SUSKUN İMGE*

Hans-Georg Gadamer
Çev. Yasin Aktay

Çağdaş sanatta kesin olan bir şey varsa, o da doğa ve sanat arasındaki ilişkinin sorunsal hale gelmiş olmasıdır. Sanat artık bizim safça tasvir beklentilerimizi karşılamamakta ve biz de artık bir resmin içeriğinin ne olduğunu söyleyemiyoruz. Hepimiz, eserine sözlü bir başlık vermesi beklenen sanatçının sıkıntısını ve sonuçta sayılara sığınmasını biliriz. Sanat ve doğa arasındaki kadim klasik ilişki, yani taklit ilişkisi artık devam etmiyor.

Plato'nun felsefenin görevini nasıl formüle ettiğine bir bakalım: "şeyleri, biri bakımından beraber görmek" veya şeylerin türlü türlü tezahürlerinden evrensel *eidos*u aydınlığa çıkarmak.[1] Bu anlamda çağdaş sanatı tanımlayıp yorumlayabileceğimiz bir *eidos* veya bir bakış açısı önermek istiyorum. Resimsel imajın suskun dili hakkında konuşmak istiyorum. Bir insanın "suskun" olduğunu söylediğimiz zaman onun söyleyecek bir şeyi olmadığını söylemiş olmuyoruz. Aksine böyle bir suskunluk, gerçekte bir çeşit konuşmadır. Almanca'da *Stumm* (sessiz) sözcüğü *stammeln* (kekelemek) sözcüğüyle bağlantılıdır. Elbette ki kekeleyenin sıkıntısı söyleyecek bir şeyi olmamasında yatmaz. Aksine, o bir çok şeyi aynı anda söylemek istemekte ve aklındaki şeylerin baskılayıcı zenginliğini ifade edecek sözcükleri bulamamaktadır. Kezâ, bir insanın şaşkın veya suskun *(verstummt)* olduğunu söylediğimizde, basitçe onun konuşmayı kestiğini söylemiş olmuyoruz. Bu şekilde bir sözcük kaybına uğradığımızda, söylemek istediğimiz, aslında bize yeni sözcükler aramamızı gerektirecek kadar yaklaşmıştır. Müzelerimizde sergilenen klasik resim dönemlerinden bize bu kadar açık ve akıcı biçimde konuşan zengin, renkli ve parlak belagatı göz önünde bulundurursak ve onu zamanımızın

---

* Hans Georg Gadamer'in sanatla ilgili yazılarının derlendigi *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* isimli kitapta yer alan "Speechless Image" başlıklı yazısı (Almancadan çev. Nicholas Walker, bir Giriş yazısıyla derleyen Robert Bernasconi, Cambridge University Press, 1986) s. 83-91.

1. *Phaedrus* 265d. -Ed.

yaratıcı sanatıyla karşılaştırırsak, kesinlikle bir suskunluk izlenimi ediniriz. Bizi sessiz belagatıyla bu kadar etkili biçimde hitap eden bu suskunluğun nedenini nasıl açıklayabileceğimizi sormak zorundayız.[2]

