

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

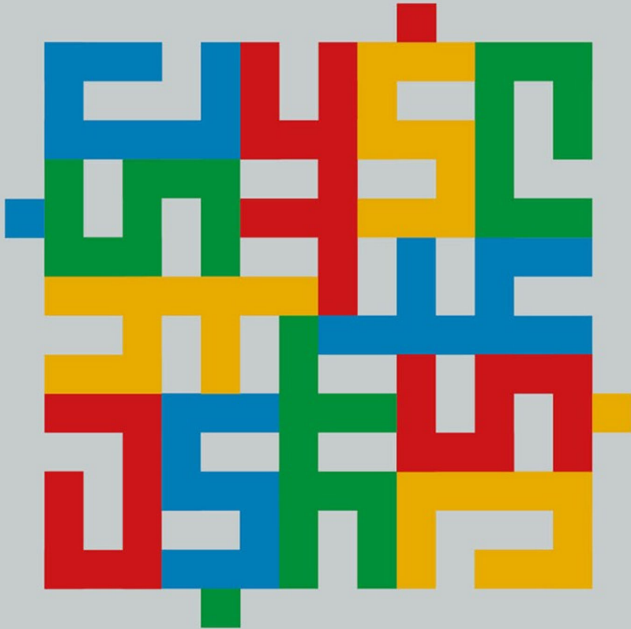
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

BEŞİR
AYVAZOĞLU



AŞK ESTETİĞİ



kapı
deneme

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

BEŞİR AYVAZOĞLU

Beşir Ayvazöğlü, 11 Şubat 1953 tarihinde Sivas'ın Zara ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Sivas'ta, yükseköğrenimini Bursa'da tamamladı. 1976 yılından itibaren çeşitli liselerde Türkçe ve edebiyat öğretmeni, TRT'de uzman, daha sonra *Hergün*, *Tercüman*, *Türkiye*, *Zaman* ve *Yeni Ufuk* gazeteleriyle haftalık *Aksiyon* dergisinde köşe yazarı ve yönetici olarak çalıştı. Bir ara Kültür Bakanlığı danışmanı olarak görev yaptı. Kasım 2001-Temmuz 2005 tarihleri arasında Radyo ve Televizyon Üst Kurulu üyeliğinde bulundu. Halen *Türk Edebiyatı* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yürütüyor ve *Zaman* gazetesinde yazarlık yapıyor. Çeşitli dallarda çok sayıda ödüle de layık görülen Beşir Ayvazöğlü'nün Kapı Yayınları'ndaki diğer kitapları şunlardır: *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Haşim'in Hayatı Sanatı Estetiği Dramı* (2006), *Büyük Ağa Tarkı Buğra* (2006), *Bozgunda Fetih Rüyası* (2006), *Kuşunun Son Şarkısı* (2006), *Güller Kitabı* (2006), *1924: Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi* (2006), *Defterimde Kırk Suret* (2007), *Ney'in Sırrı* (2007), *Florinalı Nâzım* (2007), *Peyami: Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı* (2008), *Siretler ve Suretler* (2008), *Alatau'dan Şardağı'na* (2008), *Yahya Kemal Eve Dönen Adam* (2008), *Tanrıdağı'ndan Hıra Dağı'na* (2009), *Divanyolu* (2010), *Malik Aksel: Evimizin Ressamı* (2011), *Kahveniz Nasıl Olsun?* (2011), *Geceleyin Dersaadet* (2013), *Ateş Denizi* (2013).

AŞK ESTETİĞİ

İslâm Sanatlarının Estetiği
Üzerine Bir Deneme

Beşir Ayvazoğlu



Kapı Yayınları 380
Beşir Ayvazoğlu Kitaplığı 22

Aşk Estetiği
Beşir Ayvazoğlu

1. Basım: 1982, Birlik Yayınları
1-2. Basım: Ekim 2013-Mart 2015, Kapı Yayınları
4. Basım: Haziran 2017, Kapı Yayınları

ISBN: 978-605-5107-21-5
Sertifika No: 10905

Yayına Hazırlayan: Mustafa Çevikdoğan
Kapak Tasarım: Kübra Altıntaş
Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

© 1982 Beşir Ayvazoğlu
© 2013; bu kitabın yayın hakları Kapı Yayınları'na aittir.

Kapı Yayınları

Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (212) 513 34 20-21 Faks: (212) 512 33 76
e-posta: bilgi@kapiyayinlari.com
www.kapiyayinlari.com

Baskı ve Cilt

Melisa Matbaacılık

Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (212) 674 97 23 Faks: (212) 674 97 29

Genel Dağıtım

Alfa Basım Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (212) 511 53 03 Faks: (212) 519 33 00

Kapı Yayınları, Alfa Yayın Grubu'nun tescilli markasıdır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz ve Giriş Yerine **AŞK ESTETİĞİ'NİN HİKÂYESİ, ix**

Birinci Bölüm **TEMEL DÜŞÜNCE**

- I. "Cihanın Cânını Aramak", 3
- II. Mimesis, 11
- III. Tasvir Yasağı, 21
- IV. "Soyutlama ve *Einführung*", 29

İkinci Bölüm **HÜSN Ü AŞK**

- I. Cinsiyet, Aşk ve Sanat, 39
- II. Aşk'ın Kısa Tarihi, 49
- III. "Gizli Hazine", 56
- IV. "En Güzel Kıssa", 62

Üçüncü Bölüm **"NAKŞ-I BER-ÂB"**

- I. Gerçekliğin Kavranışı, 69
- II. "Nukûş-ı Suver-i Âlem", 79
- III. Göklerin ve Yerin Nuru, 85
- IV. Tenevvü, 90
- V. Gölge Gerçeğin Payı 98

Dördüncü Bölüm

FÜSÜN U İŞVE

- I. Girift Bezeme, 105
- II. "Yıldız Sistemleri", 110
- III. Tezyinilik, 117
- IV. "Ruhanî Hendese", 128
- V. Mimarî ve Şehir, 136

Beşinci Bölüm

TRAJİK VE EPİK

- I. Trajediden Kaçmak, 147
- II. Trajik Kahraman, 153
- III. Kıssadan Hisse, 161

Altıncı Bölüm

HOŞ SADÂ

- I. Şiir ve Nesir, 169
- II. Belâgat, 174
- III. Mecazın Boyutları, 180
- IV. Ritmin Büyüsü, 186
- Sonuç Yerine, 195
- Kitabiyat*, 201

Ek Bölüm

RÖPORTAJLAR

- "Bin Yıl Kültürsüz Yaşamış Bir Topluluk Gibiyiz", 213
- Beşir Ayvazoğlu ile, Edebiyatımıza ve Düşünce ve Sanatın
Edebiyatımızdaki Yerine Dair, 227
- "Şehirler Ruhunu Kaybediyor", 234
- "Asıl Yaratıcılık, Hürriyet Ortamında Mümkün", 240
- Dizin*, 247

AŞK ESTETİĞİ'NİN HİKÂYESİ





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



ÖNSÖZ VE GİRİŞ YERİNE AŞK ESTETİĞİ'NİN HİKÂYESİ

I

Az çok düşünmeye, sorular sormaya başladığım yıllarda kendimi içinde bulduğum ideolojik ortam geçmişle fazlaca meşgul olmamı gerektiriyordu. Kültürümüz elden gidiyordu, ona sahip çıkmalıydık. Ömründe hiç İtrî yahut Dede Efendi dinlememiş, Mimar Sinan'ın herhangi bir eserine şöyle bir kere olsun alıcı gözle bakmamış, Fuzûlî'nin tek mısraını bile ezbere okuyamayan ağabeyler "Sinan'lar, Dede Efendi'ler, Fuzûlî'ler, millî kültürümüz, mefahirimiz..." diye söze başlar, hamasi nutuklar atarlardı. Tamam da, bu büyük sanatkârlara bu muhteşem eserleri yaptıran güç nasıl bir güçtü? O ölçülere nasıl ulaşmışlardı? Eserlerini verirken hangi dünya görüşüne dayanmış, hangi estetik ölçüleri uygulamışlardı? Bana Mimar Sinan'dan şu somut yapılar dışında kalan ne? Kısacası, demir leblebi cinsinden bir yığın soru...

Bu sorulara verebildiğim ilk cevapları, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleriyle zamanında tanışıp haşır neşir olmama borçluyum. Onlar sayesinde divan şiiriyle, eski musikiyle, Osmanlı medeniyetinin estetik vechesiyle ilgilenmeye başladım. 1969 yılında 1000 Temel Eser dizisinde çıkan *Kendi Gök Kubbemiz, Aziz İstanbul ve Beş Şehir* önümü ve uf-

kumu açtı. Bir yandan Yahya Kemal gibi şiirler yazmak için çabalarken, diğer yandan yaşadığım şehrin tarihi hakkında Tanpınar'ın yazdıklarına benzer denemeler yazmaya çalışıyordum. İyi kitaplar okuduğunuz, güzel sanatlarla ilgilendiğiniz zaman estetik zevkiniz de kendiliğinden yükseliyor. Edebiyat dışında resim ve musiki ile de ciddiyetle ilgilendim. Esasen estetik üzerine düşünüp yazabilmeniz için ilgi alanınızın çok geniş olması gerekir. Edebiyatın edebiyatı aşan bir şey olduğunu çok çabuk fark ettiğimi, bu fark edişin estetik duyarlılığımı yükselttiğini söyleyebilirim. Doğrusu bunun insanı çok da mutlu eden bir duyarlılık olduğunu söyleyemem; çünkü çevrenize dikkatle baktığınız zaman sayısız çirkinlikle karşılaşyorsunuz. Fakat estetizm aşırılığından sakındığımı da ifade etmek isterim; estetizm, yani estetikten başka değer tanımamak, insanı hayattan koparan bir çeşit hastalıktır.

Güzellik duygusu her insanda vardır; herkes, bir şeyleri mutlaka “güzel” bulur ve piyasa onların taleplerine cevap verir. Sizin yanına bile yaklaşmayacağınız bir “kitsch”, yani bir sözde sanat eseri, bir başkasının duvarını süslüyor, estetik ihtiyacını karşılıyor olabilir. Yüksek estetik zevk ve kavrayış, sağlam bir eğitimle mümkündür. İyi eğitim, sahip çıktığınız, bağlı olduğunuz kültürün estetik kriterlerini doğru kavramanız için de gereklidir. Hiç şüphesiz her kültürün kendine göre bir estetik ve güzellik anlayışı vardır. İslâm da temel görüşleri ve talepleri doğrultusunda, farklı kültürlerden de beslenerek zaman içinde kendine has, zengin, renkli bir estetik dünyası yarattı. Merhum Nihad Sami Banarlı, “iman ve yaşama üslubu” derken herhalde bunu anlatmak istiyordu. İmanımız ve yaşama üslubumuz, sanatımıza da yansımıştır. İslâm sanatı denildiği zaman gözünüzde canlanan devâsâ birikimin arkasındaki ilkelerin bütünü... Şirazlı Hâfız ve Sâdi'yi, Mevlânâ'yı, Şeyh Hamdullah'ı, Sinan'ı, Fuzûlî'yi, Bâkî'yi, İtrî'yi, Dede Efendi'yi,

Şeyh Gâlib'i, Kazasker Mustafa İzzet'i ve daha nicelerini besleyen estetik... İslâm ve estetik ilişkisini anlamak isteyenler, bütün bu sanatkârları anlamaya ve onları yönlendiren ilkeleri keşfetmeye çalışmak zorundadır.

Bu zorunluluğu hissettiğim, yani zihnimde birbiri ardınca çetin soruların –ve endişelerin– belirlediği günden beri, ben, “kültürümüz”ün dehlizlerinde dolaşıyor, şifrelerini arayıp duruyorum. *Aşk Estetiği*, bu arayış sırasında doğan bir kitaptır. İlk denemelerim, itiraf ederim, çocukçaydı ve 1978 yılında Ankara’da, yönetimini de üstlendiğim *Divan* dergisinin ilk sayılarında çıkmıştı. 1979 yılında Bursa’da inzivaya çekildikten sonra oturup aynı konuda “İslâm Sanatlarında Gerçekliğin Kavranışı” başlığını taşıyan uzun bir makale yazdım. Bir gün ağabeyi Mustafa Kara’yla birlikte ziyaretime gelen aziz dostum İsmail Kara tarafından elimden âdeta zorla alınıp –zorla diyorum; yanlış hatırlamıyorsam, henüz kıvamını bulmadığını düşünüyordum– *Hareket* dergisinde yayımlanan bu makale sağda solda hiç beklemediğim bir ilgiyle karşılanmış, devrin en etkili sanat eleştirmeni Sezer Tansuğ’un bile dikkatini çekmişti.¹

İsmine ilk defa *Türkiye Defteri* dergisinde rastladığım Sezer Tansuğ’un, Kemal Tahir’in görüşlerine bağlı bir aydın grubunca çıkarıldığı için dikkatimi çeken bu derginin 1975 sayılarında iki bölüm halinde yayımlanan “Anadolu Türk Sanatında Soyutlama Sorununa Giriş Denemesi” başlıklı makalesini birkaç defa büyük bir dikkatle okumuş, ancak çok özel *jargon*’unu çözünceye kadar, hem bu makaleden hem de daha sonra okuduğum yazı ve kitaplarından, meselâ *Şenlikname Düzeni*’nden bir şey anlamamıştım.

Zamanla, Sezer Bey’in yazılarında, doğrudan ifade edilmeyen, ancak satır aralarına gizlenmiş ciddi bir gerilimin ve san-

1 *Hareket*, VII. Devre, nr. 24 (186), Eylül 1981, s. 3-22.

cının varlığını hissetmeye başladım. Kendine göre tarif ettiği bir yerliliğin peşindeydi. İlk kitabım olan *Aşk Estetiği* üzerinde çalışırken, Sezer Bey hakkındaki bu kanaatim henüz ham bir sezgi halindeydi ve onun birkaç cümleyle geçiştirdiğim yaklaşımını “entelektüel fantezisi” diyerek kolayca harcamıştım. *Hareket* dergisinde yayımlanan makalemden “olumlu kanaatler izhar edilerek haberdar” edilen Sezer Bey –meğerse polemik sever bir yazarmış– kendi yaklaşımının fantezi olarak değerlendirilmesine bir hayli içerlemiş olmalı ki, *Varlık* dergisinde bir eleştiri yazdı ve benim makalemi “bol tedarikle deve üstünde yapılmış bir çöl seyahati” ve “mistik fantezisi” olarak nitelendirdi.² Ama yazısının satır aralarından makalemi aslında ciddiye aldığını anlamış, bu sebeple cevap vermemiştim.

Daha sonra tanışıp dostluğunu kazandığım Sezer Tansuğ, bir ara asistanlığını yaptığı Mazhar Şevket İpşiroğlu ile sürekli çatışmıştı; felsefe disiplininin gelen ve sanat tarihine yorumcu bir yaklaşım getirmeye çalışan hocasını bu yönüyle takdir ediyor, ancak aşırı batıcılığını ve Heinrich Wölfflin’in kategorilerini Türk sanatına uygulamaya kalkışmasını eleştiriyordu. Onun Sabahattin Eyüboğlu’yla birlikte yazdığı *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu* ve *Fatih Albumuna Bir Bakış* adlı eserlerinde uyguladığı metod, Sezer Bey’e göre çok yanıltıcı; Wölfflin’in metoduna saplanıp kaldığı için yoğun ilgisine rağmen Osmanlı sanatıyla ilgili problemlerin temel sebeplerine inemiyordu. Ancak Sezer Bey’in Osmanlı sanatına duyduğu ilginin büyük bir bağlılığa dönüşmesinde, İpşiroğlu’nun kendisine doktora tezi olarak *Surnâme-i Murâdiye* minyatürlerini vermiş olmasının herhalde önemli rolü vardır. Bazı sebeplerle üniversiteden ayrılmak zorunda kalsa da, *Surnâme-i Murâdiye*’den kopmayan ve *Şenlikname Düzeni* (1961) adlı küçük, fakat ünlü kitabını yaza-

2 “İslam Sanatında Gerçeklik Sorunu”, *Varlık*, nr. 902, Kasım 1982.

rak “Türk minyatüründe gerçekçi duyuş ve gelişme” konusunda farklı bir yaklaşım geliştiren Sezer Tansuğ, Batı düşüncesine hâkim olan bakış açılarını “babadan kalma mal”mış gibi Türk düşünce ve sanat ortamına empoze etmek isteyen Batıcıların aslında Batı’yı bize karşı bir baskı aracı olarak kullandıkları kanaatindeydi. Hâlbuki Batı’yı asıl mânâsında benimsemek, onunla ciddi bir şekilde hesaplaşmakla mümkündü.

Şenlikname Düzeni’nden itibaren bütün yazdıklarında bu hesaplaşma gayreti içinde görünen Sezer Bey, bir ara ressam dostlarından Türk-İslâm klasiklerini resim diliyle yorumlamalarını istemişti. Bu teklifi “ilginç” bulan ressamlar, *Mantıku’t-Tayr*, *Kutadgu Bilig*, *Divanü Lügati’t-Türk*, *Mesnevî*, *Hüsni ü Aşk* gibi, belki de daha önce adını bile duymadıkları eserlerle bir süre haşır neşir olarak birer resim yaptılar; böylece önce sergilenen, ardından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı tarafından kitaplaştırılan *66 Kare* adlı resim dizisi doğdu. Sezer Bey, sunuş yazısında, *66 Kare*’lik diziyiyle asıl gayesinin son yıllarda daha çok Batı’ya programlanmış medya ortamının unutturmayı ve küçümsetmeyi başardığı “geleneksel kültürümüze” yeniden ilgi ve sevgi uyandırmak olduğunu söylüyordu.

II

HAREKET’te yayımlanan makalemin beğenilmesi cesareti mi artırmıştı. Bu makaleyi, dostlarımin da teşvikiyle biraz daha çalışarak kitap çapında genişlettim. Böylece doğan ve 1982 yılında yayımlanan *Aşk Estetiği* benim ilk kitabımdı; nasıl yazabildiğime hâlâ hayret ettiğim bir kitap...³ Demek ki cahil cesareti bazan işe yarayabiliyormuş. Bugünkü aklımla ve bilgimle

3 *Aşk Estetiği, İslâm Sanatlarının Temel Prensipleri Üzerine Bir Deneme*, Birlik Yayınları, Ankara 1982.

bile asla cesaret edemeyeceğim meseleler hakkında cesurca açıklamalar getirdiğim, kendimce hükümler verdiğim *Aşk Estetiği*'nin gördüğü ilgiye hâlâ hayret ederim.⁴ Bu da o yıllarda düşünce dünyamızda büyük bir boşluğun bulunduğunu gösterir; açıkçası, farkında olmadan bu boşluğa bir şeyler atıvermiştim.

Kitap doğmuş ve sağda, solda çok okunmuş, hakkında çok övücü yazılar yazılmıştı.⁵ Beni çok sevindiren yazılardan biri Dr. Selçuk Mülayim imzasını taşıyordu. Seçkin bir sanat tarihçisi olduğu kadar estetik meseleleriyle de yakından ilgilenen Selçuk Bey, “İslâm sanatlarının derununda yatan ince estetik dokuya bir hayli yaklaşan Ayvazoğlu, pek çok bakımdan tarafsız, fakat sömürge aydını olmayı kabul etmeyen bir araştırmacı. Çünkü baştan sona ortak değerlerini yaratırken en büyük payı koyduğumuz bir sanata cesurca, ısrarla, içten ve aşkla yaklaşmaktadır. Yazar, öteki araştırmacılar gibi, göz korkutucu zorluklar ve tuzaklarla karşı karşıya olduğu halde güzel bir savaş vermiş. İstekle girdiği bu çabada bir hayli ilerleyebilmiş, üstelik bu çabanın yalnızca bir ‘deneme’ olduğunu vurgulayarak...” diyordu.⁶

4 *Aşk Estetiği*, Aziz Çalışlar'ın da dikkatinden kaçmamıştı. Marksist bir estetikçi olan yazar, *Varlık* dergisinde yayımlanan “İslamcı-Milli Sanat Anlayışı Üstüne Görüşler” başlıklı makalesinde, görüşlerini, büyük ölçüde, *Aşk Estetiği*'nden cımbızla çektiği cümlelere kendince anlamlar vererek açıklamıştı. Bu yazı, Çalışlar'ın *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik* (Cem Yayınevi, İstanbul 1983) adlı kitabında da yer almaktadır.

5 Bu yazılardan bazılarını saklamışım; yayın yerlerini ve tarihleri kaydetmeyi ihmal etmediklerim şunlardır: Ergun Göze, “Birkaç Mühim Eser”, *Tercüman*, 19 Ağustos 1982; “Aşk Estetiği”, *Yönelişler*, nr. 6, Eylül 1982; Mustafa Kutlu, “Aşk Estetiği”, *Türk Edebiyatı*, nr. 108, Ekim 1982; Saadeddin Elilbol, “Aşk Estetiği Üzerine”, *Kültür ve Sanat*, nr. 22, Ocak 1983, s. 12-17; Halil Kaleli, “Arabesk”, *Yeni Devir*, 26 Şubat 1983; Kemal Tuba (Namık Kemal Zeybek), “Aşk Estetiği”, *Hamle*, nr. 6, 1983; Abdullah Çalışkan, “Beşir Ayvazoğlu ile Aşk Estetiği Üzerine Bir konuşma”, *İlim ve Sanat*, nr. 9, Eylül-Ekim 1986, s. 82-83.

6 “İslam Sanatlarının Estetiği ve Bir Yaklaşım”, *Türk Edebiyatı*, nr. 18, Ağustos 1983, s. 54.

Düşünen meraklı gençlere yeni ilgi alanları açan *Aşk Estetiği* ile bazı sinemacılar da ilgilendi. Ressam Erol Akyavaş bile kendi sanat anlayışını açıklarken *Aşk Estetiği*'ni kullanmıştı. Fakat benim sorularım hiç tükenmemiş, bulduğum cevaplardan da hiç tatmin olmamışımdır. Bu soruların verilmemiş çok daha doğru cevapları mutlaka vardır. Yeri gelmişken şu hususu da belirtmek istiyorum: *Aşk Estetiği*'ni yazarken İslâmî bir estetik inşa etmek gibi ideolojik bir amacım hiç olmadı. Tek amacım, bugün "İslâm sanatları" adı altında topladığımız ürünlerin ardındaki dünya görüşünü ve estetik prensiplerini anlamak ve anlayabildiğim ölçüde anlatmaktı. Hatta bunun sadece deneme, mütevazı bir düşünme egzersizi olduğunu söyleyebilirim. Belki geçmişin sanat ürünlerini, meselâ divan şiirini anlayıp açıklamakta yardımcı olabilir.

Daha sonra yazdıklarımın hemen tamamı, *Aşk Estetiği*'yle attığım temel üzerine bina edilmiştir. Ama estetikle ilgili spesifik meselelerden şartların zorlamasıyla maalesef uzaklaştım. 1980'lerin başlarında, son derece zor şartlarda yazılmış bir metnin kusursuz ve aradan onca zaman geçtikten sonra eskimemiş olması düşünülebilir mi? Bu sebeple *Aşk Estetiği*'ni hep yeniden yazmayı hayal ettim, fakat göze alamadım; çünkü bu kitaptaki meseleler, çok fazla kendi başınıza kalmayı, çok okumayı, üzerinde fazlaca düşünmeyi gerektiriyor. Gazetecilik bu türden çalışmalara hiç uygun olmayan bir meslektir. Şartların zorlamasıyla gazeteciliğe dönünce *Aşk Estetiği*'nden kopmam kopmasına, ama o beni hep kovaladı. Bir yığın meseleyi tartışmaya açan iddialı bir kitap yazmışsanız, kaçamazsınız. Bugün bile İslâm, sanat ve estetik meseleleri herhangi bir şekilde gündeme geldiğinde, *Aşk Estetiği*'ne ve yazarına mutlaka başvuruluyor.

1980'lerin sonunda, *Aşk Estetiği*'nde çerçevesini çizmeye çalıştığım geleneğin modernizme karşı nasıl direndiğini anlat-

maya çalıştığım uzun bir metin kaleme almıştım. Yayıncı öyle arzu ettiği için *İslâm Estetiği ve İnsan* ismiyle yayımlanan bu metinde *Aşk Estetiği*, “Gelenek” başlığıyla birinci bölüm olarak kullanılmıştı.⁷ Anlatmayı doğru bulmadığım sebeplerle aceleye geldiği, ayrıca isminden hiç memnun olmadığım için yeni baskılarının yapılmasına izin vermediğim *İslâm Estetiği ve İnsan*, farklı bir kitap olduğu zannedilerek hâlâ aranır durur. Bu kitabın çıktığı tarihte, *Arredamento Dekorasyon* dergisinde, Turgut Cansever’le yapılmış uzun bir röportajı hayranlıkla okumuştum.⁸ O tarihte hakkında fazla bir şey bilmediğim Turgut Bey, İslâm sanatı ve Osmanlı tecrübesi hakkında o kadar derinlikli konuşuyordu ki, cesaretimin birden kırıldığını hissettim.⁹ Yine o yıl tanıştığım Erol Akyavaş’ın *Aşk Estetiği*’ne gösterdiği ilgi sayesinde kaybettiğim cesareti az çok yeniden kazandımsa da, boyumu aşan bu meselenin peşini bırakmaya karar vermiştim. Bu arada başka bir yayınevinin talebi üzerine, kısa bir özeti *İslâm Estetiği* ismiyle yayımlandığını ve bu kitabın Makedonca ve Arnavutçaya çevrildiğini hatırlatmak isterim.¹⁰

Aşk Estetiği, çok arandığı için, yeni bir düzenleme, ufak tefek değişiklik ve ilâvelerle 1993’te yeniden basıldı.¹¹ *İslâm Estetiği ve İnsan*’ın “Gelenekte Çözülüş” ve “Direnen Gelenek” başlıklarını taşıyan ikinci ve üçüncü bölümlerini de genişleterek *Geleneğin Direnişi* ismiyle kitaplaştırdım.

7 *İslâm Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul 1989.

8 “Mimarîde yeni yönelişleri ortaya koyabilecek tek ülke Türkiye’dir” (Konuşanlar: Ömer Madra-Fuat Şahinler), *Arredamento Dekorasyon*, nr. 11, Aralık 1989.

9 Daha sonra dostluğunu kazandığım Turgut Cansever’le beş önemli röportaj gerçekleştirdim. Bu röportajlar için bk. *Dünyayı Güzelleştirmek, Turgut Cansever’le Konuşmalar*, Timaş Yayınevi, İstanbul 2012.

10 *İslâm Estetiği*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992 (Makedonca tercümesi 2002, Arnavutça tercümesi 2009)

11 *Aşk Estetiği, İslâm Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1993.

Özellikle *Aşk Estetiği*, çok aranan, çok okunan, hatta ders kitabı olarak kullanılan bir “kült kitap” haline gelmişti. Kaç baskısının yapıldığını bilmiyorum; kütüphanemdeki en yeni baskı, 1999 tarihini taşıyor. Yayınevi değiştirdikten sonra, hemen her kitabımı yeni baskıları yapılmadan önce inceden inceye gözden geçirdim; fakat *Aşk Estetiği*’ne bir türlü elim değmedi; dedim ya, cesaretim kırılmıştı. Otuz küsur yaşına basan bu kitabın çok eskidiğini, dolayısıyla yeniden yazılması gerektiğini düşünüyor, yeni bir baskısının yapılması yönündeki ısrarlı talepleri hep geri çeviriyordum. Sonunda uzun bir giriş yazarak yazılış ve yayılış macerasını anlatmak şartıyla hiç değiştirmeden okuyucuyla buluşturmaya karar verdik.

III

AŞK Estetiği’ni yazarken Müslüman olarak Sidi İbrahim ismini almış İsviçreli bir şarkiyatçı olan Titus Burckhardt’ın *Art of Islam, Language and Meaning* (1976) isimli eserinden habirim bile yoktu. İkinci baskıyı hazırlarken sadece bir bölümünün tercümesini¹² okuyabildiğim ve İslâm sanatını anlamak bakımından çok önemli bulduğum bu eser, yıllar sonra Turan Koç tarafından dilimize kazandırıldı.¹³ Ayrıca *İslâm Estetiği* adlı eseriyle konuya “ihvan” kavramı açısından yeni bir açılım getiren Turan Koç, son zamanlarda bu mesele üzerinde düşünen ve yazan birkaç isimden biridir.¹⁴ Yalçın Çetinkaya’nın *İhvan-ı Safa’da Müzik Düşüncesi*, Özgür Taburoğlu’nun *Dünyevi ve Kutsal* ve Ayşe Taşkent’in *Güzelin Peşinde* adlı eserleriyle Aydın Işık’ın din-estetik ilişkisini genel çerçevede ele aldığı *Din*

12 Titus Burckhardt, “İslâm Sanatının Esasları” (çev. Hakkı Önkol), *Kubbealtı Akademisi Mecmuası*, C. XVIII, nr. 1, Ocak 1989.

13 Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı, Dil ve Anlam* (çev. Turan Koç), Klasik Yayınları, İstanbul 2010.

14 *İslâm Estetiği*, İSAM Yayınları, İstanbul 2009.

ve *Estetik* adlı “felsefî inceleme”si, bu konularla ilgilenenlerin okuyabilecekleri önemli kitaplardır.¹⁵ Hilmi Yavuz¹⁶ ve Hasan Bülent Kahraman da, “İslâm Estetiği” meselesini, kitap çapında değilse bile, yazılarında sık sık ele almış ve önemli görüşler ileri sürmüşlerdir. Mazhar Bağlı’nın *Modernizme Direnen Estetik* adlı eserine de dikkatinizi çekmek isterim.¹⁷ “Modernleşme düşüncesi insanın mümkün tüm pratiklerini evrimci ve ilerlemeci bir çizgide ele alarak insanı ‘soyut’ bir tekçiliğe doğru sürüklerken ‘yöntem’in değil daha çok ‘bir yöntem’in altını çizmektedir,” diyen Mazhar Bağlı, bu anlayışın “farklı okuma biçimlerine karşı fazla mesafeli ve çekingen” davrandığını düşünüyor.

Aşk Estetiği’ni yazarken ben de tarihin her alanda Avrupa-merkezli bir bakış açısından yazıldığı, Avrupa dışında kalan medeniyetlerin insanlık tarihinde arızî bir unsurmuş gibi ele alındığı görüşünden yola çıkmıştım. Avrupa-merkezli bakış açısına göre, esas olan Avrupa tarihi, dolayısıyla Avrupa sanatıdır. E.H. Gombrich’in, sahasında önemli eserlerden biri olan *The Story of Art*’ında Uzakdoğu ve İslâm sanatlarına 5-10 sayfalık bir yer ayrılmıştır. Bir Avrupalının Avrupa-merkezli düşünmesi ve bunu dayatması tabii karşılanabilir; fakat Avrupalı olmayan aydınların ve düşünürlerin bu dayatmaya teslim olmaları kabul edilebilir bir şey değil. Meselâ Sezer Tan-suğ’un aşırı batıcılığı dolayısıyla eleştirdiği Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun Nazan İpşiroğlu’yla birlikte yazdığı *Oluşum Süreci*

15 Yalçın Çetinkaya, *İhvan-ı Safa’da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul 1995; Özgür Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal-Modernlerin Maneviyat Arayışları*, Metis Yayınları, İstanbul 2008; Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde*, Klasik Yayınları, İstanbul 2012; Aydın Işık, *Din ve Estetik-Felsefî Bir İnceleme*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2013.

16 Meselâ bk. “Muhafazakâr sanat yok, İslâm estetiği var” (Konuşan: Burcu Bulut), *Yeni Şafak*, 14 Haziran 2012; “İslâm Estetiği ve Türk Oryantalizmi”, *Zaman*, 26 Kasım 2012.

17 Mazhar Bağlı, *Modernizme Direnen Estetik*, Kapı Yayınları, İstanbul 2010.

İçinde Sanatın Tarihi adlı 190 sayfalık kitapta, başka medeniyetlerin sanatlarına ayrılan yer sadece 20 sayfadır. Tek doğru ve meşru tercih Avrupa'nın tercihiymiş ve bütün insanlık bu tercihi benimsemek zorundaymış gibi... Adnan Turani'nin 614 sayfalık *Dünya Sanat Tarihi*'nde de Türk-İslâm sanatına 63, Türk sanatının batılılaşma tarihine de 35 sayfa ayrılmıştır.¹⁸

İnsanlık için nihaî hedef olarak Batı'nın vardığı ve varacağı yere işaret eden bu bakış açısı, başka medeniyetleri değerlendiren, zorlama yorumlara da yol açmaktadır. Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun Sabahattin Eyüboğlu'yla birlikte *Fatih Albümü*'nü değerlendirdiği kitabın önsözünde, Fâtih'in hümanist bir padişah olduğu ve sarayında hümanist bir havanın estiği, onun ölümünden sonra Osmanlı kültürünün kendi içine kapandığı, bu yüzden Avrupa'da Rönesans'la başlayan büyük değişim ve dönüşümün dışında kalındığı iddia edilir.¹⁹

Bu yaklaşımda, Antikite'yi zamanında keşfedememiş olmak, açıkça tarihi bir yanlışlık olarak görülmekte ve bu yanlışlık İslâm'daki "tasvir yasağı"na bağlanmaktadır. Batı'nın insana, eşyaya ve tabiata bakışı en doğru ve ideal bakışmış gibi, biz öyle bakmadığımız veya bakamadığımız için, mensup olduğumuz medeniyet ve içine doğduğumuz kültür hakkında şüpheler uyandırılmıştır. Dünya haritasının başka bir açıdan da çizilebileceği, dolayısıyla siyasî tarihin de, sanat tarihinin de farklı yazılabileceği unutulmaktadır.

IV

TASVİR yasağı sadece Müslümanlığa has bir ilke değildir. Aynı ilke diğer semavî dinlerde de güçlü ve ısrarlı bir biçim-

18 *Dünya Sanat Tarihi*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.

19 M. Ş. İpşiroğlu-S. Eyüboğlu, *Fatih Albumuna Bir Bakış*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1955, s. IX-XII.

de vurgulanır. *Tevrat*'ta her türlü tasviri yasaklayan açık emirler vardır. İlk Hristiyanlık da putperestliğe düşme kaygısıyla resim ve heykele karşı cephe almıştı. Fakat zamanla bu anlayış değişmiş, kiliseler tasvirlerle doldurulmuştur. İkonalara tapınma, bilindiği gibi, Doğu Roma İmparatorluğu'nda büyük bir tepkinin doğmasına yol açmış ve 745 yılında kiliselerdeki bütün dinî resimler imha edilmiş (İkonoklazm), Protestanlığın kurucusu Martin Luther de kiliselerden dinî tasvirleri kaldırmıştı.

Tasvir yasağı, İslâm'da, Yahudilikte olduğu kadar şiddetle vurgulanmaz. *Kur'an-ı Kerim*'de tasviri yasaklayan herhangi bir âyet bulunmamaktadır. Fakat tasvir yasağı putlaştırmayı yasaklayan genel bir ilke olarak alınırsa, *Kur'an-ı Kerim*'in sırf bu ilkeyi hayata geçirmek için indirilmiş bir kitap olduğu bile söylenebilir. Bütün semâvî dinlerde var olduğuna göre, tasvir yasağı evrensel bir ilkedir; bu bakımdan en basit biçimiyle resim ve heykel yasağı olarak anlayıp ardındaki derin felsefeyi göz ardı etmek doğru değildir. Bu yasak, putlaştırmanın yasaklanması olarak anlaşıldığı takdirde geçerliliğini hiçbir çağda yitiremeyecek temel bir ilke olarak karşımıza çıkar. O zaman tasvir kavramının içine ikona'lardan idol'lere, kendilerini tanımlayıp kişisel arzularını kitlelere dayatan tiranlara, paraya ve pop yıldızlarına kadar putlaştırılan her şey girer.

Ressam Erol Akyavaş, bu gerçeği fark etmişti; para temasını işlediği "İkonoklastlar İçin İkonalar" dizisinde, bir yandan antik sikkelerde beliren suretleriyle putlaştırılmış tiranları, dolayısıyla tiranlığı, totalitarizmi; bir yandan da para fikri etrafında maddeciliği ve maddeci Batı dünyasını yargılayan "tasvir yasağı" meselesine de yeni bir yorum getirmişti.

Tasvir yasağının böyle anlaşılması, aynı zamanda, putlaştırılmadığı sürece, tasvir kavramının çerçevesine girebilecek sanatların yasak kapsamı dışında kaldığı anlamına gelmekte-

dir. Esasen tasvir, yani resim ve heykel, İslâm tarihinin hemen her döneminde belli ölçüde var olmuştur.

Başlangıçta, günah işlemiş olmamak için, yani sadece itikadî endişelerle figürden kaçan veya figürü cansızlaştırarak bir çeşit nakış haline getiren Müslüman sanatçılar, zamanla tasvir yasağının basit bir yasak değil, temel bir ilke olduğunu anlamış ve bu ilkenin üzerine başlı başına bir estetik inşa etmişlerdir. Mimarîden musikiye, şiirden tezyinata, hat sanatından arabeske kadar, İslâm sanatı deyince aklımıza gelen bütün sanatların arkasında, özellikle sûfiler tarafından bu ilke etrafına dantela gibi örülmüş ince bir estetik ve muhteşem bir metafizik yatmaktadır. Figürde, daha kavrayıcı bir ifadeyle, geçici dış görünüşlerde oyalanmayıp doğrudan eşyanın içine dalan sanat iradesini tasvirde kaçışa bağlamak yanlış olmayacaktır. Bu sanat anlayışı, Turgut Cansever'in ifadesiyle, "sanatın çeşitli güçler adına istismar edilmesini, bir telkin ve kandırma aracı olarak kullanılmasını" önlemiştir. Batı dünyasında kilisenin, sosyal sınıfların ve ideolojilerin tasvirci sanatı birbirlerine karşı bir çeşit silâh olarak kullandıkları biliniyor. Tasvirci sanat, ister istemez, tasvir ettiğini ya yüceltir yahut küçültür, yani meydan okuyan bir sanattır. Hâlbuki hiçbir fenomeni doğrudan dile getirmeyen tezyinî sanat, yukarıda ifade ettiğimiz temel hedefinin dışında, dünyayı güzelleştirmek gibi bir görevi üstlenmiştir. Sanat bu mânâda doğrudan hayatın içine katılır; seyredilen değil, yaşanan bir olgu haline gelir.

Özetlemek gerekirse, bugün tasvir yasağını sadece putlaştırma yasağı olarak anlamak gerektiğini söylerim. Bu konudaki hadislerin çerçevesi, eskiden olduğu gibi, güzel sanatlarla sınırlandırılırsa, fotoğraftan sinemaya, hikâyeden romana kadar bir yığın ifade vasıtasından uzak durmak zarureti ortaya çıkacaktır. Hâlbuki bugün Müslümanlar, fotoğraftan da, fotoğrafın türevlerinden de mümkün olduğu kadar faydalanmaya çalışmaktadırlar, faydalanmak zorundadırlar da.

V

O HALDE bu kitabın teklifi, geriye dönüp eskiden üretilmiş olanların benzerlerini günümüzde üretmek değil, üzerinde oturduğumuz zengin birikimden beslenmenin yollarını aramaktır. Gelenek, bir kültürün kendini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenilenme şuuruyla devam ettirme gücüdür. Bu bakımdan yenileşmeyi –veya kendini yeniden üretmeyi– onun tabii fonksiyonlarından biri olarak anlamaktan yanayım. Ancak gelenek hayatietini koruyorsa kendini yenileyebilir; bu hayatietini sağlayan kurumlar yok edilip refleksleri dumura uğratılmışsa yapacak fazla bir şey yok.

Bir ara “Yaratıcı Muhafazakârlık” diye bir kavram geliştirmeye çalışmıştım. Bırakın yaratıcılığı ve geleneği yeniden üretmeyi, muhafazakârların neyi, nasıl muhafaza etmeleri gerektiği konusunda bile sarıh bir fikre sahip olmadıklarını gördüm. Eğer yıkmazlarsa, onararak tahrip ediyor, daha da kötüsü, sadece sevgi değil, bilgi ve yaratıcılık gerektiren geleneği –aksi takdirde hareket alanımızı daraltan göreneklere dönüşür– eski eserlerin sıradan benzerlerini üreterek büsbütün devam edemez hale getiriyorlar. Doğu’yu ve Batı’yı geçmiş ve bugünüyle bilen yaratıcı sanatkârların içinden geldiğimiz dünyanın estetiğini yeniden üretecek çalışmalar yapmaları gerekirdi. Bunu yapması beklenenler, sürekli kendini tekrarlayan –ve halinden yakınıp duran– kısır bir şiirin içine kapanmış görünüyorlar.

Peki, öldüğü varsayılan geleneğe yeni bir ruh üflenebilir mi? Zor, ama mümkün! Unutulmuş alfabeler çözülüyor, ölü kültürler diriltiliyor da, daha dün yaşadığınız kültürün dili ve sembolleri niçin çözülemesin? Bunun için önce kendi kültürünüzden korkmamanız, bu topraklara ayağınızı sağlam basıp onu anlamaya, dilini sökmeye ve yeniden anlamlandırmaya çalışmanız gerekir. Küreselleşen dünyanın ilimde, sanatta, felsefede nereye geldi-

ğini bilmeden, yani kendi içine kapanarak varabileceğiniz bir yer yok. Gerektiğinde dışarıdan da bakabilmelisiniz, hatta bu şarttır; ama içeridekilere akıl vermek için değil, dönüp üretme ve yeniden inşa faaliyetine katılmak için. Yani “eve dönüş”... Dönüşte evinizi beğenmeyebilirsiniz, giderken bıraktığınız ev artık ihtiyaçlarınıza cevap vermiyor olabilir. O halde onu ya – yeni ihtiyaçları da göz önüne alarak– özenle restore eder yahut temelleri üzerine yeni bir ev inşa edersiniz! İçinde yaşayabileceğiniz yeni bir ev! Yeni bir estetik! *Aşk Estetiği* ile benim yapmaya çalıştığım bundan başka bir şey değildi.

VI

AŞK Estetiği’ni hiç değiştirmeden okuyucuyla buluşturma-ya karar verdiğimizizi söylemiştim. Fakat dayanamadım, bazı değişiklikler ve sonraki yıllarda çeşitli vesilelerle yazdığım yazılardan seçerek bazı ilâveler yaptım. Bunlar kitabı yenilemedi, fakat zenginleştirdi. Ayrıca kitabın sonuna benimle *Aşk Estetiği* etrafında yapılmış röportajlardan dördünü ekledim. İçim rahatladı mı? Hayır! Meraklı okuyucularımın *Aşk Estetiği*’yle yetinmemelerini, bu konuda yazılmış, yukarıda birkaçının ismini verdiğim eserleri de okumalarını tavsiye ederim.

Aşk Estetiği’nin bu yeni baskısına emeği geçenlere, Ömer Erdem’e, editörüm Mustafa Çevikdoğan’a, kapak tasarımını yapan Utku Lomlu’ya, Kübra Altıntaş’a iç tasarımını yapan Bahar Kuru Yerek’e ve bütün Kapı Yayınları çalışanlarına teşekkür ediyorum.

“Aşk” kelimesini yeni ve eski harflerle okuyabildiğimiz nefis kûfi istifini kapakta kullanmamıza izin veren Hattat Ali Toy’a da teşekkür borçluyum.

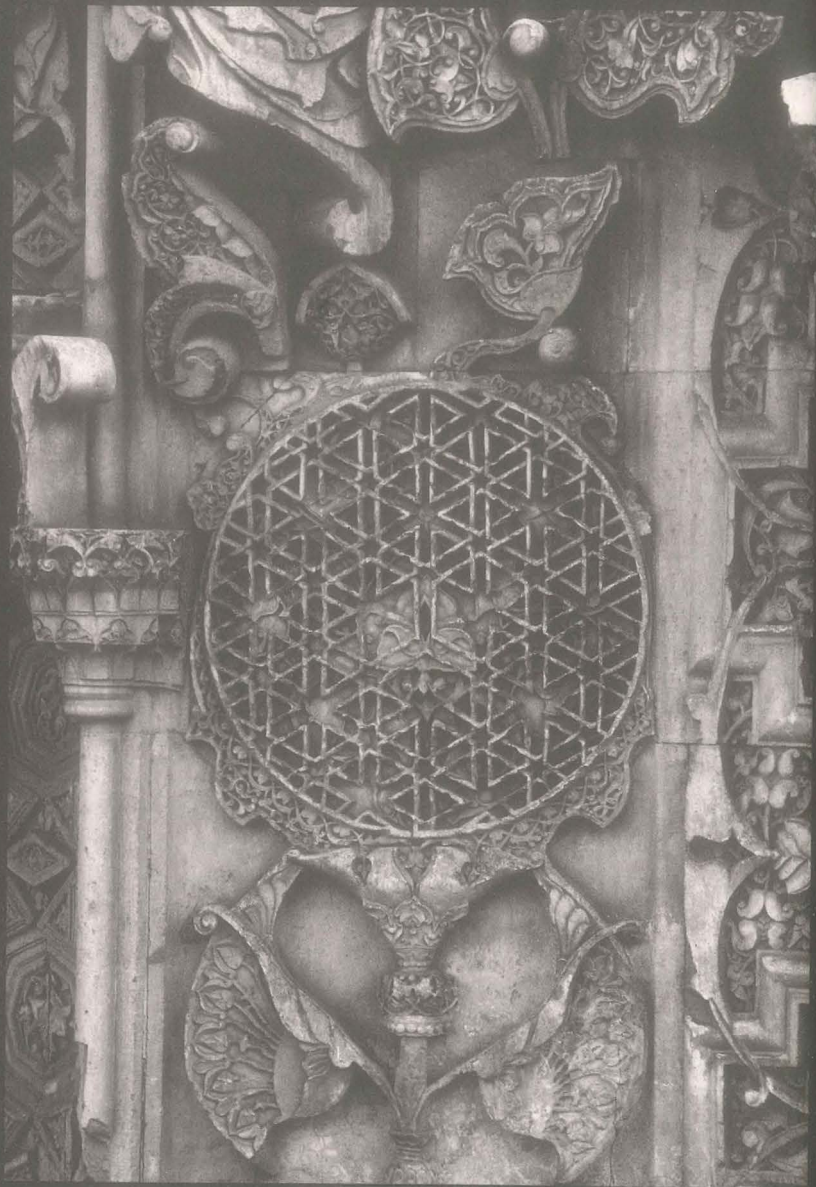
Altunizade, 6 Eylül 2013
Beşir Ayvazoğlu

Birinci Bölüm

TEMEL DÜŞÜNCE

Dinle neyden kim şikâyet etmede
Ayrılıklardan hikâyet etmede
– Mevlânâ





Divriği Ulucamii portalinden bir detay

I

“Cihanın Cânını Aramak”

Akıl ve zekâ taslamak İblis'ten, aşk Âdem'den
– Mevlânâ

Mesnevî'nin ilk on sekiz beyti, başlı başına bir estetik program olarak ele alınabilir. Mevlânâ, daha ilk mısraında musikiden söz ederek bize önemli bir ipucu vermiştir. *Mesnevî* şârihleri “ney”le Kâmil İnsan'ın kastedildiğini söylerler. Ancak bu kelimenin asıl mânâsını bütünüyle dışarıda bırakmak için hiçbir sebep yoktur. Yani ney'in aynı zamanda bir musiki âleti olduğunu; hattâ kalem ve kâğıt ilişkisini hesaba katmadan, Mevlânâ'nın çok geniş ilgiler içinde kullandığı “ney” kavramı basit bir sembol olmaktan öteye geçemez.¹

Musiki ve buna bağlı olarak raks, Mevlânâ'nın hayatında ve eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Sema, tasavvuf tarihinde çok eskilere gider.. İlk semahane 864 yılında Bağdat'ta açılmıştır.² Fakat özellikle Mevlevîlikte musiki, raks ve hatta resmin

1 Tahirü'l-Mevlevî, Mehmed Es'ad Dede'nin tamamlamadığı *Mesnevî* şerhinde şöyle dediğini naklediyor: “Neyden murad, enaniyeti, yani benliği fani ve mer-tebe-i bekâbillahda bâki olan velî-yî kâmil ve mürşid-i âgah-dildir. Yahud bildi-ğimiz neydir; teville hacet yoktur.” Bk. Tahirü'l-Mevlevî, *Şerh-i Mesnevî*, İstanbul 1971-1973, C. I, s. 51.

2 Annemarie Schimmel, “Sema-ı Semavî”, *İlahiyat Fakültesi Dergisi III-IV*, Ankara 1954; semaın tasavvuf tarihindeki önemini daha iyi anlamak için Kuşeyrî'nin

önemi, bilinen bir gerçektir. Sûfiler arasında çok yaygın olan bir inanışa göre musiki, Allah'ın ruhlara, “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?”³ hitabını hatırlatmakta, dolayısıyla Kâmil İnsan'ın ezelde Allah ile bir olma zevkini şiddetle özlemesine sebep olmaktadır. “Padişahın rebab sesini dinlemekteki maksadı, iştiyak çekenler gibi Tanrı hitabını hayal etmektir.” (M, IV/b. 731)⁴

Mesnevî'nin birinci beytindeki ney, elest bezmindeki bir-oluşu ve benzersiz bir musiki gibi hatırlanan “Elestü birabbiküm” hitabını özleyerek şikâyet eden Kâmil İnsan'dır. Bu hatırlamanın ve hasretin verdiği coşkunlukla kalkıp sema etmeye başlayan sûfi, musikinin ritmine uyarak döner, dönerken âdetta yerçekiminden, yani toprağın kendine çeken kuvvetinden kurtulur. Artık şekillerden büsbütün kopmuş ve sevgiliyle yeniden bir olmanın zevkini yaşamaya başlamıştır. Bu anlamda sema (raks), vuslatın sembollerinden biridir. Sema halinde sûfi arştan da yüksek bir yerde, ayın on dördü gibi noksansızdır, tamdır (M, I/b. 1347). Hallac bu hali şöyle anlatır: “Pervane uçtu, döndü, eritti kendini. Resimsiz, cisimsiz, unvansız hale geldi. Artık ne için dönecekti şekillere? Vuslattan sonra hangi hal vardı ki döne?”⁵

Tasavvufî edebiyatta, “mest”, “sermest”, “serhoş”, “esrük” gibi kelimeler mecazen bu coşkunluk halini ifade eder.⁶ Mecaz

Risale'sine, Hucviri'nin *Keşfu'l-Mahcub*, Kelâbâzî'nin *Taarruf* ve Gazzalî'nin *İhya* ile *Kimya-yı Saadet* isimli eserlerine başvurulmalıdır.

- 3 “Elestü birabbiküm? Kâlu: Belâ” (K, 7/172). “Sûfiler ilk zikir olan ‘Rabbiniz ben değil miyim?’ hitabını iştikler zaman bu hitab onların ruhlarının derinliklerine gömülüp kalmıştı. Nitekim bu hitabın akıldaki mevcudiyeti de gizli ve saklı bir halde kalmıştır. İnsanlar semayı dinledikleri zaman, sırlarında saklı olan o hitab açığa çıkar ve onlar bunu dinleyerek coşarlar.” Bk. Kelâbâzî, *Doğuş Devrinde Tasavvuf / Taarruf*, çev. Süleyman Uludağ, Dergâh Yayınları, İstanbul 1979, s. 211.
- 4 Metinde *Kur'an-ı Kerim* “K”, *Mesnevî* “M”, *Gülşen-i Râz* ise “GR” ile gösterilmiştir.
- 5 Yaşar Nuri Öztürk, *Hallac-ı Mansur ve Eseri Kitabı't-Tavasın*, İstanbul 1976, s. 79.
- 6 “Beni senin etrafından döndüren o anda saki, şarap, kadeh ve devran vardı.” Mevlânâ, *Rubailer I-II*, 150. rubaî. Ayrıca bk. 154. rubaî.

da olsa, musiki, raks ve sarhoşluğun birleşmesi, ister istemez, Nietzsche'nin sanat hadiselerini açıklamakta kullandığı Apollon-Dionysos düalizmini hatırlatmaktadır. Nietzsche'ye göre, dionizik durum, en saf şekliyle musikide gerçekleşir. Çünkü musikide hiçbir fenomen dile getirilmez; ne sınır vardır ne görünümlü. 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.

Nietzsche'nin plastik sanatların ustası olarak kabul ettiği Apollon ise, Öz-Bir'e kavuşmak isteyen insanın kulağına, yaşamaya gerektiğini fısıldayıverir. Çünkü neye mal olursa olsun, görevi, güzel görünüşleri ve şekilleri kurtarmaktır. Apollonik insan, dionizik insan gibi "resimsiz, cisimsiz ve unvansız" değildir. Bunun için, fenomenlerin dış yüzüyle ilgili apollonik, iç yüzüyle ilgili dionizik'le devamlı çatışma halindedir.

O halde, Nietzsche'ye göre sanatçı, ya apollonien bir rüya sanatçısıdır yahut dionysien bir sarhoşluk sanatçısı. Bu iki durumun bir arada bulunmasından "trajik" doğar. Asıl varlıktan 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, hayata aynı anda hem "evet" hem "hayır" demektedir. Nietzsche'nin anladığı mânâda "trajik-olan" budur.⁷ Esasen bu çatışmanın dünyanın özünde var olduğunu söyleyen Nietzsche'de hayat, bir bakıma trajedi mânâsına gelmektedir.⁸

7 F. Nietzsche, "Musikin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu", çev. Nusret Hızır, *Terçüme Dergisi*, nr. 3, 1940. Ayrıca bk. Ionna Kuçuradi, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara 1979, s. 23 vd.

8 Trajedi hakkında bk. Beşinci Bölüm. Tasavvufu Nietzsche'nin fikirleriyle doğrulamak yahut onu tasavvufa dayanarak haklı çıkarmak gibi bir gayemiz yoktur. Sadece, bütün büyük geleneklerde var olan üniversal bir görüşü daha iyi

Dionizik durumun, sūfilere “aşk” kelimesiyle ifade ettikleri hali karşıladığı söylenebilir. Mevlânâ bir rubaisinde, Nietzsche’den asırlarca önce, cihanın canını (Öz-Bir) aramak üzere, fenomenlerin iç yüzüne dalan sanatçıyı şöyle tarif etmiştir: “Kendimi mest olarak bir düzenle oraya atayım, bakayım cihanın canı orada mıdır? Ya özlediğim yurda ayağımı basarım yahut başımı da gönlüm gibi kaptırıp giderim.”⁹ Özlenen yurt, ney’in, yani Kâmil İnsan’ın, ayrı düştüğü için şikâyet ettiği yurttur.

Tasavvufî düşüncede, insanı hayata “evet” demeye zorlayan Apollon’un görevi şeytana (İblis) yüklenmiştir. Bu sūfilere göre şeytan, bir toprak parçasında “rahmeten li’l-âlemîn”in gizli olduğunu göremediği için, ateşten yaratıldığını iddia ederek Âdem’e secde etmemiştir. Çünkü o, Âdem’in sadece dış şeklini görebilmiş, yani şekilde kalmıştır.¹⁰ Başka bir ifadeyle, şeytan, fenomenlerin dış yüzüyle ilgilidir, tıpkı Apollon gibi. Bunun için insanın kulağına hep yaşaması gerektiğini fısılda-makta, geçici şeylere bağlanmasını ve şekillerin bâki kalmasını istemektedir.

Sūfi, kendisini vuslattan alıkoyacak şeytana karşı mücadele etmek ve galip gelmek zorundadır. Aşk’ın şeytanla barışması

açıklamak için Apollon-Dionysos düalizmini kullandık. Esasen, dalma “bezm” kavramıyla birlikte ve genellikle tasavvufî bir remz (sembol) olarak kullanılan Cem (veya Cemşid), klasik kültürümüzde Dionysos’a tekabül etmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal’in gazellerini değerlendirirken bu hususa dikkat etmiştir. Cemşid/Dionysos teminin alkolün ve neşesinin bulunduğu her yerde kendiliğinden var olduğunu belirten Tanpınar, ancak, bu temin Doğu şiirinde tasavvufî sembolizme mal olarak tamamen farklı bir çehreyle karşımıza çıktığını söyler. Bk. *Yahya Kemal*, İstanbul 1962, s. 148.

9 Mevlânâ, *Rubâiler*, 29. rubâî.

10 Muhammed İkbal, *Cavidname*, çev. Annemarie Schimmel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1958, s. 254 vd. Schimmel, 1243. beytin şerhinde, tasavvufta ve Batı mistisizminde şeytan hakkındaki görüşlerin bir dökümünü veriyor.

düşünülemez. Çünkü bu iki prensip, birbiriyle asla barışamayacak iki haddi temsil etmektedir. Yalnız bu noktada, şeytanın insanın manevî gelişmesi için gerekli bir prensip olduğu unutulmamalıdır. Şeytan eğer Allah'ın emrine karşı geldiği için yok edilmiş olsaydı, Âdem cennetten kovulmasına sebep olan suçu işleyemeyecek, dolayısıyla, Muhammed İkbal'in de ifade ettiği gibi, "tefekküre daha varamamış halden çıkıp kendi kuvvetlerini idrak edemeyecek", yani iyi ile kötü arasındaki farkı göremeyecekti.¹¹ Bu da seçme zevkini tadamaması demektir. Kısacası, insanın hürriyeti, daha doğrusu insan oluşu, şeytanla karşı karşıya bırakılmış olmasıyla ilgilidir.

Muhammed İkbal, Goethe'ye hayrandı; çünkü hayalini kurduğu İslâm dünyasını asırlık uykusundan uyandıracak "devamlı faaliyet halindeki insan"la Faust tipi arasında büyük bir benzerlik görüyor, beşerî mânâda ilerlemeyi, şeytanın iğvalarına karşı verilen sürekli mücadelenin sonucu olarak görüyordu. İkbal'in manevi kılavuz olarak benimsediği Mevlânâ'nın da şeytanı insanı faaliyete sevk eden ilke olarak anladığına dair ifadeleri vardır.¹² *Faust*'un "Gökte Prolog" bölümünde Tanrı, Mefisto'nun talebini kabul ettikten sonra şöyle der:

*Gayretleri çok çabuk gevşer insanoğlunun;
Mutlak rahatı ister biraz vakit geçince.
Şeytanı yoldaş ettim ben de yanına onun;
İtsin onu, uyarsın, o da yaratsın diye.*

Muhammed İkbal, *Peyam-ı Meşrik* (Şarktan Haber) adlı eserini Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı*'na cevap olarak yazmıştır. Bu eserin bir bölümünde, Goethe, cennetteki İrem bağında karşılaştığı Mevlânâ'ya *Faust*'un "Gökte Prolog" bölümünü okur.

11 Muhammed İkbal, *age*, s. 254.

12 "Her düşman senin ilacındır; senin için hoş ve faydalı bir kimyadır." M, IV/b. 94.

Mevlânâ, Alman şairinin Tanrı ile şeytan arasındaki sözleşmeyi anlattığı mısraları dikkatle dinledikten sonra şunları söyleyecektir:

Senin tefekkürün gönül köşesine çekildi ve bu eski cihanı yeniden yarattı. Sen, ten içinde canın ıstırap ve saadetini gören insansın. Sen sedef içinde incinin oluşunu gören insansın! Aşk sırrından herkes haberdar olamaz, herkes bu dergâha giremez. Ancak iyi olarak yaratılan ve hilkatin esrârına mahrem olan insan anlayabilir ki zekâ ve maharet şeytandan, aşk ise âdemden sadır olur.

Aşkî Âdem'e, zekâ ve mahareti şeytana nispet eden anlayış özellikle tasavvuf çevrelerinde hayli yaygındı. Şeytan, Âdem'i sadece bir toprak yığını olarak görüp onda gizli "rahmeten li'l-âlemîn"i fark edemediği için dış görünüşte kalan akli temsil etmektedir; bu yüzden tek gözlü olarak tasavvur edilmiştir: "Seyret de, kör İblis'e dönme. O noksan olduğundan noksan görür de bir yanı görmez. Âdem'in toprağını gördü de dinini göremedi." (M, IV, b. 1616-17) Öyleyse fenomenlerin iç yüzüne nüfuz edemeyen şeytan şekillerin bâki kalmasını istemekte ve insanları geçici şekillere bağlanmaya zorlayarak bir bakıma Allah'la savaşa ve mübahaseye kalkışmaktadır:

İblis ve soyu soppu gibi Tanrı'yla savaşa ve mübahasedesin (...) Bahtı yaver ve talihi kutlu olan bilir ki, akıl ve zekâ taslamak İblis'tendir, aşk Âdem'den. (M, IV/b. 1395 ve 1402)

Mevlânâ ile Goethe'yi konuştururken bu son beyti kullanan Muhammed İkbâl, sûfîlerin şeytanla ilgili diğer tasavvurlarını da önemsiyordu. Ahmed el-Gazzâlî, Hallac, Feridüddin Attar gibi, şeytanı gerçek bir monoteist (muvahhid) ve gözü yaşlı bir mustarip olarak görenler de vardır. Allah'a duyduğu sonsuz aşk yüzünden kendisine bir ortak yaratılmasına dayanamayıp isyan eden Şeytan'ın Âdem'e ve oğullarına düşmanlığı,

gözü sevgilisinden başkasını görmeyen bir âşkın rakiplerine duyduğu düşmanlığa benzetilir. *Mesnevî*'de de buna yakın bir görüşü ifade eden beyitler vardır:

Tutalım Âdem'e secde etmemem hasettendi. Ama o haset de aşktan meydana geldi; inattan, inkârdan değil. Her haset şüphesiz dostluktan meydana gelir. Sevgiliyle başkaları bir arada oturunca haset baş gösterir. (M, II, b. 2642-43)

Şeytan, Muhammed İkbal'in *Câidname*'sinde de karşımıza böyle ıstırap çeken gözü yaşlı bir âşık olarak çıkar. Birçok mutasavvıf, onun kıyamet gününde üzerindeki lânetten kurtulacağına inanırdı; çünkü *Kur'an-ı Kerim*'de kıyamete kadar mel'ûn olduğundan söz edilmiştir.¹³ Hıristiyanlıkta ise cehennem itilecek ve sonsuza kadar orada kalacaktır. Avrupa ortaçağının şeytanı, kötülük adına ne varsa hepsinin kaynağıdır; mutlak kötülüktür, Giovanni Scognamillo'nun ifadesiyle, "ezeli düşmandır, başı ezilecek yilandır, bin yüzlü canavardır, cehennemden çıkan ve cehenneme dönmesi ve orada kalması gereken kara güçtür; daima tetikte, daima saldırıya hazır."

İslâmî anlayışa göre, insanın şeytanî olanla mücadelesi, ikilikten kurtularak mutlak olanı idrak etme, yani birlikte ebediyete erme mücadelesidir. Orda artık şeytan bile bir melekten başka bir şey değildir. İkilikte kaldığı müddetçe, insanı gelip geçici şeylere bağlamaya çalışan şeytanın en önemli görevi, dünyada ebediyete erme vehmini yaratmaktır. Bu vehim ifade edildiği zaman, Nietzsche'nin terminolojisini kullanmak gerekirse, apollonien ifade biçimi doğacaktır. Gelip geçici şekilleri ebedileştirmek, özellikle resim ve heykel sanatlarının gayesi

13 "Yüce Allah 'Öyleyse çık oradan, sen artık kovulmuşsundur. Her işin karşılığının verildiği güne kadar tependen lanet ayrılmayacaktır,' buyurdu." K, XV, 34-35.

olarak görünüyor. Hâlbuki “cihanın cânı”nı arayan irade, görünenlere dalan ve temelinde bulunanı araştıran dionysien iradedir.

Nietzsche, apollonien ve dionysien durumları, araya sanatçı girmeksizin, tabiatın kendisinden fışkıran ve “tabiatın sanat ilcalarını hemen ve bilâ-vasıta tatmin eden bir sanat kudreti” olarak ele alır. Bu vasıtasız sanat hâletleri karşısında her sanatçı bir mukallittir. Nietzsche, böylece sanat felsefesini Aristo’nun getirdiği noktada bağlayıverir.¹⁴

14 F. Nietzsche, *agm*, s. 247.

II

Mimesis

İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut...

– Eflâton

Meseleye hangi tarafından bakılırsa bakılsın, figüratif sanatlar, gerçekte dış dünyanın yerine benzerini geçirmek gibi psikolojik bir istekten kaynaklanır; bir yanıyla narsisizmdir, bir yanıyla maddî dünyaya bağlılığın ifadesidir. Andre Bazin, plastik sanatlarda, Nietzsche’nin tabiriyle apollonik’te yapılacak bir psikanalizin en sonunda mumya kompleksini bulacağını söylemektedir. “Mısır dini,” der Andre Bazin, “ölümü geride bırakmayı, vücudun maddî bakımdan sürekliliğine bağlamaktaydı. Ölüm zamanının zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddî görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır.” Mısırlı, gerçi mumyaladığı cesetleri piramitler ve koridor lâbirentleriyle emniyete alıyordu, fakat cesedin herhangi bir kazaya uğraması ihtimalini düşünerek lahdin yanına yiyecek maddeleriyle beraber topraktan yapılmış küçük heykelcikler de koyuyordu. Bu heykeller, cesedin bir kazaya uğraması halinde, onun yerine geçebilecek –bir bakıma– yedek mumyalardır. “Böylelikle heykelciliğin dinsel kaynaklarda baş görevi ortaya çıkıyordu: Varlığı görünüş yardımıyla kurtarmak (...) Saçma hayranlığımı-

zın altında biçimin sürekliliği ile zamanı alt etmek gibi ilkel bir ihtiyaç sezilmediği takdirde resim ne boş şeydir.”¹⁵

Eski Yunan’da ve Batı’da, Andre Bazin’in “mumya kompleksi” dediği, varlığı görünüş yardımıyla kurtarma çabası, bütün Batı sanatlarının “dominant” karakteridir. Kendiliğinden abstre bir kuruluşa ve formlara giden mimarî bile tabiatı taklit amacıyla zorlanmış, meselâ yük taşıyan insan şeklinde sütunlar, defneyaprakları şeklinde sütun başlıkları, eğik dal şeklinde kemerler vb. yapılmıştır. Musikide bile benzer denemelere girildiğini biliyoruz.

Özellikle tasavvufun tesir sahasında gelişen İslâm sanatlarının böyle bir komplekse tamamen yabancı olduğu, daha doğrusu bu kompleksi zaman içinde yok edecek şekilde bir gelişme çizgisi bulunduğu rahatça söylenebilir. İslâm dünyasında Yunan felsefesi geniş bir tesir sahası bulduğu halde Yunan sanatlarının hemen hiç ilgi çekmemiş olması, bu bakımdan üzerinde önemle durulması gereken konular arasındadır.

Varlığı görünüş yoluyla kurtarmak, ilk defa Aristo tarafından bir sanat teorisi olarak temellendirilen “mimesis” (benzetme, taklit) yoluyla mümkündür. Mimesis, şüphesiz, birçok filozofta olduğu gibi, Nietzsche’de de değişik anlamlar kazanmıştır. Fakat ne kadar farklı şekillerde yorumlanırsa yorumlansın, bu kavram, daima Aristo’nun *Poetika*’da belirlediği çerçeveye bağlı olarak günümüze kadar gelmiş ve bütün yansıtma teorilerinin esasını teşkil etmiştir.

Sanatta mimesis’e karşı şuurulu olarak tavır alan ilk düşünür Eflâtun’dur. *Devlet*’in yedinci kitabında anlatılan mağara alegorisi bütün bir sistemi verir. İnsanlar hayatlarını tıpkı bir mağarada zincire vurulmuş esirler gibi, güneşe arkalarını

15 Andre Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1966, s. 30 vd.

dönmüş, öylece yaşamaktadırlar. Gerçek nesnelerin birbirini izleyen gölgeleri karşındaki duvara vurmakta ve esirler bunları gerçek sanmaktadırlar. Eğer esirlerden biri serbest bırakılsa ve başını geriye çevirse, önce gözleri kamaşacak, sonra yavaş yavaş asıl gerçeği anlamaya başlayacaktır. O zaman anlayacaktır ki, “mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görünen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördüğü her şeyin kaynağı güneştir.”¹⁶

Mağara alegorisinde esirlerin aldandığı gölgeler, duyularımızla kavradığımız dünyanın aslında hiçbir gerçekliği olmayan verileridir. Bu aldatıcı dünyanın üstünde, ancak akılla kavrayabileceğimiz bir idea’lar dünyası vardır ki asıl gerçek o dünyadır. İdee’ler belli bir düzen içerisinde yukarıya doğru sıralanır. En üstte mağara alegorisinde güneşle temsil edilen “iyi” idea’sı bulunmaktadır. İyi, bütün sistemi içine alır ve özetler.

Eflâtun, sistemini *Devlet*’in onuncu kitabında estetiğe de uygulamıştır. Duyularımızla kavradığımız dünyanın hiçbir gerçekliği bulunmadığına göre, mimesis esasına dayanan sanatlar idea’ların ikinci elden taklitlerini vermektedir. Meselâ yeryüzünde birçok masa ve sedir vardır, fakat bunların hepsi iki idea’nın, yani masa ve sedir idea’larının içine girer. Masayı ve sediri yapan usta, yaptıklarını masa ve sedir idee’lerine uydurmuştur. Peki, masa ve sedir resmi yapan ressamın yaptığı nedir? Şüphesiz, masa ve sedirin belli şartlar altında herhangi bir görünüşü veya masa ve sedir idea’larının ikinci elden taklidi. Kısacası ressam, gerçeğin değil, görünenin benzetmecisidir. Çünkü masa çeşitli bakış açılarına göre çeşitli görüntüler verir. Bu bakımdan Eflâtun, mimesis esasına dayanan sanatların gerçeği aksettirmekten çok uzak kaldığı

16 Eflâtun, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu ve M.A. Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971, s. 200.

düşüncesindedir. Mimesis asıl gerçek olan ideé'ler dünyasını değil, idea'ların kopyası olan, duyularımızla kavradığımız şu gölgeler dünyasını vermektedir. Eğer sanatçı, mağaradaki esir gibi geriye dönüp de gerçeği görebilse, mimesis'ten mutlaka vazgeçecektir.¹⁷

Ne var ki, Aristo böyle düşünmüyordu; ona göre hocasının en büyük hatası, eşyadan ayrı bir idea'lar âlemi tasavvur etmesidir. Şayet idea'lar eşyanın özü ise, eşyadan ayrı olarak nasıl düşünülebilir? Eşya bir form olarak var olduğuna göre, idea onun içindedir. Bu noktadan hareket eden Aristo, eşyanın objektif varlığa sahip olduğu sonucuna varır. Eşyada düşüncenin ayırdığı, fakat birbirinden ayrı olmayan teşkil edici bazı unsurlar vardır. Bu unsurların en önemlisi, “mahiyet” yahut “ruh” diyebileceğimiz idea'dır. Madde ise idea'nın zorunlu desteğidir.¹⁸ Nasıl ki güzellik kavramından bahsedebilmek için güzellik idea'sının bulunması gerekiyorsa, bunun gibi, nesnelerin güzelliğinden bahsedebilmek için de güzel nesnelerin var olması gerekir.

Görüldüğü gibi, Aristo, estetiğini kurarken, Eflâtun gibi *transcendant* (aşkın, müteal, münezzeh) bir güzellik idea'sından değil, obje'lerden ve tek tek sanat eserlerinden hareket etmektedir. Böyle olunca, sanatı da somut varlıkların bir yansıması, başka bir deyişle taklidi olarak ele alıp değerlendirecektir. Nitekim sanat meseleleri üzerine yazdığı *Poetika*'nın daha başında, epos, tragedya, dithrambos şiiri vb. sanatlarının doğrudan doğruya mimesis'e dayandığını söyler.¹⁹ Bütün Yunan sanatları esasen *Poetika*'da belirlenen prensipler açısından ele alınabilir.

