

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**DOĞU MİSTİSİZMİ VE ESTETİK ANLAYIŞININ
RESİM SANATINA UYGULANMASI ÜZERİNE
KURAMSAL BİR ÇÖZÜMLEME**

Hazırlayan
Ali Asker Bal

Danışman
Prof. Mümtaz Sağlam

İZMİR - 2009

YEMİN METNİ

.....Tezi olarak sunduğum

“.....”

adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

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

Adı SOYADI

Ali Asker Bal

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitü'sünün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan Jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Ali Asker BAL'ın "Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... Tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ/PROJE
VERİ FORMU ÖRNEĞİ

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Bal **Adı:** Ali Asker

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: A Theoretical Analysis Of The Application Of Eastern Mysticism And Aesthetic Understanding On The Art Of Painting

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2009

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 175

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 114

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. **Adı:** Mümtaz **Soyadı:** Sağlam

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Doğu Mistisizmi

2- Mistisizm

3- Resim Sanatı

4- Estetik

5- Soyut Sanat

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Eastern Mysticism

2- Mysticism

3- Painting

4- Aesthetic

5- Abstract Art

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Doğu mistisizminin dayandığı felsefe anlayışı, birey olarak insanın evrenle ve çevresiyle uyumlu bir ilişki kurmasını amaçlar. Bunu gerçekleştirmek için de sanatın olanaklarından yararlanır. Doğu mistisizmi ve estetik anlayışını temsil eden sanat görüşünün temelleri oldukça eskidir. İslam'daki 'tasvir yasağı', Doğulu sanatçıları figürden kaçmaya yöneltmiş ve sanatçı doğrudan soyutlamaya gitmiştir. Batılı sanatçıların kutsal konularla sınırlı imgelem dünyaları yanında, Doğulu sanatçılar dinsel baskılardan kurtulma çabası içinde olmuşlardır. Doğu mistik öğretileri, resim sanatına, İslam içinde gelişebilme olanağı sağlamıştır. Doğu sanatı baştan itibaren 'kavram ressamlığı' şeklinde gelişmiştir. Çağdaş Türk Resim sanatı, Anadolu halk resmi, kaligrafi ve minyatür sanatından oluşan köklü bir geleneğin üzerinde yükselmiştir. Doğu mistisizminin dünya görüşünden beslenen minyatür sanatı, kaligrafi ve soyut motifler, birçok Batılı sanatçıya ve akıma esin kaynağı olmuştur. Cumhuriyet'le birlikte şekillenen ve Batılı akademik bir anlayışla biçimlenen Çağdaş Türk Resim Sanatı özgün bir gelişme çizgisi izlemiştir. Bu dönem sanatçıları, kendi kültür, gelenek ve tarihsel kökenlerine bağlı bir sanatsal üretimde bulunmuşlardır. Çağdaş Türk Resim Sanatında, Doğu-Batı ikilemini sağlıklı bir çözümlenme ile aşmasını başarmış bir sanatçı kuşağından rahatlıkla söz edilebilir. Gülsün Erbil ve Erol Akyavaş gibi sanatçılar, Doğu mistisizminden referanslar alan, özgün bir resim tavrı ortaya koymuşlardır. Özellikle Gülsün Erbil, sanatını bütünüyle Doğu mistisizmi izleği üzerinden sürdürmüş olmasıyla, özgün bir örnek olmuştur. Doğu mistik sanatı, insanı tinsel olarak geliştirme kaygısı taşıyan, gereksinime yönelik, işlevsel bir sanattır. Bu nedenle, Doğu mistisizmi bu gün de sanat için bir olanak olarak durmaktadır.

ABSTRACT

Eastern mysticism is the basic element of creating on art. The philosophy perceptiveness based on oriental mysticism aims at person as individual suit with environment and universe to carry out this art's opportunities. The basics of art perceptiveness which represents perceptiveness of eastern mysticism and aesthetic is rather ancient. The ban of description on Islamic art directs the eastern artists to avoiding figures and artists incline towards making abstraction. In addition to inadequate imagination view about holy topic of occidental artists, the eastern artists strive to escape from religious pressures. The doctrine of eastern mysticism has provided painting art with developing facilities in Islamic art. The eastern art has developed as 'concept paintings'. It has developed on basic tradition consist of Modern Turkish painting art developed on Anatolian folk painting, calligraphy, and miniature art. Miniature art which based on eastern mysticism's views, calligraphy and abstract figures have inspired to a lot of occidental artist and trends. Modern Turkish painting art which was shaped as Republic and shaped by occidental academical view has followed an original progressing aspect. The artists in this period has done their artistic works fitting with their own culture, traditional and historical roots. In modern Turkish painting art, it can be said that there has been an artists period which is achieved to overcome the dilemma in between the Eastern and the Occident with right analysis, easily. The artists like Gülsün Erbil and Erol Akyavaş has exhibited an original painting art style related to the Eastern mysticism. Especially Gülsün Erbil has become an original model by reason of her works based on the Eastern mysticism. The Eastern mysticism art is an functional art which makes progress on individual changing and developing as spiritual on person pointed necessity. For this reason, the Eastern mysticism still become an possibility for art in this period.

ÖNSÖZ

“Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme” adlı bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Programı içerisinde aldığım ‘Eleştiri Metinleri’ dersinde gerçekleştirdiğimiz güncel tartışmalar sırasında biçimlendi. Ders okutmanımız sayın Prof. Mümtaz Sağlam, bu ders boyunca bizleri hem eleştiri yazma konusunda cesaretlendirmiş ve hem de bana önerdiği “İnanç Sorunu Çerçevesinde Türkiye’de Dinsel Uzam” adlı konu başlığı ile daha sonra bu tez çalışmasının ilk taslakları olacak bir araştırmaya da yöneltmiştir. Çağdaş Türk Resim Sanatı’nın beslendiği köken ve gelenek konusunda inceleme eksikliği bir bakıma bu çalışmayı zorunlu kılmıştır.

Çalışmamıza konu olan başlık 4 bölüm altında incelenmiştir: Birinci bölümde, mistisizm, temel kavramlar ve düşünsel çerçevesi; ikinci bölümde, Doğu mistisizminin felsefi temelleri, üçüncü bölümde, Doğu mistisizmi ve sanat ilişkisi, ve dördüncü bölümde, Çağdaş sanatta Doğu mistisizmi incelenmiştir. Ek bölüm de ise, örnek bir tavrı incelemesi olarak Gülsün Erbil’in sanatı incelenmiş ve konu ile ilgili bir kavramlar sözlüğüne yer verilmiştir.

Araştırmalarımaya başlarken tanıştığım ve sanatı üzerine uzun söyleşiler yaptığım sanatçı Gülsün Erbil’e; bu çalışmayı yaparken bana büyük bir özgürlük veren, uyarı ve katkılarıyla yönlendiren, engin bir sabır ve özveri gösteren danışmanım Prof. Mümtaz Sağlam’a teşekkürlerimi sunarım.

Ali Asker Bal

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ	
TEZ/PROJE VERİ FORMU ÖRNEĞİ.....	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
ÖNSÖZ.....	VII
İÇİNDEKİLER.....	VIII
KISALTMALAR.....	XI
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	XII
RESİMLER LİSTESİ.....	XIII
EKLER LİSTESİ.....	XVI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİSTİSİZM, TEMEL KAVRAMLAR VE DÜŞÜNSEL ÇERÇEVE

1. FELSEFİ BİR KAVRAM OLARAK MİSTİSİZM.....	9
1.1. Mistisizm.....	9
1.1.1. Mistik Deneyim.....	14
1.1.2. Mistisizm ve Sezgi.....	15
2. MİSTİSİZMİN KAYNAKLARI.....	16
2.2. Mistisizmin Başvurduğu Kaynaklar.....	17
2.2.1. Mistisizm, İkel Din ve Büyü.....	17
2.2.3. Mistisizm, Mitoloji ve İkonoloji.....	20
3. SANATSAL YARATICILIĞIN MİSTİK BOYUTLARI.....	22
3.1. Mistisizm ve Sanatta Yaratıcılık.....	24

İKİNCİ BÖLÜM

DOĞU MİSTİSİZMİNİN FELSEFİ TEMELLERİ

1. DOĞU MİSTİSİZMİ.....	28
1.1. Doğu Mistisizmi; Tasavvuf.....	28

	<u>Sayfa</u>
1.2. Anadolu Tasavvuf Düşüncesi.....	30
1.3. Anadolu Tasavvuf Düşüncesinin Felsefi Temelleri.....	34
1.3.1. 'Üstün İnsan'a Karşı 'İnsan-ı Kamil'.....	37
1.4. Doğu Mistisizmi, Modern Bilim ve Kuantum Fiziği.....	38
1.5. 'Ahlaki hegemonya İnşası'; Mistisizm ve İdeoloji.....	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DOĞU MİSTİSİZMİ VE SANAT

1. ZİHİNSEL COĞRAFYAMIZDA SOYUT VE YÖNSEL BİR	
KAVRAM: DOĞU.....	42
1.1. Doğu-Batı İkilemi: Aşk ve Akıl.....	43
1.2. Doğu Paradigması.....	44
1.3. Batı'nın Karşı İmgesi; Doğu.....	45
2. DOĞU MİSTİSİZMİ VE ESTETİK ANLAYIŞI.....	50
2.2. Doğulu İmgelem ve Estetik.....	51
2.2.1. Doğu ve Batı Sanatlarında Değişen Zihniyet Algıları.....	53
2.2.2. Batı Sanatı: 'Trajik Olan'ın İfadesi.....	55
2.2.3. Doğu Sanatı: 'Aşk'ın İfadesi.....	56
3. DOĞU'DA SUFİZMİN GÖLGESİNDE GELİŞEN SANAT VE	
DOĞU MİSTİSİZMİNİN SANATSAL DİŞAVURUMU.....	59
3.1. Sufi Simgeciliğinin Arketipleri.....	62
3.2. Soyut Sanatın Mistik Dışavurumu.....	71

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA DOĞU MİSTİSİZMİ

1. MODERN BATI SANATINI BESLEYEN BİR KAYNAK: DOĞU MİSTİSİZMİ.....	73
1.1. Geleneksel Doğu Sanatlarının Çağdaş Batı Sanatına Etkisi.....	74
1.1.1. Soyutlama ve Soyut Dışavurumculuk'un Mistik Karakteri.....	81
2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA GELENEK SORUNU.....	94
2.1. Çağdaş Türk Resim Sanatının Dayandığı Mistik Gelenek.....	98
2.2. Çağdaş Türk Resim Sanatında Mistik Eğilimler.....	103
2.2.1. Erol Akyavaş'ın Resminde Somutlaşan Doğu Mistik	
Duyarlık.....	113
SONUÇ.....	126

EKLER.....	131
EK 1: ÖRNEK BİR TAVİR İNCELEMESİ OLARAK	
GÜLSÜN ERBİL.....	131
1. GÜLSÜN ERBİL'İN SANATI: 'MİSTİK DÖNGÜ'	131
1.1. Doğu-Batı Bireşiminde Göçebe Bir Zihin.....	140
1.2. Doğa'nın 'Aşk' Dediği; 'Mistik Döngü'.....	150
EK 2: KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ.....	163
GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA.....	166
ÖZGEÇMİŞ.....	175

KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız

Vb. : Ve benzerleri.

Vd. : Ve diğerleri

Vs. : Vesaire

Y.a.g.e. : Yukarıda adı geçen eser.

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 1: Eleusis töreninde Demeter, Persephone ve Triptolemus, Rölyef. Cambridge Müzesi, ABD.....	11
Fotoğraf 2: Mağara resimleri, Lascaux, Fransa. İ.Ö. 15.000 ile 10.000 yılları.....	19
Fotoğraf 3: Yaratma Enerjisi: Mitolojideki Anatanrıça.....	36
Fotoğraf 4: Ruh ve Bilinç: Şekil verilen kil ve el.	36
Fotoğraf 5: Eski bir kartpostalda Doğu imgesi: İstanbul	44
Fotoğraf 6: Komagene Krallığı, Nemrut Dağı.....	44
Fotoğraf 7: “Fihi Ma Fih” (İçindeki İçindedir),1986, Demir stand üstünde içi ışıklı saydam bloklar, altın varak kaplı plexiglas, 130x100x60 cm...119	119
Fotoğraf 8: Gülsün Erbil, “Bal-Kan Gölü”, (1993), Karışık mlz. 230x100 cm.....	144
Fotoğraf 9: Gülsün Erbil, “Eşitlik-Uyum”, (1985), Mozaik anıt, 100 m2.	146
Fotoğraf 10: Gülsün Erbil, “Sufi'nin Yatağı” (1994), Karışık teknik, 190x90 cm.....	148
Fotoğraf 11: Gülsün Erbil, “Çift Öpüş”, (1994), Keçe, 40 cm.	162
Fotoğraf 12: Gülsün Erbil, “Öpüş”, (1994), Keçe, 40 cm.....	162

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1: Henryk Siemiradzki, "Eleusis Törenlerinde Phryne", (1889), St. Petersburg Müzesi, Rusya.....	11
Resim 2: Mehmet Siyah Kalem, "Demonlar", Fatih Albümü, 2153/38,a, 17,5x24,5 cm. Topkapı Müzesi.....	19
Resim 3: Hurufilikte çifte vav harfleriyle insan yüzü.....	33
Resim 4: Hüsnü hat (yazı resim), Çifte Ali'lerle Aslan, Topkapı Sarayı Müzesi.....	33
Resim 5: Jean Dominique İngres, "Türk Hamamı", 108x108 cm, (1862), Y.boy, Louvre Müzesi- Paris.....	49
Resim 6: Jean Gerome, "Esir Pazarı", (1861), Yağlıboya.....	49
Resim 7: Mantık'ut Tayr (Kuşların Meclisi) İran minyatürü, 17.yüzyıl.....	65
Resim 8: İnsan-ı Kamil, İnsanla temsil edilen evren, (Anonim çizim) Metin Nigar Koleksiyonu.....	65
Resim 9: Theo Van Doesburg, "Karşı Kompozisyon" (1924), Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam...76	76
Resim 10: Piet Mondrian, "Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon", (1921), Yağlıboya, 72,5x69 cm.....	76
Resim 11: Franz Marc , "Circles", (1912), Tuval üzerine akrilik, 18x14 cm., Kunstmuseum, Dusseldorf.....	77
Resim 12: Paul Klee, "Ad Parnassum", (1932), Tuval üzerine y.b., 126x100 cm....	77
Resim 13: Joan Miro, "Harlequin Karnavalı", (1925), Tuval üz.y.b., 93x66 cm.....	78
Resim 14: Mark Tobey, "İsimsiz", (1928), Kağıt üzerine tempera, 312x192 cm.....	78
Resim 15: Joseph Albers, "Kareye Saygı", (1939), T. üz. y.b., 101.6x101.6 cm.....	79
Resim 16: George Mathieu, "Festival in Norwich", (1957), T. üz. y.b., 57x35 cm....	79
Resim 17: Jackson Pollock, "1 Numara", 1948. Tuval üzerine enamel (emaye) boya, 457.5x269 cm.....	80
Resim 18: Vasily Kandinsky, "Kompozisyon 5", (1911), Tuval üzerine yağlıboya, 275x190 cm.....	84
Resim 19: Hans Hartung, "Hartung 54", 1954, Tuval üzerine y.b., 145x97.5 cm.....	86
Resim 20: Rothko, "Kırmızı, Turuncu, tan ve Pembe", (1949), T.Ü.Y.b., 214,5x174 cm, Özel Koll.....	88
Resim 21: Hans Hofmann, "Kapı", (1959-60), T.Ü.Yağlıboya, 183x 135 cm., Gugenheim Müzesi, ABD.	88

Resim 22: Malevich, "Süprematist Kompozisyon- Beyaz Üzerinde Beyaz", (1918), Y.b., 79.4x79.4 cm.....	91
Resim 23: Malewitch, "Siyah Kare", (1913), Y.b.,80x80 cm., Tretyakov Galeri, Rusya.	91
Resim 24: Anonim halk resmi, "Hz. Ali'nin Devesi", İst. Belediyesi Müzesi.....	100
Resim 25: Matrakçı Nasuh. "Bağdat" Minyatürü, 1529. Topkapı Sarayı Müzesi....	100
Resim 26: Nakkaş Kalender, "Adem İle Havva", 17. yy., Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.	101
Resim 27: Albrecht Dürer, "Adem ile Havva", 16. yy., Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	101
Resim 28: İbrahim Çallı, "Mevlevi", (1927), Yağlıboya, 14x13 cm.....	105
Resim 29: Fahrünisa Zeid, "Cehennemim", (1951), Tuval üzerine y.boya, 210x535 cm., İst. Modern M.....	105
Resim 30: Maide Arel, "Mevleviler", (1964), Tuval üzerine yağlıboya, 88x69 cm...106	
Resim 31: Şemsettin Arel, "Kompozisyon", (1957), T. Üz. y.b., 100x72 cm.....106	
Resim 32: Sabri Berkel, "Kompozisyon", (1970),T. Üz. y.b., 100x70 cm.....107	
Resim 33: Abidin Elderoğlu, "Kompozisyon" (1972),T. Üz. y.b., 120x89 cm.....107	
Resim 34: Tiraje Dikmen, "Dolaşanlar", (1987), T. Üz. y.b., 41x11 cm.....108	
Resim 35: Hakkı Anlı, "Soyut Kompozisyon" (1961), T. Üz. y.b.,106x80 cm.....109	
Resim 36: Nejat M. Devrim, "Kompozisyon" (1947), Kğt. üz. guvaş, 55x45 cm.....109	
Resim 37: Selim Turan,(1954), "Soyut", Karton üz. yağlıboya, 65.5x39.5 cm.....110	
Resim 38: Mübin Orhon, "İsimsiz", (1979), Kğt. Üz. guvaş, 45x30 cm.....111	
Resim 39: Ergin İnan, "Şekillere Büründü", (1993), Ahşap üz. karişık teknik, 170x125 cm.	112
Resim 40: Adnan Çoker, "Çerçeve", (1999), Tuval üzerine akrilik, 60x60 cm.....112	
Resim 41: Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur",(1988), El yapımı Hint kağıdı üzerine akrilik, 80x50 cm.....	116
Resim 42: "Dost Kentlerden", 1970, Ahşap pano üz. K. teknik, 75x55 cm.....117	
Resim 43: "Padişahların Zaferi", 1959,Tuval Üz. Y.B.,121.8x214 cm. Modern Sanatlar Müzesi, N.Y.....	117
Resim 44: "İkonoklastlar İçin İkonalar", 1990, Saydam blok içinde katmanlar şeklinde film, boya, kazıma altın varak, toz ve ışık enst., 63x42x2,5 cm.....	119
Resim 45: Gülsün Erbil, "Natürmort", (1967), T. Üz. yağlıboya, 60x40 cm.....134	
Resim 46: Gülsün Erbil, "Okulda", (1967), T. üzerine yağlıboya, 100x75 cm.....134	

Resim 47: Gülsün Erbil, "Toplumsal Patlamalar", (1968), Tuval üzerine yağlıboya, 120x60 cm.....	135
Resim 48: Gülsün Erbil, "Pazar Yeri", (1974), Tuval üzerine akrilik, 100x100 cm. Dyo Koleksiyonu	135
Resim 49: Gülsün Erbil, "Görsel Bulmaca", (1969), Tuval üzerine akrilik, 110x90 cm.	137
Resim 50: Gülsün Erbil, "Ayasofya", (1975), Tuval üzerine y.b., 150x150 cm.....	138
Resim 52: Gülsün Erbil, "Kadın, Çocuk, Adam" (1973), Karışık malzeme, Her biri 125x85 cm.....	139
Resim 52: Gülsün Erbil, "Ayın Döngüsü", (1974-75), Dolaylık kumaşı ve boya, 300x150 cm.....	139
Resim 53: Gülsün Erbil, "Ateş", (1983), Tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.....	142
Resim 54: Gülsün Erbil, "Su", (1983), Tuval üzerine y.b., 150x150 cm.....	142
Resim 55: Gülsün Erbil, "Toprak", (1983), Tuval üzerine y.b., 150x150 cm.....	144

EKLER LİSTESİ

Sayfa

EK 1 : ÖRNEK BİR TAVİR İNCELEMESİ OLARAK GÜLSÜN ERBİL.....	131
EK 2 : KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ.....	163

GİRİŞ

Sanat ile Din ilişkisi baştan beri felsefi bir sorun olmuştur. Toplumsal bilincin bu iki biçimini Marks, manevi ve pratik diye niteler ve ortak yanlarının altını çizer: duygusal nitelikli olmaları ve her ikisinde de imgelemin taşıdığı önem. İdealist estetikte düş gücünün her ikisinde de büyük rol oynadığını belirtir ve sanatla dini kesin olarak birbirine yaklaştırır. Gerçekte böyle bir yaklaşım pek sağlam bir temele dayanmaz, çünkü din ve sanattaki duygusallıkta, düş gücü de kökünden ayrı bir özdedirler. Ludwig Feuerbach, “Hıristiyanlığın Özü” adlı yapıtında şunları yazar: *“Dinin tersine sanat, yapıtlarının gerçeklik sayılmasını istemez. O, gerçek dünyanın yaratımsal bir tasarımını vermeye özenir; oysa ‘dünyanın çarpıtılmış tasarımı’ olan dinsel düşlem, gerçekliğin kendisiyle özdeşleşmek ister”*.¹

Bundan şu sonuç doğar: Sanat ile dinin kendi aralarında ve belli bir ölçü de, bilim ve din kadar birbirine karşıt olduğu söylenebilir. Bu, ilk bakışta herkesçe bilinen bir gerçeğe ters düşüyor gibi gelebilir; şöyle ki, 17. yüzyıla değin dünya sanatı çeşitli dinsel biçimlerle sıkı bir temas halinde gelişmiştir ve bunların sanat üzerinde çok büyük etkisi olmuştur. Nitekim antik sanat, paganizmin (Hıristiyan çoktanrıcılığı) temeli olan mitolojiye dayalıydı. Ortaçağ sanatı ise birkaç laik yapıt dışında tümüyle kiliseye bağlı kalmıştı. Rönesans’ın dahiyane yapıtları bile, çoğunlukla sanatın daha sonraları da sık sık kullandığı dinsel konularla ilintiliydi. Bu olgular, sanatsal ve dinsel ideolojiler arasındaki karşıtlığı zayıf düşürmez. Yapılacak şey, bunları doğru dürüst bir yoruma tabii tutmaktır. Niçin yüzyıllar boyu sanat dinle sıkı temas halinde gelişmiştir?

İlk olarak, Hıristiyanlık öncesi din mitolojik bir biçim taşıyordu. Doğa öğeleri karşısında insanın güçsüzlüğünün anlatımı olan mitoslar, imgelem yardımıyla, gerçek yaşamı yorumlama yolunda ilk girişimlerdi. Mitoloji, tarihsel evrimin ilk aşamalarında bulunan toplulukların hem dini, hem de sanatsal yaratıydı. Marks, mitolojiyi, *“antik sanatın çalışma alanı ve atölyesi”*² diye niteler. Sanat, kutsala olan bir eğilimle değil, mitoloji, dinsel tasarımlar yanında ve onlarla sıkı ilişki içinde, dinsel

¹ Ludwig Feuerbach, **Hıristiyanlığın Özü**, Çeviren: Devrim Bulut, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2004, 34 s.

² Friedrich Engels-Karl Marks, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul, 18 s.

olmayan büyük bir içeriği de taşıdığı için, ondan temelleniyordu. Hıristiyan mitolojisi de belli bir süre, benzeri bir rol oynamıştır sanatın evriminde.

İkinci olarak, sanatın uzun bir süre dinin beşiğinde büyümüş olması, kilisenin siyasal egemenliğiyle açıklanabilir. Ortaçağ'da kilise denetimini toplumsal ilişkilerin tümüne yaygınlaştırmıştı ve toplumun tüm yaşamı dinsel dünya görüşünün büyük etkisi altındaydı. İlerici bilginler ve düşünürler yanında kimi sanatçılar da kilisenin baskısına karşı, skolastiğe ve dinsel dogmacılığa karşı savaş veriyorlardı, ama dinsel kadro dışında, kilisenin denetimi ve buyrukları dışında, henüz sanatın gelişme olanağı pek yoktu. Bu nedenle, Rönesans döneminde yeni düşünceler ve dünya görüşleri sanata yansımaya başladığı zaman, kilise ve dine karşı insancıl bir yönelişin doğduğu görüldü.

Eski dönemlerde sanatın gücü, özgünlüğü ve sürekliliği, dinsel niteliğiyle ilişkili değildi; yaşamı tasarımı sırasında, ortaya koyduğu hakikatle ilgiliydi. Feuerbach, bu noktayı incelikle belirtmiştir: *“Tapınaklar hiç de Tanrılar adına kurulmuyor, mimarlık adına dikliyordu”*.³ Genelde tüm sanatlar için geçerlidir bu sözler. Artık apaçık bilinmekte: ‘Yeniden doğuş’ sanatında, sayısı belirsiz ‘Kutsal Aileler’ (Saint Famille), ‘Son Yemek Sahneleri’ (Scenes), ‘Çarmıhtan İnişler’ (Descentes de Croix), vb. İncil’le ilgili birçok konu; salt sevinci ve mutluluğu, acıyı ve çileyi, insan yaşamının iyi ve kötü yanlarını dile getirmek için kullanılan birer arayışa dönük biçimlerdir.

Dine ve kiliseye karşı, devrimci genç burjuvazinin sürdürdüğü mücadele, sanatın gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. 17. yüzyıldan başlayarak sanat, en sonunda mitoslar ve alegorilere başvurmaksızın, gerçekliği göstermek üzere dinsel ve mitolojik görünüşünden büsbütün sıyrılmaya başlamıştır. Böylece sanat, yaşam kavrayışını önemli ölçüde genişletebilmiştir.

Daha sonraki dönemlerde ise kimi akımların ve sanatçıların dine karşı bir bağlılığı korudukları görülmüştür, ama artık bunun niteliği bambaşkadır. Başlangıçta sanatsal öğeleri salt dinsel bilinçten alan, ‘yeniden doğuş’ sırasında ise salt dünya ile ilgili bir içeriği dile getirmek amacıyla dinsel konulardan yararlanan eski sanatın tersine, çağdaş dönemin sanatı, dinsel konulara girmek istediğinde, bu konuların etkisini az çok olumsuz bir biçimde duymaktadır artık. Tolstoy ve Dostoyevski gibi

³ Ludwig Feuerbach, **Hıristiyanlığın Özü**, Çeviren: Devrim Bulut, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2004, 42 s.

yazarlar bile bu etkinin dışında kalamamıştır. Yapıtlarının, dinsel araştırmayla ya da yaşam çatışmalarını ve insanlığın çilelerini din yoluyla çözmek isteğine dair bölümleri çok zayıf görünürler ve şu ya da bu toplumsal veya ahlaksal soruna çözüm bulmakta, yazarların güçsüz kaldıklarını açığa vururlar. Yazar, çoğunlukla, sanatsal bir başarısızlıkla karşılaşır; sözgelimi Tolstoy'un dahiyane romanları ve uzun öyküleriyle yaşatan şey, "Bir İnsana Ne Kadar Toprak Gerekir" gibi öyküleri karşılaştırıldığında, sonuncuları ötekilerden ayıran noktalar hemen göze batar; ayrıca, yazarın dinsel kaygılarını dile getirdiği bu yapıtların sanatsal düzlemde neler yitirdikleri de hemen görülür. Kuşkusuz Tolstoy'un yeteneği bu öykülerde de yer yer kendini gösterir, ama o güçlü sanatçının vaizi susturduğu yapıtlardaki kadar çekici, zengin ve parlak değildir.

Sanatsal kültürün yüksek bir kazanımı olan gerçeklik büyük ölçüde dinle bağdaşmaz. Nesnel gerçekliğin temel yanlarının ve eğilimlerinin gün yüzüne çıkarılması ve sanat yoluyla somutlaştırılması, ne olursa olsun, hiçbir dinsel inançla örtüşmez. Ama bir açıklık getirmek gerekirse; gerçekçi sanatla, dinsel bilinç arasındaki uzlaşmaz karşıtlık, bugün dahi kimi durumlarda, gerçekliğin upuygun bir tasarımını vermek amacıyla mitoslara, dinsel konulara ve imgelere başvurmayı yasaklamaz sanatçıya. Meksika duvar ressamı Jose C. Orozco, sözgelimi, "İsa Çarmihını Kırıyor" çalışmasını, İncil'den alınan bir motife dayanarak yapmıştır, ama izleyici bu çalışmada artık ne İsa'yı, ne de tanrı'yı görür. Şimdi artık onun baltayı nasıl tuttuğuna, nasıl hızla indirip, vurduğuna bakarsınız; gördüğünüz, bir Tanrı değil, insancıl bir güçle donanmış, yaşam dolu, iri yarı bir dünya insanıdır.

Başka örnekler de aktarılabilir kuşkusuz. Antik Santor mitosu, aynı adı taşıyan bir yapıta hiç zarar vermeden, Amerikan yazar John Updike'a, paletini zenginleştirerek, çağdaş burjuva toplumun içinde yaşadığı toplumsal ilişkilerin, göreneklerin ve yaşamın aslına uygun bir betimini yapmak olanağını sağlamıştır. Benzer şekilde, dinsel müziğin bize hala verebildiği estetik haz, elbette onun kutsal motiflerinden ileri gelemez; büyük bir sayıda dinleyici kitlesinin bunlardan haberi bile yoktur; tersine, insan ruhunda daima canlılığını koruyan güzellik duygusunun üzerindeki derin etkisinden doğar bu haz. Aslında her gerçekçi sanat, dinin güçlenmesine değil, yok olmasına ve sanatın onun yerini almasını amaçlar.

Platon'dan beri bu egemenlik arayışı bir şekilde devam etmektedir. İris Murdoch, antikçağın en önemli filozoflarından Platon'un genel olarak sanata karşı takınmış olduğu kuşkucu tavrın düşünsel temellerini irdelerken sanat ve din ayrımını da açıklıyor bir bakıma. O'na göre sanatçıları 'gerçeği çarpıtan' kişiler olduklarını söyleyen Platon'un 'sanat'a karşı çıkışının temelinde 'dinsel öge' ön plandadır:

"Platon'a göre, sanat tehlikelidir, çünkü sanat esas olarak 'tinsel olanı' taklit eder ve kılığını inceden inceye değiştirip önemsizleştirir. Sanatçılar dinsel imgelerle sonsuzca oynarlar. Hatta Platon'a bakılırsa, sanatın oyunbazlığında uğursuzca bir yan vardır, kötülüğün çekemezlik dolu ve eğlenceli bir kabullenişidir sanat. Gerçek logos, en yüksek hakikat karşısında sessiz kalır; ama sanat objesi kendi gevezeliğini sever, hakikati değil, kendini sever ve öncesiz – sonrasız olmayı arzular."⁴

Batı tarihinde bu şekilde bir gelişim gösteren sanat ve din ilişkisi, Doğuda da benzer bir süreci izlemiştir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu ilişkinin Doğudaki seyrini ayrıntılarıyla irdeleneceğiz. Mistisizm söz konusu olduğunda bu ilişkiye ahlak (etik) boyutunu da eklemek gerekmektedir. Özleri ve görevleri gereği sanat ve ahlak kendi aralarında zorunlu olarak birbirine bağlıdır. Etik hiçbir zaman estetiğin dolayısıyla da sanatın bir eklentisi olarak karşımıza çıkmaz; sanatın özünde içkindir ve sanatın insani özünden kaynaklanır. Ahlaka sıkı sıkıya bağlı olan sanat, toplumsal tipleri ortaya koymak, karakterleri çizmek göreviyle yükümlü olarak, toplumun portresini insanlarla yapar ve insanların davranışlarını betimleyerek ahlaksal ilkelere destek olur ve olumsuzluklarla savaşıır. Doğu Mistisizminde bu ilişki çok daha derinliklidir; dolayısıyla mistisizmin kendi argümanlarıyla konuya girmek çok daha doğrudur.

Kadim uygarlıklarda bireyin benlik çatışması içinde ezoterik (batını, içrek)* açılımlar gizlidir. Kişi, tinsel yetkinliğe belirli evrelerden geçirilerek ulaştırılır. Böylelikle 'arınması', 'ışığı bulması' ve kendini yenilemesi gerçekleşmiş olur. Başka bir ifadeyle 'kamil insan' olma yolunda ilerlemiş olur. İnisiyasyon** yüklü kültürlerin özünde bireyin çevre, doğa ve yaşam ile tanışması, kendini aşması, evreni sevgi ile

⁴ İris Murdoch, **Ateş ve Güneş, Platon Sanatçıları Niçin Dışladı**, Sanat ve Kuram, Çev: Serdar Rifat Kırkoğlu, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2008, 36 s.

* **Ezoterizm**: İçrek yani dışa kapalı ve kendi içine dönük ya da apaçık olmayan. (Bkz. Rene Guenon, İnisiyasyona Toplu Bakışlar I, 17 s.)

** **İnisiyasyon** (Erginleme- Ezoterizm): 'Dışarı'daki, 'yabancı', 'harici', 'bigane' kişinin 'içeri' alınması, 'mahrem' kılınması, ezoterik topluluğun üyesi yapılması, ezoterik bilginin ışığına kavuşmasıdır. Ezoterik inisiyasyon, bireyde, varlığın bir alt aşamasından bir üst aşamasına geçişi ruhsal olarak gerçekleştirmeye yönelik süreçtir. (Bkz. Rene Guenon, İnisiyasyona Toplu Bakışlar I, 17 s.)

kucaklaması temel ilkeler arasındadır. Bireyin kendi benlik çatışkısını aşmak için sanatın, yazının, harflerin, sözlerin önemi açıktır.

Sanatçı plastik bir dili yapılandırmak için (bir resme veya heykele varmak için) öncelikle sözcüklerden yola çıkar. Sözün ya da 'kelime'nin rehberliğinde sanatın imgesel somutluğuna ulaşmaya çalışır. Bu, Doğu mistisizminin argümanlarına da uygun bir yoldur. Kadim inançlara göre "ol" (kün) denmiştir ve bu 'kelam'ın (sözün) ardından evren tasarımı gerçekleşmiştir. Söz ve kavramsallığı temel alan bu tarz bir anlayışta, bütün kadim gelenekler evrenin var oluşu ile ilgili açıklamalar ekseninde dururlar ve bu sanatın mikro evreninde kendisini bir kez daha doğrulama olanağı bulur. İnsanlığın ortak bir iletişim dili arayışının tarihi çok eskilere, insanın tanrılarla oyun oynadığı ve onlarla yarıştığı mitos dönemine kadar gider. Bu döneme dair bir öyküye göre; Babil Kulesi, Babilliler tarafından görkemli kentlerinin başı göğe değen kulesi olarak yapılmıştı. Amaç bir anlamda tanrıyla yarışabilmektir. Tanrı, işçilerin dillerini birbirlerini anlamayacak şekilde karıştırarak kulenin yapımını durdurmuş ve insanların bir anlamda kendisine meydan okumasına izin vermemiştir. Bu gelişme üzerine kule hiçbir zaman bitirilememiş ve insanlar konuştukları farklı dillerle dünyanın dört bir yanına dağılmışlardı.

Uygarlığın biriktirdiği, henüz çözemediği sorunlardan biri de bireyin 'dil' iletişimidir. Pythagoras'un sayıların gizemi ile açıklamaya çalıştığı evren, Platon'un ünlü 'idealar alemi', Kant'ın agnostik felsefesi, Saussure'ün 'dil' kuramı; bunların hiçbiri 'dil'in şifrelerini çözmeye yetememiştir. Sanat, insanlar arasındaki bu dil birliğini sağlamaya çalışmaktadır bir bakıma.

Sanat bunu nasıl sağlayabilir? Zamansız bir hal içinde tinsel bir bütünleşme ve onun yörüngesinde kendi benliklerini, 'cüzi irade'lerini* (elindelik) yitirmeyi amaçlayan insanlar gibi, çağları ve coğrafyaları aşan bir zamansızlık ve sonsuzluk duygusu modern sanatçının kurgusunda kendi zamanının nesnelere somutlaşarak güncel bir zamansızlıkla buluşur. Kendi sanatının başarısı onun anlamı (meaning) ve yan anlamı (connotation) bir arada iradi olarak kurgulanır ve yapının görünen (zahiri) anlamlarının yanında görünmeyen (batini) anlamlarının da ortaya çıkması sağlanır. Kadim gelenek ve tasavvufi metinlerde tüm mistik

* **Cüzi İrade:** Tanrı tarafından insan eline bırakılmış istek. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, İslam İnançları Sözlüğü, 617 s.)

göstergeler batınıdır(içrek). Mutlak hakikatin sırları gizlenmiştir. Bu sırlara ulaşabilmek için mistik ritüeller içinde bir çaba harcanması; çeşitli aşamalardan geçilmesi gereklidir. Sanat, kendi gerçekliğinde mistik söylemi açığa vuran bir araç görevi görebilir.

Sanat eleştirmeni ve müzik tarihçisi Cevat Memduh Altar'a göre, "*sanatsal yaratıcılığın altı temel ögesinden biri mistisizmdir*".⁵ Diğerleri poetik (şiirsel) lirik, epik, dramatik, ve pastoral ögedir. Mistik anlayış ve kültürün dolayısıyla mistik sanatın oluşumunda poetik (şiirsel) öge ön planda olup lirik ögeyi, yani kişiye özgü lirik duyarlılığı harekete geçirmektedir. Öteden beri çoğunlukla aynı doğrultuda meydana gelmiş bulunan ilkel (primitif) yapıtlarda, binlerce yıldır dilde, müzikte, sanatların tümünde, dans ve sahne sanatlarında büyük çapta mistik yapıtların oluşmasına olanak sağlamıştır.

Ayrıca, tasavvufi yetkinleşme, daima bir 'yolculuk' metaforuyla ilişkili olarak imgelenmiştir. Yol (tarik) ve yolcunun (salik) yolda yürümesi (süluk), tevhid (birlik) amacına doğru ağır adımlarla erişinceye kadar türlü makamlardan geçmesi gerekmektedir kişinin. Bu konuda en bilinen örnek Feridüddin Attar'ın "Mantık-ut Tayr" adlı yapıtıdır. Attar'ın öyküsünde kuşlar şahları olan Simurg'u bulmak için çok güç bir yolculuğa çıkarlar ve Kaf Dağı'nı aştıklarında artık Simurg'un kendileri olduğunu öğrenirler. Sanatçı da sonunda aradığı 'giz'in, ilahi esrarın, imgesel düşün kendi içinde olduğuna, asıl yolculuğu içine doğru yaptığına inanır. Sanat onun için kendi hakikatinin mistifiye (mistification)* edilmiş somut sembolü gibidir bir anlamda. Mistifikasyon'un kaynaklandığı ve temsil ettiği gerçeklik, modern öncesi toplumlara özgüdür ve günümüz modern insanının bu durumla yüzleşmesi ve hesaplaşması gereklidir. Bu çalışma, böylesi bir hesaplaşmayı da amaçlamaktadır.

Sanat var olduğundan itibaren mistifikasyonun en yoğun izlendiği alanlardan biri ola gelmiştir. Sanatçıda yine göksel kavramlardan biri olan soyut 'yetenek' sözcüğüyle tanımlana geldi. Oysa sanatçı yeteneği bir dizi yordamin (usul), binlerce yıllık geleneğin, insanlıktan devralınan doğal yatkınlıkların ya da çevresel koşulların

⁵ Cevat Memduh Altar, **Sanat Felsefi Üzerine**", YKY, İstanbul, 1996, 50 s.

* **Mistifikasyon:** Olguları 'göksel güçler' e ya da akıl dışı nedenlere başvurarak açıklama biçimi olup, insanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi ters yüz etmeyi amaçlayan yaklaşım. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, İslam İnançları Sözlüğü, 347 s.)

bileşimiyle de anlatılabilir. Burada din ve bilim ayrımını derinleştirmek ve yapılabilirse, insanın önüne bir tercih olarak bu her iki alandan beslenen sanatı koymak gerekmektedir.

Din, tanrıların sözleri (vahiyler) olarak yanılmaz oldukları iddia edilen belirli dogmalar çevresinde kurulmuştur. Bilim ise tam tersine daima gerçeği arar ve gerçekle bağdaşmayan hiçbir şeyi doğru kabul etmeyen bir düşünce sistemidir. Bu yüzden bilim sonu gelmeyen bir deneme-yanılma süreci içerisinde yanlışları eleyerek hakikate asimptotik (bir sonuca kavuşamaz olan) olarak yaklaşır. Tek bir ters verinin bile en ihtişamlı teorileri çöpe atmaya yeterli olduğunu kabul eder. Dinin pek çok dogması bilimin ispatları karşısında bu şekilde çöpe gitmiştir. Bugün artık dünyanın yedi günde yaratıldığına, Nuh tufanına, Havva ve Adem masallarına inanmak mümkün değildir. Felsefeci Bertrand Russel'in söylediği gibi, *"insanlığın gerçekten bildiği fakat bilimin bulmuş olmadığı hiçbir şey yoktur"*⁶. Başka bir deyişle, bilim dışında insanlığın hiçbir bilgi kaynağı yoktur. İnsan düşüncesinin ve etkinliğinin temelinde eleştirel akılcılık vardır. Mistisizmin bize kazandırdığı şey, mantıksal ve bilimsel akıl ile ulaşılan doğrulara karşı güzel, saf ve soylu duygular, tutumlardır. Mistisizm aslında evren hakkında inanılan şeye dair hemen hemen belirli bir duygu yoğunluğu ve derinliğinden başka bir şey değildir.

Nitekim Kandinsky'nin mistisizme; onun romantik tarafına eğilim duyduğu bilinmektedir. O, bu eğilime rağmen düşüncelerini bilimsel kavramlarla açıklamak istemiştir. Kendisini Gestaltçı kurama yaklaştıran da işte bu isteği idi. "Sanatta Ruhsallık Üzerine" de soyutlamaya giden yolu gösterir ve onu hemen hemen tümüyle mistik sözlerle anlatır. Ona göre, *"sanatçının amacı insan esprisinin ifadesidir; bu ifadeye ulaşmanın en doğrudan ve geçerli yolu edebi şekli (figüratif) içeriği olmayan şekillerin (formların) ve saf renklerin dilini ortaya çıkarmaktır"*.⁷

'Tasavvufun Boyutları' adlı yapıtının girişinde, Annemarie Schimmel, Sufilik hakkında yazmanın güçlüğüne şu sözlerle açıklıyor:

⁶ Bertrand Russel , **Mysticism and Logic and Other Essays**, Longmans Gren & Co., Inc., London, 1963, 128 s.

⁷ Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Türkçesi: Gülin Ekinci, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 2001, 84 s.

“Sufilik ya da tasavvuf üzerine yazmak olanaksız denecek kadar güç. Daha ilk adımını atar atmaz, uzayıp giden sıradağlar çıkıyor insanın karşısına, ilerledikçe de, hedefe varmak gittikçe güçleşiyor. Kişi, İran tasavvuf şiirinin gül bahçelerinde de kalabilir, teosofik * spekülasyonların dondurucu doruklarına da çıkabilir; erenlere tapılan aşağı düzeylerde kalabileceği gibi, Sufilik, Tanrı ve Dünyanın niteliği konusunda kavramsal tartışmaların engin çöllere de uzanabilir; sabahın gün ışıklarıyla yıkanan ya da serin akşamın morumsu sisine sarılı yüce dorukların güzelliğinin tadına da varabilir. Ancak gerçek olan tasavvuf kuşu Simurg’ un yaşadığı o en uzak dağa pek az kişinin vardığı. Öyle ki, oraya varıldı mı bir kez, insan bir de bakıyor, ulaştığı yer kendi içindeymiş meğer!”⁸

Tasavvuf yaşantısının kendi bile incelenmesi çetin bir konu, çünkü görüldüğü üzere sözcüklerle inilemiyor derinliklerine. Sufilerin deyimiyle, ‘sözcükler kıyısında kalıyor ummanın’. Tek bir mutasavvıfın yaşamı ve yapıtı bir bilgenin bütün ömrünü alabilir; bu yaklaşımın en iyi örneği Louis Massignon’ un “Hallacın Çilesi; Mistik İslam Şehidi” adıyla Hallac -ı Mansur’ un kişiliği üzerine yaptığı araştırmadır. Ya da Helmuth Ritter’ in “Ruh Ummanı” kitabıyla Ferididdün Attar üzerine yaptığı incelemedir.

Mistik, bilinmeyeni araştırmak, sonsuzu imlemek, mükemmeliyetçi duruşuyla doğaüstü gerçekliği görünür ve hissedilir kılmayı amaçlar. Bu gerçekliğe ulaşmak çeşitli ritüeller ve sezgilerin kullanıldığı, içinde sanatsal tavrı barındıran bir edimdir aynı zamanda. Sanatçı gerçekliği gnosis*, hikmet (doğru ve isabetli düşünüp öyle karar verme yeteneği), irfan (gerçeğe ulaştırıran güçlü sezgi) denilen birçok olguyla bulmaya çalışır.

Bütün mistik doktrinler görünenlerin temelinde bulunan asıl gerçeği araştırırlar. Çıplak gözle gördüğümüz dünya bir varlık - yokluk dünyasıdır. Önemli olan bu geçiciliği, görünüşteki karmaşayı aşmak ve ardındaki mutlak yasaları yakalamaktır. Çünkü gelip geçicilik ve karmaşa ruhlara huzursuzluk verir. Mistik sanat, dayandığı tasavvuf anlayışı nedeniyle parçalanmış insan ruhunu birleştirmeye çalışır.

* **Teosofi**: Tanrı'nın bilgeliğine ulaşma yolu. (Bkz. Annemarie Schimmel, Tasavvufun Boyutları, 10 s.)

⁸ Annemarie Schimmel, **Tasavvufun Boyutları**, Adam yayınları, İstanbul, 1982, 13 s.

* **Gnosis** (Tefekkür-Marifet): Sezgi yoluyla elde edilen bilgi. Eski Yunanca da iki bilgi türü vardı: Mathesis; öğrenilebilir bilgi, Pathesis; his, ıstırap yoluyla edinilen bilgi. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 113 s.)

BİRİNCİ BÖLÜM

MİSTİSİZM, TEMEL KAVRAMLAR VE DÜŞÜNSEL ÇERÇEVE

1. FELSEFİ BİR KAVRAM OLARAK MİSTİSİZM

Felsefi sorularla açıklanan bir dizgeler bütünü olan mistisizm, felsefe; daha çok da din felsefesi olarak yorumlanabilir. Mistisizm, felsefe ile bilimin sınırlarından sonra başlar ve yer yer onlarla örtüşen özellikler gösterir. Bazen de inanç, kuşkuları aşan bir güç kazanır. Temel sorun, felsefenin ana sorusu olan 'varlık' anlayışıdır. Mistisizm, 'duygu ve sezgiye dayanan inanç yolu' olarak tanımlanabilir. 'Sır ve sırta inanma'yı dile getiren 'gizem' sözcüğü hem Batı mistisizmini hem de Doğu tasavvufunu karşılamaktadır. Batı gizemciliği ve Doğu gizemciliği arasında önemli anlayış farkları olsa da, her iki anlayışın ortaklaştığı kavram mistisizmin 'bireysel dincilik' olduğudur. Bu çalışma da sık sık dile getirilen 'göksel güçler', 'tanrısallık' vb. kavramlar, bu kaba halleriyle anlaşılan şey değil; tam da Feurbach'ın adını koyduğu "*insanın çalınmış özü*"⁹ dür.

1.1. Mistisizm

Mistisizm, 'bulanık', 'sisli' gibi yanılgılı anlamıyla bilindiğinden dolayı en baştan talihsiz bir kavramdır. Öncelikle kavramın içeriğini açmak ve sanatla bağına doğru belirlemek gerekiyor. Felsefeci Bertrand Russel' a göre;

"Filozof olan en gözde kişiler hem bilimin hem de mistisizmin gerekliliğini her zaman duymuşlardır; hem mistik, hem bilim adamı olmak kanımca düşünce dünyasında ulaşmanın olanaklı olduğu en yüksek konumu oluşturur. Üstelik bu duygu yani mistisizm, insanda en iyi olan her ne varsa onun kaynağıdır."¹⁰

Benzer şekilde, Doğu mistisizminde Hallac-ı Mansur'un dile getirdiği vahdet-i vücud (varlığın birliği) felsefesi, evrendeki bütün varlıkların tanrıyla özdeş olduğu inancını taşır. Bu aynı zamanda, dinin yüzeyiyle, kabuğuyla yetinmeyerek derinliklerine inme eğilimidir. Bu özelliği nedeniyle, kendisi de Budizm'e ilgi duyan ve

⁹ John Berger, **Sanat ve Devrim**, Türkçesi: Bige Berker, Agora Kitaplığı, İstanbul, 43 s.

¹⁰ Bertrand Russel. **Mysticism and Logic and Other Essays**, Longmans Gren & Co., Inc., London, 1921, 12 s.

mistisizm ile deneyciliği uzlaştırmaya çalışan İngiliz felsefeci Walter T. Stace' ye göre, "örgütlü din tam da doğası gereği mistisizmin ruhuna düşmandır."¹¹ Tasavvuf'un 'dinden sapma' olarak yorumlayan birçok gerici akım, mistiklere karşı savaş açmışlardır. Tarih boyunca siyasallaşan dinin canını aldığı mistikler bunun çok açık bir kanıtıdır. Bu nedenle mistikler dini kurumlardan umut keserek, her türlü aracıyı ortadan kaldırarak, tanrıyı kendi içlerinde aramış ve insanın tanrı olduğu düşüncesini taşımışlardır. Böylece çaresizlikten kaynaklanan umutsuzluğu gidermiş ve yaşama bağlanmışlardır.

Orhan Hançerlioğlu'nun "Dünya İnançlar Sözlüğü"ne göre, "mistisizm, eski yunanca da *myein*; "dudak ve gözleri kapama" ile *mystikhos*; "sırla ilgili" anlamlarına gelen sözcüklerden türetilmiştir."¹² Genellikle her türlü gizemcilik bu deyimle nitelendirilse de Hıristiyanlığa özgü anlamlar içerir. Hıristiyan'ın, kiliseden umudunu kesmesiyle kendi içine kapanması ve tanrıyı kendi içinde aramasından doğmuştur. Kişinin, her türlü aracıyı ortadan kaldırarak tanrısıyla baş başa kalması ve onu kendine özgü bir anlayışla kavraması ve tapınmasıdır. Bu, kişinin bireysel ve kişisel bir mysteridir (giz, sır). Kişiye, derin ve tanrısal bir hayranlık, bir coşku verir. Çaresizlikte doğan umutsuzluğunu giderir, yaşama bağlar. Hançerlioğlu'na göre mistisizm bu özelliğiyle:

"Sosyo-ekonomik tedirginliğin ve acıların zorunlu bir sonucudur. Birey hıristiyanı yok eden kilise, hıristiyanlığın kimi kişilerdeki tepkisi ve bireyin kendi kişiliğine dönmesi ve kavuşması olarak da yorumlanabilir. Buna karşı, tanrıyla birleşerek, tanrının varlığında kendi kişiliğini yok etmek olarak da uçlaşmıştır."¹³

Azra Erhat ise, "mistisizmin kökeni olan *Eleusis Gizemleri (törenleri)** ve *Demeter*** - *Persephone**** mitosunun benzerliklerine, tarıma dayalı anaerkil

¹¹ Walter T. Stace, **Mistisizm ve Felsefe**, Çev: Abdüllatif Tüzer, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004, 73 s.

¹² Orhan Hançerlioğlu, **Dünya İnançlar Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, 334 s.

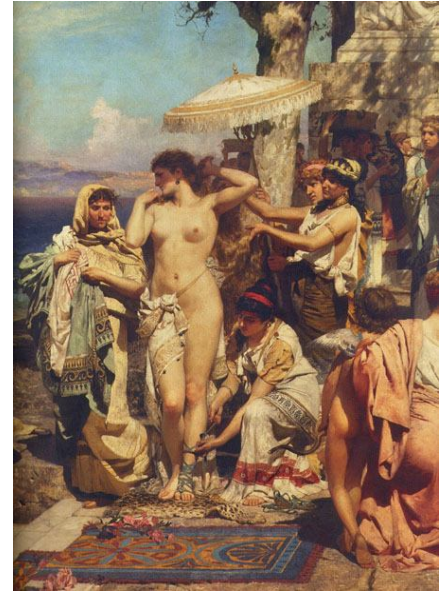
¹³ Y.a.g.e. 334 s.

* **Eleusis Gizemleri**: Eleusis adlı şehre adını veren efsanevi kişi adına, tahıl tanrıçası Demeter ve kızı Persephone onuruna her yıl düzenlenen törenler, eski Yunanistan'daki tüm ritüel kutlamalarının en kutsalı ve en saygın olanıydı. Bu şenlikler, Atina'nın 20 km. batısında bulunan Eleusis kentinde, Miken döneminden beri kutlanmakta olup 2 bin yıllık bir geçmişe sahiptiler. Yunan ve Roma'dan gelerek bir araya toplanan müritler Atina ve Eleusis arasını yürüyerek kutsanırlar ve Grek dininin en yüce basamağı kabul edilen Eleusis gizli törenlerine katılırlardı. (Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 100 s.)

** **Demeter**: Yunan mitolojisinde tarım ve bereket tanrıçası. (Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 85 s.)

*** **Persephone**: Yunan mitolojisinde yeraltı tanrıçası. (Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 242 s.)

yapıdaki kültürlerin dinsel inançlarında sıkça rastlanıldığını¹⁴ yazmaktadır. (Fotoğraf 1) Eleisis'de de tıpkı Dionysos* ve Orpheus** törenlerinde ya da Helenistik dönemde diğer Doğu Gizemlerinde olduğu gibi, müritler kendi yaşam koşullarını aşarak daha yüce, neredeyse insanüstü bir varlık durumuna ulaşmak amacıyla inisiyasyona katılırlardı. (Resim 1) Törenlerde bir araya gelenlere içki sunulur; doğa tanrılarını canlandıran aktörler tarafından oynanan bir drama gösterisi izlettirilirdi. Tüm şenlik tarımda bereket teması üzerinde yoğunlaşmıştı. Erhat'a göre, "bolluk yeraltından kaynaklanır"¹⁵ düşüncesi egemendi. Bereket ve üretkenliğin kaynağı olarak toprak gösterilirdi. Oynanan drama da 'biçilen tahıl ölmekte, ama; verdiği tohumlar yeniden büyümektedir' denilerek ölümün aslında korkulmaması gereken bir olgu olduğu düşüncesi ifade edilirdi. Bu döngü, insan ruhunun da serüvenini aktarmaktadır.



Fotoğraf 1: Eleisis töreninde Demeter, Persephone ve Triptolemus, Rölyef. Cambridge Müzesi, ABD.
Resim 1: Henryk Siemiradzki, "Eleusis Törenlerinde Phryne", 1889, St. Petersburg Müzesi, Rusya.

¹⁴ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 5. basım, İstanbul, 1993, 100 s.

* **Dionysos**: Antik Yunan mitolojisinde şarap ve bağıbozumu tanrısıdır. Adına eğlenceler ve şenlikler yapılırdı. (Bkz. Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü 56 s.)

** **Orpheus**: Mitolojide ünlü Trakyalı ozandır. İlkçağda ünü orfizm denilen mistik bir akım yaratacak kadar çok yayılmış, kişiliği üzerine anlatılan masallar her türlü sanatçıyı etkilemişti. (Bkz. Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü 155 s.)

¹⁵ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 5. basım, İstanbul, 1993, 100 s.

Görüldüğü üzere, İnisiasyon törenleri, bir köken mitosunu, yaratıcı tanrının serüvenlerini, ölümünü ve yeniden canlanmasını yinelemek amacıyla uygulanırdı. İnisiasyon, ruhsal bir yeniden doğuş ve bireyin tüm varlığının yenilenmesi anlamını taşıyordu. Törenin diğer bir anlamı da, bireysel varlığın kozmosun tanrısal gücü ile bütünleşmesi anlayışıdır. İnisiasyona dayanan kültürlerin kökeni sadece Greklere özgü değil, tarihin derinliklerine dayanmaktadır. Eleusis ve Doğu inisiasyonu, tarlaların bereketini denetleyen bir tanrısal gücün ölümünü ve yeniden canlanmasını merkez alan tanrısal bir geleneğin doğrudan mirasçısı olarak görülmelidir.

Günümüzde mistisizm sözcüğü, Eleusis Gizemleri'nden daha çok Yeni Platonculuk'un manevi hakikat ya da tanrıyla doğrudan deneyim, sezgi ve içe bakış yoluyla özdeşleşme veya yeni bir idrak seviyesine varma anlamında kullanılmaktadır. Bu deneyim yoluyla bilgeliğe ulaşılır. Bilinen bilimsel yollardan giderek ya da akıl yürüterek erişilemeyecek bir şeyin varlığından (tanrı, hakikat, mutlak vb.) söz edilir ve buna ancak 'göz kapatılarak inanılması' sonucu ulaşılabilirdiği düşünülür.

Mistisizm, hakikate veya hayatın anlamına, akıl, mantık, bilim yerine duygu ve derin bir sezgiyle ulaşılabilirdiğini iddia eden felsefi bir olgudur. Gözlem ve akıl yürütmeden çok duygu ve sezgi önem kazanıyor. *"Akıl yetmediği alanlarda ve özellikle Tanrı kavramında, gerçeğe gönül yoluyla ya da bir irade zorlayışıyla ulaşılabilirdiğini kabul eden felsefe ve din öğretisi."*¹⁶

Mistisizm felsefi kaynağını dinden alır, fakat mistisizme din yerine, 'dinin iç kısmı' demek daha doğru olur. Doğuda Hallac-ı Mansur, dinin bu 'iç' yüzünü açıkladığı için öldürülmüşken, aynı yıllarda Batıda ise Alman teolog, filozof ve mistik Meister Eckhart *"Öze ulaşmak için kabuğu kırmalısınız"*¹⁷ dediği için Ortaçağ Hıristiyanlığı tarafından suçlanmıştır. Burada egzoterizm ve ezoterizm kavramları karşımıza çıkmaktadır. Egzoterizm* herkes için iken; ezoterizm yalnızca kendisine bir çağrı hissedenler içindir. Egzoterizmden farklı olan ezoterizm empoze edilemez; kesinlikle bir istidat (yetenek) meselesidir. Ezoterik bilgiler dendiği zaman, herkese açıklanamayan ancak belli eğitimlerden geçip o bilgileri almaya hak kazanmış

¹⁶ **Türkçe Sözlük**, TDK Yayınları, Genişletilmiş 7. Baskı, Ankara, 1983, 451 s.

¹⁷ Senail Özkan, **Aşk ve Akıl, Doğu ve Batı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2006, 60 s.

* **Egzoterizm**: Dışrak, genel ve herkesin olabilen. (Bkz. Walter T. Stace, *Mistisizm ve Felsefe*, 28 s.)

kişilere verilen bilgiler kastedilir. Bilgiler yazılı değildir, bir yol gösterici tarafından öğrenciye belli bir sistemle aktarılır. Şaman* geleneklerin de ki 'el vermek' gibi. Burada; *"bir tinsel "merkez"den çıkan ve ancak, kendisine götüren belirli teknikler de dahil olmak üzere her şey aşıldıktan sonra ulaşılabilen bilgi türünden söz ediliyor."*¹⁸

Egzoterik bilgiler herkesçe bilinebilen, sıradan başlangıç bilgileridir. Hançerlioğlu'nun ifadesine göre; *"Antikçağ mistik düşünürü Pythagoras** öğrencilerini esoterikos ve exoterikos diye ikiye ayırır, gizli öğretilerini yalnızca birincilere öğretirdi."*¹⁹ Ezoterik inisiyasyon; dışarıdaki, yabancı, harici kişinin 'içeri' alınması, 'mahrem' kılınması, ezoterik topluluğun üyesi yapılmasıdır. Mistisizmin gerçekliği arayışında üç klasik aşama vardır: Arınma, mükemmellik ve birlik. Her arayışın kuşkusuz bir nesnesi (gerçeklik, mutlak, sonsuzluk vd.) vardır. Mistik, dış alemle bütün ilişkilerini keser ve hakikati vecd*** (esrime) halindeki deneyimlerinde arar. Esrime, aşırı duygulanımla kendinden geçme halidir. Ruhbilimde ruhsal sarhoşluğu dile getirir. Sarhoş ve sarhoşluk anlamındaki 'esri' ve 'esriklikten türetilmiştir. Bilincin ortadan kalkmasıyla gerçekleşen coşkunluk durumudur. Dionysos, Pythagoras, Yeni Platonculara**** göre esrime, erişilebilecek en yüksek durumdur ve tanrı ancak bu durumda insanla buluşabilir.

Doğu mistisizminde inziva, dış dünyayla bütün bağlarını keserek tanrıyla birleşebilmek için insanın kendi içine kapanmasıdır. Münzeviliğin (inzivaya çekilen kişi) tarihi çok eskidir ve Sümerlere kadar uzanır. Din adamlarının dünyadan elini, eteğini çekip yalnız yaşamaları eski Mısır, Hint, İran, Anadolu gibi bölgelerde çok

* **Şamanizm:** Daha çok Moğol, Sibiry ve Türklere özgü olan, varlığı tüm insanların tarihinde erken taş devrine ve daha da geriye kadar kanıtlanabilen, sihir ve büyüye dayanan, inisiyasyon içeren bir vecd ve trans tekniği.(Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 477 s.)

¹⁸ Faivre, Antonie – Voss, Karen-Claire, **Batı Ezoterizmi ve Dinler Bilimi**, Cogito, YKY, Sayı: 46, Bahar 2006, İstanbul, 143 s.

** **Pythagoras:** Antik Yunan felsefeci ve matematikçisi. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 424 s.)

¹⁹ Orhan Hançerlioğlu, **Dünya İnançlar Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 209 s.

*** **Vecd:** Kendinden geçiren coşku. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, İslam İnançları Sözlüğü, 699 s.)

**** **Yeni Platonculuk:** Antikçağ sonlarında dinle felsefenin birleşmesi ile oluşan sadece filozofik değil daha ziyadesi ile teozofik, Hermetik hatta mistik bir akımdır. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 743 s.)

yaygındı. Hıristiyanlığın ilk çağlarında çöller 'tarik-i dünya'larla (dünyayı terk edenler) doluydu.

