz. Çünkü İzlenimci sanatçıların yaratmış olduğu eserler geleneksel sanatın doğayı ve nesnelere görüldüğü gibi betimleme yönteminden radikal anlamda kopmaktadır. Dolayısıyla İzlenimcilerle beraber görülen şey bir uyanış bir Aydınlanmadır aslında; kendi içlerindeki Rönesans'tır. Bu, göğsü madalyalı, gizli

²⁰ Venturi, L., A.g.e, s.41.

²¹ A.g.e, s.43.

yerleri defne dallarıyla örtülü sanat kalpazanlığına karşı bir başkaldırıdır.²² Bu açıdan onların nesnelere yorumlaması geleneksel anlayıştan tamamen farklıdır.

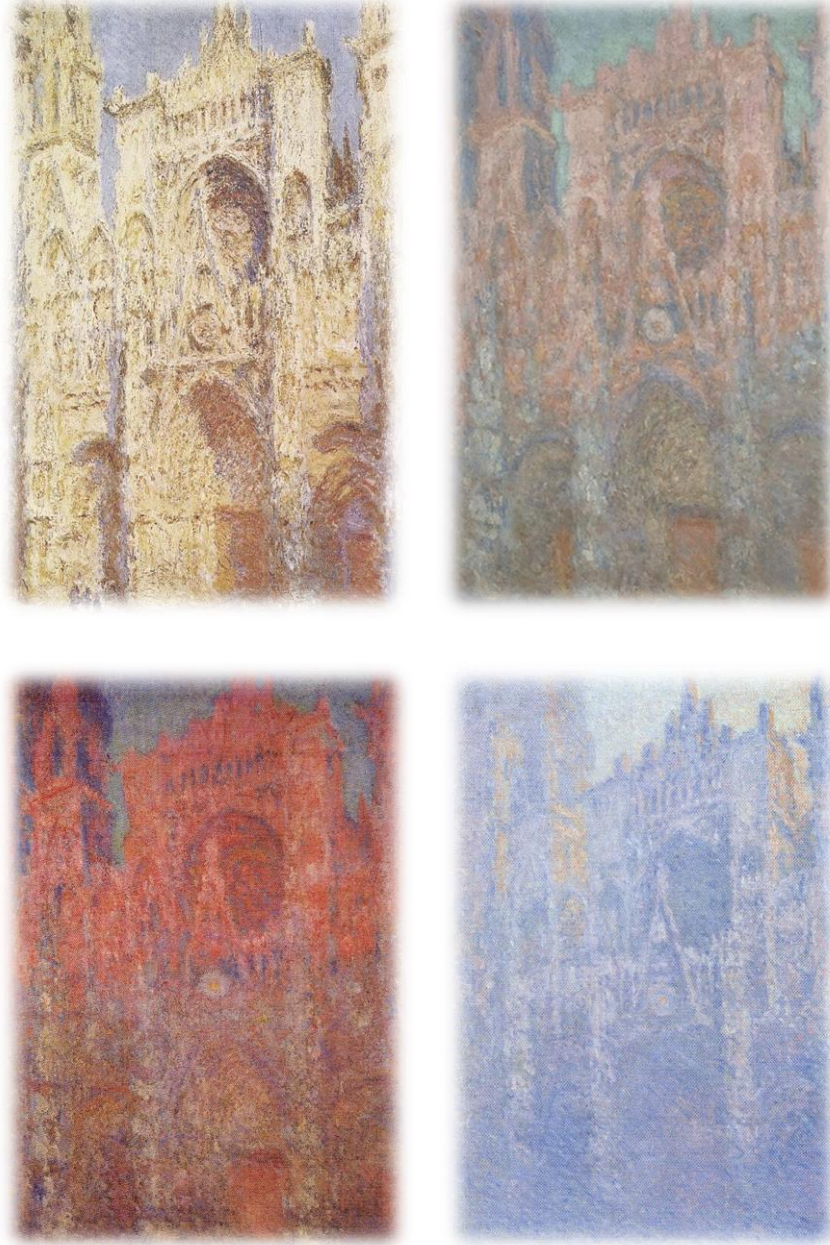
1.1 İzlenimci Nesne Yorumu

İzlenimcilik için, öncelikle, nesne bilinen, bilinmesi gereken, var olan bir şeydir; bu var olan şey gerek tarihsel bir metin, edebi bir eser gerekse de bir masa veya elma olabilir. Aslında nesne ve özne arasındaki bağlantı İzlenimcilik ile beraber ortaya atılan bir mevzu değildir. Bu konuda iki önemli düşünce akımı ön plana çıkar. Öncelikle nesne ve özne arasındaki ilişkide nesnenin özneye bağlı olduğunu, yani nesnenin özne tarafından meydana getirildiğini, o olmadan var olamayacağını ve nesneyi de kendi başına var olabilen bir şey olarak gören “*İdealizm*” i görürüz. Buna göre özne, nesneyi belirler ve onu oluşturur. İdealizmin tam tersi bir görüşten yola çıkan “*Realizm*” ise nesnenin kendi başına var olduğunu, özneye nesneden yola çıkarak varılabileceğini belirtir. Bu iki öğretiyi, özne ile nesne arasındaki ilişkiyi argümanlar sunarak açıklamaya çalışır. İzlenimcilik, bu karşıtlığı özne ile nesne arasındaki ilişkide birinin diğerini baskılamasına izin vermeyerek aşmaktadır. Bunu da duyumlarla bağlayarak gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla İzlenimci ressamın yeteneği, “duyum” dediğimiz algılama yeteneğinden ibarettir ve buna göre de gördükleri nesne, öznenin, yani ressamın çeşitli duyum varyasyonlarının birleşiminden oluşmaktadır. Nesnelere belli bir sistem içine yerleştirilecek şekilde birleşir ve bu birleşmelerden de kompleks bir yapı ortaya çıkar. Elbette bu kompleks yapı kaotik bir nitelik taşımaz; o son derece uyumludur. Kısacası İzlenimci ressamın nesnesi, “duyumlar kompleksi”nden ibarettir. Bu duyum ise, hem özneyi hem de nesneyi belirler; duyumun, *impression*’un belirlediği görünüş dünyası, kendi başına olan, rasyonel bir dünya değil tümüyle sübjektif bir dünyadır.²³ Bu bakımdan İzlenimci ressamın fiziksel varlık yorumu tam anlamıyla sübjektif bir nitelik taşımaktadır. Yani İzlenimci ressamın nesnesi, *İdealizm*’in ve *Realizm*’in getirmiş

²² Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 2010, s.71.

²³ Tunali, İsmail, A.g.e., s.34.

olduğu özne ile nesne arasındaki kırılmayı ikisini bir araya getirerek aşmaktadır. Dolayısıyla İzlenimci resim, *impression*'un belirlediği görünüş dünyasından doğan bir nesnedir.



Resim 6: Claude Monet, *Rouen Cathedral Serisi*, 1892-1894

“Her nesne, doğada resmin açıkça belirtmesi gereken belirli ve kesin biçime ve renge sahiptir”²⁴ anlayışına tamamen karşı çıkan İzlenimci ressamlar, gerçek olanı ve onun epistemolojik sürecini bireysel bir olgu olarak gördükleri için evrensel olana karşı çıkararak nesnenin birey tarafından farklı zaman dilimlerinde ve farklı biçimlerde görülebileceğinin ateşli savunucuları olmuşlardır. Bu yüzden onlar için gelenekselin katı gerçekliğini yerle bir eden sanatçılar da diyebiliriz. Dolayısıyla İzlenimciler, kaçan *an*’ı kovalayan bir tavır içinde nesnel görünümün, gelenekselin aksine, sürekli değiştiğini ifade ederek yola çıktıkları “gördüğümüzü resmedelim” mottosuyla sanat tarihinin mihenk taşı oluşturmuşlardır. Böylece tuvallerine nesnenin kendisinden ziyade o nesneye dair algıladıklarını aktarmaya çalışmışlardır.

Ayrıca İzlenimcilik, resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesinde, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve Ortaçağ’ın dünya görüşünü tümüyle yıkan bir gelişimin doruk noktasıdır. Onlar için her olgunun yinelenemez olması, içine ikinci kez girilebilmesi olanaksız bir akarsu misali zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, İzlenimcilik’i anlatan en iyi formüldür. Aynı zamanda İzlenimcilik’in tüm sanat olanakları, Herakleitosçu *panta rhei* dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir.²⁵ Dahası İzlenimci ressamlar, bu dünya görüşünden hareketle, dört duvar arasına sıkışmış atölye çalışmalarını reddedip açık havada (*en plein air*) resim yapma anlayışını benimsemişlerdir. Hayatı atölyede poz vermiş insanlarla değil, dolaysız olarak hayatın içinden, doğaya çıkararak resmettiler. Açık havada güneşe temas eden ressam, doğayı süreç içerisinde görerek Rönesans’ın ‘şekil yapma’ arzularını bir kenara bırakır ve duyuları ile elde ettiği izlenimlerini tuvale aktarır. Gelenekselin ‘düzgün’ resim yapma kutsallığını aşarak tuvallerine hızlı fırça darbeleriyle doğayı ve insan izlenimlerini naklederler. O halde İzlenimci resim, esasen, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duyuşsal algılamış

²⁴ Gombrich, E. H, *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s.406.

²⁵ Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 352.

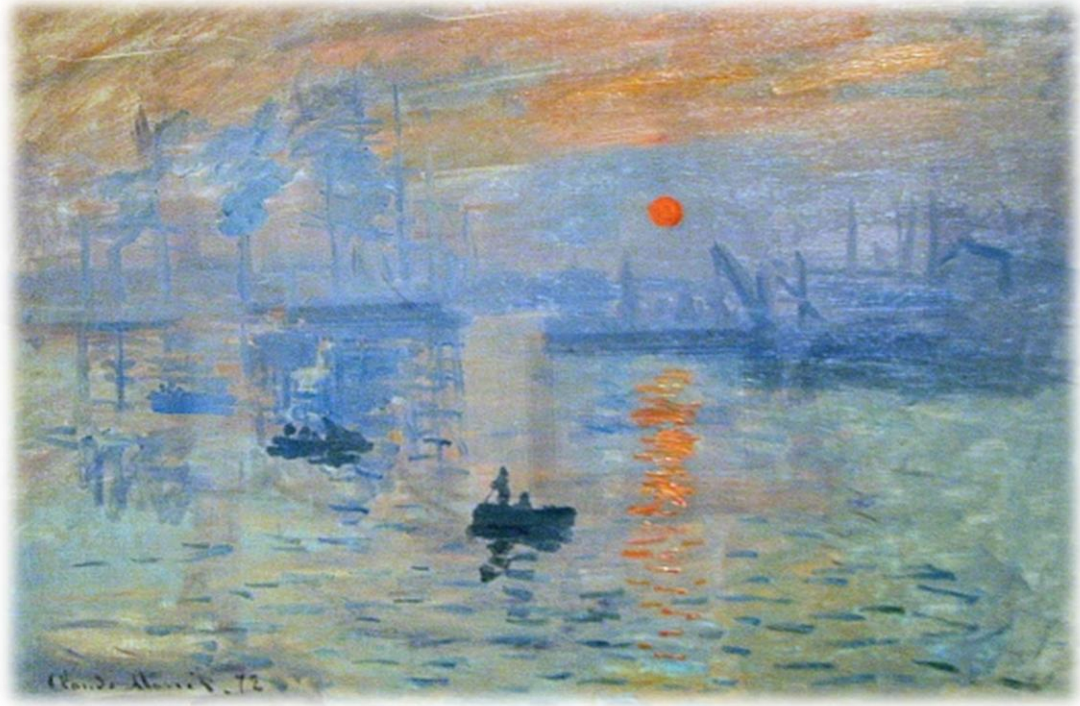
gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesidir.²⁶ Bunu yaparken de süratli, gevşek ve kabaca vurulmuş fırça darbelerinden faydalanmaktadırlar. Nesneyi böyle bir ifadenin içine sokmakla da resmin Da Vinci perspektifinden kopuşunu ve daha dinamik, daha modern bir bakış açısıyla karşımıza çıkıp sürekli değişen gerçeklik duygusunu bize sunmaktadırlar.



Resim 7: Pierre-Auguste Renoir, *Festival Arabe a Alger* (Cezayir’de Arap Bayramı), 1881

İzlenimcilik, daha önce de bahsettiğimiz gibi, adını Monet’nin *Impression, Soleil Levant* (bkz. Resim 8) adlı tablosundan almaktadır. *Impression, Soleil Levant* güneşin doğuşundan alınan izlenim demektir. Bu bakımdan bu tabloya kadar daha önce bu isimle karşılırlarına hiçbir sanat eseri çıkmadığı için bu tablo oldukça önemlidir. Peki, bir döneme ismini veren bu tablonun önemi nedir ya da aslında bir döneme ismini verebilecek ne farklılık yaratmıştır?

²⁶ Fischer, Ernst, A.g.e, s.74.



Resim 8: Claude Monet, *Impression, Soleil Levant* (İzlenim, Gündoğumu), 1872

Bu tabloda güneşin doğuşuyla beraber limanı, kayıkları, denizin dalgalarını görebiliriz; ancak Monet'nin bize vermek istediği esas şey: Bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzündeki harenmelerini ve bu belli bir *an* içindeki gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmektir.²⁷ Monet'den önce de çoğu ressam güneşin doğuşunu veya batışını ya da herhangi bir limanı veya deniz dalgasını resmetmiştir; ancak o kimsenin bakmadığı gibi bakmıştır limana ve dolayısıyla onun getirdiği bu yenilik devrimcidir. Bu tablo tek, eşsiz ve emsalsizdir. Bu yüzden kesinlikle tekrar edilemezdir. Monet'nin bu tablosunda limanın somut bir varlığı ile karşılaşmıyoruz. Çünkü bu, herhangi bir liman olabilir; hatta limanı olmayan bir kıyı da olabilir. Burada verilmek istenen, doğanın belli bir mantığa dayanan somut varlığı değildir. Monet artistik kudretini kullanarak serbest ve gevşek fırça vuruşlarıyla gün

²⁷ Tunalı, İsmail, A.g.e, s. 38.

ışığını yinelenemez boyutta aktarır. Resimde hiçbir hareketsiz formun ve “kontur”un²⁸ bulunmamasıyla beraber figürlerin hacmi de tamamen ortadan kaldırılmıştır. Fakat aynı zamanda 17. yüzyıl ressamlarından Peter Paul Rubens’in *Stormy Landscape with Philemon and Baucis*’inde (bkz. Resim 9) de konturdan nispeten kaçınıldığını görebiliriz. Ancak Rubens’in bu tablosunda gördüğümüz şey, mitolojik kahramanlar Philemon ve Baucis ile belirli bir şelale, belli ağaçlar ve belli belirsiz bulutlar söz konusuysen *Impression, Soleil Levant*’ta spesifiklikten veya herhangi bir mitolojik öğeden kesinlikle bahsedemeyiz. Onda gördüğümüz sadece duyularımızın kuşattığı renk ve ışıktır. Bu duyular üst üste veya art arda gelerek onları düzenleyen bir akla gerek duyulmamaktadır. Bundan ötürü Monet’nin bu eserinde mantıksal bir bütünlük aranmamalıdır.

Bu iki resmin daha iyi anlaşılabilmesi için her iki dönemin filozoflarını karşılaştırılmasından fayda vardır. Rubens 17. yüzyılda yaşamış bir ressamdır ve bu dönem için John Locke’u ele alacağız; Monet ise 19. yüzyılda yaşadığı için Ernst Mach ile karşılaştıracamız. Her iki filozof da deneycidir; fakat öne sürdükleri görüşleri itibariyle birbirlerinden farklı deneyciliği savunurlar. John Locke, insan zihnindeki düşüncelerin kaynağının *deney* olduğunu söyleyerek deneyin iki aşamada gerçekleştiğini belirtir ki bunlar, iç deney(düşünme) ve dış deney(duyumlama) dir. Bunlarla biz basit ideleri elde ederiz ve zihin burada tamamen pasif durumdadır. Fakat bütün ideler basit idelerden meydana geldiği için bu basit idelerin birtakım birleşimlerinden karmaşık ideler meydana gelir ve zihin burada aktif rol oynar; çünkü karmaşık ideleri meydana getiren şey, zihindir. Yani içinde yaşadığımız bu dünya, duyularımızın bize verdiği fenomenler dünyasıdır; fakat bu fenomenler sadece basit idelerimizin oluşturduğu bir dünya olmayıp zihnin de rol oynadığı bir dünyadır. Bu durumda içinde yaşadığımız bu dünyayı oluşturan fenomenler aktif rol oynayan zihin tarafından ortaya konur.²⁹ Böylece Rubens’in bahsettiğimiz tablosunda aynı şeyi görürüz: Duyularla kavranan bu şelale, gri ve mavinin bütünleşmiş halidir; ancak bu,

²⁸ Resimde nesneyi belirgin gösteren çevre çizgisidir. (bkz. Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Toplum Yayınevi, Ankara, 1975, s.71.)

