

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı**

**TASAVVUF DÜŞÜNCEİ İŞİĞİNDA EROL AKYAVAŞ:
RESMİ VE ANLAM ÇÖZÜMLEMESİ**

Şadiye YEŞİLTEPE

**Danışman
Doç. Zeki U MAY**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2011

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Şadiye YEŞİLTEPE tarafından hazırlanan Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş:
Resmi Ve Anlam Çözümlemesi başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Bilim
Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

Başkan

Doç. Zeki U MAY
(Danışman)

Üye
Prof. Nurseren TOR

Üye
Doç. Ayşe Azman

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

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

Prof. E. Berika İPEKBAYRAK
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

“Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş, Resmi Ve Anlam Çözümlemesi” başlıklı tez çalışması, kendi kültürel miraslarımıza yapılan bir yolculuğun gereksinimi sonucunda, sanata tasavvuf düşüncesi rehberliğinde bakabilme meselesinden doğmuştur. Bu gereksinim, aile ve toplum yoluyla farkında olmadan yaşantının içine sızmış, düşünme biçimlerinin bir parçası haline gelmiş inanç kalıplarının, yaratma eyleminde etkisini ve kimlik oluşturmada bilince yansıdığı alanları çözümleyebilme isteğinden kaynaklanır. Bu nedenle çalışmamız, bir yanıyla Erol Akyavaş’ın İslam estetiğine dayanan üretim biçimine bakarken bir yanıyla tasavvuf düşüncesi etrafında şekillenmiştir.

Çalışmanın kaynağı tamamen kişisel bir problem olan “arada olma” kavramından yola çıkılarak seçilmiştir. Tez yazılırken tasavvuf ile ilgili kaynaklara ulaşmak için daha önce yapılmış olan yüksek lisans ve doktora tezlerinin kaynakçalarından faydalanılmıştır. Tasavvuf alanına ait metinlerin çözümlemeleri İbni Arabî’nin “arada olma” kavramının verilerinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Literatür taraması sonucunda Erol Akyavaş’la ilgili olarak biri doktora tezi olmak üzere üç farklı tez çalışmasına ulaşılmıştır.

Çalışmanın her aşamasında büyük bir sabır ve destek göstererek, çalışmanın akışının belirlenmesinde önemli katkılarda bulunan danışmanım Doç. Zeki Umay’a ve fikirleriyle bana destek olan Doç. Dr. Ayşe Azman’a teşekkür ederim.

ÖZET

“Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş: Resmi Ve Anlam Çözümlemesi” adlı çalışmamız sanata tasavvuf düşüncesi aracılığı ile bakabilmeyi hedefler. Bu amaçla İslam estetiğinin biçimleri olan hat ve minyatür sanatıyla, İbni Arabî'nin “berzah” kavramını Erol Akyavaş kimliğinde, sanat nesnesi ve yaratma sürecini yorumlamak için kullanır.

Yaratıcı tin ve inanç felsefesinin bir arada kullandığı sanat eylemi, oldukça eskiye dayanan bir yöntemdir. Burada konunun yeniden ele alınması, düşünce sistemine seküler bir nitelik kazandıran 20. Yüzyıl Batı dünyasında, sanatçı Erol Akyavaş'ın dinsel sembelleri modern sanatın diliyle yeniden gündeme taşıması nedeniyledir.

Anadolu'da tasavvuf düşüncesinin vahdeti vücut etrafında temellenmesinde etkili olan filozof, 12. yy. da bir süre Konya'da yaşamış ve fikirlerini yaymış olan İbni Arabî'dir. Onun felsefesi berzah felsefesidir. Arada olma (berzah) anlamına gelen sözcüğün felsefi boyutu, İbni Arabî'nin düşünce kavramında ‘bir şeyin o şeyin kendisi olduğunu ama aynı zamanda o olmadığını, fakat üçüncü bir şeyde olmadığını anlatır.

Tasavvuf düşüncesi ve İslam estetiği içinde ele aldığımız minyatür ve hat sanatı gelenek içinde kalarak çalışma yapan sanatçılarda sıkça kullanılan sanat disiplinleridir. Bu tez geleneğin sanat eseri üretmede önemli bir çıkış noktası olup olmayacağını aynı zamanda tasavvuf meselesi çerçevesinde berzah kavramını sanat yapıtı üzerinde yeni bir yorumlama yöntemi oluşturup oluşturamayacağını temellendirmeye çalışır.

Çalışmamız üç bölümde incelenmektedir. Birinci bölümde kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. İlk olarak tasavvuf düşüncesinin ne anlama geldiği tespit edilmiştir. İkinci

olarak, tasavvuf tarikatlarından Hurufilik incelenmiş, hat sanatıyla arasındaki yakınlığa dikkat çekilmiştir. Üçüncü aşamada İbni Arabî'nin berzah kavramının teorik karşılığı o/ o değil şeklinde tanımlanmıştır. Dördüncü aşamada İslam estetiği ve modern sanatın metafizik anlayışlarının birbirlerine yaklaştığı alanın sanattaki karşılığına değinilmiştir.

İkinci bölümde, İslam estetiği incelenmiş ve Erol Akyavaş'ın İslam sanatıyla olan bağlarının dayandığı alanlar tespit edilmiştir. Bunların minyatür ve hat sanatı olduğu sonucuna varılmış ve İslam estetiği minyatür sanatı ve hat sanatıyla sanatçının çalışmaları karşılaştırılarak çıkış noktaları tespit edilmiştir.

Üçüncü bölümde, Erol Akyavaş'a tasavvuf ve sanat ilişkisi, İslam estetiği ve Berzah kavramıyla bağlantılı olarak ele alınmıştır. Arada olma halinin sanatçının yaratma eyleminde etkisine değinilmiştir. Üçüncü bölümde ayrıca Akyavaş'ın Çağdaş Türk resmiyle ilişkisi incelenmiştir. Cumhuriyet dönemi sanatının kendisine yeni bir sanat kuramı oluşturma zorunluluğunun doğurduğu Batı destekli yeni sanatın ideolojik kökenleri Akyavaş resminin bir ölçüde kuramsal altyapısına sızmış olduğu tespiti yapılmış ayrıca tasavvuf bağlamında gelenekle ilişkisi olan sanatçılarla benzerlikleri olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Tasavvuf, İslam estetiği, arada olma (berzah), modern sanat.

ABSTRACT

Our study titled under “Erol Akyavaş In The Light Of Sufi Thought: Painting and Semantic Analyses” aims to examine art through Sufi thought. For this target, the study uses the calligraphy and miniature craft that are the aesthetic forms of Islam, and “barzakh” notion by İbni Arabi within Erol Akyavaş identity in order to comment on art object and creation process.

The art practice in which the creative soul and belief philosophy are used together, is a deep rooted method. The reason why the notion is re-dealt here is since the artist Erol Akyavaş performed religious images with the style of modern arts, in a world of 20th century western world that brought a secular qualification on thought system.

İbni Arabi the philosopher, who was effective in basing the Sufi thought in Anatolia around Wahdat al-Wujud, lived for a while in Konya in 12th century and disseminated his thoughts. His philosophy is “barzakh” philosophy. The philosophical dimension of “barzakh” word - lexically meaning ravine, isthmus- in the thinking concept of İbni Arabi is employed as “something is designated by that thing itself, however at the same time is not that thing, nevertheless is not another third thing”.

Calligraphy and miniature craft that we approached within Sufi notion and Islamic aesthetic, are the art disciplines frequently used by the artists performing within the frame of traditional arts. Here this thesis aims to ground whether the tradition is a significant starting point in creating art crafts, also, whether barzakh notion brings a new interpretation method on art composition in the frame of Sufi concept.

Our study is evaluated in three sections. In the first section, the conceptual framework is constructed. Primarily, what the Sufi thought means is determined. Then,

Hurufism, one of Sufi sects is analyzed and remarked to its connection with calligraphy craft. In the third chapter, the theoretical term “barzakh” by İbni Arabi has been defined as “it is a/not a”. The fourth chapter mentions about the equivalent of metaphysics perceptions of Islam aesthetics and modern arts one another.

In the second section, Islam aesthetics is considered and the areas, on which the connections of Erol Akyavaş and Islamic arts are grounded, are determined. They are concluded as to be the miniature crafts and Islamic calligraphy and the starting points are defined by comparing the artist’s works with Islam aesthetics, miniature craft and Islamic calligraphy.

In the final section, Erol Akyavaş’s perception of Sufi and art relations has been discussed with Islam aesthetics Barzakh notion. The effects of the realm of being “inter-located” on the artist’s creative act are referred. In this section also, the relations of Akyavaş with modern Turkish painting are reviewed. It has been determined that the ideological roots of Western supported new art emerged from the necessities of forming a new specific art theory of republic period arts have to some extent reached into Akyavaş’s paintings’ theoretical base; besides, it is concluded that there are similarities with the artists related to traditional arts in the context of Sufi notion.