17 Eflâtun, *age*, s. 281 vd.

18 Alfred Weber, *Felsefe Tarihi*, çev. Vehbi Eralp, Remzi Kitabevi, İstanbul 1964, s. 71.

19 Aristo, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963, s. 11.

İslâm dünyasında Aristo'nun eserleriyle asırlarca haşır neşir olunmasına rağmen mimesis teorisinin benimsendiğine, hattâ anlaşıldığına dair bir ipucu bulmak zordur. “Taklit insan tabiatı için esastır,” önermesi, Müslüman aydınlar tarafından tamamen farklı bir şekilde anlaşılmış, Tanpınar'ın da söylediği gibi, iyi örneklerle uymak şeklinde bir nasihat olarak kabul edilmiştir.²⁰ Hâlbuki Aristo'nun görüşleri Batı'da Rönesans'la beraber hâkim görüş haline gelmeye başlamıştır. Mimesis teorisinin Aristo'yu Avrupa'ya öğretenler, yani Müslümanlar tarafından anlaşılmaması, antik sanatlara ilgi duyulmaması yüzündendir. Antik örneklerle yönelmeyen bir tecessüs, Aristo'nun mimesis görüşünü kavrayamazdı. Burada bir parantez açarak Fâtih Sultan Mehmed'in Homeros ve mitolojinin yanı sıra, erken Rönesans resim ve heykeline de ilgi duyduğunu, Constanzo Ferrera ve Gentile Bellini gibi bazı erken Rönesans ressam ve heykeltıraşlarını İstanbul'a davet ettiğini kaydetmeden geçmemek gerekir. Onun İtalyan ressamlarına gösterdiği ilginin ve Bellini'ye poz vererek portresini yaptırmasının pek hoş karşılanmadığı tahmin edilebilir. Bellini sarayda modellerine tıpatıp benzeyen portreler yaparken, Fâtih'in dostu ve hocası Sinan Paşa *Tazarrunâme*'de “musavvir-i ezel”in, yani Allah'ın bir katrecik hareketli su üzerinde tasvir ettiği âdem suretine benzer bir suret yaratmakta “cemî'i vassâfân-ı cihân ve müşebbihân-ı devrân”ın, yani yeryüzündeki bütün ressamların âciz kaldığını yazıyordu.²¹

Gazzalî'den sonra bile medreselerde asırlarca okutulan Aristo, Müslüman filozoflar tarafından “muallim-i evvel” olarak kabul ediliyordu. Bilinen bütün eserleri, tabii bu arada

20 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s. 494 (Bajazet Chez Bajazet)

21 Sinan Paşa, *Tazarrunâme*, haz. Mertol Tulum, MEB Devlet Kitapları, İstanbul 1971, s. 52.

Poetika dikkatle okunmuş ve tartışılmıştı. Bununla beraber, Yunan sanatının örnekleri İslâm dünyasında yeterince tanınmadığı, tanınsa bile benimsenmediği için, *Poetika*'da ortaya konan görüşlerin anlaşıldığını söylemek mümkün değildir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Aristo'nun mimesis görüşü basitleştirilerek sadece bir nasihat olarak alınmıştır. Farabî'nin ilimler sisteminde *Poetika* (Kitabü's-Şi'r) en sondayer alır. Farabî'ye göre, "Hakikatler merdivenin en aşağı basamağında duran şiir, yalandan ve abesiyattan ibarettir."²²

İslâmî dünya görüşünün hassasiyeti dolayısıyla Yunan sanatına hiç ilgi göstermeyen Müslümanlar, Eflâtun'un *Devlet*'ini ve *Poetika*'yı²³ çok iyi bildikleri halde, bu kitaplarda adından sık sık söz edilen Homeros'u da hep mânâlı bir sükûtle geçmiş, üzerinde hemen hiç durmamışlardır. Yalnız Biruni'nin *İlyada* ve *Odyseia*'dan bazı kısımları Arapçaya çevirdiği biliniyor.²⁴ İbn Haldun ise *Mukaddime*'de Homeros'un ismini zikredip geçer.²⁵ De Boer'e göre, Müslümanlar Homeros'un "Ancak bir kişi hâkim olabilir," sözünden başkasını almamışlardır. "Büyük

22 A. Adnan Adıvar, "Farabî", *İA*, C. IV, s. 460.

23 *Poetika*, Süryani dilinden Arapçaya ilk olarak Ebu Bişr Metta İbn Yunus tarafından tercüme edilmiştir. Halen Paris Millî Kütüphanesi'nde bulunan bir tercüme Margoliouth tarafından 1887'de, J. Tkatsch tarafından 1932'de ve A. Bedevî tarafından 1953 yılında yayımlanmıştır. Metta'dan sonra Yahya İbn Adiy'nin *Poetika*'yı ikinci defa tercüme ettiği biliniyor. el-Kindî ise *Poetika*'nın bir özetini vücuda getirmiştir. Bu konuda geniş bilgi için bk. Mahmut Kaya, *İslâm Kaynakları Işığında Aristoteles ve Felsefesi*, Ekin Yayınları, İstanbul 1983, s. 122 vd.

24 Z. Velidi Togan, *Tarihte Usul*, İstanbul 1969, s. XXIII; ayrıca Halife Mehdi'nin (775-785) sarayında yaşamış olan Edesli Teophilos, *İlyada* ve *Odyseia*'nın tamamını Süryaniceye çevirmiş. Bk. W. Barthold ve Fuad Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1963, s. 15.

25 "Şiirin yalnız Arap diline mahsus olmayıp bütün dillerle söylenmiş olduğunu bil. Farslar ve Yunanlıların şairleri vardı. Mantık kitabı sahibi Ptoleme, Yunan şairi Omiros'u anar ve över." Bk. İbn Haldun, *Mukaddime*, çev. Z.K. Ugan, MEB Şark-İslâm Klasikleri, İstanbul 1970, C. III, s. 255.

Yunan dram yazarları ve lirik şairler hakkında en küçük bilgileri bile yoktur. Eski Yunan ancak matematik, tabii ilimler ve felsefesiyle tesir icra etmiştir.”²⁶ Osmanlılar ise Homeros’u ve tabii mitolojiyi Ortaçağ Müslümanları kadar bile tanımıyorlardı. Homeros, Hesiodos ve mitolojiden ilk defa geniş olarak söz eden, Kâtip Çelebi’dir.²⁷ Ancak Fâtih Sultan Mehmed’in Homeros’a özel bir ilgi duyduğu, hatta hususi kütüphanesinde Homeros’un *İlyada*’sıyla Hesiodos’un *Theogonia*’sının Yunanca yazma nüshalarının bulunduğu biliniyor. Kritovulos’un anlattığına göre, Midilli seferi sırasında Troya’yı ziyaret eden Fâtih, Homeros’un *İlyada*’sında isimleri zikredilen kahramanlardan ve yaptıkları hizmetlerden övgüyle söz ettikten sonra başını hafifçe sallayarak, “Geçen bunca yıldan sonra, bu şehirle insanların intikamını almayı Allah bana nasip etti. Düşmanlarına boyun eğdirdim, şehirlerini fethettim ve ülkelerini Mysialıların yağmasına çevirdim. Şehri kuşatanlar Hellen, Makedon, Teselyalı ve Peloponezliydi. Onların soyundan gelenleri bunca yıldan sonra, o dönemde ve daha sonraki yıllarda bu Asyalılara küstahça davrandıkları için cezalandırdım,” dediği belirtilir.²⁸ Montaigne de bir denemesinde Fâtih’in Papa II. Pius’a yazdığı bir mektupta, “İtalyanların bana düşman olmalarına şaşıyorum. Biz de İtalyanlar gibi Troyalıların soyundanız. Yunanlılardan Hektor’un öcünü almak benim kadar onlara da düşer; onlarsa bana karşı Yunanlıları tutuyorlar,” dediğini iddia etmiştir.²⁹

26 T.J. de Boer, *İslâm’da Felsefe Tarihi*, çev. Yaşar Kutluay, Ankara 1960, s. 18.

27 Orhan Şaik Gökyay, *Kâtip Çelebi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1982, s. 283 vd.

28 *Kritovulos Tarihi* (çev. Ari Çokona), Heyamola Yayınları, İstanbul 2012, s. 538-539.

29 Montaigne, *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Cem Yayınevi, İstanbul 1970, s. 209.

Yunan sanatlarının İslâm dünyasında hiçbir şekilde benimsenmediği bir gerçektir.³⁰ Putperestlikle savaşılan bir dinin mensupları, yakışksız işler yapan tanrı ve tanrıçaların dünyasına nasıl ilgi duyabilirlerdi? Üstelik bu tanrı ve tanrıçaların insan biçiminde tecessüm ettirilmeleri, yani anthropomorphism, bir Müslüman'ın asla kabul edemeyeceği bir davranıştı. Kaldı ki, güzeli insan vücuduyla sınırlayan, düzen fikrinden sonsuza geçemeyen Yunan sanatının Müslümanlara verebileceği bir şey yoktu. Nitekim Gazzalî'nin başlattığı mücadeleden sonra Aristo felsefesi açık bir direnişle karşılaşmış, sonunda kala kala bir mantık kalmıştır. Bununla beraber Müslümanların Yunan felsefesiyle uğraşırken elde ettikleri ipuçları epeyce işlerine yarayacak, bilhassa Yeni Eflâtunculuk tasavvuf kanalıyla uzun süre etkisini devam ettirecektir.

Meşşâiyyûn adı verilen Müslüman Aristocular, Aristo'yu genellikle Eflâtun ve Plotinus'la telif ederek almışlardır. Bu bakımdan Aristo'ya bağlı İslâm felsefesi bir yandan Platonik, bir yandan da Yeni Eflâtuncu bir espri taşır. Ne var ki Meşşâiler, Farabî ve İbn Sina'nın şiir ve müzik hakkındaki eserleri sayılmazsa, söz konusu üç filozof da estetik nazariyelerine şuurlu olarak bigâne kalmışlardır. Aynı şekilde, sûfiler de sanat meseleleri üzerinde nazarî olarak hiç kafa yormamış, "güzellik" problemi üzerinde, ancak Allah'ın cemal sıfatı ve tecellilerinden bahsettikleri zaman durmuşlardır.

30 Heykel konusunda Osmanlı tarihinde dikkate değer bir hadise vardır: Mohaç seferinden dönülürken Macar kralığı hazinesinden iki şamdan ve üç heykel getirilir. Heykeller Apollon, Herkül ve Diyana heykelleridir. Sadrazam İbrahim Paşa, bunları Sultanahmet Meydanı'ndaki sarayının önüne diktirir. Bunun üzerine devrin şairlerinden biri, "Yeryüzüne iki İbrahim geldi; biri put kırdı, biri put dikti," anlamına gelen "Dü İbrâhim âmed be-deyr-i cihân/ Yekî bût şiken şüd yekî bût nişân" beytini yazarak Paşa'yı hicveder. Devrin ünlü şairlerinden Figanî'yi sevmeyenler, bu beyti onun yazdığını iddia ederek suçsuz yere idam edilmesine sebep olurlar.

Tasavvufun Yeni Eflâtunculukla bağlantıları olduğu inkâr edilemez. Bununla beraber Plotinus estetiğini de Yunan sanatlarından ayrı düşünmek mümkün olmadığı için Müslümanların ilgi sahası dışında ele almak gerekir. Genel olarak Aristo'yla Eflâtun arasında uzlaşma noktaları arayan Plotinus'un estetik konularında da aynı yola gittiğini söylemek mümkündür.³¹ Onun düşüncesinde güzelliğin prensibi *suret*'tir. Sureti olmayan madde, ancak suretle birleştikten sonra güzel olabilir. Biri ham, biri işlenmiş iki taş kütlesini yan yana koyun; işlenmiş taş, sanatçının damgasını taşımaktadır, yani bir tanrıça yahut insan olmuştur. Artık bir sureti olduğu için güzeldir. Öyle olmasaydı işlenmemiş taşın da güzel olması gerekirdi. Önce sanatçının düşüncesi olarak var olan güzellik taşta geçmiş, böylece sanat eseri doğmuştur. Plotinus'a göre, tabii varlıklar, özlerin hayalleridir. Bu bakımdan sanat eserini, tabiatı taklit ediyor diye küçümseyenler yanılmaktadır, çünkü sanatlar görünen şeylerin taklidi ile yetinmeyip ideale yükselir ve objelerin kemâlini tamamlarlar.³²

Dikkat edilirse, Plotinus da Yunan sanatının örnekleri dışında düşünmemekte, *pantheistic* yorum dışında, Aristo estetiğine bir şey ilâve edememektedir.

İslâm'ın getirdiği ilkelerden hareketle pratik mânâda teşekkül etmeye başlayan, daha sonra Müslüman olan çeşitli kavimlerin sanat gelenekleriyle kaynaşarak orijinal bir yapı kazanan İslâm sanatları ve estetiği, Aristo'nun koyduğu prensiplerin tam karşısında yer alır. Mevcut verileri inceledikçe, Müslüman sanatçıların sonuna kadar şuurlu olarak mimesis'ten kaçtıklarını göreceğiz. Bu bakımdan Eflâtun'un estetiği ile İslâm sanatlarının estetiği arasında bazı paralellikler kurmak mümkündür.

31 Alfred Weber, *age.*, s. 110 vd.

32 Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972, s. 32.

Mağaradaki esir geriye döner ve gerçeği görüp karşısındaki duvarda hareket edip duran gölgelerin hiçbir gerçekliği olmadığını o anda kavrayıverir.

Bu kavrayışta, tasvir yasağının çok önemli bir yeri olduğunu hemen belirtmek gerekiyor.

III Tasvir Yasağı

Allah'tan daha güzel boyası olan kim?

– Kur'an-ı Kerim

Nietzsche'nin felsefesinde dionysien iradenin fenomenlerinin iç yüzüyle ilgili olduğunu ve yaklaşık olarak sūfîler tarafından “aşk” kelimesiyle ifade edilen hali karşıladığını söylemiştik. Şeytanın efsunkâr davetlerine karşı koyarak dış dünyanın cazip, fakat gelip geçici şekillerinden kurtulmaya çalışan Müslüman sanatçı, eriştiği en son noktada nesnelerin direnişini büsbütün kırarak bir yandan arabeske, bir yandan hat sanatına, bir yandan da bütün bu sanatları bir araya getiren mimarînin dış dünya ile hiçbir ilgisi bulunmayan soyut formlarına ulaşır. Eğer dikkatle incelenirse, din dışı kabul edilenler de dâhil, bütün İslâm sanatlarının temelinde, tasavvufî anlamda bir arayış geriliminin, yani *aşk*'ın var olduğu görülecektir.

Fakat İslâm sanatlarında bu yönelişin asıl kaynağı şüphesiz dinin ana kaynaklarında, yani *Kur'an* ve hadislerde aranmalıdır. Çok değişik yorumlara konu olan tasvir yasağının başından beri Müslüman sanatçıları irréal'e, soyut formlara zorladığı, bu yönde itici bir güç vazifesi gördüğü söylenebilir.

Kur'an'da kesin bir emir bulunmamakla beraber, tasviri, yani resim ve heykel'i yasaklayan hadislerin bulunduğu bir

gerçektir. Ne kadar farklı şekillerde yorumlanırsa yorumlansın, tasvir yasağı etkili olmuş ve Müslüman sanatçılar doğru-
dan doğruya nonfigüratif'e yönelmiştir. Bu yasağın arkasında putperestliğe karşı verilen amansız mücadelenin şuuru vardır. Mekke fethedildikten sonra Kâbe'ye giren Hz. Peygamber'in ilk işi putları oradan uzaklaştırmak ve duvarlardaki bütün resimleri sildirmek oldu. Ezrakî'nin rivayetine göre Hz. Peygamber, "Elimin altındakiler hariç," diyerek bütün resimlerin silinmesini emretmişti.³³ Elinin altındaki resim, Çocuk İsa ile Meryem'di. Bu konudaki rivayetler çeşitli olmakla beraber, öyle anlaşıyor ki, tasvir yasağını ölçülü bir müsamaha ile birlikte düşünmek en doğrusudur. Nitekim bu müsamaha *Kur'an-ı Kerim*'de de vardır: "Temâsil" kelimesiyle ifade edilen heykel ve resim, insanların tavrına göre değişik mânâlarda kullanılmıştır. Hz. İbrahim babasına ve kavmine sorar: "Sizin tapmakta olduğunuz bu heykeller nedir?" (K, 21/52). Başka bir ayette ise aynı kelime, yani "temâsil", Hz. Süleyman'ın emrindeki sanatçılara kaleler, heykeller ve büyük havuzlar gibi çanaklar yaptırdığı belirtildiğine göre, tapınmak için yapılmayan sanat eserlerini ifade etmektedir (K, 34/13). Bu bakımdan, tasvir yasağının putperestlik alışkanlıklarını büsbütün ortadan kaldırmak gayesiyle konulduğu, zihnî seviye yükseldikten sonra artık bu yasağın söz konusu olamayacağı şeklindeki yorumlara katılmak mümkündür.

Tasvir yasağının sadece Müslümanlıkta değil, diğer semavî dinlerde de var olduğunu biliyoruz. Nitekim *Zebur*'da, altın

33 *Sahih-i Buharî*'de de nakledilen bu rivayet Makrizî'de şöyledir: Hz. Peygamber'in Kâbe'ye gönderdiği şahıs bütün freskleri silmiş, sadece Hz. İbrahim'in resmini alıkoymuştu. Hz. Peygamber bu resmin de silinmesini emretti. Bk. Muhammed Hamidullah, *İslâm Peygamberi*, çev. M. Said Mutlu, 2 Cilt, İrfan Yayınevi, İstanbul 1967, C. I, s. 171. Ezrakî, Çocuk İsa ve Meryem resminin Kâbe'de, halifelik iddia eden Abdullah b. Zübeyr'in Kâbe'ye sığınması ve Emevî kuvvetleri tarafından kuşatılması üzerine çıkan yangında tahrip olmasına kadar (H. 63) kaldığını söylemektedir.

ve gümüşten yapılmış putların ağızları olduğu halde konuşmadıkları, kulakları olduğu halde işitmedikleri, gözleri olduğu halde görmedikleri belirtildikten sonra, bu putları yapanların sonunda onlara benzeyecekleri ve öteki dünyada bu putlara ruh üfleme azabından kurtulamayacakları ifade edilmektedir. Hristiyanlık da ilk zamanlarında, putperestliğe düşme kaygısıyla resim ve heykele cephe almıştı. Fakat zamanla bu tavır terk edilmiş, kiliseler ikon'larla doldurularak bir bakıma putperestliğe yeniden dönmüştür. Nitekim Doğu Roma İmparatorluğu'nda buna karşı büyük bir tepki doğar ve 745 yılında kiliselerdeki bütün dinî resimler imha edilir. Tarihte buna "İkonoklazm Hareketi" denmektedir. Protestanlığın kurucusu Luther de kiliselerden bütün dinî tasvirleri kaldırmıştı.

Başlangıçta tevhid inancına dayandığı halde, önce kutsal kişileri tasvir etmek gayesiyle yapılan resimlerin sonunda nasıl putlaştırıldığı, Hristiyanlığın böylece müşrik geleneklerine nasıl döndüğü bilindiği için, Hz. Muhammed bu hususta çok hassas davranmıştır. Bilhassa camilere tasvir mahiyetindeki resimlerin sokulmaması, tevhid inancının bugüne kadar saf olarak gelmesini sağlamıştır.

Bazı sanat tarihçilerine göre, İsa'nın şahsında Allah'ın tasvir edilebilmesi resmin ve heykelin kiliseye girmesini sağlamış, kilisede serpilip gelişen plastik sanatlar Rönesans'a zemin hazırlamıştır.³⁴ Hâlbuki İslâm inancında Allah, zamandan,

34 İslâm dünyasında resmin camilere sokulmadığı için gelişmediğini ve dolayısıyla bizde Rönesans'ın olmadığını söyleyenler basit bir analojiden hareket etmekte, her medeniyetin kendine has bir gelişme çizgisi bulunduğunu unutarak yanlış neticelere varmaktadırlar. Aynı şartların bir araya gelince aynı sonucu doğurduğu düşüncesinin tabii ilimler için bile geçerli olduğunu söylemek mümkün değilken, eğer resim camiye girseydi bizde de Rönesans olurdu gibi bir hükmün doğru olması nasıl düşünülebilir? Böyle bir analogi için bk. Suut Kemal Yetkin, "İslâm Sanatının Mahiyeti", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. I, 1952, s. 44.

mekândan, kısaca bütün sınırlamalardan münezzehtir, doğmamış ve doğrulmamıştır. Bu yüzden hiçbir şekilde tasvir edilemez, tecessüm ettirilemez. Hele Peygamber'in şahsında Allah'ın tasvir edilmesi hiç düşünülemezdi. Çünkü bu apaçık bir şirk olurdu. Hz. Peygamber'in bizzat kendisi, resul olmak dışında öteki insanlardan hiçbir farkı bulunmadığı inancını yerleştirmiş, tanrılaştırılmayı önlemek istemişti. Hz. Ebubekir'in Peygamberimiz'in vefatından hemen sonra, onun öldüğüne inanmak istemeyenlere hitaben söyledikleri bu bakımdan çok önemlidir: "Ey insanlar! Muhammed'e tapınan kim varsa bilsin ki o gerçekten ölmüştür. Allah'a kul olan ve O'na ibadet eden kimse bilsin ki, Allah Hayy'dır ve asla ölmez."³⁵

Hz. Peygamber sağlığında hassas davranmasaydı ve Hz. Ebubekir bu hitabesiyle muhtemel bir galeyanın önüne geçmeseydi, İslâm da Musevîliğin ve Hıristiyanlığın karşılaştığı tehlikelerle karşılaşabilirdi. Çünkü Hz. Ömer bile kılıcını çekip Peygamber'in ölümünden bahsedenlere, "Resulullah'ın öldüğünü zanneden herkesin boynunu koparacağım. Vallahi o ölmedi, tıpkı Musa'nın gitmesi gibi ümmeti arasına dönüp gelmek ve kıyamet gününe kadar bu camianın başında bulunmak üzere Allah'ın katına vardı!" diye haykırıyordu.

Hâlbuki Musa'nın ayrılmasını fırsat bilen Samiri altından bir buzağı yapmış ve İsrailoğulları bu buzağıya tapmaya başlamıştı:

Allah buyurdu: Biz senden sonra kavmini imtihan ettik. Samiri onları saptırdı. Musa derhal öfkeli ve tasalı olarak kavmine döndü: Ey kavmim, dedi, "Rabbiniz size güzel bir vaad ile söz vermedi mi? Yoksa (ayrılışımın üzerinden) çok zaman mı geçip uzadı? Yahut Rabbinizden size bir gazab vacib olmasını mı istediniz de bana olan vaadinizden caydınız? (K, 20/85-86)

35 Muhammed Hamidullah, *age*, C. II, s. 313.

Mitolojiye göre Kıbrıs'ın efsanevî kralı Pygmalion, yaptığı fildişinden heykele âşık olur. Bunun üzerine Aphrodite, Pygmalion'un heykelini canlandırır. Bu mit'in ardında yatan evrensel gerçek, Müslüman sanatçının tavrını daha iyi anlayabilmemiz bakımından önemlidir. Sanatçının süre ırmağından çekip aldığı anlık bir görüntüyle yetinmediği ve şuuraltında bu görüntüye art ardalık (*succession*) kazandırma, yani yaratma ihtirasının yattığını söyleyebiliriz. Michelangelo'nun, Musa heykelini bitirdikten sonra karşısına geçerek, "Ey Musa, konuşsana, neden konuşmuyorsun!" diye haykırması bunun karakteristik örneğidir. Gerçekten de Musa heykelinin konuştuğu ve yerinden kalkıp yürüdüğü düşünülse, elde edilen hareket biçimi, sinemada elde edilen hareket biçimine yakın olacaktır. Nitekim bu "succession" tiyatro ve romanda gerçekleştirilmiş, fotoğraflık görüntülerin "succession"u ile de sinemaya ulaşılmıştır. François Mauriac'ın romancı hakkında söyledikleri bu bakımdan ilgi çekicidir: "Romancı insanların arasında Allah'a en çok benzeyendir. Allah'ın maymunudur. Canlı yaratıklar doğurur, kaderler icat eder, bu kaderleri hadiseler, felâketlerle dokur."³⁶

Louis Massignon, kendi eserlerinin Pygmalion'u olmayan Müslüman sanatçının şuurlu olarak irréel'e yöneldiğini söylemektedir.³⁷ Sanatçının Allah'ın yarattıklarına benzer şeyler ortaya koyduğu vehmine kapılıp yaratma heyecanı duyması, İslâm'da iman açısından çok tehlikeli kabul edilir. Esasen İslâm sanatlarının estetiğinde başından beri "yaratma" diye bir problem yoktur, çünkü yaratmak ancak Allah'a mahsustur. Bu bakımdan Eflâkî Dede'nin *Menakıb'ı'l-Ârifîn*'de anlattığı bir hikâyeye bizim için dikkate değer ipuçları taşımaktadır:

36 Burhan Toprak, *Din ve Sanat*, Varlık Yayınları, İstanbul 1962, s. 23 (F. Mauriac'ın "Roman" başlıklı yazısı).

37 Burhan Toprak, *age*, s. 10 (Louis Massignon'un "İslâm Sanatlarının Felsefesi" başlıklı yazısı).

Mevlânâ'ya mürit olan Rum asıllı Kaluyan ve Aynüddeve'nin resim sanatında üzerlerine yoktu. Kaluyan bir gün Aynüddeve'nin başından geçen bir hadiseyi şöyle anlattı:

İstanbul'da Meryem ile İsa'nın bir resmi yapılmış ve dünyanın dört bir tarafından gelen ressamalar, o resmin bir benzerini ortaya koyamamışlardı. Bunu duyan Aynüddeve İstanbul'a giderek resmin bulunduğu manastırda tam bir yıl kaldıktan sonra bir yolunu bulmuş ve Meryem ile İsa'nın resmini koltuğunun altına sıkıştırdığı gibi kaçmıştı.

Aynüddeve Konya'ya varınca doğru Mevlânâ'nın huzuruna varıp resmin hikâyesini olduğu gibi anlattı. Tablo gerçekten eşsiz bir güzellikteydi.

Mevlânâ, "O ruh arttıran resmi bir de ben göreyim!" deyip tabloyu bir müddet seyrettikten sonra, "Bu resimdeki suretler," dedi, "Aynüddeve'nin bize olan sevgisi samimi değildir, o yalancı bir âşıktır, diyorlar!"

Bunun üzerine Aynüddeve, "Bu nasıl olur?" diye şaşkın şaşkın sordu. Mevlânâ buyurdu:

"Bizim hiç uyku ve yiyeceğimiz yoktur. Geceleyin hep ayak-tayız ve gündüzleri oruç tutuyoruz. Aynüddeve ise bizi bırakıp geceleyin uyuyor, gündüzleri de yemek yiyor ve bize hiç uymuyor diyorlar."

"Onlara yemek ve içmek tasavvur edilemez. Ayrıca dilleri ve konuşmaları da yoktur, onlar cansız resimlerdir!"

Aynüddeve'nin bu sözleri üzerine Mevlânâ Hazretleri şöyle buyurdu:

"Sen canlı bir resimsin ve dünya, insan, yerdeki ve gökteki her şey kendi mahsulü olan bir ressamın eserisin. Yaratıcını bırakıp cansız ve mânâsız bir resme âşık olman doğru mudur? O habersiz şekillerden ne elde edilebilir?"³⁸

38 Ahmed Eflakî, *Ariflerin Menkıbeleri*, çev. Tahsin Yazıcı, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1973, C. I, s. 489. Aynüddeve ve Mevlevîlikte resim hakkında geniş bilgi için bk. Şahabeddin Uzlu, *Mevlevîlikte Resim ve Resimde Mevleviler*, Ankara 1957, s. 16 vd.

Mevlânâ'nın Aynüddeve'ye söylediklerine, *Mesnevî*'den aldığımız şu mısralar da ilâve edilebilir: "Eğer insan suretle insan olsaydı, Ahmed'le Ebucehl müsavî olurdu. Duvar üstüne yapılan resim de insana benzer. Bak, suret bakımından nesi eksik? O parlak resmin yalnız canı noksan. Yürü, o nâdir bulunur cevheri ara!" (M, I/b. 1019-1020).

Dikkat edilirse, bu sözlerin aynı zamanda mimesis esasına dayanan sanatların asıl gerçeği yansıtmadığını ifade eden bir sanat kritiği niteliğinde olduğu görülecektir. Yukarıda *Zebur*'dan verdiğimiz örnekte de benzer ifadeler kullanılıyordu. *Kur'an*'da ise, Samiri'nin yaptığı buzağı heykeli hakkında şöyle buyrulmaktadır: "Bilmiyorlar mıydı ki, o (buzağı), onlara hiçbir sözle mukabele edemiyor, onlara ne bir zarar ne de bir faide vermek kudretine malik olamıyordu." (K, 20/89)

Görüldüğü gibi, Müslüman sanatçının tavrı, doğrudan doğruya dinî bir tavır olarak karşımıza çıkıyor. Bütün varlık Allah'ın boyasıyla boyanmıştır. "Allah'tan daha güzel boyası olan kim?" (K, 2/138). Öyleyse şekilleri canlarından soyarak iki boyutlu satha yapıştırmakla, mermere oymakla ne kazanılabilir?

Bu noktada Müslümanların *Poetika*'ya ve antik sanatlara niçin ilgi duymadıkları açıkça ortaya çıkıyor. Cansız şekilleri tespit ederek bir yere varamayacağına inanan sanatçı, aynı zamanda hilkatî taklit ederek şirke düşmekten korkuyordu. Nitekim tasviri yasaklayan hadislerde dikkati en fazla çeken husus, yaratıcıyı taklit etmenin vurgulanmış olmasıdır. Hz. Aişe şöyle diyor: "Resulullah bir seferden gelmişti. Ben dolabın önüne üstünde resim ve suret bulunan ince bir perde koymuştum. Resulullah bunu görünce yırttı ve, 'Kıyamet gününde halktan azabı en şiddetli olanlar, Allah'ın hilkatini taklit edenlerdir,' buyurdu."³⁹

39 Tasviri yasaklayan hadisleri, bu konuyla ilgili bütün kaynaklarda bulmak mümkün olduğu için biz ayrıca nakletmiyoruz. Bu hadislerin bir dökümü için bk.

İslâm dünyasında tasvir yasağının pratikte nasıl uygulandığı araştırılacak olursa, sanatçıların, yukarıda açıklamaya çalıştığımız müsamahayı sonuna kadar kullandıkları görülecektir. Nitekim İslâm'da resim konusunu araştıranlar, bu yolda bol bol örnek zikretmişlerdir. Nevevî gibi, zaman zaman tasvire şiddetle karşı çıkanlar olmuşsa da, pratikte figüratif resmin, hattâ heykelin varlığı bir gerçektir. Fakat gelişme sürecinde soyutlamaya doğru sürekli bir yönelişin var olduğunu görüyoruz. Bu süreçte tasavvufun da asla ihmal edilmemesi gereken belirleyici bir rolü vardır. Bu bakımdan tasavvufu göz önüne almadan İslâm sanatlarını anlamak mümkün değildir.

Osman Şekerci, *İslâm'da Resim ve Heykelin Yeri*, İstanbul 1974; Osman Keskiöğlu, "İslâm'da Tasvir ve Minyatürler", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, IX, Ankara 1961 (1962).

IV

“Soyutlama ve *Einfühlung*”

Yunus eydür benlügi aradan tarh edelüm

– Yunus Emre

Rönesans sanatçılarının antik çağa duyduğu ilgi, Batı’da tarihin az gördüğü bir zihniyet değişmesine yol açmıştır. Buna paralel olarak tabiat ilimlerindeki hızlı gelişme de sanatçıları etkisi altına almış, nihayet aynı etkiler altında doğan pozitivizm, sanatı mimesis yoluyla yansıtmanın en katıksız uygulamalarından biri olan natüralizm’e kadar götürmüştür. Kısacası, Rönesans’tan sonra Batı’da sanatın tarihi, karşımıza ne kadar farklı çehrelerle çıkarsa çıksın, mimesis yoluyla yansıtmanın, yani gerçekçiliğin tarihidir.

Aristo’nun *Poetika*’da temellendirdiği mimesis teorisi Rönesans sanatçıları tarafından öylesine benimsenir ki, Floransa’daki resim atölyeleri, âdeta tabiat ve anatomi araştırmalarının yapıldığı laboratuvarlar haline gelir. Sadece Leonardo da Vinci’nin defterlerini incelemek bile bu konuda ne kadar ileri gidildiğini anlamak için yeterlidir. Leonardo, “Yaptığınız resmin konu olarak aldığınız objelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız, bir ayna alın ve bu objelerin onda nasıl yansıdığını bakarak gördüğünüzü yaptığınız resimle karşılaştırın,” diyordu. Bu fikrin pratik neticesi, Vinci’nin karanlık

kutusu ve dolayısıyla perspektif kaideleri olmuştur. Sanatçılar karanlık kutuyu kullanarak kolayca üç boyutlu mekân yanılsaması elde edebiliyorlardı. Bu da, Andre Bazin'in dediği gibi, "dış dünyanın yerine benzerini geçirmek gibi tamamen psikolojik bir istekten başka bir şey değildi. Kendi kendinden hoşnutluğun etkisiyle çabucak büyüyen bu yanılsama ihtiyacı yavaş yavaş plastik sanatları yuttu."⁴⁰ Hâlbuki Eflâtun, asırlarca önce Leonardo'nun kullandığı cümlelerin hemen hemen aynısını kullanarak benzetmeci sanatçılarla şöyle alay etmişti: "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, dünyayı, yıldızları, kendini, evin bütün eşyasını, bütün canlı varlıkları."⁴¹

Benzerini yapma eylemi şeklinde karşımıza çıksa da, sanatı, şüphesiz bu kadar basit bir taklit olarak ele almak yanlıştır. Batı'da estetik biliminin babası olarak kabul edilen A.G. Baumgarten'dan bu yana, sanat eserinin oluşumu ve bu oluşumun karmaşık yapısı çok çeşitli açılardan ele alınmıştır. Bununla beraber bütün objektivist estetikler, sonuçta yine mimesis'in farklı yorumları olarak ortaya çıkar. Estetiği psikolojinin alanlarından biri olarak düşünen sübjektivist estetikçiler ise, estetiği obje'den değil, süje'den hareketle açıklamaya çalışırlar.

Bu asrın başlarında, özellikle Alman estetikçiler tarafından kullanılan "*empfindung*" kavramı, sübjektivist estetiğin temelini teşkil etmektedir. Volkelt ve Th. Lipps tarafından temellendirilen *empfindung*, en kısa tanımla "bir objede kendi kendimizden duyduğumuz haz" anlamına gelir. Meselâ güle güzel diyorsak, bu, gülde objektif bir güzellik olduğundan değildir. Güle yakıştırdığımız "güzellik" sıfatı, gerçekte bizim ruhî yaşantılarımızla ilgilidir. Bu görüşün önemli temsilcilerinden biri de Fransız

40 Bazin, *age*, s. 33.

41 Eflâtun, *Devlet*, s. 282.

Victor Basch'tır ve "*sympathie symbolique*" diye adlandırdığı *empfindung*'u şöyle anlatır:

Dışımızdaki nesnelere dalmak, onlarda erimek, onlarda yansımak, başkalarının benliğini kendi benliğimize göre yorumlamak (...) kişilikten yoksun nehirleri, en basit biçimsel öğelerden sanatın ve tabiatın en yüce görünüşlerine kadar canlandırmak, yaşatmak, kişileştirmek (...) 'bir bulutla kararmak, bir ırmakla gürül gürül akmak, kendimizi kendimiz olmayana öylesine bir cömertlik ve coşku ile vermek ki, bütün bu estetik durumda verdiğimiz hiçbir farkında olmamak; gerçekten çizgi, ritim, ses, bulut, rüzgâr, kaya, ırmak olduğumuzu sanmaktır.⁴²

Objeye, kişisizdir; kendimize ait duyguları objeye yüklediğimiz için güzel bir çiçekten, muhteşem bir dağdan, kararan bir buluttan söz etmekteyiz. Gerçekte önemli olan ne taklit edilen nesnedir ne de sanat eseri; süje'nin davranış biçimidir.

Süje'nin rolünü mutlaklaştırarak estetiği psikolojinin bir dalı haline getiren *empfindung* görüşü, sanat eserini bütün yönleriyle açıklayacak bir güce sahip olmamakla beraber, daha önce süjenin rolünü hiç hesaba katmayan anlayışların eksik taraflarını göstererek estetiğin alanını genişletmiştir, bunda şüphe yok. Bizim burada *empfindung*'dan söz etmemizin sebebi, psikolojik estetiğin önemli temsilcilerinden W. Worringer'in *Soyutlama ve Empfindung* adlı eserinde, *empfindung*'un tam karşısına koyduğu "soyutlama"yla ilgili görüşlerinin İslâm sanatları açısından bazı önemli ipuçları taşıması dolayısıyla. Worringer, bilgisi yetersiz olmakla beraber, genel olarak Doğu ve özel olarak İslâm sanatlarındaki "soyutlama" eğilimi üzerinde de durur. Fakat soyutlamayı da *empfindung* gibi, sırf

42 Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul 1979, s. 33.

psikolojik bir “iç-tepi” olarak ele aldığı için tartışılabilir görüşler ileri sürmüştür.

Objektivist estetik teorilerinde önemli bir yeri olan mimesis kavramını eleştirerek işe başlayan Worrringer'e göre, taklit ilkel bir eğilimdir ve bu eğilimin tarihi, estetik bir önem taşımayan bir el ustalığı tarihidir.⁴³ *Einfühlung* tabii modelin benzerini yapmak gibi basit bir taklit değil, organik canlılığı taklittir:

Einfühlung ihtiyacı, sanat isteminin yalnız organik-canlının gerçekliğine, yani yüksek anlamındaki natüralizme eğilimli olduğu yerde, sanat isteminin şartı olarak görülebilir. Organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle bizde meydana getirilen mutluluk duygusu, modern insanın güzellik dediği bu şey, içten kendi kendine etken olma ihtiyacı olup Lipps bunda *Einfühlung* sürecinin şartını görür. Bir sanat eserinin biçiminde biz, kendi kendimizden haz duyarız. Estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Bize göre, bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için içerdikleri hayat değerinden ibarettir. Onlar, güzelliğini, yalnız bizim yaşama (vital) duygumuzla elde ederler; bu yaşama duygusunu, nasıl olduğunu bilmeden, onların içine derinliğine sokarız.⁴⁴

Hâlbuki meselâ bir Bizans mozayisinde, bir piramitte yahut bir Müslüman arabesk'inde biçimler cansızlaştırılmış, hayat ortadan kaldırılmıştır. Bu tür sanat eserlerinde *einfühlung*'dan söz edilemez. Bir başka psikolojik “iç-tepi”den, *einfühlung*'u tatmin eden şeyleri ortadan kaldırmaya çalışan bir soyutlamadan söz edilebilir ki *einfühlung*'un tam karşısında yer alır. Bütün ilkel sanat çağlarının ve son olarak da gelişmiş Doğu medeniyetlerinin “soyutlama” eğilimi taşıdıklarını söy-

43 Wilhelm Worrringer, *Soyutlama ve Einfühlung*, çev. İsmail Tunali, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971, s. 13.

44 Worrringer, *age*, s. 15.

leyen Worringer, bu eğilimin her sanatın başında yer aldığı, fakat bazı yüksek kültür basamaklarında hâkim eğilim olarak kalırken, eski Yunan'da ve Batılı milletlerde yerini *empfindung*'a bıraktığı düşüncesindedir.⁴⁵

Empfindung'un şartı, insanla dış dünya arasındaki “pantheist” ilişkidir. Fakat soyutlama eğilimi, insanın dış dünya karşısındaki büyük iç huzursuzluğunu gösterir. Psikolojide maddî meydan korkusu (agorafobi) adı verilen bu tepkinin bir sonucu olarak insan ruhunu büyük bir huzur ihtiyacı kaplar. Doğulu insan bu ihtiyacını, *empfindung*'da olduğu gibi nesnelerle özdeşleşerek değil, onları görünüşteki keyfiliklerinden, tesadüfîliklerinden soyarak soyut geometrik biçimlere yaklaştırmak suretiyle giderir. Objeler böylece zorunlu mutlak değerler haline gelmiş, sanatçı bu karmaşık görünüşler dünyasında kendine bir sığınma noktası bulmuştur.⁴⁶

Worringer'e göre, bu iki temel psikolojik eğilim, yani *empfindung* ve soyutlama, sanat ürünlerine uygulandığında “natüralizm” ve “stil” kavramlarına tekabül etmektedir. Natüralizm, ona göre, tabii bir örneğin basit taklidi olarak anlaşılmamalıdır. Antikite ve Rönesans çağları, natüralizmin çiçeklendiği çağlardır, ama bu çağlar çoğunlukla yanlış değerlendirilmiştir. Natüralizm, organik canlının gerçekliğine yaklaşımdır. Ama bu, tabii bir obje'yi, varlığı içindeki canlılığına sadık kalarak tasvir etmek, canlı olduğu zannını vermek demek değildir, “tersine, içinde kendi organizmamızın canlılığını arttırmasıyla haz duyabileceğimiz organik biçimin esrarlı gücüyle mutluluğu yaşama ihtiyacıdır.” Doruk noktasına Antikite ve Rönesans dönemlerinde ulaşan natüralizmin psişik şartı, *empfindung* sürecidir. Natüralizm kavramının karşı kutbunda yer alan “stil”

45 Worringer, *age*, s. 16.

46 Worringer, *age*, s. 17.

kavramının psişik şartı da, Worringer tarafından “soyutlama” olarak belirlenir.

İnsan ruhunun kendisine bakarken durup dinlenebileceği zorunlu mutlak değerleri sağlayan psikolojik süreç olarak soyutlama, sanat eylemi olarak dışlaştığında, dış dünya ile ilgilerinden kurtulmuş soyut geometrik biçimler doğacaktır, “bütün canlı şeylerin en derin bağlamının sonucu olarak bu geometrik biçim, aynı zamanda kristal-organik maddenin yapı kanunudur.”⁴⁷ Worringer’e göre, kesin olan, geometrik soyutlamayı belirleyen şeyin zorunluluk olduğudur ve geometrik soyutlama, insan için düşünülebilir ve erişilebilir tek mutlak biçimdir. Bu bakımdan uzay, soyutlama eyleminin en büyük düşmanıdır ve tasvirde ilk planda uzayı ortadan kaldırmak gerekir:

Bu istek, üçüncü boyutun, derinlik boyutunun tasvirden uzaklaştırılması isteğiyle çözülmez şekilde bağlıdır, çünkü derinlik boyutu asıl uzay boyutudur. Derinlik bağlılıkları yalnız perspektif’le ve gölgelerle dile gelir; derinliğin kavranması için, o halde bir alışkanlığa ve obje ile senli benli olmaya ihtiyaç vardır. Objeye bu senli benli olma, bu açıklamalar açısından bakıldığında, deneye uygun olarak objenin maddî gerçeklik tasavvurunu teşkil eder. Açıktır ki, seyirciyi bu kuvvetle tamamlama postulat’ı, bu sübjektif tecrübeye dayanma, bütün soyutlama ihtiyacı ile çelişir.⁴⁸

Worringer’in bu tahlilleri, şüphesiz sanat gerçeğini bir yönüyle yakalıyor ve son derece cazip bir açıklama getiriyor. Hatta natüralizm’in psişik şartı olarak *empfindung*’a dair söyledikleri, bize son derece doğru teşhisler olarak görünmektedir. Fakat sadece figüratif sanatların temel alınması, bu açıklamaları mimarî, musiki vb. gibi hiçbir fenomeni dile getirmeyen

47 Worringer, *age*, s. 30.

48 Worringer, *age*, s. 33.

sanatlarda yetersiz kalmaktadır. Stil kavramının psöşik şartı olarak ele alınan soyutlamanın da sırf meydan korkusuna bağlanması, olayı basite indirgemektir. Doğı medeniyetlerinin üstün sanat eserlerinin temel şartı olan soyutlama, psikolojik olmaktan ziyade zihnî (entelektüel) bir tavır alış olarak değerdendirilebilir. Tasvir yasağının pratik neticesi olan soyutlama, Müslüman sanatçının psikolojik olarak yöneldiğı bir davranış değıl, yöneltildiğı bir davranıştır. İslâm'ın ilk devirlerinde figüratif çalışmaların bulunması da bunu gösterir. Worringer'in agorafobi olarak gördüğü endişe ise, bütün mistik doktrinlerde var olan, görünenlerin temelinde bulunanı araştırma, Mevlânâ'nın deyişiyile "cihanın cânı"nı arama iradesidir.

Çıplak gözün gördüğü dünya, tasavvuf terminolojisiyle konuşacak olursak *kesret*, bir var olup yok olma dünyasıdır, bir "âlem-i kevn ü fesağ"tır. Önemli olan bu geçiciliğı, görünüşteki karmaşayı aşmak, ardındaki mutlak kanunluluğı yakalamaktır. Gelip geçiciliğın ve karmaşanın ruhlara huzursuzluk verdiği doğrudur. Allah kâinatı gerçekte mükemmel bir kanunluluk olarak yarattığına göre, duyularımızla kavradığımız yapının ardındaki armoniyi görebilmek için çıplak gözden daha farklı bir görme vasıtasına ihtiyaç vardır. Nesneler dünyasının görünüşteki keyfilliğini aşarak mutlak olana, yani kanunluluğı ulaşmak, eşyaya ancak Nâilî'nin dediğı gibi "mestane" bir nazarla "nukuş-ı suver-i âlem"i temaşa edip geçmekle mümkündür. Bu da kendinden geçmeyi, benliğı aradan kaldırmayı, yani bir çeşit sarhoşluğu gerektiriyordu:

*Yunus eydür benlügi aradan tarh edelüm
Senin ile bakayın seni göreyin Mevlâ*

Sanatçı böylece dış dünyanın şekillerinde fazla oyalanmaksızın fenomenlerin iç yüzüne dalmış, görünüşler dünyasının verdiği huzursuzluktan kurtularak mutlak-olan'ın verdiği hu-

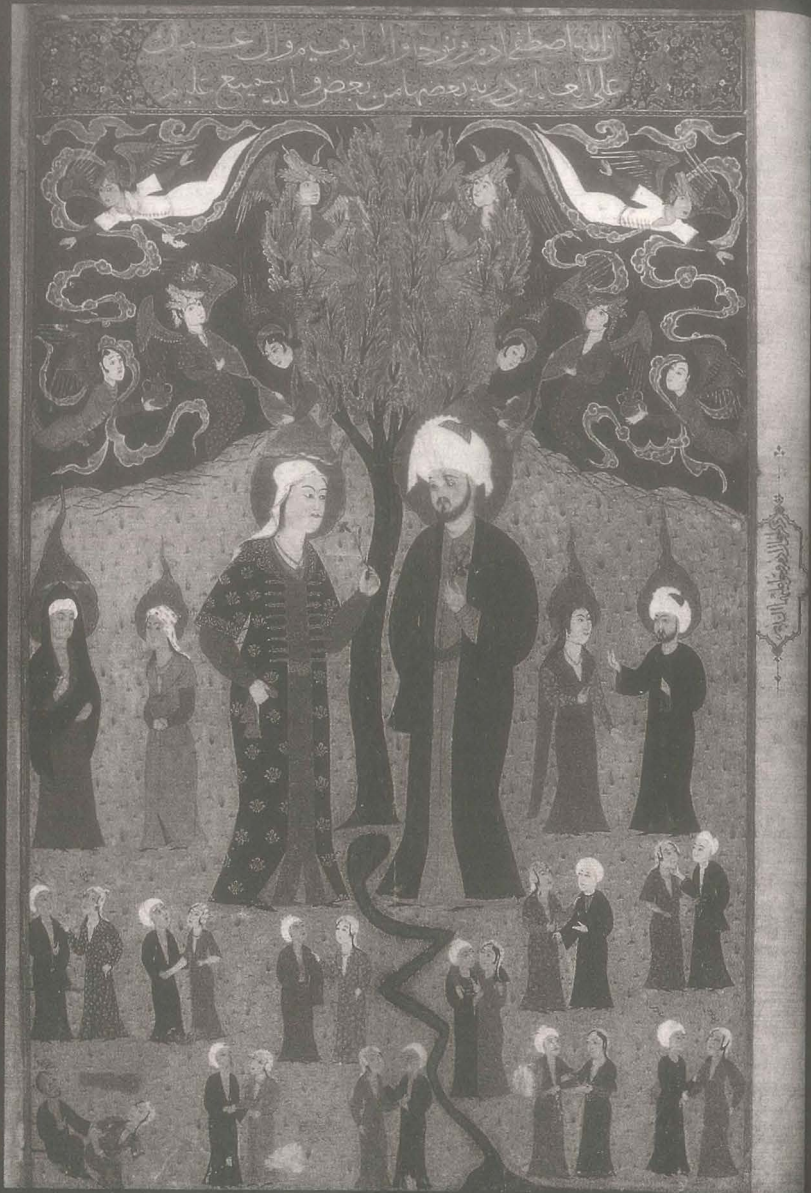
zura kavuşmuştur. Worringer de, psikolojik bir mekanizma olarak soyutlama üzerinde dururken “kendi kendinden vazgeçme” üzerinde durur. Bu her iki psikolojik süreçte de ortak bir durumdur, ama “soyutlama iç-tepisinde, kendi kendinden vazgeçme iç-tepisinin gücü, benzeri olmayan daha büyük ve daha tutarlı bir güçtür.”⁴⁹

49 Worringer, *age*, s. 30 vd.

İkinci Bölüm
HÜSN Ü AŞK

Yek-rengdir zebân-ı hakikatte hüsn il aşk
Bang-i hezâr şu 'lesidir âteş-i gülün
– Şeyh Gâlib





Seyyid Lokman'ın Zübdetü't-tevarih adlı eserinde
"Adem ile Havva" minyatürü.

I

Cinsiyet, Aşk ve Sanat

*Ezelî hükme göre kâinatın bütün zerreleri
çift çifttir ve her cüz'ü kendi çiftine âşıktır.*

– Mevlânâ

Heykelin putperestlik geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olduğu, bilhassa Yunan ve Roma heykeltıraşlığının dinî “anthropomorphisme”e dayandığı düşünülecek olursa, Müslümanların bu sanata niçin daima korku ve şüpheyile baktıklarını anlamak kolaylaşır. Kâbe’deki putların da hemen tamamı heykeldi. Bütün putperestlik geleneklerine savaş açan İslâm’ın, bu geleneklere bağlılığı şüphe götürmeyen sanatlara, bilhassa heykele düşman olmaması düşünülemezdi. Esasen heykel, muhayyileyi sınırlayan, soyuta geçiş imkânları kısır ve zorunlu olarak insan vücuduna bağlı bir sanattır. Müslümanları, putperestlik geleneklerine bağlı oluşunun yanı sıra, bu yönüyle de ittiğini söylemek mümkündür. “Yunan heykeltıraşı,” diyor Henri Lechat, “tanrı heykelleri vücuda getirmeye davet edilir edilmez, hedefi insana benzeyen, fakat insandan üstün olan ilâhlar göstermek ve bu suretle çok seçkin, çok asil ve daha güzel bir insanlığı tahakkuk ettirmek olacaktı.”⁵⁰

50 Henry Lechat, *Yunan Heykeli*, çev. A.H. Tanpınar-Z. Mürtoğlu, İstanbul 1944, s. 11.

Tanrılarını tecessüm ettirmek gayesiyle yola çıkan Yunanlı heykeltıraş, her adımda karşılaştığı sportmenlerin güzel vücutlarını aşamıyor, yani insan vücudu dışında bir güzellik düşünemiyordu. Kısaca ifade etmek gerekirse, Yunan heykelciliğinin başlıca konusu, tanrılarla sportmen insan vücudunun karışımı olan ideal insandı. Ve ideal insan hemen her zaman çıplaktı. İnandıkları din, insan vücudunun teşhirini yasakladığı için örtünmeyi bir yaşama biçimi haline getiren Müslümanların bu çıplak heykellerle karşılaştıkları zaman –ki sık sık karşılaşıyorlardı– nasıl tepki gösterdiklerini tahmin etmek zor değildir.

Bu söylediklerimiz, İslâm dünyasında çıplak figür örneklerine hiç rastlanmadığı mânâsına gelmez. Nitekim Kusayr Amra köşkünün duvarlarında çıplak kadın resimlerinin bulunduğu biliniyor. Hatta cinsî ilişkilerin açıkça tasvir edildiği resimler de bulunmuştur. Fakat bu örneklerle bakarak, “çıplak”ın Müslüman sanatçıların başlıca konularından biri olduğu sonucuna varılamaz. İslâm’ın doğuşundan bugüne geçen zamanın uzunluğu düşünülecek olursa, gösterilen bütün örneklerin münferit ve genel yönelişi yansıtmayan örnekler olduğu anlaşılır. Esasen sanatta “çıplak”ın bir geleneği bulunmadığı için, çoğu zaman “korsan” nitelik taşıyan bu resimlerin sanat değeri taşımadıkları ve son derece kaba saba oldukları dikkati çekmektedir. Bir başka deyişle, daha çok cinsel ilişkilerin yansıtıldığı bu tür resimler ve bunların bulunduğu kitaplar (Bahname), eski zamanların gizlice üretilen “pornografik” ürünleridir.⁵¹

51 Gazneli Mahmud, oğlu Ebu Said Mes’ud’un, Herat’taki sarayının duvarlarına Kama-sutra’daki çıplak resimlerin kopyalarını yaptırdığını casusundan öğrenmiş ve bunu yerinde denetlemek üzere bir adamını görevlendirmişti. Ancak Mes’ud, babasının adamından önce davranarak resimlerin üzerine bir kat alçı çektirdi (bu konuda bk. Metin And, “Din Yasağı Osmanlı Minyatürlerinde Çıplaklığa ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi”, *Milliyet Sanat Dergisi*, nr. 279, 29 Mayıs 1978).

Cinsiyet, hiç şüphesiz insan hayatının vazgeçilmez unsurlarından biridir. Bu bakımdan, Müslüman sanatçıların da –sappa mahiyetinde olanlar bir yana– erotizme kayıtsız kalmaları düşünülemezdi. Ancak İslâm cinsiyet meseleleriyle ilgili olarak teferruatlı ve çok önemli ölçüler getirmiştir. Müslüman sanatçının, kendisini bu ölçüler içinde kalmaya zorlamasından daha tabii bir şey olamaz.

Cinsî içgüdü, önüne engeller dikildiği zaman kendini çok farklı şekillerde dışa vurmaktadır. Bu bakımdan, İslâmî ölçülerle sınırlandırılan bu içgüdü'nün tezahürlerini çok dikkatli bir biçimde incelemek ve İslâm sanatlarında erotizmi bu açıdan ele almak gerekir. Çünkü İslâm yayılmaya başladıktan sonra Müslüman olan kavimler, beraberlerinde küçümsenemeyecek bir kültür birikimi getirmişlerdir. Bu birikimin İslâm kültürü içinde hemen erimesi ve İslâm geleneğine mal olması mümkün değildi. Çok dikkatli davranmayan bir araştırmacı, geleneğe bütününü yabancı olan unsurların, İslâm coğrafyasında ortaya çıktıkları için, geleneğe ait olduğunu zannedebilir. Gerçekten de diğer gelenekleri bünyesine mal etmiş asıl İslâm geleneğinin ürünleriyle, yeni Müslüman olmuş kavimlerin beraberlerinde getirdikleri ürünleri çok zaman birbirinden ayırmak mümkün değildir. Ancak İslâm sanatının gelişme istikameti iyi tespit edilebilirse, bu zorluğun üstesinden rahatça gelinebilir. Çünkü süreç, dış dünyadan alınan duyumların kendi gerçekliklerinden büsbütün arındırılması ve hiçbir fenomeni dile getirmeyen “dionizik” bir ifadeye doğru ilerlemesi şeklinde kendini göstermektedir. Varılan son noktada “çıplak” fenomeninin düşünülemeyeceği, ancak dış dünya ile irtibatı devam eden minyatürde münferit örneklerin gösterilebileceği söylenebilir.

İslâm sanatlarında erotizm konusu ele alındığı takdirde, bilhassa tasavvufi edebiyattaki para-seksüel sembolizmi takip etme mecburiyeti vardır. Süfiler, cinsiyet meselesini İslâm'ın

-daha sonra üzerinde duracağımız- ölçülü müsamahasından cesaret alarak ve hiç küçümsemeden ele alıp işlemişlerdir. Çünkü cinsî içgüdü, ilâhî aşka kadar uzanan bir sürecin başlangıcıdır. Esasen, sūfilere göre, erkek-dişi kutuplaşması yahut ikiliği âlemin özünde vardır. Mevlânâ, *Mesnevî*'sinde bu temel fikri şöyle özetlemektedir:

Ezelî hükme göre kâinatın bütün zerreleri çift çifttir ve her cüz'ü de kendi çiftine âşıktır. Arifin nazarında gökyüzü erkek, yeryüzü kadındır. Göğün verdiği yer alır, besler. Yerin harareti azaldı mı gök hararet yollar; rutubeti bitti mi rutubet verir. Kadına nail olmak için onun etrafında dönüp dolaşan erkek gibi, felek de zamanede dolaşmaktadır. Yeryüzü ise hanımlıklar etmede, doğurduğu çocukları emzirip yetiştirmektedir. Bu birlikte âlem beka bulsun diye Tanrı erkekle kadına da birbirine karşı meyil verdi. Her cüz'e diğer bir cüz için meyil verdi. İkinin birleşmesinden bir şey doğar, bir şey vücuda gelir. Gece de böylece gündüzle sarmaş dolaş olmuştur. Geceyle gündüz sureta birbirinden ayrıdır, ama hakikatte birdir." (M, III/b. 4401)⁵²

Görüldüğü gibi, Mevlânâ, kadın-erkek ilişkilerini "ezelî hüküm" çerçevesinde ele almakta, cinsî içgüdüyü doğrudan doğruya sevgiye bağlamaktadır. Yani cinsî içgüdü sevginin kaynağı değil, sevmek ihtiyacının tezahürlerinden sadece biridir. Çünkü sūfilere göre, âlemin yaratılmasının sebebi, cihanşümul bir prensip olan "aşk"tır.

İslâm'ın ilk devirlerinde aşk duygusunun ve kadın güzelliğinin terennümünde epeyce hoşgörölü bir ortam bulunuyordu. Üstelik bu ortam bizzat İslâm peygamberi tarafından sağlan-

52 Mevlânâ'nın bu beyitlerini Erich Fromm da bir eserinde kullanmıştır. Fromm, Freud'un sevgiyi yalnız libidoya bağlamış olmasını tenkit ederek "cinsel isteğin sevmek ve birleşmek ihtiyacının belirtilerinden sadece biri olduğu" görüşünü savunur. Bk. *Sevme Sanatı*, s. 41 vd.

mıştı. En tanınmış örnek, Ka'b b. Zühayr'ın *Kasidetü'l-Bürde*'sidir. Kaab, kardeşi Buceyr Müslüman olunca bir kaside yazarak Hz. Muhammed'i hicvetmiş, Peygamber de onun katlini ve kanını helâl kılmıştır. Daha sonra yaptıklarından pişmanlık duyan Kaab, kardeşinin yardımıyla Peygamber'in huzuruna çıkarak yazdığı övgü dolu bir kasideyi okur. Çok memnun olan Hz. Muhammed, caize olarak sırtındaki hırkayı (bürde) çıkarıp Kaab'a verir. Bundan dolayı *Kasidetü'l-Bürde* diye anılan bu şiirin nesib bölümünden aldığımız şu mısralar, İslâm peygamberinin hoşgörüsünü göstermesi bakımından önemlidir:

Suad uzaklara gitti. Kalbim şimdi çok üzgün, azat kabul etmeyen bir köle gibi onun izinde.

Suad artık yok, ayrılık sabahı inleyen bir ceylan gibi sürmeli gözlerinin mağrur ve müstağni bakışlarıyla yad illere göçtü.

Önden bakılınca ince belli, arkadan görünüşü tombul kalçalı idi. Boyu ne uzun, ne kısa idi.

Gülümsediği zaman parlayan kar gibi beyaz dişleri, sanki her an şarapla ıslanır.

Ağızındaki ıslaklık, çakıllı geniş vadiden sızan pınarların kuşluk vaktinde esen şimal rüzgârlarıyla serinlemiş suları gibi saf ve berraktı.⁵³

İslâm'ın ilk asırlarında, tabii aşk duygusunun bütün incelikleriyle anlatıldığı zarif kitaplar da yazılmıştır. 9. yüzyılda büyük Arap yazarı Cahiz, *Risale fi'l-ışk ve'n-nisâ* adlı kitabında kadın ve aşk konusunu ele alır. 10. yüzyılda ise İhvanü's-Safa'nın risalelerinden birinde ve Mes'ûdi'nin *Mürûcü'z-zeheb*'inde aşk konusu işlenmiştir. 11. yüzyılda, Endülüslü edip ve şair İbn Hazm'ın (993–1064) yazdığı *Tavku'l-Hamâme*, İslâm dünyasında aşk konusunda yazılmış en güzel eserlerden biri, belki de

53 *Kasidetü'l-Bürde*'nin tamamının tercümesi için bk. *Tercüme Dergisi*, C. XV, nr. 75-76, Temmuz-Aralık 1961.

en güzelidir.⁵⁴ Türkçe de dahil olmak üzere belli başlı dünya dillerine çevrilen eserde psikolojik tahliller yapılır, aşkın çeşitli halleri ve safhaları, yaşanmış aşk hikâyeleri ve şiirlerle açıklanır. İbn Hazm, genellikle tabii aşkı anlatmakla beraber, aşkın mertebeleri arasındaki farkları da açık bir biçimde belirterek sevgilerin en yüksekini Allah'ta ve Allah için olan sevgi olduğunu vurgulamıştır. Yani İbn Hazm, aşk konusunda, sûfilerin de rahatça kullanabilecekleri görüşlere sahiptir yahut yazdıklarını meşrulaştırmak için "ilâhî aşk" meselesine de girmek ihtiyacını hissetmiştir.

İbn Hazm'ın İbnü'l-Arabî'yi az veya çok etkilediği söylenebilir. Esasen ikisi de Endülüslüdür ve İbnü'l-Arabî'nin İbn Hazm'a bağlı olduğu iddia edilmiştir (İbnü'l-Arabî, *Fütûhat*'ta bu iddiayı reddeder).⁵⁵ Meslek olarak İbn Hazm'a bağlı olmasa da, İbnü'l-Arabî'nin onun fikirlerinden istifade etmediği düşünülemez. Ancak bu fikirleri kendi tasavvufî sistemi içinde yoğurarak yeniden yorumladığı ve beraberinde Anadolu'ya getirdiği muhakkaktır. Ahmed el-Gazzalî, Ruzbihan Baklî, Aynu'l-Kudat, Fahreddin İrâkî gibi, aşkı tasavvufî anlamda en uç noktalarda yorumlayan sûfilerden ve İbnü'l-Arabî vasıtasıyla İbn Hazm'dan süzülüp gelen aşk anlayışı, Moğol istilâsının yarattığı kaosta, Mevlânâ ve Yunus Emre gibi iki büyük şairin dilinde aynı zamanda sosyal bir muhteva kazanmıştır. İbnü'l-Arabî, 13. yüzyılın hemen başında (1205) Anadolu'ya gelmiş ve Vahdet-i Vücut yönündeki aşırı fikirlerine rağmen hiçbir takibata uğramadığı gibi, bu fikirlerini rahatça yayma imkânı da bulmuştu. Aynı yıllarda Mevlânâ'nın ailesi de yaklaşan

54 İbn Hazm'ın tam adı *Tavku'l-Hamame fi'l-ülfe ve'l-ullaf* olan eseri Türkçeye Mahmut Kanık tarafından çevrilmiştir: İbn Hazm, *Güvercin Gerdanlığı/Sevgiye ve Sevenlere Dair*, çev. Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul 1985.

55 Nihat Keklik, *İbnü'l-Arabî'nin Eserleri ve Kaynakları için Mısdak Olarak El-Fütûhat el-Mekkiyye*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1980, C. II/B, s. 454.

Moğol tehlikesi dolayısıyla Belh'ten ayrılarak Anadolu'ya hicret etmiştir. Gelenek, İbnü'l-Arabî ile henüz 12-13 yaşlarındaki Mevlânâ'yı Şam'da karşılaştırır.

“Biz birleştirmek için geldik, ayırmak için değil,” diyen Mevlânâ ve “İkilikten usandım,” diyen Yunus, oluşma ve bozulma (kevn ü fesad) sürecinin cemiyet hayatındaki belirtilerini ifade ediyorlardı. Moğol istilasının yaşandığı dönem, Anadolu'da nefretin, sevgisizliğin bütün şiddetiyle hüküm sürdüğü bir dönemdi. Ancak Anadolu'daki kaos, Osmanlı Devleti'nin kuruluşu ve kısa sürede, birliğin, huzur ve güven ortamının sağlanmasıyla büyük ölçüde sona ermiştir. Osmanlı toplum yapısının oluşmasında büyük rol oynayan tarikatler, dolayısıyla tasavvuf, aşkla ilgili farklı yaklaşımların da kaynağı olarak ele alınabilir. Bir yanda geniş halk kitlelerini asırlar boyunca etkileyen, ehlişünnet inancıyla tasavvufun mutedil bir sentezi niteliğindeki Gazzalî anlayışı, bir yanda Vahdet-i Vücut'cu anlayışlar, “âlemde aşktan başka bir şey görmeyenler”le “aşk” kelimesini telaffuz etmekten bile ürkenlerin, zaman zaman garip bir biçimde kesişen iki ayrı ahlâkını vücuda getirmiştir. Meselâ 16. yüzyılda devrin padişahı ve bütün Müslümanların halifesi olan Kanunî:

*Bir gül endâmın gamından giceler bülbülleyin
İlerim ta subh olunca olmuşum bîmâr-ı aşk*

derken, aynı devrin kadılarından Kınalızâde Ali Efendi, *Ahlâk-ı Alâî*'sinde, erkek veya kadının âşık olmasının çok zararları bulunduğunu söyler. Ona göre, aşk bütün saadet kapılarını kapatan bir felâkettir. Bunun için gençleri aşktan uzak tutup aşk hikâyelerini okumalarının önüne geçilmelidir.

Kınalızâde bunları söylerken divan şairleri, tasavvufa meyilleri olsun veya olmasın, aşkın lezzetlerinin farkına varmayan “zâhid”lere sürekli çatarak bütün şiirlerinde hemen sa-

dece aşktan dem vuruyorlardı. Kınalızâde'nin gençlerin uzak durmalarını istediği aşk hikâyelerine ise her zaman iltifat ederek uzun aşk mesnevîleri yazmışlardır: *Yusuf u Züleyha*, *Leylâ vü Mecnûn*, *Cemşîd ü Hurşîd*, *Süheyl ü Nevbahar*, *Cân u Cânân*, *Hüsn ü Aşk* gibi. Bu mesnevîler içinde hiç şüphesiz, klasik aşk anlayışına aynı zamanda bir temmet çekmiş olması bakımından *Hüsn ü Aşk*'ın çok ayrı bir yeri vardır.

Sûfilerin aşk konusundaki *-Hüsn ü Aşk* 'ta son derece parlak hayallerle tasvir edilen- tasavvurları, halkın zihnine ve muhayyilesine, aşk aleyhtarı ahlâkçıların fikirleriyle birlikte yansımış ve bu iki anlayışın tuhaf karışımından, beşerî olmakla beraber, sevgililerin genellikle birbirlerine kavuşamadıkları aşk hikâyelerindeki anlayış doğmuştur. “Âh min’el-aşk” levhalarında bu aşk anlayışı somutlaştırılmış biçimiyle karşımıza çıkar.

Bu levhaları çeşitli şekillerde yorumlamak mümkündür. Fakat halkın bir yandan aşk konusundaki tasavvufî spekülasyonların, bir yandan da aşk aleyhtarı ahlâkçıların tesiri altında kaldığı, şüphelerini, tereddütlerini, arzularını vb. böyle ifade ettiği düşünülebilir. Bu çarpıcı resimlerin yasaklarla sınırlanmış beşerî aşkı meşrulaştırıcı bir işlevi de vardır. Hatta “Âh min’el-aşk” levhalarından birine cinsellik de garip bir biçimde karışmıştır. Lülesinden gürül gürül su akan bir çeşmenin başında, biri kadın olmak üzere, üç kişi vardır. Soldaki maşuk, ortada diz çökmüş saz çalarken tasvir edilen âşık, sağdaki de bir derviş. Derviş, âşika maşukunu göstermekte, âh eden âşıkın ağzından alevler fışkırmaktadır. Maşuk ise göğüslerini göstermek için gömleğinin yakasını açmak üzeredir. Levhanın üst kısmında da “Âh min’el-aşk” yazısı okunur.

Halk arasında birbirine gerçekten âşık olmuş ve bu uğurda çeşitli fedakârlıkları göze almış sevgililere korkuyla karışık bir saygı gösterildiğini, hatta öldüklerinde çok zaman evliya mer-

tebesine yükseltilerek aşklarının efsanelerle süslendiğini biliyoruz. Şiirlerinde erotizmin de sınırlarını zorlayarak katıksız beşerî aşkı terennüm eden Karacaoğlu hakkında bile böyle efsaneler vardır.

19. yüzyıla gelindiğinde şehirlerde başka bir hava esmeye başlamıştır. Âşıklar, saz şairleri ülkeyi bir baştan bir başa dolaşıp geleneğin belirlediği aşk anlayışını söylemeye devam ederken, şehirli okumuş yazmış şairler de belirli bir yerlilik arayışının yanı sıra, divan şiirinin soyut dünyasında gerçekçiliğe doğru kayış görülmektedir. Ne var ki, bu arada, aşk duygusu Enderunlu Vâsıf ve Fâzıl gibi şairlerin dilinde, bayağılığın sınırlarını zorlamakta, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle "sensualite teşhiri" yapılmaktadır. Klasik değerlerdeki ve divan şiirindeki bu çözülüş, "mey ü mahbub edebiyatı" suçlamalarının artmasına ve klasik aşk anlayışına tepki duyulmasına yol açmıştır. Namık Kemal, *Celeleddin Harzemşah*'a yazdığı mukaddimede, divan şairlerinin sevgililerini gulyabaniye benzetir. Bu tepkilerin doğmasında, kapılarımızı açtığımız Batı'dan gelen yeni fikirlerin büyük payı olduğu şüphesizdir. Üstelik kadınlar ucundan kenarından sosyal hayata sokulmaya başlamışlardır ki bu son derece büyük değişimin önemli işaretlerinden biridir.

Avrupa'da romantizm rüzgârlarının estiği 19. yüzyıl aynı zamanda Ortaçağ'ın "şövalyece aşk"ının dirildiği yüzyıldır. Ne var ki şövalyece aşkın yerini, Avrupa'da bir ara kadın düşkünlüğü ve âdî çapkınlık hikâyeleri almıştı. Özellikle 17. ve 18. yüzyıl, kadının sadece bir zevk aracı olarak kabul edildiği, Kazarova ve Don Juan gibi tanınmış çapkınlarca simgelenen bir dönemdir. 18. yüzyılın sonlarında ise sadizm terimine adını veren Marquis de Sade'in hem yaşadığı hem de romanlarına yansıttığı sapık cinsellik ile, J.J. Rousseau'nun Fransız Devrimi'nin aile ideale ilham kaynağı olan romantik ve erdemli

aşk anlayışı yan yana durmaktadır. Romantizm, Rousseau'nun başlattığı aşk anlayışını devam ettirir.

Tanzimat yazar ve şairleri, romantik edebiyatın etkisiyle aşk konusuna klasik şairlerden daha farklı bakmaya başlamış ve beşerî aşkı gerçekçi bir bakışla sosyal hayat çerçevesinde değerlendirmeye çalışmışlardır. Bununla birlikte eski telakilerden büsbütün koptukları söylenemez. Sıkı birer ahlâkçı olarak kahramanlarını sürekli denetlerler. Namık Kemal'in *İhtibah*'ında, Şemseddin Sami'nin *Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat*'ında, Samipaşazâde Sezâî'nin *Sergüzeşt*'inde aşk ve evlilik meselelerine sosyal boyutlarıyla bakılır, bu konulardaki problemler ortaya konulur. Tanzimat şiirinde de aşk, Rousseau'vâri bir anlayışla işlenmiştir. Yasak aşk, Türk edebiyatına Servetifünun yazarlarının romanlarıyla (Meselâ Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'su, Mehmed Rauf'un *Eylül*'ü) girer ve ardından yüzlerce romana konu olur.

II

Aşk'ın Kısa Tarihi

Doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzellik...

– Eflâtun

İnsan tabiatının ve hayatının vazgeçilmez fonksiyonlarından biri olan cinsî içgüdü ve buna bağlı sevgi –sevmek ve birleşmek ihtiyacının belirtilerinden sadece biri olmakla beraber insanları insan olduklarının şuuruna vardıkları andan itibaren düşündürmeye başlamıştır. Bu bakımdan, sevgiyle ilgili ilk tasavvurların mitolojilere yansımamış olması düşünülemez. Yunan mitolojisinde Eros'un –Hesiodos'a göre– varoluş hiyerarşisinde Khaos'tan hemen sonra gelmesi ilgi çekicidir. *Theogonia*'da Eros'un doğuşuyla ilgili bölüm, aynı zamanda aşk duygusuyla ilgili ilk çözümlemelerden biri olduğu için dikkate değer.⁵⁶

Romalıların “Amor” dedikleri (Batı dillerinde aşk anlamına gelen “amour” kelimesi buradan gelir) Eros, Afrodit'in oğlu olarak tasavvur edilmiş, heykeltıraşlar tarafından önce kanatlı delikanlı, daha sonra kanatlı erkek çocuk olarak tecessüm et-

56 “Ve sonra Eros, en güzeli ölümsüz tanrıların. O Eros ki elini ayağını çözer canlıların. Ve insanların da, tanrıların da ellerinden alır yüreklerini, akıl ve istem güçlerini.” Bk. *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s. 105 vd.

tirilmiştir. Mistik bir akım olan Orfizim’de, Eros’un dünya ile birlikte Khaos’tan çıktığı inancı vardır.