²⁹ Tunali, İsmail, A.g.e., s.39.

bizim zihnimizin aktif rol oynamasından meydana gelmiş bir bütündür. Böylece Rubens'in peyzajındaki nesne yorumunu aynı dönemde yer alan John Locke'un deneyciliğinde görebiliriz.



Resim 9: Peter Paul Rubens, *Stormy Landscape with Philemon and Baucis* (Philemon ve Baucis ile Fırtınalı Manzara), 1620

Ernst Mach'a göre ise nesne, duyum komplekslerinden başka bir şey değildir. Onun için dünyayı kavrayabilmenin tek yolu duyumlardır. Bu da hem olgular dünyası için hem de iç dünyamız için geçerli olan bir şeydir. Dolayısıyla John Locke'un deneyciliği duyumculuğundan taviz vermeyen Ernst Mach için ılımlı kalmaktadır. Böylece Ernst Mach'ı duyumlardan ayrı veya onları aşan bir zihnin olduğunu kabul etmeyenler, zihni sadece duyumların toplamına indirgemeye çalışan düşünürlerin arasına koyabiliriz.³⁰ O halde John Locke'un aktif zihni burada kayboluyor diyebiliriz; çünkü Mach'a göre duyumlardan önce gelen, Locke'un iddia ettiği gibi, hiçbir şey yoktur ve her şey bu duyumların bağıntılanmasından, bu duyumların bağıntılı akışından oluşmaktadır. Ernst Mach, "görünüş"ü analiz edip tek tek duyumlara ulaşır

³⁰ Arslan, Ahmet, A.g.e., s.41.

ve onları tek gerçek olarak kabul eder. Aynı şekilde Monet, *Impression, Soleil Levant* tablosunda güneşin batışını bir görünüş olarak kavrar ve onu analiz eder; bu analiz sonucunda da *an*'in belirlediği duyumlara ulaşarak resmini yapar. O halde Monet'nin bu resminde karşılaştığımız şey, *anlar*'ın belirlediği duyumların, renk ve ışık izlenimlerinin birtakım farklılıklar içinde belirlediği manzaradır. Yani, Ernst Mach'ın felsefede yaptığını Monet tuval üzerinde yapmaktadır. Böylece kendinden önceki sanatın tümü bir sentez sonucu ortaya çıkmışken İzlenimci resim, bir analizin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. *Impression, Soleil Levant*'ın sanat tarihi içerisindeki önemli yerini de pekiştiren şey budur aslında. Çünkü ilk defa bu tabloyla beraber *fenomenlerin* yeni bir analiziyle karşılaşılıyor. Demek istediğimiz şey, görünüşleri en basit elemanlarına geri götürerek onları tek tek duyumlardan geliştirip ortaya koymaktır. Aynı zamanda Monet, olgular dünyasına baktığında orada bir gerçeklik görmüyor; onun gördüğü şey, özne ile bağımlı koparmayan her şeyin bir izlenimler, duyular kompleksi olduğudur. Doğaya baktığı zaman gerçek olanı değil, ışık ve renk izlenimlerinin sürekli değişimini görmektedir ve özne ile nesne arasındaki ilişki bu durumda duyular aracılığıyla kurulmuş olmaktadır. Monet'nin bu resmindeki doğa, bir görünüş içinde verilmiştir. Bu görünüş anlık duyular tarafından belirlenmekle beraber objektif varlığı içindeki bir doğa değildir. Yani buradaki kayık belirli ve gerçek bir kayık değildir. Bu açıdan tabloya baktığımızda bir fotoğraftan daha fazlasını görürüz. Çünkü buradaki doğa fotoğrafın bize sunduğu doğadan, yani objektif bir doğadan tamamen farklıdır: Bu doğa, hepimizin gördüğü objektif bir doğa değil, sanatçının gördüğü subjektif bir doğadır.³¹ Bu durumda sanatçı her türlü objektiviteden koparak kaçıp gitmekte olan zamanı durdurma gayretiyle *fenomenler* dünyasında gezinir. Ancak, Monet'nin resmettiği bu limanı daha önce birçok ressamın görmüş olmasına karşın Monet'nin tuvale aktardığı şekilde hiçbir ressam bunu aktaramamıştır. Burada önemli olan, hatta İzlenimcilik'in ana prensibi olarak saydığımız ve geleneksel resimden farklılaşan şey, '*görme*' dir. Bu da İzlenimci ressam için insan ile dünya arasında yeni bir bağlantı kurmak demektir. Dolayısıyla, *İzlenimci görme*, doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür; dengeli ve tutarlı olan her şey, yapısal

³¹ Tunalı, İsmail, A.g.e, s.42.

değişikliğe uğraması sonucu bozular. Böylece görülene göre hareket etmek yerine öznel hareket etmek, bu akımla beraber doruk noktasına ulaşmaktadır.³²

1.2. Işık, Renk ve Zaman'ın Dönüşümü

İzlenimcilik'te *görme* ile ilgili olanın özerkliğinin gelişmesi ışık, renk ve zamanın farklılaşmasıyla da bağıntılıdır. "Tabiata prizmanın arkasından bakmak"³³ olan İzlenimci ressamın amacı, renk ve ışık etkilerinin uyumundan oluşan bir resim ortaya çıkarmaktır. Bu resmin ortaya çıkabilmesi mekânın yutulması, gelenekselin savunduğu sert yapıların eritilmesi ile mümkündür. Çünkü bu akım renk ve ışık uyumunu ortaya koyduğundan dolayı, deseni ve çizgisel olanı kâle almamaktadır. Resim, artık, açık seçiklikten ve belirginlikten kaybettiğini, duyumsal çekicilikten kazanır. Bu duyumsal çekiciliği sağlayan en önemli etmen ise ışıktır. Kuşkusuz İzlenimci resme gelinceye kadarki tarihi süreçte birçok kez ışık kullanılmıştır. İlk kez ışığın Masaccio ile beraber Batı resmine girdiğini ve Leonardo Da Vinci'nin *Mağarada Meryem*, Correggio'nun *Kutsal Gece (Çobanların Secdesi)* adlı tablolarında da ışığı kullandıklarını söyleyebiliriz. Caravaggio ise "ışık-gölge"³⁴ (chiaroscuro) kontrastları vurgulayan Barok döneminin önemli ressamlarından biridir. Fakat burada ışık bilinmeyen bir yerden, derinden gelmekte, dini öğretileri yaymayı amaçlamaktadır ve doğada gördüğümüz ışıktan tamamen farklıdır, yani duyu-dışı özellikler taşımaktadır. Burada kullanılan ışık, kendi başına ereği olmayan tablodaki nesnelere meydana çıkarmak için kullanılan bir *araç* 'tır. Yani, bir bakıma ışık, resmi oluşturan kompozisyonun bir parçası konumundadır. Oysa İzlenimci resimle beraber bu, tamamen değişmektedir. Yani Rönesans sanatında araç olarak görülen ışık, İzlenimcilik'te araç olmaktan kurtulup kendi başında bir '*değer*' olarak görülmektedir. Işık artık ilahi gücü simgeleyen özellikler taşımamakta, somut güneş ışığı olmaktadır. İzlenimcilik'in bu ışığı, idealize edilmiş, soyut bir ışık değil, doğada görülmesi

³² Hauser, Arnold, A.g.e, s.352.

³³ Read, Herbert, Sanatın Anlamı, çev. Güner İnal ve Nuşin Asgari, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1960, s.196.

³⁴ Resimde ışık ve gölge tezatları ile yapılan hacimli çalışmalara denir.(bkz. Turani, Adnan, A.g.e., s.52)

mümkün olan bir ışıktır. İzlenimci resimde, gelenekselin tersine, sınırları belli nesnelere güneş ışığıyla çözülür. Bu bakımdan İzlenimci ressamın en büyük keşiflerinden biri de ışığı bu şekilde kullanmış olmalarıdır. Bu keşif de ancak sanatçıların atölyelerinden çıkıp doğadaki güneş ışığıyla karşı karşıya gelmeleriyle mümkündür. Dolayısıyla güneş, resmin belirleyici kaynağıdır artık.

Işığın bu şekilde kullanımı, yani araçsal bir nitelik iken bu araçsallıktan kopup başlı başına değer olması, yeni bir kıtanın keşfi kadar önemlidir. Çünkü ressamlar dört duvar arasına sıkışmış atölyelerinden çıkıp açık havada resim yapmaya başlamakta ve duyurucu üsluplarını ön plana çıkararak ışığa hâkimiyetlerini sergilemektedirler. *Impression, Soleil Levant*'ta da gördüğümüz şey de budur; yani, form ve formun sınırladığı nesne kesinlikle yoktur. Monet sadece güneş ışınlarının havada, suda ve her yerdeki yayılışını tesis ederek tuvale aktarmaktadır. Fakat bu ışık, kesinlikle beyaz ışık değildir; renk çeşitliliğinden meydana gelmiş bir ışıktır. Işığın renk çeşitliliğini ortaya çıkartması, aynı zamanda, geleneksel resimdeki kuramsal olarak aklımıza yerleşmiş olan “anımsanan renk” anlayışını sonlandırmıştır. Böylece İzlenimci ressamlar, ışığa bağlı olarak renk kullanımında radikal dönüşümler ortaya koymuşlardır. Bu açıdan ışığın yanında renk tabakasını da incelemek İzlenimci resimde zorunlu hale gelmektedir.

Işık gibi renk de resmin ana unsurlarından biridir. Renk, ışıkta olduğu gibi, geleneksel resimde nesnelere meydana çıkararak bir araç niteliği taşımaktadır. Yani Masaccio'nun, Leonardo Da Vinci'nin, Rembrandt van Rijn'in, hatta Diego Velázquez'in resimlerindeki renkler üzerlerinde buldukları nesnelere ifade etmekten başka bir anlama sahip değildir. Aynı zamanda renk, İzlenimci resme gelinceye kadar nesnelere ait bir özellik şeklinde kabul edilip “a priori” olarak görülüyordu; oysa İzlenimci resimle beraber renk, “a posteriori” olarak görülmüş, nesnelere ait bir özelliği olmaktan çıkıp sübjektif niteliğe bürünmüştür. Çünkü İzlenimci resamlara göre olgular dünyası sürekli bir hareket içindedir ve biz bu dünyayı sabitmiş gibi resmedemeyiz. Kendinden öncekilerin formel bakımdan sınırlı ve perspektif

bakımından sağlam olduklarını düşündükleri her şeyin çözülp dağılmasıyla renk de objektivitesini yitirmiştir.³⁵ Oluş içerisindeki bu dünyayı da açığa çıkaracak tek değer, artık, renktir. İzlenimciler renkleri, kendi başlarına birer olgu olarak kullanırlar. Bu yöntemle de, ateşin kor rengi ışığını, ipeğin rengi parlaklığını, suyun rengi ise saydamlığını onlarla beraber kaybetmiştir. Ayrıca, renkle beraber salt geometrik düzen prensibini içeren çizgisel perspektif anlayışı da alaşağı olmuş, yerini rengi pekiştiren hava perspektifine bırakmıştır.



Resim 10: Alfred Sisley, *L'Inondation à Port-Marly* (Marly Limanı'nda Sel), 1876

“Işık, hava ve atmosferin temsil edilmesi, düzgün olarak boyanmış yüzeyin renk noktacıklarına ve fırça darbelerine dönüşmesi, istenilen yöresel özelliklerin perspektif ve bakış açısı değerlerine dönüşerek değişmesi, yansıyan ışıkların ve ışıklı gölgelerin oyunu titreşen, hareket eden noktacıklar ve süratli, gevşek ve ansızın vurulmuş fırça darbeleri, hızlı ve kabaca yapılmış taslaklarıyla tümüyle içten geldiği gibi resim yapma

³⁵ Tunalı, İsmail, A.g.e, s.55.

tekniki, nesnenin çabucak, dikkatsizce kavranması ve resmin rastgele ve kayıtsızca yapıldığı izlenimi, perspektifin kullanılmasıyla yeni bir düzenlemeye girmiş olan resimle başlayan dinamik, hiç durmadan değişen ve kaynayan gerçeklik duygusunun yansımaları sayılmalıdır.”³⁶

İşte bu sebeplerden ötürü İzlenimcilik’i hem *modern sanat*’ı hem de *modern perspektif*’i başlatan akım olarak görebiliriz.

İzlenimci ressamlar, tablolarına nesneyi duyu verileri aracılığıyla aktarırlar. Böyle bir nesne de tek tek renk ve ışık duyularının komplekslerinden oluşur ve bu duyular sürekli bir değişim içerisindeki fenomenler dünyasını ortaya çıkarır. Bu şekilde bir nesne kavrayışını tuvale yansıtmak isteyen sanatçı, küçük renk dokunuşlarını kullanmak zorundadır; çünkü büyük renk kalıpları değişim halindeki dünyayı bize vermez. Sabit ve lokal renkler İzlenimciler’in nesneyi ifade ediş tarzlarının dışındadır. Bu bakımdan onlar çeşitli renk varyasyonlarından yararlanırlar. Mesela, Manet’nin İzlenimcilik’i en iyi tanımlayan eserlerinden biri olan *Rueil De Garden Path (Rueil'deki Bahçe Yolu)*’i ele alacak olursak, renk ve ışık duyularının mozaikinden oluşan bu tabloda Manet, bir duyguyu veya düşüncüyü aktarmaya çalışmaz; o sadece gördüğü şeyi resmetmiştir. Yani küçük renk lekelerinden yola çıkarak bu manzaraya ulaşmıştır. Kısacası şunu diyebiliriz ki İzlenimci resimle beraber renk, nesneye ait bir özellik olmaktan çıkarak nesnenin üzerinde değişen bir örtü haline gelmiştir.

“Yazın ağaç yaprağının yeşil olduğuna inanan bir kimseyi ağaç yaprağını sarımsı, kırmızımtırak, violet vb. gösteren çeşitli ışık oyunları bu inancından ayıramaz; böyle bir kimse, aldanmaz ve ağaç yaprağını yine yeşil olarak resmeder. Ama yaprak yeşilken güzel olduğu için değil o, ağaç yaprağının

³⁶ Hauser, Arnold, A.g.e, s.353.

varlığını aldanmadan kavradığı için onu yeşil olarak resmeder ve bütün güzellik kavramları bu varlık temeline dayanırlar.”³⁷

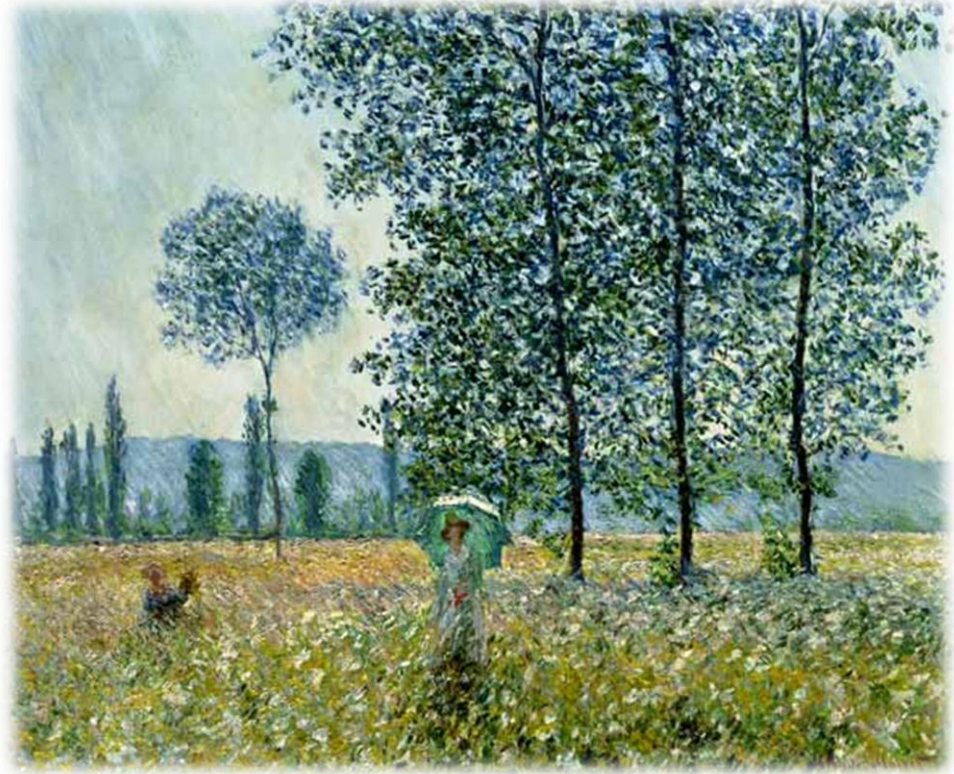


Resim 11: Édouard Manet, *Rueil De Garden Path* (Rueil'deki Bahçe Yolu), 1882

Bu şekilde düşünen bir sanatçı, doğal olarak, doğada değişmeyi arar ve sadece onu tuvale aktarmak ister. Fakat İzlenimci ressam için o yaprak alacakaranlıkta koyu mavi, öğlen sarımtırak bir hale bürünebilir. Yani renkler günün değişik saatlerinde nesnelere üzerinde birbirlerinden farklı ambiyanslar oluşturabilir. İzlenimci ressamların gördüğü her yaprak farklı ve yeni bir yapraktır. Geleneksel resim anlayışındaki