Key Words: Sufi, Islam Aesthetics, Interlocation (Barzakh) Modern Arts

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
RESİMLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	5
I.1. Tasavvuf Düşüncesi.....	5
I.2. Hurufilik	14
I.3. Tasavvuf Düşüncesi Ve İbni Arabî	18
I.3.1. Metafor Yoluyla Anlatım.....	22
I.3.2. Arada Olma (Berzah) Metaforu	23
I.4. Metafizik Bir Yaklaşım Olarak Soyut Sanat Ve Tasavvuf İlişkisi.....	25
II. BÖLÜM: İSLAM ESTETİĞİ VE EROL AKYAVAŞ'IN İSLAM SANATIYLA İLİŞKİSİ	32
II.1. İslam Estetiği Ve Sanatı	32
II.1.1. Minyatür Sanatı ve Erol Akyavaş.....	37
II.1.2. Hat Sanatı	44
III. BÖLÜM: EROL AKYAVAŞ.....	49
III.1. Tasavvuf Düşüncesinin Erol Akyavaş Resminde Yansımaları	49
III.1.1. Berzah Olarak Sanatçı: Erol Akyavaş.....	59
III.1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin Oluşum Sürecinin Erol Akyavaş'ın Sanatına Etkileri ve Tasavvuf Düşüncesini Resminde Kullanan Çağdaş Sanatçılarla Benzerlikleri,.....	65

IV. UYGULAMALAR.....	74
SONUÇ.....	81
KAYNAKÇA	85
EKLER	1
Ek-1. Kafka'nın Evi" Adlı Yapıtın Okuma Denemesi	1

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.	Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1304-1306	7
Resim 2.	Bibi Khonym Mosque, 1399	7
Resim 3.	İnsanı Kamil Figürü, Anonim	12
Resim 4.	İnsan Yüzünün Hurufi Yorumu, Anonim.	15
Resim 5.	Hallac-ı Mansur Dairenin Yorumu	17
Resim 6.	<i>Siyah Kare</i> , 1915,Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.....	29
Resim 7.	Sol LeWitt, 1993-94. Collection of the Museum of Contemporary Art, Chicago	31
Resim 8.	Varka Ve Gülşah XIII. YY. TSMK, H 841, y.33b.	38
Resim 9.	Minyatür, Hüsrev Komutasında İran ile Afrasiab Komutasında Birlikleri Arasındaki Savaş Sahnesi (Şahname)	40
Resim 10.	Bir minyatürün sayfa üzerindeki geometrik biçimi örnek	41
Resim 11.	Erol Akyavaş, Maviden Kalanlar, 1991-92	42
Resim 12.	Matrakçı Nasuh, Minyatür,	43
Resim 13.	Erol Akyavaş, Zaferin Ünü,1982	43
Resim 14.	Hattan Resim, Aslan Figürü, Anonim.....	45
Resim 15.	Hattat Hüseyin Bin Ramazan, Murakka, Meşk,18. yy.....	46
Resim 16.	Erol Akyavaş, Mavi Yazıt,1989.....	47
Resim 17.	Osmanlı Hat Sanatı Sancak Kuranı,16. yy.....	48
Resim 18.	Erol Akyavaş, Fermanlar III, 1990.	48
Resim 19.	Erol Akyavaş, “Fihi Ma Fih”, 1989	53
Resim 20.	Erol Akyavaş, Aklın Hapsi,1974.	54

Resim 21. Son Seslere Ağıt 1991, TC Merkez Bankası Koleksiyonu	54
Resim 22. Erol Akyavaş, Hu, 1992.	58
Resim 23. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987.....	59
Resim 24. Erol Akyavaş, Kızıl Ferman, 1990.....	60
Resim 25. Erol Akyavaş,1992 Mavi Lam Elif	61
Resim 26. Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi, 1959.	63
Resim 27. Erol Akyavaş, Anılar I, 1968.	67
Resim 28. Abidin Elderoğlu, Daire Kompozisyonu, 1967.....	69
Resim 29. şemsi Arel, Geometrik Armoni, 1951	69
Resim 30. Ergin İnan, Adem, 1988	70
Resim 31. Ergin İnan, El, 1992	71
Resim 32. Adnan oker, Giz II, 1999	72
Resim 33. şadiye Yeşiltepe, “Kompozisyon I” 2010	75
Resim 34. şadiye Yeşiltepe,“ Kompozisyon II” 2010	76
Resim 35. şadiye Yeşiltepe, “Kompozisyon III”, 2010.....	77
Resim 36. şadiye Yeşiltepe, <i>Parça Bütün</i> , 2010	78
Resim 37. Ayrıntı, Parça Bütün, 40 x 40 cm.....	79
Resim 38. Ayrıntı, Parça – Bütün, 40 x 40cm.....	80
Resim 39. Ayrıntı, Parça – Bütün, 40x40 cm.....	80

GİRİŞ

“Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş: Resmi Ve Anlam Çözümlemesi” adlı çalışmamızın konusu sanata tasavvuf düşüncesi aracılığı ile bakabilmektir. Bu amaçla Erol Akyavaş, İslam estetiği biçimleri olan hat ve minyatür sanatıyla, İbni Arabî'nin “berzah” kavramını, sanat nesnesini ve yaratma sürecini yorumlamak için İslam estetiği bağlamında kuramsal bir çerçeve olarak kullanır.

Dolayısıyla bu çalışması, Akyavaş kimliğinde var olan anlamını, İbni Arabî'nin arada olma kavramıyla yorumlanma çabası olarak değerlendirilmelidir.

Çalışmalarından yola çıkarak kendi zenginliği içinde sanatçıyı değerlendirmemize olanak tanıyan konular, İslam estetiği ve tasavvuf felsefesidir. Bu nedenle çalışmamızdaki yaklaşım, ağırlıklı olarak tasavvuf felsefesine gönderme yaparak, görünenin arkasında var olan anlamı inceleyecektir ki bu da biçim ve içerik sorununa denk düşmektedir. Bu araştırma kapsamında tarihsel yaklaşımın daha çok, anlam sorunları ve resmin biçim dili üzerine yoğunlaşmayı denemektedir.

Tasavvuf, özelde tanrı aşkı diyebileceğimiz, genel itibarıyla da kişinin var olan zaaflarından arınıp tanrıyla olan bağlarını güçlendirmesi için bir yöntem, bir yoldur. Ayrıca insanın mükemmel olması için arınabileceği mistik bir öğretilerdir. Bütün insanı hedefleyen sistem, Anadolu coğrafyasında karşılığını, Mevlevilik ve Bektaşilik tarikatlarında bulmuştur. Mevlevilik ve Bektaşilik tarikat sistemleri, Anadolu'da mükemmel insanı hedeflerken aynı zamanda inanç aracılığıyla sanat alanında olumlu gelişmelere kaynaklık etmişlerdir. Yazıyı kutsal sayan, müziğe ve dansa açık olan tarikatlar, ibadetlerinde dansı ve müziği iç içe geçirerek görsel bir zenginlik oluşturdukları gibi yazıresim geleneğini de yaratmışlar ve sanatı inancın bir parçası haline getirmişlerdir.

Vahdet-i vücud ekolünü benimseyen Anadolu tasavvuf kültürü, inanç aracılığıyla düşünmeyi ve içinde bulunduğu sistemi anlamayı sağlayan hümanizmi içermektedir. İç içe geçmiş sanat, din ve hümanizm kavramı sanatçıların her zaman ilgisini çeken bir yapı olmuştur. Tasavvuf aynı zamanda İslam coğrafyasında temsil biçimlerine de zemin oluşturduğundan modern Türkiye Cumhuriyeti'nde de bazı sanatçılar üzerinde etkisini sürdürmüştür. Bunun en iyi örneğini modern sanatçı Erol Akyavaş'ın çalışmalarında görmekteyiz. Erol Akyavaş, İslam inancının ve tasavvuf kültürünün sembollerini çalışmalarında yalın bir anlatımla kullanmıştır. Çalışmaları dinsel içeriklerle yoğrulmuş gibi görünse de aslında onda mevcut olan tasavvuf fikri, bir dinsel yaklaşımdan öte akla ve bilgiye (sezgisel bilgi) dayanan, insani bir sorunu; hümanizm ve kimlik sorununu, inanç sembollerini kullanarak görsel sanatlar aracılığıyla bize iletme çabasıdır.

