

# VI. DİNÎ YAYINLAR KONGRESİ

-İSLAM, SANAT VE ESTETİK-

(29-30 Kasım-01 Aralık 2013 / İSTANBUL)

# ÖZEL OTURUM (I)

## Sanatta Perspektif Sorunu

Ömer Lekesiz  
Gazeteci-Yazar

**Sunucu:** Ömer Lekesiz Bey'i "Sanatta Perspektif Sorunu" konulu sunumunu yapmak üzere sahneye davet ediyorum.

Muhterem hazirun,

Bu özel oturumda İslam, taklit, zanaat, sanat ve tasavvuf kelimelerinin içinden geçerek İslam sanatlarındaki perspektifsizlik konusunda sizleri bilgilendirmeye çalışacağım.

Asıl konuya geçmeden istidrat kabilinden şu iki hatırlatmayı gerekli görüyorum.

İlki "ilim" konusundadır.

İslam'da ilim konusu üzerine zihin yoranlar (ki bunlardan biri de Türkçe'ye "Bilginin Zaferi – İslam Düşüncesinde Bilgi Kavramı, Ufuk, İstanbul 2004) adıyla çevrilen kitabın yazarı Franz Rosental'dir), İslam nezinde bilgiyi (bilimi değil ilmi) üçe ayırırlar. Onlara göre bilgi / ilim:

İslam'da; Şeriat yani Kur'an ve sünnettir.

Tasavvufta; hikmet'tir.

Felsefe'de; düşüncedir.

Burada hikmet kelimesi açıklanmaya muhtaç görünmemektedir ki, Kınalızâde Ali Çelebi, Ahlâk-ı Nâsirî'den şu tanımı aktarıyor: "Hikmet, eşyayı lââyık ne ise eyle bilmek ve ef'âli lââyık nice ise eyle kılmaktır." (Kınalızâde Ali Çelebi, Ahlâk-ı Alâî, Haz.: Mustafa Koç, Klasik, İstanbul 2007, s: 47).

Hatırlatma ihtiyacında olduğum ikinci husus ise "İslam sanatı" kavramına ilişkindir.

İslam bir vahiy dinidir ve vahiy hiçbir surette, niteliği, niceliği, maksadı ne olursa olsun sanat kelimesine, eylemine indirgemez.

## VI. Dinî Yayınlar Kongresi

---

Diğer bir söyleyişle şeriatın sanatla bir işi yoktur. Çünkü şeriatın özü emir ve itaattir. Mustafa Kutlu'nun kelimeleriyle söyleyecek olursam, ahiretteki sorgumuz, dünyada ne kadar büyük bir yazar olduğumuza, kaç kitap yazdığımıza, kaç kitap sattığımıza göre değil, nasıl bir kul olduğumuza, Allah'ın emirlerine ne oranda itaat edip etmediğimize göre gerçekleşecektir.

O hâlde neden "İslam sanatı"nı hangi kasıtlarla kullanıyoruz.

"İslam sanatı"nı, Din'ce belirlenmiş, onanmış bir işin adı değil, İslam olanların yani Müslümanların yaptıkları bir işin emsallerine göre farkını belirlemek için kullanıyoruz. Diğer bir ifadeyle "İslam sanatı" dediğimiz yerde dine ait olanı değil, o dine mensup olanların bir filini kastediyoruz.

Bu hatırlatmalardan sonra asıl konuşacağımız ilk tanıma geçebiliriz.

Meşhur söyleyişi bilirsiniz: "Din taklittir."

"Ey inananlar! And olsun ki, sizin için, Allah'a ve ahiret gününe kavuşmayı umanlar ve Allah'ı çok anan kimseler için Resulullah en güzel örnektir." (Ahzab sûresi 33:21) buyruğunda örnek olarak çevrilen kelime "usvetün"dür yani, tevsiye etmek, müsavî kılmaktır. Burada müsavî kılmaktan kasıt, peygamberi örnek almanın Allah'ın emrini örnek almak olduğudur.

Dolayısıyla "misal" değil "usvetün" denilen yerde dini manada taklidin zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu bir misal değil doğrudan bir emirdir ve usvetün kelimesinin bir anlamının da 'ıslah edici örnek' olmasıyla sıradan olan örnekten ayrılmaktadır.

Sözü uzatmamak için kendi hayatınıza bakmanızı istirham edeceğim. Oruca başladığınızda onun fıkhî hükmünü bilerek başlamadığınız gibi, namaza başlarken de öyle başlamadınız. Anne ve babanız neyi nasıl yapıyor, size neyi tavsiye ediyor ya da sizi neden kaçırdırıyorsa bunları gözettiniz. İbadetlerin fıkhî hükümlerini (yani ilmihali) öğrenmeniz ise daha sonra geldi.

Bu aynı zamanda İslami eğitimdeki kendindenliğin (fitri olanı gözetmenin), hayatın doğal süreçlerini izlemenin de güzel bir örneğidir.

Şundan ki iman cüzlere ayrılmaz, ameller cüzlere ayrılır.

İnanmak yapmaktan önce gelir; önce inanırsınız sonra o inancınızda musır olmak için yapılması gerekenleri yaparsınız.

İman tahkike gelmez, şüphe ile aynı yerde bulunmaz.

İnsan zihnindeki işleyişe bağlı olarak iman, olumsuzlamanın olumlanmasıyla süreklileşir. Yani önce "la ilahe" vardır, sonra "illallah" gelir. Bunlar eşzamanlı ve süreklidir, ikisi de bir an'da gerçekleşir.

İbni Arabi, olumsuzlamanın cevabının olumlu olması durumunda olumsuzlamanın inkansız olduğunu belirtir. Bu bakımdan kabul ve ret, inkar ile tasdik olumsuzlamayı içkin ve her halukarda onu masseden bir olumlama olarak önplana çıkar.