1.1.1. Mistik Deneyim

Mistik deneyim, insanın, Platon'un idealar dünyası benzeri daha yüksek bir gerçeklik alanıyla veya tanrıyla, uzun bir hazırlık ve çile çekme döneminin ardından, çok kısa bir süre için, doğrudan ve aracsız bir temas içinde olması ya da birleşme yaşantısını ifade eder. Bu birleşme, ben'in var olan her şeyle özdeşleşme durumudur aynı zamanda. Ahmet Cevzici'nin tanımlamasına göre;

"Mistik tecrübe, mutlak bir gereklilik veya Tanrıyla temaşaya dayanan doğrudan ve aracsız bir temas ya da bileşme olabileceği gibi, tanrının, mistik tecrübeyi yaşayan insanın varlığına bir bütün olarak nüfuz etmesi duygusundan da oluşabilir. Bununla birlikte, mistik tecrübenin en önemli özelliği onun kişiye özel, yaşanan, fakat anlatılamayan, yoğun ve biricik olan bir deneyim olmasıdır. Mistik tecrübe, onu yaşayan kişiyi aydınlatan, ona kurtuluşu sağlayan, kişinin tümüyle pasif olduğu, kişinin başına her an her yerde gelebilecek, onun değerlerini, yaşantısını, bütün bir bakış tarzını değiştirecek bir tecrübedir."²⁰

Kısmi ya da mutlak birleşme şeklinde gerçekleşen iki ayrı mistik deneyimden söz edilebilir. Mutlak bir birleşme söz konusu olduğunda, insan ruhu mutlak ve yüksek bir gerçeklikle, var olan her şeyle ya da tanrıyla birleşir ve tam olarak özdeşleşir; burada, ben'le ben olmayan, kul ile tanrı ayrımı ortadan kalkar. Buna karşın, kısmi birleşmede, mistik deneyimi yaşayan kişi, var olan her şeyle ya da tanrıyla doğrudan ve aracsız bir temas içerisinde olur, onunla ancak kısmen birleşir ki, burada özne nesne, ben-ben olmayan, kul-tanrı ayrımları var olmaya devam eder. Walter T. Stace, "*ister inançlı olsun ister olmasın her insan mistik tecrübe yaşayabilir*"²¹, diye yazdıktan sonra şu örneği verir: 19. yüzyıl ünlü Hindu mistiği Sri Ramakrishna bir Kali tapınağının sorumlu rahibi iken, bir keresinde tanrıça heykeline sunu olarak saklanan yiyeceği bir kediye yedirmiştir. O kendini şöyle savunmuştur:

"Tanrısal Anne bana, 'her şeyin kendisi olduğunu esinledi. Heykel bilinçti; odadaki her şeyin sanki mutluluktan sınırsızlık olduğunu gördüm. Tanrısal Anneye sunulacak olan yiyecek kediye beslememin nedeni işte budur. Bütün bunların; kedinin bile Tanrısal Anne olduğunu açık seçik algıladım."²²

²⁰ Ahmet Cevzici, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, 381 s.

²¹ Walter T. Stace, **Mistisizm ve Felsefe**, Çev: Abdülatif Tüzer, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004, 76 s.

²² Y.a.g.e. 76 s.

Bu örnekte, mutlak bir birleşmenin söz konusu olduğu bir mistik deneyim yaşanmıştır. Bu aynı zamanda mistisizmin dışı dönük bir bilinç türü olup, hem insan yaşamı ve tarihi üzerindeki kılısal etki açısından hem de felsefi içerimler açısından, içe dönük mistik bilinçten farklıdır. İçe dönük mistik bilinçte ise sezgi önem kazanmaktadır.

1.1.2. Mistisizm ve Sezgi

Sezgi*, duyuşal ve zihinsel sezgi olarak ikiye ayrılır. Duyuşal sezgide, sezginin konusu olan nesne, duyuşlarla, doğrudan ve aracısız olarak bilinir. Buna karşın, yalnızca insana, özellikle de belli bir zihinsel gelişme düzeyine erişmiş insana özgü olan zihinsel ya da entelektüel sezgi, bağlantıları mantıksal ve nedensel ilişkileri doğrudan ve aracısız bir biçimde idrak etmekten meydana gelir. Cevizci'ye göre;

"Zihne özgün bir davranış tarzını oluşturan bu tür bir sezgi önce gelir ve diğer bilgi tarzlarından daha yüksek bir bilgi olarak ortaya çıkar ve nihayet, bütün bir gerçekliğe, gerçekliğin nihai ve en yüksek kaynağını, duyuşları ve kavramları kullanmadan, doğrudan ve aracısız olarak sanmaktan, bilmekten oluşan metafiziksel sezgiden söz edilebilir."²³

Ayrıca; sezgi, izlenim ve duyuşları dışlaştırmak ve onları ifade etmeye yarayan insana özgü bir bilgi türüdür. Doğal olarak bu dışlaştırma en yetkin haline sanat yapıtlarında kavuşur. Benedetto Croce bu durumu şöyle açıklar:

"Bir kimse, sahip olduğu izlenimlere ve duyuşlara şekil verebilirse, ancak bundan sonra o kimse içinde sakladığı ışığı ifade etme yeteneğine sahip olur. Duyuşlar ve izlenimler, ancak kelime sayesinde ruhun karanlık ülkesinden çıkarak kontemplativ (seyirsel) tinin aydınlık ışığına ulaşırlar."²⁴

Croce'in ulaştığı bu sonuç, çağdaş estetik teorisi yönünden önemli bir bulgudur. Croce için estetik, bir lüks olmayıp, kökleri gündelik hayat sezgileri içine girmiş bulunan temel bir etkinliktir. Çünkü sezgiler olmadan hiçbir kavram mümkün değildir. Yine Croce'ye göre, "*sezgide tin, izlenimlere, duyum ve duyuşlara biçim*

* **Sezgi**: Bir nesnenin dolaylı algısı. Duyu organlarının deneyimi yada akli kullanmadan kazanılan kavrayış, içgüdüsel bilgi. (Bkz. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, 770 s.)

²³ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, 770 s.

²⁴ Benedetto Croce, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*, Çeviren: İsmail Tunalı, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1969, 37 s.

verir, böylece onları maddeden, eylemsizlikten kurtarır. Tin, bu anlamda, bir biçim verme varlığı, prensibidir.²⁵ Biçim vermek ifade etmektir ve ifade etmek de sezgi ile bilmektir. İzlenim ve duyguları ister sözle ister renkle, çizgiler ve seslerle dışlaştıralım, bunların hepsi birer ifadedir, tinin biçim vermesidir.

Sanatçı dehasının tanrısal bir özde kabul edilmesinin ve bir deha kültürüne varılmasının nedeni, gündelik sezgilere sahip olan insan ile sanatçı sezgileri arasında bir öz ve nitelik ayrılığı görülmesidir. Bu da, deha kültürünün, dehaya karşı boş inancın doğmasına yol açmıştır. Dehanın gökten inmediği, tersine insanlığın kendisi olduğu unutulmuştur. Sanat sezgisi gibi sanatçı dehası da insanidir, bütün insanlar için ortak bir insani temele dayanır. Sanat dehası için, insani temelin dışında tanrısal bir temel aramak, sanatın değerini yüceltmeyeceği gibi sanatçıyı da yüceltmeyecektir. Sanat ve sanat dehasının hayatın içine sokulması ve onlara sağlam bir insani temel sağlanması hümanizmi daha güçlü kılar.

2. MİSTİSİZMİN KAYNAKLARI

Mistisizmin dini ve idealist bir dünya görüşü olduğunu söyleyen Rus felsefeciler, M. Rosenthal ile P. Yudin'e göre, "*mistisizmin kökleri Antik Doğu ile Antik Batı'daki dini toplumlarda yapılan gizli ayinlere dayanır.*"²⁶ İnsan ve tanrı ya da başka bir esrarengiz varlık arasında sözde temas kurulması ve doğaüstü bir güce inanç, bu ayinlerin karakteristiğini oluşturuyordu. Tanrıyla temas güya vecd ya da vahiy yoluyla kuruluyordu. Mistisizmin, modern çağlardaki idealist bütün felsefelerin şu ya da bu derece de bir özelliği olduğu belirlemesini yapan Rosenthal ve Yudin'e göre;

"Mistik filozoflar, bir çeşit mistik sezgi olan vahiy'i en yüksek bilme formu olarak görürler; burada varlık, suje tarafından dolaysız şekilde idrak edilir. İlerici fikirlerin ya da devrimci muhalefetin zaman zaman mistisizm formu içinde görünmesine rağmen, aslında mistisizm reaksiyoner sınıfların ideologları tarafından vaazdilir."²⁷

²⁵ Benedetto Croce, **İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik**, Çeviren: İsmail Tunalı, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1969, 77 s.

²⁶ M.Rosenthal – P. Yudin, **Materyalist Felsefe Sözlüğü**, Çev: Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1972, 336 s.

²⁷ Y.a.g.e. 337 s.

Fransız sosyolog Roger Bastide'e göre ise;

“Hemen hemen bütün toplumlar bir mistik hamlenin somutlaştırılmasından doğmuşlardır: Budizm, kutsal ağacın altında kurtarıcı vecde ermiş bulunan bir kimsenin telkinlerinin ardından gitti; İslamiyet, Hz. Muhammed'e bir melek tarafından ulaştırılan bir vahiyden çıkmıştır; Hıristiyanlık da bütün mistik olaylar bütünüyle birlikte Hz. İsa'nın havarilerin yanına inişindeki ruh akışından doğdu.”²⁸

Sosyolog Nurettin Topçu, Bastide'in düşüncelerine şu eklemeyi yapar: “*Ne zaman din katılmış ve cansız şekillere boyun eğmişse, mistiklik tekrar ortaya çıkmıştır.*”²⁹ Görüldüğü üzere, hem materyalist felsefeciler, hem de diğer Batılı ve Doğulu felsefeciler mistisizmi aynı kökenlere, yani dinin ilk formlarına götürmektedirler. Burada şimdilik sadece şu belirlemeyi yapmak yeterli olabilir belki: Mistisizm kısmen felsefeye has sistemli bir yapıda olmasından ötürü, felsefe olmaya aday bir görüştür aynı zamanda.

2.2. Mistisizmin Başvurduğu Kaynaklar

Mistisizmin kaynağında Doğu ve Batı gizemlerinin toprağa tapınma ritüelleri önemli bir yer tutmaktadır. Doğu ve Batı gizemleri, tüm diğer dinsel inançları içinde eriterek aynı zamanda kültür, sanat ve demokrasi kavramlarını da etkilemiş, dönemin uygarlıklarına damgasını vurmuşlardır. Büyü, insan çabasının ilk kültürel etkinliği olarak, ilk başta açıklama bekleyen kavramlardan biri olarak durmaktadır.

2.2.1. Mistisizm, İlkel Din ve Büyü

Modern bilimin bugün içinde yer aldığı yükseklikten bakılınca büyü, bir düş, hayali bir eylemden başka bir şey değildir. O'nun psikolojik ve sembolik yöntemleri, maddenin gerçek yasalarını göremez ya da görmezden gelir. Yine de insan kültürünün kaynağı ilkel büyüdür. İlk insan doğa ile doğaüstü arasında ayırım yapmaya yeterli değildi. Bu ayırım ancak daha sonraları bilimsel etkinlik ile bulunduğu gerçeğe gerçekleştirilebilecekti.

²⁸ Roger Bastide, **Les Probleme de la Vie Mystique**, Paris. 1931, 12 s.

²⁹ Nurettin Topçu, **İsyah Ahlakı**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2002, 170 s.

Büyü, kültür, din, sanat ve bilim-teknik etkinliklerinin büyük ölçüde kendisinden çıktığı insan aklının ilk görüntüsüdür. Büyücü kullandığı psikolojik araçlarla doğa üzerinde etkide bulunmaya çalışırdı. O'na göre dünya sözlerle kandırılabilir, evcilleştirilebilir ve yönlendirilebilir güçlerden oluşuyordu. Bu anlamıyla büyü animizmin* stratejisinden ibaretti. Büyüde öznel benzerlikler nesnel eylem araçları olarak alınır. Sembolü ele geçiren aynı zamanda nesneyi de ele geçirir.

Büyücülük, kendilerine egemen olma gücüne sahip olan gizli, bilinmeyen kutsal-dışı güçlerin var olduğu düşüncesiyle ilişkilidir. Büyünün bu gizli ve esrarlı özelliğine işaret eden olgu, büyücünün bildiği esrarlı reçeteleri genel olarak yalnızca öğrencilerine verdiğini gösterir (Ezoterik aktarma). Burada mistisizmin devreye girdiği görülür. Büyüyü başarısızlıklarına rağmen devam ettiren, doyurma gereksiniminde olduğu arzu ve tutkuların şiddetidir. İnsanın yaşamı ve ölümü, sağlık ve hastalığı, mutluluk ve felaketi düzenleyen bilinmez güçlere egemen olma arzu ve çabası her şeyin üstündedir çünkü.

Büyücünün saçma reçeteleri içinde teknik, tohum (nüve) halinde de olsa vardır aslında. O, evreni elinde hiçbir güç olmayan bir ataletle gözlemci olarak seyretmekle yetinmez bir şeyleri değiştirmek ister. Büyücünün düşü, insanı evrenin bir oyuncuğu olmaktan kurtarmak ve ona (evrene) kendi yasalarını dayatma iddiası olduğu için gerçekte yaratıcı bir imgelem** içerir. Büyü, büyücü ve öğrencilerini doğaya yaşam veren güçlerle ilişki içine soktuğu oranda artık mistisizme de bir alan açılmış olur. Büyünün kendisiyle temasa girme iddiasında olduğu güçlerin doğa olması, onun (doğanın) gizli ve esrarlı olmasını ortadan kaldırmaz. Bilinmeyen ve görülmeyen bir dünyanın varlığının onaylanması ve insanın bu dünyaya katılabilmesi, hatta ona müdahale etmesi iddiasıyla büyü, dini hazırlar. Din, en derin köklerinde büyüyle sıkı sıkıya ilişkilidir. "Armağan" adlı çalışmasında Ali Akay, "*din ve büyü arasındaki ilişkide dinin kamuya açıklığının karşısında büyüün karanlık ve gizliliğinden*"³⁰ söz eder. Benzer biçimde büyü aslında bilimin kaynaklarından biridir.

* **Animizm:** Doğa tanrıçılık. Doğada insan ruhuna az çok benzer ruhlar bulunduğunu kabul eden dindir. Ruh, sadece insanda yoktur. Canlı cansız her şeyin ruhu vardır. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 43 s.)

** **İmgelem:** Bir nesneyi düşsel olarak tasarımlama yetisi, hayal etme gücü. (Bkz. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, M.Sözen-U.Tanyeli, 113 s.)

³⁰ Ali Akay, **Armağan**, Bağlam Yayınları, İstanbul. 1994, 30 s.

Bilimsel belirlenim (determinizm) düşüncesi, olayların rastlantısal değil, belirli varlık koşullarına bağlı olarak meydana geldikleri anlayışı büyücünün inancında da vardır. *“Büyü, büyük oranda gerçek belirlenimciliğin bilgisini hazırlayan düşsel bir belirlenimciliğin onayını gerektirir.”*³¹

Nihayet sanatın kendisinin de kaynağı kuşkusuz büyüdür. İlk yontular olasılıkla büyü yapmak için yaratılmış heykelciklerdi. İlk çağlarda mağara duvarlarına yapılmış resimler büyü ritüeli ile doğrudan ilişkilidir. Mağara duvarlarına çizilen av resimleri hemen hemen her zaman yaralı veya tuzağa düşürülmüş hayvanları betimlemektedir. Kuşkusuz bunun av hayvanlarının bol olmasını, yani her zaman yenecek şeyler bulunmasını güvence altına alan bolluk ve bereket düşüncesine yönelik büyü törenleriyle doğrudan ilişkisi söz konusudur. Ayrıca böyle bir büyü, etkisini avcıya cesaret vererek gösterir. Campbell; *“Lascaux mağarasını avcılık çağı tapınağı olarak görmekte ve Paleolitik dönemin Sistine Chapel’i adının takıldığı”*³² bildirmektedir. (Fotoğraf 2) Devamla, *“İlahi deneyimin Vatikan gibi katedrallerde insan biçimleriyle (antropomorfik) yansıtılmasına karşın, Lascaux mağarasında hayvan biçimleriyle (theriomorfik) yansıtılmıştır.”*³³ Dolayısıyla büyü, en kötü saçmalamalarında bile insan aklının özerkliğinin ilk taslağını bize vermektedir.



Fotoğraf 2: Mağara resimleri, Lascaux, Fransa. İ.Ö. 15.000 ile 10.000 yılları.

Resim 2: Mehmet Siyah Kalem, “Demonlar”, Fatih Albümü, 2153/38,a, 17,5x24,5 cm. Topkapı Müzesi.

³¹ Ali Akay, **Armağan**, Bağlam Yayınları, İstanbul. 1994, 30 s.

³² Joseph Campbell, **İlkel Mitoloji ve Tanrının Maskeleri**, Çeviren: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 322 s.

³³ Y.a.g.e. 322 s.

2.2.2. Mistisizm, Mitoloji ve İkonoloji

Tüm mitolojiler gibi ilkel toplumlarda üretilen mitolojilerin hepsinde bulunan ortak yönler, evrenin gizini çözmeye çalışmalarından yola çıkarak, ortak ilk'in ana, baba, gökyüzü ve yeryüzü tanrıları olduğu söylenebilir. Zühre İndirkaş, "Türk Mitosları" adlı yapıtında bu durumu şöyle formüle ediyor:

"Bazı toplumların mitolojilerinde önce tanrı yaratılır, sonra bu yaratılan tanrı, evreni yaratır. Bazı mitolojilerde ise tanrı ezelden beri var olan evrende ortaya çıkar ve sonra dünyayı, öteki tanrıları, insanı ve diğer varlıkları yaratır. Tüm bu varlıkların birbirleriyle olan ilişkileri de o toplumun inanışlarını oluşturur."³⁴

Metin And'a göre ise, mitolojik anlatılar dört bölümde ele alınabilir: "*Tanrıların nasıl oluştuklarını anlatan teogoni; evrenin, dünyanın nasıl yaratıldığını anlatan kozmogoni; insanın yaratılışını, türeyişini anlatan antropogoni; kıyamet ve öte dünyayı anlatan eskatoloji.*"³⁵ Kutsal kitaplara göre sırasıyla, gök cisimlerinin temel maddesi olan duha'nın (gaz), dünyanın, sonra yeniden göğün ve gök cisimlerinin yaratıldığı anlatılır. Duha, mitoloji ve kozmogonide; kaos, yumurta, su, deniz canavarı, dev gibi biçimler alır ve buradan dünyanın, evrenin oluşması anlatılır: "*Dünya meleğin omuzlarında, melek bir kayanın, kaya bir öküzün, öküz de sonsuzluk denizinin içinde yüzen balığın üstünde durmaktadır.*"³⁶

Osmanlı ikonografyasındaki Simurg ile ejderhanın savaşı, Hint, Sümer mitolojilerindeki gökle yerin savaşıyla aynıdır. 'Dünyanın göbeği'nin Mekke olması da kutsal merkez-mekan düşüncesiyle ilgilidir. Yedi kat gök, yedi kat yer sistemi, içinde Kabe, sadece dünyanın değil, evreninde merkezi olmuştur. And'a göre, "*tek tanrılı dinlere kaynaklık eden Sümer mitologyasıdır.*"³⁷ Tevrat'daki insanoğlunun ilk günah inanışının kökeni de Sümer'dedir. Adem, yasak ağaç ve yılan motifleri Zerdüşt inanışından alınmadırlar. İran, Zerdüşt mitolojisindeki Keyumers* İslami bir kimliğe büründürülmüştür. Keyumers, ilk insandır ve insanlığa terziliği öğreten kişi olduğuna inanılır.

³⁴ Zühre İndirkaş, **Türk Mitosları – Anadolu Efsanelerinin İz Sürümü**, İmge Kitabevi, İstanbul, 2008,

³⁵ Metin And, **Minyatürlerle Osmanlı – İslam Mitologyası**, YKY, İstanbul, 2007, 81 s.

³⁶ Y.a.g.e., 81 s.

³⁷ Y.a.g.e., 6 s.

* **Keyumers:** Farsça'da Adem'in karşılığı olan isim. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Türk Dili Sözlüğü, 275 s.)

Ahmet Yaşar Ocak'a göre ise, peygamberlerin gösterdikleri mucizeler, gerçekte "yaban toplum büyücülerinin, Şamanların, Anadolu dervişlerinin gösterdikleri kerametlerdir".³⁸ Bu mucizeler İslam öncesi dinlerden, Şamanlıktan, doğa kültlerinden gelmektedirler. Mehmet Siyah Kalem'in Şaman cinleri, cin düşünceleri, kemeçe çalan demonları (şeytan) bu bağlamda örnek gösterilebilir. (Resim 2) Dağa, ağaca, aya, hayvanlara hükmetmek, onlarla konuşmak, gaipten haber vermek gibi özellikler, tek tanrılı dinlerin dışındaki inanışlarda da görülmektedir. Pek çok mitolojide de büyücü – hekimlerin olağanüstü güçlerini anlatmak için kullanılan unsurlar arasında yer almaktadır.

Önceleri mitoslara ilişkin dış çevreye bağlı simgesel yorumlar yapılırken 20. yüzyılda ise bu yorumların yerini, bilinçaltının oluşturduğu iç dünyaya ilişkin yorumlar almıştır. Ulu kişiler mitologyası, mitolojinin önemli bir konusu kahramanların yüceliklerinin anlatımıdır. Destan kahramanları yanında, evliya, eren, ermiş diye adlandırılan kişilerin gösterdikleri kerametler, Mevlana'da ölümlerin dirilmesi, tedavi etme mucizeleri, hayvanlarla, nesnelere ilgili mucizeler vardır. And'a göre, mitosun iki işlevi vardır:

"İlki, ayinler ve törenler sırasında, müzik ve dans eşliğinde okunarak dinsel bir etki yaratmasıdır. İkincisi ise anlatılan olayın herhangi bir geleneğin ya da kurumun nasıl doğduğunu açıklayarak onu meşrulaştırmasıdır."³⁹

Bu anlamıyla baktığımızda, gerçekte Şamanizm bir din değildi, farklı dinlerin Şaman çevresinde oluşturduğu karmaşık ritüeller ve inançlar sistemidir. Dinsel törenleri yöneten Şaman, 'Kam' (kahin) adıyla bilinmekteydi. Şamanist dünya görüşü - ki bu Göktürlere ait 'Orhun Kitabeleri'nde de aynıdır- Evren; aydınlık olan gök, insanların yaşadığı yer ve karanlık alemi, cehennem demek olan yer altı olmak üzere üç bölümden oluşuyordu. Kültürel gelişimi içinde inançların bir havuzda harmanlandığı Anadolu da yaşayan farklı toplulukların, farklı inançlar doğrultusunda

** **Keramet:** Doğu mistisizminde, tanrının kullarına ve ermişlere verdiği olağanüstü güç. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Türk Dili Sözlüğü, 243 s.)

³⁸ Ahmet Yaşar Ocak, **Alevi Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri**, İletişim Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2000, 312 s.

³⁹ Metin And, **Minyatürlerle Osmanlı – İslam Mitologyası**, YKY, İstanbul, 2007, 81 s.

oluşturdukları mitoslar; bu mitosların değişik yorumlarla tekrar tekrar nasıl yaşam buldukları, çeşitlenip yeni öykülerde nasıl biçimlendikleri dikkate değerdir.

Bilim-teknik, din ve sanatın ortak büyüsel kaynaklarında insan dehasının bütün yapıtlarının temel anlamını görebiliyoruz. İnsan hiçbir zaman görünüşlerin edilgin bir gözlemcisi olarak yetinmediği gibi sürekli olarak kendisine bir şey öğretmeyen 'tecrübe yağmurlarını' biriktirmekle de yetinmemiştir. O her zaman evreni açıklama ve değiştirme çabasında evrenle kendisi arasına bir mesafe koymuştur. İnsanı diğer varlıklardan ayıran özelliği de budur. Diğer tüm varlıklar daima evrenin içine gömülü durmalarına karşın, insan evrende yaratıcı edimlerde bulunmuş ve sürekli devinim içinde olmuştur. İnsanın evren hakkında gerçekleştirdiği ilk tasarımların mitoloji, ilk eylem uğraşlarının sayıklamayı andıran büyü olduğu açıktır. O görmek ve maruz kalmakla yetinmeyip, görünen şeyin ötesinde görünüşlerin sırrını arayan, düşleyen, icat eden tek varlıktır.

3. SANATTA YARATICILIĞIN MİSTİK BOYUTLARI

En yabandan en moderne doğru sanatın serüvenine baktığımızda, daima soyut olana doğru bir yönelim olduğu görülür. Soyut ifade yolları, sanattaki mistik, henüz açıklanmamış olan yarı karanlık bölgeye dair güçlü izler taşır. Batı sanat dünyasında soyut resmin öncüsü kabul edilen Kandinsky'ye göre, *"sanat yapıtının sanatçıdan doğuşu, onun sayesinde hayat ve varlık kazanması, gizemli ve sır dolu bir süreçtir."*⁴⁰

Sanatçının yaratma süreci, büyük oranda aşkınlık (transandantal) içeren bir durumdur. Bilinçaltından açığa çıkmaya zorlanan imgeler, yoğun psişik yaşantılar, saf duyular, sanatçıya içsel bir arınma için olanak verir. Zihinsel bir duyuş ve hareketle birlikte yaratıcılığını ve sezgisini kullanan sanatçı, özünde ruhsal bir yeti ve yaşantı bütünlüğü içinde üretir. Sanat yapıtı daima bir düşünüş tarzı içinde kendisini sunar, çünkü yapıt her zaman bir güç olarak içerisinde kavramsal unsurlar taşır. Sanatın bu kavramsal içeriği, doğduğu tarih öncesi dönemlerde de kendisinde için

⁴⁰ Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Türkçesi: Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2001, 18 s.

olan bir durumdu. Jean Cocteau, ilkel insanın din gereksinmesini ve bu gereksinimden doğan din–sanat ilişkisini şu şekilde formüle eder:

“Eğer ilkel adam korku duyarsa, bir korku tanrısı heykeli yapar ve ondan bu korkuyu yok etmesini ister. Korkusundan doğan bu tanrıdan korkar! Bu korkunun şiddetiyle eser ve tabu haline gelen nesne biçimi altında korkusunu püskürtür, çünkü ahlaki bir güçsüzlükten kaynaklanan bu nesne ona yenilenmesini emreden bir güç haline dönüşür. İşte bu nedenle özel bir ahlaktan doğan bir yapıt, bu ahlaktan farklıdır ve oradan çoğu zaman ters anlamda ikna etme ve sanatçıdaki kökeni olduğu duyguları değiştirme şiddetini çekip alır.”⁴¹

Anthony Stor da benzer bir bakış açısıyla, “Yaratma Dürtüsü”nde, “*kışı yabancılaştığını hissettiği bir dünyayla yeniden birleşme ve böylelikle öznel ve nesnel arasında yaratıcı köprüler kurma gereği duyarak yaratıcılığa yönelebilir.*”⁴² Stoor’a göre, kaotik olduğunu düşündüğü bir dünyaya düzen getirme zorunluluğu duyabildiği gibi, gerçekte yokluğunu duyduğu bir şeyi fanteziyle telafi etmeyi de dileyebilir.

Herbert Read’e göre, sanat, daha önceki kuramcılarının sandığı gibi, fazla enerjinin harcanmasına yarayan bir oyun etkinliği olmayıp; “*insan kültürünün doğduğu dönemde yaşamı sürdürmenin ilk koşulu, var olmak için girişilen savaşımında şart olan bir yetenek eğitimidir.*”⁴³ Sanat fenomenini psikolojik bir temellendirmeye açıklayan Worringer ise, sanatsal yaratıcılığın gerisinde ‘özdeşleyim’ ve ‘soyutlama’ denen iki önemli içtepi olduğunu söyler: “Özdeşleyim’e eş naturalist üslupken, soyutlamaya eş ise soyut üsluptur. Ona göre soyut sanat, sadece uygar insanların yaşadığı çağımıza özgü olmayıp, aynı zamanda ilkel toplumlarda da görülür. İlkel toplumlar dış dünya olaylarının neden olduğu karışıklık ve belirsizlik karşısında duydukları korku nedeniyle güvenilecek bir huzur kaynağı ararken, bu huzuru mutlak biçimlerden çok soyut sanatta bulurlar. Bu yüzden Worringer, “*insanoğlunun ilk yaptığı sanatın soyut sanat olduğunu ileri sürmektedir.*”⁴⁴

⁴¹ Jean Cocteau, **Bir Meçhulün Güncesi**, Çeviren: Mukadder Yakupoğlu, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1999, 20 s.

⁴² Anthony Stor, **Yaratma Dürtüsü**, Çeviri: İpek Babacan, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul, 1992, 229 s.

⁴³ Herbert Read, **The Philosophy of Modern Art**, Faber and Faber, London, 1969, 27 s.

⁴⁴ Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 20 s.

3.1. Mistisizm ve Sanatta Yaratıcılık

Sanatsal yaratma süreci sırasında sanatçının esrik bir duygulanım içinde olduğu belirlemesini daha önce yapmıştık. Sanatçının tinsel yetilerinin somut görüngüsü olan sanat yapıtı sadece onun kendi mizacına uygun olan her türlü malzemenin bir toplamından ibaret değildir. Kendi saf sanatını gerçekleştirirken sadece plastik değerlerle örülmüş estetik bir dili ortaya koymayı amaçlamaz sanatçı, onun asıl arzuladığı şey içsel bir arınmanın ta kendisidir. Stefan Zweig “Sanatta Yaratıcılığı Sırrı” adlı yapıtında yaratma ediminin mistik bir olgu olduğunu söyler:

“Dünyanın Kuruluşundan beri, yaratıcılığın sırrı, ‘sırların sırrı’ olarak kalmıştır. Bunun için de bütün milletler ve dinler yaratıcılık olgusunu tanrı fikrine bağlamışlardır; çünkü ancak var olan bir şeyi anlıyor, olay olarak kavrayabiliyoruz. Fakat her defasında, hiçbir şey olmayan herhangi bir yerde, birdenbire bir şey olunca – bir çocuk doğunca, kuru toprak üzerinde, bir gecede, bir çiçek açınca – yüksek, ilahi bir his duyarız. En büyük, en yüce ve en kutsal hayreti de bu yeni, birden bire meydana gelen şeyin geçici olmadığını, bir çiçek gibi solmadığını, insan gibi ölmediğini, aksine, zamanımızda ve bütün zamanlarda devam eden bir şeyin yaratılmış olduğunu, yer, gök, deniz, güneş, ay ve yıldızlar gibi ebedi kalan ve insanın değil, tanrının başırsı olan bir şeyin meydana geldiğini sezdiğimiz zaman duyarız”.⁴⁵

Zweig’e göre, “*içten meydana gelen ve zamanlar boyunca süren bu mucizeyi yaşamak bize ancak özel bir alanda; sanatta olanaklı olmuştur.*” Yeryüzünde binlerce kitap yazılıyor, resim yapılıyor, müzik yapıtı besteleniyor. Mucize ancak bu kitaplardan, resimlerden ve müziklerden birinin mükemmel oluşu ile zamanımızı, daha da birçok zamanları aşarak yaşadığı andan itibaren başlar. O zaman biz ve ancak o zaman, dehanın insanda yine şekil aldığı, dünyamızın yaratışındaki sırrın, bir defa daha bir yapıtta tekrarlandığını sezeriz:

“Bir insan (sanatçı), hiçbirimizin yapamadığı bir şeyi yapmıştır. Hepimizin ait olduğu yasaları yıkmış, zamanı yenmiştir; çünkü bizler ölür ve hiçbir iz bırakmadan gideriz, halbuki ondan bir şey kalır. O, hiçten, bir şeyin, geçici olandan, ebedinin doğduğu yaratıcılığın tanrısal devrini geçirmiştir; çünkü o, dünyamızın en büyük sırrına, yaratıcılığın sırrına ermiştir.”⁴⁶

Milyonlarca insanın arasında, özellikle o (sanatçı), hepimizin emrine amade olan dil, renk ve ses gibi malzemedenden, sanat yapıtını nasıl yaratır? Sanat yapıtının oluşum süreci içsel bir olgudur ve gizemli bir etkinliktir. Yaratıcılık sürecinin sanatçıyla birlikte yaşanmasının olanaksızlığı, yaratıcı etkinliğin bir sır olarak kalmasını zorunlu kılar. Ancak sanat yapıtı üretiminden sonra, izleyici; sanatçının ve yapıtın arkasından yaşamayı deneyerek bir şeyler söyleyebilir ancak.

⁴⁵ Stefan Zweig, **Sanatta Yaratıcılığın Sırrı**, Çev.: Melahat Özgü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1948, 31 s.

⁴⁶Y.a.g.e., 32 s.

Stefan Zweig, bu gizli etkinliği (sanatçının yaratıcılığını), yanında bulunulamayan bu olayı, inceden inceye tasarlanmış, deneyimlenmiş bir sistemle tekrar kurarak ortaya çıkarabilmeyi önerir. Bunu yapabilmek için de Zweig, kriminoloji (suç bilim) metodunu kullanarak sonuca biraz olsun yaklaşılabilceğini söyler. Nasıl ki kriminolojide ideal durum, sanığın suçunu itiraf etmesi ise, sanatta da sanatçının, yaratıcılığın sırrını kendisinin açıkladığı, yapıtın oluşum sürecini bütün yönleriyle anlattığı, tekniğini gösterdiği ve akıl almaz olanı kavranılacak bir şekilde soktuğu zaman ve yapıtı için esininin ve yaratıcı düşüncesinin nereden geldiğini söylemesi ideal durum olur. Fakat sanatçılar asla yaratıcılıklarının bu iç olayı hakkında konuşmazlar. Onlar böyle anlarda, yaratıcılıklarında bilinçlerine hakim değillerdir. Nasıl ki bir ressam çizerken kendi omuzları üzerinden resmettiklerine bakamıyorsa, yaratıcılığı sırasında da kendisini ruhen çözümlenmekte yetersiz kalabilir. Sanatçının durumu, yargıcın “neden yaptın?” diye sorduğu suçlunun, “neden ve nasıl yaptığımı bilmiyorum; birdenbire oldu; aklım başımda değildi” deyişindeki ruh haliyle aynıdır. Gerçekte sanatçı, ancak bir çeşit ‘kendinden geçişle’, bir extase’la (vecd) yaratabilir. Sanatçının bu vecd hali “kendi dışında olmak” anlamındadır. O halde sanatçı, yarattığı anlarda kendinde değilse, nerededir? Bu sorunun yanıtı basittir: sanatçı yaratırken bizzat yapıtının içindedir; bestesinde, kahramanlarında, renklerinde ve düşlerinde. O, yaratırken bizim dünyamızda değil, kendi dünyasında yaşar. Sanatçı, dikkatini bütün varlığıyla bir şeyin üzerine topladığı bu anda, bütün duygularıyla bir başka şeyin, yapıtının içinde bulunduğu sırada, dış dünyadan gelen bütün etkiler kapalıdır. Zweig bu durumu daha iyi açıklamak için şu örneği verir:

“Sirakusa’nın fethi sıralarında, surlar çoktan aşılmış, askerler şehri yağma etmektedirler; bu esnada aralarından biri, Archimedes’in evine girer ve onu bahçede, değneği ile kumlar üzerinde geometrik şekiller çizerken bulur. Asker, derhal kılıcını çekerek üzerine saldırmak isteyince, Archimedes, yerde çizdiği şekillere dalmış bir halde, arkasına bile bakma gereği duymadan: “Dairelerimi bozma” der. O, düşüncesinin toplandığı bu verimli anında sadece, bir ayağın, çizdiği şekillere basmak üzere olduğunu görmüşdür yalnızca. Bu ayağın, bir asker ayağı olduğunu; düşmanların şehirde bulduklarını bilmiyordu; hücum eden hayvanların bağrışmalarını, kaçanların ve ölenlerin feryatlarını, boruların sevinç çığlıklarını işitmemişdir bile. Archimedes bu yaratma anında, Sirakusa’da değil, yapıtındaydı çünkü.”⁴⁷

Bu örnek, bize hakiki yaratma olgusunun, içten ve bütünöyle güçlü bir yoğunlaşma haliyle birlikte olması gerektiğini göstermektedir. Sadece içine baktığından, dış dünyada ve kendi içinde olup bitenlerin farkına varamaz sanatçı. Bu yüzden o, yarattığı sırada kendisine, nasıl yarattığına bakmayı bilmez; bu durumu

⁴⁷ Stefan Zweig, **Sanatta Yaratıcılığın Sırrı**, Çev.: Melahat Özgü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1948, 39 s.

sonradan açıklayamamasının nedeni de budur zaten. Sanatçılar, kendi yaratıcılıkları hakkında iyi anlaticılar ve şahitler değillerdir. O halde soruyu daha da geliştirelim: Sanatçının yaratıcılığının vuku bulunduğu yer neresidir? Yaratmak olgusu, bilinç ötesine giden, görülemeyen bir durumdur. Eski bir sözcük olan esin (ilham-inspiratio) açıkça yalnızca “hohlama”, yani his maddesi olmayan, göz, kulak ve tatma duyusuyla anlaşılabilen bir şeyi ifade eder. Asıl yaratıcılık, düş ve esin, sanatçıya görünmeden gelir. Esin, sanatçının tininden hayatımıza girmek için, her defasında maddi, gözle görülebilecek ve kulakla işitilebilecek bir şekil alır ve maddi bir araçla var olabilir ancak. Doğada tohumun çiçeğe, tırtılın kelebeğe dönüşümü gibi, sanatta da sözcükler mürekkeple yazılmalı, resim renklerle tuvale boyanmalı, heykel taş veya ağaçtan form bulmalıdır. Sanat yaratıcılığı tek başına sadece esin olmadığı gibi, yalnızca bilinç ötesinde ve gözün görme alanı üzerinde gelişen bir olay değil, tinsel dünyadan maddi dünyaya, düş dünyasından gerçek dünyaya bir aktarma olayıdır. Bu sürecin (sanatta yaratıcılık) büyük bir bölümünün malzemesi madde olduğu, madde de vuku (olma) bulunduğu için, belirgin olmayan esin ile son şeklini alan mükemmellik arasında bir ara durumda izler bırakır. Bu ilk hazırlıklar – eğer var iseler- müzisyenlerin müsveddeleri, ressamın eskizleri, şairlerin el yazıları, ilk etütlerini yani atölyedeki tüm malzemeyi barındırır. Sanatçının yaratıcılığından geriye bıraktığı bu taslak ve planlar, içsel olayların nasıl meydana geldiğini anlamaya olanak veren biricik ipuçları ya da şahitlerdir. Bunlar, izleyicinin geriye, başka zamanlar keşfedilemeyen labirentin içine girebilmek için tutunabileceği işaretlerdir. Zweig’e göre, *“Sanatçı, ilk elde ve izlenimde, bir yüksek iradenin hipnotize edilmiş aracısıdır. Yaratıcı durum ise bütün insani çabalardan uzak, bütünüyle edilgen bir durumdur.”*⁴⁸

Sanatta yaratıcılık sürecinde gelişen olaylar doğadaki gibi, iki kutup arasındaki gerginlik durumunda meydana gelirler. Boşalma türü yaratıcılıkta, her zaman, birbirine zıt iki unsur arasındaki gerginlik söz konusudur. Doğada, doğurmak için kadının erkekle birleşmesinin zorunluluğu gibi, sanatsal yaratıcılıkta da sürekli olarak başka türden iki unsurun birleşmesi gereklidir. Bilinç ve bilinçsizlik, teknik ve imgelem, coşku ve soğukkanlılık birbirine karışır. Sanatçı için yaratmak, gerçekleştirmek, içten dışarı çıkarmak, içindeki düşü, imgeleminde tam olarak gördüğü düşü, dile, renge ve sese dönüştürmektir.

⁴⁸ Stefan Zweig, **Sanatta Yaratıcılığın Sırrı**, Çev.: Melahat Özgü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1948, 46 s.

Sanatçı önce bir düş kurucudur; gözlerinin önünde dolaşan bu düşün peşinden koşar ve onu adeta görünmeyen bir alemden koparırcasına dünyamıza çeker. İç düştten sonra, iç uyanıklılık gelir; bu durumda sanatçının duruşu, akşamları içki masasında sarhoşken savaş planları yapan ve sabah ayılınca bunları eyleme dönüştüren eski İran savaşçılarının tavrıyla benzerlik gösterir. Yaratıcılığın asıl dürtüsü 'imgelem veya çalışma' değil, 'imgelem+çalışma'dır.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu ise, sanatta yaratıcılık konusuna psikolojik bir açıdan yaklaşmaktadır:

"Sanat bir yaratıcı değil, bir uyandırıcı, bir coşturucudur. Estetik duygu insanda var olan ancak bilinçaltında kalan şehvet duygusu gibi biyo-psikolojik ya da sosyo-psikolojik duyguların uyanması, bilinç üstüne çıkmasıyla meydana geliyor. Böyle olunca her sanat eseri değer kuramında sıraladığımız, duygulardan birini aşıl原因 değil, bilinçaltında yaşayan türlü duyguları canlandıran, bilinç üstüne çıkartan bir teknik demektir."⁴⁹

Son olarak, her sanatçının yaratıcılığının kendine özgü gizemleri ve her sanat yapıtının da kendine özgü bir tarihi olduğunu eklemek gerekiyor. Biz burada hepsinde ortak olan yaratıcılık yasalarını belirlemek çabasındayız. Ancak, tersine görüşler olmakla birlikte, sanatçının yaratıcılık sırrına biraz olsun yaklaşabilen kimsenin onun eserini anlayabileceği söylenebilir.

⁴⁹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Sanat Eseri Nasıl Bir Yaratıcıdır?**, Yeni Adam Gazetesi, Temmuz 1976, Sayı: 899, 9 s.

İKİNCİ BÖLÜM

DOĞU MİSTİSİZMİNİN FELSEFİ TEMELLERİ

Doğu mistisizmi, daha önce de ifade ettiğimiz üzere vecd, “tanrı aşkıyla erişilen coşkuyu”⁵⁰ dile getirir. Aynı anlamda, dalma’yı dile getiren ‘gark’ kökünden türetilen istiğrak (kendinden geçirip dünyayı unutturan dalgınlık) deyimini de kullanılır. Aşırı dindarlıkla meydana gelen bu ruhsal durum sadece İslam tasavvufuna özgü değildir, bütün mistik inançların ortak özelliğidir. Örneğin, Yunan Eleusis gizeminde bu duruma ‘ekstasis’ (bilincin ortadan kalkması) ve ‘enthousiasmos’ (insanın içine tanrıyı doldurarak coşması) denir. Dalgınlık durumunda ağızdan köpükler saçarak kudurma durumuna kadar çeşitli dereceleri vardır. Eleusis törenlerinde bu kudurma durumunda dağlara çıkıp buldukları hayvanları parçalayarak çiğ çiğ yerlerdi. İslam tasavvufunda da dövünmeler, Rufailikte olduğu gibi vücuda şiş saplamalar, abuk sabuk söylenmeler (şathiye) bu ruh durumunun ürünüdür. Kimi tasavvuf tarikatlarında bu ruhsal durum, yapay olarak ve önceden hazırlanarak gerçekleştirilir. Mevlevilikte olduğu gibi fırl fırl dönerek böylesine bir duruma ulaşma yöntemleri de vardır. Coşkusal raks ile beden zincirlerinden kurtulur, ruh özgürlüğüne kavuşur. Raks (sema), ‘mutlak oyun’dur. Mevlevilik, bu dönüş hareketlerini kurumsallaştıran tek düşünce sistemidir. Hıristiyanlığın bile, “raks neredeyse, şeytan oradadır”⁵¹ diyerek bunu yasaklamış oldukları bilinmektedir.

1. DOĞU MİSTİSİZMİ

1.1. Doğu Mistisizmi; Tasavvuf

Tasavvuf tanrı evren ve insan ilişkisini bir bütünlük içinde açıklamaya çalışan insanın tanrısal erdemlere benzemesini amaçlayan dinsel ve felsefi düşüncedir. İslami disiplin içerisinde oluşmuş bulunan tasavvuf deyimini, genel olarak iki öğeyle açıklanmaktadır. Bunlardan biri, en büyük sözcüsü İbn Arabî’nin olduğu, varlık birliği (vahdet-i vücud) felsefesi; ikincisi dinin yüzeyiyle yetinmeyerek derinliklerine inme eğilimidir. Ne var ki bu öğelerin ikisi de İslami tasavvufun başlangıcında geçerli

⁵⁰ Orhan Hançerlioğlu, **Dünya İnançlar Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 2. Basım, 1993, İstanbul, 539 s.

⁵¹ Annemarie Schimmel, **Tasavvufun Boyutları**, Adam Yayınları, 1982, 160 s.

değillerdi, akıma zamanla katılmışlardır. Önceleri katı bir ahlak hayatı olarak ortaya çıkan tasavvuf, zamanla İslam ilimlerine karşı bir tepki, ona yeni yorumlar ve yeni yaşam biçimleri getiren bir hareket olarak görüldü. Daha sonra kendi terminolojisini, dilini oluşturdu ve sufilerin tecrübeleri doğrultusunda bir dil ve yöntem anlayışı geliştirdi. Alevi-Bektaşilik, Bayramilik, Melamilik vb. anlayışlar Anadolu'ya özgü mistik akımlardır. İslamsal tasavvuf ilkin, Batı'da görüldüğü gibi, dinsel yaşamın aşırı, ama zorunlu bir sonucu olan gizemcilikle başlamıştır:

“İlk mutasavvıflar dinsel yaşamı, içlerine kapanarak, bireysel olarak ve ruhsal yanlarıyla yaşamak isteyen aşırı sofulardı. Bu sofular, varlık birliği felsefesinden habersiz oldukları gibi kutsal kitabın açık anlamlarının altındaki gerçek anlamlarını bulup çıkarmak isteğini de duymuşlardı. Amaçları sadece, aşırı bir Müslüman olarak dünya işlerinden el etek çekip bütün gün ve gecelerini dinsel bir yaşama vermektir. (Hançerlioğlu, 1993: 495)”

Zamanla tasavvufa katılmış bulunan panteist (doğa tanrıcılık)* felsefeyle Batınilik, bu akıma, iki temel özelliği olan varlık birliği anlayışıyla yoruma dayanan içrekliği getirmişlerdir. İçrekçilik**, asıl dinsel gerçeklerin anlayabilecek yetenekte ve bilgide olanlara bildirilebileceği görüşüdür. Doğu'da batınilik ve Batı'da esoterisme'in karşılığıdır. Antikçağ Yunanlıların gizemci düşünürü Pythagoras'ın esoterikos (içrek) ve exoterikos (dışrak) ayırımından daha önce söz edilmişti. Mistisizmin uğraştığı bütün gizli bilimler içrekçidir.

Doğu mistisizminde içrekçilik, dinsel dogmalarla çelişen ve onları yadsıyan bir görüşü dile getirir. Buna göre, dinin bir içi bir de dışı vardır. Gerekli olan dışı değil, içidir. Ne var ki herkes bu içi kolaylıkla anlayamaz, onu ancak anlayabilecek kadar yetişmiş olanlara bildirmek ve ötekilerden gizlemek gereklidir. İç anlamı bilenin dış anlama karşı yükümlülüğü ortadan kalkar.

Muhyiddin İbn Arabi sözcülüğünü yaptığı vahdet-i vücud (varolanların birliği – varlık birliği), “evrendeki bütün varlıkların tanrıyla özdeş olduğu inancıdır.”⁵²Bu inancın kaynağı, Antikçağ felsefesinin doğa tanrıcılık (panteizm) anlayışıdır. Parmenides, Zenon ve Stoacılar, Platon, Plotinus ve Yeni Platoncular'dan

* **Panteizm:** Kamutanrıcılık. Tanrının doğada içkin bulunduğu inancıdır. (Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançlar Sözlüğü, 238 s.)

** **İçrekçilik:** Asıl dinsel gerçeklerin, anlayabilecek yetenekte ve bilgide olanlara bildirilebileceği görüşü. (Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançlar Sözlüğü, 209 s.)

⁵² Orhan Hançerlioğlu, **Dünya İnançlar Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 536 s.

günümüze gelinceye kadar birçok düşünürün dilinde birçok biçimler almış bulunan bu inancın temel düşüncesi doğasıyla, tanrısıyla, insanıyla evrenin tek'liği savıdır. Dinsel alanda inanca dönüşen bu spekülâtif varsayıma göre her şey, tek şeydir. Ayrılıklar görünüştedir, öz birdir. İslami vahdet-i vücut anlayışı, bu özü tanrıya bağlar. Bir çeşit Hegel'ci tasarımla tanrının doğalaştığına ve sayısızca çeşitlendiğini, çeşitli varlıklar halinde meydana çıktığını ileri sürer. Tasavvuftaki 'vahdet-i vücut' anlayışı, tanrı ile evren, yani yaratıcı ile yarattığı nesnelere birliğini açıklar. Evren ve tanrı buzdan bir bardağa konan su gibidirler; su donarsa buza, bardak erirse suya karışarak, onunla bütünleşir. İslami varsayımda olduğu gibi bu bir yaratma değil, bir belirme (tezahür etme, zahir olma, görünme) dir. Tanrı ot olarak görünür, böcek olarak görünür, yıldız olarak görünür, insan olarak görünür. Her şey tanrıdır. Demek ki yaratan ve yaratılan (halik ve mahluk) yoktur, sadece tanrısal bir varlaşma vardır. Bu inanç, insanlar için gerek yaşarken ve gerek ölüm ötesini tasarımlarken büyük bir avuntudur. Yaşarken insanı bunaltan yalnızlık duygusu ortadan kalkar, ölüm tasarımıyla tümüyle yok olur. Ölüm yoktur, biçimden kurtulup tüm öze dönme vardır.

1.2 Anadolu Tasavvuf Düşüncesi

Anadolu tasavvuf düşüncesinde her şey dönüp dolaşır 'benlik' kavramına, günümüz diliyle 'ego'nun aşılması'na geliyor. Kendi varlığından geçip, bir yüce varlıkta erimek; adına ister tanrı, ister dost densin, yoklukta – hiçlikte var olabilmek. Vahdet-i vücud'un özü, bu 'benlik dağları'nın aşılmasında gerçek ifadesini buluyor. Yunus Emre'nin, "*Bana bende demen bende değim/ Bir ben vardır bende benden içeri*"⁵³ dediği gibi. Yunus, büyük bir anlatım ustasıydı; imgelerinin ilhamını veren, sadece geleneğin dağarcığından değil, anı zamanda Anadolu günlük yaşayışında da kaynaklanır. İslam'daki 'sırat köprüsü' fikrini alaya alır mesela; insanlar hayatlarını tehlikeye atmadan geçebilecek genişlikte köprü yapmayı bildiklerine göre, neden kıldan ince olsun ki der? İnsanın iğrenç günahlarını tartmak için Allah neden terazi kullansın der? 15. yüzyılda başka bir Anadolu tasavvuf şairi Kaygusuz Abdal, Allahın kendisini çağırır böyle anlamsız bir köprüden geçmeye. 16. yüzyıl Bektaşî şairi Azmi de şöyle seslenir rabbına; "*Bu cehennem ateşini neleyeceksin / Harami misin, Külhanbeyi mi?*"⁵⁴

⁵³ Abdülbaki Gölpınarlı, **Yunus Emre**, Altın Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 34 s.

⁵⁴ Asım Bezirci, **Türk Halk Şiiri**, Say Yayınları, İstanbul, 1993, 86 s.

Kaygusuz Abdal'ın şiiri sufiliğin en garip ifadeleri arasındadır. Hoş bir delikanlıyla olan aşk maceralarını terennümden çekinmez mesela. Kaygusuz'un en çarpıcı şiirlerinden biri, tasavvuf mertebe silsilesi grupları olan 'Yediler' ve 'Dokuzlar'ın yardımıyla pişirmeye çalıştığı kaz şiiridir: *"Kırk gün kaynattım gene pişmedi. Tencereye atılan bulgur bile 'Allah deyip uçup gider, kaz'sa başını tenceden çıkarıp sırtır. İnatçı, bir türlü ölmek bilmeyen hayvan, muhtemelen şairin dizginleyemediği aşağı ruhtur."*⁵⁵ Schimmel'e göre, bu şiirler uyuşturucu madde sonucu yazılmış olabilir, bu olasılık, en azından Kaygusuz Abdal için geçerli olabilir. Haşhaş kullanma eskiden ve şimdi özellikle ozanlar, müzisyenler arasında, bazı tarikatların alt seviyelerinde epey sık rastlanır bir durumdur.

Anadolu tasavvuf felsefesinin toplumcu düşünürü Şeyh Bedrettin'in usçu, özdekçi varlığın birliği kuramını açıkladığı yapıtı 'Varidat'ın adı sözcük olarak 'esinlenen bilgiler' (ilhamlar) demektir. Bedrettin bu yapıtında, çağında hiç kimsenin söylemeye dili varmadığı ve söylemeye cesaret edemediği gerçekleri büyük bir açıklıkla dile getirmiştir:

"Tanrı dünyayı yarattı ve insanlara verdi. Demek ki dünyanın toprağı ve bu toprağın bütün ürünleri insanların ortak malıdır. Birinin mal toplayıp öbürünün aç kalması, tanrılık ereğe aykırıdır. Ben senin evinde kendi evim gibi oturabilmeliyim, sen benim eşyama kendi eşyan gibi kullanabilmelisin. Çünkü bütün bunlar hepimiz içindir ve hepimizindir."⁵⁶

'Bedreddin sufileri' adıyla da anılan 'Bedreddinilik' yandaşları, dinsel-siyasal batını bir anlayışı sürdürerek her türlü din ve mezhep ayrılığını ortadan kaldıran, insanları eşit ve malca ortak kılan bir devlet düzeni kurmak istemişlerdir. Şeyh Bedrettin, bilim öncesi kaba toplumculuk anlayışının birçok yanlıgılarından da arınabilmiş, örneğin kadınları da bir mal sayma anlayışından kadınlarda ortaklık ilkel görüşüne şiddetle karşı çıkmış ve aile kurumunu savunmuştur:

"Her güzel şey cennet, her kötü şey cehennemdir. Kutsal kitaplarda tanımlanan cennet ve cehennem hayal aleminde tahakkuk etmiştir. Tapınma, namazlar ve niyazlar ahlakın düzeltilmesi, içyüzün arınması içindir. Gerçek tapınmanın hiçbir koşulu, sınırı, biçimi yoktur. Deccal, Mehdi'nin görünmesi gibi kıyamet belirtileri yüzyıllardan beri boşuna beklenmiştir, bundan sonra da boşuna beklenecektir. Vücut zerreciklerinin bir kez dağıldıktan sonra yeniden bir araya gelmesine ve cesetlerin yeniden dirilmesine imkan yoktur."⁵⁷

⁵⁵ Annemarie Schimmel, **Tasavvufun Boyutları**, Adam yayınları, İstanbul, 1982, 286 s.

⁵⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Dünya İnançlar Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 39 s.

⁵⁷ Y.a.g.e. s. 39.

Üç büyük dinin kurduğu en parlak çağ ve şehir olan Endülüs yıllarının şairi İbn-i Arabi genellikle dinsel hoşgörüyü savunduğu için övülür ve ‘tasavvufi hoşgörü ideali’ni, dış biçimler ile ritüellere karşı kaygısızlığı vurgulamaya çalışan herkes onun şu dizelerini söyler: *”Kalbim her biçime girebilir / Keşiş manastırı, putlara tapınaktır, / Ceylanların otağı, kendini vakfedenlerin kabesidir; / Tevrat’daki levhalardır, Kur’an’dır. / Aşktır itikadım: Nereye yönelirse yönelsin O’nun develeri, / Gene de aşktır itikadım, inancım.”*⁵⁸ İbn-i Arabi’nin çağdaşı olan İbn el-Ferid’in en ünlü şiiri ‘Hamriyye’ dir (Şarap şiiri). Aşıkların üzüm yaratılmadan önce (yani Akid Günü) kana kana içtikleri tanrısal aşk şarabının tasviridir bu, şarap dünyayı baştan başa sarhoş eder; hastaları iyileştirir, köre gördürür, sağıra işittirir ve insanı kutup yıldızı gibi ebedi amacına doğru götürür. Şair esini, burada görüldüğü gibi bazen mantıktan ve kuramsallıktan daha güçlü olur. Vecd anında duyulardaki değişikliğin anlatılması gibi: *“Gerçekte bir olduğumuzu biliyordum / birleşme itidali, ayrılık kavramını geri getirdi. / Tüm varlığım konuşmaya hazır dil, görmeye hazır göz, işitmeye hazır kulak, tutmaya hazır el oldu.”*⁵⁹

Çoğu zaman da egemenlerin baskıları yüzünden, sufiler düşüncelerini daha gizli bir şekilde dile getirmeye çalışmışlardır. Sufi yazınındaki harf simgeciliği bunun bir sonucudur. Mutasavvıflar düşüncelerini sıradan halktan saklamak için gizli diller geliştirmişlerdir. Hurufilik (harfçilik)* şii topluluk tarafından geliştirilmiş, tasavvuf felsefesini, özellikle Alevi-Bektaşilik’i etkilemiş ve birçok heterodoks inanç akımı üzerinde iz bırakmıştır. Gerçeklerin harflerde gizli bulunduğunu ileri süren Hurufilik, evrendeki tüm varlık ve olguların şifrelerini harflere dayanarak çözümlenmeye çalışır. Abdülbaki Gölpınarlı’ya göre, *“yaratılışın, ‘kelam’la (söz) gerçekleştiğini, sözün ise harflerden oluştuğunu, her harfin de belirli sayısal değerlere özdeş olduğunu ifade eden Hurufilik dikkatini özellikle insan yüzüne vermiştir.”*⁶¹ Kurucusu Fadullah Astarabadi ‘zındıkça düşündüğü’ söylenerek, tasavvuf düşmanlarınca 1398’de idam

⁵⁸ Toshihiko İzutsu, **İbn-i Arabi’nin Füsüs’undaki Anahtar Kelimeler**, Çev: Ahmet Yüksel Özemre, Kaknüs Yayınları, 2. Basım, 1999, 105 s.

⁵⁹ Mahmud-ı Şebüsteri, **Gülşen-i Raz**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1999, 36 s.

* **Hurufilik**: Harfçilik. Harflerden dinsel anlam çıkaran tarikatın adıdır. (Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançlar Sözlüğü, 202 s.)

⁶¹ Abdülbaki Gölpınarlı, **Hurufilik Metinleri Katalogu**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1989, 18 s.

edilmiştir. Nesimi, izleyicilerinden biridir. Hallac-ı Mansur'u taklit ederek, coşku dolu şiirler yazan Nesimi 1471'de derisi yüzülerek öldürülmüştür. Hurufilere göre güzel bir yüz, kutsal kitabın tezhipli bir el yazmasıdır. Harflerin insan bedeninde ve yüzünde yansımış olduğuna inanırlar. (Resim 3)



Resim 3: Huruflukte çift vav harfleriyle insan yüzü.

Resim 4: Hüsnü hat (yazı resim), 'Allahın Aslanı', Çifte Ali'lerle aslan. Topkapı Sarayı Müzesi.

Sufi etkisi 'hüsnü hat'* alanında görülebilir. Alfabenin harflerine bakarak anlamların derinlerine inmekten haz alan mutasavvıflar, anlamlı görülen harflerden insana hayret veren biçimler icat etmişlerdir. Canlı yaratıkların temsilini yasaklayan bir kültürün tipik ifadesidir Arap yazıları. Nice hat yazanlar, kubbeleri, minareleri ve zenaatkarlık yapıtlarını süslü kufi yazılarıyla donatmışlardır. Sufi sanatçı, besmele ya da 'ayet ül kürsi' den hayvan- at, minik kuşlar gibi biçimler yaratmışlardır. Anadolu'da çoğu Bektaşî ve Mevlevî olan hattatlar, besmeleyi leylek biçiminde resmetmişlerdir. Ali ve onun için söylenen 'Allahın Arslanı' ile ilgili sözler de aslan biçiminde tasvir edilmiştir. Nitekim Bektaşî tekkelerinde ve bütün şîi dünyasında aslan sık görülen bir figürdür.(Resim 4)

* **Hüsnü Hat:** Arap harfleri çevresinde oluşmuş güzel yazı sanatıdır. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, İslam İnançları Sözlüğü, 431 s.)

1.3.Anadolu Tasavvuf Düşüncesinin Felsefi Temelleri*

Vahdet-i-vücut teorisinde evrenin yaratılışı; mutlağın, hakk'ın** (gerçeklik) tecellisine (oluş) dayanır. Hak ana makamın en dipsiz karanlığı içinde gizli bir hazine iken kendi içinde döner, özünün ihtişamını seyrederek. Bu özü sever ve aşk saçar. Bu kusursuz hazinenin bilinmesini ister ve görünür olmak için ışıır, ışık olur. Bu ışık ilahi bilinçtir yani ilahi kelam. İşte bu ilahi bilinç ya da nur, hakk'ın içinde çokluğun gölgesinin dahi olmadığı tek olandır. Ancak görünmez görünür olması yani yaratılış için bu ikiliğin şekil verilenle şekil verilecek bir şeyin olması gerekir. İşte hakk da algılanamaz olan kendi nurunun üzerine düşürdüğü gölgeden önce şekil verilecek basit bir cevher olan külli nefsi* yaratır. Külli nefis, hakk'ın görünür aleme çıkmış aşk, hayat ve beden verme gücüdür. Hakk'ın bilinmesini istediği gizli hazinesindeki potansiyel fikir ve varlıkların görünüş alanına çıkıp hayat bulacağı bir çeşit rahim ya da tecelli (oluş) yeridir. Bu tecelli yeri olarak külli nefis, karanlığın giysisi içinde boşluk şeklindedir. Bir çeşit ayna ya da bir fotoğraf negatifi gibi de düşünebileceğimiz külli nefis, hakk'ın kendinden üflediği nefes aracılığıyla üzerine düşen ruhu yani ilahi bilinci bozup çarpıtmadan, olduğu gibi yansıtır.

Bütün dinlerde nefes ile ruh arasında bir bağlantı vardır. Bu durumda külli nefis haktan gelen nefes vasıtasıyla maddeye bağlanmış ruh ya da bilinç demektir. Zaten Arapçada dışı bir sözcük olan nefis de nefesten gelir. Kısacası külli nefis haktan gelen nefes aracılığıyla yansıttığı ilahi bilince bu kusursuz surete aşk ve hayat olan kendi cevherini de giydirir. Bu oluşum külli akıl, hakikat nuru ya da insan-ı kamil gibi adları alır. Külli nefis bir bakıma haktan gizli hazineyi görünür kılmak için şekil vereceği kil gibidir. Kile şekil verecek ellere hakkın kusursuz bir sureti olan saf bilinçtir. Kil bilinç alırken nasıl eldekiyle artık birbirinden ayrılmazsa, maddi evrenin yaratılışında da mitolojilerde dışı kabul edilen "yaratma" yani beden ve hayat verme gücü ile eril kabul edilen "şekil verme ve tasarlama enerjisi" de artık külli akıl (üstün bilinç) da birbirlerinden ayrılmazlar. (Fotoğraf 4)

* Bu bölüm TRT'de prodüktör olarak çalışan Semra Sander'in, Mevlana, Yunus Emre ve Hacı Bektaş-ı Veli için hazırladığı belgesel çalışmalarının metinlerinden oluşmuş düşünce dinamiği etrafında şekillenen özet bir alıntıdır.