Antik çağın şair filozoflarından Empedokles ise, aşkı Afrodite’ye nispet eder ve dört unsur (anasır-ı erbaa: Toprak, su, ateş, hava) üzerinde etkili olan iki zıt unsurdan biri olarak felsefesinin temeline yerleştirir. “Aşk” birleşme prensibidir. “Nefret” ise ayrılık... Dört unsurun, bu iki zıt kuvvetin etkisiyle birleşip ayrılması âlem’in meydana gelmesini sağlamıştır. Müslüman filozofların “kevn ü fesad” dedikleri bu oluşma ve bozulma süreci, evrenin bütün tabakalarında işlemektedir. Daha açık bir deyişle, sevgiden barışa kadar bütün birleşmeler Aşk’ın; öfkeden, kinden, savaşa kadar bütün ayrılıklar ise Nefret’in eseridir. Empedokles’e göre, gerçi bugün Aşk ile Nefret arasındaki savaş devam etmektedir, ama sonunda Aşk hâkim gelecek ve evrenin bugün ayrı olan dört küresi, sonuncu günde birleşerek birbiriyle kaynaşacaktır.⁵⁷

Sevgi duygusunu ciddi bir biçimde çözümlemeyi ilk deneyen filozof, Eflâtun olmuştur. *Şölen* (Symposium) ve *Phaidros* diyaloglarında, sevgi tanrısı Eros’u ve onun insanlar arasında doğurduğu sevgiyi ele alır. Ne var ki *Şölen*’de irdelenen sevgi, İlkçağ Atina’sında kadın ve erkek dünyalarının birbirinden kesin bir biçimde ayrılmış olması dolayısıyla yaygınlaşan çarpıklığı da yansıtmaktadır. Aslında bu çarpıklığa karşı olan Eflâtun, sevgi kavramını yücelterek başka bir konuma yerleştirmeye çalışır. Ona göre, güzel bedenler hep birbirine benzemektedir. İnsan bu gerçeğin farkına vardı mı, tek bir bedene düşkünlüğü küçümsemeye ve can güzelliğini, oradan hareketle de bütün güzelliklerin asıl kaynağını aramaya başlayacaktır.

Bu güzellik, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliiktir; bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin, bugün güzel, yarın çirkin, ki-

57 Alfred Weber, *age*, s. 29 vd.

minin gözünde güzel, kiminin gözünde çirkin bir güzellik değildir. Bir güzellik ki, kendini bir yüzle, elle ayakla, bedene bağlı hiçbir şeyle göstermeyecek, ne bir söz olacak ne bir bilgi; bir canlıda, belli bir varlıkta bulunmayacak, ne canlıda ne yerde ne gökte, hiçbir yerde, kendi var, kendinden var, kendisi ile hep bir örnek. Bütün güzellikler ondan pay alır; kendisi onların parlayıp sönmesiyle ne artar ne eksilir ne de bir değişikliğe uğrar.⁵⁸

Literatüre “Platonik (Eflâtunî) Aşk” adıyla geçen bu anlayış, geçici güzelliklere değil, güzellik idea’sına, salt güzelliğe duyulan aşkın ifadesidir. Ortaçağ’da Hristiyan ve Müslüman filozoflar, Eflâtun’un birçok görüşü gibi, aşkla ilgili görüşlerini de kendi inançlarının ve dünya görüşlerinin süzgecinden geçirerek benimsemişlerdir.

Eflâtun’un *Phaidros* diyalogundaki fikirler de Müslüman filozofları ve sûfileri derinden etkilemiştir. Bu eserinde aşkı bir çeşit ruh hastalığı, delilik (cünûn) olarak değerlendiren Eflâtun, bu deliliğin cismanî ve ilâhî olmak üzere iki şekli bulunduğunu söyler.⁵⁹ Tasavvufî metinlerde sık sık karşımıza çıkan Allah dostu meczuplardan, Harunü’r-Reşid’in kardeşi olduğu söylenen Behlül Dâna’ya, ünlü aşk hikâyesinin kahramanı Mecnûn’a kadar birçok âşık tipinin arkasında Eflâtun’un bu yaklaşımı ve bunu yüzyıllar boyunca işleyerek derinleştiren sûfi şairlerin yorumları ve aşk anlayışları vardır. “Cünûn”, “akl”ın yitirilmesi, yerine “aşk”ın ikame edilmesidir. Bu, düşüncenin yerini vecdin alması mânâsına gelir ve tasavvufî yaşantının en önemli hususiyeti ve “marifet”e erişmenin yegâne yoludur.

Eflâtun’un *Phaidros*’daki aşk görüşü ve Aristo’nun aşkı “aşırı sevgi” olarak tarif etmesi, aynı zamanda, ilk İslâm filozofları-

58 Eflâtun, *Şölen*, çev. Azra Erhat, Remzi Kitabevi, İstanbul 1958, s. 758 vd.

59 Eflâtun, *Phaidos*, çev. Hamdi Akverdi, MEB Batı Klasikleri, İstanbul 1990, s. 58 vd.

nın ve s filerin a k aleyhinde bulunmalarına da yol açmıştır. Buna karşılık İhvanü's-Safa'nın *Res il*'inde a k duygusunun insanlara Allah'ın lütfettiği bir fazilet olduğu g r    savunularak a k aleyhtarı filozoflar eleştirilir.

İlk büyük s filer, a k kelimesi *Kur'an-ı Kerim*'de geçmediği için "hub" ve "muhabbet" kelimelerini tercih etmişlerdir. Gazzal  bile, düşünce sisteminin merkezine Allah sevgisini koyduğu halde, a k kelimesini hiç kullanmamıştır. Fakat kardeşi Ahmed el-Gazzal , aşk'ı muhabbet kavramından ayrı ele alarak *Sevanihu'l-U  ak* adlı eserinde enine boyuna inceler. Bunun için tasavvuf çevrelerinde Ahmed el-Gazzal , ağabeyi Ebu Hamid el-Gazzal 'den üstün tutulmuştur. İ l m tarihinde, son zamanlara kadar a k aleyhtarlarıyla, "Aşk imiş her ne v r  lemd " (F z l ) diyenler birlikte var olmuş ve sürekli mücadele etmişlerdir.

Aşkla ilgili Efl t n  spe ulasyonlar, yüzyıllarca, tenden, daha açık bir ifadeyle, cins  içgüdünün madd  tezahürlerinden kaçış eğilimini beslemiştir. Esasen Hristiyanlık, l netlediği cinselliği insanlığa verilmiş bir ceza olarak görüyordu. İlk Hristiyan filozoflardan Augustinus'un, irade dışı oluşu dolayısıyla insanı ister istemez utandırdığını söylediği cins  arzu, hemen her zaman imanın karşısına konulmuş ve şeytanın kışkırtma araçlarından biri olarak kabul edilmiştir. Augustinus'a göre,  dem peygamber eğer memnu meyveyi yemeseydi, cins   l ka  hevi  duygulara ihtiyaç hissedilmeksizin devam edecekti. Bu bakımdan, Hristiyanlıkta evlilik bile "aşağı" bir kurum olarak görülür ve kadın "Kutsal Bakire"lik açısından yüceltilir. Bir başka deyişle, Hristiyanlıkta kadınlığın modeli "Kutsal Bakire Meryem"dir.

İ l m'ın cinselliğe bakışı, Hristiyanlığın bakışından çok farklıdır. Hz. Muhammed'in sağlıklı bir cins  hayatının bulunduğu biliniyor. Fakat tasavvuf çevrelerinde cinsellikten kaçış

yönünde kuvvetli bir eğilim görülmektedir. Anasız, dolayısıyla cinsî arzuya ihtiyaç hissedilmeksizin vücuda getirilen çocuk motifi, bazı Doğu romanlarının konusu olmuştur. İbn Tufeyl'in *Hayy bin Yakzan*'ı gibi.⁶⁰ Molla Câmî'nin *Salaman ve Absal* mesnevîsinde de, Salaman, bir bilge tarafından, oğul isteyen Yunan padişahının arzusuyla anasız olarak dünyaya getirilir. Sütannesı Absal –ki eserde çok güzel bir kadın olarak tasvir edilmektedir– ilk görüşte Salaman'a âşık olur. Günden güne büyüyen ve her gün biraz daha güzelleşen Salaman'ı zamanla kendisine bağlamayı başaran Absal, bu alegorik eserde şehvete tapan bedeni temsil etmektedir. Böylece Salaman'la Absal arasında coşkun bir aşk başlar. Bunu haber alan babası, Salaman'a öğüt vererek bu sevdadan vazgeçmesini isteyecek, ancak o bunu kabul etmeyerek Absal'la birlikte ıssız bir adaya kaçacaktır. Yunan padişahı bir yolunu bularak Absal'ı ortadan kaldırıncı, üzüntüden perişan hâle gelen Salaman, sadece kendisini anasız olarak vücuda getiren bilgenin gösterdiği Absal suretiyle avunabilmektedir. Bilge, bu arada Zühre yıldızının güzelliğini anlatarak onu geçici güzelliklerden uzaklaştırmaya, ebedî güzelliğe bağlamaya çalışmaktadır. Sonunda başarır da.⁶¹

Salaman'ın anasız doğması Molla Câmî'ye göre cisimsizliği, güzellik ülküsü olarak sunulan Zühre yıldızı da⁶² hakikate giden yolda olgunlaşmayı ifade etmektedir. Salaman'ın bir müd-

60 İbn Tufeyl ve dilimize de çevrilen ünlü eseri *Hayy bin Yakzan* hakkında geniş bilgi için bk. Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Felsefesi Kaynakları ve Tesirleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1967, s. 212 vd.

61 Molla Câmî'nin *Salaman ve Absal*'ı MEB Yayınları Şark-İslâm Klasikleri dizisinde yayımlanmıştır. Bu mesnevî hakkında daha geniş bilgi için bk. Ali Asgar Hikmet, *Cami: Hayatı ve Eserleri*, çev. M. Nuri Gençosman, MEB Yayınları, Ankara 1963, s. 213 vd.

62 Üçüncü felek olan Zühre, klasik astrolojik sistemde Afrodite'in karşılığıdır. Romalılar ise aynı tanrıçaya "Venüs" adını verirler.

det Absal tasviriyile oyalanması, Absal'ın dış görünüşünün bu tasvirden farksız olduğu, dolayısıyla sureti aşarak gerçek güzelliğe ulaşmak gerektiği anlamına gelir.⁶³

Dikkat edilirse, Molla Câmî'nin mesnevîsinde, Eflâtun'un *Şölen*'indeki sevilen güzel bedende güzellik idea'sına yükseliş diyalektiği uygulanmıştır. Arapça, Farsça ve Türkçe yazılmış bütün aşk mesnevîlerinde bu diyalektik vardır. Salaman'ın Absal'a yahut Kays'ın Leylâ'ya duyduğu büyük sevgi, yani "mecazî aşk", hemen aşılması gereken bir merhaledir. Zira cinsî içgüdünün bir sonucudur ve insanı ister istemez cismaniyete çekecektir. Bunun için sûfiler de kadını Meryem safiyetinde görme eğilimindedirler ve mecazî aşkı bile cinsiyetin dışına çekmeye çalışmışlardır. Cinsî arzu onlara göre kolayca şeytanın tuzaklarından biri haline gelebilmektedir. Mevlânâ tarafından *Mecâlis-i Seb'a*'da anlatılan "Barsîsa" hikâyesi bu bakımdan ilgi çekicidir. Ermiş bir kişi olan Barsîsa, şeytanın kendisini yoldan çıkarmak için kurduğu bütün tuzaklardan kurtulur. Sonunda padişahın kızına bir hastalık musallat ederek bütün hastalıklara şifa bulmakla şöhret kazanan Barsîsa'ya gönderilmesini sağlayan şeytan, onu bu kızın güzelliğini kullanmak suretiyle yoldan çıkarmayı dener. Barsîsa, iyileştirmesi için kendisine emanet edilen kıza gönlünü kaptırarak onunla buluşur.

Kadının baştan çıkarıcı cismanî güzelliği, tasavvufî sembolizmde "nefs"i temsil etmektedir. Kadın güzelliğine düşkünlük, dünyaya, yani geçici güzelliklere düşkünlüğü ifade eder.

63 Bir görüşte âşık olunan resimler Şark hikâyesinin önemli motiflerindendir. Meselâ *Cemşid ü Hurşid* mesnevîsinde, Cemşid, rüyasında çok güzel bir kız görür ve âşık olur. Aynı zamanda iyi bir ressam olan bir bezirgân, bu kızın Rum kayserinin kızı olduğunu söyler ve bir resmini yaparak Cemşid'e verir. Geniş bilgi için bk. Malik Akse, *Anadolu Halk Resimleri*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960, s. 44 vd.

Hâlbuki şekiller aldatıcıdır. Allah bir şekli güzel göstermiştir; ama “Her görünen görüldüğü gibi olsaydı, Peygamber o kadar keskin, o kadar aydınlatıcı görüşüyle, yine de, ‘Her şey nasılsa öyle göster bana,’ der miydi?”⁶⁴

İbnü'l-Arabî, cinsî içgüdünün şeytan tarafından bir tuzak olarak kullanılmaması için tabii aşkın nikâhla tamamlanması gerektiğini söyler. “Erkek, kadını sevdiği için vuslat istedi. Yani muhabbetteki vuslatın gayesini diledi. Unsurlardan ibaret bu yaratılış suretinde nikâhtan daha büyük vuslat yoktur.”⁶⁵ Çünkü tabii aşk, hayvanî nefs bakımından bir araya gelmedir ve doğrudan doğruya bedenle ilgilidir. Hâlbuki ruhanî aşk, aklî nefsin bir fonksiyonu olmak bakımından bedenle ilgili değildir. Aklî nefs bedenden önce vardı, bedenden sonra da var olacaktır; bunun için belirli bir süre bedenle beraber hareket etse de, bedenden bağımsız ve günahlardan arınmıştır. “Günah, aklî ve hayvanî nefslar arasında aklî nefsin insan bedenine ilişmesi sırasında ortaya çıkan çatışma” sonucunda doğmaktadır.⁶⁶ İşte bu çatışma, yine Nietzsche’nin terimleriyle, dionysien ile apollonien arasında çatışma, Müslüman sanatçının aşmak istediğı varlık alanıyla ilgilidir. Kâmil İnsan, bu çatışmayı ortadan kaldıran insandır.

64 Mevlânâ, *Fıhî Mâ-Fıh*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul 1959, s. 4. Gölpınarlı’nın verdiği bilgiye göre, bu hadis *Künuz el-Hakayık*’tadır: “Allah’ım dünyayı temiz kullarına nasıl gösterdiysen bana da öyle göster.”

65 İbnü'l-Arabî, *Füsûsü'l-Hikem*, çev. M. Nuri Gençosman, Ankara 1964, s. 449.

66 A.E. Affifi, *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, çev. Mehmet Dağ, AÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1975, s. 112.

III

“Gizli Hazine”

Allah güzeldir ve güzeli sever.

– Hadis-i Şerif

Sahih olup olmadığı münakaşa konusu olmakla beraber, tasavvufî düşüncenin temel argümanlarından biri olan meşhur kutsî hadisin burada hatırlanması gerekir: “Ben bir gizli hazine idim; bilinmeyi sevdim, bilinmek için halkı yarattım.” Sûfilerin elinde başlı başına bir estetik teorisine dönüşen bu hadis’e son derece zengin yorumlar getirilmiştir. Allah’ın bilinmeyi istemesi aşktır ve aşk özün özüdür. Aşkla kendini beğenen Allah, yokluk aynasında tecelli ve kendi güzelliğini temâşa eder. Aşkın işte bu ilk parıldayışı, onun isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlamış, böylece âlem yaratılmıştır. İbnü’l-Arabî, “Allah güzeldir ve güzeli sever,” hadisini de bu çerçevede yorumlayarak bütün aşkların temeli ve sebebinin de güzellik olduğunu söylemektedir. Aşk evrenin özünde vardır ve bütün şey’lerdeki ilk hareket ettiricidir; her şeyi “en güzel”in, “mutlak güzel”in elde edilmesine yöneltir. “Göklerin dönüşünü aşkın dalgalarından bil,” diyor Mevlânâ, “aşk olmasa idi, dünya donar kalırdı.” (M, V/b. 3854)

Sevgi konusunda dikkate değer görüşleri bulunan İbnü’l-Arabî “aşk”tan çok “muhabbet” kelimesini tercih edenlerden

biriyse de, yaklaşımı, aşk taraftarlarının yaklaşımından hiç farklı değildir. Hz. Muhammed'e "Habibullah" denildiği için, İslâm'ın özellikle bir sevgi dini olduğunu söyleyen İbnü'l-Arabî'ye göre, Allah'ın isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlayan aşk ilâhîdir; Allah'ın aslî sevgisidir ve diğer bütün aşk türlerinin –mutlak güzelliğin bütün güzellik türlerinin kaynağı olması gibi– kaynağıdır. Allah, kendini sevmekle, zatında gizli olan şeylerin ayn'larını (idea) da sevmiştir. Bunun için şeyler, çeşitli şekillerde tezahür eden bir aşkla yüklenmişlerdir. Esasen ayn'ların sevgisi, Allah'ın yaratıcı "ol" (kün) emrini işittikleri zaman başlamıştır.⁶⁷

İlâhî aşktan kaynaklanan, fakat mahiyetleri itibariyle ondan farklı olan ruhanî ve tabii aşkların çerçevesi ise, İbnü'l-Arabî tarafından şöyle çizilmektedir: Ruhanî aşk, sevenle sevilenin aslında bir oluşunun idrakidir. Yani gaye sevilenin maddî varlığı ve cismanî lezzetler değil, nefsin sevilde feda edilerek aslî sevginin, yani birliğin idrakidir ki, doğrudan doğruya ilâhî aşkla bütünleşmeyi sağlar. Mecnûn'un Leylâ'ya aşkının bu türden olduğunu söyleyen İbnü'l-Arabî, ruhanî aşkı, ariflerin belirli bir aşk objesi tanımayan gerçek aşkı olarak tarif etmektedir. Kays'ın, yani Mecnûn'un aşkı, "ruhanî aşk makamındadır."

Görmez misin ki Leylâ ona geldiği zaman, kendi hayalinde tuttuğu muhayyel ve Bâtınî Leylâ sureti, Leylâ'nın zahirî suretine mutabık olmamış ve Leylâ'yı bu sureti bozan bir şey olarak görmüş ve ona, "Benden uzak dur, çünkü senin sevgin beni senden (maddî varlığından) daha çok meşgul etti," demişti.⁶⁸

Mecnûn, bu ifadelerden anlaşılacağı üzere, Leylâ'nın bâtınî suretiyle aslî birliği idrak etmiş, aşkın son hakikatine ulaşmış-

67 Afifi, *age*, s. 150.

68 Nihat Keklik, *İbnü'l-Arabî'nin Eserleri ve Kaynakları için Mısır Olarak El-Fütûhat el-Mekkiyye*, s. 449.

tır. Aşk, sevenle sevilen arasındaki münasebet olmadığı gibi, Allah'ın zatına ilâve edilmiş soyut bir nitelik de değildir; kısaca, aşk, âriflerin belirli bir aşk objesi tanımayan gerçek aşkıdır. Bu noktada, aşkın Allah'ın zatiyla aynileştiğini görüyoruz. "Nasıl Allah'tan başkasına ibadet edilemezse, Allah'tan başkası da sevilmez. X, Y veya Z'yi seviyoruz dediğimizde, gerçekte söylemek istediğimiz şudur: Biz Allah'ı X, Y veya Z suretlerinde seviyoruz."⁶⁹

Mevlânâ, İbnü'l-Arabî'nin anlaşılması zor cümlelerle izah ettiği bu meseleyi daha açık bir biçimde anlatmıştır. Meselâ *Fîhi Mâ-fîh*'te, Mecnûn'un kendisine Leylâ'dan daha güzel kadınların bulunduğunu söyleyenlere verdiği cevabı şöyle yorumlar:

Dedi ki, Leylâ'nın şeklini sevmiyorum ki ben; Leylâ bir şekil değil. Elimde bir kadehe benzer Leylâ. Ben o kadehle şarap içerim. Şu halde ben içip durduğum o şaraba (mutlak güzelliğe) âşığım. Siz kadehi görüyorsunuz, şaraptan haberiniz yok. Bana altınlarla bezenmiş, mücevherlerle süslenmiş kadeh sunsalar, fakat içinde sirke olsa yahut şaraptan başka bir şey bulunsa, ne işim var o kadehle benim. İçinde şarap olan eski, kırık bir kabak, o kadehten, hattâ o kadeh gibi yüzlerce kadehten daha iyidir bence. Fakat şarabı kadehten ayırabilmek için bir aşk, bir şevk gerek.⁷⁰

Mevlânâ'nın Mecnûn ağzından söylediği bu düşünceler, sûfilerin genel olarak paylaştıkları, güzelliğin ve çirkinliğin izafiliği görüşüne de açıklık getirmektedir. Sûfiler, tek tek nesnelerde ne güzelliği ne de çirkinliği objektif bir değer olarak kabul ederler. İbnü'l-Arabî, *Füsûsü'l-Hikem*'de, "Çirkinde de, güzelde de Allah'ın rahmeti vardır. Çirkin kendi nazarında güzeldir. Güz el de çirkinin nazarında çirkindir. Şu halde varlıkta herhangi bir mizaca göre çirkin olmayan bir şey yoktur. Bunun aksi de

69 Affifî, *age*, s. 150.

70 Mevlânâ, *Fîhi Mâ-Fîh*, s. 61.

böyledir,” diyor.⁷¹ Mevlânâ, bize çirkin görünen bir şeye onu sevenlerin gözüyle bakarsak, çirkinliğin mutlak bir değer olmadığını anlayabileceğimizi söyler: “O güzel kendi gözünle bakma; arananı arayanın gözüyle gör. Hatta âriyet olarak ondan bir göz, bir görüş al da onun yüzüne, onun gözüyle bak.” (M, IV/b. 72-73)

Tek tek nesnelerde objektif olarak güzellik ve çirkinlikten söz edilemezse de, bütün görünen âlem, son tahlilde, ilâhî güzelliğin tecellisinden ibaret olduğu için, sûfiler, mutlak güzellikten başka bir değer bulunmadığı düşüncesindedirler. Abdülkerim Ciyî, âlemdede çirkinlik namına ne varsa hepsinin itibarî olduğunu, mutlak çirkinlik hükmü kalkınca da geriye mutlak güzellikten başka bir şey kalmayacağını söyler.⁷² Birinin çirkin dediği nesnede, bir başkası pekâlâ güzellikler bulabilir. Çünkü güzel olan, sevilendir.

Aşkın üçüncü çeşidi olan “tabii aşk”ta ise, İbnü'l-Arabî'ye göre, sevilen feda edilir. Bir başka ifadeyle, “tabii sevgi, kendi (cismanî) maksatlarına nail olunan sevgidir. Mahbup buna ister sevin sin, ister sevinmesin, hiç fark etmez. Günümüzde insanların çoğunun sevgisi böyledir.”⁷³ Bununla beraber, İbnü'l-Arabî, “tabii aşk” dediği mecazî aşkı pek küçümsemez. Çünkü mecazî aşk da, en kaba şekliyle bile olsa, ilâhî aşkın bir tezahürüdür.

Genel olarak sûfilerde mecazî aşkın ilâhî aşka geçişte bir köprü vazifesi gördüğü kanaatinin yaygın olduğunu biliyoruz. *Füsûs*'un son bölümünde, “Bana dünyadan üç şey sevdirdi; kadın, hoş koku ve namaz,” hadisi yorumlanırken, Havva'nın Âdem'den doğduğu hatırlatılır ve erkeğin kadına meyli, “bir

71 İbnü'l-Arabî, *Füsûsü'l-Hikem*, s. 339.

72 Abdülkerim Ciyî, *İnsan-ı Kâmil*, çev. A. Ayyıldız, İstanbul 1972, s. 225 vd.

73 Nihat Keklik, *age*, s. 448.

şeyin kendi nefesine iştıyak duyması” olarak açıklanır. “Kadının erkeğe vurgunluğu da kendi yurduna düşkünlüğüdür. Şu izahımıza göre, insana kadın sevdireldi. Çünkü Allah da bizzat kendi suretinde halk ettiği kimseye muhabbet gösterdi.”⁷⁴ Bunun için, insanın sevgisinin hem kendisini yaratan Allah’a hem de kendi parçası olan kadına yöneldiğini ifade eden İbnü’l-Arabî’ye göre, Havva kendisinden doğduğu için ilk gerçek dişi Âdem’dir.

Tasavvufî şiirin karmaşık sembolizmi bu noktada başlar. İbnü’l-Arabî’ye göre, peygamberin sözü geçen hadisinde kendisine kadının sevdireldiğinden bahsetmesi, Hakk’ın en güzel şekilde kadında müşahede edilebilmesindendir. Tasavvufî şiirde, ilâhî güzellik tasvir edilirken, kadın güzelliği ile ilgili unsurlara sıkça başvurulması, bu görüşün neticesidir. Bu sembolizm zamanla öyle bir noktaya varmıştır ki, sūfî şairlerin çok zaman hangi türden aşkı terennüm ettikleri anlaşılamaz olmuştur. Nitekim İbnü’l-Arabî, sevgilisinin güzelliklerini övdüğü iddia edildiği için şiirlerine bir de şerh yazmak zorunda kalır.⁷⁵ Ariflerin duygularını başkalarına kolayca nakledeme-

74 İbnü’l-Arabî, *Füsûsü’l-Hikem*, s. 447. Burada Eflâtun’un anlattığı efsane de hatırlanmalıdır, İnsan önce erkek ve dişi diye ikiye ayrılmamıştı, tekti, bütündü. Zeus onları ikiye böldü. Böylece her yarı, öteki yarıyı özlemeye başladı. Bk. Eflâtun, *Şölen*, s. 42.

75 R.A. Nicholson, *İslâm Süfileri*, çev. Mehmet Dağ, Ankara 1978, s. 87. Nicholson, tasavvufî sembolizm hakkında şunları yazıyor: “Süfîler, bu sembolik üslubu, gizli tutmak istedikleri sırları saklamak gayesiyle kullanmışlardır. Bu istek yalnız kendilerince bilinen Bâtînî bir bilgiye sahip olduklarını iftiharla ilân edenler için tabii bir şeydi. Bundan başka inandıklarının açık bir ifadesi, hayatlarını değilse bile, hürriyetlerini tehlikeye düşürebilirdi. Fakat buna benzer bazı sâikler bir yana, süfîler, tasavvufî tecrübeyi yorumlamak için başka çıkar yol bulamadıklarından ötürü sembolik üslubu benimserler. Cezbe halinde keşfedilen sonsuzun bilgisinin sunî bir gizleyişe hiç mi hiç ihtiyacı yoktur; ancak bu bilgi, duyulur âlemin eksik olmasına rağmen, yüzeyde görüldüğünden daha derin bir anlam telkin edip ortaya koyabilen örnek ve remizleri ile ifade edilebilir.” Bk. Nicholson, *age*, s. 88.

yeceklerini ifade eden İbnü'l-Arabî, bunun için teşbih yoluyla sembolik anlatımı tercih ettiklerini söyler.

Tasavvufî şiirde karşımıza çıkan kadın güzelliğinin cinsî cazibeyle hiçbir alâkasının bulunmadığı açıktır. İlk anda objektif bir güzellikten söz ediyor sanılsa da, şair, aslında –söz-gelişi– Leylâ'nın bâtinî güzelliğinden, daha doğrusu Leylâ'da tecelli eden ilâhî güzellikten söz etmektedir. Bu güzellik, kadehin altın yahut topraktan yapılmış olmasıyla ilgili değildir. Zaten dikkat edilirse, kadehi, yani Leylâ'nın dış görünüşünü vermemek için şairin özel bir gayret sarf ettiği görülür. Asıl ilgi çekici olan, güzelliğin daha ziyade yüzde aranması, buna rağmen çehrenin verilmeyerek birbirinden bağımsız parçalar üzerinde durulmasıdır. Bağımsız her parça bir yığın tedaî ile çehreden hemen uzaklaşır; meselâ sevgilinin yanağı, rengi ve parlaklığı dolayısıyla kendiliğinden güneş, ay, ateş, چراغ, su, ayna, gül, lâle vb. imajlarını getirir. Şair böylece bir benzerlikten hareket ederek cüz'î'den küllî'ye ulaşır. Teşbih yoluyla ifade, bir bakıma varlık ve durumların ardındaki gizli birliğin, “gizli hazine”nin araştırılmasıdır.

IV

“En Güzel Kıssa”

Kim Aşk Hiisn'dür ayn-ı Hüsn Aşk
– Şeyh Gâlib

Kur'an-ı Kerim'de Yusuf kıssasından “kıssaların en güzeli” (ahsenü'l-kasas) diye söz edilmektedir (K, 12/3). Yakup peygamberin eşsiz bir yüz güzelliğine sahip olan oğlu Yusuf, kendisini kıskanan kardeşleri tarafından bir kuyuya atılır. Tesadüfen oradan geçen bir kervanın sahipleri tarafından kurtarılarak Mısır'a götürülen ve esir olarak satılan Yusuf, efendisi Aziz'in karısı Züleyha'yı güzelliği ile büyüleyecek, ancak iffetini koruyarak onun teklifini reddedecektir.

Bu kıssa, Müslüman şairler tarafından, *Kur'an-ı Kerim*'de verilen çerçeveye sadık kalınarak, yeni unsurlar ilâve edilmek suretiyle defalarca işlenmiştir. Özellikle sûfi şairler, Yusuf kıssasına, kendi aşk anlayışlarına şer'î, dolayısıyla meşru zemin sağlamak maksadıyla son derece incelikli yorumlar getirmişlerdir. Bazı sûfi şairler, “fenafillâh” halindeyken duyulan zevk halini, Züleyha'nın haklı olduğunu ispat etmek maksadıyla topladığı, Yusuf'u görünce ellerini kesen ve hiç acı hissetmeyen kadınların haline benzetirler. Yusuf'un güzelliği ile kendilerinden geçen kadınlar, benliklerinden kopup onunla bütünleşmişlerdir.

Yusuf'a âşık olan Züleyha, tasavvufî şiirde, aşkla, sevgilinin hasretiyle yanan, arınan ve her şeyde onu gören ruhun

sembolüdür. Mevlânâ, *Mesnevî*'de Züleyha'nın sonsuz aşkını tasvir ettiği beyitlerde, aynı zamanda tasavvufî şiirdeki sembolizmin mantığını açıklamaktadır:

Zeliha o hale gelmişti ki çörekotundan ödağacına kadar her şeyin adı Yusuf'tu onun için. Yusuf'un adını başka adlara gizlemişti; mahremlerine de bu sırrı söylemişti. Mum ateşten yumuşadı dese, sevgili bize alıştı, yüz verdi demiş olurdu. Bakın ay doğdu dese, o söğüt ağacı yeşerdi dese; yapraklar ne güzel oynamada dese; çörekotu ne hoş yanmada dese; gül bülbüle sır söyledi dese; padişah sevgilisine bir sır söyledi dese; bahtımız ne kutlu dese; kilimi, halıyı silkin dese; ekmekler tatsız tuzsuz dese; felek tersine dönüyor dese; başım ağrıyor dese; başımın ağrısı geçti, iyiyim dese, hep ayrı anlamları vardı bu sözlerin. Birini övse onu överdi; birinden şikâyet etse, onun ayrılığını söylemiş olurdu. Yüz binlerce şeyin adını ansa, maksadı da Yusuf'tu onun, dileği de Yusuf. (M, VI/b. 4032-44)

Yusuf, bu sembolizmde, mutlak güzelliğin sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman da, Züleyha'nın teklifini reddederek iffetini koruduğu için, geçici güzelliklere aldanmayan gerçek âşığın, yani Kâmil İnsan'ın da sembolüdür. "Hiç kimseyi kadınlara mahrem sayma; çünkü erkekle kadın, ateşle pamuğa benzer. Tanrı suyuyla yunmuş bir ateş gerek ki Yusuf gibi çekinsin. Servi boylu güzel, Zeliha'dan arslanlar gibi çeksin kendini." (M, V/b. 3874-76)

Gerek İran, gerekse Türk edebiyatında yazılmış bütün *Yusuf u Züleyha* mesnevîlerinde, Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşk yüceltilmiştir. Hatta bu mesnevîlerde, Züleyha, Yusuf'u çok önceden rüyasında görerek âşık olur. Hülâsa etmek gerekirse, *Yusuf u Züleyha*'larda Züleyha, diğer aşk mesnevîlerindeki erkek kahramanların yerini almıştır. Bizde, en ünlü *Yusuf u Züleyha*'nın şairi olan Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdi, bu durumu şöyle anlatmaktadır:

*Gül gibi çâk idüp giribânın
Gark-ı hun itdi pâk dâmânın*

*Ne duâ çâre eyledi ne füsûn
Oldı Leylâ-yı hüsn iken Mecnûn*

*Çün Züleyha'ya gâlib oldu cünûn
Aşk sevdâsı itdi anı zebûn⁷⁶*

Yusuf'un Züleyha'yı mecnûna çeviren ve genellikle "mâh-ı Ken'an" diye tarif edilen ilâhî güzelliği, şairlerin aşk mesnevî-lerindeki erkek kahramanları da benzersiz güzellikte insanlar olarak tasavvur etmelerine yol açmıştır. Hattâ bazan sevenle sevilen, ikiz kardeşler gibi birbirlerine benzerler. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'da Mecnûn'u tasvir ederken kullandığı ifadeler, hiç tereddütsüz Leylâ için de kullanılabilir. Hatta Fuzûlî, Mecnûn Leylâ'yı görmeyi arzuladığı zaman eğer aynaya baksaydı Leylâ'ya heves etmezdi, diyor:

*Bir gâyet ile şemâili hûb
Kim Leylî olanda ana matlûb*

*Bir gözgüye ger açup gözünü
Gözüde göreydi ger özünü*

*Öz arızına olurdu meyli
Kılmazdı hevâ-yı hüsn-i Leylî⁷⁷*

Leylâ vü Mecnûn, aslında bir Arap efsanesidir. Bundan önceki bölümde kısaca değindiğimiz, ilâhî güzelliğin kadın biçiminde temaşası en yetkin ifadesini, sûfi şairlerin derin bir biçimde işledikleri bu efsanede bulur. Dünyada Leylâ'dan daha güzel binlerce kadın bulunduğunu söyleseler de, aklını yitirip

76 Akşemseddin-zâde Hamdullah Hamdi, *Yusuf ve Züleyha*, s. 47.

77 Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, haz. Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları, İstanbul 1981, s. 91.

yerine aşk'ı ikame eden Mecnûn için hiçbir mânâ ifade etmez. Çünkü o, ilâhî güzelliği Leylâ'da ve Leylâ'yı her yerde görmektedir. Son tahlilde, Mecnûn Leylâ'dan, Leylâ da Mecnûn'dan başkası değildir. Öyle ki, Mecnûn Leylâ'nın canı yanar diye kendisinden kan bile aldırılmaz.

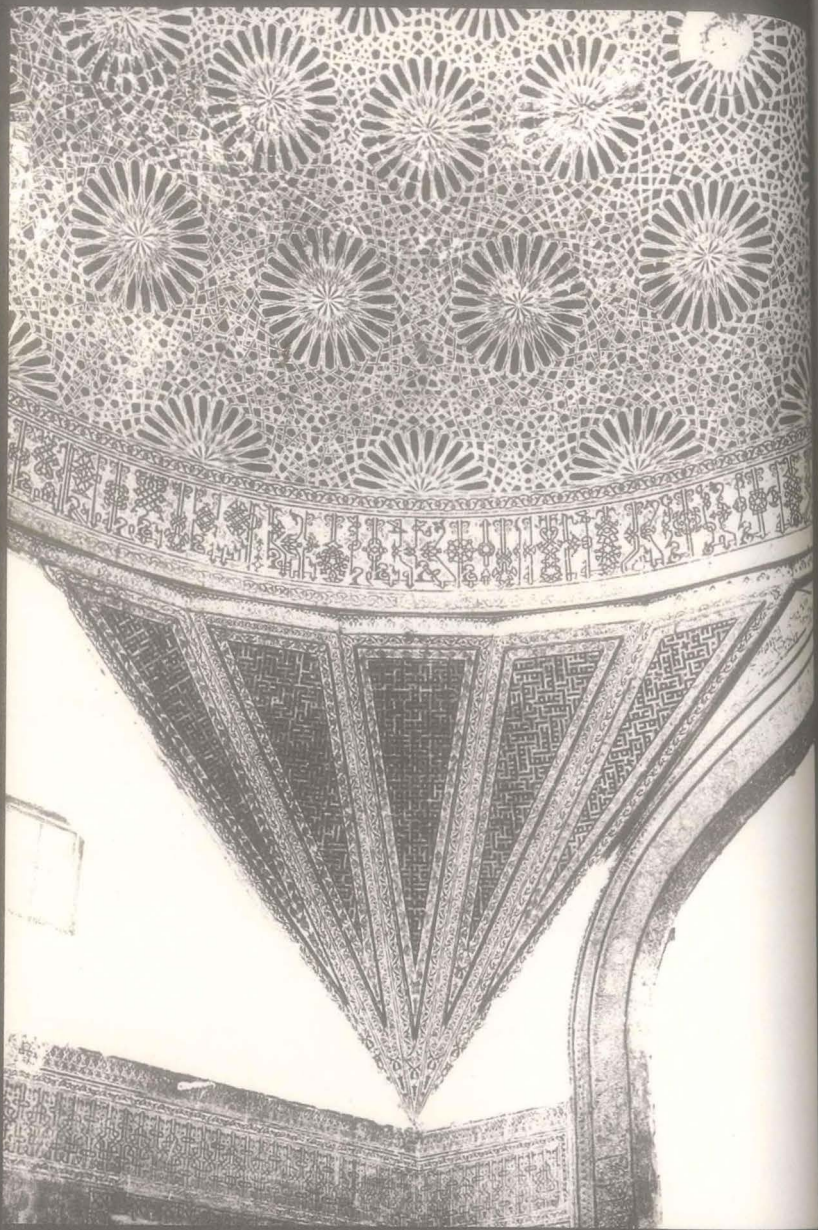
Leylâ vü Mecnûn ve benzeri aşk mesnevîlerinde karşımıza çıkan kahramanların yerine, aynı zamanda klasik edebiyatımıza ve belki de bir medeniyete "temmet" çeken *Hüsn ü Aşk*'ta iki soyut kavram geçer: Hüsn (Güzellik) ve Aşk. Şeyh Gâlib'in, mesnevî geleneğinde çok hususî bir yere sahip olan bu benzersiz eserinde, tasavvufî "seyr ü sülûk" anlatılmaktadır: Aşk, Hüsn'e tutulmuştur; onu kendisinden ayrı bir varlık zannettiği için Benî Muhabbet kabilesinin ulularından ister. Aşk'a şayet Kalp ülkesindeki kimyayı getiremezse Hüsn'e kavuşamayacağını söylerler. Aşk, lalası Gayret'le birlikte yollara düşer. Yolculuk sırasında çok büyük engellerle ve tehlikelerle karşılaşılırsa da, hepsinden Sühan'ın da yardımıyla kurtulmayı başarırlar. Üzerinde mumdan gemilerin yüzdüğü ateş denizini aştıktan sonra Çin ülkesine varırlar. Aşk burasını sevgiliyle gezindiği bahçeye benzetir. Bir süre sonra karşısına Hoşrûba adlı güzel bir kız çıkar ki, o da Hüsn'e benzemektedir. Nefsi temsil eden Hoşrûba, ertesi gün Aşk'ı her tarafı resimlerle dolu Zatü's-suver kalesine götürür. Aşk'ın resimlerine bakıp Hüsn'ü hatırlayarak âh ettiği bu kale âlem-i misal'i, yani ideeler âlemini temsil etmektedir. Aşk, sonunda Zatü's-suver kalesinden, yani suretlerden, hayallerden kurtulmayı başarak hakikat sabahına erişir. Ve bir bakar ki seyre başladığı yerdedir; Aşk, Hüsn'den, Hüsn de Aşk'tan başka bir şey değildir.⁷⁸ Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ında otuz kuşun (si-murg) Simurg'da yok olması gibi, Aşk, Hüsn'de sonsuzluğa erer.

78 Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*, haz. Abdülbaki Gölpınarlı, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1968.

Üçüncü Bölüm
“NAKŞ-I BER-ÂB”

*Âlemi gözden geçir hem-dîde ol hurşid ile
Olma dilbeste yine amma cihânın nakşına
– Neşâtî*





Karatay Medresesi'nden

I

Gerçekliğin Kavranışı

Gönül gözü görmeyince hiç baş gözü görmeyiser
– Yunus Emre

“Gerçeklik” kavramının sadece duyularla algılanabilir dünyayı ifade edecek şekilde sınırlandırılması, 13. yüzyıldan itibaren antikite’yle kurulan ve Rönesans döneminde zirvesine ulaşan ilişkinin bir sonucudur. Modern bilimlerin bugün de yegâne gerçeklik olarak gördüğü “duyularla kavranan dünya”, İtalya’da Brunelleschi ve Ghiberti ile başlayan sanat ve mimarî anlayışının da tek kaynağıdır. Sanata, yakın zamanlara kadar âdeta boyunduruk vuran perspektifin de Brunelleschi tarafından bulunduğu biliniyor. E.H. Gombrich, Hellenistik ustaların derinlik yanılsaması (*illusion*) meydana getirebildiklerini, ancak nesnelerin geriledikçe küçülmelerini öngören matematik kanunlarını bilmediklerini belirterek, “Ufukta kayboluncaya kadar gerileyen ünlü ağaç dizisini hiç bir klasik sanatçı çizemezdi,” diyor.⁷⁹

Gerçekliğin bütün unsurlarının insan gözünün gördüğü biçimde tasvir edilmeye başlandığı yeni dönem, Hıristiyanlığın

79 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, s. 170 vd.

dogmaları doğrultusunda gelişen Romanesk ve Gotik'ten radikal bir kopuşu da ifade ediyordu. Brunelleschi'nin takipçilerinin sanatı, henüz dış dünyanın harfi harfine taklidi değildi; fakat bu sanat asıl ilham kaynağını, dağlardan, göklerden, bitkilerden, insan vücudundan, kısaca tabiattan alıyordu. Gotik ve Romanesk sanatın esrarlı ve manevî havasından uzaklaşıp elle tutulur gerçeklere yönelmişti.⁸⁰

Romanesk ve Gotik sanatta tabiatı taklitten şuurlu kaçış, gerçekliği Hristiyanî kavrayışın niteliğinden kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan, İslâm'ın sanat anlayışıyla Rönesans öncesi Avrupa'da hâkim olan sanat anlayışı arasında derin farklardan söz edilemez. Gombrich'e göre, Avrupa sanatı, Doğu'nun sanat ideallerine hiçbir zaman Roman sanatının zirveye ulaştığı devirde olduğu kadar yaklaşmamıştı.⁸¹ Bu ideallerin en bariz niteliği, tabiata bağımlılıktan kurtulmuş olmaktı. Nesneleri göründükleri gibi tasvir etmekten vazgeçtikleri zaman sanatçıların önünde büyük imkânların açıldığını, bunun biçimler için olduğu kadar, renkler için de geçerli olduğunu belirten Gombrich, sanatçıların optik açıklamalar için istedikleri renkleri serbestçe seçebildiklerini, böylece metafizik düşüncelerini çok rahat bir biçimde dile getirebildiklerini söyler.⁸²

Bununla beraber, Rönesans öncesi Batı sanatıyla Doğu sanatı arasında gözden kaçırılmaması gereken ve antikite karşısındaki konumlarını bir ölçüde belirleyen önemli bir fark vardır: Doğulu sanatçı, yeni yollar aramaktan ziyade bulduğu ile yetinmiş, fakat derinleşmeye ve çeşitlemeye (tenevvü) yönelmiştir. Batılı sanatçı ise, belki de Hristiyanlığın "trajik" özünden kaynaklanan bir tedirginlik içindedir ve yeni çözüm-

80 John U. Nef, *Sanayileşmenin Kültür Temelleri*, çev. Erol Güngör, MEB Yayınları 1000 Temel Eser, İstanbul 1970, s. 57.

81 Gombrich, *age*, s. 132.

82 Gombrich, *age*, s. 136.

ler peşinde koşar. Avrupa'nın Müslümanlar vasıtasıyla tanıdığı antik çağ düşüncesine ve sanatına daha fazla açılması bu arayışın ve aydınlarla kilise arasında önce gizli cereyan eden ve gitgide açık bir çatışmaya dönüşen düşmanlığın bir sonucu olarak ele alınabilir.

Müslümanlık, bünyesinde taşıdığı derin müsamaha yoluyla büyük çatışma ihtimallerini daha baştan ortadan kaldırarak radikal çözüm arayışlarını metafiziğe yöneltmiştir. Başka bir ifadeyle, gözler, dış dünyaya değil, içe doğru açılmıştır. Bu gelişmede, tevarüs edilen mistik ve felsefî altyapıların payını da küçümsememek gerektiğini düşünüyoruz. Bu noktada, “tevhid” ilkesinin aşırı bir yorumu olan “vahdet-i vücud” doktrininin son derece önemli bir fonksiyonu bulunduğunu mutlaka vurgulamak gerekir. “Lâ mevcude illâ hu” (Allah’tan başka varlık yoktur) anlayışı, özellikle İbnü'l-Arabî'nin ortaya çıkışından sonra İran ve Anadolu sahalarında kesin hâkimiyet kazanmış ve Müslümanların tecessüsünü gerçekliği inkâr edilen dış dünyadan kopararak görünenlerin ardındaki görünmeyeni araştırmaya yöneltmiştir.

Hristiyan ortaçağ kültüründe yaygın olan *ubi sunt* (nere-
deler?) teması da aynı şuurun başka bir ifadesidir ve sayısız
estetik çeşitlemeyle ifade edilmiştir. Umberto Eco bu bu tema-
yı şöyle özetler: “Dünün büyükleri nerede, görkemli şehirler
nerede, kibirlielerin servetleri, güçlülerin eserleri nerede?”⁸³
Aynı türden metinlere Osmanlı edebiyatında da bol miktarda
rastlamak mümkündür. Yunus’un *kanı* ve *yatur* redifli şiirle-
riyle Sinan Paşa'nın *Tazarrunâme*'sinde “Kanı ol mülûk-i âlem
ve selâtin-i benî âdem? Ol sâhib-kırân-ı cihanlar, ol husrevân-ı
âyin-cemler, ol gerden-keşân-ı gerdün-haşemler” cümleleriyle

83 Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1999.

başlayan bölüm, bu duygunun veciz bir biçimde ifade edildiği metinlerdir. Özellikle Yunus'un şu mısraları bu bakımdan ayrıca dikkate değer:

*Yunus âkil isen bunda mülke sûret bezemegil
Mülke sûret bezeyenler kara toprak olmuş yatur*

Hayatın geçiciliğini ve ölümün zaferini dile getiren bu metinler derin bir hüznün duygusu uyandırır; çünkü insanın kendisi de geçicidir; Yunus'un ifadesiyle "bu dünya kimseye kalmaz." O halde, yok olan güzelliklere bağlanmak, aldanmaktır; bu güzelliklerin temsil ettiği iç güzelliklere, son tahlilde mutlak güzelliğe yönelmek gerekir. Urfalı Nâbî, *Hayriyye* isimli eserinde şöyle diyordu:

*Olma dilbeste-i sûret zinhâr
İdegör cânib-i ma'nîye güzer*

"Ma'nîye güzer" etmek, estetik değeri bir bakıma metafizik planda yeniden ele geçirmektir. Dış dünyada gözlerimize güzel görünen şey, aslında mutlak güzelliğin, ilâhî cemalin yansımasıdır. Her çeşidinden güzellik, klasik Müslümanlarda, özellikle eşyaya tasavvufî bir duyarlılıkla bakanlarda bir çeşit mistik birleşme, Tanrı'yla bütünleşme zevki yaratıyordu; başka bir ifadeyle eşya ile kozmos arasındaki tabiatüstü ilişkileri kavramak ve somut eşyada mutlak güzelliğin ontolojik yansımasını fark etmek estetik zevkin esasını teşkil ediyordu.⁸⁴ Haz veren bu güzellik, bir değer olarak doğrudan, iyiden ve faydalıdan ayrı değildi.

Keşf ve ilham yoluyla elde edilebilen marifet, yani mutlak hakikatin bilgisi, sistematik ifadesini Gazzalî'de bulmuştur.

84 Mevlânâ'nın şu beyitlerine dikkat edilmelidir: "Âşıklara güzel ses dinlemek gıdadır. Çünkü güzel ses dinlemede kalp huzuru ve Tanrı'yla birleşme zevki vardır." (M, IV/b. 730 vd)

Dinî ve felsefî bütün doktrinleri inceledikten sonra, her türlü bilgiden ve bu bilgileri elde etmek için kullanılan vasıtalarından şüphe ettiğini söyleyen Gazzalî'ye göre, duyular bizi vehimlere, akıl mütenakız fikirlere götürmektedir. Mantık ve matematiğin prensipleriyle bazı kesin bilgilere ulaşmak mümkündür, fakat varlığın akılla izah edilemeyecek tarafları karşısında bu iki ilim de çaresiz kalır ve çaresizlik onları inkâra kadar götürür. *Tehâfütü'l-Felâsife*'de de akılcı filozofların fikirlerini sağlam delillere dayanarak eleştiren Gazzalî, vahyin nihaî hakikatine ulaşabilmek için tek yol olarak tasavvufu gösterir.

Aristo ve Eflâtun'un fikirlerini benimseyen filozoflar, Gazzalî'ye göre, akılla inancı uzlaştırmaya çalışarak büyük bir çelişkiye düşmüşlerdir. Çünkü Yunan felsefesinin, "yaratma" fikrini açıklamasına imkân yoktur. Gazzalî, yaratma fikrinden hareket ederek, filozofların illiyet (*causalite*) hakkındaki düşüncelerine de itiraz eder. Çünkü tabiat kanunlarını kesin bir sebep-netice münasebeti olarak ele almak, Allah'ın iradesini inkâr mânâsına gelir. Art arda gelen olaylar arasındaki bağ zorunlu değil, alışılmış bir münasebettir (âdetullah). Bu münasebet Allah tarafından tanzim edilmiştir, öyle olup gider. Bizim sebep diye gösterdiklerimiz, sadece vesilelerdir. Allah isterse zaman bile tersine dönebilir; isterse ateşe "serin ve selâmet ol" der ve ateş İbrahim'i yakmaz (K, 21/69). Bu izah tarzıyla mucize meselesini de akılla kavranabilir hale getiren Gazzalî, tabiatçı ilim zihniyetinin vazgeçilmez prensiplerinden biri olan *causalite* karşısına, nass'larda en açık ifadesini bulan "yaratma" fikrini, dolayısıyla zorunsuzluğu (*contingence*) çıkarmaktadır.

Gazzalî'ye göre Allah, âlemi hür iradesiyle yaratmıştır. Yeni Eflâtuncuların iddia ettikleri gibi, âlem başı ve sonu olmayan bir oluş değil, yaratmadır. Yaratma aklın prensipleriyle kav-

ranamaz, ancak kalp gözü'yle bilinebilir.⁸⁵ Bütün sūfiler gibi, Gazzalî'nin de marifetin kaynağı olarak kalp gözü'ne büyük bir önem verdiği görülmektedir. Duyularla ve akılla, ancak zaman ve mekânla sınırlı gerçekliği kavramak mümkün olabilir. Hâl-buki gerçek bilgi, mutlak hakikatin bilgisidir.

Réne Guénon da, Batı'nın anladığı mânâda ilme bu noktadan itiraz etmiştir. İlmî düşüncede olduğu gibi, günlük hayatta da analiz tutkusunun "bıtmek tükenmek bilmeyen alt bölümler doğurmakta olduğu" ve beşerî tecessüsün her alanda alabildiğine parçalandığı üzerinde duran Guénon, madde esasen bölünme ve parçalanma mânâsına geldiği için, maddîleşmenin insanlığı kaçınılmaz olarak bölünme ve çatışmaya sürüklediğini söyler.⁸⁶

İlim, varlığın zaman ve mekânla sınırlı realitesini kendine has metotlarla inceleyerek birtakım kanunlara varmaya ve bu kanunları mümkünse matematik bir şekil vererek kemiyet bakımından ifadeye çalışmaktadır. Bu bakımdan, matematik olarak ifade edilemeyecek gerçeklere, metafiziğe bigâne kalmak zorundadır. Kısacası, modern ilmin varlığın mahiyeti hakkında verebileceği küçük bir bilgi kırıntısı bile yoktur. O halde varlığın mahiyeti hakkındaki bilgi, doğrudan doğruya felsefenin araştırma sahasına girer.

85 "Kalp gözü anlayışı bütün mistik doktrinlerde vardır. Hinduizmde bu üstün görme melekesi, heykellerde ve dinî sanatın diğer çeşitlerinde alın ortasına yerleştirilen üçüncü göz olarak ifade edilir. Hristiyanlık ve İslâm'da kalp gözü diye adlandırılan meleke (...) Hristiyanlık'ta iki simge ile birleştirilmiştir, çünkü şeytan cennetten düşerken alnındaki gözünün zümrüt şeklinde düştüğü ve bu zümrüdün sonradan Hz. İsa'nın son akşam yemeğinde kullandığı kâseye oyularak yerleştirildiği yolunda bir inanış vardır." Bk. Martin Lings, *Antik İnançlar Modern Hurafeler*, çev. Enes Harman, Ufuk Uyan, Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980, s. 38.

86 Réne Guenon, *Modern Dünyanın Bunalımı*, çev. Nabi Avcı, Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980, s. 57.

Fakat burada üzerinde durulması gereken husus, Batı'da felsefenin dayandığı mantığın aynı zamanda modern ilmin mantığı olduğu, dolayısıyla varlığı kavramak bakımından aralarında çok önemli bir farkın düşünölemeyeceğidir. Akıl, varlığı bölerek, parçalara ayırarak anlamaya çalışır. Hâlbuki marifet, tam aksine, varlığın aslî birliğini ve bütönlüğünü kavramaktır. Bu da, kesretten, aklın kategorileri niteliğindeki zıtlıklardan kurtulmakla mümkündür. Mutlak-olan'ın kuşatıcılığı kavrandığı anda, bilginin en yüksek derecesi olan "bilgisizlik"e ulaşılır. Cüneyd, "Marifet, Hakk'ın ilminin var olduğu yerde senin bilgisizliğinin mevcut olmasıdır; aslında arif de O'dur, maruf da," der. Sehl'in tarifi ise şöyledir: "Marifet, bilgisizlik hakkındaki bilgidir."⁸⁷

Burada, Şebüsterî'nin *Gölşen-i Râz*'ından nakledeceğimiz mısralar, meseleyi daha açık bir şekilde izah etmektedir:

Her şey zıddıyla meydana çıkar. Fakat Tanrı'nın ne benzeri vardır ne zıddı! Eşi benzeri olmayınca da bilmem ki, akla uyan onu nasıl bilebilir, nasıl? Âlemi baştanbaşa Tanrı nurunun ışığı bil. Tanrı, âlemde meydana olduğu için gizlenmiştir; meydana oluşu gizli kalmasına sebep olmuştur. Tanrı nuru ne bir yerden bir yere gider ne bir halden bir hale girer. O ne değişir, ne başka bir şekle bürünür. Akılda o nuru görmeye kudret yoktur. Yürü, onu görmek için başka göz ara. Felsefenin iki gözü de şaşmıştır, onun için Tanrı'yı bir göremez. (GR, b. 92 vd.)

Her şey zıddıyla bilindiğine göre, aklın kurallarıyla, benzeri ve zıddı olmayan Tanrı nasıl bilinebilir? O halde başka bir mantık gerekmektedir ki Şebüsterî'nin mısraları işte bu mantığın prensiplerini verir. Tanrı'nın âlemde hem gizli, hem meydana oluşu, Aristo mantığına göre düşünölecek olursa, çelişik bir ifadedir. Çünkü A, aynı zamanda A ve non-A olamaz.

87 Kelâbâzî, *age*, s. 97 vd.

Âlemde gizli olan Tanrı'nın aynı zamanda meydanda olması ancak vecd halindeyken kavranabilir. O halde bu mantığa "Vecd Mantığı" diyebiliriz. Sûfi, vecd halindeyken mutlak varlıktan başka bir şeyi göremediği için artık bütün zıtlıklar kalkmış ve bundan dolayı mutlak varlığa ad vermek ihtiyacı kalmamıştır. Bu durumu ifade edebilmek için sûfi, aklın kurallarını bir yana bırakarak, sözgelişi, "Hem güzelim, hem çirkin," diyebilecektir. Bu ifadenin olumsuzluğu da kullanılabilir. Mevlânâ bir gazelinde, "Ne güzelim ne çirkinim," diyor. Yine aynı gazelden aldığımız şu ifadeler ilgi çekicidir: "O renkten renksiz gibiyim", "Hem çocuğum hem ihtiyar", "Hem oyum hem buyum", "Hem akıllıyım hem deli" vb.⁸⁸

Böylece, Aristo mantığının dayandığı üç temel prensip ortadan kalkmaktadır. Yukarıdaki ifadelerde varılmak istenen netice, değişen şeylerin ardındaki değişmeyi, çokluğun ardındaki birliği ifade etmektir. Bu mantığın pratikteki tabii sonucu ise "müsamaha"dır denilebilir. Çünkü "varlık, bütün kemaliyle ilâhî güzelliğin suretleri ve onun cemalinin mazharlarından ibarettir."⁸⁹

Bu konu üzerinde Erich Fromm da durmuş ve söz konusu ettiğimiz Vecd Mantığı'na "Çelişik Mantık" adını vererek özellikle Lao-Tse düşüncesinden hareketle Tanrı sevgisini açıklamaya çalışmıştır. Fromm'a göre, düşünceden çok eyleme önem veren Çelişik Mantık, bilimi geliştirmek yerine insanı değiştirmeyi hedef almıştır. İnsanın görevi, bu mantık açısından, iyi düşünmek değil, iyi davranmak, "ya da Bir'le yoğun bir düşünce eyleminde (*meditation*) bir olmaktır. Kısaca, çelişik düşünce, hoşgörüyü ve kendini değiştirme yolunda bir çabaya

88 Mevlânâ, *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler*, çev. B. Beytur, MEB Şark-İslam Klasikleri, 2 Cilt, İstanbul 1961, C. II, s. 274.

89 Ciyli, *age*, s. 226.

yol açmıştır. Aristo'nun görüşü ise, dogma'ya, bilime, Katolik Kilisesi'ne ve atom enerjisinin bulunmasına dek uzanır.”⁹⁰

Tasavvufun mantığı ile Aristo mantığı birbiriyle taban tabana zıttır. Fakat bu, Aristo mantığının İslâm dünyasından kovulduğu mânâsına gelmez; medreselerde son zamanlara kadar mantık okutulmuştur. Gazzalî, mantık bilmeyenin ilminde sıhhat olmadığı düşüncesindedir. İbnü'l-Arabî ise, mantığı akfî ilimlerin mizanı olarak kabul eder. Ona göre, esasen bütün ilimler “ilm-i ilâhî”de toplanmış ve ondan kollara ayrılmıştır: Mantık, matematik, fizik ve metafizik... Gerçek bir filozof bütün bu ilimleri kendisinde toplayandır. Fakat vahyin nihâî hakikatine, René Guénon'un belirlemesiyle, “esoterique” hakikate yalnız “mükâşefe ve müşahede” yoluyla erişilebilir. O zaman Aristo mantığından vazgeçmekten başka çare yoktur.

Şebüsterî'nin aklın göremeyeceğini söylediği nuru görebilmek için başka bir gözün, kalp gözü'nün açılması gerekir. “Gönül gözü görmeyince hiç baş gözü görmeyiser.” (Yunus Emre). Nasıl çelikten bir ayna paslandığı zaman yansıtma gücünü kaybederse, kalp de şehvî lekelerden, ihtiraslardan temizlenmedikçe peygamberin ilmine, yani marifete kapalıdır. Marifet, kalbin aydınlığında doğar. Şüphelerden arınmış, vuzuha ermiş bilgiye ancak bu şekilde ulaşmak mümkündür. İlâhî gerçeklerin kirden, pastan temizlenmiş gönül aynasına nasıl aksettiği, tasavvufî literatürde sık sık karşımıza çıkan alegorik bir hikâye ile anlatılmaktadır: Çinli ve Anadolu ressamı, kimin daha usta ressam olduğu konusunda anlaşmazlığa düşerler. Bunun üzerine padişah onları imtihan etmeye karar verir. Büyük bir odayı perdeyle ortadan ikiye bölerler. Çinli ressam, kendi taraflarında kalan duvarı eşsiz güzellikte resimlerle bezerken, Anadolu ressamlarının yaptıkları sadece kendi duvarlarını

90 Erich Fromm, *age*, s. 84.

cilâlayıp parlatmaktan ibarettir. Nihayet süre dolar. Padişah, Çinli ressamların mükemmel resimlerini görünce hayran olur. Daha sonra Anadolu ressamlarının tarafına geçer. Bu ressam-lardan biri aradaki perdeyi kaldırıncı, Çinli ressamların yapı-tığı resimler, cilâlanmış duvara daha güzel, daha alımlı bir şe-kilde akseder:

Oğul, Anadolu ressamları sūfilerdir. Onların ezberlenecek ders-leri, kitapları yoktur. Ama gönüllerini adamakıllı cilâlamış, istek-ten, hasislikten, hırstan ve kinden arınmışlardır. O aynanın saf-lığı, berraklığı gönlün vasfıdır. Gönüle hadsiz hesapsız suretler aksedebilir. Gaybın suretsiz ve hudutsuz sureti, Musa'nın gönül aynasında parlamış, koynuna sokup çıkardığı elde görünmüştür. O suret göğ-e, arşa, ferşe, denizlere, ta en yüce gökten deniz di-bindeki balığa kadar hiçbir şeye sığmaz. Çünkü bunların hudu-du, sayısı vardır. Hâlbuki gönül aynasının hududu yoktur. Burada akıl ya susar veya şaşırıp kalır. Sebebi de şu: Gönül mü Tanrı'dır, Tanrı mı gönül? Hem sayılı hem sayısız olan (hem kesrete dalan, hem kesreti bulan) gönülden başka her nakşın aksi silinip gider. Fakat ezelden ebede kadar zuhur edegelen her yeni nakış gönle akseder, orada perdesiz, apaçık surette tecelli eder. Gönüllerini cilâlamış olanlar, renkten, kokudan kurtulmuşlardır. Her nefeste zahmetsizce bir güzellik görürler. (M, I/b. 3467 vd.)

II

“Nukûş-ı Suver-i Âlem”

*Mestâne nukûş-ı suver-i âleme bakdık
Her birini bir özge temâşâ ile geçdik
– Nâilî*

Vahdet-i Vücut doktrininin Plotin’in *Ennead*’larına kadar uzandığı ilim çevrelerinde hâkim görüşse de, “Tevhid” ilkesi üzerinde yapılan teorik araştırmaların sufileri bu noktaya getirdiğini, daha sonra Plotin’in ve diğer panteistlerin fikirlerinden istifade edildiğini düşünenler vardır.⁹¹ Nitekim Kelâm-cıların “vacibü’l-vücut” görüşü, “vücut-ı mutlak” şeklinde anlaşılmaya müsaittir.

Vecd halindeki sûfi kendinden geçerek sonsuz birlikte kendi benliğinden kurtulur ve Allah’tan başka bir şey göremez. Vecd halindeyken görülen eğer doğru kabul edilecek olursa, sahv halinde görülen varlıkların hakikî olmaması gerekir. İmam Rabbanî, Vahdet-i Vücut’u Vahdet-i Şühud’un tabii bir neticesi olarak görmekle beraber, vecd halindeyken idrak edilen birliğin sadece bir hal olduğunu, bunun üzerine varlıkla ilgili bir nazariyenin kurulamayacağını söyler. Vecd halindey-

91 Süleyman Uludağ, Nicholson ve Margoliouth’un bu görüşte olduklarını söylüyor. Bk. İbn Haldun, *Şifâu’s-Sâil*, çev. Süleyman Uludağ, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, Uludağ’ın mukaddimesi, s. 67.

ken Allah'tan başka bir şeyi görememek, Allah'tan başka varlığın olmadığı neticesine götürmemelidir.

Affifî'ye göre ise, İslâm'ın tevhid akidesinden Vahdet-i Vücud doktrinine geçmek kolay, kolay olduğu kadar meşru olmayan, affedilmez bir adımdır. Bununla beraber Affifî, Allah'ın sadece tek bir ilâh olarak değil, aynı zamanda tek varlık olarak tasavvur edilmesinin şirke düşmek korkusundan ileri gelmiş olabileceğini de söylemektedir.⁹²

Ehl-i Sünnet inancında âlem, Allah'tan ayırıdır ve kendine has bir gerçekliği vardır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, Vahdet-i Vücud bu ikiliği ortadan kaldırarak âlemi tecelli ve zuhur sistemleriyle izah eder. Âlem, hiçbir gerçekliği olmayan bir gölgeden ibarettir. Sekr halindeyken varlığın tek varlık olarak algılandığı bütün tasavvufî sistemlerde kabul edilmektedir. Fakat İmam Rabbanî'ye göre, sahv halinde gözlerimizin önüne açılan âlem, Sünnî inancına uygun olarak, gölge değil, hakikî bir varlıktır. Yine de hoşgörüyü elden bırakmayan İmam Rabbanî, sûfilerin bu hatayı manevî sarhoşluk dolayısıyla işledikleri kanatindedir: "Umulur ki, Allah onları muaheze etmez. Çünkü bunların durumu, hata eden müctehidin durumu gibidir. Müctehid içtihadında hata ettiği gibi, bu da keşfinde hataya düşmüştür."⁹³

İmam Rabbanî'nin ortaya çıktığı asırda (d. 1563), Vahdet-i Vücud nazariyesi, özellikle İran ve Anadolu sahalarında artık önüne geçilemeyecek derecede yayılmış bulunuyordu. Çok güçlü taraftarlar bulan bu nazariye, cezbedici nitelikleri dolayısıyla engin bir şiir kaynağı haline gelmiş, yüzlerce şair tarafından sanatkârâne bir şekilde işlenmiştir. *Mesnevî* gibi kitaplarla vülgarize edilen Vahdet-i Vücud nazariyesi, 12. yüz-

92 Affifî, *age*, s. 68.

93 *Mektubat I*, 286. mektup.

yıldan sonra geniş ölçüde kabul görmüş, Selçuklu, daha sonra Osmanlı kültür çevrelerinde farklı bir çehreye bürünen İslâm medeniyetinin gerçeklik kavrayışını belirlemiştir. Osmanlı coğrafyasında kitleleri peşinden sürükleyen tarikatlar incelenirse, Nakşibendîlik hariç, hemen hepsinin Vahdet-i Vücut nazariyesi etrafında şekillendiği görülecektir.

Vahdet-i Vücut nazariyesi hakkındaki tartışmalar, aslında konumuzun dışındadır. Fakat bu nazariyenin İslâm estetiğinin teşekkülünde birinci derecede rol oynadığı, şiiirden musikiye, süsleme sanatlarından mimarîye, resimden gölge oyununa kadar bütün sanat dallarının ardında bu nazariyenin bulunduğu bir gerçektir. Gerçeğin dış yüzüyle, başka bir deyişle, aslında bir gölgeden, bir hayalden başka bir şey olmayan duyularla kavranabilir âlemin bin bir şekliyle uğraşmayıp –Nietzsche’nin dionizik durumunda olduğu gibi– doğrudan doğruya fenomenlerin iç yüzüne dalan iradeye Vahdet-i Vücut nazariyesi yön vermiştir.

İbnü'l-Arabî, İmam Rabbanî’nin Ehl-i Sünnet inancına dayanarak hakikî bir varlığa sahip olduğunu söylediği âlemi, sonsuz ve değişmez varlığın bir görünüşü olarak ele alır. Âlemin varlığı, tıpkı okyanus üzerindeki dalgalar (nakş-ı ber-âb) gibidir; gözümüze var gibi görünür, fakat yoktur. İbnü'l-Arabî’nin düşüncesine yeni boyutlar getiren Sadreddin Konevî’ye göre ise, âlem sonsuz bir silsile halindeki teveccüh fiilleri olup sürekli gerçekleşme halindeki bir fenomendir. Allah tasavvur etmekte ve bu tasavvurlar kuvveden fiile geçince okyanusun üzerinde dalgalar, yani nesneler görünürlük kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle, âlem yoktur, “Kün” (Ol) emriyle sürekli yeniden yaratılmaktadır ve bunun için devamlı değişme halindedir.⁹⁴

94 Nihat Keklik, *Sadreddin Konevî Felsefesinde Allah, Kâinat ve İnsan*, İstanbul 1967, s. 116.

Tasavvufî şiirde “okyanus”, mutlak varlığın sembolüdür. Okyanusun dalgaları da, zaman ve mekânla sınırlı gerçeklik, yani duyularla kavranabilir dünya... Mevlânâ, dış dünyayı denizin dalgalarına benzettiği gibi, su üstünde yüzen kâselere ve suyun ıslaklığına da benzetir: “Bizim şu şeklimiz bu tatlı denizde, su üzerinde kâseler gibi yüzer. İçi dolu olmadıkça kâse suyun yüzündedir. Dolunca batar. Akıl gizlidir; ortada bir âlem gizlenip durur. Bizim şeklimiz, o denizin dalgasından yahut ıslaklığından ibarettir.” (M, I/b. 1115-17)

Gerçeğin dış yüzüyle uğraşmak istemeyen Müslüman sanatçının biçim iradesine bu kavrayışın yön verdiği söylenebilir. Sanatçı öyle biçim ortaya koymalıdır ki, suyun üzerinde yüzen, dolunca, yani aşk erişince “âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihân”⁹⁵ olan bu kâselerin boşluğuna, yani görünen âlemin geçiciliğine ve bâki olanın sadece Allah olduğuna devamlı bir ima bulunsun. Cansız figürlerin düşünmeleri, ağlamaları, arzu etmeleri mümkün olmadığına göre, bu ima dışında, nakkaşın eserine verebileceği tek ifade, insanın erişmek istediği son merhale, yani sükûnet olacaktır. Nitekim belli başlı örnekler incelenecek olursa, istisnalar dışında, bütün yüz ifadelerinin yalnızca sonsuz bir tatmini ve sükûneti ifade ettiği görülecektir. İnsan ruhunun ihtirasları, üçüncü boyutla birlikte silinip yok olmuş, bir başka ifadeyle, aklî ve hayvanî nefisler arasında, aklî nefsin insan bedenine ilişmesi sırasında doğan çatışma ortadan kaldırılmıştır. Bu bakımdan, Müslüman resminde perspektifin inkârı, aynı zamanda trajik olanın inkârı anlamına gelir.

Daha önce üzerinde durduğumuz gibi, insanı dünyaya evet demeye zorlayan şeytan, aynı zamanda günah fiilinin ortaya

95 *Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşâtî*
Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız

çıkmasına sebep olan prensiptir. “Kalp aynasının cilâlanması”, bu bakımdan şeytanla mücadele ve fenomenlerin iç yüzüne dönüş demektir. Bu eylem estetik planda fenomenlerin iç yüzüne yönelmiş biçim iradesi şeklinde kendini gösterir. Ancak, dış âlemle bu mânâda münasebetin duyusal nitelik taşımadığı, eşyaya “mestâne” nazarlarla bakarak “bir özge temâşâ ile” geçen sanatçının varlığı tümel bir gerçek olarak kavradığı bilinmelidir.

Tırnak içindeki ifadelerle, klasik şiirimizin büyük isimlerinden Nâilî'nin bu bölümün başında sunduğumuz beytini hatırlatmak istedik. “Mestâne”, “nukûş-ı suver-i âlem”, “özge temâşâ” ve “geçdik” ifadelerinin başlı başına bir gerçeklik kavrayışını ve estetiği verdiği söylenebilir. Sanatçı, dış âlemin geçici olduğunu bildiği şekillerine mestâne bakmış, fakat fazla oyalanmaksızın iç yüzlerine dalmış, başka bir ifadeyle, “kalp gözü”nü açmıştır. Gördüğü, nakışların ardındaki nakkaştan, yani mutlak varlıktan başkası değildir.

Aynı fikir, Nâilî'nin çağdaşı ve bir Mevlevî şeyhi olan Neşâtî'nin bir gazelinde de şöyle ifade edilmiştir:

*Âlemi gözden geçir hem-dâde ol hurşîd ile
Olma dilbeste ammâ cihânın nakşına*

Osmanlılar 18. yüzyıl sonlarına doğru gerçekliği yavaş yavaş Rönesans sanatkârları gibi kavramaya başladılar, fakat Divan şiirinin son büyük ismi ve Galata şeyhi Gâlib Dede, yeniliğe son derece açık bir şair olmasına ve “gencînede resm-i nev gözet”mesine rağmen, bu dünyada değil, Zatu's-Suver kalesinde, yani idealar dünyasında bile fazla oyalanmamaya kararlıydı ve şöyle diyordu:

*Bâlâ-rev olan ancak ma'nâ-yı mücerreddir
Tasvîri Mesîhâ'nın büt-hânede kalmıştır*

O halde İslâm sanatlarında “gerçeklik” problemini alırken, gerçekliğin sanat eserine “gerçek” ve “gölge gerçek” diye adlandırabileceğimiz iki ayrı tabaka halinde var olduğunu hatırd tutmak gerekmektedir. Sanatçının gayesi “bir”e, yani gerçeğe ulaşmak olduğuna göre, dış âlemi sadece bir vasıta olarak kabul edecek, Mesih’in tasvirini puthanede bırakıp “ma’nâ-yı mücerred”e yönelecektir. Bu, alıp tabiatı bir bakıma teşrih masasına yatırmak, gölge gerçekte *immanent* olanı araştırmak demektir. Stilizasyonun metafizik mânâsı budur.

