

RESME DAİR BİR GÖRÜ-ANLAM DENEMESİ

Her sanat yapıtı bir şey anlatır ve bu anlatım her izleyenin algılama boyutuyla, resmin ona verdiği yanıtı göre değişiklik gösterir. Bir sanat eserinin oluşum ve ortaya konuluş biçiminin çeşitli anlam sorunları içerdiği bilinmektedir. Bu sadece yapıtın sanatçısı, adı, tarihi ve boyutlarının saptanması olarak algılanmamalıdır.

Yapıtı çözümlene üzerine çeşitli yöntemler vardır. Örneğin; ikonografik çözümlene, psikanalitik yöntem ya da yapısal yöntem. Yapıtı, yaratıldığı dönem içinde değerlendirmek ve bu yorumu varsa tarihsel gerçeklere dayandırmak, psikanalitik yaklaşımla inceleyip sanatçının bilinçaltına inmek, ya da yapısal yöntemle göstergeler ve sembollerle açıklamaya çalışmak, bir alt yapı, kültürel birikim gerektirecektir. İzleyici ancak bu birikime sahipse yapıtı anlamlandırabilir. Diğer durumda yapılan *okuma-çözümleme* betimsel olmaktan öteye gidemeyecektir. Tabiki bir eseri betimleme ve çözümlene aşamalarında (plastik olarak yapıtı inceleyebilmesi) değerlendirebilmek de izleyenin bu konuda iyi bir sanat eğitimi alması ile mümkün olacaktır.

Feldman, yapıtı dört aşamada okur; Betimleme, çözümlene, yorum ve yargı. Betimleme, yapıtın tanımlandığı, çözümlene; plastik elemanların nasıl düzenlendiğinin tartışıldığı, yorum; toplanan belgeler ışığında eserin anlamının tartışıldığı, yargı ise; toplanan bütün veriler ışığında yapıtın öneminin üzerinde durulduğu ve yapıt hakkında kişisel bir kararın verildiği aşamadır.

Hangi sanat yapıtını incelerseniz inceleyin, onu bağlamından, zaman ve mekan bağintılarından, sanatçı psikolojisinden ayrı değerlendirmek anlamsız olacaktır. Örtülü anlamı görmezden gelmek yanlış yorumlamalara neden olacak ve yapılan eleştiri az öncede değinildiği gibi biçimsel bazı değerlendirmelerden öteye gitmeyecektir.

Resim 1. Max Beckmann, Gece, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918-1919, 133x154 cm.
(<http://admin.artnet.com/images/magazine/features/kuspit/kuspit6-1-4.jpg>)

Feldman'ın yaklaşımıyla Max Beckmann'ın *Gece* resmine baktığımızda ilk olarak kalabalık figür yığını dikkatimizi çeker. Gözümüz daha sonra her biri kendi iç devinimi ve kurgudaki yerleştirilişiyle öne çıkan ve konuyu vurgulayan yedi insan figürü üzerinde yoğunlaşır. İzleyicinin sonradan gözüne çarpan ve resmin ön planından çıkagelen bazı nesnelere yerleştirilmiştir mekana. Ayrıca resmin sağında ve arkada dış mekana açılan bir pencere ve mekanın sınırlanmasını sağlayan çatı kirişi görülmektedir. Çizgilerin oluşturduğu keskin açılı biçimlerle, figürlerin yarattığı kalabalık görünüm odadaki atmosferi daha da gerilimli hale getirmiştir. Sanki sanatçı bir çok şeyi bir kerede anlatmak ister gibi doldurmuştur mekanı.

Sanatçı yaşanan toplumsal gerçekleri, birtakım simgeler, katı ve birbiriyle zıtlık yaratan çizgi anlayışıyla yapmış olduğu figürlerle izleyiciye aktardığından, yapıt anlatımcıdır. Biçim karşıtlıkları ve deformasyonlu biçimleri kullanmış olması ile de Dışavurumcu olarak tanımlanabilir.

Curt Glaser 1924'te şöyle yazmıştır: “O bir “Expresyonist”tir”. Yapısının etkisi ile değil ama iç zorlamanın etkisiyle”(Dube, 1992 : 162).