³⁷ Tunali, İsmail, A.g.e, s.59.

sanatçılar elbette doğaya bakmışlardır, ancak onlar bu baktıkları doğayı atölyelerine geri dönerek aklın yardımıyla resmetmişlerdir. İlk defa İzlenimci ressamalarda saf duyulur şeylerden ibaret olan sanatçının dünyası ile alelade görmenin dünyası birbirinden ayrılmıştır.³⁸



Resim 12: Claude Monet, *Les champs au printemps* (İlkbahar'da Tarlalar), 1887

İzlenimci ressamların *görme* yasalarına uygun şekilde resim yapmaları onları optik araştırmalara yönlendirmiştir. Optik araştırmalarına önem verdikleri fizikçi ise Michel-Eugène Chevreul'dür. Onun renk tekerleği ve tamamlayıcı renklerin görsel armonisi, renk karşıtlığını da ustaca kullanması İzlenimci ressamları oldukça etkilemiştir. Artık gölgeler kahverengi ya da siyah değil, mavidir. Geleneksel resimde Newton fiziği ve optik yasaları kullanılırken İzlenimci resimle beraber Chevreul'ün

³⁸ Tunalı, İsmail, A.g.e, s.63.

fiziği ve onun renk karşıtlığı ilkesi kullanılmaya başlanmıştır. Monet, *Les champs au printemps* (İlkbahar'da Tarlalar) tablosunu bu renk karşıtlığı ilkesine dayanarak yapmıştır; yeşil-mavi ağaçları, sarı-beyaz tarlayı resmetmiştir; fakat ilkbaharda sarı tarlanın olması geleneksel resimle ters düştüğü bir noktadır. Bunu ancak “simultane” bir anlayışla açıklayabiliriz: Monet mavi bir gökyüzünü kullanırken aynı zamanda sarıya da ihtiyaç duyar ve resmin alt üst planlarında bu iki rengi uygular. Resimde gördüğümüz doğa, görmeye çalıştığımız doğa değil, optik yasalara uygun olarak görünmesi gereken bir doğadır. Bu doğa Monet'nin bir *an* içinde ve klasik idollerden sıyrılarak yakaladığı doğadır. Ayrıca Monet'nin *Les villas à Bordighera* (Bordighera Villaları) adlı tablosu da renk karşıtlığına uygun olarak yapılmıştır.



Resim 13: Claude Monet, *Les villas à Bordighera* (Bordighera Villaları), 1884



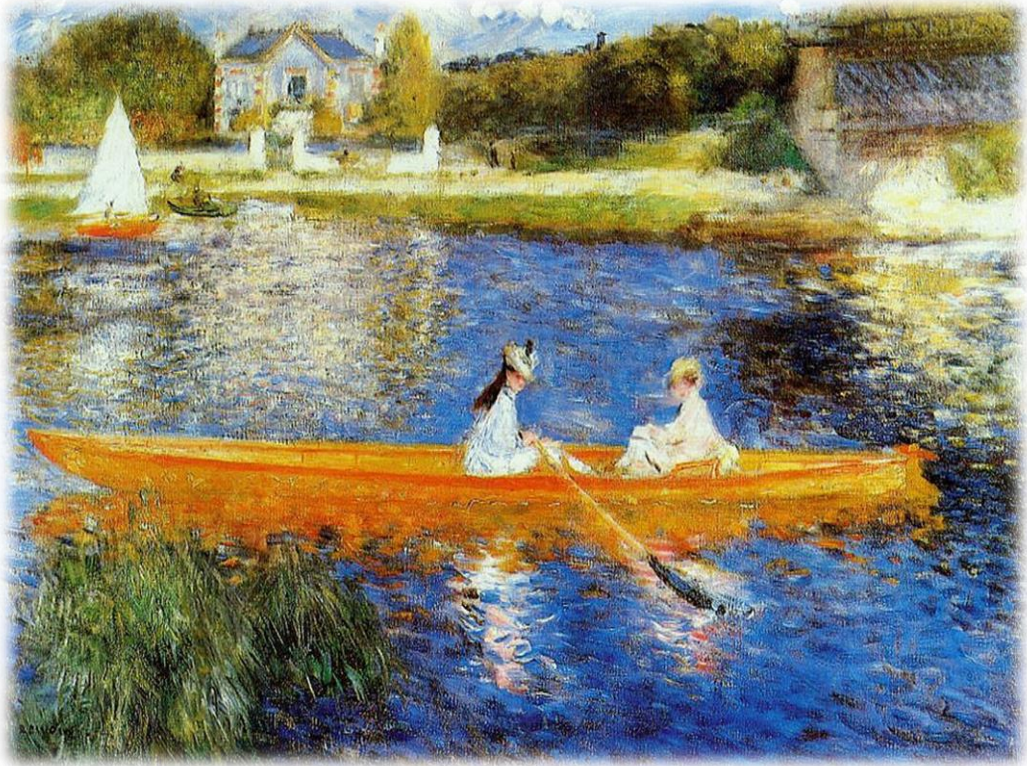
Resim 14: Claude Monet, *Le Jardin de Monet à Argenteuil* (Argenteuil'de Monet'nin Bahçesi), 1873



Resim 15: Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare* (Saint-Lazare Gari), 1877

Işık ve renk değişimlerinin yoğun olduğu bu dönemde *zaman* dizgesi de farklılaşmıştır. Öncelikle zaman, her sanat akımı için farklı anlamlara gelmektedir. Örneğin, Rönesans'ta zaman, akılsal bir içerik taşımaktadır. Raffaello'nun *Madonna della Seggiola* tablosunda donmuş bir kadın ve iki çocuk figürü ile Jan van Eyck' in *Arnolfini'nin Düğünü* tablosunda modaya uygun giyinmiş bir erkek, hamile bir kadın ve köpekle karşı duvarda duran ayna figürü dikkatimizi çekmektedir; yani bu tablolar da hareketsizlik içinde duran varlıklardan söz edebiliriz. Bu bakımdan Rönesans sanatçıları hareketi, değişimi değil, hareketsizliği arayarak onu resmetmeye çalışırlar. Oysa Barok sanatında zaman, yer değiştirme şeklinde anlaşılmaktadır. Peter Paul Rubens'in *Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı* tablosunda dikey olarak düzenlenmiş figür grubunun ufuk çizgisinin üstünde adeta bir heykel gibi yükselmesi, zıt güçlerin çarpışmasıyla resmin odak noktasını oluşturur. İzlenimci resimde ise zaman, ne Rönesans'taki gibi rasyoneldir ne de Barok'taki gibi hareketi içerir. İzlenimciler yeni bir zaman teorisi geliştirirler ki bu 'görme' ile 'nesne' anlayışlarıyla birebir uyumaktadır. İzlenimci zamanda da bir hareketten söz edebiliriz; ancak onların hareket anlayışı Barok'taki gibi mekan içerisinde yer değiştirme değildir. Onların değişimi mekanla sınırlı bir fenomen değil, zamanın belirlediği bir fenomendir. Yani İzlenimci hareket, *an* denilen ışığın zamanla ilgisinden meydana gelmektedir. Onlar ışığın gün içinde sayısız biçimde değişmekte olduğunu, bu değişimin nesnelere üzerinde bıraktığı etkileri farklılaştırdığını düşünmüşlerdir. Her bir *an*'daki ışık değerlerini yakalamak ve nesnelere farklı etkilerini göstermek için farklı *anlar*'ı resmetmişlerdir. Yani sanatçı ışığın yardımıyla bir an içinde görünüp kaybolan nesnelere onun hızına uygun olarak resmetmeye girişir. Bu bakımdan, Monet'nin özellikle *Impression, Soleil Levant* ve *Les Nymphéas* (Nilüferler) tabloları *anlar*'ın seri olarak görülmesine örnek oluşturur. Çünkü Monet, burada, figürleri madde olarak tanımlamanın neredeyse olanaksız olduğunu, nesnelere atmosferde kaynaştırılmasıyla özünden uzaklaştırıldığını belirtmeye çalışmıştır. Böylece İzlenimci ressamlar *an*'daki ışığı ön plana çıkararak doluluğun boşlukla olan temasını yok etmek istercesine nesnelere atmosferde eritmişlerdir.

Sanat tarihine böylesi radikal dönüşümleri ortaya koyan ressamların izlenimlerinin yönlendirmesiyle sanatlarını icra ediyor olmaları, alışılmış olana, verili geleneğe karşı açılan bir savaştır aslında. Bu savaşta nesneyi ortaya koyarken hangi renklerin kullanılacağı tamamen kendi hissiyatlarına kalmıştır. Öne çıkan bu öznel, kırılma noktasını belirleyen şeydir. Resim sanatındaki bu gibi kırılma noktalarını ve radikal dönüşümleri ortaya koyan bir akım için kayıtsız kalamayan isim ise Merleau-Ponty'dir. Resim sanatı üzerinden yaptığı yorumlamalar, esasen ressamların doğa anlayışları bakımından temelde kendi fikirleriyle aynı problemi içermektedir. Bu açıdan Merleau-Ponty'nin resim sanatındaki düşüncelerini ortaya koyabilmemiz adına, onun felsefe dünyasına getirdiği yenilikçi düşüncelerine de bakmamız yerinde olacaktır.



Resim 16: Pierre-Auguste Renoir, *La Yole (Sandal)*, 1875



Resim 17: Claude Monet, *Les Nymphéas* (Nilüferler), 1920-1926



Resim 18: Claude Monet, *La promenade, La Femme a l'ombrelle* (Şemsiyeli Kadın), 1875

İKİNCİ BÖLÜM

ESKİ YÜZE YENİ GÖZ: MAURICE MERLEAU-PONTY FENOMENOLOJİSİ

“Felsefe, dünyayı görmeyi yeniden öğrenmektir.”(Pascal Dupond, *Maurice Merleau-Ponty Sözlüğü*, s.10)

“...Dünya, bedenimin kumaşından yapılmıştır...”
(M. Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, s.34)

“... Ten, ne maddedir, ne tindir, ne de tözdür. ... O, görünürün gören beden üzerine sarıp sarmalaması, dokunan beden üzerine dokunabilir olandır ...”(M. Merleau-Ponty, *The Visible and The Invisible*, s.139 ve 146)

Felsefeyi düşüncenin yüzüne benzetirsek eğer Merleau-Ponty'nin fenomenolojisini de bu eski yüzün 20. yüzyıldaki yeni, dinamik ve genç gözlerine benzetebiliriz.³⁹ Bu dinamikliği de kurmuş olduğu fenomenolojiyle görebiliriz. Merleau-Ponty, felsefenin, dolayısıyla düşüncenin geçirmiş olduğu ‘dünya bilgisi olmaktan çıkma’ krizini son derece dinamik bir yöntemle aşarak düşüncelerini sağlam temeller üzerine kurmuştur. Böylece Merleau-Ponty, aynı gelenek içinde yer aldığı diğer filozoflardan farklılaşarak düşüncelerinin temelinde, oluşturduğu fenomenolojinin esasen varoluşçu anlayışın izlerini taşıdığını belirtmektedir. Bunu da *Phenomenology of Perception*(Algının Fenomenolojisi)’in *Önsöz*’ünde “Fenomenoloji nedir?” sorusuna verdiği cevapla görmekteyiz:

“Fenomenoloji nedir? Husserl’in ilk çalışmalarının üzerinden yarım yüzyıl geçtikten sonra hala bu sorunun soruluyor olması garip görünüyor. Gerçek şudur ki, bu soruya hala cevap

³⁹ Savaş, Hakan, “Fenomenolojik Bakış ve Sinema”, *Kurgu Dergisi*, S: 19 (2002), s. 67.

verilememiştir. Fenomenoloji özlerin araştırılmasıdır ve buna göre bütün problemler özlerin betimlemelerini yapmakla aynı kapıya çıkar, söz gelimi algının özü ya da bilincin özü gibi. Fakat fenomenoloji aynı zamanda özleri varoluşa geri veren bir felsefedir de...”⁴⁰

Aslında Merleau-Ponty, her ne kadar düşüncelerini varoluşsal bir temel üzerine kurmuş olsa da esas amacının Descartes’tan beridir süregelen bilinç-doğa ya da özne-nesne arasındaki çatışmayı aşmak olduğunu *The Structure of Behaviour* (Davranışın Yapısı) adlı eserinde “amacımız, bilinç ve doğa arasındaki ilişkiyi anlamaktır.”⁴¹ diyerek belirtmektedir. Dolayısıyla varoluşçu gelenek içerisindeki işlenen sorunlardan çok Merleau-Ponty, zihin-beden probleminin ciddi çıkmazlarını ortaya koymaya çalışmıştır.

2.1. *Cogito*’nun Rekonstrüksiyonu

Genel olarak Rönesans’tan beri gözlemlenen doğa, Aristotelesçi başkalık anlayışından kopup, Galileo ve Bacon aracılığıyla daha mekanist bir konuma getirilmiştir. Böylece doğanın tasarımı değişmiş, ayüstü-ayaltı âlem ayrımı ortadan kalkmış ve doğanın her yerinde aynı yasa işlemeye başlamıştır. Aynı zamanda insan da bu doğanın sıradan, aynı yasaya tabi olan bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla insan, Galileo ve Bacon’da, ayrıcalıklı yerini kaybederek kendi işleyişi içerisinde amaçlılığa sahip olmayan bir varlık haline dönüştürülmüştür. Artık insanın tek ayrıcalığı “bilebiliyor” olmasıdır. Fakat bu “bilebiliyor” olmasını mümkün kılan gücün kaynağı üzerindeki probleme dair hiçbir açıklama yapmamışlardır. Bu problemi aşan ve insanın bilebilme gücünün kaynağını ortaya koyarak bilgiye ulaşmadaki yolu keşfeden filozof Descartes olmuştur.

⁴⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, London and New York Press, 2002, s. vii.

⁴¹ Merleau-Ponty, Maurice, *The Structure of Behaviour*, trans. Alden L. Fisher, Beacon Press, 1967, s.3.

Modernitenin kurucusu olarak görülen Descartes, bilgiye ulaşmadaki en sağlam dayanağa insan aklını perdeleyen bütün örtülerden kurtularak ulaşabileceğimizi söyler. Onun için bu yolda karşılaşacağımız her şey birbirini tutmayan düşünceler yığınının ibarettir. Dolayısıyla bu karışıklıktan kurtulmak ve bu kargaşayı ortadan kaldıracak o sağlam dayanağı bulmak için Descartes işe şüpheyile, yani metodik şüphe adını verdiği yöntemle başlamaktadır.⁴² Şüphe edilemez kesinliği buluncaya kadar da duyulara açık olan empirik alandaki her şeyden şüphe edilebileceğini belirtir:

“Şimdiye kadar ya duyulardan ya da duyular aracılığıyla öğrendiğim şeylerin, en doğru ve en kesin olduklarını kabul etmiştim. Fakat bu duyuların bazı zamanlar aldatıcı olduklarına ve bizi bir kez aldatan bir şeye bütünüyle güvenmemenin daha bilgece olduğuna ikna oldum.”⁴³

Böylece Descartes her şeyden şüphe duyarak, şüphesindeki son sınıra, yani artık kendisinden şüphe edilemeyecek bilgiye ulaşmaktadır. Bu, şüphe ettiğinden şüphe duymamasıdır; dolayısıyla şüphe eden bir “ben”in varlığını Descartes burada açık ve seçik olarak ortaya koyar. Bu da bizi öncelikle şüphe duyabilmek için var olması gerektiği sonucuna götürür. Şüphe duyma ise bir tür düşünmedir, düşünmenin bir durumudur ve bu durumun her türlü düşünme için geçerliliği vardır; çünkü düşünürken “ben” düşünmenin varlığını açık olarak bilmekteyimdir. Nitekim o, bu şekilde *Cogito ergo sum – Düşünüyorum, o halde varım* önermesine ulaşır⁴⁴ ve böyle düşünen bir varlık olarak da kendi varlığını kanıtlamış olur:

“Kendimi bir şeye ikna ettiğimde (ya da yalnızca herhangi bir şeyi düşündüğüme) göre ben, kendim kesinlikle varım demektir. Ancak bütün dehasını beni her zaman aldatmak için kullanan çok güçlü ve açığız bir hilekâr var. O halde hiç

⁴² Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, s. 232.