** **Hakk:** Varlığı hiç değişmeyen, hiç yok olmayan ve gerçek olan anlamındadır. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, İslam İnançları Sözlüğü, 129 s.)

* **Külli Nefis:** Evren ruhu (yaratıcı güç). (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, İslam İnançları Sözlüğü, 336 s.)

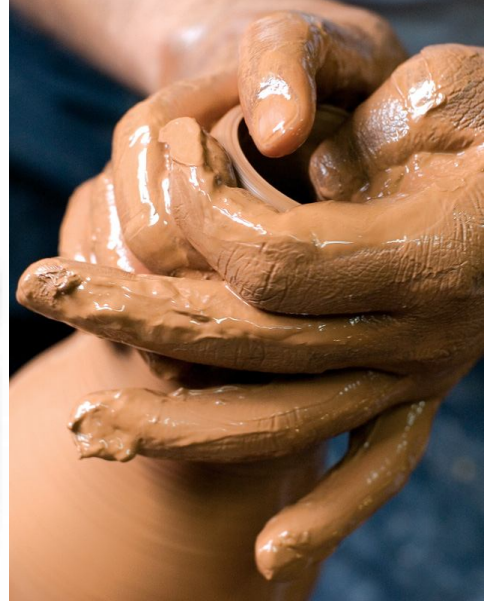
Evrende görünen her şey bu iki zıt kutbun yani aktifle pasifin, dişi ile erkeğin o sonu gelmez dansıyla dokunmuştur. Bunun en somut anlatımını Çinlilerin ying-yang sembolünde buluruz. Pasif aktifi aktifse pasifi ya da erkek kadının doğasını, kadın da erkeğin doğasını içerir. Onlar aynı paranın iki yüzü gibidirler. Özetle yaratılışın aktif ilkesi olan hak, pasif ilkesi olan külli nefis ve bu aktifle pasifi cem (toplanma) etmiş olan külli akıl aslında hakkın değişik tezahürlerinden başka bir şey olmayan aynı nurdur. Hakkın isim ve sıfatlarını ya da gizli hazinesini tezahür ettirecek olan yaratılış ilkeleridir. İşte bu üç yaratılış ilkesi, Bektaşî ve Alevî inancında Allah, Muhammed ve Ali birliği adını alırken Hıristiyanlıkta baba, oğul, kutsal ruh; Musevî kabalasında taç, kraliçe, kral; Hint kültüründe Brahma*, vişnu, şiva; Eski Mısırdaki Osiris**, isis, horus isimlerini alırlar.

Bektaşî ve Alevî inancındaki mitik Ali ile Muhammed, sünnî inancındaki eti kemiği ile yaşamış tarihi kişiler olan Hz. Muhammed ile Ali ile karıştırılmaması gerekir. Şah da denilen Ali aslında yaratılışın başlangıcında hak'ın gizli hazinesini tecelli edecek ve ona biçim verecek bir güç olduğu gibi bu hazineyi anlayıp idrak edebilecek bir bilincin de sembolüdür. Evrenin yapıtaşı olarak yaratıcılığın bütün gücü ve gizi Ali denilen bu yaratılış ilkesinde görünüş alanına çıkmış ve buradan da değişik suretlere yansımıştır. İşte bu üçlemenin Muhammed ve Ali'si tarihi kişilikleriyle peygamber olan Hz. Muhammed ve onun damadı ve amcasının oğlu olan Ali değil, insanın ve evrenin yaratılışını anlatan sembollerdir.

Hak kendine duyduğu aşk nedeniyle bilinmek isteyip tecelli ederken, külli nefsin hayat ve beden verme gücü – külli akıl – saf bilinç aracılığıyla harekete geçer. Böylece külli nefis tıpkı aynı ışığın farklı renklere bürünmesi ya da suyun konduğu değişik kapların biçimlerini alması gibi hakk'ın aynı suretini farklı beden ve kılıflarla örterek, mutlağın çehresini her şeyden gizler. Böylece zaten sır olan hakk'ı daha da sır eder.

* **Brahma:** Hindu dininde ilk yaratılan ve her şeyin yaratıcısı olan ögedir. Sanskritçede 'genişlemek, yayılmak' anlamına geliyor. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançlar Sözlüğü, 88 s.)

** **Osiris:** Mısır dininde Geb ve Nut'un oğlu, yeraltı dünyasının hakimi, ölümsüz yaşam için diriliş tanrısı, kural koyucu, koruyucu. İsis, Horus çocuklarıdır. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançlar Sözlüğü, 231 s.)



Fotoğraf 3: Yaratma enerjisi: Mitolojideki Ana tanrıça.

Fotoğraf 4: Ruh ve bilinç: Şekil verilen kil ve el.

Hakk'ı renk renk, çeşit çeşit beden ve kılıflarla örtüp gizleyen külli nefis, mitolojilerin ana tanrıça şeklinde tasvir ettiği yaratma enerjisidir. (Fotoğraf 3) Bu saf hayat enerjisi asla değişmez, azalmaz ve yok olmaz. Bu enerji çeşitli şekillerde formlara girerek gezegenler sistemini ve dünyamızdaki hayatı oluşturur. Yaradılışın iki yönü vardır. Biri manevi merkezden çokluğa doğru yönelir, diğeri ise çokluktan manevi merkeze geri döner. Çokluk aslında ilahi kaynaktan, saf bilinçten ayrılmadır.

Tasavvufa göre yaradılışın, görünmez görünür olmasının nedeni aşktır. Aşk, hak dışında insanın kendisi de dahil, bütün varlıkları ve bütün ilişkileri yok eden bir ateştir. Dolayısıyla aşk parladığı zaman geriye hak dışında hiçbir şeyi bırakmadığı için hakkı aracısız bilme yeteneğidir aynı zamanda.

İnsanın cemaatten kovulmasına yol açan 'kötülüğü bilme ağacı'nın meyvesinden yemesi aklın saflığını bozan 'yargı' kavramının doğmasına yol açmıştır. İnsan yasak elmayı yiyerek madde katına indiği için, akli da artık yargılayıcı, bölüp-ayırıcı bir akıldır. İnsan dış dünya izlenimlerini iyi ve kötü diye etiketler; kötüyü reddederek, bilinç dışına iter, iyiye sahip olmak ister. Bu da hırs, kıskançlı, öfke, kin, nefret, kibir, bağlılık gibi duygulara yol açar. Bu duygular zamanla kalbin etrafında içimizdeki o küçük ilahi ışığı görmemizi engelleyen bir duvar oluşturur. Böylece ilahi ışıktan kopan insan kendini bu duygu ve

düşüncelerden ibaret zannedip bedeniyle özdeşleşerek içinde yaşadığı toplumun örf ve adetlerini benimser, anne baba, meslek ve milliyet sahibi olur ve böylece bir kişilik ve karakter oluşturur. Böylece tamamıyla madde alevine dalan insan, ilahi varlığını yani ilahi olanın kendi içindeki varlığını unuttur. Hak nasıl kendi mevcut varlığını kurban edip, görünür dünyayı yarattıysa; insanın da yeniden 'insan-ı kamil' olup evrimini tamamlayabilmesi için beşeri varlığıyla kişiliğinden vazgeçmesi gerekir.

1.3.1. 'Üstün İnsan'a Karşı 'İnsan-ı Kamil'

Mistik doktrinlerle ilişkisi bulunan bütün sanatlarda 'trajik olan'dan sonuna kadar kaçınıldığı bir gerçektir. Doğu tasavvufunun Batı'nın "üstün insan"ına karşı diktiği "kamil insan" bu çatışmayı ortadan kaldıran insandır.

Nietzsche, 'üstün insan' görüşünü, "Böyle Buyurdu Zerdüşt"de 'Üç Dönüşüm' olarak formüle eder: *"İnsan önce başkalarının geliştirdiği değer yargılarını yük gibi taşıyan gönüllü bir deve gibidir. Sonraki basamakta deve aslana dönüşür. Aslan geleneksel değerlere karşı isyanı temsil eder. Son basamakta aslan çocuğa dönüşür. Çocuk kendi efendisi olmayı arzular."*⁶² Nietzsche'nin 'üstün insan'ı tanımlarken kullandığı başka bir metafor ise 'ip cambazı'dır. Güçlü insan riskleri ve ölümü göze alabilendir. İp cambazının yaptığı da budur. Buradaki 'ip' metaforu, Batının doğrusal ilerleme anlayışını ve kişisel gelişim kültüründeki doğrusal çizgiyi anlatmaktadır. İnsan-ı kamil'de bu gelişim çizgisi dikeydir ve ahlaki yükseliş eksenindedir.

Nietzsche, ahlaki, efendi ve köle ahlaki diye ikiye ayırır. O'nun 'üstün insan'ı, güçlü iradeye sahip ve kendi efendisi olan insandır. Nietzsche, 'üstün insan' ile 'sürü ahlakının temeli' olarak gördüğü geleneksel ahlaki ve tanrı düşüncesini öldürmeyi amaçlar. Yusuf Özkan Özburun'a göre;

"Antik Yunan ve Roma'dan süzülüp gelen 'üstün İnsan' anlayışı ile bu günün Batı kaynaklı 'kişisel gelişim' kültürünün şekillendirmeye çalıştığı insan modeli benzerdir. Bu anlayışın kaynağını ise mitolojinin şekillendirdiği dünya görüşü içinde 'insanın tanrılaşma

⁶² Friedrich Nietzsche, **Zerdüşt Böyle Diyordu**, Türkçesi: Osman Derinsu, Varlık Yayınları, İstanbul, 1983, 43 s.

isteği' oluşturmaktadır. Doğu mistisizminin özümsemiği 'insan-ı kamil' ideali ise insanın evrenin uyumuna ahlaki bir varlık olarak katılımını amaçlar.⁶³

Tasavvuf anlayışında 'insan-ı kamil' olmaya doğru evrilen yolda geçilmesi gereken aşamalar '*pervane ile mum*⁶⁴ öyküsünde şu şekilde anlatılır: Ateşe (ışığa) aşık olan pervane (kelebek), aşkını kanıtlamak için ateşin etrafında döner, durur. Bu dönme eylemi, gittikçe daralan bir çember şeklinde olmaktadır. Çember daraldıkça, pervanenin aşkı ve coşkusu daha da artar. Coşkusu arttıkça cesareti de artan pervane ışığa dokunmak ister. Kanadını şöyle bir ateşe deydiren pervane, ateşin kendisini acıyla yakışını hisseder ve bundan hoşlanarak daha hızlı bir şekilde dönmeye devam eder. Büyük bir cesaretle ve ateşi kucaklarcasına kendisini ateşe atan pervane nihayetinde yanar ve kavrulur. Ateşin bundan haberi bile olmaz, zira ateşte kendince yanmadadır. Pervanenin ışığa yönelişinde, cezbeden (kapılma) vuslata (birleşme) ve fenaya (yok olma) giden bir döngüsel hareket söz konusudur.

Batı ve Doğu uygarlıklarının taşıyıcısı olan iki insan tipine ilişkin yorumlarda, modern Batılının aktif ve üretken; geleneksel Doğulunun ise pasif ve taklitçi olduğu söylenegilir. Gerçekte Doğu muazzam bir mirasın üzerinde uyuyarak pasif bir şekilde çökmekte, Batı ise sürekli hareket sloganıyla aktif bir şekilde çökmektedir. Aslında, hareketten yoksun düşünce ve teslimiyet ne kadar yararsızsa, sükunet ve teslimiyetten arındırılmış hareket de o kadar yıkıcıdır.

1.4. Doğu Mistisizmi, Modern Bilim ve Kuantum Fiziği

Doğu mistisizmi, dünyadaki bütün fenomenleri aynı gerçeğin farklı bileşenleri olarak kabul etmiştir. Söz konusu olan varlık, evrenin özü (töz)*olar kabul edilmekte ve gözlemediğimiz bütün olayların ve nesnelerin çokluğunun temeli ve birleştiricisi olarak değerlendirmektedir. Hindular bu varlık ya da gerçeğe "brahman", Budistler ise "dharma" demektedirler. Bu varlık ya da gerçeklikte

⁶³ Yusuf Özkan Özburun, 'Üstün İnsan', 'İnsan-ı Kamil'e Karşı', Karakalem Dergisi, Sayı 1, İstanbul. 2005, 19 s.

⁶⁴ Şeyh Sadi Şirazi, **Bostan**, Yayına hazırlayan: Sadık Yalsızuçanlar, Timaş Yayınları, İstanbul, 2004, 148 s.

* **Töz** (Özdek- Substance): Değişen yüklemle desteklik eden değişmez gerçeklik. Öz, cevher. (Bkz. Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, 816 s.)

kendisini dışı vurma arzusu vardır. Devamlı bir var olup-yok olma ile kendisini daima değiştiren bu varlık kuantum fiziğinin de temel dinamiği olmuştur.

Kuantum ve İzafiyet teorisindeki gelişmeler, Newton'un 'mekanik' evren paradigmasını yıkmıştır. Newton'la özdeşleşmiş makro fizik yasaları, batı kültürünün bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuantum fiziğinin gelişmesinde etkin olan ise Doğu mistisizmidir. Kuantum teorisi evreni 'organik' bir bütün olarak tanımlar. Burada evren, her şeyin derin bir şekilde birbirine bağlı olduğu bütünsel bir sistemdir. Madde dediğimiz şey gerçekte enerjinin yoğunlaşmış şeklidir. Tüm varlık temelde aynı ze dayanır. Zaman ve mekan kavramları atom altı dünya için geersizliklerini yitirmişlerdir. Günlük yaşamımızda kullandığımız dilsel kavramlar ve mantık bu yeni evren anlayışını anlatmakta yetersiz kalmaktadır. Mantık nesnelere bütünden kopartarak açıklamaya çalışır. Buna göre her nesne kendi başına bir varlıktır. Doğu mistisizmine göre gerçelik, kesin kavramlarla ifade edilmez ancak yaklaşık olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda onun gerçekliğe yaklaşımı bilimde olduğu gibi asimptotiktir (bir sonuca kavuşamaz olan).

Birkbeck College'de teorik fizik profesörü olan David Bohm, fizikçilere 'akıllarını kendilerinin yarattığı tutsaklıktan hiç olmazsa kısa bir süre kurtarmak ve bilimsel bir yaratıcılık anına ulaşmak için Doğu mistisizmini anlamalarını' tavsiye ediyor. Birçok modern fizikçiye göre, kendilerinin yüzyıllardır yapmaya çalıştıkları evren modeli tanımını Doğu mistisizminin benzer sözcüklerle zaten ifade etmişti. Doğu mistik öğretisi, organik, büyüyen ve ritmik olarak hareket edebilen, daima akıcı yani değişim içerisinde olan bir evren görüşüne sahiptir. Bu öğretiye göre, dünyadaki hayali varlıklara bağlanmak sıkıntılarının başlıca nedenidir. Mistik birey hayatın akışına ayak diremekten çok, hayatın akışına uyar. Doğanın ritmik danslarına (sema-semah) katılır, hareketlerine eşlik eder, kozmik frekanslarını yakalamaya çalışır.

1.5. 'Ahlaki Hegemonya İnşası' :Mistisizm ve İdeoloji

Zenginliğin belli ellerde toplanmasına, haksızlığın ve erk sahiplerinin baskılarına karşı hemen bütün kutsal kitaplar oldukça duyarlı pasajlar içerirler. Kurtuluş ve kıyamet çağrılarıyla, tanrı adına başlatılan bütün ayaklanma ve başkaldırmalar, aslında ezilenlerin, yoksulların var olan düzeni dönüştürme

çabalarının ürünüdür. Döneminin hukuk bilginlerinden biri olmasının yanı sıra bir mutasavvıf da olan Şeyh Bedrettin, içinde komünizm titreşimleri olan siyasal görüşler savunmuş, ama düşüncelerini kutsal kitabın ilkelerine dayandırmıştı. O'nun 'dünya nimeti'ni hor görmesi gibi, zenginliği ve onun doğurduğu iktidarı tanrı adına hor gören Alman teolog Thomas Münzer'de 16. yüzyılda büyük bir köylü ayaklanmasının ideolojik önderliğini yapmıştır. Eski dinsel hareketleri besleyen Batıni görüşlerin siyasal içerimleri konusunda Engels'de bir uyarı yapmış ve *"modern işçi hareketi gibi Hıristiyanlıkta başlangıçta, ezilenlerin hareketiydi. İki de, işçi sosyalizmi kadar Hıristiyanlıkta kölelikten ve yoksulluktan gelecekte bir kurtuluşu bildirirler."*⁶⁵

İdeoloji-ahlak-insanilik ilişkisinin inşası, ahlaki doğrultuları 'efendi-köle' diyalektiğinin doğurduğu bir gerilimin dışında inşa etmek mümkün olabilir mi? Bunun ilk ve temel ön koşulu her türden savaşı ilkesel düzeyde reddetmekten geçmektedir. Hindu mistiği Mahatma Gandhi'nin esaslı duruşlarından biri buydu. Ülkesi İngiltere ile savaş içindeyken, O, kendisini savaş halinde görmediği gibi İngiltere'yi de düşman olarak görmüyordu. Gandhi'nin ahlakiliği bir tür kayıtsızlık üzerine oturur. Jean Baudrillard'ın aktardığı bir durum bu kayıtsızlığa tam olarak denk düşmektedir: Latin Amerika'da İspanyol sömürgecileri karaya çıktıklarında yerli bir toplulukla karşılaşır. Bu topluluğun (Alakalufar) dilinde "yabancı" aynı zamanda 'yok' anlamına gelir. İspanyollar ne yaptılarsa da bu topluluğu denetleyememişlerdir. Çünkü onlar asla yeni gelenlerin yüzüne bakmamışlar, söylediklerini işitmemişler ve günlük işlerine devam etmişlerdir. Gandhi'nin yaptığı bir bakıma bu topluluğun yaptığına rafine karşılığıdır. O'nun ahlakiliği etki-tepki sarmalının dışındadır. Üstelik bu tavır hem politik olarak tanımlanamamış ve hem de kutsanmamış bir ahlaki duruşu içermektedir. Bu ahlak geleneğinin içinden geliyordu ve milyonlarca Hintlinin yaşam pratiğinde açık ya da sembolik olarak karşılığı vardı. Gandhi, bir bakıma nasıl inanç yaratılabileceğini göstermiştir.

Gandhi, pasif direnişi bir politik strateji olarak tercih etmedi. Silahla başlayan bir direnişin araç-amaç bağına nasıl berhava ettiğinin farkındaydı. Bu farkındalık Gandhi'nin etki-tepki zincirini zihinsel olarak reddetme; bunun yerine kendini inşa sürecine ağırlık vermesine yol açtı. Bu nedenle Gandhi hiçbir şeyi karşısına almadı;

⁶⁵ Fridrich Engel – Karl Marx, **Din Üzerine, İlkel Hıristiyanlığın Tarihine Katkı**, Çeviren: K. Güvenç, Sol Yayınları, Ankara, 1972, 56 s.

ama bu dünyanın her şeyiyle inceden inceye hesaplaştı. İngiltere Hindistan'dayken ne yapılacağı kadar önemli olan; onlar gittikten sonra ne olacağıydı.

Gandhi, asla meydan okumaksızın, bizzat yaşayışıyla modern dünyaya insan ihtiyaçlarının sınırsız olmadığını, basit yaşanabileceğini öğretiyordu. Bu romantik ya da nostaljik bir bakış değildi. Bizatihi pratik bir karşılığı vardı. Süleyman Seyfi Öğün'ün aktarımıyla şöyle diyordu Gandhi: *"Giyinme ihtiyacımı kendi basit tezgahımda ürettiğim basit ve geleneksel elbisemle karşılıyorum. Çok az yiyorum. Çok basit bir yerde yaşıyorum. Beni cinsel açıdan da kışkırtamazsınız. Çünkü o güdümü de yendim. Şimdi bana ne satabilirsiniz ki?"*⁶⁶ Gandhi, "ihtiyaçlarımız sonsuzdur. Kaynaklarımız ise kıttır" diyen iktisat biliminin ve bütün türevleriyle birlikte iktisadi doktrinlerin nasıl bir anda çökertilebileceğini kanıtlıyordu. Onun bağımsızlık sonrası Hindistan'ında kalkınma, ilerleme, refah vb idealler değil, yaşayış koşullarının aşırı müdahaleler gerektirmeyen ölçeklerde ve sadece düzeltilmesi anlamında işbirliğine dayalı olan sivil inisiyatifleri geliştirme programları vardı. Tüm bu doğrultular, Nietzscheci "hınç" sarmalının ya da Hegelci "Efendi-Köle" bağının nesnesi olmak anlamında mevcut ve muhtemel sarmalların dışına çıkmak, modern dünyanın nesnesi olmamak içindi.

⁶⁶ Süleyman Seyfi Öğün, **Cinnetin Eşiğinde Gandhi'nin Mirasına Bakmak**, Zaman Gazetesi 30 Ocak, İstanbul, 2007, 11 s.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DOĞU MİSTİSİZMİ VE SANAT

1. ZİHİNSEL COĞRAFYAMIZDA SOYUT VE YÖNSEL BİR KAVRAM: DOĞU

Doğu'ya dair muhayyilemizin (imgelem) coğrafi sınırları nelerdir? Hayali Doğu bir kavram olarak Batı'nın tam karşıtıdır ve sınırları belirsizdir. Batı'nın kendisini ya da kendisinin doğrudan uzantısı saymadığı her şeyi içine alabilir. Doğu, 'öteki'liğin ifadesi haline geldiği andan itibaren hemen her zaman Asya'yı ve Asya Uygarlıklarını temsil eder. Orada ise gerçekte pek çok 'Doğu' vardır. Giderek de kendimizi en yakındaki 'Doğu'muzla sınırlamamız gerekmektedir. Ama hangi ölçütler temel alınır alınsın, jeopolitik sınırlar, gerçekte hayali bir hat söz konusu olduğu için, hiçbir zaman belirgin olamayacaktır. Bu sınırları, kişinin bulunduğu konum ve kendi hayali belirleyecektir eninde sonunda. Batı'nın kendine dair söylemi, kendisiyle 'ötekiler' arasında kökten bir ayrılık olduğu inancına dayanır. Batı ile 'Batı' olmayan (Doğu) arasındaki hayali çatlak hattının deprem merkezi Akdeniz kabul edilir. Oysa hem Batı hem de Doğu'ya ait olduğu varsayılan nitelikler her iki toplumda da ortak bulunabilmesi bu kırılmanın hayali olduğunu göstermektedir.

Doğu ya da diğer adıyla 'Şark', bugün onu nadiren kullanan nesiller için bile efsunlu tınısından bir şeyler saklayan bir sözcüktür. O, her şeyden önce kavranılmaz olandır. Çünkü Doğu, hem her yeredir, hem de hiçbir yeredir. Kitaplarda, tuvalerde, ekranda yer alışıyla, bütün donmuş kalıpların buluşma noktasıdır. Her türden egzotizmin eşanlamlısı, bütün çelişki ve aşırılıkların kışkırtıcısı, bilge ve çılgın, hem ışık hem de evrensel ruhtur, çileci ve şehvetli, zalim olduğu kadar inceliklidir. Çok eski tarihin ilk şafağı ve karanlığı, hayal gücünün uçsuz bucaksız düzlemidir. Yine de çoğu Batılı, Doğu'yu coğrafi olarak tanımlamaktan vazgeçmemiştir: *"Doğu, Çin'den başlayıp, Moğol İmparatorluğu'ndan geçip, Suriye, Anadolu, İran ve Kuzey Afrika'ya kadar gelen, bu arada İslam kültürüyle yakın akrabalık ilişkisi bulunan İspanya'yı da içine alan oldukça geniş bir toprak parçasını tanımlar."*⁶⁷

⁶⁷ Rosamond E. Mack, **Doğu Mali, Batı Sanatı-İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı**, Çeviren: Ali Özdamar, Kitap Yayınevi, Tarih ve Coğrafya Dizisi, İstanbul, 2007, 17 s.

1.1. Doğu – Batı İkilemi: Aşk ve Akıl

Simgebilim’de (ikonografi), Batı akılı; Doğu, duyguyu simgeler. Coğrafya, inanç ve moral değerler itibariyle Batı’nın aldığı Reform, Rönesans ve Sanayi Devrimi virajlarını daha geç dönemlerde alabilen Doğu, bu yüzden akıldan çok duygunun, hislerin öne çıktığı, tefekkür dolu, daha içe dönük ve daha barışçıl bir yaşam anlayışına sahip olmuştur.

Batı sanat tarihçileri, sanatın oluşumunu Antik Yunan, Roma; Ortaçağ Batı, Rönesans ve Sanayi Devrimi’nden günümüze kadar uzanan bir çizgide ele alırken, Doğu bu çizginin dışında kalır. Kısacası, Batıyı merkez alan kitaplarda Doğu, insanlık tarihinde tali bir unsurmuş gibi ele alınmıştır. Oysa gerçek bunun tam tersidir.

Doğu felsefesi söz konusu olduğunda, Hindistan, Çin, İslam ülkeleri, Afrika, Japonya ve İran felsefe geleneği kastedilmektedir. Batı felsefesi, kendi tarihini Antik Yunan felsefesi dönemiyle başlatır, rasyonel ve sistematik düşünce geleneğini kendine ait kılarak kendini bu ekseninde tanımlama yoluna gider. Bir anlamda doğu felsefesi derken, Batı felsefe tarihinin dışında kalan felsefi geleneği dile getirmiş oluyoruz. Bu bağlamda, Doğu felsefesi mitolojik ve mistik ya da gizemci ve simgesel yanları olan bir felsefe geleneği olarak da değerlendirilir. Bu etki ve kökenler doğru olmakla beraber, Doğu felsefesinin felsefe dışı sayılması ancak kayıtsızlık derecesinde temelsiz bir iddia olabilir. Doğu ve Batı felsefeleri olarak adlandırılan felsefe gelenekleri farklılıklarıyla birlikte, karşılıklı etkileşim ve süreklilik halinde gelişim göstermişlerdir. Hata Doğu, daha Batı felsefesi henüz gelişmemişken bile felsefi içerimli (dahil), zengin bir düşünce tarihine sahipti. Üstelik örneğin Ortaçağ döneminde Batı felsefesinin taşınıp geliştirilmesi ancak Doğu sayesinde mümkün olabilmiştir. Doğu felsefi anlayışları, mistik topluluklarla evrimleşerek Batı felsefelerini etkilemişlerdir. Yeni Platonculuk’un etkilenmiş olduğu Pythagoras Mısır’da geçirdiği yıllarda bu felsefenin etkisine girmişti.

1.2. Doğu Paradigması

Doğu-Batı, doğayla ilgili olmanın dışında başka anlamlarda taşır. 'Batı' sözcüğü 'medeniyet' anlamında kullanılır ve dolayısıyla 'medenileşme', 'Batılılaşma' olarak algılanır. Binlere yıldır tarih, Doğu ve Batı'nın mücadelesine tanık olmuş; popüler kültür, bilim, teknoloji, felsefe ve yaşam ayrılıklarını kapsayan görüşler birikmiştir. Doğulu yorumculara ender rastlanan bu görüşlerde genelde Batı'nın üstünlüğü vurgulanmaktadır. (Fotoğraf 5)

Doğu ile Batı arasındaki çekişme olasılıkla Antik Yunan tiyatro yazarı Euripides'den (M.Ö. 5. yy.) önce de vardı. Euripides, "Medea" adlı oyununda Jason'un eşi Med'li Medea'nın vahşiliğinin nedenlerinden biri olarak Medea'nın 'Doğululuğu'nu gösterir. Euripides'in, toplumda var olan önyargıyı dile getirdiği tahmin edilebilir.

Batı'daki bu önyargıya rağmen birçok Doğulu toplum Batı'ya katılma çabasında olmuştur. Euripides'den 700 yıl sonra sahnede olan Komagene krallığı böyle bir toplumun örneğidir. Komagene kralı Antiochus I, Nemrut Dağı'nın tepesindeki anıtına, Pers İmparatorluğu'na bakan Doğu Terası, Roma İmparatorluğu'na bakan Batı Terası yaptırmıştı. Antiochus I, belki de Anadolu'nun Doğu ile Batı'nın el ele ve uyum içinde yaşayabilecekleri ideal bir yöre olduğunu belirtmek istemiştir. (Fotoğraf 6)



Fotoğraf 5: Eski bir kartpostalda Doğu imgesi: (Constantinople) İstanbul.

Fotoğraf 6: Komagene Krallığı, "Doğu" ve "Batı" Kavramının İlk Ortaya Çıktığı Yer: Nemrut Dağı.

Komagene krallığının Roma İmparatorluğu tarafından tarihe gömülmesinden 400 yıl sonra İslam'ın doğuşu, Doğu-Batı sürtüşmesine yeni bir boyut

kazandırmıştır. Böylece, Hıristiyan Batı, önyargısını Müslüman Doğu eksenine yöneltmiştir. İslam'ın doğuşundan 400 yıl sonra Anadolu'ya giren Türkler, yüzyıllardır süren bir oyunun içine gömülmüşlerdir. Alan Palmer, *“Fatih'in İstanbul'u aldıktan sonra, bir Doğu-Batı mücadelesi olarak algılanan Truva savaşı'nın intikamını nihayet aldığı” söyler.*⁶⁸ Bu söylemi, haçlı seferlerinden beri Doğu-Batı kavgasının içinde olan Türklerin, konunun ruhunu iyice anladıklarını bir kez daha vurgular. Türklerin Batı'nın göbeği Viyana'ya kadar ilerlemesi Doğu-Batı mücadelesine bir üçüncü boyut eklemiştir. Yaklaşık yüz yıldır Anadolu halkları, hemşehrileri olan Komagene krallığı gibi, Batı ile Doğu'yu Anadolu'da birleştirmeye uğraşmaktadırlar. Tarihçi Bernard Lewis'e göre Hıristiyan dünyasıyla İslam dünyası arasındaki en büyük fark şudur: *“Hıristiyanlıkta ulus dinin üzerindedir, İslam'da din ulusun.”*⁶⁹ Bir engel olarak görünen bu zaafı yok edecek en önemli adım laiklik ve onu besleyen Anadolu tasavvuf felsefesinin kendisidir.

1.3. Batı'nın Karşı İmgesi; Doğu

Doğu ve Batı arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulması, Doğu'ya barbarlık ve despotluk gibi nitelikler atfedilmesi, kültürel ve tarihsel önyargıların bir sonucudur. Bu karşıtlıktan hareketle geliştirilen Batı'nın ezeli üstünlüğü tezi Doğu'nun bazı tarihsel dönemlerde, özellikle de Ortaçağ'da üstünlük sağlamış olduğu gerçeğini göz ardı eder. Jack Goody'e göre, *“Ortaçağ Batısı bilgiye Doğu'dan daha açık değildi. Üstelik Ortaçağ'da Doğu ekonomik bakımdan da Batı'dan daha çok gelişmişti.”*⁷⁰

Antik Yunan akılcılığının ve bu akılcılığın içinde gelişen mantığın Batı'ya özgü olduğu, Rönesans ve Aydınlanma'nın antik dünyanın akılcı mirasını devralarak Ortaçağ'lardan koptuğu ve modernleşmesini ancak böylelikle gerçekleştirdiği yaygın bir görüştür. Oysa antik Helen kültürü, Doğu'nun izleri ve etkilerini taşır. Helen

⁶⁸ Alan Palmer, **Son Üç Yüz Yıl Osmanlı, Bir Çöküşün Tarihi**, Çev: Belkıs Çorakçı (Dişbudak), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, 86 s.

⁶⁹ Bernard Lewis, **İstanbul ve Osmanlı İmparatorluğu Medeniyeti**, Çev: Ömer Faruk Birpınar, Bilge Kültür Sanat/ Tarih Dizisi, İstanbul, 2006, 74 s.

⁷⁰ Jack Goody, **Batı'daki Doğu**, Çeviren: B.M. Angılı – İ.M. Bezgin, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002, 236 s.

dilinde, Mısır ve Fenike dillerinden alınmış sözcüklerin sayısı hiç de az değildir ve bu sözcükler Hint-Avrupa dilleri ile Sami halklarının konuştuğu dillerin karşılıklı içinde olmadığını gösteriyor.

Doğu ile Batı arasında oluşan karşıtlık, Batı tarihinin erken dönemlerine, ilk tarih metinlerinde Yunanlılar ile Perslerin 'buradaki' bir dünya ile 'oradaki' bir başka dünyanın karşılaşmasına kadar uzanır. 'Özgürlüğe yetenekli Batı' ile 'köle ruhlu Doğu' tanımlamaları, Ortaçağ Hıristiyan kimliğinde de işlevselliğini korumuştur. Öte yandan keşif ve ticaretlerin yayılmasıyla 17. yüzyıldan itibaren Doğu hakkında edinilen bilgideki artış, Doğu-Batı karşıtlığına ilişkin yeni sorgulamaları gündeme getirmiştir.

Edward Said, 1978'de yayınlanan 'Orientalisme' (Şarkiyatçılık) adlı yapıtında o döneme kadar genelde akademik bir disiplin veya plastik sanatlarda bir akımı anlatan 'zararsız' ve 'masum' bir terim olan oryantalizme siyasi ve ideolojik bir içerik kazandırdı. Ona göre oryantalizm, Doğu'ya dair var olan tüm düşünme mekanizmalarını ve sessiz ihtiyatları kapsayan, üreten ve kapalı referans sistemiyle kendi kendini besleyen yaygın bir kültürel sahadır. Oryantalizmi* bir söylem ve iktidar ilişkisi olarak yeniden tanımlama yoluna giden Said, "*Eski Yunan'dan itibaren Batı'nın Doğu hakkındaki tüm bilgisinin ve bu bilginin temsilinin çarpık, eksik ve yanlış algılamalara dayandığını*"⁷¹ iddia etti. O'na göre;

"Böylesine kapsamlı ve uzun soluklu bir yanlışlığı mümkün kılan oryantalizm, her zaman Batı'yı yücelten, üstünlüğünü yinelen ve Doğu'yla kurulan her tür (düşünsel ve eylemsel) ilişkiyi belirleyen ve sonuçta Batı'nın Doğu üzerindeki hakimiyetini pekiştiren bir söylemdir."⁷²

Oryantalizm, Aydınlanma çağı sonrası Batı Avrupalı beyaz adamın, Doğu halkları ve kültürüne yönelik dışarıdan, 'öteki'leştirici, değilleyici ve önyargı dolu yorumlarına işaret etmektedir O, tüm düşünce ve araştırma alanı tarafından ifade edilen Doğu imajıdır. Oryantalist ideolojinin temelinde yatan asıl unsur, Doğunun

* **Oryantalizm:** Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği Batı kökenli ve Batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad. 19. yüzyıl ortasında özellikle de Fransız yazar Theophile Gautier'nin yazılarıyla, bu kavram Doğu dünyasını konu alan bir resim türü için kullanılmaya başlamıştır. (Bkz. Aslı Çırakman, Oryantalizmin Doğu'su ve Oryantalist Bilgi, 77 s.)

⁷¹ Edward Said, , **Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları**, Çev: Berna Ünler, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 19 s.

⁷² Aslı Çırakman, **Oryantalizmin Doğu'su ve Oryantalist Bilgi**, Toplumsal Tarih Dergisi, Kasım 2003, İstanbul, 78 s.

keşfedilecek, zapt edilecek, betimlenecek ve çeşitli amaçlara hizmet edecek biçimde söylemleştirecek bir nesne olarak yeniden tanımlanmasıdır. Böylece Batı Doğuyu nesneleştirip, her türlü sömürsünü meşru kılmak için gerekli zemini yaratır, kılıf ya da kılıflar hazırlar. Sonuçta *“Doğu, Edward Said’in son derece inandırıcı bir şekilde gösterdiği gibi, Batılı muhayyilenin (imgelemin) uydurmasından başka bir şey değildir”*.⁷³

“Doğu yalnızca Batı’nın coğrafi komşusu değil, aynı zamanda en büyük, en zengin, en eski sömürgesidir. Dil ve uygarlıklarının kaynağı, kültürel rakibi, `kendinden başka'nın, yani `öteki'nin en derin ve ısrarlı simgesidir. Şarkiyatçılık ya da `oryantalizm', Doğu'nun Batı tarafından, Batı'nın kültürel ve ideolojik kurumları, bu kurumların dili ve doktrinleri, kısaca Batı anlatıları yoluyla temsil edilmesidir. Bu temsilde Doğu suskundur.”⁷⁴

Said'e göre oryantalist düşünürler birbirini destekleyen üçlü bir eğilimle hareket etmişlerdir. Gizil (latent) oryantalizm Batı'nın Doğu'ya üstün olduğunu varsayımsal düzeyde vurgulayıp, ırkçı ve cinsiyetçi önyargıları beslerken; açık (manifest) oryantalizm ise gizil oryantalizmin varsayımlarını bilimsel önermeler ve kuramlar olarak yeniden dolaşıma sokmuştur. Bu iki alanı kapsayan modern oryantalizm ise Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu kültürel ve siyasal hegemonyasını ve hakimiyetini temsil eder. Emperyalizme ve sömürgeciliğe düşünsel ve ahlaki taban oluşturan oryantalizmin Doğu'su, Batılıların yarattığı karşı bir imgedir. Batı çağlar boyunca Doğu'yu en köklü ve belirgin 'öteki' olarak tanımlamış ve bunu destekleyen kurumlar, sözcük hazneleri, araştırmalar, doktrinler ve sömürge bürokrasileri aracılığıyla bu durumu kurumsallaştırmıştır. Said'e göre, *“oryantalist söylem, Doğu'yu anlatan metinler aracılığıyla ortaya çıkar ve bilgi-iktidar ilişkisine yön verir: çünkü bu metinler sadece Doğu hakkındaki bilgiyi değil Doğu gerçekliğini yani Doğu'nun kendisini de yaratırlar.”*⁷⁵

Doğu'nun bilgisi, her zaman Batı'nın egemen konumunu beslememiştir. Doğu'yla kültürel ve siyasal etkileşim Batı'nın kendini tanımasına ve yeniden tanımlamasına da katkıda bulunmuştur. Yine Doğu, Batı'nın olumsuz ötekisi olarak,

⁷³ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2002, 261 s.

⁷⁴ Edward Said, , **Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları**, Çev: Berna Ünler, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 13 s.

⁷⁵ Edward Said, , **Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları**, Çev: Berna Ünler, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 201 s.

Batı'ya göre geride ve aşağı konumda değerlendirilmişse de, aynı zamanda çeşitli Doğu imgeleri (Sufizm, Budizm, Taoizm, Hinduizm ve Konfüçyüsçülük), Batı uygarlığını kuran, özeleştiriyeye açan ve sorgulayan bakış açılarına da hayat vermiştir. Schopenhauer ve Nietzsche gibi Batılı filozoflar Doğu düşüncesinden etkilenmiş, belli düşünsel temaları Batı felsefesine taşımışlardır.

1771'de Avesta'nın* Latinceye çevrilip yayınlanmasıyla ilk defa, Hristiyan ve klasik Yunan geleneklerinden apayrı bir bakış açısıyla yazılmış olan bir Doğu kaynağı Batı'da gün yüzüne çıkabilmiştir. Raymond Schwab bu gelişmeyi, *"1771'den sonra dünya tamamen yuvarlak oldu, düşünsel haritanın yarısı artık boş değildi"*⁷⁶ diye niteler. Böylece 'özgün ve biricik' olduğuna inanan Batı uygarlığı, kendini bir uygarlıklar denizinde boğulurken görüyordu. 19. yüzyılda yaşanan kapsamlı bir zihniyet dönüşümü ve karşılaştırmalı çalışmalardan sonra ise Batı'nın mutlak ve değişmez doğruları çözülmeye ve dağılmaya başlamıştır.

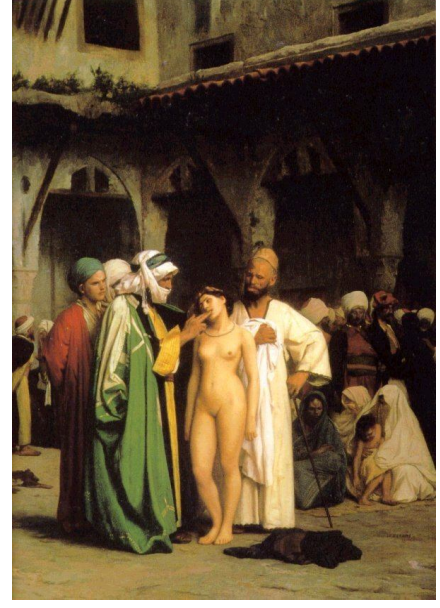
1980'lerin başında Said'in kitabı üzerinde tartışmalar sürerken, Avrupa ve Amerika'daki müzeler ve sergi salonlarında oryantalist resim ekolünü konu alan bir dizi sergi düzenleniyordu. Burada ilginç olan, sergileri tasarlayan ve katalog metinlerini yazanların bu yeni eleştirel açılım ve tartışmalara kayıtsız kalarak tıpkı 19. yüzyıldaki selefleri gibi bu resimleri salt estetik ölçütlerle değerlendirmekte ısrar etmeleriydi. (Resim 5-6) Bu vahim aymazlığa ilk dikkat çeken "Muhayyel Doğu" adlı çalışmasıyla Linda Nochlin oldu:

"Doğu, tüm masalsiliği, kadınsılığı, sefahati ve davetkar şehvetiyle Avrupa burjuvazisinin sadece dışarıdan (iştahla) gözlediği, kendi medeniyet ve adabımuâşeret sınırlarının ötesinde yuvalanmış türlü bedensel arzularını yansıttığı bir karşıt dünya olarak kendi mahremiyeti içinde sunulmalıydı. Batılı roman ve seyahatnamelerde olduğu gibi oryantalist resimlerde de Doğu, ataleti, barbarlığı ve cehaletiyle düzeltilmeye ve temsil edilmeye muhtaç (zira o kendini ifade etmekten acizdir) karanlık bir bölge olarak genelleştiriliyor, bu sayede de sömürgeleştirme hareketinin meşrulaştırıcı zemini pekiştiriliyordu. Oryantalist resim müdahaleci ve yayılmacı Avrupa ideolojisinin yalnızca yansıtıldığı ve cisimleştirildiği bir sanat değil, bizzat üretildiği ve idame edildiği bir temsil alanıdır."⁷⁷

* **Avesta**: Antik mezopotamya dini olan Zerdüşçülük'ün kutsal kitabı. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançlar Sözlüğü, 67 s.)

⁷⁶ Raymond Schwab, **The Oriental Renaissance**, Columbia University Pres, New York, 1984, 6 s.

⁷⁷ Linda Nochlin, **The Imaginary Orient**, Art in America 72, New York, 1983, 119 s.



Resim 5: Jean Dominique İngres, "Türk Hamamı", 108x108 cm,1862, Yağlıboya, Louvre Müzesi.

Resim 6: Jean Gerome, "Esir Pazarı" , 84.8x63.5 cm., 1861, Yağlıboya.

Oryantalizm bilimden edebiyata, tiyatrodan müziğe kadar çok geniş bir olgudur. Resmin yanı sıra mimarlık ve mobilya gibi uygulamalı sanatların birçok alanında da etkili olmuş, Doğunun dekoratif motifleri ile biçimlerinin benimsenmesi olarak kendini göstermiştir.

Oryantalist resim akımı 1798'de Napolyon'un Mısır seferiyle başlayan ve 1914'de I. Dünya savaşı ile son bulan bir dönemi temsil eder. Oryantalist resimler 19. yüzyıl başlarında büyük ölçüde düşürüldü, ama yüzyılın ilerlemesiyle Doğu daha yakından tanınmış ve sanatçılar düş gücüne dayanan ilk Oryantalist resimlere oranla daha gerçekçi çalışmalara başlamışlardır. Bu arada gerek Doğuya giden, gerek gitmediği halde Oryantalist konulu resimler yapan sanatçıların en önemli esin ve bilgi kaynağı edebi yapıtlar olmuştur. Lord Byron'un Türk epikleri, Thomas Moore'un Hint romansı 'Lalla Rookh', Gustave Flaubert'im 'Salambo'su, Victor Hugo'nun 'Doğulular' gibi roman türündeki yapıtları sayılabilir. Ayrıca, Chateaubriand, Gautier, Lamartin ve Gerard de Nerval gibi yazar ve şairlerin gezi anıları etkili oluştur. Oryantalist konulu resimler 19. yüzyıl boyunca Paris'teki Salon sergileri, Londra'daki Kraliyet Akademisi gibi resim kurumları ve bazı özel galeri sahipleri çabalarıyla uluslar arası sergilerin ve baskı albümlerinin yaygınlaşmasıyla bütün Avrupa ve Amerika hatta Yakındoğu ülkelerinde aranmaya başlanmıştır.

Batılı roman ve seyahatnamelerde olduğu gibi oryantalist resimlerde de Doğu, ataleti, barbarlığı ve cehaletiyle düzeltilmeye ve temsil edilmeye muhtaç (zira o kendini ifade etmekten acizdir) karanlık bir bölge olarak genelleştiriliyor, bu sayede de sömürgeleştirme hareketinin meşrulaştırıcı zemini pekiştiriliyordu. Oryantalist resim müdahaleci ve yayılmacı Avrupa ideolojisinin yalnızca yansıtıldığı ve cisimleştirildiği bir sanat değil, bizzat üretildiği ve idame edildiği bir temsil alanıdır.

2. DOĞU MİSTİSİZMİ VE ESTETİK ANLAYIŞI

Batı kültürü Rönesans ile birlikte, tasavvufun ters anlaşılması olarak değerlendirilebilecek bir biçimde, insani gözün görüşüne dayalı bir perspektif anlayışı tercih etmiştir. Dolayısıyla da 'tasarı geometrik' kurgulamayı Giotto ile birlikte ön plana çıkarmıştır. Doğu kültürleri (Orta ve Uzak Asya, Yakın Doğu ve Arap coğrafyası) ve özellikle İslam tasavvufu etkisinde kalan Ortadoğu coğrafyasında ise minyatürlerdeki daha naif gibi görünen ama aslında tanrısal gözün bakışı ile özdeşleştirilebilecek perspektif algılama yaklaşımını daha ön planda olmuştur.

Öte yandan, Batıdaki 'üç birlik kuralı, zaman- mekan- konu birliği üçlemesi, baba- oğul- ruhu'l kuds biçimindeki üçleme olup, tümüyle dogmatiktir. Doğuda aslanan esin ya da bilgiyi kendi içinde idrak olunabilir hale getirebilecek, işitene ve izleyene de yansıtarak kavratılabilecek ve idrak ettirebilecek bir estetik yapının oluşturulabilmesidir. Buradaki 'idrak olunabilirlik' ile 'anlaşılabilir' kavramlarını karıştırmamak gerekir. 'İdrak olunan', kişinin kendi varlığında yaşayarak deneyimlemesi halidir. Oysa 'anlaşılan' için sadece zihinsel deneyim yeterlidir. Ortadoğu ve doğu toplumlarında resmin ve heykelin başlı başına birer sanat olarak ortaya çıkamayışlarının ve süsleme düzeyinde kalmalarının en önemli nedenlerinden biri de bu dilsel algılayış biçimi olsa gerekir.

Doğu sanatına göre benzerini yapmak (mimesis) imkansızdır. Bu da doğulu sanatçıyı soyutlamaya zorlamıştır. Plastiğin arabeske, sözün müziğe, yazının meşke (kaligrafiye) yönelmesi bu yüzdendir. Amaç, hiçbir fenomeni dile getirmeyen ifade biçimlerini bulmaktır. Arabesk, sanatçının mekan değerlerinden kurtulmak, en soyut

düşünceye yani matematiğe vardığı sanattır. Yıldız sistemleri (daire, kare, üçgen ve elips) doğu sanatında çok önemlidir bu yüzden.

2.2. Doğulu İmgelem ve Estetik

Doğu imgelem ve estetik, her şeyden önce soyut bir sanat dili üzerinde biçimlenmiştir. Soyut, somutun karşıtı olarak, varlığı gözle görünmeyen, elle tutulmayan bir şeyi niteler. Soyut açık değil, gizli ve kapalıdır. Fizik ötesini, sonsuzu ve imgeseli çağırır; içte ve derindedir. Biçimle değil öz ve anlamla bağlantısı vardır. İnsanı anlatmaya değil, sezdirmeye, keşfetmeye zorlar.

Doğu estetiği, onu kapsayan inanç sistemleri ve dünya görüşüne bağlı olarak, gerçekten kaçıp, nesnelere gerçek görünüm ya da durumlarından farklı anlatmayı tercih eder. Nesnelere oldukları gibi göstermek yerine onları değişikliğe uğratmak, yorumlayarak, üsluplaştırarak ve figürleri gizleyerek gösterme düşüncesi özgün bir süsleme tarzının doğmasını mümkün kılmıştır. Böylece gerçeğin sınırlarını fizik ötesine taşıyan, izleyenleri sonsuzluk düşüncesine götüren bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu anlayış aynı zaman da sanatı gerçeğin değişken ve ideal olmayan görünümünden ayırıp değişmez ve ideal olana taşıma işidir. Sanat mutlak arayış içindedir, mutlak ise değişmez ve ideal olandır çünkü.

Bu düşünsel yaklaşımın temelinde Platon'un 'idealar*' kuramı** ve Mısır'da yaşayan Yunan Kökenli Plotinos'un 'panteist ışık metafizi'nin etkisi vardır. İslam düşüncesinin bu akımlarla karşılaşmasıyla resim yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir betimciliğin gelişmesi mümkün olabildi. *"Platon'un özün, görünenin ötesinde, tinsel olduğunu savunması, Batı sanatını Rönesans'tan başlayarak görünenin arkasındaki gizli anlamları aramaya itmiştir."*⁷⁸ Platon'un idealar kuramı sonradan değişerek

* **İdea:** Uzay ve zamanın ötesinde, öznenin dışında, kendiliğinden var olan, duyarlıkla değil yalnızca tinsel, ruhsal olarak algılanabilen asıl gerçeklik, düşünce. (Bkz. Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, 348 s.)

** **İdealar Kuramı:** Platon'un salt akıldan yola çıkarak öngördüğü metafiziği reddeden ünlü kuramı. Buna göre, dünyadaki maddelerin özü ve biçimi kendinde değil; duyularımızla kavrayamadığımız yalnızca aklımızla kavrayabileceğimiz idealar dünyasındadırlar. (Bkz. Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, 348 s.)

⁷⁸ Ahmet Kamil Gören, **Doğu'da ve Batı'da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl 1, Sayı 2, Ankara, 1998, 114 s.

Plotinos felsefesinde tek olan tanrısal varlığın dışarıya yansıyan ışınları (ematio) şekline dönüşüyordu. Bunun İslam düşüncesindeki karşılığı ise 'tanrısal görünüm'dür:

"Dünyanın tanrısal bir görüntü olarak algılanması, duyular dünyasına kapalı olan betimciliğin, idealar ve iç görüler dünyasına açılmasına olanak tanıyordu. Bu tutum ise İslam inancının temelleri üzerinde betim yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir 'kavram ressamlığı'nın doğmasına yol açıyordu."⁷⁹

Sanatın özünde olan bu değişmezi ve ideal güzellik anlayışı büyük oranda doğu düşüncesini etkileyen inanç sistemleriyle doğrudan ilgilidir. Doğu estetiğinde sanatçının gizli olana, soyuta yönelişinde kutsal amaçladığı unutulmamalıdır. İlahi olana yöneliş, figürü, görüneni, geçici ve değişken olanı önemsememeye, onu dışlamaya (tecrit) götürmüştür. İslam'daki tasvir yasağı, sanatın görüneni, görüldüğü haliyle tasvirinden uzaklaştırdığı hatta çarpıtarak anlatmaya ve soyutlamaya yönelttiği biliniyor. Tasvir yasağıyla bağlantılı sanat anlayışı, nesnelere görünen nitelikleriyle değil; özelden genele dönüştürerek temsili yani simgesel biçimde giderek klişe kalıplara sokarak betimlediği görülür.

"Başlangıçta dini inanç gereği figürün görünen biçimini çizmekten kaçınan bu amaçla da onun gerçek görünüşünü değiştiren, daha doğrusu görünenden soyutlayan, cansızlaştıran sanatçı, giderek bezeyerek süslemeyi, yani tezyini sanatı yaratır."⁸⁰

Gerçeğin doğrudan tasviri yerine, süslemeciliğe, ince işçiliğe yönelişle örneğin üç boyutlu resim yerini hacim ve perspektiften yoksun iki boyutlu minyatüre bırakmıştır. Minyatürde arkada görünen önde görünene göre daha küçük, daha önemsiz değil, onunla aynı boyutta hatta anlam ve önem bakımından arkadaki öndekinden daha büyük ve daha öndedir.

"Bati Aristocu metafiziğe dayanır ve anlaşılabilir nesnelere sanatıdır. Dağ, taş, ağaç, insan, gerçek varlıklar olarak ele alınır. Doğu ise sanata böyle bakmaz. Özellikle Doğu geçici şeyler dünyasının ötesine bakmaya çalışmıştır. Doğu estetiği gündelik hayatın dünyevi sorunlarıyla ilişkisiz, o yüzden de soyuttur, zamansızdır."⁸¹

⁷⁹ Mazhar Şevket İpşiroğlu, **İslamda Resim**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1973, 9 s.

⁸⁰ Beşir Ayvazoğlu, **Geleneğin Direnişi**, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1997, 15 s.

⁸¹ Beşir Ayvazoğlu – Refik Durbaş, **Mevlana ve Günümüz Türkçesiyle Siirleri**, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2007, 26 s.

Doğu estetiğinin bu 'soyut' ve 'zamansız' olma özelliğini mimari ve müzik sanatında da görmek mümkündür. Doğu'ya özgü mimari hakkında Fransız şehir mimarı Le Corbusier'in 1900'lerdeki İstanbul izlenimleri çok ilginçtir: Corbusier'e göre İstanbul'da bütün evlerin ahşap; dini yapıların ise taştan yapılmasının nedeni, 'fani' olan ile 'ebedi' olanı vurgulamak içindir. Yine Doğu tasavvuf müziğinin tek sesli olması ve bunda ısrar etmesi, kendi mistik karakteriyle çok yakından ilgilidir. Tasavvuf müziğinde 'usul' dediğimiz ritm sürekli tekrarlarla 'mutlak zaman'a işaret eder.

Doğu estetiğinde, sanatın kurmaca gerçeğinin yaratılmasında dışlamanın önemi çok büyüktür. Doğu, gerçeği soyutlayarak, kurmaca dünyayı yaratmakta dışlamadan önemli ölçüde yararlanır. Dışlama işini, doğu estetiği, simgelerden ve alegoriden* yararlanarak yapar. Simgelerin arkasında ise dış alemdeki varlık ve olaylar vardır. Böylece görünenden görünmeyene, imgesel olana geçme olanağı doğmakta, bu yapılırken de dışlama, önemsiz ya da ayrıntı sayılanı dışarıda tutma, ayıklama anlamına gelmektedir. Dışlamayla gerçekleşen soyutlama beraberinde istiflemeyi getirir. Sanatta bilinen adıyla stilizasyon* olan istifçilik, anlam düzeni, geometri ve kompozisyonu oluşturur.

2.2.1. Doğu ve Batı Sanatlarında Değişen Zihniyet Algıları

Batı sanatında, Grek ve Rönesans ve modern sanatlarda çizgiler daima yumuşak ve yaşamsaldır. Buna karşılık, Afrika (Mısır), Asya (Hint) sanatlarında her şey köşeli olup, eğimler keskin ve geometrik olmaya daha yakındır. Bu arkaik sanatın karakteristiği, kapasite yetersizliği nedeniyle değil; tamamıyla bir zihniyet sorunudur. Buradaki fark, sanatın, özel bir zihni gereksinimi tatmin etmesi, böylelikle bu tip bir sanat yapıtına bakışta sadece 'obje'nin kendisi değil, fakat onun tatmin etmeye yöneldiği arzunun da önemi büyüktür. Doğu'nun geometrik sanatı doğaya yönelik hiçbir haz sergilemez ve yaşamsallık peşinde koşmaz. Onun formları keskin olup, yaşam içermezler. Doğu'da sanatın hem büyüleyici hem de manevi-ahlaki bir işlevi vardır. O mevcut ilkeleri, güçleri ve aynı zamanda eşyayı o hale getirir ki

* **Alegori:** Bir düşüncenin canlı bir varlık olarak anlatılması. Soyut bir düşünceyi heykel ya da resim ile göstermek. (Bkz. Metin Sözen-Uğur Tanyeli, Sanat Sözlüğü, 17 s.)

* **Stilizasyon:** Objelerin doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi. Yalınlaştırma. Üsluplaştırma. (Bkz. Metin Sözen-Uğur Tanyeli, Sanat Sözlüğü, 221 s.)

duygudaşlıkla (/duygusal paylaşım) kurulan büyü yoluyla bizi cezbederler, manevi-ahlaki bir tarafı vardır, çünkü o hakikatleri ve güzellikleri bizim içselleştirmemiz ve dönüşümümüzle görünür ve hissedilir hale getirir. Frithjof Schoun bu duruma şöyle bir açıklama getirir:

“Oluş (tezahür) yeniden ilke haline gelebilmek için, ya da ‘ben’im ‘benlik’e (atman) dönebilmem için yahut daha basit bir ifadeyle, insan ruhunun belirli fenomenler aracılığıyla göksel arketiplerle (ilk örnekler) ve böylelikle kendi arketipiyle ilişki kurabilmesi için ilke zuhur alanında tezahür eder.”⁸²

Sanat mutlak’ı yansıtırken güzellik, bir düzenlilik-ölçülülük biçimi; sınırsızlığı yansıtırken ise bir sırrılık (mistik) biçimi gerçekleştirir. Güzellik, mükemmeliyet olması nedeniyle düzenli ve esrarlıdır; o bu iki nitelik ile, ve aynı zamanda zihinle uyum içerisinde olan hissedilebilirlikle zihni uyarır ve aynı zamanda iyileştirir de.

Batının ‘doğalcı’ sanatı, canlı varlıkları mutlak bir biçimde taklit etmeyi arzularken, yapıtın yararsız bir şey haline geldiğini ve artık herhangi bir manevi çerçeve içerisine yerleştirilmediği, ölü bir noktaya erişir. Doğayı tümüyle taklit eden sanatta (Doğalcılık) yaratıcı yörüngenin bütün olanakları denemeye kalkıştığı için ruhi-manevi olan her şey kaybolur, kutsal olan hiçbir şey kalmaz, dolayısıyla ondan herhangi bir ışımaya-ışınırılık beklenemez. Doğalcı sanatta sanatçı çok fazla şey söylemeyi ister; görünür kılma-haricileştirme çok ileri noktalara ulaşır, öyle ki adeta içeride hiçbir şey kalmaz. Yapıt sahibi kendisini bütünüyle boşaltır ve bunu yaparken de başkalarını da aynı şeyi yapmaya, yani kendilerini boşaltmaya ve böylelikle öze bağlı olan her şeyi, daha açık söyleyişle sır ve içkinlik duygusunu kaybetmeye davet eder; oysa sanat yapıtının varlık nedeni düşünceye (tefekkür) davet ve birleyici içselleştirmedir.

Doğu’nun geleneksel sanatlarının çoğunda sanatçılar için sanat yapıtını belirleyen şey ‘obje’ unsurudur, oysa modern Batılı sanatçılar, sanat yapıtı ‘yaratma’ya çalışmaları ve onu yaratırken tamamen dünyevileşmiş küçük kişiliklerini ifade etmeyi-dışa vurmaya arzulamaları anlamında ‘suje’ unsurudur; ihtiras derecesindeki yüksek tutkunun ve özgünlük arayışının nedeni budur. Schoun, buna

⁸² Frithjof Schoun, **Sanat, Vazifeleri ve Hakları**, Çev: Ahmet Aydoğan, Merdiven Şiir Dergisi, Sayı:5, Eylül-Ekim 2005, 96 s.

'nesnel putperestlik'⁸³ adını veriyor. Kuşkusuz modern olmayan sanatçılar da kaçınılmaz olarak ve eşyanın doğası gereği kişiliklerini ifade ederler; fakat onlar bunu 'obje' aracılığıyla ve objeyi araştırarak yaparlar. Modernist sanatçılar ise zorunlu olarak obje ile uğraşırlar, fakat öznelliklerinin çerçevesi içerisinde ve öznellik kaygısıyla uğraşırlar; resim çizmeyi öğrenmek zorunluluğu yerini 'yaratma'yı öğrenmeye bırakır. Bu tersyüz edilmiş bir dünyadır.

2.2.2. Batı Sanatı: 'Trajik Olan'ın İfadesi

"Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu"nda Nietzsche sanatı açıklarken, antik Yunan düşüncesinin figürlerinden olan Apollon ile Dionysos düalizmini kullanır. Apollon denge, ölçülülük ve güzellik simgesiyken, Nietzsche'nin tarafında olduğu Dionysos esriğin, coşkunun, sahiciliğin simgesidir. Apollon geleneği yerleşik kuralları, Dionysos ise yaratıcılığı, deneyciliği, arayışları, yaşam enerjisi temsil eder. Apollon'un güzelliği bir tür ölü güzelliğidir, Dionysos ise yaşam enerjisi, coşku ve esriktir.

"Etik bir tanrı olarak Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de, kendilerini bilmelerini ister. Böylece, 'Kendini bil' ve 'Ölçüyü kaçırma!' istemi, estetik güzellik zorunluluğuyla at başı gider; kendini yüceltmek ve ölçüyü aşmak, Apolloncu olmayan evrenin asil düşman daymonlarıdır; bu yüzden Apollon öncesi dönemin titanlar çağının nitelikleri oldukları ve Apolloncu dünyanın dışından, yani barbarlar dünyasından geldikleri için aşağılanırlar."⁸⁴

Nietzsche'ye göre dionizik durum, en saf şekliyle müzikte gerçekleşir. Çünkü müzikte hiçbir fenomen dile getirilmez; ne sınır ne de görüntü vardır. Dionizik insan, görünenlere bakmaz, görünenlere dalar ve temelinde bulunanı araştırır. Böylece insanla insan, insanla eşya arasındaki sınır ortadan kalkar. Dionizik durum, kısaca 'öz – bir' den kopmuş insanın tekrar ona kavuşmak istemesidir.