Gerçek *transcendant* olduğu için “mimetik obje” olamaz, yani karşısına geçip resmini yapamazsınız. Bu yüzden ister istemez gölge gerçekten hareket eden sanatçı, tek tek nesneleri taklit ettiği sürece eşyanın yüzeyinde kalacağını, künhüne vakıf olamayacağını bilmektedir. Gerçek tek olduğuna göre, gölgeler âlemindeki sonsuz çeşitliliğin temelinde birlik vardır. O halde tecessüsünü sayısız objelere dağıtmak yerine, belli sayıdaki objeler üzerinde derinleşmek en doğrusudur. Artık ait olduğu bütünden koparak aldığı parçaları, bir çocuk gibi farklı şekillerde birleştirirerek bu parçaların ardında gizlenmiş olan güzelliği, ilk ve şekilsiz şekli aramaya başlayabilir. Elindeki malzemenin imkânlarını sonuna kadar kullanmak zorundadır. Bozar, değiştirir, yeniden kurar. Sonsuza kadar denemek, bir çıkış noktası bulmak ister gibidir. Sayılarla matematikçi niçin oynuyorsa, şair kelimelerle, nakkaş şekillerle, hatta bestekâr seslerle onun için oynamaktadır: Eşyanın künhüne varmak! Sanatçı ilk şekli ararken, birbirinden farklı sayısız kompozisyon elde etmiştir. Fakat o nerede? Mutlak güzellik, ne kadar uğraşılsa uğraşılsın, ele geçirilmesi mümkün olmayan, ele geçirildiği zaman da sanatın konusu olmaktan çıkan aşkınlıktır. Mutlak, kısaca söylemek gerekirse, ifade edilebilir (ekspressiv) değildir.

III

Göklerin ve Yerin Nuru

Allah göklerin ve yerin nurudur.

– Kur'an-ı Kerim

İbnü'l-Arabî'ye göre, Allah'ın gölgesi, mümkün âlemindeki cisimlerde belirir. Biz gölgeyi ancak üzerine düştüğü eşya âlemi vasıtasıyla idrak edebiliriz. Fakat idrak *Nûr* ismiyle geldiği için, gölge, mümkün âlemindeki varlıklar üzerine *gayb* suretinde yayılmıştır.⁹⁶ Gölgenin siyaha mail oluşu, sahibi ile arasındaki uzaklıktandır. “Dağları görmez misin, gözden uzaklaştıkça siyah görünür. Hâlbuki dağların rengi histe göründükleri gibi değildir. Bunların böyle görünmelerine uzaklıktan başka sebep yoktur.”⁹⁷

Sanatçı, eğer tuvaline imkân âlemindeki varlıkları bütün uzaklıklardan kurtararak yansıtabilirse, hem satha “girer ve çıkar gibi” görünmelerini önleyecek hem de artık hacim düşünülemeyeceğinden ışık-gölge gerekmeyecek, böylece renkleri saf olarak kullanma imkânı doğacaktır. Sanatçının gayesi, mümkün âlemindeki varlıklar üzerine *gayb* suretinde yayılmış olan *Nur*'a belli ölçüde ulaşabilmektir. Renklerin kaynağına,

96 İbnü'l-Arabî, *Füsûsü'l-Hikem*, s. 140.

97 İbnü'l-Arabî, *age*, s. 140.

mutlak varlığın aksettiği yokluk aynasının sembolü olarak düşünölen satıhta ancak uzaklıkları, ayrılıkları ortadan kaldırmakla varılabilir. O zaman seyirci, nakışların ardında gizlenen nakkaşa istidlâl yoluyla varabilir. Gölge oyununda nasıl seyirciye daima perdenin bir ibret perdesi olduğu hatırlatılıyorsa, resimde de aynı şekilde seyircinin bu ezeli hikmete aşına olması gerekmektedir. Bir perde gazelinden aldığımız şu beyitler bu bakımdan dikkate değeri:

*Şem'i bahtım hâsıl ettikçe ziyayı perdede
Bak ne suretler zuhur eyler verâ-yı perdede*

*Olmasaydı pîş-i çeşm-i halka bir perde cihan
Kimse görmezdi bu nakşî mäsivâ-yı perdede*

*Nakşeden kimdir tefekkür eyle gel nakkaşını
Seyredüp zıll-ı hayâli rû-nümâ-yı perdede⁹⁸*

Bu noktada, perspektifin niçin inkâr edildiğini daha iyi anlıyoruz. “Âlem-i fenâda bir reng-i beka”⁹⁹ göstermek isteyen sanatçı, şekillerle senli benli olarak, yani onlara objektivite kazandırarak bunların ardındaki soyutluğa ulaşamayacağını bilmektedir. Aristo mantığı mimesizmi ne kadar şart kılıyorsa, tasavvufun mantığı da mimesizmin o kadar karşısında durmaktadır. Fenomenlerin iç yüzüne dalan sanatçı, geriye dönüp baktığında, şeytanın kendisini bağlamaya çalıştığı şekillerde “abes”ten başka bir şey bulamayacaktır.

Gazzalî, *El-Munkiz*'de, duyularla kavradığımız görünen dünyanın gerçek olup olmadığından emin olamayacağımızı söyler. Nasıl rüya halindeyken son derece mantıklı görünen

98 Bu beyitler bir perde gazelinden alınmıştır. Bk. Muhittin Sevilen, *Karagöz*, MEB 1000 Temel Eser, İstanbul 1969, s. 25.

99 *Yâdigâr-ı Hazret-i Şeyh Küşten'dir perdemiz
Âlem-i fânide bir reng-i beka göstermeğe*

şeyler, uyandıktan sonra insana saçma geliyorsa, öldükten sonra dünya hayatı da öteki dünyada insana belki öyle saçma görünecektir. Nitekim süfiler, kendilerinden geçip hislerinden uzaklaştıkları zaman, bu makulâta uymayan pek çok hali müşahade ettiklerini söylemektedirler. Gazzalî'ye göre, bu hal bir çeşit ölüm halidir.¹⁰⁰ Bunun için fenomenlerin iç yüzüne dalmak, bir bakıma “Ölmeden önce ölünüz,” (Mütü kable en temütü) prensibinin gerçekleştirilmesidir. Hâlbuki nesnelere objektivite kazandıran tavır, varlığı görünüş yoluyla kırtarmak ve zamanı alt ederek dünyada sonsuza kadar varolmak hırsının bir tezahürü olarak karşımıza çıkar.

Nesnelere iki boyutlu satıhta objektivite kazandırmak bakımından renk dereceleri de perspektif kadar önemlidir. Fenomenlerin dış yüzünü taklit etmekten kaçınan Müslüman sanatçının, bundan dolayı kendini renk derecelenmelerini incelemek zorunda hissetmediği söylenebilir. Onun gayesi, renklerin aslına, yani *Nûr*'a ulaşmaktır. Çünkü “Allah göklerin ve yerin nurudur” (K, 24/35). “Fakat,” diyor Mevlânâ, “senin aklın renkler içinde kaybolduğundan dolayı nuru göremedin. Gece olunca renkler örtüldü, o vakit rengi görmenin nurdan olduğunu anladın. Haricî nur olmadıkça rengin görünmesi mümkün değildir.” (M, I/b. 1122 vd)¹⁰¹

Mevlânâ, bu mısralarında, belki de farkında olmadan, rengi empresyonistler gibi objeden ayırmakta ve ışıkla, daha doğrusu ışık tayflarıyla ilgili olduğunu söylemektedir. Empresyo-

100 Gazzalî, *Dalâletten Hidayete I El Munkızu mine'd-dalâl*, çev. Ahmet Suphi Furat, İstanbul (tarihsiz), s. 41.

101 Mevlânâ'nın şu beyitleri de ilgi çekicidir: “Renssizlik âlemi rengen esir düşünce, bir Musa öbür Musa ile savaşa düştü. Renssizlik âlemine erişirsen Musa ile Firavun sulhtadır. (...) Şaşılabak şey. Renk, rensizlik âleminden zuhura geldiği halde, rensizlikle nasıl savaşa girişir?” (M, I/b. 2467 vd). Renssizlik mutlak birliğin belirlenmemiş, herhangi bir renkle sınırlandırılmamış ülkesidir.

nizm temelde pozitivizme dayandığı için, stüdyodan çıkmakla beraber, renk anlayışında gözleme dayanmakta, Müslüman sanatçının asla kabul edemeyeceği anlık izlenime geçmektedir. Hâlbuki Müslüman sanatçı rengi objektif olarak kavramadığı gibi, aldatici görünümlere, yani anlık izlenime de karşıdır. Devamlı değişen bir renk atmosferi, değiştiğine göre tespit etmeye değmez. Çünkü o değişmeyi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyi arayarak bildirmektedir. Değişmeyen renk, zıddı olmayan, dolayısıyla eşyada gizli duran renktir, yani *nur*. Şebüsterî'nin ifadesiyle, "Tanrı nuru ne bir yerden bir yere gider, ne de bir halden bir hale girer. O ne değişir ne de başka bir renge bürünür." (GR, b. 99)

Mevlânâ, dış renklerin ancak güneş vasıtasıyla görülebildiğini belirttiikten sonra, iç renklerin de "aks-i envâr-ı ûlâ" ile, yani yücelik ışığının yansımalarıyla görüldüğünü söyler (M, I/b. 1130). Anlatmak istediği, eşyanın mahiyetinin sadece dış gözlerle görülemeyeceği, "basar"ın "basiret"le birleşmesi gerektiğidir. Hz. İbrahim'in sönüp batan, kaybolan şeylere bağlandığını bildiren ayetler de (K, 6/76-78) bazı müfessirler tarafından bu yolda tefsir edilmiştir. İbrahim peygamber, basiretiyle tanıdığı gerçekleri maddî gözleriyle de arar; bunun için yıldızlara, güneşe ve aya bakar, ancak aradığını göremez (K, 6/76-78). "O hakikat bütün gökleri ve yeri yaratanın zâtıdır. Binaenaleyh bütün mevcudattan yine zât-ı Hakk'a döner."¹⁰²

Gözlerimizin önünde açılan âlemi basiretle, yani kalp gözüyle görmek, nesnelerin kirden pastan temizlenmiş "gönül aynası"nda gerçek hüviyetleriyle aksetmesi demektir. Mevlânâ'nın anlattığı, Çin ressamlarıyla Anadolu ressamları arasında yapılan müsabaka, gönül gözüyle görüşün alegorik an-

102 Hasan Basri Çantay, *Kur'an-ı Hakîm ve Meal-i Kerim*, İstanbul 1965, C. I, s. 194 (36 nolu dipnot).

latımıdır. Çinli ressamların özene bezene yaptıkları resimler, yani gölgeler âleminin nesneleri, Anadolu ressamlarının sadece temizleyip cilâladıkları duvarda göz alıcı renk ve şekillerle yansımış, kısaca dünya tezatlardan kurtulunca, hakikat ayan beyan ortaya yıkılmıştır.

Ancak fenomenlerin iç yüzüne dalan iradenin temâşâ ve müşahede ettiği, yani gönül aynasına ayan beyan akseden hakikat ifade edilebilir (ekspresiv) bir fenomen değildir; dolayısıyla hiçbir şekil içinde düşünmek, bu yüzden benzerini yapmak (mimesis) mümkün değildir. Bu sûfiyâne tecrübe, estetik biçim verme aşamasında soyutlama şeklinde tezahür eder. Dolayısıyla İslâm sanatında plastiğin tezyinata, sözün musikiye yöneldiğini, yani hiçbir fenomeni dile getirmeyen ifade biçimlerinin arandığını söyleyebiliriz.

Özetlemek gerekirse, Müslüman sanatçı, rengin aslına, yani *nur*'a doğru devamlı bir arayış içindedir; bunun için renk dereceleri konusunda değişik tecrübelerden kaçınmış, paletindeki renkleri en saf şekilleriyle muhafaza etmeye çalışmıştır. Esasen derinlik boyutunu ortadan kaldırdığı için renk derecelenmelerine ihtiyaç da hissetmemiştir. Bunun sonucu olarak doğan renk şematizmi, Müslüman sanatçıyı Batılı sanatçının sahip olduğu hürriyetten mahrum kılar. Ancak arayışını derinliğine sürdürecektir, hürriyetini altın sarısı gibi tabii olmayan renkleri paletine ekleyerek veya meselâ gökyüzünü kırmızıya, ağacın yapraklarını maviye, atı portakal rengine vb. boyamak suretiyle kullanacaktır.

IV Tenevvü

*Her şey başı dönmüş, hayran bir halde.
Bir zerre bile imkân sınırından
dışarıya adım atmamış.
- Şebüsterî*

Gölgeler âleminin tezatlardan, ihtiraslardan, kısaca maddeden arındırılmış nesneleri, Müslüman sanatçının eserine bütün ferdî özelliklerinden ayrılarak akseder. Artık ağaç, herhangi bir ağaç değil, genel olarak ağaçtır. Aynı şekilde, meselâ Bihzâd, meşhur İranlı ressam değil, bütün iyi ressamların sembolüdür. Başka bir ifadeyle, sanatçı, bahçesindeki ağacın karşısına geçip benzetmek maksadıyla resim yapmaz, zihnindeki ağacı çizer. Kısacası, dış âlemin nesneleri, onun kafasında tümeli yansıtacak şekilde klişeler haline gelmiştir. Bu yüzden biçim özelden genele doğru değişerek temsilî bir karakter kazanır.

Gerçekliği kavrayış tarzı, renk şematizminin olduğu kadar, biçim şematizminin de kaynağıdır. Bütün İslâm sanatlarında bu şematik yapı karakterini görüyoruz. Şairin nasıl klişeleşmiş ifadeleri varsa, nakkaşın da hazır biçim kalıpları vardır. Üstelik bu kalıpların daha önce başkaları tarafından da kullanılmış olmasına aldırılmaz. Nakkaşın, resimleyeceği kitap sayfasıyla kar-

şı karşıya kalınca yapacağı ilk iş, hazır malzemeyi konusunu işlemek üzere bir araya getirmektir.¹⁰³ Ne var ki, sayfada birer birer yerlerini alan biçim kalıpları, eğer sanatçının iradesi müdahale etmezse, basmakalıp bir kompozisyon teşkil edecektir. İşte Müslüman sanatçının bu tehlikeye karşı hür olarak kullanabileceği tek imkân vardır: Tenevvü (Çeşitleme).

Tenevvü, İslâm sanatlarının estetiğinde dikkatle araştırılması gereken bir prensiptir. Esasen tenevvü'ün şematizmi bir kusur olmaktan çıkardığını, bundan dolayı, sanat eseri niteliği taşımakta olan bir eserin hiçbir zaman tekrar olmadığını rahatça söyleyebiliriz. Hattâ bu noktada şematizmin önemli bir görevi bulunduğu açıktır; kullanmak zorunda olduğu klişelerin o daracık çemberini kırmaya çalışan sanatçı, ya bu klişelerin gizlediği tehlikelerin farkına varmaksızın cazibesine kapılarak silinip gidecek, yahut onlarla savaşılarak eşsiz bir zevk inceliğine ve ustalığa ulaşacaktır. Meselâ bir divan şairi kendisine hâzır olarak verilmiş hayal sisteminin, hattâ kelime kadrosunun içinde kalmak zorundadır. Bu sistem içinde orijinal olmaksızın, devlerle güreşmek mânâsına gelir. Fuzûlî, *Farsça Divan*'ının önsözünde, kendisinden önce gelen şairlerin yüksek anlayışlı, engin düşünceli insanlar oldukları için gazel üslûbuna yaran en güzel sözleri söyleyip en ince mazmunları kullandıklarını, sonradan geleceklere hiçbir şey bırakmadıklarını söyler ve şöyle devam eder:

103 Nakkaş, işleyeceği konuyu şeffaf ve dayanıklı bir kâğıda çizdikten sonra, bu çizgiler üzerinde ince bir iğneyle çok sık aralıklı delikler açar. Artık gerektiği zaman kullanılmak üzere bir kalıp elde edilmiştir. Bu kalıplar çok zaman tek eserde kullanılmıştır, ama çoğaltılması istenen bazı kitaplarda zamandan tasarruf gayesiyle de kullanıldığı muhakkaktır. Bu şekilde hazırlanmış desen aherli kâğıdın üzerine konulup özel bir surette hazırlanmış kömür tozu serpilir. Böylece alttaki kâğıtta boyanacak resmin hatları belirmiş olur. Bu konuda bk. Celal Esat Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, MEB Yayınları, C. III, s. 1424.

Bir insan onların bütün yazdıklarını bilmeli ki çalışıp vücuda getirdiği eserlerde, kendisinden evvel söylenen mânâlar bulunmasın. Öyle zamanlar olmuştur ki, sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağırm kanaya kanaya bir mazmun bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şairlerle tevarüde düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir. Öyle zamanlar olmuştur ki, gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler: “Bu mazmun anlaşılıyor, bu söz erbabı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez,” der demez o mazmun gözümünden düşmüş, hattâ kalemi elime alıp onu kâğıda geçirmek bile istememişimdir. Ne tuhaf haldir bu! Söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir diye, söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir diye yazılmıyordur.¹⁰⁴

Fuzûlî'nin bu cümleleri, devrin tenkit anlayışını ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda, bir şairin kabuğu kırabilmesi için ne kadar güçlü olması gerektiğini göstermesi bakımından da çok önemlidir. Sanatçı, en azından ince bir zekâyâ sahip değilse, bağlı kalmak zorunda olduğu kaidelerin nasıl bir tuzak olduğunu anlamadan silinip gider. Şüphesiz bugün bile zevkle okuduğumuz divan şairleri, bu tuzağa düşmeyen, geleneği, onun içinde kalmak kaydıyla aşabilen adamlardır.

Geleniğin verdiği hazır biçimler ve klişelerle söylenebilecek her şey –bütün sanat dallarında– aşağı yukarı söylenmiştir. Yeni şey söylemek imkânsız denecek kadar zordur. Bu noktada artık zekâ ön plana geçmekte, yapılan iş bir çeşit matematığa dönüşmektedir. Eldeki hazır klişelerdir ama, bu klişelerle binlerce değişik biçim ve kompozisyon ortaya koyabilme imkânı vardır. Bunun için alışkın olmayan gözlere biktırıcı bir tekrar izlenimi vermesine rağmen, İslâm sanatlarında sonsuz bir çeşitlemenin varlığı dikkatli bir göz tarafından hemen fark edilir. Hiçbir büyük sanatçı, bir yaptığını bir daha asla yap-

104 Fuzûlî, *Farsça Divan*, çev. Ali Nihat Tarlan, İstanbul 1950, s. 6.

mamıştır. Bu, İslâm sanatlarında kalitatif bir gelişme sürecinin gerçekleştiğini ve yeniliğin kontrollü bir biçimde nüans kazanmak olduğunu gösterir. Önemli olan orijinal konu değil, orijinal kompozisyon ve orijinal söyleyiştir.

Fuzûlî'nin şikâyet ettiği durum aslında fevkalâde önemlidir. Söylenmemiş bir şeyin evvelce söylenmemiş ve söylenmiş bir şeyin evvelce söylenmiş olmasından dolayı tenkit edilmesi, sanatçıyı hem kendisine verilmiş imkânlar içinde kalmaya hem de bu imkânları en iyi şekilde kullanmaya zorladığı için çok sağlam ölçüler, başka bir deyişle “standartlar ruhu” teşekkül etmiş; böylece iyiyi kötüden ayırmak kolaylaştığı gibi, bir yandan gelenek kendi içinde muhafaza edilmiş, bir yandan da ölü kaideler topluluğu haline gelmesi önlenmiştir.

Geleneğin sınırlarını aşamadığı için ister istemez tenevvü'e yönelen sanatçı, hem söylenmiş hem söylenmemiş söylemeye gayret ederken ikisinin ortasında bir yere varır ki, söylediği hem söylenmiştir hem söylenmemiş. Defineye ulaşmak için aynı çukuru aynı kazmayla kazan define avcıları gibi. Sırası gelen kazmayı salladıkça defineye daha fazla yaklaşılr. Böylece sürüp gider. Aralarındaki fark, birinin defineye, kendisinden önce kazanlardan daha fazla yaklaşmış olmasıdır. Daha önce söylenmemiş olanın söylenmesi, yeni bir çukurun kazılması, söylenmiş olanın söylenmesi ise kazmanın boşa sallanması mânâsına gelir ki, ikisi de makbul değildir.

Bu şekilde çalışan bir tenkit mekanizması, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, muhayyileye hemen hiç imkân tanımamakta, yahut sınırlarını iyice daraltmaktadır. Sanatçı, ortaklaşa kazılan çukurun sonunda ulaşılacak defineyi hayal edebilir, fakat başka bir çukur kazıp başka bir define hayal etmesi düşünülemez. Bu bakımdan devamlı derinleşilir. Bu arada kazmayı vuruş şeklinde, hatta kazmanın şeklinde değişiklik yapılabilir. Ama mutlaka daha önce kazılmaya başlanan çukur kazılacak-

tır. Yani yeni bir çukur açmaya çalışan değil, çukuru derinleştiren, defineye daha çok yaklaşan sanatçı gerçek sanatçıdır. Ulaşılmaya çalışılan defineye gelince; o, güzelliğin kendisidir, mutlak güzelliiktir.

Burada dikkat edilmesi gereken bir husus da, sanatçının güzelliği yaratan değil, keşfeden adam olmasıdır. Sanat varlıkta *immanent* olan *transcendant* güzelliğin araştırılmasıdır. Güzellik objektif bir nitelik olmadığı için, güzel bir ağacın yahut güzel bir insanın resmini yapmakla güzele ulaşılmaz. Bunlar sadece birer ayettir, birer işaretler. Güzelliğe bu işaretlerden hareketle ulaşmak gerekmektedir. Çünkü duyular vasıtasıyla kavradığımız “güzel ağaç”, biz farkında değilizdir ama, devamlı değişme halindedir. “Her nefeste dünya yenilenir, fakat biz dünyayı öylece durur gibi gördüğümüzden dolayı bu yenilenmeden haberdar değiliz.” (M, I/b. 1144 vd)

Bu sürekli değişmenin ardında değişmeyen, başka bir hale girmeyen, hep aynı kalan bir prensip vardır. Şebüsteri diyor ki: “Başladığı noktadan itibaren dönüp duran şu devran binlerce şekle bürünüp görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta, yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de o. Bir zerreyi bile yerinden oynatsan, bütün âlem baştanbaşa bozulur gider. Her şey başı dönmüş, hayran bir halde. Bir zerre bile imkân sınırından dışarıya adım atmamış.” (GR, b. 157 vd)

Bir zerrenin bile imkân sınırından dışarıya adım atmadığı âlem'deki (makrokosmos) bu ilâhî uyum (armoni), aynı zamanda insanda eksiksiz gerçekleşmiştir. İnsan bir küçük âlemdir (mikrokozmos); âlem ise büyük insan (insan-ı kebir). İnsanda makrokozmosun bütün hakikatleri özetlenmiştir, kısacası o, Şeyh Gâlib'in de dediği gibi, “zübde-i âlem”dir:

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

Öyleyse, varlığın kesretinden kurtularak “zâtına hoşça bakan”, yani kendi içine dönen insan, “merdüm-i dîde-i ekvân” olduğuna göre, makrokozmos’un ilâhî uyumuyla karşılaşacaktır. Uyum, çoklukta birlikten başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, âlem birlikten doğduğu için harmoniktir. Eserinde işte bu uyumu yakalamaya çalışan sanatçı, duyuşsal olarak kavradığı “müşahhas ağaç”ı değil, onun özünü, daha doğrusu mutlak güzellikten aldığı payı araştıracaktır. Bu da ağacı objektif niteliklerinden ayırmak ve genel çizgileriyle yakalamakla mümkündür. Artık nesnelerin özündeki kanuniyeti aramaya başlayabilir. Çizgi, nokta’nın hareket etmesinden meydana geldiğine göre, birbirinden ayrı gibi görünen tek tek nesnelerin özde birbirinden farklı olmadığı ortaya çıkar. “Sevgilinin cana canlar katan yüzü her zerreyi perde etmiş, her perdenin ardında gizli olan o yüz.” (GR, b. 165)

Nereden hareket ederse etsin aynı nokta’ya varacağı için, sanatçı, tecessüsünü sayısız nesnelere dağıtmak yerine, belirli nesnelerden hareket etmeyi ve bu nesneler üzerinde derinleşmeyi tercih edecektir. Tenevvü de bu noktada başlar.¹⁰⁵

Her şeyin kendisine irca edildiği “bir”, sayı değildir, dolayısıyla kemiyet ifade etmez. Hallaç, “Saymak sınırlamaktır, sayılmaksızın tektir o, sınır ve sayı ile ilişkili bir değildir,” diyor.¹⁰⁶ Varlık, birliğin safha safha açılışı ve imkânlarının bir bir gerçekleşmesi olduğu için, sayıların ve suretlerin kendiliğinden güzel olması düşünülemez. Meselâ “üç” kendiliğinden güzel

105 Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi seyirlik sanatlarda yazılı bir metinden hareket edilmediği için bir oyun her oynanışta farklı şekillere bürünürdü. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, *Sefaretnâme*’sinde Paris’te seyrettiği bir operadan bahsederken, “Her hikâyeyi her oyunda daha henüz yeni oynuyorlarmış gibi gösteriyorlarmış,” diye hayretini ifade eder. Bir oyunun her seferinde hiç değiştirilmeden oynanması, bir Osmanlı’nın anlayabileceği şey değildir.

106 Yaşar Nuri Öztürk, *age*, s. 136 vd.

bir teşekkül değil, üç defa birin bir defaya mahsus olmak üzere bir araya gelmesidir. İbnü'l-Arabî'ye göre, her sayı kendi nefsinde tek bir hakikat olmakla beraber, birlerin toplamı olmak bakımından birleşirler. Yani ayrı ayrı gerçeklikleri olan sayılar, bir'e irca edildikleri zaman aralarında fark kalmaz. "Varlık sayıya Vahid'dir."¹⁰⁷

Güzelliği birlikte arayan Müslüman zekâsı, bu bakımdan klasik geometriye, dolayısıyla geometrik figürlerle düşünmeye pek yanaşmamış, Yunan matematiğini geometri kılığında soyarak cebir ve hesap elbisesi giydirmiştir.¹⁰⁸ Spengler, klasik sayının "uzayla ilgili münasebetlerde değil, gözle görülecek kadar sınırlı ve elle tutulur bilgilerle uğraşan bir düşünce sistemi" olduğunu söylemektedir. Klasiklerin bu yüzden tam sayıları bildiklerini ifade eden Spengler'e göre, klasik dünya hiçliğe sıfır gibi bir değer vermeye cesaret edememiş ve kozmik münasebetleri gözlerken kendi orantı timsaline dalmıştır: "Sayılar ölümlülüğün timsalidir. Yerleşmiş şekiller hayatın inkârıdır, formüller ve kanunlar tabiatın yüzünü sertleştirir."¹⁰⁹

Spengler'e göre, klasik sayıya Pythagoras'ın eseri gözüyle bakılmalıdır. Klasik sayı dayandığı kültürel temeller dolayısıyla "sınırsız büyüklükler ilmi"ni, yani cebiri yaratamazdı. Müslümanlar İhvanü's-Safa cemiyetiyle beraber Pythagoras'ı benimseyerek geniş ölçüde etkilenmişlerse de, dayandıkları temel düşünce, yani tevhid dolayısıyla ne Pythagoras'çı sayı sisteminde ne de Euklides geometrisinde kalabilirlerdi.¹¹⁰ Mas-

107 İbnü'l-Arabî, *age*, s. 77 vd.

108 Sigrid Hunke, *Avrupa'nın Üzerine Doğan İslâm Güneşi*, çev. Servet Sezgin, Bedir Yayınevi, İstanbul 1975, s. 126.

109 Oswald Spengler, *Batının Çöküşü*, çev. G. Scognamillo, Dergâh Yayınları, İstanbul 1978, s. 82 vd.

110 Matematik, eşya üzerine hâkimiyet kurmak için kullanılan bir ilim değildir; eşyanın kûnhüne yaklaşmamızı kolaylaştırır. "Çünkü mahsusat sayıların örneğine göre meydana gelmiştir. Bütün varlık ve tefekkürün mutlak prensibi 'bir'

signon'un ifade ettiği gibi ve şekil suret bekasının inkârı, Müslüman zekâsının daha çok cebir ve tahlil yönünde ilerlemesini sağlamıştır. Şüphesiz, bu gelişmede Hint'in payı küçümsenemeyecek kadar önemlidir. Bugün kullandığımız rakamların aslında Hint'ten alındığı ve Müslümanlar vasıtasıyla Batı'ya geçtiği düşünülecek olursa, Batı'nın Doğu'ya neler borçlu olduğu bütün açıklığıyla ortaya çıkar.¹¹¹

Meseleyi estetik planında ele aldığımız zaman, güzel olanın meselâ üç değil bir, kare ve üçgen gibi geometrik figürler değil, nokta olduğu söylenebilir. Nokta, bir'in farklı bir ifadesidir ve soyut bir mekân unsuru olarak karşımıza çıkar. Bir ve nokta, aynı zamanda eskilerin "cüz'ün lâ-yetecazza" (Bölünmez cüz), yani atoma ve âna tekabül etmektedir. *Kur'an-ı Kerim*'in ilk harfi olan ba'nın altındaki nokta, Seyyid Hüseyin Nasr'a göre, hat sanatının, İslâm mimarîsinin ve kökleri mukaddes kitabımızda bulunan fonetik ve plastik sanatların ilkesini verir.¹¹² "Nokta asıl: Artmaz, eksilmez, yok olmaz."¹¹³ Hz. Ali'ye izafe edilen "İlim noktadır," (el-ilmü noktātün) sözü de, noktayla ilgili spekülasyonların kaynaklarından biridir. Nokta hareket ederek çizgiyi, çizgi yüzeyi, yüzey hacmi meydana getirir. Yani bütün varlığı tek ve soyut nokta'ya irca etmek mümkündür.

sayısıdır. Sayı ilmi bu sebeple felsefenin başında, ortasında ve sonunda yer alır. Geometri göze hitap eden şekilleriyle sadece onun mübtedilerinin daha kolaylıkla anlamalarına yardım eder, fakat aritmetik tek başına saf ve gerçek ilimdir." Bk. de Boer, *age*, s. 62.

111 Hunke, *age*, s. 91 vd.

112 Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Manevîyatı*, çev. Ahmed Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul 1992, s. 30.

113 Yaşar Nuri Öztürk, *age*, s. 95.

V

Gölge Gerçeğin Payı

Bilcümle neşât-ı câvidânî
Enva-ı sürûr u şâdinânî
– Şeyh Gâlib

Marifet, ancak manevî tecrübe yoluyla kazanılabilecek vasıtasız bilgidir. Fakat bu bilginin zamanla kendine has ifade yollarına kavuşması ve bu yolların yaygınlaşması, manevî tecrübeyi kendi şahsında yaşamayan insanlarda bile bir davranış şekli olarak belirmesine yol açar. Bir başka ifadeyle, zaman içinde halk ve aydınlar, bazan belki de kavramadan sûfi terminolojisini ve sembolizmini benimseyerek dünyayı onların gözleriyle görmeye başlamışlardır. Herhangi bir nakkaş, eserinde meselâ renkleri niçin saf olarak kullanması gerektiğini bilmeyebilir. Fakat yaşanan kültür içinde, o, ister istemez bu davranışı kazanmıştır. Zaten kullandığı tekniklerin bütünü o kültür içinde teşekkül edip köklemiştir.

Bütün Müslüman sanatçıların sûfi oldukları veya olmaları gerektiği söylenemez. Fakat hepsinin içinde var oldukları estetik, tasavvuf tarafından şekillendirilmiştir. Bir sathı arabeskle donatan, bir tackapının yahut mihrabın mukarnaslarını oyan taşçı ustası, belki farkında değildir ama, çoklukta birliği anlatmaktadır. Sûfi bir şairin dilinde, tuzaklarla dolu süfli “kesret”

âleminin sembolü olan zülf, sûfi olmayan bir şairde, “kesret”i ifade etmese bile mutlaka “tuzak” imajıyla birlikte vardır. Yani, sûfi şairle sûfi olmayan şairin söylemek istedikleri belki birbirinden farklı, fakat davranış biçimleri aynıdır. Nitekim tasavvufi gayelerle yazılmayan bir şiiri bile, tasavvufa göre yorumlamak mümkündür. Çünkü aynı gerçeklik kavrayışına dayanır. Yukarıda mecazla hakikatin birbirinden ayırt edilemeyecek kadar iç içe olduğunu söylerken bu durumu anlatmak istemiştik.

Süre içinde kavranmayan gerçeklik (çünkü süre yok, sadece ân ve bu ânın devamlı tekrarlanması vardır) tasavvufi muhtevasından ayrılırsa, kolayca oyuna düşülmektedir. Fakat bu ifadeden oyunun küçümsendiği mânâsı çıkarılmamalıdır. Eğer yaşanan hayat “süre” içinde kavransaydı, o zaman şüphesiz İslâm sanatlarında da Batılı mânâsında bir gerçekçilikten söz edilebilirdi. Süre’yi inkâr eden, gerçekliği parçalayarak kendi bütününden bağımsız parçalar elde eden ve sonra bu parçaları gerçekte olduğundan çok farklı kompozisyonlar halinde bir araya getiren Müslüman sanatçı, şekilleri mücerrede irca ede ede asıl gerçeğe, cân’a –şuurlu veya şuursuz– ulaşmaya çalışmaktadır. Ne var ki, resmin objelere, şiirin ise objelerin işaretleri olan kelimelere dayanması, musiki, arabesk veya yazıya nazaran soyutlamanın belli bir noktada kalmasına sebep olur. Yani gölge gerçek (dış âlem), sanatçı istemese de, eserine kendiliğinden katılmaktadır.

Diyelim ki, şair anlaşılmadığından şikâyetçidir. Fakat şikâyetini doğrudan doğruya söylemek, bir bakıma “benlik davasına kalkışmak” demektir. Hâlbuki benliğin aradan çekilmesi gerekir. Öyleyse, asıl gerçeği söylerken günlük gerçeği de bir “benlik davası” haline getirmeden söyleyivermelidir. Çünkü şairin anlaşılmamaktan, halkın vefasızlığından daha önemli bir meselesi vardır: “Ayrılık.” Tıpkı vefanın halktan gizlenmesi gibi, sevgili de yüzünü gizlemekte, bu yüzden âlemde bir bit-

meyen kış yaşanmaktadır. Şair halkın vefasızlığını hemen bir teşbih unsuru haline getirir ve –sözgelişi– rubaîsini söyleyiverir: “Bir ömürdür senin gül bahçeni ve mahmur nergislerini görmedik. Vefa gibi halktan gizlendin. Uzun zamandır yüzünü göremiyoruz.”

Mevlânâ'nın rubaîsinde vefasızlık fenomeni dışında, günlük hayatla, yahut dış âlemle (gölge gerçek) ilgili başka unsurlar da bulunmaktadır: Gül bahçesi, sarhoş ve mahmur nergisler. İfadeden anlaşıldığına göre, mevsim bahar değildir. Eğer dış gerçeği aramak gerekirse, şaire bir ömür kadar uzun gelmiş bir kıştan söz edilebilir. Fakat, “Bir ömürdür senin gül bahçeni, o sarhoş ve mahmur nergislerini görmedik,” ifadesinin arkasında gizli kış imajının sembolik bir anlam taşıdığı, eski şiirimizle uğraşanlarca hemen anlaşılır. Eski hayal sisteminde “kış” sözünün ilk hatırlattığı “gam”dır.

Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevîsinde, Aşk, Hüsn'e kavuşabilmek için Kimya'yı bulmak üzere çıktığı büyük yolculukta, yoldaşı Gayret'le birlikte birçok tehlikeyi atlattıktan sonra Gam harabesine ulaşır. Burada çok şiddetli bir kış hüküm sürmektedir:

*Bu deşt-i siyehde oldı güm-râh
Yeldâ-yı şitâ belâ-yı nâgâh
Bir dest kim bu neüzü billâh
Cinler cirid oynar anda her gâh*

...

*Bak bak felek-i siyeh-kâre
Âyîne getürdi Zengibâr'e
Sermâyile berf olunca munsab
Dendânı sırtıdı Zengi-i şeb*

Görüldüğü gibi, kış bir sembol haline gelmiş, şair karın beyazlığında nura dair işaretler görmüşse de, hep menfî unsur-

larla birlikte düşünmüştür: Gam, harabe, çöl, karanlık, cadılar vb. Bu durumda kış, objektif olarak, şairin ona yüklediği mânâlar dışında çok önemsiz kalmakta, bir “gölge” haline gelmektedir. Yani şair ilk okuyuşta kıştan şikâyet ediyor gibi görünse de, aslında kendi içindeki kıştan, kalp ülkesindeki kimyaya ulaşamamaktan, ayrılıktan şikâyet etmektedir.

Aşk, bütün belâlardan kurtulduktan sonra Nüzhet-gehi Ma’ni, yani mânâ gezinti yeri görünür. Artık ebedî bahara erişmiştir. “Bu işte o bağ-ı bî-bedeldir” ve orada,

Ne âteş-i sihr ü ne şitâ var
Ne bîm-i helâk ü ne belâ var
Bilcümle neşât-ı câvidâni
Enva-ı sürûr u şâdmânî

Mevlânâ’nın rubaîsinde özlenen bahar da sembolik mânâ taşımakta, mutlak güzelliğin bu âlemdaki tecellileri kastedilmektedir. Mevsim olarak bahar birkaç unsura indirilmiş, yani stilize edilmiş olarak karşımıza çıkıyor. Buna göre, günlük hayattan ve tabiattan alınmış olmakla beraber, süre içinde kavranmayan, yani kendi bütününden koparılmış unsurlar ve bu unsurları birleştirmek suretiyle elde edilen farklı bir kompozisyon söz konusudur. Bu kompozisyon en iyi ifadesini “nakış” kavramında bulur.

İslâm medeniyeti, başka kültürlerden devraldığı sanatları zaman içinde bünyesine mal ederek bu doğrultuda dönüşüme uğratmış ve kendi ideallerine yöneltmiştir. Meselâ küçümse-nemeyecek bir seviyeye ulaşan Türk heykeltiliği İslâmiyet’le birlikte bağımsız bir sanat olmaktan çıkar ve mimarîye yardımcı bir unsur olarak tezyinî özellikler kazanır. Bugün hâlâ ayakta duran bazı âbidelerde ve müzelerde 13. yüzyıl Selçuklu sanatına ait melek, avcı, muharip gibi birtakım kabartmalar mevcuttur. Divriği’de saçları örgülü kadın başı, Sivas Darüş-

şifa'sının avlusunda büyük eyvanın kemer köşelerindeki iki insan başı, Konya'da Alâaddin Köşkü'nün cephesini süsleyen kabartma insan figürleri, çifte kartal, çifte griffon, insan başlı hayvan gibi hayali yaratıklar ve sikkeler üzerindeki kabartmalar örnek olarak gösterilebilir.¹¹⁴

Atalarımızın Orta Asya'dan getirdikleri sanat geleneği, Yunan sanatında olduğu gibi tabiatı taklit etmek gibi bir kompleks bünyesinde taşımadığı için soyuta yönelmeye daha yatkın bir yapı taşıyordu. Bundan dolayı İslâm sanatının ilkeleri kolayca benimsenmiştir. Nitekim beraberlerinde getirdikleri heykel geleneği, Selçuklu döneminde mimarî ile kaynaşıp somutluğunu yitirmiş, Osmanlı döneminde de Müslüman hayatından bütünüyle çekilmiştir.

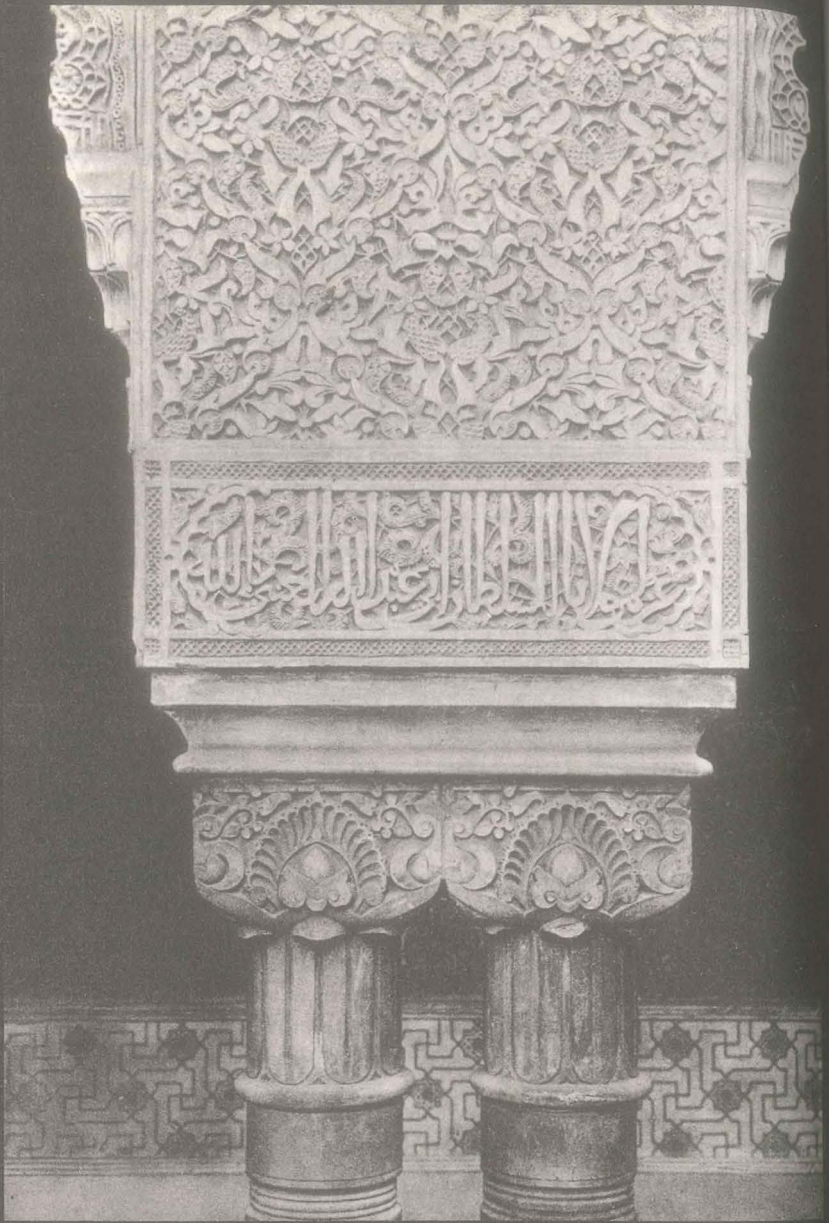
Başından beri soyuta yönelmiş olan İslâm sanatının, sanatların en somutu olan heykelde ısrar etmesi, şüphesiz, kendi kendini inkâr etmesi demektir. Ölü formlara tapmayan ve gerçeği bütün görünenlerin ardında arayan Müslüman sanatçının objektif gerçekliğe, özellikle insan vücuduna bağlılığı zorunlu olan heykelciliği hiç düşünmeden gözden çıkarması gerekiyordu. Heykel, İslâm sanat dünyasında varlığını, mimarînin mücerret formlarında ve mezar taşlarında belli ölçüde devam ettirmiştir, diyebiliriz. Mezar taşlarının mânâsı bu bakımdan çok derindir; hemen hepsinde kazılmış olan "hüvelbâki" sözü, İslâm sanatının ilk ve temel prensibini vermektedir.

114 Bu konuda geniş bilgi için bk. Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, MEB Yayınları, İstanbul 1955-59, C. III, s. 16 vd.; Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1988, s. 31 vd.

Dördüncü Bölüm
FÜSÛN U İŞVE

*Güzel tasvir edersin hatt u hâl-i dilberi amma
Fusun u işveye geldikde ey Bihzâd neylersin
– Bahayî*





Elhamra Sarayı'ndan

I

Girift Bezeme

*Eline kıl kalem alsa, resim
levhasının semasında kuyruklu
yıldız peyda olur. Duvarda bu-
lut resmeylese, dünyada yağmur
meydana gelir. Kış mevsiminde
gül bahçesi resmeylese, bahar
kokuları âlemi doldurur.*

– Âşık Çelebi

Âşık Çelebi, *Meşâirü’ş-Şuarâ*’da geleneğe uyararak, şair ve Ressam Nakşî’nin sanatını yukarıdaki gibi över. Çelebi’nin bu sözleri, hüküm vermekte acele edilirse, buraya kadar söylediklerimizi nakzeder gibidir. Eserlerden hareket ettiğimiz zaman, sanatçıların figürleri canlı gibi göstermemek için hususî gayret gösterdiklerini, bu yüzden sanatların en müşahhası olan heykelin Osmanlı merhalesinde Müslüman hayatından tamamen çekildiğini, fonksiyonuna bağlı olarak figüratif olan resmin ise kitap sayfalarına sıkışıp kaldığını söylemiştik. O halde Âşık Çelebi, Nakşî’yi niçin sanki figürlere can veren bir ressammış gibi övüyor?

Herhangi bir ressamın sanatı övülürken, genellikle Âşık Çelebi’nin ifadelerine benzer kalıplaşmış sözler kullanılır. Bütün

klasik şairlerde benzerlerine rastlamak mümkündür.¹¹⁵ Fakat zaman zaman, “Taştaki tasvir gibi tutuldu kaldı,”¹¹⁶ gibi ifadelerle de karşılaşılabilir. Aslına bakılırsa, bu iki ifade biçimi birbirinden temelde farklı değildir. Çünkü birincide övülen Nakşî’nin yaptığı resimler değil, sanattır, sanat kudretidir. İkinci ifade biçiminde ise, doğrudan doğruya resme yahut heykele yönelik bir benzetme görüyoruz. O halde Âşık Çelebi, nakkaşın veremeyeceği, ancak ulaşılması gereken aşkın (*transcendant*) güzelliği övmektedir. Güzellik söz konusu olduğu zaman hep aşkın olanla ilgilenen sanatçı, çirkinlikten söz edeceği zaman görünüşe, daha doğrusu ferdî olana dikkat eder. Başka bir ifadeyle, idea’nın genel özelliklerinden ferdî özelliklere yönelir.

Aşkın güzelliği ifade bakımından bütün sanatların aynı derecede imkâna sahip olduğu söylenemez. Resim ve hikâye, tabiata, eşyaya ve günlük hayata, diğer sanatlara oranla daha bağlıdır. Yani bütün soyutlama imkânları kullanılmakla beraber, nesnelerin direnişi henüz bütünüyle kırılamamış, dolayısıyla naif de olsa dış dünya (gölge gerçek) esere yansımıştır. Bunun için Şeyhülislâm Bahaî, Doğu resminin büyük ustası Bihzâd’a şöyle sorar:

*Güzel tasvîr edersin hatt u hâl-i dilberi ammâ
Füsûn u işveye geldikde ey Bihzâd neylersin*

Eğer Bihzâd bu soruyu duysaydı, herhalde çaresizlikle boyununu bükerti. Denebilir ki, Müslüman sanatçı, sonuna kadar işte bu “fusun u işve”nin arayışı içinde olmuş, dış dünya kafesinden kurtulduğu zaman bunu verebileceğini düşünerek oryantalistlerin “arabesk” diye adlandırdıkları girift bezemeye ulaşmıştır. Girift bezeme tarzı, sanatçının mekân değerlerin-

115 Meselâ Zâtî’nin şu beyti: “Havaya su çizseydi seyl akardı / Suyu od çizse mâhiler yanardı.”

116 Nizâmî, *Hüsrev ü Şirin*, s. 37.

den kurtularak en soyut düşünceye, yani matematiğe vardığı sanattır. Geometrik şekiller yahut tabiattan alınıp direnişleri kırılarak geometrik bir düzende yeniden bir araya getirilen motifler, cezbeyle tutulmuş dervişler gibi, birbirinin içine girip çıkarak dönüp dururlar. Şeyhülislâm Bahâ'nın sorusunun cevabı, İslâm dünyasının her bölgesinde çeşitlenerek zenginleşen bu bezemelerdedir.

Oryantalistler, Osmanlı Türkçesinde “girift” denilen bu bezeme tarzını Araplar kanalıyla tanıdıkları için “arabesk” adını vermişlerdir. Celal Esad'a göre, arabesk tarzında bezemenin ilk örnekleri, Orta Asya'dan Avrupa'ya göçen Sakalarda ve Sarmatlarda görülür.¹¹⁷ Nereden gelmiş olursa olsun, girift bezeme, Müslüman milletlerin ortaklaşa geliştirdikleri ve kullandıkları benzersiz bir ifade vasıtasıdır.

Girift bezemenin ayırıcı vasfı motifler başlangıçta tabiattan alınmış olmakla beraber, tabiatın gerçekliğini kaale almayan ve biçim vermede doğrudan doğruya tenazura (*symetrie*) dayanan bir sanat oluşudur. Bütün görünüşlerin ardındaki birliği arayan Müslüman zekâsı, “durmadan dönüp duran nokta”nın sırrını, nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmayan, sonsuz temadî fikrinin yorumu mahiyetindeki şekillerle, yani girift bezemeyle çözmüştür. Başka bir ifadeyle, “öylece durur gibi” gördüğümüz halde “yeniden yeniye akıp giden” âlemin harmonik yapısındaki ilk prensibi, yani dönüp duran noktayı (mutlak vakt), kısaca ritmi yakaladığı an, zaman hapishanesinden kurtulacağını biliyordu. Nitekim ritm, girift bezemede en üstün seviyede gerçekleşir.

Titus Burckhardt, girift bezemenin Müslüman için sadece tasvirsiz sanat yapmak imkânı olmadığını belirterek, “Bu doğrudan doğruya, bazı Kur'anî formüllerin ritmik tekrarının böyle bir istek konusundaki zihnî sabitliği bozması gibi, zihnî

117 Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, C. I, s. 93.

nizamda kendine uygun olanı veya tasviri geçersiz kılmak için bir vasıtaadır,” dedikten sonra şöyle devam eder:

Arabeskte ferdî bir formun bütün hatırası, belirsiz bir dokumanın tekrarıyla erimiştir. Aynı motiflerin tekrarı, hatların parıltılı hareketi, girintili, çıkıntılı ve ters benzer şekillerin tezyinî dengesi bu gerçeği doğrular. Rûzgârda kımıldayan bir yaprağın veya pırıl pırıl dalgaların görünüşündeki gibi ruh, derunî gayelerinden ve ihtiras putlarından kurtulur ve varlığın saf durumuna, kendine döner.¹¹⁸

Uygulandığı satıh sınırlı olmasına rağmen yöneldiği her istikamette sonsuzluğa doğru hareketine devam eden, geriye dönüşleri, tekrarları ve hamleleriyle ebediyeti telkin ederek cezbeli kompozisyonlar çizen girift bezeme, bilgisizlik hakkındaki bilgiyi, tatmine varan düşünciyi ve makrokozmos'un ritmik düzenini ifade etmektedir. Herzfeld'e göre, bu kompozisyonları tasavvur edebilmek için bile yüksek bir riyazî görüşe ihtiyaç vardır.¹¹⁹ Özetlemek gerekirse, matematikte cebire varan Müslüman zekâsı, sanatta girift bezemeye ulaşmıştır.

Sınırları belli bir satıhta sonsuzluğu tasvir etmeye muktedir bir zekânın eşsiz bir teksif dehasına ulaşmış olması gerekir. Nitekim özellikle Osmanlı sentezinde girift karakterinin bütün sanatlara derece derece yayıldığını görürüz. Gerektiği zaman bir beyte bir hikâyeyi sığdırabilen şair, bu kesafeti ancak kelimelerle oynayarak sağlayabiliyordu. Oynana oynana devamlı yeni çağrışımlar ve anlam incelikleri kazanan kelimeler, âdeta, bezeme şekilleri gibi, iç içe girerek girift kompozisyonlar kurmaya müsait plastik şekiller haline gelmişti.

Titus Burckhardt'a göre, biri girift örgü, diğeri nebatî motif olmak üzere iki temel unsuru ihtiva eden bezemede, geomet-

118 "Arabesk", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1.

119 Burckhardt, *agm*, s. 56.

rik deha, göçebe dehası ile birleşmiştir. “Arabesk, süslemenin bir nevi diyalektiğini teşkil eder ve orada mantık, ritmin canlı devamlılığına katılır.” Birinci unsur, yani girift örgü, öz olarak, geometrik tasavvura indirgenir; ikincisi, yani nebatî motif ritmin bir nevi grafiğini temsil etmektedir. “Helezonvarî şekillerden elde edilmiş bu ritim, belki de nebatî modellerden daha çok saf çizgisel sembolden doğmuştur; helezonvarî şekilli süslemeler, esasen Asyalı göçebelerin sanatında bulunur. Scythe’ler sanatı bu hususta çarpıcı bir örnektir.”¹²⁰

Tabiattan alınan (nebatî) şekillerin bir çeşit geometriye dönüştürülmesi, yani üslûplaştırma, İslâm sanatının en önemli meselelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Soyutlama ile üslûplaştırmanın aynı şey olmadığı söylenebilir, ki doğrudur. Bununla beraber, İslâm sanatında soyut, üslûplaştırmanın tabii sonuçlarından biridir. Üslûplaştırmanın metafizik anlamı, eşyaya –daha önce üzerinde durduğumuz– “mestâne bakış”la ilgilidir. Bu, objeleri paranteze alarak yok saymak, yani eşyayı objektif niteliklerinden soyarak öze ulaşmaya çalışmak demektir. Fakat öz (mutlak hakikat) ifade edilebilir olmadığı için, yine paranteze alınan eşyadan yola çıkmak gerekmektedir. Bu tavır, kübizmde objelerin silindir, küp ve konilere göre alınması gibi önceden belirlenmiş bir tavidan çok farklıdır. Her şeyden önce üzerinde çalışacağı objelerin sayısını en aza indiren Müslüman sanatçı, bu objelerin bağlı olduğu ritmik düzeni keşfetmek gayesiyle üslûplaştırmaya başvurur ve sonunda bir çeşit geometriye ulaşır. Soyutluk, bu geometrileşme sürecinde, eşyanın gitgide tanınmaz hale gelmesinde, yani duyularla kavranan taraflarının paranteze alınmış olmasındadır.

120 Burckhardt, *agm*, s. 56.

II

“Yıldız Sistemleri”

Varlık bir dairedir. Bu dairenin başlangıcı İlk Akıl'ın varlığıdır. Cins'ler insan cinsi ile son bulmuş ve daire tamamlanmış, insan İlk Akıl'a ittisal etmiştir. Tıpkı dairenin sonunun başlangıcına ulaşması gibi.

– İbnü'l-Arabî

İslâm bezemelerinde kullanılan motiflerin orijinleri şüphesiz Müslüman olan kavimler tarafından getirilmiş ve zamanla İslâm'ın damgasını yiyerek yeni bir bezeme tarzının vücuda gelmesini sağlamıştır. Ortaçağda matematik ve hendesede olağanüstü parlak gelişmeler gösteren İslâm medeniyetinde, bu alanlardaki başarının tezyinata da yansdığı, son derece yüksek bir riyazî görüş gerektiren geometrik düzenlemelerin, bölgelere göre önemli farklılıklar göstermekle beraber, bütün Müslümanların ortak ifade vasıtası haline geldiği söylenebilir. Bu bezeme tarzının Mağrip'e ve Endülüs'e doğru ilerledikçe mübalâğalı bir ifadeye büründüğü, Anadolu'dan Batı'ya doğru ilerledikçe sadeleştiği dikkati çekmektedir.

Daireyi poligon ve üçgen gibi geometrik şekillere bölerek bunları iç içe, birbirlerini tamamlayacak şekilde düzenlemek-

te büyük bir maharet gösteren Müslüman sanatçılar, aynı zamanda Müslüman metafiziğinin en güçlü ifade tarzlarından birini vücuda getirmişlerdir. Selçuklulardan itibaren Türk tezyinatında da önemli bir yer kazanan geometrik şekiller, özellikle sanat tarihçilerinin “Yıldız Sistemleri” adını verdikleri düzenlemeler halinde mimarînin vazgeçilmez bir unsuru olarak karşımıza çıkarlar. Bu konuda son derece dikkate değer çalışmalar yapan Semra Ögel, Selçuklu dönemi abidevî yapılarının tacekapılarında yaygın olarak yer alan yıldız sistemlerinde merkezî idarenin güç varlığı ile ilginç bir paralellik görmekte ve geometrik düzenlemelerin merkezden kontrol edilen bir yaratma ortamını açıkladığını düşünmektedir.¹²¹

Semra Ögel, geometrik düzenlemelerin kuruluşlarında yer alan daire, üçgen, altıgen, sekizgen gibi temel figürlere çağlar boyunca çeşitli anlamlar yüklendiğini, gerilere doğru gidince kendimizi Eflâtun’un temel geometrik figürleriyle karşı karşıya bulduğumuzu söylüyor. Eflâtun, *Timaesus* diyalogunda kozmik kanunlardan söz ederek geometrik figürlerin temsil ettiği evren unsurlarını tespit etmek istemiştir. Buna göre küp yeri, piramit ateşi, üçgen prizma havayı, on iki yüzlü prizma kozmosu, yirmi yüzlü prizma da suyu temsil etmektedir. Sonsuzun sembolü olan daire ise, evrendeki düzeni, birliği ve bütünlüğü ifade eder. Bütün geometrik şekiller sonsuz bir potansiyele sahip olan dairenin içinde kurulabilmektedir. Daireden hareket edilerek sonsuz sayıda motif üretilebilir. İslâm sanatının en önemli ifade vasıtalarından olan geometrik düzenlemelerdeki devamlı tekrar prensibi buna dayanır.

“Yıldız Sistemleri”ni, kökü Pythagoras’a kadar uzanan sayı (geometrik figürler, şekle irca edilmiş sayılardır) sembolizmi-

121 Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986, s. 93. Ögel’in *Anadolu Selçukluları Taş Tezyinatı* (Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1987) adlı eseri de bu konuda yapılmış en önemli çalışmalardan biridir.

ne ve özellikle Titus Burckhardt'ın yorumlarına dayanarak izah etmeye çalışan Semra Ögel, Anadolu'daki mimarî tasarımlar ve tezyinat ile genel olarak tasavvuf, özel olarak İbnü'l-Arabî düşüncesi arasındaki ilişkiler hakkında da dikkate değer tespitlerde bulunmuştur. İbnü'l-Arabî, *Fütûhat*'ta âlemin katlarını daireler çizerek açıklar: Bir merkez daire etrafında onunla ve birbirleriyle kesişen daireler. Semra Ögel, "Bu, yıldız sistemlerimizin de temel şemasıdır ve geometrik örneklerle ne kadar ilginç bir bağ kurulduğu açıktır,"¹²² diyor. Yazara göre, bu bağlantıda önemli olan, kimin kimi etkilediği, İbnü'l-Arabî'nin şekilleri kendisinin mi çizdiği, başkalarına mı çizdirdiği, ödünç mü aldığı yoksa icat mı ettiği değil, "devrin ortak anlatım dilinin, ortak kaynaklardan beslenen ve İslâm felsefesi, tasavvuf ve sanatı kaynaştıran ortak imgelerin evren düzeni ifadesini oluşturmasıdır."¹²³

Yıldız sistemlerinin özellikle Anadolu ve Mağrip'te yaygın olmasının tesadüfe bağlanamayacağını, iki bölgede de tasavvufun yoğun bir biçimde yaşandığını ifade eden Semra Ögel, evrenin işleyişini açıklayan anlam yüklü sayıların sanatçılara tasavvuf yoluyla aktarılmış olabileceğini belirterek şöyle devam ediyor:

Sanatla doğrudan ilgili, sanat metni diyebileceğimiz metinler bulunmamakla birlikte, el sanatı loncalarının kuruluşu ile ilişkili görülen İhvanü's-Safa'nın *Resail*'i gibi metinler sanatçıları yönlendirici olmalıydı (...) Risalelerde dört kısımda toplanan konular, mantık ve riyaziye, doğa ilimleri, metafizik tasavvuf, ilm-i nücüm ve sihirdir. Geometri konusunda, geometrinin bütün el sanatlarında beceri ve başarıya götürdüğü ve entelektüel sanatlara ulaştırdığı, bunların ise bütün bilginin temeli olan birlik yaşantısına

122 Ögel, *age*, s. 102.

123 Ögel, *age*, s. 103.

ulaştırdığı anlatılmaktadır. Sayıların niteliğini ilk defa açıkladığı için Pythagoras'ın geometri felsefesine çok önem verilmektedir.¹²⁴

Geometrik tezyinatın bir bakıma üç boyutlu uygulaması niteliğini taşıyan mukamas (stalaktit) da, İslâm sanatının ilgi çekici konularından biridir. Mimarîde girgin bir kısmı taşkın bir kısma bağlamak ve taşkın kısmın altında istinatgâh olmak üzere, taştan veya tuğladan yapılmış prizmatik mimarî elemanlar olan mukarnaslar sütun başlıklarında, minarelerin şerefelerinde ve mihraplarda da kullanılmıştır. Seyyid Hüseyin Nasr'a göre mukarnas, semavî arketiplerin aşağıya yansımaları, semavî mekânın yeryüzüne doğru inişini ve semavî özlemlerin billurlaşmasını temsil etmektedir.¹²⁵ Daha açık bir ifadeyle, mukarnas çokluğun birlikten doğuşunun sembolüdür. Celal Esat Arseven'in Türkçe "karnas" kelimesinden geldiğini ileri sürdüğü mukarnasları taş oymak çok ince hesaplar ve maharet gerektiriyordu. Üzerine mukarnas işlenecek taş, yerine işlenmemiş olarak konulduğu için senktıraşların son derece usta ve dikkatli olmaları şarttı.¹²⁶

Anadolu'da geometrik tezyinatın yaygın olduğu 13. yüzyılın bir tasavvuf ve tarikatlar çağı olduğu, Vahdet-i Vücut doktrininin bu yüzyılda İran ve Anadolu sahalarında önüne geçilmez bir şekilde yayıldığı üzerinde daha önce durulmuştu. Tasavvufun yaygınlığı ile geometrik tezyinatın abidelerde hâkim tezyinat oluşu arasında bir münasebetin varlığı görmezlikten gelinemez. 14. yüzyıldan itibaren Selçuk Mülâyim'in de açıkça gösterdiği gibi nebatî tezyinata doğru kuvvetli eğilim başlamıştır.¹²⁷ Beylikler dönemi iki eğilimin çektiği, rekabete

124 Ögel, *age*, s. 106.

125 Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*, s. 61.

126 Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, C. II, s. 963.

127 Selçuk Mülâyim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler /Selçuklu Çağı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982, s. 79. Mülâyim, Sel-

giriştiği bir dönemdir. Osmanlı döneminde nebatî tezyinat ön plana geçer. Geometrik tezyinat, şebeke, korkuluk gibi mimarînin ikinci derecedeki elemanlarıyla künde-kârî adı verilen ve ahşap üzerine uygulanan tezyinatta güçlü bir biçimde varlığını devam ettirmiştir.¹²⁸

Osmanlı döneminde tezyinata hâkim olan nebatî motiflerin bu tezyinatı “natüralist” olarak nitelendirmeyi haklı kılacağını zannetmiyoruz. Zengin bir nebatî sembolizme dayanan klasik şiir gibi nebatî tezyinat da natüralist değildir. Sanatçıların tabiattan aldıkları unsurları üslûplaştırarak mümkün olduğunca sadeleştirdikleri, yani objektif taraflarını paranteze alarak çok farklı bir gerçekliğin ifadesi haline getirmeye çalıştıkları açıkça görülmektedir. Natüralizmi, tabiatın gerçekliğine sadakat olarak anlamayı tercih ediyoruz. Worringer de, daha önce ifade ettiğimiz üzere, natüralizmi *empfindung* sürecine bağlamıştır.¹²⁹

Bu noktada nebatî tezyinatın da metafiziğinden söz etmek, dolayısıyla tasavvufî açıklama getirmek, en azından bir açıklama denemesinde bulunmak mümkündür. Her şeyden önce tezyinatı kullanılmak üzere üslûplaştırılacak objeler seçilirken nasıl bir düşünceden hareket edildiğini anlamak gerekir, diye düşünüyoruz. Bu aynı zamanda, bütün Osmanlı çinilerinin, minyatürlerinin ve şiirinin terennüm ettiği ebedî baharı açıklayabilmek için de gereklidir. Sultan Veled, *Maarif* adlı eserinde, baharın, çemende, yaylalarda, ağaçlarda, gül bahçelerinde, reyhan ve yasemin tarlalarında, goncalarda, renkli yapraklarda, olgun ve renkli meyvelerde seyredilmesini tavsiye eder. Bu manevî genişliğe ve huzura kavuşmanın “Didar’a gark olma”nın yollarından biridir. Çünkü “O şah bazan gizli ve

çoklu çağrı tezyinatını ele aldığı bu son derece önemli eserinde, geometrik tezyinatla ilgili bütün yorumları uzun uzun tartışmaktadır.

128 Selçuk Mülâyim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, s. 80.

129 Bk. Birinci Bölüm.

bazan açık olarak âlemde göründü. O, baştan sona bu cihanın canıdır. Onun güzelliği ilkbahar, âlem ise bir bağ gibidir. Onun cemalini ve lütfunu bağda temaşa et.”¹³⁰

İbnü'l-Arabî ise, *Tedbirât-ı İlâhiyye*'de, “Artık bakışlarını Allah'ın rahmet eserlerine çevir ve ölü toprağı nasıl canlandırdığını gör; gerçekten ölü toprağı kim diriltiyorsa, ölüleri diriltecek olan da O'dur,” (K, 30/50) ve benzeri ayetlerin ilkbaharda “suver-i ekvâna nazar-ı ibretle bakmağı ve masnûât-ı ilâhiyye üzerinde tefekkürü teşvik” ettiğini söyler. Tabiata ilkbaharda böyle bakan, İbnü'l-Arabî'ye göre, Allah'ın isimlerine ve sıfatlarına intikali alışkanlık haline getirir.¹³¹ Ahmet Avni Konuk, Şeyhü'l-Ekber'in bu fikirlerini şerh ederken Niyazî-i Mısıri'nin bir kıtasını zikretmektedir:

*Âdeme eşyada esma görünür
Cümle esmadan müsemma görünür
Bu Niyazî'den de Mevlâ görünür
Adem isen “semme vechullah”ı bul
Kande baksan ol güzel Allah'ı bul*

Bu ifadeler, bizce, İslâm sanatının önemli prensiplerinden birini vermektedir. Dolayısıyla, halılardan çini panolara, kitap süslemelerinden (tezhip) şiire kadar hemen bütün Türk-İslâm sanatlarında terennüm edilen ebedî baharı izah etmek pek zor değildir. Bahar ve sürekli bir aydınlık... Minyatürlerde gece sadece hilâl ve üç-beş yıldızla belirtilir; bunun dışında gecelerin gündüzden hiçbir farkı yoktur. İbnü'l-Arabî'nin ifadesiyle, Nur, gayb suretinde yayılmıştır. Tasavvur edilen ideal âlemin *Kur'an-ı Kerim*'deki cennet tasvirleriyle yakın bir ilişkisi bulun-

130 Sultan Veled, *Maarîf*, çev. M. Anbarcıoğlu, MEB Şark-İslâm Klasikleri, Ankara 1966, s. 62.

131 İbnü'l-Arabî, Ahmet Avni Konuk, *Tedbirât-ı ilâhiye Tercüme ve Şerhi*, haz. Mustafa Tahralı, İz Yayıncılık, İstanbul 1992, s. 336.

duğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. “Ve Hak Taalâ’nın bahardaki tecelliyât-ı cemaliyyesini görüp cennet hakkında ve Allah Taalâ’nın evliyası için cennette hazırlandığı şeyler hakkında tefekkür eder. Zira bahar cennet zamanıdır ve cennet dâr-ı hayevandır.”¹³²

132 İbnü'l-Arabî, *age*, s. 337.

III Tezyinîlik

İslâm sanatının tezyinîliği, Mimar Turgut Cansever'in de ciddiyle üzerinde durduğu önemli bir meseledir. "Mimarîde Tezyinîlik" başlıklı makalesinde, üslûp araştırmalarının genellikle tasvirî yaklaşımla yapıldığını, ancak asrımızın başlarında Alois Riegl'in geç Roma kültürü, L. Coellen'in Avrupa sanatı üzerine yaptığı genetik estetik denemelerinin farklı bir nitelik taşıdığını, bu denemelerin Ernst Diez tarafından İslâm sanatına da teşmil edildiğini belirterek¹³³ genetik estetiğin ulaştığı sonuçları özetlemiştir.¹³⁴

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlık kazanan akımlar arasında gelişme imkânı bulamayan genetik estetiğe göre, sanatçı eserini vücuda getirirken, kararlarını, kendi varlık telâkisine, kozmolojik yapıyla ilgili kavrayışına ve bu yapıya ait güçlerin hiyerarşisine dayanarak verir. Böylece sanat eseri, bu eserin üslûp özellikleri, sanatçıyı idare eden kuvvetler, yani kozmolojik idrak, birliğin (Tevhid) vecheleri olarak tecelli eder. Bu mânâda bir sanat eseri, asrımıza baştan sona hâkim olan fetişistik sembolizmden tamamen farklı bir mahiyet taşır.

133 Ernst Diez, genetik estetiği 1938 yılında yayımladığı "İslâm Sanatının Üslûp Analizi", "İslâm Sanatında Tezyinîcilik" ve "İslâm Sanatında Hemzamanlık" başlıklı üç makalesinde İslâm sanatlarına uygulamıştır.

134 Turgut Cansever, *Şehir ve Mimari*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992, s. 20.

İslâm sanatına genetik estetik açısından bakan Turgut Cansever'e göre, İslâm'da da Tevhid temel postüla olduğu için, sanat alanındaki üslûpların da temelini teşkil etmektedir. İslâm'a ve onun derunî yorumu olan tasavvufa göre, insan, kendisinin ve çevresinin farkında olma kabiliyetine sahiptir; bu da onu, insanî gelişmede en önemli adım olan sorumluluk şuuruna sevk eder. Bu şuur İslâm sanatının bütün dönemlerinde şekli unsurları ve berraklığı tayin eden kaynak olmuştur.¹³⁵

Varlığın farkında olan ve onu kavrama arzusu gösteren Müslüman'ın ilk müşahedesi zaman ve mekânın sonsuzludur. İnsanın iradeye kayıtsız şartsız itaati, bir başka temel İslâmî davranış ve süjenin objeyi aşmasının temel şartıdır. Sanat ve üslûbun iki boyutlu satih içinde kalmayı kabul etmesi, üçüncü boyutun terk edilmesi, varlığın kurallarına uyma iradesinin (itaatin) en belirgin tezahürüdür. Satih üzerinde kalmanın tezyinatın en belirgin özelliği olduğunu ifade eden Turgut Cansever, söz konusu yazısında, Coellen ve Ernst Diez'in görüşlerinden hareketle “tezyinat”, “tezyinîlik” ve “tezyinîcilik” kavramlarına açıklık getirerek tezyinatın gelişme merhalelerini ele almıştır.¹³⁶ Son merhale, tezyinatın sonsuz mekân bütünlüğü içinde yer almasıdır. Bu merhalede, satihla sınırsız mekân arasında kurulan ilişki, tezyinat unsurlarının sathı vücuda getirme fonksiyonuna eklenir. Üslûbun tezyinîciliğini belirleyen, sınırlı mekânla genel mekânın bu ayniyetidir. Başka bir ifadeyle, polar kompozisyon ve transandantal hayat görüşü sanat eserinde birleşmiş, varlık transandantal temeline yükselterek onunla aynîleştirilmiş, böylece “parça mekân, sınırsız mekânla beraber var” olmuştur.¹³⁷

135 Cansever, *age.*, s.13.

136 Cansever, *age.*, s. 23.

137 Cansever, *age.*, s. 24.

İslâm sanatının kutbî tezyinîcilik karakteri, halı tezyinatında yetkin ifadelerinden birini bulan zemin/zaman ilişkisinde belirlenir. Üçüncü ve dördüncü boyutlar, yani derinlik ve zaman, iki boyutlu satıhta yansıtılmış, böylece tezyinata metaforlarla bir fikrî-zihnî fonksiyon kazandırılmıştır. Bu genel sembolizm yanında ayrıca her figür, her tezyinî eleman ve renk, sembolik bir anlama, dolayısıyla kutbî bir yönelişe sahiptir. “Özetlenirse, İslâm sanatı, mekanik-kübist (organik olmayan) kolektivite bütünlüğünde, majik dünya görüşünden kaynaklanan tezyinatın transandantal kutbî (polar) tezyinîcilik düzeyindedir.”¹³⁸

Turgut Cansever, bu analizi çok önemli bulmakla beraber, Diez’in parça-bütün ilişkilerini açıklarken, bütünlüğün özellikleriyle ilgili olarak Batılı kıymet hükümlerine dayandığı, bu bakımdan vardığı sonuçların eksik olduğu görüşündedir. Birçok düşünür gibi, insanlık tarihinin tek doğrultuda geliştiğini öngören Batılı görüşün derin yanılgısından kurtulamayan Diez, özellikle parçanın bütünlük ve aynı sonuca götüren dinamiklik gibi özelliklerini, vücuda getirilen eserin yaşayan insana göre dünyada aldığı yeri ve insanla ilişkisini dikkate almadan değerlendirmektedir:

Organik ve dinamik kavramlar üzerindeki değer yargıları, sanat eserini, tabiâtın en üstününü insan bünyesine benzetmeye yönelik klasik ve Rönesans sonrası görüşün bir uzantısıdır. Rönesans sonrası Batı sanatının, resmin, tasvirciliğin getirdiği temâşâ tarzının kaynağı bu noktada yatmaktadır. Ayrıca bu yaklaşım şekli güzel bir dünya yapmak, yaşamı düzenlemek, dünyayı güzelleştirmek yerine pasif bir temâşâ tavrını tercih etmekten ve özünde dünyadaki hayat için ümitsiz bir bakış açısından kaynaklanmaktadır.