İnsanlığın kültürel şifrelerinin büyük bir kısmı tarihsel birikimde okunur. Hiçbir şey yoktan var edilmemiştir. Dolayısıyla dünyanın neresinde yaşarsak yaşayalım bu diyalektik gerçekliği göz ardı edemeyiz. Özellikle birçok medeniyetin tarih boyunca hüküm sürdüğü bir yer olarak Anadolu coğrafyası bu diyalektik gerçekliğin kanıtı gibidir. Anadolu coğrafyası tarihi boyunca Yunan, Bizans, Hitit, Mezopotamya, Orta Asya, İran ve Osmanlı İmparatorluğu gibi birçok kültürün yaşadığı yer olmuştur. Özellikle Osmanlı İmparatorluğunun altı yüzyıllık egemenliği boyunca inanç kültürüyle bağlantılı oluşturduğu tarihsel miras önemlidir. Ancak Cumhuriyet dönemiyle birlikte Anadolu'nun Osmanlı imparatorluğu döneminde inanç çerçevesinde gelişen sosyal yapısı çöker ve yerine tamamen Batı'lı olan bir sistem gelir. Devrimin yarattığı değişim ve yenilenme çabası geleneksel düşünce sistemini kırılmaya uğratar. Sonuç olarak tarihsel geleneksel kültürü bugünle mukayese etme olanağını zayıflatır. Geline nokta, zengin bir tarihe sahip olunmasına rağmen bugünün bireyi ne yazık ki kültürel yönden geçmişiyile barışık

bir kimlik sergileyemez. Ve boşlukta kalan birey kelimenin tam anlamıyla berzahta yaşar. Bireyin arada yaşadığı bu alan kimlik problemiyle kendini gösterir. Erol Akyavaş arada olma durumunu olumlayarak tersine çevirmiş, tarihe ve geleneğe sahip çıkarak farklı bir coğrafyada, kendini kendi geleneğiyle var etmenin ne kadar önemli olduğunu bize resimleriyle hatırlatmıştır. Onun seçimi tamamen bilinç çerçevesinde gelişmiş, tasarlanmış ve kurgularıyla ortaya çıkmış bir tarih bilinci olsa gerek ki; Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi modern sanatçıların izini takip ederek başlatılmış olan bir geleneğin önemli yorumcularından biri olur. Bu bilinçten hareketle yaratımları, estetik bir dil zenginliğine bürünür ve kendini hem Doğu'da hem de Batı'da var ederek berzahta olmanın yaratıcı enerjisini kullanır.

Küreselleşen yenedünyada sosyolojik ve psikolojik anlamda kimlik problemiyle savaşıyor birey, kendini ifade etmek için yeni arayışlar peşine düşer. Yenedünya düzende soğuk savaşın ardından yeni ideolojisinin “medeniyetler çatışması” şekline dönüşmesi, merkezin doğuya doğru kayması, batı toplumunun yeniden konumlanmasına sebep olarak gösterilebilir. Özellikle Fukuyama'nın tarihin sonunu açıklayan bildirisinin ardından batı toplumunda oluşması beklenen barışçıl yaklaşımın yerine, din ve etnik-kültürün öne çıkarılmasına sebep olan ideolojinin “11 Eylül” olaylarının ardından alevlendirmesi, tezimizin gerçekliğini daha da güçlendirir. Artık hiçbir şey eskisi gibi olamayacaktır. Değişen dünyanın yanında, dönüşen kutuplaşan bir dünya vardır. Güçlerin Doğu'ya doğru kayma korkusunun getirdiği tedirginlik; Batı toplumu kültürünü yeniden gündeme taşır. Kimlik sorunu, ulusal kimlikler, yerel kültürel kimlikler ve inanç meselesi yeniden tartışılmaya başlanır. Sanatın kendisinin de bir tür iktidar biçimi olması, onu tartışma alanının içine çeker. Sanatın konusu, biçimi ve sanatçının kimliği yeniden

gündeme gelir. Böylece sanat, inanç ve kimlik meselesi ile birlikte coğrafi sorunlar bir kez daha tartışma konusu olur.

Birçok birey gibi kendimizi sorguladığımız ve kimliğimizi onaylatmak istediğimiz anlarda dayanılmaz olarak karşımıza çıkan soru ‘kim’ olduğumuz sorusudur. Bu noktadan hareketle yapılan bu çalışma sanattaki karşılığını, İslam sanatı ve estetiği araştırmasıyla konumlandırır. Kültür emperyalizminin bir tür dayatması olan genel eğitim sistemi ve medya ilişkileri dâhilinde taraflı bir tarih bilincine sahip olunması bu noktada oluşturulan kimlikle ve geçmişle bağı zayıflatmaktadır. Tarih bilinci özellikle de tarihin gelenekle ilgili kısmında kesintiye uğramasından kaynaklı olarak yetersiz kalır. Kökensiz bilgi üzerine yeni bir bilgi inşa edilmesine izin vermez. Bu düşünce perspektifinde ulaşmaya çalıştığımız ise tarihsel çerçevesi içinde dün ve bugün sorusunun karşılığını arayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Bu tez “ sanata batı merkezli bilgiyle yönelen anlayışın kalıplarını kırmayı hedefleyerek Doğu-Batı, inanç ve sanat kavramları arasındaki ilişkiyi yeniden kurmayı ve mevcut kavramlar arasındaki ilişkileri çakışmaya uğratarak senteze ulaşmayı hedefler.

Çalışmamız tasavvufu bağlantısından dolayı ağırlıklı olarak Erol Akyavaş’ın 1980 sonrası çalışmaları ile sınırlandırılmıştır. Çalışmamız bu bölümü bir yanıyla İbni Arbi’nin “berzah” kavramının sanata uygulanmasıdır. Arada olmak şeklinde ele alınan bu kavramda amaç, inanç sistemine ait bir kavramı yeniden yorumlayarak günümüze uyarlamaktır. Bu sayede tasavvuf düşüncesi yöntemiyle Erol Akyavaş’ın yaratma eyleminin kökeni aydınlatılmaya çalışılır.

1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

I.1.Tasavvuf Düşüncesi

Tanrı ve inanç kavramının farklılaşan yorumuyla tasavvuf, İslamiyet'in yeniden yorumlanması olarak değerlendirilebilir. İslam mistizmi olarak sistem, kişi temelinde yaşanan dini tecrübeyi en içsel noktadan yakalayarak bunu düşünce, estetik, zevk ve ahlak ile birleştirir. Tasavvufta; yaratılışın sırrına ermeye çalışan birey, tanrıyla birleşmeyi arzular. Kâinatın içindeki evreni, evrenin içindeki dünyayı, dünya içindeki insanı anlamak gibi, insanın içindeki evreni de keşfetmek aynı anlama gelmektedir. Kendi içinde kendine dönen mistik yapıya göre; meyve kendi içindeki çekirdekte kendi bilgisini taşımaktadır.

İslamiyet'in II. yüzyılından itibaren İslam inancı kendi içinde ayırmaya başlar. Bu ayırışmanın sonucunda tasavvufî tarikatlar şekillenir. Çeşitli tarikatlarda tasavvuf düşüncesi değişik biçimlerde temsil edilir. Burada üzerinde özellikle durulmak istenen Anadolu tasavvuf düşüncesidir. İslam dininin 10. yüzyılda Anadolu'da kabulünün ardından farklı şekillerde yorumlanan tasavvuf anlayışı, yorum farklılıkları yaratmıştır. Yüzyılların getirdiği fikir ayrılıkları iki farklı tasavvuf anlayışından kaynaklı olarak, değişik kültürel boyutlar oluşturur. Tasavvuf düşüncesi çerçevesinde oluşmuş inançsal fikir ayrılıkları, bugün hala tarikatlar nezdinde temsil edilmektedirler. Anadolu'da tasavvuf inancının iki boyutu vardır. Sünni tasavvuf (Ortodoks) ve Alevi tasavvuf (Heterodoks) olarak sınıflandırılır. İki farklı yaklaşıma en iyi örnek teşkil eden Hacı Bektaşî Veli ve Mevlanadır. Her ikisi de tasavvufla bağları kuvvetli, manevi gücü yüksek tarikat sistemleri kurmuşlardır. Mevlevilik ve Bektaşilik, fikir ayrılıkları ve farklı toplumsal yapılarına

rağmen, inançları yorumlama biçimleri onların yaratımlarındaki kökü: tanrısal aşkı ve insan sevgisini etkilememiştir. Mevlevilik, toplumsal yapı anlamında daha çok yüksek devlet görevlileri ve seçkinlerin seçtiği tasavvuf anlayışı olurken Bektaşilik, sıradan halk tarafından kabul görmüş tasavvufi yapıyı oluşturmuştur.

Tasavvuf, yol(tarikat) demektir; yolda yürümek ise çeşitli ritüellerle sağlanan mistik arınma ve oto disiplinle birlikte gelen insan egosunun kırılarak yerine dünyevi hazlardan arınmış açık bir bilinç yerleştirilmesi sürecidir. Böyle bir yoldan geçerek mistik arınmayı gerçekleştirmiş kişi, dünyayı saf haliyle algılayacak varlığın sırrına erebilecektir. Var olmak sorusunu kendine soran sufi, evrendeki yerini kavramak adına çeşitli mistik yöntemler deneyerek yaratılışın sırrına ulaşmak istemiştir. Bu sebeple yeme, içme, uyuma gibi temel ihtiyaçlar dünyevi yaşama işaret ederken, insanın manevi yanına hitap eden ruhsal yaşamını besleyen arınma yöntemleri ritüelleri de inanç sistemi içinde yer alır. İnanç toplumların sosyolojik ve psikolojik olarak önemli elemanların biridir. Bilindiği gibi inanç: bütün yapıp etmelerimizin temelinde bulunan, yaşamdan gelen zorunlulukla dış dünyanın (nesnelerin, başka benlerin, Tanrı'nın) var olduğunu kabul etme; bilimsel, ahlaki, estetik ve fizikötesi açıklamalarda, önermelerin doğruluğunu onaylamak anlamına gelmektedir. Sanat alanında ise inanç, mitlerden yola çıkarak üretim yapar. Bu bağlamda Batı sanatı, mitolojiler ve inançlardan beslenmiştir. Ortaçağ'da Batı sanat tarihinde ve Rönesans'ta en çok işlenen konuların başında dinsel mitler neredeyse sanatın tek konusudur. (Resim 1)