Olumlama ve olumsuzlama bağlamında bile biz ilk insanı yani Hz. Âdem'i taklit ettiğimize göre taklidiğin yokluğundan söz etmemiz inkansız hâle gelir.

Bunun İslami sanattaki karşılığına gelince.

“Nihayet Allah, ona kardeşinin cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri eşleyen bir karga gönderdi. ‘Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtmekten âciz miyim ben?’ dedi. Artık pişmanlık duyanlardan olmuştu.” (Maide, 5/31)

Bu ayet mealini mimariye ilişkin şu teknik bilgiyle tamamlayayım:

Selçuklu mimarisinin uzman isimlerinden Orhan Cezmi Tuncer diyor ki: “(Ç)ok basit gibi görünür ahşap çatki sistemi. Ancak iş o kadar sıradan değildir. Ahşap çatki bir birnada yerli yerine nasıl oturur? Ölçüsü nedir? Hep bunlar geometrik sıkıbağın ahşaba yansıyan bölümü ve sadece yapının bir ayrıntısı. Endüstrisi, bu bağlayıcı düzen üzerine kuruludur. Ahşapta temel birim ölçü 5 cm’dir. Kadran 5x5, mertek, gergi 5x10, dikme 10x10 ve kalas genelde 5x20, 5x25 cm’dir. Bunlar hep 5’in katlarıdır, araları 5’er cm’dir. Piyasada 6x12 cm’lik ahşap bulunmaz. Mimar bunları bilir ve yapıyı ona göre ölçülendirir. Köylü de işin farkındadır.” (Selçuklu Mimari Üzerine Orhan Cezmi Tuncer ile Söyleşi, Dursun Ayan, Kitabevi, İstanbul 2012).

Buradan baktığımızda Uluğ Bey’in şu sözüne hakvermemiz gerekir:

“Zamanın, mülkün, dinlerin değişmesi mümkündür ancak heyet ilmi (gökbilim) ve riyaziye (matematik) değişmez.”

Buradaki değişenlere ve değişmeyenlere baktığımızda taklidin, doğa yasaları (sünnetullah) anlamında değişmeyen ve maddi kültüre sıkı sıkıya bağlı olan bir özelliğe sahip olduğunu görürüz.

Maddi kültür derken neyi kastediyorum:

Maddi kültür, zihniyetin ve kültürün manevi unsurlarının biçimlenmesinde, dünyevi ve dolayısıyla toplumsal bir işlev kazanmasında etkili olan her türlü araç gereçlerdir. Evler, tapınaklar, mutfak eşyaları, taşıma araçları, silahlar, giyim kuşam ve süs eşyası, kitap, besin temininde kullanılan araçlar... hasılı gündelik hayatımızda yer alan alet ve edevatın tümüdür.

İşte burada devreye zanaat kelimesi girer.

Zanaat, sına’at, sana’at kelimesinin ‘z’ ile yazılanıdır. İnsanların maddi ihtiyaçlarını karşılamak üzere yapılan, el ustalığı, hüner ve tecrübe gerektiren işlerin tümüdür.

Sınaidır yani imalata dayalıdır, tersane kelimesi de buradan türetilmiştir.

İslam sanatı bağlamında burada sorulması gereken şudur: Zanaatın nasıl yapılacağını, daha genel söyleyişle maddi kültürün nasıl üretileceğini insanlara Allah mı öğretmiştir, yoksa onlar kendilerine verilen akılla mı bunu yapmışlardır?

Diğer bir soruyla maddi kültürde taklide esas olan bilgiyi Allah mı vermiştir, yoksa insan kendi aklıyla mı bunu bulmuştur?

William F. McCants'ın sizlere biraz ters gelebilecek ama sonuçta doğruluk payı yüksek olan görüşü şöyledir:

“Araplar Yakındoğu’yu fethettiklerinde, kendilerine tabi olan halklarla (çoğunlukla Yahudiler ve Hristiyanlar), medeniyetin, Âdem’in düşüşünün bir sonucu olarak ortaya çıktığı konusunda hemfikirdiler. Fakat Tanah’ın aksine Kur’an, medeniyetin yükselişini olumlu biçimde resmeder ve Allah’ı, antik Yakındoğu mitlerinin tanrılarına oldukça benzer biçimde, medeniyetin itici gücü olarak görür. Bu farklılığın en az iki sebebi vardır: İlki, Muhammed Peygamber (s.a.s.)’in, faydalı sanat ve bilimlerin gelişimini Tanrı, melekler ve seçilmiş aracı insanlarla ilişkilendiren kanon dışı Kitab-ı Mukaddes metinlerinden ve hikâye anlatıcılığında faydalanmış olmasıdır. Bu metinler ve hikâyeler, İskender’in fethinden sonra yazılmıştı ve bazıları, yabancı bilimlerin (özellikle de Babil bilimlerinin) kullanımını meşru kılma ve eski İbranilerin medeniyete yaptığı kültürel katkıları olumlu görme amacı taşıyordu.

İkinci sebep ise, Peygamber’in, Tanrı’nın bütün medeniyetin kaynağı olduğu argümanını kanıtlamak için, bu metinlerin (belki de sözlü olan) bazı versiyonlarından faydalanmış olmasıdır. Bu argüman, ilahi inayete ilişkin geçmiş Antikçağ düşüncesinden etkilenmiştir. Peygamber, bu argümanı, medeniyetin kaynağını unutmuş olan ve dolaşısıyla onu kaybetmeyi hak eden gayrimüslimler arasında dinî propoganda yapılmasını ya da onların fethedilmesini meşrulaştırmak amacıyla öne sürer. Yahvist kültür mitleri, bir imparatorluğu ve ona eşlik eden medeniyeti kötülerken, Kur’an yeni imparatorluğun inşa edilme gerekçesini sunar.” (William F. McCants, Kültür Mitleri, Çeviren: Merve Tabur, İthaki, İstanbul 2012)

Yazarın burada “ed-Din” kelimesine yaptığı vurguyu göresiniz diye bu alıntıyı yaptım.

