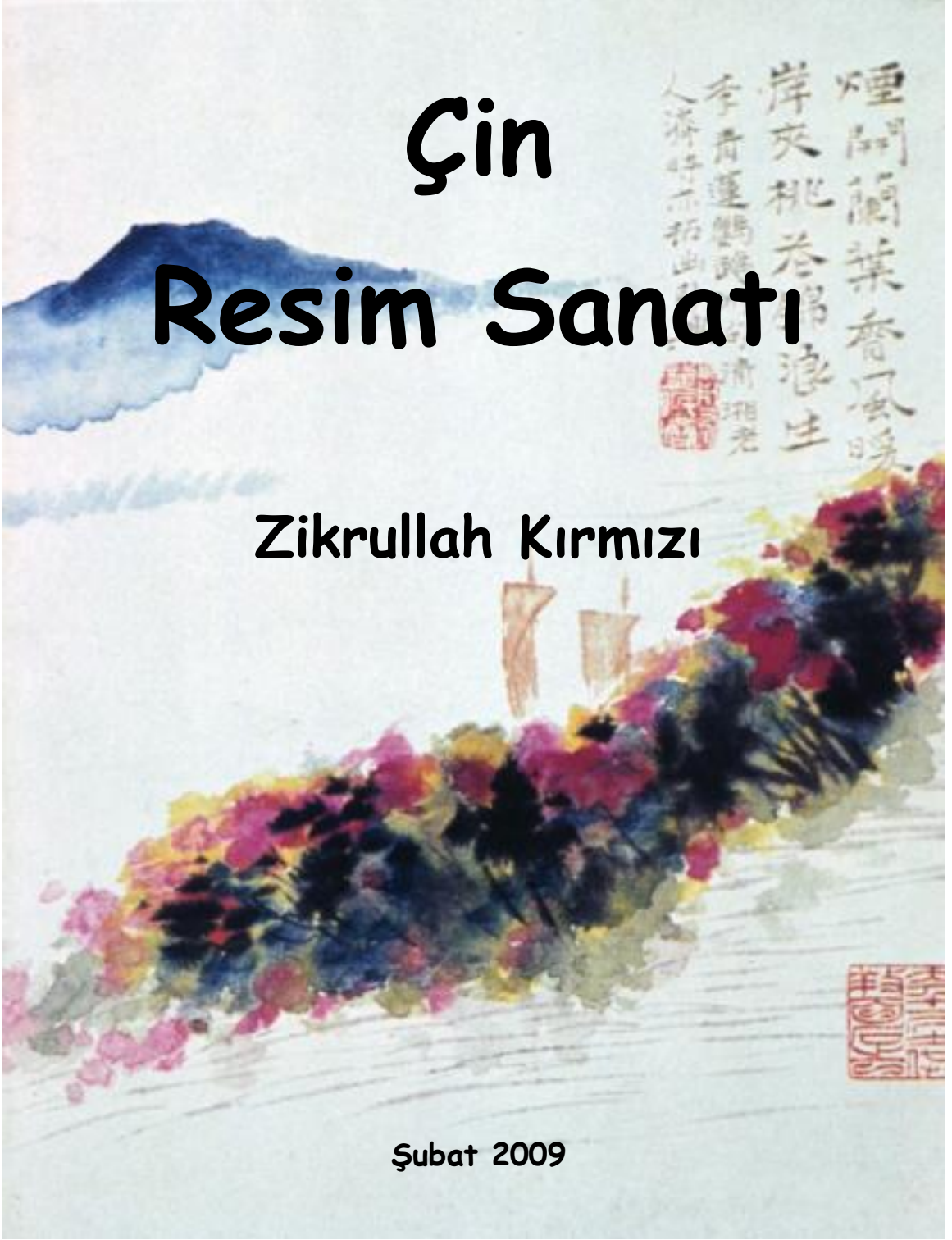


Çin Resim Sanatı

Zikrullah Kırmızı

Şubat 2009



**Cheng, François; Boşluk ve Doluluk (1979), Çev. Kaya Özsegin
İmge Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2006, Ankara, 204 s.**

Cheng 1929'da Çin'de doğmuş bir Fransız kuramcı. Çin resmi ve düşüncesi üzerinde uzman. Bu yapıt, 17. Yüzyıl Çinli ressam Shitao'nun resmi ve poetikası (resim kuramı) üzerinden Çin resmini anlama denemesi.

Yapıta ve dayandığı yorum tekniğine genel olarak itirazım var. Bu Çin resmine itiraz değil, çünkü özellikle lavi resmi çok seviyorum. Çin geleneksel resmine de hayranım. Beni başından beri ikircimli yapan şey, Lao Çu, Konfüçyüs, Buda kökenli Doğu düşüncesinin Ch'an (Zen) anlatıları üzerine yüzlerce yıla yayılan geniş yorumlama (tefsir) yazını.

Bu İslam kaynaklarının uçsuz bucaksız, nereye sürüklersen oraya giden yorumlama geleneğini andırıyor. Bunun üzerinde duracağım sonra.

Cheng'in asıl yapmak istediği şey, Shitao'yu yorumlamak. Ama önce onun anlaşılmasını sağlayacak tarihsel ve düşünsel kaynaklara özet olarak bakıyor.