Resim 1. Giotto di Bondone, Ölü İ's'ya Agıt, 1304-1306, Scrovegni Chapel

İslam sanatında ise suret yasağının sonucu olarak dinsel kimlikler görselleştirilemediğinden onun yerini kaligrafi ve minyatür ile sembolizm içeren bir dil almıştır. (Resim 2)



Resim 2. Bibi Khonim Mosque, 1399, Semerkand

Yeniçağda ise seküler bir tarih yazılmaya başlandığından dinsel mitler ve ikonalar yerini, sanatın imgesine devreder. Yeniçağın imgesi sanatı geliştiren, ayakları üzerinde durmasını sağlayan, sağlamlaştıran yapıyı güçlendirerek, bağımsız olmasını sağlar. İslam kültüründe felsefeye karşılık gelebilecek bir sistem mevcut değildir. Bir toplumda ya da kültürde felsefe anlamında bir düşünce sisteminin oluşabilmesi için geleneğin inançtan koparak akli bir zemine oturtulması gerekmektedir. Bunun sağlanabilmesi koşulu, geleneksel düşüncede, süreklilik zemininin oluşturulmasıdır. Geleneksel düşünce formları olgunlaşıp felsefi bir yapıya oturtulamazlarsa yaşamsal süreklilik ortadan kalkar ve gereklilikde sonlanmış olur. Sonuçta toplumun düşünce kalıplarını anlayabilmek ve bunları oluşturan fenomenleri ayrıştırıp bir senteze varabilmek de zorlaşır. Ancak gelenek kelimesinin buradaki anlamı; bilimsel düşünceden uzak, inanç felsefesinin yaşamsal süreklilik içinde olması durumu değildir. Fakat ayrışması da söz konusu değildir. Dini temelde gelişen bir felsefenin gelenekselleşmesi demek dinin meşrulaşarak sistemin tek dayanağı haline gelmesi anlamına gelmektedir. Felsefe akli olanı yeniden üretilebilen değişebilen bilgiyi önerir. Dolayısıyla din felsefenin yerini alamaz. Ancak tasavvuf düşüncesinin de ulaştığı sentez mükemmel insandır. Bu boyutuyla ele alındığında aslında bir düşünce geleneğinde sistematik bilginin sac ayaklarından birine karşılık gelebilme olasılığı vardır.

Tasavvuf düşüncesi ideal insanı oluşturmaya yönelik bir sistem olarak konumlanmıştır. Kamil insan modeli ile ideal insanı belli bir görüş etrafındaki kurallar çerçevesine oturtur. Tasavvuf daha çok insanın ahlaki yanını merkeze almışsa da vahdeti vücut ilkesiyle dünyevi olanın da en az ilahi olan kadar önemli olduğunu hatırlatır. Bağlantılı olarak bu idealist ve mistik düşünce sisteminin sadece inanç anlamında olması gerekmediği, etik boyutuyla birlikte sanatsal, iktisadi ve siyasi boyutunun da olduğu

bilinmektedir. Tasavvuf düşüncesi bir sistem içinde değerlendirildiğinde de sistematik yapısıyla örnek bir insan tasavvuru olduğu unutulmamalıdır. Mesela “Mevlana’nın tasavvufu reel bir tasavvuftur, insanın ve âlemin hayrını, iyiyi, güzeli ve gerçeği ikame eder. Ona göre yolcusunun dünyadan kaçmasına gerek yoktur. Çünkü dünya gerçek varlığın zuhurudur ve güzelim dünyadadır. Kaçınılması gereken para, pul, oğul ve kadın değildir, gerçekten gaflettir. Bu yüzden de bizce rizayet yoktur, yolumuz baştanbaşa yaşayış yoludur, huzurdur, barıştır” (Gölpınarlı,1958:26) der ve kendisine uyanların mutlaka bir işle uğraşmalarını, ellerinin emeğiyle kazançlarını yemelerini, bu yolu tutmayanların kendisinden olmadığını ve bir işe yaramayacağını söyler. Bu şekilde dünyayla ilişkisini gerçekçi bir çizgide sürdürür. Ancak son iki yüzyıl boyunca Anadolu tasavvuf düşüncesi zayıflayarak yol alır ve düşünce geleneği, dizgesi kırılarak bugüne gelir. Sebep olarak gösterebileceğimiz 18. yy başında düşünce geleneğinin Batı’lılaşma çabaları sonucunda sekteye uğradığı ve geleneği sürdürebilecek kurumların zaman içinde yok olduğu gerçeği de buna eklenince tablo iyice derinleşir. Yine Gürsoy’un bugüne dair söyleminde “20. yy da tasavvuf felsefesi [düşüncesi, ŞY] açısından durum değerlendirmesi yapmamız gerekirse, Cumhuriyet, pozitivist felsefenin olduğu bir dönem yarattığından, felsefe (tasavvuf) bilim karşısında özgünlüğünü kaybetmiştir. Dolayısıyla bizim bilim ve felsefe arasındaki ilişkiyi kurmamızı engellemiştir” (Gürsoy, 1995: 42) saptamasını yapar. Dolayısıyla yeni Cumhuriyetin kurucuları tarafından seküler toplum bilinci yaratılmaya çalışıldığı için de tasavvuf kendisine olan ilgiyi kaybeder. Ancak tasavvuf düşüncesi 12. yüzyılda Anadolu’da önemli bir unsurdur. Toplumsal hayatın düzenlenmesinin yanı sıra bireyin ruhsal olgunluğa erişmesi için aşk, raks ve müziği esas alan estetik unsurları ilahi bir sisteme adapte ederek, çağının bağınazlığını kırmıştır. Mevlana’ya göre aşk, insan neyi ve kimi severse sevsin, bu sevgi gerçek varlığıdır. Bu bakımdan o, insanı gerçek aşka

götüreceği için “insani aşkı da hoş görmekte ve beşeri (bedensel) zaafı unutmamaktadır. Her birinin yerinde faydası vardır yerinde zararı, adalet bir şeyi layık olduğu yere koymaktır, zulüm ise layık olmadığı yere koymaktır” (Gölpınarlı,1958:30). Görüldüğü gibi Mevlana insanın ruhuyla ve bedeniyle bir bütün olduğunu, bedeninin de ihtiyaçlarını karşılamasının gerekliliğini savunmakta ve dünyevi aşkı da en az ilahi aşk kadar önemli kılmaktadır.

Tasavvufun varlık sebebi yalnızca ontolojik olarak var olan “tanrısal ruh”tur. Bir tür yolculuğu gerektiren tasavvufi aşk, dünya zevklerinden vazgeçerek sadece kendini ilahi olana adayarak onunla varlık bulmayı hedefler. Farklı olarak insanı yücelten ve büyük bir hoşgörüyü içinde barındıran Anadolu tasavvuf düşüncesi tanrısal ruhu, vahdeti vücut sistemini kullanarak insanın olgunlaşması ve yetkin bir birey olması için sistematize eder. Burada “Aslında tasavvuf düşüncesinin yaptığı bir tür simyadır. Ancak ruhsal düzeyde gerçekleşen bu simya, insani aşk ile ilahi aşkın garip ve büyüleyici bütünleşmesiyle ifade edilir” (Shimmel,2004:23). Anadolu’da bu bütünleşme sayesinde ilahi ve dünyevi olan, toplumsal düzeyde dengeli bir sistem kurmaya kaynak olmuştur.

Bir (1) kavramının tasavvuf düşüncesindeki karşılığı; bir olmak, tanrı’dan varlık bulmak anlamındadır. “Tanrı bir gizli hazineydi ve bir gün bilinmek istedi, önce âlemi yarattı fakat ruhu yoktu ona ruh katmak için insana kendi ruhundan üfledi âlem ruha kavuştu” (Kuran, secde suresi) ve böylece insan tanrının bir parçası haline geldi. Bu sayede tanrı insan- insan tanrı haline gelir ve vahdeti vücut kavramına dönüşür. Tanrısal meziyetlere sahip insan değerlidir ve saygıya layıktır. Sebep ve sonuç aynı kaynaktan gelmektedir. Yeryüzünde yaratılmış olan her şey tanrıdan bir parça taşır. Sebebi ve sonucu aynı olan şey ise kutsaldır. Bu inanın sonucu 12.yy da Anadolu topraklarında İbni Arabî’yle şekillenen, Mevlana ve Hacı Bektaşî Veli ile köklerini sağlamlaştıran vahdeti

vücut akımı, Anadolu’da “birlemek fikri” çok uzun süre birlik olma düşüncesini koruyarak, güvene dayalı toplumsal yapıda temel öge olmuştur. Bugün ütopya gibi görünen ‘birlik’ fikri doğrultusunda, varlığı isimlendirmek mümkün mü? sorusunu soran rasyonalist akıl karşısında, vahdeti vücut öğretisi evet demektedir. Sonuçta, doğaya ve insana karşı derin bir hoşgörü ve tahammül felsefesi geliştirmiştir.

Diğer bir açıdan ele alırsak, vahdeti vücut öğretilerinden sanata yansıyan teklik (birlik) inancı geometrik dizaynlarla bir birimin tekrarını esas alır. Selçuklu yıldız sistemindeki tasarım ilkesi bu tasavvufi bilgiyi en iyi yansıtan bezeme üslubudur.