Çünkü konu maddi kültürün oluşumuna ve onu sağlayan bilgi ve pratik olarak zanaata dayandığında İslam sanatı “ed-Din”e dahil olan bilgiyi reddetmediği gibi, bizzat onu kendi içine çeker.

Sebe sûresinin 10 ve 11. ayetlerinin mealini hatırlayalım:

“Andolsun, Davud’a tarafımızdan bir lütuf verdik. ‘Ey dağlar! Kuşların eşliğinde onunla birlikte tespih edin’ dedik ve “(Bütün vücudu örtecek) zırhlar yap, işçilikte de ölçüyü tuttur diye demiri ona yumuşattık. ‘Salih amel işleyin. Çünkü ben sizin yaptıklarınızı görürüm’ diye vahyettik.

Nahl sûresi'nin 68. ve 69. ayetlerinin mealini de hatırlayalım.

“Rabbin, bal arısına şöyle vahyetti: ‘Dağlardan, ağaçlardan ve insanların yaptıkları çardaklardan (kovanlardan) kendine evler edin. ‘Sonra meyvelerin hepsinden ye de Rabbinin sana kolaylaştırdığı (yaylın) yollarına gir.’ Onların karınlarından çeşitli renklerde bal çıkar. Onda insanlar için şifa vardır. Şüphesiz bunda düşünen bir (toplum) için bir ibret vardır.”

Bu İlahî hükümler uyarınca Müslüman idrakinin şöyle işlemesi normaldir:

Allah, insanlar için şifa olan bir üretimi yapmak üzere arıya vahyeder de yine insanın faydasına olacak başka işleri bir ya da birçok insana vahyetmez / ilham etmez mi? Elbette eder. Çünkü herşey O’ndandır ve O yaptıklarımızı görür.

Bu idrak doğrultusunda bilgisi daha önceki şeriatlarda Tevhid anlayışına uygun olarak verilmiş olan ilgili bilgileri izleriz, Tevhide aykırı yanları varsa bile bunları tashih ederek İslam’ın içine çekmek suretiyle kendi zihniyetimize, kültür ve sanat telakkimize dahil ederiz.

Evet, bir örnek vermem gerekirse hemen Hermes’i seçerim.

“Hermes bir isim değil, bir sıfat, bir lakaptır. ‘Buda’ gibi, ‘Manou’ gibi, cinse ait bir isimdir. Hermetizm konusu altına giren ilimlerde önder olan birçok kişiye hep bu adın verildiği görülmektedir.

‘Hermes’ Süryanice ‘âlim’ anlamına gelir ve o zaman ‘Hermesü’l-Heramise’ (Hermesler Hermes) kelimesi de ‘âlimlerin âlimi demek olur. Eski Mısırlılar ona ‘aa aa Tehuti’ derlermiş. ‘Aa aa’ üç kere büyük, ‘Tehuti’de Mürşit anlamına geliyor. Yunanlılar bunu ‘Trismegistos’ olarak Grekçe’ye çevirdiler. İşte bu son unvanın anlamı üzerinde hayli farklı yorumlar geliştirilmiştir. Müslüman düşünürler bu üçlü oluşu ‘Müselles bil-hikme’ ile karşılarken, anlam olarak da nimetler üçgeninin (yani Nübüvvet, Hikmet ve Hilafet’in) Allah tarafından ona bahşedilmesini anlarlar.

Birinci Hermes, Firdevsi’nin Şehnamesi’nde anlattığı Huşeng’tir.

İkinci Hermes, Babilli’dir. Babil’de yaşadı. Tufan’dan sonra Nebrizerbani zamanında hayat sürdü. Tıp ve felsefede üstad idi. Sayıların özellikleri hakkında bilgi sahibi idi. Aritmetikçi Pythagoros onun talebesiydi.

Üçüncü Hermes ise Mısır şehrinde Tufan’dan sonra yaşamıştı. Zehirler ve hayvanlar üzerine kitapları vardı. Tabib ve felsefeciydi. Şehirler kurmada ustaydı. Simyaya ve onun tekniklerine dair kıymetli eserler yazdı.

(Hermes’in) İbrani versiyonundaki adı ‘Hunus’tur. Semud vezni üzerinedir. Süryanice olduğu da söylenir. İbranice’de ‘ders vermek’, ‘inabe etmek’ ya da ‘aydınlatmak’ anlamına gelir. ‘Uhnuh’ ismi de if’al babında ‘çok ders vermek, çok ders çalışmak’ anlamına gelir ve buradan da gayri munsarif cemi bir kelime olarak ‘İdris’ ismi üretilir.

## VI. Dinî Yayınlar Kongresi

(Kur'an'da 4 ayette adı geçer: Sadık, sabreden, salih olan, yüce bir yere yükseltilen peygamber olarak nitelenir).

Bizde mistik düşünce, hikmet bilgisi Hz. İdris'e dayandırıldığı gibi "Ayrıca tasavvufi düşüncede İdris, İlyas ve Hızır'ın ortak bazı özelliklere sahip şahıslar olarak görülmesi, gerek düşünce düzeyinde gerekse ameli düzeyde çok önemli şekillenmeleri doğuran bir noktadır." (Mahmut Erol Kılıç, Hermesler Hermes, İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce, Arkeoloji ve Sanat, İstanbul 2010)

Zanaat kelimesinin tasavvuf açısından da önemini sanırım böylece arzetmiş oldum.

Yine bir tanıma bağlamam gerekirse, zanaat (ilimlerle birlikte), Allah'ın seçilmiş kulları vasıtasıyla insanlığa öğrettiği şeydir.