⁴³ Descartes, René, *The Philosophical Works of Descartes Volume 1*, trans. Elizabeth S. Haldane, G. R. T. Ross, Cambridge University Press, 1911, s.145.

⁴⁴ Gökberk, Macit, A.g.e., s. 233.

şüphesiz, beni aldattığına göre varım ve beni istediği kadar aldatmasına izin vereyim, bir şey olduğumu düşündüğüm sürece o, hiçbir şekilde var olmamama neden olmayacaktır. Böylece, güzelce akıl yürüttükten ve her şeyi ince eleyip sık dokuduktan sonra kesin bir sonuca ulaşmak zorundayız: “Ben'im, ben varım” önermesi onu dile getirdiğim ya da zihinsel olarak kavradığım her seferinde zorunlulukla doğru olan önermedir. Peki o zaman ben neyim? Düşünen bir şey. Şüphe eden, anlayan, isteyen, reddeden bir şey.”⁴⁵

Descartes, *Cogito ergo sum* ile kendi kendisinin bilgisine sahip olan ve kendi bilgisi aracılığıyla tüm diğer bilgileri organize edecek güce sahip olmaktadır. Yani kendi kendisinin farkına vararak, kendi kendisinin farkındalığından hareketle, kendisi dışındaki dünyayı bilen bir özne ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla burada kendisini düşünen özne ile kendisini düşünemeyen ancak öznenin onu düşünmesiyle var olan madde şeklinde birbirlerinden ayrı iki başkalık ortaya çıkmaktadır. Böylelikle Descartes maddi olana maddi olmayana olumsuzlama yöntemiyle ulaşarak kendi kendinin bilgisinden, ben olmayanın bilgisini çıkartır. O halde birbirlerinden bu denli başka olan iki tözün özniteliklerinin de farklı olduğunu belirterek, ruhun düşünme, maddenin yer kaplama özniteliğine sahip olduğunu açıklar. Bu nokta ise Descartesçi dikotominin başladığı noktadır. Sonuç olarak, ortaya aralarında hiç bir ortak noktalarının olmadığı gibi birbirlerinden tamamen bağımsız iki töz anlayışı çıkmaktadır. Ancak Descartes, ruhu ve maddeyi birbirlerinden başka iki töz olarak ortaya koymasıyla, ikisi arasında aşılabilir derecede bir duvar örmüştür. Dolayısıyla da birçok filozof tarafından eleştirilmiş, ruh ve bedenin bu denli ayrı tutulamayacağını belirtmişlerdir. 20. yüzyıl filozoflarından Maurice Merleau-Ponty de Descartes dikotomisindeki duvarı aşmak için onun analizlerini radikal bir şekilde düzenleme gereği duymuştur. Böylece dünyaya ve birbirimizle etkileşimimize yönelik algımızın kavramsal olmayan ve beden özelliklerine dair daha tam ve daha tatmin edici bir açıklama yaparak Descartes'ı aşmayı seçmiştir.⁴⁶ Dolayısıyla Merleau-Ponty'nin

⁴⁵ Descartes, René, *The Philosophical Works of Descartes Volume 1*, s.150-153.

⁴⁶ Primožic, D.T., *A.g.e.*, s.14.

düşünce hayatı boyunca değişmeden kalan hedefinin *Cogito*'nun yaratmış olduğu özne-nesne dikotomisini çözümlenmeye çalışmak olduğunu görebiliriz.⁴⁷

Öncelikle, Merleau-Ponty için algı, Descartes'ın öne sürdüğü şekilde, bizi yanıltmaz. Aksine, dünyayla kurduğumuz temasın aracısı rolünü üstlenmektedir; algı onun için, bütün edimlerin üstünde yükseldiği bir temeldir ve her edim bu temeli varsaymaktadır.⁴⁸ Bu bakımdan algıyla kurulan ilişkinin bizi yanıltacağını söyleyerek her şeyden şüphe etmemiz gerektiği düşüncesi yanlıştır. Yani Descartes'ın kendi kendisinin varlığını kanıtlarken dış dünyaya şüpheyile yaklaşır, her şeyi şüphe yöntemi süzgecinden geçirmesi Merleau-Ponty için yanlıştır; çünkü şüphe edebiliyor olmamız, Descartes'ın aksine, Merleau-Ponty'e göre algı diğerleriyle birlikte yaşadığımız dünyanın varlığını göstermektedir; yani algı, dünyanın her an yeniden kurulmasını sağlayan şeydir. Böylece *Cogito*, hakkında düşünme faaliyeti yürüttüğü dünyadan ebediyen ayrı bir bilinç değil, belli bir yer ve zamanda var olan tekil bireylerin bilincidir.⁴⁹ Dolayısıyla bedenden ayrı bir bilinç söz konusu değildir.

Merleau-Ponty, Descartes'ın da içinde yer aldığı entelektüalistlerin algı ile duyumsamanın birbirlerinden farklı olduklarını belirtmesini de yanlış bulmaktadır. Descartes için duyumsayan ile duyumsanan dışsal iki öge gibi karşı karşıyadır; duyumsama, duyumsanır olanın duyumsayan tarafından işgal edilmesi ve onun tarafından kurulmasıdır. Bu açıdan, duyumsama, öznel bir yapıya sahip olup benim yargımı içermektedir. Algı ise, bizi her daim yanıltan duyu verilerinden gelen bilginin zihinde yorumlanması sürecidir. O halde algının gerçekleşmesi için öznenin duyu verileri üzerine düşünmesi gerekir.⁵⁰ Fakat algı ve duyumsamayı bu denli birbirinden ayırmayan Merleau-Ponty, duyumsamayı düşünen özneye ait kılmaz. Bunu da ölüm-doğum metaforuyla açıklamaya çalışır:

⁴⁷ Honderich, Ted, *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, 1995, s.554.

⁴⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, s.v.

⁴⁹ Matthews, Eric, *The Philosophy of Merleau-Ponty*, Chesham, Acumen Publishing, 2002, s.90.

⁵⁰ Direk, Zeynep, *Dünyanın Teni*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.82.

“Ne doğumum ne de ölümüm benim kendi deneyimlerim olarak görünebilir; yaşanıldığını ve öldüğünü bildiğim halde kendi doğumumu ve kendi ölümümü deneyimleyemem. Her duyumsama da bir doğum ve bir ölümdür. Deneyimi yaşayan özne duyumsamayla başlayıp onda sona erer. Buna karşın duyumsamada bana yaşamımın varlığını kavramamı sağlayan bir bilinç verilidir ve bu bilinç her zaman kendi yaşamımın ve eylemlerimin kıyısında bulunur. O halde duyumsama, Descartesçi anlamda bir “düşünen ben” değil, dünyada olmayı seçmiş, dünyaya kendini açmış ve onunla eşzamanlı olarak var olabilen bir “ben” ile ilgilidir; çünkü duyumsama, dünya ile kurduğumuz yaşamsal iletişimidir.”⁵¹

Böylece duyumsamayla(sensation) algıyı aynı zemine çeken Merleau-Ponty’ye göre artık duyumsama, dünya ile kurulan bir ortaklığı açığa vurarak var olan bir dünya varsayımına işaret etmektedir. Algı deneyimi bizi, bu var olan dünya varsayımında, kendimizin herhangi bir haline değil, her zaman herhangi bir şey olarak dünyada somut biçimde mevcudiyetine götürür. Dolayısıyla Merleau-Ponty için, algı eyleminin kendisi ile algının yöneldiği şey birbirinden ayrılamaz.⁵² Bu açıdan algılanan şey de esasen, Merleau-Ponty için, dünyadır. Örneğin, gördüğümüz yeşil renk, yalnızca öznel bir nitelik değil aynı zamanda çimlerin veya elbisenin yeşilliği, ağacın yapraklarının yeşilliğidir. Algı, her türlü kuramsal düşünceden önce vardır ve üzerinde bütün edimlerin birbirine bağlandığı, onlar tarafından varsayılan temeldir.⁵³ Böylece Descartes’in sistemleştirdiği şüphe yöntemiyle ulaştığı duyumsama ile algının birbiriyle örtüşmeyeceği fikri Merleau-Ponty için kabul edilemezdir. Çünkü algılama, yargılama değildir; algıda her türlü yargıdan önce duyumsanır olana içkin olan bir anlamın yakalanması söz konusudur.⁵⁴

⁵¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, s.250-251.

⁵² A.g.e., s.435.

⁵³ A.g.e., s. xi.

⁵⁴ A.g.e., s. 39-40.

Bununla beraber Merleau-Ponty Descartes'in "Düşünüyorum" çıkarımını dünyadaki yönelimimiz doğrultusunda "Algılıyorum" üzerine temellendirir. *Cogito* ile "Algılıyorum" arasındaki en temel fark *Cogito*'da son noktasına kadar soyutlama, aklın kendisine bırakılmışken "Algılıyorum"da zorunlu olarak tenseldir.⁵⁵ Merleau-Ponty, "Algılıyorum" ile özne-nesne ikiliğini ortadan kaldırarak *Cogito*'yu somut olana dönüştürmüştür. Dolayısıyla Descartesçi *akıl*'ın, nesnesini aşan bir düşünce durumundan kurtulması sağlanarak düşüncenin nesnelere arası ilişkisi kavranmış ve onları ayak altında kalabalık eden şeyler olarak görmenin ötesine taşımıştır. Bu da, algının öznesinin soyut olandan koparak bugünde olduğunu, bireyselleştğini göstermektedir. "Düşünüyorum"u "Algılıyorum"a dönüştüren Merleau-Ponty bunu *Phenomenology of Perception* eserinde küp örneği ile açıklamaktadır: "...Altı yüzlü küp yalnızca görünmez değil, fakat tasarlanamazdır da; bu kendinde küptür, fakat küp kendi için değildir çünkü bir nesnedir."⁵⁶ Yani, bir küpün bütün yüzlerini eş zamanlı bir şekilde hiç bir zaman göremeyiz. Biz ona ancak "küp" dediğimizde görebildiğimizden daha fazlasını ona katarak onun "küp" olduğu anlamını oluştururuz. Küp örneği bize *Cogito* ile "Algılıyorum" arasındaki uzaklığı ölçme olanağı verir. Altı yüzlü küp bizim ona yüklediğimiz bildirimlerin bir nesnesi olarak küptür. Bu açıdan algılanan küp, hiç bir zaman tüm altı yanı birden orada olamaz. Tıpkı dünyanın bir anlamda dönmesi gibi, olgusal küpün de altı yüzü yoktur. Çünkü olgusal küp, bulunan küptür ve küp hiç bir zaman tüm altı yüzünü birden bize sunmayacaktır.⁵⁷ Merleau-Ponty'nin burada Gestaltçı bir tavırla örneklediği nesne sadece küple de sınırlandırılmaz. Onun için söz konusu olan ister algılanmış bir şey, ister tarihsel bir olay, isterse de bir öğreti olsun 'kavramak' toplam yönelimi yeniden elde etmektir.⁵⁸ Bu yüzden *Cogito*'yu Descartes'ın iddia ettiği gibi kendi üzerimize kapanarak veya onu oluşturan şartları betimleme işiyle ve bu şartların oluşumuyla değil, ancak toplam yönelimlerimizle edinebiliriz.⁵⁹ *Cogito*'yu sağlam temeller üzerine oturtmak adına

⁵⁵ Descombes, Vincent, *Modern Fransız Felsefesi*, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 64.

⁵⁶ Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, s. 236.

⁵⁷ Descombes, A.g.e, s. 68.

⁵⁸ Şan, Emre, *Merleau-Ponty*, Say Yayınları, İstanbul, 2015, s. 157.

⁵⁹ Direk, Zeynep, A.g.e, s.84.

toplam yönelimi yeniden elde etmeye yoğunlaşan Merleau-Ponty, dönemin psikoloji biliminden de yararlanmıştı.

2.2. Merleau-Ponty ve Gestalt Psikolojisi

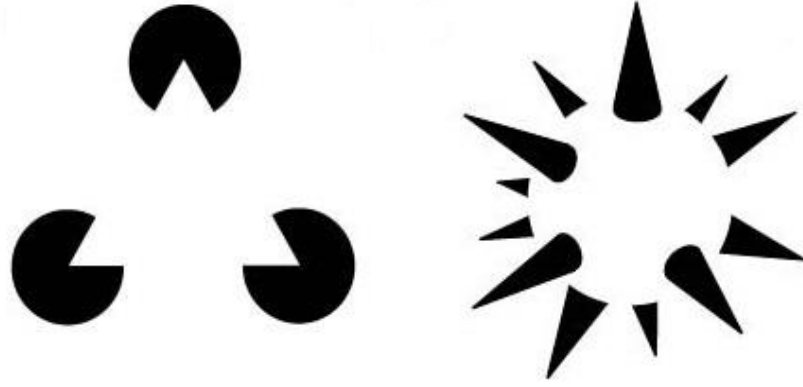
The Structure of Behaviour'da davranışa ilişkin açıklamaları eleştirirken Merleau-Ponty, Gestalt psikolojisinden ve organizmaların bütüncül hareketlerini konu edinen yaklaşımlardan faydalanır. Bu da, Merleau-Ponty'nin düşüncelerini ileriye taşımasına, dolayısıyla kendisi için bir sıçrama noktası oluşturmasına vesile olmuştur. Aslında Merleau-Ponty, eserinin başlığında kullandığı “structure” sözcüğünü Almanca'daki Gestalt'ın Fransızca'daki karşılığı olarak görmektedir.⁶⁰ Gestalt terimi, genel ifadesiyle, “bütün” ya da “biçim” anlamına gelmektedir.⁶¹ Davranışçılara karşı insan algısını konu edinen bu ekole göre algı, duyular üzerinde gerçekleştirilen bir toplama ve düzenlemeden ziyade nesnenin bir bütün halinde zihnin dış dünyayı oluşturması şeklinde bir müdahalesi olmaksızın fark edilmesi olarak görülmektedir. Dahası algı, Descartes'ın öne sürdüğü şekilde zihinsel bir üst faaliyet ya da akıl yürütmeler yığını değil, tamamen nesnel bir dünyanın burada ve şimdi oluşunu betimlemektedir. Bu açıdan Gestalt ekolü, klasik entelektüalist yaklaşımdaki duyum ve algı birbirleriyle örtüşemez anlayışlarına karşı çıkar. Onlar için başlangıç önce duyum, sonra algıdan çok algının ta kendisidir. Dolayısıyla nesneyi inşa etmek için zihne ihtiyaç yoktur; çünkü dünyada şimdi ve burada yer aldığımız için nesneyi doğrudan doğruya bütüncül bir şekilde (bkz. Resim 18) algılayabiliriz.⁶² Merleau-Ponty de, klasik entelektüalist anlayışı çürütmek için Gestalt ekolünün öne sürdüğü bütüncül ilkesini kullanmaktadır. Böylece algının anlamını onu salt zihin denetimine indirgemek isteyen entelektüalizme karşı korumaya çalışan Merleau-Ponty dünyaya, canlı bedene girişimiz olarak gördüğü algıyı yeniden kazanmak ister.⁶³

⁶⁰ Priest, Stephen, *Merleau-Ponty*, Routledge Press, London, 1998, s.3.

⁶¹ Morris, Charles G., *Psikolojiyi Anlamak*, çev. H.Belgin Ayvaşık, Melike Sayıl, Türk Psikologlar Derneği, İstanbul, 2000, s.23.

⁶² Gürsoy, Kenan, *Merleau-Ponty'de Algı Problemine Giriş*, Lotus Yayınevi, Ankara, 2007, s.33-34.

⁶³ Dupond, Pascal, *Merleau-Ponty Sözlüğü*, çev. Emre Şan, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s.16.



Resim 19: Reification (Cisimleştirme, somutlaştırma)

Merleau-Ponty için algı, öznenin somut dünya üzerinden nesne ile doğrudan karşı karşıya gelişini ve ikisi arasındaki ilişkiyi belirtir. Bu ilişki de Merleau-Ponty için “beden” üzerinden gerçekleşmektedir. Dolayısıyla algının ana motifi, bedene bağlanır. Bu beden, insan tecrübelerinin değişik boyutlarını açığa çıkarmakta ve insanı burada ve şimdi’ye bağlamaktadır. Bu şekilde beden algılayarak dünyadaki nesne çeşitliliğinin idrakine varmaktadır.⁶⁴ Yani algı, bedenın algısıdır; içinde yaşadığımız bu beden ve onun faaliyeti olan bu algı, var olduğu için biz bir dünya içerisinde yer alırız ve yine bu yüzden kendisine yöneldiğimiz nesnelere topluluğu vardır.⁶⁵ Bu nesnelere yönelmeyi Merleau-Ponty, Husserl’den devralır. Ona göre “yönelmişlik”, bedenın bir nesneye doğru açılması, ona yönelmesidir.⁶⁶ O halde Merleau-Ponty’nin sisteminde, Descartesçı anlamda, zihin ve beden olarak nitelendirebileceğimiz iç ve dış dünya kavramları değerini kaybetmiştir. Algı eyleminin kendisi ile algının yöneldiği şey bir araya gelmiştir. Dolayısıyla da dünya, bir dış alem olarak reddedilip bir “çevre” olarak belirlenirken, bedenim bir iç alem olarak reddedilmiş ve dünyada var olan olarak görülmüştür.⁶⁷

⁶⁴ Waldenfels, Bernhard, *Fenomenolojiye Giriş*, çev. Mesut Keskin, Avesta Basın Yayın, İstanbul, 2010, s.76.