Apollon ise Nietzsche'ye göre plastik sanatların (resim – heykel) ustasıdır ve öz – bir' e kavuşmak isteyen insanın kulağına yaşaması gerektiğini fısıldar. Çünkü

⁸³ Frithjof Schoun, **Sanat, Vazifeleri ve Hakları**, Çev: Ahmet Aydoğan, Merdiven Şiir Dergisi, Sayı:5, Eylül-Ekim 2005, 98 s.

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çeviren: Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s 40-41.

neye mal olursa olsun görevi, güzel görünüşleri ve şekilleri kurtarmaktır. Apollinik insan, dionizik insan gibi “resimsiz, cisimsiz ve ünvensiz” değildir. Bu yüzden, fenomenlerin dış yüzüyle ilgili apollinik, iç yüzüyle ilgili dionizikle sürekli bir çatışma halindedir.

Nietzsche'ye göre sanatçı ya Apollonien bir rüya sanatçısıdır yahut Dionisyen bir sarhoşluk (esriklık) sanatçısıdır. Bu iki durumun bir arada bulunmasından ‘trajik’ doğar. Asıl varlığından kopmuş olmak korkunç bir durumdur. Bunun için öz – bir’e kavuşmak üzere yok olmak isteyen insan, bir yandan da Apollon tarafından var olmaya zorlanmakta, kısacası hayatta aynı anda hem ‘evet’ hem ‘hayır’ demektedir. Nietzsche'nin anladığı anlamda ‘trajik olan’ işte budur. O bu çatışmanın dünyanın özünde var olduğunu söyler. O'na göre hayat bir bakıma trajedinin ta kendisidir.

Nietzsche, apollinik ve dionizik durumları, araya sanatçı girmeksizin, doğanın kendisinden fıskıran ve ‘doğanın sanat zorunluluklarını hemen ve aracısız bir şekilde tatmin eden bir sanat gücü’ olarak ele alır. Bu aracısız sanat durumları karşısında her sanatçı bir taklitçidir. Nietzsche, böylece sanat felsefesini Aristo'nun getirdiği ‘mimesis’ noktasında bağlar.

2.2.3. Doğu Sanatı: ‘Aşk’ın İfadesi

“Aşk Estetiği” adlı yapıtında Beşir Ayvazoğlu; *“Dionizik durumun, mistik sufilerin “aşk” dedikleri şey olduğunu”* söylemektedir. Ayvazoğlu'na göre; *“Tasavvufi düşüncede, insanı hayata ‘evet’ demeye zorlayan Apollon’un görevi ‘şeytan’ a yüklenmiştir.”*⁸⁵ Öykü biliniyor: Sufilere göre şeytan bir toprak parçasında evrenin yaratılışının gizli olduğunu göremediği için, ateşten yaratıldığını iddia ederek Adem’ e secde etmemiştir. Çünkü o Adem’in sadece dış şeklini görebilmiş, yani şekilde kalmıştır. Başka bir ifadeyle, şeytan fenomenlerin dış yüzüyle ilgilidir, tıpkı Apollon gibi. Bunun için insanın kulağına hep yaşamayı gerektiğini fısıldamakta, geçici şeylere bağlanmasını ve şekillerin baki kalmasını istemektedir.

⁸⁵ Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2004, s 26.

Sufi (mistik), kendisini vuslattan (birleşme) alıkoyan şeytana karşı mücadele etmek ve kazanmak zorundadır. Aşk'ın şeytanla barışması düşünülemez çünkü. Burada şeytanın insanın manevi gelişimi için gerekli bir prensip olduğu açıktır. Şeytan'ın bu ikilemde kazanması durumunda Apollinik ifade biçimi doğar. Gelip geçici şekilleri ebedileştirmek, özellikle resim ve heykel sanatlarının amacı olarak görülüyor. Halbuki Sufi bunun karşısında 'cihanın canı'nı arar.

Resim sanatında perspektifin inkarıyla, hikayede zaman ve mekan yoksunluğuyla bu çatışmayı önlemek istemiştir Doğu sanatı. Hikaye kahramanı. Dünyanın bir ucundan diğerine, hatta bilinmedik bir dünya ya rahatça gidebilir. Perspektifin inkarıyla da mekan ve buna bağlı zaman da ortadan kalktığı için, böyle bir sahnede her şey imkan dahilindedir. Nasıl ki resim ve şiir de nesnelere direnişi kırılmış; sanatçının iradesine ve hayal gücüne tabii olmuşsa, hikayede de kahramanlar tamamen sanatçının hayal gücüne bağlı olarak hareket ederler.

Tasvir yasağı Doğulu sanatçıları figürden kaçma ve figürü cansızlaştırmaya yöneltti. Sanatçı doğrudan soyutlamaya gitti. Doğulu sanatçı sanatında yeni yollar aramaktan ziyade bulduğu ile yetinmiş, fakat derinleştirmeye ve çeşitlemeye yönelmiştir. Batılı sanatçı ise, belki de Hıristiyanlığın "trajik" özünden kaynaklanan bir tedirginlik içinde olup, her zaman yeni çözümler peşinden koşturmuştur.

Doğunun bilgisi eşyaya hakim olmaktan çok, insanın iç gelişimini gözetten bir bilgidir. Mutlak hakikatin bilgisine, yani marifete (bilgi) varma yolunda bir gelişim. Bu eşyanın ihmali anlamına gelmez, eşya hakkında edinilen bilgilerin insanı ve ihtiyaçlarını aşmasına hiçbir zaman izin verilmemiştir. Doğu medeniyetlerinin özünde, eşya hakkında edinilen bilgilerin birbirine eklenmesiyle elde edilen ilerlemenin bilinçli bir inkarı vardır. Doğuda teknoloji bu yüzden çoğu zaman fantezide kalmıştır.

Batıyı temsil eden akıl, varlığı bölerek, parçalara ayırarak anlamaya çalışır. Oysa marifet; tam aksine varlığın asli birliğini ve bütünlüğünü kavramaktır. Mevlana'nın anlattığı çok bilinen bir öyküde Çinli ve Anadolu ressamının resimleme yarışından söz edilir. Çinli ressamlar tüm yetenekleriyle duvarı resimlerken, Anadolu ressamının tek yaptıkları duvarı ayna gibi cilalamaktır. Padişah Çinlilerin resmine hayran olur; ama bu resim Anadolu ressamının cilalı

duvarında daha muhteşem görünür. Burada “gönül gözüyle görüş” alegorik bir biçimde ifade ediliyor.

Tasvir yasağına uyan nakkaşın eserine verebileceği tek ifade sükunet olacaktır. Çünkü figürlerin düşünceleri, ağlamaları, arzu etmeleri mümkün değildir. İnsan ruhunun ihtirasları üçüncü boyutla birlikte silinip yok olmuş, bir baka deyişle akli ve hayvani ihtiraslar arasında, akli nefsin insan bedenine ilişmesi sırasında doğan çatışma ortadan kaldırılmıştır. Bu yüzden resimde perspektifin inkarı trajik olanın inkarı anlamına gelir. Mutlak güzellik ele geçirilmesi olanaksız, ele geçirildiğinde ise sanatın konusu olmaktan çıkan aşkınlıktır. Mutlak ifade edilebilir (ekspresif) değildir. Doğulu sanatçı bahçesindeki ağacın karşısına geçip, benzetmek amacıyla resim yapmaz, o zihnindeki ağacı çizer. Gerçekliği kavrayış tarzı geliştirdiği renk ve biçim şematizmine bağlıdır.

Yazının Doğu medeniyetinde oynadığı rol, resmin Batı uygarlığında oynadığı rolden çok daha önemlidir. Yazı artık okunmak ve anlaşılmaktan çok içerdiği melodik, müzikal çizgiler ve istiflerin plastik görüntüsünden ibarettir. Doğu müziğinin tamamen tek sesli olması ve bunda ısrar etmesi, kendi mistik niteliğiyle çok yakından ilgilidir. Müzikte ‘usul’ dediğimiz ritm sürekli tekrarlarla ‘mutlak zaman’a işaret eder. Tıpkı resimde perspektif ve hikayede zamansızlık gibi.

İslam sanatı neden Ortaçağ’ı aşip, yeniçağ’a giremedi? Bu sorunun yanıtı açıktır. Rönesans, İslam mistiklerinin nefis savaşıyla yenmeye çalıştıkları madde dünyasını yüceltme çabası görülüyordu. Ancak 1900’lerin başlarında Batı’ya resim yapmayı öğrenmek için giden Doğulu sanatçılar şaşkındılar. Başta empresyonizm olmak üzere, birçok sanat akımının ortak kaygısı tabiattan uzaklaşma isteği idi. Bu zaten baştan beri Doğulu sanatta istenen bir özellikti.

Doğuda ‘kavram ressamlığı’ gelişmişti. İslam mistiklerinin dünyayı yenme çabası; nesnelere dış görünüşleriyle yetinmeyip, özüne gitmek isteyen bir kavram ressamlığıydı bu. Tesadüf değil; tam da bu dönemde Matisse İran minyatürü ve Afrika çinilerinden; Kübistler ise zenci plastiğinden etkileniyorlardı. Kandinsky, Mondrian ve Klee Doğu’nun soyut nakış motiflerine sarılıyordu. Yinede aradaki uçurumun kapandığı söylenemez. Çünkü anlayışlar çok farklıydı. Doğu dünyayı bir

görüntü olarak görüyor ve onun ötesindeki hakikati arıyor; Batı ise insan varlığının yapıcılık etkinliğine inanan ve dünyayı insan düşüncesinin bir ürünü olarak görüyor.

3. DOĞUDA SUFİZMİN GÖLGESİNDE GELİŞEN SANAT VE DOĞU MİSTİSİZMİNİN SANATSAL DIŞAVURUMU

Sufi akımı, inanca içtenlik kazandırmak ve dünyayı yenme çabasını göstermek amacıyla hareket eder. İnancın gözü kapalı uygulanan bir durumdan kurtarmak ve anlama, bilme, benimseme ile ulaşılabilecek 'hakikat' şekline dönüşmesini sağlamayı amaçlar. Bunun içinde ölümü aşmayı ve onu bir yaşantı konusu yapmayı denerler.

Hıristiyanların kilisede yaptıkları dini öyküleri resimle anlatma çabası, İslam'da minyatür olarak kitaplarda karşımıza çıkmaktadır. 21. yüzyılda Hz. Ali'nin yüzünün temsili çiziminden bile rahatsızlık duyan taassub (bağnazlık) yerine Osmanlıda pek çok peygamberin ve Hz. Muhammed'in ailesinin yüzünün resmedilecek kadar hoşgörünün bulunduğunu görüyoruz:

"İlk sufiler kendilerini hiçbir zaman toplumdan soyutlamamışlardır. Bunlar özellikle cuma günleri kentin kalabalık yerlerine gelip Sokrates, Diyojen misali gelene geçene laf atarak onları dinin özü hakkında düşünmeye davet ederlerdi. Sufilerin bir bölümü dünyanın geçiciliğinden hareket ederek toplumsal yaşamdan el etek çekmişlerdir; ama birçokları pasifist tutumu reddederek aktif bir biçimde insanları aydınlatmaya çalışmışlardır."⁸⁶

Sufi anlayışının da etkilediği Anadolu Aleviliği yetiştirdiği derviş ve ozanlarla barış ve sevgi anlayışına dayanan bir felsefi düşünce geliştirdiler. Öktem'e göre, *"kendilerinden aldıkları vergi azalmasın diye gayrimüslimlerin yaşamına karışmayan Osmanlı, iş düşünceye gelince bunu baskıyla susturmayı tercih etmiştir"*⁸⁷. Sufizmden beslenen ve politik tutkudan uzak olan Anadolu Aleviliği, bu baskılara karşı sanatı daha da geliştirerek şiir, müzik ve dans ile kendini ifade etmiştir.

⁸⁶ Niyazi Öktem, **Halac-ı Mansur, Yaşamı, Felsefesi, Etkileri**, Horasan Yayınları, İst., 2006, 29 s.

⁸⁷ Y.a.g.e. 30 s.

Sufizm de ortodoks* ve heterodoks** ikilemi bize din ile sanat ayrımını verecek kadar güçlü bir ayrıma işaret etmektedir. Ortodoks sufiler akıl aracılığıyla 'salt hakikat'in anlaşılamayacağını, deneylerin getirdiği verilerle 'tümel'in (külli) kavranamayacağını söyleyerek 'tevekkül' (boyun eğiş, razı olma) içinde dogmalara bağlanmaktan başka bir esenlik yolunun olamayacağını ileri sürerler. Onlara göre insanoğlunun yazgısı boyun eğmekten ibarettir. İnsanoğlunun akli ve dili yetersizdir, ne anlar ne de ifade edebilir. Ahlaklı davranış ve ibadet bireyi tanrıyla bütünleştirir. Gazali, Ortodoks sufiliğin en önemli temsilcisidir. Ona göre tanrıyla bütünleşme, ahlaklı davranıp günahtan arınarak ibadetle yoğrulmaktan geçer. Tanrı öteki dünya da ancak buyruklarına uygun davrananla bütünleşecektir. Bu tür tanrı anlayışına dinlerde aşkın (fizik ötesi) tanrı düşüncesi denmektedir. İki evren birbirinden ayrıdır, soyut 'idealar', düşünceler evreni bu somut maddi evreni aşmaktadır. Her şeyin özü ve esası oradadır; tanrı'nın soyut, manevi katındadır. Ortodoks sufizm bu yaklaşımıyla din'in kendisidir.

Heterodoks sufilikte de ahlaklı davranış ön planda gelmektedir. Hatta ve hatta yaşamın son ereği ahlaklı davranıştır; yetkinliğin zirvesi ahlaklı olmaktır. Ahlaklı insan, dünyevi ihtiraslardan kurtulmasını bilen, ekstaz* (vecd) aşamasına gelmeyi beceren kişidir. Yetkinlikte ruh, tanrı birliği içinde erir, yok olur. Tıpkı budizm'deki 'nirvana'*** hali gibi kişilik, bilinç ve ruh tanrı katına ulaşır. Yaşamın her anında ahlaklı davranış ibadetin en yücesidir. Amaç yetkinliktir. Yetkinliği, ahlaklılığı, davranışlarıyla gerçekleştiren insan için ibadet ikinci planda kalmaktadır. Ahlaka götürmeyen, biçimsel davranışların hiçbir değeri yoktur. Hallac gibi heterodoks sufilere göre bu dünyada da tanrıyla bütünleşilebilir. Tanrı'yı sadece bu evrenin yaratıcısı değil de aynı zamanda bu evrenin içinde gören yaklaşıma yerleşik (mekni, immanan) tanrı anlayışı adı verilir. Yerleşik tanrı anlayışı Anadolu Alevileri'nin temel felsefesidir. 'Zatın' fışkırarak sıfatlarını ortaya koyması Alevi-Bektaşî felsefesinin

* **Ortodoks:** Dinsel öğretilere sıkı sıkıya bağlı kimse. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 382 s.)

** **Heterodoks:** Belirli bir din,düşünce ve ideoloji alanında ana akıma bağlanmayıp, merkezi iktidarın diliyle konuşmayan, farklılıklara açılan düşünme ve davranma biçimi. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 239 s.)

* **Ekstaz:** Şamanizmde çevresindeki olanlardan haberdar olan ama coşkunlukla kendinden geçip nerdeyse transa girme durumu. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 192 s.)

** **Nirvana:** Budizme göre insanın aşırı istek ve tutkularından kurtulma yoluyla eriştiği salt mutluluk durumu. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 367 s.)

özüdür. O halde salt güzellik, salt iyi, salt adil, salt hakikatle bu evrende iletişim kurmak, iç içe olmak olanaklıdır. Heterodoks sufizm bu özellikleriyle sanata çok yakındır.

Heterodoks sufilik, Antik Yunan'dan bu yana süregelen ve Akdeniz'e özellikle Anadolu'ya egemen olan bir anlayıştır. Antik Yunan filozofları Anaksimenes, Thales, Herakleitos, Anaksimandros ve Aristoteles tanrı-doğa iç çeliğinde irade sahibi bir tanrı'yı aramışlardır. Stoacılar tamamıyla panteist Tanrı felsefesini işlemişlerdir. Stoa okuluna göre yaşamın amacı ahlaksal davranıştır. İnsanın ahlaklı davranabilmesi için bilgi sahibi olması gerekir. Bilen insan doğruyu yanlıştan ayırarak hakikate ulaşır. Hakikati, görkemliliği bireye alçak gönüllük bilinci verir, Alçakgönüllü birey ise ahlaka yönelir.

“Tasvir yasağı'na rağmen Doğu'da ve İslam ülkelerinde resim her zaman yapılmaya devam etmiştir. Halifeler devrinde krallık gücünün anıtlarla yüceltilmesi geleneğine bağlı olarak yapı dekorasyonunda duvarları kaplayan resim ve mozaiklerle karşılaşırız. Yine Emeviler döneminde, zengin bir tüccar sınıfı oluştu ve bu sınıf sanata ilgi duydu. Kitaplıklarını süsleyen değerli yazmaların resmedilmesini isteyen bu zengin tüccarların sayesinde yapı sanatıyla ilişkisi kalmayan resim ve minyatür canlanmaya başladı. İpşiroğlu'na göre;

“Türklerin İslamiyetden önce ürettikleri yapıtlarda figürleri canlı gösteren, kütle ve mekansal yanılama yer veren teknikleri kullandığı ve İslamiyeti seçtikten sonra bu anlayışı bırakarak kavramsal bir imgelem geliştirdikleri ve bu kavramsal özelliklerin yani bir estetik dilinin oluşmasına neden olduğu görülmektedir.”⁸⁸

İslam inancını yansıtan bir resim sanatının ortaya çıkmasında Sufi akımların imanı gözü kapalı bir inanç olmaktan çıkarmasının büyük payı vardır. Mistik öğretiler, resim sanatına, İslam inancı içinde gelişebilme olanağı sağlıyor ve sanatçılar ister bilincine vararak, ister gelenek ve görenekle olsun, bu öğretilerin dayandığı dünya görüşünü benimsiyorlardı. Müslümanlık, tanrı ile dünya gerçeğini tasvir etmeyi sanata yasaklamıştı. Mistik öğretilerle, bu iki dünya arasında oluşan dış algıların iç görü haline geldiği bir düşünce dünyası sanata açılıyordu. Baştan beri İslam'ın yarattığı edilgin davranış, mistiklerle değişmeye başladı. 'Allah korkusu' yerini mistiklerde 'Allah sevgisi'ne bıraktı.

⁸⁸ Mazhar Şevket İpşiroğlu, **İslamda Resim**, Türkiye İş Bankası Yayınlar, İstanbul, 1973, 10 s.

3.1. Sufi Simgeçiliğinin Arketipleri

'Bilinenin ötesinde bir şeyler arayanlardan biri' olarak sufünün sanatsal arayışının temel ereği bütün mistik öğretilerin temel konusu olan 'kendini bilme-tanımaya, içe dönme ve ten ile tin'in birleşimidir. İslam araştırmacısı Seyyid Hüseyin Nasr bu arayışı, Attar'ın 'Simurg' öyküsü aracılığıyla ve mecazi kavramlarla anlatmaya çalışır: "*Fani gölgeler dünyasında kendisini bütünüyle evinde hissedemeyen ve köklerini arayan kimseler, kuşlar ailesine aittir.*"⁸⁹ Çünkü bu kimselerin ruhları hakikate doğru gerçek uçuşlarında, onlar kadar deneyimsizde olsalar ruhlarının kanatlarını hissedebilirler. Fakat ruhtaki çekim gücünün öyle kolay üstesinden gelinemez. Tutkulu ruh, saflaşmanın ateşiyle tüketilmekten kaçınmak için binlerce bahane bulur. Sufi sanatçı kendine ait semboller dünyasını kurarken tutkuyla ve aşkla hareket eder. "*Kayıp zerrelere sana gelir merkezine çek / ve gördüğün ezel aynası ol: / karanlıkta o yana bu yana gezinen ışıklar, / dön ve güneşine geri gömül.*"⁹⁰

Bir Sufi başyapıtı olan "Mantık-ut Tayr" (Kuşların Dili) adlı uzun lirik şiirinde Feridüddin Attar; Doğu mistisizmindeki (tasavvuftaki) vahdet-i vücud (varlığın birliği) anlayışını çok zengin bir sembolik dil kullanarak açıklar. Efsaneye göre, dünyadaki bütün kuşlar kendilerine önderlik eden 'hüthüt' kuşu eşliğinde, kuşların kralı varsayılan 'Simurg'u bulmak için yedi büyük vadiyi aşmaları gereken uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkarlar. Uzun ve yorucu yolda birçok kuş yorulup hastalanır; kimisi dünyevi zevklerden vazgeçmeyerek geriye döner ve yolculuk sonunda sadece 30 kuş kalır. "*Araştırmacı nitelikli olmalıdır ve niteliklide her zaman azdır.*"⁹¹ Sırasıyla; 'arzu', 'aşk', 'bilgelik', 'memnuniyet', 'birlik', 'hayret' ve 'yok olma' adlarındaki yedi vadiyi aşarak yorgun ve bitkin bir şekilde menzile varan kuşlar burada Simurg'un gerçekte kendileri olduğunu şaşkınlıkla fark ederler. Artık ne yol, ne yolcu ne de klavuz (rehber) vardır. Çünkü 30 kuşun hepsi de artık bir'dir. (Resim 7)

⁸⁹ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslam Sanatı ve Manevîyatı**, Çeviren: Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992, 133 s.

⁹⁰ Feridüddin Atar, **Mantıku't Tayr**, Çeviren: Mustafa Çiçekler, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2006, 39 s.

⁹¹ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslam Sanatı ve Manevîyatı**, Çeviren: Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992, 143 s.

Attar'ın çizdiği bu sembolik evrende hakikat arayıcılarının (kuşların) hüthüt (esin kaynağı) eşliğinde, hakikate (Simurg'a) yolculukları anlatılırken; gerçekte insanın yaşamı boyunca çeşitli engellerden geçerek olgunlaşması çok güçlü metaforlarla dile getirilmektedir. Mevlana'nın sözleriyle, *“Denizin dibinden inciyi alıp getirmek için derine dalan bir dalgıca ihtiyaç vardır”*.⁹²

Sufi, düşünce dünyasını besleyen bir kaynak olarak tasavvufi öyküleri olduğu kadar Mevlana'nın da bizzat sanat (dans ve müzik) yoluyla kendini ifade etmiş olmasını önemser. Mevlevi ve semazen olarak dönme eylemini içinde barındıran semayı, var oluşu ve sanatı için önemli görür, üzerinde düşünür ve uygulamaya çalışır. Mevlana'nın felsefesini yansıtan Sema ayini, bildiğimiz, alıştığımız dünyanın ötesindeki bir gerçekliğe işaret eder. Mevlana ve Sufizme göre, her insanın kalbinde sır adı verilen bir şey saklıdır. Bu, Yunus Emre'nin, “bir ben vardır, benden içeri” dediği şeydir. Bu sır her insana verilmez. Sır'a ancak uzun çabalar ve lütuf sayesinde ulaşılabilir ancak. Tarih boyunca pek çok uygarlık, inanç, öğreti ve felsefe, bu iç'teki sır'ı bilinir kılmakla uğraşmışlardır. Klasik Yunan uygarlığının Delphi Tapınağının girişinde yazılı olan “Kendini Tanı!” sözü ile kastedilen, yürekte gizli kalan sır'ı tanımaktır.

Mevlana, anlatılamayana anlatabilmek için şiir, raks (dans) ve müziği seçti. O'na göre, insanın evrimi henüz tamamlanmamıştır. İnsan, olgun (kamil) ve mükemmel olmak üzere dünyaya gelir. İnsan-ı kamil olmak, insanın iyi, ahlaklı, yardımsever, sevgi dolu biri haline gelmesi demek değildir. Çünkü ego (benlik) olduğu sürece bu niteliklere ulaşamaz. Ego, kendi bencil ve ivedi yararlarının ötesini görmekten acizdir. İnsan-ı kamil olmak, bilinen olumlu-olumsuz duygu, düşünce, eylem ve alışkanlıkların, özcesi insan olmanın bir yana bırakılıp, yerini; hiç tanınmayan, bilinmeyen egodan farklı bir bilincin, oluşumun, varlığın, özün almasıdır. Bu tam bir dönüşümdür; zihnin kendisinde, beynin hücrelerinde ve bedenin atımlarında bile kendini gösteren bir değişimdir. (Resim 8) Mevlana insanın bu özsel değişimini şu sözlerle ifade ediyor:

“Madenden öldüm ve bitki oldum;/ Bitkiden öldüm ve hayvanlığa girdim;/
Hayvanlıktan öldüm ve insan oldum;/ Ölümden, eksilmekten niye korkayım,/ Bir adım daha
atıp insanlıktan öleyim,/ Kanat çırpıp meleklerle karışayım,/ Meleklikten geçerek öteyi

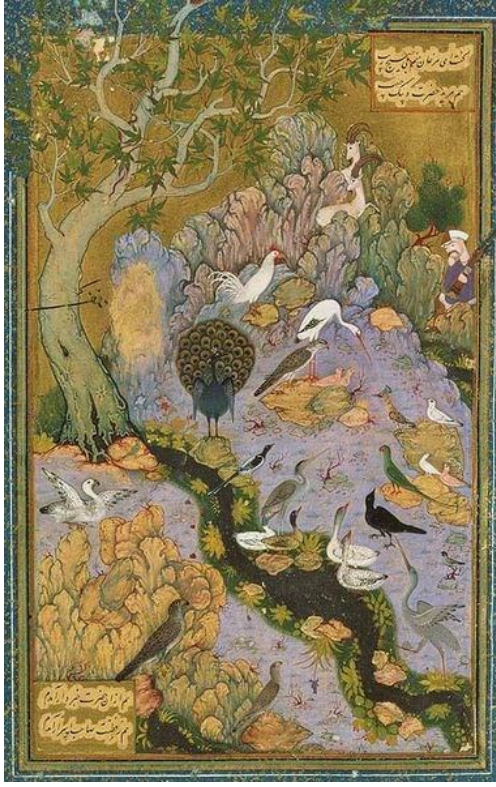
⁹² Mevlana Celaleddin-i Rumi, **Mesnevi-i Şerif**, Mütercim: Süleyman Nahifi, Timaş Yayınları, İstanbul, 2007, 338 s.

aramalıyım,/ Çünkü 'O'nun vechi hariç her şey yok olacak',/ Sonra yok olayım! çalgı gibi söyleyeyim,/ 'Biz muhakkak, ona dönücüleriz' diyeyim."⁹³

Mevlana barış ve sevgiyi her yerde; Batıda ve Doğuda insanın varlığında ve sanatta bulur. Hiçbir forma sahip olmayana (formless) ulaşmak için Mevlana'nın sevgiyi kullanması, her şeyden çok şiirde, müzikte ve semadaydı.

Sufizme göre, insanın gerçek benliğini oluşturan bu ruh, evrene başka bir alemden, derece derece inerek gelmiş ve bu dünyaya ait olan beden elbisesini giyerek, 'görünür' olmuştur. Ruhi varlığın, ait olmadığı bu evrende, ana yurdunu özlemesi çok doğaldır. Somut alemde kendisini bedenle özdeşleştiren insanın mala-mülke, makama, üne ve saltanata duyduğu özlemin ardında işte bu ayrılığın verdiği hasret vardır. Sufilikteki ney sembolü, asıl vatanından ayrılan bu ruhu temsil eder. Mevlana ünlü 'Mesnevi'sinde bu yüzden; "Dinle Ney'den nasıl şikayet etmekte" diye başlar. Ney (ruh), yanık, içli sesiyle ayrıldığı kamışlığa (geldiği aleme) kavuşmanın özlemini dile getirir. Kamışın kamışlıktan koparılıp ney şekline girinceye kadar geçirdiği aşamalarla ruhun terk ettiği alemden insan bedenine girdiği evreler benzerdir.

⁹³ Mevlana Celaleddin-i Rumi, **Mesnevi-i Şerif**, Mütercim: Süleyman Nahifi, Timaş Yayınları, İstanbul, 2007, 557 s.



Resim 7: Mantık'ut Tayr (Kuşların Dili) İran minyatürü. 17. yüzyıl.

Resim 8: İnsan-ı Kamil, İnsanla temsil edilen evren. Anonim çizim, Metin Nigar Koleksiyonu.

Sema töreni, ruhun “kün”- “ol” buyruğuyla başlayan iniş ve insan-ı kamil olmaya doğru gidişiyle devam eden yükselişinin öyküsünü anlatır. Varlığın, baştaki birliğine dönüşünü gerçekleştirmiş olan Mevlana da Konya kuyumcular çarşısında güpegündüz, herkesin gözü önüne semaya durmuşken, bütün sırların ortaya saçıldığı bir patlama anını yaşıyordu kuşkusuz. Sema boyunca insan, hem evrenin merkezi ve hem de insanın kendi var oluşunun merkezi olan merkeze doğru çevreden yolculuğa çıkar. Bu dans aynı zamanda bedeni ruhun mabedi ve bazı üstatların, ‘beden ruhlaşması ve ruhun bedenleşmesi’ olarak tanımladıkları manevi bir simyada olumlu bir öçe yaparak, beden de ruhu ‘gerçekleştirir’.

Tasavvufa ve diğer büyük mistik akımlara göre normal haliyle insan isim olarak insandır; gerçeği görmesini engelleyen göz bağıyla, dönüp duran dolap beygirlerine benzer. Gerçek insanın içinde, kalbinin en derininde saklıdır. Tasavvufa göre, normal insani aklımız maddenin ötesini göremez. Oysa şeylerin ortaya çıkması ruh ve maddenin birleşmesiyle olur. Doğası gereği görünmez olan ruh sadece beden vasıtasıyla görünür. Ruh, maddenin ve sonsuzluğun bilgisini elde edebilmek

için, gelip geçici bedene sıkı sıkıya bağlıdır. Sonsuzu, sınırsızı anlayabilmesi için, sonluyu, sınırlıyı bilmesi gerekir. İnsanın sonsuzun bilgisine, marifete ulaşabilmesi için son derece hassas, ince, derin ve anlaşılması güç bir yeteneği vardır. O'da kalp'tir, yani gönüldür. Her şeyin özünün bilgisi kalp'te mevcuttur. Sır denilen saf bilinç de kalbin en derininde saklıdır.

Nasıl ki bir çiçek tohumu henüz bir çiçek değilse ve çiçek olabilmesi için tohumun toprağa ekilip su verilmesi gerekiyorsa; içimizdeki o saf bilinç tohumunun gelişebilmesi için de beden ve kişiliğin gereksinim duyduğunda besine ihtiyacı vardır. İnsanın özgürlüğü ve seçimi burada devreye girmektedir. Ya tohumu ekip, besleyecek; ya da olduğu gibi eksik insan olarak kalacak.

Kalp'te gizli bulunan bu tohumu yeşertmeden yaşamak, gerçek bir hayat değildir. Ruhsal gözler tamamen açılmadan, yani kalp tamamen ışıkla dolup, gerçek benliğimizi görmeden bizler uyanık, bilinçli sayılmayız. İnsan hakikate ulaşmak için kendi içine dönmek zorundadır.

*“Çok cehd edip istedim/ yeri göğü aradım / hiç mekanda bulmadım / buldum insan içinde.”*⁹⁴ Yunus Emre'nin bin bir çaba ile arayıp yalnız insan içinde bulduğu bu şey, özenle bakılıp beslenmesi gereken bir tohumdur. İnsanı, gerçek-tam insan (insan-ı kamil) yapacak olan kişinin kendi gerçek benidir.

Süluk (tasavvufi yol), salıkların (yola giren, tasavvuf yolcusu) geçtiği aşamalardır (seyri süluk). İnsan benliğinin sonsuza yöneltilmesi (arınmanın gerçekleşmesi), bir başka deyimle nefsin*, ölümlü niteliklerden kurtarılıp, tanrısal niteliklerle donatılması olayıdır. Süluk (tasavvuf yolcusu) işini üzerine alan, fiziksel ve hissedilir işlevinden psikik işlevine ve oradan da ruhani işlevine dönüştürülen, bedenle ruh (ten ile tin) arasındaki dişil öge nefstir. Tasavvufta sülukun evreleri, nefsin mertebeleri olarak gösterilmiştir. İlk aşamada; bedeni hazlara eğilim, lezzet ve şehvetle emreden, kalbi sufli (alçak, aşağılık, önemsiz) yöne çeken güç vardır. İkinci aşamada; nefis önceki yaşamına yön veren değerlerin anlamsızlığını, felakete götürdüğünü görür ve şüphe içine düşer. Üçüncü aşamada; nefis ilham (esin) almaya uygun hale gelir. Dördüncü aşama; nefis şehvet ve kötülüklerden tamamen

⁹⁴ Asım Bezirci, **Türk Halk Şiiri**, Say Yayınları, İstanbul, 1993, 89 s.

* **Nefs**: Can ve ruh, öz benlik. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 361 s.)

sıyrılır. Beşinci aşamada; insani sıfatlar kalkmış ve sır'a erilmiştir. Son aşamada; tam fena (yok olma) gerçekleşmiştir; nefis yaratan-yaratılan özelliklerini birleştirir.

Sufi terminolojisinde evren, yaratıcı gücün gölgesi olarak ifade edilir. Gölge ile onu düşüren arasındaki ilişki, fenomen ile onun örneği arasındaki neden arasındaki ilişki gibidir. Bir gölgeye sahip olmak için üç temel öge bulunmalıdır; birincisi gölgesi düşecek bir nesne; ikincisi gölgenin düşeceği bir yer ve son olarak gölgenin tanınacağı bir ışık gereklidir. Lale Bahtiyar, tasavvufi arayışın dışavurumunu ortaya koyarken aynı zamanda soyut güzelliği ve sadeliği amaçlayan sufi sanatın gerisindeki ilkeleri de açıklar:

"Fars minyatürlerinde gölgenin bulunamayışı, bunların ışığı Tanrıdan yansıtan Arketipler* aleminden çıktığını ortaya koyar. Bu alemin altında gölgeler alemi vardır. Minyatürün ayrıca perspektifi hesaba katmayışı bu sebeptendir, çünkü perspektif Arketipler aleminden uzak, hissedilir bir fenomendir. Minyatürler, bir üçüncü boyutu da açık bir şekilde tasvir ederek suni bir muhayille (imgelem) yaratır ve kişisel keşif duygusu silinir. Öte yandan mimari gölgeler yaratmaya hasredilmiştir (bir şeye ait kılınma), çünkü mimari, bu fenomenal alemin bir parçasıdır; ışığı yakalar ve gölgeler düşürür, halbuki minyatür saf ışığı yansıtır. Yansıtıcı ayna; tasavvufi ifadelendirme için önemli olan ikinci bir yaratılış kavramı da aynadır."⁹⁵

Tasavvufa göre evren her an yeniden yaratılmaktadır. Her anda, bir zamanla mukayyet (bağlı olma) evren olarak ortaya çıkan şey tanrıya döner. Devamlı olarak, ani bir genişleme ve daralma vardır. Kuvveden fiile aktarılan tek tek nesnelere tezahürü ardışık dalgalar gibi devamlı olarak ortaya çıkar. Her anda, mahlukat (yaratılmış olanlar) yok edilir ve yeniden yaratılır. Her kalp atışıyla ölürüz ve yeniden doğarız. Alem şiddetli bir hareket içindedir; zahir olan suretlerde hak'kın inişiyle buluşmak için her nesnenin içindeki dikey eksen doğrultusunda yükselir. Abdülbaki Gölpınarlı'ya göre Şebüsteri'nin 'Gülşen-i Raz'ı, 'Tasavvuf nazariyelerinin sufi aşkını ve bilhassa sufilerin mecazlardan kastettikleri anlamları anlamak bakımından en ileri kitaptır:

"Bil ki bu alem baştan aşağı bir aynadır,/ Her zerreden parlayan yüzlerce güneş vardır./ Bir damla suyun kalbini yararsan,/ Ondaki yüz umman fıskırır./ Her kum tanesini yakından incelersem,/ Yüz Adem görebilirsin içinde,/ Aza bakımından sivrisinek bir fil gibidir./ İma bakımından bir yağmur damlası Nil gibidir./ Bir tohumun içinden bir harman çıkar,/ Bir

* **Arketip**: İlk örnek **Arkhe** : (Töz-Ana madde):İlk, temel, başlangıç, ilke. Evrenin temel unsuru (su, hava, toprak, ateş) (Bkz. Metin Sözen-Uğur Tanyeli, Sanat Sözlüğü, 26 s.)

⁹⁵ Lale Bahtiyar, **Sufi, Tasavvufi Arayışın Dışavurumu**, Çeviren: Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006, 21 s.

darının içinde bir alem var./ Sivrisineğin kanadında hayat bulunur./ Gözün noktasında gökyüzü durur./ O küçüklüğü ile beraber kalp danesi,/ İki cihanın rabbinin menzildir.”⁹⁶

Sufi bilir ki ‘İnsan sembolleri yaratmaz; onlar tarafından dönüştürülür’. Sembolleri tarif ve organize etmek için sınıflandırmak onları tüketmez, çünkü onlara başvurulsa da vurulmasa da onlar mevcuttur. Süreç, bundan çok daha karmaşıktır; kişi bu tarif seviyesinde kalırsa tanrı'nın sadece bir vechesi (yüzü) olan içtenlikle yutulmuş hale gelir. İçkinliği bilmekle beraber aşkınlıkta bilinmelidir, çünkü yalnızca o zaman dönüşüm mümkündür ve arayışın hedefi de dönüşümdür. İngiliz asıllı yazar Martin Lings (Ebubekir Siraceddin) şöyle der:

“Güzel bir kelimenin en iyi örneği, yukarı, hakikate doğru bir arzuda çağrılan, hatırlanan, zikredilen (anılan), ilahi bir isimdir. Ağacın sağlam sabit kökü zikirdir ki sağlam sabit maksatla dile getirilir. Göğe ulaşan dallar kainatın bütünü boyunca yukarı doğru geçer gibi zikrin muazzam önemini temsil eder; ve ağacın meyvesi hakikattir ki onun anılmasıyla zikir icra edilir.”⁹⁷

Kozmolojik sembollere gelince; kozmik dağ Kaf, alemin yenilenmesine, kainatın gençleşmesine imada bulunur. Dağ, göğün sonsuz genişlemesini, mekandaki tek ve en yüksek noktayı sembolize eder. Bütün kainatın kaynağı, ancak ilahi sonsuzlukta sadece bir noktadır. Varlığın alt hallerine doğru inilirken yatay boyut genişler. Kişi başlangıçta ne kadar ilerde ise o kadar çok bir genişleme duygusuna sahiptir; fakat merkezden uzağa hareket etmektedir. Dağa tırmanmak, hayatın iç yönlerine tekabül eder. Şeriat (kutsal yasa) yatay esastır. Tırmanmak için rehber gereksinim vardır. Bir dağa birçok patikadan tırmanılabilir, fakat tecrübeli insanlar tarafından açılan bir patika izlenmelidir. Kişi ne kadar yükseğe tırmanırsa aşağıda kalan şeyler o kadar küçülür, fakat aynı zamanda o kadar da ileriye görebilir. Manevi olarak ne kadar yükselirse o kadar çok ruyet (duru görü: görme organlarının yardımıyla değil, zihinde görme) kazanır. Ve yalnızca zirvede diğer zirveler görülebilir.

Dağda ağaçlar ve bitkiler vardır ve doğal şekillerle doludur; sonra ağaç yetişmeyen sınır geçilir ve şekillerin olmadığı aleme girilir. Şekilden şekilsizliğe, hissedilenden akledilene geçilir. Kozmik dağın tepesine varan kişinin adı Simurg'dur.

⁹⁶ Mahmud-ı Şebüsteri, **Gülşen-i Raz**, Yayına Hazırlayan: Sadık Yalsızuçanlar, Timaş Yayınları, İstanbul, 1999, 86 s.

⁹⁷ Martin Lings, **The Book of Certainty**, London, 1952, 35 s.

Daha önce sözü edilen, 12.yy Farisi sairi Attar'ın yazdığı "Kuşların Meclisi" (Mantık-ut Tayr) adlı öyküde ilhamın(esinin) sembolü "hüdhüd", efsanevi "simurg"u arayışa başlamak için kuşları (melekeleri) toplar. Fenomenal aleme bağlı olanlar yolculuk yapmamak için mazeretler gösterir. Benliğin, eşyanın dış suretlerine kapılan yönü olan bülbül, gülü bırakamaz; ördek suyu bırakamaz; şahin avını bırakamaz. Sadece eşyanın iç yönüne uyanmış olan ve maddiliğin ötesini gören melekeler (zihinsel yetenekler), tamamlanmaya doğru seyahat etmeyi seçerler. Arayışın sonunda kuşlar, Simurg'un yolculuk boyunca içerden onlara rehberlik ederek onlarla beraber bulunduğunu keşfederler.

Dans (raks, deveran) keşiflerin ve ilhamların etkilerini alma sebebiyle mevcut nesnelere dairesi etrafında ruhun dönmesine göndermedir ve bu salık'ın (yolcu) halidir, Dönme (sema; deveran), ruhun sır'ında tanrı ile durmasına bir göndermedir. Onun bakışı ve düşüncesinin dönmesi ve mevcut şeylerin safına nüfuz etmesi ve sıçraması onun insani makamdan tevhid (birlik) makamına çekilmesine bir göndermedir.

Evvel (ilk), her nesnenin mabedidir; doğum, başlama, merkez ve noktadır. Evvel, asli halindeki insanın bilgisidir, örneğin Hz.Adem'de temsil edilir. Kişinin varlığının Ademi, tabiat alemiyle ve kişinin fiziksel kalıbıyla alakalıdır. Evrensel söz (universal logos) olarak kutsal yazınlarda ifade edilir.

Ahir'in (sonraki) bulunduğu yer, Evvel'in başladığı yer olan merkezdir. Ahir, ölümdür ve Tanrı ile yeniden bütünleşmedir. Ahir her şeyin ona döndüğü bir'dir ve Sufi'nin kendini ifade ettiği yer burasıdır. Ahir, zamansal bir haricileştirmedir (dışlaşma). Mistiğin kalbi dolunay gibi; nefsi ise gecenin karanlığı gibidir.

Karanlık ve ışık, tasavvufun arketipsel (ilk örnek) sembolleridir, çünkü ilahiliğe dair asli bir deneyimin doğal ve doğrudan ifadeleridir. Fena (yok olma) ve beka (varlığını sürdürme) makamlarına karşılık gelirler. Bu makamlar sadece aşkın bir farkındalık seviyesinde ortaya çıkan mistik deneyimlerdir.

Fena (yok olma) makamında, obje veya ego hakkında tam bir bilinç eksikliği söz konusudur, kişi karanlığa doğru hareket etmektedir. Tecrübenin kendisinin herhangi bir bilinci bile yoktur. Hiç bir görüntü yoktur. Beka (varlığını sürdürme)

makamında zihin, tanıklık bilgisine yeniden uyanır, fakat şimdi bu suretler ve görüntüler kutsalın kendini gösterdiği objektif suretlerdir. Kişi, karanlıkta, ışığa doğru hareket etmektedir.

Sufi için ışık ve karanlık, mecazi tecrübelerdir. Var oluş, ışıktır. Hakikat, mistiğin bilincinde belirdiğinde, ışık gibi katışıksız birlik ortaya çıkar. Bütün çokluk karanlıkta kaybolur. Böylece ışık, tam olarak belirdiğinde her şey ortadan kaybolur. Fakat her şey ferdiyetini (tekliğini) kaybettiğinden ve bilinçte silinmiş hale geldiğinden, bütün alem çelişik şekilde ışık denizine döner. Bu ışığın derinliklerinin dışında, karanlıkta kaybolan her şey kendi ferdiyetlerinde yeniden doğmaya başlar; fakat bu evrede onlar var oluşun saf ışığı ile tamamen doymuş karanlıklardır.

Bazı Sufi grupları sayıları, varlığın ilkeleri ve bütün bilimlerin kökü olarak kabul eder; onları ruh'un veya aklın nefis üzerine ilk taşınması olarak ifade ederler. İhvan-ı Safa (saflik kardeşleri) şöyle der, "Sayı, insan nefsinde birliğin tekrarından kaynaklanan manevi hayaldir". Evren, bir ile başlar, varlığın çoklu durumları ile iner ve toplanma mekan insan ile son bulur.

Tabiatın kozmik süreçlerini bilmekte başka bir vasıta olan sayıların ferdiyetinin (tekliğinin) ve karakterinin açığa vurulması geometri yoluyla olur. 1 sayısı noktayı üretir, 2 çizgiyi, 3 üçgeni üretir. Üçgen, noktaların veya çizgilerin 1'den türetiminde, mekanı çevrelemek için oluşturulan ilk şekildir. Aklın (2) nefis (3) üzerindeki faaliyetini sembolize eder ve böylelikle aklın inen, yatay veya yükselen hareketine sebep olur. Çünkü akıl (aktif, eril unsur olarak) ve nefis (alıcı, dişil unsur olarak) bir'in tezahüründeki (görünme) ikiliği temsil eder. Onların birliği ve ürünü (madde) evrenin kararlılığını biçimlendirir.

Minare ve kubbe, insanın iki boyutlu maddi var oluşunun dikey ve aşkın olan üçüncü boyutunu yansıtır. Yaratıklar arasında dik duran tek varlık olan insanı temsil eder; kaynağına dönmeyi şiddetle arzulayan nefsi hatırlatır.

3.2. Soyut Sanatın Mistik Dışavurumu

Soyut sanat, doğada mevcut nesnelere betimlemek yerine, biçim ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan sanattır. Burada sözünü ettiğimiz; temsili olmayan sanat modernizmin bir getirisi değildir. Daha da geriye, İslam ve Musevi geleneklerinde insan betimlemesinin yasak olduğu dönemlere kadar gider. Özellikle İslam'da süsleme sanatlarının son derece gelişmiş olduğu biliniyor. İslam'daki kaligrafi ve hat sanatlarının kökünde bulunan soyut tasarım ilkeleri oldukça eskidir.

Mistik sanatın soyutlama ihtiyacının arkasındaki ilkeleri anlamaya çalışmak aynı zamanda bize sanat ve mistisizm arasındaki kopmaz bağları gösterebilir. Yapıtlarında görünen gerçekliğin gerisindeki görünmez gerçekliği arayan bir sanatçı için görünen evrenin verileriyle yetinmesi beklenemez. Sanatçı ele aldığı bütün kavramların aslına, köküne ve özüne inmeye çalışır. Deyim yerindeyse solup giden bir gülün 'manevi tarihini' arayandır o. Baharda aynıyla değil ama misliyle var olacak olan gülün mücerret (soyut) ruhunu, ondaki hüsnü mücerredi (soyut güzelliği) keşfedip yapıtına oturtacaktır. Yani bir gülü betimlerken onun mevcut gerçekliğini değil, özünü araştırarak ve gülün mutlak güzellikten aldığı payı ortaya koyacaktır.

Sufinin soyutlama çabası evrenin işleyişinin ruhunu çift yönlü olarak yani diyalektik bir tarzda algılamamıza olanak tanır. O, evrendeki tezahürlerden (belirme, görünme) ve o tezahürlerin bir ürünü olan ikonların gerisindeki mücerret (soyut) ruhu algılama çabasına girer. Diyalektik süreç burada tersine işler. Nesneden gerçekliğe değil gerçeklikten nesneye hareketi içerdiği için.

Burada Mevlana'nın form (suret) ve anlam (mana) arasında yaptığı ayrım dikkat çekmek gerekiyor. O'na göre varlıklar evreninde her şey hem zahir (form) hem de batınıdır (anlam). Görüntü bir özün tezahürü olarak bir anlam içerir. Eğer suret düzeyinde kalırsa ve mana anlaşılmazsa hiçbir şey tam olarak algılanamaz. Şeylerin (suretlerin) manasına nüfuz edilmelidir. İşte sufinin tersine çevirerek sanatı var ettiği alan tamda burasıdır. O şeylerin (suretlerin) anlamlarından yola çıkarak sembollere gidebilmiştir.

Sanatçı mutlak zamana göndermede bulunurken kısmen başarılıdır. O' da bilir ki adı üstünde aşkın olan sanatçıyı da aşan bir şeydir çünkü. Ancak soyutlamasının ve tefekkürünün (düşünme eyleminin) derinliği oranında bir bilgiye (hikmet) erişilebileceğini de bilir. Bu yüzden sanatçı, soyutlamayı götürebileceği en ileri noktaya kadar taşır. Sanatçı dış dünyayı ayrıntılardan soyutlayarak çizgilere indirger (sadeleştirme), nesnelere geometrik bir şematizm düzeyinde yeniden tasarlayarak yeni bir tarz yaratır. Böylelikle o eşyanın özüne inebilmiş; dış yapının gizlediği içyapıyı ortaya çıkarmıştır. Mutlak zamanın "kün"-“ol!" hakikatine varabilmiştir. Sanatçı, bu sadeleştirme eylemiyle kontrol edilemez çokluk dünyasını geometrik bir algıyla soyut formlara indirgemiş ve birliğe tekliğe kavuşturmuştur. Sonuçta eşyanın zahirinde (dışsal) göze çarpan farklılıklar ve ayrıntılar törpülenerek batını (içsel) birlik ortaya çıkartılmıştır.

Yapıtlarında soyutlama tavırlarıyla zaman ve mekan (perspektif) gerçeklerinin dayattığı zorunlulukların tümünü kıran Sanatçı, mutlak zaman ve mekan arayışına yönelerek bir anlamda 'zamansızlık' ve 'mekansızlık' ı amaçlamıştır. Fenomenlerin gelip geçici ve karmaşık özellikler gösteren iç yüzüne inilmiş ve rastlantı ve kaosun olmadığı mutlak sessizlik ve armoni yakalanmıştır.

Sanatçı; sanatın aşkın bir gerçeklik arayışı olduğunu bilir. Bu aşkın gerçekliğin ancak üst düzeyli soyutlamalarla ifade edebileceğine inanır. Ona göre yapıt sanatçının ruhunda boy verir ve ancak sanatçının kozmolojik tasavvurunun genişliği ve derinliği oranında evrensel bir estetik değere ulaşabilir. Evrenin tasavvurunun dışlaşması olarak sanatçının imgeleminde yeniden üretilen gerçeklik artık doğanın bir kopyası değil aşkın gerçekliğin bir yansımasıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA DOĞU MİSTİSİZMİ

1. MODERN BATI SANATINI BESLEYEN BİR KAYNAK: DOĞU MİSTİSİZMİ

Modern sanatımızın üzerinde temellendiği geleneksel sanatlarımız, Miro, Klee, Doesburg ve Hartung gibi Batılı sanatçılarda etkili olmuştur. Resim sanatımızın geçmişinde objeden uzaklaştırılan ve non-figüratif resmin kaynağı olan bitkisel ve hayvansal figürler, çağdaş resim sanatımızda bir altyapı özelliği taşırlar. “Avrupa Resminde Gerçek Duygusu” adlı yapıtta, İpşiroğlu ve Eyüboğlu, ‘Batılı sanatçıların yapıtlarında geleneksel halk sanatlarımızdan esinlendiklerini ve eski nakışları kullandıklarını’ örneklerle ortaya koymuşlardır. Yazarlara göre, “*birçok yeni Batı resminde Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, sözcüklerin anlamlarından sıyrılıp, mistik birer nakış haline geldikleri eski yazılara rastlıyoruz*”.⁹⁸ Batı resmindeki bu nakış ilgisi sadece İslam sanatlarının etkisiyle de sınırlı değildir. Çin ve Japon motifleri, Toulouse Lautrec’in bazı resimlerinde önemli unsurlar olarak yer almıştır. Lautrec’in birçok yapıtı Çin panosunun sanat anlayışına bürünmüştü. Nakış, ne kadar Doğulu ise ışık da o kadar batılı olmuştur bu resimlerde. Lautrec’in başlattığı bu Doğu nakış dünyasını daha sonra Seurat, Van Gogh, Cezanne, Rousseau, Matisse, Duffy, Malewitch, Kandinsky, Klee, Hartung, Mathieu, Miro, Marc, Hoffmann, Rothko, Albers, Picasso, Bonnard’ da benimsemiştir. Ali Artun, 2003 yılında Tiraje Dikmen ile yaptığı söyleşide, Batılı sanatçıların Doğu sanatına yönelişlerini ve bu sanatların benzeşmesini sanatçının sözleriyle şöyle açıklamaktadır:

“Bizim benzerlik vakamıza gelince, sanıyorum ki bu savaş gerçeğinin dehşeti karşısında gerçeğe küsen Batı sanatının soyut bir dil arayışıyla ilgili: Taşizm, Lirik soyut, Kübizm hareketi...Bu arayış zaten modernliği başından beri süren şark estetiğine karşı olan ilginin birden yeniden canlanmasına yol açıyor. Kandinsky’nin sözleriyle, Şarkla paylaşılan insan ruhunun sesi, yegane evrensel ses haline geliyor. Evrensellik insan ruhunu mekan ediniyor. Daha 1920’lerde Mason, Miro, Aragon, hatta Breton gibi sürrealistlerin Budizm’e eğilmeleri malum. Savaş ertesinde Zen sanatı çekiciliğinin zirvesine tırmanıyor. Sözcükle imgenin bir olduğu Zen şiiri, desenin, resmin, yazının birleştirilmesi”.⁹⁹

⁹⁸ Mazhar Şevket İpşiroğlu– Sabahattin Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972, 7 s.

⁹⁹ Ali Artun, **Tiraje Dikmen’le Doğu-Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması**, Aries Dergisi, 5/2003, Koç Kültür Sanat Tan. Tic. A.Ş., İstanbul, 43 s.

Bu örnekler Batı soyut resminin, Taşizm ve Lirik soyutla, Zen resminin gerçekten birbirleriyle ilgili olduğunu göstermektedir. Benzer bir tespit kaligrafi için de yapılabilir:

“İslam kaligrafisinin Batı resminde yorumu soyut kavramının temellendirilmesiyle ilişkilidir. Bu bağlamda İslam inancıyla yazının ayrılmaz birlikteliği ve Uzakdoğu kaligrafisinde doğayla bütünleşen anlatım gücü, sanatta tinselliğin araştırılmasına kaynaklık eder...Soyut Ekspresyonizm, Action Painting ve Soyut Sürrealizm, sanatçı kaligraflerinin yaygın olarak izlendiği akımlardır.”¹⁰⁰

Batı uygarlığı hemen her çağda yeni bir dönem başladığında bir öncekinin değerler dünyası ile yeniden hesaplaşmak zorunluluğu duyar. Batı bu sorgulamayı bu kez bunu Doğu felsefi anlayışlarıyla yapabilmiştir. Böylece çağın hızlı değişimi karşısında sanatta da dış dünyadan içselliğe doğru kayan bir eğilim gelişmiştir. Bu açıdan, soyut sanatın oluştuğu dönemi, (Batı bunu 20. yüzyılın başlarındaki ‘modern sanat’ olarak değerlendirir) Batının sosyal, politik, kültürel, felsefi ve endüstriyel yönlerden incelemek bir zorunluluk olmaktadır.

1.1. Geleneksel Doğu Sanatlarının Çağdaş Batı Sanatına Etkisi

Çağdaş Batı resim sanatında yeni bir çıkış ve boyut yakalamak isteyen birçok Batılı sanatçı, sanatlarına plastik bir zenginlik katmak için Doğu’nun yerel ve geleneksel kültürünü incelemiş ve bundan yararlanmışlardır. Picasso, Kandinsky, Klee, Matisse, Gauguin gibi pek çok sanatçı bu gerçeği itiraf etmiş ve yapıtlarında göstermişlerdir. Bu sanatçıları Doğu’ya ve Afrika’ya götüren sihirli güç, bu bölgelerdeki saf ve güçlü anlatım biçimleri olmuştur. Doğu’nun egzotik ve oryantalist atmosferi, Batı’nın kentleşme süreci yaşayan ve makineleşmenin baskısı altında bulunan sanatçılar için esin kaynağı olmuştur. Doğu’nun ritmik, parlak, saf ve farklı biçimsel anlatımları, batılı sanatçıların yapıtlarına yansımıştır. Bu yararlanma biçimi, doğrudan bir alıntı şeklinde olmayıp, özde saklı olan düşüncenin yeniden yorumlanması ve biçim alması şeklinde olmuştur.

Batının soyut yaratış süreci’nde geometrik soyutlama ve lirik non-figüratif ayrımlar söz konusudur. Geometrik soyutlama, nesne ve figürlerin optik

¹⁰⁰ Nihat Boydaş, **Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış**, Tebliğler Dergisi, MEB Yayınları, Ankara, 2003, 9 s.

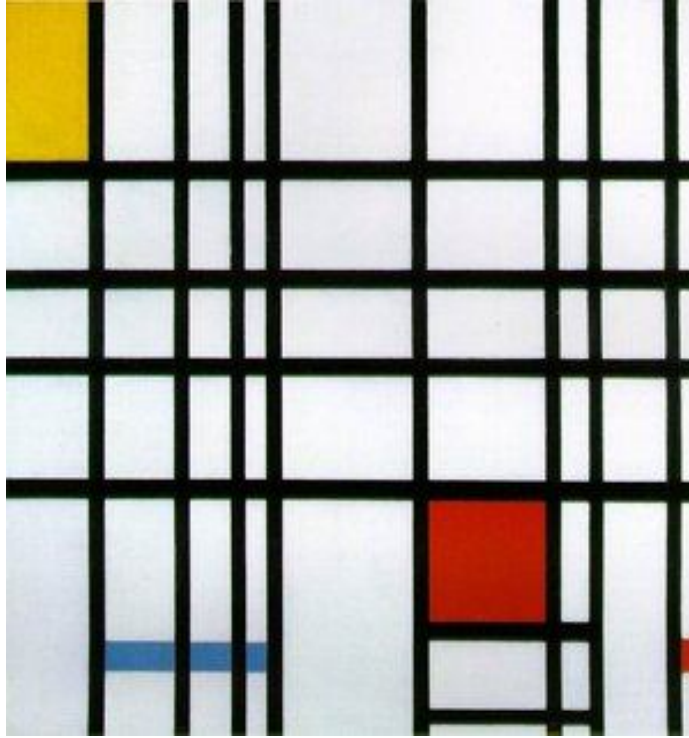
görüntülerine ya da akılcı tasarımlarına, katı geometrik biçim verilerek yapılan değişiklik ve biçim bozmadır. Resme özgü biçimlemede bazı detaylar ayıklanmakta ve dış dünya ile ilgili görüntü biçimleri geometrize edilmektedir. Picasso, Braque ve Leger gibi sanatçılar bu anlayışı kübist resimlerinde uygulamışlardır. Lirik soyutlama ise, nesne ve figürlerin optik görüntülerinin ortadan kalktığı; serbest fırça darbeleri, boya kazımaları, karıştırmaları ve boya bıçağı ile yaratılan şiirsel doku üzerinde biçimlenir.

Kandinsky'nin bireysel davranışlı soyutlamalarıyla hemen hemen aynı yıllarda Avrupa'da sanatın toplulaştırılması adına bir takım denemelere girişiliyordu. Yeni sanatın bireysel bilinçlilikten kurtarılıp, toplumsal bilinçliliğe kavuşturulması çabasının ilk adımları Hollanda'da Teo Van Doesburg ve Piet Mondrian tarafından atılıyordu. Doesburg'a göre, doğayı dış görünüşlerden ayırınca, geriye esas yapı – üslup kalacaktır. Sanatçının üslup olarak açıkladığı kavram, rasyonel disipline bağlı bir form dünyasından başka bir şey değildi. Doesburg 1912'den sonra Kandinsky kaynaklı bir soyut anlatımcılığa, 1915'de Mondrian'la tanıştıktan sonra soyut sanata yöneldi. Nesnelere imge aşamalı bir biçimde soyutlayarak birbirleriyle ilişkili ya da bağımsız kare ve dikdörtgenlere dönüştürmüştür. (Resim 9)

Benzer bir yaklaşımla Mondrian, evrenselliğe açılabilme için, doğaya bağlı olan dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğine inanıyordu. Sanatı, insanla çevresi arasında denge kuran bir araç olarak görüyordu. Bu bakımdan sanatçı, tasarladığı dünyaya ulaşabilmek için, işe soyutlamayla başladı. Mondrian, soyut sanatı, evrensel bir biçim dalı olarak görüyor, soyutlamadan 'bilincin eleme gücü'nü anlıyordu. Resmin yapılacağı tablo, mimari bir kuruluş olarak görülüyordu. Bu mimari düzen, dik açılarının oluşturduğu temel geometrik biçimler (kare, dikdörtgen) ile temel renklerden (sarı, kırmızı, mavi) kuruluyordu. Sanatçının yatay ve dikey çizgilerde oluşturduğu bloklarda düzen arayışının izlerini buluyoruz. (Resim 10)



Resim 9: Theo Van Doesburg, "Karşı Kompozisyon" (1924), Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.



Resim 10: Piet Mondrian, "Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon", (1921), Yağlıboya, 72,5x69 cm.

Batı soyut sanatını temsil eden sanatçılar, “saf güzellik” düşüncesini savunan yeni bir estetik öneriyorlardı. Bu yeni estetik, doğa elemanlarını dış görünüşünden sıyrılıyordu. Savaşın toplumsal bir temizliğe ve yenilenmeye yol açacağı umudunu taşıyarak Birinci Dünya Savaşı'na gönüllü olarak yazılan Franz Marc, 1916 yılında henüz 36 yaşındayken yaşamını kaybetti. Marc, sanatın temelde doğadan korkusuzca kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü olduğuna inanıyordu. İlk zamanlar yaptığı parlak, dışavurumcu hayvan resimleri giderek çözümlü formülümü yaratıklara dönüştüler. İtalyan Fütüristlerinin bir sergisinden etkilenen Marc, rengi karmaşık bir yüzey konstrüksiyonuna bağladı. Böylece, motifi tıpkı bir prizmadaki gibi geometrik biçimlere ayırdı. (Resim 11)



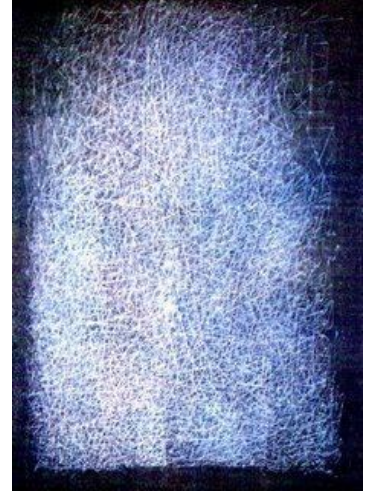
Resim 11: Franz Marc , “Circles”, (1912), Tuval üzerine akrilik, 18x14 cm., Kunstmuseum, Dusseldorf.

Resim 12: Paul Klee, “Ad Parnassum”, (1932), Tuval üzerine yağlıboya, 126x100 cm.