Resimde dolaysız bir alımlama söz konusudur. İzleyen, resmi ilk bakışta ve her şeyiyle bir anda görmektedir. Ama buradaki görme anı, İpşiroğlu'nun(2000) da dediği gibi, ilk karşılaşmada tamamlanmıyor. Asıl süreç resmin okunmasıyla başlıyor. Bu noktada yapıttaki göstergeleri-imgeleri, kısaca yapıtın anlatım dilini çözmeye çalışıyoruz. Yani bu süreçte yapıtı yeniden anlamlandırıyoruz.

Dönemin siyasi, politik ve toplumsal yapısında ortaya çıkan etnik gruplar içerisinde karakterlerin betimlendiği eserde, üç kişinin oluşturduğu ailenin, bir evin çatı katındaki odasına kapatılıp, işkence ve tecavüz edilerek, çaresizliği, huzursuzluğu sahnelenmiştir. Aile bireylerinden erkek olan boğazlanıyor, sol eli ise diğer bir kişi tarafından kıvrılıyor. Kadın figürü, yarı çıplak, ellerinden bağlı, sırtı izleyiciye dönük durmaktadır. Bu aile fertlerinden olan çocuk ise, eziyet yapanlardan biri tarafından ayaklarından yakalanmış, büyük bir korku ve çaresizlikle ailesine yapılan eziyet, işkence ve acıyı seyretmek zorunda bırakılıyor. Arka planda, solda görünen kadın; ne olduğu belirsiz, anlaşılması zor bir figür; ancak, olayla ilişkisi olmayan bir kişi gibi görünse de, o döneme ait bir kesimden, o andaki olaya tanıklık eden, hatta gözlemleyen biri olarak durmaktadır. Bunların yanı sıra, en geride pencereden görünen dış mekanda, ev ve gecenin boşluğu görülmektedir.

Yapıtta dizgesel bağıntılar anlamlı ilişkiler içerisinde sunulmaktadır. Gösterilenlerin oluşturduğu dizge dikkat çekicidir. Elger'de(1991), bu yapıttan sanatçının ilk çalışmalarının içinde en sıra dışı olanı diye bahseder. İzleyene metaforik bir anlatım sunan sanatçı, sahnelenen olayın altında yatan gerçeği ortaya çıkarmak, izleyiciye daha çok şey söylemek istercesine, çoğu kez kendine özgü ve bunun yanı sıra resmin gelenekselleşmiş simgelerinden faydalanır. Resimde, bu simgeler çift anlamlı olarak da karşımıza çıkabiliyor. Örneğin; mumun hem umudun, hem de kendini yitiren yaşamın simgesi olması gibi. Ayrıca mumun, nitelik olarak karanlık içinde aydınlık yaratması gibi bir ifadesinin olmasının yanı sıra, burada mecazi anlamda, yapılanların ortaya çıkmasında büyük rol oynadığı düşünülebilir. Belki de bu, sanatçının aydınlatmak istediği bir olay olarak görülebilir. Ama sönük mumun işlevini yerine getiremediğini görüyoruz. Bunun nedeni, bir perdenin kargaşa içerisinde mumu söndürmesi olarak gösterilebilir. Algılanan görseelliğin dışında, figürler ve nesnelere arasında ilintiler kuracak olursak; örneğin perdenin gizleme ve örtme işlevi ile mumun aydınlatma (ortaya çıkartma) işlevi arasında zıtlık oluşmaktadır. Ön planda yer alan şapka, mumlar, kadının üzerindeki korse v.b. eşyalar gelenekçi izler taşımaktadır. Kandil (mumlar), Ortaçağda kullanılan dini bir simge olarak değerlendirilirse; inançlarında kaosa sürüklendiği, hatta alt üst edildiği düşünülebilir. Yine ön planda ve yerde, şapkanın altında görülen bıçak, tehdit ve ölüm anını temsil eder. Şapkanın yanında görülen köpek figürünün sadakat ve cinsellikle ilgili simgesel anlamı bu odanın bir yatak odası olabileceği düşüncesini desteklemektedir. Ayrıca eziyet edilen erkek figürünün ayağı altındaki terlik de yatak odasına ve bu mekânın kutsallığına yapılan bir göndermedir.