⁶⁵ Gürsoy, Kenan, A.g.e, s.40.

⁶⁶ Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s.938.

⁶⁷ Gürsoy, Kenan, A.g.e., s.40-41.

“Dünya, kuruluş yasasını mülkiyetimde tuttuğum bir nesne değil, bütün düşüncelerimin ve bütün açık algılarımın doğal ortamı ve alanıdır. Hakikat yalnız “içsel insanda” bulunmaz, daha doğrusu içsel insan yoktur, insan dünyadadır ve kendini dünyada tanır/bilir.”⁶⁸

Böylece insanın dünya ile olan ontolojik bağıntısını beden üzerinden gerçekleştiren Merleau-Ponty, Descartes’ın da içinde yer aldığı anlayışların yeterli açıklamalarda bulunmadıklarını, daha çok beden ile dünyayı birbirlerinden bütünleşemeyecek boyutta uzaklaştırdıklarını ve bedeni aracılığıyla var olan özneyi göz ardı ettiklerini belirtmiştir.⁶⁹ Fakat Merleau-Ponty, bütün felsefi düşüncesini öznenin bedenli varoluşuna vurgu yaparak *beden*’i sisteminin merkezine yerleştirmiştir.

2.3. Bedenin Ontolojik Zemini Olarak “Ten”

Merleau-Ponty için *beden*, fizyolojinin maddi bir kütleden sunduğu bakış açısından daha fazlasını içermektedir. Onun için *beden*, “...Varlık’ın bir prototipi, algıyı olası kılan varoluşumuzun bir şeklidir...”⁷⁰ Fakat Merleau-Ponty için dünyada var olma, insan bedeni/*ten* (*the flesh/la chair*)⁷¹ içerisinde dünyayı algılamaktadır. *Beden ve ten*’i aynı konumda ele alan ve Descartesçı felsefenin neden olduğu uçurumu *ten* ile kapatan Merleau-Ponty, fenomenolojik-ontolojisinin temeline *ten* kavramını yerleştirmiştir. Böylece *ten*, bütün özne-nesne ilişkisine ait yapıların başlangıcına

⁶⁸ Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, s.xi.

⁶⁹ Merleau-Ponty, M., A.g.e., s. 423-424.

⁷⁰ Merleau-Ponty, M., *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis, Northwestern University Press, 1968, s.liv.

⁷¹ Fransızca’da *la chair*, İngilizce’de *the flesh*’e karşılık gelen “et” sözcüğünü Merleau-Ponty, maddi bir kütle anlamından ziyade dünyanın ontolojik görüntüsünü açığıklayan “ten” anlamında kullanır. Bu yüzden biz de kendi fenomenolojik ontolojisinde kullandığı anlamdaki *ten* sözcüğünü kullanacağız.(bkz. Merleau-Ponty, Maurice, *Göz ve Ten*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2012,s.12.)

yerleştirebileceği bir terim haline gelmiş ve bu ilişkinin bütün aşamalarında hem özne hem de nesne olan konumu yansıtmıştır.⁷²

Beden ile dünyanın ortaklaşa gerçekleştirdiği ontolojik yüz olarak karşımıza çıkan *ten*, Merleau-Ponty'nin sisteminde önemli bir yer teşkil etmektedir. Husserl'in *beden* (leib)⁷³ anlayışından yola çıkarak oluşturduğu *ten* kavramını *Phenomenology of Perception*'da açık bir şekilde ifade etmese de esas olarak ölümünden üç yıl sonra yayımlanan *The Visible and The Invisible*(Görünür ve Görünmez)'da insan bedeninin ontolojik temellerini açığa çıkartmak için fenomenolojisinin temel ögesi haline getirmiştir.

Merleau-Ponty'ye göre *ten* kavramı, kendisinden önceki anlayışlar tarafından ya pas geçilmiş ya da onunla uygunluk içinde bir görüş ortaya koyamamışlardır. Çünkü *ten*, ona göre, ne töz, ne madde, ne de tindir. Varlık'ın dört temel elementi olan su, hava, ateş ve toprak gibi zaman ve mekânın en temel anlam ögesidir. Ete kemiğe bürünmüş bir tür ilkedir.⁷⁴ Yani *ten*, düşünceye ya da dış dünyaya indirgenebilir bir şey olmamasıyla beraber üzerine antropolojik bir yorumlama getirebileceğimiz maddi bir töz olma görüşünden de tamamen uzaktır. Bu açıdan *ten*'e verdiği önemden dolayı bu görüşlerini sık sık dile getiren Merleau-Ponty, onun maddi bir töz olmadığını özellikle vurgulamaya devam eder:

“...Bir kez daha söylemeliyim ki, hakkında bahsetmiş olduğum *ten*, maddi olan değildir. O, görünürün gören beden üzerine sarıp sarmalaması, dokunan beden üzerine dokunabilir olanı temsil etmesidir...”⁷⁵

Dolayısıyla *ten*, beden ile birlikte anıldığından görmenin ve görülmenin, dokunmanın ve dokunulmanın ortak kaynağı olmakla birlikte hem evrensel hem de

⁷² Vasseleu, Cathryn, *Işığın Dokusu*, çev. Aydın Sarıkaya, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s.50.

⁷³ Husserl'e göre beden, düpedüz bir cisim değildir; hatta cisimden çok daha fazla şeyi ifade eder. Bedenim tek bir sözlükle ifade edilemeyen karmaşık bir gerçekliktir.(bkz. Uygur, Nermi, *Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s.120-123.)

⁷⁴ Merleau-Ponty, M., *The Visible and the Invisible*, s.139-140.

⁷⁵ A.g.e., s.146-147.

özel bir dokudur. Bu sayede *ten*, bedende kendinde ve öteki olanın bir aradalığını temsil etmekte, fizyolojik, psikolojik ve antropolojik olmayan ontolojik dizinin son kavramı olmaktadır.⁷⁶

Varoluşunu her zaman bir dünya/yaşam içerisinde gerçekleştiren *ten*, Merleau-Ponty'ye göre içinde bulunduğu dünyayla/yaşamla kurdukları ontolojik bağdan dolayı birbirlerinden ayrılamaz konumdadırlar. Çünkü beden, *ten* sayesinde bir duyarlılık kazanarak her zaman bir dünya/yaşam içerisinde yer alır. Dolayısıyla duyarlılıktan dolayı dünyaya/yaşama yönelen beden, dünyadan/yaşamdan soyutlanıp ondan çekip çıkarılamazdır. Merleau-Ponty de bunu "...şeyler bedenimin bir uzantısıdır ve bedenim dünyanın bir uzantısıdır, bedenime yönelerek sarmalar dünya beni..."⁷⁷ diyerek *ten*'in dünya ile olan ayrılmazlığını, onun yaşamdan/dünyadan kopamayan bir ögesi olduğunu açıklamaya çalışmıştır. Böylece *ten*'in fenomenolojik-ontolojisi, görenin teni ile görünenin teni arasındaki ilişkiyi özne-nesne ilişkisinden ziyade onun içselliği ile benim dışsallığım, onun dışsallığı ile benim içselliğim arasındaki karşılıklı tersine çevrilebilirlik (reversibility) veya karşılıklı sarmalama, iç içelik veya kesişme anlamı üzerinden temellendirerek düşünmek gerekmektedir. Dolayısıyla da Merleau-Ponty'ye göre, *tenin* tersine çevrilebilirlik ve kesişme olmak üzere iki ilkesi karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle *tenin* tersine çevrilebilirlik ilkesi, bedenleri birbirine bağlayan, gören ile görülenin iç içeliğini sağlayan bir ilkedir; dokunmanın veya görmenin, dokunulan bir varlıktan ve görülen bir varlıktan ayrılmazlığını sağlayan ilişkiyi belirtir. Bu ilke için etkin olan ancak edilgin olanla yakınlık içerisinde tamamlanabilmekte ve böylece duyumsayan ile duyumsananın ilişkilerinde bir tersine çevrilebilirlik, döngüsellik dâhil olmaktadır.⁷⁸ Fakat bu ilke, "...gören ile görülenin iç içeliğinden söz etmemize olanak tanıyorsa da bu ilişkiyi bir örtüşme olarak tanımamıza izin vermez..."⁷⁹ O sadece bedenin kendisi ile ötekisi arasındaki ontolojik ilişkiyi açığa çıkartmaktadır. Bu yüzden, Merleau-Ponty, kendi bedenim ile öteki arasındaki tersine çevrilebilirliği daha anlaşılır kılmak için tokalaşmayı örnek

⁷⁶ A.g.e., s.140.

⁷⁷ A.g.e., s.260.

⁷⁸ Dupond, Pascal, A.g.e., s.136.

⁷⁹ Direk, Zeynep, A.g.e., s.112.

göstermektedir. Ona göre tokalaşma, “...bir tersine çevrilebilirliktir (reversibility); dokunduğum kadarıyla ve aynı anın içinde kendimi de dokunulmuş olarak hissedebileceğim bir durumdur...”⁸⁰. Böylece elimin başka eller için dokunulan olabilmesi, bedenin kendini de bir dokunulur olarak keşfetmesine, onun, aslında kendisinin de bir parçası olduğu diğer dokunulurlara açılmasını sağlamaktadır. Böylece bu durum, sadece ontolojik bir birleşmeden öte aynı zamanda toplumsal ve sosyal bir yaşamın olanağını da vermektedir. Yani bu ilke, bedenler arasında bağ kurarak kendilerinden hareketle dünyaya açılmasını sağlayan ve aynı zamanda gören ile görüneni farklılaştırmadan onlardan söz etmemize olanak tanımaktadır.

Merleau-Ponty'nin fenomenolojik-ontolojisinde kesişme ise, ona özgü bir kavramdır. Her biri ancak öteki olan, gören ve görünen, gösterge ve anlam, içeri ve dışarı gibi genellikle ayrı olarak kabul edilen terimlerin ayrılık içinde özdeşliğini düşünmeye çalıştığında kesişme kavramını referans edinir. Kesişme kavramı, bunları ayrı veya ayrılabilir olarak düşünmeyi reddetmektedir. Dolayısıyla bir iç içe geçişliliği ve bir varoluşun içini bize sunmaktadır. Böylece hem “kendisi için” hem de “başkası için” arasında da bir kesişme gerçekleşebilmekte, kesişme sayesinde yan yana bulunabilmektedirler.⁸¹ Dolayısıyla kesişme, bedenin kesintisiz hareketi için kullanılan bir kavram olmakla beraber bu hareketin derinliğini de bize vermektedir. Kesişme ilkesinde karşımıza çıkan derinlik, zemin-form ilişkisindeki gibi bir durumu temsil etmez, aksine görüneni sarmalayan ve görünenin de içinde yer aldığı bir durumu belirtir.

Öte yandan Merleau-Ponty kesişmeyi optik çapraz geçişle bir çağrışım yaratacak biçimde ilişkilendirerek ontolojiye aktarır. Merleau-Ponty'ye göre, fizyolojik bir giriş olarak optik çapraz geçiş, iki optik sinire ait liflerin çarpı biçiminde üst üste geliş noktasını verir. Böylece, her bir gözün paylaştığı görsel alan bedenin karşıt taraflarını kontrol eden beyin kısımlarına bağlanmaktadır.⁸² Yani Merleau-Ponty algısal alanın

⁸⁰ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, s.144.

⁸¹ Dupond, Pascal, A.g.e., s.88-89.

⁸² Vasseleu, Cathryn, A.g.e., s.58.

bulanıklığını ve fizikselliğini açıklamada görsel algılamayı daha açık anlatmak için kesişme terimini kullanmaktadır. Ona göre;

“...iki gözle yapılan algılama, iki tane tek gözle yapılan algılamanın üstünde durmayla oluşmaz, o bir diğer düzendedir. Tek göze ait olan imgeler, her iki gözle birden algılanan tek imge ile aynı anlamda değildir.”⁸³

Böylece Merleau-Ponty'nin fenomenolojik-ontolojisinde, her iki gözle birden algılanan şey, çapraz geçisin ayırt edici gerçekliği olan duyarlılığın boyutsallığı kadar gerçektir. Zaten fizyolojik açıdan tek gözle uzaklığı hesap etmek olası olsa da derinliği algılamak üç boyutu gerektirir. İşte bu üç boyutluluk da bize *ten* ontolojisinde çapraz geçişi vermektedir. Bu durumda kesişme, herhangi bir nesnenin görüntüsünün çift alanının çarpı biçiminde üst üste gelişini ifade etmektedir.⁸⁴ Yani kesişme bize, bedenün dünyada algı ile var olmasını, böylece şeylerin *ten*imizle iç içe geçişini temsil etmektedir.

⁸³ Merleau-Ponty, A.g.e., s.7.

⁸⁴ Vasseleu, Cathryn, A.g.e., s.59.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CÉZANNE'İN ŞÜPHEİ: RESİM VE BEDEN

“Ressam, bir ‘optik’ sahibi olmalı; bizden önce kimsenin bakmadığı gibi bakmalıyız doğaya...”(E. Bernard, *Cézanne Üzerine Anılar*, s.77)

“...Bir ressam, görüşünü birkaç ayda ya da yalnızlık içinde elde etmez. Ressamın görüşü ancak görerek oluşur...” (M. Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, s.38)

Merleau-Ponty'nin sanata yönelmesinin esas sebebinin *ten* ontolojisini geliştirmek olduğunu söyleyebiliriz. İlk olarak, *Phenomenology of Perception*'da dünya ile kurulan ilksel temasın algı olduğunu felsefi bir bakış açısıyla değerlendiren Merleau-Ponty, daha sonra *The Visible and The Invisible*'da bu algı düşüncesini *beden*'e nüfuz ettirerek insanın dünya ile olan ontolojik bağıntısının *beden* üzerinden gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda *The Visible and The Invisible*'da başlayan ontolojik düşüncelerini, sanatla destekleyecek biçimde ölmeden on ay önce kaleme aldığı *Eye and Mind* (Göz ve Tin)'da *beden*'i “sanat yapıtı” olarak görmesiyle belirtmektedir. Önemli eserlerinden biri olan *Göz ve Tin*'de, algının açılım alanları olarak tanımlayabileceğimiz *beden/ten* ve özellikle görüş/bakış kavramlarını resim sanatını temel alarak incelemeye çalışmaktadır.

Sanatçı, Merleau-Ponty'ye göre, daha önceden biçimlenmiş bir varlık gibi yerinde duran doğanın bir kopyasını yaratmamaktadır. Ortaya koyduğu sanat yapıtını, İzlenimcilerin de ana unsuru ve radikal değişimlerin temelinde gördükleri *görme* ile icra etmektedir. Dolayısıyla Merleau-Ponty'nin düşüncesi, İzlenimci ressamların *görme*'si ile iç içe girmekte ve sanatçının bir eser ortaya koyarken ilk etkileşimi *görme* ile sağlayabileceğini düşünmektedir. Böylece *görme*'nin de kendisini en güzel ifade edebileceği sanat alanının resim olduğunu belirterek aktörü olan ressama da ayrı bir

önem vermektedir. Ona göre ressam bedenini dünyaya teslim ederek doğayı resmine aktarmaktadır.⁸⁵ Örneğin Pierre-Auguste Renoir, *Chemin Montant Dans Les Hautes Herbes*, (Uzun Çimler Eşliğinde Patika) tablosunda önünde duran görsel çekiciliği ve *an*'ı tuvaline dökmeye, doğanın kendisi üzerinde bıraktığı etkileri renklere dönüştürmeye çalışmıştır. Dolayısıyla gerek Renoir gerekse diğer İzlenimci ressamlar *görme* yetileri ile gördükleri şeyin kesiştiğinin farkında olarak resim yapmaktadırlar. Yani İzlenimci ressamlar *görme* duyusuyla işe başlayarak dünyayı anlamlandırmaya çalışmakta ve bunu takiben *görme* ile görülenin kesiştiğini fark etmektedirler.



Resim 20: Pierre-Auguste Renoir, *Chemin Montant Dans Les Hautes Herbes*, (Uzun Çimler Eşliğinde Patika), 1876-1877

⁸⁵ Murray, Chris, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, çev. Suğra Öncü, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.237.