Doğu sanatını tanımış olan Batılı sanatçıların tümünden farklı bir yere sahip olan Paul Klee'nin yapıtlarında ise kullandığı simgelere varıncaya dek Doğu etkisi çok açıktı. Klee'nin, 1914 de Louis Moilliet ve Auguste Macke ile birlikte Tunus ve Keyrevan'a yaptığı Doğu gezisi, sanat yaşamındaki en önemli olaylardan biriydi. Resimlerinde uyguladığı soyut biçim dili, Klee için zorunlu bir gelişme anlamına geliyordu. 1915'te güncesine şöyle bir not düşmüştü: “Dünyanın dehşeti arttıkça (bugünkü gibi), sanat soyutlaşmaktadır”. Sanatçı, 1919'a kadar strüktürel peyzajlar, kumaştan 'Dantel Resimler' ve resimli bulmacayı anımsatan işler gerçekleştirdi. Daha sonra katıldığı Bauhaus Okulu'nda, çocuksu bir havayı yansıtan, içerisine bir ok gibi grafik elemanları entegre ettiği işler üretti. Nesnelere iç yasaları ve kendi

aralarındaki ilişkileri ilgisini çekiyordu. Klee, doğaya paralel olarak, yenedünyalar yaratabileceği, genelde geçerli şifreler bulmak istiyordu. Sanatın görüneni yansıtamayacağını, tersine görünür kılacağına inanıyordu.(Resim 12)

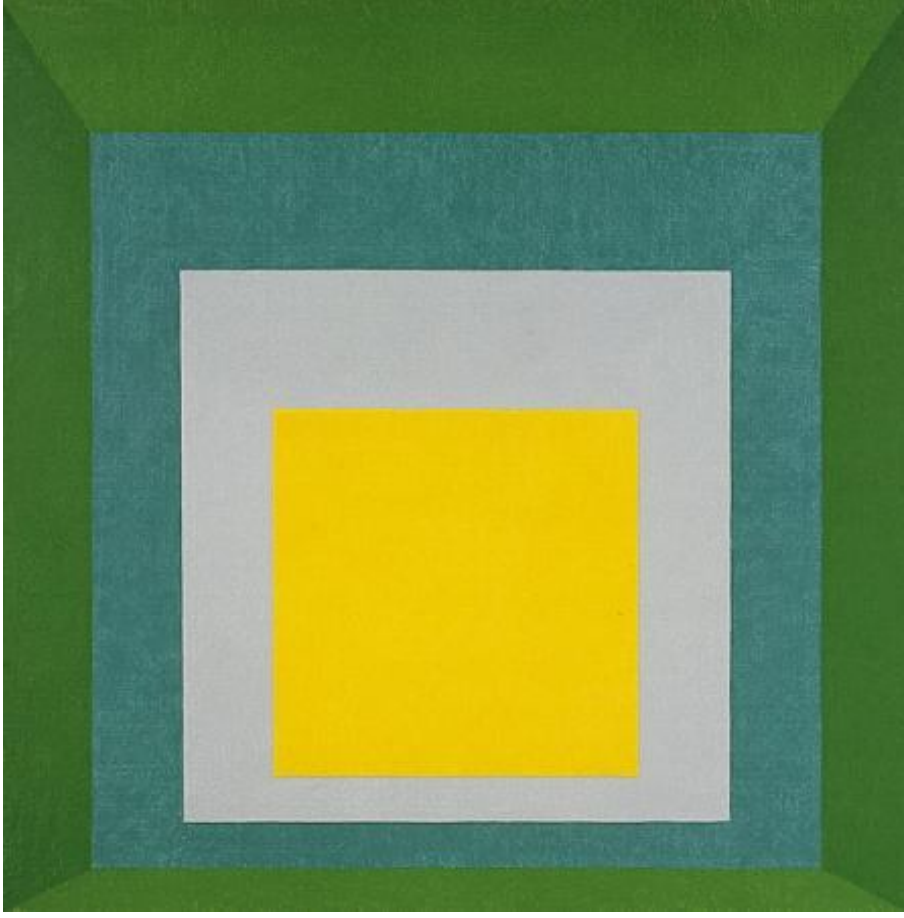
Organik bir biçimle, resim ve şiiri birleştirmeye çalışan Joan Miro ise, daha çok Doğu sanatından ve halk sanatından etkilenen figürler ve çocuksu çizgilerle bilinen, fantastik şiirsel bir işaret dili arayışındaydı. O, çizgi gücünden yararlanarak yeni bir espas ve sonsuz bir boşlukta, çizgilerin devinimi ve koyuluk basamaklarının en aza indirgenmiş haliyle öne çıkan yapıtlar verdi. (Resim 13) Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun temsilcilerinden olan Mark Tobey'in, Doğu'nun mistik esintilerini taşıyan ve 'beyaz yazı' olarak adlandırdığı resimleri, soyut çizgilerin oluşturduğu bir işaret diline sahiptir. (Resim 14)



Resim 13: Joan Miro, "Harlequin Karnavalı", (1925), Tuval üzerine yağlıboya, 93x66 cm.

Resim 14: Mark Tobey, "İsimsiz",(1928), Kağıt üzerine tempera, 312x192 cm.

Joseph Albers ise başka bir yoldan; Bauhaus'un ilkeleri doğrultusunda geometrik bir soyutlamaya varmış, giderek Op sanat'la ilişkilendirilebilecek yapıtlar vermiştir. Bu anlayış içinde resimsel öğelerin içkin niteliklerini araştırmayı sürdürerek, sanatın ancak akılcı bir biçimde denetim altına alınmış bir sezgi temeli üstüne kurulabileceğini anlatmıştır. Albers, tüm düzenli geometrik biçimler içinde kareyi, bir sanat yapıtında doğayla yapıt arasında belli bir uzaklığı en sağlıklı biçimde sağlayan öge olarak görmüştür. 1950'lerden başlayarak 'Kareye Saygı' adlı resim dizisini gerçekleştiren Albers, bu yapıtlarında birbirinin içine geçerek boyutları büyüyen ve farklı renk tonlarıyla birbirlerinden ayrılan kareleri resimlemiştir.(Resim 15)

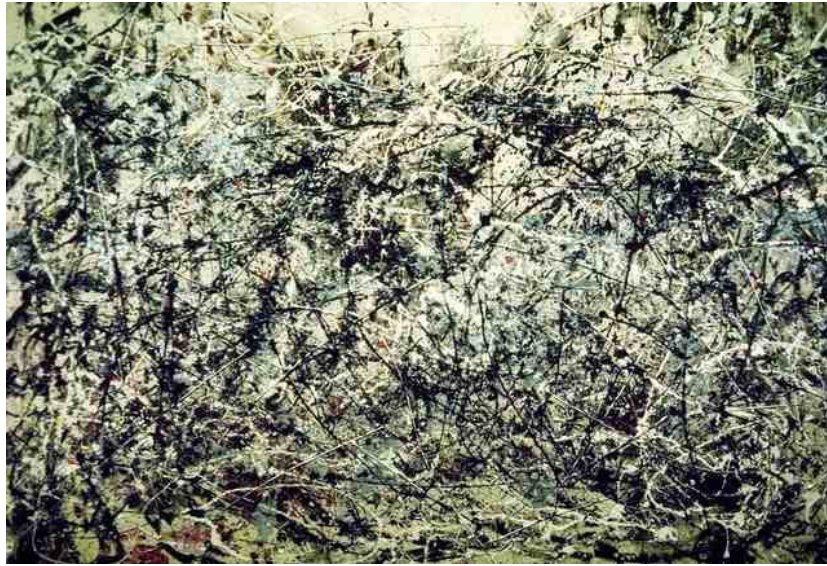


Resim 15: Joseph Albers, "Kareye Saygı", (1959), Tuval üzerine yağlıboya, 101.6x101.6 cm.



Resim 16: George Mathieu, "Festival in Norwich", (1957), Tuval üzerine yağlıboya, 57x35 cm.

Avrupa sanatında 1950 sonrasında beliren bir sanat anlayışı olan informel sanatın kullandığı teknik “ruhsal doğaçlama” olarak nitelendirilmiştir. Çoğunlukla resim sanatında uygulanan bu yöntemde, sanatçı eylemini özellikle aklın denetiminden tutmaktan kaçınır ve bir biçim yaratma çabasından tümüyle uzaklaşıp, bilinçdışı bir üretime girer. Jackson Pollock, Mark Tobey, Dubuffet ve George Mathieu bu tarzda çalışmalar ortaya koymuşlardır. George Mathieu'nun yapıtları informel* sanat doğrultusunda olmakla birlikte, yaratıcılığindeki hareketli özellik ve yapıtı oluşturmadaki aşırı hız nedeniyle Action Painting'e** yaklaşmaktadır. (Resim 16) Action Painting'in en büyük temsilcilerinden olan Jackson Pollock ise, bilinçaltının en karanlık kısımlarını bile resimlerine aktarmaktan çekinmeyen, sanatı neredeyse ilahi bir eyleme dönüştüren bir modern zaman Şaman'ıydı. Pollock, ebru sanatının bir benzeri olarak, damlatma tekniğiyle yaptığı resimlerinde, semboller kullanmaktan kaçınmış, resimdeki tek mitik öğenin resmin yapılış şekli olmasını istemiştir. Resim, doğrudan doğruya veya simgesel bir biçimde ‘temsil edilen şey’ olmaktan çıkarak; ressamın beyni, ruhu, gözü ve elinin birlikteliği ile boya ve tuvalin üzerinde bıraktığı hareketlerinin izlerini de taşıyan bir süreç etkinliğine dönüşmüştür. (Resim 17)



Resim 17: Jackson Pollock, “1 Numara”, (1948), Tuval üz. enamel (emaye) boya, 457.5x269 cm.

* **Informel Sanat:** 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan tüm soyut sanat akımlarını kapsayan sanat. Belirgin özelliği, zaman zaman kaligrafik yanıyla ortaya çıkan belli bir kendiliğindenlik, resim gerecinin ya da farklı gereçlerin anlatım aracı olması ve figürasyonu reddetmesiydi. (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 348 s.)

** **Action Painting:** (Eylem sanatı) Yere serilen kocaman tuvalere boya damlatarak, akıtarak, fırlatarak, dökerek, rastık çekerek resim yapma işi. (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 98.s.)

1.1.2. Soyutlamanın ve Soyut Dışavurumculuğun Mistik Karakteri

Endüstri çağı sadece Batı kültür tarihini değil, insanlık tarihinin de bir üst aşaması olarak değerlendirilir. Bu bağlamda Batılı sanatçılar arasında yaygınlaşan modern ve post modern anlayışların bir uzantısı olan 'özgür' ve 'özgün' eğilimler ve bunların ilgi çeken sonuçları, sanatçıları derinden etkilemiştir. Modern sanatın doğduğu Batı toplumlarında resim sanatı, 19. yüzyıla kadar egemenliğini sürdüren akademizm ile izlenimciliğin ikileminden teknolojinin gelişimi, fotoğraf makinesi ve sinemanın fonksiyonlarının ortaya çıkmasıyla "yeni akımlar" biçiminde bir çıkış arayışın girmiştir. Bu arayışı da büyük ölçüde Orta ve Uzakdoğu geleneksel ve yerel sanat motiflerinde sonuçlandırmıştır. Nihayetinde canlı renklerin, çizginin, non-figüratif oluşumların egemen olduğu bir Doğu kültürü, Batı resim sanatı anlayışına esin kaynağı olmuştur. İslam sanatında görülen geometri ve stilizasyon ile Batı soyut sanat anlayışı benzerdir. Soyut sanatın temelleri Doğu mistisizminde ve stilizasyonda yatmaktadır. Özellikle soyut resimde, Doğu sanatının "mücerret" (yalın, soyut) motif ve biçimlere sahip olan anlayışın belirleyici olduğu; bu nedenle Batı resminde yüzey araştırması yapan sanatçıların Doğu süslemelerinden yararlandığı görülmektedir.

Daha önceleri resim sanatında yüzeyin aşılması, uzamın derinleştirilmesi yolunda tutkuyla çaba gösterenler, şimdi aynı tutkuyla yüzeyin vurgulanmasını amaçlıyorlardı. Yine, daha önce geometrik düzenleme sanat dışı olmakla suçlanırken, şimdi ise orantılar, üçgen ve dikdörtgenler, yüzeysel estetik adına yapılan düzenlemeler yüceltilmekteydi. Renk ve biçim, betimleme zorunluluğundan kurtarılmış ve sanat görünen dünyayı taklit etme görevinden özgür kılınmıştı.

Batı sanatı, geçen yüzyılın başlarında, büyük oranda Doğu sanatlarının etkisiyle, özellikle resim ile heykel sanatında yeni bir dünya görüşü ortaya koydu. Soyut sanatta denilen bu anlayış, eşya ve canlıların görünüşlerinden yaralanmayı ret ederek, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaçladı. Akımın önemli temsilcilerinden biri olan Kandinsky'ye göre, nasıl ki bir müzik kompozitörü ses birimleri olan notaları düzenliyor ve soyut anlamda heyecan verici sonuçlara ulaşabiliyorsa; aynı biçimde resimde de, renk lekeleri, siyah-beyaz renk tonları ve boya maddesinin görünürlüğü ile heyecan verici anlatımlara ulaşılabilir.

Burada, öncelikle soyut sanat ile non-figüratif sanat kavramlarını birbirlerinden ayırmak gerekiyor. Soyut sanat, nihayetinde soyut görünüşlü olmakla beraber, başlangıçta bir doğa esininin izinde hareket eder. Diğer bir deyişle, resim doğadan başlar, fakat sonuçta doğadan tamamen uzaklaşabilir. Oysa non-figüratif anlayışta, başlangıçtan itibaren doğadan bağımsız bir çalışma söz konusudur.

Dolayısıyla, soyut sanatın geçen yüzyılın başındaki ilk örneklerini incelerken, bunların İzlenimciliğin ve Kübizmin bir sonucu gibi görmek bizi yanıltmamalıdır. Çoğu zaman, güzel renk lekeleri ile yetinen, objelerin sertliğini atmosfer içinde eriten İzlenimcilik, resmin klasik kuruluşu yerine, titreşimlerle dolu bir teknik getiriyordu. Kübizm ise, objeyi parçalıyor ve geometrik düzeni ilke olarak benimsiyordu. Bu açıdan, Kübist görüş, somut olmaktan çok soyuttu ve zihinsel bir çalışmanın ürünüydü.

1910 yılında daha açık bir şekilde ortaya çıkan soyutlama anlayışı hakkında Alman Sanat tarihçisi Wilhelm Worringer; *“Her sanatsal yaratmanın başlangıç noktasında bir soyutlama güdüsünün var olduğunu ve uygarlık bakımından yüksek düzeyde bulunan toplumlarda bu güdünün egemen rol oynadığını”*¹⁰¹ yazıyordu. O’na göre sanat yapıtının doğa ile eşit koşullara sahip olarak, onun karşısında tümüyle özgür bir biçimde kendi varlığını ispat etmesi gerekiyordu. Worringer, bütün geçmişe bakan sanat görüşlerine, eğer Batı sınırlılığı içinde kalmak istemiyorlarsa, Doğu’nun aşkın (transcendens) sanatına yönelmeleri gerektiğini hatırlatarak, şunları söylüyor:

“Doğu’nun eski kültür aristokrasisi, ruhun Avrupalı zenginliğine daima soylu bir küçümsemeye bakar. Onun, görünüşlerin şüpheliliği ve varlığın kavranamazlığı üzerine içgüdüde kökleşen bilgisi, bu yan değerleri için çocuksu bir inanç doğurmamıştır. Batı’nın dış dünya bilgisi, onun için de araçtı, ama, onun ruhsal yapısında, kendisine dayanarak verimli bir kültür elemanı olabilecek hiçbir temel bulamadı. Onun asıl kültür dünyası, bütün zihni bilgilerin dışında kalır. Batı’da bütün kültür hayatını taşıyan bir akım, Doğu’da sadece yüzeyde geçici bir dalga kırışıklığı yaratır. Doğu’da hiçbir bilgi, insanın sınırlı oluşu ve evrende onun çaresiz yitikliği hakkındaki bilinci bastıramadı.”¹⁰²

¹⁰¹ Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleşim**, Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul, 22-23 s.

¹⁰² Y.a.g.e, 133 s.

Worringer'in de belirlemesini yaptığı gibi, Batı'nın klasik sanat istemi, nesnelere özel bir insan lütfu ile canlandırmak ve açıklamakla, onlara sahip olduğunu sanıyordu. Gerçekte bu, insan ile dış dünya arasındaki bağımlılık ilgisinin yüceltilmesi anlamına geliyordu. Doğu'nun aşkın sanat görüşüne göre ise, bu acı veren bağımlılık olgusunun mümkün olduğu kadar azaltılması ve ortadan kaldırılması gerekiyordu. Nesnelere sanat yoluyla belirlemek ve olabildiği ölçüde görünüş biçimlerinin koşulluluğundan ve dışsal karmaşık yaşam düzeni ile bağlılığından arındırmak, böylece de duyulur algının tüm aldaticılığından kurtarmak demektir. Batı soyut sanatı, Doğu'lu sanat anlayışıyla bir noktada buluşabilmiştir.

Soyut sanatın kuramsal ve uygulama düzeyinde ilk temsilcilerinden biri olan Vasily Kandinsky, 1910 yılında yaptığı ilk suluboya çalışmasıyla resim sanatını somutluktan kurtardı ve böylece resimsel yaratma sürecinin olanaklarını tartışmaya açtı. O'na göre, sanat yapıtı daima bir 'iç zorunluluktan' kaynaklanmasına rağmen, oluşumunda ağır basan öge duygudur. Kandinsky'nin soyut sanata yönelişinde etkili olan ve sanat eleştirmenlerinin 'olay' dediği 'mistik deneyim' şöyle gerçekleşmişti: Akşamın alacakaranlığında Münih'teki atölyesine giren sanatçı, duvara ters bir şekilde dayalı duran bir yapıtı görür. Karanlıktan ve tuvalin ters durmasından kaynaklı olarak konusu seçilemeyen yapıt, sanatçıya salt biçimler ve lekeler halinde belirdiyordu. Yapıtın renk ve biçim güzelliğini bozmayan, aksine, belki de bunu daha da arttıran bu durum karşısında Kandinsky, güzel biçim ve renklerin konuya, gerçekliğe bağlı olmadıkları kanısına varır.

Kandinsky'e göre, resimsel yaratma süreci üç temel sisteme dayanır. Bunlardan ilki 'impression', yani izlenimdir. Bu doğadan gelen ilk direkt etkidir. İkincisi 'improvisatio' da denilen ve tamamen iç dünyadan kaynaklanan izlenimlere dayanan doğaçlama tarzıdır. Üçüncüsü ise 'kompozisyon' dur ve bu sanatçının mantık, bilinç, niyet ve amacı konusunda önemli rol oynayacaktır. Kandinsky, sanatsal üretimi boyunca bu üç temel yolda hareket etmiştir. 1910'lu yıllarda doğa izlenimleriyle yetinirken; 1921 yılında doğaçlama resimler yapmış ve sonraki yıllarda soyut kompozisyonlarını oluşturmaya başlamıştır. Bütün bu çalışmalarındaki ortak nitelik, duygusallığın, sezginin ve içgüdünün daima ağır basmasıdır.

Kandinsky, soyut sanatın gerçek (zahiri) dünyaya değil, iç dünyamıza ilişkin (batını) gerçekleri yansıttığı kanısındaydı. O, şair gibi, anlaşılması güç, karmaşık bir

kişiliğe sahipti. İfadeye karşı aşırı duyarlıktan, ruhindaki lirik soyutlamalardan söz ediyor; dışındaki her şeyin kişiliği varmış gibi kendinde ruhsal titreşimler uyandırdığını söylüyordu. Bu duyarlık, maddi dünyanın başka türlü görünmesine, zahiri olandan uzaklaşarak Batını olana yönelmesine yol açıyordu. Ruhsal titreşimleri uyandıran biçim, renk öğelerini saptayıp sistemleştirecek bir resim yazısı oluşturmaya çalışıyordu. Kandinsky'ye göre, sanatta manevi olana (anlam) maddi dünyayı kopya eden bir yaklaşımla değil; soyut düzenlemelerle, şiirsel bir anlatımla da ulaşılabilir. Kandinsky, nokta, çizgi, leke gibi plastik unsurları yapıtlarında belirgin bir biçimde kullanıyordu. Soyut resimlerinde “geist” (tin-töz) bir anlayışla anlamlar çıkarıyor ve teosofik felsefe akımının dolaylarında geziniyordu.(Resim 18)



Resim 18: Vasily Kandinsky, “Kompozisyon 5”, (1911), Tuval üzerine yağlıboya, 275x190 cm.

1945'lerden itibaren, gittikçe artan bir güçle galerilere, sanat okullarına, akademilere egemen olan Soyut Dışavurumculuğun, Çek Kupka, Rus Malevich, Fransız Delaunay, Amerikalı Morgan Russel, Hollandalı Van Doesburg, Piet Mondrian, İspanyol Picabia, Vieira de Silva, İtalyan Magnelli, Afro Severini, Alman Hans Hartung, İngiliz Ben Nicholson gibi isimler önemli temsilcilerindendir. Çağdaş Türk ressamlarından ise Nejad Devrim, Sabri Berkel, Selim Turan, Hakkı Anlı, Mübin Orhon, akımın etkisinde çalışmalar yapmışlardır.

Soyut Dışavurumculuğun, savaş yıllarının bir sanatı olarak, Varoluşçuluk felsefesinin etkisinde geliştiğini söylemek hiçte yanlış olmaz. Modern dünyada, tüm umutlarını ve inançlarını yitirmiş olan sanatçılar, kurtuluşu, yeniden kendilerine dönüştürme, kendi yalnızlık ve bireyselliklerinde aramışlardır. Varoluşçuluğun kurucusu J. P. Sartre'ın öngördüğü bireysel ve özgür olmanın bir gereği olarak, gelenekle bütün bağlarını kopardılar. Bu sanatçılarda, üslup özellikleri bakımından ortak yanlar çok az olduğu gibi, paylaştıkları belirli bir ortak kuramsal anlayışın varlığından da söz edilemez. Bu sanatçıların ortak olarak bağlandıkları tek ilke, resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek ve resmin neyi anlatacağını, nereye gideceğini düşünmeyi ret etmeleridir. Sanatçı, 'güzel resim yapmak' gibi bir ön kavrayıştan arınarak, resmin oluşum sürecine katılır ve resmediş olgusuna özgürce bağlanır.

'Soyut Dışavurumculuk' terimi ilk kez, Hans Hartung'un 18-30 Mart 1946 tarihinde, New York'ta Mortimer Brandt Galerisi'nde açtığı kişisel sergisi hakkında yazılmış bir yazıda kullanılmıştır. Soyut resme Kandinsky'nin etkisiyle başladığı bilinen Alman asıllı Fransız sanatçı, İkinci Dünya Savaşı'nda kurulan birliklerde Alman faşizmine karşı savaşırken bacağına kaybetmiştir. Hartung'un resimleri, *"tamamen yararlılık dışı, karşılıksız ve yapımında mutlak bir özgürlüğe sahip bir yapıt olarak ortaya çıkıyordu"*.¹⁰³ Sanatçı, çalışmalarını informel sanatın bir gereği olarak, doğaya ve olaylara başvurmadan oluşturuyordu. Hartung, yapıt oluşturma sürecini şöyle açıklıyordu:

"Resim yaparken, doğayı yöneten güçlere katıldığım duygusunu taşıyorum. Rasgele kullanılmış ve bozulmuş gibi görünen malzemenin kurallarını, imgeler ve biçimlerle yeniden kurmak isterim. Ne var ki, bu kuralların bozulmuş ve rasgele görüntüsü, sonunda düzeni sağlar ve uyumlu kılar. Bir düzensizliğin dönüşümü, mükemmel bir hareketle organize edildiği tek amaçlılığı ortaya çıkarır. Bu çaba, düzensizlik içinden düzen yaratmak, düzensizlik yoluyla düzen oluşturmak anlamına gelir."¹⁰⁴

Hartung'a göre, soyut resimde ister lirik, ister jestüel veya informel olsun, resmetme eylemi her zaman resmin özüyle uyum içinde olacak bir boyutu kapsamak zorundadır. O'na göre, örneğin boyu iki metreye ulaşan bir tuvali kat edecek çizgi; güç, enerji ve şiddeti ifade edebilir. Fakat yirmi santimetre içinde, bir tutkuyu, bir heyecanı, bir başkaldırıcıyı dile getirmeye çalışmak; O'na göre gülünçtür. Özellikle

¹⁰³ Kahnweilwe, D.H. **Benim Ressamlarım, Benim Galerilerim**, Çeviren: Kaya Özsezgin, Gece Yayınları, 1993, İstanbul, 53 s.

¹⁰⁴ Y.a.g.e. 53 s.

izgi, lekeden (kaba, sıçratılmış olanları hariç) daha basit görünümüyle, ressamın tarzını izleyicide yeniden yaşatmalı ve ona ressamın düzeyine yükselme olanağını sağlamalıdır. Ancak böyle bir durumda, izleyici tam bir eylem duygusu içinde ressamla zdeşleşebilir.



Resim 19: Hans Hartung, "Hartung 54", (1954), Tuval zerine yağlıboya, 145x97.5 cm.

Lirik soyut resmin tipik birer rneği olan Hartung'un alışmaları, Taşizm'e, Action Painting'e de kaynaklık etmişlerdir. Sezgisel ve spontane hareketlerin izlendiği bu resimlerde Çin ve Arap kaligrafilerini anımsatan renk lekeleri gözlenir. Sanat nesnel dünyadan referans almadan; genellikle soluk, yumuşak bir arka plan üzerine sert ve dramatik çizgilerle oluşturduğu güç, enerji ve devinim içeren çalışmalar gerçekleştirdi. (Resim 19)

Amerikan soyut sanatının, Avrupa kökenli diğer önemli bir sanatçısı Hans Hofmann'dır. Almanya doğumlu sanatçı, içlerinde bir çeşit hesap makinesinin de bulunduğu birkaç alet icat edince, babasının bilim okuması için kendisine verdiği yüklü bir parayı Moritz Heymann Sanat Okulu'na yazılmak için kullanmıştır. Hofman, Avrupa'da patlak veren Birinci Dünya Savaşı'nı geride bırakarak, Amerika'ya, New York The Art Students Lague'de öğretim üyesi olarak çalışmak üzere gelmiştir. Sanatçı için sanat, hem özel, hem de genel sorunlara karşı bir panzehir, bir güç kaynağı olmuştur.

Hans Hofmann, tüm mistik sanatçılar gibi, felsefeyle çok yakından ilgileniyordu. O'na göre evren diyalektiğin yasalarına göre çalışmaktadır ve resmin amacı evrensel kozmolojiyi temsil etmektir. Sanatçı, Alman filozof Adolph Von Hildebrand'ın "Görsel Sanatlarda Form Problemi" adlı yapıtını kendine anahtar metin haline getirerek; kitabın ana sorusu olan 'iki boyutlu varsayılan imajlarda, üçüncü boyut nasıl türetilir?' problemine yoğunlaştı. Hofmann'ın derinlik duygusu üzerinde durduğu asıl konu ise düz yüzeyin hareketlendirilmesiydi. Hegel diyalektiği (tez-antitez-sentez) ile düşünen Hofmann, 'iki realitenin ilişkisinin her zaman daha yüksek ya da daha fazla, daha saf olan üçüncüsünü üreteceği' sonucuna ulaştı. O, iki ve üç boyutu sentezlemek için, "bastır ve çek" dediği diyalektik süreci formüle etti. Buna göre, renkteki en küçük bir değişiklik, bazı alanlarda renklerin öne çıkmasına, diğer alanlarda ise geri çekilmesine yol açar. Renk ve şekillerin bütünde denge ve güç sağlaması gerekmektedir oysa. Böylece Amerikan resminin yeni bir yüzey canlılığı ve farklılık kazanması Hofmann resmi sayesinde gerçekleşmiştir. Sanatçı, tuval üzerinde araştırmaya yönelik deneysel çalışmalarını yaşamı boyunca sürdürmüş ve bu O'nun 'buluşçu' kişiliğinin bir parçası olmuştur.

Hofmann'ın trajik bir görüntü içermeyen, zevkli bir yaşantı görünüşünü yansıtan resimleri O'nu Soyut Dışavurumcuların karamsar dünyasından çok, Fransız Fovistlerine yakınlaştırıyordu. (Resim 21)

Rusya'da doğan ama Amerikan soyut sanatının en önemli temsilcisi sayılan Mark Rothko'nun 1940'lı yıllardaki ilk çalışmalarında mistik temalar mitolojik öğelerle bir arada görülüyordu. Aynı yıllarda yapıtlarında görülen ezoterik (içrek) semboller ve biomorfik (doğada bulunan düzensiz soyut formlar) işaretlerin varlığı, sanatçının ilgi alanının dini temalar olduğunun ilk işaretleridir.



Resim 20: Mark Rothko, "Kırmızı, Turuncu, tan ve Pembe", (1949), T.Ü.Y.b., 214,5x174 cm, Özel Koll.



Resim 21: Hans Hofmann, "Kapı", (1959-60), T.Ü.Yağlıboya, 183x 135 cm., Gugenheim Müzesi, ABD.

Rothko, çağdaşları diğer sanatçılardan Barnett Newman, Jackson Pollock, Clyfford Stili gibi öncü isimlerle birlikte, kendi dönemlerinde köklü değişiklikleri sanata taşıyan sanatçı kuşağı içinde yerini alır. Rothko, resimdeki 'zamansızlığı' daha da ileriye taşıyarak, tıpkı müzik gibi soyut ifadeye dönüştürür. Sanatçı ilk dönemi olan 1943-46 yıllarında coşkulu formlar ve geçirgen sınırları denemiştir. İkinci dönemini oluşturan 1947-49 yıllarında renklerle kurulan bir yüzeyde bir veya iki nesnenin öne çıktığı bir resim tavrı gözlenir. 1950'ler ise lirik boya kullanımının öne çıktığı bir dönemdir. Son dönemi olarak değerlendirilen 1960 yıllarında ise monokrom (aynı rengin tonları) boya kullanılışı ile elde ettiği ifadesel bir tarz gözlenir. Rengi tuvale cesurca taşıyan sanatçı, kırmızı, sarı, turuncu ve pembeyi vurucu bir şekilde kullanıyordu. Monokrom döneminde kahverengi, maron (koyu kahverengi), ve siyah rengi kullanarak, insanın acısını, trajedisini yansıttığını ifade ederdi.

Rothko, renkli bölge (alan) resimleriyle soyut dışavurumculuğu birleştirerek kişisel bir tarz yaratmıştır. Bu çalışmalarda, çoğunlukla mekanda uçuyor duygusunu uyandıran, dikdörtgen biçimli renkli alanları büyük boyutlu tuvallere uygulamıştır. Mekanı doğrudan doğruya renk aracılığıyla duyumsatmak istiyordu. Rothko, bu mekan anlayışını ilk kez, henüz çocukken, Oregon'da beyaz sise bürünmüş olan bir manzara gördüğünde, bilinçli bir biçimde yaşamıştı. Sanatçı, resimlerinin herhangi bir şekilde gerçeğe yakıştırılmasını reddediyordu. Yine, renkli alan resminden etkilenen soyut bir ressam olarak sınıflandırılmayı da istemiyordu. Gerçekte O'nun ilgi alanları trajedi, ekstaz (kendinden geçme), ölüm gibi ilkel insani duyguları ifade etmeye yönelikti. Yapıtlarının metafizik yönünü vurgulamak için sergilerinde ışıkların kısılmasını ısrarla istiyordu. Böylece resmindeki renk blokları sonsuzlukta uçuyor gibi algılanıyordu. Çerçeve kullanmaması da bu izlenimi güçlendiriyordu. Renk alanlarını tuvalin ucuna kadar götürdüğü için, resimleri duvardan çıkmışçasına optik bir yanılsamaya neden oluyordu. Rothko'nun yapıtları 1960'lı yıllarda daha büyük ve daha renkli bir hale geldiler. (Resim 20)

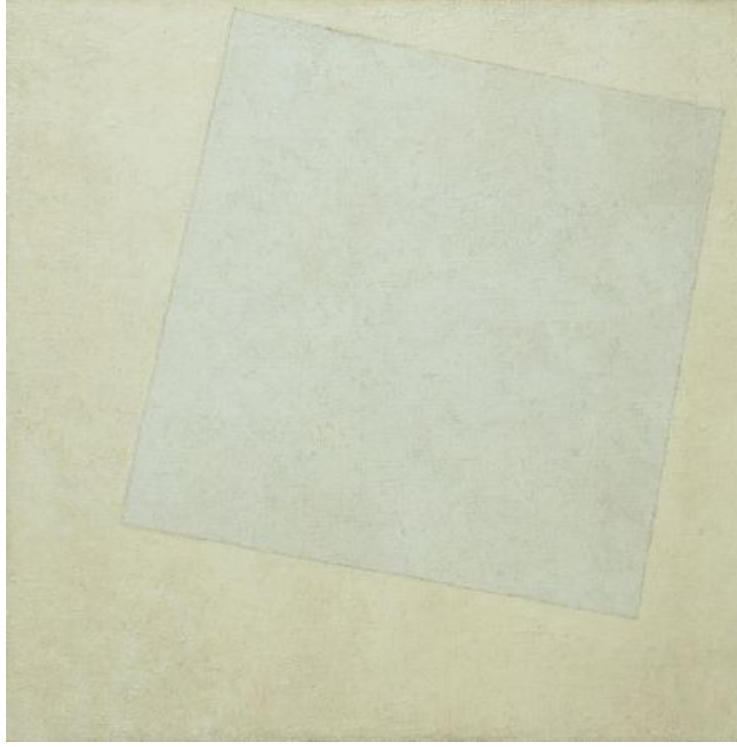
Rothko'nun asıl ünlendiği çalışması, tüm dinlerin ortak bir inanç merkezi olarak kurduğu 'Rothko Şapel'dir. Sanatçı, 'operadaki sesler' dediği bir seri resmini, mimariyle birleşecek şekilde bu mekanda sergilemiştir. 'Rothko Şapel'in hemen yanına, Barnett Newman da 'Kırık Obelisk' adlı çalışmasını yerleştirir. Bu iki mimari yapıt, tüm inançları kuşatan bir merkez oluşturmuşlardır. Geçmişin tüm mistik ve

kutsal mekanlarından yararlanılarak, içinde çağdaş resim sanatının örneklerinin yer aldığı, modern dünyanın kutsal bir mekanı kurgulanmış, böylece sayısız etkinliğin düzenleneceği bir yapı geleceğe taşınmıştır.

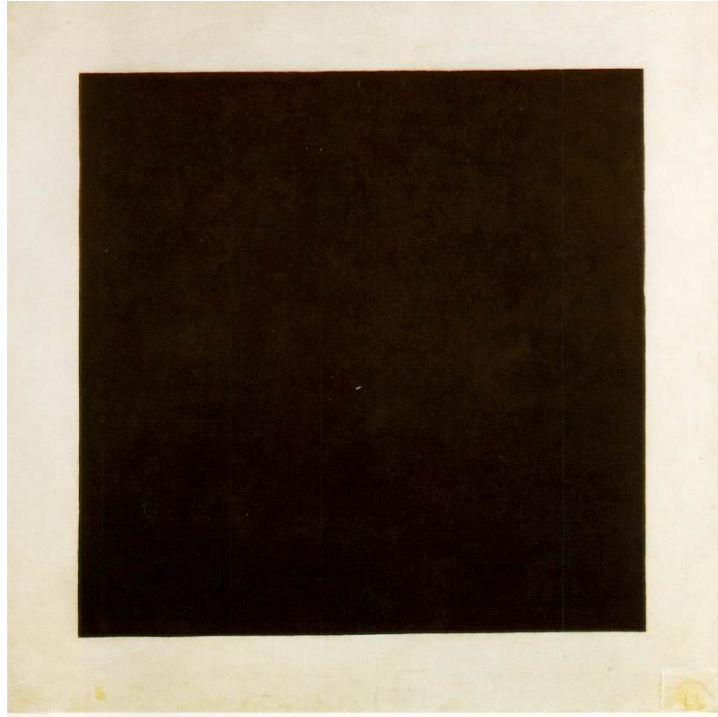
Soyut Dışavurumculuğun temel ilkelerini benimsemiş ve resmi gidebileceği son noktaya kadar götürebilmiş sanatçı Kazimir Malevich olmuştur. Modern sanatta, herhangi bir çağrışımsal amaç gütmeksizin, doğrudan doğruya geometrik temel formlardan hareket eden ilk rasyonalist akım Süprematizmdir. Malevich, sanat anlayışını Süprematizm olarak isimlendirirken; “plastik sanatlarda saf duygunun üstünlüğünü” belirtmek istemiştir. Malevich’e göre, dikdörtgen resim yüzeyi Süprematizm’in çıkış noktasıydı. Bu, tanımlanabilir her türlü figürden uzaklaşan yeni bir resim anlayışı, yeni bir renk gerçekliğinin doğmasına yol açmıştır. Süprematist formların yaşamı, değer bakımından doğada rastladığımız formlardan farklı değildi. Ne var ki, Süprematizmin gerçekliği mutlak surette resimsel bir gerçeklikti. Çünkü, dağların, göklerin, suyun gerçekliği söz konusu değildi artık. Malevich’te nesnelere dünyası, insan iradesinin tasarısı olarak tanımlanır. *“Sanatı figürlerin ağırlığından kurtarmak için, 1913 yılında soluğu Kare’de aldım.”*¹⁰⁵ diyen Malevich, aynı yıl Moskova’da sergilediği Süprematist bir çalışma ile sansasyon yaratmıştı. ‘Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare’ adlı bu kompozisyonda Malevich, mutlak rasyonelliğe son derece yaklaşan bir sonuca varmıştır. Bunun daha da ötesine; yani gerçek anlamda mutlak rasyonelliğe ulaşmış bir çözümü ise 1919’da yine Moskova’da sergilediği “Beyaz Fon Üzerinde Beyaz Kare” isimli yapıt ile vermiştir. (Resim 22-23) Böylece Malevich, resim sanatının iki ucundan birine, mutlak veya bütünsel rasyonalizme götürebilen ilk sanatçı olmuştur. Mutlak rasyonalizm tutkusu, tek renkli (monokrom) kompozisyonlara başvurmak şeklinde, son yılların yeniden güncel hale getirdiği bir eğilimdir.

Malevich, akademi ve sanat otoritelerinin sanatı genel algı düzeyine çekmesine karşı, kendisini sıfır şekline, yani siyah kareye dönüştürerek kurtulmuştur. Sıfır biçimi nesnesizliktir. O’na göre kare bir bilinçaltı şekli değil, sezgisel nedenin yaratılışıdır. Yeni sanatın yüzü, sanattaki saf yaratmanın ilk basamağıdır, ondan öncekiler doğanın naif çarpıtmalarının kopyalarıydı çünkü. Yansıtmacılığın kurallarının bittiği yerde artık özgürlük başlamıştır.

¹⁰⁵ Dempsey, Amy. **Modern Çağda Sanat**, Çeviri: Osman Akınhan, Akbank Yayınları, 2007, İstanbul, 123.s.



Resim 22: Malevich, "Süprematist Kompozisyon- Beyaz Üzerinde Beyaz", (1918), Y.b., 79.4x79.4 cm.



Resim 23: Kazimir Malevich, "Siyah Kare", (1913), Y.boya, 80x80 cm., Tretyakov Galeri, Rusya.

Malevich'in "Sıfır-Biçim" ya da "Sıfır Değer" adını verdiği bu yeni anlayış, yalnızca sanat için değil, insanlık içinde kurtuluşun sembolüydü. "Sıfır-Biçim" in insanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde, insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Malevich, Süprematizm – Nesnesiz Dünya çağı adını veriyordu. Süprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleştirecek ve eşitlik, kardeşlik ve barış olacaktı.

Süprematizmin Batı sanatında önemli bir atılım olarak görülmesinin asıl nedeni, onun getirmiş olduğu estetik sistemden çok bir kültür felsefesi olarak varlık kavrayışına kattığı boyutlardı. Kuramsal bağlamdaki bu yeni yaklaşım sanatın pratiğinde de temsil ediliyordu. Artık ne doğa da ne de geleneksel resimde rastlanabilen geometrik şekiller, özellikle de kare, Malevich'in gözünde görünümün dünyasından daha büyük bir dünyanın üstünlüğünü simgelemekteydi. O, sanatın üretilmesi ve alımlanmasının, siyasal, yararçı ya da toplumsal amaçlarla ilgili bütün düşüncelerden kurtulmuş, bağımsız bir tinsel faaliyet olduğuna inanıyordu. Bunu da en iyi, mistik 'his' ve 'sezgi'le, resmin temel bileşimleriyle (saflaşmış form ve renk) yansıtılabileceği düşüncesini taşıyordu. Malevich'in bu hareketi, sanatın bir toplumsal amaca hizmet etmesi gerektiğine inanan ve Tatlin'in başını çektiği Konstrüktivizm'in de tam karşısında yer alıyordu.

Soyut Dışavurumculuğun en temel özelliği, geçmişle hiçbir paralellik taşımamasıdır. İçinde yeni bir "görme" biçiminin olduğu yeni bir sanattır bu. Soyut Dışavurumcular, getirdikleri sarsıcı değişimlere ek olarak, izlenimcilikten yüz çevirmiş; izlenimciliğin yanılısına peşinde koşup, gerçekliği taklit etmeye çalışmalarını küçümsemişlerdir. Resim sanatının tarihi, görüntünün ya da görmenin tarihidir bir bakıma. Görme yöntemi, insanın doğayla ve dünyayla kurduğu ilişkiye göre değişiklik gösterirken; teknik, ancak görme tarzı değişince, değişikliğe uğrar, ancak görüntüdeki değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. İnsan dünyayı, ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görür. Dolayısıyla resim tarihi bir anlamda felsefe tarihidir de.

İzlenimci, görünümü bozmaktan çekindiği için, insanın görünüme yaptığı katkıyı da dışarıda bırakır. Oysa her anlayış, bakışı aynı zamanda görüşü teorileştirir. İzlenimci doğaya güvenmez, onu insanileştirmeden önce, hazırlıksız

yakalamak ister. Görmenin ilk anına gider, izlenimin bizimle ilk bağlantı kurduğu anda, bizi ilk etkilediği anda, bir duyum haline gelme süreci içindeyken yakalamak ister. Bu, insanın duygularından başka içindeki hiçbir güce dayanmadığı bir sıradaki görme edimidir. Goethe, “*duyular aldatmaz, aldatan zihindir*”¹⁰⁶ derken, bu durumu anlatmak istemişti.

Sanatsal görme içsel bir karara bağlıdır. Bedenin gözü, ruhun gözüyle çatışmaya girer ve kişi ancak bu çatışan güçler üzerine verdiği kararlar gerçek sanatçı olur. Fakat buna sonuna kadar dayanıp, resim yapmayı sürdürenler çok azdır. Oysa kişi ancak bu mücadeleyi sonuna kadar yaşadıkdan sonra en iyi yapıtlarını vermeye başlayabilir. Geleneksel Japon bakış açısının ifade ettiği gibi, kişi doksan yaşına gelmeden, ne ölçüde başarılı olabileceğini bile tahmin edemez. Bu anlayış, Doğu mistisizminde, insanın nefsiyle giriştiği mücadelenin bir benzeridir. Yine, Soyut Dışavurumculuğun, izlenimci görüşü aşarak, yeni bir görme biçimine kalkışmasının temelinde yatan anlayış ile Doğu mistisizminin dünyayı yorumlama deneyimi birbirine çok yakındır. Her iki anlayışın birleştiği nokta, ‘insanın kendisini yeniden bulması gerektiği’ düşüncesidir. Malevich’in sanat manifestosunda heyecanla dile getirdiği, ‘sanatın ve yaşamın yeniçağı’ olarak söylediği şeydir. Ne amaçla olursa olsun, insanın yazgısı kendini yitirmek olamazdı. Üstelik bu yitirilişi kendi doğasına rağmen, insana dayatmak, çağın insanlık dışı bir çabasıydı. İnsan basit bir alet; işinin bir aracı haline gelmemeliydi.

Soyut Dışavurumcular, izlenimcilerin dış dünyayı kaydeden birer alıcı gibi, yarım bırakıp “bitiremedikleri”nin sadece resimleri olmadığını; “görme”yi de bitiremediklerini düşünüyorlardı. Bu aslında burjuva dönemi insanının da bir davranış biçimidir. O asla bir şeyleri “bitirmez”, hayatı tümüyle dolduramaz, çoğu zaman duraksar ve vazgeçer. Goethe, “*kulak dilsiz, ağız sağırdır ama göz hem duyar hem konuşur*”¹⁰⁷ demişti. İzlenimcilerin gözleri ise konuşmaz, sadece seyreder, soruyu duyar ama cevap vermezler. Ağızları değil kulakları vardır çünkü. Tıpkı burjuva dönemi insanı gibi sadece kulaktan ibarettirler. Dünyayı dinlerler ama tek bir söz dahi etmezler. Soyut Dışavurumcular ise insanlığın ağızına vurulmuş bu kilidi söküp atarlar. İnsan bir kez daha ruhun cevaplarını vermeye başlar. Sanat artık

¹⁰⁶ Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Hermann Bahr, Dışavurumculuk, YKY, 4. Baskı, 2000, İstanbul, 227 s.

¹⁰⁷ Y.a.g.e.,228 s.

Nietzsche'nin dediği gibi "güzelleştirmek ve çirkinliği gizlemek ya da dönüştürmek" değildir. Sanat bunları da aşarak hayatı getirmelidir, hayatın içinden hayatı üretmelidir; insana en yakışan iş ve eylem olarak hayatın işlevini yerine getirmelidir.

Soyut Dışavurumculuğun, kaba, saldırgan bir eğilimi ifade etmesinin nedeni, onun içinde bulunduğu koşullardan kaynaklanmaktadır. O dönem, ilkel, vahşi insanlığın koşullarına benzer bir çağıdır. Doğada kendine bir sığınak arayan ilkel insan gibi, sanatçılar da ruhlarını yutmak üzere olan uygarlıktan kaçmayı seçmişlerdir. İlkel insan, doğanın tehditlerinden korktuğu için kendisine sanatın koruyucu işaretlerinden bir çember yaratmıştı. Aynı şekilde, yeni dönemin sanatçısı da uygarlık tarafından yok edilmenin eşiğinde, kendi içerisinde yok edilemeyecek güçler bulmuş ve bunları uygarlığa karşı tılsım gibi kullanmıştır. Soyut Dışavurumcular, insanın, kendisini korumasını umduğu şeyin kendi içlerindeki simgesidirler. Başka bir deyişle, hapsedildiği zindandan dışarı çıkmayı çalışan ruhun temsilcisidirler.

2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA GELENEK SORUNU

Gelenek, 'bir topluluğun kendinden önceki kuşaklardan devralıp, kısmen dönüştürerek sonraki kuşaklara devrettiği inanç, kuram ve ritüelleri içeren her türlü toplumsal pratik'tir. Tarihsel süreç içerisinde geçmişten gelen, ama hala geçerli ve güncel olan faaliyetlerin, olayların, töresel alışkanlıkların ve bunların ürettiği nesnelere hepsi birden geleneği oluşturur. Herbert Read, geleneğin sanatla dolayımı üzerine çarpıcı düşünceler geliştirmiştir:

"Sanatçılar boşlukta yaratmazlar. Geçmişteki sanat geleneği ya da sanatçılardan sürekli olarak etkilenirler. Hatta geleneğe karşı çıkarken bile geleneğe bağlılıklarını sürekli ele verirler. Gelenek, sanatçıların beslendikleri ve üzerinde büyüdükleri topraktır. En büyük, en özgün sanatçılar, hatta en şaşkıncı yenilikçiler geleneğe en fazla duyarlı olanlardır."¹⁰⁸

Gelenek kavramıyla, bir kültüre kimliğini kazandıran yaratıcı düşüncüyü anlayan Rene Guenon ise, geleneğin, "*ilahi bir kaynaktan doğan, birey ve toplum*

¹⁰⁸ Herbert Read, **The Philosophy of Modern Art**, Faber and Faber, London, 1969, 121 s.

*yaşamını bütün yönleriyle düzenleyen bir sistem*¹⁰⁹ olduğunu söyler. Bu anlamda, günümüzde verdiğimiz sınırlı anlamıyla düşünmezsek, din de geleneğin kendisidir.

Sanatçı, sanatının tarihsel gelişimini yenide yakalayarak, özgün gelenekle bağlantı kurar. Daha üst ve kökten bir duyarlık düzeyine ulaşarak bir çözüm getirir. Bu bilgiler ışığında Çağdaş Türk Resim Sanatının gelenekle ilişkisine baktığımızda, söz konusu kuralların kendi sanat tarihimiz için de geçerli olduğunu görebilmekteyiz. Osmanlı Devleti 18. yüzyılın başlarında özellikle Tanzimatçıların çabalarıyla kültür, siyaset ve ekonomi alanında Batı uygarlığıyla daha yakın ilişkiler içine girmiştir. 18. yüzyıldan başlayarak Batı resmine yönelen Türk sanatı, daha sonra soyuta, non-figüratife dönmekle, gerçekte kendi yuvasına dönmüş oldu. Aynı yıllarda, yukarıda ayrıntılı bir şekilde gördüğümüz gibi, Batılı sanatçılar, İslam ülkelerinde geliştirilen bir estetiğe yönelmişlerdi. Paul Klee ve Kandinsky'nin Tunus'un Keyravan kentinde Arap yazılarını inceledikleri, Hans Hartung'un, Theo Van Doesburg'un İslam minyatürlerine ve yazı istiflerine yöneldiği görüldü.

Aynı yıllarda Ülkemizde durum nasıldı? 1930'lu yıllarda, harf devrimi sonrası 'Hattat Mektepleri' kapatılarak, 'Şark Tezyini Sanatlar Mektebi' açılmıştı. Daha sonra bu okul da kapatılarak, Güzel Sanatlar Akademisi'nde 'Türk Tezyini Sanatlar Bölümü' açıldı. Bu bölüm sonraları 'Dekoratif Sanatlar Bölümü'yle birleştirildi ki bu aslında bölümün kapatılması anlamına geliyordu. Fakat gelenek, bir kez daha, kendisine yaşama alanı açmaya çalışmış ve baskılara rağmen yaşama gücünü sürdürmüştür. 1930-40'lı yıllarda resmi kültür politikası tarafından dışlanmasına rağmen, tezhip, minyatür, hat sanatı gibi geleneksel sanatlara bazı sanatçı ve aydınların gösterdiği ilginin tümüyle Batı kaynaklı olması düşündürücüdür. Hükümet tarafından 1924 yılında Paris ve Münih'e gönderilen genç ressam, Avrupa'da modern ressamların artık figür ve peyzaj çalışmadıklarını, renk ve çizgilerle oynayarak, doğa formlarına hiç benzemeyen biçimler ürettiklerini gördüler. Batılı sanatçıların Rönesans dışı sanatlara, örneğin Ortaçağ mozaiklerine - renkli camlarına, zenci maskelerine, Doğu minyatür ve yazılarına, Japon estamplarına vb. kendilerini daha yakın bulduklarını görünce oldukça şaşırılmışlardır. Türk sanatçılar, bu gelişmelerden sonra geleneksel sanatlarımıza başka bir gözle bakmaya başlamışlardır.

¹⁰⁹ Rene Guenon, **İnisyasyona Toplu Bakışlar I**, Türkçesi: Maumut Kanık, Hece Yayınları, Birinci Basım, 2003, Ankara, 92 s.

Çağdaş Türk resminde 1930'lu yıllarda başlayıp, 1940'larda yaygınlık kazanan ve 1950'lerde güçlü bir olgu olarak kendini gösteren yerel değerlerden beslenme anlayışı giderek önem kazanmıştır. Avrupa'dan dönen ressamlardan bazıları, eski minyatürlerden ve halk sanatlarından hareketle, iki boyutlu bir resim tarzına doğru gitmek gerektiğini savunarak, denemelere giriştiler. Turgut Zaim gibi, minyatüre perspektif ekleyerek gerçekçi bir resim anlayışı geliştirmek isteyenler de oldu. Elif Naci ise resminde hat sanatının soyutlama olanaklarından yararlanmaya çalıştı.

Cumhuriyet'le birlikte, Batı uygarlıklarına yakınlaşma şeklindeki yaklaşım kısmen değişmiş, 'Batılılaşma' yerine 'Çağdaşlaşma' yönünde bir eksene girilmiştir. Bu kavrayış, yeni Cumhuriyet'in uygarlık alanına kendi tarih ve toplum yapısını oluşturan kültür özellikleriyle, kendi dinamikleri üzerinde gelişeceği düşüncesini taşır. Bu beklentiye uygun olarak kültür politikaları yapılmış ve Cumhuriyet'i temsil eden ilk kuşak sanatçılar, eğitimleri için Batı'ya gönderilmiştir. Bu sanatçılar yurda döndüklerinde, yoğun bir şekilde etkisinde kaldıkları Batılı akımların bilgilerini uygulamak istemişlerdir. Bu ilk kuşak sanatçılar, ülkelerinin kültürel iklimini yansıtmaktan ve yorumlamaktan uzak bir çizgide kalmışlardır. Ama gelişen entelektüel ortamın etkisiyle, sanatımızda gruplar dönemini başlatmışlardır. 'Müstakiller' ve 'd Grubu' çevresinde toplanan sanatçılara yine en açık eleştiriler kendi kuşakları sanatçılardan gelmiştir. Örneğin d Grubu üyesi Elif Naci'nin, "*Türk resmi Alplerin ötesinde değil, Torosların eteklerinde doğacaktır*"¹¹⁰ şeklindeki sözü tartışmalara damgasını vuran çıkışlardan biridir. Bu dönemde Müstakiller ile d Grubu çevresinde yoğunlaşan modernist tutumlar, 'Batıya yönelme' ile 'kendimize dönme' ikilemi şeklinde bir tartışmayı kriz boyutuna yükseltmiş ve bugünkü kuşaklara değin süregelen tartışmaların başlangıcını oluşturmuştur.

Geleneksel halk sanatlarında plastik anlatım ve biçim verme eylemi bir yandan uzun tarihsel deneyimlere dayanırken diğer yandan da inanç sistemlerinin belirlediği yaşama bakış açısı doğrultusunda gelişmiştir. İslam sanatında tasvir yasağı nedeniyle insan ve hayvan figürlerinden uzak, dar bir alanda sıkışan sanatçı durmadan yeni motifler üreterek bu olumsuzluğu aşmaya çalışmıştır. Resim ve heykelin olmadığı bir alanda, süsleme sanatı saflık ve sadelik içinde sonsuz bir

¹¹⁰ Elif Naci, **Müstakiller**, Milliyet Gazetesi, 27 Şubat 1931, 4 s.

zenginliğe ulaşmıştır. Sanatçılar, 'İslamlaşma' süreci içinde bir taraftan çizgi dilinin geniş uygulama olanaklarını sonuna kadar zorlarken, diğer yandan da bu geleneksel dili klişe motiflerle yeniden yorumlayabilecekleri bir yetenek ortamı yaratmışlardır. Çağdaş Türk Resim Sanatı da bu etki altında süsleme sanatlarına daima yer vermiştir. Geleneksel sanatlardan stilizasyon, biçim, renk açısından yararlanmayı öneren Nurullah Berk; "*resim sanatımızın kendine özgü bir karaktere bürünmesi için geleneksel halk sanatlarından yararlanması gerektiğini*"¹¹¹ belirtmiştir.

Çağdaş Türk resminde, Batı'daki soyut resim akımlarının etkisiyle, ressamlar yerli kaynaklara yönelirken, benzer biçimde mimaride de bazı genç mimarlar sivil Türk mimarisinin büyüsunü yeniden keşfettiler. Önceleri Osmanlı dini mimarisinin elemanlarını sivil mimariye uygulayarak geleneği tersyüz eden yaklaşım, Cumhuriyet sonrası ülkeye davet edilen yabancı mimarların çalışmalarıyla son buluyordu. Bunun yerini 'Viyana Kübiği' aldı. Aynı yıllarda Avrupa'da başlayan milliyetçilik rüzgarları Ülkemizde de etkisini göstermeye başladı ve özellikle akademilerdeki genç mimar adayları Türk evi ve sivil mimarisini dillendirdiler. İkinci Dünya Savaşı sonrası imar hareketleriyle birlikte şehirlerimiz bu günkü görüntüleri hazırlayan bir betonlaşma sürecine bırakıldılar. Ulusal bir mimari mücadelesini hocası Sedad Hakkı Eldem'in bıraktığı yerden devam ettiren mimar Turgut Cansever, mimari anlayışının felsefi temellerini ortaya koyan, farklı bir çizginin temsilcisi olmuştur. "Kubbeyi Yere Koymamak" adlı yapıt da ifade edildiği üzere; O'na göre, "*İnsanın temel görevi dünyayı güzelleştirmektir ve bunun en kestirme yolu mimariden geçer. Ancak mimariyi vücuda getirirken, her an varlığın bütünlüğünü göz önünde tutmak şarttır.*"¹¹² Osmanlının şehircilik deneyimi Cansever'e göre insanlık tarihinin en yüksek çözümlemesidir. Osmanlıda, yeni kurulan bir mahallenin ya da şehrin çekirdeğini cami oluşturuyor, etrafında kısa sürede çeşitli sosyal faaliyetlerin yürütüldüğü bir yapılar topluluğu (külliye) meydana geliyordu. İlk camiler son derece sade yapılar olup, sadece ibadet için değil, her türlü sosyal faaliyet için kullanılıyordu. Bu mekanlarda, şairler şiirlerini okuyor, hikayeciler ve kılıçyutucuları halkı eğlendiriyor, hatta yemek yeniyor ve satranç oynanıyordu.

¹¹¹ Nurullah Berk, **Gazete ve Dergiler Arasında**, Varlık Dergisi, S:405, İstanbul, 1954, 36 s.

¹¹² Turgut Cansever, **Kubbeyi Yere Koymamak**, İz Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 2002, 185 s.

2.1. Çağdaş Türk Resim Sanatının Dayandığı Mistik Gelenek

Çağdaş Türk Resim Sanatı Anadolu halk resmi, minyatür (kitap ressamlığı) ve harf simgeciliğinden (kaligrafi) beslenen bir geleneğin üzerinde şekillenmiştir. Anadolu halk resmine bakarken, benzetme ve taklit hevesiyle değil, inanç ve düşüncelerin resim diliyle anlatılmasının amaçlandığı görülmektedir. Resim burada Batıda olduğu haliyle bir şeyin benzerini vermiyor, halk imgeleminde yaşayan bir tasavvuru, bir düşünceyi tanıtıyor. Bu tasvirlerde resim bir işaret oluyor, tıpkı yazı gibi soyut bir nakış* halini alıyor. Bazı tasavvuf çevrelerinde harflerle meydana getirilen insan tasvirlerinde bu soyut nakışlar yumuşuyor, işaret ve tasvir birbirine karışıyor. Anadolu halk resmi, tümüyle bir tasvir gibi görüldüğü zamanlarda bile, gerçekte bir işaret ve sembol dilidir. Sembol karakteri taşıyan resmin halk üzerindeki etkisini bugünkü resim ölçülerimizle anlamak oldukça güçtür. Sembol olarak resim, bir düşüncenin benzerini değil, kendisini verir bize, bu açıdan temsil ettiği fikrinde pek ala yerine geçebilir. Çocuklarda olduğu gibi, halk imgeleminde de düşünce ile gerçek, düş ile gerçek çok defa birbirine karıştığı için, sembol olarak resim gerçeğin ta kendisi olabilir. "Anadolu Halk Resimleri" adlı çalışmasında Malik Aksel bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

"Halk arasında o kadar yayılmış olan aşk öykülerinin resimleri, bu bakımdan bizim anladığımız anlamda 'resim' değildir. Halk bunlarda kahramanlarının kendisini görüyor, 'Leyla'nın resminde sevgilisini buluyor ve anlatılan öyküleri, sanki kendi başından geçmiş gibi yaşayabiliyordu. Betime aşık olan gençlerin öyküleri, resmin bazen aslının yerine geçerek, tılsım gücü taşıyabileceğini gösteriyordu."¹¹³

İlkel topluluklarda suret'e verilen anlamı düşünürsek, halk resimlerini daha iyi anlayabiliriz. İlkel insan puta taparken, onda tanrının resmini değil, kendini, hem de soyut bir düşünce olarak değil, yaşanan ve elle tutulabilen bir gerçek olarak kendini görüyordu. Burada çalışmamızın bir amacı da olan din ile sanat çatışmasını tersine çevirmeyi (dinin egemenliği yerine sanatı koymayı) anlıyoruz.

Suret karşısındaki bu ilkel davranışın izlerini sonradan büyük dinlerde silemiyorlar. Hıristiyan dünyasında, dini kisvesinden sıyrılan Antik doğacılığın etkisi

* **Nakış:** 'Bezeme' ve 'resim' kavramlarının her ikisini de içeren sözcük. Hem minyatür gibi figüratif, hem de duvar ve tavan bezemeleri gibi figüratif ya da non-figüratif her türden iki boyutlu, renkli sanat yapıtına verilen ad. (Bkz. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Metin Sözen- Uğur tanyeli, 170 s.)