Parçanın bütünlük içinde erimesi bütünlüğe ve parçalara kuralları ve yapısı kavranılmaz bir sınırsızlık kazandırmakta, bu bü-

138 Cansever, *age.*, s. 24.

tünlük biçimine sahip sanat eseri ile insan arasında insanın hürriyetini serbest değerlendirme ve davranma hakkını sınırlayan bir nitelik getirmekte ve sanat eserini bir mistifikasyon, yani ikna ve aldatmaca âleti haline dönüştürmektedir.¹³⁹

“Nasıl ve hangi özelliklere sahip bir sanat eseri ve üslûp geliştirmelidir?” sorusuna ancak ahlâk ve din alanlarını da kapsayan genetik analizler yapılarak tutarlı cevaplar bulunabileceğini düşünen Cansever’e göre, Riegl, Coellen ve Diez’in genetik estetiklerinde sanatın ahlâk ve dinin alanında yer aldığı belirtilmekle beraber, sanat eserinin ahlâk ve dinin düzenlediği davranış biçimlerine nasıl bağlandığı inceleme dışında bırakılmıştır. Ancak Diez’in gözünden kaçan hususların Ananda Coomaraswamy’nin *Doğu ve Hristiyan Sanat Felsefeleri* adlı eserinde incelendiğini hatırlatan Cansever, bu eserde, Doğu sanatlarının yaşanan bir dünya yaratmaya, Hristiyan sanatlarının ise temâşâ, ikna ve anlatmaya yöneldikleri ortaya konularak açıklandığını söylüyor ve kendi sanat felsefesinde önemli bir yeri olan tektonikler meselesine geliyor:

Batı kültür yaklaşımı temel üslûp özelliği olan tasvirçilik ve organik-dinamik bütünlük çözümü ile bütünlük içindeki birimlerin tek tek varlığını ve sorumluluğunu yok etmek iradesini ortaya koymuştur. Bu yaklaşım içinde sanat eseri, insan çevresinde yer alan tasvirci unsurlarla insanı ikna etmeye ve yönetmeye dönük bir iradenin âleti olmaktadır.

İnsanın varlık ile aracısız, serbest, kısıtlanmamış ilişki içinde olması temel hakkı ve insan varlığının en üstün kuralıdır. İnsanın sorumluluğu, insanın bu hakkından ve yeteneğinden kaynaklanır.

İnsanın sorumluluğu ve varlığı kavrama ve şekillendirme iradesi, insanın vücuda getirdiğini belirgin, sınırlı, tarif edilmiş ve

139 Cansever, *age.*, s. 25.

kavranılabilir yapmakla ortaya çıkar. Diğer taraftan insanın vücudunda getirdiği her şeyin sınırlı olması insanın yapısının gereğidir.¹⁴⁰

Her cepheden görülebilen ve kavranabilen tarif edilmiş bütünlükler, Cansever'e göre tektoniklerdir. Bir tepeyi veya bir ovayı belirleyip tamamlayarak yaşayan menhirler, anıt taşlar gibi. Sonsuzluğun ve aşkın varlık görüşünün polar kompozisyon biçiminde var olduğu İslâm tezyinatında da, tezyinat sonsuz zemin üzerinde o zemine göre tektonikler olarak belirir. Tektoniklerin kolektivist bütünlüğü içinde bu birimlerin meydana getirdiği diziler veya noktalamalar, mekânı süsleyen varlıklar meydana getirme iradesini aksettirmektedir. Burada üslûp özelliği tezyinîciliktir: Sütun dizileri, İslâm kültür dünyasının belirgin özelliği olan tektonik kubbeler, dizi veya eş mesafeli kolektivist bütünlükler olarak satırları kaplayan birimler, tezyinî bütünlükler meydana getirirler.¹⁴¹

Birimlerin önceden standart elemanlar olarak geliştirilmesini de transandantal bir çözümleme anlayışının sonucu olarak yorumlayan Turgut Cansever, tektoniklerin tezyinî bütünlüğünün şehir yapısında en dikkate değer uygulamalarından birini, Osmanlı mahallelerinde görmektedir. Esas itibarıyla aynı nitelikte ve aynı değerdeki evlerin tektonik kübist karakteri ve birbirlerine göre vaziyet alışlarının tezyinî niteliği bütün Türk-Osmanlı şehirlerinin karakteristik vasfıdır. Meseleye yapı ölçeğinde bakıldığında, pencere dizileri, kiremit çatılar, ahşap karkas içinde tuğla dolgular ayrı ayrı tezyinîci bir üslûbun ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlayış insanın varlıkla aracı ilişki kurmasını sağlar.¹⁴²

Cansever'e göre, varlığın, çevresinin ve dünyanın sorumluluğunu üzerine almış bir insan için, bu emanetlerin en iyi bi-

140 Cansever, *age.*, s. 26.

141 Cansever, *age.*, s. 27 vd.

142 Cansever, *age.*, s. 29.

çimde korunması ve güzelleştirilmesinden daha büyük bir ideal olamaz. Bu anlayış doğrultusunda vücuda getirilen bir sanat eserinin ise, insanın farkında olmadan etkileneceği bir nesne değil, dünyayı güzelleştirme iradesinin bir ürünü olacağı muhakkaktır. Bu iki farklı yaklaşım, yani tasvirici ve telkinci yaklaşımla dünyayı güzelleştirmeye yönelik tezyinîci yaklaşım, seyredilen sanat ve yaşanan sanat biçimlerine kaynaklık etmiştir. Birinci türde resim, heykel sinema, tiyatro vb. gibi seyredilen sanatlar önceliğe sahipken, İslâmî kültür ortamında, mimarî, yaşanan, insan hayatını çevreleyen ve dünyayı güzelleştiren sanat olarak kültürün temel niteliklerini belirler. Musiki ve şiir gibi diğer sanat türleri de bu iki farklı kültürde farklı nitelikler kazanırlar. İnsanlarda sanat, kültür hassasiyetinin yükselmesi, büyük mimarî eserlerin varlığından çok, hayatın her anını çevreleyen evlerde, sokaklarda, mahallelerde, çalışılan yerlerde mimarînin fark ve idrak edilmesiyle mümkündür. İnsan, inşa edilip biçimlendirilen bir mimarî çevresinin oluşumuna katıldığı nispette sorumluluğunu da üstlenir. Çevresini daha güzel hale getirme iradesi gelişir. Yani gittikçe daha fazla ve daha derinden fark ettiği mimarîyi anlar ve onun tadına varır, gelişmesini sağlar ve hatta onunla birlikte gelişir.¹⁴³

Batı'da mimarînin başta Katolik kilisesi olmak üzere çeşitli güçler tarafından bir çeşit güç gösterisine dönüştürüldüğünü, devâsâ yapıların sadece Ziya Paşa gibi yabancıları değil, o ülkelerdeki insanları bile ürküttüğünü ve yönlendirdiğini belirten Turgut Cansever'e göre, dev şehirlerin dev ölçekli yolları ve binaları arasında küçülüp yok olan insan, çevrenin oluşumundaki sorumluluğunu unutmuştur. Ziya Paşa:

143 Cansever, *age.*, s. 33.

*Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm
Dolaştım mülk-i İslâm'ı bütün viraneler gördüm*

beytiyle, bu yapıların tahakküm eden ifadesi karşısındaki şaşkınlığını ve ezikliğini dile getirmişti. Bu eziklik, Türk toplumunu kendi değerlerini takdir etmekten âciz hale getirdiği için, şehirlerimizdeki tarihî dokunun bütünüyle yok olmasına yol açan bir süreci başlatmıştır.¹⁴⁴

Asır başından beri Türk aydınlarının genel kanaati, Türk-Osmanlı toplumunun göçebelikten kurtulamadığı, derme çatma evler ve bunlardan oluşan köy benzeri şehirler inşa ettikleri yolundadır. Bu yanılğı, Türk-Osmanlı şehirlerinde mimarî dokunun temel birimi olan evde niçin “küçük ölçü”nün esas alındığını kavrayamamaktan ileri gelmektedir. Evin, ailenin değişen ihtiyaçlarına cevap verebilmek, yani “değişme”ye imkân sağlamak amacıyla küçük ölçekli tasarlandığını Türk aydınları uzun süre fark edememişlerdir. Daha da vahimi, bu yanılğı, son yüz yıl içinde Türk şehirlerinin bütünüyle yok edilmesinin de ana sebeplerinden biridir.

Cansever'e göre, küçük ölçekli çevre içinde insan, çevresini ve onun birimlerini fark etme imkânını bulmaktadır. Ancak böyle bir ölçü düzeni, insanın mimarî değerleri, yeniyi ve güzeli her an fark etmesini sağlayarak şaşkın bir seyirci durumuna düşmekten kurtarır. Yapıların yan yana gelip teşkil ettikleri yapı gruplarında, parça-bütün ilişkisinin değişmeye imkân veren özellikleri, bu çevrede yaşayan nesillerin, yeni şartlara göre zaruri olan değişimleri, çevrenin temel vasıflarını bozmadan, çevreyi daha da güzelleştirerek gerçekleştirmelerine de imkân verir. Böylece her insan bilfiil çevreyi inşa sorumluluğuna katılır:

144 Cansever, *age.*, s. 34.

Daha altmış sene evvel Bursa ve benzeri şehirlerimizde sokak boyunda evlerin renkleri ve yapılar arası ilişkiler, sokak ve mahalle sakinlerinin üzerinde her an düşündükleri, daha büyük bir güzellik oluşturmaya çalıştıkları bir ilgi alanı idi. Böylece insan ilgisinin ağırlık merkezi seyredilen sanat yerine, çevre bilinci ile her an yaşanan ve sorumluluğu taşınan çevre mimarîsi etrafında odaklanıyordu. Böylece insanın güzel bir dünya inşa edebilecek yönde gelişmesi imkânı da doğuyordu.¹⁴⁵

Bahçesinde yetiştirdiği çiçeği, ağacı, bahçe duvarının üzerinden taşırıp sokağı, yani komşularının da yaşadığı çevreyi güzelleştiren eski Türk insanının, kolektif ve inşa edilmiş ortamla tabiatı bütünleştirme şuurunu ve sorumluluk duygusundaki yüceliği hatırlatan Cansever, bugünkü şehirlerimize hâkim olan tabiat-yapı ilişkisinin insanı tabiat karşısında da yabancı bir seyirci durumuna düşürdüğünü söylüyor.

Bir mimar, sanat tarihçisi ve şehirci olarak, İstanbul'a ve İstanbul'un imarına da farklı bir biçimde bakan Turgut Cansever'in bu büyük şehir hakkındaki dikkate değer düşüncelerinden de söz ederek bu bölümü noktalamak istiyoruz. Fâtih Camii'nin Apostol Kilisesi üzerinde, onun temelinden hareket edilerek inşa edilmiş olması, Cansever'e göre, sembolik bir anlam taşımaktadır. Bu, fetihten sonra İstanbul'un yeniden oluşumunda kültürel geçmişinin inkâr edilmediği biçiminde yorumlanabilir. Ancak yeniden inşa sürecinde atalarımızın öncelikle İslâmî anlayışa uygun olarak insan ölçeğini esas aldıkları ve Roma devri İstanbul'una göre çok daha insanî bir şehir meydana getirdikleri muhakkaktır. Türk İstanbul'da, meselâ Roma devrinde olduğu gibi, imparatorun sonsuz varsayılan kudretini ifade eder mahiyette yollar yoktur. Yollar tabii oluşum sürecinin bir neticesi olarak ortaya çıkar. Bu süreçte

145 Cansever, *age.*, s. 35.

tain edici faktör, yukarıda da ifade edildiği gibi, insan ölçüsüdür.

İstanbul yeniden kurulurken, Rönesans büyük bir yanılgıyı yaşıyor, sabit bir noktadan ve tek bir bakış açısından bütün varlığın kavranabileceği yolundaki düşünciyi mimarîden resme, felsefeden bilime kadar bütün insan faaliyetlerinin temeline yerleştiriyordu. Bu görüş şehirleri dondurmuş ve sanatı yaşanan değil, seyredilen faaliyet haline getirmiştir. Halbuki bütün Türk-İslâm şehirlerinde olduğu gibi, İstanbul da, fetih-ten sonra yeniden kurulurken, mekânın hareket halinde fark edilmesi esas alınacaktır. Bu, varlığın Rönesans'ta olduğu gibi, bir noktadan bakıp o noktadan görülen yüzüyle tamamen anlaşılabileceği yolundaki kanaate bütünüyle zıt bir anlayıştır. Var olan her şey, bütün veçheleriyle ancak hareket eden göz tarafından görülerek idrak edilebilir. Bu bakımdan şehir her tarafından sonsuzluğa açılır ve bu sonsuzluğu kırmak günah sayılır.¹⁴⁶ Bunu dikkatli bazı Batılı gezginler de hayretle fark etmişlerdir. Meselâ Edmondo de Amicis, Avrupa şehirlerinde gözün ve düşüncenin hemen her zaman dar bir çerçeveye hapsedildiğini, İstanbul'da ise, her an sınırsız ve lâtif uzaklıklara kaçacak bir yol bulabildiğini söyler.

Bu yaklaşım, sadece şehir ölçeğinde değil, ev ölçeğinde de uygulanmıştır. Barınmak için vücuda getirilen oda, bir tarafından sokağa, bir tarafından bahçeye, bir tarafından yandaki sofaya bakmak üzere pencereler açılarak sonsuz mekânla irtibatlı hale getirilir. Yani ev, tabii çevreden kopuk, kendi içine kapalı bir mekân olarak değil, çevrenin tabii bir uzantısı gibi, tabiatla ve mimarî dokuyla ilişkileri açısından düşünülmüş, malzeme de aynı mantıkla kullanılmıştır. Amaç gösteriş, ya-

146 "Turgut Cansever'le Düünden Bugüne İstanbul" (Konuşan: Beşir Ayvazoğlu), *Türk Edebiyatı*, nr. 248, Haziran 1994.

rış, servet veya güç teşhiri değil, çevreyle en uyumlu çözüme ulaşmaktır.

İstanbul, fetihten sonra birtakım odak noktaları etrafında şekillenmiştir. Bu noktalar, değişmez değerler bütünü, yani dini temsil eden camilerdir. Özellikle âbide niteliği taşıyan camilerin etrafındaki evler inşa edilirken son derece hassas davranıldığına dikkatimizi çeken Turgut Cansever, meselâ Süleymaniye Camii çevresindeki evlerin pencerelerinin, camii daha büyük göstermek için vasatî pencere ölçeğinden daha küçük imal edildiğini söylüyor. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin arkasındaki sadrazam konaklarında da pencereler daha küçük tutulmuştur. Böylece âbidevi camiler akıl almaz bir nisbî büyüklük kazanmaktadır.¹⁴⁷ Bu gerçek, Osmanlı dünyasında, dolayısıyla bu dünyanın özetini veren İstanbul'da, birbirine kıyasen büyüklüğün gerçek ölçek olduğunu, yani metre gibi bir ölçüye dayanan büyüklüğün hiçbir şey ifade etmediğini gösterir. Bugün âbidevî camilerin yanı başında devâsâ apartmanların yükseldiği, hatta bazı tarihî camilerin üzerlerinden köprülerin geçtiği düşünülecek olursa, ölçülerimizin ne kadar değiştiği konusunda daha açık bir fikir edinilebilir.

Başta İstanbul olmak üzere, bütün Osmanlı şehirleri olurken, mesken mimarîsinde daha çok ahşap ve kireç gibi dayanıksız malzemelerin tercih edilmesi doğrudan doğruya İslâmî dünya görüşü ve tasavvufî duyarlılıkla ilgilidir. Ahşap, taş'la temsil edilen kalıcı, değişmez büyük değerler sistemi karşısında günlük hayatı tanzim eden çerçevelerin değişmeye açık ve dinamik süreç oluşunu ifade etmektedir.

Büyük odak noktaları etrafında cereyan eden günlük hayatın şartlarına göre şekillenmiş sokaklar ve mahalleler, bu anlayışa uygun olarak kısa aralıklarla yenileniyor, yani her nesil

147 Aynı röportaj.

kendi şehrini bir bakıma yeniden inşa ediyordu. Hiçbir nesil, kendisinden önceki neslin zevklerine ve ihtiyaçlarına göre belirlenmiş bir şehirde yaşamak zorunda değildi. III. Selim devrinden itibaren bu ölçüler kaybedilmiş, sadece âbideleri örtmekle kalmayıp şehrin sonsuz mekânla irtibatını da kesen kârgir binalar yapılarak dinamik bir süreç halindeki şehir anlayışından donmuş şehir anlayışına geçilmiştir. İstanbul, bilhas- sa Tanzimat'tan sonra, gafil aydınların ve yönetici zümrelerin jakobence tutumları yüzünden, bir neslin sonraki nesilleri kendi inşa ettiği şehir çerçevesinde yaşamaya mahkûm eden Batı şehirlerine benzemeye başlamış, bu yüzden kendini yenileyemediği gibi, kendi kültürünü de üretemez hâle gelmiştir.

IV “Ruhanî Hendese”

Hokka ve kalem ve onunla yazılana and olsun

– Kur'an-ı Kerim

Erken dönemlerden itibaren yazının da, mimarîde, bir mesaj iletme görevinin yanı sıra, bezeme unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. İslâm yazısının karakteristik ilk şekli olan Ma'kılî yazı, İslâm öncesinde de sonrasında kitabe yazısı olarak karşımıza çıkar.

Harflerin tamamının düz ve köşeli olduğu Ma'kılî yazı, kalemle yazılmaya müsait olmaması dolayısıyla, harflerin köşeleri daha sonra yuvarlaklaştırılmış, bu şekliyle Kûfe'de çok kullanıldığı ve orada bir ekol teşekkül ettiği için Kûfî adıyla anılmaya başlamıştır. Eskiler, Ma'kılî yazıyı, “tamamı hurûf-i musattah olup anda harf-i müdevver yoktur”, Kûfî'yi ise “Hurûfu hem musattah hem müdevverdir,” diye tarif ederler.¹⁴⁸ Bununla beraber, Kûfî'nin de geometrik karakteri baskındır ve geometrik tezyinatla rahatlıkla kaynaşabilir. Ayrıca kolları örgü şeklinde düğümlenebildiği için son derece karmaşık kompozisyonların vücuda getirilmesine imkân tanımaktadır.

148 M. Bedreddin Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, haz. Uğur Derman, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1972-1989, C. I, s. 79.

Yazıların anası olarak kabul edilen Kûfî üzerinde yapılan çalışmalar sonunda, her biri farklı ifade imkânlarına sahip yazı çeşitleri doğmuştur. Bunların en önemlileri şöyle sıralanabilir: Muhakkak, Reyhanî, Sülûs, Nesih, Tevkî, Rika. Bu altı çeşit yazıya “Aklâm-ı Sitte” (Altı Kalem) adı verilmektedir. Bazı tasniflerde Ta’lik de buna ilâve edilerek “Aklâm-ı Seb’a” (Heft Kalem, Yedi Kalem) denilmiştir.

Tasvir yasaklanırken yazının yüceltilmesi ve kutsî bir anlam kazanması, medeniyet tarihinin belki de en ilgi çekici gelişmelerinden birine sebep olmuştur. Yazılı küçük bir kâğıt parçasının bile ayakaltında kalmasına razı olmayarak yerden hürmetle alıp yüksekçe bir yere koyan Müslüman’ın tavrı, şüphesiz, yazıyı eşsiz bir ifade vasıtası haline getiren sanatçı tavrının bir başka tezahürüdür.

Hattatlık hakkında önemli bir eser yazan Nefeszâde İbrahim, kalemin fazileti için Allah’ın ona kase buyurmuş olmasının yeterli olduğunu söyler: “Hokka ve kalem ve onunla yazılana and olsun” (K, 68/1). Kalem, İbn Abbas’ın rivayet ettiği bir hadise göre, yaratılan ilk mahlûktur: “Nebi aleyhisselâm buyurmuştur ki, Hak Taalâ’nın evvel-i mahlûku kalemdir ki halk edip ana kitabet ile emreyledi. Kalem ise ilâyevmilkıyame olacak umuru yazdı.”¹⁴⁹

İnsana kalemle yazmanın Allah tarafından öğretildiğinin bildirilmiş olması da (K, 96/4), İslâm dünyasında kalem ve yazıya karşı ilginin son derece yüksek olmasını sağlayan sebeplerden biridir. Bilhassa Hz. Peygamber’in güzel yazıyı teşvik etmesi,¹⁵⁰ yine dinin gereği olarak figürden kaçan Müslüman

149 Nefeszâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savab*, haz. Kilisli Muallim Rifat, İstanbul 1939, s. 31.

150 “Peygamberimiz bir hadis-i şerifte şöyle buyurmuştur: ‘Her kim besmeleyi güzel yazarsa cennete girer’; Hz. Ali’nin oğlu İmam Hasan, güzel bir besmele-i şerife yazmış ve şöyle demiştir: ‘Her kim ki besmeleyi güzel yazarsa Cenab-ı Hak ona her harf mukabilinde on sevap verir.’” *Gülzâr-ı Savab*, s. 11.

sanatçının, yazıyı aslî fonksiyonu dışında, apayrı bir ifade vasıtası olarak kullanmasına yol açmıştır. Arap alfabesi bunun için Müslüman sanatçının tükenmez kaynağı ve şekil repertuarı haline gelir. Harflerin tabiattaki şekillerle doğrudan veya dolaylı hiçbir ilgilerinin bulunmaması, onun, tecessüsünü hür olarak yazıya yöneltmesini sağlamış ve bundan benzerini başka bir medeniyette görmediğimiz, bütünüyle İslâm medeniyetine has bir ifade biçimi doğmuştur. Yine bunun için, tekniği, prensipleri, metotları en ince ayrıntılarına kadar tespit edilen tek sanat kolu belki de yazıdır.

Hattat dış gerçeğe ilgilenmez. Bu bakımdan, taklide düşmek gibi bir endişe taşımadığı için nakkaşın figürlerden esirgediğini, yani “fusun u işve”yi harflere üflemeden çekinmemektedir. Sanatının teknik zaruretleri hariç, kendisini hiçbir kayda bağlı hissetmeyen ve bunun için dehasını hür olarak kullanabilen hattat, İslâm yazısının fevkalâde zengin imkânlarını kullanabildiğince kullanmıştır. Zaman içinde, alfabe zaten soyut şekillerden teşekkül ettiği için, ayrıca geometrinin soyutluğuna ihtiyaç hissetmeyen hattatlar, harfleri geometrik niteliklerinden arındırmaya çalışmışlardır. Sonuçta –Kûfî de bir yandan devam etmekle beraber– alfabe, eğri çizgilerden oluşan bir şekil repertuarı haline gelir.

Böylece harfler, birbirlerinden farklı sonsuz sayıda kompozisyonun (istif) ibdasına izin vermekte, hiç direnmeden ve aslî değerlerinden hiçbir şey kaybetmeksizin nice şekle girebilmektedirler. Fakat bu şekilden şekle girişler, uzun tecrübeler sonunda elde edilmiş sıkı ve şaşmaz ölçülere, teknik birtakım zaruretlere bağlıdır. Her harfin “nokta” ölçüleri bulunmaktadır ve güzel olan bir harf mutlaka bu ölçülere uygundur. Aynı şekilde istif tarzları da matematik ölçülere bağlanmıştır. Bu ölçüler doğrudan doğruya şiirde aruzun, musikide usulün fonksiyonunu yüklenir. Harflerin ritmik hareketleri, istif için-

de kazandıkları değerler, açılış kapanışları, yazıya müzikal bir karakter kazandırır. Özellikle istiflerde hemen dikkati çeken mimarî düzenlilik, yazının hangi noktalara yükseldiğini göstermektedir. “Yazı, cismani âletlerle meydana çıkan ruhanî bir hendesedir,”¹⁵¹ tarifi bu bakımdan dikkate değer. *Kalem Güze-lî*’nde, hattatın kendi içinde yaşadığı ruhî hendeseden başka bir şeye uymak veya bağlanmak lüzum ve ihtiyacını hissetmediğini ifade eden Mahmud Bedreddin Yazır, bu konuda görüşlerini anlatırken, “ünlü “Aşk olmadan meşk olmaz,” sözünün ne mânâya geldiğini de açıklamaktadır:

Hattatın dışa verdiği suret üzerinde silme, yeniden yazma, tas-hihler yapma gibi işlerle uğraşması, bir ressam veya heykeltıraş gibi tabiatta mevcut bir asla veya misale intibak için değil, mad-dî hendese içinde ruhî hendeseyle sağlayıp âhenkleştirmek ve bu âhenk ile tecelli edecek sureti, ruhî hendesedeki fitrat meşkine intibak ettirmek içindir. İntibak ettirebildiği takdirde o fitrat, büt-tün bedâati ve hüviyetiyle dışta bedî bir realite olarak tahakkuk eder. Arz ettiği suret, artık kâinatta tabii ve sunî bir şeye tekabül etmez. Başlı başına bir fitrat gibi varlıkta yer alır. İşte yazı güzelli-ği dediğimiz zaman, maddî hendese içinde yer alan ve bir benzeri bulunmayan ruhî hendesenin ifadelendirdiği bu fitrat güzelliğini kastederiz. Bu sebeple, ruhî hendesenin ve fitrî karakterinin hâki-miyeti bakımından hattat meşkini aşkından almakta ve aşkı meş-kini kendinde bulmaktadır.¹⁵²

Burada üzerinde durulması gereken hususlardan biri de, hattatın renk kaygısından tamamen kurtulmuş olması, si-yah-beyaz kontrastını, başka hiçbir renge ihtiyaç duymaksızın büyük bir ustalıkla kullanabilmesidir. Nurullah Berk’in ifade ettiği gibi, bazı hattatlarca kullanılan fonlar ve altın yaldız renk

151 Yazır, *age*, s. 119.

152 Yazır, *age*, s. 119.

olarak kabul edilemez.¹⁵³ Kısacası, yazı sanatının siyah-beyaz kontrastına dayandığını söyleyebiliriz.¹⁵⁴

Hat sanatının tarihî gelişimine, tekniğine, araç ve gereçlerine dair yazılmış çok sayıda eser bulunduğu için, biz bu konuda teferruata girmek istemiyoruz. Hat sanatının, bilhassa Osmanlı döneminde eriştiği yüksek seviye bilinen bir gerçektir. Sadece “*Kur’an* Mekke’de nazil oldu, Mısır’da okundu ve İstanbul’da yazıldı,” sözü bile, bu sanatın asıl büyük hamlelerini Türk hattatlarının elinde yaptığını ispata yeter. Hattatlığın Osmanlı Türk kültürü çerçevesinde ulaştığı teknik ustalık ve zevk inceliği ayrı bir araştırma konusudur. Biz burada yalnız Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bazı dikkatleri üzerinde durmak istiyoruz.

Tanpınar’a göre, 17. yüzyıldan itibaren sanatlarımızda resim ve heykel tesirlerine doğru bir açılış vardır. Bu değişme noktasında yazı zevkimizin geçirdiği istihale üzerinde durmak gerekir. Klasik dönemde, tek başına olduğu zaman bile mimarî zevklerini ve nizamını taşıyan yazı 17. yüzyılda yolunu değiştirmiş gibidir. Tanpınar’ı dinleyelim:

Sülüs’ün, Celi’nin ve Mesih’in monümantal frizlerine âdeta nağme karışır. Diğer taraftan da ta’lik, yavaş yavaş bu üç yazı ile umumî hayatta yarışmaya başlar. Şurası var ki, bu devirde yetişen yazı üstadlarının büyük kısmı aynı zamanda musikişinas idiler. Ritmi sabit bir konuşmada değil, musikiye mahsus gelişmelerde anlıyorlardı. Kazasker Mustafa İzzet Efendi gibi bazılarında ise bu

153 Nurullah Berk, “İslâm Yazısında Plastik ve İfade”, *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara 1955, C. IV, s. 49.

154 “Renksizlik renge esir olunca” diyor Mevlânâ, “bir Musa, öbür Musa ile savaşa düştü. Renksizlik âlemine ulaşırsan, Musa ile Firavun’un birbiriyle sulhta olduğu âleme erişirsin” (M, I/b, 2467-68). Sulh, renksizlik âleminde, yani mutlak varlığın herhangi bir belirlenme ve sınırlanma bulunmayan ülkesinde gerçekleşmektedir.

iki sanat birbirinin aynasıdır. Bu sonuncusunun bazı yazılarında, Şehnaz Beste, yazının çerçevesini âdeta kırar ve kâğıt veya taşın sathını âdeta tanbur kâsesi yapar.¹⁵⁵

17. yüzyılın sonlarına doğru millî hayatta yaratıcılığın mimarîden musikiye geçtiğini söyleyen Tanpınar, bu ilginç yer değiştirmenin büyük neticelerinden birinin de Ta'lik'in zaferi olduğunu düşünmektedir. Sülüs'ün, Celi'nin abidevî başarılarından Nesih'in "dikkatli tahta oyuculuğundan ve sadeliğinden" uzak bir çizgide Ta'lik, "hızlı, hattâ mübalâğalı kavisleri, rehavetli uzanışları, kendi üzerine çekilişleri ile çok telkinkâr sükûtların, ritmik uyanışların, hatta esneyişlerin sanatıdır." Öteki yazı çeşitleri daima bir kabartma edasıyla konuşurken, Ta'lik "bize henüz uyanmış canlı ve güzel bir mahlûk edası ile, hatta bir peyzaj vehmiyle gelir." Hatta o kadar süslü görünen Divanî bile Ta'lik'ten büsbütün farklıdır. "Divanî yazı daima bir süvari akınıdır, rüzgârda uçan tuğlar, bayraklar ve hücum, yürüyüş havası (...) Divanî her an yeni şekil teklif eder, hâlbuki Talikâ şeklin dağılışıdır."¹⁵⁶

Devirlerin temayüllerine göre, mimarî nitelik de taşısa musikiye de kaysa, yazının değişmeyen hususiyeti bu iki sanatın da imkânlarını bünyesinde barındırmasıdır. Harflerin ve istiflerin plastik değeri üzerinde dururken, ihmal edilmemesi gereken bir husus da, yazı sanatının temelinde doğrudan doğruya dinî bir heyecanın bulunduğuudur. Bunun için Müstakimzâde'nin her harfi bir meleğin beklediğine dair söyledikleri son derece çarpıcıdır. Harfler meleklerini yitirmişse, yani ardındaki dünya görüşü, heyecan, estetik ortadan kalkmışsa, yazı, asil bir hendese olmaktan öteye geçemez. Nurullah Berk'in, Emin Ba-

155 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1970, s. 118.

156 Tanpınar, *age*, s. 120.

rın'ın gerçekten güzel istiflerine dair söyledikleri bu bakımdan son derece ilgi çekicidir: "Artık bu yazıları okumak, anlamak gerekmez. Yazılar resim olmuştur ve onlarda bizi ilgilendiren melodik, müzikal çizgileri, istiflerin plastik görüntüsüdür."¹⁵⁷

Yazıyı resim olarak görme temayülü, İslâm sanatının ve metafiziğinin temel prensiplerine aykırıdır. Resimle yazı fonksiyon bakımından birbirinden tamamen ayrılırlar. Yazının İslâm medeniyetinde oynadığı rol, resmin Batı medeniyetinde oynadığı rolden çok daha önemlidir. Her şeyden önce yöneldikleri hedefler farklıdır. Bu bakımdan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun İslâm yazısıyla insan vücudu arasında birtakım münasebetlerin bulunduğunu iddiası da bizce geçersizdir.¹⁵⁸

Burada ister halk hattatlarının *gemi, cami, kandil, leylek, aslan, kuş, armut*, hatta *insan* suretindeki istifleri, yani yazı-resimler hatıra gelecektir.¹⁵⁹ Fakat bunların çoğu folklorik nitelik taşır ve gerçek hattatlar tarafından önemsenmezdi. Uğur Der-

157 "Emin Barın", İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, Toplu Sergiler 4, 1978, s. 4.

158 Baltacıoğlu'na göre, elif, mim, vav, he ailesine mensup başlı harflerin insan vücudu ve vaziyetleri ile münasebetleri olduğu açıktır. "Meselâ elif bize başı ve karnı ile bir adamın yan vaziyetini hatırlatır. Vav, yine ayakları uzamış bil adamdır. Zaten hattatlar arasında kullanılan birtakım isimler vardır ki, hep insan teşrihine aittir. Meselâ kaş, göz, burun, boy, ayak, karın. Hattatlık denen güzel sanat teessüs ederken, insan teşrihinin bedî bir harsa son derece müsait unsurlarından istifade etmeye müsaitti. Daha doğrusu, İslâm yazıları, tarihî sebeplerle canlı şekillere istihale etmek temayülünü gösterdiği zaman, elde mevcut şekiller bu istihaleye müsait tabiatla idiler." Bk. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Türk Sanat Gelenekleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I, AÜ İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1957, s. 21. Ayrıca aynı yazarın bir başka eseri: İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Türk Plastik Sanatları*, MEB Yayınları, Ankara 1971, s. 115 vd. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun bu görüşleri Mahmut Bedreddin Yazır tarafından çok ince bir şekilde ve zekice eleştirilmiştir. Bk. *age*, C. II, s. 215 vd.

159 Yazı resimler hakkında geniş bilgi Malik Aksel'in *Türklerde Dinî Resimler* (Elif Kitabevi, İstanbul 1967) adlı kitabında bulunabilir.

man, bu konudaki bir makalesinde, eski hayatımızda minyatür dışında resim sanatına yer verilmemesinin yazıda resim imkânlarını arama zarureti doğurmuş olup olmayacağını tartışır ve şu sonuca varır:

Bir kuş veya armut şekliyle resim zevkinin tatminini düşünmek abes olur. Belki de yazıyı daha canlı ve hatırdaki kalır bir hale getirmek için bu yola gidilmiştir, nihayet bu da bir istif tarzıdır. Bilhas- sa halk kitlelerine hitap eden bu yazı ve resim karışımı şekillere, eğer hattatlıkta varlık gösterememiş kimselerce hazırlandılarsa -ki ekseriya öyledir- tabiatıyla, hat sanatı bakımından bir kıymet izafe olunamaz.¹⁶⁰

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Türkiye’de, harf inkılâbına rağmen, hat sanatının hâlâ yaşamakta oluşu ve her geçen gün biraz daha ilgi çekmesi, şüphesiz bu sanatın İslâmî ruhu en iyi ifade eden sanat oluşundan ileri gelmektedir.

160 Uğur Derman, “Hat Sanatımızda Resim-Yazılar”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, nr. 3, 1 Temmuz 1972, s. 66 vd.

V

Mimarî ve Şehir

*Siz her yere yüksek bir alâmet bina edip
boş şeyle mi uğraşırsınız?*
– Kur'an-ı Kerim

Bu çalışmamızda daha çok genel prensipler üzerinde durduğumuz, okuyucularımızın gözünden kaçmamıştır. Bu prensipler, her kültür çevresinde değişik uygulamalarla karşımıza çıkar. Farklı tarihî ve coğrafi şartlar, ayrıca ilişki kurulan farklı kültürler, İslâm sanatlarının her bölgede ve her kültür çevresinde yeni sentezler oluşturmaya yol açmıştır. Biri diğerinin devamı olduğu halde, Selçuklu ve Osmanlı dönemleri bile birbirlerinden epeyce farklı hususiyetler gösterirler. Bilhassa Osmanlı dönemi, çok çeşitli kültürlerin sentezine dayandığı için, daha önce benzeri görülmemiş bir yetkinlik taşımaktadır.

Şüphesiz standart bir İslâm şehrinden –şimdiye kadar sistemli bir araştırmaya konu olmamışsa da– İslâm şehirlerinde, genel olarak, Batılı mânâsında bir şehir planlamacılığından söz etmek zordur. Gerçi Bağdat gibi, otoritenin emriyle en ince teferruatına kadar planlanarak yapılan şehirler de vardı, ancak bunun yaygın bir uygulama olduğu söylenemez. Ayrıca fetih yoluyla ele geçirilen eski şehirlere de pek dokunulmadığını, bu şehirlerin ancak zaman içinde yeniden yapılandıklarını belirtmeliyiz.

İslâm şehirlerinin biçimlenmesinde, göçebe gelenekleri ve hassasiyeti kadar, etnik çeşitlilik ve mezhep farklılıkları da önemli rol oynamıştı. Mahalleler halindeki düzenleme bu durumun sonucudur. Mahallelerde dinî, sosyal ve entelektüel faaliyetlerin merkezi cami idi. Yeni kurulan bir mahallenin yahut şehrin çekirdeğini cami oluşturuyor, etrafında kısa sürede çeşitli sosyal faaliyetlerin yürütüldüğü bir yapılar topluluğu (külliye) meydana geliyordu.¹⁶¹

İlk camilerin son derece sade mekânlar olduğunu biliyoruz. Bu mekânlar sadece ibadet için değil, her türlü sosyal faaliyet için kullanılıyordu. Namaz vakitleri dışında çeşitli toplantılar yapılır, şairler şiirlerini okur, hikâyeciler ve kılıç yutucular halkı eğlendirir, hatta yemek yiyenler ve satranç oynayanlar bulunurdu. Mukaddesî, bir akşam eski Kahire'nin büyük camiinde yüzden fazla toplantıya şahit olduğunu, İbn Havkal da camiin avlusunda aşçıların, yemiştirilerin ve benzeri esnafın yerleştiğini hayretle açıklamaktadırlar.¹⁶² Camilerin bu şekilde kullanılmasında ibtızal noktasına kadar gidilmesi, zamanla ibadet dışı faaliyetlere kapatılmalarına yol açmıştır. Bununla beraber, camilerin çevrelerinde oluşturulan yapılarla, ilk zamanlardaki sosyal fonksiyonlarını devam ettirdikleri söylenebilir.

İslâm şehirlerinde her mahallede bir mescit ve şehrin büyüklüğüne göre değişen sayılarda, Cuma namazlarının kılındığı büyük camiler bulunuyordu. Minber bulundurma hakkına sahip olan bu camilere "Cuma Mescidi" denirdi. Aralarında katedrallerde olduğu gibi bir hiyerarşi hiçbir zaman söz konusu ol-

161 Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunda İmarek Sirelerinin Kuruluş ve İşleyiş Tarzına Ait Araştırmalar", *İktisat Fakültesi Mecmuası*, C. 3, nr. 1-2, İstanbul 1963, s. 239.

162 Ali Mazaherî, *Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları*, çev. Bahriye Üçok, Varlık Yayınları, İstanbul 1972, s. 12 vd. Ayrıca bk. *İslâm Ansiklopedisi*, "Mescid" maddesi.

mamıştır. Çünkü hiyerarşik düzeni olan bir ruhban sınıfı yoktu. Bir şehirde, aynı önemde çok sayıda Cuma Mescidi bulunabilirdi. Herhangi bir camiin ön plana çıkması tamamen tesadüfidir.

İlk camiler sade olmakla beraber, daha dört halife döneminde ibadet yerlerini güzelleştirme yönünde bir eğilim başlamıştır. Ancak, aslî şekilleriyle günümüze ulaşamadıkları için mimarî değerleri hakkında bir şey söyleyemiyoruz. Abidevî cami mimarîsine doğru atılan ilk adımlarda ise, Müslümanların, “Allah’ın yüceltilmesine ve içlerinde adının anılmasına izin verdiği evlerde, insanlar sabah akşam O’nu tesbih ederler,” (K, 24/36) ayetinden cesaret aldıkları düşünülebilir. Bu sebeple camiler zamanla âdeta birer güzellik deposu haline gelmişti; mimarî, musiki, şiir, hitabet, hüsnühat, tezyinat, taş oymacılığı, sedef kakmacılık, künde-kârî, kalemişi, renkli cam sanatı, halıcılık vb. camide bir araya gelir ve birbirini tamamlardı.¹⁶³ Elbette İslâm dünyasında da, Ortaçağ Avrupa’sında olduğu gibi gösterişli mabetler yapılmasına karşı olanlar vardı. Meselâ 17. yüzyılda, güzel sesle Kur’an okumaya, tekkelerdeki devran ve sema’ya karşı olan Kadızâdeliler, bid’at olduğu iddiasıyla selâtin camilerinin birer minaresini bırakıp diğerlerini yıkmaya bile kalkışmışlardı. Kâtip Çelebi’nin *Mizânü’l-Hak*’ta tartıştığı bu mesele hakkında *Târih-i Nâima*’da da geniş bilgi vardır.

Fazla değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelebilen ilk âbidevî cami, Emevi halifesi Velid tarafından 706-714 yılları ara-

163 Bu tespitimizi Umberto Eco’nun şu notlarıyla karşılaştırınız: “Ortaçağ beğenisini daha iyi anlamak için, 12. yüzyılın beğeni ve sanatsever insan prototipi Suger’e bakmalıyız. St. Denis Manastırı’nın başrahibi olan Suger, bir devlet adamı ve seçkin bir hümanist olmasının yanısıra İle de France’daki önemli sanatsal ve mimarî girişimlerin de teşvikçisi olmuştu. Psikolojik ve ahlaksal kimliği ile Suger, Aziz Bernard gibi bir çilecinin tam karşıtıdır; St. Denis Manastırı’nın rahibi için, Tanrı evi bir güzellik deposu olmalıdır, Suger’in modeli Tapınağı inşa ettirmiş olan Hazreti Süleyman, kılavuz edindiği kural ise ‘Tanrı evinin güzelliğine duyulan sevgi’dir”. Bk. Umberto Eco, *age*, s. 30.

sında Şam'da yaptırılan Ümeyye Camii'dir. Bu camiin yerinde önceleri Jüpiter adına yapılmış bir Roma tapınağının, sonra da bir bazilikanın bulunduğu biliniyor. Ümeyye Camii, hem Medine Camii'nin planına hem de mihveri değiştirilen bazilikanın planına ve sahnlarının düzenine uygun olarak inşa edilir. Önünde üç tarafı revaklarla çevrili bir avlunun bulunduğu Ümeyye Camii'nde benzersiz süslemelerin varlığı Mukaddesî tarafından kaydedilmiştir. Duvarı ve kubbede yıldızlı zemin üzerinde parıltı veren yeşil ve kahverengi mozaik süslemelerin bir bahçe kadar güzel olduğu belirtilir. Muhtemelen Bizanslı ustalara yaptırılan bu mozaikler hakkında Suut Kemal Yetkin'i dinleyelim:

Göklere yükselen ağaçları, coşkun akan suları, türlü hayalî yapıları bir arada canlandıran mozaikler da arka duvarı ve kemer köşeklerindedir ve bir cami süslemesinde yer alan biricik manzara örnekleridir. Burada manzara, Bizans mozaiklerinde olduğu gibi, figürlere sadece çerçevesiz etmez, başlıca rolü oynar. Tabiatın bu tarzda tasviri, bizi daha çok Helenistik resme götürmektedir. Nitekim süs motifi olarak kullanılan düğümlemiş, kıvrımlı perdeler açık surette Pompei'deki motifleri hatırlatır.

Ümeyye Camii'nin mozaiklerinde realizm ayrıntılarda görülmektedir. Bunların serpiştirildiği birlik, bir manzarayı tespit etmekten çok tezyini bir kompozisyonu gösterir. Bu kompozisyonunda tabiatla mimarî arasında bir âhenk yoktur. Bazen manzara taşkındır, binaları ikinci plana atar; bazen da birinci planı binalar alır. Her iki temanın birliği gerçekleştirmek üzere kaynaştığı hemen görülmez. Ancak bu âhenk yokluğu, sanatkarların güçsüzlüğünden çok, başka bir görüşe sahip olmalarından ileri gelmektedir. Bu görüşün sonucu olarak, manzara gelişen motiflere bir arkalık olmamakta, aynı kalitede, tek bir plan üzerinde yer alan başka bir motif teşkil etmektedir.¹⁶⁴

164 Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimarisi*, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1965, s. 11 vd.

Ümeyye Camii'ndeki bu karışık üslup, İslâm sanatlarındaki oluşum sürecinin başlangıcını vermektedir. İslâm henüz yayılış safhasındadır ve yeni Müslüman olmuş çeşitli ırklara mensup sanatçılar birbirlerinden yeni şeyler öğrenmekte, böylece değişik sanat geleneklerinin karışımı, başlangıçta “syncretique” bir mimarî ve süsleme üslubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanla bütün bu gelenekler, İslâm'ın temel mesajları doğrultusunda kaynaşacak, bölgesel farklılıklar dışında, görkemli bir birliğe doğru gelişecektir. Nitekim manzara resimlerinde derinliğin gerçekçi tarzda tespiti Ümeyye Camii'nde yerini realitenin tezyinî ifadesine bırakmıştır.¹⁶⁵ Zaman içinde tezyinî ifade realiteden bütününüyle uzaklaşma eğilimi gösterecek, geometrik formlar matematiğin soyutluğuna doğru hızla yol almaya başlayacaktır.

Cami daima merkezdedir. Bütün sokaklar, mahalleyi şehrin merkezine bağlayan anayola çıkar. Esasen İslâm şehirleri şuurlu bir planlamadan mahrum gibi görünmekle beraber, dinî ve ticarî yapıların konumu, geleneksel bir planı veriyordu denebilir. Bu planın dışında, münferit bazı uygulamalar sayılmazsa, İslâm şehirleri genellikle iklim şartlarının ve fizikî coğrafyanın tabii uzantıları olarak doğup gelişmişlerdir. Müslüman şehirlerinin bu irticalî dokularında temel İslâmî yaklaşımların rol oynamadığını söylemek istemiyoruz. Aksine, belki de İslâm'ın şehirleşmedeki yaklaşımı budur. Tabiatı tahrip etmeyen, onun tabii bir uzantısı gibi kendiliğinden oluşan bir doku. Bunun için İslâm şehri, Yunan, Roma ve Batı şehirlerinde gördüğümüz geometriden mahrumdur. Sanatlarında tabiattan ne kadar kaçıyorlarsa, yaşadıkları mekânlarda tabiata o kadar yakın olmayı tercih eden Müslümanların kurdukları bahçelerde de tabiata mümkün olduğu kadar az müdahale edilmiştir. Dış

165 Yetkin, *age*, s. 12.

dünyaya belli ölçüde kapalı tutulan evlerin avluları ve bahçeleri, ağaçlar, çiçekler, çeşmeler ve havuzlarla, aile mahremiyetinin bir parçası halindedir. Tabiatla çatışmak, tahrip etmek, dengelerine müdahaleye kalkışmak, Müslümanlara onun kutsiyetini ihlâl etmek gibi görünüyordu. Tabiattaki ilâhîliğin sürekli, kendilerinin ise süreksiz olduklarını biliyorlardı.

Bu acz ve süreksizlik duygusu, Müslümanları abidevî mimarî konusunda tereddüde sevk etmiştir. Bütün İslâm dünyasında, meskenlerin son derece mütevazı binalar olduğu görülür. Böyle olmasına rağmen, aile hayatının bütün ihtiyaçlarını en iyi şekilde karşılayacak son derece fonksiyonel bir mesken tipinin geliştirildiğinde bütün araştırmacılar hemfikirdir. Dışa kapalı mekânlar olarak tasarlanan meskenler, İslâmî aile yapısının olduğu kadar, İslâm'ın sıcak iklimlerde doğup yayılmasının da tabii sonuçlarından biridir. Dışa kapalı evler, dar ve gölge sokaklar, iklime ve dış dünyaya karşı bir korunma biçimi olarak doğup gelişmiştir.

Meskenlerde uygulanan ana şema şöyle formüle edilebilir: Odalar, eyvan ve avluya (yahut bahçeye) açılan sofa. Her Müslüman ülkenin, hattâ her bölgenin ve her şehrin kendine has bir ev tipi varsa da, temel İslâmî ihtiyaçlardan kaynaklanan bu ana şema pek fazla değişmemiştir.¹⁶⁶ Evlerin inşasında şüphesiz coğrafî şartlara göre değişik malzemeler kullanılıyordu. Temel yaklaşım, mesken mimarîsinde mümkün olduğu kadar gösteriştten sakınmaktı. Bu bakımdan, Müslüman şehirlerinde dışarıdan bakınca, zenginle fakirin evini bile birbirinden ayırmak çok zordu. Batı'ya, yani ağacın bol olduğu bölgelere doğru gidildikçe, mesken mimarîsinde ahşap ve benzeri dayanıksız malzemelerin kullanılmaya başlandığını görürüz. Klasik

166 Doğan Kuban, *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1982, s. 198.

Osmanlı şehirlerinde, taş, sadece ibadet yerlerinde ve hayrın gözetildiği han, hamam, medrese, kütüphane, imaret gibi kamu yararına yapılan binalarda kullanılmıştır.

Mesken mimarisinde gösterişten sakınma, “Siz her yüksek yere bir alâmet bina edip boş şeyle mi uğraşırsınız,” (K, 26/128-129) ayetindeki ikazın bir neticesi gibi görünüyor. Osmanlı döneminde de hemen her zaman ahşap, kireç ve kerpiç gibi dayanıksız malzemelerin kullanılması, insanlara bâki olanın sadece Allah olduğunu ima etmek içindir.¹⁶⁷ Nitekim kârgir ev yaptıranların ayıplandığını biliyoruz. Gücünü bütünüyle cami mimarisine aksettiren Osmanlı, klasik şehir dokusunda fâninin ebediyet karşısındaki aczini sürekli hatırlatan bir akort tesis etmiştir. İstanbul ve Bursa gibi büyük merkezlerde, zelzele ve yangınlara rağmen ayakta duran camiler ve hayrın gözetildiği yapılar, çevrelerinde defalarca yanan, yıkılan bir afet sonucunda yok olmasalar bile, ömürleri yüz elli seneden fazla olmayan evlerle birlikte çarpıcı bir peyzaj oluştururlar.

Öte yandan, ahşap meskenlerde kullanılan mimarî elemanların sahip olduğu eşsiz plastik imkânlar, tıpkı Arap alfabesindeki harfler gibi, son derece orijinal mimarî kompozisyonların kurulmasını sağlıyor, bazan küçük ve düzensiz bir arsa parçasının üzerinde zarif çıkmalarla şiir gibi bir mimarî yükseliyordu. Osmanlı mimarının nazarında ahşap faniliğin, taş ise ebediyetin sembolüydü.

Özetlemek gerekirse, Müslümanlar Şeddadî mimarîden özellikle kaçınmışlardır: “Görmedin mi, Rabbin Ad kavmine ne

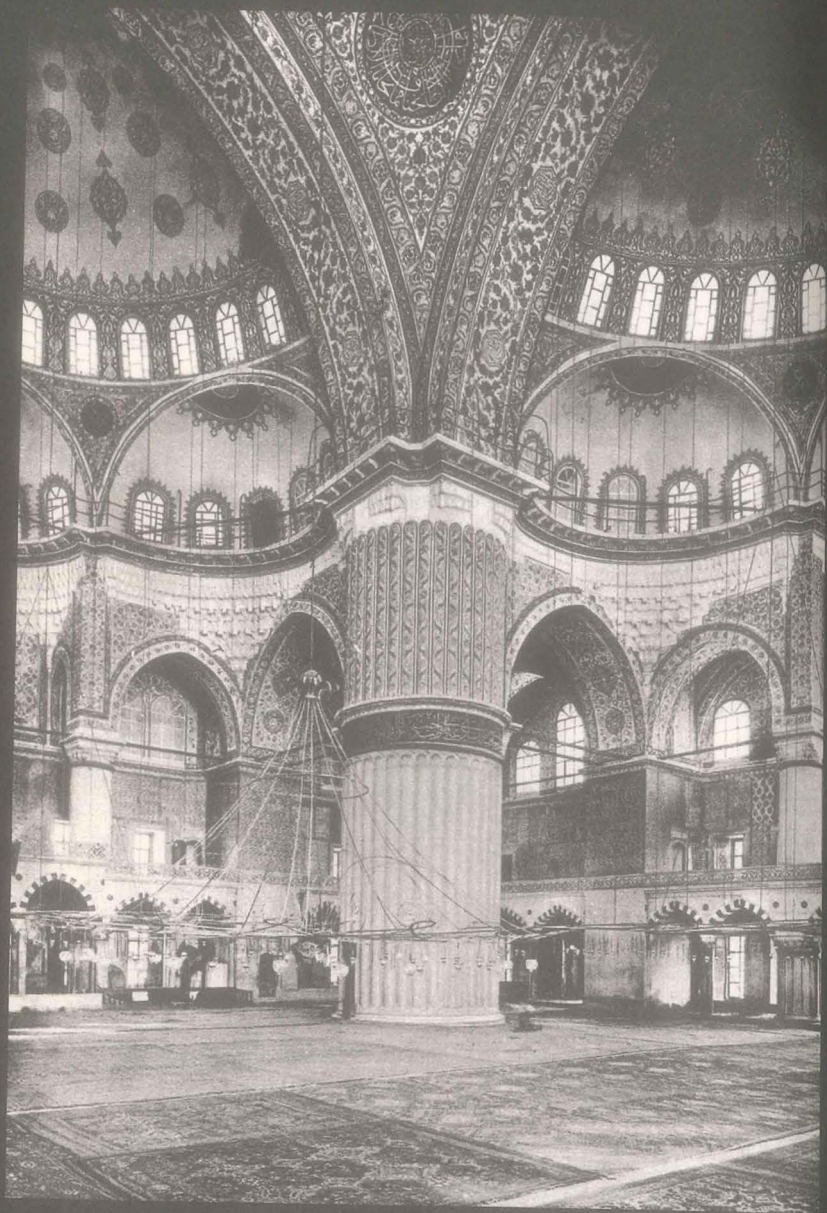
167 Ünlü şehirci mimar Le Corbusier de, Türk şehirlerinin bu hususiyetini hemen fark eder ve şunları yazar: “İstanbul'da her ev ahşaptır ve çatıları aynı eğimde olup aynı cins kiremitle örtülmüştür. Bütün büyük binalar, camiler, mabetler, kervansaraylar ise taşandır. Bütün bunların temeli bir standardın varlığıdır (...) İstanbul'da vezir bir doku görülür; bütün fânilerin evleri ahşap ve Allah'ın evleri ise taşandır.” Bk. Enis Kortan, *Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara 1983, s.79.

yaptı? Yüksek sütunlarla dolu İrem'e ne oldu? Ki onun benzeri, başka ülkelerde meydana getirilmemiştir. Vadide kayalar yontan Semud kavmine, o kazıklar sahibi Firavun'a neler ettiğini görmezler mi?" (K, 89/6-10) ayeti, yukarıda zikrettiğimiz ayetle birlikte, İslâm'ın bu konudaki yaklaşımını belirlemiştir. Sadece orta hallilerin değil, devletin en yüksek kademelerinde bulunanların konakları, köşkleri, kasırları da güç ve zenginlik gösterisinden olabildiğince uzaktı. Dört-beş asır dünyanın en güçlü hükümdarlarını barındıran Topkapı Sarayı bile, Batılı kralların ve derebeylerin saray ve şatoları yanında çok mütevazı durmaktadır.

Beşinci Bölüm
TRAJİK VE EPİK

*Hak şerleri hayr eyler
Zannetme ki gayr eyler
Ârif anı seyr eyler
Mevlâ görelim neyler
Neylerse güzel eyler*
– Erzurumlu İbrahim Hakkı





Sultanahmet Camii

I

Trajediden Kaçmak

Biz kuklalarız oynatan üstâd felek
– Ömer Hayyam

Herhangi bir minyatürdeki figürlerin bir an hareket ettikleri düşünölsün; bu şematik bir hareket olacak ve ister istemez komik etkisi bırakacaktır. Nitekim kukla ve gölge oyununda elde edilen hareket biçimi budur. Fakat minyatür figürlerinin hareket etmeleri halinde elde edileceğini düşündüğümüz komik, Aristo'nun anladığı mânâda soylu olmayıştan, kusurdan, yahut aşağı seviyede birtakım karakterlerin taklidinden değil,¹⁶⁸ insanı zorunlu olarak dünyaya bağlayan hürriyetsizlikten doğmaktadır. Bununla beraber, üzerinde durulduğu takdirde, ardında derin bir dramın gizlendiği görülecektir. Hayal perdesindeki gölgelerin ve kuklaların “grotesque” hareketleri ve çok zaman “absürd” nitelik taşıyan konuşmaları bu dünya-

168 “Komedyâ, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla beraber komedyâ, her kötü olan şeyi taklit etmez, aksine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiçbir acı ve zarar veren etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur.” *Poetika*, s. 20.

nın saçmalığını açıkça ima etmektedir. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, Gazzalî, uykudayken bize çok mantıklı gelen rüyaların uyandıktan sonra nasıl saçma olduğunu anladığımızı, dünyanın da –hayat dediğimiz bu uykudan uyanınca– aynı şekilde saçma gelebileceğini söyler. Kısaca, gölge oyununda ulaşılan “absürd”le vecd halindeyken her şeyi başka türlü gördüklerini söyleyen süfilerin bu iddiaları arasındaki ilgi çekici mutabakat, İslâm sanatlarının mahiyetini anlayabilmemiz bakımından çok önemlidir.

Burada, söylemek istediklerimize açıklık getirdiği için UNESCO’nun kukla oyunu hakkındaki düşüncelerini hatırlatmak istiyoruz:

Kukla oyununu büyülenmiş gibi seyredebilirdim, günlerce, hiç gülmeden. Kukla oyununun garip bir çekiciliği vardı. Bu konuşan, dövüşen, çekişen kuklaları seyretmek müthiş bir şeydi. Benim gözümde kukla oyunu dünyayı yansıtıyordu, ayna gibi. İnanılmaz bir şeydi bu. Ama sonsuza dek basitleştirerek, karikatürize ederek, gerçekten de daha gerçek bir şekilde, sanki gerçeğin korkunçluğuna ve tuhaflığına parmak basıyordu.¹⁶⁹

Maddî tarafıyla bu zaman-mekân dünyasına zorunlu olarak bağlı olan insan, üzerine taşıyamayacağı kadar büyük bir sorumluluk almıştır. *Kur’an-ı Kerim*’de göklerin, yerin ve dağların bile yüklenmekten kaçındığı “emanet”i insanın aldığı, çünkü onun “çok zalim ve çok cahil” olduğu bildirilir (K, 33/73). İnsan, üzerine aldığı bu büyük sorumluluğa rağmen büyük bir acz içindedir. Zincirlerden kurtulup kanatlanmak isteyen ruhuyla, kendisini dünyanın geçici güzelliklerine davet eden şeytan arasında, müteredit, bocalamakta ve çok zaman hayata aynı anda hem “evet” hem “hayır” demektedir. İşte bundan do-

169 Zehra İpşiroğlu, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul 1978, s. 16.

ğan çatışmanın Nietzsche'ye göre trajik olduğu üzerinde daha önce durulmuştu. Fakat bu noktada çatışan birbirinden farklı iki değer daha vardır: İnsanın üzerine aldığı büyük sorumluluk (emanet) ve bu dünyaya zorunlu olarak bağlı olmaktan doğan acz arasındaki çatışma. Trajik olan, Batı düşüncesinde kazandığı mânâlar dışında ele alınırsa, Müslüman'ın hayatında bu şekilde ortaya çıkar.

Ne var ki, bu trajik'in sanat eserine aksedişi büsbütün farklıdır. İnsanın bu dünyaya zorunlu bağlılığının tasvirinden kuklada ve gölge oyununda olduğu gibi “komik” doğar. Sanatçı, mutlak karşısında, kuklaların kuklacı karşısında sahip olduğu hürriyetten daha fazlasına sahip olmadığının şuurundadır.¹⁷⁰ İnsanlar nasıl görünmeyen kuklacı tarafından ipleri çekilerek oynatılan kuklalara gülüyorsa –ki gülünen durum, üzerinde derin derin düşünülüp ibret alınması gereken bir durumdur– sanat eserine akseden “gölge gerçek” de o kadar zavallı ve gülünçtür.

O halde fenomenlerin iç yüzüne dalan irade bu zavallılığı bütün çıplaklığıyla teşhir etmekten çok, dünyayı trajik unsurlardan, yani tezatlardan arındırmakla asıl gerçeğe ulaşabilir. Bu bir bakıma dış gerçekliği “paranteze almak” mânâsına gelmektedir.¹⁷¹ Zıtlıklar vasıtasıyla kavrayabildiğimiz bu dünya,

170 Yahya Kemal, Ömer Hayyam'dan bu mealde bir rubaîyi Türkçeye şöyle çevirmiştir: “Biz kuklalarız oynatan üstâd felek/ Zannetme mecazdır bu hakikat gerçek/ Varlık sahnında oynadık bir müddet/ Sandük- adem ka'rina indik tek tek”. Bk. *Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1963, s. 25.

171 “Paranteze almak” tabiri, Edmund Husserl'indir, eşyanın tesadüfî yanını silmek ve böylece essentia'sını elde etmek mânâsına gelir. Bu fikir biraz değişik olmakla beraber, Max Scheler'in de felsefesine temel teşkil etmektedir: “Realite demek, zaman ve mekânda yer alma, şimdi ve burada olma, varlığın duyu idrakleri yoluyla kavranan bir yanı, tesadüfe bağlı nasıllığı demektir, insan olmak demek, bu çeşitten olan realiteye kuvvetle ‘hayır’ diyebilmeaktır. Buddha, eşya-

zıtlıklar kaldırıldığı takdirde, itibarî bir değere sahip olan çirkinlik, kötülük gibi sıfatlar artık düşünülemez için, son tahlilde “mutlak hakikat”le aynîleşecek olan güzellik, iyilik vb. olumlu değerler tamamen madde dışı bir planda kalacaktır. Çatışma ve bölünme maddîleşme ile ilgilidir. Sanat eserinde böylece tabiatın hâkimiyeti kalmayınca, tabiatın hâkim olduğu realist-natüralist sanatlardaki trajik biçim verme zorunluluğu, pürist bir nitelik taşıyan İslâm sanatlarında söz konusu olmayacaktır. Bu açıdan düşünüldüğü zaman, bugün Batı’da yaygın olan “soyut sanat” anlayışlarıyla İslâm sanatları arasında ilgi çekici yakınlıklar ortaya çıkmaktadır. Mondrian’a göre, pürist olmayan sanatlar, tabiatın hâkim olduğu sanatlardır. Böyle bir sanata, ferdî ile küllî arasında denkleşme meydana gelmediği için trajik biçim verme kaçınılmaz hale gelir. Çünkü Mondrian’a göre “trajik-olan”, maddîleşmenin tabii bir neticesidir. Sanat, trajik olan kaybolduğu ölçüde pürizme yaklaşır. Soyut güzelliğe, alışlagelmiş sanat ve tabiat elemanlarıyla ve taklit yoluyla ulaşmak mümkün olamaz. Aksine, pürizm, bunların daha başlangıçta inkârıyla başlar.¹⁷²

Yeni Roman’ın kurucularından olan Alain Robbe-Grillet, trajik düşüncesinin Batılı insana mutsuzluğu sevdirmeye uğraştığını, bu yüzden dertlerine derman aramayı düşünmediklerini söyler. Trajik düşüncesinin çıkmazı, ferdin, kendini bütününe tamamen dışında ve onunla çatışmak zorunda hissetmesidir. A. Robbe-Grillet, “Trajedi,” diyor, “gerçi dıştan sü-

ları seyretmenin çok güzel, fakat eşya olmanın çok korkunç bir şey olduğunu söylediği zaman bunu anlamıştı. Platon, eşyanın asıllarını görmek için ideaları seyretmek; ruhun kendisini duyu verilerinden çevirmesi ve kendi içine dönmesi gerektiğini söylerken de aynı şeyi görmüştü.” Bk. Scheler, *İnsanın Kozmolojisi*, çev. Tomris Mengüşoğlu, İstanbul 1968, s. 57.

172 İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981, s. 176 vd.

rekli bir hareket içindeymiş gibi görünüyor, ama aslında evreni homurdanan bir yakınma içinde donduruyor. (...) düşünce uygarlığımızın bize zorla kabul ettirdiği trajedi koşullarından kurtulmak pek kolay değildir. O kadar ki, doğa düşüncesine ve alinyazısı inancına sırt çevirmenin dahi bizi trajediye götüreceği söylenebilir.”¹⁷³

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, hayata aynı anda hem “evet”, hem “hayır” diyen insan esasen trajik bir çıkmazdadır. Yani trajik, evrenin özünde var olan bir şeydir. Çünkü maddî tarafımızla bu dünyaya zorunlu olarak bağlıyız. Fakat trajik olanın sanat eserine aksedip etmemesi, sanatçının tabiat karşısında aldığı tavırla doğrudan doğruya ilgilidir. İslâm sanatlarında gerçekliğin kavranışıyla ilgili olarak verdiğimiz bilgilere dayanarak, Müslüman sanatçının trajik olandan şuurlu olarak kaçtığını söyleyebiliriz; fakat tabiatı ve hayatı olduğu gibi aksettirmek gayesinde olsaydı, şüphesiz, o da trajik biçime ulaşacaktı. Fakat maddilikten, dolayısıyla çatışmadan arındırılan bir dünyada trajedi düşünülebilir mi? Öyle bir dünya ki, Müslüman sanatçıyı doğrudan epik’e götüren “harikulâde” artık orada tabii bir hadise haline gelmiştir. Tanpınar’ın ifadesiyle “harikulâde”, insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önlediği için trajik doğmaz.¹⁷⁴

Bu meseleyle Cemil Meriç de ilgilenmiştir; *Bir Dünyanın Eşiğinde* adlı eserinde Quinet’den “Dram şüphe ile iman arasındaki bocalayıştan doğar” sözünü naklettikten sonra, trajedinin milletlerin hem kalbinde, hem kafasında oynadığını, Sofokles’in Sokrat’la, Shakespeare’in Bacon’la çağdaş olduğunu söyler. Fakat Hind’de trajedi yoktur; çünkü:

173 A. Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, İstanbul 1981, s. 92.

174 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976, s. 26.

Hind sahnesini aydınlatan bu panteizm. Böyle bir tiyatrodan üç birliğe ne lüzum var? Kahramanlar istedikleri yerde dolaşırlar. Sahne boyuna değişir. Yerde başlayan maceranın gökte sona erdiği, iki perde arasında yıllar geçtiği olur. Umumiyetle tek macera ve sığ bir psikoloji. Kahramanlar kanlı canlı birer varlıktan ziyade, bir hayal, bir şiir. Böyle bir sahnede kan dökülemez. Tropik ormanların doruklarında esen Himalaya rüzgârı, ama ne yırtıcı hayvanların kükreyişleri duyulur, ne alaycı kuşların keskin çığlıkları. Ümitsizlik yok, Hind tiyatrosunda. Dünyaya bir defa gelmiyoruz ki. Biz de bir gün mutluluğa ereceğiz. Haksızlık nasıl olsa cezalandırılacak, fazilet mükâfatsız kalmayacak. Sahne de hayatın daha doğrusu hayatların bir özeti (...) Korku uzun sürmemek şartı ile, güzeldir. Bunun içindir ki, durum sarpa sarınca Tanrı'nın arabası imdada yetişip kahramanları acıdan ve realiteden kurtarıverir. Avrupalı'nın mucize diye adlandırdığı bu müdahaleler, Hindli için gerçeğin ta kendisi, yani tabii.¹⁷⁵

175 Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, s. 87 vd.

II

Trajik Kahraman

Hakikat bu apaçık ve kat'i bir imtihandı.

Ona büyük bir kurbanlık fidye verdik.

– Kur'an-ı Kerim

Ölüm, sūfîler tarafından sevgiliye kavuşma (şeb-i arus) olarak kabul edilmiştir. Ölüm korkusunu yenen birisi için artık kadere meydan okumak gereksizdir. Varlıkta yalnızca değişmeyi ve kaçınılmaz ölümlülüğü gören ve buna karşı ümitsiz bir mücadeleye giren fert, ister istemez trajik biçime ulaşacaktır.

Ölüm, duyularımızla kavradığımız gerçekliğin sonsuza kadar aşılması demektir. Önceki bölümlerde, sūfîzmin ve sūfîizm etrafında teşekkül eden sanatın, gerçekliği aşarak öz'e, görünenlerin ardındaki görünmeyene ulaşmaya çalıştığı, bunun metodunun da aşk olduğu üzerinde durmuştuk. Gerçekliği aşma düşüncesiyle aşk arasındaki ilişki, gerçeklik kaygısıyla trajik arasındaki ilişkinin yerini alır. Aşk'ta hamleler, trajik'te düzenli bir gelişme, yani olaylar serisi vardır. Gerçekçilik, tabiat ilimlerinin de vazgeçemediği illiyet (*causalite*) ilkesini de beraberinde getirdiği için, belirli bir yönde gelişen olaylar arasında zorunlu bir sebep netice münasebeti düşünülür. Bu yüzden kahraman kaçınılmaz sona varmak zorundadır. Oluşun sonsuz çeşitliliği böylece tek'e indirilmekte, dolayısıyla tesa-

düf, mucize ve Allah'ın lütfu gibi durumlar dışarıda bırakılmaktadır. Ama her şeye rağmen hür kabul edilen fert, bu kaçınılmaz sona isyan eder, karşısına çıkan aykırı güçlerle savaşır ve yenilir. Artık o bir suçludur, fakat bu şekilde bir suçlu oluş insanlığın gelişmesi ve yükselmesi için şarttır, yükselmek için trajedi şarttır.¹⁷⁶ Bu mânâda trajedinin ne olduğu şu cümleyle özetlenebilir: Brutus eğer Sezar'ı öldürmeseydi suçlu olacaktı, çünkü Roma onun elinde felâkete sürükleniyordu. Sezar'ı öldürdüğü için yine suçludur, çünkü onu seviyordu.¹⁷⁷

Görüldüğü gibi, katıksız bir trajik durumda gerçekleştirilmesi gereken yüksek bir değer söz konusudur. Ne var ki, bu yüksek değer gerçekleşirken bir başka yüksek değer yok olur. Sanat eserinde bu mânâda bir "trajik", Müslüman sanatçının hiç anlayamayacağı bir durumdur. Esasen hayatta buna benzer durumlarla karşılaşmanın her zaman mümkün olduğunu o da bilir. Fakat kalemi eline aldığı zaman mademki değiştirebilme

176 Metin And, Şiirlerdeki Muharrem ayinleri ve buradan doğan Taziye'nin İslâm dünyasında ortaya konan tek dram olduğunu, ritüel ve mithos'un Taziye'ye dönüşmesi çok yakın tarihlerde gerçekleşmişse de, bu oluşumu hazırlayan etkenlerin içinde de dramatik unsurların bulunduğunu söyler. And'a göre, Yunan tragedyasında da, Taziyelerde de insan kaderi en önemli unsurdur. Lord Raglan'ın tragedyaya ve efsane kahramanında bulunduğu 22 niteliğin 18'i, Taziye'nin kahramanı Hz. Hüseyin'in şahsında toplanmaktadır, ki bu yüksek bir rakamdır. Bütün nitelikleri üzerinde toplayan tragedyaya ve efsane kahramanı yoktur. En yüksek sayıya Kral Oedipus 21 nitelikle ulaşır. Bu konuda geniş bilgi için Metin And'ın şu makalelerine bakılabilir: "İslâm'da Tragedya Kahramanı ve Tragedya Örnekleri", *Ulusal Kültür*, nr. 2, Ekim 1978, s. 147 vd; "İslâm Folklorunda Muharrem ve Taziye", *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı*, III, 1976, s. 1 vd; "Dramatik Köylü Oyunları Açısından Muharrem, Aşure ve Taziye", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, VI, 1977; "Çağcıl Tiyatro Açısından Geleneksel Bir Kaynak", *Türk Tiyatrosu*, nr. 422, Ekim-Aralık 1976; "Muharrem Törenleri ve Sanat", *Milliyet Sanat Dergisi*, nr. 303, 25 Aralık 1978; "10. Uluslararası Antropoloji Kongresi, Hint Şuherinin Muharrem Törenleri, Nepal Kültürü", *Milliyet Sanat Dergisi*, nr. 306, 15 Ocak 1979.

177 Ionna Kuçuradi, *age*, s. 9 vd.

gücüne sahiptir, öyleyse Sezar'ı Brutus'a niçin öldürsün? "Roma'yı kurtarmak için!" cevabı da onun için tatmin edici olmaktan uzaktır. Trajedi şairi isterse Roma'yı kurtaracak fevkalâde bir çare bulabilir, Brutus'u böylece suçluluktan kurtarabilir. "Fakat bu gerçekte de böyledir," dediğinde, Müslüman şairin cevabı ancak şu olabilir: "Bu, olmuş bitmiş bir olay olduğuna göre, onu yazmak artık tarihçinin vazifesidir, şairin değil. Şair yazsa yazsa Sezar'a mersiye yazar, Brutus'u ise lânetler."¹⁷⁸

Kısaca söylemek gerekirse, yüksek bir değeri gerçekleştiren başka bir yüksek değer yok edilmesi, Müslüman sanatçının asla kabul edemeyeceği bir durumdur. Aristo'nun anladığı gibi bir arınma (katharsis) düşünülemez.¹⁷⁹ Esasen Sezar öldürülünceye kadar, bütün şartlar hazır olsa bile, ölümü zorunlu değildir. Zorunluluk, ancak onun ölümünden sonra, yani durum artık değiştirilemeyecek hale gelince söz konusu olabilir. Çünkü o âna kadar, gerçekleşebilecek birçok imkân vardır.