Resim 21: Claude Monet, *Les régates d'Argenteuil* (Argenteuil'de Yelken Yarışları), 1872

Merleau-Ponty, algı dünyasını açıklamaya çalışırken çoğunlukla resme başvurmuştur. Onun için resim ve ressam, tektir; hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkına sahiptir.⁸⁶ Çünkü ressam, hayata farklı gözlerle bakmakta, var olanda görülenin dışına taşmaya çalışmaktadır. Bunu da dünyaya bedenini vererek, dünyayı resme dönüştürerek gerçekleştirmektedir.⁸⁷ Bu ontolojik boyuttaki eylemini de ressam *görme* 'yle sağlamaktadır. Böylece resim, *görme* yoluyla dünyanın da bize erişmesini sağlamaktadır. Bu durumda algı dünyası, resme olduğu değeri vererek resmin içinde erimemizi sağlayacaktır. İzlenimci ressamların fikirleriyle aynı doğrultuda düşünen Merleau-Ponty'ye göre ressamlar, nesnelere üstünde çalışırken asla nesnenin kendisini akla getirmezler, onu sadece *görme* ile yansıtırlar ve bu yüzden de tuvalin üzerinde kendi kendine yeten bir görüntü kurma

⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Göz ve Tin*, s.30.

⁸⁷ A.g.e., s.32.

amacındadırlar. Aynı şekilde Camille Pissarro'nun *Femme dans un clos, Soleil de printemps dans le pré à Eragny* (Eragny'de Bahar İzleniminde Kapalı Bir Kadın) tablosunu da bu doğrultuda düşünebiliriz; çünkü Pissarro, tuvale aktarmaya çalıştığı nesnelerin kendileri ile değil, görünüşleriyle uğraşmaktadır.



Resim 22: Camille Pissarro, *Femme dans un clos, Soleil de printemps dans le pré à Eragny* (Eragny'de Bahar İzleniminde Kapalı Bir Kadın), 1887

Merleau-Ponty'ye göre ressamın *görme*'si ile herhangi bir insanın doğayı, ağacı, yaprağı, dalı görmesi aynı değildir. Ressam dünyayı her şeyiyle bir bütün olarak görür. "Dünyada tablo olmak için eksik olanı ya da tabloda kendisi için eksik olanı görür"⁸⁸ ve onu tuvaline yansıtmaya çalışır. Aynı zamanda Merleau-Ponty'nin bu düşüncesi, Descartes'ın sınırlı olan ve uzamda yer kaplayan bedenini de aşmaktadır; çünkü *görme* Descartes için bu sınırlı bedenle gerçekleşip onun sınırlılığının dışına

⁸⁸ A.g.e., s.38.

çıkamamaktadır.⁸⁹ Oysa Merleau-Ponty’de *görme*, bedenle birlikte gerçekleşmesinin yanında görmenin dokunmadan bağımsız olmasını sağlayıp bedeninin dünyanın çeşitli yüzeyleriyle etkileşime girmesini sağlar. Böylece Descartes’taki sınırlı beden Merleau-Ponty ile görmenin sınırsızlığı içinde resim sanatıyla bütünleşmektedir. Çünkü ressamın dünyası görünür bir dünyadır ve ressam resim yaparken gördüğü şeyin büyümesine kapılarak bedeninin sınırlılığını aşmaktadır.⁹⁰



Resim 23: Rembrandt van Rijn, *Night Watch* (Gece Nöbeti), 1642

Merleau-Ponty’ye göre ressam, bedenini dünyaya teslim ederek kopyadan uzak bir şekilde doğayı resmine aktarmakta ve bunu da ışık ve rengin muhakemesine başvurarak gerçekleştirmektedir. Örneğin, ressam, dağın kendisini değil, daha çok gözlerimizin önünde onu dağ kılan ışık, renk ve havayı sorgulamaktadır. Çünkü dağ,

⁸⁹ Descartes, R., *Meditasyonlar*, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2014 s.26.

⁹⁰ Merleau-Ponty, M., *Göz ve Tin*, s.39.

yalnızca kendi varlığı ile değil, onlarla birlikte esas olarak varoluşunu kazanmaktadır. Merleau-Ponty bu düşüncesini desteklemek için Rembrandt van Rijn'in *Gece Nöbeti* adlı resminden faydalanmaktadır. Bu eseriyle Rembrandt, koyu renkli geri plan üzerinde parlak renkli figürleri işleyerek dikkat çekici bir etkiye ulaşmaktadır. Rembrandt'ın renkleri etkili bir şekilde kullanmasından etkilenen Merleau-Ponty'ye göre "*Gece Nöbeti*'inde yüzbaşının bize doğru uzanan eli, bize profilden sunulsa bile buradadır. İki görmenin kesişmesinde, yüzbaşının uzaysallığı durmaktadır..."⁹¹diyerek tuvale yansıyan her nesnenin ötekileriyle birlikte varoluş kazandığını ve bu varoluşta ressamın rolünün tablonun içinde görüneni kuşatmak ve yansıtmak olduğunu belirtmektedir.

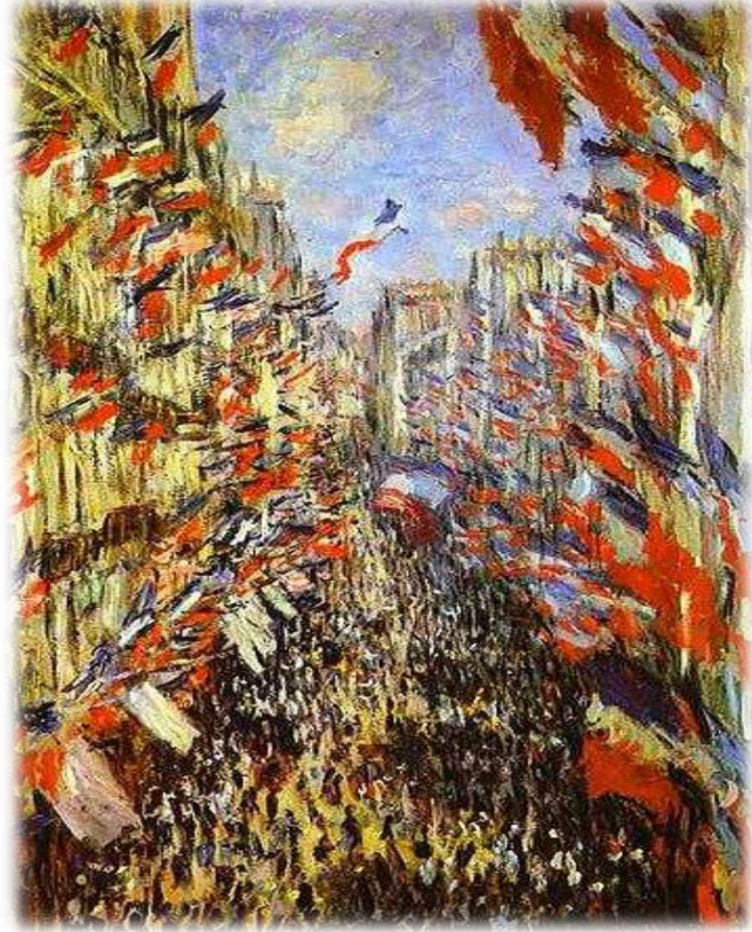
Merleau-Ponty gören ile görünürün dönüşümünde resimde "derinlik" boyutundan da bahseder. Ona göre "derinlik", resimde genişlik ve yükseklik boyutlarından türemiş üçüncü bir boyuttur ve daha çok boyutların bir tersine çevrilebilirliğinin; her şeyin aynı anda olduğu, yükseklik, genişlik ve uzaklığın onda çıkarıldığı, bir şeyin burada olduğunu söyleyerek ifade edilen bir hacimliliğin deneyimidir.⁹² Bir ressam tamamen yapıtına kapılıp gittiği vakit, görünürlük duruma hâkim olur ve gören ile görünürün kesişme noktasında derinlik devreye girmektedir. Ressam sanat yapıtını yaratırken renklerle bütünleşerek derinliğin içinde görüşünü tuvaline yansıtır. Böylece dünyayı yapıtına ne ölçüde aktarabildiği kendi bilincinin derinliğine bağlıdır. Derinlik ressamın dünya ile uzaktan ne kadar iyi etkileşime gireceğini belirleyen bir boyuttur. Dünyaya derinden bakmak onun önceden erişemediğimiz yüzlerinin farkına varmamızı desteklemektedir. Dolayısıyla da tuval üzerindeki renk oyunu sanatçının bilincinin derinliğinden gelmektedir. Bir renk beyaz tuval üzerinde hiçbir zaman ayrı bölümlerden oluşmuş gibi algılanmaz bu derinlik sayesinde.⁹³ Merleau-Ponty'nin bu düşünceleriyle İzlenimci resmin tuvaldeki beyaz zeminle beraber renkleri iç içe geçirerek, belirli bir tona ulaşmayı hedefleyerek kendi derinlik algılarını oluşturmaya çalışmaları aynı doğrultudadır. Yani resimsel derinlik,

⁹¹ A.g.e., s.40-41.

⁹² A.g.e., s.63-64.

⁹³ Murray, C., A.g.e., s.238.

gelenekselin aksine bilinmeyen bir zeminden yola çıkılarak yapılmamaktadır. Ressamın bakışı orada filizlenmektedir.⁹⁴



Resim 24: Claude Monet, *La Rue Montorgueil* (Montorgueil Caddesi), 1878

Bunun yanında Merleau-Ponty, fotoğraf ile resim arasında da birtakım farklılıkların olduğunu belirtmektedir. Ona göre sanatçının dünyası, fotoğraftaki salt gerçeklik ve donukluğun üzerine kurulumun dışındadır. Bu yüzden “...doğru olan sanatçıdır, yalancı olan fotoğraf, çünkü gerçeklikte zaman durmaz...”⁹⁵ Fotoğraf

⁹⁴ Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, s.66.

⁹⁵ Merleau-Ponty, M., *Göz ve Tin*, s.73.

zamanın öteye geçmesini, sınırı aşmasını, dönüşmesini yıkar, oysa resim, bunları görünür kılar. Yani fotoğraf, bir imgeyi tam ortaya çıktığı andaki gibi dondurmaktadır; fakat resim belirli bir “süre”⁹⁶de yapılır. Bir tabloda yaşam ve tablonun desenlerinde hareket vardır; bunu da ressam durmadan değişen bir görüntüyü belirli bir sürede birçok kez gözüne iliştirdiği şekliyle sunmaktadır.⁹⁷ Dolayısıyla “...resim, asla zamanın tamamen dışında değildir, çünkü daima tenseldir...”⁹⁸ Aynı şekilde İzlenimci ressamlar da bir fotoğraf karesinin oluşturduğu donukluğa karşı çıkmaktadırlar; çünkü onlar için fotoğraf anlık tepkileri saptamaya ve devinimi çözümlenmeyi başaramamaktadır.⁹⁹ Devinimi hareket ve akışla çözümlen İzenimci ressamlar, bu durumda nesnelere sanki yerlerinden oynamışçasına resmederler. Örneğin Claude Monet'nin *La Vague Verte* (Yeşil Dalga) tablosunu seyreden bir kişi, gözlerini aşağıya ve yukarıya doğru hafifçe oynattığında doğanın akışının iyi bir çözümlenmesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Böylelikle daha önce resmin karşısında sabit durmak zorunda olan izleyiciye bir hareket kabiliyeti kazandırmıştır. Tabloyu seyreden kişi, değişik renklerin, kabartıların, açık ve koyu farklılıkların gözüne ilişen biçimlerine bir bütünlük kazandırır. Bu açıdan hem İzenimci ressamlar hem de Merleau-Ponty, dünyayı her gün algıladığımız biçimine sadık kalarak fotoğrafın değil, resmin yeniden ürettiğini ileri sürer. Çünkü dünyaya açılma ve onunla etkileşim içine girme olarak görülen algı, deneyimleri birbiriyle farklılaştırarak dondurma girişimine girmenin aksine deneyimlerimizdeki birçok tarafı birbirine katarak sürekli ve hızlıca değişen anlamı bütünlük içine sokmaktadır. İzenimci ressamların rengi dönüştürme biçimlerinde de aynı düşünce hâkimdir. Bu dönüşüm, birbirine zıt renkleri iç içe ve ardı ardına koyarak bir bütünlük oluşturmaktır. Karşımızda gördüğümüz nesnelere renkleri, ne doğanın genel yasalarıyla ne de yalnız rastlantı kavramıyla açıklanabilen bir şey değildir. Bu renkler sayesinde İzenimci sanat eseri sadece etkilenmek,

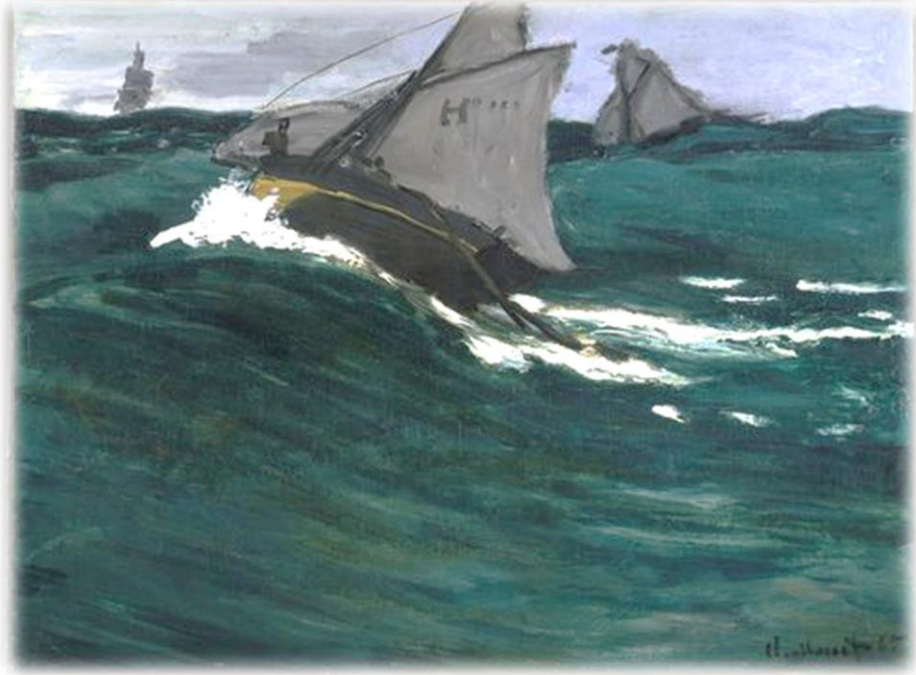
⁹⁶ Henri Bergson'un süre anlayışı ile İzenimciler'in kısa süre içinde akışın, *anın* resmini yapmaları aynı doğrultuda oluşmaktadır. “Bergson'a göre süre, sonsuz bir akıştır, gerçek olan bize görünen enstantane fotoğraflar ya da kesik kesik algı durumları değil, sonsuz akış ve değişimin kendisidir. Bu akış, bu değişim bölünemezdir ve bu özelliğini de sürenin kendisinden alır.” (bkz. Sütçü, Özcan Yılmaz, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s.63-64.)

⁹⁷ Murray, C., A.g.e., s.238.

⁹⁸ Merleau-Ponty, M., *Göz ve Tin*, s.73.