Biz bu seçilmiş kişileri "pir" olarak adlandırırız.

Malik Aksel, 'Evin Piri' başlıklı bir makalesinde şunları yazar:

"Tanrı'nın surlarından biri, her şeyin bir vasıta ile halk edilmiştir. Vasıtasız bir şey olmaz. Tanrı'nın her şeye kâdir iken melekleri vasıtasıyla kainatı idare etmesi, bir sır ve bir hikmete dayanır. Onun için halk arasında bir şey arzulandığı zaman 'Allah, vasıtasını halkeylesin' denir. Bu sözden çıkan mana, her şeyin bir vasıtaya muhtaç oluşudur. Bazı inançlara göre 'pir'ler de Allah'ın melekleri gibi insanların işlerinde vasıta olurlar. Her mesleğin, her sanatın bir piri vardır. Pir, o mesleğin başı, o işin ustasıdır. Pirsiz meslek, sanat olmaz, meğer ki o meslek kötü ve dinen hoşgörülümüş olmasın. Bu pirlere peygamberlerden başlar, on müjdelenmiş ashaba, tarikat erlerine, gaib erenlere varır. Halk arasında kötü kimselere 'nursuz, pirsiz' denmesi, bir pire bağlanmadan bir şey olunamayacağı inancındandır. (Sanat ve Folklor, Kapı, İstanbul 2011)

Pir konusu bu kadar malumata, farklı inanışa dayanır da heterodoksi ile buluşmaz mı? Buluşur.

İmam Cafer-i Sadık'a ait olduğu iddia edilen "Buyruk" adlı kitapta şunlar zikrediliyor:

"O zamandan bugüne değin şeriat, tarikat, marifet, hakikat gibi pirlilik ve secde de Muhammed-Ali'den kaldı. Bu nedenle, Resul soyundan başkasının pirlilik yapması ve ona talip olması caiz değildir. (Buna karşı davranan kişinin) yediği içtiği haramdır: Tarikat-ı murtad, hakikatı murtaddır (yani mürteddir, ÖL). Ve de irşadı, biatı ve tövbesi geçerli değildir. Çünkü Resul soyuna biatı yoktur. Sermayesiz kalmıştır. Onun aslı kesinlikle yoktur. O kimse On İki İmam dergahından nasipsizdir." (İmam Cafer-i Sadık, Buyruk, Kapı, İstanbul 2013)

Pir ile ilgili bu bilgileri verdikten sonra şuraya geliyorum: Seçilmiş kişilerin öğretiminde, rehberliğinde süren, diğer bir söyleyişle taklidinde fizik ötesi bir ilişkiyi içkin olarak özgünleşen zanaat, sanata bitişiktir.



Buradan bakıldığında zanaatla sanatı ayırmak mümkün değildir. Ki, İslami sanat anlayışında da bu ayırım zaten yoktur.

Şemseddin Sami, sanat kelimesini şöyle açıklar: "1. İhtiyâcât-ı beşeriyeden birinin imali hususunda mümarese ile öğrenilen ve icra olunan iş: Dülgerlik, kuyumculuk, hakkâklık sanatı (...) 2. Ustalık, hüner, marifet. (...) 3. Kelâmda cinas ve istiare gibi oyunculara riayet (Şemseddin Sami, Kamus-ı Türkî, 1901).

Gerek bu tanımlamalarla, gerekse sanayi, sınai ve tersane kelimeleriyle birlikte düşünülüğünde zanaatın/sanatın duygu esaslı olmaktan çok el emeğine, imal etme becerisine dayalı bir terim olduğu anlaşılmalıdır. Diğer bir söyleyişle zanaatın/sanatın asıl anlamı, bizim bugün ona yüklediğimiz içerikten büyük oranda farklıdır.

Bunu "Batı'da var, bizde yok" hayıflanmasıyla söylemiyorum. Bilakis bu kelimenin eksiklikten, bilgisizlikten değil bilinçli bir seçimden dolayı Batı'da ifade ettiği anlama bizde sahip olmayışından söz ediyorum.

Şöyle ki, bizde sanatın icrası, toplumsal ya da bireysel bir ihtiyaçla doğru orantılıdır.

Örneğin hat Kur'an yazımlarıyla başlayıp, sultanlara sunulan şahnameler, mesnevi-ler, miraçnamelerle gelişen, selatin camilerin yapımıyla içten (kitaptan) geniş yüzeyli dış mekanlara çıkma imkânı bulan bir uğraştır. Batı resmindeki temsille hiç bir bağlantısı yoktur çünlû hat, ayetin (işaretin) işaretlenmesinden ibarettir.

Diğer bir söyleyişle resim gerçekliğin iması ise hat ima'nın imhasıdır; kelâmın arka plan ihtiyacından bağımsız olarak doğrudan görünürlüğe çıkarılmasıdır.

Bir hattatın toplumdaki karşılığı, özel yetenek olması ve bununla bir ihtiyaca karşılık vermesidir. Yoksa bir hattat "bugün oturup, bir şaheser patlatayım" diye bu işle uğraşmamıştır; yapabildiği şey ancak o olduğundan, yaptıkları (estetik işlevi de dahil olmak üzere) insanların işine yaradığından dolayı onu yapmıştır.

Aynı durum şairler için de geçerlidir. Örneğin Yunus Emre "cihan bir sanatkâr gör-sün" diye şiir söylememiştir ya da Fuzuli, kelâmının güzelliğine birileri parmak ısırсын diye şiir yazmamıştır.

Müslümanların zanaat/sanat ilgisini, uğraşısını konuşurken bu hususun özellikle dikkate alınması gerekir.