Scenic Spots in Huangshan, 1 of 8, (黄山八胜图), Sen-oku Hakuko Kan, [Kyoto](#)

I

Cheng, Giriş Bölümünde Çin resmini Çin tarihi içinde özetliyor. Belli başlı dönem ve akımlara işaret ediyor. Bilgilendirmeyi amaçlayan bir bölüm. Ama daha başlarda yazdığı bir tümce var, birçok şeyi özetlemeye yetiyor aslında: “Çin’de sanat ve yaşama sanatı, ortak bir noktada birleşir, bir ayırım yoktur aralarında.” (14) “Çinli sanatçıyı özendiren ideal, büyük evren (macrocosme), kavramını da içinde taşıyan dirimsel küçük evren (microcosme), yani insan kavramına ulaşmaktır.” (14)

Çalışmanın birinci kısmında Çin resim sanatında ‘boşluk’ kavramını kuramsal olarak inceliyor. Daha Sung ve Yuan’lar döneminde tablolarındaki geniş boşlukların devinimsizlik anlamına gelmediğini, ‘bir dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı

veren bir bağlantı oluşturduğunu' (51) belirtir Cheng. Görünür-görünmez dünya arasında ilişkilere gönderme yapan resim Dağ, Su ikilemiyle görünür dünya içerisinde de Boşluk/Doluluk diyalektiğini çalıştırır. Dışa vurum (interiorisation) ve dönüşüm (transformation) süreçlerine olanak veren boşlukla birlikte her şey, hem kendini hem kendi dışında olanı oluşturmakta ve bütünlüğe ulaşmaktadır (52) “Çin’de resim, eylemsel açıdan tam anlamıyla felsefedir; kutsanmış bir pratik üzerine kurulu bir felsefe... Çünkü insanı bütünsel açıdan tamamlamayı amaçlamaktadır söz konusu felsefe. İnsanın içgüdüsel yanı da dahildir buna.” (52)

Yani Boşluk, yalnızca bir açıklama olmakla kalmaz, bir kavrayış, bir yorum, yaşama sanatı hakkında bilgelik düzeyiyle ilgilidir. “Yaşam soluğu ve Yin-Yang gibi, bazı başka kavramlarla ilişki içinde bulunan Boşluk kavramı en özgün, aynı zamanda değişmez bir olumlamadır. Dinamik ve bütüncül bir vizyondan kaynaklanır. Çin kültürünün kendisi doğurmuştur bu kavramı. Akupunktur ve “ta’i-chi-ch’uan” kadar yaşamsal birçok pratik, sanatsal ortamın dışında, bu kavram tarafından düzenlenmektedir; bundan sonra da aynı işlevi görecektir.” (54)

Merkezi bir öge olarak Boşluk Taocu düşünce okulunda köklenmiştir. Cheng bu kavramı, üç başlıkta irdelemeyi öneriyor: 1) Boşluk kavrayışı, 2)Yin-Yang ikilisiyle ilişkisi, 3)İnsan yaşamında kavrama ilişkin durumlar. Benim açımdan ilgi çekici olan, Taocu optikte dirimsel Yin ve Yang’ın esinlendirdiği değerlerin ikili bir karşıtlığa değil, Üç Varlık’a temellendiriliyor olması. Orta boşluk, bütünlüğün bir parçası olarak Yin ve Yang’ın arasında durur.

İnsan, Gökyüzü ve Toprak evrenin üç ayırıcı niteliğini oluşturur. Dönüşümler devinimi içerisinde ortaya çıkan devini yönelişi, *sarmal*’dır. Sarmal döngünün çok önemli olduğu açık (Hınzırlık bu ya, Alman idealizmi Tao’ya ne borçlu, yaman merak ediyorum).

Çin resmi boşluk düşüncesini, resim teknikleriyle birlikte geliştirmiş, bir katı kurallar dizisine bağlamıştır (mazmun, şablon). Bu tekniğin içerisine kuşkusuz başta fırça ve mürekkep (bunların ve diğer gerecin, resmin kendisinin bile ikili doğasını hiç unutmamalıyız, onlar bir yandan kendileriyle diğer yandan daha kavrayıcı, daha genel bir şeyin göstergeleri, metaforları. Bu fizik gereç için de böyledir, dikkat...).

İşte bundan, “Çin resminin temel unsuru, fırçanın ‘iz’idir” (103) Boşluk kavramı olmadan esinlenme olgusu işlevini yerine getiremezdi. Resim dizgesini tek başına güvence altına alarak ayırıcı özellikler oluşturmakta kendi başına değer taşıyan Boşluk kavramı, beş düzeyle tanımlanır: 1) Fırça-mürekkep (esin-uyum/biçim-oylum), 2) Yin-Yang (ya da Gölge-Işık), 3) Dağ-Su, 4) İnsan-Gökyüzü (Elemanların zihinsel düzeni/derinlik-perspektif/tablodaki şiiir), 5) Beşinci boyut. Her düzeyi boşluk kavramıyla ilintilendirerek ayrı ayrı irdeler Cheng. İlk dört düzeyin spiral sürecini Zaman ve Uzam’ın ortam yaşarlık (symbios) ilkesi üzerine kurulu ve onu aşan, öteleyen beşinci boyut tamamlar. Bu aynı zamanda bir başlangıçtır da. “Boşluk kavramının bir üst aşamasıdır bu. Söz konusu aşamada Boşluk, aynı zamanda ona temel olma işlevi görür, resimsel evren tablosunu da aşarak onu ilk birliğe doğru taşır.” (139)

Her şeyin başladığı ilk Boşluk düşüncesinin alanı olarak el değmemiş kağıt, Yeryüzüyle Gökyüzünü de ayırır bir Çizgi olarak. İlk çizgi arkasından gelenlere açar yolu. Ve ortaya çıkan resimsel varlıklar son aşamada, her şeyi yönlendiren ilk Boşluk düşüncesini kanıtlayıcı bir noktaya geldiğinde resim tamamlanır”. (140) Tüm Çin resim tarihinde, resim eylemi