⁹⁹ Şenyapılı, Önder, *Resimde İzenimcilik Yılları ve İzenimci Ressamlar*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara, 2011, s.53.

heyecanlandırmak gibi duyguları harekete geçirmekle kalmamakta, aynı zamanda algılamak, anlamlandırmak gibi öze yönelik bir bilinç durumunu da gerekli kılmaktadır.¹⁰⁰



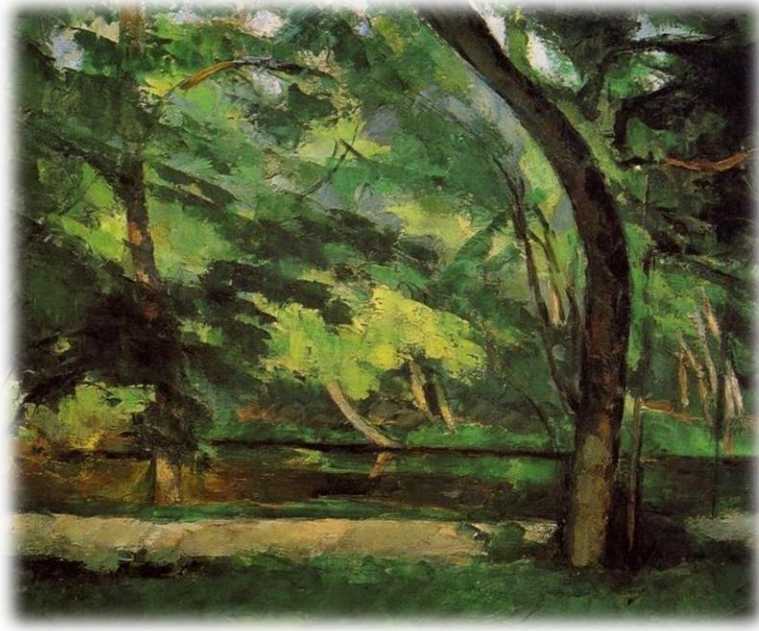
Resim 25: Claude Monet, *La Vague Verte* (Yeşil Dalga), 1865

3.1. Şüphenin Sanatı: Merleau-Ponty ve Cézanne

Merleau-Ponty'de ressam, kurduğu özne-nesne dikotomisinden sıyrılmış bir yapı içerisinde bedenini dünyaya teslim ederek onunla kurduğu algı ilişkisini *ten*'de temellendirmektedir. Merleau-Ponty gören ile görüleni birbirine *ten* üzerinden bağlayarak dünya ile olan iletişimi olanaklı kılmaktadır. Merleau-Ponty *ten*'in bu olanaklılığını da en iyi yansıtanın resim sanatında Paul Cézanne olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla Merleau-Ponty, *ten* ontolojisini geliştirmek için İzlenimci

¹⁰⁰ Murray, C., A.g.e., s.239.

ressam Cézanne'ın resimdeki düşüncesine ilgi duymaktadır. Bu açıdan, Cézanne, kuşkusuz, Merleau-Ponty'nin diğer İzlenimci ressamalara oranla daha fazla üstüne düştüğü isim olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 26: Paul Cézanne, *L'Etang Des Soeurs A Osny* (Osny'de Gölet), 1875

Cézanne, geleneksel sanatın yöntemlerinin doğaya aykırı olduğu konusunda İzlenimci arkadaşlarıyla aynı fikirdedir. Ona göre sanatçı, kuramla hareket etmeyen, yalnızca duyuşsal algıları, doğayı resme aktaran kişidir.¹⁰¹ O da kendini doğadan edindiği izlenimlerine bırakmakta ve daha önceden bildiği ya da öğrendiği biçim ve renkleri değil, gözüyle gördüklerini resmetmeyi amaçlamaktadır.¹⁰² Cézanne'a göre renkler,

“sanki insanın ruhundaki kararsızlığı bir daha dönüp gelmemek üzere alıp götürüyor; bu kırmızılardaki, mavilerdeki iç

¹⁰¹ Fischer, Ernst, A.g.e., s.73-74.

¹⁰² Gombrich, E. H, A.g.e., s. 538.

rahatlığı gösterişe kaçmayan gerçeklikleri, aydınlığı insanı eğitiyor...”¹⁰³

Bu açıdan İzlenimci renk anlayışıyla aynı fikirlere sahip olan ressam için, aslolan yalnızca renklerdir. Çünkü bir resim ilkin renklerden başka bir şey sunmaz bize. Ona göre, ressam “aklın” mantığına değil, kuşkusuz, renkler mantığına göre doğayı resmine aktarmaktadır. “Eğer kendini aklın mantığına kaptırırsa şayet, yitip gider ressam. O sadece gözlerine teslim olmalıdır.”¹⁰⁴ Böylece Cézanne’ın *görme*’si ile Merleau-Ponty’nin *görme*’si kesişmektedir. Dolayısıyla Merleau-Ponty, *görme*’nin en iyi icra edilen yerin resim sanatı olduğu görüşlerini Cézanne ile temellendirmektedir.



Resim 27: Paul Cézanne, *Autoportrait* (Kendi Portresi), 1880

¹⁰³ Rilke, R. M., *Cézanne Üzerine Mektuplar*, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002, s.47.

¹⁰⁴ Cézanne, Paul, “Resim Üzerine Görüşler”, çev. Güven Savaş Kızıltan, *Defter Dergisi*, S: 7, 1988, s.115.

Merleau-Ponty'ye göre Cézanne, doğanın o an verdiği izlenimden başka bir rehberi olmadan, dış hatları izlemeden ya da herhangi bir düzenleme olmadan, duyumlara hitabeden yüzeyden vazgeçmeden gerçekliği aramaktadır.¹⁰⁵ Yani ona göre önemli olan, portrenin (bkz. Resim 27) ya da manzaranın (bkz. Resim 28) gözlerimizin önünde nasıl doğduğunu ve çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyimimizin duyguyu nasıl verdiğini göstermektir. Dolayısıyla, resimde, algımızın her değişimine tepki vererek onunla iletişime geçtiği için bunu kısıtlamaya çalışan perspektif kuralları artık işlememektedir. Böylece her ne kadar kendini belirli bir görüşün içine dâhil etmese de İzlenimci resmin konturları dışlayan tavrının açık bir şekilde en büyük savunucularından biri olmaktadır Cézanne. Ona göre "...gerçek sanatçı gösterişi sevmez, zamanın moda akımlarına bel bağlamaz, kendi köşesinde çalışmayı yeğler yalnızca... Çünkü ressam, gerçek doyuma resim yaparak ulaşır."¹⁰⁶ Doğadaki izlenimlerini tuvale aktarmaktan hoşlandığını söyleyen Cézanne, her ne kadar kendini İzlenimcilik'ten uzak tutmaya da çalışsa Camille Pissarro ve Claude Monet'den oldukça etkilendiğini söylemektedir:

"Sanatıma katkıda bulunan Monet ve Pissarro ile karşılaştım... Pissarro, o zamana kadar kimsede görmediğim bir doğa anlayışına sahipti. Monet'ye gelince, onun, kompozisyonlarını kurma yöntemi bütünüyle kendine özgüdür; gerçeği yakalamakta şaşılacak bir kolaylık seçilir onda... Fakat Empresyonist resamlara bakarken dünyayı yeniden tanımaya çalışmak gerektiğini düşünmüşümdür... Pissarro ve Monet'ye öykünme gereği duymadım gene de. Çünkü resmimin bana özgü olmasını istedim."¹⁰⁷

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Sense and non-Sense*, trans. Hubert L. Dreyfus & Patricia A. Dreyfus, Northwestern University Press, 1964, s.13.

¹⁰⁶ Bernard, Emile, A.g.e., s.101.

¹⁰⁷ A.g.e., s.87.

Resimlerinin kendisine has olmasını isteyen Cézanne, sanat ile doğayı aynı yapmak istemektedir. Ona göre sanat, kişisel bir duyumsamadır ve anlayışının da bu duyumsamayı ‘resim’ olarak örgütlemesini istemektedir. Birbirlerinden bu denli ayrılamayacak olan doğa ve sanat, Cézanne’ın ilk bakışta dengesiz gibi görünen yapılarına karşılık renkleri uyumlu kullanımının en önemli parçalarıdır. Bu açıdan kendi sanatını sürekli evrim geçiren bir yanının olduğunu söyleyen Cézanne, İzlenimci ressamların sanat ve doğayı bir araya getirirken uyguladığı formüllerin eksik olduğunu ve yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini belirtmektedir.¹⁰⁸ Yani ona göre, Renoir doğayla beraber çoğunlukla Parisli kadınları resmederken Monet ise ele aldığı doğa konularını önemsemeyerek resmediyordu, oysa ressamın eseri bütünüyle doğaya yönelik olmalı, ışığını, yeteneğini tuval üzerinde doğadan öğrendikleriyle oluşturmalıdır.¹⁰⁹ Çünkü göz, doğayla ilişki kurularak eğitilebilir ve ressamın kalitesi de aslında küçük bir görüş farklılığıyla oluşmaktadır. Bu da doğaya önceki bakışları aşarak, bu bakışları ileriye taşıyarak gerçekleşmektedir.



Resim 28: Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (Saint-Victore Dağı), 1885

¹⁰⁸ Sérullaz, Maurice, A.g.e., s.74.

¹⁰⁹ Bernard, E., A.g.e., s.34.

Cézanne’ın bu eşsiz yeteneğinin farkında olan Merleau-Ponty, Saint-Victore Dağı’ını resmettiği bölgeye giderek *görüşü* ve resmi yeniden sorgulamaktadır. Merleau-Ponty’ye göre, Cézanne’ın resmetmek istediği “dünya an’ı”, ölümünün ardından uzun zaman geçmesine rağmen, hala tablolarından bize doğru savrulmaktadır. Onun Saint-Victore Dağı, dünyanın bir ucundan diğer ucuna ve Aix’in üstündeki sert kayada görünen dağdan oldukça farklıdır.¹¹⁰ Yani Cézanne’ın resmetmek istediği şey aslında sadece “şu an” değildir, aynı zamanda geçmişte kalmış olan bir *an*’ı da tuvale aktarmak istemektedir. Aix’in üstünde gördüğü kayada olan ve başkalaşan bütün anları resmetmek istemektedir. Bu açıdan hem Merleau-Ponty hem de Cézanne için önemli olan *görmek*’tir; nesneyi tuvale olduğu gibi değil, geçmişten günümüze her şekilde gözün algıladığının aktarılması gerekir. Cézanne’ın bu şekilde resme getirmiş olduğu yenilik Merleau-Ponty’nin aynı zamanda sanat anlayışında beden bilmesinin çözümlemesi olarak karşılık bulur; beden gerçek olanın tasarımının dokusunu göze sunar. Bedenin gerçeklikle bir değiş-tokuş içine girdiğini ve bunun sanatın sorunlarını da içerdiğini belirtir.¹¹¹

Cézanne, giderek ustaladığı yıllarda yapıtlarının getirdiği yeniliğin resim üslubundan çok, gözlerindeki bir sorundan kaynaklanıp kaynaklanmadığına ilişkin şüpheye düşmektedir. Hatta Cézanne’ın bu şüphesini doğrular nitelikte bir eleştirmen de Cézanne’ın eserleri için “Sarhoş bir tuvalet temizleyicisinin tablosu” cümlesini kurmaktan da çekinmemektedir.¹¹² Fakat Cézanne’ın bu şüphesi, eleştirmenlerin absürd yorumlarının aksine, esas olarak, resimlerinde gören ile görünenin örtüşmesini ve insanların doğanın bilincine varmasını sağlamayı amaçlamasından kaynaklanmaktadır. Dahası, şüphesini kuvvetlendiren şey de doğayı resmine aktarmaktan hiçbir zaman memnun olmamasıdır. Ona göre kendi bakışını doğayla eksiksiz bir bütünleştirme içerisine soktuğu zaman ancak yapıtlarının seyircisine

¹¹⁰ Merleau-Ponty, M., *Göz ve Tin*, s.44.

¹¹¹ A.g.e., s.34.

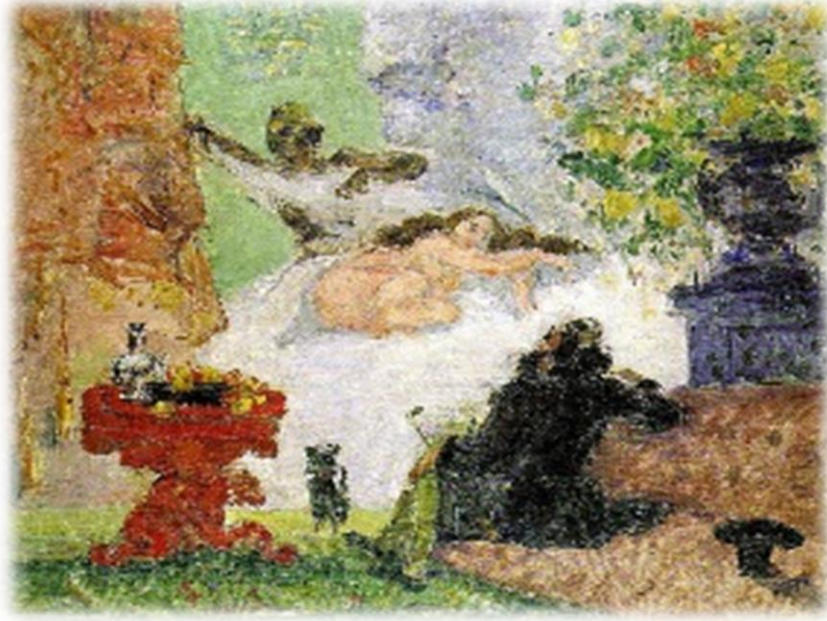
¹¹² Merleau-Ponty, M., *Sense and non-Sense*, s.9.

doğayı getireceğine inanmaktadır. Dolayısıyla bunu da doğanın biçimleniş şekline odaklanarak başarmaktadır. Böylece Cézanne’ın yapıtlarında görülen biçimsizliğin ya da biçim bozukluğunun gözlerindeki fiziksel bir rahatsızlığın aksine, resminde her şeyin düzene girdiğini ve kendisini de bu düzene soktuğunu ve dolayısıyla da algılama tarzına göre yapıtı yönlendiren anlamlı doğal bütünlüğü belirtmektedir. Bu bakımdan Cézanne’ın üslubu, insanı doğadan başka, ondan tamamen ayrı değil, doğanın içinde gösteren anlayışa odaklanmaktadır. Yani Cézanne, insanı doğadan harici bir pozisyonda değil, bütünlüklü olarak doğanın içinde görmektedir. Doğayla insan arasındaki bu karşılıklı ilişki resmin yapısının ortaya çıkması için hem Cézanne’da hem de Merleau-Ponty’nin kurmaya çalıştığı sistemde oldukça önemlidir. Merleau-Ponty’nin *ten* ontolojisine giden yolda en büyük yeri Cézanne’ın *görme*’si tutmaktadır. Böylece hedeflediği ontik yapıyı Cézanne’ın resim sanatında bulmaktadır. Bu açıdan resim sanatı Merleau-Ponty için, dünyanın(Cézanne için doğanın) bedenimizle birbirlerini sarmalamasıyla var olduğunu göstererek kendi süreçlerinin bilincinde olmasını sağlamaktadır.¹¹³ Sonuç olarak da insan, resim sanatı vasıtasıyla “dünyanın teni”yle karşılaşmış olmaktadır.

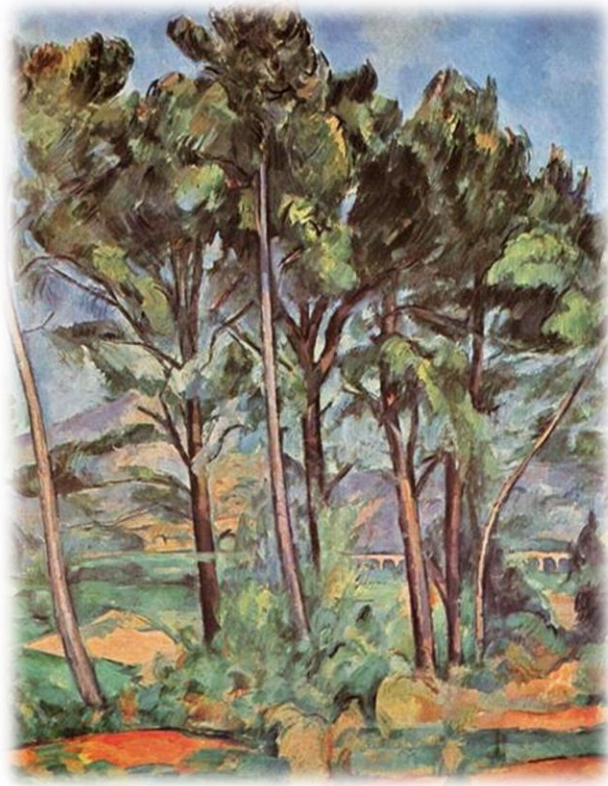


Resim 29: Paul, Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire et le viaduc de la vallée de l'Arc* (Saint-Victore Dağı ve Arc Nehri Vadisi), 1882

¹¹³ Murray, C., A.g.e., s.239-240.