Avrupa resmi söz konusu oldukça, bu suskunluk başlangıçta birbirinden kolaylıkla ayrılmayan natürmort ve manzara ile başlamıştır. Daha önceleri herkes tarafından bilinen simalar ve hikayelerin yanı sıra, resimle sergilenmeye değer olduğu düşünülen bir çok kutsal veya krala ait konular vardı. Yunanca'da resmi ifade eden sözcüğün (zoon) köken olarak canlı bir varlık anlamına gelmesi, küçük sade şeylerin ve doğanın nasıl resimsel temsile değer şeyler olarak düşünüldüğünü gösterir. Fakat bugün bir geleneksel sanat galerisini ziyaret ettiğimizde, özellikle modern insanlar olarak bizi şaşırtan kesinlikle natürmort resimlerdir. Bir resimde bu tür konularla karşılaştığımızda, tanrılar ve insanlarla onların eylemlerinin tasvirlerinin gerektirdiğiyle aynı derecede bir yorum gerektirmedikleri açıktır. Bununla söylemek istediğimiz, bu konuların ayrıca bir defada doğrudan oldukları şekilde anlaşılan, kendinden-sunumlu anlaşılır formlar olmadıkları değildir. Aksine eğer çağdaş bir sanatçı bu ifade biçimlerini kullanacak olsaydı, eseri fazla belagatlı olarak bizi şaşırtabilirdi. Oysa çağımızda belagattan daha az sevilen bir şey yoktur. İyi de, belagatla neyi kastediyoruz? Bu tür gösterişsel telaffuz için kullanılan sözcük *Aufsagen*'dir ve burada öğreticidir. Bu tür gösterişsel "söyleyiş" gerçekte bir söyleyiş biçimi değildir, çünkü, kastedilen için en doğru sözün ne olduğunu aramaktan ziyade, basitçe kullanılan ve tanıdık sözden başlar, başka bir zamanda başka biri tarafından hatta bizim tarafımızdan kendileriyle başka bir şey kastetmek üzere seçilen sözlerden başlar. Günümüzün yaratıcı sanatçısı basitçe klasik resim konularını kullanmış olsaydı, bu böylesi bir söyleyiş, yani daha önce işlenmiş bir dilin basit bir tekrarı olurdu. Fakat, erken Hollanda burjuva toplumu döneminin tipik bir sanatı olan natürmort, oldukça farklı bir konudur. Burada adeta etrafımızdaki duyarlı dünya sözcüklere ihtiyaç duymayan bir dilde ifadesini bulur.

Kuşkusuz, natürmort öykücü resmin yerini kapmakta başarılı olduğunda ancak kendi başına özel bir tür sayılabilir. Tamamen süslemeli sanatlar bağlamında natürmort resimlerden tanıdık motiflerle karşılaştığımızda, bu gerçek bir natürmort değil, suskun imajdır. Bu yüzden bir kural olarak natürmort istenildiğinde farklı yerlere asılabilen, nakledilebilir bir resimdir —oysa bundan çok daha fazlası var. Nereye yerleştirilirse, resim, âdeta bize söyleyeceği çok şeyi varmış gibi önünde toplanmaya davet eder.

Ve aslında böyle de yapar. O etrafımızdaki fizikî dünyadan rastgele bir seçim değildir. Aksine, natürmortun bir ikonografisi vardır. Diğer tüm tasvirî ko-

2. *Zeit-bilder* isimli kitabında (Frankfurt am Main: Athenäum, 1960), Arnold Gehlen modern sanatın suskun tabiatını vurgulamıştır. Bkz. "Begriffene Malerei?", onun ilginç kitabı hakkındaki eleştirim, *Kleine Schriften II* kitabımda yer almıştır (Tübingen, J. C. B. Mohr, 1967), s. 218-226.

nuların aksine, kendi tanziminin kendisi natürmortun özüne aittir. Tabiî ki, diğer tüm örneklerde ressamın gerçekliği sadece bulduğu şekilde resmettiğini söylemek istemiyorum. Bu manzara veya portrede dinsel veya tarihsel resimde olduğundan daha hakiki değildir, çünkü kompozisyon her zaman sanatçının katkısıdır. Fakat natürmort konusunu tanzim ederken kendine özgü bir özgürlükten faydalanır, çünkü bu durumda kompozisyon "nesneleri" etrafımızda taşıdığımız şeylerden oluşur: meyve, çiçekler, günlük nesneler, hatta bazen av çaputları -aslında, sergilemek istediğimiz her şey. Kompozisyon özgürlüğü böylece çalışma konusunun kendisinde başlar ve bu düzeyde, natürmort modern sanatın, hiç bir şekilde taklidin izini bulamadığımız ve toplam suskunluk kurallarının üstün olduğu kompozisyon özgürlüğünü sezinler.