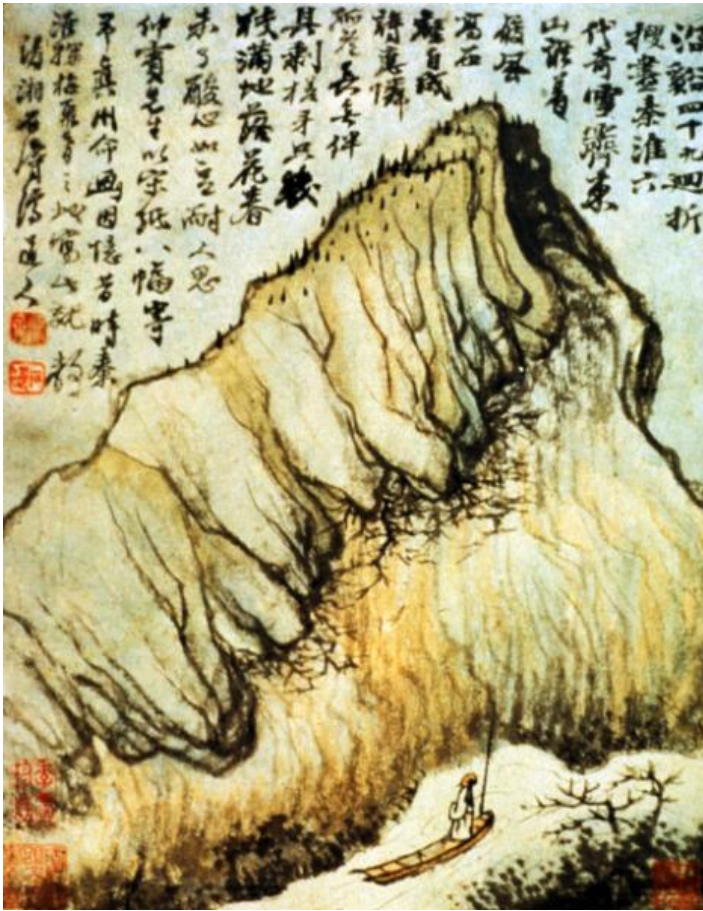
Yaratım'ın doğasal anlamda yansıtılması değil, sanatçının davranışını açığa vurması anlamına gelmiştir. Tomar halinde bükülen resim 'evren' tamamlanmıştır. İçine boşluğu kilitlemiştir. Dürülü tablo açılır, yaşantısal Zaman kavramı uzaysallaşır, ama soyut bir çerçevede değil, sonsuz ve nitel bir uzam içerisinde: “Çinli sanatçının her şeyin ötesinde aradığı, yaşantısal Zaman kavramını dirimsel Uzam'a dönüştürmektir.” (141) Kuşkusuz bu dönüşüm (Zaman-Uzam) Boşluk kavramından esinlidir. Zamansal ve çizgisel oluşumda boşluk kavramı kopuş'u (iç kopukluk) davet eder: İç-Dış, Uzaklık-Yakınlık, Açığa vurulmuşluk-Gücüllük ilişkilerinin tersinmesiyle, Dönüş'ün tersyüz edilebilirlik sürecini başlatır Boşluk kavramı. “Anımsatılmış ya da düşünmüş bütün bir yaşamın sorumluluğunu 'yeniden üstlenme' anlamına gelir Dönüş Eşlemi. Ve durmaksızın sürer bu eylem.” (141)

Ve kuşkusuz Cheng'den şöyle bir yargı beklenirdi, kaçınılmazdı: “Bu sanatın son vizyonu, resimsel olmaktan çok müzikal olabilirdi.” (141)

Cheng çözümlemesinin *İkinci Kısım*'ı Shitao'nun kuramsal yapıtından yola çıkarak Çin Resim sanatının kavranılışı uygulamasıyla ilgili.

Kitap yirmi beş Shitao resim örneğiyle tezlerini (yine Shitao kuramsal desteğini arkasına alarak) kanıtlamaya çalışıyor.

III



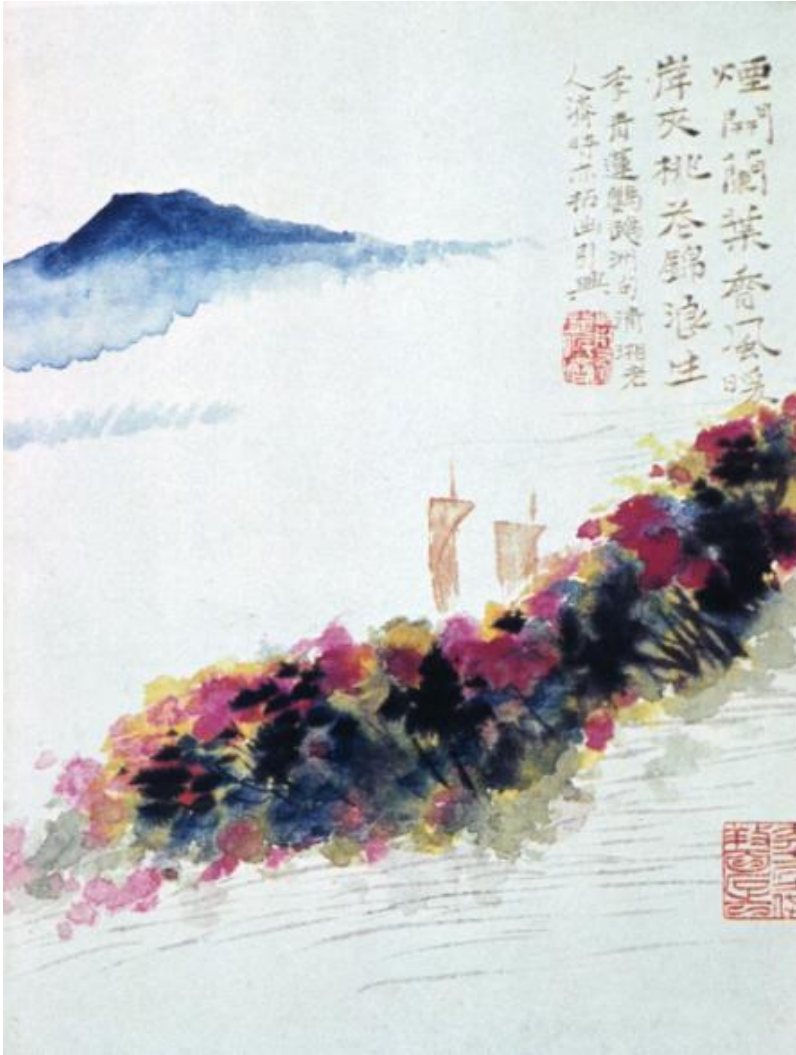
Reminiscences of Qinhuai, [Cleveland Museum of Art](http://www.clevelandmuseumofart.org), [Cleveland](http://www.clevelandmuseumofart.org)