Buna göre biz (Batılı anlamda) sanatın olmadığı farklı bir idrake bağlıyız. Bizim sanatımız maharet düzeyi ne olursa olsun faydacıdır. Hat'tan tezhibe, mimariden dekorasyona kadar zaman içinde elbette bir tarz gelişimi, değişimi söz konusudur. Ancak onlar da bir öncekine fark atmak için değil yeni şartları, anlayışları, güzellik algısını, ihtiyaçları gözettikleri için yeni "gibi" görünmüşlerdir.

Bu nedenlerle bizim geleneğimizde tekrarlama (tekrarlayarak tekrarlanamaz olana ulaşma) esas olduğundan ve bununla ilgili değişiklikler de ancak kendi zamanının



## VI. Dinî Yayınlar Kongresi

içinde oluşturulabildiğinden ona ilişkin (yine Batılı anlamda) müstakil bir nazariyeye (veya poetikaya) ihtiyaç duyulmamıştır.

Dolayısıyla Batılı sanat nazariyelerinin cazibesine kapılarak, onlar sayesinde bir yeteneksizliğin içinden ısrarla bir yeterliliğe ulaşma yanılığımızın inancımızla şekillenen (apriori olarak şekillenmesi gereken) zihniyetimizle ne denli bağdaşıp bağdaşmadığını yeniden sorgulamak zorundayız.

Bu konuda asıl (öz) zihniyetimizi dikkate almayıp "artık dünya değişti, Batı'dakinin cazibesi daha yüksek" diyerek son yüzyıldır varolan taklitçiliğe devam edersek, gerçekte inancımızın dışında bir şeyi seçmiş olup olmayacağımızı, bir tür çifte standart içinde hareket edip etmeyeceğimizi de kendimize sormak zorundayız.

Çünkü yapmaya çalıştığımız sanatın niteliği, onu kuran düşüncede gizlidir.

Bu durumda gerek kurucu düşünce (İslam) gerekse kendisini sanatın bir parçası olarak görme yanılığından kaynaklanan bencilleşme üzerine yeni soruların sorulması, hâliyle son yüz yılda sanat adına yapılanların yoksanarak değil, söz konusu kurucu düşüncenin süzgecinden geçirilerek yeniden değerlendirilmesi önem kazanmaktadır.

Çünkü bir şeyi yapmaktan daha önemlisi, onu yaparken neleri yapmamak zorunda kaldığımızı belirlemektir.

Diğer bir söyleyişle: Yeni bir sanat anlayışı, yapacaklarımıza göre değil asıl yap(a) mayacaklarımıza göre belirlenecektir.

Batı zanaat ile sanat arasındaki ayrımı buna göre değil, estetik algıyla göre yapar. Ki, estetik algıda bir eserin zanaat ve sanat olarak farklılığı, onun kendisinin verdiği bilgiyle kavranıldığı kadar, bakanın bakışının durumuna göre de farklılaşır. Bu nedenle estetik Batı sanat için bitmeyen bir tartışmadır.

İslam sanatında ise estetik diye bilimsel çalışma alanı hâline gelmiş bir ayrışma, bir bakış açısı, bir bilim düşüncesi yoktur.

Asıl bu nokta, Batılı İslam sanatı uzmanlarının da tökezledikleri noktadır.

Şöyle ki, tezhibi, tezyini dekoratif bir çalışmanın gereği olarak gören Batılı İslam Sanatı uzmanları, İslam mimarisindeki geometrik işlerin tümünü dekorasyona havale edip, İslam sanatının aslında çok da önemli bir yanının olmadığına hükmederler. Oleğ Grabar gibi yetkin bir sanat tarihçisi bile ancak ahir ömründe işin farkına varmış, Louis Massignon gibi bir şarkiyatçı "(M)inyatür öz be öz İslam sanatı değildir, asıl önemli olan halıdır" gibi komik belirlemelere imza atmıştır.

Az sayıda kişiyle de olsa, geç de olsa farkına varılan şey şudur:

Geometrik desenler sonsuz mekânın peşinde sürdürülen sonsuzluk eylemidir. İlk bakışta süsleme gibi görünen bir desen, onu çizenin kendi ufkunun ötesine geçtiğini

gösterir. Diğer bir söyleyişle kendi bakışının ufkundan da kurtularak özgür yaratımın evrenine açılmıştır.

“Kendi ufkunun ötesine geçmek” ya da “kendi ufkunun perdesinden, zorlamasından, şartlandırmasından kurtulmak” dediğimiz yerde ise perspektifsizlik kelimesi devreye girer.

Hani İslam sanatları söz konusu olduğunda onda perspektif, gölge yoktur diye tekrarladığımız o ezberin ilk bilinçle ifade edilmesi gereken karşılığı budur.

Öte yandan, Batılılar perspektife şartlanmalarının bir sonucu olarak İslam sanatındaki perspektifsizliği, bu bilincin ya da İslami zihniyetin içinden de okuyamadıklarından yanlışlıktan yanılığa sürükleniyorlar.

Aslında kendi içlerindeki sürralistlere doğru bakabilseler, İslam sanatına da daha doğru bakabilecekler.

Batı resminde perspektife yönelik dış dünyayı sanatçının yorumuna açarken, Arı rın erken Hristiyan sanatındaki (ikona-seviciliğinden beslenen) tasvir anlayışını da metafizikten fiziğe (içten dışa; müteal olandan süfli olana), kutsaldan profana (İlahi olandan dünyevi olana) aktarmıştır.

Nitekim Scharpiro'nun “Tanıdığımız bir perspektif temelinde kurulmuş bir resimde, Piero Della Francesca'nın ünlü *İsa'nın Kırbacılanması* eserinde olduğu gibi, 'en asil şahsiyetler gayet küçük olabilirler.' Bu bağlamda 'resim yüzeyine yansıtılmış doğal büyük- lükler üzerinden tek tip bir ölçek' dayatmak hususunda perspektif, Scharpiro'nun iddiasına göre, dinsel imgenin ve onun doğaüstü tasvirlerinin 'daha çok insanileştirilmesi'ni meydana getirmeye yarar.”