Çağdaş resmin suskun sessizliği doğanın ve fiziksel şeylerin natürmortunun sanata konu olmaya değer hale geldiği zamandan gelen uzun bir yoldur. Hâlâ üzerimizde böylesi bir izlenim bırakan Hollanda natürmort resimleri sadece bizim hakkımızdaki şeylerin fiziksel güzelliğinin keşfinin bir tanıklığını yapmaz. Onlar bazı nesnelerin resimsel temsile değer olduklarını meşrulaştıran bütün bir ardalanı îmâ ederler. Hollanda natürmort resimlerinde kendini beğenmişliğin bir çok sembolü uzun zamandır bilinmekte ve özel bazı örneklerle[3] gösterilmektedir. Fare, güve, sinek ve yanmakta olan mumun hepsi de dünyevi varlıkların zevalinin sembolleridir. Tüm püriten ciddiyetleriyle bu zamanın insanları her zaman bu sembollerin dillerini, bu tür dünyevî varlıkların ihtişamından hoşlanıp çok beğendikleri zaman anlamışlardır. Bu resimleri tam anlamıyla öyle bir anlamak zorundayız ki, bir kafa taşıyacak veya hatta bütün dünyevî varlıkların beyhudeliğini ifade edecek örnek bir ibarenin kitabesini taşıyacaklardır. Münih'te, alte Pinakothek'te Heem'in şu yazıtı taşıyan bir resmi vardır: "Fakat insan en güzel çiçeğe daha fazla bakmaz."[4]

Bununla birlikte, bir suskun dil olarak resmi ilk inşâ eden daha önemli şey, bütün bu semboller veya onların açık bir anlaşılması olmasa bile, bütün duyumsal zenginliğinde temsilin konusunun kendisinin kendi geçiciliğini ifade etmesidir. Bana göre natürmortun gerçek ikonografisine ait olan şey, anlaşılır sembolik yorumu yapabilen unsurlardan ziyade olduğu gibi şeylerin, tezahüründe yatan anlamlı kendini-temsilidir. Bu ikonografide tekrar tekrar yarım soyulmuş, kabuğu bir yana salınmış limon motifiyle karşılaşırız. Kuşkusuz bu yaygın resim motifinin bir çok farklı açıklaması olabilir: meyvenin görece kıtlığı, yenilmeyen kabuk ile aromatik meyve arasındaki diyalektik (açılmış fındık kabuğunun etki-

3. Son zamanlarda tekrar Ewald M. Vetter tarafından gösterilmiş olduğu gibi, *Die Maus auf dem Gebetbuch*, Ruperto-Carola (Mitteilungen des Vereins der Freunde der Studenten der Universität Heidelberg), 36, 1964, s. 99-108.

4. Felemenkçeden çev. Jan Davidsz. de Heem, "Bunch of Flowers in a Glass Vase With Crucifix and Skull," Alte Pinakothek, Munich. -Ed.

sine benzetme), aynı anda hem çeken hem iten keskin asit tadı. Resim içinde ölümlülüğü, zevali ve geçiciliği tutan, sürekli tekrarlanan bu motiflerdir.

Natürmort türünün kökeni itibariyle Hollandalıdan ziyade İtalyan olup olmadığı hâlâ cevaplanması gereken bir sorudur. Aslında gerçek buysa, hemen bir zamanlar çürümekte olan eski binaların duvarlarındaki kalıntılarını bugün göründüğünden daha fazla görebildiğimiz antikitenin mozaikleri ve süsleme resimleriyle bir ilişki görebiliriz. Bize göre, Pompei'de yeni kazıları yapılan kalıntılar en iyi bilinen delil kaynağıdır.[5] Bu ikonografik ilişkiyi vurgulamaya yardımcı olabilecek özellikle iki husus vardır. Birincisi, antikitenin bize natürmort türüne benzer gibi gelen süsleme resimleri trompe l'oeil (göz aldatıcı olduğu kadar hakikate uyan) yönde bir etkiye sahip olmaya yönelir. Duvara küçük pencerelerden görüntülere benzer bir şekilde resmedilir. Natürmortta uygun bulunacak buna benzer bir şey yoktur, çünkü onun tanzimindeki yapaylığın kendisi bu tür yanılsamacı etkileri dışlar. İkincisi, bu eski resimlerde ne zaman ki meyve ve çiçeklere ilaveten salyangozlar ve yılanlar, yengeç ve kuşlar gibi hayvanlarla -özellikle erken modern zamanların ressamları üzerinde böylesi bir etki yapmış olan şeylerle- karşılaşırsak, bu tür tertipler hakkında her zaman tamamen dekoratif, neşeli, neredeyse müjdeleyici bir şey vardır. Fakat, örneğin Jacobo da Udine'nin resminde çiçeğin dibindeki kertenkele düzenlemesi ile çok sayıda pervaneler ve sinekler, Hollanda natürmort resimlerinde bulunan kertenkeleler ve farelerden oldukça farklı bir işleve sahiptir: bu şeylerin kısa ömürlü, telaşlı ve hızlı özellikleri etrafında oynadıkları natürmorta dondurulmuş ve kısa ömürlü canlılıklarından bir kısmını ödünç verirler.