Kur'an-ı Kerim'de ve *Tevrat*'ta bazı farklarla anlatılan Hz. İbrahim ve oğlu kıssası bu bakımdan ilgi çekicidir. Hz. İbrahim, rüyasında oğlunu boğazladığını görür. Bu, bir ilâhî emirdir:

Vakta ki bu suretle ikisi de Allah'ın emrine ram oldular. İbrahim onu alnı üzerine yıktı. Biz ona: "Ya İbrahim, rüyana sadakat gösterdin. Şüphesiz ki biz iyi hareket edenleri böyle mükâfatlandırırız," diye nida ettik. Hakikat bu apaçık ve kat'î bir imtihandı. Ona büyük bir kurbanlık fide verdik. (K, 37/101-106)

Hz. İbrahim'in ilâhî emri gerçekleştirmek gayesiyle oğlunu alnı üzere yıkması, birçokları tarafından katıksız bir trajik du-

178 Meselâ Kanunî'nin devletin bekası uğruna çok sevdiği oğlu Şehzade Mustafa'yı boğdurtması katıksız bir trajik durumdur. Klasik Osmanlı tarihlerinde bu olayın hikâye edilmesi dışında bazı mersiyeler de yazılmıştır. Meselâ Taşlıcalı Yahya Bey'in mersiyesi.

179 Aristo, *age*, s. 22.

rum olarak görülmüştür. Fakat başlangıçta zorunlu gibi görünen bir sonucun, ilâhî bir lütufla nasıl zorunlu olmaktan çıktığını göstermesi bakımından üzerinde ayrıca durulmaya değer. Esasen bir yüksek değeri gerçekleştirirken bir başka yüksek değeri yok eden ve bu yüzden suçlu duruma düşen kahraman etik (ahlakî) bir eylem içindedir. Buna karşılık, Kierkegaard'ın açık bir şekilde gösterdiği gibi, İbrahim peygamberin fiili, ahlâkî aşan bir fiildir.¹⁸⁰ Mesele bu kadarla da bitmez; imtihanı başardığı için kendisine son anda verilen “büyük kurbanlık fide”, yüksek bir değer gerçekleştirirken bir başka yüksek değer yok olmasını önlemiştir. Hâlbuki trajik kahraman her halükârda suç işlemek durumundadır. Eğer büyük kurbanlık fide verilmeyip de İbrahim peygamber oğlunu gerçekten boğazlasaydı, trajik bir durum ortaya çıkar mıydı?

İlâhî bir emir olmayıp da İbrahim peygamber imanını kendiliğinden ispat etmeye kalkışsaydı, o zaman belki kendisine büyük kurbanlık fide verilmeyecek ve gerçekten suçlu duruma düşecekti. Fakat ilâhî emir vaki olup da oğlunu gerçekten boğazlasaydı, Allah kötüyü emretmeyeceği için, suçlu duruma düşmeyecekti. Ama oğlunu çok seven bir baba olduğu için şüphesiz acı çekecekti. Nitekim bu acıyı kurbanlık fide gönderilinceye kadar çekmiştir.

Rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Müslüman sanatçı, kahramanını böyle iki yüksek değer arasında seçim yapma zorunluluğunda hiçbir zaman bırakmamıştır. Bazen yüksek bir değer çöküşünü göstermekle beraber, Müslüman hikâyesinde, genellikle yüksek bir değer gerçekleşmesi söz konusudur.

Daha önce sözünü ettiğimiz Barsîsa hikâyesi bu açıdan dikkate değer bir örnektir.¹⁸¹ Bu hikâyede yok edilen üstün bir

180 Kierkegaard'ın ilginç yorumu için bk. “Korku ve Titreyiş’ten”, çev. Erol Gündör, *Türk Edebiyatı Dergisi*, C. 1, nr. 1-3.

181 Bk. Birinci Bölüm.

değer vardır: Barsîsa, gece gündüz ibadet eden biri olduğu halde şeytanın oyununa gelerek, kendisine iyileştirmesi için gönderilen padişah kızını kirletir ve öldürmek zorunda kalır. Gerçekleşen hiçbir yüksek değer olmadığı gibi, son anda, kendisini kurtaracağı ümidiyle şeytana secde bile eder. Hayata, dünya zevklerine bağlılığı idam sehvasında bile pişmanlık göstermesine mani olmuştur. Buna benzer bir olayda, Margaret ile yaşayan Faust'a, tam Barsîsa'nın durumuna düşmek, yani Mefisto'nun oyununa gelmek üzereyken Margaret'in hayali görünür ve ona yaşadığı aşkın yüceliğini hatırlatır. Bunun üzerine bulunduğu yerden fırlayarak hapishaneye koşan Faust, onu cellâdın elinden kurtarmaya çalışır. Fakat Margaret için artık yaşamak lüzumlu değildir, önem verdiği tek şey, gerçek bir aşkın samimiyetidir. Faust ise, Mefisto'nun görmek istediği aşağılık zevklerin üzerine yükseldiği için kurtulmuş, yani bir değeri gerçekleştirmiştir. Bu noktada Faust tam mânâsıyla trajiktir. Suçludur, fakat suçluluk onun yükselmesini sağlamıştır. Kurtulan sadece Faust değildir: Çocuğunu öldürdüğü için hapse atılan Margaret de artık arınmış ve yükselmiştir:

MARGARET – Tanrının ulu mahkemesi! Sana sığınyorum!

MEFİSTO – (Faust'a) Gel, gel! Yoksa seni burada onunla bırakırım!

MARGARET – Ben seninim Tanrım! Beni kurtar! Siz melekler! Beni korumak için etrafımı sarınız! Haynrih, senden korkuyorum!

MEFİSTO – Hükümü giydi!

YUKARDA MELEKLERİN İLÂHİSİ – Kurtuldu!¹⁸²

Sultan Veled *Maarif*'te Barsîsa'nın ibadetlerini zahiren yerine getirdiğini, esasen bu ibadetlerin ona bir şey kazandırmadığını söyler.¹⁸³ Bunun aksi olsaydı, yani Barsîsa gerçekten

182 Goethe, *Faust*, çev. S. Bedri Göknil, İstanbul 1935, s. 74.

183 Sultan Veled, *age*, s. 8.

inanmış bir insan olsaydı, şeytanın iğvasına kapılmaz, hatta onunla mücadele ederek kötülüklerden büsbütün arınabilir, hakikate ulaşabilirdi. “Her düşman senin ilacındır,” diyor Mevlânâ, “Senin için hoş ve faydalı bir kimyadır” (M, IV/b. 94). Çünkü insan imtihan için, iyi ile beraber kötüyü de karşı karşıya bırakılmıştır (K, 21/35). Barsîsa kötüyü mücadele edemediği için hem canını hem imanını kaybeder. Hâlbuki padişahın kızına gerçekten âşık olsaydı, bu aşk, yüksek bir değer gerçeğe dönüşmesi şeklinde tezâhür edebilir, yani Leylâ ile Mecnûn hikâyesinde olduğu gibi, cismanî hüviyetinden arınabilirdi. Nitekim Leylâ, Mecnûn’u bulmak için çöle gider ve onu bulunca gerçek âşık olup olmadığını anlamak gayesiyle,

*Gel bezm-i visâle mahrem olgıl
Bir lahza benimle hem-dem olgıl*

diye davet eder. Fakat Mecnûn,

*Yakmağa beni yeter hayâlin
Yokdur bana taakât-ı visâlin
Zinhar getirme ey semen-ber
Ayine-i arızın beraber
Bir zerreye kim vücüd yokdur
Ayîneden ana süd yokdur*

...

*Aşk etdi binâ-yı vaslı muhkem.
Ma'nîde beni seninle hem-dem
Ref oldu bu i'tibâr-ı suret
Hâşâ ki olam şikâr-ı suret*

...

*Bende olan aşikâr sensin
Ben hod yokum ol ki var sensin
Daim sana bendedir tecellî
Ben gayrdan olmuşum teselli
Ger ben ben isem nesin sen ey yâr*

*Ger sen sen isen neyim men-i zâr
Çün men olubam seninle memlû
Vahdet revîşinde hoş değil bu*

sözleriyle Leylâ'nın teklifini reddeder. Bunun üzerine Leylâ ona aşkında ikiyezlülük bulunup bulunmadığını anlamak için kendisini imtihan ettiğini söyler:

*Aşkında riya gümân ederdim
Etvârını imtihan ederdim
Gam-nâk idim eyledin beni şad
Bu kayd taallûkundan âzâd
Bir gâfil-i hod-perest idim ben
Cehl ile müdâm mest idim ben¹⁸⁴*

Görüldüğü gibi, yüksek bir değer gerçekleşmiştir. Buna karşılık yok olan bir başka yüksek değer söz konusu değildir. İbrahim peygamberin de Allah tarafından imtihan edildiği ve imtihanı başarıyla geçmesi dolayısıyla “büyük kurbanlık fidye” verildiği hatırlanacak olursa, Müslüman hikâyesinin temelindeki mantık ortaya çıkar. Mecnûn burada artık trajik değil, epik bir kahramandır. Epik kahraman, yok olmayı göze alabilen, hayatın geçici güzelliklerine kuvvetle “hayır” diyebilen kişidir. Gerçekleşen değer ise, Birlik’te “beka” bulmak. Mecnûn, tıpkı Hz. İbrahim gibi putları kırmış, yani ruhundaki bütün çatışmaları yenmiş ve ebediyen arınmıştır.

Bu noktada şöyle bir soru sorulabilir: Mecnûn eğer Leylâ'nın davetini kabul etseydi –ki Leylâ'nın davetini Apollon'un daveti olarak kabul edebiliriz– trajik bir kahraman olabilir miydi? Bu soruya “hayır” cevabını verebiliriz; çünkü o zaman Barsîsa'nın durumuna düşecek, böylece kendisini yücelten aşk yok olacak, buna karşılık hiçbir değer gerçekleşmeyecekti.

184 Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, s. 354 vd.

Kısaca, aşk'ı yok etmek, klasik trajedideki suç gibi etik bir nitelik taşımadığı için, Mecnûn sadece suçlu olacaktı. Bir başka ifadeyle, Mecnûn'un Leylâ'nın davetini kabul etmesi halinde işleyeceği suç zorunlu değildir. Barsîsa'nın –belki de– sevdiği kızı öldürmesi eğer zorunlu olsaydı, o yine suçlu olacak, fakat aşağıların en aşağısına düşmeyecek, aksine yücelecekti.

İşte bu mânâda bir suçlu oluş, yaşanan hayatta her zaman görmek mümkünse de, İslâm sanatlarında hiçbir zaman konu edinilmemiştir. Esasen işlenmeye değer tek konu vardır: Aşk. Aşk yüksek bir değer, hiçbir yüksek değeri yok etmeksizin gerçekleşmesi mânâsına gelir. Kahraman her zaman âşıktır ve onun hikâyesi her zaman “epik”tir.

III

Kıssadan Hisse

Söz az ve öz gerektir vesselâm

– Mevlânâ

Mistik doktrinlerle ilişkisi bulunan bütün sanatlarda “trajik-olan”dan sonuna kadar kaçıldığı bir gerçektir. Müslüman hikâyesi ve temaşa sanatları için de aynı şey rahatlıkla söylenebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bunun için Müslüman yazarların “fevkalâde”ye duydukları ilgiyi eleştirerek bunu “insanın kendi kâinatına sahip olamayışı” diye yorumlamıştır. “Fevkalâde” yüzünden kaderiyle karşı karşıya hiç gelemeyen kahraman, zor durumlardan mucizevî tesadüflerle, cinlerin, ifritlerin yardımıyla, simya yoluyla yahut tesadüfen ele geçirdiği “Mühr-i Süleyman” sayesinde kurtuluverir.

Meselâ *Gencîne-i Hikmet*’te Ebu Ali Sina simya ilmini bilmektedir. Aziz Efendi’nin *Muhayyelât*’ında ise Şehzade Asil, Süleyman peygamberin yüzüğüne sahiptir. Bu örneklerle bakarak, yazarın kahramanlarını şuurlu olarak kaderle karşı karşıya getirmediği neticesine varabiliriz. Çünkü kaderiyle karşı karşıya gelen kahraman ya yenilecek yahut meydan okuyarak mücadeleye girecektir. Bu da bir bakıma mahlûku yaradanının karşısına dikmek mânâsına gelmektedir. Nakkaşın figürlerini canlı göstermekten kaçması gibi, hikâyeci de bu tehlikeli du-

rumdan, yani trajik'ten kaçır. Ebu Ali Sina hikâyesini hatırlatan Tanpınar, "Büyüyü, simya adıyla o kadar kolayca mubahın çerçevesi içine almasıydı, bu hikâye, bizim eski kültürümüzün Faust hikâyesi olabilirdi," diyor.¹⁸⁵

İbn Sina halk arasında zamanla destanî bir şahsiyet haline gelmiş ve adı etrafında birçok masal teşekkül etmiştir. Haya-tı hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir zat, Seyyid Ziyaeddin Yahya, bu masalları toplayarak *Gencîne-i Hikmet* adını verdiği bir eser yazar. Gerçekten de bu eserin kahramanı olan Ebu Ali Sina ile Faust arasında bazı paralellikler kurmak mümkündür. Ne var ki, hikâyelerin daha başında, Ebu Ali Sina ile ikiz kardeşi Ebu'l-Haris'e bir mağarada simya öğretilerek daha sonra karşılaşacağımız fevkalâde durumlara zemin hazırlanır. Nitekim iki kardeş mağaradan çıkarılarken halk tarafından cadı oldukları zannıyla yakalanırlar; fakat Ebu Ali Sina, orada bulunan bir havuza atlayarak simya kuvvetiyle Mısır'a çıkar. Kardeşi Ebu'l-Haris ise ellerine bağladıkları ipe tırmanır ve kendini o dem Bağdat'ta bulur. Simya kuvveti her şeyi hallettiği için artık trajik bir durumla karşılaşmak mümkün değildir.¹⁸⁶

Bu mânâda bir "fevkalâde"nin, Aristo'nun trajedinin en önemli elemanlarından biri olarak gösterdiği fevkalâdeden (olağanüstü) tamamen farklı olduğu açıktır.¹⁸⁷ Çünkü trajedide, fevkalâdelik trajik için şarttır, Müslüman hikâyesinde ise, aksine, yukarıda da kısaca temas ettiğimiz gibi, kahramanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önler. İbrahim peygambere, tam oğlunu boğazlayacakken "büyük kurbanlık fide" gönderilmesi gibi...

Edebiyatta çok zaman sembolik bir mânâ taşıyan simya'yı, İbn Haldun, "harflerin sırlarını öğrenme bilgisi" şeklinde tarif

185 Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 26.

186 Ahmet Ateş, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn Sina", *Türkiyat Mecmuası*, C. XI, 1954, s. 33 vd.

187 Aristo, *age*, s. 32 vd.

etmektedir. Allah'ın güzel adları (Esmâü'l-Hüsnâ), varlıkların bütün sırlarını taşıyan harflerden meydana gelmiştir. Ruhlar bu bakımdan Esmâü'l-Hüsnâ ve ilâhî kelimelerle tabiat âleminde "tasarruf imkânına" sahiptirler.¹⁸⁸ Müslüman hikâyecinin kahramanlarına bu tasarruf gücünü vermesi yahut başka fevkalâde güçlerle donatması, onları zaman ve mekân kaydından kurtarmak ve okuyucusuna bu "âlem-i fânî'de bir "reng-i beka" göstermek içindir. Nitekim resimde perspektifin inkârıyla hikâyede zaman ve mekân kaydından azade oluş, aynı estetik prensiplerin değişik tezahürleridir. Hikâye kahramanı, "ân-ı vâhid"de dünyanın bir ucundan diğer ucuna, hatta insanların bilemediği bir başka dünyaya rahatça gidebilir. Perspektifin inkârıyla mekân ve buna bağlı olarak zaman ortadan kalktığı için, böyle bir sahnede her şey imkân dahilindedir, ümitsizlik dışında. Nasıl ki resimde ve şiirde nesnelerin direnişi kırılmış, sanatçının iradesine ve muhayyilesine tâbi olmuşsa, hikâye'de de kahramanlar tamamen sanatçının muhayyilesine bağlı olarak hareket ederler. Zaten hikâye gerçeğe benzerlik gayesi güdülmediği için, okuyucuyu yahut dinleyiciyi ne kadar meraklandırır, ne kadar şaşırtırsa, o kadar başarılı demektir. Tesadüflerin peşinde koşarak, olmazı olur kılarak daima mutlu bir sona varan hikâye, eğlendirirken aynı zamanda ibret dersleri de vermelidir. Yani önemli gayelerden biri "kıssadan hisse"dir. Nitekim Giritli Aziz Efendi, *Muhayyelât*'ın girişinde eserini hangi gayelerle yazdığını şöyle belirtir: "İşbu hikmetli kitap her ne kadar muhayyelât gibi görünüyorsa da içe doğuş vaki olan saatlerde yeteri kadar okunursa gönüldeki gamı dağıtma özelliği mutlaka görülecektir."¹⁸⁹

188 İbn Haldun, *Mukaddime III*, s. 20 vd.

189 *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, haz. Ahmet Kabaklı, MEB 1000 Temel Eser, İstanbul 1973, s. XV.

Müslüman hikâyesinde hâkim olan sürpriz mantığı şüphesiz ki gerçeklik kavrayışıyla yakından ilgilidir. Sahip oldukları fevkalâde güçlerin yardımıyla istedikleri an istedikleri yerlerde olabilen ve her türlü işin üstesinden gelen (göz açıp kapayıncaya kadar bir saray kurmak gibi) kahramanlar, aslında kuklacının iplerine bağlı kuklalardan, minyatür ve Karagöz figürlerinden farklı değildir. Nakkaşın kafasında nasıl hazır biçim kalıpları varsa, hikâyeci de, aynı şekilde hazır kahramanlara sahiptir. Bu bakımdan konuları tamamen farklı hikâyelerde bile, benzer özelliklere sahip kahramanlarla karşılaşırız. Entriyanın bulunmadığı, fakat fevkalâdeye dayandığı için tecessüsü sürükleyip götüren Şark hikâyesinde kahramanın ipleri daima hikâyecinin elindedir. Onun iradesi olmadan hiçbir işe kalkışamaz.

Olayın geçtiği zaman ve mekânın da hikâyeciyi hiç ilgilendirmediğini söyleyebiliriz; Çin'de de geçse, çevre, aslında okuyucuların bildiği, tanıdığı çevredir. Yani ne kadar uzağa gidersek gidelim hep burada ve ebedî bir şimdideyizdir. Çin padişahı da aynı dili konuşur, Hind padişahı da.

Müslüman hikâye geleneği İran kanalıyla Hind'e kadar uzandığı ve dolayısıyla panteizm esprisi taşıdığı için hiç zorluk çekilmeden tasavvufî kılığa sokulabilmiştir. Bilhassa eğlendirici olmak vasfı sūfilere cezbetmiş, bu yolla fikirlerini rahatça yayabilme imkânını bulmuşlardır. Onlar için sırf hikâye önemli değil, hattâ lüzumsuzdur. Ancak ahlâkî bir gayeye hizmet edebildiği zaman Müslüman'ın hayatında yer almasına cevaz verilir. Yani her kıssa mutlaka bir hisse vermelidir. *Binbirgece Masalları* gibi Hind menşeli olan ve İslâm dünyasında çok okunan *Tutiname*'de de hikâyenin ilk planda nasıl anlaşılması gerektiğine dair önemli bir ipucu buluyoruz: Kocasını seyahate çıkan bir kadın âşığına koşmak için sabırsızlanmaktadır, fakat bir de papağanının fikrini sormak ister. Bunun üzerine papa-

ğan kadına hikâyeler anlatmaya başlar. Öyle meraklandırıcı hikâyelerdir ki, kadın bir türlü bırakıp gidemez. Böylece aradan yetmiş gece geçer. Yetmişinci gece sonunda kocası döner, kadın da günah işlemeye fırsat bulamaz.¹⁹⁰

Osmanlı “güzide”sinin kıssadan hisseye diyeceği yoktur, fakat bir cümleyle söylenebilecek bir hakikati, sayfalarca yazarak söylemeyi abesle iştigal sayar. O, daha ziyade büyük aşk hikâyelerine tutkundur; alır *Leylâ vü Mecnûn*, *Yusuf u Züleyha*, *Husrev ü Şîrin*, *Cemşîd ü Hurşîd* gibi, daha önce birçok defa işlenmiş hikâyelerin genel çerçevelerini, aşkı yeniden dokur. Onun nazarında konu öyle pek önemli değildir, daha doğrusu, değer verdiği tek konu vardır: Aşk.

Esasen Müslüman hikâyesini müstakil bir form olarak ele almak bize pek mümkün görünmüyor. Hikâye diğer türlerle öylesine iç içedir ki, Binbirgece geleneğini devam ettiren az sayıda hikâye kitabı (*Gencîne-i Hikmet*, *Muhayyelât*, *Kâmilü'l-Kelâm* vb) istisna edilirse, hep yardımcı unsur olarak kabul edilmiştir. Bilhassa tasavvuf muhitlerinde, anlaşılması her zaman mümkün olmayan fikirleri halkın daha iyi anlaması için hikâyeye başvurulmuştur. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si ve benzeri kitaplar iç içe girmiş hikâyelerle doludur.

Fakat aydınlar seviyesinde hikâyenin pek fazla itibar görüldüğü söylenemez. Bu yüzden bilinen hikâyelerden çoğu folklorik özelliğini muhafaza etmiş, dolayısıyla romana, daha doğrusu Doğu'nun romanı diyebileceğimiz büyük hikâyeye ulaşamamıştır. Bilhassa Osmanlı terkiibinde sanatçının en üstün seviyede soyutlamaya, bunun tabii bir neticesi olarak tek-sife yönelmesi ve –tabir caizse– gevezelikten hoşlanmaması, meddahlığın küçümsenmesine sebep olmuştur. Hikâyeyi “mâ-

190 *Tutiname*, haz. Şemsettin Kutlu, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul (tarih-siz).

nend-i kissahan” uzatmak güzideler arasında hoş görülmez, alay mevzuu olurdu. Koca bir hikâyeyi bir beyte sığdırabilmedeydi marifet. “Pes suhan kûtâh bâyed vesselam.” (M, I/b. 18)

Hikâye, daha ziyade halk tarafından tutulan, hattâ saraya bile sokulan meddahların, kissahanların inhisarındadır.¹⁹¹ Bununla birlikte, büyük aşk mesnevîleri olsun, meddah hikâyeleri olsun, hepsi aynı dünya görüşünden ve aynı estetik prensiplerden hareket edilmek suretiyle ortaya konmuştur. Genel olarak hikâye sınırları içinde değerlendirebileceğimiz bütün verimlerde, Batı dramının aksine gelişme değil, sürpriz vardır. Batılı mânâda dramatik kurgu olaylar serisinde illiyet bağı gerektirir. Yani olaylar belli bir istikamette gelişir, toparlanır ve kapanır. Hâlbuki Müslüman hikâyesi anî hamlelerle sürprizden sürprize geçer, Batılı bir kafanın asla anlayamayacağı, mantıkî bulmayacağı geçişlerle yeni olaylara açılır. Bir sonraki olayın, önceki olayla zarurî bir bağının bulunması öyle pek önemsenecek bir şey değildir. Çünkü o zaten derinliğine yaşamakta olduğu hayatın benzerini ortaya koymak gayesinde değildir.

Müslüman hikâyecisi, okuyucuyu belirli bir süre olsun, hiçbir şeyin imkânsız olmadığı ebediyet âlemiyle karşı karşıya getirmeye çalışır. Kahramanlarına verdiği fevkalâde güçlerle, bir bakıma, o büyük sorumluluğun (emanetin) altından kalkmak aczini hiç değilse, hayal âleminde kahramanlığa dönüştürerek tatmine ulaşmak istemektedir.

191 Meddahlar hakkında bk. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1966, s. 361 vd. Ayrıca bk. Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1942, s. 5 vd.

Altıncı Bölüm

HOŞ SADÂ

Âvâzeyi bu âleme Dâvüd gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede hoş bir sadâ imiş
– Bâkî



دیوان بلاغت
عبدالعزیز ابن
سلطان سلیمان

حق چسپی و لیسہ اولور میدی معراج اکا
قیلمشدی عالی خلعت سر اسرودی نور
شیخ زسار ایچگون دیدیلر و معراج اکا
حق یونلده اختیار قرا دیب فرخم دیدی
کینه ایدی ورسلدرد و جواهر معراج اکا
حق تاناکت رسول شمع شفاعت کاندیر
خلق عالم روز مشرود و معراج اکا

I Şiir ve Nesir

Nesir raiyyet gibidir ve nazım padişahıdır.

– Kâbusnâme

Kur'an-ı Kerim'de şairler aleyhinde bazı ayetler bulunmaktadır.¹⁹² Zaman zaman bu ayetlerden hareketle İslâm'ın şiiri yasakladığı, dolayısıyla şairlerin, söyledikleri ne olursa olsun, İslâm'a ters düştükleri öne sürülmüştür. Hz. Peygamber'in şiiri sevdiği, bazı şairleri koruduğu ve yaklaşık bin beş yüz yıllık bir şiir birikimi göz ardı edilerek verilmiş bir hükümdür bu. Peygamber, bir kasidesi dolayısıyla Ka'b b. Zühre'ye hırkasını hediye ettiği için söz konusu kaside *Kasidetü'l-Bürde* adıyla şöhret kazanmıştır. Hassan bin Sabit ise Peygamber'in şairi olarak tanınıyordu. Ayrıca Ali ve Ebubekr gibi büyük sahabeler şiir söylemişlerdir. Öyleyse Şuara suresindeki ayetlerin dikkatli okunması, özellikle şu ayetin göz önünde bulundurulması gerekir: "Ancak inanıp iyi işler yapanlar, Allah'ı çok ananlar ve zulme uğradıklarında kendilerini savunanlar böyle değildir." (K, 26/227)

Sözü edilen ayetlerde şiir yasaklanmamakta, fakat sınırları çizilmektedir. Böylece şiirle vahiy birbirinden ayrıldığı gibi,

192 "Şairlere bātıla inananlar uyar. Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını görmez misin? Onlar yapmadıklarını yapmış gibi söylerler." (K, 26/224-225)

rahmanî şiir de farklı bir yere konulmuş olmaktadır. İlk bakışta kesin hükümler taşıdığı izlenimi uyandıran ayetlerin, İslâm'ın her devrinde şairler yetiştigiğine göre, hiçbir zaman yasak olarak anlaşılmadığı söylenebilir. Zira gerek Arap, gerek İran şiiri, dünya edebiyatının tanıdığı en büyük şiirlerdir. Önceleri bil-hassa İran şiirinin tesiri altında kalan Türk şiiri de 16. yüzyıldan itibaren bu kervana katılır.

Şiir, Müslüman edebiyatlarında, tasavvufî cereyanlar yaygınlaştıktan sonra nesrin önüne geçmiştir. Özellikle İran ve Anadolu sahalarında tasavvufî duyarlık yepyeni bir sembolizme yol açmış, İbnü'l-Arabî, Mevlânâ, Hâfız gibi şairlerde serbest oluşum dönemini yaşayan bu sembolizm, daha sonraki dönemlerde İran ve Türk şairleri tarafından sistemleştirilmiş, böylece bütün şairler tarafından ortaklaşa kullanılan bir mecazlar sistemi doğmuştur. Özellikle Türk şiirinde ilhamın geri planda kaldığını, şairin kelimelerle girift düzenlemeler yapmaya başladığı üzerinde daha önce durulmuştu.

Mezâmîr'deki, "Gök kubbe altında söylenmemiş söz yoktur," hikmeti uyarınca, söylenmemiş sözler aramaktan ziyade, "hoş sadâ"yı yakalamaya çalışan şair, artık musikinin peşindedir. Çünkü "Bâkî kalan bu kubbede hoş bir sadâ"dır. Divan şiirinde musikileşme eğilimi gerçekten çok güçlüdür. Sınırları aşağı yukarı belli bir mecaz sistemi içinde yeni şeyler söylemek çok zor olduğu için, divan şairinin gayelerinden biri de, daha önce söylenmiş çok daha iyi söylemektir. Sık sık sözünü ettiğimiz çeşitleme (tenevvü) prensibi burada da karşımıza çıkar. Kelimeleri büyük bir titizlikle seçen, çağrışımları beytin arka planında daha girift bir biçimde düzenleyerek asıl güzelliğe biraz daha yaklaşmayı deneyen şairin davranışı, meselâ bir sathı girift geometrik bir kompozisyonla tezyin eden sanatçının tavrından farklı değildir. Her kelimenin plastik değeri yanında melodik değeri de vardır ve her beyit kendi içinde gelişmesini tamamlayan bir musiki cümlesidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Neşâtî'nin ünlü "nihânız" redifli gazeli üzerinde bu açıdan durmaktadır.¹⁹³ Ona göre, bu gazelde her beyit, anlam ve şekil bakımından erişilmez güzellikler taşımaktadır; "Şark kelimeciliği hiçbir zaman bu kadar güzel olmamıştır. Kelimeler ayrı renklerde kıymetli taşlar gibi beytin arabeskinden ve her istikamette, düz ve diyagonal, kendi parıltılarını gönderirler (...) En ufak dikkatle, son beyte kadar bütün gazelin tıpkı ayrı ayrı makamlardan –mânâ iklimlerinden– geçerek hep aynı noktaya gelen eski musikimizdeki kararlar gibi hep ilk mısraın buluşunu tekrar ettiği görülür."¹⁹⁴

Şair, sûfi olsun olmasın, bütün zıtlıkların ortadan kalktığı varlık alanına ulaşmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan kendi ben'iyle varlıkların objektif görünüşlerini paranteze almak zorundadır; kelimelerin işaret ettikleri varlıklarla ve kavramlarla mutabakatlarını en aza indirerek sınırlarını sonsuzluğa doğru genişletmeyi dener. Bir bakıma, mecaz yoluyla ve mecazî varlık alanının sırrını keşfetmek, görünen varlıkta içkin (*immanent*) olan aşkın'ı (*transcendant*) yakalamak gayesinde-dir. Kelimeler, şairin istediği şekle girebilen bir çeşit plastiktir artık, istediği gibi oynayabilir. Fakat oynayacağı alan sınırlıdır:

193 *Şevkız ki dem-i bülbül-i seydâda nihânız*
Hûnuz ki dıl-i gonçe-i hanırâda nihânız
Bu cism-i nizâr üzre döküb jâle-i eşki
Çün rişte-i cân gevher-i mânâda nihânız
Olsak n'ola bî-nâm ü nişan şöhre-i âlem
Biz dil gibi bir turfe muammada nihânız
Mahrem yine her hâlimize bād-ı sabâdır
Dâim şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânız
Hem gül gibi rengîni-i ma'nâ ile zahir
Hem neş'e gibi hâlet-i sahbâda nihânız
Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı gam-ı aşkız
Geh nâme gibi hâme-i şekvâda nihânız
Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî
Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız

194 Tanpınar, 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 17.

Beyit, yani iki mısradan oluşan birim... En fazla müsemmen'e, yani sekiz mısraa kadar genişletebilir bu alanı. Tıpkı arabeskte olduğu gibi, sınırlı bir alanda, sınırlı bir malzemeyle sonsuzluğu arayacaktır. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, girift bezeme karakteri, bütün sanatlara derece derece yayılmıştır. Şair, gerektiğinde koca bir hikâyeyi bir beyte sığdırmakla yükümlüdür; yoksa onun şairliğini kimse kale almaz. Bu yoğunluğu ancak kelimelerin mânâlarıyla oynayarak ve işaret ettikleri asıl kavramları ve varlıkları paranteze alarak sağlamak mümkündür. Oynana oynana sürekli çağrışımlar ve mânâ incelikleri kazanan kelimeler, sadece ses olarak değil, kağıt üzerine yazıldıklarında kazandıkları plastik değer açısından da önemlidirler. Bundan dolayı kafiye kulak için olduğu kadar, göz içindir de. Bu noktada şiir, aynı zamanda hat sanatıyla birleşir.

Tasavvufî aşkı dile getirmenin en kestirme yolu musiki ve şiirdir. Nesir sınırlayıcıdır çünkü. Hatta 13. yüzyıldan sonra felsefe de kaçınılmaz olarak şiirle kesişir. Musikide olduğu gibi, şiirde de ritmin önemi büyüktür. Şair, aruz'un tef'ileleriyle varlığın temelindeki ritmi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyen âhengi aramaktadır. Hiçbir konu onun için aşk'tan daha önemli değildir. Bunun için hemen sadece aşkı ve aşkın hâletlerini bin bir şekilde terennüm eder. Bu özelliği ile klasik şiir, diğer İslâm sanatlarıyla aynı noktada birleşir: Tasvir ve tahlil değil, temsil ve telkin. Meselâ Fuzûlî'nin *Divan*'ını baştan sona okuyan biri, binlerce mısraın aslında tek kelimede birleştiğini görecektir: Aşk.

Nesir de, şiir gibi sadece bir telkin vasıtası olarak düşünüldüğü için, Tanpınar'ın "bir yığın lüzumsuz şaka"¹⁹⁵ diye tarif ettiği şiir alışkanlıklarıyla doludur. Yazar, yazdıklarını mümkün olduğu kadar şiire yaklaştırmak, şiirin imkânlarından faydalanmak iste-

195 Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 31.

mektedir. Esasen nesir küçümsenir; *Kâbusnâme* yazarı, “Nesir raiyyet gibidir ve nazım padişaktır,” diyor.¹⁹⁶ Osmanlı nesrinin en mükemmel örneklerinden biri olan *Tazarrunâme*’de, bugünkü mânâsında nesir arayan bulamaz. Nesir şiire ne kadar yaklaşırsa o kadar başarılıdır, şiirden ne kadar uzaklaşırsa o kadar başarısız. Bugünkü nesir, kelimeleri bütün çağrışımlarından soyarak matematik kesinliğe ulaşmak isteyen zekânın ürünüdür; şiir ise, kelimeleri mümkün olduğu kadar tedaîlerle zenginleştirip müphemleştirmektir. Herkesin bildiği bir kelimeyi alarak yeni iklimlere, yeni mânâlara kapılar açmak için sembol haline getiren şair, her zaman gizli bir şeyi arar gibidir. “Şiir,” der İbnü'l-Arabî, “bilmeceler, özetler, semboller ve tevriye sahasıdır. Kendi şiirlerimizin hepsi kadın isimleriyle sıfatlarına, nehirlerle dair çeşitli suretlerde söylenmiş ilâhî bilgilerdir.”¹⁹⁷

İbnü'l-Arabî'nin “bilmeceler, özetler, semboller” dediği şiir dünyasına girebilmek için “Belâgat” ilminin ikinci kısmı olan Beyan bilgisinde, eskilerin geniş olarak izah ettikleri “meczaz”ı bütün incelikleriyle kavramış olmak gerekir. *Teşbih*, *meczaz*, *istiare*, *kinaye* ve bunlara bağlı ifade yolları, divan şiirinin, hatta nesrinin temelini teşkil etmektedir. Osmanlı seçkinleri, medreselerde asırlarca edebiyat nazariyatı olarak okutulan belâgati “kelâmın fasih ve belîğ olabilmesi için” mutlaka ednilmesi gereken bir bilgi olarak görmüş, bu kaidelerin doğruluğundan hiç şüphe etmemişlerdir. Zira belâgat kaidelerinin çoğu *Kur'an-ı Kerim*'den çıkarıldığı gibi, bu mukaddes kitabın icazını ispat etmek için de kullanılmaktadır.

196 Keykavus, *Kâbusnâme*, haz. Orhan Şaik Gökyay, MEB Şark-İslâm Klasikleri, İstanbul 1966, s. 253.

197 “Şiir birtakım bilmeceler, özetler ve tevriye mahallidir. Yani bir şeyi sembolize ederiz, bilmece gibi yaparız, fakat başka bir şey kastederiz.” Bk. Nihat Keklik, *İbnü'l-Arabî'nin Eserleri ve Kaynakları İçin Misdak Olarak el Fütûhat el Mekkiyye H/B*, s. 341.

II Belâgat

*Sözün fasih olmakla beraber muktezâ-yı hâl
ve makama mutabık olmasıdır.*

İbn Haldun, *Mukaddime*'de belâgat bilgisine en fazla muhtaç olanların müfessirler olduğunu söyler. Fakat Zemahşerî, ünlü *Keşşâf*'ını yazıncaya kadar bu bilgiden hiç haberleri olmayanlar da yine müfessirlerdir. İbn Haldun'a göre, Zemahşerî, Kur'an ayetlerini inceleyerek mucize ve harikalarından birçoğunu ortaya koymuştur. Bu bakımdan Mutezile inançlarını benimsemiş olmasına rağmen, Sünnî Müslümanlar tarafından da dikkatle okunup faydalanılması gereken büyük bir müfessirdir.¹⁹⁸ Araplara, "Babalarınızın, dedelerinizin dilini gelin, benden öğrenin!" diye meydan okuyacak kadar Arapçanın inceliklerine vâkıf olan Zemahşerî, İslâm dünyasında haklı bir şöhretin sahibi olmuş, tefsiri ve *Esasü'l-Belâga* adlı büyük lügatiyle belâgat ilminin temellerini atmıştır.

Belâgat (*rhetorique*), şüphesiz bir bilgi dalı olarak Arap dili ve edebiyatı çevresinde doğmuştur. Fakat Ortaçağ'da İslâm medeniyetinin kazandığı evrensel nitelik ve bu medeniyet dairesinde ortak bir dil haline gelen Arapçanın bir "ümmet

198 İbn Haldun, *Mukaddime III*, s. 210 vd.

dili” olarak önemi düşünülürse, belâğatin de ortak bir çalışma mahsulü olduğu ortaya çıkar. Ayrıca, İbn Haldun’un da ifade ettiği gibi, belâgate ve diğer ilim dallarına Arap olmayan kavimlerin daha fazla ilgi gösterdiği de bir gerçektir. *Kur’an-ı Kerim*’in mucize olduğunu ispat etmek için yaptığı teorik çalışmalarla belâğatin temellerini atan Zemahşerî Türk olduğu gibi, bu bilgiyi tedvin eden ve en kapsamlı eseri yazan Sekkakî’nin de Türk olması kuvvetle muhtemeldir.

Miftahü’l-Ulum, Sekkakî’ye İslâm dünyasında asırlar süren bir şöhret sağlamış ve sayısız şerhlerle son zamanlara kadar edebiyat ve belâğatin temel kitabı olarak kalmıştır. Fakat dağınık ve anlaşılması zor bir çalışma olan *Miftah*, Kazvinî tarafından kısaltılarak *Telhisü’l-Miftah* adıyla şerh edilir. *Telhis*, sistemli ve kolay anlaşılır olması bakımından *Miftah*’ı gölgede bırakmıştır. *Telhisü’l-Miftah*’ın da birçok şerhi vardır ki, bunlardan en tanınmış Taftazanî’nin *Mutavvel*’idir. *Telhis* ve *Mutavvel*, Abdünnafi Efendi tarafından *En-nefûl-mu’avvel fi tercemeti’t-Telhis ve’l-Mutavvel* adıyla Türkçeye çevrilir. Osmanlı medreselerinde edebiyat nazariyatı olarak daha çok *Mutavvel*’in okutulduğunu biliyoruz. *Mutavvel*, yukarıda belirttiğimiz gibi, *Miftah*’ın şerhinden başka bir şey değildir. Osmanlı aydınları, Ahmed Cevdet Paşa’ya gelinceye kadar, medreselerde asırlardır okutulduğu halde, belâgati Türkçeye uygulamayı, hiç olmazsa örnekleri Türkçe şiirlerden seçmeyi düşünememişlerdir. Bu ihtiyacı ilk olarak Ahmed Cevdet Paşa hissetmişse de, Türkçe örnekler dışında *Telhis* ve *Mutavvel*’e bir şey ilâve edememiştir.¹⁹⁹

Esasları ilk defa Sekkakî tarafından belirlenen belâğatin klasikleşmiş tarifi şöyledir: “Sözün fasih olmakla beraber muk-

199 Geniş bilgi için bk. *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1* (Belâgat), Atatürk Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1980.

tezâ-yı hâl ve makama mutabık olmasıdır.” Bu tarifte karşımıza çıkan ilk kavram fesahat’tir. Ahmed Cevdet Paşa’nın ifadesiyle, fesahat, “Elfâzın telâffuz ve istima’ı tatlı ve mânâsı zahir ve yani telâffuz olunur iken mânâsı zihne mütebadir olmaktır.”²⁰⁰ Kelimedede fesahat, telâffuzu zorlaştıracak harflerin bulunmamasıyla mümkündür. Herkes tarafından bilinmeyen, vezne uydurulmak gayesiyle bozulmuş ve birkaç mânâsı olup da meşhur olmayan mânâsıyla kullanılmış kelimelerde fesahat bulunmaz. Sözde fesahat ise, bazı kelimelerin yan yana gelmesiyle ortaya çıkan telâffuz güçlüklerinden, zincirleme izafet terkiplerinden kaçınmakla ve söyleyişin sağlam, ifadenin anlaşılır olmasıyla gerçekleşir.²⁰¹ Kısacası fesahat, kelimelerde ve kelimelerden müteşekkil “kelam”da mânâ, âhenk ve söyleyiş bakımından herhangi bir kusurun bulunmamasıdır.

Sözün “beliğ” olabilmesi için “fasih” olması şarttır. Fakat fasih bir sözün aynı zamanda beliğ olabilmesi, yerine göre söylenmiş olmasına bağlıdır. Belâgat ilminin ikinci kısmı olan Beyan bilgisi ise, Diyarbakırlı Said Paşa’nın ifadesiyle, “bir melekedir ki mütekellim kastelediği mânâyı delâlette bazısı bazısından daha vazih olan muhtelif tariklerle irad etmeğe o meleke ile muktedir olur.” Bu tarifte söylenmek istenen şudur: Tek mânâyı delâlet eden, açıklık dereceleri birbirinden farklı ifade yolları vardır. Beyan bilgisinin konusu bu ifade yollarıdır.

Tarifte geçen “delâlet” terimi, kelime ile mânâ arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir. Bu ilişki belâgat kitaplarında üç şekil-

200 Ahmed Cevdet Paşa, *Belâgat-i Osmaniyye*, İstanbul 1299, s. 7.

201 *Tenafür-ü huruf*: Bazı harflerin yan yana gelmesinden doğan telâffuz güçlüğü. *Garabet*: Mânâsı herkes tarafından bilinmeyen kelimelerin kullanılması. *Kıyas muhalefet*: Vezne uydurmak için bir kelimenin şeklini bozmak, birkaç mânâsı bulunan bir kelimeyi meşhur olmayan mânâsında kullanmak ve sarf-nahiv hatası yapmak. *Tenafür-ü kelimât*: Bazı kelimelerin yan yana gelmesiyle ortaya çıkan telâffuz güçlüğü. *Tetab-u İzâfât*: Zincirleme izafet terkipleri. *Za’f-ı telif*: Söyleyişin sağlam olmaması. *Ta’kid*: İfadenin anlaşılır olmaması.

de ele alınır: Meselâ “Hâtem” deyince akla ilk gelen, cömertliğiyle ünlü bir Arap şairi ve kabile reisidir. Kelimenin hakikî anlamı budur. Fakat Hâtem’in sadece cömertliğini düşünerek bu kelimeyle cömertlikte ona benzeyen herhangi birini kastediyor olabiliriz. Bu durumda, Hâtem, kendi mânâsının bir kısmına, yani cömertliğe delâlet etmektedir. O halde kelime ile mânâsı arasında “tazammunî delâlet” vardır ki “mecaz” olur. Kelime, kendi mânâsı dışında bir şeye delâlet ediyorsa, bu delâlet “iltizamî”dir: “Kinaye.” Sözcüğü “el” ve “açık” kelimeleri hiçbir şekilde cömertlik ifade etmedikleri halde, “eli açık” deyimini cömertlik anlamı verir.

Semantik’te “deyim aktarması” denilen mecaz, bir kelimeyi geçici olarak başka bir anlamda kullanmaktır. Benzetme ilgisıyla yapılan mecazlara “istiare” (*metaphore*), başka bir ilgiyle yapılanlara da “mecaz-ı mürsel” denir. Aslında mecaz, teşbihin kısaltılmış ve daha güçlendirilmiş şeklidir ve bütün dillerin tabiatında vardır. Mithos’ların, buna bağlı olarak anthropomorphisme’in de mecazlardan kaynaklandığını biliyoruz. Bu dil hadisesi, kanun kaçakları tarafından gizli dil yapımında kullanıldığı gibi (argo), mistik şairler de yalnız kendilerine verildiğine inandıkları ilâhî bilgileri mecazların arkasına gizlemişlerdir. Tasavvufî sembolizm böyle doğar.

Kur’an-ı Kerim’de teşbihî ifadelerin bulunması, sufi şairlerin önemli gerekçelerinden biri olmuştur. Müteşâbih ayetler meselesi, kelâmcılar arasındaki anlaşmazlık konularının en önemlilerinden biri idi. Allah’ın insana benzediğini, fakat keyfiyetinin bilinemeyeceğini söyleyenlerin yanı sıra, daha ileri giderek Allah’ın insana benzediğini ve cisminin bulunduğunu iddia edenler de çıkmıştır. İslâm tarihinde bu iki görüşü savunanlara “müşebbihe” ve “mücessime” (anthropomorfist) adları verilir. Sünnî bilginler ise, müteşâbih ayetlerin mecazî anlam taşıdığını, tevhid’in ilk ve en önemli şartının Allah’ı mahlûka ait sıfatlardan

âri bilmek olduğunu söylüyorlardı. Bu bakımdan *Kur'an*'daki muhkem ayetleri bırakıp müteşâbih ayetleri tevîl ederek onlara uyanların kalplerinde eğrilik bulunduğu ifade edilmiştir.

Müteşâbih ayetler üzerinde, kelamcılardan başka sûfiler de durmuş, bilhassa Vahdet-i Vücut doktrini açısından değişik yorumlar getirmişlerdir. İbnü'l-Arabî'ye göre, eşyanın hakikatleri olan *ayn*'lar (ideâ) somut varlıklar haline geldikten sonra zahîrî bir ikilik olmuştur ki, aslında bu, varlıkların değil, *tenzih* ve *teşbih* kavramlarıyla ifade edilen ayırdedici sıfatların ikiliğidir. Müteşâbih ayetler hakkında İbnü'l-Arabî'nin yorumu, kelâmcıların yorumundan farklı olarak, *tenzih* ve *teşbih*'in birlikte düşünülmesi gerektiği şeklindedir. Allah, gören, işiten, elleri olan her şeyde *immanent*'tir. Fakat Allah'ın zatı münhasıran gören, işiten ve elleri olan varlıklarda değil, her şeyde tezahür ettiği için aynı zamanda *transcendant*'dır (münezzeh). Çünkü Allah hiçbir şekilde sınırlandırılmaz ve somutlaştırmaz. *Kur'an*'da Allah'ın görme, işitme, elleri olma gibi sınırlı suretlerde tezahürü onun teşbih'ini, yani *immanent* oluşunu, bütün sınırlamaların üzerinde oluşu da tenzihini, yani *transcendant* oluşunu göstermektedir.²⁰²

Şebüsterî İbnü'l-Arabî'nin görüşüne uygun olarak teşbih'in körlükten, tenzihe ait anlayışın da tek gözlü olmaktan ileri geldiğini söyler (GR, b. 105). Ciyî'ye göre, varlıkların bütün suretleri Allah'ın güzelliğinin suretidir. Bir insan o sureti Hakk'a teşbih ederek görür ve tenzihine dair bir şey görmezse, Allah ona güzelliğini "vâhid" şeklinde gösteriyor demektir. "Böyle olmaz da eğer teşbihî sureti sana müşahede ettirir ve teşbihle de ilâhî tenzihinin taalluku olur, yani o suretten Hak tenzih olunursa, Hak sana cemalini hem teşbih'te hem tenzih'te göstermiş demektir."²⁰³

202 Affifî, *age*, s. 34 vd.

203 Ciyî, *age*, s. 138.

Tasavvufî şiirdeki yoğun sembolizmin kaynağını bu değişik yorumlarda aramak bize doğru gibi geliyor. Nitekim İbnü'l-Arabî, kendi şiirlerini kadın isimleriyle sıfatlarına, nehirlerle ve mekânlara dair çeşitli suretlerde söylenmiş ilâhî bilgiler olarak değerlendirir. Varlıkta tecelli eden ilâhî güzellik, sûfi şairler tarafından teşbih yoluyla araştırılmakta, çok zaman müşebbeh (benzeyen) gizlendiği için şiir bir istiareler âlemi haline gelmektedir.

III

Mecazın Boyutları

Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamaktır lafz-ı muğlaktan
– Bâkî

Teşbih, aralarında anlam ve şekil bakımından ilgi kurulabilen iki şeyden zayıf olanın kuvvetliye (ednânın a'lâya) benzetilmesidir. Tasavvuf açısından düşünülme bile, bu yönüyle teşbih, varlık ve durumların ardındaki gizli birliği araştırmak anlamına gelir. Esasen teşbihin tabii sonucu olan mecaz ile sembol ve alegori ile arasında pek fark yoktur. Kelime mecaz haline geldiği zaman, birbirine benzetilen şeylerin sınır çizgileri belirsizleşmekte, iki şey garip bir şekilde birbirine karışarak zengin ve müphem bir çağrışımlar dizisi meydana getirmektedir. Hegel'e göre, bu belirsizlik, çağrışımların önce ayrı ayrı, sonra birlik halinde kavranması halinde ortaya çıkar. Bu şekilde anlaşıldığında, mecazın, karışık ve mistik karakteriyle bütün bir tarih dönemine tekabül ettiğini, Doğu sanatının olağanüstü ürünlerine uygun düştüğünü söyleyen Hegel, sembolün (istiare), Doğu milletlerinin fikirlerini dile getirmeye çalıştıklarını bir anıtlar ve amblemler düzenini belirlediği kanaatindedir.

Teşbih yoluyla ifade, Müslüman edebiyatlarında çok zengin bir hayal sisteminin oluşmasını sağlamış ve bu edebiyatlar birbirini sürekli etkilediği için, temelinde tasavvufun bulun-

duğu ortak bir sembolizm oluşmuştur. Tasavvufufla hiç ilgisi bulunmayan şairlerde bile, tasavvuf duyarlılığının bulunması bundan ileri gelir. Meselâ *zûlf*, süfi bir şairde de aynı çağrışımları uyandırır, süfi olmayanda da. İkiisi de sevgilinin boyunu *serviye*, dudaklarını *goncaya*, gözlerini *nergise*, yüzünü *aya* vb. benzetirler.

Dikkat edilirse, birbirinden tamamen farklı varlıkların en güzel çizgileri tek varlıkta, sevgilide bir araya getirilerek kusesursuz bir güzellik elde edilmeye çalışılmış, kısaca, *immanent* araştırılmak suretiyle *transcendant* olana varılmak istenmiştir. şeyh Gâlib'in bir rubaîsinde, mazmunlarını "Yekta güher-i gayb-ı hüviyyettir"²⁰⁴ diye tarif etmesi bu bakımdan ilgi çekicidir. Gâlib daha sonraki mısraında ise, akıl dalgıcının gayb âleminin derinliklerine dalaamayacağını, dolayısıyla bu incilerden istifade edemeyeceğini söyler.

Daha önce mecaz üzerinde dururken, kelimenin kendi mânâsının sadece bir kısmına delâlet ettiğini söylemiştik. Teşbih'te de aynı şekilde, kendisine benzetilenle (müşebbehün bih) mânâsı arasında mutabakat düşünülmez. Yani söz konusu olan, servinin dış görünüşü değil, zarafetidir. Fakat şair her ne kadar tabiattan aldığı unsurları benzetme yönü (vech-i şebih) itibariyle kullanmışsa da, *serv*, *gonca*, *lâle*, *nergis*, *ay* vb. objektif niteliklerini de ister istemez hissettirecektir. Kelimelerin diğer çağrışımları da işin içine belli belirsiz girebilir. Bütün bu çağrışımlardan ne şair kaçabilir ne de şiir okuyucusu. Ancak divan şairi kendini çağrışımların seline bırakmaz; onları düzene sokarak simetriler elde etmeye, hendesî bir bütünlük kurmaya, daha doğrusu bir çeşit girift bezemeye ulaşmaya

204 *Ol şâit-i kem-yâb benim kim Gâlib*
Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz
Yekta güher-i gayb-ı hüviyyettir hep
Gavvâs-ı hured behre-ver-i gayb olmaz

çalışır. İşte Şeyh Gâlib'in rubaisinde sözü edilen "mazmun", çağrışımların, nüansların vb. beyitte girdiği düzenin adıdır.²⁰⁵

Bu arada belirtilmesi gereken bir husus da, çeşitli varlıklardan alınan unsurların birleştirilmesiyle meydana getirilen kompozisyonun –eğer kelimelerle mânâları arasında mutabakat düşünülecek olursa– *irr  el* bir karakter taşıdığıdır. Hatta biraz zorlanırsa, Namık Kemal'in iddia ettiği gibi karşımıza bir "gulyabani" imajı bile çıkabilir. Yani kelimeler kendi mân aları-
nın bir kısmına del  let ettikleri zaman soyut bir güzelliği ifade eden kompozisyon, kelimelerle mân aları arasında mutabakat düşündüğü zaman "grotesque" bir varlığa dönüşecektir. Bu, bir bakıma Massignon'un sözünü ettiği "cansızlaştırma", yani figürden kaçma arzusunun bir görünüşüdür. Eşya kendi bütününden ve süre ırmağından çekilip alınmış, stilize edilerek   l   bir tabiat haline getirildikten sonra,   det   bağımsız plastik par  alarımış gibi, farklı şekillerde birleştirilerek tabiatta var olmayan bir şekil elde edilmiştir. Bunun, modern resimde de karşımıza çıkan "türleri birbirine katma" eğiliminin değişik bir uygulaması olduğu söylenebilir.

şairin "mazmun" dediğimiz hendeseyi beyitte kurabilmesi için başka imk  nlara da ihtiya ı vardır. Bu imk  nlar Bel  gat bilgisinin üçüncü kısmında ele alınır: Bedi, "fasih, halin muktezasına uygun ve beyan bilgisinde açıklanan kaidelere göre

205 Mine Mengi, "Mazmun   zerine Düşünceler" başlıklı denemesinde, divan şiiri-
nin önemli meselelerinden biri olan, ancak hep üstünkörü geçilen "mazmun"
hakkında dikkate değer bir yaklaşım getirmektedir (*Derg  h*, nr. 34, Aralık
1992). İskender Pala'nın söz konusu deneme vesilesiyle kaleme aldığı "Maz-
munun Mazmunu" başlıklı yazı da son derece önemlidir (*Derg  h*, nr. 35, Ocak
1993). Pala, "mazmun"un başlı başına bir sanat olup bütün öteki söz sanatla-
rının da en belirgin gayesi olduğunu belirterek şöyle diyor: "Bir m  n   veya
mefhumu, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizleme sanatına
mazmun denir. Bu m  n  sıyla mazmun hem bir oyun hem bir hüner ve hem de
bir sanattır."

söylenmiş” sözleri güzelleştirme yollarından bahseden bilgi-
dir. *Hüsn-i ta’lil*, *tenâsüb*, *tevriye*, *mübalâğa*, *cinas*, *telmiḥ* gibi
söz ve mânâ sanatlarının ele alındığı bu bölüm, klasik şiiri
anlamak bakımından Beyan bilgisi kadar önemlidir. Özellikle
bir çeşit teşbih olan *hüsn-i ta’lil*, şairlerin mazmun kurmaların-
da birinci derecede rol oynamaktadır. Sebebi bilinen bir olayı
başka bir sebebe bağlamak, bir durumu, bir varlığı herkesin
bildiğinden farklı bir şekilde oluşturmak esasına dayanan bu
sanat, şaire, tabiatı illiyet (*causalite*) bağlarının dışında görme
ve yorumlama imkânı kazandırıyordu. Sözgeşi gökyüzünün
bulutlanması ve yağmur, bildiğimiz tabii sebeplerin sonucu
değildir; bulut, örtüsünün arkasına gizlenmiş, Kanunî’nin lüt-
funu hatırladıkça utancından terlemektedir:

Gâhi hicâb-ı ebre girer husrevâ felek
Yâdeyledikçe lütfunu terler hicâbdan
– Bâkî

Tenâsüb ve *leff ü neşr* gibi sanatlarla beyitte çeşitli simetri-
ler, mânâ kombinezonları kuran şair, *tevriye*, *cinas*, *telmiḥ* ve
mübalâğa gibi yollarla da kelimelerin ve beytin semantik ala-
nını genişletir. Benzer görevleri üstlenmiş çok sayıda söz ve
mânâ sanatı, klasik şiirin sınırlı mecaz kadrosunda, şaire belli
ölçüde hürriyet sağlamaktadır.

Klasik şiirde aşağı yukarı neyin neye benzetileceği bellidir.
Hatta şiire yeni başlayanların acemilik çekmemeleri için isti-
are, mecaz ve teşbih lügatleri, isim listeleri hazırlanmıştı. Bu
belirli malzemeyle yeni hayaller bulmak zorunda olan şairin
nasıl bir zorla karşı karşıya bulunduğu tahmin edilebilir. Ne-
yin neye benzetileceği belli olduğuna göre, şairin elinde ka-
lan, eskilerin *vech-i şebēh* dedikleri benzetme yönüdür. Yeni
bir *vech-i şebēh* şiiri kurtarırdı. Ancak bunun da tutarlı olması,
yani benzeyenle benzetilen arasındaki ilginin okuyanı yadır-

gatmaması gerekiyordu. Yeni mânâlar bulma yolunda şairin imdadına yukarıda sözünü ettiğimiz söz sanatları yetişirdi.²⁰⁶

Klasik şiirin dayandığı mecazlar, yahut ortak sembolizm henüz yeterince araştırılmamış bir konudur. Bu meselenin metodik bir biçimde ele alınması halinde sistemli bir yapının ortaya çıkması muhtemeldir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin mukaddimesinde *şarây* istiaresiyle önemli bir ipucu yakalamış fakat kitabın asıl konusu bu olmadığı için meseleyi sadece ortaya koymakla yetinmiştir.

Şunu hemen belirtmeliyiz: Ne kadar zengin olursa olsun, bir mecazlar sisteminin içinde konuşmak zorunda olan divan şairlerinin hürriyeti son derece sınırlıydı. Bir bakıma ilhamı zincire vuran ve daha önceki şairler tarafından da defalarca kullanılarak eskitilen mecazlarla şiir söyleyerek orijinal olmak son derece zordu. Buna bir de şekillerin sınırlılığı ve aruz vezninin zaruretleri eklenirse, divan şairlerinin ne gibi zorluklarla ve tuzaklarla karşı karşıya bulunduklarını anlamak kolaylaşır.

Kısaca ifade etmek gerekirse, divan şairi, herkesin malı olan ve neredeyse bütün imkânlarını daha önceki şairlerin kullandığı sınırlı bir malzemeyle baş başadır. Bu durum, bizi, divan şiirinin hem zaafı hem üstünlüğü olmak bakımından paradoksal bir yapıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Zaafı, şairin elini kolunu bağlayıp ilhamını zincire vurması, üstünlüğü ise, iyi şairin aradan kolayca sıyrılmasını sağlayan, dolayısıyla iyi şiirle sahte şiirin birbirinden kolayca ayırtedilmesine imkân veren bir yapı olmasıdır.

Divan şairi, kendisine verilmiş mecazlar, hatta hayal (*image*) kurma biçimleriyle yetinmek, bu sınırlı malzemeyle daha öncekilerden farklı bir bina inşa etmek zorundadır. Bu farklılık, varlık gösterebilmesi için şarttır, ama geleneği bozacak

206 Geniş bilgi için bk. Mehmet Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II*, nr. 415-417, Temmuz-Eylül 1986, s. 4.

farklılıklara da müsamaha edilemez. Farklılığı son derece ince ayrıntılarda arayacaktır şair. Dolayısıyla yapabileceği tek şey vardır: Kelime ve mecazlarla ses ve mânâ yönünden bir canbaz gibi oynamak. Bir çeşit girift bezeme düzenlemesine girişmek... Her divan şairi bir kelime kuyumcusu ve bir kompozisyon ustasıdır dersek, hiç de mübalâğa etmiş olmayız.

Bu anlattıklarımız göz önüne alınırsa, klasik şiirin de bir çeşit hırfet sanatı olduğu söylenebilir. Bütün şairler dilin ve varlığın gizli hazinelerini bulmak için aynı çukuru asırlarca birlikte kazmışlardır. Kelimeler hissiyatı ancak alelâde konuşmalarda yüklenmektedir; şairin eline geçtiği zaman artık her biri bağımsız bir varlıktır. Bu kelimelere istese de can sıkıntılarını, şahsî ihtiraslarını, ihsaslarını söyletemeyen şairin şahsiyeti, eserinde, bir mimarın şahsiyeti ne kadar yer alıyorsa o kadar yer alır. Klasik şiir, divan şairlerinin mizaçlarını ve psikolojilerini tayinde vesika olarak pek kullanılamaz.²⁰⁷ Şiir, onu yazanın kişiliği dışında gelişir ve ancak o zaman şiirdir. Nitekim şahsî duyumlar, psikolojiler ifade edilmeye başlandığında, divan şiiri de çözülme sürecine girmiş, Bâkî'nin veya Fuzûlî'nin elinde eşsiz imajlara ve söyleyişlere zemin hazırlayan mecaz sistemi, bir başka şairin meselâ Enderunlu Vasıf'ın şiirlerinde inanılmaz bir hızla alelâdeye düşmüştür. Çünkü araya "ben" girmiştir.

Daha önceki bölümlerde, mistik birleşmenin benliği aradan kaldırmayı gerektirdiği ve soyutlamanın şartlarından birinin "kendi kendinden vazgeçme" olduğu üzerinde durmuştuk. Divan şiiri de bir soyutlamadır ve şair teşbih yoluyla doğrudan doğruya görünenlere dalar ve temelinde bulunanı araştırır; apollonien bir rüya sanatçısı değil, dionysien bir coşkunluk sanatçısıdır. İsmi mahlâsının arkasına bunun için gizler.

207 Bu konuda dikkate değer bir değerlendirme için bk. Necmettin Türinay, *Geleceğin Dünyası Yeniliğin Ufukları*, Birlik Yayınları, Ankara 1983, s. 23.

IV

Ritmin Büyüsü

*Hâkimler, musiki nağmelerini
göklerin dönüşünden aldık demişlerdir.*

– Mevlânâ

Eski şiirimizdeki musikileşme eğilimini soyutlama eğilimiyle birlikte düşünmek gerekir. Musiki gerçekte sanatların en soyutudur ve onda fenomenler dile getirilmez. Hüzün, sevinç, iç sıkıntısı, gönül rahatlığı gibi psikolojik fenomenler, daha çok güftelerin ve musiki eserini dinlediğimiz sırada içinde bulunduğumuz şartların telkin ettiği duygulardır. Enstrümantal parçalardan aldığımız benzeri duyumlar da aynı şekilde açıklanabilir. Gerçekte musikişinas, hiçbir varlığı veya kavramı doğrudan dile getirmeyen soyut seslerle uğraşır; başka iddialarla karşımıza çıkanlar, musikiyi asıl maksadının dışına taşıarak istismar ediyorlar demektir.

Musiki, aslına bakılırsa, bu hüviyetiyle İslâm'ın sanat ideallerini yansıtmaya en müsait sanat dalıdır. Ne var ki, İslâm dünyasında, tarih boyunca, musikin de helâllik-haramlık açısından tartışıldığını biliyoruz. Hâlbuki *Kur'an-ı Kerim*'de, tasvir konusunda olduğu gibi, musiki konusunda da lehte vealeyhte herhangi bir ayet yoktur. Bazı radikal fakihler, birtakım ayetlerin mânâlarını zorlayarak musikin haram olduğunu ispatla-

maya çalışmışlarsa da, bu sanat da, İslâm medeniyetinde tabii gelişmesini yapmıştır.

Musiki lehinde ve aleyhinde olduğu öne sürülen bütün ayetleri, hadisleri, fakihlerin ve sûfîlerin görüşlerini tek tek gözden geçiren değerli bir araştırmacı, Süleyman Uludağ, İslâm'da musiki yasağından söz edilemeyeceğini bütün açıklığıyla ortaya koymuştur.²⁰⁰ Uludağ'ın verdiği sonuçlar kısaca şöyle özetlenebilir: *Kur'an-ı Kerim*'de, musiki ve raks aleyhinde ve lehinde tek bir ayet bile yoktur. Hadisler, Hz. Peygamberin ve sahabenin tatbikatı, raks ve musikinin de bir dünya nimeti olarak kabul edildiğini ve bu nimetlerden zevk alıp istifade etmenin mubah olduğunu gösterir. Fakat hadislerdeki ve uygulamadaki hoşgörü, uydurma hadislerle ve bazı içtihatlarla fark edilemez hale getirilmiştir. Ancak hicrî 2. asırdan itibaren "sema" adıyla tasavvufî hayata da giren musiki, insanı Allah'a yaklaştıran ve ruhu yükselten bir vasıta olarak kabul edilmiştir.

Her asırda musiki ve raksın aleyhinde bulunan din adamları çıkmış, görüşleri zaman zaman itibar da görmüştür. Bazı hadisçiler ise, dinî gaye gütmeyen musiki ve raksı mubah sayarken, dinî ve tasavvufî musiki ile deveranı en az fakihler kadar ağır bir dille eleştirmişlerdir.²⁰⁹

İslâm'da musikiye dair dikkate değer bir araştırması bulunan Lois L. Faruki ise, musiki konusunda son fetvalardan birini El-Ezher'in rektörlerinden Mahmud Şaltut'un verdiğini söylüyor. Şaltut'a göre, musiki ile uğraşmak veya musiki dinlemek, lezzetli yiyecekler yemek, güzel elbiseler giymek gibi, Allah'ın kullarına bağışladığı zevklere dendir. Bu bakımdan İslâm,

208 Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Musiki ve Sema*, İrfan Yayınevi, İstanbul 1976.

209 Süleyman Uludağ, *age*, 390 vd.

musikinın kendisine değil, bazı türlerinin muhtevalarına karşı çıkmaktadır. Ayetlerde ve hadislerde bu konuda herhangi bir yasak konulmamıştır. Öyleyse Allah'ın yasaklamadığını insanlar nasıl yasaklayabilir?²¹⁰ Faruki'nin incelemesinde varılan sonuç da şöyle özetlenebilir: İslâm tarihinde musiki tartışmaları, musikiyi ortadan kaldırmamış, ancak bütün musiki faaliyetlerinin dinî ve ahlâkî bakımdan kontrol altında tutulmasını sağlamıştır. Bu yolla farklı müzik etkilerinin ve geleneklerinin İslâm potasında eritilip usul birliğine kavuşturulduğu söylenebilir. Bu etkili kontrol, musikiyi ideal kabul edilen *Kur'an* tilâvetine doğru yönlendirmiş, böylece çok büyük bir coğrafî alanda, dünyanın belki de gelmiş geçmiş en karışık toplumuna sahip olan bir kültürün homojen bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. "Toplum dinamikleri ile kendiliğinden planlanan bu şuur ve program, dini yeni kabul etmiş toplulukların yerli müzik miraslarını vahşi bir şekilde yok etmeyip tam tersine yumuşatarak İslâm kültürüne uyum sağlamaları sürecine katkıda bulunmuştur."²¹¹

Gerçekten de, bazı fakihlerin musikiye karşı şiddetle cephe almaları, bu yüzden Müslüman toplumlarında bu sanata karşı çekingen davranılması, resimde olduğu gibi, musikide de aşırı yönelişleri önlemiş, sanatçıları yeni yollar aramaktan ziyade meşru kabul edilen bir zeminde derinleşmeye sevk etmiştir. Esasen *Kur'an* tilâveti ve ezan dolayısıyla, en radikal musiki düşmanlarının bile, musikiyi toptan reddetmeleri düşünülemezdi.

Musiki, mistiklerin sekr haline geçişlerini kolaylaştıran el-verişli bir vasıta olduğu için daha çok tasavvuf çevrelerinde

210 Lois L. Faruki, *İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler*, Akabe Yayınları, İstanbul 1985, s. 38 vd.

211 Faruki, *age*, s. 42.

gelişmiştir. Bununla beraber, musikiye karşı olan sūfiler de vardı. Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hayatına dair yazılmış önemli bir eser olan *Risâle-i Mimariyye*'de Sedefkâr'ın musikişinas olmaktan nasıl geçtiğine dair anlatılanlar bu bakımdan ilgi çekicidir. Mimar Sinan'ın talebesi ve Sultanahmet Camii'nin mimarî olan Sedefkâr Mehmed Ağa, acemioğlanlığı sırasında Hasbahçe'de saz çalan bir adam görerek musikiye heves eder. Fakat gördüğü bir rüya üzerine, devrin ermişlerinden Halvetî şeyhi Vişne Mehmed Efendi'ye gider. Rüyasında Çingene tayfası suretinde bir alay sazende görmüştür ki, “ellerinde olan sazlara bir uğurdan başlayınca saz ve söz sesinden âlem velveleye ve yer gök zelzeleye” vurmaktadır. Bu rüyayı hayra yormayan Vişne Mehmed Efendi, Sedefkâr'a musikişinas olmak hevesinden vazgeçip tövbe etmesi gerektiğini söyler. Mehmed Ağa, bunun üzerine musikiden vazgeçip hayırlı bir sanat olan mimarlıkta karar kılar.

Vişne Mehmed Efendi'nin bu tavrına rağmen, Türk musikisinin tasavvuf çevrelerinde gelişip güçlendiğini biliyoruz. Özellikle Mevlevîhaneler birer konservatuvar niteliği taşıyordu. Mevlânâ'nın bizzat rebap çaldığı söylenmektedir. Şiirlerinde sık sık musikiden bahsetmesi, onun hayatında bu sanatın çok önemli bir yeri olduğunu gösterir.²¹² Bir kısmını daha önce de zikrettiğimiz şu beyitler, Nietzsche'den asırlarca önce, musikinin mistik birleşmedeki rolünü çok açık bir biçimde dile getirmektedir:

Fakat padişahın rebap sesini dinlemedeki maksadı, iştiyak çekenler gibi Tanrı hitabını hayal etmektir. Zurna ve davul sesleri, bir parçacık o küllî nefirin, kıyamet gününde çalınacak olan Sur'un sesine benzer. Hakimler, bu musiki nağmelerini göklerin dönüşünden aldık, demişlerdir. Halkın tanburla çaldığı, ağızla söylediği bu

212 Bk. Birinci Bölüm.

şarkılar, bu nağmeler, hep göğün hareketlerinden alınmadır. Müminler derler ki, cennetin tesiriyle bütün kötü ve çirkin sesler lâtif olur. Gerçi suyla toprak bize bir şüphe verdi, ama yine o nağmeleri birazcık hatırlıyoruz (...) Bunun için güzel sesi dinlemek âşıklara gıdadır. Çünkü güzel ses dinlemede kalp huzuru ve Tanrı'yla birleşme zevki vardır. Adamın içindeki hayaller kuvvetlenir, hatta o hayaller o güzel sestten, o güzel nağmeden suretlere bürünür. (M, IV/b. 730-744)

Sûfiler, görüşlerini, musikiyi haram sayanlara karşı genellikle böyle savunuyorlardı. Kâtip Çelebi de *Mizanü'l-Hakk*'ta, çeşitli grupların musiki hakkındaki görüşlerini özetledikten sonra, nağmelerin ruh ve beden üzerindeki tesirleri dolayısıyla, hikmet sahiplerinin, “Şol kimsenin ki ruhu nefsine galip ola, tasfiye ve riyazetle nefs-i emmareyi kahreyleyip beden memleketinde hâkimiyet dizginini ruh sultanının eline vere, nağmeleri ve musikal eserleri dinlemek ruhu ruhaniyet canibine tahrik edüb teellüh ve mebbe-i evvel evsafı ile ittisaf ve teşebbühe şevk verir,” dediklerini anlatır.²¹³

Mevlânâ'nın yukarıda naklettiğimiz beyitlerinden de anlaşılacağı üzere, musikinin bu etkisi, nağmelerin göklerin dönüşünden alınmış olmasına bağlanmaktadır. Sûfiler arasında yaygın olan bir inanışa göre, musikiyi icat eden, Süleyman peygamberin talebesi Fisagor'dur (Pythagoras). Feleklerin hareketlerinden doğan güzel sesleri işiterek musiki ilminin temellerini atan Fisagor, bunun için tasavvuf literatüründe sık sık anılır. Bu nazariye, musiki ile astroloji arasında münasebetler kurulmasına da yol açmıştır. *Risale-i Mimariyye*'de, Sedfêkâr'a musiki öğretene üstad, bu münasebetten uzun uzun söz eder.²¹⁴

213 “Risale-i Mimariyye”, haz. Orhan Şaik Gökyay, *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, TTK Yayınları, Ankara 1976, s. 127.