Anadolu yazı resim geleneğinde “insanı kâmil” (Resim 3) figürü vahdeti vücut inancın sembolik karşılığıdır.

Dünyayı algılamamanın diğer bir yolu olarak sanat kuramlarında da, ahlaka ve güzele dayalı sisteminin içinde insan öznesi başattır. Felsefe, yan anlam olarak tasavvuf düşüncesi kalıpları içerisinde belirlediği insan sevgisi kavramının tartışma zemini açısından zenginleştirmeye açık bir yöntemi ikame ettiği kabulünü görmezlikten gelmez. Tasavvuf burada araya girerek sanatın özüne yönelik anlamın, manaya dönük yönüne atfen batın ve zahir ilişkisini yeniden konumlandır. Görünen (zahir) aklın sınırlarını kavrayabildiği, gözün gördüğü, görünmeyen (batın) ise sınırlarını kavramanın mümkün olmadığı metafizik âlem olmak üzere iki kategorisi vardır. Ruh ve madde âlemine yaklaşım biçimini çıkış noktası olarak ele aldığımız zahir ve batın ilişkisi dünyanın gözle algısına karşılık -sezgisel akılla- algılanmasını koşul olarak sunar.



Resim 3. İnsanı Kamil Figürü, Anonim

Batın felsefesi görünürün arkasındaki görünmeyene ulaşmayı hedeflemektedir. Görünmeyen burada öz'dür. Özden kasıt ruh ve sezgiyle elde edilen bilgidir. Akıl bu olgunun dışındadır. Tasavvuf düşüncesi, aklın yerine gönül sözcüğünü kullanmıştır. Gönül kelimesi Farsçada “**dil**” anlamına gelmekte olup Arapçada ki karşılığı “**kalp**”tir. Gönül gözü ile görmek anlamına gelen tasavvuf terimi hakikati kavramak anlamında, bakmayla ilgilidir. Tasavvufî tarikatlara girenler “nefs” inden arınmak zorundadırlar. Nefis dünyayla ilgili olduğundan gönül gözünün açılıp hakikati görmeleri nefsin arınmasıyla mümkündür. Sufilerin bu nefis arınma ritüelleri boyunca aldıkları ruhsal durumlara hal denir. Tarikat mensubunun (sufi) halden hale girmesi gerekir ki tanrıyı, evreni ve insanı kavrayabilsin. Hal sözle anlatılabilecek bir durum değildir, tanrıdan sufinin kalbine gelen bir manadır, bu sebepten kul onu iradesi ile kendinden uzaklaştırılmaz. Sufilerin içinde buldukları içsel deneyimin duygu olarak anlaşılması mümkün değildir, her bir sufinin yaşadığı deneyimin boyutu farklıdır. Bu durumu sözle anlatmak mümkün olmadığından tasavvuftaki hal durumlarından kaynaklı olarak bazen yaşadıkları deneyimleri anlatmak yerine sessiz kalmayı tercih etmişlerdir. Anlaşılmanın mümkün olmayacağını varsayarak ehli olmayan

kişilerle bu deneyimi paylaşmaktan uzak durmuşlardır. Bu nedenle derin bir sessizlik ve gizlilik tasavvuf tarikatlarında kabul görür. Kapalı olmanın manasında, gizlemeden çok, bir sırrı ifşa etmemekten kaynaklı giz vardır. Emin ellerde olamayan bilgi kötü niyetle kullanılırsa zararlı hale getirilebilir. Ve kişi bu bilgiden kaynaklı zararlar görebilir. Tasavvufla ilgili kişiler, mümkün olduğunca az konuşmuş ve deneyimlerini paylaşmaktan çekinmişlerdir. Kendilerine biçtikleri insan modeli, sabırlı, az konuşan kendi içine bakan ve hoşgörüyeye sahip, adaletli, aşkla dolu insan, kâmil insandır.

Tasavvuf anlayışında sessizlik ne kadar önemliyse, bugünün insanında da ses o kadar önemli hale gelmiştir. Bir kıyaslama yaparsak günümüz modern dünyasında bireyin psikolojik yapısı çok farklıdır. Tüketim toplumunun ilkelerine uygun olarak neredeyse her şey alınabilir satılabilir bir nesneye dönüştürülebilir. Bilim, 21. yy insanın içinde bulunduğu psikoza, aşmanın en iyi yöntemi olarak konuşmaya ve itirafa dayalı bir arınma sistemi sunar. Kişi yaşadığı deneyimi anlatmakla, kendini arındırır ve tüm dertlerinden kurtulur. İtiraf etmenin ruhuna iyi geleceğini önerir. Bu birazda Hıristiyanlıktaki günah çıkarma ayininin günlük hayata yansımadır. Günümüz dünyası tasavvuftan farklı olarak bilinçaltına başka türlü hükmeder. Açık olmayı öneren sistemde, açık toplum önermesi vardır ki bu İslami toplumun kapalılık ilkesi karşısında oldukça önemli bir duruştur. Ancak açık toplumda da zaman içerisinde her şey gösteriye dönüşmüştür. Olumsuz olarak, bilinçaltı psikanaliz sistemi ile insanın ruhunun içi kazınarak, tamamen çıplak bırakılmış, aşırı yorumla içi boşaltılmıştır. Modern dünyanın algısı, insanı bir nesneye dönüştürmüştür. Psikiyatrideki psişik çözümlerler sanatta da kendini temsil edecek alanlar bulur. Özellikle sanatsal eylemlerin itirafa dayalı görsel çalışmaları, bakışa sunulur bir tür pornografik imgeye dönüşür. Her şey görselleştirilerek, sıradanlaştırılır. Anlamını yitirir. İmge evrene ait olduğu yerden alınarak göze hapsolünür, “sıkıştırılır”

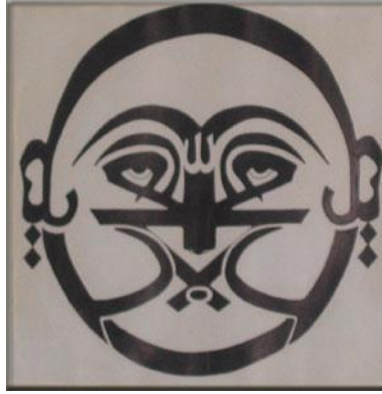
temsil edilmeden teslim olur. Artık kolayca okunabilecek hale gelir. Ve böylelikle sanat yapıtı ya da eylemi “baştan çıkarılmanın” bütün büyüsunü kaybeder. İçindeki “manayı” “sırrı” yok eder. Sanat yapıtı içi boş estetik yapılara dönüşür. Ya da imgenin, daha doğrusu özün aşırı yorumundan pornografik bir imge yaratılır.

I.2. Hurufilik

Hurufilik (harfçilik) anlayışı temel anlamda tasavvuf düşüncesinin ifadesinde diğer tasavvufi tarikatlardan ayrılmaz. “Hurufilerce kutsallığına inanılan harfler, tanrı tarafından ilk yaratılmış olandır. Tecelli etmemiş (zat) ile tecelli arasında bir yerde durmaktadır” (Usluer, 2009:111). Varlıklar da tanrının “kün” emrinden ortaya çıktığından dolayı onlar tanrının kelimidir. Mevcut olan tüm varlıklar kutsal harflerdir. Kâinat da bu durumda büyük bir kitaptır.

Hurufiliğin temel dünyevi dayanağı insandır; kutsal varlık olarak harfleri kullanan tek varlık olduğundan yaratının vasıflarını temsil etmektedir. Yedi rakamı anahtardır ve gerek Kuran’daki Fatıha suresinin ayetleri, gerek imanın şartları, gerekse de yüzdeki ana yedi nokta hep 7 rakamını işaret eder. Dolayısıyla tanrı insanı 'kendi suretinden' yarattığından suret benzerlik anlamına gelmektedir. Çünkü insan tanrının yedi sıfatını yansıtan özellikleri taşımaktadır. Bu özellikler hayat, ilim, irade, kudret, işitme, görme ve konuşma gibi tanrısal özellikleridir. Bu sebeple insan da hakikat için anahtardır.

Hurufilere göre tanrı kendi ismi olan "Allah"ı insanın yüzüne nakşetmiş bulunmaktadır. Hıristiyanlıkta da benzer olarak, İsa'nın yüzü “tanrının insan bedeninde görünür” kılınması inancına dayanır ki İslam sanatından farklı olarak batı sanatının mecrasının temel kanıtı olan beden, tanrısal vasıf olarak görselleşmiştir.



Resim 4. İnsan Yüzünün Hurufi Yorumu, Anonim.

Hurufiler; harflerin sayısal değerlerinden, nokta sayılarından ve telaffuzundan ortaya çıkan, harf sayılarından hareketle harfleri, rakamlarla ilişkilendirmişlerdir. Örneğin lale ve hilal kelimelerinin Arapça karşılığı olan harflerin sayısal değerleri Allah kelimesine eşittir. Dolayısıyla bu semboller kutsallaştırılmış olmaktadır.