Şunu da eklemeliyiz ki, İtalyan natürmort resminde karakteristik olarak tasvir edilen meyve, limon değil nardır. Onun sembolik anlamı da zenginlik ve aniden çekilmenin karşılıklı benzer bir etkileşimini telkin eder. Sonraki dönemlerde Natürmort'un dinsel ardalanının aşamalı olarak çekildiği ve çekici bir biçimde düzenlenmiş meyvenin zengin, dekoratif ve ayartıcı tasvirine yol verdiği doğrudur. Fakat sonuçta, uzun ve alışılmadık derecede ısrarlı tipolojik bir yolun sonunda (limon kabuğu ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar bütünüyle ama zorunlu olarak devam etti), natürmort modern resmi kuran devrimci gelişmeler içinde, enigmatik bir tarzda da olsa, yeni bir hayat edindi. Gerçekte ulaşabildiğimiz bir mekan içinde tanzim edilen dokunulabilir nesnelerle artık karşılaşmadığımız yerde sadece Cézanne'nin natürmortunu düşünmek durumundayız. Aksine o, şeylerin, kendilerine mekanlarını sunan tuval yüzeyinin kendisine adeta yerleşmiş gibi göründüğü bir resimdir.

Şeyler, tek bir şeyin birliği, veya tanzimin birliği, artık resimle temsil

5. Bkz. Charles Sterling'in öğretici sergisi, *La nature morte de l'Antiquité a nos jours* (Paris: P. Tisné, 1959).

edilmeye değer bir konu sağlamazlar. Van Gogh'un ayçiçekleri, tıpkı modern portrede olduğu gibi, resmin yüzey ifadesiyle bütünleşirler ve şeylerin zar zor tasvir edilen nesnel anlamı resme hiç bir şey eklemez. Tabii ki, Hollanda natürmortunun yarım soyulmuş limonunda olduğu gibi, modern natürmortta da benzer bir biçimde -artık konu olmadığı halde yine de varolan bir şeyi daha iyi isimlendirme isteğiyle- favori bir tasvir "konusu" kabul etmemiz önemlidir, Burada gitar imajı hakkında düşünüyorum: Picasso'nun, Braque, Juan Gris ve diğerlerinin elinde, Kübizm dediğimiz formun yerinden çıkarılmasında imtiyazlı bir çeşit kurban haline gelmiştir. Ressamların kendilerinin sunmuş olduğu veya yeni yordamlarını haklılaştırmak üzere kabul etmeye ikna edilegeldikleri değişik teorileri irdelemek istemiyorum. Ama, özellikle bu nesnenin, ayırt edici biçimi ve titreyen dış hatlarıyla tercih edilmesi, bunun her şeyin ötesinde müziksel bir enstrüman olmasıyla alakalı değil mi? Tefekkür için yaratılmış olmayan bir nesne olarak, nesnenin kendisi, resmin yüzeyi üzerinde danseden notların çelengini örmek üzere kendisinden yükselen ses dalgalarıyla kaplanmış enstrümanın kendisinin, yeni resmin tam bir ideali olarak "mutlak müzik"i uyandırdığı görülür. Mutlak müzik: yüzyıllarca bütün dilsel muhtevayı ortadan kaldırmaya kalkışan ve bütün ekstra-müziksel göndergeden vazgeçen sanat. Diğer faktörlerin de, örneğin modern hayatın hızlı seyrinin şeylerin düzenli biçimlerinin çözülüşünü telkin etmiş olması da hoş olabilir. Malevich'in "Büyükşehirdeki Bayan" isimli erken resmi gerçekte önceki zamanların katı ve kalıcı şeylerinin ortadan kaybolmasına sebep olmuş olan yaşam-dünyamızdaki değişimleri tasvir eder. Her halükarda, o yüzyılın başlangıcında bizim resimden beklentilerimizdeki birliğin algılanamayan çeşitli mümkün formlar içinde çözülüp parçalanması gerçek anlamda önemli bir olaydır. Sadece biçim ve renk ilişkisi, belirli nesnelere hiç bir göndermede bulunmaksızın, bize modern sanatın suskun diliyle hitap eden bir çeşit görsel müzik olarak devam eder.