214 Uludağ, *age*, s. 353.

Pythagoras, İslâm dünyasında, İhvanü's-Safa kanalıyla, sadece matematikte değil, musiki nazariyatında da etkili olmuştur. Aristo'nun 10. asrın yarısında Arapçaya tercüme edilen *Problemata* ve *De Anima*'sını Euklides'e atfedilen iki eseri, Batlamyus'un *Harmonica*'sını ve bunlara benzer birkaç eseri de eklemek gerekir.²¹⁵ İslâm dünyasında musiki nazariyatı üzerine ilk ciddi çalışmalar Kindî, Farabî ve İbn Sina gibi filozoflar tarafından yapılmıştır. Farabî'nin *Kitabü'l-Musiki el-Kebir*'i Doğu musiki nazariyatına dair en önemli eser sayılmaktadır. Ancak bu nazarî çalışmalar pratikte pek netice vermez. Nazariyede en parlak dönem, Abbasî halifesi Mu'tasım'ın hizmetinde çalışan Safiyyüddin Abdülmü'min b. Fahir'in (ö.1293) çalışmalarlarıyla başlar. Urmiyeli bir Türk olduğu söylenen Safiyyüddin'in *Risâletü's-Şerefiyye* ve *Ritâbü'l-Edvar* adlı eserleri, daha sonra yazılan bütün Edvar kitaplarının başlıca kaynaklarıdır. Rauf Yekta Bey ve Dr. Suphi Ezgi, Safiyyüddin'in kitaplarını birinci dereceden kaynak olarak kullanmışlardır. Merağalı Abdülkadir diye tanınan Abdülkadir b. Gaybî (ö.1435) ve Muhammed b. Abdülhamid el-Ladikî (ö.1512), Safiyyüddin geleneğini devam ettirirler.²¹⁶ Esasen bu alandaki son orijinal çalışmalar Merağalı ve Ladikli tarafından yapılmıştır. Sonraki Edvar kitapları aynı çizgide, fakat daha çok şerh ve nakil niteliği taşırlar.

Müslümanlar, El-Kindî'den bu yana çeşitli nota sistemleri kullandılar. Safiyyüddin ve Merağalı Abdülkadir'in de kendilerine has ebced notaları vardı. Osmanlı döneminde de Kutb-ı Nâyi Osman Dede, Kantemiroğlu, Abdülbakî Nasır Dede ve Baba Hamparsum tarafından nota sistemleri icat edilmişti. Bununla beraber, Türk musikişinaslarının notaya itibar etmedikleri,

215 Bu konuda geniş bilgi için: Yalçın Çetinkaya, *İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul 1995.

216 Merağalı Abdülkadir hakkındageniş bilgi için şu esere bakılmalıdır: Murat Bardakçı, *Merağalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.

eserlerin daha çok meşk suretiyle nesilden nesile aktararak muhafaza edildiği bir gerçektir. Bu, Batı musikisindeki tampere sisteme çok uygun düşen nota yazısının Türk musikisindeki ses aralıklarını ve incelikleri yansıtamamasından kaynaklanır.

Notaya itibar edilmemesinin sebeplerinden biri de eserin sadece ses iskeletini tespit eden notanın musikiyi yozlaştırmasından endişe edilmesidir. Nota yazısını öğrenebilen herkes istediği eseri seslendirebileceğine göre, bir üstadın meşk yoluyla çok uzun sürede öğrenilebilen incelikler ve icra ustalığı ortadan kalkacaktı. Türk musikisinin yoruma fevkalâde müsait yapısı, ancak bu ustalık kazanıldıktan sonra, icracı için bir imkân sahası haline gelebilirdi. Türk musikisinde meşk usulü, eseri âdeta asıl sahibinden koparıp anonimleştiren bir anlayışı ifade ediyordu. Hatta her yeni icra, esere yeni bir hüviyet kazandırıyor da denilebilir.

Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin operanın her seferinde "henüz yeni oynanıyormuş gibi gösterilmesine" hayret etmesi gibi, musikişinaslar da, bir bestenin nota yazısından hareketle, hiç yorum katılmadan ve eserin incelikleri belirtilmeden, hep aynı şekilde icrasını kabul edemezlerdi. Karagöz, ve Ortaoyunu gibi seyirlik sanatlarda yazılı metnin bulunmaması, oyunun her seferinde başka esprilerle donanmasını sağlıyordu. Musikide de icracının yorum hürriyeti, genel olarak bütün Türk-İslâm sanatlarında karşımıza çıkan tenevvü prensibinin yaygınlığını göstermesi bakımından ayrıca önemlidir. Cem Behar, Türk musikisinin bu özelliğini, Pierre Boulez ve Stockhausen'in gerçekleştirmeye çalıştıkları "açık müzik"e benzetmektedir.²¹⁷

217 Türk musikisinde notaya niçin itibar edilmediği konusunda Cem Behar'ın dik-kate değer görüşleri vardır. Bk. *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağ-lam Yayınları, İstanbul 1987.

Nota yazısının kullanılmasını âdeta imkânsızlaştırırken, besteci ve icracıya yorum hürriyeti kazandıran eski musikinin en önemli özelliği, makam musikisi olmasıdır. Batı musikisindeki *mode* ve *tonalite* kavramlarının her ikisini birden içine alan makam, ses dizisi değil, bestecinin ve icracının hür bir şekilde geçkiler yaparak ana makamda karar kıldıkları bir örgüdür. Armoni eksikliğinin de bu makam zenginliğiyle giderildiği söylenebilir. Esasen armoni, tıpkı perspektif gibi, belirli şartların gerektirdiği, belirli bir döneme has bir tekniktir.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, asıl mânâsında bir soyutlama olan musiki, gerçekte hisleri ifade etmez, sadece insanlarda birtakım hissî tepkiler yaratır. Ton, melodi, makam, armoni, hiçbirisi, kelimelerle ifade edilebilecek durumları dile getirmez. Böyle bir çaba, musikiyi kendi alanı dışına çıkarır.

Musikinin asıl etkisini bir tür ipnotizma olarak tarif edebiliriz. Maddî varlığı bulunmayan, zihnî ve soyut bir gerçekleşme olarak musiki, ritmik bir varlık halinde belirli bir süre yaşar ve yeniden icra edilinceye kadar yok olur. Sözüünü ettiğimiz ipnotizma karakterinin asıl kaynağı belki de ritm'dir. Kozmik âhenge katılma arzusunun bir neticesi olarak karşımıza çıkan ritm, Türk musikisinde de esastır. "Usûl" dediğimiz, belirli ritmlerin birleştirilmesiyle elde edilmiş ritm klişeleri, icra esnasında, düm-tek'lerin sürekli tekrarıyla dinleyicileri ısrarlı bir şekilde "mutlak vakt"e davet eder.

Bergson, zaman hakkındaki fikrini açıklarken, "duree"yi en iyi şekilde bir musiki parçasını kendimizi vererek dinlediğimiz zaman anlayabileceğimizi söylemektedir. Sûfilerin anladığı mânâda "mutlak vakt" ile Bergson'un "duree" (süre) fikri arasında bazı benzerlikler vardır. Ritm bir bakıma oluşu tek bir oluş ve "yekpare bir an" olarak kavramamızı ve onda yoğunlaşmamızı sağlar. Mevlânâ'nın Kuyumcular Çarşısı'nda çekiç seslerinin ritmine kapılarak sema etmesi, ritmin niteliğini ve

fonksiyonunu gösteren tipik bir hadisedir. Kozmik âhenge ulaşan insan, bütün tezatlardan arınmış, görünüşler dünyasının yarattığı “abes” duygusundan kurtulmuştur.

Türk musikisi başta olmak üzere, Doğu musikilerinin hemen tamamının tek sesli olması ve bunda ısrar etmesi, bu musikilerin mistik nitelikleriyle yakından ilgilidir. Resminde niçin perspektif yoksa, hikâyesi niçin dramatik gerilimi tanımıyorsa, musikisinde de polifoni onun için yoktur. Batı’da armoniye bağlı nağme, Doğu’da mistik hâletleri ifade yolunda, Batı’nın aklının alamayacağı inceliklere ulaşmıştır.

SONUÇ YERİNE

Genellikle “güzelliğin bilimi” diye tarif edilmekle beraber, bu tarifi n sınırlarını çoktan aşmış bir disiplin olan estetik, sanat tarihi, sosyoloji, antropoloji, hatta biyoloji ile dirsek teması bulunan bir felsefî ve psikolojik teoriler toplamı olarak ele alınabilir. Sanat eserinin yaratılması, bir varlık alanı olarak sanat eseri, sanat eseriyle ilişkileri açısından tabiat, sanat eserlerinin değ erlendirilmesi (sanat eleştirisi), zevk ve bunlarla ilgili yan konuları içine alan bir bilgi dalıdır.

Bu çerçevede oluşturulmuş estetik teorileri, kökleri Greko-Latin kültürüne uzanan bir dünya görüşü (yahut gerçeklik kavrayışı) temeline dayandığı için, Batı dışındaki kültürlerin sanatlarını açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Özellikle İslâm sanatlarını açıklarken, bütünüyle Batı sanatları ve felsefesi etrafında oluşmuş bir kavram çerçevesine atıfta bulunmak, kaçınılmaz olarak yanlış değ erlendirmelere yol açacaktır.

İslâm medeniyet dairesinde yer alan kültürlerin hemen tamamı, bu medeniyet dairesine girdikten sonra İslâmî dünya görüşü yönünde büyük bir dönüşüme uğramış, sanat gelenekleri de aynı şekilde yeniden biçimlenmiştir. Bölgele rarası farklılıklar bulunmakla beraber, “İslâm Sanatı” diyebileceğimiz bütün ürünlerde, İslâmî temel prensiplerin değ iş en ölçülerde uygulandığı görülmektedir.

Sözünü ettiğimiz prensipler doğ rultusunda, İslâm düşünce tarihinde estetik teorilerinin geliştirilmemiş olmasını da Müs-

lman sanatçı ve düşünürlerin sanatla ilgili yaklaşımlarının bir sonucu olarak değerdendirebiliriz. Her şeyden önce “sanat” (art) kavramının “güzel sanatlar” diye belirlenen çerçevesinin İslâm kültürü açısından çok yeni olduğunu, çeşitli sanat dallarının ayrı ayrı bilimler (ilm-i musiki, ilm-i şî’r vb.) olarak düşünüldüğünü ve sanatla “zanaat”ın birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Bu bakımdan “İslâm sanatı” denildiğdi zaman, musikiden mîmarîye, kapı tokmaklarından kitap ciltlerine, mutfak eşyasından koşum takımlarına kadar sayısız ürünü içine alan son derece geniş bir saha söz konusudur. Bu geniş alanda karşımıza çıkan inanılmaz zenginlikteki verileri estetik açısından değerdendir-meye çalışırken izlenebilecek tek metot, yer yer eski metinlerde karşımıza çıkan dağınık bilgi ve yorumları da göz önüne almak kaydıyla, mevcut sanat eserlerinden yola çıkmaktır.

Bu farklı estetiğdin diğder prensiplerini de belirleyen ilk prensibi, İslâm’ın putperestliğe karşı verdiğdi büyük mücadelede asıl ifadesini bulan, sınırları hadislerle çizilmiş “tasvir yasağdi” yahut surete tapmayı yasaklayan hadislerin “tasvir yasağdi” olarak anlaşılmış olmasıdır. *Kur’an-ı Kerim*’de bu konuda herhangi bir hüküm bulunmadığını da ayrıca belirtelim.

Tasvir yasağdi, Müslüman sanatçıları figürden kaçma ve figürü cansızlaştırma şeklinde ifade edebileceğimiz iki yola yöneltmiştir. Figrden kaçış, Müslüman sanatçıyı doğrudan doğruya soyut formlara yöneltir. Sözgelisi Arap alfabesindeki şekil repertuvarının başlangıçta plastik açıdan son derece elverişsiz olduğdu halde, harf köşelerinin zamanla yuvarlaklaştırılarak (Ma’kl yazıdan Kf’ye, oradan diğder yazı karakterlerine geçiş) zengin imkânlarla sahip bir ifade vasıtasının elde edilmesi, bu eğilimin önemli sonuçlarından biridir.

Figürü cansızlaştırma eğilimi ise, bir yandan tabiattan alınan şekilleri stilize ede ede asıl kaynağından büsbütün uzak-

laştıracak soyut formlara dönüştürülmesini sağlamış, bir yandan da diğer geleneklerden devralınan resmî bazı unsurlarından arındırarak bir çeşit nakış haline getirmenin prensibi olmuştur.

Estetiğin başlıca konularından biri olan “güzellik” ise, temel prensibini kısaca açıklamaya çalıştığımız estetiğin hedeflerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat İslâm sanatlarında “güzel” deyince anlaşılan, Batı kaynaklı objektivist ve sübjektivist estetiklerin anladığı mânâda bir güzellik değil, “mutlak güzellik”tir ve bu güzelliğin görünen âlemdeki içkinliğidir (*immanent* oluşudur). Müslüman sanatçı için, sözgeliliği, kendiliğinden güzel olmadığı gibi, bizim onda kendimizi yaşamamız (*empfindung*) da değildir. Gülün güzelliği, Tanrı’nın “cemal” sıfatının ondaki görünüşüdür (tecelli). Batı kaynaklı bazı estetik teorilerinin kavram çerçevesindeki “çirkinlik”, bu estetiğin konularının tamamen dışında kalır. Çünkü çirkinlik itibarîdir; başka bir deyişle, güzellik “mutlak” olduğu için, çirkinlik yoktur.

Sanatçının görevi, güzelliği kaynağında yakalamak, yani görünenlerin temelinde bulunanı araştırmaktır. Bu bakımdan dış dünyanın yerine benzerini geçirmek (*mimesis*) gibi bir kaygının bütünüyle dışında, sanatçının kendi ferdiyetinden de bağımsız bir arayıştır sanat.

İslâm sanatları çerçevesinde değerlendirilebilecek bütün sanat ürünlerinde, sanatçının ferdiyetini olabildiğince paranteze aldığı, bunun da sanatı bir çeşit metafizik oyun haline getirdiği açıkça görülür. Müslüman sanatçılar, eserlerini bazan imzalarını bile atmayacak kadar kendi ferdiyetlerinin dışında düşünmüşlerdir. Psikolojiye en fazla bağımlı görünen şiir bile, zaman içinde ferdî arızalardan büsbütün arındırılarak sadece dilin kendi imkânlarına dayanan bir ifade vasıtası haline getirilmiştir. Mecazlaştırma yoluyla semantik alanları son dere-

ce genişletilen kelimeler, tıpkı Arap alfabesindeki harfler gibi, âdeta plastik bir kullanışlılık kazanırlar.

Sanatçı, bu çerçevede güzelliği yaratan değil, keşfeden adamdır. Çünkü sanat zaten var olan bir niteliği, güzelliği araştırmaktır. “Güzellik” objektif bir nitelik olmadığına göre, sözge-lişi güzel bir ağacın resmini yaparak yahut kelimelerle tasvir ederek güzele ulaşamaz. Ağaç sadece bir işarettir (ayet). Güzelliğe bu işareten hareketle ulaşmak gerekmektedir. Duyularımızla kavradığımız güzel ağaç, biz farkında değilizdir ama, sürekli bir değişme halindedir (“ol” emriyle sürekli yeniden yaratılmaktadır). Gerçek güzellik, ağacın değişen niteliklerinde değil, değişmeyen özündedir. Bu öze ancak soyutlama (tecrit) yoluyla ulaşmak mümkün olabilir. Soyutlamanın ilk aşaması stilizasyondur. Stilizasyon (üslûplaştırma), objeyi sadeleştirip şematize etmektir.

Bütün varlık aynı mutlak hakikatin tezahürü olduğuna göre, sayısız objede dağılmak yerine, belirli objelerden hareket etmek ve onlar üzerinde derinleşmek daha doğrudur. Bu yaklaşım, Müslüman sanatçıyı kaçınılmaz olarak şematizme götürür. Bunun doğurduğu tekdüzelikten de çeşitleme (tenevvü) yoluyla kurtulmaya çalışılmıştır. Gerçek bir sanatçı, yaptığını asla tekrarlamaz.

Sanat eseriyle sanat eserine bakan arasındaki ilişki de, sanatçıyla sanat eseri arasındaki ilişkiye benzemektedir. Bakan, ferdiyetini paranteze alarak sanat eseriyle bütünleşir. Bu bakımdan sanat eserini kendisinin dışında bir olgu olarak görmez; aradaki mesafeyi ortadan kaldırır ve sanat eserini yaşamaya çalışır. Bu davranış, Batılı ferdin uzaktan, eleştirel bakışından çok farklıdır. Sanat eserinin değerini, bir bakıma, “mistik birleşme” yahut “tasavvufî neşve” diyebileceğimiz bu ilişkinin derecesi belirleyecektir.

Bütün bu tespitler, İslâm sanatlarından ve estetiğinden söz ederken çok farklı bir terminolojiye ihtiyaç hissedildiğini göstermektedir. Bunun için tasavvuf terminolojisi birinci derecede önem taşır. Fakat konumuz tasavvufî bir estetik değil, tasavvufun derinden etkilediği bir sanat ve estetik anlayışıdır. Bu kitabı okuyanların bu hususu göz ardı etmemeleri gerekir.



Bursa Yeşil Camii portalinden bir detay

KİTABIYAT

- Adivar, A. Adnan, "Farabî" maddesi, *İA*, cilt IV, s. 460.
- Alfîfî, A.E., *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, çev. Mehmet Dağ, AÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1975.
- Ahmed Cevdet Paşa, *Belâgat-i Osmaniyye*, İstanbul 1299.
- Ahmed Eflakî, *Ariflerin Menkıbeleri*, çev. Tahsin Yazıcı, Hürriyet Vakfı Yayınları, 2 Cilt, İstanbul 1973.
- Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960.
- Aksel, Malik, *Sanat ve Folklor*, Devlet Kitapları, İstanbul 1971.
- Aksel, Malik, *Türklerde Dinî Resimler*, Elif Kitabevi, İstanbul 1967.
- And, Metin, "10. Uluslararası Antropoloji Kongresi, Hint Şulerinin Muharrem Törenleri, Nepal Kültürü", *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 306, 15 Ocak 1979.
- And, Metin, "Çağcıl Tiyatro Açısından Geleneksel Bir Kaynak", *Türk Tiyatrosu*, sayı 422, Ekim-Aralık 1976.
- And, Metin, "Din Yasağı Osmanlı Minyatürlerinde Çıplaklığa ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi", *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 279, 29 Mayıs 1978.
- And, Metin, "Dramatik Köylü Oyunları Açısından Muharrem, Aşure ve Taziye", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, VI, 1977.
- And, Metin, "İslâm'da Tragedya Kahramanı ve Tragedya Örnekleri", *Ulusâl Kültür*, sayı 2, Ekim 1978.
- And, Metin, "İslâm Folklorunda Muharrem ve Taziye", *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı*, III, 1976.
- And, Metin, "Muharrem Törenleri ve Sanat", *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 303, 25 Aralık 1978.
- And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.
- Arık, Remzi Oğuz, *Türk Sanatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975.

- Aristo, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963.
- Arseven, Celal Esat, *Sanat Ansiklopedisi*, MEB Yayınları, 5 Cilt.
- Arseven, Celal Esat, *Sanat Kamusu*, İstanbul 1340.
- Arseven, Celal Esat, *Türk Sanatı Tarihi*, MEB Yayınları, 3 Cilt, İstanbul 1955-59.
- Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı*, MEB Yayınları, 2 Cilt, İstanbul 1972.
- Ateş, Ahmet, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn Sina", *Türkiyat Mecmuası*, cilt XI, 1954.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Güller Kitabı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1992.
- Baltacioğlu, İsmail Hakkı, "Türk Sanat Gelenekleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi I*, AÜ İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1957.
- Baltacioğlu, İsmail Hakkı, *Sanat*, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul 1934.
- Baltacioğlu, İsmail Hakkı, *Türk Plastik Sanatları*, MEB Yayınları, Ankara 1971.
- Bardakçı, Murat, *Meragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- Barkan, Ömer Lütfi, "Osmanlı İmparatorluğunda İmarat Sitelerinin Kuruluş ve İşleyiş Tarzına Ait Araştırmalar", *İktisat Fakültesi Mecmuası*, cilt 3, sayı 1-2, İstanbul 1963.
- Barthold, W. ve Fuad Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1963.
- Bazin, Andre, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1966.
- Behar, Cem, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1987.
- Berk, Nurullah, "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı 2-3, Ankara 1953.
- Berk, Nurullah, "İslâm Yazısında Plastik ve İfade", *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt IV, Ankara 1955.
- Bilgegil, Kaya, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri I (Belâgat)*, Atatürk Ünv. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1980.
- Boer, T.J. de, *İslâm'da Felsefe Tarihi*, çev. Yaşar Kutluay, Ankara 1960.
- Burckhardt, Titus, "İslâm Sanatının Esasları", çev. Hakkı Önkal, *Kubbealtı Akademisi Mecmuası*, cilt 18, Ocak 1989.
- Burckhardt, Titus, *İslâm Tasavvuf Doktrinine Giriş*, çev. Fahreddin Arslan, Ribat Yayınları, İstanbul 1982.
- Câmî, *Salaman ve Absal*, çev. A. Tarzi, MEB Şark-İslâm Klasikleri, İstanbul 1968.

- Cansever, Turgut, *Şehir ve Mimari*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992.
- Ciylî, Abdülkerim, *İnsân-ı Kâmil*, çev. A. Ayyıldız, İstanbul 1972.
- Çavuşoğlu, Mehmet, "Divan Şiiri", *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II*, sayı 415-417, Temmuz-Eylül 1986.
- Çantay, Hasan Basri, *Kur'an-ı Hakim ve Meal-i Kerim*, 3 Cilt, İstanbul 1965.
- Çetinkaya, Yalçın, *İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul 1995.
- Derman, Uğur, "Hat Sanatımızda Resim-Yazılar", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, sayı 3, 1 Temmuz 1972.
- Diez, Ernst, *Türk Sanatı*, İstanbul 1946.
- Eco, Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1999.
- Eflâtun, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu ve M.A. Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971.
- Eflâtun, *Phaidros*, çev. Hamdi Akverdi, MEB Batı Klasikleri, İstanbul 1990.
- Eflâtun, *Şölen*, çev. Azra Erhat, Remzi Kitabevi, İstanbul 1958.
- Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978.
- Eyüboğlu, Sabahattin ve Azra Erhat, *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*.
- Eyüboğlu, Sabahattin, *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler (Söz Sanatları I)*, Cem Yayınevi, İstanbul 1981.
- Faruki, Lois L., *İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler*, Akabe Yayınları, İstanbul 1985.
- Fazlurrahman, *İslâm*, çev. Mehmet Dağ ve Mehmet Aydın, Selçuk Yayınları, İstanbul 1981.
- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul 1974.
- Fromm, Erich, *Sevme Sanatı*, çev. Yurdanur Salman, De Yayınları, İstanbul 1979.
- Fuzûlî, *Farsça Divan*, çev. Ali Nihat Tarlan, İstanbul 1950.
- Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*, haz. Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları, İstanbul 1981.
- Gazzalî, *Dalâletten Hidayete I El Munkızu mine'd-dalâl*, çev. Ahmet Suphi Furat, İstanbul (tarihsiz).
- Gazzalî, *Tehâfütü'l-Felâsife*, çev. Bekir Karlığa, İstanbul 1981.
- Gerçek, Selim Nüzhet, *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1942.
- Goethe, *Faust*, çev. S. Bedri Göknîl, İstanbul 1935.
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976.

- Gökyay, Orhan Şaik, *Kâtib Çelebi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1982.
- Grabar, Oleg, *İslâm Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988.
- Guenon, Réne, *Doğu ve Batı*, çev. Fahrettin Arslan, Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980.
- Guenon, Réne, *İslâm Maneviyatı ve Taoculuğa Toplubakış*, çev. Mahmut Kanık, İstanbul 1989.
- Guenon, Réne, *Modern Dünyanın Bunalımı*, çev. Nabi Avcı, Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980.
- Guenon, Réne, *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alâmetleri*, çev. Mahmut Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul 1990.
- Güngör, Erol, *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1982.
- Güngör, Erol, *İslâm'ın Bugünkü Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1981.
- Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul 1340 (1924).
- Hamdullah Hamdi, *Yusuf ve Züleyha*, haz. M. Naci Onur, Ankara 1986.
- Hamidullah, Muhammed, *İslâm Peygamberi*, çev. M. Said Mutlu, 2 Cilt, İrfan Yayınevi, İstanbul 1967.
- Hariîrî, *Makâmât* (İkinci Makame), çev. Sabri Selsevil, MEB Şark-İslâm Klasikleri: 23, İstanbul 1952.
- Hayyam Rubailerini Türkçe Söylemiş*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1963.
- Hesiodos, *Hesiodos, Eseri ve Kaynakları*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1977.
- Hikmet, Ali Asgar, *Cami: Hayatı ve Eserleri*, çev. M. Nuri Gençosman, MEB Yayınları, Ankara 1963.
- Hunke, Sigrid, *Avrupa'nın Üzerine Doğan İslâm Güneşi*, çev. Servet Sezgin, Bedir Yayınevi, İstanbul 1975.
- İbnü'l-Arabî, *Fûsûsü'l-Hikem*, çev. M. Nuri Gençosman, Ankara 1964.
- İbnü'l-Arabî, Ahmet Avni Konuk, *Tedbîrât-ı İlâhiye Tercüme ve Şerhi*, haz. Mustafa Tahralı, İz Yayıncılık, İstanbul 1992.
- İbn Haldun, *Mukaddime*, çev. Z.K. Ugan, MEB Şark-İslâm Klasikleri, İstanbul 1970.
- İbn Haldun, *Şifâu's-Sâil*, çev. Süleyman Uludağ, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.
- İbn Hazm, *Güvercin Gerdanlığı/Sevgiye ve Sevenlere Dair*, çev. Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul 1985.

- İpşiroğlu, M.Ş., *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.
- İpşiroğlu M.Ş. ve Sabahattin Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972.
- İpşiroğlu M.Ş. ve Sabahattin Eyüboğlu, *Fatih Albumuna Bir Bakış*, İstanbul 1955.
- İpşiroğlu, Zehra, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul 1978.
- İkbal, Muhammed, *Cavidname*, çev. Annemarie Schimmel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1958.
- İkbal, Muhammed, *İslâm'da Dini Tefekkürün Yeniden Teşekkülü*, çev. Sofi Huri, İstanbul 1964.
- Kaya, Mahmut, *İslâm Kaynakları Işığında Aristoteles ve Felsefesi*, Ekin Yayınları, İstanbul 1983.
- Keklik, Nihat, *İbnü'l-Arabî'nin Eserleri ve Kaynakları için Mısdak Olarak El-Fütûhat el-Mekkiyye*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1980.
- Keklik, Nihat, *Sadreddin Konevî Felsefesinde Allah, Kâinat ve İnsan*, İstanbul 1967.
- Kelâbâzî, *Doğuş Devrinde Tasavvuf/Taarruf*, çev. Süleyman Uludağ, Der-gâh Yayınları, İstanbul 1979.
- Keskioğlu, Osman, "İslâm'da Tasvir ve Minyatürler", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, IX, Ankara 1961 (1962).
- Keykavus, *Kâbusnâme*, haz. Orhan Şaik Gökyay, MEB Şark-İslâm Klasikleri, İstanbul 1966.
- Kierkegaard, "Korku ve Titreyiş'ten", çev. Erol Güngör, *Türk Edebiyatı Dergisi*, cilt I, sayı 1-3.
- Kortan, Enis, *Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara 1983.
- Köprülü, Fuad, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1966.
- Köprülü, Fuad, *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1966.
- Kuban, Doğan, *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1982.
- Kuçuradi, Ionna, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara 1979.
- Kuhnel, Ernst, *Doğu-İslâm Memleketlerinde Minyatür*, çev. Suut Kemal Yetkin ve Melahat Özgü, AÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1952.
- Lalo, C., *Estetik*, çev. Burhan Toprak, İstanbul 1948.

- Lalo, C., *Güzellik ve Cinsiyet*, çev. R. Nuri Darago, Remzi Kitabevi, İstanbul (tarihsiz).
- Lechat, Henri, *Yunan Heykeli*, çev. A.H. Tanpınar ve Z. Müritoğlu, İstanbul 1944.
- Levend, Ağâh Sırrı, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Meffhumlar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1943.
- Lings, Martin, *Antik İnançlar Modern Hurafeler*, çev. Enes Harman, Ufuk Uyan, Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980.
- Massignon, L., "İslâm Sanatlarının Felsefesi", Burhan Toprak, *Din ve Sanat*, Varlık Yayınları, İstanbul 1962.
- Mazaheri, Ali, *Ortaçağ'da Müslümanların Yaşayışları*, çev. Bahriye Üçok, Varlık Yayınları, İstanbul 1972.
- Mengi, Mine, "Mazmun Üzerine Düşünceler", *Dergâh*, sayı 34, Aralık 1992.
- Meriç, Cemil, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Meriç, Rıfkı Melul, *Türk Tezyini Sanatları*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1937.
- Mevlânâ, *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler*, çev. B. Beytur, MEB Şark-İslam Klasikleri, 2 Cilt, İstanbul 1961.
- Mevlânâ, *Fîhi Mâ-Fîh*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul 1959.
- Mevlânâ, *Mecalis-i Seb'a: Yedi Meclis*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Konya Turizm Derneği Yayınları, Konya 1965.
- Mevlânâ, *Mesnevî*, çev. Veled Çelebi İzbudak, MEB Şark-İslâm Klasikleri, 6 Cilt, İstanbul 1966.
- Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, haz. Ahmet Kabaklı, MEB 1000 Temel Eser, İstanbul 1973.
- Muller, J.E., *Modern Sanat*, çev. M. Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.
- Mülayim, Selçuk, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler/Selçuklu Çağı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.
- Mülayim, Selçuk, *Sanat Tarihi Metodu*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1983.
- Nasr, Seyyid Hüseyin, *İnsan ve Tabiat*, çev. Nabi Avcı, Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1982.
- Nasr, Seyyid Hüseyin, *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, çev. Nazife Şişman, İnsan Yayınları, İstanbul 1985.
- Nasr, Seyyid Hüseyin, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*, çev. Ahmed Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul 1992.
- Nasr, Seyyid Hüseyin, *İslâm ve İlim*, çev. İlhan Kutluer, İnsan Yayınları, İstanbul 1989.

- Nef, John U., *Sanayileşmenin Kültür Temelleri*, çev. Erol Güngör, MEB Yayınları 1000 Temel Eser, İstanbul 1970.
- Nefeszâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savab*, haz. Kilisli Muallim Rifat, İstanbul 1939.
- Nicholson, R.A., *İslâm Süfileri*, çev. Mehmet Dağ, Ankara 1978.
- Nietzsche, F., "Musikinin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu", çev. Nusret Hızır, *Tercüme Dergisi*, sayı 3, 1940.
- Oleary, de L., *İslâm Düşüncesi ve Tarihteki Yeri*, çev. H. Yurdaydın ve Yaşar Kutluay, AÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.
- Öney, Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1988.
- Ögel, Semra, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986.
- Ögel, Semra, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1987.
- Öz, Tahsin, "Hünernâme ve Minyatürleri", *Güzel Sanatlar*, sayı I, 1939.
- Öz, Tahsin, "Türk Minyatür Kaynaklarına Bir Bakış", *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı 1, 1952.
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 2 Cilt, İstanbul 1974.
- Öztürk, Yaşar Nuri, *Hallac-ı Mansur ve Eseri Kitabı't-Tavasın*, İstanbul 1976.
- Pala, İskender, "Mazmunun Mazmunu", *Dergâh*, sayı 35, Ocak 1993.
- Read, Herbert, *Sanatın Anlamı*, çev. G. İnal ve N. Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1974.
- Read, Herbert, *Sanat ve Toplum*, çev. Selçuk Mülayim, Ümran Yayınları, Ankara 1981.
- Robbe-Grillet, A., *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, İstanbul 1981.
- Scheler, *İnsanın Kozmostaki Yeri*, çev. Tomris Mengüşoğlu, İstanbul 1968.
- Schimmel, Annemarie, "Sema-ı Semavî", *İlahiyat Fakültesi Dergisi III-IV*, Ankara 1954.
- Schimmel, Annemarie, *Tasavvufun Boyutları*, çev. Ender Gürol, Adam Yayınları, İstanbul 1982.
- Sevilen, Muhittin, *Karagöz*, MEB 1000 Temel Eser, İstanbul 1969.
- Sinan Paşa, *Tazarrûnâme*, haz. Mertol Tulum, MEB Yayınları, İstanbul 1971.
- Spengler, Oswald, *Batının Çöküşü*, çev. G. Scognamillo, Dergâh Yayınları, İstanbul 1978.
- Sultan Veled, *Maarif*, çev. M. Anbaraoğlu, MEB Şark-İslâm Klasikleri, Ankara 1966.

- Şebüsterî, *Gülşen-i Râz*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, MEB Şark-İslâm Klasikleri, Ankara 1966.
- Şekerci, Osman, *İslâm'da Resim ve Heykelin Yeri*, İstanbul 1974.
- Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*, haz. Abdülbaki Gölpınarlı, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1968.
- Tahirü'l-Mevlevî, *Şerh-i Mesnevî*, 14 Cilt, İstanbul 1971-1973.
- Tahirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügati*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1973.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1970.
- Tansuğ, Sezer, *Şenlikname Düzeni*, De Yayınları, İstanbul 1961.
- Tansuğ, Sezer, *Karşıtı Aramak*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983.
- Tarlan, Ali Nihat, *Şeyhî Divanını Tetkik*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1964.
- Tarlan, Ali Nihat, *Edebî Sanatlara Dair*, İstanbul 1932.
- Togan, Z. Velidi, *Tarihte Usul*, İstanbul 1969.
- Toprak, Burhan, *Din ve Sanat*.
- Tunalı, İsmail, *Grek Estetiki*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1970.
- Tunalı, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981.
- Tunalı, İsmail, *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul 1979.
- Turan, Osman, *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti*, Turan Neşriyat Yurdu, İstanbul 1969.
- Tutiname*, haz. Şemsettin Kutlu, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul (tarihsiz).
- Türinay, Necmettin, *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları*, Birlik Yayınları, Ankara 1983.
- Uludağ, Süleyman, *İslâm Açısından Musiki ve Sema*, İrfan Yayınevi, İstanbul 1976.
- Uludağ, Süleyman, *İslâm Düşüncesinin Yapısı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1979.
- Uzluk, Şahabeddin, *Mevlevilikte Resim ve Resimde Mevleviler*, Ankara 1957.

- Ülken, Hilmi Ziya, *İslâm Felsefesi Kaynakları ve Tesirleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1967.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul 1935.
- Weber, Alfred, *Felsefe Tarihi*, çev. Vehbi Eralp, Remzi Kitabevi, İstanbul 1964.
- Worringer, Wilhelm, *Soyutlama ve Einfühlung*, çev. İsmail Tunalı, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971.
- Yazır, Mahmut Bedreddin, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, haz. Uğur Derman, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2 Cilt, Ankara 1972, 3. Cilt, Ankara 1989.
- Yetkin, Suut Kemal, "İslâm Sanatının Mahiyeti", *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt I, 1952.
- Yetkin, Suut Kemal, "Türk-İslâm Plastik Sanatlarının Estetiği", *Sanat Dünyamız*, Mayıs 1976.
- Yetkin, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972.
- Yetkin, Suut Kemal, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul 1979.
- Yetkin, Suut Kemal, *İslâm Mimarisi*, AÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1965.

Ek Bölüm

RÖPORTAJLAR





Kurtuba Camii

"BİN YIL KÜLTÜRSÜZ YAŞAMIŞ BİR TOPLULUK GİBİYİZ"

Konuşan: Pınar Zengin

*Mestâne nukûs-ı suver-i âleme bakdık
Her birini bir özge temaşa ile geçdik*

NÂLÎ'nin bu beyti sanatçının kâinata, eşyaya, olan biten her şeye bakışını çok güzel özetler. Sanatçı ya da değil, Müslüman'ın bu oluş ve bozuluş âleminde durması gereken yer, bakış açısı tam da böyledir. Kâinat mutlak ve tek Nakkaş-ı âlem olan Hz. Allah'ın eserleriyle doludur; insana düşen ise görünenin arkasındaki görünmeyene ve mutlak olana yol bulmaktır, onu muhabbetle temâşâ etmektir. İşte sanat bizi asla ve aslımıza götürecek olan bu yolların belki de en güzeli, en incesi, en muhabbetlisidir.

Aşk Estetiği kitabının yazarı, yıllardan beri bu mevzulara kafa yoran, düşünen ve yazan Beşir Ayvazoğlu Beyefendi'ye Islâm medeniyeti çerçevesinde aşk, sanat, sanatçı, estetik, özelde de Mevlevîlik ve Mevlevî estetiği konularını sorduk. Aldığımız cevaplar hem çok doyurucu ve aydınlatıcı hem de sarsıcı ve kendimize dönüp, değerimizi, sahip olduklarımızı yeniden hatırlamaya yardımcı olur nitelikteydi.

► Çok değerli çalışmalarınızdan biri olan *Aşk Estetiği* kitabınızdan hareketle konuşmak istediğimiz gelenek, estetik, Islâm medeniyeti ve sanatı, Müslüman sanatçı, aşk ve daha özelde Mevlevî estetiği ve sanatı üzerine kıymetli görüşleriniz bize bu konuda yol gösterecek, ı ışık tutacak. Bu çerçevede ilk sormak istediğim husus "gelenek" konusuyla alakalı. Gelenek kelimesi artık her yerde sıkça kullanılan fakat içi boşaltılmış ya da hakikî mânâsından uzaklaştırılmış bir hâl aldı. Geleneğin gerçek çerçeve-

sini nasıl çizmeliyiz, içini nasıl doldurmalıyız? Dinle gelenek arasında bir ilişki var mıdır ve İslâm'ın gelenekten anladığı şey nedir?

Gelenek hakikaten tarif edilmesi zor, herkesin farklı anlamlar yükleyerek kullandığı bir kavramdır. Ben gelenek derken mensup olduğumuz medeniyetin "kadîm" hüviyetini ve birikimini kastediyorum; yeniliğin bu hüviyet ve birikimle irtibatlı gerçekleştiği takdirde yenilik olabileceği, aksi takdirde boşlukta kalacağı ve dejenerasyona sebep olacağı kanaatindeyim. Kültürde devamlılık böyle mümkündür. "Geçmişin hâl içinde varlığını hissetmek, sınırsız sınırlı olanda, yani bugünde bulmak bir şairi yahut yazarı gelenekçi yapar," diyor T.S. Eliot; böyle bir şair veya yazar hem bu anlamda gelenekçidir hem de çağının şuurunu ifade etmesi bakımından modern... Tarih şuurı, muhteşem zaferlerden dem vurmamak, mefahirden söz etmek, başka bir deyişle, tarihi sırtında ağır bir yük olarak taşımak değil, itici bir güç olarak hissedebilmektir. Geçmişini tekrarlayarak gelenekçi olunmaz. Meselâ bir şair bugün gazelî yazarak gelenekçi olamaz; ama öyle bir şiir yazar ki, bu şiir hem kendi çağının şiiridir hem de bütün bir divan şiiriyle alışveriş içinde... Kültürde devamlılık o zaman gerçekleşir. Aslında Tanpınar, yıllar önce benim bu anlattıklarımı formüle etmiş: "Devam ederek değişmek, değişerek devam etmek!" Geleneğin içinde yetişmiş büyük bir âlim olan Elmalılı Hamdi Yazır da, "Beka içinde yenilenme, yenilenme içinde beka," diyor. "Beka"yı gelenek diye tercüme edebilirsiniz.

► *Doğu medeniyetini gerçek yapısı ve hakikatleriyle içeriden bir bakış açısıyla anlamak isteyenlerin dışında, oryantalist bir tavırla doğuya bakanlar olmuş tarih boyunca. Sizin de kitabınızda belirttiğiniz gibi, "Oryantalistlerin Doğu'su gerçek Doğu'dan her zaman farklı olmuştur." Peki, biz Müslüman olarak Doğu'yu nasıl anlamalıyız ki oryantalizme düşme tehlikesinden berî olabilelim?*

Bu çok önemli bir soru. Tarihimizde çok ciddi kültürel kırılmalar yaşandı; bu sebeple içinden geldiğimiz kültürle ilişkimiz çok problemlidir. Esasen problemin ötesinde bir şey bu. Medeniyetimizin kadim hüviyetinden, yani ruhundan uzaklaştık. "Bizim" dediğimiz, aslında artık bizim olmayan, dışına ve uzağına düştüğümüz bir kültürden söz edi-

yoruz. Bu kültüre sahip çıkanların bile onu ne kadar temellük ettikleri tartışılabilir. Kendi kültürümüzü yabancılar gibi öğrenmek zorundayız. İşin kötüsü, bu öğrenme sürecinde kullandığımız araçlar, kavramlar, terminoloji vb. hep yabancı. Dolayısıyla geride bıraktığımız ve bizim olduğunu varsaydığımız kültürü öğrenirken aslında onu farkında olmadan oryantalistler gibi yeniden şekillendiriyor, çarpıtıyoruz. Dilini unutmuş, şifrelerini kaybetmişiz; elimizde o kapıyı açacak anahtarlar yok. Çok riskli bir şey bu. Eğer sizin kültür, düşünce ve estetik dünyanızı gelenek belirlememişse, onu sonradan öğreniyorsanız, yaptığınız bir çeşit oryantalizmdir. Bir bakınız etrafınıza; bu topraklarda yeşermiş ve asırlarca yaşanmış kültüre özellikle aydınların ne kadar yabancılaştığını somut bir şekilde göreceksiniz. Bizim yaşadığımız bu acı tecrübeyi başka hiçbir millet yaşamadı. Bin yıl kültürsüz yaşamış nev-zuhur bir topluluk gibiyiz. O halde yapılacak olan, bu yitik hazinenin anahtarlarını bulmak, şifrelerini çözmek, kodlarına nüfuz etmeye çalışmaktır.

► *Tasavvufun İslâm sanatlarına etkisi ve katkısı üzerine neler söylersiniz? İslâm sanatlarının oluşum sürecinde tasavvufun yeri ne olmuştur?*

Bu konudaki görüşlerimi *Aşk Estetiği* adlı kitabımda uzun uzadıya anlatmıştım. Kısaca şöyle özetleyebilirim: Tasvir yasağı zaman içinde temel bir ilkeye dönüştürülmüş ve bunun üzerine soyutlama esasına dayalı başlı başına bir estetik inşa edilmiştir. Soyut şekillerden oluşan yazı kitaplardan taşarak abidevî karakter kazanırken, resmin kitap sayfalarına sıkışarak yazıya yardımcı bir unsur haline gelişi bu gelişmenin bir sonucudur. Tasavvuf, özellikle Vahdet-i Vücut doktrini, İslâm sanatındaki soyutlama eğilimini daha da derinleştirmiştir. Allah'tan başka varlık olmadığı görüşünü savunanlar, bildiğiniz gibi, dış dünyayı su üzerindeki dalgalar gibi görürlerdi; "nakş-ı ber-âb" su üzerindeki nakış demektir; yani var gibi görünür, aslında yoktur. Sanatta bu anlayış dış dünyayı aşarak görünen arkasındaki görünmeyene ulaşma, dolayısıyla stilizasyon ve soyutlama çabası olarak tezahür eder. Açıkçası, Müslüman sanatkârlar, soyutlama irade ve heyecanlarına tasavvufta çok parlak bir karşılık bulmuşlardır. Pratikte varılan sonuç, hiçbir fenomenin doğrudan dile getirilmediği pürist bir sanattır. İç gayesi, görünenlerin ardındaki görünmeyene ulaşmak, dış

gayesi ise dünyayı güzelleştirmek olan bir sanat... Bütün metafizik arka planına rağmen, İslâm sanatının şaşırtıcı bir biçimde hayatın içine girdiğini söylemek yanlış olmaz. Derûnî olarak ne kadar dinî ise, dışarıdan o kadar profan bir sanat. Camideki mihrap, mutfakta kullanılan kab kakak, atların koşum takımları vb. aynı prensipler çerçevesinde güzelleştirilir, tezyin edilir. Yani seyredilen değil, yaşanan bir sanattır.

► *"Aşk imiş her ne var âlemde" diyen büyük sûfi şair Fuzûlî gibi, sûfilere göre âlemin yaratılma sebebi aşktır, mayasında aşk vardır. Sanatın hakikati, gayesi, muhtevası, sanatçının âleme ve eşyaya bakışı ve eser ortaya koyarken yaşadığı süreç düşünülünce aşk için neler söylenebilir? Sanatçı ilhamını aşktan mı alır yoksa aşk onu sanatını icra ederken besleyen gıdalardan birisi midir?*

Varlığın temelinde aşk vardır; aslında bu gerçeği ifade eden "Kenz-i Mahfî" hadis-i kudsisine çok incelikli yorumlar getirilmiştir. Ancak aşk kelimesinden hoşlanmayan, *muhabbeti* tercih eden sûfiler de var. İbnü'l-Arabî "muhabbet"i tercih edenlerdense de coşkun aşk taraftarlarına daha yakın görünür. Peygamber efendimize 'Habibullah' denildiği için İslâm'ın özellikle bir sevgi dini olduğunu söyleyen bu büyük sûfiye göre, gerçek aşk ilâhîdir, yani Allah'ın aslî sevgisidir ve diğer bütün aşk türlerinin kaynağıdır. Allah kendisini sevmekle, zatında gizli olan şeylerin aynlarını da sevmiştir. Şeyler bunun için çeşitli şekillerde tezahür eden bir aşkla yüklenmişlerdir. İbnü'l-Arabî ve aşk konusunda onun gibi düşünen bütün sûfiler, aşkı, Allah'ın zâtından ve her şeyde mevcut olan ve her şeyi mıknaş gibi ilâhî aslına çeken bir hayat kuvveti olarak görmüşlerdir. Mevlânâ bu görüşü, "Göklerin dönüşünü aşkın dalgalarından bil; aşk olmasaydı dünya donar kalırdı," mısralarıyla güçlü bir biçimde ifade eder. Âlim ve filozofların eşyanın kûnhüne vâkıf olma, sanatkârın görünenlerin ardındaki görünmeye erme gayreti ve heyecanı da aşktır. "Aşk olmadan meşk olmaz," sözünü İslâm sanatlarının temel ilkelerinden biri olarak görebilirsiniz.

► *İslâm bize bu dünyanın bir "âlem-i kevn ü fesad", oluş ve bozuluş âlemi olduğunu söyler. Burada gördüğümüz, yaşadığımız her şey geçicidir; Allah'tan başka hiçbir şey bâkî değildir. Bu mutlak olmayan ve geçiciliğin*

verdiği kaygan yüzeyde Müslüman sanatçı hakikati nasıl yakalıyor ve eserlerine yansıtıyor?

Müslüman sanatkârın asıl ulaşmak istediği mutlak güzellik aşkıdır, mütealdir. Dolayısıyla tasvir ve taklit edilemez. Sanatkâr bu sebeple ister istemez sûfîlerin bir çeşit gölge veya hayal olarak gördükleri dış dünyadan hareket edecektir. Ancak sanatkâr tek tek nesneleri taklit ettiği sürece eşyanın sathında kalacağını, eşyanın künhüne, hakikatine vâkıf olamayacağını bilir. Hakikat tek olduğuna göre, gölgeler âlemindeki sonsuz çeşitliliğin temelinde birlik vardır. O halde tecessüsünü sayısız objelere dağıtmak yerine, belli sayıdaki objeler üzerinde derinleşmeli, ait oldukları bütünden koparak aldığı parçaları, bir çocuk gibi farklı şekillerde birleştirerek bu parçaların ardında gizlenmiş olan güzelliği, ilk ve şekilsiz şekli aramalıdır. Elindeki malzemenin imkânlarını sonuna kadar kullanmak zorundadır. Bozar, değiştirir, yeniden kurar. Sonsuza kadar denemek, bir çıkış noktası bulmak ister gibidir. Sayılarla matematikçi niçin oynuyorsa, şair kelimelerle, nakkaş şekillerle, hatta bestekâr seslerle onun için oynamaktadır: Eşyanın künhüne varmak! Sanatçı ilk şekli ararken, birbirinden farklı sayısız varyasyon elde eder. Fakat o nerede? Mutlak güzellik, ne kadar uğraşılsa uğraşılsın, ele geçirilmesi mümkün olmayan, ele geçirildiği zaman da sanatın konusu olmaktan çıkan aşkınlıktır. *Cûylar deryâya varınca hâmûş* olurlar.

► *Batı ve İslâm sanatında “trajedi” ve “trajik” kavramlarını mukayese edecek olursak aynı sonuçlara varır mıyız? Bizde trajedi var mıdır? Müslüman sanatçı trajik olabilir mi?*

Aşk Estetiği adlı kitabımda epeyi kurcaladığım bu mesele üzerinde daha sonra pek fazla düşündüğümü söyleyemem. Kanaatim, İslâm sanatının pürist nitelik taşıdığı için trajik olana kapalı olduğu yolundadır. Hatırlarsanız, *Aşk Estetiği*’nde trajik olanı Nietzsche’nin Apollon-Dionysos metaforuna dayanarak açıklamaya çalışmışım; bu bence hâlâ en anlaşılır ve en cazip açıklama tarzıdır. Trajik gibi, medeniyetimizin yabancı olduğu bir kavram üzerinde düşününce başka bir yol bulamıyorsunuz. Efsaneler, derin beşerî tecrübeleri taşıdıkları için midir nedir, bazan şaşırtıcı bir

biçimde açıklayıcı olabiliyor. Zincirlerden kurtulup kanatlanmak isteyen ruhuyla, kendisini dünyanın geçici güzelliğine bağlamak isteyen prensip –ki buna şeytan veya nefis diyebilirsiniz– arasında bocalayan insan, çok zaman hayata aynı anda hem evet hem hayır demektedir ki, trajedi bundan doğar. Bu diyalektik sanat eserine taşınırsa trajik-biçim doğar. Nietzsche, sanatları bu açıklamaya dayanarak tasnif etmiş: Resim ve heykel gibi plastik sanatlar apollonien, musiki ise dionysien'dir. Tragedya, hem apollonien hem dionysien nitelik taşır. Rönesans'tan sonra, apollonien ve dionysien sanatlar arasındaki ayırım belirsizleşecek, trajik biçim-verme bütün batı sanatlarının temel niteliği haline gelecektir. İslâm sanatlarında başından beri dış görünüşleri aşarak fenomenlerin içyüzüne dalmak isteyen sanatçı iradesinin dünyayı ve hayatı trajik unsurlardan arındırmaya, kendisine çatışmasız bir alan açmaya çalıştığını ve tecridin, soyutlamanın bu gayretin neticesi olduğunu zannediyorum. Çatışmasız bir alanda trajedi düşünülebilir mi?

► *İslâm'ın en soyut, komplike ve şahsî sanatlardan biri olan şiire bakışı her zaman çok tartışılmış, çoğunlukla da yanlış anlaşılmış bir mevzu. Âyet ve hadislerden yola çıkarak esasında İslâm'ın bu konuya nasıl yaklaştığından bahsedebilir misiniz?*

*Kur'an-ı Kerim'de şairlerin aleyhinde bazı ayetlerin bulunduğu doğrudur; Şuara Suresi'nin 224 ve 225. ayetleri... "Şairlere bâtıla inananlar uyar. Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını görmez misin? Onlar yapmadıklarını yapmış gibi söylerler." Zaman zaman bu âyetlerden hareketle İslâm'ın şiiri yasakladığı, dolayısıyla şairlerin, söyledikleri ne olursa olsun, İslâm'a ters düştükleri öne sürülür. Böyle düşünülürse, peygamberimizin şiir sevgisi ve bazı şairleri niçin koruyup kolladığı açıklanamaz. Hassan b. Sabit onun şairi olarak tanınıyordu. Şair Ka'b b. Zühayr'e de bir kasidesi dolayısıyla hırkasını hediye etmişti; biliyorsunuz, *Kasidetü'l-Bürde*'yi... Hz. Ali ve Ebubekir gibi büyük sahabeler şiir söylemişlerdir. Öyleyse Şuara Suresi'ndeki âyetlerin dikkatli okunması, özellikle 227. ayete dikkat edilmesi gerekir: "Ancak inanıp iyi işler yapanlar, Allah'ı çok ananlar ve zulme uğradıklarında kendilerini savunanlar böyle değildir." O halde, sözü edilen ayetlerde şiir yasaklanmıyor, sınırları çiziliyor. İlk bakışta ke-*

sin hükümler taşıdığı izlenimi uyandıran bu ayetlerin, İslâm tarihinin her devrinde yüzlerce şair yetiştğine göre, hiçbir zaman yasak olarak anlaşılmadığı söylenebilir. Esasen Arap ve İran şiirleri dünya edebiyatının tanıdığı en büyük şiirlerdir. Önceleri İran şiirinin tesiri altında kalan Türk şiiri de 16. yüzyıldan itibaren bu kervana katıldı. İslâm medeniyeti bir şiir medeniyetidir bile denebilir. Tasavvufi cereyanlar yaygınlaştıktan sonra, şiir nesrin önüne geçmiş ve tasavvufa dayalı bir sembolizm doğmuştur.

► *Bir Mevlevî olan Hüsn ü Aşk şairi Şeyh Gâlib'e olan ilginizi biliyoruz. Bu konuda Kuğunun Son Şarkısı adlı bir kitabınız da var. Neden Şeyh Gâlib? Onu seçmenizdeki en büyük sâik neydi?*

Şeyh Gâlib, son demlerini yaşayan bir medeniyetin son bir hamleyle hayata tutunma, adım atmasını zorlaştıran zincirleri kırma gayretiydi; onun bu hamlesi karşılığını Dede Efendi'nin musikisiyle Sultan III. Selim'in siyasî ve askerî reformlarında bulmuştur. Gâlib, hem son derece zengin kültür üzerinde oturduğunun hem de bu kültürün bir süredir ciddi bir şekilde meydan okuyan Batı kültürüyle karşı karşıya gelince görünür hale gelen zaafının farkındaydı. Şiiri bunun için hem bir meydana okuma hem de bir itiraf ve hesaplama niteliği taşıır. Şöyle de söyleyebilirim: Bir âlem tükeniyor, bir başka âlem yükseliyordu; Osmanlı'nın Avrupa'yla münasebetleri dramatik bir noktada düğümlenip kalmış, her alanda "bir başka lisan tekellüm" etme ihtiyacı belirmişti. "Merd âna dinür ki aç nevrâh" diyen Şeyh Gâlib, bu ihtiyacı çok derin bir biçimde hissederek kendine yeni bir yol açtı; ne var ki bu yolda yürüyebilecek kıratta şair artık yetişmiyordu. *Kuğunun Son Şarkısı*'nda bunu anlatmaya çalıştım. Hani efsaneye göre, kuğu, ölürlen en güzel şarkısını söylemiş. Çok sevdiğim Şeyh Gâlib'in muhteşem şiiri, muhteşem bir medeniyetin son güzel şarkısı gibidir; güzel ve hüznü... *Zevrak-ı derûn* kırılıp bir *kenâre* düşmüştür. Tercihimin birinci sebebi bu. İkinci sebebe gelince: Divan şiiri çoğunluk için artık hiçbir şey ifade etmiyor. Eğer bu şiirin bir miras olarak değeri varsa, bizi beslemesi gereken kaynaklardan biri olarak kabul ediliyorsa, onu sevdirmenin ve anlaşılır kılmanın yollarını aramak lâzım. Tabi kuru, akademik bir üslûpla değil... Daha sıcak, belki roman diliyle, daha hoş gelecek tarafları ön plana çıkararak anlattığınız zaman dikkatini çekiyor insanların.

Elbette Şeyh Gâlib'in yaşadığı çağda dünyada neler olup bittiği de önemlidir. Biyografiler yazılırken bizde meselenin bu tarafı genellikle ihmal edilir. Bir sanatkârın yaşadığı ortamı ve çağı anlattığınız zaman, onu günlük hayatın sıcaklığı içinde yansıtabildiğiniz zaman ortaya kanlı canlı bir karakter çıkıyor. Bir de onun günümüzdeki izdüşümlerini yakalayabilmişseniz, ne âlâ... Akademik tezlerdeki soğuk, cansız ve ruhsuz adamın yerini "yaşayan bir insan olarak sanatkâr" alıyor. Ben bunu yapmaya çalıştım.

► *Sanatın bir diğer en yüksek ve soyut dallarından biri de mimarî. İslâm mimarîsi diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi Batı'dan çok farklı temeller üzerine kurulu. Bu çerçevede bir İslâm şehrinin yapısını, enstrümanlarını ve sistemini kısaca anlatabilir misiniz?*

Tabii bu, kısaca anlatılabilecek mesele değil. Öncelikle standart bir İslâm şehriden söz etmenin mümkün olmadığını belirtmekte fayda görürüm. İslâmî ilkeler, farklı kültür çevresinde değişik uygulamalarla karşımıza çıkar. Farklı tarihî ve coğrafi şartlar, ayrıca ilişki kurulan farklı kültürler, İslâm sanatlarının her bölgede ve her kültür çevresinde yeni çözümler üretmeye zorlamıştır. Biri diğerinin devamı olduğu halde, Selçuklu ve Osmanlı dönemleri bile birbirlerinden epeyce farklı hususiyetler gösterirler. Bilhassa Osmanlı döneminin –çok çeşitli kültürlerin sentezine dayandığı için– daha önce benzeri görülmemiş bir yetkinlik taşıdığını düşünüyorum. İslâm şehirlerinde, Bağdat gibi istisnalar hariç, Batılı mânâsında bir şehir planlamacılığından söz edilemez. Daha açık bir ifadeyle, bir otoritenin dayatması söz konusu değildir. Coğrafi şartlar, iklim, etnik yapı, şehrin kurulduğu bölgenin kültürel geçmişi vb. hepsi etkilidir. Meselâ Müslüman şehirlerinin mahalleler halinde oluşmasında etnik çeşitlilik ve mezhep farklılıkları önemli bir rol oynamıştı.

► *Mahalle, İslâm şehrinin temel birimi olarak görülebilir mi?*

Görülebilir. Mahallelerde dinî, sosyal ve entelektüel faaliyetlerin merkezi cami idi. Yeni kurulan bir mahallenin yahut şehrin çekirdeğini cami oluştururdu. Bildiğiniz gibi, ilk camiler son derece sade mekânlardır. Bu mekânlar sadece ibadet için değil, her türlü sosyal faaliyet için

kullanılıyordu. Camilerin bu şekilde kullanılmasında ibtizal noktasına kadar gidilmesi, zamanla ibadet dışı faaliyetlere kapatılmalarına yol açmıştır. Bununla beraber, camilerin çevrelerinde oluşturulan yapılara, yani külliyeleere dönüştürülerek, ilk zamanlardaki sosyal fonksiyonlarını devam ettirdikleri söylenebilir. İlk camiler sade olmakla beraber, daha dört halife döneminde ibadet yerlerini güzelleştirme yönünde bir eğilim başladı. Abidevî cami mimarisine doğru atılan ilk adımlarda, Müslümanlar, "Allah'ın yüceltilmesine ve içlerinde adının anılmasına izin verdiği evlerde, insanlar sabah akşam O'nu tesbih ederler," ayetinden cesaret almış olabilirler. Cami daima merkezdedir. Bütün sokaklar, mahalleyi şehrin merkezine bağlayan anayola çıkar. Esasen İslâm şehirleri şuurlu bir planlamadan mahrum gibi görünmekle beraber, dinî ve ticarî yapıların konumu, geleneksel bir planı veriyordu denebilir. Geleneğin "kadim" hüviyetinden söz etmiştim; kadim bir şehir tasavvurundan da söz etmek mümkündür. İslâm şehri, bu tasavvur baki kalmak şartıyla, genellikle iklim şartlarının ve fizikî coğrafyanın tabii bir uzantısı olarak doğup geliyordu. Tabiatı tahrip etmeyen, onun tabii bir uzantısı gibi kendiliğinden oluşan bir doku... Bunun için İslâm şehri, Yunan, Roma ve Batı şehirlerinde gördüğümüz geometriden mahrumdur. Sanatlarında tabiattan ne kadar kaçıyorlarsa, yaşadıkları mekânlarda tabiata o kadar yakın olmayı tercih eden Müslümanların kurdukları bahçelerde de tabiata mümkün olduğu kadar az müdahale edilmiştir. Dış dünyaya belli ölçüde kapalı tutulan evlerin avluları ve bahçeleri, ağaçlar, çiçekler, çeşmeler ve havuzlarla, aile mahremiyetinin bir parçası halindedir. Tabiatla çatışmak, tahrip etmek, dengelerine müdahaleye kalkışmak, Müslümanlara onun kutsiyetini ihlâl etmek gibi görünüyordu.

► *Evlerin, hatta sarayların Avrupa'daki muadilleriyle karşılaştırıldıkları takdirde çok mütevazı kalmalarını bu anlayışa bağlamak mümkün mü?*

Evet, tabiattaki ilâhîliğin sürekli, kendilerinin ise süreksiz olduklarını biliyorlardı. Bu acz ve süreksizlik duygusu, Müslümanları abidevî mimarî konusunda tereddüde sevk etmiştir. Dediğiniz gibi, özellikle Osmanlı dünyasında meskenlerin –saraylar dâhil– son derece mütevazı binalar olduğu görülür. Böyle olmasına rağmen, aile hayatının bütün ihtiyaçlarını en iyi şekilde karşılayacak son derece fonksiyonel bir mesken tipinin

geliştirildiğinde bütün araştırmacılar hemfikir. Dışa kapalı mekânlar olarak tasarlanan meskenler, Islâmî aile yapısının olduğu kadar, Islâm'ın sıcak iklimlerde doğup yayılmasının da tabii sonuçlarından biridir. Dışa kapalı evler, dar ve gölgeli sokaklar, ıklime ve dış dünyaya karşı bir korunma biçimi olarak doğup gelişmiştir. Mesken mimarisinde gösterişten sakınma, "Siz her yüksek yere bir âlâmet bina edip boş şeyle mi uğraşırsınız," ayetindeki ikazın bir neticesi gibi görünüyor. Osmanlı döneminde de hemen her zaman ahşap, kireç ve kerpiç gibi dayanıksız malzemelerin kullanılması, insanlara bâki olanın sadece Allah olduğunu ima etmek içindir. Nitekim kârgir ev yaptırılan ayıplanırdı. Bir divan şairi, Yahya Bey, "Avn-i Fir'avn ile Şeddatî binalar yapmazız," diyor. Gücünü bütününü cami mimarisine aksettiren Osmanlı, klasik şehir dokusunda fâninin ebediyet karşısındaki aczini sürekli hatırlatan bir akort tesis etmiştir. İstanbul ve Bursa gibi büyük merkezlerde, zelzele ve yangınlara rağmen ayakta duran camiler ve hayrın gözetildiği yapılar, çevrelerinde defalarca yanan, yıkılan bir afet sonucunda yok olmasalar bile, ömürleri yüz elli seneden fazla olmayan evlerle birlikte çarpıcı bir peyzaj oluştururlar. Öte yandan, ahşap meskenlerde kullanılan mimarî elemanların sahip olduğu eşsiz plastik imkânlar, tıpkı Arap alfabesindeki harfler gibi, son derece orijinal mimarî kompozisyonların kurulmasını sağlıyor, bazan küçük ve düzensiz bir arsa parçasının üzerinde zarif çıkmalarla şiir gibi bir mimarî yükseliyordu. Osmanlı mimarının nazarında ahşap faniliğin, taş ise ebediyetin sembolüydü. Evet, Müslümanlar Şeddatî mimarîden özellikle kaçınmışlardır: "Görmedin mi, Rabbin Ad kavmine ne yaptı? Yüksek sütunlarla dolu İrem'e ne oldu? Ki onun benzeri, başka ülkelerde meydana getirilmemiştir. Vadide kayalar yontan Semud kavmine, o kazıklar sahibi Firavun'a neler ettiğini görmezler mi?" ayeti, az önce sözünü ettiğim ayetle birlikte, Islâm'ın bu konudaki yaklaşımını belirlemiştir. Totaliter rejimlerin insanı ezen, ufacılayan mimarîlerini düşününce, Islâm'ın bu yaklaşımının ne kadar insanî olduğu daha iyi anlaşılır. Bu konuda merhum Turgut Cansever hocamızın kitaplarında son derece önemli tespitler vardır.

► *Konu Islâm'ın sanat ve estetik anlayışı olunca Mevlevîye'den bahsetmemek olmaz. Zira pek çok sûfî sanatçının yetiştiği, sanatın bir terbiye*

sistemi olarak kullanıldığı Mevlevîhaneler başta şiir, hat ve musiki olmak üzere sanat faaliyetlerinin çok yoğun yaşandığı mekânlar. İstanbul'daki Yenikapı Mevlevîhanesi bunların en önde gelenlerinden biri meselâ. Bu konuda neler söylersiniz?

Mevlevîlik, özellikle Osmanlı dünyasında etkin bir rol oynadı. Orhan Gazi'nin kardeşi Alaaddin Paşa'nın Mevlevî kıyafetiyle gezdiği ve padişah kardeşinin huzuruna bile bu kıyafetle çıktığı söylenir. Hânedanı Yıldırım Bayezid devrinde Mevlânâ soyu ile akrabalık da kurmuştu. Sultan Veled'in kızı Mutahhara Hatûn, Germiyan Beyi Süleyman Şah'la evlendi ve bu evlilikten dünyaya gelen Devlet Hatun, Yıldırım Bayezid'in eşi oldu. Bu da İsa, Musa ve muhtemelen Mehmet Çelebi'lerin anneleri tarafından Mevlânâ'nın torunları oldukları anlamına gelir. Belki bu sebeple, Osmanlılar Mevlevîliğe o tarihlerde Konya'ya hâkim olan Karamanlılardan daha yakın duruyorlardı. Osmanlılar Anadolu'da siyasî birliği sağladıklarında, Mevlevîlik çoktan yaygın bir şekilde teşkilatlanmış ve kendine has gelenekleri bulunan bir tarikat haline gelmiş bulunuyordu. Sultan Veled ve Ulu Ârif Çelebi devirlerinde Mevlevî halifeleri tarafından Amasya, Erzincan, Karaman, Kırşehir, Kütahya gibi belli başlı merkezlerde tekkeler ve bunları besleyen vakıflar kurulmuştu. Mevlevîlik, geleneğin ikinci kurucu saydığı Pir Âdil Çelebi döneminde kaideleri ayrıntılı bir biçimde tespit edilerek sağlam bir kuruma dönüştürüldü. Ancak bu tarikat, merkezi her zaman Konya olmakla beraber, kendini bir terbiye ekolü ve estetik yaşantı biçimi olarak İstanbul'da inşa etmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, haklı olarak Mevlevîliğin teşrifati, nezâketi, terbiyesi, sülûkun ve âyinin erkânıyla tıpkı musikisi gibi daha sonraki zamanın, Osmanlı devrine ve biraz da İstanbul'a ait olduğunu söyler. Esasen, Osmanlı coğrafyası dışında melevîhane yoktu. Bir ara İsfahan'da kurulan dergâh bir istisna teşkil eder. Biliyorsunuz, Mevlevîliğin İstanbul devri II. Bayezid devri vezirlerinden İskender Paşa'nın 1491 yılında Galata sirtlarında yaptırdığı Kulekapısı Mevlevîhanesi faaliyete geçince başladı. Onu Kasımpaşa, Beşiktaş, Eyüp ve Yenikapı dergâhları takip etti. İstanbul'un estetik tarihinde bu dergâhlar, özellikle Yenikapı ve Kulekapısı dergâhları son derece önemlidir. Klasik musiki geleneğinin ve repertuarının geçmişten geleceğe aktarılmasında birinci derecede rol

oynamış bir dergâh olan Yenikapı Mevlevîhanesi, sadece İtrî'yi değil, Şeyh Gâlib ve Dede Efendi'yi de yetiştiren feyizli ocaktı. Melâmî-meşrep bir Mevlevî olan ve 1746 yılında bu dergâhta posta oturan Kütahyalı Ebubekir Dede hânedanının da musiki tarihimizde son derece önemli bir yere sahip olduğunu unutmayalım. Ebubekir Dede'nin ölümü üzerine henüz on üç yaşında olmasına rağmen, üç erkek kardeşin en büyüğü sıfatıyla Yenikapı Mevlevîhânesi postuna oturan ve ölünceye kadar meşîhatte kalan Ali Nut-kî Dede, Gâlib'in de, Dede'nin de şeyhiydi. Sadece bu isimler bile Yenikapı Mevlevîhanesi'nin kültür tarihimiz açısından ne kadar önemli bir kurum olduğunu göstermeye yeter. Sadece Yenikapı değil, bütün Mevlevîhaneler birer irfan ocağıydı. Bu dergâhlardan feyiz almış her saf Mevlevî keliminin tam mânâsıyla bir medeniyet adamıydı; medeniyetin inceliklerini ve zarafetini temsil ederdi. Kimi şairdi, kimi musikîşinas, kimi nakkaş...

► *Türk-İslâm medeniyetini Mevlevî sanatı çerçevesinde nasıl yorumlarsınız? Bu büyük medeniyet içerisinde Mevlevî estetiği nerede durur?*

Biliyorsunuz, Yahya Kemal'in "İsmail Dede'nin Kâinatı" adlı bir gazeli var. Bu gazelin ilk beytinin ikinci mısraı bana çok anlamlı gelir: "Lafz-ı bişnevle doğan debdebe-i ma'nâyız"... Bana sorarsanız, Ahmet Hamdi Tanpınar, "Mevlânâ, *Mesnevî*"nin ilk on sekiz beytini yazıp dostlarına göstermek için sarığının arasına soktuğu zaman zevkimizin en hâlis tarafı olan Mevlevî musikisinin İtrî, Dede Efendi ve III. Selim gibi bütün büyük isimleriyle Şeyh Gâlib'e kadar gelen şairler kafilesi de doğmuş sayılabilirdi," cümleleriyle bu mısraı tefsir etmek istemiştir. Ben daha da ileri gidiyor, Mevlânâ ve Yunus Emre'nin şiirlerinde çiçeklenen sevgi felsefesi ve birlik çağrısının, 13. yüzyıl sonlarında küçük bir uç beyliği olan Osmanlı Beyliği'nde yankısını bulduğunu söylüyorum. Moğol istilasıyla başlayan büyük kaos, yüz yıl içinde, Anadolu'da birlik büyük ölçüde bu felsefeye dayanılarak sona erdirildi. Osmanlı fâtipleri, daha sonra Balkanlar'da inanılmaz bir hızla ilerlerken, bu felsefeyi safha safha uygulamaya koymuş gibidirler. Sözün özü, Mevlânâ, Osmanlı'ya dünyaya hükmetmenin sırlarını verdi. *Mesnevî* ve *Divan-ı Kebir*'yle Osmanlı kültürüne damgasını bastı ve estetik dünyasını şekillendirdi. Selçuklu irfanını Osmanlı irfanına bağlayan

ve giyim kuşamından yürüyüş tarzına, selâmından kullandığı lisana, yeme içme âdâbına kadar, her şeyle, yedi yüz yılın süzölmüş inceliğini ve estetiğini yansıtan Mevlevîlik, başlı başına bir hayat üslûbu, bir duyuş ve düşünüş biçimiydi; insanları "târik-i dünya"lığa ve meskenete değil, üretmeye, meslek sahibi, işinde gücünde insanlar olmaya teşvik eder, mürid ve muhiblere meslek öğretirdi. Mevlevî dergâhları, yedi yüzyıl boyunca saraylardan en ücra yerlerdeki köylere kadar, toplumun bütün kesimleriyle sıkı bir ilişkiye girdi; bir yandan son derece ciddi bir disiplin içinde din, dil, edebiyat, musiki, hat, tezhib vb. eğitimi verirken, diğer yandan mürid ve muhiblere yedi yüzyıllık zengin tecrübe ve terbiyenin aktarıldığı, her biri bir okul niteliği taşıyan kurumlar olarak önemli görevler üstlendi.

► *Klasik Türk musikisinin temelinde ve gelişiminde Mevlevî musikişi diye adlandırdığımız tarzın çok büyük etkisi olduğu biliniyor. Bu oluşum nasıl bir seyir izlemiş, nasıl bir süreçten geçmiştir?*

Mevlânâ'nın hayatında ve oğlu Sultan Veled tarafından kurulan tarihin geleneğinde musiki ve semanın çok önemli bir yere sahip olması, bütün Mevlevî dergâhlarını bu sanatın hem eğitiminin verildiği, hem de icra edildiği, konservatuvar niteliği taşıyan kurumlar haline gelmesine yol açmıştı. Mevlânâ ve Sultan Veled'in rebab çaldıkları söylenir. Ulu Ârif Çelebi de musikiyle çok yakından ilgilenirdi. Mevlânâ hayattayken yapılan semalarda genellikle rebab çalınır, zaman zaman ney de kullanılırdı. Rebab ve neyin Mevlânâ'nın şiirlerinde önemli semboller olarak yer aldığını biliyorsunuz. *Mesnevî*'nin başlı başına bir estetik program olan ilk on sekiz beyti, "Bişnev in ney çün şikâyet mîkoned/Ez cüdâyîha hikâyet mîkoned" mısralarıyla başlar. Bu beyitteki ney, Bezm-i Elest'te "bir oluş"u ve benzersiz bir musiki gibi hatırlanan "Elestü birabbiküm?" hitabını özleyerek şikâyet eden kâmil insanın sembolüdür; doğru, ama ney'in aynı zamanda nefesli bir saz olduğunu unutmamak gerekir. Musiki icrası klasik mukabelelerin olmazsa olmaz şartıdır. Mevlevî dergâhları bu sebeple aynı zamanda musiki eğitimi verilen birer kurum ve tabii bu özelliği dolayısıyla bir cazibe merkezi haline geldi. Mevlevî olsun olmasın, musiki ile ilgilenen herkes Mevlevî dergâhlarına koşardı.