Buradan itibaren optik bir gereklilikle, 'resim düzlemine' ya da 'bütünsel bir mekânın projeksiyonuna' bağlı olarak uygulanan perspektifin tanımları da maddileşmiş tanımlar olarak karşımıza çıkar Rönesans'tan Kübizm'in doğuşuna kadar görsel sanatlarda etkili olan bu perspektif anlayışı, perspektifin Kübist temsille yeniden tartışmaya açılmasından sonra da sanat nazariyatı planında fazlaca sorgulanmamış, bilakis tartışmalar, konunun teknik yönleriyle sınırlı tutulmuştur.

Nitekim, Jacques Rivière (1886-1925), Mart 1912 tarihini taşıyan “Resimde Mevcut Eğilimler” başlıklı yazısında “Perspektif neden ortadan kaldırılmalı?” arabaşlığı altında şunları söyler:

“(P)erspektif, ışıklandırma gibi arızı bir şeydir. Zamanda belli bir momentin değil, uzamda belirli bir konumun göstergesidir. Nesnelere durumu değil, bir seyircinin durumunu belirtir... Bu yüzden son çözümlemede, perspektif, aynı zamanda bir anın, belli bir insanın belli bir noktada olduğu anın göstergesidir.

## VI. Dinî Yayınlar Kongresi

Dahası ışıklandırma gibi, onları değiştirir –onların asıl biçimlerini başka gösterir, aslında optiğin bir yasadır- yani fiziksel bir yasa...

Gerçeklik, kesinlikle bize bu nesnelere bu şekilde sakatlandığını gösterir. Ama gerçeklikte konum değiştirebiliriz: Görmeyi tamamlamak için sağa bir adım ve sola bir adım atabiliriz. Bir nesne hakkında sahip olduğumuz bilgi (...), algıların karmaşık bir toplamıdır. Plastik imge hareket etmez: İlk bakışta tam olması gerekir; bu yüzden de perspektifi reddetmesi gerekir.”

Rivière, reddettiği perspektife karşılık olarak da şu öneride bulunur: “Bir nesne, parçalarının sadece biriyle derin ve kusursuz bir şekilde temsil edilebilir. Yeter ki bu parça bütün diğerlerinin düğüm noktası olsun (...) Perspektif, derinlik ifade etmenin tek yolu değildir; belki de en iyi yoludur. Kendi içinde derinliği, doğrudan ve açıkça ifade etmez; profillerinin dış hatlarını çıkararak onu ima edebilir...”

Rivière’in bu yaklaşımından da cesaret alarak benim perspektif ile perspektifsizlik’ten neyi esas aldığımı söyleyebilirim:

Özlem Hemiş’in henüz yayımlanmamış “Temsil Biçimleri Üzerinden Bir Zihniyet Çözümlemesi” adlı doktora çalışmasında perspektifin asıl kökeninin tiyatrodan geldiğini belirten Florenksi’nin ve onu teyit eden Vitruvius’un belirlemelerinden hareketle ulaştığı “bakışın örgütlenmesi ve yönlendirilmesi” tanımını ve dolayısıyla ondan mülhem olarak “bakışın örgütlenmemesi ve yönlendirilmemesi” tanımını esas alıyorum.

Buradaki örgütlenmeme, bakışın başıboş bırakılması değil, serbest bırakılmasıdır. Başıboşluk anarşiyi, serbestlik ise özgürlüğü içindir. Bu serbestiyet, kendi içinde var olan bir ahenkten beslenir.

Dolayısıyla ahenkten söz edilen yerde ölçsüzlükten söz edilemez ancak bakışını serbest bırakmasıyla bir sanatçının sağlayacağı özgürlüğün hazzından ve bitimsizliğinden söz edilebilir.

Aslında bu belirlemelerim, Sürrealizmi konuşma teklifini de içermiyor. Bilakis Sürrealizmi de içine çeken ve onu aşan yeni bir anlayışa küçük bir giriş denemesini içeriyor.

Ama ben yine de Sürrealizm’in doğuş ve gelişme evrelerini, niteliğini ve niceliğini tam temsil etmesi için Kandinski’ye başvurmayı seçtim.

Kandinski, 1914’te Köln’de yapılan bir serginin açılışına, kendi eserleri üzerine konuşmak üzere davet edilir. Kendisi gitmeyip yerine daktilo edilmiş bir metni gönderir. Ben de o metinden aktarıyorum:

“(Y)aptığım resimler herhangi bir temadan, ya da maddi kökeni olan herhangi bir biçimden yola çıkmıyor. Bu, zorlama olmadan, oldukça doğal bir şekilde ve kendi ahengiy-le başladı. Daha sonraki yıllarda, kendi ahenkleriyle daha en başta ortaya çıkan biçimler gitgide artan bir sağlamlık kazandı ve kendimi soyut öğelerin çok katlı değerine gitgide

daha yoğun bir şekilde verdim. Bu şekilde, soyut biçimler üstün geldi ve temsili kökene sahip o biçimler, yumuşak ama kesin bir şekilde öne çıktı. Böylece, öngördüğüm yoldaki en büyük tehlikelerden kaçınmış ve onları geride bırakmış oldum. Bu tehlikeler şunlardı:

1. Üsluplaştırılmış biçim, ya ölü doğan ya da yaşayamayacak kadar güçsüz bir şekilde doğan biçim tehlikesi.
2. Süsleme biçimi, temelde dış güzelliğe, dışa dönük olarak ifadeci ve içe dönük olarak ifadesiz olabilen ve kural olarak böyle olan güzelliğe ait olan biçim tehlikesi.
3. Deney yoluyla, yani sezgiden tümüyle yoksun olarak, *her* biçim gibi, belli bir iç sese sahip olsa da, iç zorunluluğu yanıltıcı bir şekilde uyaran bir sese sahip olarak ortaya çıkan deneysel biçim tehlikesi.