Harfin kendisinin tek başına bir sembol olarak varlığı işaret etmesi, harfin kutsallığına ve sanatta kaligrafinin gelişmesiyle birlikte yazı resim şeklindeki tasvirlerin ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Yazının yaratma eylemiyle benzeş gösteren bir kutsamaya eş tutulması önemli bir durumdur. Ancak harfin kendisi yazma eylemiyle eş değildir. Yazma eyleminin önemi, şairlerin yazılarında kullandıkları imgelerle Hurufilik benzeri sembol kelimelerle değer kazanmasıdır. Buradaki yaklaşım Hurufilik'teki anlayıştan farklılık göstermez. Sonuçta her ikisinin de yapmaya çalıştığı bilgiyi, "sembol- imge"nin içine gizleme çabasıdır. Sembolizm doğu'ya aittir. Bilginin kaynağının ne olduğu önemli değildir. Dünün kutsal metinleri ile sanatsal metinleri ortak paydada birleşirler. Her şey varlığın kökenini açıklamak içindir.

Kutsal yazı geleneğinde nokta, başlangıcın kendisiymiş gibi değer gören en önemli biçimdir. Örneğin "İlim bir noktadır, onu cahiller çoğalttı" (Hz Ali) sözü, alfabenin başlangıcı olan Elif'in kâğıda konduğunda oluşan noktaların birleşmesinden ibaret olduğu

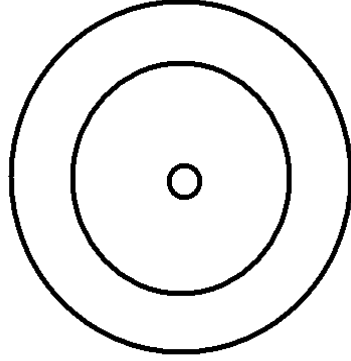
gerçeğiyle açıklanır. Tüm harflerin aslı, kâtibin kâğıda koyduğu ilk noktadır. Diğerleri onun tekrarıdır. “Yaratma “ol” emriyle başlamış olup kelimenin aslı da nokta olduğundan, halen devam eden yaratılışın da aslı, sperm olan noktadır. Nufte (sperm) de nokta gibi asıldır. İkisinin aslı da bir damla sudur. Nufte kaleme benzeyen erkeklik organından çıkar” (Usluer,2009:188) tıpkı kalemin ucundan damlayan mürekkep gibi.

“İslam’da “Kutsal Metinlere” harf düzeyinde yorum getirme çabasının ilk örneği X. yy. da Hallac-ı Mansur’da görülür. Mansur, eselerinde harfler ve sayıların “gizli anlamlarına değinen ilk İslam harfçisidir. Harf düzeyinde bir yorumlamaya örnek olarak Hallac’ın Peygamberin “Muhammed” ismini yorumlanması şöyledir. “MHMD’in M’sinden hiçbir şey çıkmadı ve hiç kimse girmede onun H’sına; ikinci M’in aynısı; D’si ilk M’si gibidir. D’si onun zaman içindeki sonsuzluğudur. M’si saygınlığıdır; H’si onun tanrılık durumudur, ikinci M’si gibi” (Mansur,1995:16) dir.

Evreni ve tanrı’yı insanda görmenin bir sonucu olarak “Enel-Hakk” terimini ilk kez kullanan Hallacı Mansur’un, tasavvuf düşüncesine felsefe bağlamından ayrı bir biçim yaratıcısı olarak da bakabiliriz. Hallac-ı’n Tavasın kitabında sıkça değindiği daire sembolü ile ilişkilendirmek doğru bir tespit olabilir. Daire üzerine yaptığı Hurifi yorumunda daireye, "bu bir benzetmedir. Yine bu “O”nu (tanrı) gösteren çizimdir. Bu bütün, bize tümceler ve yargılar verir; yeteneklilere mezhepler, tarikatlar, doktrinler ve yöntemler verir” (Mansur,1995:49) demiştir.

Şekil dairede (Resim 5) “ilk daire, Söz anlamıdır, zahir olandır, ikinci daire, iç anlam (batın), üçüncü daire ise, dolaylı anlamdır” (Mansur,1995:50). Dairenin anlamına ilişkin sembolde tanrıyı daireyle anlatan Mansur, bir eğretileme yaparak şöyle açıklar “Sıradan halkın düşüncesi imge denizine batar; seçkinlerin düşüncesi anlayış denizine. Ama bu iki deniz kurur ve gösterdikleri yollar silinir; bu iki düşünce yiter ve iki sütun

devrilir; yokluk, kanıt ve bilginin iki dünyası kaybolur” geriye tüm bağımlı şeylerin üstünde “o” kalır. Tanrıdır O” (Mansur,1995:52).



Resim 5. Hallac-ı Mansur Dairenin Yorumu

Hallac’ın daire formuna, oluşturduğu kutsal ve metafizik anlamlarından uzaklaştırarak yalnızca biçim açısından baktığımızda buradaki görsellik, soyut sanat ve kavramsal sanatla benzeşmektedir. Ancak İslamiyet’te bütün görsel imgeler görünmekten ziyade okunmak üzere tenzil edilmiş olduğundan bu şekilleri de sadece taşıdıkları anlamlar çerçevesinde okuyup sembol olarak kullanmak gerekmektedir.

Hurufilikte ulaşılan diğer bir nokta da insana, yazıya bağlanmış ve kaydedilmiş kutsal metinler karşısında üstünlük tanınmasıdır. İnsan konuşan Kur’an dır, kâğıda geçirilmiş Kur’an’ sa sessiz Kur’an”dır. İnsan her an yenilenir, değişir ve kalıplaşmadan yaşar. Tüm heterodoks düşüncelerde olduğu gibi Hurufilikte de kişi, “Zamanın Çocuğu”dur (İbn- ül Vakıt). “Onu sınırlı belgeler ve metinlerle kalıplamak ve kutsallığın sınırları içinde hapsedmek olanaklı değildir. Sonuç olarak, Hurufiliğin kullandığı harf ve sayı teknikleri, kalıplaştırmayı aşma yollarından biri olarak görülebilir”(Çamuroğlu,2005: 13). İnanç sistemlerinin yapısına aykırı olan bu durum, kendi içinde evrim geçirme, yenilenme ve zamana uyum gösterme gibi tezleri işaret etmektedir. Aykırılık burada

kendini dile getirmektedir. İslam dini kabul etmeyi ve sorgusuz itaati emrederken Hurufiler inancı bilimle birleştirmenin yöntemlerini ararlar.

I.3. Tasavvuf Düşüncesi Ve İbni Arabî

İbni Arabî tasavvufa yaklaşımı itibarıyla Anadolu'daki öteki tasavvufçuları derinden etkilemiş ve bir akım yaratmıştır. Vahdeti vücut inancının kurucusu olduğu kabul edilen Arabî'nin tasavvuf düşünce sistemi, bütünü öngörür. Tanrı-İnsan –Evren iç içe, yan yanadır. Biri olmadan diğeri de olmayan ve anlaşılmayan düşünceler vardır. Karşıt ikili kavramları kullanan İbni Arabî; hak-halk, içkinlik –aşkınlık, birlik –çokluk, evvel ve ahir gibi kavramları yan yana, iç içe kullanır(Yasa,2009:91-108).

İbni Arabî, “tanrıya herhangi bir sıfat izafe etmeyi yasaklayan negatif teolojinin yasa ve sonuçlarını kararlı bir şekilde sürdüren İsmaili ve 12 imam Şiiliğinin teosofileri ile derin bir uyum içindedir. İsmaili teosofisinde, varlığın ötesinde, üst varlık olarak varlığının kaynağını devam ettirtmesine karşılık, İbni Arabî bu ifade edilemez olana ‘nur’ [(ışık)] adını verir veya onu salt varlık’a özdeş kılar. Onda varlığın, aşkın birliğinin anlamı “vahdeti vücuttur”. Bu ilahi varlık bilinmek istediğinde kendi bilgisinin nesnesi olmak için ‘gizli hazine’nin sırrını barındırır” (Corbin,2002:78-80).

Döneminde oluşturduğu düşünce sistemi ile tasavvuf anlayışını etkin bir sisteme dönüştüren İbni Arabî'den etkilenen tasavvufçulardan en önemlisi Mevlana'dır. Bilindiği gibi “Mevlana vahdeti vücut yapısını İbni Arabî'den alır ancak onu İran mektebinin estetik karakteriyle birleştirir. Birincisinin varlık ikincisinin insan problemine verdiği ağırlığı kendi senkretizminde mükemmel bir şekilde dengeler” (Ocak,1999:144).

Arabî'nin aynı zamanda Yunan felsefesiyle sıkı bağları vardır. “İbni Arabî, Yeni eflatunculuk ve Mağrip İslami ile yoğrulmuş bir tasavvuf sistemi geliştirmiştir. Antik çağ felsefesinin son basamağı olan tüm İslam felsefesini etkilemiş, kendisinden önce gelen tüm spiritüalist-idealist felsefe okullarını birbirleriyle birleştirmek istemiştir. Özellikle Platon'la Aristoteles'i birbiriyle uzlaştırmaya çalışmıştır. Plotinos felsefesinin temelinde tek Tanrıya karşılık olan “bir” kavramı vardır. Tanrı ilk töz ya da ilk dayanaktır. Ondan ikinci olan düşünsellik ya da logos türemiştir, üçüncü olarak bu düşünsellikten ruh türemiştir” (Timuçin,1997:227).