► *Malum olduğu üzere Mevlevî musikisinin en önemli iki enstrümanı ney ve kudüm. Bu iki sazın vücut verdiği ritim bizi kâinatın ve eşyanın mistik ritmine ulaştırıyor, o ritme katıyor. Zaten estetiğın asıl nirengi noktalarından en önemlisi ritim duygusu. Mevlevîye'ye bu konuda neler borçluyuz?*

Sanatta ritim, makrokozmosun ritmik düzeni hissetmek, bu ritmin asıl kaynağına ulaşmak için bir araçtır. *Mesnevî*'nin birinci beytindeki neyin, elest bezmindeki bir-oluşu ve benzersiz bir musiki gibi hatırlanan "Elestü birabbiküm" hitabını özleyerek şikâyet eden Kâmil İnsan'ın sembolü olduğunu söylemiştim. Bu hatırlamanın ve hasretin verdiği coşkunlukla kalkıp sema etmeye başlayan sûfi, musikinin ritmine uyarak döner, dönerken yerçekiminin, yani toprağın kendine çeken kuvvetinden kurtulur. Artık şekillerden büsbütün kopmuş ve sevgiliyle yeniden bir olmanın zevkini yaşamaya başlamıştır. Bu anlamda sema vuslatın, bir oluşun sembolüdür. Hz. Mevlânâ, sema halinde sûfinin arştan da yüksek bir yerde, ayın on dördü gibi tam olduğunu, noksansız olduğunu söyler. Ben Hz. Mevlânâ'nın sema hakkındaki bu sözleriyle Hallac'ın *Kitabu't-Tavasın*'deki şu sözleri arasında bir ilişki kuruyorum "Pervane uçtu, döndü, eritti kendini. Resimsiz, cisimsiz, unvansız hale geldi. Artık ne için dönecekti şekillere? Vuslattan sonra hangi hal vardı ki döne?" Bu sözler, deminden beri anlatmaya çalıştığım, İslâm sanatlarındaki soyutlama eğiliminin temel prensibini de veriyor. Şekillerde oyalanmadan onların arkasına geçmeye çalışan iradenin dayandığı prensibi...

Keşkül, nr. 19, Yaz 2011, s. 66-74.

BESİR AYVAZOĞLU İLE, EDEBİYATIMIZA VE DÜŞÜNCE VE SANATIN EDEBİYATIMIZDAKİ YERİNE DAİR

Melek Paşalı

► *Klasik edebiyatımızın hep aynı imgelerle üretilen bir tekrar edebiyatı olduğu iddia edilir. Klasik edebiyatın dinamikleri nelerdir ve neden yeni bir dile ihtiyaç duymaz?*

Klasik edebiyatın hep aynı imgelerle üretilen bir tekrar edebiyatı olduğu, Tanzimat'tan sonra seslendirilmeye başlanan, Cumhuriyet döneminde ise Osmanlı'yı her alanda olduğu gibi edebiyatta da hafızalardan silmeyi hedefleyen ve zamanla kullanışlı bir "peşin hüküm" haline gelen bir "ezber"dir. Klasik edebiyatımızın zaman içinde teşekkül eden geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olduğu bir gerçektir; ama sürekli kendini tekrarladığını söylemek haksızlık olur. Bu edebiyatın diline yabancı olanların ve ruhuna nüfuz edemeyenlerin kendi içinde taşıdığı incelikleri ve derinliği fark etmeleri imkânsızdır. Bizim eskiler, hazineye ulaşmak için yeni çukurlar kazmak yerine kazmakta oldukları çukuru derinleştirmeyi tercih ederlerdi. Bu tercihi yeni dile ihtiyaç duymadıkları şeklinde yorumlayabilirsiniz. Ben de kullandıkları dili daha zengin bir ifade vasıtası haline getirme gayreti olarak görürüm.

► *Klasik edebiyatımızda sanatçının konumu da en çok tartışılan konulardan biridir. Sanatın ihtiyaç duyduğu hürriyetten mahrum olduğu görüşüne katılıyor musunuz, nedir aslında klasik edebiyatımızda sanatçının rolü?*

Bu soru bizi ister istemez sanatta himaye, patronaj konusuna götürür. Sanatta bugün anladığımız mânâda bir hürriyet, modern zamanlara hastır. Bugün sanattan ve sanatçıdan beklediğimizle dün beklenenler birbirinden çok farklıydı. Bütün dünyada, hangi alanda olursa olsun, sanatkarın eserini üretebilmesi, hayatını idame ettirebilmesi için himayeye ihtiyacı vardı. Süleyman olmasaydı Süleymaniye olur muydu? Avrupa'da belli bir tarihe kadar hiçbir sanatkar gösterilemez ki, saraydan yahut aristokrat çevrelerden himaye görmemiş olsun. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Titian, Raphael, Shakespeare, Bach Mozart... Hepsi himaye görmüş, hatta bazıları krala bağlı olarak sarayda çalışmıştır. Bu konular üzerinde konuşup yazarken anakronizm tuzağına düşmemek, bugünün kavramlarını geçmişe taşımamak gerekir.

► *Klasik edebiyat neden bir "şiiir" edebiyatıdır, nesir neden burada kendine geniş bir yer bulamaz?*

Bunun da bir peşin hüküm olduğunu düşünüyorum. Bu soruya verilecek cevap, edebi eserden ne anladığınıza bağlıdır. Meselâ klasik tarihçilik bir çeşit edebi faaliyettir. Ben vakanüvis tarihlerinin çoğunu aynı zamanda bir edebi eser olarak görüyorum. Kim *Âşıkpaşazade Tarihi*, *Naima Tarihi* ve benzerleri edebî eser değildir diyebilir? *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* bana sorarsanız aynı zamanda bir edebiyat şaheseridir. Başka bir bakış açısı tercih edildiği takdirde, eski edebiyatın "divan"lardan ibaret olmadığı rahatlıkla görülebilir.

► *Klasik edebiyatımızı "düşünce" ya da "felsefe" ile irtibatlandırmaya çalışırsak ortaya nasıl bir tablo çıkar? Arkasında nasıl bir düşünce/felsefî tasavvur vardır?*

Eski edebiyatı bu açıdan okumaya çalışan araştırmacılar var. Ben yıllar önce *Aşk Estetiği* adlı kitabımda bu meseleyi kurcalamıştım. İhsan Fazlıoğlu, *Fuzuli Ne Demek İstedi* (2011) adlı kitabında Fuzûlî'nin "İşk imiş her ne var âlemde/lim bir kıl ü kal imiş ancak" beytinden yola çıkarak İslâm-Osmanlı-Türk entelektüel tarihine yönelik yeni bir okumanın nasıl yapılabileceğini göstermeye çalıştı. Rahmetli Sabri Ülgener, Divan şiirinden

yola çıkarak Osmanlı zihniyet dünyasını çözümlemişti. Hilmi Yavuz da eski şiirde sistematik felsefeyi olumsuzlayan fragmenter bir düşünüş ve yazış tarzının bulunduğunu, bunun felsefenin yokluğu mânâsına gelmediğini, Nietzsche gibi bazı filozofların metinlerinin bölük pörçük, merkezsizleşmiş düşünce yapısı olduğunu söyler ve bu düşünceden hareket ederek Şeyh Gâlib'in "Hoşca bak zatına..." diye başlayan meşhur beytinin arkasındaki felsefeyi analiz eder. Eski şiirin arkasında hiç şüphesiz köklü bir dünya görüşü vardı. Bu dünya görüşünün büyük ölçüde tasavvufa dayandığını –bu, bütün eski şairlerin sûfi olduğu anlamına gelmez– söylemek mümkündür.

► *Edebiyatımızda Tanzimat ile başlayan yenilik hareketlerinde sizce en önemli kırılma noktası nedir? Dil, içerik, imgelem vb. Yer değiştiren unsurlar göz önüne alındığında nasıl bir tabloyla karşılaşırız?*

Dilde, muhtevada ve hayal gücündeki değişiklikler kaçınılmaz bir şekilde birbirinin sonucudur. Modernlik kendi değerlerini dayatarak Türk aydınlarını dünyaya Avrupa penceresinden bakmaya zorlamıştır. Edebiyatımızın da, Avrupa, özellikle Fransız edebiyatının gelişme çizgisine uyarlanması için zorlandığını, temaların, duyarlıkların, hatta mitolojinin ithal edilmeye başlandığını, ancak eşyanın tabiatına aykırı olan bu zorlamanın –zannedilenin aksine– bize vakit kaybettirdiğini düşünüyorum. Sanat ve edebiyatımızın kendi tabii istikametinde gelişmesi, kültür alışverişini tabii ve eşit şartlarda gerçekleştirmesi yolumuzu çok kısaltabilirdi; bugün çok daha başka bir yerde olabilirdik. Yenileşme tarihimizin ilk zamanlarına baktığımızda görünen şudur: Aceleci devlet adamları, aydınlar, sanatkârlar vb. yolun sonuna gelindiği vehmine ve telaşına kapılarak yeni tanıştıkları bir dünyayı, bu dünyayı şekillendiren temel dinamikleri anlamadan, ruhu-na nüfuz edip muhtemel tehlikeleri hesaplamadan "ithalat"a ve "islahat"a kalkışmışlardır.

► *Tanzimat sonrası Yeni Türk Edebiyatını Klasik Edebiyatla karşılaştırdığımızda, "insan" tanımında önemli farklar görür müyüz? Yeni ve eski edebiyatın kendine konu edindiği "insan"ın sıfatları birbirine benzer mi?*

Bu, cevabı kolay verilecek bir soru değildir. Tanzimat'tan sonra yeni eğitim kurumlarında yeni bir insan tipi yaratılmaya çalışıldığı bir gerçektir. Ancak toplumun bütün fertlerini aynı şekilde ve aynı istikamette eğitmek mümkün olmadığı için bu kurumlardan yetişenlerle eski kurumlarda yetişmiş olanlar (mekteb-medrese) ve büyük kitle arasında ciddi bir çatışmanın yaşanması kaçınılmazdı. Bu çatışma her alanda yaşanmıştır. Ünlü tartışmaları gözden geçiriniz, hepsinin aslında bir eski-yeni çatışması olduğunu göreceksiniz. Bu çatışma edebi eserlere bütün trajik hüviyetiyle yansımıştır. Türk romanını başından itibaren bu gözle okuyup değerlendirirseniz, yeni insan tipinin nasıl bir tip olduğu konusunda sarih verilere ulaşabilirsiniz.

► *Yeni edebiyatımızda "insan" ile metafizik bir varlık olarak ilgilenen yazar ve şairlerimiz kimlerdir ve "eski"yle ilişkilerini nasıl değerlendirebiliriz?*

Bu sorunuz da zor bir soru. Neredeyse bütün bir edebiyat tarihini özetlemeyi gerektiriyor. Buna takatim yetmez. Şunu söyleyebilirim: Tanzimat'tan sonra bir ara Abdülhak Hâmid'i yoklayan büyük şiir soluğu, yahut metafizik ürperti, şiirimizde asıl mecrasını bulmak için Necip Fâzıl'ı bekledi. *Örümcek Ağı* ve *Kaldırımlar* adlı şiir kitapları 1920'lerde yayımlandığında, Türk şiiri, peş peşe yaşanan fırtınalı devrelerin, rejim değişikliklerinin; büyük toprak kayıplarına, sosyal ve ekonomik krizlere yol açan savaşların tabii bir sonucu olarak, sosyal meselelerin tekeline girmişti. Cumhuriyet'in ilanı ve ardarda gelen inkılaplarla yaşadığımız büyük dönüşüm, bu şiire aynı zamanda ideolojik bir muhteva kazandırdı. Yeni yeni keşfedilmeye başlanan Anadolu coğrafyası, Orta Asya'ya kadar uzanan, destanla karışık, alternatif bir tarihin hemen bütün aydınları saran heyecanı, Millî Mücadele'de kazanılan zaferler ve bu zaferlerin kahramanları edebiyatın başlıca konuları haline gelmişti. Ayrıca Batı'nın hiçbir zaman inkâr edilemeyecek üstünlükleri karşısında ezilerek "geri kalmışlığın" bütün suçunu geçmişe yükleyen aydınların çok büyük bir kısmında pozitivist eğilimler hâkimdi. Necip Fâzıl'ın şiiri, 1908 sonrasında başlayan, Cumhuriyet'ten sonra da yeni boyutlar kazanarak devam eden şiirin sosyal ve ideolojik muhtevasına bir tepki olarak doğdu. Der-

gilerde yayımlanan ilk şiirleriyle hemen dikkatleri üzerinde toplayan Necip Fâzıl, *Örümcek Ağı* ve *Kaldırımlar* yayımlandıktan sonra, farklı sesi ve derinliği sebebiyle birden en çok konuşulan şair haline gelmişti. Necip Fâzıl'ın ilk şiirlerinden itibaren kendi içine doğru yönelen tecessüsü, aynı zamanda dinî ve mistik boyutlar da taşıyordu. Necip Fâzıl'a göre, şair, "ilâhî idrak emanetinin, insanda, insanüstü mevhibesini temsil etmeye memur"du. Açıkçası, şiir Mutlak Hakikat'i arama işiydi. Poetikasıyla İslâm sanatının ve Müslüman sanatkarın temel hedefini düşünce planında da çok net bir biçimde ifade etmiş oluyor, yani ilk bakışta Divan şiiriyle uzaktan yakından hiçbir alâkasının bulunmadığı izlenimini uyandıran Necip Fâzıl, aslında geleneğin arkasındaki büyük idare edici güce bağlanmıştı. *Büyük Doğu*'nun kimliği bu anlayış doğrultusunda belirginleştikçe, Necip Fâzıl'ın karizmatik şahsiyetinin ve güçlü şiirinin etkisiyle çevresinde toplanan şair ve yazarların büyük bir kısmı birer birer uzaklaşsa da, *Büyük Doğu*'da atılan maya tutmuş ve bu mayanın kıvama erdirdiği ilk hamur, Sezai Karakoç'un şiiri ve düşüncesi olmuştur. Karakoç'un şiiri, dil ve biçim itibariyle şüphesiz Necip Fâzıl'ın bir devamı değil, fakat Divan şiirinden gelen ve Necip Fâzıl şiirinin süzgecinden geçen bir damarın İkinci Yeni çizgisine paralel bir gelişmesidir. Bu gelişmede, Necip Fâzıl kadar, Mehmed Akif ve Yahya Kemal'in payının da bulunduğunu kaydetmekte fayda görüyorum.

► *Tanzimat sonrası edebiyatımızda edebiyatın, "halka inme çabaları ve sosyal meselelerin sözcülüğü konumu" hepimizin malumu. Bu değişimde sizce edebiyat asli unsurlarından tavizler vermek zorunda kaldı mı? Sonuç kimin lehine gelişti?*

Hiçbir edebiyat sosyal meselelerden uzak duramaz. Ancak sosyal meselelerin ağırlığını koyduğu bir edebiyatın yaratıcı olması zordur. Mehmed Akif de, Nâzım Hikmet de hiç şüphesiz kudretli şairlerdir ve şiirlerini bilerek davalarına ve toplum meselelerine feda etmişlerdir. İkisinin de yazdıklarından çoğu tarihî değer taşır. Bir sanat eserinin "her dem yeni" hüviyetini kazanabilmesi için başka şartların ve duyarlıkların bir araya gelmesi gerekir.

► *Eski Edebiyatın “halka karşı” sanatı tercih ettiği söylenir. Peki halkı tercih eden Yeni Edebiyatın “sanat”la ilişkisi nasıl yürümüştür?*

Bunlar hep ezberlenmiş, üzerinde uzun boylu düşünülmeden tekrarlanıp durulan görüşlerdir. Eski şairlerin meslekleri üzerine yapılan araştırmalar, İstanbul’da ve Anadolu’da hemen her meslekten şairin müşterek bir lügate sahip olduklarını, müşterek bir kültür zemininde konuştuklarını, okuryazar olmayan divan şairlerinin bile bulunduğunu göstermiştir. Üst kültür, özellikle tekkeler vasıtasıyla memleket çapında yaygınlaştırılıyordu. Fuzûlî İstanbul’u hiç görmemişti; Nâbî Urfalı, Nef’î Hasankaleliydi. Eski edebiyatın bir saray edebiyatı olduğu doğru değildir; zaman zaman saraydan ve devlet adamlarından himaye görmüşlerdir, doğru. Ama sarayla, otoriteyle karşı karşıya gelenler de vardı. Nef’î otoriteye karşı dilini tutamadığı için kelleyi kaptırdı. Şunu unutmamak gerekir ki, her medeniyet eninde sonunda yorulur. Bizim medeniyetimiz de çeşitli sebeplerle yorulmuştu. Şeyh Câlîb’le son büyük atılımını yapan Divan şiiri, âdeta kalan gücünü de harcamış gibi, epeyce önce başlamış bir inkırazı daha hızlı bir şekilde yaşamaya başladı. Büyük bir zevk çözülüşü ve muhayyile kısırlığı kendini göstermişti. Bu zevk düşkünlüğü, ikinci ve üçüncü dereceden şairlerce kelime oyunları ve ifade cambazlıklarıyla kapatılmaya çalışılmışsa da, artık yapacak bir şey kalmamıştı. Öte yandan Enderunlu Vâsıf gibi şairlerin elinde, ilk anda yenilik ve gelişme gibi görülen yerlilik arayışı, kaba bir gerçekçilikle bayağılığın sınırlarını zorluyordu. Yeni arayışlar, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ifadesiyle “hamlesini yöneltecek, dağınık tecrübelerle düzen verecek ana fikirden mahrum olduğu”, yani arkasındaki büyük idare edici gücü, dünya görüşünü kaybettiği için çözülüşü hızlandırmaktan başka bir işe yaramadı. “Daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir sensüalite teşhiri, söyleyecek hiçbir şeyi olmayan insanların vakit geçirmek için konuşmasını andıran yârenlik edası” bu dönemin şiirinde ilk göze çarpan özelliklerdendir. Yenileşme edebiyatının öncüleri yollarını el yordamıyla bulmaya çalışıyorlardı. Tanzimat şair ve yazarlarının sadece emekledikleri söylenebilir. Onlardan sonra gelenler, yani Servetifünun şair ve yazarlarının halkla hiçbir ilişkileri yoktu. Daha başarılı şiirler, hikâyeler, romanlar yazdılar, fakat sadece dilleriyle değil, inandıklarıyla da büyük kiti-

eye, yani halka ters düşmüşlerdi, onun değerlerini küçümsüyor, aşağılıyor, ellerine güç geçince yasaklayıveriyorlardı. Bu aslında hep böyle devam etti. “Halkçılık” her zaman “halka rağmen”di. Şunu rahatlıkla söyleyebilirim; divan edebiyatı, Tanzimat’tan sonraki devirlerin edebiyatından daha halkçıdır.

Sabah Ülkesi, nr. 13, Ekim 2012. S. 52-59.

“ŞEHİRLER RUHUNU KAYBEDİYOR”

Konuşan: Nagehan Özdemir

“Eve Dönen Adam”ı onunla öğrendik. Peyami Safa’nın ruh dünyasında bizi o gezdirdi. Aşkın, bildik popüler tanımları dışında bir şey olduğunu anlatırken bir yandan da Türkçenin enfes kıvamına gönüllerimizi hazırlıyordu. Kökü mazide bir istikbalin dili olarak Türkçe belki de en güzel onun kaleminde neşv ü nema bulmuştur. Büyük adamları Stefan Zweig gibi ustalardan okuyan Türk okuru, herhalde ilk kez onun biyografi çalışmalarıyla kendi zenginliklerine eğilmeye başladı. Bu anlamda dilimize, kültürümüze, edebiyatımıza ve yazın türlerimize katkısı büyük. Fikir dünyamızda şiirin, gazeteciliğin, biyografi yazarlığının, denemeciliğin, estet duruşun ve sanat meselelerine ilmi bakışın nefsinde içtima ettiği verimli bir fikir adamı Beşir Ayvazoğlu. Edebiyatımıza Aşk Estetiği, Güller kitabı, Peyami ve Yahya Kemal Ansiklopedisi gibi birçok önemli eser kazandıran gazeteci-yazar Beşir Ayvazoğlu ile şair-edebiyatçı-şehir ilişkisini konuştuk.

► *Yakın zaman Türk edebiyatının önemli simalarının biyografilerini yazdınız. Bu çalışmalarınızdan yola çıkarak, şair ve edebiyatçıların şehir tutkularında belirleyici olan şeyler konusundaki gözlemlerinizi nelerdir?*

Biyografisini yazdığım ve ilgilendiğim yazarlar içinde şehirle, şehrin meseleleriyle ciddi bir şekilde ilgilenen iki yazar vardır: Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar... Ahmet Hâşim, zekâsıyla bazı gerçeklere nüfuz etmişse de, İstanbul’un ahşap dokusu hakkında yazdıkları, şehirlerimizin

kimliklerini kaybetmelerine yol açan yıkıcı imar anlayışının ardındaki zihniyete daha yakındır. Peyami Safa da öyle... Peyami Bey'in şehir meselelerine yeterince kafa yormadığı kanaatindeyim. Yine de onun özellikle romanlarını bu gözle yeniden okumakta fayda vardır.

► *"Yasin okunan tütsü tüten çarşılardan geçilen" geçmiş zamanların şehirleriyle "yalnızlık ömür boyu" dedirten modern şehirler arasındaki bu fark nereden kaynaklanıyor? Nedir hatırlamakta zorlandığımız kaybımız?*

Şunu unutmamak lazım; şehirleri kurarken, onlara kendi ruhumuzu üfleriz. Hacı Bayram Veli'nin bu eşsiz bir belâgatle hülâsa etmiştir: "Nâgehâhan ol şâra vardım ol şârı yapılır gördüm - Ben dahi bile yapıldım taş ü toprak âresinde". Bu ne demektir? Nasıl inanıyor, dünyayı nasıl kavıyor, hayata nasıl bakıyorsak, yaşayacağımız şehre de öyle şekil ve düzen verir, daha da önemlisi, şehrimizi kurarken kendimizi de yeniden inşa eder, bir yaşama iklimi yaratırız. Bu, bizden sonraki nesillerin de hayatını kuşatacak, onların hamurunu kendi teknesinde yoğurup şekillendirecek bir iklim, bir çerçevedir. Bu çerçeve, insanlar arasındaki ilişkilere, yani toplum hayatına düzen verir; içine almak zorunda kaldığı yabancı unsurları kendine benzeterek bir parçası haline getirir. Temel yapı taşı evdir. Barınma ve korunma ihtiyacının tabi bir sonucu olan ev, ailenin yaşama çevresi insanlar ve aileler arasındaki ilişkilerin kurulması yolundaki gelişmenin ilk merhalesidir. Ama şehir elbette sadece evlerden ibaret değildir; evler, içlerinde beşerî faaliyetlerin yürütüldüğü diğer yapılar, yapı grupları, bunları birbirine bağlayan ulaşım, altyapı vb. sistemleri ve bunları işleten kuruluşların bütünüdür şehir. Hiç şüphesiz bütün bu konularda insanların ve toplumların öncelikleri ve tercihleri vardır. Bu tercihler şehirlere farklı özellikler kazandırır. Toplumun değer yargıları, tercihleri, hayalleri, özlemleri hesaba katılmadan inşa edilen, yani içinde yaşayanların oluşumuna hemen hiç katkıda bulunmadığı modern şehirlerde yaşadığımız yalnızlığın ve yabancılığın sebebinin burada aramak gerekir.

► *Bir kentin, insan ruhundaki izleri asıl sanat eserlerinde görülür. Balzac'tan Paris'i, Dickens'tan Londra'yı, Dostoyevski'den Saint Petersburg'u çıkarmak mümkün değil. Bizim romanımızda şehir algısı*

nasil bir seyir izliyor? Şehir ve yazarı birlikte andığımız edebiyatçılarımız ve (varsa) romanlarından örnekler verebilir misiniz?

Cok haklısınız. Balzac ve Baudelaire'siz Paris, Dickens'siz; Eliot'suz Londra, Kavafis'siz Iskenderiye, James Joyce'suz Dublin, Franz Kafka'siz Prag, Dostoyevski'siz St. Petersburg, Borges'siz Buenos Aires, Saul Bellow'suz Chicago, Yahya Kemal'siz Istanbul, Tanpınar'siz Bursa düşünülemez. Biliyorsunuz, klasik şairin şehri, hayatın son derece yavaş bir ritimle yaşandığı, tabiatla ilişkisini henüz koparmamış emniyetli bir sığınaktı. Modern şairin şehri, yani *metropolis* ise daha dünyevi, zamanı ve kendi geçmişini hızla tüketen, tabiatla bağlarını büyük ölçüde koparmış; üniversiteleri, kütüphaneleri, tiyatroları, operaları, konser salonları, sanatçı kahveleri, ıslıl geceleri ve renkli eğlence hayatıyla cazibeli; çağdaş kölelerin çalıştığı fabrikaları, sendikaları, gecekondu semtleri, mafyası, suç dalgası ve çevre problemleriyle emniyetsiz ve son derece karmaşık bir organizmadır. Metropolis, şairleri kendine çeken büyüsünü biraz da bu kaotik yapısından alır. Paris, modern şiirin babası Baudelaire için hem cennet hem cehennemdi; ona hem sıkıntı verirdi hem zevk. *Şer Çiçekleri* şairi, 1869 yılında yazdığı "Spleen" adlı şiirinin son mısraında Paris'le ilgili bu karmaşık duygularını "Seviyorum seni rezil başkent!" diye özetlemişti: *Şer Çiçekleri*'nin ilk bölümü olan "Paris Tabloları", modern şairin ve şiirin şehirle ilişkisinin alfabesidir. "Manzara" şiirinde oturduğu çatı katından güzel Paris'i seyrederken hissettiği derin yaşama sevincini anlatan Baudelaire, "Akşamın Alacakaranlığında" adlı şiirinde de şehrin öteki yüzünü, her türlü günahın işlendiği, alkolün, uyuşturucunun ve fuhşun karanlık Paris'ini anlatır. Ne var ki Paris, sefil ve derbeder Baudelaire için her iki çehresiyle de büyülüydü. Sadece eserlerini 1860'tan sonra veren Fransız şairlerini değil, bütün dünya şiirini derinden etkileyen Baudelaire'in yarattığı rüzgâr, geçen asrın başlarında hâlâ esiyordu. 1903 yılında genç bir şair olarak Paris'e kaçan Yahya Kemal, Fransızca'yı öğrenip bir süre romantik şairleri okuduktan sonra "koyu Baudelaire-perest" olmuş ve *Şer Çiçekleri*'nin sun'i cennetinde onun gibi yaşamaya başlamıştı. Daha sonra, başka şairleri tanıyıp başka vadilere kaysa da, kalbinde "o şîrin çiçekleri"nin hiç solmadığını söyleyen Yahya Kemal, İstanbul'a, Paris'te edindiği alışkanlıklarının yanı sıra, Baude-

laire ve Verlaine'den öğrendiği şehri yürüyerek tanıma zevkini getirmişti. Fakat İstanbul, Paris değildi; dolayısıyla Baudelaire'in Paris'in karanlık yüzüne bakarken hissettikleri hissedilemezdi. *Şer Çiçekleri*'nin sun'î cennetini İstanbul'da keyfince yaşayamayan Yahya Kemal, bir süre sonra, bu şehrin güzelliklerini ve derunî hayatını keşfeder gibi oldu. Artık İstanbul'u yürüyerek geziyor ve Baudelaire'in çatı katından Paris'i seyretmesi gibi, o da tepelerden İstanbul'u seyrediyordu. Ama Baudelaire'in Paris'i "rezil", Yahya Kemal'in İstanbul'u "aziz"di. Üstelik "Sis" şiirinde İstanbul'a küfreden Tevfik Fikret'e ciddi itirazları vardı. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in İstanbul'a "bir ferdîyetin adesesinden, bir dâüsilaya benzeyen sevgiden ve bir tefekkürün arasından" baktığını belirttiikten sonra, bir şehrin şiire bu tarzda mal oluşunun Baudelaire'le başladığını, onun ilhamında da Paris'in önemli bir yerinin bulunduğunu söyler. Nitekim Yahya Kemal'in bazı şiirleriyle Baudelaire'in şiirleri arasında dikkate değer paralellikler vardır. İstanbul'u Baudelaire'ci bir duyarlıkla, bir metropolis olarak algılayan ve bunu şiirlerine taşıyan şair de Necip Fâzıl'dır. Paris'te Yahya Kemal gibi Baudelaire şiirinin tesirinde kalan ve onun gibi, bir bohem hayatı yaşayan Necip Fâzıl'ın ilk dönem şiirlerinde, İstanbul, artık içinde kötülükleri de besleyen bir rezil metropolistir. Fakat İstanbul'a asıl mânâsında Baudelaire'ci bir bakış için Attila İlhan'ı ve onun *İstanbul Ağrısı* şiirini beklemek gerekecektir: Şunu unutmamak gerekir: Modern şiir, modern şehrin şiiridir. Şehir-şair ilişkisinin bir aşk-nefret ilişkisi olduğu da söylenebilir. Şair şehirle çekişe çekişe sevişir; şehirden nefret ettiğini, tabiatı ve kır hayatını özlediğini söylerken bile aslında şehre ilân-ı aşk etmektedir.

► *Baudelaire; "Eski Paris artık yok, ne yazık, bir şehrin şekli bir faninin kalbinden daha çabuk değişiyor," diyor bir şiirinde. Bugün baktığımız zaman, geleneksel şehirlerden modern kentlere doğru bir dönüşüm içinde olduğumuz görülüyor. Bu değişimi nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu modern kentlerin yerleşim politikalarının insanları tek tipleştirici hale getirdiğini söyleyebilir miyiz?*

Evet, maalesef bizim gibi sosyal hareketlilik ve modern teknoloji şehirlerin çehresini inanılmaz bir hızla değiştiriyor. Ciddi bir kimlik bunalımına yol açtığını zannettiğim bu değişimin en sarsıcı

sonuçlarından biri, insanların hatıralarındaki şehri kaybetmeleri, şehirle ilgili hatıraları olmayanların da hatıra edinememeleridir. Eski İstanbul hakkında yazanların ne çok anlatacak şeyleri varmış diye hep hayret ederim. Bizim çocuklarımız, ileride, bugün yaşadıkları şehirde, yaşadıkları hayatla ilgili ne anlatabilirler? Hayatlarında farklı ve renkli ne var? Benim doğup büyüdüğüm, çocukluğumu, ilk gençliğimi yaşadığım şehrin dokusu tamamen değişti. Ne evimiz ne oynadığım sokaklar ne tırmadığım ağaçlar ne okuduğum okullar yerinde duruyor. Şimdi memleketime gittiğim zaman kendimi geçmişini kaybetmiş biri olarak hissediyorum. Nasılsa bugüne ulaşabilen tarihî abideler de olmasa, Anadolu'da bu şehirlerin atalarımız tarafından kurulan şehirler olduğunu söylemekte zorlanabiliriz. Şehirler ruhunu kaybediyor ve modern teknolojinin imkânlarıyla ve sadece barınmak amacıyla yapılmış çok katlı yapılardan oluşan, şehirle gönül bağı olmayan insanların yaşadığı yerleşim birimleri haline geliyor. Evet, maalesef, insanlara yaşamları için sunulan çerçeveler, onları kaçınılmaz olarak tektipleştiriyor.

► *Yeniden şehirleşme diye bir dönem başladı. Şehir hayatı oluşurken, temel değerler, temel parametreler olarak neyi koymamız lazım?*

Önce şu soruya cevap vermek gerekir: Nedir şehir? Bence, zekâsıyla diğer bütün canlılardan ayrılan insanın tabiata bağımlılıktan kurtulmak için kendine açtığı hürriyet alanı ve tabiata ilâvelerde bulunmak için gerçekleştirdiği yaratıcı faaliyetlerin bütünü... Daha özlü bir biçimde söylemek gerekirse, şehir, medeniyettir. *Medeniyet* kelimesinin kökü de Arapçada şehir anlamına gelen *Medine* değil mi? Batı dillerinde de öyle. *Civilisation*, şehir anlamındaki *civitas*'tan türemiştir. Şehirlilik, bir bakıma, bu ilişkinin, yani şehir-medeniyet ilişkisinin farkına varmak, şehrin üretkenliğine katkıda bulunmak, en azından üretilmiş olanı koruma şuuruna sahip olmaktır. Biliyorsunuz, günümüz Türkçesinde şehir kavramının karşılığı olarak kent de kullanılıyor. Şehir'i Türkçeden kovmak için icat edilen kent, bana sorarsanız, Ankara gibi yeni kurulmuş modern şehirler için kullanılabilir. İstanbul, Bursa, Kütahya, Konya vb. şehirler şehirdir, kent değil. Ben, bir iradenin dayatmadığı, kendi kendini yaratan üretken "dişi" şehirlere "şehir", bir irade tarafından baştan sona planla-

narak yapılan “erkek” şehirlere de “kent” demeyi tercih edenlerdenim. Dedim ya, şehir, kendisini yaratanların ruhunu yansıtır; dünya görüşünü, yaşama tarzını, estetiğini... Bu sebeple kendimizi o şehrin bir parçası hissediyoruz. Kesilen bir ağaçla kesilir, yıkılan bir eserle yıkılırız. O halde şehrin ruhunu korumak gerekir; bu ruhu şehrin geçmişinde, dolayısıyla şehri geçmişine bağlayan, şehri tarihî kılan eserlerde aramak, onları gözümüz gibi korumak zorundayız. Küçük bir taş, minicik bir tahta parçası bile olsa... Şehirlerimiz, dolayısıyla bu şehirlerde asırlar içinde birikmiş miras, bizim bu coğrafyada var oluşumuzun hem belgeleri hem garantisidir. Bu zengin mirası gelecek nesillere koruyarak aktarmak vazifemizdir.

► *Şehir kültürü çerçevesinde yapılan çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizce yeterli mi? Bu konuda belediyelerimize neler tavsiye edebilirsiniz?*

Biz muazzam bir mirasın üzerinde oturan ve bu mirası geleceğe taşımakta zorlanan, bu mirasın büyüklüğüne nispetle küçük ve fakir bir ülke; ruhunu ve içinde geldiği medeniyetin şifrelerini unutmuş, anahtarlarını kaybetmiş bir toplumuz. Bazen yapmaya çalışırken yıktığımızı, düzeltmeye çalışırken bozduğumuzu söylersem, ne demek istediğimi daha iyi anlatmış olurum.

► *Son olarak bir şehirle aranızdaki bağı nasıl oluşturunuz? Meselâ, sizin için bir şehrin olmazsa olmazları neler olmalıdır?*

Yaşadığım her şehri öğrenmeye çalışıyorum. Kütüphanemde, başta İstanbul olmak üzere sevdiğim bütün şehirler hakkında yüzlerce kitap var. Yaşadığınız şehrin tarihini öğrendikçe sokaklar, ağaçlar, yapılar sizinle konuşmaya başlar; onlarla senli benli olursunuz. Bir süre sonra şehrin nüfusunun sadece yaşayanlardan ibaret olmadığını, bu şehirde bir zamanlar yaşamış olanların da haklarının bulunduğunu fark edersiniz. Tabii yaşayacak olanların da... Yolunuzun üzerindeki ağaçları okşamaya, meselâ geçmişten haberler ileten küçük bir duvar kalıntısının üzerine titremeye başladığınız zaman şehirle aranızda kopmaz bir bağ kurulmuş demektir.

İlbank Dergisi, nr. 9, Mayıs Haziran 2011, s. 36-39

"ASIL YARATICILIK, HÜRRİYET ORTAMINDA MÜMKÜN"

Konuşan: Evrim Altuğ

Gazeteci, köşe yazarı ve *Türk Edebiyatı* dergisi Yayın Yönetmeni Beşir Ayvazoğlu, üç haftadır sürdürdüğümüz İslâm ve Estetik tartışmasının son konuğu. Ayvazoğlu'nun 1982 yılında yayımlanan *Aşk Estetiği* ve 1993'te yayımlanan *İslâm Estetiği ve İnsan* gibi kitapları artık sadece sahalarda bulunabiliyor olsa da, merak ve ilgiyle aranıyor, okunuyor. Bu kitapların kendisini artık tatmin etmediği için yeni baskılarını yaptırmadığını anlatan Ayvazoğlu, 1985 yılında gazeteciliğe döndükten sonra çok okumayı, çok çalışmayı ve zihnî olarak yoğunlaşmayı gerektiren teorik meselelerden koptuğunu söylüyor. 'İslâm ve Estetik' konulu tartışmalarımıza bir nokta koymak umudu ile Türk Edebiyatı Vakfı'nın Sultanahmet'teki ofisinde Ayvazoğlu ile bir araya gelerek, konunun gündelik hayata yansımaları bir nebze de olsa tartışmayı denedik.

► *Türkiye'de bugünkü toplum İslâm ve estetik meselesi konusunda kendini gündeme nasıl mal etti?*

Ben, bu iki kelimenin günlük hayatta pek fazla bir araya geldiğini sanmıyorum. Ancak, 'güzellik' duygusu her insanda vardır. Herkes, bir şeyleri mutlaka 'güzel' bulur ve piyasa onların taleplerine cevap verir. Sizin yanına bile yaklaşmayacağınız bir 'kitch', bir başkasının duvarını süslüyor, estetik ihtiyacını karşılıyor olabilir. Yüksek estetik zevk ve kavrayış, sağlam bir eğitimle mümkündür. İyi eğitim, sahip çıktığınız, bağlı olduğunuz kültürün estetik kriterlerini doğru kavramanız için de gereklidir. Hiç şüphesiz her

kültürün kendine göre bir estetik ve güzellik anlayışı vardır. İslâm da temel görüşleri ve talepleri doğrultusunda, farklı kültürlerden de beslenerek zaman içinde kendine has, zengin, renkli bir estetik dünyası yaratmıştır. İslâm sanatı dediğiniz zaman gözünüzde canlanan devâsâ birikimin arkasındaki ilkelerin bütünüdür bu estetik; ne bileyim, Hâfız'ı, Sâdî'yi, Mevlânâ'yı, Şeyh Hamdullah'ı, Sinan'ı, Fuzûlî'yi, Bâkî'yi, Kazasker Mustafa İzzet'i, İtrî'yi, Dede Efendi'yi, Şeyh Gâlib'i yaratan estetik... İslâm ve estetik ilişkisini anlamak istiyorsanız, öncelikle bu sanatçıların eserlerine bakacak, onları yönlendiren ilkeleri keşfetmeye çalışacaksınız. Benim bir zamanlar yapmaya çalıştığım bu idi. Vardığım sonucu kısaca şöyle özetleyebilirim: İslâm'ın estetik anlayışı, Tevhid inancıyla doğrudan bağlantılıdır. Tevhid anlayışını yerleştirmek ve putperestliği yeryüzünden silmek için tasvir yasağı –ki bu yasak bütün semavi dinlerde vardır– Hazreti Peygamber tarafından ısrarla vurgulanmıştır. Bu ısrarlı vurgu, sanatçıları *mimesis*'e, yani tabiatı taklit esasına dayanan sanat anlayışından uzaklaştırmış, soyutlamaya yöneltmiştir. Biliyorsunuz, kutsalları sembolize eden resimler, heykelcikler vb. zamanla temsil ettikleri kutsalın yerini alarak birer ikon'a, yani put'a dönüşür.

► *Yani, taşıyıcı, medyum, mesajın yerini alıyor, öyle mi?*

Evet, işte bunu önlemek amacıyla tasvir yasağı biraz fazla vurgulanmıştır. Resim ve heykel aleyhinde epeyi hadis vardır; fakat *Kur'an-ı Kerim*'de böyle bir yasak yok. Bu sebeple bazı yorumcular, putperestlik tehlikesi ortadan kalktıktan sonra bu yasağın da hükümsüz olduğunu ileri sürmüşlerdir. Sonuç olarak, tasvir, yani resim ve heykel yasağı temel bir ilkeye dönüştürülmüş ve bunun üzerine soyutlama esasına dayalı başlı başına bir estetik inşa edilmiştir. Meselâ soyut şekillerden oluşan yazı kitaplardan taşarak abidevi karakter kazanırken, resim kitap sayfalarına sıkışarak yazıya yardımcı bir unsur haline gelmiştir. Ayrıca üçüncü boyut, yani perspektif kullanılmadığı için resimlerde kullanılan figürler de cansız birer nakışa dönüştürülür. Bir bakıma, resmin Batı'da oynadığı rolü, İslâm medeniyetinde yazının oynadığı söylenebilir. Tasavvuf, özellikle *Vahdet-i Vücut* öğretisi, İslâm sanatındaki soyutlama eğilimini daha da derinleştirmiştir. Allah'tan başka varlık olmadığı görüşünü savunanlar, bildiğiniz gibi, dış

dünyayı su üzerindeki dalgalar gibi, yani *nakş-ı ber-âb* olarak görürlerdi; yani var gibi görünür, fakat aslında yoktur. Sanatta bu anlayış dış dünyayı aşarak görünen arkasındaki görünmeyene ulaşma, dolayısıyla stilizasyon ve soyutlama çabası olarak tezahür etmiştir.

► *Bu garip biçimde Batı'nın aradığı soyutlama arayışına bizi sevk etmiyor mu?*

Tabii, aslında modern Batı sanatları da sonunda geldi, ister istemez soyuta dayandı. Esasen fotoğraf makinesi icat edildikten sonra *mimesis'e* dayalı ressamlığın bir anlamı kalmamıştı. İslâm dünyası da, tam aksine, *mimesis'e*... Tasvir yasağını hâlâ resim ve heykel yasağı olarak anlıyorsanız, fotoğraftan sinemaya, hatta televizyona kadar bütün imkânlardan kendinizi mahrum edeceksiniz. Tabii bu ayrı bir mesele... Demek istediğim şu, bu estetik, İslâm dünyasında asırlar boyunca sanatta yaratmanın ve dünyayı güzelleştirme çabasının temel ilkelerini verdi. Geleneği vardı, kurumları, aktarım usulleri vb. vardı. Zamanla kurumlar ortadan kaldırıldığı için gelenek kesintiye uğradı, geriye sadece formlar kaldı. Geleneğin içinden gelenler, bir süre tevarüs ettiklerini devam ettirmeye ve yeni kuşaklara aktarmaya çalıştılar da, talep olmadığı için bu geleneğin kendini üretmesi artık imkânsızdı. Son elli yıl içinde yaşanan siyasi, sosyolojik ve kültürel gelişmelerle talep canlandı; fakat arz artık eskisi gibi mümkün değildi. Arz edilen kubbe, kemer, tonoz vesaireydi. Hiç kimse, Sinan bugün yaşasaydı nasıl cami yapardı diye düşünmedi. Ama bu, ne talepte bulunanların ne de arz edenlerin suçudur. Bir kültür, kurumlarından mahrum kalmışsa, kendi aydınlarını ve sanatçıları da yetiştiremez. Dolayısıyla kendilerini bu kültürün sahibi olarak görenler, aslında çok yabancı oldukları bir kültürü el yordamıyla korumaya, devam ettirmeye çalışırken bozduklarının, yozlaştırdıklarının, hatta oryantalize ettiklerinin farkına bile varamıyorlar. Meselenin püf noktası burada. Geleneğin aktarım usulleri ortadan kalkmış. Arkanızda hayran olduğunuz, içinden geldiğinizi bildiğiniz bir kültür var; ama dilini, sembollerini, her şeyini kaybetmişsiniz. Gazetedeki köşemde "Yaratıcı Muhafazakârlık" başlıklı bir yazı yazmıştım. Birakın yaratıcılığı, geleneği yeniden üretmeyi; bizim muhafazakârlarımızın neyi, nasıl muhafaza etmeleri gerektiği konusunda bile sarih bir fikre sahip olduklarını

sanmıyorum. Eğer yıkmazlarsa, onararak tahrip ediyor, daha da kötüsü, sadece sevgi değil, bilgi ve yaratıcılık gerektiren geleneği –aksi takdirde hareket alanımızı daraltan göreneklere dönüşür– eski eserlerin sıradan benzerlerini üreterek büsbütün devam edemez hale getiriyorlar.

► *Söz ettiğiniz bu manzara, SABAH yazarı ve akademisyen Hasan Bü-lent Kahraman tarafından iki hafta önceki söyleşimizde de ‘kendi kendine Oryantalizm’ olarak ifade edilmişti. Katılır mısınız buna?*

Doğru bir tespit; çok zaman koruma ve devam ettirme çabası, “kendi kendine oryantalizm” şeklinde tecelli edebiliyor.

► *Hilmi Yavuz ise, geçen haftaki konuşmamızda, Doğu ve Batı arasında bir ‘uyumlu bir aradalık’ ihtiyacından dem vurmıştu. Bunu siz nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizin bu konuda bir metodunuz var mı?*

Zor bir soru bu. Hilmi Bey’in “uyumlu bir aradalık”tan tam olarak neyi kastettiğini bilmiyorum; doğru anladıysam, bu uyum ancak bir araya getirilecek olanların aynı derecede iyi bilinmesiyle, iyi kavranmasıyla mümkündür. İçinden geldiği tarihi ve kültürü küçümseyen, yok sayan batıcı/ seçkincilerin başarabileceği bir şey değil bu. Önce bireysel çabalarla içinden geldiğiniz kültürü yeniden üreteceksiniz; sonra bu kültürü ‘tüketen’ –bu tüketmek lafını kültürden söz ederken kullanmak hoşuma gitmiyor ama, neyse– evet, bu kültürü ‘tüketen’ bir burjuvazi yetiştireceksiniz. Uzun iş! Bu coğrafyada bin yılda oluşmuş bir kültür var; tuhaftır, bu kültürün çeşitli tezahürleri insanları korkutuyor; ne bileyim, meselâ bir zikir törenini medya dünyanın en korkunç eylemiymiş gibi yansıtabiliyor. Bir defa, kendi kültürünüzden korkmayacaksınız; bu topraklara ayağınızı sağlam basacak, onu anlamaya, dilini sökmeye çalışacaksınız. Dilini sökmeye çalışmak derken, eski harfleri öğrenmeyi kastetmiyorum; çünkü o, yalnızca bazı kapıları açan basit bir anahtar. Bugün sadece mimarî gibi somut tezahürlerini görebildiğiniz kültürün arka planına nüfuz etmeye çalışacaksınız.

► *Bu konuda kaynak kitap bulmakta bile zorlandığımız oluyor aslında...*

Evet, zorlanıyorsunuz değil mi? Bu konuda yazılanlar sanat tarihi sınırlarının dışına pek taşmıyor. Halbuki bu kültürün felsefî arka planına nüfuz edeceksiniz, sembollerini çözecek, estetiğini çözümleyeceksiniz. Bu da yeterli değil tabii; bir de içinde yaşadığımız çağ var. Dünyada sanat ve kültür adına neler olduğunu öğrenecek, sonra ikisinden hareketle yeni bir şey ortaya koyacaksınız. Yani bugün, modern sanatı yok sayarak gelenekten yeni bir şey üretmek mümkün değil. Soyut sanat akımlarını, kavramsal sanatı, günümüzde sanat adı altında yapılip edilenleri takip etmeden geleekten bir şeyler çıkarıp alamazsınız. Bu mânâda başarılı isimler yok değil. Meselâ eskilerden Yahya Kemal, yenilerden ressam Erol Akyavaş... Erol Bey, İslâm sanatlarının estetiğini oryantalizme düşmeden dönüştürebilmiş bir ressamdı. Sadece bir örnek: İslâm sanatıyla içli dışlılığı onu ister istemez bu sanatın temel meselelerinden biri olan tasvir yasağı meselesine götürmüştü. Ancak entelektüel birikimi, tek tanrılı üç dinde de var olduğu için evrensel bir nitelik taşıyan bu yasağı basit bir resim ve heykel yasağı olarak değil, daha temel bir ilke olarak kavramasını sağlamıştı. Bu yasak eğer genel bir "putlaştırma" yasağı olarak anlaşılırsa, müthiş bir evrensel ilkeye ulaşılabilirdi. İşte *İkonoklastlar için İkonlar* adını verdiği müthiş dizisi, bu yeniden okuma çabasının bir ürünüdür. Ha, bakın öyle sûfilik mufilik iddiasında da değildi. Avrupalıların sempatisini böyle iddialarla kazanmaya çalıştığınız zaman pat diye oryantalizmin kucağına düşüyorsunuz.

► *Bu iki kavramın, İslâm ve estetik konusunun dünyanın başka bir yerinde daha iyi tecrübe edilerek bir arada yaşandığı başka bir coğrafya var mı size göre? Örneğin ABD ve Avrupa'da?*

Hayır, ben İslâm'ın estetikle en yetkin bir biçimde buluşacağı ülkenin yine Türkiye olduğunu düşünüyorum. Rahmetli Erol Akyavaş, meşhur *Miraçname* dizisini gerçekleştirdikten sonra tanınmış İslâm felsefesi profesörü Muhammed Arkoun'la görüş alışverişinde bulunmuş. Arkoun *Miraçname*'yi görünce çok keyiflenmiş, demiş ki, "Bunu yapsa yapsa bir Türk sanatkarı yapabilirdi!" Arap ülkelerinde bu olayı veya başka konuları sanat eserine dönüştürmek isteyenler, ya eski minyatürlerden çok kötü

kopyalar üretiyor yahut zıpır zıpır modern resimler yapıyorlarmış. Arkoun demiş ki: “Yahu siz farkında değilsiniz, İslâmiyet’teki önemli adımların çoğu Türkler tarafından atılmıştır, Bir de bizden sonra Müslüman olduğunuz için daha taze bakıyorsunuz meseleye. Zaten bu *Miraçname*’yi bir Arap yaptı deseler, inanmazdım!” Size bir şey söyleyeyim, 1928 yılında harf devrimi yapılmış olmasına rağmen, hat sanatında hâlâ yegâne söz sahibi ülke Türkiye’dir. Yani gelenek de bazı alanlarda inanılmaz bir yaşama iradesi gösteriyor. Hem İslâm kültürünün zengin birikimine sahip hem de moderniteyle daha erken alışverişe girmiş, daha içli dışlı bir ülke olarak sanatın her dalında yaratıcılık imkânlarına sahibiz, büyük hamleler yapabiliriz. Bir yandan geleneği saf biçimiyle devam ettirmek, bir yandan da onu dönüştürmek mümkündür. Esasen gelenek devam etmiyorsa, onun bilgisine sahip değilseniz, dönüştüremezsiniz. Erol Akyavaş gibi ressamlarınız, Turgut Cansever gibi mimarlarınız, Sezai Karakoç gibi şairleriniz varsa gelenek yaşıyor ve kendini dönüştürme imkân ve araçlarına sahip demektir. Birikim, aşk ve gayret meselesi...

► *Peki, söz ettiğiniz halihazırdaki bu direnişi, bereketi ya da sentezi sağlayan olguyu nasıl tarif ediyorsunuz? Bu durum, laiklik ilkesini çağrıştırmıyor değil meselâ...*

Bu sürecin sağlıklı işlemesi için ilim ve fikir adamlarının, yazarların, sanatçıların hiçbir baskıya uğramadan, yani demokratik ortamda çalışmaları ve üretmeleri gerekir. Demokrasi olmadan laiklik, laiklik olmadan demokrasi olmaz. Bizdeki gibi sahte değil, asıl mânâsında laik ve demokratik ortamın sanat için de en uygun ortam olduğunu düşünenlerdenim. Sanat baskıların, dayatmaların bulunmadığı ortamlarda yaratıcı hamleler yapabilir. Demokrasinin bulunmadığı bazı İslâm ülkelerinde iktidarı ele geçiren anlayışın kendini dikte ettiği, başka anlayışlara yaşama hakkı tanımadığı görülüyor. İslâm, bir zamanlar sahip olduğu felsefi derinliği ve estetik zenginliği ancak demokratik şartlarda yeniden kazanabilir. Dedim ya, asıl yaratıcılık hürriyet ortamında mümkündür.

Sabah, 21 Eylül 2008.

DİZİN

Allah, İslâm, Kur'an-ı Kerim, Hz. Muhammed ve tasavvuf gibi çok zikredilen adları ve kavramları indekse almadık. Kitap adlarını ise italik ile gösterdik.

A

- Abdûlbakî Nasır Dede 191
Abdülkadir b. Gaybî 191
Abdülkerim Ciyî 59, 76, 178
Abdünnafi Efendi 175
Âdem 3, 6, 7, 8, 9, 52, 59, 60
Adnan Turani xix
Affîfî 55, 57, 58, 80, 178, 201
A.G. Baumgarten 30
agorafobi 33, 35
Ahlâk-ı Alâî 45
Ahmed Cevdet Paşa 175, 176, 201
Ahmed Eflakî 26, 201
Ahmed el-Gazzalî 8, 44, 52
Ahmet Avni Konuk 115, 204
Ahmet Hamdi Tanpınar ix, x, 6, 15, 47, 132, 133, 151, 161, 171, 172, 184, 208, 214, 223, 224, 232, 234, 236, 237
Âh min'el-aşk 46
Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdi 63
Alain Robbe-Grillet 150, 151, 207
66 *Kare* xiii
Alois Riegl 117, 120
Anadolu xi, 44, 45, 54, 71, 77, 78, 80, 89, 102, 110, 111, 112, 113, 114, 170, 201, 206, 207, 223, 224, 230, 232, 238
Ananda Coomaraswamy 120
anasır-ı erbaa 50
Andre Bazin 11, 12, 30
Ankara xi, xiii, xix, 3, 5, 6, 12, 16, 17, 19, 26, 28, 49, 53, 55, 60,

102, 111, 113, 115, 128, 132,
134, 139, 142, 166, 175, 185,
190, 201, 202, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 238, 247
Annemarie Schimmel 3, 6, 205,
207
antikite 69, 70
Aphrodite 25, 49, 50, 53
Apollon 5, 6, 18, 159, 217
apollonien 5, 9, 10, 55, 185, 218
Apostorol Kilisesi 124
arabesk 32, 99, 106, 107
argo 177
Aristo 10, 12, 14, 15, 16, 18, 19,
29, 51, 73, 75, 76, 77, 86, 147,
155, 162, 191, 202
Arnavutça xvi
Arredamento Dekorasyon xvi
*Art of Islam, Language and Mean-
ing* xvii
Âşık Çelebi 105, 106
Aşk-ı Memnu 48
Atina 50
Augustinus 52
Avrupa xii, xviii, xix, 9, 15, 47,
70, 71, 96, 107, 117, 125, 138,
204, 205, 219, 221, 228, 229,
244
*Avrupa Resminde Gerçek Duygu-
su* xii, 205
Aydın Işık xvii, xviii
Aynu'l-Kudat 44
Aynüddeve 26, 27
Ayşe Taşkent xvii, xviii
Aziz Çalışlar xiv
Aziz İstanbul ix

B

Baba Hamparsum 191
Bağdat 3, 136, 162, 220
Bahayî 103
Bâkî x, 167, 170, 180, 183, 185,
241
Barsîsa 54, 156, 157, 158, 160
Batı-Doğu Divanı 7
Batlamyus 191
Behlül Dâna 51
belâgat 173, 174, 176
beliğ 173, 176
Beş Şehir ix
Bihzâd 90, 103, 106
1000 Temel Eser ix, 70, 86, 163,
206, 207
Binbirgece Masalları 164
Bîrunî 16
Brunelleschi 69, 70
Brutus 154, 155
Buddha 149
Bursa i, xi, 124, 142, 222, 236,
238

C-Ç

Cahiz 43
Cân u Cânân 46
Câvidname 9
Celaeddin Harzemşah 47
Celal Esat Arseven 91, 102, 107,
113, 202
Cem Behar 192
Cemşîd ü Hurşîd 46
cennet 115, 116, 236

cinsî içgüdü 42, 49
Constanzo Ferrera 15

D

De Anima 191
Dede Efendi ix, x, 219, 224,
241
Devlet 12, 13, 16, 30
Din ve Estetik xvii, xviii
dionizik 5, 41, 81
dionysien 5, 10, 21, 55, 185, 218
Divan xi, 91, 172
divan şiiri 185
Divanü Lügati't-Türk xiii
Diyarbakırlı Said Paşa 176
Doğu Roma İmparatorluğu xx, 23
*Doğu ve Hristiyan Sanat Felsefe-
leri* 120
Don Juan 47
Dr. Suphi Ezgi 191
Dünya Sanat Tarihi xix
Dünyevi ve Kutsal xvii, xviii

E

Ebu Ali Sina 161, 162
Ebucehl 27
Ebu Hamid el-Gazzâlî 52
Edmondo de Amicis 125
Edmund Husserl 149
Eflâkî Dede 25
Eflâtun 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19,
30, 49, 50, 51, 54, 60, 73, 111,
150, 203
E.H. Gombrich xviii, 69
ehlisünnet 45

eingeführung 30, 31, 32, 33, 34, 114,
197
elest bezmi 225
El-Ezher 187
El-Fütûhat el-Mekkiyye 44, 57, 205
El-Kindî 16, 191
El-Munkiz 86
Emin Barın 133, 134
Empedokles 50
Enderunlu Fâzıl 47
Enderunlu Vâsıf 47, 232
Endülüs 110
Ennead 79
epik 151, 159, 160
Ergun Göze xiv
Erich Fromm 42, 76, 77
Ernst Diez 117, 118, 119, 120
Erol Akyavaş xv, xvi, xx, 244, 245
Eros 49, 50
erotizm 41
Esasü'l-Belâga 174
Eski Yunan 12, 17
estetik vii, viii, xi, xiv, xv, xvii, xxi,
xxiii, 3, 18, 19, 30, 31, 32, 56,
71, 72, 83, 89, 97, 98, 117, 118,
133, 163, 166, 195, 196, 197,
199, 213, 215, 222, 223, 224,
225, 240, 241, 242, 244, 245
Euklides 96, 191
Eylül 48
Ezrakî 22

F

Fahreddin Irâkî 44
Farabî 16, 18, 191, 201

Farsça Divan 91, 92, 203
fasih 173, 174, 175, 176,
 182
Fatih Albumuna Bir Bakış xii,
 xix, 205
Fâtih Camii 124
Fâtih Sultan Mehmed 15, 17
Faust 7, 157, 162, 203
fenafillâh 62
Feridüddin Attar 8, 65
fesahat 176
Fîhi Mâ-fîh 58
Floransa 29
François Mauriac 25
Fransız Devrimi 47
Fuzûlî ix, x, 52, 64, 91, 92, 93,
 159, 172, 185, 203, 216, 228,
 232, 241
Füsûsü'l-Hikem 55, 58, 59, 60, 85,
 204

G-Ğ

Geleneğin Direnişi xvi
gelenek xxii, 93, 213, 214, 215,
 242, 245
Gencîne-i Hikmet 161, 162, 165
Gentile Bellini 15, 202
Ghiberti 69
Giovanni Scognamillo 9, 96
Giritli Aziz Efendi 163
Goethe 7, 8, 157, 203
Gotik 70
Gülşen-i Râz 4, 75, 88, 94, 95,
 178, 208
Güzelin Peşinde xvii, xviii

H

hadis 55, 56, 129, 216, 241
Hâfız viii, 170, 241
Halid Ziya 48
Hallac-ı Mansur 4, 207
Hareket xi, xii, xlii
Harmonica 191
Harun'ü'r-Reşid 51
Hasan Bülent Kahraman xviii,
 243
Hassan bin Sabit 169
Hâtem 177
hat sanatı 135
Hayriyye 72
Hayy bin Yakzan 53
Hegel 180
Heinrich Wölfflin xii
Henri Bergson 193
Henri Lechat 39
Hesiodos 17, 49, 203, 204
Hristiyanlık xx, 23, 52, 74
Hilmi Yavuz xviii, 229, 243
Homer 15, 16, 17
Hucvîrî 4
Hüsn ü Aşk xiii, 46, 65, 100, 208,
 219
hüsnühat 138
Hız. Aîşe 27
Hız. Ali 97, 129, 218
Hız. Ebubekir 24
Hız. İbrahim 22, 88, 155, 156, 159,
 162
Hız. Süleyman 22, 161, 190
Hız. Yakup 62

I-İ

Ionesco 148
İtrî ix, x, 224, 241
İbn Abbas 129
İbn Haldun 16, 79, 162, 163, 174, 175, 204
İbn Havkal 137
İbn Hazm 43, 44, 204
İbn Sina 18, 162, 191, 202
İbn Tufeyl 53
İbnü'l-Arabî 44, 45, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 71, 77, 81, 85, 96, 110, 112, 115, 116, 170, 173, 178, 179, 201, 204, 205, 216
İdol xx
İhsan xvii
İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi xvii, xviii, 191, 203
İhvanü's-Safa 43, 52, 96, 112, 191
İkinci Dünya Savaşı 117
İkona xx
İlâhî aşk 44
İlliyet 73, 153, 166, 183
İmam Rabbanî 79, 80, 81
İntibah 48
İran 63, 71, 80, 113, 164, 170, 219
İslâm estetiği 81
İslâm Estetiği xvi, xvii, xviii
İslâm Estetiği ve İnsan xvi, 240
İslâm sanatları xv, 19, 31, 150, 197
İsmail Hakkı Baltacıoğlu 134
İsmail Kara xl

İstanbul xiv, xvi, xvii, xviii, xix, 3, 4, 6, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 25, 26, 28, 31, 32, 39, 44, 51, 54, 55, 59, 64, 65, 69, 70, 71, 74, 76, 79, 81, 86, 87, 88, 92, 96, 97, 102, 111, 115, 117, 124, 125, 126, 127, 129, 132, 133, 134, 137, 141, 142, 148, 149, 150, 151, 152, 157, 163, 165, 166, 173, 176, 187, 188, 191, 192, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 222, 223, 232, 235, 236, 237, 238, 239
istiare 173, 177, 180, 183
İtalya 69

J

J.J. Rousseau 47, 48

K

Ka'b b. Züheyr 43, 169, 218
Kâbe 22, 39
Kâbusnâme 169, 173, 205
Kadıızâdeliler 138
Kalem Güzeli 128, 131, 209
kalp gözü 74, 77, 83
Kâmil İnsan 3, 4, 6, 55, 63, 226
Kâmilü'l-Kelâm 165
Kantemiroğlu 191
Kanunî 45, 155, 183
Karacaoğlan 47
Kasidetü'l-Bürde 43, 169, 218
katharsis 155
Kâtip Çelebi 17, 138, 190
Katolik kilisesi 122

Kazanova 47
 Kazasker Mustafa İzzet xi, 132, 241
 Kazvinî 175
 Kelâbâzî 4, 75, 205
 Kemal Tahir xi
Kendi Gök Kubbemiz ix
Keşşâf 174
 kevn ü fesad 35, 45, 50, 216
 Khaos 49, 50
 Kınalızâde Ali Efendi 45
 Kierkegaard 156, 205
 kinaye 173
Kitabü'l-Musiki el-Kebir 191
 kitch viii, 240
 Kritovulos 17
 Kûfî 128, 129, 130, 196
 Kuşeyrî 3
Kutadgu Bilig xiii
 Kutb-ı Nâyi Osman Dede 191
 Kutsal Bakire 52
 kübist 119, 121
 künde-kârî 114

L
 Lao-Tse 76
 L. Coellen 117
 Leonardo da Vinci 29, 30, 228
 Leylâ 54, 57, 58, 61, 64, 65, 158, 159
Leylâ vü Mecnûn 46, 64, 65, 159, 165, 203
 Lois L. Faruki 187, 188
 Louis Massignon 25

M
Maarif 114, 115, 157, 207
 mağara alegorisi 12
 Mağrip 110, 112
 Mahmud Bedreddin Yazır 131
 Mahmud Şaltut 187
 Makedonca xvi
Mantıku't-Tayr xiii, 65
 Marquis de Sade 47
 Martin Luther xx
 Massignon 25, 96, 182, 206
 Max Scheler 149
 Mazhar Bağlı xviii
 Mazhar Şevket İpşiroğlu xii, xix
Mecâlis-i Seb'a 54
 mecaz 170, 171, 173, 177, 180, 181, 183, 185
 mecaz-ı mürsel 177
 Mecnûn 51, 57, 58, 64, 65, 158, 159
 Medine Camii 139
 Mefisto 7, 157
 Mehmed Es'ad Dede 3
 Mehmed Rauf 48
 Mekke 22, 132
Menakübü'l-Ârifîn 25
Mesnevî xiii, 3, 4, 9, 27, 42, 63, 80, 165, 206, 208, 224, 225, 226
 Mes'ûdi 43
Meşâirü'ş-Şuarâ 105
 Meşşâiyyûn 18
 Mevlânâ x, 1, 3, 4, 6, 7, 8, 26, 27, 35, 39, 42, 44, 45, 54, 55, 56,

58, 59, 63, 72, 76, 82, 87, 88,
100, 101, 132, 158, 161, 165,
170, 186, 189, 190, 193, 206,
216, 223, 224, 225, 226,
241
Mevlevîlik 213, 223, 225
mey ü mahbub edebiyatı 47
Mezâmir 170
Mısır 11, 62, 132, 162
Michelangelo 25, 228
Miftahü'l-Ulum 175
mimarî 12, 34, 69, 102, 112, 113,
122, 123, 125, 131, 132, 133,
138, 139, 140, 141, 142, 189,
220, 221, 222, 243
Mimar Sinan x, 189
mimesis 12, 13, 14, 15, 16, 19, 27,
29, 30, 32, 89, 197, 241, 242
minyatür 135, 147, 164
Mîzânü'l-Hak 138
Modernizme Direnen Estetik xviii
Molla Câmî 53, 54
Mondrian 150
Montaigne 17
Muhammed İkbâl 6, 7, 8, 9
Muhammed b. Abdülhamid
el-Ladikî 191
Muhayyelât-ı Aziz Efendi 163,
206
Mukaddesî 137, 139
Mukaddime 16, 163, 174, 204
mukarnas 113
mumya kompleksi 12
Musa 24, 78, 87, 132, 223
Musa heykeli 25

musiki viii, 3, 4, 5, 34, 99, 138,
170, 172, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 193, 196, 218, 223,
224, 225, 226

Mustafa Kara xi
Mu'tasım 191
Mutavvel 175
Mutezile 174
Mürücü'z-zeheb 43

N

Nâbî 72, 232
Nâilî 35, 79, 83
Nakşî 105, 106
Nakşibendîlik 81
Namık Kemal xiv, 47, 48, 182
natüralizm 29, 33, 34
Nazan İpşiroğlu xviii
Nefeszâde İbrahim 129, 207
Neşâtî 67, 82, 83, 171
Nevevî 28
Nietzsche 5, 6, 9, 10, 11, 12, 21,
55, 81, 149, 189, 207, 217, 218,
229
Nihad Sami Banarlı x
Niyazî-i Mısırî 115
Nurullah Berk 131, 132, 133

O-Ö

*Oluşum Süreci İçinde Sanatın Ta-
rihi* xviii
Orhan Şaik Gökyay 17, 173, 190,
205
ortaçağ 9, 17, 47, 51, 71, 110,
137, 138, 174

Osmanlı Devleti ix, xii, xvi, xix,
17, 18, 40, 45, 81, 83, 95, 102,
105, 107, 108, 114, 121, 123,
126, 132, 136, 137, 142, 155,
165, 173, 175, 191, 219-229

Öz-Bir 5, 6

Özgür Taburoğlu xvii, xviii

P

Papa II. Pius 17

Peyam-ı Meşrık 7

Phaidros 50, 51, 203

Pierre Boulez 192

plastik sanatlar 23, 218

Plotin 79

Plotinus 18, 19

Poetika 12, 14, 16, 27, 29, 147,
202

Pompei 139

pozitivizm 29

Problemata 191

putperestlik 22, 39, 241

pürizm 150

Pygmalion 25

Pythagoras 96, 111, 113, 190,
191

R

rahmeten li'l-âlemîn 6, 8

raks 3, 4, 5, 187

Rauf Yekta Bey 191

rebab 4, 225

Réne Guénon 74, 77

Resâil 52

Risale fı'l-ışk ve'n-nisâ 43

Risâle-i Mimariyye 189

Risâletü'ş-Şerefiyye 191

Ritâbü'l-Edvar 191

riyaziye 112

romantizm 47

Rönesans xix, 15, 23, 29, 33, 69,
70, 83, 119, 125, 218

Ruzbihan Baklı 44

SŞ

Sabahattin Eyüboğlu xii, xix, 17,
49, 204, 205

Sâdi x, 241

Sadreddin Konevî 81, 205

Safiyüddin Abdülmü'min b.
Fahir 191

Salaman ve Absal 53, 202

Samipaşazâde Sezâî 48

Samiri 24, 27

Sedefkâr Mehmed Ağa 189

Sefaretnâme 95

Sekkakî 175

Selçuklu 81, 101, 102, 111, 113,
136, 206, 207, 220, 224

Selçuk Mûlayım xiv, 113,
207

sema 4, 138, 187, 193, 226

semahane 3

Semra Ögel 111, 112

sensualite teşhiri 47

Sergüzeşt 48

Servetifünun 48, 232

Sevanihu'l-Uşşak 52

Seyyid Hüseyin Nasr 97, 113

Sezar 154, 155

Sezer Tansuğ xi, xii, xiii, xviii

Sidi İbrahim xvii

Sinan Paşa 15, 71, 207
Soyutlama ve Einfühlung 29, 31,
 32, 209
 Spengler 96, 207
 Stockhausen 192
 Sultanahmet Camii 189
 Sultan Veled 114, 115, 157, 158,
 207, 223, 225
Surnâme-i Murâdiye xii
 Suut Kemal Yetkin 19, 23, 31,
 139, 205
Süheyl ü Nevbahar 46
 Süleyman Uludağ 4, 79, 187, 204,
 205
 sympathie symbolique 31
 Şebüsterî 75, 77, 88, 90, 94, 178,
 208
 Şemseddin Sami 48
Şenlikname Düzeni xi, xii, xiii,
 208
 Şeyh Gâlib xi, 37, 62, 65, 94, 98,
 100, 181, 182, 208, 219, 220,
 224, 229, 232, 241
 Şeyh Hamdullah x, 241
 Şeyhülislâm Bahaî 106, 107
 şeytan 6, 8, 9, 54, 55, 74, 82, 148,
 218
Şölen 50, 51, 54, 60, 203

T

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat 48
 tabii aşk 43, 55, 59
 Taftazanî 175
 Tahiru'l-Mevlevî 3
Târîh-i Nâima 138

tasvir yasağı xix, xx, 22, 196,
 241, 244
Tavku'l-Hamâme 43
Tazarrunâme 15, 71, 173
 tecelli 56, 61, 78, 80, 117, 131,
 179, 197, 243
Tedbirât-ı İlâhiyye 115
Tehâfütü'l-Felâsife 73, 203
Telhisü'l-Miftah 175
 temâsil 22
 tenevvü 70, 91, 93, 170, 192, 198
Tevrat xx, 155
 tezhip 115
 tezyinat 112, 113, 114, 118, 121,
 138
Theogonia 17, 49
The Story of Art xviii
 Th. Lipps 30
Timaesus 111
 Titus Burckhardt xvii, 107, 108,
 109, 112
 T.J. de Boer 17
 Topkapı Sarayı 143
 trajik 5, 70, 82, 149, 150, 151,
 153, 154, 155, 156, 159, 161,
 162, 217, 218, 230
 Troya 17
 Turan Koç xvii
 Turgut Cansever xvi, xxi, 117,
 118, 119, 121, 122, 124, 125,
 126, 222, 245
Tutiname 164, 165, 208
Türk Edebiyatı xiv, 125, 151, 156,
 162, 171, 172, 184, 205, 208,
 240

Türkiye Defteri xi
Türk musikisi 194

U-Ü

Uğur Derman 128, 134, 135, 209
III. Selim 127, 219, 224
Ümeyye Camii 139, 140

V

vacibü'l-vücud 79
Vahdet-i Şühud 79
Vahdet-i Vücud 44, 45, 79, 80, 81,
113, 178, 215, 241
Varlık xii, xiv
Vecd Mantığı 76
Victor Basch 31
Vişne Mehmed Efendi 189
Volkelt 30
vücud-ı mutlak 79

W

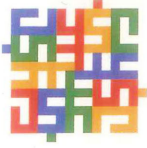
W. Worringer 31

Y

Yahya Kemal ix, x, 6, 149, 204,
224, 231, 234, 236, 237, 244
Yalçın Çetinkaya xvii, xviii, 191
Yaratıcı Muhafazakârlık xxii, 242
Yeni Roman 150, 151, 207
Yıldız Sistemleri 110, 111
Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efen-
di 95, 192
Yunus Emre 29, 44, 69, 77, 224
Yusuf u Züleyha 46, 63, 165

Z

zâhid 45
Zebur 22, 27
Zemahşerî 174, 175
Ziya Paşa 122
Zühre yıldızı 53
Züleyha 46, 62, 63, 64, 165, 204



AŞK ESTETİĞİ

Aşk, bir medeniyet yıldızına nasıl dönüşür?

İslam inanç ve kültürü kendi medeniyet estetiğini nasıl inşa etti?

Mimari, süsleme sanatları, şiir, edebiyat, güzelliğin sırrını keşfetmek için hangi eşiklerden geçti?

Dünün poetik ve estetik mirası nasıl ve kimler tarafından devralındı, hangi krizleri yaşadı?

Beşir Ayvazoğlu o her zamanki zarif ve kuşatıcı üslubu ve çok yerinde geliştirdiği sorularıyla sanat ve düşünce ufkumuza yepyeni ışık tuğları dikeyor.

İlk baskıları yıllar önce yapılan ve her yönden bir ders kitabı sayılan AŞK ESTETİĞİ yeniden sizinle.

Zihniyet dünyamız kadar, hayat üslubumuzun sanat duraklarının ruhunu da kavramak için...

Hep aşk ve elbette AŞK ESTETİĞİ...



www.kapiyayinlari.com

[f/kapiyayinlariofficial](https://www.facebook.com/kapiyayinlariofficial)

[i/kapiyayinlari](https://www.instagram.com/kapiyayinlari)