(...)

Müziği resmetmek istemiyorum.

Zihin hâllerini resmetmek istemiyorum. Renklere bağlı olarak ya da olmayarak resmetmek istemiyorum.

Geçmişin şaheserlerinin uyumundaki herhangi bir noktayı değiştirmek, onlarla yarışmak ya da (onları) alt etmek istemiyorum. Geleceğin doğru yolunu göstermek istemiyorum.

Bugüne dek nesnel, bilimsel bir bakış açısından bakıldığında birçok şeyi eksik bırakmış olan kuramsal eserlerimin dışında, sadece iyi, gerekli, yaşayan resimler, en azından birkaç izleyicinin gerektiği şekilde yaklaştığı resimler yapmak istiyorum."

Kandinski'nin bu sözleriyle bana söylediği bir çok şeyden perspektifsizlikle doğru-  
dan ilişkili olan dört hususu belirledim:

Ahenk.

1. Soyut biçimlerin temsili kökene sahip olma önceliği.
2. Dekoratif olanla orijinal yaratma (ihtira') arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlama.
3. Kendi sanat eyleminden mutmain, kendi dışındaki olmuş ve bitmiş olanlarla, olacak olanlardan da müstağni olma hâli.
4. Bunları seçmekle aslında perspektifsizlikten neyi kastettiğimi de sizlere yeterince arz etmiş olduğumu sanıyorum ama tekrardan zarar gelmez diyerek bunu şöyle de ifade etmek istiyorum:

Perspektifsizlik, arketiplerle (ayan-ı sabiteyle) ahenkli düşünme ve eyleme, bu düşünüş ve eyleyişte kendi düşüncesinin ufkunun tahakkümünden bile kurtularak sonsuzluğa açılma, bu açılışa kendisinden önceki (geçmişteki) deneyimlenmiş olana müstağni kalma, meçhul olan gelecek için meşkuk olanın gerilimini yaşamama ve kendi şimdi'sinin kendisine verebileceği hazdan mutmain olma tutumudur.

## VI. Dinî Yayınlar Kongresi

Anlamı genelden özele doğru daralan bu perspektifsizliğin de aslında bir perspektif olduğu yargısına erişilebilir ve bu kendi içinde doğru da olabilir. Ancak ben iki terim arasında bir seçim yapmayı değil, bilakis yukarıda yaptığım olumsuzlamayı hatırlatarak ikisinden de berî olabilmeye imkan ve ihtimalini açık açık gözetiyorum.

Kandinski'nin kastettiği ahengin Misalli Sözlük'teki karşılığı; "Renkler, duygular, fikirler, bir bütünü teşkil eden parçalar arasındaki uyum, düzen"dir.

Tıpkı Lao Tzu'nun "Eriş yanını dışıl yanınla birlikte tut. Parlak yanını sönük yanınla birlikte tut. Yüksek yanını alçak yanınla birlikte tut. Ancak bu sayede tüm dünyayı tatabilirsin. Zıt kuvvetler içeride birleştiklerinde, verdiğinde bol, etkilerinde kusursuz olan bir güç meydana gelir." deyişindeki gibi, hemen tüm felsefecilerin ve mistiklerin teslim ettiği kozmolojik uyum (ki, kozmos zaten düzen demektir), kendinden kaynaklanan bir bozulmaya uğramaz ancak bizler onu hegemonik, narsistik, nihilistik, hedonistik, sadistik ve mazoşistik bakışlarımızla ve duyularımızla kendimizle mukayyet olan için bir kaosa dönüştürürüz. Bu bizim kendi ellerimizle kendimize ettiğimiz bir zulümdür. Çünkü bunlarla Juhani Pallasmaa'nın Harvey'den hareketle söylediği gibi "görsel imgeler birer metaya" tebdil edilmiş olur.

Metalaşmayan görsel imgeleri ise Çin'de ve İslam sanatında buluruz:

Çin düşüncesinde "Kayalar, dünyanın ve cennetin kemikleridir; sis ve pus da ten rengidir."

Diez, İslam Ansiklopedisi için yazdığı "Mukarnas" maddesinde onun, "(K)übik, barok ve simultane tesirli formlarıyla sütun başlıklarının ışık ve gölgeli sathlarıyla sonsuz mekan fikrinin izlerini taşıdığı ve maddeyi yok etmek isteyen İslam tezyini düşüncesine tercüman olduğu" görüşünü dile getirir.

Sanat tarihçisi Julian Bell ise Zümrüt Hatun Türbesi'nin mukarnas bezemeli tavanının "Hayat Ağacı" nı çağrıştırdığını söylerken, onu "dimdik yukarı" baktıran şey olarak nitelemektedir.

Yukarı baktıran şey, Bell'in nitelemesiyle bir "Hayat Ağacı"ysa bunun hayreti talep eden bir bakış olması ve göğe yönelmesi kaçınılmazdır.

Bu göğe bakışta "Hayret sahibi dairesel bir yolda yürür. Dairesel yolda yürüyüş, bir merkezin çevresindedir ve ondan ayrılmaz. Doğrusal yolda giden ise sapar, yöneldiği şeyin dışına çıkar; tahayyül ettiği şeyi arar, gayesi hayaline ulaşmaktır. Dolayısıyla '-den' ile '-e' (Bir gayeden başlamak ve bir gayeye varmak ve yönelmek) ve bu ikisinin arasında bulunan şeyler, bu yol sahibine ait durumlardır.

Dairesel yolda yürüyenin ise ne bir başlangıcı vardır ne varacağı bir son. Dolayısıyla '-den' onu bağlamaz ve '-e' de onu etkisi altına alamaz. En tam varlık onundur, hikmet ve hakikatleri toplama özelliği ona verilmiştir."