Yeni-Plâtonculuğun ikinci önemli özelliği, dinsel ilgi ve kaygıları ağır basan bir felsefe oluşudur. Tanrısal bir kaynaktan çıkmış, madde âlemine düşmüş ve yeniden ilkesine dönmek isteyen bir “muzdarip” ruh anlayışına dayanır. Ruhun bu ilkesine dönüşü, kurtuluş ve mutluluğu ifade eder(Arslan,1982).

Bütün evrenin bilgisi, mutlak benliğe dayandırıldığı için tasavvufta imanla bilgi birbirinden ayrılamaz. “Aşk ve bilgi gerçek değerini saf, latif mutlak “güzel”de bulmaktadır. Güzellik perdelenmekten ziyade açığa çıkarılır. Güzellikte şüphe ve kararsızlık yoktur. Güzellik eşsiz nuru temsil eder. Mutlak güzellik insan ruhundaki katıllığı eritir ve bu nedenle kutsallığın bilgisi güzellikten ayrılamaz. Bilgi, aşk ve güzellik sülilerce bir arada kullanılır” (Çakmakoğlu,2007:155). İyilik kötülükten daha gerçek olduğu gibi güzellik çirkinlikten daha gerçek ve asildir. Güzellik; insanı hem zevk hem de algı anlamında yücelten bir olgudur. Aynı zamanda insan ruhunu ilahi huzura yükselten önemli bir ibadet objesi olup, bilgi elde etme aracıdır. Ancak güzelliği takdir etmenin yolu insan nefsinden arındırılmış olması onu manevi değerlerin güzelliği ile donatmış olması ile mümkündür. Aksi halde semavi güzelliğin yansıması olan dünyevi güzelliği anlaması, onu

takdir etmesi olanaklı değildir. Ancak gerçek güzellik, pratik yarar gözetmeksizin ona yönelmekle mümkündür.

İbni Arabî’de mevcut olan bilgi sisteminde; akıl yoluyla elde edilen, hata ve şüphe ihtimali her zaman bulunan, akli bilgi ile sadece manevi tecrübelerle, tecelliler ve müşahedeler vasıtasıyla elde edilen keşfi bilgidir. Keşfi bilginin önemli özelliği yaratılıştan var olmasıdır. Keşf esnasında insanın ruhunda ortaya çıkan ve şüphe götürmez kesinliğe sahip olan bilgiyi, kendi içinde hissetmesinden dolayı bir delil yoktur. İbni Arabî’nin sisteminde bilgi edinmenin metotları üç kısımda ele alınır: Manevi bilgi, hayali bilgi, cismani bilgi. Manevi bilgi zihinsel bilgi olup saf düşünceden ayırmak mümkün değildir, zor anlaşılır. Ne görmeye ne de hissetmeye dayalıdır fakat ikisini de kapsar. Manaya (ilahi) işaret eder, keşfi bilgidir. Hayali bilgi anlık ve otomatik olarak işleyen zihinsel açılımın aksine bilinçaltından kaynaklanır. Rüya gibidir. Cismani bilgi maddi, zahiri olarak var olan bilgidir.

İbni Arabî, zahir (maddi) âleminin duyuşal alandan, batın âleminin gayb denilen akli alandan kaynaklandığını dile getirmektedir. İkisinin arasında olan âleme de **misal**, **berzah** veya **hayal** âlemi demektedir. Duyu, akıl ve âlem, bilginin kaynağının hem deney ve gözleme dayandırır hem de metafizik alanı kapsayacak tarzda belirler. Bu anlayışı ile İbni Arabî tanrı hakkında mutlak bilinemezci düşünürlerden ayrılır. Ayrıldığı diğer bir nokta ise bilgiyi, tasavvur ve tasdik olarak tanımlayan düşünürlerden ayrılmasıdır. Ona göre tasavvur edilemeyen bilgi de mevcuttur bunlar özü gereği “biçim kabul etmez varlıklardır” Tanımlanamayan bilgi yine de bilginin alanına dâhildir (Çakmakoglu, 2007:103).

Duyuların doğru söylediğini aklın hata yaptığını savunan Arabî’nin bu söylemi duyuları merkeze alan rasyonalizmi dışlar gibi görünse de aslında o her ikisi de değildir.

Onun iddiasında yeri geldiğinde hem duyuların hem de aklın kendi alanları içinde algılanması gerektiği savı yatmaktadır. Dolayısıyla gerçeklik alanında tek bir bilginin geçerli olamayacağını, her iki bilginin de olması gerektiğini savunur. “Arif olmanın temel şartının hiçbir inanç ve kayıtle kendini sınırlamaması” gerektiğini, “aklın gerçek bilgiye ulaşmada yetersizliğini” dile getirir (Çakmakoğlu,2007:112). Akıl tasavvufi bilginin merkezindeki Aşk’ ı idrak edemez,(Çakmakoğlu,2007:114) hiç kimse aklın gözetiminde tanrıya âşık olmaz.

İslam’da harfçiliğin ikinci önemli filozofu İbni Arabî, düzenlediği sistemde harfleri, kuşkuyla yer vermeyecek inandırıcı bir yaklaşımla anlatır. Örneğin elif harfini yazımsal düzeyde ve fonetik olarak nefes ve sesle özdeşleştirir, (ء) Elif harfi mutlak anlamda tanrıyı sembolize eder. Diğer harfler elifin çeşitli suretlerdeki görünüşleridir. Yazının başlangıcı elif harfiyle olduğundan, bütün harflerin elif ile ayakta durur. Bir başka ifadeyle, bütün harfler çözülerek elife dönüşür ve yine bütün harfler ondan oluşur. Fakat elif çözülerek diğer harflere dönüşmez. Bununla birlikte elif, kendi aslına çözülüp dönüşür. İbni Arabî, “vav (و) ve ya (ي)”yı bu bağlamda tanrı’nın tecellileri olarak değil, Tanrı ile melek ve melek ile insan arasında bağlantı kuran bir vasıta olarak almaktadır. Buna göre (و) harfi tanrı ile melek, (ي) harfi de melek ile insan arasında aracılık işlevini yerine getirmektedir” (Uluç, 2006:151-190). İbni Arabî’nin harf sistemi sembolizm açısından sanatta önemli bir noktaya temas eder. Bu sayede hat ve cami bezemelerinde fazla söze gerek kalmadan harf resmi okunabilmektedir. Burada harfin imgesi harfin yerine geçmektedir.

İbni Arabî, Anadolu’da 13. yy sonrasında sanatın gelişiminin tasavvufla ilişkisini anlatabilmek için önemli bir yerde durmaktadır. “13. yüzyıl sonrası Anadolu’da yazı resimlerin düşünsel temellerini oluşturan İbni Arabî” (Sayın, 2007: 28) sanatı

biçimlenişinde, özellikle teorik yönünün gelişmesinde önemli bir düşünürdür. Arabi “Anadolu’da yapılan her hattan figürler çizen yazı- resimlerin, bir bakıma düşünsel öncüsü ve doruk noktasıdır” (Sayın,2003:53)diyen Zeynep Sayın, “Tanrısal aşkınliğin her türlü benzeşimden uzak olduğu ve onu her türlü teşbihten etkinleştiren güvenli yaklaşım” (Sayın,2003:54) sunan sanatsal üslubun düşün kaynağının İbni Arabî olduğunu ifade eder.

I.3.1. Metafor Yoluyla Anlatım

Grekçe metaphoradan gelen Metafor kelimesi meta: öte ve phrein: taşımak kelimelerinden türemiş olup bir yerden başka bir yere götürmek anlamına gelir. Metaforla anlatılan bir durumda en az iki anlam vardır. Anlatımı kolaylaştırmak için kullanılan bu iki anlam arasındaki gerilim sonucunda anlatılmak istenen asıl anlama ulaşılır. Metaforla oluşturulan durum yaratıcı bir durumdur, mevcut benzerliklerin ötesinde kendi yarattıklarıyla yeni benzerlikler ve ilişkiler doğurur. Aynı zamanda metafor keşfetme olanağı sunar. Böylece herhangi bir kelimenin daha önce ulaşamadığı bir anlamı düşüncenin hizmetine sunarak ufku genişletir. Ancak düşüncede, metafordan bağımsız bir anlam üretilmesine izin vermez.

Tasavvufçuların sıkça başvurdukları yöntem, fikirlerini dile getirmekte dilin bütün olanaklarının kullandıkları metafor yoluyla anlatım yöntemidir. İbni Arabi’de metafor yoluyla anlatımı kullanır. Durumları ve kelimeleri günlük anlamlarından bağımsız olarak sembolize eder ve metafora dönüştürerek asıl anlatmak istediğini daha anlaşılır ve somut hale getirir. Düşünce sisteminde sıkça başvurduğu metafor, onun düşünce felsefesinde; arada olma- berzah metaforudur.