SHITAO (SHIH-T'AO)(1641-1670)

Ünlü ressam aynı zamanda *Propos sur le peinture (Resimle İlgili Söyleşiler)* kitabının da yazarıdır. Ming Hanedanlığına bağlı bir soyludur. Çin'in güneyinde Kuang-si yöresinde, Wu-chow'da doğduğu kabul edilir. Hanedanlıklar arasında savaşta babası yaşamını yitirir, kendisi çocuk yaşta bir manastıra yerleştirilir. Genç yaşta resim yapma yeteneği ortaya çıkar. Geziler yapar, hacı olarak ünlü dağları dolaşır.

1680'den başlayarak 9 yıl Nankin'de yaşar. Ressam olarak ünü yayılır. Pekin'e yerleşir sonra. 1693'te ise, yine çocukluğunun ülkesi Yang-chou'ya döner (güneye). Saygınlığı çok yüksektir.

IV



Riverbank of Peach Blossoms, [Metropolitan Museum of Art](#), [New York City](#)

Benim genel olarak, hakkında hemen hiçbir şey bilmediğim Doğu düşüncesinin kaynaklarına, ama daha çok da Batının bu Doğu düşüncesinden anladığı şeye kökten bir karşı duruşum var. Ne denli yatkın olsam da, bu düşünce yapısı beni ne denli içeriden kavriyor olsa da, bu geometrik kapanışlardan, bu diyalektik büyülerden, bu bilmecemsi

eğretilmelerden, bu insana sonsuzluk duygusu taşıyan açılımlardan damağında kalan tortu, avuçlarında kalan şey, bir hiç'ten fazlası olmadı. Bu da Zen'e uygundu zaten.

Bütün dünyayı yuttu sonunda. Ve açlıktan öldü.

Yani eleştirim yöntemsel... Yöntembilimine... Çünkü Zen'in kapanmış ve açılmış o en üst noktasında birden ayıyorum (ayılıyorum mu deseydim?) .

Bir çocuk gökte koşuşan bulutlara baktı ve babasına, parmağıyla birini gösterip, 'baba, kediyi gördün mü?' dedi. Genç adam sevgilisine, solda kümelenen bulutlara dikkatli bakarsa doğunun kaplumbağasını görebileceğini fısıldadı. Yaşlı kadın, torununa belli belirsiz bir yeri işaret etti parmağıyla, gökte: bak, dedi, görüyor musun, tıpkı Chu Ling'in yeni doğmuş kızı.



The Jinting Mountains in Autumn, [Guimet Museum, Paris](#)

Geleneksel (imparatorluk, feodal hanlıklar ve savaşları) toplumlarda sanat dolaşıma bir meta olarak girmediği gibi, bir bütün olarak sanatın kendi de bir dolaşım nesnesi işlevi görmez. Bu nedenle, özel irade için özel bir 'yüceltme' söyleminin uygulaması olarak, 'ustalık' yaratıcı kültürün altyapısını oluşturur. Kapalı (odağa bağlı) ekonomilerin yine kapalı yüceltim biçimlerinin kapalı 'okul'ları oluşur. Bu okullar yalnızca sanatı (daha çok zanaat, ki bugünün pek çok sanatsal işlemi o dönemlerin zanaatıydı) değil, düşünceleri de, yönetim yordamlarını da, gösterileri ve dansı da kurumlaştırır, usta-çırak bağlamı içerisinde ödünsüz, katı, öznesiz, 'ben'in

silindiği bir süreklilik; ‘zarafet’in, yer yer soyutlamalara ulaşan nakş’ın egemen, tartışma üstü dili oluşur. Bu yüzlerce yıl sürer ve dediğim gibi sarayların ortasında en büyük sarayı (eşitler arasında birinci) bir tür federatif imparatorluk yapısı içinde yaratabilmiş toplum örgütlenmelerine özgüdür bu çokça. İşte biraz daha sınırlı bir ölçüde Osmanlı İmparatorluğu, gerçekte bir geçiş tipi (yarım imparatorluk) oluşturur.

Yüce imparatora (yönetici) ve onun iradesine (saltanatına) doğrudan bağlı, ondan beslenen bu okullar, evreni (dış dünya) hükümdarın gözüyle yorumlayıp biçimlendirir, adlandırır. Sonuçta ideolojik bir erk pekiştirmesidir tüm yapılan edilen. Hükümdar konuşur ve yasa hükmündeki sözcükleri tartışma kaldırmayacak kerte kesin buyruklar olarak, bu titiz, emek ürünü okul işlerinde (ürün) somutlaşır, kendini gösterir.