Bu durumda modern resimlerdeki kompozisyonel birliği neyin oluşturduğunu sormak durumundayız. Burada karşılaştığımız kesinlikle anlamlı bir resim nesnesinin birliği olmadığı gibi cismanî varlıkların sessiz birliği de değildir. Bunların her ikisi de güçlerini kaybetmişlerdir. O halde bu resimlerdeki birliği oluşturan şey nedir? Bu modern resimlerde, daha önce resmi taklidî (mimetik) bir imajda yapan şeyin (mit, anlatı veya sadece tanınabilen nesnelerin) -yani temsil edilen şeyin birliğinin- basitçe ortadan kaybolması meselesi değildir. Bu doğrusal perspektif çağında, yani resmin kuşatılan bir mekanın bir manzarasını verdiği zamanda anlaşıldığı gibi tek bir bakışın birliği meselesi de değildir. Uzun, kurulu ikonografik geleneğin çöküşünden -ondokuzuncu yüzyılda geleneğin kırılmasından itibaren bütün resmi etkilemiş olan bir çöküşten- sonra bile, doğrusal perspektifin birleştirici odağı bakışımıza sunulan gerçekliğin keyfî seçimini bir arada tutmaya devam etmiştir. Resim çerçevesi bir arada tuttukça ve ku-

şattıkça özel olarak bu tür bir resme ait olur, böylece bizi kuşatmış olduğu şeyin derinliğine girmeye davet eder. Yeninin ancak aşamalı olarak ve büyük bir çabayla eskinin kemikleşmiş biçimlerini yarıp geçmeyi başardığı gerçeği, tarihsel varoluşun en göze çarpan özelliklerinden biridir. Cézanne'nin resimlerinin iç yüzey gücü bile Barok çağının eskimiş yaldızlı çerçevesini tamamen bertaraf edememiştir. Şimdi iyice anlaşılmıştır ki, çağdaş bir resim, hâlâ kalmışsa çerçevesiyle bir arada tutulmaz. Aksine, resim çerçeveyi bir arada tutar. Ona bunu yapmasına imkân veren birlik nedir?

Bu birlik artık bir ifade birliği de değildir. İfadenin, kurulu önceden-verili tasvir konularının bir kez boş bir retorik konusu haline gelmiş olduğu modern çağdaki sanatsal yaratım sürecine hakim olan yeni bir birlik ilkesi sağladışı doğrudur. İçsel ifadenin birliği -sanatçının temsil ettiği şeyden ziyade kendisinin ifadesi- ve fırçasının ifade edici gücü, görsel dilin bütün biçimlerinin bu en duyarlısı, içe dönüklük çağına en uygun kendini-temsil biçimi olarak görünebilmiştir, çünkü bu şekilde bizim hayat bilmecesine başlangıçtaki cevabımız bir imaj olarak doğrudan bir gerçekleşme imkânı bulmuştur. Bugün sanayi çağımızın teknolojik kültürünün ortasında, bu öznel yaşantı ve kendiliğinden öz-ifadenin birliği artık yaratıcı sanatlar için aydınlatıcı bir birlik ilkesi sağlamamaktadır.