Yapıtı oluşturan kompozisyon içerisindeki figür ve nesnelere metaforik olarak tek tek ele alınacak olursa; ortada görünen yelek, kravat, pipo ve başında bir sargı gibi ne olduğu net anlaşılmayan örtü ile betimlenmiş, burjuva sınıfının temsilcisi gibi görünen figür, yaptığı işten zevk alan ve içindeki tüm sadist duyguları dışı vuran bir izlenim vermektedir. Belki de başındaki sargı bize sağlıksız bir zihniyeti ifade etmektedir. Sağ köşede yer alan ve olaya direkt karışmış, başında o dönemin işçi sınıfının sembolü olan kasket giymiş, ancak üzerinde ceket, kravat, yelek gibi burjuva kesimine ait sembeler taşıyan figür, kendini saklamışçasına ve olayla ilişkisi yokmuş gibi suratını başka yöne çevirmiş, bir eliyle acı ve korku içindeki çocuğu olaya bakmaya zorlarken, diğer eliyle pencerenin üstündeki perdeyi kapatmaya çalışarak ortaya konulan şiddet görüntülerini saklamaya çalışmaktadır. Bu figürü kıyafeti itibarıyla iki farklı toplumsal sınıfa gönderme yapmaktadır. Belki de ait olduğu sınıfı olaya karıştırmak yerine, işçi sınıfının olaya karıştırılması amacına hizmet etmektedir. Bu sonuca Nazi Almanyası'ndaki işçi sınıfına ait olan şapka (rugandan yapılmış terek) simgesi ile resmin içine gizlenmiş bir kişi olarak gösterilmesinden varıyoruz. Sol arka köşede belli belirsiz görünen, hatta seçilemeyecek kadar gizlenmiş, ancak olayın tüm vahşetini ortaya koyan görüntünün ana kahramanı ise, büyük bir ustalıklarla üstüne düşen görevi yerine getirirken, dönemin çiftçi sınıfına ait sembeler taşımakta ve yaptığı işi de günlük işini yapar gibi bir sıradanlıkla yapmaktadır. Bu işçi ya da çiftçi görünümüne sahip figür, savaş yıllarında, endüstriyel yaşam ile bireysel çatışmalar arasında sıkışan, tek boyutlu insan tipine benzetilebilir. Bütün bunlardan şu sonuç çıkarılabilir; o dönemde yaşanan sıkıntı, şiddet ve içine düşülen kaos, ne olduğu bilinmeyen güçler tarafından, bu toplumun üç ayrı kesimine ait kişilerce, el birliğiyle ortaya çıkarılmış gibi gösterilmiştir. Belki de tüm bu figürlerle, birbirleriyle ilişkili ya da ilişkisiz kişiler olması belirsizliğiyle karşılaşılmaktadır. Solda, arkada duran kadın figürünün duruşu; gözünün önünde cereyan eden gerçeklere tanık olmak istemiyormuşçasına bakışlarını başka tarafa kaçırarak, ahlaki değerlere müdahale etmesi gerekirken edemeyen ya da etmek istemeyen bir görünümündedir. Burada, toplumun en küçük birliği olan aile bireylerinin yaşananlardan dolayı duyduğu acı, şiddet, dehşet, korku, ölüm ve beraberinde getirdiği karmaşa ortaya konmaktadır. Ayrıca resim, döneme damgasını vuran anlayış doğrultusunda; sokaktan ev içine taşınan, bireysel güvenin kalmadığı, her türlü ahlaki değerlerin alt üst edildiği bu sahnede, çocuk figürüyle de gelecek kuşaklarında aynı güvensiz ortama maruz kalacaklarını, çağcıl bir psikolojik, toplumsal, ruhsal, dengesizliğin süre gideceğini haber vermekte olduğu söylenebilir.

Bütün bunların yanı sıra pencereden bakıldığında zifiri karanlıkta iki ışık huzmesi görülmektedir. Bunlardan bir tanesinin, yine bir evin penceresinden yayılan ışığı betimlediği düşünülmekte ve ayrıca “bu evde de acaba aynı enstantane mi yaşanmakta?” sorusunu akla getirmektedir. Diğerinin ise, “bir sokak lambasından yayılan ışık mı, yoksa gökyüzünün sisli ve bulanık havasında güçlükle kendini gösteren ay ışığı mı?” olduğu belli olmayan bir ışık karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada tabloya adını veren *gece* kavramı öne çıkıyor. *Gece*, aslında karanlığın diğer adıdır. Karanlık ise, siyah bir örtü gibi yaşamın tüm sırlarını gizleyen, ayrıca, insanlar ve canlılar

üzerindeki etkisi düşünüldüğünde; tüm bastırılmış duyguların bilinçaltından çıkmasını sağlayan, her türlü duygunun yaşandığı bir zaman dilimidir.