Bana kalırsa neden ‘süsleme’nin öne çıktığı, bu kuramsal çerçeveye yakından ilgilidir ve kaçınılmazdır. Doğu imparatorluklarında ‘dramatik söz’ tehlikelidir ve ‘baş bir anda gider’. Ama söz kaçınılmazdır, çünkü buyruk (Tanrı) olmazsa toplumun varlığı sürmez. Öyleyse draması emilmiş, görünmez kılınmış, dolayımlanmış (kat be kat) bir söz, çizgi, renk, ses, ‘hiçbir şey söylemeden her şeyin söylenebilirliğini sağlayan’ bir retoriktir dil. İnceltilmiş, uzatılmış, çiftenlamlılandırılmış, ‘gizli ve derin, hatta gizemli topluluk üyesinin anlayabileceği bir şifre’ye dönüşerek somut bir kilide dönüştürülmüş ‘dil’den söz ediyoruz. Bu dil artık yeterince ritüellere bağlı, sağaltıcı bir tansık işlevi de görür. Büyü dilidir, buyrukla ilintilidir, Tanrısaldir çünkü. Açık, doğrudan, düz anlam öyle bastırılmıştır ki, birkaç yüzyıl sonra unutulmuş,; ‘yorum’ ‘anlam’ın yerini çoktan almıştır.

“Bir daha bak,” dedi Büyük Usta. “Ne görüyorsun?”

“Dağ, dere, bambu ağacı ve dalında bir kuş...”

“Bir daha bak,” dedi. “Şimdi ne görüyorsun?”

“Bir kelebek, rüzgarın fısıltısı, gölün pütürlenmiş aynası...”

“Ya şimdi ne görüyorsun?”

“Bir bulut, kulübe ve mutluluğu...”

“Bir daha bak! Ne görüyorsun?”

“Yeni doğmuş bir çocuğun çığlığı, yas tutan oğulu...”

“Ne görüyorsun?”

“Her şeyi görüyorum, her şeyi sarıp sarmalayan, içine alan bir şeyi...”

Büyük Usta, “Şimdi bir daha bak,” dedi.

“Bir şey... Hiçbir şey.. Hiç’tir şu an gördüğüm şey.”

Gülümsedi Usta, “Gidebilirsin,” dedi, “Artık görmeye başladın.”

Saray adabı bu dilin içinden türer. En egemen (hükümdar) bile artık sözün saltık sahibi değildir. Çünkü saltık egemen ‘buyruk’tur, ‘söz’dür. Bir imparatorluğu artık bu ‘buyruğun nasıl söyleneceği’ yönetir. Sınırsız olan somut dünyasal egemenlikler değil, ‘sınırsız kelimeler’dir. Ucu kutsal kitaba varır. Bundan ‘kutsal kitap’ dediğimiz şey ‘kitap’ değildir. Bir ‘eda’, bir ‘tarz’, bir ‘söyleme biçimi’dir. Etkileri içeriklerinden gelmez bu nedenle, etkileri biçimlerinden gelir.

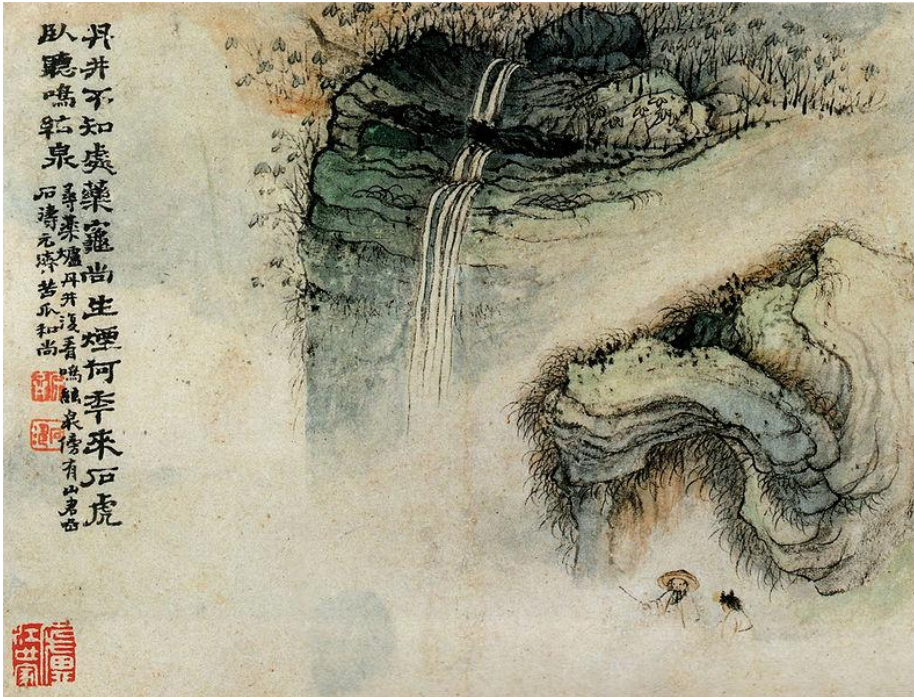
Saray adabı deyince büyük doğu kültürlerini öncelikle getiririz usumuza. Onların yeterince zamanları oldu ‘zarafet, incelik’ için. İnceldikçe sert, acımasız olduklarını unutmayalım.

Böyle bir saltık dil (buyruk) kuşkusuz ‘boşluk’la hesaplaşmalıydı başta. Ama ben önce boşluk’un doldurulması girişimlerine, niyetlerine girmek yerine, ‘düşünce’ üzerine yoğunlaşmak istiyorum. Eleştirim de burayadır.