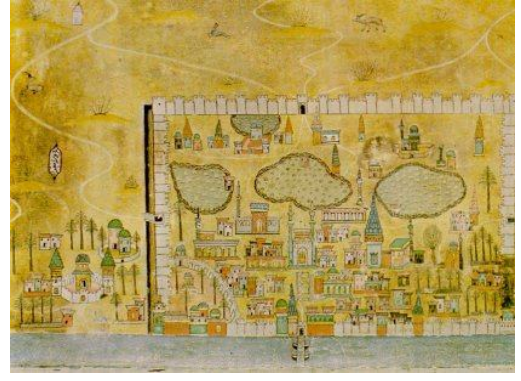
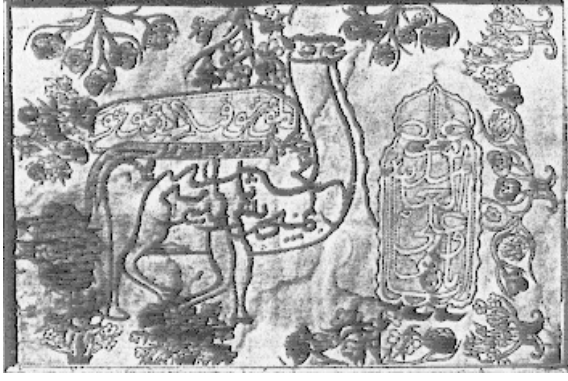
¹¹³ Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, Baha Matbaası, İstanbul, 1960, 13 s.

altında ancak Ortaçağın sonlarına doğru bir dereceye kadar 'suret'ten 'tasvir'e, sembolden resme geçilebiliyor. Ortaçağın ortak inançlar dünyasından uzaklaşarak dünya gerçeğine yöneldikten sonra da Avrupa resmi -eğer 19. yüzyılda kuru bir akademizme düştüğü zamanları bir tarafa bırakırsak- hiçbir zaman sırf doğayı vermekle yetinmiyor, doğayı gösterirken sanatçı kişiliğinin türlü davranışlarını da bize tanıtmaya çalışıyor ve böylece yine bir sembol dili oluyor. Benzetmecilik (mimesis) kaygılarından sıyrılan 20. yüzyıl sanatının, sırf sembol dili olarak anlaşılması istemesi de bu gelişmenin bir sonucudur. Bugün artık ne eski Yunan'da olduğu gibi bir doğa dininin, ne de Hıristiyanlıkta olduğu gibi bir doğaüstü tanrı anlayışının sembolleri karşısındayız; bugünün bireyci sanat akımları, insan varlığında yaşayan sonsuz olanaklardan ve bunları gerçekleştirme özgürlüğünden bize haber veriyorlar. Tasvir yasağının egemen olduğu İslam ülkeleri bu gelişmenin dışında kalıyor ve eski inanç sembolleri halk sanatları yoluyla günümüze gelebiliyorlar. (Resim 24)

Anadolu'da resim sanatı düşünüldüğü zaman daima ikili bir problemle yüz yüze kalıyoruz: Toplum resimden korktuğu, çekindiği kadar onu kutsallaştırıp yüceltmektedir de. Ya da bir taraftan evine resmi sokmazken, diğer taraftan da resmi mucizeleştirmektedir. Bu ikili durum sanatla ilgilenen aydın kişiler arasında da görülür: tasvir iyi anlama geldiği halde, suret böyle değildir. Suret, surat 'yüz' anlamına geldiği ve 'put'u anımsattığı için kötücül bir söz olarak kültürde yer almıştır. Sanat karşısındaki bu tavrın nedenlerini Aksel, Anadolu'daki şeriat ile tasavvuf erbabı arasındaki farklı bakışta bulmaktadır:

"Anadolu halk resminde bir nakkaş, güzel bir kızın karşısına oturup, resmini çizebiliyordu ve bu resim duvara asılabiliyordu. Müslümanlıkla uyuşmayan bu tavır, tasavvuf ehli birisi söz konusu olunca müsamaha ile karşılanıyordu. Örneğin Alevi cem ayinlerinde kadın-erkek arasında ayrılık yoktu. Halkı küçük ve cahil gören, her şeyi günah sayan şeriat erbabı yanında, tasavvuf erbabı daha müsamahalı bir yapıya sahipti. Müzik ve dans kadar yaygın olmasa da resim sanatı halkın idealinde yaşayan bir gerçeklikti. Resmi yapılanlar, daima seçkinler, aşıklar rütbesine erenler, büyüklerdi. Kadın ve kızlara sevecekleri kişiler resim suretinde veya hayal, rüya ile görünürlerdi. Halk hikayeler de resim görmekten hoşlanıyordu. Alevi-Bektaşî dervişleri gelenekler dışına çıkarak, serbest sanatları yaşatıyorlardı."¹¹⁴

¹¹⁴ Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, Baha Matbaası, İstanbul, 1960, 27 s.



Resim 24: Anonim halk resmi, "Hz. Ali'nin Devesi". İstanbul Belediyesi Müzesi.

Resim 25: Matrakçı Nasuh. Bağdat Minyatürü, 1529. Topkapı Sarayı Müzesi.

Anadolu'da resmin varlığı kabul edildiği anda akla önce minyatür (kitap ressamlığı) gelir. Bunun karşısında ise halk sanatı olan halk resmi vardır. Minyatür söz konusu olduğunda, resim burada gerçeği veriyor ama bu gerçek İslam sanatının soyut form diline aktarılarak gerçeklik niteliğini yitiriyor ve bir iç görünün resmi oluyor. Matrakçı Nasuh, gördüklerini değil, gördüklerinin kavramalarını resme geçiriyordu. Bu yüzden resimlerinde bütün ayrıntılar silinerek en önemli formlar kalıyor ve bunlar geometrik motifler haline sokularak, halı desenleri gibi derinliği olmayan bir düzeye aktarılıyordu. Resimlerde bir mekan vardır ama bu soyut bir mekandır. Nakkaş, Batı sanatında olduğu gibi, belli bir bakış noktasına saplanmıyor. Kuşbakışı (tanrısal gözle) gösterdiği bir şehrin yapılarını, şehrin içine girerek yakından ve karşıdan veriyor, önemseydiği şeyi göstermek için yolunu değiştirebiliyor, göstermek istediği şeylerin etrafında dolaşabiliyordu. (Resim 25) Minyatür resminde görme ve düşünme birbirinden ayrılmaz ve resim bir sembol niteliği taşır.

Burada bir karşılaştırma yaparak minyatür imgesi üzerinde düşünceler geliştirebiliriz: Fotoğraf ve resimde olduğu gibi, bakışın ezberini değil, gözün saflığını çağırır minyatür imgesi; başka bir temsil-teşhir ikliminde, bakışı indirmenin erdem sayıldığı bir zamanda kurgulandığı için. İmgenin inatla 'yüzeysel' işlenişi de bu yüzdendir. İmge ne teşhir eder ne de edilir. Çünkü teşhiri olanaklı kılacak bakış önüne serili geniş, dikey bir eksen yoktur. Minyatür imgesi, eski ciltlerin mekanik çoğaltmadan bihaber yaprakları arasında, sahibinin kendisini bulmasını bekler. Küçüktür ve yatay eksendedir; gösterişten sakınır, diğer imgeler gibi duvarda asılı değildir.

Minyatür, bakışı yüzeyinde karşılar ve içinde onun gezinebileceği gerçekçi bir perspektif barındırmaz. Tersine, onu (bakışı) bakana geri yansıtarak, perspektifli imgenin olası illüzyonunu bozar. Bakışı böyle ret etmek, günümüz bakış yönteminin temeli olan teşhir ilkesiyle taban tabana zıttır. Zeynep Sayın bu durumu; *“İslami bir ontolojik anlayışı, resmedilenin ne’liğiyle değil de nasıl’ıyla ilgilenmenin lüzumunu vurgular nakış”*¹¹⁵ diye açıklıyor. Bu gerçekte tasavvufun öngördüğü, bakışa kilit vurup, ötesine çağırarak, ikonanın kendisini aradan çekmek pahasına en geniş anlamında ‘mahremtanır’ kılma şeklinde sufilerin ‘gönül gözü’ dediğine sevk etmektir.

Osmanlı minyatür geleneği, bakışı nefis kapısının eşiği, arzunun oluşum yeri sayar. Bu kapıya vurduğu kilit, kendi deyişiyle hicabdır (perde). Zaten yaratanın dolaylı imgesi saydığı bu alemi bir de kul yapısı imgelerle bulandırmak gereksizdir çünkü. Mahcub, tedirgin imgeler bile saygın bulunmaz bu yaklaşımda. Osmanlı imgesel simgeselliğin boyunduruğuna girmeyi, teslim olmayı ve yenik düşmeyi en baştan ret eder. *“Körlük, tam da bu yüzden usta nakkaşın ödülüdür. Bakışın yol verdiği nefis nihai bir örtünme ile ancak o zaman susar çünkü.”*¹¹⁶



Resim 26: Nakkaş Kalender, “Adem İle Havva”, 17. yy., Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Resim 27: Albrecht Dürer, “Adem ile Havva”, 16. yy., Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

¹¹⁵ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis yayınları, İlk Basım, İstanbul, 2003, 84 s.

¹¹⁶ Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yayınları, I. Baskı, İstanbul, 1998, 370 s.

Nakkaş Kalender'in 'Falname' için oluşturduğu "Adem İle Havva" minyatür kompozisyonunu, Albrecht Dürer'in aynı isimli resmi ile karşılaştırarak, Batı ile Doğu'nun, iki ayrı zihinsel anlayışın konuya yaklaşımdaki temsil farkını görebiliriz: Osmanlı nakkaşın insan bedenini naturalist / doğacı bir eğilimle değil de bir çeşit kavram ressamlığıyla ele aldığı; Avrupalı ustanın detaycı tasvir eğilimine karşın nakkaşın hacim, gölge, derinlik gibi kaygılardan kendini azat ettiği açıkça görülebiliyor. Bu iki yapıt boyut ve sergileme pratikleri açısından da tamamen farklı iki görsel geleneğin ürünüdürler. Biri dikey ekseninde geniş bir bakış alanını gerektirirken diğeri yatay ekseninde elyazması bir cildin iç sayfalarından birinde saklı. Diğer bir deyişle, ilki bakışın ilgisini çekip onu hoş tutmayı, ikincisi ise bakışın arzularını örseleyip yüzeyin ardındaki derinliği anlamayı öneriyor. (Resim 26-27)

Herhangi bir minyatürdeki figürlerin bir an hareket ettiklerini düşündüğümüzde bu şematik bir hareket olacak ve ister istemez karikatürdeki gibi komik bir etki gösterecektir. Nitekim kukla ve gölge oyununda elde edilen hareket biçimi budur. Fakat minyatür figürlerinin hareket etmeleri durumunda, elde edileceğini düşündüğümüz komik, Aristo'nun anladığı anlamda soylu olmayıştan, kusurdan ya da aşağı düzeyde bir takım karakterlerin taklidinden değil, insanı zorunlu olarak dünyaya bağlayan 'hürriyetsizlikten' doğmaktadır. Bununla beraber üzerinde biraz düşündüğümüzde, ardında derin bir dramın gizlendiğinin de görebiliriz. Hayal perdesindeki gölgelerin ve kuklaların 'grotesk' hareketleri ve çoğu zaman 'absürd' (saçma) nitelik taşıyan konuşmaları bu dünyanın saçmalığına açıkça ima etmektedir. Burada dikkati çeken, gölge oyununda ulaşılan 'absürd'le vecd halindeyken her şeyi başka türlü gördüklerini söyleyen sufilerin bu iddiaları arasındaki ilgi çekici benzerlik, minyatür gibi İslam sanatlarının içeriğini anlayabilmemiz açısından taşıdığı büyük önemdir. İnsan, zincirlerinden kurtulup kanatlanmak isteyen ruhuyla, kendisini dünyanın geçici güzelliklerine davet eden maddesellik arasında bocalamakta ve çoğu zaman yaşamda hem 'evet', hem de 'hayır' demektedir. Nietzsche'nin 'trajik olan' dediği durum tam da budur. Fakat trajik olanın sanat yapıtına yansiyip yansımaması, sanatçının doğa karşısında aldığı tavra bağlıdır. Sanatçı, doğayı ve yaşamı olduğu gibi yansıtmak amacıyla olursa, trajik biçime ulaşır. İslam sanatında, minyatür de olduğu gibi, sanatçı trajik olandan bilinçli olarak kaçır. Zıtlıklar aracılığıyla kavrayabildiğimiz bu dünya, zıtlıklar kaldırıldığında, 'mutlak gerçeklik'e ait olan güzellik, iyilik vb. olumlu değerler madde dışı bir planda kalırlar. Çatışma ve bölünme maddeleşme ile ilgilidir. Sanat yapıtında doğanın

hakimiyeti kalmayınca, doğanın egemen olduğu realist-doğalcı sanatlardaki trajik biçim verme zorunluluğu yerini saf, soyut bir sanata bırakır.

Bu açıdan düşünüldüğünde, Batı soyut sanatı ile İslam sanatları arasında ilgi çekici yakınlıklar vardır. Mondrian'a göre, saf (pürist) olmayan sanatlar, doğanın egemen olduğu sanatlardır. Sanat, trajik olan kaybolduğu ölçüde saflığa yaklaşır. Soyut güzelliğe, alışlagelmiş sanat ve doğa elemanlarıyla ve taklit yoluyla ulaşmak mümkün değildir. Aksine, saflık (pürizm), buların daha baştan inkarıyla işe başlar.

Kaligrafiye gelince; kaligrafinin en önemli özelliği, insan bedeniyle olan çok boyutlu ilişkisidir. Her harf, insan bedeninin bir duruşuna karşılık gelir. Doğu toplumlarında, kaligrafi insan bedeninin kutsanması, aşkınsallaştırılması anlamında değil; tanrısal gerçekliğin 'tek anlama yetisi'yle kavranabilecek olan tek bir görünümü (tezahür) boyutunda anlaşılabilir ancak. Kaligrafinin diyagonal çizgileri, ritm ve uyumla sağlanan fizik ötesinin (metafizik) dile getirilmesinin aracı olur. Soyut sanatın yolu hemen her zaman kaligrafiyle kesişir. Soyutlama, nesnelere sembollere ve harflere dönüştürmüştür. Yazı ve figür arasında bir ilişki vardır.

2.2. Çağdaş Türk Resim Sanatında Mistik Eğilimler

Cumhuriyetle birlikte şekillenen ve Batılı Akademik bir anlayışla biçimlenen Türk resim sanatı oldukça özgün bir gelişme evresi yaşamıştır. Bu dönem sanatçıları kendi kültür, gelenek ve tarihsel kökenlerine bağlı bir sanatsal üretimin sahası içinde yer alırlar. Daha 1890 – 1900'lerde Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi isimlerinde içinde bulunduğu Asker kökenli ressamın, özellikle aynı fırçadan çıkmış izlenimi veren peyzaj çalışmalarına kimlik kazandıran mistik bir boyutun varlığından rahatlıkla söz edilebilir. Cumhuriyet sonrası dönem içerisinde konumlandırılacak olan sanatçılardan İbrahim Çallı, Fahrünisa Zeid, Cevat Dereli, Aliye Berger, Maide Arel, Cemal Tollu, Şemsettin Arel, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Selim Turan gibi isimler kendi özgün çalışmaları yanında zaman zaman inanç kaynaklı motif ve imgeleri de kullanmışlardır. Bu çalışmaların çoğu soyutlama düzeyinde kalırken, özellikle Abidin Elderoğlu ve Sabri Berkel' in kaligrafiye (yazı) doğru bir açılım yaptıkları görülür. Türk Resim Sanatı'nda tasavvuf ehli bir mevleviden ders alarak sanatsal üretiminde Mevlevilik ve ona dair sembolleri

konu edinen ayrık birkaç isim saymak gerekirse; İbrahim Çallı, Fahrünisa Zeid, Maide Arel, Cemal Tollu gibi isimler ilk akla gelebilecek isimlerdir. Bu sanatçılar, sık gittikleri Galata Mevlevihanesi'nden edindikleri izlenimlerle, kendi tarzlarına uygun resimler yapmışlardır. Emine Önel Kurt'a göre bu çalışmalar soyutlamadan öteye gitmeyen örneklerdir:

"Mevleviler gibi tasavvufa ilişkin konuların resmedildiği az sayıdaki örnekler dışında ağırlıklı olarak yazıya (kaligrafi) yer verilmiştir. 1980 yılı ve sonrasındaki sanat üretimine bakıldığında ise, çalışmalarına dini konu eden isimlerin farklı bir yaklaşım içinde oldukları görülür. Bu farklılığın nedeni, 1980 sonrasında Türkiye'de din alanında yaşanan, siyasal, toplumsal ve kültürel değişimlerde yanıt bulabilir."¹¹⁷

Hat sanatıyla yakından ilgilenen ressamın içinde Osman Hamdi ve Şevket Dağ, resimlerinde hat levhalarını bir hattat titizliğiyle işlemişlerdir. Kufi yazıyla istifler yapmayı seven Hoca Ali Rıza'nın karalama defterlerindeki kufi istiflere ve güzel ta'lik (kitabe yazısı) yazılara rastlayabiliyoruz. Portre çalışmalarında büyük bir isim olan Feyhaman Duran, büyük hattatlardan dersler almış ve bu sanatla yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. İbrahim Çallı'da hat sanatına meraklı ressamın arasındadır. Onun bu ilgisi 'Mevleviler' sersinde açık seçik görülür. İbrahim Çallı'nın "Mevlevi" adını verdiği resim dizisi, Mevlevi semazenleri ve neyzenleri konu almaktadır. 14x13cm.'lik bu küçük resim, sanatçının resmin plastik sorunlarını ustaca çözümlemesinin de iyi bir örneğidir. Soyuta kaçan bir düzlemde, ön tarafta yer alan neyzen figürünün sarı renkli neyi ile duvardaki sarı Arapça yazı bize neyden çıkan sesin tasavvufi içeriğini çok net bir şekilde duyumsatmaktadır. Resmin soluk pembe dokulu yüzeyi 'tevhit' (birlik) inancını vurgulamaktadır. (Resim 28)

Çağdaş Türk ressamın hat sanatına Picasso, Klee, Kandinsky, Hartung gibi modern Batılı ressamın bu sanatla ilgilendiklerini gördükten sonra yönelmişlerdir. Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu, Şemsettin Arel, Malik Aksel, Adnan Çoker, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Erol Akyavaş, Gülsün Erbil gibi birçok ressam yapıtlarında, hat sanatını farklı duyarlıklarla yansıtmışlardır. Soyut, non-figüratif tarzda yapıtlar vermesine karşın, pek çok yapıtı da belirgin bir sınıfa dahil olamayacak kadar özgün olan Fahrünisa Zeid, mistik esinlemelerle dolu bir mizacı, bağımsız, kural dışı bir sanatçı olarak Türk resim sanatında çok özgün bir kimliği temsil etmektedir. Zeid'in resimlerinde bir

¹¹⁷ Emine Önel Kurt, **Tasavvufi Aşk Şehidi Hallac-ı Mansur ve Akyavaş'ın Resmindeki Yansıması**, Doğu Batı Dergisi, Sayı: 26, Ankara, 2004, 252 s.

vitray zenginliği içerisinde işlenen resim yüzeyinin parçalanması ve figürlerin giderek belirsiz hale geldiği görülüyor. Yapıtlarında aşırı bir modernizm ile kaynağını Doğu'dan alan bir lirizmi birleştirdi. 1940'ların sonlarında, titreşimli renklerden oluşan, büyük boyutlu, lirik, soyut resimler gerçekleştirdi. (Resim 29) Bireyin i dünyasını yansıttığı, ikon etkisi yapan portreleri ve peyzajları dikkat çekicidir.



Resim 28: İbrahim allı, "Mevlevi", (1927), Mukavva zerine yağlıboya, 14x13 cm.



Resim 29: Fahrünisa Zeid, "Cehennemim", (1951), Tuval zerine y.boya, 210x535 cm., İst. Modern M.

Türk kadın sanatçılar içinde Kübizm'den hareketle geometrik soyutlamalara yönelen öncü bir isim de Maide Arel'dir. Sanatçı, Kübist üslupta figürü kendi içinde geometrik formlara bölerek ve saf renklerle boyayarak uygulamalar yaptı. Arel, simgeci yanını yöresel motiflerle besledi. Arel'in "Mevleviler" ve "Tarihi Neyzen" adlı resimleri bu yaklaşıma iyi birer örnektir. (Resim 30) Şemsettin Arel ise, geometrik non-figüratif bir anlayışla, katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak alır. Sanatçı, siyah, sarı, gri ve mavi zeminler üzerine yazısal öğeleri yerleştirmiştir. (Resim 31)



Resim 30: Maide Arel, "Mevleviler", (1964), Tuval üzerine yağlıboya, 88x69 cm.

Resim 31: Şemsettin Arel, "Kompozisyon", (1957), Tuval üzerine yağlıboya, 100x72 cm.

1950'lerden sonra Türk resminde yaygınlaşan soyut eğilimlerin ilk önemli temsilcisi sayılan Sabri Berkel, 'Soyut-geometrik arabeskler' adını verdiği bir dizi çalışmaya yoğunlaşmış, 1952'de kaligrafik-soyut düzenlemelere yönelmiştir. Resim yüzeyini; renk, biçim, mekan, ışık, çizgi, leke, düzlem gibi plastik öğelerin bir kompozisyon içerisinde değerlendirilmesi üzerinde yoğunlaştığı yapıtları, Türk resminde soyut anlayışın ilk baş yapıtları sayılır. Sanatçı saf geometrik biçimlerden kaligrafik formlara, lekesel düzenlemelerden yerel motiflere değin çeşitli unsurları kullanarak, soyut resmin üretken bir temsilcisi olmuştur. (Resim 32)



Resim 32: Sabri Berkel, "Kompozisyon", (1970), Tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm.



Resim 33: Abidin Elderoğlu, "Kompozisyon" (1972), Tuval üzerine yağlıboya, 120x89 cm.

1960'lardan sonra, soyut resim çalışmalarında eski Türk kaligrafi geleneklerini canlandıran sanatçılardan biri de Abidin Elderoğlu'dur. Sanatçı, lekeci ve yüzeyci bir anlayışın egemen olduğu soyutlama eğilimleriyle geometrik eğilimlerin belirlediği yüzeylerde, açık koyu değerlere önem veren ama fazla renge bağlanmayan bir üslup geliştirmiştir. Sürekli ve ritmik siyah çizgilerin oluşturduğu renk alanları fonda derinlik etkisi vermeye çalışmıştır. Bu fonlar üzerine siyah veya koyu ritmik eğri çizgilerle özgün biçimler yaratmış, bunları çiçek veya ağaç olarak adlandırmıştır. (Resim 33)

1949'da Fransa hükümetinin verdiği bursla Paris'e giden Tiraje Dikmen, Cezanne'ın henüz müzeye dönüştürülmemiş olan atölyesinde çalışma olanağı buldu. 1964 yılında Galerie Carpentier'de düzenlenen ve gerçeküstücü sanatın kapsamlı bir biçimde tanıtıldığı, "Gerçeküstücülük/ Kökenler/ Tarih/ Yakınlıklar" sergisine katıldı. Tiraje Dikmen, resimde figürün ya da nesnenin (dış biçimin) kendisini değil de gerisindeki anlatıyı bellekte biçimlendirmeyi tercih ederek, imgesel figürasyonun önemli temsilcilerinden biri olmuştur. (Resim 34)



Resim 34: Tiraje Dikmen, "Dolaşanlar", (1987), Tuval üzerine yağlıboya, 41x11 cm.

1950'lerde lirik-soyut anlayışa yönelen Hakkı Anlı, atak fırça vuruşlarını üst üste uyguladığı etkili yüzey dokularını içeren çalışmalar üretmiştir. (Resim 35) Nejat M. Devrim ise, Paris'ten döndükten sonra İstanbul'un kendisine sunduğu zengin birer kaynak olan Bizans mozaikleri ve Arap hat sanatlarını incelemiştir. Devrim, katı düzenlerin akademik tekrarı olarak gördüğü geometrik soyutu eleştirerek; sert konturlardan, köşel biçimlerden arınmış, lekesele soyut resimlere yönelmiştir. Yapıtları, geniş çizgisel lekeler ve kalın yazısal boya tuşlarından sonra, Çin kaligrafisi etkili, monokrom anlatımını giderek ritim ve hız öğeleri çalışmalarına doğru taşımıştır. Yapıtlarında, Arap ve Bizans kültür mirasına bağlı kalarak, boşluk ve ritim sorunlarına yepyeni ve köklü çözümler getirmiştir. (Resim 36)



Resim 35: Hakkı Anlı, "Soyut Kompozisyon" (1961), Tuval üzerine yağlıboya, 106x80 cm.



Resim 36: Nejat M. Devrim, "Kompozisyon" (1967), Kağıt üzerine guvaş, 100x81 cm.

Çağdaş Türk resmini, yarım yüzyıla yakın bir zaman, hem sanatçı ve hem de akademisyen kimliğiyle yurtdışında başarıyla temsil eden Selim Turan, soyut sanatın ülkemizdeki önemli temsilcilerindendir. Turan, Doğu sanatları, kaligrafi ve Anadolu folklorundan hareketle gerçekleştirdiği özgün lirik, soyut ve figüratif soyut yapıtlarıyla bilinmektedir. Turan'ın soyut resimlerinde hareket ve ritim ifade eden çizgi ve lekelerin resim yüzeyinin çeşitli bölümlerinde yığılmasıyla oluşturduğu kompozisyonları dikkat çekicidir. Paris'te Hans Hartung ve Pierre Soulages gibi sanatçılarla yakınlığı, soyut resme yönelmesinde etkili olmuştur. Turan, Hartung'u anımsatan çizgisel fırça vuruşlarına karşın, yüzeydeki dinamizmi, geniş kol hareketlerinin oluşturduğu yazısal eğrilerin devinimi ile ortaya koymuştur. (Resim 37)



Resim 37: Selim Turan,(1954), "Soyut", Karton üzerine yağlıboya, 65.5x39.5 cm.



Resim 38: Mübin Orhon, "İsimsiz", (1979), Kağıt üzerine guvaş, 45x30 cm.

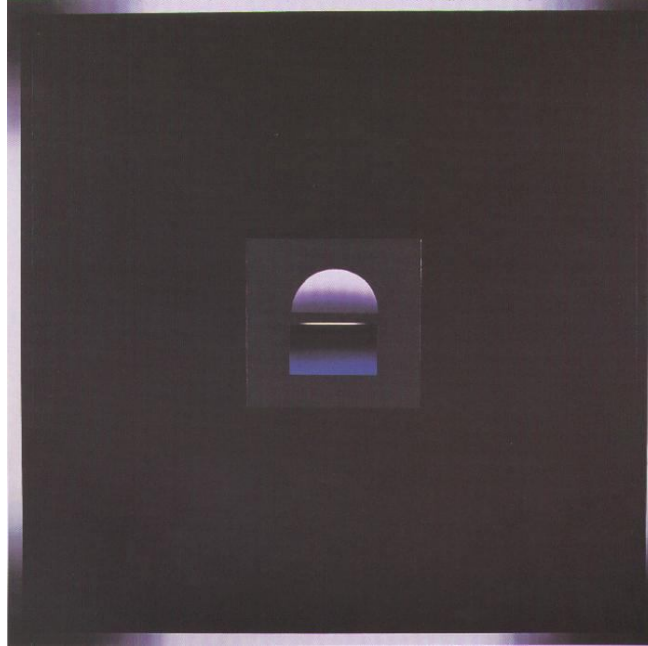
Mübin Orhon ise, informel biçimlendirmeye bağlı, arınmış bir renk örgütlemesiyle, herhangi bir somut imge aracılığına gerek kalmaksızın, bu imgelerle varabileceğimiz saf duyguyu ele geçirmek, görünenin arkasındaki tinsel anlamı bulup ortaya çıkarmak isteğiyle hareket eder. Orhon'un resmindeki dış gerçekliğe ilişkin gözlem, yerini tinselci bir yaklaşımla kavranabilecek soyut bir evren imajına bırakmaktadır. (Resim 38)

Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik süsleme unsurlarını soyut kompozisyonlara dönüştüren Adana Çoker'in resminde ise, en aza indirgenmiş renk değerleriyle, siyahın karanlığına karşın yüzeylerdeki simetrik biçimlerin bir renk espası oluşturduğu görülür. (Resim 40) Ergin İnan ise, "gönülde olanı çizmek" olarak ifade ettiği resim tavrıyla, böcek yaşamının en ince ayrıntılarını, insana dair beden yorumuyla birleştirdiği çalışmalarında, anlamı insan var oluşuna koşut bir gize

indirgemeye çalışıyor. Sanatçının bedenleri ve suretleri fiziksel dünya ve dış benzerliklerin ötesinde var oluşun iç dünyasını yansıtıyor. (Resim 39)



Resim 39: Ergin İnan, "Şekillere Büründü", (1993), Ahşap üzerine karışık teknik, 170x125 cm.



Resim 40: Adnan Çoker, "Çerçeve", (1999), Tuval üzerine akrilik, 60x60 cm.

Çağdaş Türk resim sanatında Doğu-Batı ikilemini sağlıklı bir çözümlemeyle aşmasını başaramamış kuşaktan olan Erol Akyavaş ve Gülsün Erbil'in Doğu mistisizminden referanslar alarak özgün bir resim tavrı ortaya koydukları rahatlıkla söylenebilir. Bu sanatçılar, şimdiki ve kendi kuşaklarının bir problem olarak yaşadıkları 'çağdaşlaşmayı Tanzimat zihniyetiyle sadece dış görünüşüyle Batılılaşma' olarak kavrayan durumu tersine çevirmeyi başarmış ve köken ve geleneklerine dayanarak modern bir duruş gösterilebileceğini kanıtlamışlardır.

2.1.1. Erol Akyavaş'ın Resminde Somutlaşan Doğu Mistik Duyarlılık

1970'lerden başlayarak kimlik ve gelenek sorununa odaklanan Erol Akyavaş Çağdaş Türk Resim Sanatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Akyavaş, çok genç yaşlarında katıldığı Batı sanat ortamında kısa sürede başarıya ulaşmıştır. Sanatçı, Doğu mistisizmi ve estetik anlayışına dayanan sanatıyla iç dünyanın bilinmezlerini ortaya koymuştur. Akyavaş, hat sanatının soyut plastik değerlerini resminin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Kendine özgü üslup özellikleri ve kompozisyon anlayışına sahip olan sanatçının resmi son yıllarında saf renk ve ışığa yönelmiştir.

Erol Akyavaş, 1932'de İstanbul'da doğdu. 1948'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde misafir öğrenci olarak resim çalıştı. Aynı yıllarda Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne devam etti. 1949'da öğrenimini yarım bırakarak İtalya'ya gitti. Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. 1952 yılında Paris'e geçti; Andre Lhote ve Fernand Leger ile çalıştı. Geometrik soyutlamalar gerçekleştirdi. 1954-60 yılları arasında ABD Chicahago'da Mimarlık eğitimi aldı ve Eero Saarinen ile tasarım çalıştı. 1960'da "Padişahların Zaferi" adlı çalışması New York Modern Sanatlar Müzesi'ne kabul edildi. 1965'de Kapadokya Oteli mimari çalışmaları ve inşasını gerçekleştirdi ve bu proje ile Ağahan Mimarlık Ödülü'nü aldı. 1967'de New York'a yerleşti. 1971'de Şebüsteri'nin 'Gülşen-i Raz'ını okudu. 1986'de Bağımsız Sanatçılara verilen Jackson Pollack Ödülü'nü aldı. 1987'de 1. İstanbul Bianeli ve 1989'da 2. İstanbul Bianeli'ne katıldı. 20 Nisan 1999'da İstanbul Salacak'taki evinde öldü.

Ailesinde de tasavvufa yakın kişiler bulunan Erol Akyavaş'ın dedesi Merdivenköy Tekkesi şeyhi idi; ayrıca tasavvuf üzerine araştırmaları olan Abdülkadir

Gölpınarlı'yla akraba oldukları bilinmektedir. Akyavaş'ın tasavvufa olan ilgisi 1970'de İran'lı İslam düşünürü, mutasavvıf Şebüsteri'nin "Gülşen-i Raz" adlı kitabını okumasıyla başladı. Şebüsteri'nin; aşağıdaki sözleri üzerine Akyavaş'ın; "*Devamlı bir oluş içinde olan zamanda, bende bu sonsuz devrana kapıldığımın bilincine vardım. İşte bu kadar .*" dediği biliniyor.¹¹⁸

"Başlangıcından beri devinip duran, değişip başkalaşan bu evren, sayısız biçime giriyor, sonsuz şekiller alıyor. Dönüşün başladığı nokta, aynı zamanda sonun başlangıcı oluyor. Odak da o nokta, çevrinip duran da. Bir parçacığı yerinden oynatsan evren binası bir anda yıkılır, kumdan bir kale gibi. İmkan sınırını taşmamış zerreler de görürsün alemde; başı dönmüş, hayret ateşiyle devinip duran zerreler de."¹¹⁹

1970 sonrasında İslam geleneğinin ve tasavvufun etkilerini sanata taşımayı ve modernite ile İslam'ı buluşturmayı denedi. Ne var ki, onun yaklaşımının son yıllarda siyasal İslam'ın Türkiye'de iyice popülerleştirilip dar görüşlülendirildiği inanç sistemiyle adı dışında pek bir ortaklığı yoktu. Akyavaş, İslami geleneğin bugün artık neredeyse unutulmuş mistik çizgisinin temsilcisidir.

Sanatçı, Amerika'da bulunduğu ilk yıllarda Taşizm ve soyut ekspresyonizmle hesaplaşarak soyut geometrik anlayıştan uzaklaştı ve gerçeküstücü uygulamalara yöneldi. Bu bağlamda, 'Viva' (yaşasın) sözcüğü ile başlayan 'Yaşasın Vietnam', 'Yaşasın Seksapeller' ve 'Yaşasın Profumo' gibi yergi dolu resimler yaptı. Karikatürü anımsatan figürlerle burjuva ahlakçılığına karşı bir tavır takındı. Gerçeküstücü nitelikler, aldığı mimarlık eğitimiyle mekan ilişkileri açısından belirginlik kazanmış, sanatçı mimari mekan kavramından hareketle Jung ve Freud'un bilinçaltını açığa çıkaran görüşlerinden etkilenmiş, iç dünyasındaki kaygıları ve çelişkileri dile getirmiştir.

1970'lerin ortalarında Türk minyatür sanatından etkilenerek içlerinde piramitler, tabutlar, kilitler, demir parmaklıklar, işkence ve ölüme dair birçok simgeyi barındıran kalın duvarlı kent resimleri yaptı. Bu resimlerde akıldışı perspektif düzenleri uyguladı. 1980'lerde resimlerine hat sanatı girmeye başladı. 1984'de gerçekleştirdiği "Kimya-ı Saadet" adlı dizide minyatüre özgü örgeleri (motif), hat örneklerini, bulutları, mekansal ilişkileri dikkate alarak grafik bir düzen içinde istifledi.

¹¹⁸, Jale Nejdet Erzen , **Erol Akyavaş**, Enlem 80 Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi, Ankara, 1995, 7s.

¹¹⁹Mahmud-ı Şebüsteri, **Gülşen-i Raz**, Yayına hazırlayan: Sadık Yalsızuçanlar, Timaş yayınları, İstanbul, 1999, 54 s.

Sanatçı bütün bu yapıtlarıyla, “Doğu-Batı bileşimine görsellik kazandırmıştır”.¹²⁰

Akyavaş, büyük Hıristiyanlık anlatılarına karşılık verir ve İslam’ın tinselliğini, soyutluğunu, yüceliğini savunur ve bu yönü savunurken canından olanları gündeme getirir. 1988’de gerçekleştirdiği “Hallac-ı Mansur” dizisi ile tasavvuf felsefesi ile derinden ilgilenmeye başlamış, bunu hat, minyatür ve ebru gibi geleneksel türlerin soyut bir düzen içerisinde kurgulandığı “Miraçname” adlı taşbaskıları izlemiştir. “Hallac-ı Mansur Serisi” adını verdiği bir dizi resimde, İran doğumlu, tasavvuf yolu olarak da açıklanan vahdet-i vücud (varlığın birliği) felsefesini savunmuş ve “Enel Hak” (Ben mutlak hakikatim, Ben tanrı’yım) dediği için idam edilmiş bir mutasavvıfı konu edinmiştir. Kurt, Akyavaş’ın “Hallac” resimlerini çözümlerken; Mevlana’nın Hallac’ın aşk anlayışı hakkında söylediklerini şu sözlerle yazar:

“Enel Hak demeyi büyük bir iddia sayıyorlar oysa bu büyük bir alçakgönüllülüktür. Bunun yerine ‘ben Hak’ın kuluyum, kölesiyim’ diyen, biri kendi varlığı, diğeri Tanrı’nın varlığı olmak üzere iki varlık ortaya sürmüştür. Halbuki ‘ben Hak’ım diyen, kendi varlığını yok ettiği için, Enel Hak diyor. Yani ‘ben yokum, hepsi O’dur, Tanrı’dan başka varlık yoktur. Ben sadece yokluğum ve hiçim’. Bu sözde alçak gönüllülük daha fazla mevcut değildir?”¹²¹

Bu resimlerde Akyavaş, sadece bir ermişin dramı, Hallac’ın öyküsünü değil; birliğin ve çoğulun ikilemini karşımıza bir güç olarak koymuştur. Soyut ikonalarda diyebileceğimiz bu resimde izleyen göz, sanki bir el olup bu resmin dokusuna, yırtığı ve çatlağına, kıvrımı, sertliği, yumuşaklığı ile nefes alan bir yaşama, şu an’a dokunmaktadır. (Resim 41)

Akyavaş, Batı resim ve sanat geleneğine karşı, özgürlüğünü, kendi kökenlerinde ve çok boyutlu kültür açılımında buldu. Sanatçı, Amerika’da ciddi bir ‘kimlik’ sorgulaması yaşar. O, Amerikan kültürü ile bir Avrupalı olarak karşı karşıya geldiğinde gerçekte bir Doğulu olduğunu anlamıştır. Böylelikle bir sentezden çok farklılıkların bir arada barındığı bir resmin peşine düşmüştür. Akyavaş’ın resimlerinde yollar, geçişler, labirentler, delikler, dehlizler, duvarlar, sınırlar, çadırlar, evler, barınaklar, kentler, mimari planlar-şemalar, kalıntılar, harabeler, gömütler görüyoruz. Sanatçı, köklü bir geleneğin ve kendi anlam arayışlarının zengin

¹²⁰ N. Arslan- Z. Rona, **Erol Akyavaş**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I.cilt, İstanbul, YEM Yayın.1997, 49 s.

¹²¹ Emine Önel Kurt, **Tasavvufi Aşk Şehidi Hallac-ı Mansur ve Akyavaş’ın Resmindeki Yansıması**, Doğu Batı Dergisi, Sayı: 26, Ankara, 2004, 250 s.

seçeneklerini, ezoterik (içsel-batını) ve doğal işaretlerini sunuyor bizlere. Sezer Tansuğ, Akyavaş'ın *“yoğun bir trajik duyusu sergilemek ve bunu izleyicisiyle paylaşmak amacıyla olduğunu”* söylemektedir.¹²²



Resim 41: Erol Akyavaş, “Hallac-ı Mansur”,(1988), El yapımı Hint kağıdı üzerine akrilik, 80x50 cm.

¹²² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, 263 s.

1960'da o günün yarışmacı ve acımasız Dünya sanat piyasasında, New York Modern Sanatlar Müzesi'ne (Moma) kabul edilmesi kuşkusuz sarsıcı bir olaydı kendisi için. Henüz 28 yaşındayken bir Dünya Müzesine kabul edilen ilk Türk sanatçısıdır Akyavaş. Bu olay Akyavaş'ın kendisini ve sanatını son derece derinden etkilemiştir. Böylece o dışarıdan gelen moda akım ve baskılara karşı direnebilmiştir. Müzeye kabul edilen "Padişahların Zaferi" adlı resim Akyavaş'ın İslam'daki kaligrafinin figüratif temeline göndermeler yapıyor, aynı zamanda Türklerin yazı-resim geleneği ile de örtüşen bir resimsel tavır sergiliyordu. (Resim 43)



Resim 42: "Dost Kentlerden", 1970, Ahşap pano üzerine karışık teknik, 75x55 cm.



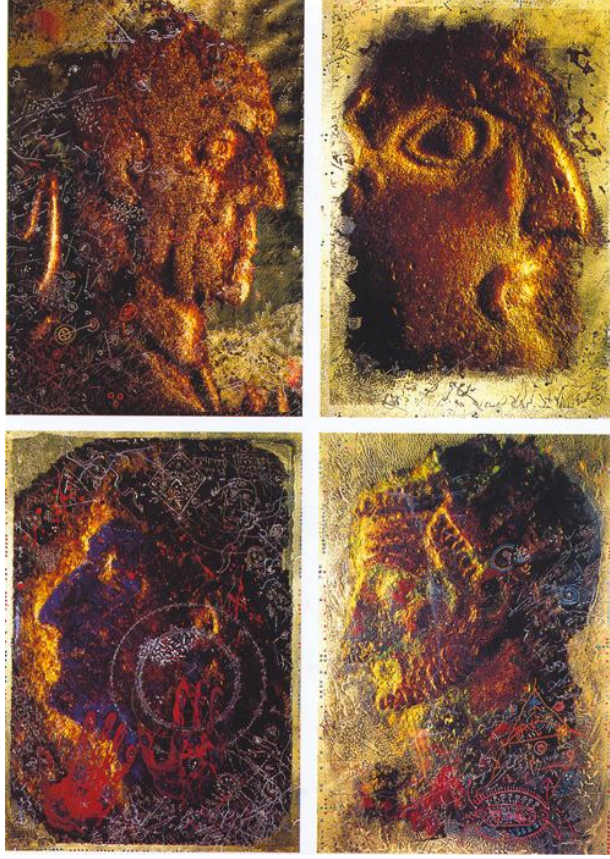
Resim 43: "Padişahların Zaferi", 1959, Tuval Üz. Y.B., 121.8x214 cm. Modern Sanatlar Müzesi, N.Y.

Akyavaş, dinselliği de 20. yüzyıl modernizminde cinsellik kadar tabu olduğunu düşünür ve ikisinin de üzerine gider. O'nun resimlerinde Sürrealist etkiler ilgisiz ilişkileri aktarmaktan çok Varoluşçu bir duyarlılığın yalnızlık ve ölüm ile ilgili imalarını bize taşıyor. Zaten O, Amerikalı sanat eleştirmeni Edward B. Henning'in deyimiyile *“gerçeküstücülerin burjuva ahlakının insanlığın doğal dürtülerini ve iştahlarını engelleyerek, insan ruhunda canavarca çarpıklıklar yarattığı”*¹²³ inancı dışında onların siyasal tavırlarını takınmamıştır. Bilinçaltının araştırılması ve burada bulunan şiirsel içeriğin göstergeleri sanatının temel taşlarını oluşturur. Sık bir şekilde kullandığı cinsel içeriğe karşılık resimleri şehvet dolu değildir. Akyavaş için amaç öze varmaktır; özün binlerce görüntüsüne, simgesine ve öyküsüne resmini araç kılmış ve insanın tarihle olan ilişkisini mistik bir boyutta ele almıştır. Sanatçı, 1970 tarihli “Dost Kentlerden” adlı çalışmasında, insanın mahrem fantezilerinin sarhoşluğu ya da bir tür Dionysos çılgınlığı ile toplumun mimariyle fizikleştirdiği güç ve baskılar sistemi arasındaki çatışmayı ve bilincin kurduğu labirendleri anlatmaktadır. (Resim 42)

Akyavaş, İslam sanatlarını ve İslam düşünce sisteminin geçmişinden kaynaklanan imgeleri kullanarak, günümüz sanatları ile bir senteze ulaşan modern bir sanatçıdır. Yapıtlarında yıllar öncesinden gelen kalıcı değerlerin, kalıcı anlamların önemini vurgulamış, eski değerlerin hiç eskimediğini göstermiştir. Birbirlerine benzer, birbiriyle ilişkili kavramları anlatırken tuval üzerinde kullandığı anlatım dillerinin zenginliğiyle kendini yinelemeden, her seferinde izleyiciye yeni tatlar verebilmiştir. Akyavaş resimlerinde de sık sık kullandığı labirendin içinde amacına doğru ilerlemiş bir sanatçıdır. Resimlerinde de herkes için geçerli olan hayat labirendinde kişinin doğru yolları görebilmesi, sezebilmesini sağlayan anahtarları, zihinsel uyarıcılar sunmuştur. Sanatçının 1986'da gerçekleştirilen I. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği “Fihi Ma Fih” (İçindeki İçindedir) adlı çalışması altın varakla boyanmış üç plexiglas levhadan oluşuyor ve her bir levha üç tek Tanrılı dinden birini temsil ediyor. Her üç levhaya da o dinlere (Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam) ait imler işlenmiş. Akyavaş, *“yapıtın sergilendiği Aya İrini Kilisesi'nin Osmanlı dinsel hoşgörüsünün bir odak noktası olarak kendisi için esin kaynağı olduğunu”*¹²⁴ söyler. Yapıt islam'daki tevhit (birlik) ilkesi ile Aya İrini Kilisesi'nin tarihine, mimarisine, hayattaki yerine göndermeler yapıyor. (Fotoğraf 7)

¹²³ Beral Madra-Haldun Dostoğlu, **Erol Akyavaş**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000, 47 s.

¹²⁴ Jale Nejdet Erzen , **Erol Akyavaş**, Enlem 80 Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi, Ankara, 1995, 89s.



Resim 44: "İkonoklastlar İçin İkonalar", 1990, Saydam blok içinde katmanlar şeklinde film, boya, kazıma altın varak, toz ve ışık enstalasyon, 63x42x2,5 cm.



Fotoğraf 7: "Fih Ma Fih" (İçindeki İçindedir), 1986, Demir stand üstünde içi ışıklı saydam bloklar, altın varak kaplı plexigalas, 130x100x60 cm.

Erol Akyavaş 1990'da temelde parayı ele aldığı "İkonoklastlar İçin İkonalar" adlı bir dizi daha gerçekleştirdi. Bu resimlerinde, "şeylerin sahteliği" ve sahteliğin gerçekten kıl payıyla ayırt edilmesini sorun etti. İnsanın ve bilincin, tarih ve simgelerin gücü ile ilişkisini ve bu ilişkilerin metafizik anlamını irdelemeye girişti. İkonaları put ya da dini öge olarak değil de ontolojik (varlıkbilim) planda bir sorgulamaya tabii tuttu. Sanatçı bu dizi resimleriyle, 'dinsizlere din; cahillere kitap; körlere renk bilgisi' verdiğini ifade eder. (Resim 44)

Akyavaş, 20.yy. son çeyreğinde, göçebe bir filozof sanatçı olarak, geçmişte yitirilmiş bir olanağı (Doğu mistisizmini), bu yüzyılının sanat diliyle, o dilin en yetkin biçimde kullanıldığı yere, New York'a giderek yeniden kurmak amacını taşımış ve bunu başarmıştır. Erol Akyavaş örneğinde de görüldüğü gibi, Çağdaş Türk resmini temsil eden sanatçılar, hem Batılı sanat anlayışlarını kabul etmiş ve hem de kendilerine özgü sanatsal tavırları geliştirmeye devam etmişlerdir. Ama gerçekte bu tartışma çok daha karmaşık bir düzlemde meydana geldiği için, ülkemizin Batı ile ilişkilerinin katmanlı boyutlarında sorunun irdelenmesi gerekiyor:

Avrupa modernizmi, iki savaş arasındaki dönemde (1930'lar) 'yıkım' sanatını yaparken; Cumhuriyet Türkiye'si, gereksinim duyduğu bir 'dirim' sanatını tartışıyordu. İki Dünya savaşı arasında Avrupa'da yüksek bir kültür olarak estetik modernizmin yükselişi, ters yönde gelişen kitle kültürünün yükselişi ile baş başa gidiyordu. Modern sanatı kozmopolitanlık, ahlaki ve sosyal yozlaşma, hatta Yahudi taraftarlığı ile eş tutan karşı sorgulamalar, İtalya ve Almanya'da faşist sanatı, Sovyet Rusya'da ise sosyalist gerçekçi sanatı öngörüyordu. Modernite eleştirisi, "milletlerin geçmişi" veya "halka" dönüş aracılığıyla gerçekleşiyordu. Cumhuriyet elitleri de hem modernleşmenin zorunluluğuna inanıyor hem de Avrupa'daki 'anti-modernite' dalgasının etkisiyle ve korunma refleksiyle, koşulsuz modernleşmeden kaçınmamız gerektiğine inanıyorlardı.

Avrupa'daki modernizm tartışmaları bizde genel olarak üç yaklaşımda gözlenebiliyordu: İlki, modernist sanat akımlarına karşı olan duruştu. Bu eğilim, modernist sanatı, toplum ve sosyal gerçeklikle ilişkileri koparması nedeniyle karşı çıkıyor ve totaliter rejimlerdeki gibi realist ve temsili sanatı öneriyorlardı. İkinci yaklaşım, modernist sanatı anlamaya çalışan ve bir ölçüde de ülkenin kültürel ortamında Avrupa çağdaşlığını yakalamanın bir yolu olarak gören ılımlı eğilimdi.

Üçüncü yaklaşım ise, geleneksel halk sanatı ya da klasik hat ve tezhip sanatlarında soyutu arayan ve bunların modern sanatla bağlarını kurmaya çalışan duruştu.

Erken dönem Cumhuriyet Türkiye'sinde görüldüğü gibi, modernist sanat ne tamamıyla kabul edilmiş, ne de baskıcı Avrupa rejimleri ve Sovyet Rusya'da olduğu gibi reddedilmiştir. Cumhuriyet kadroları, modern sanatın yıkıcı özelliklerinden ürküyorlardı. Buna rağmen, modern zamanın ruh ve gereksinimlerine karşılık gelen çağdaş sanatın Avrupa kültürü içerisindeki ağırlığını da bildikleri için tümüyle reddetmenin yenileşmeye ters düşeceğini biliyorlardı. Cumhuriyetin yeni ulus-devlet kadrolarının genel olarak modernist sanata mesafeli ve çekingen durduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu duruma rağmen, yine de modernizmin erken dönem plastik sanatına sızmasına izin verdiler ve bir ölçüde teşvik ettiler. 1930'larda akademi de bir merkez konumuna gelen 'd grubu'nun modernist sanatın öncülüğünü yapması ancak böyle anlaşılabilir.

Görüldüğü üzere, Çağdaş Türk resim sanatının gelişim evreleri, Batı'da olduğu gibi kaotik bir akımlar karmaşasına hiçbir zaman dönüşmemiş olmasına rağmen, etkili bir yorum düzeyinin yakalandığı da söylenemez. Türk resminin ulusal bir kimliğe duyduğu ihtiyaç ve bu kimliğin tanımlanması meselesi, sanat eleştirmenlerinin zaman zaman dile getirdikleri bir sorundur. Benzer şekilde, yorumcuların ifade ettikleri diğer şey ise, Türk resminin dünya sanatı içindeki yerinin ancak bir sentezin gerçekleştirilmesiyle mümkün olabileceğidir. Batıyla son iki yüz yıldır yoğun ilişkiler içinde olan bir toplumun, Batı'nın biçim ve tekniklerini benimseyerek, bunlarla onunla yarış içine girmesi oldukça çelişkili bir durumdur. Bir ülke için en büyük tehlike, kendi kaynaklarına gösterdiği kayıtsızlıktır. Böyle bir durumda benlik bunalımlarının baş göstermesi kaçınılmaz olurken; soyut bir uygarlık kurgusu içinde yer bulabilmekte oldukça güç bir durumdur.

1990'lı yıllara gelirken, inanç ve gelenek sorunsalını tartışma zeminine taşımak üzere iki önemli etkinlik göze çarpmaktadır: İlki, Sezer Tansuğ'un 1992 yılında gerçekleştirdiği "66 Kare: Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum" adlı sergidir. 43 sanatçının 20x20 cm. boyutlarındaki 66 çalışması, halk kültürümüze ait çeşitli hikaye ve destanlarını yorumlaması uğraşısını, serginin kataloguna yazdığı ön sözde Tansuğ şöyle değerlendirmektedir: "66 Kare'ye değin, bizim sanat ortamımız, etkin bir kavram yönelişi çevresinde resim dizilerinin oluşmuş ya da toplanmış

*olduğunu görmemiştir.*¹²⁵ Ancak bu etkinliğe katılan 43 sanatçıdan hiçbirinin önlerine açılan kapıdan istenilen ölçüde yararlanamadıklarını aradan geçen zaman bize göstermektedir. Unutulmuş ya da unutturulmuş bu büyük hazineyi (geleneksel kültür) gündeme getirmeye çalışan eleştirmenin bu girişimi ona özgü bir oyun, bir fantezi olarak kalmıştır. Sanatçıların zihinlerinde bir yaşantı olarak karşılığı olmamıştır bu kültürün. Oysa Doğunun, Anadolu'nun zengin yazılı metin birikiminin, çağdaş sanatçıların imgelem güçlerinin ve yaşam deneyimlerinin çeşitlendirmesi sanatımız için ciddi bir seçenek oluşturabilirdi. Geçmişten kalan kaynakların nitelikli kurtarıcılarımız olması beklenmesi gerekirken, post modernizmin diriltip, içlerini boşaltarak bize sunduğu imge, simge ve metin yığınağına direnebilmek için kendi kaynaklarımızı incelemek, bellemek ve yararlanmak zorundayız. Yoksa 60 yıllık bir geçmiş olan Amerikan sanatının ve türdeşi uluslar arası sanatın ucuz taklitçileri konumundan kurtulabilme şansımız yoktur.

90'lı yıllarda, inanç olgusunu 'kıyamet' (apokalypsis) kavramı temelinde tartışmaya açan ikinci büyük etkinlik, Mehmet Ergüven ile Levent Çalikoğlu'nun 1999'da düzenledikleri "Apokalypsis" adlı sergidir. Bu sergiye seçilen yapıtların hiçbiri direkt olarak kıyamet anının kendisini görünür kılmayı hedeflememesine karşılık; seçilen her yapıt 20. yüzyılda insanın saplandığı tekil mahşer anlarını, içine sindiremediği açmazları, kişisel hesaplaşmaları ve çaresizlikleri gözler önüne seriyordu. Batı ve Doğu uygarlıklarında kıyamet olgusunun anlamı üzerinde odaklanan serginin oturduğu kavramsal zemin konumuz açısından da önem taşımaktadır. Sergi katologunda Levent Çalikoğlu şunları söylüyor: "*Şüphesiz Batı dünyası için kıyameti planlayanlar "öteki"lerdir. Buna karşılık, Doğu felsefesi bu sorumluluğu tek başına üstlenmeye çalışır. Birey, kaçınılmaz olarak bir intihar (kıyamet) noktasına sürükleniyorsa, bu tamamıyla kendi iradesi doğrultusundadır.*"¹²⁶ Ebedi dönüş fikrini dışlamayan kıyametçi geleneğe en yakın duran coğrafya yine Doğu uygarlığıdır. İslam, katı tutumuyla farklı dursa da, Çin ve İran dinlerinde kıyametten sonra yaşamın tekrar tecelli edeceğine olan inanç yüksektir. Daha doğrusu, ateşten arta kalanla yeniden bir yaşamın doğacağı fikri (zümrüt-ü anka kuşu miti), bu dinler için bir kehanettir.

¹²⁵ Sezer Tansuğ, **66 Kare: Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum**, İstanbul B.Ş.B. Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayını, 1993, İstanbul, 3 s.

¹²⁶ Levent Çalikoğlu, **Apokalypsis, Peki Bu Durumda İblis Kim?**, "Apokalypsis", Emlak Sanat Galerisi Sergi Katalogu, Tayf Basım, 1999, İstanbul, 17 s.

Türk ressamının, dinsel inanç, dinsel tarih ve geleneğini, plastik bir uğraşı için henüz bir konu alanı olarak belirlemediğini söyleyen Mümtaz Sağlam, *“her iki alanın (inanç ve plastik sanatların) farklı bir eksen üzerinde seyri, uzun zaman karşı karşıya gelmeme düşüncesi tarafından kontrol edilmiştir”*¹²⁷ demektedir. Sağlam, bu durumu şu sözlerle açıklıyor:

“Ayrıca, Batılı anlamda Türk resminin kendini Hıristiyan dini ve inanç biçimleriyle sık ilişki içinde gelişen Batı sanatından beslenen bir dizgede kurumsallaştırdığı da önemli bir gerçektir. Bu bağlamda Türk ressamının dinsel terminoloji ve mitoloji içerisinde ahiret, kıyamet gibi kavramlar üzerinde yorum yapma olanağı neredeyse hiç olmamıştır. Mitoloji ve psikolojiyle bu denli iç içe olma gereği, sentezleme alışkanlığı olmayan Türk sanatçısının etkili ve derinlikli anlatılar geliştirmelerine olanak vermemiştir. Batılı bir kavram ve kurumsal yapı olan resim sanatı ile Doğu İslam düşüncesinin niteliği, kavram ve imge düzeyinde bir tartışma zemini yaratmaktan sanki kaçınmıştır. Görsel değil, tümüyle sözel bir tartışma ve temsil boyutu neredeyse daha çok tercih edilen bir ifade biçimi olmuştur. Dolayısıyla Türk sanatçısı kavramsal bir dönüşüm için gerekli olan simgesel bir dili yaratma zorluğu çekmiştir. Henüz çıplak figürle olan etik/estetik uyum sorunlarını bile aşamadığımız bir süreçte, kavramsal zeminde ağırlaşan bir sorunu görselleştirme yetimizin ne olduğunu sorgulamak gerçekçi olur. Bu nedenle Türk sanatçısı; savaş, ölüm barış gibi temaları, Batı sanatından uyarılama yöntemini, özellikle yüzyılın ilk yarısında doğal kabul eder.”¹²⁸

Batı özgülünde, tarihsel avangardın Dada, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk gibi akımlarında apokalyptik yönelimler bulunduğu söylenebilir. Bu akımlar da tıpkı dinsel ve siyasal ayaklanmalar gibi kıyamet ve kurtuluş imgelerini sahiplenirler. Kötülüğü betimlerken överler, çünkü onda yıkıcı bir içerik sezerler. Tarihsel avangard sanatlar tüm güçleriyle yıkımı istemişlerdir, bu yıkımdan yeni bir dünya doğacağına inandıkları için. Benzer kuramsal tartışmaların karşısında Türk sanatçısının tavrını Mümtaz Sağlam şu sözlerle değerlendiriyor:

“Türk sanatçısı; bu tür tartışmaları genel anlamda değil, bireysel ilgi alanı çerçevesinde, özellikle de çağdaş düşünce ve sanat hareketlerinin ona sağladığı yeni referansların katkısıyla deneme-icra etme sürecindedir artık. Özellikle Ekspresyonist tarzın inkarcı ve gelenek dışı tavrından beslenen yada Toplumcu Gerçekçi duyarlılığın misyon edindiği değerler açısından hareket eden sanatçılarımızın; Varoluşçuluk ve Psikanaliz ‘in insana sunduğu algı önerileri dahilinde, insanın tinsel uzamdaki varlık-yokluk, ölüm-yaşam gibi çatışkılı durumlarını yeni tartışmaların merkezine çektikleri, bu değerlendirme fırsatından büyük bir içtenlikle yararlandıkları görülmektedir”¹²⁹

Ahmet Oktay’a göre, kıyamet ve kurtuluş düşüncesinin dinsel ve siyasal düzeyde dillendiriliş zamanları genellikle büyük kriz dönemlerine denk gelmektedir. Türkiye 1960, 1970 ve 1980’de üç darbe yaşamıştır ama kültürel, düşünsel ve

¹²⁷ Mümtaz Sağlam, **Kıyamet Olgusunun Sanatsal İfadesi Üzerine**, “Apoklypsis”, Emlak Sanat Galerisi Sergi Katalogu, Tayf Basım, 1999, İstanbul, 58 s.

¹²⁸ Y.a.g.e. 58 s.

¹²⁹ Y.a.g.e. 58-59 s.

sanatsal imgeleminde kıyametçi bir söylem yansıtmamıştır. Tersine, aydınlar ve kitleler arasında her darbenin ardından direnişçi ve başkaldırıcı olduğu kadar uyumlanıcı ve teselli arayıcı bir söylem benimsenmiştir. Oktay'a göre plastik sanat ortamı, büyük bölümüyle, büyülü bir içerik yüklenen çağdaşlık söylemi aracılığı ile merkezi kapitalist ülkelerde egemen olan teknoloji ve materyal ağırlıklı sanat anlayışlarının gemenliğine girmiştir:

“Türkiye'deki kavramsal ürünlerin ve enstelasyonların uygulamalarının bir kıyametçi/kefaretçi içerik yansıması bir yana, genellikle duygusal bir katman bile barındırmamaya özen gösterdiği, teknoloji ve materyalle oynamanın hazzını yaşadığı rahatlıkla söylenebilir. Bu ürünlerde nadiren karşılaşılabilen ve içerik öğeleri hayli gevşek, çevreci (doğanın kirlenmesi, çevresel mekanın bozulması vb.), teknoloji eleştirisinde bile hedef şaşımaya hazır oldukları rahatlıkla görülebilir. Birçok yapıt, materyal yoğunluğunun, teknolojiyi kullanmanın hedonist doyumu ile eletirinin yoksayıcılığı arasında karasız kalmış gibidir. Bunlar izleyiciye bir şey ifşa etmemeye özen gösterirler. Açıklayıcı içerikten çok materyalin kendisine ve materyale verilmiş forma ifşa edilemeyen bir içerik yüklemeyi seçmişlerdir. Çoğu zamanda ifşa etmeyi başaramazlar.”¹³⁰

Türkiye, bütün darbelerden sonra kısmen başkaldırıcı muhalefetin sürdürülmesine rağmen, genel olarak hem paniğe kapılmış panik bir toplumsal tabana hem de melankolik ve teslimiyetçi bir entelektüel iklime sahip oldu. Bu somut gerçekliğe karşın alabildiğine soğu (frigid) olan plastik sanat ortamı, melankolik olabildiği ölçüde sorgulayıcı ve eleştirel olabileceği bir biçimi benimsemekten kaçınmıştır. Bu entelektüel kesim sürecin sağ veya sol varyantında da kalsa üretebileceği tepkisel ruh halinden kendisini yoksun bırakmıştır. Türk plastik sanat ortamı, yıllardır estetik alanın dışına sürmüştü olduğu felsefe ve etik sorunlarla yüzleşmek zorundadır. Tez çalışmamız, bu bağlam çerçevesinde yapılacak tartışmaların bir parçası olma iddiası taşımaktadır.

Başlangıçtan günümüze, Türk resim sanatının gelişim çizgisi, dünya sanatını çağdaş sanat anlayışlarının biçimsel değerlerini irdeleyip anlamaya yönelik bir çabanın bireysel yeteneklerle bütünleştiği örneklerle belirlenir. Osmanlı toplumunun sanat dalları arasında bir anda katılan resim sanatı, cumhuriyet döneminde attığı hızlı adımlarla ancak başlangıç noktasını tamamlamaya çalışmaktadır henüz. Kıymet Giray'a göre sanatçılar, *“sanatın düşünsel altyapısını yayınlar aracılığıyla kavramaya yöneldikleri Batı felsefesi üzerine kurmaya çalışmakta, Doğulu toplum özellikleri ve gelenekleri arasında bu değerleri katmanın uğraşını*

¹³⁰ Ahmet Oktay, **Apokalips: Niçin ve Şimdi?**, “Apokalypsis”, Emlak Sanat Galerisi Sergi Katalogu, Tayf Basım, 1999, İstanbul, 51 s.

*vermektedirler.*¹³¹ Bu bağlamda, özellikle dinsel konuların resimsel anlatımlarla sunulmasını ve yaygınlık kazanarak, görsel algının derin boyutlarında yaşamsallık kazanmasını hedefleyen Hıristiyan dünyasının görüşüne karşın, İslam dünyasının betime kapalı dini görüşü, en keskin ayırım olarak sanatçılarımızın karşısına çıkmaktadır.

¹³¹ Kıymet Giray, **Apoklypse/ Bildirme**, "Apokalypsis", Emlak Sanat Galerisi Sergi Katalogu, Tayf Basım, 1999, İstanbul, 64 s.