Aslında geleneksel müzenin bir özelliği olan resim kavramının kendisinin şimdi çok kısıtlayıcı olduğu da bir gerçektir. Yaratıcı sanatçı çerçeveyi bertaraf etmiştir ve resmin oluşturucusu olan yüzeyin ifadesi kendisinin ötesinde başka bağlamlara yönelir. Bir resim hakkında bir eleştiri olarak onun çok süslü olduğu söylenirdi, ama bu yavaş yavaş aşağılayıcı anlamını kaybetmektedir. Tıpkı önceki zamanlarda olduğu gibi, yani anıtların, kiliselerin, meydanların, salonların ve ev içlerinin planlarının ressamın karşılamak durumunda olduğu resim taleplerini belirlediği zamanlarda olduğu gibi, bugün de bir kez daha bu tür verili resim taleplerini tanımaya başlıyoruz. Bu bakış açısından çağdaş sanata bakmak hizmete sokulan sanatın bütün eski vakarıyla yeniden tesis edilmiş olduğunu teyit eder. Bu sadece ekonomik bir konu değildir. Her şeyden önce, hizmete sokulan sanat yaratıcı sanatçının, eserini hizmete sokan kişinin geçici hevesine boyun eğdiği anlamına gelmez (ne yazık ki çoğu zaman böyle olsa da). Böyle bir sanatın reel doğası ve gerçek değeri onun peşinen belirlenmiş olan ve sadece bireysel bir kapris konusu olmayan bir görevi yerine getirmesinde yatar. Dolayısıyla modern mimarinin günümüz sanatları arasında önde gelen bir yer tuttuğunda şüphe yok, çünkü o tam da böyle bir görevi yerine getirmekte ve diğer görsel ve plastik sanatları kendi mekan ve orantı organizasyonu yoluyla kendisiyle ilişkiye çeker. Çağdaş sanat, bizi kendi üzerinde durmaya davet ettiğinde sadece kendisine gönderimde bulunmaması gerektiği iddiasını artık reddedemez, ama aynı zamanda ait olduğu ve şekillenmesine yardımcı olduğu bir hayat-bağlamına gönderimde bulunmak zorundadır.

Bu yüzden bir kez daha soruyoruz: bugün resmin birliğini oluşturan şey nedir? Resim bizim hayatlarımızın bağlamıyla ilgili ne söyleyebilir? Yaşam dünyamızda her taraftan önemli dönüşümlerle çerçevelenmiş bulunuyoruz. Sayının hakimiyeti her yerde görünmekte ve kendini her şeyden önce sıralarda, toplulukta, ilave ve süreklilikte kendini göstermektedir. Bu biçimler geniş modern binaların hücreli ve parçalı yapısını nitelemekte olduğu gibi modern çalışma yöntemlerinin kesinliği ile ulaşım ve yönetimin düzenlenmiş işleyişini niteler. Toplamı ve serileri tipleyen, parçaların mübadele edilebilirliğidir. Tekil bir parçanın değiş tokuş edilebilirliği ve başkasıyla ikame edilebilirliği yaşamakta olduğumuz hayat tarzının aslî bir unsurudur. "Haydi şimdi makine parçalarını övelim."[6] Bir planlama, tasarım, montaj, teknik ikmal, teslimat ve satış dünyasında yaşıyoruz -bitmiş ürünü bir kez tüketim maddesi haline gelince eskimiş kılmaya ve yerine geçmeye çalışan reklam teknikleriyle kaplanmış bir dünya. Her şeyin değiştirilebilir olduğu böylesi bir dünyada imajın özgüllüğü ne anlama gelebilir?

Yoksa resmin birliğinin bu dünyada kesinlikle yeni bir önem kazanması ihtimali mi var? Etrafımızda artık sabit ve kendilerine ait bir birliğe âşina şeyler yok. Sanayi çağımızda insanoğluna uygun görünen yüzsüzlük karşısında, resmin formu ve rengi içerden organize olduğu görünen gerilim içindeki bir birlikle kaynaşır. Fakat bunu hangi güç sayesinde yapar? Resme istikrarını veren şey nedir?