Soyutlamanın, kuramsallaştırmanın bir doruk noktası, üst eşiği vardır. Bu eşikten sonra simgeler, alegoriler katmanında belirsizlik derinleşir ve öyle bir an gelir ki düşünüş başlar. Bu noktadan sonra her şey (tüm varlık) hem kendine gönderir, hem de kendisizliğine (eksikliğine, yokluğuna). Buna belki de paradigma eşiği diyebiliriz. Bağlam çünkü çatırdamaya, doğum sancıları çekmeye, şiddet ve kan püskürtmeye başlar. Eğer varlık alanı yeterince gölgeli tutulabilseydi, esnetme, yumuşatma metaforları sertliği, katılığı alsaydı (çözseydi) bu 'kriz' yaşanmayabilirdi ama zemin, egemenliğin kendine kaynak olarak toplum dışından bir şeyi (Tanrı-sallık) gösterdiği saltık iradeler zemindir.

Buyruk kipinin boşluksuz, kavrayıcı, kapsar olması koşuldur. Eğer buyruk özdekse (madde) böyle olamayacağı açık. Şiddet bu aralıktan sızar, kaçınılmazdır. Buyruğun boşluksuz olduğu görülür ve gösterilir. Zorunludur bu. Tarihse buyruğun ya altında, ya üstünde seyrederek. Toplum hep kusurludur (bu nedenle devrim gizilgücünü taşır). Şimdi, bu saltıklık duygusunu (kaçınılmazlığı) insanların (yönetilen) yüreğine salabilmenin biricik yolu 'törenler, ritüeller'dir. Ayrıntılı tanımlanmış, kayıtlara geçirilmiş, inceltilmiş 'adap'. Hemen her şey, düz anlamının ötesinde bir şeyin göstergesi, imidir. Bakış, ifade, jest, devini, tını, bütün bunlardan üretilmiş kalıplar bile kaynağından koparak bir imparatorun bile anlayamayacağı 'ata(vik) kültüne' dönüşür.

Tüy kalemini hokkanın içindeki kara mürekkebe daldırdı. Sonra mürekkepli tüy ucuyla önündeki boş kâğıdın üzerine dikey bir çizgi çekti. Belli belirsiz bir hoşnutluk ifadesi yayıldı yüzüne. Babasını düşündü. Babası tüy kalemini hokkanın içindeki kara mürekkebe daldırdı. Sonra mürekkepli tüy ucuyla önündeki boş kâğıdın üzerine dikey bir çizgi çekti. Belli belirsiz bir hoşnutluk ifadesi yayıldı yüzüne. Babasını düşündü.



Mingxianquan and Hutouyan

En az ikiye katlanmış anlam, kaynağından kopmuş, gösterge, gücü yetenin gücü oranında baskı aygıtına dönüşmüş, yorum bir sis gibi kaplamıştır yeryüzünü, her şeyin üzerini. Bir yorum imparatorluğudur yeryüzünü ele geçirmeye çalışan.

Bu davranışbilimlerinin (toplumsal etiğe bağlı) kaynağını da oluşturur. Doğru davranmak, buyruğa uygun davranmaktır. Buyruk kabul edilmiş, benimsenmiş resmi yorumla ilintilidir. Kanlı kavgalar belki birkaç yorumu geçerli kılmış olabilir. Ama bunların dışında kalmak toplum dışında kalmaktır.

Taoizmin Konfüçyus'çuluğun birbirlerinden çok da farklı olmalarına rağmen Budizme taşıdıkları böyle bir erk masalıdır. (Masal deyip geçilmemeli.) Beni ise burada ilgilendiren şey Zen (Ch'an) düşüncesi, dilidir.

Bu noktada büyük bir sıçrama yapacak, tartışmayı (zinciri) koparacak, başka bir bağlama geçeceğim.

*

Çift yanlı, iki anlamlı düşünce yapıları yerlidir, yereldir, yer'e bağlıdır. Bende böyle bir izlenim var. Anlamın eksik ya da çapraz taşındığına ilişkin ima, dışarıdan bakıldığında bir 'saygı belirtisi' olarak görülebilir. Dolayına birçok nesneyi, duyguyu, düşünceyi katarak basamaklı (hiyerarşik) bir konumlandırma sağlanmış olmakta, yaşam kozmogonisi içerisinde 'yer'in önemine gönderme yapılmaktadır. Bu 'yer' bu söylemin içerisinde görelidir, diğerine göre bir yerdir. Bu geçişliliğin farkındalığı toplumu uyanık, diri ve hesaplı tutar. Sabırlılık, dinleme, gülümseme, ifadesizlik vb. temkinlilik anlamına da gelir.

Göründüğü gibi sağlam mı tüm bu yapılar? Sorum bu. Budizm hele Batı dünyası için, geçmişte olmadığınca (Schopenhauer'i, Hesse'yi, Durrell'i bir çırpıda anımsıyorum) bir çekicilik kazanmış, göksel yapılar ve onların yeryüzü araçlarından yeterince çekmiş Batı toplumları, kendi değer yargularının geçersizleştiği bu yeryüzü inanç kültürlerinde aşınmış erimiş anlamlarını yeniden üretme, kazanma derdine düşmüşlerdir. Bir tür afyon etkisi diyebilirim buna. Çünkü Doğulunun bu düşünceleri içeriden yaşaması kanımca başka bir şey...

Yine de yeni, olağanüstü bir şey yoktur bu arayışta. Arınma kavramı, 'dünyadan, varlıktan kurtulma' çabası daha kökten, daha derin bir içgüdüyle ilgili olmalı. Hatta 'ölüm'e getirilmiş bir açıklama yolu daha, demek geliyor içimden. Ama şu inceltilmiş zanaat söylemi (retorik) taşıdığı gizemle, kendinde taşıyamayacağı bir derinlik duygusunu da barındırıyor. Diyeceğim şu: ortaya çıkan şey sonuna değin 'hedonist' bir şey de. Arzunun iradeyi ele geçirmesi diyebiliriz. Saltık arzu da, bir yandan...

"Dünyadan vazgeçmeyi öğretin bana," dedi umut vaat eden Öğrenci.