SONUÇ

Zamanın ışığında insan ilk kez uyandığında, dünya karşısında bir korkuya kapılır. Doğanın gücü karşısında, ondan korkuyla kaçarak kurtulacağını sanan insan, kendi içine sığınır. Doğadan ayrılma ve ona cesaretle meydan okumasının kendi derinliklerindeki güçle ilgili olduğunu anlar ve kendisini bu güce emanet eder. Doğanın derinliklerinden kendi tanrısını çıkarır ve onu doğanın karşısına diker. Bu hem kendisi ve hem de doğadan daha büyük olan bir güce duyduğu gereksinimin bir sonucudur. Bu güç onu doğaya karşı koruyacaktır. Böylece ilkel insan kendi çevresinde sihirli bir ibadet çemberi oluşturur ve onu tanrısının işaretleriyle donatır. Zamanla insanın kendi içindekini de görünür kılarak, görünüşün tutsaklığından kurtulma çabası olan sanat başlar; bu insanın dehşetle korktuğunun tersine kendisine itaat eden başka bir dünyanın yaratılmasıdır. İki onu delicesine kaçmaya zorlayan bir dünya iken, ikincisi dinginliğiyle, biçimlerin sağlam ve sonu gelmeyen ritim ve ahengiyle onu sakinleştirir ve cesaretlendirir. İnsan iç dünyası, dış dünyayı alt eder.

İnsan için dış dünya ve doğa ulaşabileceği sınırların çok ötesine uzanır, ürkütücü bir genişliğe yayılır. Sanat ise görünüşleri, derinliklerinden çıkarıp, yassı bir yüzey üzerine yayarak insanı özgürleştirir. İkel insan çizgileri, daireleri, kareleri hep yassı görür; bu onun doğanın tehdidini kendisinden uzaklaştırma gereksiniminden dolayıdır. Görüşü hep alt edilme korkusuyla belirlenmiştir; bu nedenle bu görüşü (sanat) daima savunmacıdır, ona direnç sağlar, kendini savunabilir. Dışardan gelen her yan etki iç algıyı harekete geçirir. Algı daima korunaklı ve hazırdır; doğaya asla giriş izni vermez. İnsan deneyimleri biriktikçe, doğayı parça parça ayırır, onu derinliklerinden yüzeye çıkarır, kendi düzeni doğanın kaosunu alt edinceye kadar onu gerçek dışı ve insani hale getirir.

İkel insanın doğadan korkuyla kaçarak kendi içine sığınması ve doğanın derinliklerinden kendi tanrısını çıkararak, doğanın karşısına dikmesi, sanatsal bir görüşün ilk belirtisidir. İkel insanın bu saf tutumu; Doğuda insanın gelişiminin en yüksek evrelerinin birinde tekrar karşımıza çıkar. Artık olgunlaşmış ve uygarlaşmış insan burada da doğayı alt etmiştir. Görünüm dünyası, yanılısama yoluyla görülmüş ve öyle tanınmış, ama yanıltıcı göz, insanı bu çılgınlığa kapılmaya itse de insan, bilgisi sayesinde buna karşı koymayı öğrenmiştir. Doğuda her seyredişe anlayışlı bir

merhamet ögesi karışır ve akıllı insan nereye bakarsa baksın orada zaten bildiği şeyi görür: Göz dışardan gelen etkiyi alır, ama bunu onun maskesini hemen indirmek üzere yapar. Doğulu insan için her görme doğadan uzağa bakmadır, şeylerin ötesindeki uyuma bakmaktır.

Günümüzde insan sevgisine dayanan Doğu mistisizminin (tasavvufun) hoşgörölü din yorumu olan mistik dünya görüşü yerini - bu anlayışın geçmişte en iyi korunduğu Anadolu'da bile - temelini korkudan alan bir İslam anlayışına bırakmıştır. Zevkin ve sevincin her türlüüne karşı dinmeyen bir kin, affetmeyen bir düşmanlık besleyen, bütün haz ya da keyif kaynaklarını günah sayan bu anlayışın insanlara aşılacak istediği dogmalar bıçak gibi keskindir. Oysa tasavvuf, farklı sosyal kültürler ve çevreler arasında köprüler kuran, insanları sevgi etrafında toplayabilen bir anlayışı temsil eder. Bu özelliğiyle Doğu mistisizmi, kaybedilmemesi gereken kadim değerlerin değil sadece, yeni ve kurtarıcı düşüncelerin sentezini de veren bir geçmiş zaman rüyasıdır. Sanatın olduğu gibi mistisizmin amacı da insan ruhunu sağaltmak ve tüm çelişkileri birliğe, çözüme kavuşturmadır.

“Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme” adlı bu çalışma, korkuya dayalı din anlayışının karşısına Doğu mistisizminin insan sevgisine dayalı hoşgörölü yorumunu koyarak, din ile sanat ayırımın da sanata vurgu yapmıştır. Doğu ile Batı arasında bir sentezden çok, Doğu'nun Batı'ya üstün gelmesini ifade eden bir yaklaşımı bulgulamıştır. Doğu mistisizminde ruhsal şifa bulmak, Batıların geçmişten beri izlediği bir yoldur. Tarih boyunca birçok Batılı gezgin, Doğu gezilerinden arınmış bir ruhla döndüklerini, Batının maddeyi önceleyen ikliminden uzaklaşmış olmanın iç huzurunu yaşadıklarını vurgulamışlardır. Sanattaki esinlerini Doğu mistisizminden alan birçok sanatçının, katı ve kuru Batı akılcılığına karşı, içinde karşıtlıkların diyalektik sıçramayla üst noktada bir düşünsel senteze ulaşmasını da içeren Doğunun 'atardamarı' olan mistisizmini tercih etmeleri boşuna değildir.

Avrupa kültürünün temeli -Doğudan farklı olarak- kesin sonuçlara ulaşmak isteyen bilime dayanır. Batının kendine özgü sanatı da büyük oranda bilimle aynı gelişim çizgisinde ilerlemiştir. Bilimsel ve endüstriyel gelişmeler, Batıda sanatı öncelikle etki altına alan başlıca olaylar olmuşlardır. Franz Marc, sanat ile bilim arasında kurulacak bir denge olması gerektiğine inanıyordu. Sezgi ya da öngörü,

sanat ve tasarım için önkoşullardan biridir. Einstein bilimin ışığında, çok yoğun bir dikkat ve iç gözlem ile hiçbir yasak tanımadan yepyeni ilişkiler içinde bir indirgeme ve düzenleme ile çok soyut bir sonuca ulaşarak tüm dünyanın o güne kadarki evren tasarımını alt üst etmiştir. O, imgesel düşünerek, soyut mantıksal bir düşünce biçimine ulaşmıştır. Aynı şekilde sanat dünyasında da, Klee, Miro, Kandinsky ve Malevich, sanatın ve tasarımın gücüne inanarak, 'dört köşeli bir bisiklet tekeri' üzerine çekinmeden imgesel atılımlarda bulunarak, çağlar ve mekanlar arası akımlara öncülük etmişlerdir.

Doğu mistik dünya görüşü ve yaşam anlayışlarının birer yansıması olan Doğu sanatları (hat, minyatür, kaligrafi, halk resmi vb.) Batı resminde soyut sanatın temellendirilmesinde önemli rol oynamışlardır. 'Non-objektif' (nesne dışı), 'non-figüratif' (figür dışı) kavramlarıyla da tanımlanan soyut sanatın yolu hemen her zaman Doğu sanatlarıyla kesişmiştir. Doğadaki nesnelere basitleştirilip şemalaştırılmasıyla gerçekleşen 'soyutlama' kavramı da nesnelere sembollere ve harflere dönüştürerek, yazı ile figür arasında bir ilişki kurmuştur. Soyutlama, nesnelere yalınlaştırmış ve temel geometrik biçimleri doğurmuştur. Geometrik biçimler ise Doğuya özgü sanatlarda daima tekrarlanan formlardır. Doğu mistik anlayışla biçimlenen sanatın, doğayla bütünleşen anlatım gücü, sanatta tinselliğin de kaynağıdır. Bütün bunlar açıkça ortadayken, resimde soyutlamayı Batı soyut sanat akımları, bizden çok önce çözümlenmişlerdir. Biz ancak 1950'lerden itibaren, o da Batıda gördükten sonra, bunu bir sorun olarak almaya başlıyoruz.

Köklü bir geleneği olmayan her sanatın olduğu gibi Türk resmi de kendine örnek aldığı modelleri taklit etmeye başlayan ilk tedirgin adımlardan hemen sonra bir kimlik arayışına girmiştir. Osmanlı geleneğiyle yetişen gençlerin, yüzlerce yıllık Batı resminin birikimini birkaç yıl içinde özümsemeleri beklenemezdi elbette. Dolayısıyla Türk resmi, yavaş ve sağlam bir birikim yerine, aradaki açığı en kısa yoldan kapatmanın yöntemlerini aramıştır. Batılı akademik geleneğin de etkisiyle, tasvire yer vermeyen ve hiçbir öykü anlatmayan figürsüz sanat büyük bir ilgiyle karşılanmıştır ilk başlarda. Sanatçılar, İslam sanatları ve estetiğinin felsefi dünya görüşlerini içselleştirdikleri oranda, soyut sanatın etkili örneklerini ortaya koyabilmişlerdir.

Geleneksel toplumlarda bilgi aktarımının en önemli aracı 'sözlü nakil', betimleme ve bunun ürettiği "usta-çırak" ilişkisidir. Bütün alanlarda 'çıraklar' mesleklerinin, ritüellerin, dünyayı görme ve anlama biçimlerinin sırrına ustalarından 'el alarak' ererler. Sırma erme (tasavvuf-inisyasyon) olgusu, geleneksel toplumların hem kültürel ölçü koyma aracı hem de toplu belleği savunma refleksidir. Modernleşme ile birlikte, geleneksel toplumların temel güdüsü olan kendine yetmenin yerini pazar için meta üretimi ve üreticinin üretime yabancılaşması alır. Bugün bellek yitimi ve kuşaklar arası kopukluk çağın en önemli toplumsal sorunlarından biri haline gelmiş gibi görünmektedir. Sanatın bir "görünürlük" ve "şöhret" aracına indirildiği, araçsallaştırıldığı günümüzde, geleneksel yaklaşımları temsil eden anlayışlara olan gereksinim daha da artmaktadır.

Doğunun dünya tasarım ve uygarlık projesi ancak 'geleneğin yeniden üretilmesi ve aşılması'yla gerçekleşebilir. Batı yayılcılığına karşı sadece söylem geliştirmeye yetinilen bir karşı koyuşun yeterli olamayacağı açıktır. Sanat, felsefe, edebiyat, sinema ile topyekun bir atılım gereklidir. Büyüsünü yitirmiş, adalet mekanizması hasar görmüş bir dünyaya, Batı uygarlığının söyleyecek sözü kalmamıştır. Esinini insanın kendisinden alan, insan doğasıyla uyumlu kültürel eserlerin üretilmesi ve dolaşıma sokulması gereklidir. Kendine özgü resmi, heykeli, müziği, edebiyatı, sineması ve mimarisi olamayan bir toplum tarihin öznesi değil nesnesi olabilir ancak.

Sadece bir meta olarak 'tüketilmek' istenmeyen her çeşit sanatın amacı, kuşkusuz kendine ve çevresine, yaşamın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanın gezegenimizdeki var oluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmektir. Doğu mistisizmi, küreselleşme çağında sürüleştirmeye kayan bir dünyada düşünürünü arayan bir sanatı imler. Sanat, insanları çevresine toplamaya iten o sonsuz, dur durak tanımayan idealin, maneviyat özleminin duyulduğu yerde ortaya çıkar ve gelişir. Günümüz sanatı, yaşamın anlamını arama adına salt kendini onaylama peşinde koşarak yanlış bir yol seçmiştir. Bu nedenle bu yaratıcı uğraş (sanat), kendi bireyci eylemlerinin bir kerelik değerini haklı göstermeye çalışan eksantrik kişilerin garip bir çabasına dönüşmüştür. Oysa sanatçı, kendisine neredeyse bir mucize sonucu bahşedilen yaratıcılığının ve yeteneğinin bedelini ödemek zorunda olmalıdır. Hiçbir şey feda etmeye yanaşmayan günümüz insanın

karşısında; sanatçı, gerçek bireyselliğe varmanın biricik yolunun özveriden geçtiğini çok iyi bilmelidir. Unutulmamalıdır ki yitip giden insanlık duygusudur.

Dolayısıyla, sanatçı sadece eder üreten değil, yeni dünyalar keşfetmek için her anlamda 'hakiki sanatçı' olmak durumundadır. Hakiki sanatçı olmanın temel koşullarından biri kendine ait bir görme biçimi geliştirmek ve hep yenedünyalar arama yolunda çaba harcamaktır. Hakiki sanatçı bağlamında yer alan yenedünyalar arayışı sanatçının yaşadığı dünya ile ilintisiz evrenler arama peşine düşmesi değildir; hakiki sanatçının araması öngörülen yenedünyalar var olan dünyanın seçenekleridir.

Ahlakın, moral değerlerin yoksullaştırıldığı, çirkinliğin kural olduğu, güzelliğin ve ahlaklı olmanın, bir lüks olduğuna ilişkin bir anlayışla hayatların sürdürülmeye çalışıldığı modern dünyada sanatçının modern dünyanın acı çektiği hastalıklara ilaç olarak keşfettiği Doğu mistisizmine sarılmasında hiçbir şaşırtıcı yan yoktur. Gerçekte bu, izlenmesi gereken öğretilerin ve yaşam pratiğinin zorluğu hayli güçlü bir ilaç olarak acı olsa' da o tereddütsüz bir şekilde bunu kabul etmiştir. Mistik yapıtlar, derinliklerinde barındırdıkları güçlü anlam ve içeriğiyle, insanları çevrelerinde yarattıkları mahrumiyet ve çirkinliğin hayali hapisanelerinden kurtarabilecek işaretleri taşırlar.

Tasavvuf, bireysel bir yol olarak, bireysel çabayı gerektirir. Yol, insanın kendisine giden süreci anlatırken, içinde bulunduğu yabancılaşmayı tersine çeviren, çocukluğa; 'melek olmaya' dönüşü içeren bir dönüşümü ifade eder. Mevlana; "Şaşı gözünüz düzeldiği zaman, iki olan şeyi tek olarak görürsünüz" derken, tasavvufun özünün ayırmak değil, birleştirmek olduğunu ifade eder. Bu kavrayış, kaynağını Doğu mistisizminden alan, büyük bir felsefi geleneğin ürünüdür.

Doğu, bugün de Batı'nın ilgi odağıdır. Yirminci yüzyılın başında olduğu gibi - Batılı sanatçılar Doğu soyut nakış ve minyatürlerini keşfetmişlerdi- bugün de Çağdaş sanat, Doğu'nun kendine özgü değer ve kavramlarını kullanmaya devam etmektedir. Doğu mistisizmi, insanı ruhsal olarak geliştirmek kaygısı taşıyan; ihtiyaca yönelik işlevsel bir sanatı öngörür. Bu sanat dayandığı tasavvuf anlayışı nedeniyle de parçalanmış insan ruhunu birleştirmeye çalışır. Bu nedenle mistisizm, sanat için olanaklardan biri değil; bizzat olanağın kendisidir.

EKLER

EK 1: ÖRNEK BİR TAVİR İNCELEMESİ OLARAK GÜLSÜN ERBİL

1. GÜLSÜN ERBİL'İN SANATI: 'MİSTİK DÖNGÜ'

İkinci Dünya savaşını izleyen yıllarda Batıda soyut sanatın, özellikle soyut dışavurumculuğun gelişim eğilim gösterdiği görülür. Soyut sanat anlayışının temelinde kapitalist üretim ilişkilerinin, toplumsal yaşam tarzının ve teknolojik gelişmelerin yarattığı sorunlar ve çelişkiler yatmaktadır. 18.yüzyılda buhar makinesinin üretimde kullanılmasıyla başlayan sanayileşme kapitalist toplum yapısını hızlandırmıştı. Sanayi toplumu, makineleşme, çözülen toplumsal ilişkiler, metropol yaşamının zorluğu, bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşması, kirlenen doğa ve çevre, sanatçının iç yolculuğunu ön plana alması soyut sanat anlayışının başlıca çıkış noktasını oluşturmuştur. Ekonomik ve toplumsal ilişkilerin ulaştığı boyut ve koşulların biçimlendirdiği bireysel özellikler, sanatçıları soyut sanata yönlendiren başlıca etkenlerdir. Kandinsky örneğinde olduğu gibi; sanatçı, 'dış dünya' ve 'iç dünya' ikileminde, iç dünyayı tercih ederek zoru seçmiştir. Gülsün Erbil'in tercihi de bu yönde olmuştur. Soyut sanatın 20.yy koşullarında ortaya çıkmasının rastlantı olmaması gibi Türkiye koşullarında 1950'li yıllardan itibaren gelişim göstermesi de Türk resminin öznel sorunları yanında, ülkenin gelişim düzeyi ile de doğrudan ilişkilidir.

Gülsün Erbil, Çağdaş Türk resminde 'misticizm'i ilk kez dile getiren sanatçıdır. Soyut resme misticizm kavramını yüklemiştir. Türk resminde mistic olgular ve kimlikler vardı ama resimde misticizmi kavramsal planda açıkça ortaya koyan ve bunun resmini yapan ilk sanatçı Gülsün Erbil'dir. Sanatçının çalışmalarını yakından izleme olanağı bulmuş olan Talat Sait Halman, "*Gülsün Erbil'in 1970'lerden beri Mevlana felsefesi doğrultusunda soyut çalışmalar yaptığını ve Türk soyut sufi resim sanatının öncülerinden olduğunu*"¹³² söylemektedir. Mistic sözcüğünü bilinçli bir şekilde tercih eden sanatçı; "resimde tasavvuf deseydim belki o olacaktı, ama ben dünya sanatının bir parçası olmanın bilinciyle 'misticizm'i

¹³² Talat Sait Halman - Frederick Ted Castle, **Gülsün Erbil Sufi'nin Mistic Yolculuğu**, Altiner Ltd., İstanbul, 1996, 8 s.

kullandım” demektedir. Gülsün Erbil’ in sanat izleği, mistisizm ile bilim, sezgi ile diyalektik, mitoloji ile güncellik, efsane ile gerçek, primitif ile çağdaş, naif ile modern arasında hiç durmaksızın bir sarkaç gibi hareket halindedir.

Gülsün Erbil, kavramsal soyut sanatını geometrik formlar, tekstürel(dokucu) uygulamalar ve minimalist öğelerden oluşan üç sacayağı üzerine kurmuştur. İlk dönem çok renkli olan sanatı sonraları siyah-beyazın ağırlıkta olduğu gri tonlara (özellikle Londra döneminde) ve son yıllarda ise bütünüyle doğanın saf renklerine dönmüştür. Sanatçı başta ele aldığı figüratif çalışmalardan soyutlamalar yoluyla kaligrafiye geçmiş ve en son olarak da kendi buluşu ve tarzı olan ‘mistik döngü’ çeşitlemelerini benimsemiştir. Bu süreç aynı zamanda sanatçının ulusallıktan evrenselliğe doğru aldığı uzun yolculuğunun da tarihidir.

Gülsün Erbil’in henüz genç bir sanatçı adayı olarak sanat ortamına girmeye büyük bir heyecan duyduğu 1970’li yıllar Türk resminin evrensel-yerel, soyut-somut gibi karşıt eğilimlerin henüz berraklaşmaya başladığı, sentezlere yöneldiği, bir başlangıç evresine rastlamaktadır. Sanatçının kendisi için hem bir olanak ve hem de birçok engeli içinde barındıran bu dönemde sanat ortamına dahil olduğunu görüyoruz. Akademideyken bir açıdan da şanslıydı çünkü yaklaşık 50 yıldır var olan Türk resminde özgünlük arayışları vardı. Bütün ressamlar geleneksel sanatlarımızı ve minyatürü incelemekteydiler. Her sanatçı öncelikle özgün olmaya çalışıyordu. Daha o dönem başladığı Dünya müzelerini görme fırsatı sanatçının Türk resminin eksikliğini bulmasına yardımcı oldu: O’na göre resmimizde eksik olan modernizimdi. Sanatçı, ‘bu özgünlüğe nasıl bir modern açı getirebilirim’ diye düşündü. Dönemin karakterine uygun olarak, ‘usta’ kuşak sanatçıların bir kısmı -ki bunlar Akademi dışında duran bağımsız isimlerdir; giderek ağırlık kazanan bu yeni gelişmelere ayak uydurmaya çalışıyorlardı. Akademilerde hocalık yapan diğer bir kısım da kendi bireysel üsluplarını derinleştirmeye yönelmişlerdi. Gülsün Erbil’inde içinde yer alacağı genç kuşak içindeki tutarlı kişilikler ise geçmişe oranla daha belirgin bir biçim-içerik bütünlüğü ile yeni arayışlara girişmekteydiler.

1970’lerde Türk Resim sanatının beş temel anlayış doğrultusunda biçimlendiği söylenebilir: Soyutçular, soyut ya da figüratif biçimci yaklaşımlar, soyutlanmış figüratif biçimde lirik arayışlar, yerelci ve toplumcu eğilimler, ifadeci ve eleştirel figüratif yaklaşımlar.

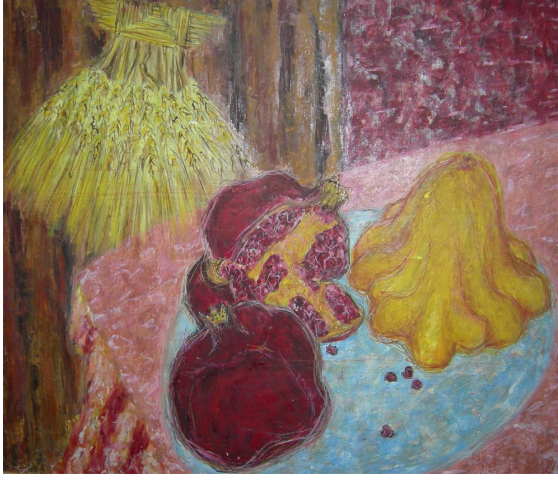
Türkiye 'de 68'li yıllarda Akademi hocaları soyut sanata yöneldiği, “ulusallık mı? - “evrensellik mi?” tartışmalarının sürdüğü günlerde, Gülsün Erbil; 1978 yılında soyut sanata kavram yükleyerek bu tartışmayı başka bir çizgiye çekmiştir. Soyuta yönelişi konusunda; “İslam'da figür yasağından dolayı zaten soyut bir yönelimde gelişen İslam sanatı ortadayken Akademi'de bize soyut yaptırmadılar. Kaldı ki benim sorunum sadece soyut da değildi; ben resmimize modernizmi getirmek istedim” demektedir. Daha o yıllarda ‘Viyana Ekolü’ sanatçıları (Egon Schiele, Gustav Klimt ve Friedensreich Hundertwasser) inceleyerek Batı sanatı ile bağ kuran sanatçı, Mehmed Siyah Kalem etkisiyle de Doğu sanatı ile buluşmuş ve Doğu-Batı anlayışını birleştiren modern bir çizgide durmuştur.

Sanatçı, ilk dönemini oluşturan 1966-1977 tarihleri arasında, renkçi bir tavır ve zengin bir tema çeşitlenmesiyle karşımıza çıkar. Farklı dönemlerin ve temaların bir ürünü de olsalar, tüm çalışmaları arasında kopmaz bir ilişki ve süreklilik olması sanatçının karakteristik bir özelliğidir. ‘Toplumsal Patlamalar’ da, “Okul Resimleri'nin etkisini; ‘Görsel Bulmacalar’ da ‘Pazar yerleri’ni ya da hepsinde birden ‘döngü’yü görmek mümkündür.

Akademideki öğrencilik yıllarının ürünü olan 1967’de yaptığı bir natürmort çalışmasında, sanatçının ileriki yıllarda vazgeçemeyeceği bir plastik değer olan kontrast (zıt) ilişkileri başarıyla çözümlendiğine tanık oluyoruz. Pierre Bonnard’ ın ışıklı ve parlak ölü doğa çalışmalarından esinler taşıyan bu resimde, süs kabakları ve narlar simgesel bir kurgu içinde bir kompozisyon oluşturmuşlar. Narlar kırmızı tonlarıyla dişliliği (feminen) temsil ederken, süs kabakları eril (maskülen) olana gönderme yapıyorlar. Ayrıca pembe ve mavi renk tercihi ile yine bu zıtlığa vurgu yapılmıştır. (Resim 45)

Gülsün Erbil, 1967 yılına tarihlenen “Okulda” adıyla yaptığı bir dizi çalışma da siyah-beyaz soluk fotoğraf imgelerini büyük bir ustalıkla resme dönüştürmüştür. İzmir’de çekilmiş eski okul fotoğraflarını soyutlayarak üzerinde yeniden çalıştı ve etkileyici bir resim üretti. (Resim 46) Sanatçı, ‘naif’ dönemim’ olarak (ki hala birçok yönden naiftir) adlandırdığı bu dönemde Pieter Brueghel, Pierre Bonnard, Jean Francois Millet, Georges Rouault ve Van Gogh'dan etkilendiğini söyler. Temel geometrik formlar olan daire ve üçgenle çalışan sanatçı her şeyden önce oldukça

sadedir. Kendini eğitmek için Rus Konstrüktivistlerini inceler. Dünya sanatındaki kaligrafik unsurları araştıran sanatçı kaligrafiyi de yer yer yapıtlarında kullanmıştır.

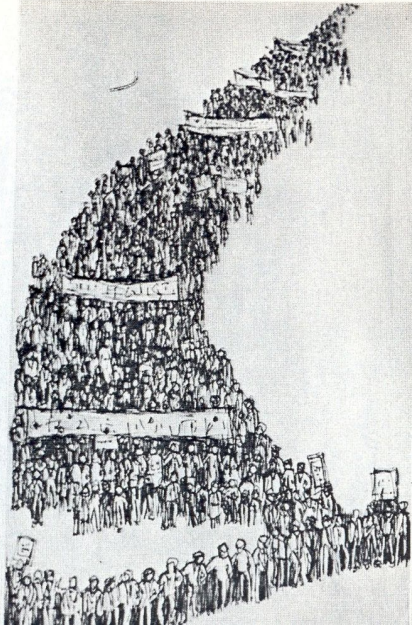


Resim 45: Gülsün Erbil, "Natürmort", (1967), Tuval üzerine yağlıboya, 60x40 cm.

Resim 46: Gülsün Erbil, "Okulda", (1967), Tuval üzerine yağlıboya, 100x75 cm.

1968'de ülkede yükselen toplumsal muhalefeti işlerine taşıdı. "Toplumsal Patlamalar" adını verdiği bir seri çalışma yaptı. Bunlar çok hızlı çalışılmış devingen kitle resimleridir. 68'in ruh halini, düzensiz kortejler şeklinde pankartlarla yürüyen işçi-öğrenci öbeklerinin enerjik duruşundan rahatlıkla öğrenebiliyoruz. Serigrafi, litografi, gravür ve yağlıboya teknikleriyle gerçekleştirdiği bu işlerde Brueghel etkisi görülebiliyor. (Resim 47)

1967'de, Bursa'da bir pazaryerine 'kuşbakışı' gözlemleyen Gülsün Erbil, bu görüntünün zihninde bıraktığı etkiyi taşıyan ve "ilk orucum" dediği, "Pazaryerleri" adıyla bir seri resim üretmeye başlar. 1967-73 yılları arasında başladığı bu seri kendisine 1970'de TRT ödülünü getirir. Bu resimlerde espas (derinlik) yaratmak için optik oyunlarla izleyiciyi bir yandan düşündürürken aynı zaman da büyüleyen sanatçı, grafik etkiden kaçınmak için resmini farklı renk planlarıyla kurgulama yoluna gitmiştir. 'Pazaryerleri' kompozisyonlarının arka planında çok etkilendiği Güney Amerika'nın eski uygarlıkları olan Aztek, İnka ve Maya sanatlarının etkisi var. (Resim 48)



Resim 47: Gülsün Erbil, "Toplumsal Patlamalar", (1968), Tuval üzerine yağlıboya, 120x60 cm.

Resim 48: Gülsün Erbil, "Pazar Yeri", (1974), Tuval üzerine akrilik, 100x100 cm. Dyo Koleksiyonu.

"Resimlerimin olmazsa olmazı harekettir" diyen sanatçı dinamik bir yapıya sahip olduğu için de çoğunlukla dikey çalışmalar yaptı. İlk dönem çalışmalarında da hareketli figürler var; figürler devinirler, bir şeylerle meşguldürler. Mistik döngünün ritmik hareketi ile sürer bu. Devinim statikliğın karşıtıdır. Pazaryerlerini yapmak için günlerce araştırır ve çizimler yapar. Konuşan, bağıran, bir şeyler taşıyan insanlar, hayatın ritmi var pazaryerlerinde. Hem naif ve hem de pentür tatlar içeren bu işlerde, Galeri dersi hocaları olan Cevat Dereli ve Ali Avni Çelebi'nin birikimlerinin izlerini görebiliyoruz.

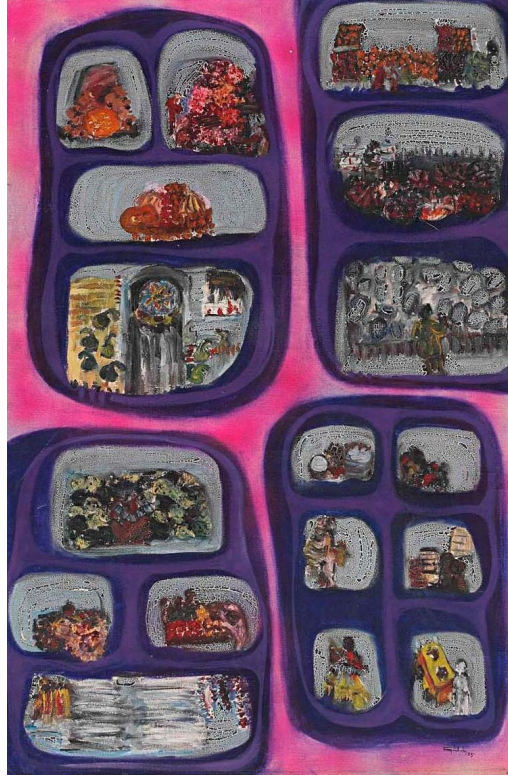
Gülsün Erbil, kapalı kompozisyonların kapalı toplumların bir yansıması olarak gerçekleştiğini düşünüyor ve zaman zaman 'dünyaya kapılarını kapatmak istediği' gibi kompozisyonlarını da sürekli kapalı tuttuğunu ve yetiştiriliş tarzı nedeniyle bundan kurtulamadığını ifade ediyor. Pazaryerlerinin sonraki dönemlerde üzerlerinin inceden kalına doğru giden beyaz çubuk şeritleri ile kapandığını görüyoruz, bunu biçimi bozmak, yoğunluğu azaltmak ve boyut kazandırmak amacıyla yaptığını söyleyen sanatçı, modern bir resme ulaşmak istemektedir. 1967'de yapılan "Pazaryeri V" adlı çalışma 1972 yılında Türkiye'yi İskenderiye Bienali'nde temsil eden bir yapıttır. Brueghel'den esinlenen figürlerle kurgulanan ilk "Pazar yerleri"nden sonra gelen serinin bu son çalışması, akademik paletin tamamıyla dışında,

olabildiğince cesur renklerle oluşturulmuştur. Yağlıboya, püskürtme boya ve akriliğin kullanıldığı bu yapıt, sanatçının daha öğrencilik yıllarındayken ulaştığı teknik yetkinliğin açık bir kanıtıdır.

Sanatçının 1970-75 yılları arasında devam eden yoğun uğraşısının ürünleri olan "Görsel Bulmacalar" serisi, sanatçının kendisine kurulduğunu düşündüğü hapishanelere gönderme yapan işlerden oluşuyor. (Resim 49) Pieter Brueghel, Pierre Bonnard' dan etkiler taşıyan bu resimler deyim yerindeyse 'Japon din adamı (Monk) sabırla' yapılmış çalışmalardır. Görsel Bulmacalar' da geometrik bakışla beslenen matematik ve biraz da oyun var. Mistisizm öncesi yapılmış da olsalar, örtük bir şekilde henüz öne çıkmayan döngüsel etkiyi hem bu resimlerde hem de bundan önceki döneminde son 'Pazar yerleri'nde de görebiliyoruz. "Görsel bulmacalar hem benim ve hem de Türkiye'nin hapishanesi aynı zamanda" diyen sanatçı, Bizans yapılarında dışarıya bakan pencereler gibi tuvalde açtığı pencerelerden dışarısını gözlemlemiştir. Bu yapıtların ilki Ergin Kolbek'in intiharı üzerine yapılan 1968 tarihli cami resmidir. Akademide öğrenci iken intihar eden Ergin Kolbek'in bir yapıtından esinlendiğini ve onun anısına kullandığını söylemektedir. Önde ise görsel bulmaca var. Bizans ve Osmanlı etkilerinin devam ettiği bir çalışma. Diğer birçok çalışmasında rastladığımız çivit mavi ve altın varak renkleri, Gülsün Erbil' in Bizans sanatı etkilenmelerinin güçlü olduğuna işaret ederler.

'Görsel Bulmacalar' dramatik etkisi oldukça güçlü resimler. Bu resimlerdeki dikdörtgen pencerelerin alt ve üst kısmında kullandığı 'ok'ları Paul Klee' den esinlendiğini söyleyen sanatçı bununla, 'resimleri zihninizde üst üste çakıştırın' demektedir izleyicisine. Bu işlerde canlı sarı renkler için ise, "Hocalar ısrarla, 'akademik palet' dedikleri 'ocre sarısı', ve 'tersdösyen' (kahverengi) isterlerdi ama ben parlak sarıları ve daha sonrada kırmızılı ve siyahları kullandım" diyerek daha öğrencilik yıllarında Akademik paletle başkaldırısını anlatır. Sonraları Eren Eyüboğlu, sanatçı için, " Türk resminde en iyi kırmızı kullanan sanatçıdır" diyecektir. Mükemmel bir zihnin yanında titiz bir işçiliğin ürünü olan 'Görsel Bulmaca'larda alt parça üst parçayla çakıştırıldığında resim tamamlanmış oluyor. Bu yanıla resimler izleyici için de çok heyecan taşıyan bir deneyim sunabilmektedirler. Sanatçı, izleyiciyi yapıtın karşısında daha uzun tutmak ve onu yapıt hakkında düşündürürken aynı zaman da eğlendirmekte istemektedir. 'Görsel Bulmacalar' serisi tam da bu amaçla yapılmış işlerden oluşuyor. İzleyici bu resimlerin karşısında uzun süre

durmak ve düşünmek zorunda hissediyor kendisini. Aynı yıllarda dünya sanatında Popart ve Opart hüküm sürmektedir ve sanatçı sahip olduğu akademik disiplinle bu iki farklı disiplini birleştirmiştir. Optik oyunlar ve geçişleri içerdiği ve minimalist özelliğinden dolayı sanatçı gerçekte Opart'a daha yakın duruyordu.



Resim 49: Gülsün Erbil, "Görsel Bulmaca", (1969), Tuval üzerine akrilik, 110x80 cm.

1975 tarihli "Gece Gündüz Ayasofya" adlı çalışma sanatçının 'Bizans yanı'na göndermedir. Kuzey Rönesansın manzara ressamı Altdorfer'in o saf doğa betimlemelerindeki güneşinden etkilenerek yaptığı bu transparan etkili resim, 'görsel bulmacalar'dan izler taşıyan başka bir seri çalışmanın ilkidir. Ayasofya ile başlayan bu seri, Süleymaniye ve Kızkulesi ile devam eder. Ayasofya resmi, sanatçının İstanbul'un tarihi mirasına, Bizans geçmişine saygı duruşudur. Bir Camii (kiliseden dönüştürülmüş camii: Ayasofya) resmi olmasına karşın, bu çalışmada da döngü var. Resim kareleri yavaş yavaş dönüyor ve cami ortaya çıkıyor, sonra da batıyor. Bu cami görüntülerinin hiçbiri birbirinin benzeri değil ve farklı olması için müthiş bir özen gösterilmiş.

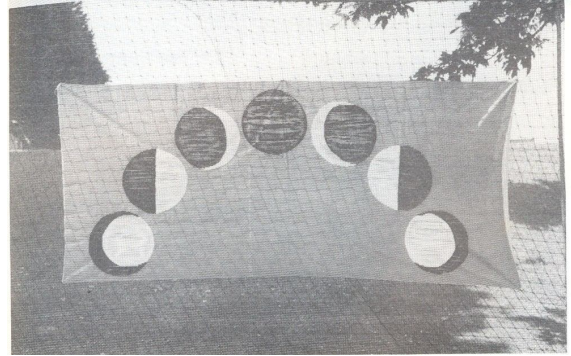
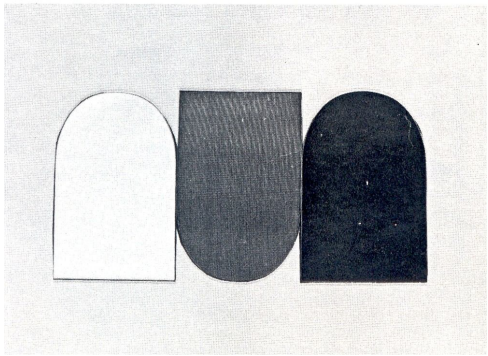


Resim 50: Gülsün Erbil, "Ayasofya", (1975), Tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.

"Gece Gündüz Ayasofya" da görsel bulmaca etkisi var ama bulmacalardaki hapisane etkisi yok. Tersine mistisizme dair güçlü izler var. Camii var, Sufilik var. Önce bir Bizans harikası olan Ayasofya var; sonra bir Osmanlı harikası olan Süleymaniye. Sofya, sophia; akıl demek. Ayasofya'nın Bizans zamanında 'Sofya' adında bir kraliçe için yapıldığı söylenir. O yıllarda sufizmle ilgilenmeye başlayan sanatçı Sufizm'in tanımlarından bir tanesinin de 'sofizm'(bilgicilik) olduğunu okuyor. Ayasofya'yı seçmesinin ilk nedeni budur, ikinci neden ise bu yapının taşıdığı 'metamorphosis' (şekil ve içerik değişimi) anlamıdır. Hristiyanlar için yapılan kilisede, Osmanlı döneminde uzun yıllar Müslümanlar namaz kılıyorlar. Sadece içerikte değil şekilde de değişim yapılıyor, dört adet minare değişik zamanlarda ilave ediliyor. Daha sonra bu Atatürk bu yapıyı müzeye dönüştürüyor. Sanatçının bu yapıtlardan

sonra felsefeye merakı iyice artıyor. Bizans, Doğu Roma ve daha önemlisi felsefeye, akılla yapılan bir yer Ayasofya. Felsefeye olan yatkınlığı bu işe de sinmiştir. (Resim 50)

Gülsün Erbil, 1974-75 yıllarında pazardan bulduğu, Karadenizli kadınların 'dolaylık' olarak giydiğini öğrendiği bir kumaşı asimetrik (üçgen ve kubbe şeklinde) tuvallere gererek ve siyah-beyaz iplerle tuvali dikerek çok ilginç bir resim tavrı geliştirir. Bunlar aynı zamanda sanatçının tuval dışındaki farklı malzeme boyutlarını zorlayan ilk denemeleridir. Sanatçının kumaşlara geçişinin en önemli nedeni yağlıboyanın geç kuruyor olmasına karşılık kumaşın hafifliği ve taşınabilir olmasıdır. Ayrıca küçük yaşta eline verilen nakış ve dikişin de bu tercihte etkisi olduğu açıktır. Ustalarından Cevat Dereli'nin işleyerek yaptığı bir yapıtını kendisine göstermesinin de etkisinde kaldığını söyler. "Üçleme; Kadın, Aşk, Erkek" adını verdiği bir çalışmada yan yana dizilmiş 3 adet kubbe şeklindeki tuvalden oluşuyor. Kadın beyaz, erkek siyah rengi temsil ederken ikisinin arasındaki 'aşk' ikisinin renginin karışımı olan siyah-beyaz çizgili (gri gibi algılanan) renkle verilmiş. (Resim 51) "Kadın, Çocuk; Erkek" adlı başka bir çalışmada ise yine benzer boyutta ve renkte üç tuval var. Bu çalışmadaki tek fark çocuğu temsil siyah-beyaz çizgili tuvalin bu kez ters yerleştirilmesidir. "Ayın Döngüsü" adlı bir çalışmada bu kez, ayın yükselişi ve inişinde aldığı bütün şekiller döngüsel bir ritim halinde ve yedi farklı daire içerisinde gösterilmiştir. Ayın aydınlık yüzeyini temsil eden ışık beyaz, karanlığı temsil eden leke siyah iplerle dikilerek bir kez daha yaşamdaki ikilemlere vurgu yapılmıştır. (Resim 52)



Resim 51: Gülsün Erbil, "Kadın, Çocuk, Adam" (1973), Karışık malzeme, Her biri 125x85 cm.

Resim 52: Gülsün Erbil, "Ayın Döngüsü", (1974-75), Dolaylık kumaşı ve boya, 300x150 cm.

Sanatçının ilk araştırma dönemindeki kubbe formları Akademideki öğrenciliğinin ilk yıllarına kadar uzanır. O yıllarda sabahları akademiye giderken Karaköy'den Fındıklı'ya dolmuş bulmak çok zor olduğundan, yürümek zorunda kalırlarmış. Bu yol, üzerinde Tophane-i Amire (Şimdi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kültür ve Sanat Merkezi), Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa Camii, Nusretiye Camii (1825'de II. Mahmut zamanında yapılmış) ve Tophane Çeşmesi ve daha birçok yapının olduğu tarihi bir kültür ve sanat koridorudur sanatçı için. Mimar Sinan'ın 1580-87 yıllarında yaptığı Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa Camii bütün heybetiyle karşısında durmaktadır. İşte bu camideki pencere formları, hapishaneyi andıran demir parmaklıklar ve süslemeleri Gülsün Erbil'in o yıllardaki resimlerinin kompozisyonlarının ana temelleridir.

1.1. Doğu ile Batı Bireşiminde Göçebe Bir Zihin

1983'de British Council'den aldığı bursla Londra'ya gitti. Burada Goldsmiths' College'de 1983-84 yılları arasında seramik ve 1993-94 yılları arasında ise tekstil alanlarında iki ayrı master (yüksek lisans) yaptı. Aynı yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yıllarında başladığı mistik felsefe odaklı çalışmayı daha da geliştirdi. Gülsün Erbil'in Goldsmiths' College'de 1983-84 yılları arasında hazırladığı 'Mistisizm' konulu tezi bu alanda yapılmış ilk çalışmalardan birisidir.

Gülsün Erbil bu tez çalışmasında mistisizmin çağlar boyunca taşıdığı anlamlar üzerinde durmuş; Platon'dan başlayarak filozofların görüşlerinden hareketle, Batı ve Doğu toplumlarının bu kavramı nasıl algıladıklarını incelemiştir. Gülsün Erbil'e göre; "mistisizm aslında bütün dinlerin ham maddesini oluşturuyordu". Sanatçı, bilimsel bir bakış açısıyla 'tarımın başladığı ilk çağlardan beri dininde başladığı' belirlemesini yapmış ve antik uygarlıklardan günümüze kadar dinler içindeki mistik unsurları sıralayarak, 'dogmaların mistik deneyimlerden doğduğunu' söylemiştir. 'İslam tasavvufunun kaynakları bakımından çok daha zengin olduğu' tespitini yapan Gülsün Erbil, Mevlana ve Hallac-ı Mansur örneklerinden yola çıkarak Türklerin, İslam'dan önceki dinleri olan Şamanizm ve Sufi dervişler aracılığıyla Anadolu tasavvufunun geliştiğini ifade eder.

Gülsün Erbil, çalışmasının ilerleyen bölümlerinde kendi sanatının ana kavramı olan "mistik döngü"nü sonsuz, kozmik yaşamın bir simgesi olarak taşıdığı

anlamlar üzerinde durmaktadır. İslam sanatı üzerinde çalışırken dekoratif anlayışla yapılmış birçok çalışmada döngünün temel yapı olduğunu vurgular ve İslam'ın yeni bir estetik dünya görüşü yaratmayı amaçladığını belirtir. Sanatçı, başlarda akademik bir tartışma şeklinde geliştirdiği tezini sanatsal ürünlerden örnekler sunarak geliştirir. Mevlevilikteki sema ayininden yola çıkarak, dünyevi arzu ve tutkularla ilişkilerinin bulunmadığını simgeleyen yamalı bezlerden ibaret olan derviş giysilerini tekstil anlayışı bağlamında inceler. Gülsün Erbil'e göre evrensel dönüş hareketi olan sema; aşk, müzik ve şükran dolu dönüşlerle Tanrıyla bütünleşmeyi ifade eder. Sema törenlerinde semazenlerin giydikleri giysilerin temsilinden hareketle farklı bir sembolizm geliştirmeye çalışır.

Gülsün Erbil, çalışmasının son bölümünde sanatsal anlayışını kendisine yakın ama tarzını uzak bulduğu İngiliz mistik sanatçı William Blake'i inceler. Blake'in 'yaradılış sırasında ruhani dünyadan koparak maddeleşen insanın' trajedisini kendi geliştirdiği baskı teknikleri ve yazdığı şiirlerle dile getirdiğini ve 'bir kum tanesinin içinde bütün dünyayı, bir yaban çiçeğinde cenneti görmek istediğini' belirtir.

Gülsün Erbil ikinci Türk kadın semazendir. Türkiye'de hiçbir cevap alamayınca, sema yapmayı Londra yıllarında ilk Türk kadın semazen Eda Ascott (konservatuvarda tiyatro eğitimi almış) aracılığı ile öğrendi. Londra'da ırk, dil, din, farkı olmaksızın kadın-erkek birlikte döndükleri semahın coşkusu ülkesine taşımak istemiştir.

Gülsün Erbil, Londra'da 1983 yılında paket kağıdı üzerine serigrafi tekniği ve karışık malzeme uygulayarak bir seri çalışma yapar. "Şamanistik Döngü", 1988'de kağıt üzerine karakalem ve pastel ile çalışılmış, Şamanizm'e saygı niteliğinde bir yapıttır. Ağaç kesitini anımsatan form feminen üçgenle zenginleşmiş olarak doğanın büyümesini anlatmaktadır. Şamanların doğa ve ağaçla olan ilişkileri ve deneyimleri yalın olarak verilmiştir. Burada nihayetinde bilim ve sanatın aynı kaynaklardan doğduğu ve benzer kapıları açtığı vurgulanmaktadır. Sanatçı, 'düşünce ile başlamayan ve bitmeyen sanat, sanat olmaktan uzaktır' demektedir.



Resim 53: Gülsün Erbil, "Ateş", (1983), Tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.



Resim 54: Gülsün Erbil, "Su", (1983), Tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.

Gülsün Erbil'in, 'dört element'i (ateş, su, hava, toprak) ele aldığı işleri tema olarak Mevlana'ya saygı serisinin devamı niteliğindedirler. Sanatçının mistik felsefeyle ilgilenmesinin üzerinden altı yıl geçmiştir ve 1983 yılında Londra'da 150x150 cm. tuvallere karışık teknikle bu serileri üretmeye başlar. Kapalı kompozisyonlara sahip bu resimlerde bütün ikilemler döngü olarak çözümlenmiştir. Döngünün başladığı yer ile bittiği yer tümünde de açık devamlılığı simgelemektedir. Resimlerdeki renk kullanımı hocası Neşet Günal'in etkilerini taşımaktadır. Bu dönemin renkli işlerinden sonra siyah beyazların egemen olduğu çalışmalara yoğunlaşmıştır.

"Ateş" adlı çalışma bu serinin bir parçasıdır. Burada ateşin 'yakan değil yanan' olduğu vurgulanmıştır. Evrenin oluşumunda önce ateş vardı. Resmin bütünündeki kırmızı, ateşi çağrıştırmaktadır. Ortada yine semazenler dönmektedirler. Dikkatle bakıldığında figüratif öğeler bulunan bu çalışma ateşin bir soyutlaması olduğu kadar bayrak rengini de temsil etmektedir. Anadolu'da doğan evrensel Mevlana felsefesiyle, Türkiye'nin o günlerdeki karışık yıllarında bir kez daha barış çağrısı yapılmaktadır. (Resim 53)

"Su", 'ateş' resminden sonra, 'ateşi söndürsün' diye yapılmış bir çalışmadır. 1983'lerin Londra'sında 'GAP projesiyle Türkiye'nin Ortadoğu'daki suyu kontrol edeceği' ve geleceğin su savaşlarından söz edilmektedir. Sanatçı resmin tam ortasına, soyut bir şekle saydam bir plastiğe baskı yapılarak elde ettiği bir kolajı monte ederek, dış dünya ve iç dünya ikilemini vurgulanmıştır. Çalışmanın bütününde yağlıboya tekniği uygulanmıştır. Güçlü dokuları, yetkin teknik kullanımıyla suya dair metaforlar vurgulanmıştır. Su kaynayınca buhar; soğuyunca buza dönüşerek şekil ve boyut değiştirmektedir. Suyun bu özelliğinde saklı olan mesajı, insanın madesel ve ruhsal varlığını ifade etmiştir. Mistik döngünün devamı olan yapıtta hareket (devinim) belirgin diğer bir özelliktir. (Resim 54) "Toprak" adlı çalışmada, toprak renklerine sadık kalmış ve toprak görünümünü verebilmek için boyayla birlikte tutkal, kil ve kum karışımı bir malzeme kullanmıştır. Resmin ortasında Romen rakamlarıyla yazılmış ve zamanı simgeleyen bir saat vardır. (Resim 55)



Resim 55: Gülsün Erbil, "Toprak", (1983), Tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.



Fotoğraf 8: Gülsün Erbil, "Bal-Kan Gölü", (1993), Karışık malzeme, 230x100 cm.

Gülsün Erbil 1986'da, akademi yıllarında (1966) severek kullandığı paket kağıtlarını tekrar keşfeder ve "Sufi'nin Mistik Karakalemleri" dediği bir seri iş üretir. Bu çok sevdiği ve özlediği bir malzemeyle tekrar buluşmasıdır. O yıllarda sanatçıyı ziyaret eden hocası Neşet Günal, bu yapıtlar hakkında 'titiz ve yüksek duyarlılıklı' değerlendirmesini yapar ve çok beğendiği bu işleri yağlıboya uygulamalarını önerir. Dönemin maddi olanaksızlıkları bu işlerin kağıt üzerinde kalmasını zorunlu kılmıştır. Sanatçı yağlıboya ile 'konuşamadığı' zamanlar kendisini enstelasyonlarla, heykellerle, seramiklerle, performanslarla (happening), video sanatı ile ifade etmiştir.

1994-95 yıllarında Bosna'da Balkanlar Müslümanları katlederken sanatçı "Bal-Kan-Gölü" adıyla savaş karşıtı çalışmalar yapar. Kullanılan malzeme, malzemenin işaret ettikleri ve düşündükleri üzerine biraz daha ayrıntılı durmak gerekiyor. Sanatçı bu çalışmada Londra'da Türk işçilerinin kuş (daha çok güvercin) besledikleri atılmış bir kafesi kullanmıştır. Burada esas malzeme olan buluntu kafes kapısı dönüşümsel (recycle) bir atıktır ve bununda imlediği başka yoğun anlamlar vardır. Dönüşümün burada işaret ettiği gerçeklik, Avrupalıların önce Musevileri şimdi ise Müslümanları öldürdüğü'nün sembolik anlatımıdır. Oysa Müslümanlar (bu atılmış kafes kapısının temsilinde olduğu gibi) hala barış sembolü olan güvercin beslemekle meşguller. Bu hem onların hala doğadan kopmadıklarını ve hem de yalnızlıklarını kuş besleyerek giderdiğine işaret ediyor. Dahası, onların hala barış çağrısı yaptıklarını söylemeye çalışıyor. Burada hapisanelerden pencerelere geçiş var ve gelinen yer iç dünya aslında. Bu yüzdende sanatçı, kafes kapısının içinde aydınlığı ifade eden canlı renkler kullanarak, barışın geleceği günlere olan inancıyla umut kapısını açık tutmuştur. (Fotoğraf 9)

Sanatçı Londra dönemindeki mistik döngülerinde daha çok siyah-beyaz ağırlıklı, geometrik motifler çalıştı. Dokucu (tekstürel) bir anlayışla yaptığı çalışmalar çeşitlilik gösterir. İngiltere'de yaşadığı yıllarda farklı sanat alanlarında çalışmalarını sürdürdü. Sanatçının Londra yıllarına damgasını vuran en önemli yapıtı, kuşkusuz "Eşitlik – Uyum" adlı, yüz metre kare boyutundaki mozaik panodur (1986-87). Londra'nın kuzeyinde yer alan ve bir işçi mahallesi olan Haringey Belediyesi'nce yaptırılan bu çalışma, 1987 yılında törenle açılışı yapılan İngiltere'nin en büyük dış cephe mozaik sanat yapıtı olma özelliği taşımaktadır. Dünya barışı ile siyah ve beyazların eşitliğini ve sınıfsızlığı (İngiltere sınıflı bir toplumdur) işleyen bu yapıt aynı bölgede 1985'deki etnik ayaklanmanın anısına yapılmıştır. 1985'in Eylül ayı

içerisinde çoğunluğu Afrikalıların oluşturduğu “Broadwater Farm Estate” bölgesinde büyük bir ayaklanma olmuş ve bu olayların ardından Haringey Belediyesi Gülsün Erbil’e bu yapıtı sipariş etmiştir. 20m. yüksekliğinde ve 5 m. enindeki ince uzun panonun üst kısmında bir dünya haritası yer alır, barışı simgeleyen gökkuşağı ve müzikteki sol anahtarı bir döngü aracılığıyla alt kısımdaki piyanoya bağlanmaktadır. Piyanoda ise biri siyah diğeri beyaz olan eller tarafından çalınan bir İngiliz noel şarkısı olan “Joy to the World ”un (Dünyaya Coşku) notaları görülmektedir.(Fotoğraf 9)



Fotoğraf 9: Gülsün Erbil, “Eşitlik-Uyum”, (1985), Mozaik anıt, 100 m2.

Bu büyük yapıt, 10 yıl sonra ironik bir şekilde yine Haringey Belediyesi'nce, en anlamlı bölümü olan ve eşitliği sembolize eden siyah-beyaz ellerin bulunduğu kısım cam bölmelerle kapatılarak, kompozisyon bölünmüştür. Bugün sanki bu tahribatın bir sonucuymuş gibi 1985 de devrimci bir ayaklanmaya tanıklık eden "Broadwater Farm" bölgesi uyuşturucu, mafya ve kaçakçılığın merkezi durumuna gelmiştir. Gülsün Erbil'in anıtsal yapıtı tıpkı kendisinin incindiği gibi, üzerindeki tahribatla bütün bu olup bitenlere tanıklık etmeye devam etmektedir.

Bu kavramsal mozaik panonun "Eşitlik" adıyla, eşit görülmeyen halkların yaşadığı bir bölgede protest bir tavırla yükselişi, İngilizler için büyük anlamı olan bir sanat eylemidir. Politik söyleminin oldukça güçlü olduğu bu kavramsal pano çalışmasının yapıldığı aynı günlerde, İngiliz parlamentosuna Londra'da ilk kez bir siyah milletvekili seçilmiştir.

1993-94 tarihinde Londra'dan New York'a taşınacak olan sanatçı artık kullanmayacağı kendi yatağını yapıta çevirir. İngilizlerin 'kumaş heykel' dedikleri bu çalışmaya sanatçı "Sufi'nin Yatağı" adını vermiş. Yatağın üzerinde Şamanizm kaynaklı çok farklı objeler var. Aynı yıl kanser hastalığından dolayı hastanede tedavi için yatan genç bir ressam (kanseri yenebilmiş) arkadaşını ziyaretlerinde hastaneden dışarıya taşıdığı objelerdir bunlar. Ama bu çalışmanın gerisindeki düşünce daha geçmişe dayanır. Sanatçı bu çalışmayı yapmadan on yıl önce tüberküloz hastalığı geçirmiştir. Ayrıca sanatçının Londra'daki evi o yıllarda tedavi amacıyla oraya gelen tanıdık-tanımadık bütün Türkiyeli hastalara açıktır. Bütün bu hasta ve hastane yaşamı sanatçıyı derinden etkilemiştir. Sanatçı yağlıboya yaparken nasıl çalışıyorsa burada da aynı kaygılarla hareket etmiştir. Rengareng iplikler, yünler kullanarak ve kumaşları keserek birikimleri ve kompozisyon anlayışı doğrultusunda renk uyumuna dayanan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Yatak, ilaç (hap), serum torbası, ilaç kutuları, plastik eldiven ve kanser olan ya da kanserden ölen yakınlarının fotoğrafları, objeleri ve izleri ile örtülmüştür. Sanatçının kullandığı bunca obje, kendisinin Şamanist özelliklerinin bir sonucudur. (Şamanlar topladıkları 601 objeyi üzerlerindeki giysilerine dikerler). (Fotoğraf 10)



Fotoğraf 10: Gülsün Erbil, "Sufi'nin Yatağı" (1994), Karışık teknik, 190x90 cm.

Gülsün Erbil, Londra' da on yıl yaşadktan sonra, 1994 de New York' a taşınır. Sanat çevrelerince ilgiyle karşılanan Erbil, şehrin zenci mahallesi olan Harlem' de ilk sanat galerisini açarak ve yeni galerilere öncülük ederek bölgenin yaygın olan kötü imajının değişmesine katkıda bulunur. Dönemin gazeteleri, ABD eski başkanı Bill Clinton'ın bölgenin bu yeni imajının etkisiyle Harlem' de ofis açmak istediğini yazmaktadır. Gülsün Erbil'in yaşamında ironi bir kez daha gerçekleşmiş ve ABD'nin en 'sicili bozuk' bölgesi, kendisi Mevlevi olan bir Türk kadın sanatçı tarafından yeni bir kimliğe kavuşmuştur. Gülsün Erbil'in 'Galeri X' adıyla açtığı bu sanat mekanı ismini yüz metre mesafedeki zenci lider Malcolm X'in adını taşıyan caddeden almıştır ve galerideki ilk sergi yine Malcolm X'in öldürülüşünün 33.üncü yıl dönümüne mistik bir şekilde denk gelmiştir.

Gülsün Erbil'in mistik bir şekilde 'Malcolm X' ismini tercih etmesi ve 'X' kavramının sanatı ve yaşamındaki varlığı, 'gelenek kurucu' birisi olarak bir kez daha dikkat çekicidir. Nitekim Amerikalılar bunu fark etmekte gecikmemiş ve sanatçının "Xmania" yı başlattığını ilan etmişlerdir. Matematikteki denklemlerin popüler bilinmeyenini, çoğu zaman da 'trans' yerine kullanılan 'X' kavramı çok geçmeden ortalığı kaplayan bir salgın halini almıştır. X'le başlayan birçok film çekimi yapılması, Bill Gates'in yaptırdığı 'X-box' programı ve Kylie Minoque'un 'X' adlı albümünün hepsi bu gelişmeden sonra olmuştur.

Gülsün Erbil, New York'a geçtikten sonra Londra'da 1993-94'te yaptığı tekstil alanındaki yüksek lisans (M.A.) eğitiminden daha da cesaretlenerek yeni işler üretir. Sanatçı, ultra bir 'tüketim toplumu' olan New York'un zengin çöplüklerinden topladığı buluntularla, dramatik etkisi oldukça güçlü olan işler yaratır. Çok genç yaşta kaybettiği abisinin oğlu Burak'ın anısına, "Tabutlar" (Sarcophagi) adıyla bir dizi enstelasyon gerçekleştirir. Bu işleri yaparken, New York'ta, 47.sokak, 47 numaralı apartmanda oturduğunu ve 47 yaşında olduğunu belirten sanatçı, sayıların yaşamındaki mistik karşılığına dikkat çekiyor.

Gülsün Erbil, ABD'de yaptığı soyut işler için şunları söylüyor: "Antoni Tapies'vari yani daha rahat, daha az detaylı işler. Sanatçı sünger gibidir, her şeyi görür, yapmak ister ama Avrupa'daki sanatçı disiplini farklıdır. Daima duyduğum toplumsal gerilim (şu sıralarda da savaş) karşısında, enstelasyonlar tam bir rahatlama benim yaratıcılığım için" diyen sanatçı, bu gerilimi kompozisyonlarına, resimlerine ve enstelasyonlarına taşıdı. Savaşların hala sürdüğü bu çağda, savaşa karşı en dik duruş gösteren sanatçılardan biridir O. İngiltere ve Amerika'da 'İnsan hakları' teması çerçevesinde projeler, çalışmalar, enstelasyonlar ve performanslar gerçekleştirdi.

Londra Üniversitesi Goldsmiths' College de yapmış olduğu (93-94) son Tekstil lisansından sonra sanatçının enstelasyon konusunda kendine güveni tamdır artık. Amerika'ya gidince de 'Uçurtma, Ufo ve daha sonra şemsiye enstelasyonlarını gerçekleştirir. Uçurtmalar hep sanatçının ilgisini çekmiştir. Gülsün Erbil için uçmak o yaşta 'özgürlük' sembolüdür. Uçurtmalar önce Ufolara sonra şemsiyelere dönüştür. New York City'nin ikliminin kötülüğü ve yağmurda gökdelenler arasında rüzgar çıktığında, kırılan şemsiyelerini değerlendirme isteği (geri dönüşümü her zaman sanatında kullanan sanatçı için) ilk şemsiye enstelasyonlarının başlaması için iyi bir nedendir. Ayrıca 47 caddedeki atölyesinin çok ışıklı çam bir mekandan oluşundan dolayı şemsiye enstelasyonları bir bakıma sanatçıyı ışıktan ve soğuktan koruyan birer savunma araçları görevi görmüştür. Bu mekan düzenlemeleri sanatçı arkadaşları tarafından o kadar çok beğenildi ki, çevresindekiler sokaklardan topladıkları yüzlerce kırık şemsiyeleri atölyesine taşımaya başlarlar. Harlem'e taşındığında, Galeri X'in arkasında ki atölyesinde ve yaşadığı mekanda bu şemsiyelerden enstelasyon yaparken bulur kendisini. Daha sonra araştırırken

'şemsiyenin' Çinliler tarafından keşfedildiğini ve mistik bir yapısı olduğunu-'koruma-korunma' sembollerini taşıdığını öğrenir.