Davranışla temsil bağlamında şu örneği de vereyim: Çıplak bir kadın yabancı bir nazarla karşılaştığı anda göğüslerini ve avret mahalini kapatırken, aynı durumdaki bir erkek ise yüzünü kapatır. Çünkü yüz ilk yaratılandır, kadının ikinci yaratılan olarak kendi ilki ise göğüsleri ve avret mahallidir.

Turgut Cansever, mimari merkezli olarak “üslup” der, “her türlü pratiğin (amel-in) ve bütün pratik ve davranış alanlarındaki her kararın biçim(le) ifadesidir.”

Üsluplaştırma (stilizasyon) ise süslemeciliğe mahsus bir durumdur.

Edebiyatta üsluplaştırmayı ise Ahmet Haşim’in şu dörlüğünden görebiliriz:

“Şu bakır zirvelerin ardından

Bir suvari geliyor kan rengi;

Başlıyor şimdi melul akşamlarda

Son ışıklarla bulutlar cengi.”

Üsluplaştırılmış biçim, doğal örneğinden ya da orjinal bir yaratmadan türetilmiş bir yaratma olarak resmin değil ancak dekoratif bir çalışmanın gerektireceği şeydir.

Ancak bunlar arasındaki ilişki deneye ve simgeselleştirmeye dair yeni kuralların icat edilmesiyle değil, söz konusu ilişkinin sarılığına (enfeksiyonuna) havale edilebilir.

Dördüncü ayrıma yani kendi sanat eyleminden mutmain, kendi dışındaki olmuş ve bitmiş olanlarla, olacak olanlardan da müstağni olma hâli’ne gelince:

Bu perspektifsizliği âdeta zorunlu kılan bir husustur.

Mutmain olmak kendi sanatımıza inanmak, onuna yaparken yapma (yaratma) fiiline kanmak, doymak demektir.

Müstağni olmak ise mutmain oluştta kendi kibrinin esiri olarak onu potansiyel bir yanlışlığın nedenine dönüştürmemek için kendi haddini bilme idrakiyle doyunlaşmaktır.

Sanatta mutmain ve müstağni olma, aynı zamanda inzal ya da ilham edilecek olana karşı sürekli açık durma hâlidir; neyi nasıl yapacaksınız o gelecek ve siz onu icra edeceksiniz demektir; açıklığınız onun gelmesinin şartıdır.

Bu açıklığın önemi, zanaatla sanat arasındaki farkın ancak bunun varlığına ve yokluğuna bağlı olmasındandır. Bu, Magritte’in “Bu Bir Pipo Değildir”indeki resim-eşya farkına yaptığı vurguda da ortaya çıkar. Bir pipo imal etmek zanaatkarın (artık fabrikaların) işidir. Bir pipoyu ille de resmetmek kastıyla resmetmek de zanaatkarın işidir (ki artık bunu da fotoğrafla yapıyoruz). Ama bir pipoyu “Bu Bir Pipo Değildir”le resmetmek ressamın işidir. Çünkü onun resmettiği şey pipo değildir, resmin gerçekliğiyle, resme konu olan şeyin gerçekliği arasındaki farktır. Bu fark bize aynı zamanda perspektifizliği verir. Değilse sorun resimdeki piponun, gerçek bir pipoyla oransal mütakabiliyetinin olup olmaması da değildir.



İbn Arabî'nin söyleyişiyile:

“Yalnız başına yücenin talebiyle ilgilen / ne fikir ne olumsuzlama ne de beden olsun (...). Bil ki sen hapsedilmiş ve kuşatılmışsın / Sonsuza dek olmadan açık bir nur ile”.

Asıl mesele budur.

Metafizik esaslı ve semavi dinlerin duygu ve düşünceleri ifade etmek için perspektifsizliği seçmeleriyle, Batı akılcılığının ilkin dini ilişkisi ve giderek optik gerekliliklere göre perspektifi seçmesi tırnak içinde artık hem “kültürel kimlik” şartlanmalarının hem de ölçü ya da ölçüsüzlük tartışmalarının dışında yeniden düşünülebilir.

Sizlerle son bir şeyi daha paylaşmak istiyorum:

Dün burada tasavvuf etkili sanatın dikey bir ilişkiyi zorunlu kıldığı, benim yorumla gereksiz ulvileştirmeden kaçınmak için buna dikkat edilmesi gerektiği söylendi.

Doğrudur: Tasavvufu vahdet-i vücud nazariyesinden ibaret sayarsak söz konusu ilişki dikeydir ve idealize edilme sakıncısını beraberinden getirir.

Fakat tasavvuf vahdet-i vücud nazariyesinden ibaret değildir. Bir vahdet-i şühud var ve bu nazariye yine söz konusu ilişkide seyyaliyeti değil döngüsellığı esas alır.

Daha açık ifadeyle söylersem: Sanat konusunda Müslümanlar yeni zamana bir şey söyleyeceklerse bunu İbn Arabî ile İmam Rabbaninin düşüncelerinin tam ortasında durarak ikisinden de beslenerek söyleyebilecekler.

Bu konuda tasavvufu dışa atarak, ya da ilgili nazariyelerden birini dışarı atarak yeni bir şey söylememiz bana imkansız gibi görünüyor.

Baştaki hatırlatmayla bağlantılı olarak söyleyecek olursam: Tasavvuf yoksa sanat da yoktur.

Lütfen bunu aklınızdan çıkarmayalım.

Teşekkür ediyorum. (Alkışlar)

**Sunucu:** Evet, Ömer Lekesiz Bey'e seminerlerinden dolayı teşekkür ediyoruz.

Katılımınızdan dolayı sizlere de teşekkür ediyoruz.

Hepinize iyi akşamlar.