Karanlıkla ilintilendirilen tüm göstergeler, bu değer yargıları içerisinde dönemin bir kaos dönemi olduğuna gönderme yapmaktadır. *Gece* adlı bu yapıt, savaş, politika, acı, nefret, kin, dehşet, ölüm ve tüm ahlaki değer yargılarının alt üst edildiği olduğu döneme işaret ediyor denilebilir.

Gece, çağının toplumsal olaylarından bir kesiti aktardığı için tarihsel bir belge niteliğindedir. Bu açıdan resmi incelenecek olursa; resmin sol alt köşesinde, **1918 Ağustos** ve **1919 Mart** diye iki tarih görülmektedir. Tarihler, Beckmann'ın açık bir şekilde hangi döneme gönderme yaptığını gösterir (1918 Kasım devrimi-1919 Mart'ında Almanya'daki genel grev). Böylece tabloyu yarattığı dönemi kendisinden sonraki kuşaklara anlatmayı ne kadar önemseydiğini vurgulamaktadır. "Kasım 1918'deki Kasım Devrimi'nin ortaya çıkışından sonra hayat politik cinayetler, kaos ve şiddetle yönetiliyordu ve 1919 Martı'nda genel bir grev zalim bir şekilde ortaya çıkarıldı. Beckmann'ın bu tablosunda caddelerdeki şiddet eve girmiştir" (Elger, 1991: 212). Bu bağlamda *Gece* adlı eser, hem tarihi anlatımı, hem de resim sanatı tarihi içindeki farklılığıyla önem taşımaktadır. Bu farklılığı ise sanat tarihinde ilk kez gelenek yaratan simgelerle bağlantılı kişisel ve özel metaforları bir arada kullanmasından gelmektedir.

Benjamin, yazdığı hemen hemen her şeyin konusu olan geçmiş imgesi için şöyle der: "Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir... Geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez" (Gürbilek, 1991: 38). Tıpkı *Gece* adlı resme ve sanatçısının duyumsaması üzerine yapılan tüm dayanıklı-dayanaksız varsayımlarımız gibi beliren ve aynı anda kaybolan gerçeklikle varsayım arasında uçuşan çıkarımlarımız gibi. Tüm araştırmalara, çalışma sürecinin bize kattığı tüm duyum ve bilgi birikimine karşın Beckmann'a ve *Gece*'ye ne kadar dokunabilir, olayı onlar gibi ne kadar yaşayabiliriz? Bizim tüm yapılandırdığımız yeniden bakmaktan öteye gitmediği gibi, yaptığımız yalnızca "yeniden" üretmektir. Ergüven'in (1995: 13) de dediği gibi; "Bir resmi yorumlamaya kalkışan kişinin en büyük güvencesi, sahici yanlışlar yapmayı peşinen göze almasıdır".

Gece'yi öne çıkarıp sunmasaydık, yani , *bugüne* taşımayı amaç edinmiş olmasaydık yitip gidişini yaşayacaktı. Hakkında düşünmek ve yazmanın beraberinde getirdiği, belki şişirme ile yarattığımız, kattığımız, ne Beckmann'ın, ne *Gece*'nin hiç değinip söylemediği yığınla imge yaratmış olabiliriz. Bu yığın resimden hareket eden, bizim kurgulayıp, yapılandırdığımız başka ve yeni bir gerçekliktir. Bizim gerçekliğimizdir. Beckmann ve *Gece*'den öte, başka.

- 1- Dube, Wolf-Dieter. The Expressionists, London, Thames and Hudson Ltd., 1972.
- 2- Elger, Dietmar, Expressionis, Expressionis, Köln, Taschen Verlag GmbH., 1991.
- 3- Ergüven, Mehmet, Sırdaş Görüntüler, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- 4- Panofsky, Ervin. Studies in Iconology, New York, Harper&Row, 1962.
- 5- Benjamin, Walter, Son Bakışta Aşk (Ed. Nurdan Gürbilek), İstanbul, Metis Yayınları, 2001.