1.2. Doğa'nın 'Aşk' Deddiği; 'Mistik Döngü'

Gülsün Erbil gibi, yaşadığı çağın ruhu ile yoğun bir etkileşim içinde olan bir sanatçının üretimi ancak hermeneutik bir yaklaşım bağlamında açıklanabilir. Bir yaşantı ifadesi olarak sanat, kendisinin yaşama ilişkin tasarım ve imgelerinin çözümlenmesi olduğu kadar, zihninin derinliklerinde bulunan aydınlık ve 'sis' içindeki boyutların anlaşılmasıyla mümkün olabilir ancak.

Hermeneutik kavramı adını, Antik Yunanda tanrıların mesajlarının insanlar tarafından anlaşılabilmesi için Hermes tarafından yapılan çeviri ve ona verilen isimden alır. Antik Yunan tanrısı Hermes, yer (insanlar) ile gök (tanrılar) arasında bağ kurucu ve yeryüzünde yukarının (tanrısal olanın) yorumcusu (hermeneute) olarak kabul görmekteydi. "Hermeneutik" denilen bu kelime kaynağını Hermes'in bu işlevinden alır. Hermeneutik (hermeneutes) sözcüğü bir metnin içrek (ezoterik) anlamının bulunması bir metnin asıl maksadının anlaşılması anlamlarında kullanılmaktadır ve 'yorum bilimi' olarak kabul edilir. 'Hermeneutik circle' ise 'yorum bilimsel döngü' şeklinde Türkçeye kazandırılmıştır.

Hermeneutik, bir anlama ve yorumlama yöntemi olarak, insan zihninin kendini nesnelleştirdiği yapıtları ve yaratıları kavramaya yönelir. Sanat ve sanat yapıtları hermeneutiğin ilgi ve uğraş alanı içinde yer alırlar. Sanat, tarihsel olarak insan tininin en eski dili sayılır. Hermeneutik açıdan bakıldığında, insanın sanatla ilişkisi ve sanat yoluyla gerçekliğin algılanışı ve söz konusu gerçekliğin dönüştürülmesi eylemi üzerinde dikkatle durulmayı gerektirmektedir. Sanat, insanın kendini ifade etme, ortaya koyma uğraşında, gerçeklikle kurulan dönüştürücü bir etkinliktir. Sanat yoluyla gerçekliğe bakarken, insanın görüş açısı, düşünme tarzı yeniden kurulmakta ve sanat yapıtı da gerçekliğe bakış açımızı yeniden biçimlendirmektedir. İnsanın sanatla ve sanatın gerçeklikle kurduğu karşılıklı ilişki hermeneutik anlama ve yorumlama uğraşısının ilgisini gerektirir. Böylece insan ve kültür ilişkisi yanında sanat yapıtının doğa ve kültür gerçekliğiyle kurduğu bağlar anlaşılabilir.

Günümüz küresel pazarın egemenliğindeki dünya da, sanatın varlık biçimi, aynı zamanda insanın var oluş tarzıyla da bağlantı kurularak, tarihsel bir bilinçle değerlendirilmek durumundadır. İnsanın doğayla ve toplumla ilişkisi, doğal gerçeklikle ve kültürel gerçekliğe bakışı, algılayışı değişmeye başladıkça, sanat anlayışları ve sanat yapıtlarının değerlendirme ölçütleri de değişmektedir. Sanatsal bir değeri olan şeyler -yapıtlar ile değerden yoksun yapıtlar arasındaki ayrımın belirginleşmesi, çizgilerin giderek belirsizleştiği bir zaman da, sanatın insan ve gerçeklikle ilişkisi yeniden düşünülme ve kurulma zorundadır. Gülsün Erbil'in, tümüyle insan tininin tarihsel deneyimlerinin sanatsal bağlamda bir ifadesi olan sanatını anmak ve anlamak, yaşadığı evrenin ve yaşamın ruhuna nüfuz edebilmek içinde de gereklidir.

Gülsün Erbil, mistik döngü temasını zenginleştirip derinleştirerek yaşamına yaymış ve plastik sanatların bütün dilleriyle ifade etmiştir. Ehil olmayan elde kolayca bir şema ya da slogan haline gelebilecek olan Sufizm felsefesini çok boyutlu kavramsal bir sanata dönüştürmeyi başarabilmiştir. Döngü bazen yaşama ait bir durum, bazen bir gülün taç yaprakları, bazen atılan bir taşın suda oluşturduğu halkadır. Bazen cenin bazen de güneş sistemindeki galaksideki uzamsal hallere dönüşüyor ve her durumda izleyene varlığın özünü, birliğini, evrendeki ikilemleri duyumsatmaktadır. Her biri 'mistik döngü'nün çeşitlemelerinden oluşan yapıtlarında temel motif yaşamın yüce bir simgesi olan döngüdür. Gülsün Erbil'in yapıtlarındaki döngülere, çoğu zaman Mevleviliğe dair birçok eleman, yıldız sistemleri formları olan üçgen, kare ve daire eşlik etmektedir.

Gülsün Erbil, şeffaf, eşitlikçi, ve inançlı, cesur mizacına sanatçılığı ile birlikte kadın olmanın verdiği pratikliği ve alçak gönüllülüğü, hatta anneliği de ekleyerek döngüyü hissedebildiği ve dokunduğu yağlıboya yanında, keçe, dokuma, batık, seramik, mozaik, metal, ipek baskı, kolaj, resim, heykel ve enstelasyon gibi malzeme ve tekniklerle zenginleştirerek işlemiştir. Böylece sanatının ifade olanaklarını ve sınırlarını sonuna kadar zorlamış ve yeni anlatım biçimleri geliştirmiştir.

Bu çalışmada 'spiral', 'sarmal', 'girdap', 'helezon', 'vorteks' gibi eş anlamlarıyla kullandığımız 'döngü' kavramı, Gülsün Erbil'in resimlerinin temel elemanı olması özelliğiyle üzerinde durmamızı zorunlu kılmaktadır. Döngü kavramı,

kökleri mitolojiye kadar uzanan bir gerçekliği ifade etmektedir. Grek mitolojisindeki üç kader tanrıçasından biri olan ve bireysel yaşamın ağını ören kader Tanrıçası Klotho'nun adı klasik 'Klothoid sarmalı' olarak da adlandırılır. Klotho, Zeus'la Themisi'n kızları olan kader (yazgı) tanrıçaları Moira'lardan biridir. Diğerleri Lakheisis (alinyazısı tanrıçası) ve Atropos'tur (ölüm tanrıçası). Adı bükmek, dokumak, anlamına gelen Klotho hayat ipliğini büken sayılırdı. Moira ise 'pay' ya da pay veren anlamına gelir. Hesiodos'ta; 'yaşam paylarımızı düzenleyenler' diye anılırlar. Alın yazısı ve kader üstüne Yunan ilkçağının görüşü şuydu: İnsan ana karnından doğar doğmaz kader onun ipliğın bükmeye koyulur. Üç Moira her insanın ipliğini bükerek dururlar. Günün birinde de keserler, o anda insan ölür. Bu özellikleriyle Zeus'tan da daha güçlü oldukları söylenir. Onlar yarı dinsel yarı yarı filozofik bir görüşün canlandırılmış imgeleridir.

Gülsün Erbil, modern bir Klotho'dur. Londra'da tekstil alanında yüksek lisans yaptıktan sonra işlerinde daha sık görmeye başladığımız örgü ve dokumalar onun bu kimliğinden taşıdığı özelliklerdir. İlk mistik çalışmalarında yağlıboyayı floresan renklerle 'dikerken', ağaçlara tırmanıp, dallar arasında ağını örerken, dikiş dikerken ve hatta çocuk yaşta eline oya tutuşturulurken, o hep 'yaşam ipliğini' eğirmiştir gerçekte.

Mevlana'nın felsefesini 1970'den beri araştıran ve 1977' den beri de yapıtlarında uygulayan Gülsün Erbil, İslam felsefesindeki Mevlana'nın tasavvuf anlayışındaki barış ve sevgi çağrısından esinlenerek diyalektik materyalizmden soyutlayarak geliştirdiği mistik döngü kavramını sembolize eden çalışmalar yaptı. '68 kuşağı' olduğunu vurgulayan sanatçı Mistisizmi 'diyalektik materyalizm'in temellerine oturarak, meseleye Halac-ı Mansur gibi 'Enel Hak' diyerek bakılması gerektiğini söylemektedir.

Gülsün Erbil'in böylesi bir felsefeden beslenen çalışmalarının içeriği özetle, varoluş (existence), ikilem (contrast) ve devinimdir (action). Bu aynı zamanda sanatçının yaşam biçimidir, hatta derinden baktığımızda bütün canlıların yaşam biçimidir. Evrendeki doğal ve sosyal olgularda bu diyalektik etki tepki reaksiyonuyla anlaşılabilir ancak. O, '68 kuşağı'ndan biri olarak, diyalektik materyalizm üzerine okudu ve yazdı. Bu birikim doğal olarak çalışmalarında açığa çıktı.

Döngü ya da helezon, vida veya yay gibi bir merkezden yola çıkarak çözülen bir çizgidir ve 'evrene ilişkin eski kuramlarda dünyanın ve diğer kainat sistemlerinin kabul edilen bir aks ya da merkez çevresinde kozmik maddenin varsayımsal döngü hareketi' olarak açıklanmaktadır. Bilindiği üzere, canlılığın temelinde yer alan DNA molekülleri de çifte sarmal biçimindedirler.

Döngü, sadece fiziksel özelliğiyle değil, sosyal boyutta gelişme/ilerleme ile birlikte ele alınabilecek bir kavramdır. Sarmal gelişme; alt düzeyde gerçekleşenin üst düzeyde tekrarlanması yoluyla gelişmeyi açıklar ve kökeni Hegel' e dek uzanır. Hegel'in tez- antitez- sentez sürecinde meydana geldiğini saptadığı "her şeyin karşısına dönüşmesi" olgusu bunu açıklar. Her şey karşısına dönüşür, ama daha üst düzeyde ve gelişmiş olarak. Diyalektik materyalizme göre tarihsel gelişme sarmal bir gelişmedir. Bu gelişmeyi doğada izleyebiliriz. İpek böceği doğar büyür ve gelişir: Belli bir aşamaya gelince durmak zorunda kalır(sav/tez aşaması) Bu noktadan sonra kozasını örmeye başlar ve bu aşamanın sonunda görünmez olur(karşı sav-antitez aşaması)tırtıl en son aşamada kelebeğe dönüşerek(aynının dönüşümü)bu süreci tamamlar.

Toplumların tarihsel gelişim süreçleri ipek böceğinkine uygundur. Toplumlar gelişirler ve belli bir noktaya kadar gelirler(sav aşaması) Bu aşamadan sonra politik, ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan duraklayan toplum bu süreci tersine döndürür(karşı sav aşaması) sonunda niteliksel bir dönüşüme uğrayarak (aynının başkalaşımı)yeni bir biçim ve içeriğe kavuşur. Osmanlı imparatorluğu örneği bunu iyi açıklar. Küçük bir beylik aşamasından, üç kıtaya yayılmış en büyük imparatorluk olmayı başarmış ve daha sonra dönüşüme uğrayarak 'Türkiye Cumhuriyeti'yle noktalanmıştır. "The Mystic Spiral" adlı yapıtında Jill Purce, doğadaki döngüsellik çok zengin örneklerle göstermektedir:

"İçinde yer aldığımız Samanyolu galaksisi, etrafında döngüsel kolları olan bir disk şeklindedir. Su döngüsel (girdap) şeklinde hareket eder. Spiral oluşturan, genetik kalıtım bilgilerini içeren vücudumuzdaki DNA'larda böyledir. Ayçiçekleri ve çam kozalaklarının pulları da sağa sola dönen sarmallar şeklinde dizilmişlerdir. Yine bitki yaprakları dik gelen güneş ışınlarından maksimum yarar sağlamak üzere sarmal bir açıyla sıralanırlar."¹³³

¹³³ Jill Purce, **The Mystic Spiral**, Thames and Hudson, Printed and bound in Singapore, 1992, 123 s.

Doğal denge canlıların birbirinden farklılığına dayanır. Bitkiler ve hayvanlar birbirinden farklı olmalarından dolayı birbirlerine gereksinim duyarlar: Birbirleri için zorunludurlar. Bu diyalektik bir yasadır. Biri olmadan diğeri olmaz. Atomdan hücreye, hücreden insana, insandan topluma, toplumdaki doğal yaşama kadar her şeyin temelinde ikileme (dualizm) vardır. Doğal yaşamın sürdürülebilmesi ancak böyle mümkün olabilir. Doğal ekolojik döngü olduğu sürece doğal yaşam ritmik olarak zarar görmeden sürebilir. Ekolojik döngüde hiçbir madde artık değildir. Bütün her şey son zerresine kadar değerlendirilir. Bu doğal denge kurulabildiği ölçüde sadece doğada değil toplumsal yaşamda da hakaret, kaba güç, zulüm ve vahşet ortadan kalkabilir ancak.

Döngü kavramını, 'devir, devriye' şeklinde Anadolu tasavvufunun en derin kaynağı olan Alevilikte – Bektaşilik'te görebiliyoruz. Devir ya da devriye, canlı varlıkların dönüşümüdür. Ölen insanın ruhun kaybolmadığı ve başka bir canlıda yaşadığına inanılır. Mevlana, "insanın ruhu ölmez, durmadan döner ve devreder" (yeni bir canlıya). Dört element; su, ateş, toprak ve hava şeklinde görülen ruh gelişerek, bitkilerde, daha sonra hayvanlarda, insanlarda dolaşır, sonra da Tanrı'nın 'vücudu mutlak'ına karışır ve yeni cisimlere iner. (Sanatçının Londra' ürettiği dönemde kullandığı temalardan biridir bu dört element). Bu dönüşte devir, konu ile ilgili anlatımlara ise devriye denmektedir. Sufilerin, "sudür ve tecelli" dedikleri, Alevi – Bektaşiler'in ise, "geldim, büründüm, göründüm" sözleriyle açıkladıkları bu durumdur.

Aleviler, nurdan geldiklerini ve 'devriye çemberi' tamamlandıktan sonra aynı nura geri döneceklerine inanırlar. Döngüsel bir çembere inanırlar; bu çemberin içinde önce 'kadir-i mutlak'tan nura, nurdan dört unsura (su, hava, ateş, toprak) düştüklerine inanırlar. Bu dört kuvvet, dört nesnedir ve oldukça bilimsel bir durumdur. Gezegenlerin doğumundan bir bebeğin doğumuna kadar, evrende her şeyi kontrol eden bu dört kuvvettir. Alevi nefeslerinde de bu dört kuvvet vardır; sıradan insanlar kolay anlaşılar diye ateş, toprak, su ve hava olarak adlandırılırlar. Bu dört kuvvetin kontrolünde, önce cansız nesneye, sonra nebata, sonra insana ve ardından olgun insana, yani 'insan-ı kamil'e ulaştıktan sonra tekrar geldikleri kaynağa geri döneceklerine inanırlar. Alevilikte başka bir evrene, mekana, öbür dünyaya, cennet ya da cehenneme gidiş değil; 'insan- ı kamil' oluncaya kadar dünyaya geliş-gidişe inanılır.

Gülsün Erbil'in çalışmalarında döngü, evrenin sonsuzluğunu, dünyadaki bütün ikilemlerin birlikteliğini, madde ve enerji arasındaki dönüşümü iç dünyanın ve dış dünyanın birlikte var oluşunu yaşam ile ölümün birlikteliğini ifade ediyor. Gülsün Erbil'in çalışmalarında sık gördüğümüz bir imge olan fetüs (embriyo), insandaki döngü sürecinin başlangıç evresini simgeliyor. Döngüyü çoğu zaman geometrik formlar (üçgen, kare, daire) ile çeşitler. Üçgen çoğu zaman kadın bedeninde vulva'yı simgelerken, fetüsle birlikte kullanımı insanın var oluşundaki döngüsel sürece işaret etmektedir.

Gülsün Erbil'in, 1970'den beri Sufizm ve mistisizm konusunda yaptığı araştırma ve çalışmalarını yakından izleyen Talat S. Halman, sanatçının 'yapıtlarında coşkusal mistisizmin imgelerini olduğu kadar özünü de vurguladığını; sarmallar, girdaplar, hortumlar aracılığıyla gizemli yolun taklit edilemez heyecanını izleyiciye ustaca aktardığını' belirtmektedir. Halman, "Dönüştürmeler" olarak adlandırdığı yapıtlarında Gülsün Erbil'in 'yalnızca ruhsal özgürlüğe dair ipuçları değil aynı zamanda çevremizdeki gözle görülür dünyadan ipuçları veren avangard (öncülerici) bir kahin olduğunu' söyler. Gülsün Erbil'in her biri görsel bir maceraya davet anlamına gelen yapıtlarının aynı zamanda 'coşkuya ve bilgeliğe çağırısı da içerdiği' belirlemesini yapar. Yapıtların 'gözden-öte'lik ve 'benden-öte'lik anlamına da dikkat çeken Halman, yapıtlardaki bu anlamın bir göz aldatmacası olmadığını, tersine hayal üreticisi olma yönüne vurgu yapar. O'na göre 'dönüp duran dervişlerin umudu kalp yönünde döndükçe sevilenin yüzünü bir anda olsa görebilmektir'.

"Coşku uyandırıcı bu deneyimi yaşatan özellikleriyle Gülsün Erbil'in yapıtları, büyüleyici bir müzik, iç aydınlanma, disiplinle dengelenmiş bir tutkunun, giderek de şiirsel onaylamaların ve ruhun sonsuz arayışlarının birer anıtsal görüntüsü olarak dururlar. Halman, son olarak, mistisizmin birer mikrokozmos'u olan Gülsün Erbil yapıtlarının 'izleyeni derin bir bilgeliğe, yüksek gerçekleri cezbe götüren, Mevlana'nın da heyecanla katıldığı 'mistik coşku'nun özüne götüren yol olduğunu ifade eder."¹³⁴

Gülsün Erbil, bu öznel tavrıyla duyuları aşan bir estetik kaygıya gönderme yapmaktadır. Bu yanılla O'nun yapıtları Talat S. Halman'ın deyişiyle, birer 'synaesthesia'dırlar.* Kimi Batılı sanat eleştirmenlerinin dile getirdiği gibi, sanatçının

¹³⁴ Talat Sait Halman - Frederick Ted Castle, **Gülsün Erbil Sufi'nin Mistik Yolculuğu**, Altiner Ltd., İstanbul, 1996, 9 s.

* **Synaesthesia**; ikili duyum, bir tür algı ve duyu birleşmesi halidir. Yunanca, syn; birlikte ve aesthesia; algı anlamına gelmektedir. Bir harfin rengini görmek(!)ve sesini duymak bir görüntünün kokusunu

işitme güçlüğü çekiyor olması, O'nun dış dünyaya ait algı kapılarını sonuna kadar açan ve tüm duyduklarını bu spiral süzgeçten geçiren, sorgulayan güçlü yanını ve farklılığını ortaya koymaktadır.

Gülsün Erbil'in yapıtlarındaki döngülerin hepsi birbirinden farklıdır; farklı malzemelerden oluşturulmuşlardır, farklı renklerde dirler, büyük veya küçüktürler, çizilmiş ya da boyanmışlardır; kumaştan yapılmış, kesilmiş ve ya bez parçalarından oluşturulmuşlardır. Sanatçı tekdüzeliği (monotonluğu) kırmak için tümü yuvarlak olan döngülerde bile kimi zaman oval, bazen de yuvarlakların kenarlarını keserek kullanma yolunu seçmiştir. Döngüler, yapıtın en önünde, uzağında ya da yan taraflarında havada asılı durumda; bir resim, çizim veya her hangi bir yerde bir heykeldirler. Bütün bu döngüler, yaradılışın tüm sarmallarının duyumcul, yılankavi, dönen, dolanan, güzelliğini paylaşmak için oluşturulmuşlardır.

Amerikalı sanat eleştirmeni Frederick Ted Castle ise Gülsün Erbil'in, *"birliğı ve bütünlüğü vurgulayan farklı disiplinlerdeki sanatı yanında, hiçbir fiziksel yanı olmayan bir başka sanatın; mistik Sufi uygulamanın da ustası olduğunu"*¹³⁵ söyler. O'na göre Gülsün Erbil'in sanatı görkemli, renkli, öngörülü ve olabildiğince soyuttur. Castle, 'Gülsün Erbil'in yapıtlarının birbirlerine benzemediklerini ama derin bir biçimde de aynı oldukları için tartışmalarının olanaksız olduğu bir zeminde inşa edildiklerini' vurgular. Çünkü O'na göre' bu yapıtlar, her şeyi tek bir simgede toplamayı amaçlar ve dua veya şiir gibi gizemli bir kesinliğe tekabül ederler'. Ted Castle 1995'te sanatçıya; *"Sol LeWitt Amerikalı, sen Akdenizlisin. İkinizin yaptığı iş içerik olarak değil, tarz olarak aynı. O da soyut sanata kavram yükledi materyalist, sen spiritüalistin"*¹³⁶ diyerek Gülsün Erbil'in Dünya sanatındaki yerini belirlemeye çalışmıştı.

alabilmektir. Duyuların karışması, iç içe geçmesidir. Bunun için bütün algı kapılarının sonuna kadar açılması gereklidir.

¹³⁵ Talat Sait Halman - Frederick Ted Castle, **Gülsün Erbil Sufi'nin Mistik Yolculuğu**, Altiner Ltd., İstanbul, 1996,

¹³⁶ Talat Sait Halman - Frederick Ted Castle, **Gülsün Erbil Sufi'nin Mistik Yolculuğu**, Altiner Ltd., İstanbul, 1996,

Amerikalı yazar ve sanatçı Vita Giorgi ise sanatçının çalışmalarında, 'kutsal semboller, gizemli çizgiler ve esin alınan renkleri' görüyor ve 'sanatçının taşıdığı özelliklerini bütün enstelasyonlarına özellikle koruyucu şemsiyelere, güvenliği tehdit edici unsurlara ustalıklı yansıttığını' vurguluyor. Giorgi'ye göre, 'kullandığı renkler kendi mistik yönünün de bir yansıması olup; yumuşak, olgun çizgilerle duyguların vorteksine doğru bir spiral yaparak biçim almaktadırlar'.

Nilüfer Kuyaş, Gülsün Erbil'in sanatını hep yakından izlemiş biri olarak; *"Çağdaş ressamların uluslararası manevi camiasını eşsiz bir kombinasyona getiren; modern Avrupa sanatının dinamizmi ile İslam sanatı ve geleneği gibi farklı anlayışların özgün sentezini sağlayan bir ülkenin yeni akademizminde yetişmiş bir fırçadır."*¹³⁷ demektedir.

Gülsün Erbil bu tanımlamayı şöyle açıyor: "Batıdaki akademizm, yeni ufukların keşfedilmesine karşı estetik beğenin sınırlarını tanımlar. Bu suretle, nitekim Bizans sanatı geriledi ve Giotto ile perspektif devri başladı, modern çağda ise Mondrian'la ve ondan 10 yıl önce de Rus ressamlar Tatlin, Malewitch, Popova gibi sanatçılarla perspektifin sonu geldi. Benzer şekilde, fotoğrafçılığın gelişi empresyonizmi başlattı. Ve günümüzde, Batı sanatının, figüratif resmi geride bırakma çabası devam etmekte. Türkiye'de bunların hepsinin bize yeni, devrimci bir Akademizm şeklinde sunulduğunu görmekteyiz. Bosch ve Brueghel ile büyüdüğümüzü hayal edin. Bosch ile büyüyen bir kişi, Dali tarafından temsil edilen sürrealizm türüne fazla itibar edemez mesela."

Gülsün Erbil kendi eşsiz dilini bulmayı nasıl başarmıştır? Nilüfer Kuyaş'a göre, *"tabloları baktığımızda dilin soyut olduğu barizdir. Fakat soyut sanatın kendisi epey ihtilafli nitelik gerektirmekte, özellikle de Gülsün Erbil örneğinde bunu taşımaktadır."*¹³⁸ Tekrar, sanatçının eserleri kadar kışkırtıcı olan görüşlerini alıyoruz: "Batı, sanatta soyuta İslam'dan asırlar sonra yetişti. Unutmayın ki İslami sanattaki geometrik kavramlar çoğu kez 'dekoratif' olmakla itham edilmiş fakat bu sadeliğin altındaki ilkeler genellikle gözden kaçırılmıştır. Bunlardan en önemlisi güzellikteki

¹³⁷ Nilüfer Kuyaş, **Gülsün Erbil, About the Artist**, London, 1985, 15 s.

¹³⁸ Nilüfer Kuyaş, **Gülsün Erbil, About the Artist**, London, 1985, 16 s.

nesnellik ilkesidir. Müslüman sanatçılar, sadece görsel sanatlarla kalmayıp müzikte de, kişiliklerini kendi rızalarıyla nesnenin ve eserlerinin gayri şahsi güzelliğinin hakimiyetine soktular. Bu onlar için şöhret oyunu değildi, hatta birinin kendi eserini imzalaması bir günah olarak görülüyordu. Batıda bunun ironik bir yansıması vardı. Modern soyut sanatta meşhur isimler ve kişiler olmasına rağmen, bu hiçbir zaman sırf isimler ya da kişiler süreci olmamıştı; buluşlar önemliydi; daha çok akımlar ve hareketler olarak gelişti, asla bireysel olmadı. Yalnız şimdilerde, galerilerin ticari kaygılarının etkisiyle, 'akımlar' ya da hareketler sona erdi ve aynı bizde de olduğu gibi hiç buluşu ya da değeri olmayan medyatik olduklarından ya da statüleri nedeniyle yapay olan sanat pazarında yerlerini aldılar”.

Gülsün Erbil’de, gözler için büyük bir ziyafet var. Kendi adını imzalamasına ve soyut sanatta aradığı kavramsal dile rağmen, bunun her şeyden önce gözlere yönelik bir dil olduğunu unutmamaktadır. Ve göz, onun dilinde hemen iki ayrı öğeyi yakalar: hareket ve renk. Onun döngü ve halka serilerinde, yoğrulabilirlik ve akışkanlık baskındır. Onları kile yani seramik forma dönüştürmeyi bu kadar kolay başarmasına şaşmamak gerekir. Bu örnekler kuşkusuz soyut seramiklerdir. Bu döngülerde, hem Rodchenko’nun 1920’li yıllardaki asma yapılarının hem de 1980’li yılların bilgisayar grafiklerine ait ' karmaşık dinamikler'in kalıntılarını görmek mümkündür. Böyle olduğu halde, ilham İslam dünyasını asırlarca ilerleten sembollerden; tasavvuf simgelerinden gelmektedir. Kadın ve erkek, Ying Yang (Çin felsefesinde evrenin dişil ve eril öğeleri), ilahi birliğin ifadesi olan daire, mistik hislerin geometrik spekülasyonu, sonsuzluk ve sonlu biçimlerin gücü ve hepsinden öte, deneyime bir tutarlılık ve bütünlük yüklemek amacıyla renk çeşitlerini kontrol etme ve sınırlama eğilimi. Bütün bunlar Gülsün Erbil’in tuvale boyamaya ve kilde biçimlendirmeye çalıştığı dilin malzemeleridir. Onun asıl amacı, kendisinin de belirttiği gibi sadeliktir:

“Soyut sanatın aşırı matematiksel olmaması gerektiği görüşünü candan destekliyorum. Benim sanatımda üstün olan sadeliktir. Birçok modern soyut ressam, hatta kahramanlarımdan biri olan Kandinsky’i bile çoğu zaman aşırı yüklü buluyorum. Bazı çağdaş Japon ressamlarındaki, örneğin Arakawa’daki sadeliği seviyorum. Bu yüzden seramiklerimde de Çin ve Japon çinilerindeki sadeliği tercih ederim. Sadelik derken, popüler sanatı ya da sözde minimalizmde gördüğüm indirgemeciliği kastetmiyorum. Sadelik benim için simgeleri bir dil olarak

kullanabilme yeteneğidir. Simgencilik (sembolizm) sadece kavramsal sanatta bir anlam taşır. Ve günümüz sanatı kavramsal olmalıdır. Geleceği görebildiğim yer burasıdır. Bu anlamda, Rönesans zamanında olduğu kadar çok önemli bir dönüm noktasındayız. Simgeler evrenseldir. Onlara yeni bir dilde, canlı, kavramsal yorumlar verilmesi gerekir. Bu dili yalnızca ressamlar arasındaki manevi diyalog vasıtasıyla yaratabiliriz. İşte bu yüzden günümüzün soyut sanatındaki ifade olasılıkları açısından, kahramanlarım Kandinsky, Klee, Miro, Mondrian ve simgecilerdir. Biz Türkiye’de Mondrian’ı Amerikalılardan daha iyi anladık. O soyut sanattaki gerçek devrimcilerden biriydi. Onunla soyut sanat üç boyuttan iki boyuta geçti. Ama daha sonra Müzelerde yaptığım araştırmalarda Rus ressam Malevitch’in Mondrian’dan 10 yıl önce yaptığı kareyi görünce, olayların adım adım üstüne atıldığını gördüm”.

Gülsün Erbil, Mondrian’ın sadeliğini, 9 -14.yüzyıllar arasında Anadolu’da yerleşik bulunan ve kendisinin birçok serisinin ilham perisi; büyük mistik şair ve filozof Mevlana Rumi’ye de ev sahipliği yapan medeniyet olan Selçuklu Türklerinin soyut sanatına benzetiyor. Mevlevi dervişlerin ayininde temsil edilen ifade ve hareket bütünlüğü, Gülsün Erbil’in tablolarında, seramiklerinde ve duvar panolarında tekrar ve tekrar yakalamaya çalıştığı bir düştür. Nilüfer Kuyaş’a göre, *“Gülsün Erbil’in yegane yolunu takip ederek, diğer pek çok çağdaş soyut ressamla güçleri birleştiren bu yeni dilin, gerçekten de iltifatlarımızı hak ettiğini söylemenin dışında eklenecek fazla bir şey yok.”*¹³⁹

Gülsün Erbil’in yapıtları, 13.yüzyıldan beri Anadolu’da uygulanan tasavvuf felsefesinin güçlü etkisini taşır ve onun yeni bir görsel yorumlamasıdır. Bu, Doğu ve Orta Doğu’nun, tüm dini ya da etnik sınırlarının üstüne çıkan büyük bir insancıl gelenektir. Gülsün Erbil, döngü gibi hareketli şekilleri, yaşam-ölüm, kadın-erkek, iyi-kötü, iş-boş vakit gibi var olan anlamın ebedi kutupluğunun çağdaş ifadesini yaratmak için, renk kontrastlarıyla (sonraki eserlerde esas olarak bütün renkleri içeren siyah ve beyazı) birleştirmiştir. Kullandığı renk kontrastları farklı ruhsal durumları keşfetme olanağını sağladığından, eserindeki hareket unsuru, iç bilincin dış dünyanın değişen biçimleriyle ilişkisine dair mistik (tasavvufi) düşüncenin estetik aktarımıdır. Gülsün Erbil, ayrıca seramik, mozaik, keçe, batık, serigrafi (ipek baskı), vitray ve gravür tekniklerinde de çok örnekler vermiştir.

¹³⁹ Nilüfer Kuyaş, **Gülsün Erbil, About the Artist**, London, 1985, 17 s.

1970-1977 arasında yoğun bir yaratıcı çalışma sonunda 'arındığını ve özüne vardığını' söyleyen Gülsün Erbil, 1977'den beri Doğu İslam estetiğinin piri olan 13. yüzyılda yaşamış, bugünlere barış ve sevgi çağrısı yapmış olan Mevlana'dan esinlenmektedir. Mevlana felsefesiyle ilgilendiği 1970-1983 arasında da resimlerindeki bu renklilik devam eder. Daha sonra iç dünyaya (sanatçının 'içe büyüme' dediği) yolculuğunu beyaz resimlerle anlatmaya başlayan sanatçı, daha sonraki işlerinde, siyahın karanlığında (siyah beyaz kontrastı) mistik değerlerle oynuyor ve modern estetik elemanları sembolik bir yaklaşımla vermeye çalışıyor. Yaşayıp öğrenerek ve yaparak edindiği birikimleriyle minimal bir anlayışla sanat tarihine bakan sanatçıya göre, Klasizmin Yunan'a, Romantizmin Hıristiyanlığa, Sembolizmin ise Doğu'ya ait değerlerdir. Gülsün Erbil ve Türkiye'de üretmekte olan yaratıcı sanatçılar bu üç unsuru da taşırlar.

Gülsün Erbil'i diğer dünya sanatçılarından, Doğu ve Batı sanatını birleştirip, yorumlayarak geliştirdiği, kendine özgü tarzıyla ayırabiliriz. Aldığı eğitim sonrası, 1977 yılından bu yana kararlı tavırlarıyla kavramsal soyut anlayışını sürdürmektedir. Sufizmden esinlendiğini söyleyen sanatçı, 13.yüzyılda yaşayan Mevlana'nın vurguladığı "sevgi, barış, eşitlik" kavramlarının 20.yüzyıldaki temsilcisidir.

Yaşamı boyunca, üç kıtada, hep Mevlana'nın sözleri ışığında sanatsal bir duruş gerçekleştiren Gülsün Erbil, sıradan primitif mask yapan Afrikalı bir sanatçı ya da Hermes gibi, 'tanrıdan aldığını insanlara iletmediğini' söylemektedir. Çalışmaları doğadaki zıtların birlikteliğinden doğan hareketin kendisidir. Ancak O, doğadaki bu zıtları çelişki içinde değil uyum ve devamlılık içinde vermektedir. İnsan göreceli gerçeklerden geçerek mutlak gerçeğe varır. Her şey kesin ve sınırsız olmaksızın sonsuzdur. Resimlerinde sonsuzluğu çağdaş anlatımlarla yaratmaya çalışır.

Gülsün Erbil, 1978'den beri dünya sanatına bugün giderek daha çok kişinin farkına vardığı 'mistik döngü' kavramını kazandırmıştır. Döngüyü bulabildiği her türlü malzemeyle ve anlayışlarla işlemiş ve dikkatimizi yaşamın zamanın değişmezlerine ve kendini gizleyen tekliğe çekmeyi başarmıştır. Sanatında sürekli olarak ikilemlerle (dualizm) var oluşu sorgulamış ve ikilemlerden tekliğe inerek sürekliliği vurgulamıştır. Bilinçaltı-bilinç doğrultusunda kendini dışa vurduğundaki saydamlığı yalınlığı ile de bugün herkesin sırtında bedeli ağır bir yük gibi taşıdığı işlevsiz zırlara gönderme yapmıştır.

Sanatçı, hem ‘içeriği en aza indirgenmiş sanat’ boyutuyla, yani sadeliği amaçlayan kavramsal işleriyle ve hem de üç boyutlu çalışmalar, heykeller, seramikler, enstelasyonlar çalışması anlamında minimalizmin eşsiz bir temsilcisidir. Çalışmalarında leke ve renk birimlerini tek bir alana büyütüp, anlatımcı içeriği en aza indirgemiş ve tüm resim yüzeyine yayılmış bir bileşimin görsel nitelikleri üzerinde durmuştur. Yine işlerinde parçalar arasındaki kurgudan çok bir anda göze çarpan yalınlık, düzen ve bütünlüğü önemsemiştir.

Sanatçının 1995 yılında keçeden ürettiği “Çift Öpüş” ve “Öpüş” adlı çalışmalar ise gerçekte bedeninin cinsel yönüne birer göndermedir. Hem bir arzulama sembolü olan vulva’yı andırmaları hem de biçimini aldıkları malzemenin (keçe) yumuşaklığı güçlü bir biçimde erotizme gönderen sembolik formlar olarak yaşam içgüdüsünü (Eros) temsil ederler. (Fotoğraf 12-13)

Gülsün Erbil, sanatın yaşama, yaşamınsa şiire yaklaşmasını amaçlarken, görsel sanatıyla şiirselliği imler. Heidegger’e göre resim de tıpkı şiir gibi, “*Saf nedensizlik’ içinde hakikatin özünün gerçekleşmesi, hakikatin orada açığa çıkması olduğu için poetiktir (şiirseldir)*”¹⁴⁰. 40 yılı aşkın sanat yaşamında, Gülsün Erbil sanat dünyasına İstanbul Modern Sanat Müze Derneği’nin yanı sıra birçok sanat müzesinin açılmasını sağlamış; İstanbul’a İstanbul Bienali’ni, Dünyaya Galerî X’i ve İngiltere’ye Londra’nın en büyük mozaik panosunu hediye etmiştir. İkonalar, Bizans, Rönesans, Hristiyan mistik sanatçıları, İslam sanatını ve çağdaş dünya sanatını çok yakından inceleyen Gülsün Erbil, sanatta bir takipçi olmak yerine kendi köken ve geleneklerinden beslenen çok özgün bir sanat tarzı ortaya koyabilmiştir. Bir farkla ki, o bunu yaparken diğer inançların anlatılarının karşısına onları da içine alan ve barındıran “mistik döngü” adıyla geliştirdiği yepyeni bir espri yakalamıştır. Tasavvuf kaynaklı bu çıkış, bir birikimin geldiği son nokta olarak Doğu mistisizminden referanslar almakta ve Sufi ideallerini kendine izlek yaparak gizemli yola giden izleri içinde barındırmaktadır. Sanatçı, nesnelere dünyasından gerçekliğe (hakikate) giden yolu çizgi ve rengin dinamik etkisini içerecek şekilde modern bir resim tarzı üretilebileceğini göstermiştir. Onun her biri ayrı bir anlama gönderme yapan çoklu semboller dünyasına ait soyut kavramlarıyla beslenen sanatı bunun kanıtıdır.

¹⁴⁰ Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, İdea Yayınevi, İstanbul, 2004, 203 s.



Fotoğraf 11: Gülsün Erbil, "Çift Öpüş", (1994), Keçe, 40 cm.



Fotoğraf 12: Gülsün Erbil, "Öpüş", (1994), Keçe, 40 cm.

EK 2: KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ*

Action Painting: (Eylem sanatı) Yere serilen kocaman tuvallere boya damlatarak, akıtarak, fırlatarak, dökerek, rastık çekerek resim yapma işi.

Alegori: Bir düşüncenin canlı bir varlık olarak anlatılması. Soyut bir düşüncüyü heykel ya da resim ile göstermek.

Animizm: Doğa tanrıcılık. Doğada insan ruhuna az çok benzer ruhlar bulunduğunu kabul eden dindir. Ruh, sadece insanda yoktur. Canlı cansız her şeyin ruhu vardır.

Arketip: İlkörnek.

Arkhe : (Töz-Ana madde):İlk, temel, başlangıç, ilke. Evrenin temel unsuru (su, hava, toprak, ateş)

Avesta: Antik mezopotamya dini olan Zerdüşçülük'ün kutsal kitabı.

Brahma: Hindu dininde ilk yaratılan ve her şeyin yaratıcısı olan ögedir. Sanskritçede 'genişlemek, yayılmak' anlamına gelir.

Cüzi İrade: Tanrı tarafından insan eline bırakılmış istek.

Demeter: Yunan mitolojisinde tarım ve bereket tanrıçası.

Dionysos: Antik Yunan mitolojisinde şarap ve bağbozumu tanrısıdır. Adına eğlenceler ve şenlikler yapılırdı.

Ekstaz: Şamanizmde çevresindeki olanlardan haberdar olan ama coşkunlukla kendinden geçip nerdeyse transa girme durumu

Eleusiz Gizemleri: Tahıl tanrıçası Demeter ve kızı Persephone onuruna her yıl düzenlenen törenler, eski Yunanistan'daki tüm ritüel kutlamalarının en kutsalı ve en saygın olanıydı. Bu şenlikler, Atina'nın 20 km. batısında bulunan Eleusis kentinde, Miken döneminden beri kutlanmakta olup 2 bin yıllık bir geçmişe sahiptiler. Yunan ve Roma'dan gelerek bir araya toplanan müritler Atina ve Eleusis arasını yürüyerek kutsanırlar ve Grek dininin en yüce basamağı kabul edilen Eleusis gizli törenlerine katılırlardı.

Egzoterizm: Dışrak, genel ve herkesin olabilen.

Ezoterizm: İçrek yani dışa kapalı ve kendi içine dönük ya da apaçık olmayan.

Gnosis (Tefekkür-Marifet): Sezgi yoluyla elde edilen bilgi. Eski Yunanca da iki bilgi türü vardı: Mathesis; öğrenilebilir bilgi, Pathesis; his, ıstırap yoluyla edinilen bilgi.

Hakk: Varlığı hiç değişmeyen, hiç yok olmayan ve gerçek olan anlamındadır.

* **Kavramların Alındığı Kaynaklar:** Orhan Hançerlioğlu-Dünya İnançları Sözlüğü, Orhan Hançerlioğlu-İslam İnançları Sözlüğü, Rene Guenon-İnisiyasyona Toplu Bakışlar I, Metin Sözen/Uğur Tanyeli-Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, , Ahmet Cevizci- Felsefe Sözlüğü, Azra Erhat-Mitoloji Sözlüğü.

Heterodoks: Belirli bir din, düşünce ve ideoloji alanında ana akıma bağlanmayıp, merkezi iktidarın diliyle konuşmayan, farklılıklara açılan düşünme ve davranma biçimi.

Hurufilik: Harfçilik. Harflerden dinsel anlam çıkaran tarikatın adıdır.

Hüsnü Hat: Arap harfleri çevresinde oluşmuş güzel yazı sanatıdır.

İçrekçilik: Asıl dinsel gerçeklerin, anlayabilecek yetenekte ve bilgide olanlara bildirilebileceği görüşü.

İdea: Uzay ve zamanın ötesinde, öznenin dışında, kendiliğinden var olan, duyarlıkla değil yalnızca tinsel, ruhsal olarak algılanabilen asıl gerçeklik, düşünce.

İdealar Kuramı: Platon'un salt akıldan yola çıkarak öngördüğü metafiziği reddeden ünlü kuramı. Buna göre, dünyadaki maddelerin özü ve biçimi kendinde değil; duyularımızla kavrayamadığımız yalnızca aklımızla kavrayabileceğimiz idealar dünyasındadırlar.

İmgelem: Bir nesneyi düşsel olarak tasarımlama yetisi, hayal etme gücü.

İnformel Sanat: 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan tüm soyut sanat akımlarını kapsayan sanat. Belirgin özelliği, zaman zaman kaligrafik yanıyla ortaya çıkan belli bir kendiliğindenlik, resim gerecinin ya da farklı gereçlerin anlatım aracı olması ve figürasyonu reddetmesiydi.

İnisiyasyon (Erginleme- Ezoterizm): 'Dışarı'daki, 'yabancı', 'harici', 'bigane' kişinin 'içeri' alınması, 'mahrem' kılınması, ezoterik topluluğun üyesi yapılması, ezoterik bilginin ışığına kavuşmasıdır. Ezoterik inisiyasyon, bireyde, varlığın bir alt aşamasından bir üst aşamasına geçişi ruhsal olarak gerçekleştirmeye yönelik süreçtir.

Keramet: Doğru mistisizmde tanrının kullarına ve ermişlere verdiği olağanüstü güçtür.

Keyumers: Fars dilinde Adem'in karşılığı olan isim.

Küllü Nefs: Evren ruhu (yaratıcı güç).

Mistifikasyon: Olguları 'göksel güçlere ya da akıl dışı nedenlere başvurarak açıklama biçimi olup, insanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi tersyüz etmeyi amaçlar.

Nakış: 'Bezeme' ve 'resim' kavramlarının her ikisini de içeren sözcük. Hem minyatür gibi figüratif, hem de duvar ve tavan bezemeleri gibi figüratif ya da non-figüratif her türden iki boyutlu, renkli sanat yapıtına verilen ad.

Nefs: Can ve ruh, öz benlik.

Nirvana: Budizme göre insanın aşırı istek ve tutkularından kurtulma yoluyla eriştiği salt mutluluk durumu.

Orpheus: Mitolojide ünlü Trakyalı ozandır. İlkçağda ünü orfizm denilen mistik bir akım yaratacak kadar çok yayılmış, kişiliği üzerine anlatılan masallar her türlü sanatçıyı etkilemişti.

Ortodoks: Dinsel öğretilere sıkı sıkıya bağlı kimse.

Oryantalizm: Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad. 19. yüzyıl ortasında özellikle de Fransız yazar Theophile Gautier'nin yazılarıyla, bu kavram Doğu dünyasını konu alan bir resim türü için kullanılmaya başlamıştır.

Osiris: Mısır dininde Geb ve Nut'un oğlu, yeraltı dünyasının hakimi, ölümsüz yaşam için diriliş tanrısı, kural koyucu, koruyucu. İsis, Horus çocuklarıdır.

Panteizm: Kamutanrıcılık. Tanrının doğada içkin bulunduğu inancıdır.

Persephone: Yunan mitolojisinde yeraltı tanrıçası.

Pythagoras: Antik Yunan felsefeci ve matematikçisi.

Sezgi: Bir nesnenin dolayimsız algısı. Duyu organlarının deneyimi yada aklı kullanmadan kazanılan kavrayış, içgüdüsel bilgi.

Stilizasyon: Objelerin doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi. Yalınlaştırma. Üsluplaştırma.

Synaesthesia: ikili duyum, bir tür algı ve duyu birleşmesi halidir. Yunanca, syn; birlikte ve athesia: algı anlamına gelmektedir. Bir harfin rengini görmek(!)ve sesini duymak bir görüntünün kokusunu alabilmektir. Duyuların karışması, iç içe geçmesidir. Bunun için bütün algı kapılarının sonuna kadar açılması gereklidir.

Şamanizm: Daha çok Türklere özgü olan, varlığı tüm insanların tarihinde erken taş devrine ve daha da geriye kadar kanıtlanabilen, inisiyasyon içeren bir vecd ve trans tekniği.

Teosofi: Tanrı'nın bilgeliğine ulaşma yolu.

Töz (Özdek- Substance): Değişen yüklemlere desteklik eden değişmez gerçeklik. Öz, cevher.

Vecd: Kendinden geçiren coşku. Kişinin çevresiyle bütün bağlantısını kestiği ve başkasının göremeyeceği, fakat kendisinin tam anlamıyla rahat ve mutlu bulunduğu bir aleme dalmasıyla belirli geçici ruh halidir.

Yeni Platonculuk: Antikçağ sonlarında dinle felsefenin birleşmesi ile oluşan sadece filozofik değil daha ziyadesi ile teosofik, hermetik, hatta mistik bir akımdır.

GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA:

AFİFİ, Ebu'l-Ala. (2004), **Tasavvuf, İslam'da Manevi Hayat**, İz Yayıncılık, İstanbul.

AKAY, Ali. (1994), **Armağan**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

AKSEL, Malik. (1960), **Anadolu Halk Resimleri**, Baha Matbaası, İstanbul.

ALKAN, Erdoğan. (2005), **Sayılar ve Hayvan Simgeleriyle Alevi Mitolojisi**, Kaynak Yayınları, İstanbul.,

ALTAR, Cevad Memduh. (1996), **Sanat Felsefesi Üzerine**", YKY, İstanbul.

AND, Metin. (2007), **Minyatürlerle Osmanlı – İslam Mitologyası**, YKY, İstanbul.

ARBERY, A. J. (2004), **Tasavvuf, İslam Mistiklerinin Öyküsü**, Gelenek Yayıncılık, İstanbul.

ARSLAN, N. – RONA, Z. (1997), **Erol Akyavaş**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I.cilt, İstanbul, YEM Yayın, İstanbul.

ATTAR, Feridüddin. (2006), **Mantıku't Tayr**, Çeviren: Mustafa Çiçekler, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

AYVAZOĞLU, Beşir., DURBAŞ, Refik., (2007), **Mevlana ve Günümüz Türkçesiyle Siirleri**, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

_____, Beşir, (1997), **Geleneğin Direnişi**, Ötüken Yayınevi, İstanbul.

_____, Beşir, (2004), **Aşk Estetiği**, Ötüken Yayınevi, İstanbul.

BAHTİYAR, Lale. (2006), **Sufi, Tasavvufi Arayışın Dışavurumu**, Çeviren: Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul.

BASTİDE, Roger. (1931), **Les Probleme de la Vie Mystique**, Paris.

BATUR, Enis. (2000), **Modernizmin Serüveni**, Hermann Bahr, Dışavurumculuk, YKY, 4. Baskı, İstanbul.

BERGER, John. (2007), **Sanat ve Devrim**, Türkçesi: Bige Berker, Agora Kitaplığı, İstanbul.

BEZİRCİ, Asım. **Türk Halk Şiiri**, Say Yayınları, İstanbul, 1993.

CAMPBELL, Joseph. (1992), **İlkel Mitoloji ve Tanrının Maskeleri**, Çeviren: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara.

CANSEVER, Turgut. (2002), **Kubbeyi Yere Koymamak**, İz Yayıncılık, İstanbul.

CEMAL, Ahmet. (2002), **Sanat Üzerine Denemeler**, Can Yayınları, İstanbul.

CEVİZCİ, Ahmet. (1999), **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul.

COCTEAU, Jean. (1999), **Bir Meçhulün Güncesi**, Çeviren: Mukadder Yakupoğlu, Sel Yayıncılık, İstanbul.

CROCE, Benedetto. (1969), **İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik**, Çeviren: İsmail Tunalı, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

ÇALIKOĞLU, Levent. (1999), **Apokalypsis, Peki Bu Durumda İblis Kim?**, Türkiye Emlak Bankası Galerisi, Tayf Basım, , İstanbul.

DEMPSEY, Amy. (2007), **Modern Çağda Sanat**, Çeviri: Osman Akınhan, Akbank Yayınları, İstanbul.

DİYAROĞLU, Süleyman. (2005), **Alevilik Batınlık Ezoterizm, Tanrının Gizli Dili**, Chivi Yayınları, İstanbul.

DOSTOĞLU, Haldun., MADRA, Beral., (2000), **Erol Akyavaş**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

EL-KARDAVİ, Yusuf. (2006), **İslam & Sanat**, Aşiyen Yayınları, İstanbul.

ENGELS, Friedrich., MARKS, Karl. **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul.

_____ Engels., MARKS, Karl., (1972) **Din Üzerine, İkel Hristiyanlığın Tarihine Katkı**, Çeviren: K. Güvenç, Sol Yayınları, Ankara.

ERHAT, Azra. (1993), **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ERZEN, Jale Nejdet. (1995) **Erol Akyavaş**, Enlem 80 Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi, Ankara.

FEUERBACH, Ludwig. (2004), **Hristiyanlığın Özü**, Çeviren: Devrim Bulut, Öteki Yayınevi, İstanbul.

FIĞLALI, Ethem Ruhi. (2006) **Türkiye’de Alevilik Bektaşilik**, İzmir İlahiyat Vakfı yayınları, İzmir.

FRAGER, Robert. (2005), **Kalp, Nefs ve Ruh**, Gelenek Yayıncılık, İstanbul.

FREUD, Sigmund. (2001), **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, YKY, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki. (1988), **Şebüsteri, Gülşen-i Raz**, MEGSB Yayınları, İstanbul.

_____, Abdülbaki, (1948), **Yunus Emre**, Altın Yayınları, 4. Baskı, İstanbul.

_____, Abdülbaki. **Hurufilik Metinleri Katalogu**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1989

GOODY, Jack. (2002), **Batı’daki Doğu**, Çeviren: B.M. Angılı – İ.M. Bezzin, Dost Kitabevi Yayınları.

GUENON, Rene, (2003), **İnisyasyona Toplu Bakışlar I**, Türkçesi: Mahmut Kanık, Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara

GUENON, Rene, (2005), **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çeviren: Mahmut Kanık, Hece Yayınları, Ankara.

HALMAN, Talat S., CASTLE, Frederick Ted. (1996), **Gülsün Erbil Sufi'nin Mistik Yolculuğu**, Altınler Ltd., İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan. (1993), **Dünya İnançlar Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

_____, Orhan. (1994), **İslam İnançları Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin. (2004), **Varlık ve Zaman**, İdea Yayınevi, İstanbul.

HELMİNSKİ, Kabir. (2006), **Bilen Kalp**, Dharma Yayınları, İstanbul.

HULME, Thomas Ernst. (1999) **Hümanizm, Din ve Sanat Üzerine Felsefi Düşünceler**, İz Yayıncılık, İstanbul.

İNDİRKAŞ, Zühre. (2008), **Türk Mitosları – Anadolu Efsanelerinin İz Sürümü**, İmge Kitabevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket. (1973), **İslamda Resim**, Türkiye İş Bankası Yayınlar, İstanbul.

_____, Mazhar Şevket. (2005), **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, YKY, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket – Sabahattin Eyüboğlu. (1972), **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul

İZUTSU, Toshihiko, **İbn-i Arabi'nin Füsüs'undaki Anahtar Kelimeler**, Çev: Ahmet Yüksel Özemre, Kaknüs Yayınları, 2. Basım, 1999, İstanbul.

KAHNWEİLWE, D. H. (1993), **Benim Ressamlarım, Benim Galerilerim**, Çeviren: Kaya Özsezgin, Gece Yayınları, İstanbul.

KANDİNSKY, Wassily. (2001), **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Türkçesi: Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

KÖK, Mustafa. (2001), **Mistik Dünya Görüşü ve Bergson**, Dergah Yayınları, İstanbul.

KUYAŞ, Nilüfer. (1985), **Gülsün Erbil, About the Artist**, London.

LEPPERT, Richard. (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Ayrıntı yayınları, İstanbul.

LİNGS, Martin. (1952), **The Book of Certianty**, London.

MACK, E. Rosamond. (2007), **Doğu Malı, Batı Sanatı-İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı**, Çeviren: Ali Özdamar, Kitap Yayınevi, Tarih ve Coğrafya Dizisi, İstanbul.

MAHİR, Banu. (2005), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

MERİÇBOYU, Abdülkadir. (2002), **Bugünün Diliyle Mevlana**, Say Yayınları, İstanbul.

MEVLANA (2007), **Mesnevi-i Şerif**, Mütercim: Süleyman Nahifi, Timaş Yayınları, İstanbul.

MURDOCH, İris. (2008), **Ateş ve Güneş, Platon Sanatçıları niçin Dışladı**, Sanat ve Kuram, Çev: Serdar Rifat Kırkoğlu, 1. Basım., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

NASR, Seyyid Hüseyin. (1992), **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, Çeviren: Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul.

NİETZSCHE, Friedrich. (2005), **Tragedyanın Doğuşu**, Çeviren: Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul.

NİETZSCHE, Friedrich. (1983), **Zerdüşt Böyle Diyordu**, Türkçesi: Osman Derinsu, Varlık Yayınları, İstanbul.

OCAK, Ahmet Yaşar. (2000), **Alevi Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri**, İletişim Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, S.312.

ÖKTEM, Niyazi. (2006), **Halac-ı Mansur, Yaşamı, Felsefesi, Etkileri**, Horasan Yayınları, İstanbul.

ÖZKAN, Senail (2006), **Aşk ve Akıl, Doğu ve Batı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

PALMER, Alan. (2002), **Son Üç Yüz Yıl Osmanlı, Bir Çöküşün Tarihi**, Çev: Belkıs Çorakçı (Dişbudak), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 295 s.

PAMUK, Orhan. (2003), **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yayınları, I. Baskı, İstanbul.

PURCE; Jill. (1992), **The Mystic Spiral**, Thames and Hudson, Printed and bound in Singapore.

READ, Herbert. (1955), **Icon and İdea**, Faber and Faber, London.

_____, Herbert. (1969), **The Philosophy of Modern Art**, Faber and Faber, London.

ROSENTHAL, M.- YUDİN, P. (1972), **Materyalist Felsefe Sözlüğü**, Çev: Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

RUSSEL, Bertrand. (1921), **Mysticism and Logic and Other Essays**, Longmans Gren & Co., Inc., London.

SAİD, Edward. (2001), **Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları**, Çev: Berna Ünler, Metis Yayınları, İstanbul

SAYIN, Zeynep. (2003), **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul.

SCHWAB, Raymond. (1984), **The Oriental Renaissance**, Columbia University Pres, New York.

SCHİMMELE, Annemarie. (1982), **Tasavvufun Boyutları**, Adam yayınları, İstanbul.

_____, Annemarie. (2002), **Aşk Mevlana ve Mistisizm**, Çeviren: Senail Özkan, Kırkambar Yayınları, İstanbul.

STACE, Walter T. (2004), **Mistisizm ve Felsefe**, Çev: Abdüllatif Tüzer, İnsan Yayınları, İstanbul.

STORR, Anthony. (1992), **Yaratma Dürtüsü**, Çeviri: İpek Babacan, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul

ŞEBÜSTERİ, Mahmud-I., (1999), **Gülşen-i Raz**, Yayına Hazırlayan: Sadık Yalsızuçanlar, Timaş Yayınları, İstanbul.

ŞİRAZİ, Şeyh Sadi. (2004), **Bostan**, Yayına hazırlayan: Sadık Yalsızuçanlar, Timaş Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer. (1993), **66 Kare: Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum**, İstanbul B.Ş.B. Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul.

_____, Sezer. (1996), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TARKOVSKİ, Andrey. (2000), **Mühürlenmiş Zaman**, Afa Yayınları, İstanbul.

TOPÇU, Nurettin. (2002), **İsyan Ahlakı**, Dergah Yayınları, İstanbul.

Türk Dil Kurumu, (1983), **Türkçe Sözlük**, Genişletilmiş 7. Baskı, Ankara.

WORRINGER, Wilhelm. (1985), **Soyutlama ve Özdeşleşim**, Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

YALOM, Irwin. (2006), **Din ev Psikiyatrisi**, Merkez Kitapçılık, İstanbul.

ZWEİG, Stefan. (1948), **Sanatta Yaratıcılığın Sırrı**, Çeviren: Melahat Özgü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

DERGİ VE GAZETELER:

ARTUN, Ali. (2003), "Tiraje Dikmen'le Doğu-Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması", **Aries Dergisi**, Sayı: 5, Küç Kült. San. Tan. Tic. A.Ş., İstanbul.

ATASAYAR, Pembener Güvenç. (2004), "Gülsün Erbil'in Sarmalları".

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Sanat Eseri Nasıl Bir Yaratıcıdır?, **Yeni Adam Gazetesi**, Temmuz 1976, Sayı: 899.

BERK, Nurullah. (1954), "Gazete ve Dergiler Arasında", **Varlık Dergisi**, Sayı: 405, İstanbul.

BOYDAŞ, Nihat. (2003), "Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış", **Tebliğler Dergisi**, MEB Yayınları, Ankara.

ÇIRAKMAN, Aslı. (2003), "Oryantalizmin Doğu'su ve Oryantalist Bilgi", **Toplumsal Tarih Dergisi**, Kasım 2003, İstanbul.

FAİVRE, Antonie., VOSS, Karen-Claire (2006), "Batı Ezoterizmi ve Dinler Bilimi", **Cogito**, YKY, Sayı: 46, Bahar 2006, İstanbul.

GÖREN, Ahmet Kamil., (1998), "Doğu'da ve Batı'da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü", **Doğu Batı Dergisi**, Yıl 1, Sayı: 2, Ankara.

KURT, Emine Önel., (2004), "Tasavvufi Aşk Şehidi Hallac-ı Mansur ve Akyavaş'ın Resmindeki Yansıması", **Doğu Batı Dergisi**, Sayı: 26, Ankara.

NACİ, Elif. (1931), "Müstakiller", **Milliyet Gazetesi**, 27 Şubat 1931.

NOCHLİN, Linda. (1983), "The İmaginary Orient", **Art in America**, Sayı: 72, New York.

ONAT, Aslı. (2006), “Yaratıcılık İnsanları İnsan Yapmaya Yarar”, **Milliyet Gazetesi**, 25 Ocak 2006.

ÖĞÜN, Süleyman Seyfi. (2007), “Cinnetin Eşiğinde Gandhi'nin Mirasına Bakmak”, **Zaman Gazetesi**, 30 Ocak 2007.

ÖZBURUN, Yusuf Özkan. (2005), “‘Üstün İnsan’, ‘İnsan-ı Kamil’e Karşı”, **Karakalem Dergisi**, Sayı: 1, İstanbul.

SCHOUN, Frithjof. (2005), “Sanat, Vazifeleri ve Hakları”, Çev: Ahmet Aydoğan, **Merdiven Şiir Dergisi**, Sayı: 5, Eylül-Ekim 2005, İstanbul.

ŞANLIER, Zeynep (2003), “Hakikaten Hoş Bulmadık”, **Radikal Gazetesi**, 19 Ocak 2003.

YILMAZ, Hilal (2006), “Londra’da Türk Ressamın Eserine Saldırı”, **Hürriyet Gazetesi**, 16 Şubat 2006.

YİĞİTSÖZLÜ, Esra Melek (2006), “Tasavvuftan Tuale”, **Dyorum Dergisi**, Sayı: 10, İstanbul.

TEZLER

ERBİL, Gülsün. (1984), **Mysticism**, Yayınlanmamış Master Tezi, Goldsmith's College London University, England.

KAYNAK KİŞİ

SANDER, Semra. (1999, 2003, 2005), **Mevlana ve Sema, Hacı Bektaş-ı Veli ve Cem Töreni, Yunus Emre ve ‘Gerçek İnsan Olma Sanatı’**, TRT Belgeselleri, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ:

Ali Asker Bal

Doğum Yeri, Yılı: Varto, 09. 09. 1968

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

Yüksek Lisans: 2000, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Lisans: 1993, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

Lise: 1985, Alaşehir Lisesi

İş Tecrübesi

2001 - 2002, Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Görevlisi, Resim Bölüm Başkanı Vekili.

2003 - 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Araştırma Görevlisi.

Mesleki Birlik, Dernek, Kuruluş Üyeliği

2001, UNESCO AIAP Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği

Alınan Burslar ve Ödüller

1990 – 1993, Türk Eğitim Vakfı Bursu

1992 – 1993, DEVAK (Dokuz Eylül Üniversitesi Vakfı) Bursu

2002, Selçuk Müzesi Artemis Ödülü

2007, Çanakkale Deniz Zaferi, Resim Yarışması Başarı Ödülü

Yayınlar

- "Plastik Sanatlarda Mevlana ve Mevlevilik Anlayışının İzleri", Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlana ve Mevlevilik Ulusal Sempozyumu, Bildiriler, Selçuk Üniversitesi, SÜMAM, Konya - 2007

- "Gülsün Erbil'in Sanatı: Mevlana İzleğinde Sufi Bir Yolculuk", Mevlana Araştırmaları (The Journal Of Rumi Studies), Yıl: 1, Sayı: 1, Mayıs 2007, Selçuk Üniversitesi, SÜMAM, Konya.

- "Sanat Görünür Kılar", 2006 Plastik ve Görsel Sanatlar Sergisi katalog yazısı, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, 21 Ekim 2006.

- "Anadolu Tasavvufu Bağlamında Ahiliğin Tasvir Sanatlarındaki İzleri", 1. Uluslararası Ahilik Kültürü ve Kırşehir Sempozyumu, 15-17 Ekim 2008, Bildiri Özetleri, Ahi Evran Üniversitesi - Kırşehir