Sanatsal yaratım sürecine girmiş olan tecrübî unsur, sıradan bir ressamdan bir usta yapmış hiç bir zaman sona ermeyen tecrübeden kesinlikle niteliksel olarak farklı bir şeydir. Hayatlarımıza hükmeden rasyonel inşâ ayrıca sanatçının inşâcı emeğinde kendine bir yer yaratmaya girişir. Bundan dolayıdır ki, onun yaratıcı etkinliğinin onunla ilgili bir tecrübesi vardır: o yapay olarak sorulmuş bir soru aracılığıyla yeni veriler elde ettiğimiz ve orada bir cevap aradığımız tecrübeler dizisine benzer. Bu toplu ve bir dizi unsur böylece çağdaş sanatsal üretime nüfûz eder -ama sadece eserlerin başlıklarına da değil. Yine de burada planlanabilen, inşa edilebilen ve belirsiz bir biçimde tekrarlanabilen bazı şeyler birden bire özgül bir başarının kutsanmış statüsünü kazanır. Yaratıcı sanatçı çoğunlukla hangi tecrübelerinin gerçekten de "sayıldığı" konusunda oldukça kararsız olabilir. Hatta o bazen eserin yeterince bitip bitmemiş olduğunu bile merak edebilir. Yaratım sürecine bir son vermeye çağrı hakkında, özellikle bu süreç son noktadaysa, her zaman keyfî bir yan vardır. Bununla birlikte, bitmiş eserin ölçüldüğü bir kriter var gibi görünür: söz konusu yapı yoğunluk kazanmak yerine kaybetmeye başladığında daha fazla çalışmak imkansız hale gelir. Yaratım artık kendi

6. Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, çev. J. B. Leishman (Londron: Hogarth Press, 1967), Part 1, No. xviii, s. 69. -Ed.

başına bağımsız bir biçimde serbest bırakılmış olarak, kendi yaratıcısının niyetinden (hatta kendi yorumlamasından) bağımsız olarak durur.[7]

Dolayısıyla, nihâî olarak, taklit düşüncesi aracılığıyla yüzyıllarca sanatsal yaratıma hakim olagelmiş olan doğa ve sanat arasındaki kadim ilişki, yeni bir anlamla kendini ifa eder. Kesinlikle sanat artık doğaya onu yeniden üretmek için bakmaz. Doğa artık sanata izlemek üzere örnek bir model sağlamamaktadır. Bununla birlikte kendi yolunu izlemesine rağmen sanat eseri doğaya benzemeye başlar: içerden gelişen kendine-yeten resim hakkında düzenli ve başlayıcı bir şey vardır. Burada kristal hakkında düşünebiliriz. Onun geometrik yapısının saf düzenliliği tamamen doğal, ama şekilsiz bir kaos zenginliği tarafından kuşatıldığından onunla seyrek, sert ve parlak bir şey olarak karşılaşırız. Bu anlamda, modern resmin ona yakın bir tabiatı vardır, çünkü ifade edeceği bir içe dönüklüğü yoktur. Sanatçının psikolojik durumuyla bir empati gerektirmez. Kristal gibi, onun da kendine ait zamansız zorunluluğu vardır: varlığın kendi katmanları, aşınmış hatlar, zamanın bir durma noktasına geldiği şiirler. Soyut mu? Somut mu? Nesnel mi? Öznel mi? Bu bir düzen vaadidir. Modern sanatçı eserinin gerçekten neyi temsil ettiği sorusunu cevaplamayı denediğinde kendini bir zorluk içinde bulur. Fakat sanatın kendini-temsili her zaman ikincil bir fenomendir. Burada bütün "kendinde teori"yi reddederek eserlerin kendilerine "ve aslında kısa sürede ortaya çıkacak olanlara değil, zaten üretilmiş olanlara"[8] vurgu yaptığında, bilebilecek durumda olan Paul Klee'yi izlememiz gerekiyor. Modern sanatçı henüz görülmemiş olanın bir yaratıcısından ziyade kâşifi, ancak kendisi aracılığıyla gerçekler alemine çıkan daha önce tahayyül edilmemiş olanın bir mucididir. Fakat, kayda değer bir biçimde karşılık vermesi gereken ölçü sanatçının her zaman karşılık vermiş olduğuyla aynısıdır. Aristoteles der ki: -aslında zaten Aristoteles'de bulunmayan bir hakikatle ne zaman karşılaşırız ki?- doğru bir eser ne çok az ne çok fazla, ne aşırı bir şey ne de eksik bir şeyin bulunmadığı yerde olur.[9] Basit fakat zor bir ölçü.

7. Goethe'nin *Kleine Schriften* Cilt II'deki (s. 105-135) tamamlanmamış şiirleri hakkındaki yazımda, belirli bir örneğe referans yaparak bu soruyu izledim.
8. *The Diaries of Paul Klee (1898-1918)* (Berkeley: University of California Press, 1964), Giriş Numarası 961, s. 318.
9. *Nichomachean Ethics*, 1106b9. -Ed.