"İsteyerek başla öyleyse," dedi Büyük Usta. "Sonuna kadar iste, sınırsız iste. Ancak böyle bitirebilirsin dünyayı."



(Need title)

Ortada tek başına kurgular, ritüeller kalınca yorumla anlam dansetmeye (birbirinin yerine geçmeye) başlamakla kalmaz, yorum yorumu, anlam anlamı ikâme eder, nesnenin öteki nesneyle buluşmasına değin sürer kaydırma. Bu bildiğimiz yatak odası öyküsüdür. İki insan birbirlerinin bedenini sever gibi yapmazlar, öyle bir an gelir ki gerçekten severler. Yine de özdeğin (madde) sıkıdüzeni değil, onun hakkında üretilmiş söylemdir toplumu yeniden üreten (şey), tabii bağlam içinde. Toplumu böyle sürdürmede kararlılık dile ilişkindir. Üretme ve yeniden üretme (gerçek toplum etkinliği) diplere bastırılmış, gömülüdür.

O zaman her şeyi bu yapı (düşünme kalıbı, şablonu) üzerinde, yeniden ve yeniden anlamlandırabilirsiniz. Nesne nesneden, düşünce düşünceden, her basamak diğerinden kopuk olduğundan bunca varlığı nasıl düzgüler, iliştirirseniz onca ayrı resim (bütün, açıklama) çıkarırsınız. Benim görüşüme göre Budizm budur.

Her şeyin her şey olduğu dünyada, nesne aldatır. Özne olsa olsa bir derişim, yoğunlaşmadır. Düşünce; bir düğüm, biraz sonra çözülüp dağılacak şey... Zen; sessizlik, saltık dilsizliktir. Doğumdan öncesi, ölümden sonrasının hiçliğidir, araya gireni, yaşamı Hiç'e bağlar. Bütün bunlarda sanıldığından çok 'yeryüzü erki' (iktidar) var. Kendimizi neden kandıralım.

Büyük Usta gölün kıyısına indi. Gölün aynasında kendi yansımalarını göremedi. Daha önce de göremediği şeyi görememek onu endişelendirmede. Çünkü, o burada değilken görüntüsünün gölde dolandığını biliyordu. Bunu bildiğini düşünmek şimdilik yetiyordu ona. Bu yüzden ne fazladan mutluydu, ve ne de mutsuz.

Bana kalırsa dil olmaktan çıkmış bir dil, yorum olmaktan çıkmış bir yorum, anlam olmaktan çıkmış bir anlam (Zen ya da Ch'an) her şeyi kavramaya yeter ve asla yetmez. Bu ikilemden doğacak şiir de bize her zaman yetmeyecektir. Bütün şiirler tariheçrelik taşır. Bütün bunları yazmamın nedeni, Cheng'in Shitao'nun resimleri ve genelde Çin resmine yaklaşırken kullandığı dilin kayganlığına işaret etmek. İlk kez ve belki son kez bir imge düşlemlenir (tahayyül edilir). İlişkiyi biz böyle getirir koyarız. Malzeme bizim düşlemimiz içerisinde kendi yerlerini bulur gibidir. Ama aynı malzeme (kavramlar, aygıtlar, vb.) bir başka açıklamanın da geçerli malzemesidir. Bu öyle bir oyundur ki (Tangram) parçaların her ilişki biçiminden farklı bir anlam üretilebilir. Ama bu oyunun sonsuz yinelenebilirliği bizi yanıltmamalı. Belki de Shitao'nun fırçayı eline alırken, ak kâğıt üzerine düşürmek istediği şey, gerçekten de dağ, ırmak ve

ırmaktaki kayıkta şairin görüntüsü olabilir. En azından bu da bir açıklama yolu, Zen’le dolaylanmamış, kabul edilebilir (makul) bir açıklama yoludur. Çıkış (başlangıç) noktamız neden düz anlam olmasın. Bundan sonra gelen her şeyin sanatçının kibiri, erkin (iktidar) kaprisiyle (şımarıklığıyla) ilgisi neden olmasın.

Yorum da okullaşmıştır sonuçta. Disipline dönüşmüştür. Yorum kendi kuyruğunun peşine düşmüş, artık kendini yorumlamaya geçmiştir. Yorumdan çıkan yorum, şişe kabara evrensel bir balona dönüşmüş, ‘kral çıplak’ diyecek, elinde minicik iğnesiyle şu çocuğu kaçınılmaz kılmıştır geldiğimiz bu yerde.

Önce resime bir resim olarak, kendisi olarak bakalım. Sonra metaforlarına dalalım. Benim dediğim budur.

*

Yoksa Çin klasik resmine ilişkin Cheng’in görüşlerinde paylaşmayacağım çok az şey vardır. Örneğin düşünce geleneği içinde, resime yansıyan boşluk (dolayısıyla doluluk) kavramı, bunlardan biri. Ama bunun Çin resminin yapısal bir niteliği olması bir şeydir, Batı resmi ve örneğin mimarisinin boşluk duygusunu, estetik algı ve tasarım geleneğinin bir parçası olarak kullanıp kullanmadığı bir başka şeydir. Boşluk eğer kurgunun bir aracı (enstrüman) ise, ne Batıda, ne Doğuda has sanatçı bu araçla hesaplaşmadan sanatını gerçekleştiremez. Gizli açık, tuvaline koyduğu varlık, varlıksızlıktan (yokluktan, tuvalin dışında kalan her şeyden) ışık, anlam alacak, tuval kendi başına bir boşluğa, varlıksızlığa işaret edecektir. Çünkü resim oradaysa, onun durduğu yer (nasıl adlandırırırsak adlandıralım) dolu bir yerdir, başka bir nesnenin olmadığı, yokluğu, boşluğu demektir.