Resim 30: Paul Cézanne, *Un Olympia Moderne* (Modern Olympia), 1874



Resim 31: Paul Cézanne, *Pine Et Aqueduc* (Çam Ağaçları), 1900

SONUÇ

Hızla değişen yaşadığımız bu dünyanın içinde, duygularımız, düşüncelerimiz, inandığımız değerler ve bunlara paralel olarak sanat biçimleri değişir. Tüm bu değişimler, insanın dışında değil, onunla birlikte dünyanın içinde gerçekleşir. Herakleitos'un ontik bir düşünceyle ortaya koyduğu *panta rhei* anlayışından yola çıkarak ele aldığımız “Maurice Merleau-Ponty Fenomenolojisi ve Resimde İzlenimcilik” isimli tezimizde, düşünce dünyasındaki kırılmada görmenin önemini Cézanne ile Merleau-Ponty üzerinde vermeye çalıştık. Modern sanatın kendisiyle başlatıldığı İzlenimcilik ile Merleau-Ponty'yi bir araya getiren şey nedir? sorusuna şöyle cevap verebiliriz: Kendi bireysel *görme* anlayışlarını ön plana koyan, geçici bir anı yakalamaya çalışan, açık ve zıt renk değerlerini bir arada kullanmaya özen gösteren, sanatsal bir klostrofobiye sahip olan bir ressamın devrimsel bir tavırla resme ve *görme* 'ye getirdiği yeniliktir. Bu yenilik sayesinde de resim sanatı, gelenekselin boğucu ve ikonaları resmetme zorunluluğu altında ezilmekten son derece aydınlık bir tavırla kurtarılmıştır. Bununla beraber onun felsefi temele kaymış olmasının sebebi de İzlenimci nesnenin yorumuna bakarak resimde ışık, renk ve zamana getirmiş oldukları dönüşümdü. Resim sanatında bu denli sarsıcı bir etki yaratan akıma karşılıksız kalamayan Merleau-Ponty, kurduğu fenomenolojik-ontolojik sisteminin son durağı olarak gördüğü resim sanatını ve İzlenimci ressam olan Paul Cézanne'ı kendi felsefi temeline yerleştirdi. Bu açıdan, ilk olarak, Merleau-Ponty'yi merkeze alarak gerçekleştirdiğimiz ikinci bölümümüzde Descartes'ın ve ardıllarının ardında bıraktığı enkazı kurduğu fenomenolojik-ontolojik bir sistemle aşmaya ve kendinden öncekilerin fikirlerini dönüştürüp ileriye taşıdığını açıklamaya çalıştık. Öncelikle varlık üzerinde her türlü ikiliğe karşı çıkan Merleau-Ponty, Descartesçı özne-nesne dikotomisinin problemlili olduğunu ve bununla vardığı *Cogito* anlayışının yeniden kurulması gerektiğini düşünmektedir. Böylece “Düşünüyorum”u “Algılıyorum”a dönüştürerek Descartes'ın dikotomisinin felsefe tarihine getirdiği açmazları ortadan kaldırmıştır. “Algılıyorum”un getirmiş olduğu yeniliğin ardından hem algılayan hem de algılanan olarak karşımıza çıkardığı ontik yapı ise *beden* 'dir. Merleau-Ponty, *beden* 'den

hareketle tamamıyla kendine özgü bir *beden* ontolojisi ortaya koymuştur. O, varlık denildiğinde spekülasyonlara yol açmayacak biçimde insanı yani, onun metafizik ile ontolojik görünürü olan somut *beden*'ini anlamıştır. Dolayısıyla Descartes'tan beridir süregelen dikotomiye *beden* anlayışıyla da aşmıştır. Çünkü *beden*, ona göre, öznenen farklı, ondan ayrı bir şey değildir; yani Merleau-Ponty'nin fenomenolojik-ontolojisinde özne, esas olarak, bedendir. *Beden* de dünyanın içerisinde yer alan, antropolojik "et" kütesinden farklı olarak ontolojik bir yapıdır. Aynı zamanda *beden* ile dünyanın bir aradalığının bulunduğu yerde *ten*'in ortaya çıktığını söyleyen Merleau-Ponty, insanın hem kendisini ve başkasını hem de dünyayı *ten* içerisinde algıladığını söyler. Dolayısıyla *ten*, Merleau-Ponty'nin düşüncelerinin ontolojik zemininde özne-nesne ilişkisine ait yapının başlangıç noktası haline gelmiştir. Bu yüzden onun fenomenolojik-ontolojisinde *ten*, özne ve nesnenin birbirleriyle olan ilişkilerinin bütün aşamalarında hem özne hem de nesne olan bir konumu yansıtmıştır. *Ten* sayesinde *beden*, bu iki konumda da yer almasıyla özne-beden ile nesne-beden arasındaki farklılığı ortadan kaldırmıştır.

Ten ile beraber *beden*, dünya ile bir kesişme, birbirlerine giriş içerisinde bulunmuşlardır. Bu kesişmeyi geliştirmek için de resim sanatına yönelen Merleau-Ponty'yi resimde bir deha olarak gördüğü Paul Cézanne'ı sanat anlayışının merkezine koymaktadır. Bu açıdan, Cézanne, kuşkusuz, Merleau-Ponty'nin diğer İzlenimci resamlara oranla daha fazla üstüne düştüğü isim olarak karşımıza çıkmıştır. Bunun en önemli nedeni ise Merleau-Ponty'nin resim sanatında üzerinde durduğu *görme* konusu ile ressamın *görme*'sinin aynı düzlemde yer almasıdır. Hem Merleau-Ponty hem de Cézanne için önemli olan *görmektir*, dolayısıyla onlar için nesneyi tuvale olduğu gibi değil, gözün algıladığı şekilde aktarılması gerekir. *Görme*'yi bu kadar öne çıkaran Cézanne, onu deha yapan bir özelliği olan gördüğü şeylerden şüphe ederek doğayı çokça resmetmesidir. Descartes'ın yöntemsel şüphesi yıkarak işe başlarken Cézanne'ın şüphesi düzenlemek adına gördüğü şeylerden şüphe ederek başlamaktadır. Dahası, şüphesini kuvvetlendiren şey de doğayı resmine aktarmaktan hiçbir zaman memnun olmamasıdır. Kendi bakışını doğayla eksiksiz bir bütünleştirme içerisinde

soktuğu zaman ancak yapıtlarının doğayı seyircisine getireceğine inanmaktadır. Doğa ile insan arasındaki bu karşılıklı ilişki resmin yapısının ortaya çıkması için hem Cézanne’da hem de Merleau-Ponty’nin kurmaya çalıştığı sistemde oldukça önemlidir. Dolayısıyla Merleau-Ponty, hedeflediği ontik yapıyı Cézanne’ın resim sanatında bulmuştur. Çünkü Merleau-Ponty’nin de çok iyi bir şekilde bildiği üzere Cézanne, “Empresyonizm’i büyük ustalarla ve yaşamın derinliğindeki özle buluşturan ve gelenekleri aşmasını bilen bir köprü olmuştur.”¹¹⁴

¹¹⁴ Bernard, E., A.g.e., s.71.

KAYNAKÇA

- Arslan, Ahmet, *Felsefeye Giriş*, Adres Yayınları, Ankara, 2007
- Beksaç, Engin, *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2000
- Berger, John, *Görme Duyusu*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2014
- Bernard, Emile, *Cézanne Üzerine Anılar*, çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara, 2001
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999
- Cézanne, Paul, "Resim Üzerine Görüşler", çev. Güven Savaş Kızıltan, Defter Dergisi, S: 7, 1988, s.115-120
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire, *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990
- Deleuze, Gilles, *Kant Üzerine Beş Ders*, çev. Ulus Baker, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000
- Descartes, René, *Meditasyonlar*, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2014
- _____, *The Philosophical Works of Descartes Volume 1*, trans. Elizabeth S. Haldane, G. R. T. Ross, Cambridge University Press, 1911
- Descombes, Vincent, *Modern Fransız Felsefesi*, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1993
- Direk, Zeynep, *Dünyanın Teni*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Dupond, Pascal, *Merleau-Ponty Sözlüğü*, çev. Emre Şan, Say Yayınları, İstanbul, 2013
- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 2010
- Gombrich, E. H, *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984
- Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010

Güçlü, Abdülbaki ve Uzun, Serkan, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2008

Gürsoy, Kenan, *Merleau-Ponty'de Algı Problemine Giriş*, Lotus Yayınevi, Ankara, 2007

Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984

Honderich, Ted, *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, 1995

Matthews, Eric, *The Philosophy of Merleau-Ponty*, Chesham, Acumen Publishing, 2002

Merleau-Ponty, Maurice, *Algılanan Dünya*, çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul, 2005

_____, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

_____, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, London and New York Press, 2002

_____, *Sense and non-Sense*, trans. Hubert L. Dreyfus & Patricia A. Dreyfus, Northwestern University Press, 1964

_____, *The Structure of Behaviour*, trans. Alden L. Fisher, Beacon Press, 1967

_____, *The Visible and The Invisible*, trans. Alphonso Lingis, Northwestern University Press, 1968

Morris, Charles G., *Psikolojiyi Anlamak*, çev. H.Belgin Ayvaşık, Melike Sayıl, Türk Psikologlar Derneği, İstanbul, 2000

Murray, Chris, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, çev. Suğra Öncü, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012

Priest, Stephen, *Merleau-Ponty*, London, Routledge Press, 1998

- Primožic, Daniel Thomas, *Merleau-Ponty Üzerine*, çev. Zeynep Zafer Esenyel, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2013
- Read, Herbert, *Sanatın Anlamı*, çev. Güner İnal ve Nuşin Asgari, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1960
- Rilke, R. M., *Cézanne Üzerine Mektuplar*, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002
- Savaş, Hakan, “Fenomenolojik Bakış ve Sinema”, *Kurgu Dergisi*, S: 19, 2002, s. 67-83
- Sérullaz, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983
- Sütcü, Özcan Yılmaz, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları, İstanbul, 2005
- Şan, Emre, *Merleau-Ponty*, Say Yayınları, İstanbul, 2015
- Şenyapılı, Önder, *Resimde İzlenimcilik Yılları ve İzlenimci Ressamlar*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara, 2011
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011
- Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Toplum Yayınevi, Ankara, 1975
- Uygur, Nermi, *Edmund Husserl’de Başkasının Ben’i Sorunu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998
- Vasseleu, Cathryn, *Işığın Dokusu*, çev. Aydın Sarıkaya, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999
- Venturi, Lionello, “The Aesthetic Idea Of Impressionism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume:1, 1941, s. 34-45
- Waldenfels, Bernhard, *Fenomenolojiye Giriş*, çev. Mesut Keskin, Avesta Basın Yayın, İstanbul, 2010

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1: Pierre-Auguste Renoir, *La Mare aux canards*(Ördekli Göl), 1873, (20 Haziran 2016)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_La_Mare_aux_canards.jpg

Resim 2: Claude Monet, *Étang De Nénuphars* (Nilüfer Çiçekli Göl), 1897-1899, (20 Haziran 2016)

<http://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-japanese-bridge-the-water-lily-pond-1899>

Resim 3: Pierre Auguste Renoir, *Bordighera* (Bordighera), 1888, (20 Haziran 2016)

<http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/bordighera-pierre-auguste-renoir.jpg>

Resim 4: Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre, Effet de nuit* (Montmartre Bulvarı'nda Gece), 1897, (20 Haziran 2016)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Boulevard_Montmartre,_Effet_de_nuit#/media/File:Camille_Pissarro_009.jpg

Resim 5: Camille Pissarro, *Le Boulevard de Montmartre, Matinée de Printemps* (Montmartre Bulvarı'nda İlkbahar Sabahı), 1897, (20 Haziran 2016)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Camille_Pissarro_-_Boulevard_Montmartre%2C_Spring_-_Google_Art_Project.jpg

Resim 6: Claude Monet, *Rouen Cathedral* Serisi, 1892-1894, (20 Haziran 2016)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_\(Monet_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_(Monet_series))

Resim 7: Pierre-Auguste Renoir, *Festival Arabe a Alger* (Cezayir'de Arap Bayramı), 1881, (20 Haziran 2016)

[http://fr.wahooart.com/@@/8EWPLZ-Pierre-Auguste-Renoir-Festival-arabe-%C3%A0-Alger-\(aka-The-Casbah\)](http://fr.wahooart.com/@@/8EWPLZ-Pierre-Auguste-Renoir-Festival-arabe-%C3%A0-Alger-(aka-The-Casbah))

Resim 8: Claude Monet, *Impression, Soleil Levant* (İzlenim, Gündoğumu), 1872, (20 Haziran 2016)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Impression,_soleil_levant#/media/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg

Resim 9: Peter Paul Rubens, *Stormy Landscape with Philemon and Baucis* (Philemon ve Baucis ile Fırtınalı Manzara), 1620, (10 Haziran 2016)

<http://www.peterpaulrubens.net/stormy-andscape-with-philemon-and-baucis.jsp>

Resim 10: Alfred Sisley, *L'Inondation à Port-Marly* (Marly Limanı'nda Sel), 1876, (20 Haziran 2016)

http://www.alfred-sisley.com/wp-content/uploads/2014/06/port-marly-inondation-sisley-1876_2.jpg

Resim 11: Édouard Manet, *Rueil De Garden Path* (*Rueil'deki Bahçe Yolu*), 1882, (20 Haziran 2016)

<https://03varvara.files.wordpress.com/2010/07/edouard-manet-a-garden-path-in-rueil-1882-e1280036175910.jpg?w=1000>

Resim 12: Claude Monet, *Les champs au printemps* (İlkbahar'da Tarlalar), 1887, (20 Haziran 2016)

http://www.allposters.fr/-sp/Felder-im-Fruehling-Affiches_i7349094_.htm

Resim 13: Claude Monet, *Les villas à Bordighera* (Bordighera Villaları), 1884, (20 Haziran 2016)

<https://s-media-cache-pinning.com/736x/f7/be/e7/f7bee7e19fa78d51635336e9e203f15e.jpg>

Resim 14: Claude Monet, *Le Jardin de Monet à Argenteuil* (Argenteuil'de Monet'nin Bahçesi), 1873, (20 Haziran 2016)

<http://claudemonet.org/artbase/Monet/1873-1873/w0286/apc.jpg>

Resim 15: Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare* (Saint-Lazare Garı), 1877, (20 Haziran 2016)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Claude_Monet_004.jpg

Resim 16: Pierre-Auguste Renoir, *La Yole* (Sandal), 1875, (21 Haziran 2016)

<http://colourlex.com/project/renoir-la-yole/>

Resim 17: Claude Monet, *Les Nymphéas* (Nilüferler), 1920-1926, (20 Haziran 2016)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Nymph%C3%A9as#/media/File:Claude_Monet_038.jpg

Resim 18: Claude Monet, *La promenade, La Femme a l'ombrelle* (Şemsiyeli Kadın), 1875, (20 Haziran 2016)

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Promenade#/media/File:Monet_Umbrella.JPG

Resim 19: Reification (cisimleştirme/somutlaştırma), (15 Mayıs 2016)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psikolojisi#/media/File:Reification.jpg

Resim 20: Pierre-Auguste Renoir, *Chemin Montant Dans Les Hautes Herbes*, (Uzun Çimler Eşliğinde Patika), 1876-1877, (20 Haziran 2016)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Chemin_montant_dans_les_hautes_herbes.png

Resim 21: Claude Monet, *Les régates d'Argenteuil* (Argenteuil'de Yelken Yarışları), 1872, (20 Haziran 2016)

<http://archiseine.sisyphe.jussieu.fr/site/fr/regates-argenteuil>

Resim 22: Camille Pissarro, *Femme dans un clos, Soleil de printemps dans le pré à Eragny* (Eragny'de Bahar Sabahı Örtülü Bir Kadın), 1887, (20 Haziran 2016)

<http://c8.alamy.com/comp/F1J6RF/camille-pissarro-femme-dans-un-clos-soleil-de-printemps-dans-le-pr-F1J6RF.jpg>

Resim 23: Rembrandt van Rijn, *Night Watch* (Gece Nöbeti), 1642, (20 Haziran 2016)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Gece_Devriyesi#/media/File:The_Nightwatch_by_Rembrandt.jpg

Resim 24: Claude Monet, *La Rue Montorgueil* (Montorgueil Caddesi), 1878, (20 Haziran 2016)

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Monet-montorgueil.JPG>

Resim 25: Claude Monet, *La Vague Verte* (Yeşil Dalga), 1865, (20 Haziran 2016)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Claude_Monet_-_La_Vague_Verte.jpg

Resim 26: Paul Cézanne, *L'Etang Des Soeurs A Osny* (Osny'de Gölet), 1875, (20 Haziran 2016)

<https://d3l2rivt3pqnj2.cloudfront.net/i/prints/lg/4/2/427887.jpg>

Resim 27: Paul Cézanne, *Autoportrait* (Kendi Postresi), 1880, (20 Haziran 2016)

<http://www.artliste.com/autoportrait-paul-cezanne-59-1410-iphone.jpg>

Resim 28: Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (Saint-Victore Dağı), 1885, (20 Haziran 2016)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Paul_Cezanne_La_Montagne_Saint_Victoire_Barnes.jpg/260px-Paul_Cezanne_La_Montagne_Saint_Victoire_Barnes.jpg

Resim 29: Paul, Cézanne, , *La Montagne Sainte-Victoire et le viaduc de la vallée de l'Arc* (Saint-Victore Dağı ve Arc Nehri Vadisi), 1882, (20 Haziran 2016)

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Montagne_Sainte-Victoire_vue_de_Bellevue#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_115.jpg

Resim 30: Paul Cézanne, *Un Olympia Moderne* (Modern Olympia), 1874, (20 Haziran 2016)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Paul_Cezanne,_A_Modern_Olympia,_c._1873-1874.jpg

Resim 31: Paul Cézanne, *Pine Et Aqueduc* (Çam Ağaçları), 1900, (20 Haziran 2016)

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/0b/3c/e1/0b3ce1528fff7e14bc95c01f7bafed12.jpg>