Bana kalırsa yöntembilimine indirgenip yakın çağlara özgülünen eytişim (diyalektik) bir kök düşünme, algılama biçimidir. Algımız böyle yapılanmıştır. Olan bize bir şey ifade etmez, yokluğundan sonuç çıkarır, eyleriz.

O zaman buradaki diyalektiğe doğru bakmak gerekir. Bu resmin kökünde bir algı, düşünme biçimi (hem de yetkin bir biçimde, ustalıkla) vardır. Ama öte yandan bu resim de ‘kanon’a katılmış, bir düşünceyi işlemiş, yeniden üretmiş, yeni bir yorumu gerektirmiştir.

“Buyruğunu geri al,” dedi Usta, Yüce Prense. “Verdiğin adları tek tek sil. Bu senin en kesin, geçerli, buyruksuz buyruğun olacaktır. Böyle ölümsüz olacaksın. Çünkü yalnızca adı olan şey ölür.”



(need title)

Birilerince (Shitao) yapılmış bu resimler, kuşkusuz kurumsal (lonca) resimlerdir. Öğrenilen ve öğretilen, aktarılan bir düşüncenin ve tekniğin resimleridir. Onu Shitao resmi yapan şeyi ayırmak öyle kolay değildir. Belki de olanaksızdır. Peki Rembrand atölyesindeki resimlere ne demeli. Bu atölyeden çıkan resimlerin tümü onun mu? Bir teknik açığa çıktıktan sonra, kamasallaşır. Öğrenilebilen şey aktarılır (kaçınılmazdır bu.)

Her fırça deviniminin, her mürekkep tonunun, her fırça-mürekkep ilişkisinin kazanılmış, benimsenmiş bir anlamı vardır. İlk okuma bu anlam (birikmiş, yığılmış derin anlam) üzerinden yapılır sanırız. Oya bizim ‘yeni göz’ümüz, bu anlamı ‘taşan’ şeye yönelir. Çünkü gözümüz de birikmiştir ve birikmiş gözümüz birikmiş gösterileni görmez. Koşullu algı(sızlık)dır sözkonusu olan. Demek ben eğer kendimi ‘önünde duran resme bakan biri’ olarak konuşturuyorsam, resmin arkasındaki (biriktirilmiş tüm deneyimi) ve benim arkamdaki (biriktirilmiş tüm deneyimi) şeyi ayraç içine alabilecek bir yöntembilimi geliştiriyor, üstelik diyalektik bir algı etkileşimi içerisinde tüm bu birikimleri dolayımamak gibi, bir yeniden değerlendirme etkinliğini başlatıyorum demektir. O güne değin gördüklerimden farklı (ayrı) olanı arar gözüm görmek istiyorsa. Ama çoğun görmek istemem. Önümden bir dizi nesne (dünya) geçer. Ben bir dizi nesnenin (dünyanın) önünden geçerim. Loncanın kurallarına ters düşmüş bir kusur, yerine oturmamış bir çıkıntı, boşluğu titreşen bir eksiklik, fazlalığı sinir bozucu bir biçimde saldıran doluluk, o küçük bağışlanabilir ama bağışlanmayacak kusur, resmi ve beni ilerletir. Karşımdaki nesneyi resim, onun karşısında beni ben yapar. Bu demektir

ki, görmem için yadsımam, kusura odaklanmam, eksiltmem gerek. Somu, bütünü, tamı göremem, bu olanaksız çünkü. Çünkü resim içine çağırır, içine alır, içinden baktırır kendine (Yoksa kendime mi?)

Yaratıcı imgelem bu noktada devinmeye başlar. Kusuru alır, ondan anlam süzer (çünkü anlam kusurdan çıkar, sızar. Buna 'kanamak' da diyebiliriz). Dağın zirvesi yükselir. Bir tuval boşluğu onu vadiden akan dereden koparır. Tuvalin kenarından bir çiçekli dal uzanır. Şair aşağıda sisler içerisinde, kayıktadır.

Resim çok katı göndermeler içerisinde başka türlü anlaşılamayacak biçimde ortaya çıkarılmıştır. Dağ bir simgedir. Dönüştürülme, geçişlilik resmin gerçek içeriğini oluşturur. Boşluk dolu olana işaret eder. Tuval üzerinde resim, bir bütün olarak simgedir (metafor). Resimle resmi yapan ressam, resim etkinliği içerisinde bir duruş (yaratıcı eylem) olarak simgedir. Çünkü Çin düşünce geleneği içinde anlam nesneden yükselmez, yukarıdan aşağıya da inmez. Anlam döner, yuvarlanır. Kendi üzerine katlanırken birden sıçrar, anlam kendini bir başka biçim, biçim kendini bir başka anlam (içerik) üzerinde hep yeniden taşır. Gerçekte bir ilerleme (çizgisel) yoktur bu düşünce ve resminde. O sonsuz ve erişilemeyecek bir şeye tanıklık gibidir. Ressam resminin içinde kendine bakar. Resim bu düşüncenin yedeğinde bakıldığında resim olmayan şeydir. Belki sanılanın tersine bu eğretilmeler, yanılısamalı bir ikilik düzen içinde (Yin ve Yang) Tek'i, Cheng'in dediği gibi 'insan' üzerinden tamamlama denemeleridir.

Burada anlamaya bir derinlik sağladığını yadsımak değil amaç; resmin, tuvalin dışında bırakılmış şeylerden oluştuğu gerçeğini... Resim elbette kapsamadığı her şeydir ve nicelik, tamlayıcı nicelik her an küçük ya da büyük parça (ama eşitsiz bir parça) olabilir. Yani Yin, Yang'ın nicel eşiti olmaz, olamaz zaten. Dengesizlik, sürekliliğin koşuludur, çevrim sürecektir, kusursuz küreye yaklaşılabilecektir yalnızca.