I.3.2. Arada Olma (Berzah) Metaforu

Berzah: farklı iki ortam arasında yer alan ve bu iki ortama bütünüyle benzemediği gibi tam olarak onlardan farklı da olmayan ara ortamdır. “İbni Arabî’ye göre berzah, güneş ışığıyla gölge arasını çizgi gibi ayırdığı iki şeyin tam ortasındadır. Taraflardan herhangi birine bir şekilde yönelmez, taraf almaz. Bu sebepten hayalin temel karakteristiğinin belirsizlik ve sürekli değişim” (Çakmakoğlu,2007:174) olduğunu belirtirken aslında bunun tersi olan bir durumu da içerebileceğini, ancak bunu iki şeyi birbirine kaynaştırarak değil de kendi hakikatiyle var olarak sağladığı şeklinde paradoksal yaklaşımı mevcuttur. “Mesela; Beyazla siyahı birbirine karıştırarak gri tonu elde etmez. Kendisi zatı itibarıyla hem siyah hem beyaz olup, zıtlıkları kendi hakikati üzere birleştirir” (Çakmakoğlu,2007:174).

İbni Arabî tasavvufunda varlığın, görünen yönü ve ilahi olan görünmeyen yönü vardır. Dolayısıyla madde yaratandan ayrı bağımsız değildir. Fakat madde yaratana kuşatamaz. Mutlak vücut ile mutlak yokluk arasında bulunan bütün âlem bir hayal/berzah’tır. Fizik dünyanın karanlığı ile ruhun aydınlığını anlatan metafizik dünyanın bir parçası olarak bulunup dönüştürücü bir işleve sahiptir. Bağlantılı olarak da vahiy ve ilhamın geliş sürecinde duyuları nesnelleştirerek onları dünyevileştirir, varlık kazandırır. Aynı zamanda paradoksal durum sebebiyle bunun tersini yaparak nesnel bir durumu metafizik alana çekerek ona ilahi yönler kazandırır. Örneğin vahdeti vücut inancında insanı berzah da bırakarak ona tanrısal sıfatlar izafe eder (Çakmakoğlu,2007:191-194).

Bütün düzeyleriyle birlikte hayali gerçeklik (berzah) bizzat iki farklı durum arasında bulunmalarından ve her iki tarafında ayrı özelliklerini taşımalarından dolayı paradoksal bir durum kazanırlar. Bu anlamda klasik mantık disipliniyle karşılaştırsak

onun önermesi; A, A değilse B' dir, B değilse C'dir önermesinin sonucuna yaklaşmaz. Onun önermesi $A = A, B = B, A+B \neq C$ şeklinde formüle edilebilir. Görüldüğü gibi "Arada olma" kavramı burada tam da ara yerde durmaktadır, dolayısıyla berzah üçüncü bir olasılık değildir.

Berzahı en iyi anlatan metafor ayna metaforudur. Tasavvufi inanışta ayna, gören-gösteren ilişkisinin çok dışında bir anlam için kullanılır. Örneğin Mevlana'nın aynayla ilgili ünlü metaforu şöyledir:

Anadolulu (Rumi) ve Çinli ressamın ustalıkları konusunda anlaşmazlığa düşünce, padişah onları bir sınavdan geçirme gereği duyar. Büyük bir salon perdeyle ikiye bölünerek duvarlara resim yapmaları istenir. Çinli ressamlar hemen işe koyulup, kendi duvarlarını müthiş resimlerle boyarken; Anadolu ressamı sadece kendilerine verilen duvarı cilalayıp, parlatıyorlarmış. Süre dolduğunda, padişah önce Çinli ressamın resmine bakar ve hayranlığını dile getirir. Padişah, Anadolu ressamının resmini görmek istediğinde; onların yaptığı sadece aradaki perdeyi kaldırmak olur ve Çinlilerin resmi bu pürüzsüz, cilalı yüzeye daha bir alımlı ve etkili yansır (Ayvazoğlu,2002:86).

İbni Arabî'de ise Ayna sembolü bir metafor olarak, bir fizik kuralını açıklayan nesne olmaktan çıkıp bir yansıma ve yansıtma ilkesine dönüşmüştür. Tanrı'nın âleme benzeyiş yönünün ayna sembolündeki karşılığı ise, aynadaki suretin sahibinden başkası olmamasıdır. Çünkü aynanın karşısındaki kişi bir harekette bulunduğu anda, aynı hareket suret tarafından da yapılmaktadır. Bu da mümkünlerin, Tanrı değilse bile, tam olarak Tanrı'dan başkası olmadıkları anlamına gelmektedir. Ayna ile aynaya bakan kişinin özdeş olmadığını ispatlamak için, Arabî aynanın aynaya bakan kişiye fiziksel hiçbir etkisinin olmadığını belirtmektedir. Aynanın etki edebileceği tek öge surettir. "Suret ise, ayna ile aynaya bakan kişiyi bir yandan birbirine bağlar, diğer yandan da birbirinden ayırır dolayısıyla ayna da "berzah"tır (Çakmakçıoğlu, 2007:50). Ayna, madde âlemine ait bir nesne

olarak dünyayı ve tanrıyı aynı anda hatırlatan sistemi temsil etmesinden dolayı berzahta kalmıştır. İki şeyi aynı anda temsil eder ancak her ikisi de olmayandır. O/ O değildir.

I.4. Metafizik Bir Yaklaşım Olarak Soyut Sanat Ve Tasavvuf İlişkisi

İslam sanatında soyutlama; bir birimin tekrarındaki metafizik eylemi gelenekle ve tarihle kolayca özdeşleştirmekte, inanç sisteminin birlik inancıyla bağlantı kurarak estetik bir dil oluşturmaktadır. Modern dünyanın metafizik olarak tanımladığı soyut sanatın ruhu, İslam sanatının varlık sebebidir. İslam sanatı kendini matematik ve geometride sembolize edilen varlığın birliğinde bulur. Aynı şekilde olmasa da modern sanatın tinsel eylemi İslam sanatına benzer metafizik öğeyi taşımaktadır. Şöyle ifade etmek gerekirse metafizik: doğa ötesi olana aittir. Soyut sanat da kendini soyutlama yoluyla her bireyde doğuştan var olan düşüncedeki metafizik öğede bulur. Dolayısıyla metafizik, duyular üstü alanda olduğundan, soyut sanatta da ulaşılmak istenen asıl amaç değişmeyen ilk şeyde saklı olduğundan soyutlama bu ilkede benzerlik gösterir.

Modern sanatı soyutlamaya götüren neden felsefi bir kavram olan “kendiliğinden şey” kavramında bulunur. Bilgiye ve akla dayanan yenedünyada bilime olan güvenini kaybeden insan içinde yaşadığı dünya karşısında çaresizlik içinde kalır. Huzurunu yitiren birey 20. yyda yeniden metafizik eyleme sığınma ihtiyacı duymuş, bilimsel gerçekliğin bütün açıklayıcı bilgisine karşın gerçeklikten kaçmak istemiştir. Çünkü bireyin kendini merkeze koyarak dünyayı yeniden yorumlama çabası, ekonomik ve politik belli bir dünya görüşüne hizmet eden sistemi yaratmıştır. Dolayısıyla modern dünyada gerçeklik üzerindeki egemenlik alanını genişletmede sınır tanımayan özne, dünyanın varlık sebebini kendi duyuları için tek kaynak görmesinin sonucunda kendini nesnellığe terk etmiştir.

Böylece giderek dünyayı küçültmüş ve “küçülen dünyada öznenin kendisinin aynadaki itaatkar bir imgesi” ne (Eagleton,1998:85) dönüşmüştür. Bu türden bir “dönüşüm” sonucunda özne; özgür ama bir o kadar yalnız birey halini gelmiştir. Ancak zamanla “Dünyada sığınabileceği özgürleşmenin bedellerine ne kadar tutsak olduğunun bilincine de varan (Eagleton,1998:85) birey, mutlu olabilmeyen kaynağı olarak metafizik olana sığınmıştır. Ve ilk olana geri dönme isteği ile huzur bulmaya çalışan birey, kurtuluşu duyular üstü olan yerde arar. Hayatı yeniden yorumlama isteğinin sonucu olarak metafizik eylem, hayatın içine sızar. Ancak, her şeye rağmen, nesneliği yeni metafizik yaklaşımın dışına itmek istemez. Çünkü nesnel gerçeklik bu dünyada bireyin, doğa karşısında yaşamını kolaylaştıran yegâne şeydir. Yüzlerce yıl boyunca doğanın kurallarını çözmek için uğraşmış, sonunda doğayla başa çıkmanın yöntemlerine, bilimsel gerçeklik ve yasalarla ulaşmıştır. Şimdi ise kendisi baştan beri yaratılıştaki var olan bilgiye, “kendinden şeye” ulaşmak ve huzur bulmak ister. Tam da bu noktada, modern insanın yardımına modern felsefe yetişir. Kant tarafından yeniden yorumlanan metafizik; nesneliği temelde çökertmeyen, onu güvence altına alan, öznenin kurtuluşunu sağlayan yönteme dönüştürerek, öznenin mutluluğunun kaynağı olur. Kant; felsefesinde, estetik ve ahlaki birleştirerek –kendinden şey –i güzel ve yüce olanın diyalektiğine dönüştürür.Kant yüce olanı, “bütün güçlerimizi seferber ettiğimiz halde kuşatıcı biçimde kavrayamadığımız ve kendisinin büyüklük ya da gücüne erişememekten korktuğumuz” (Altuğ,1989:153) şey olarak tanımlarken sanatı, yüce ve güzel olanda birleştirir.

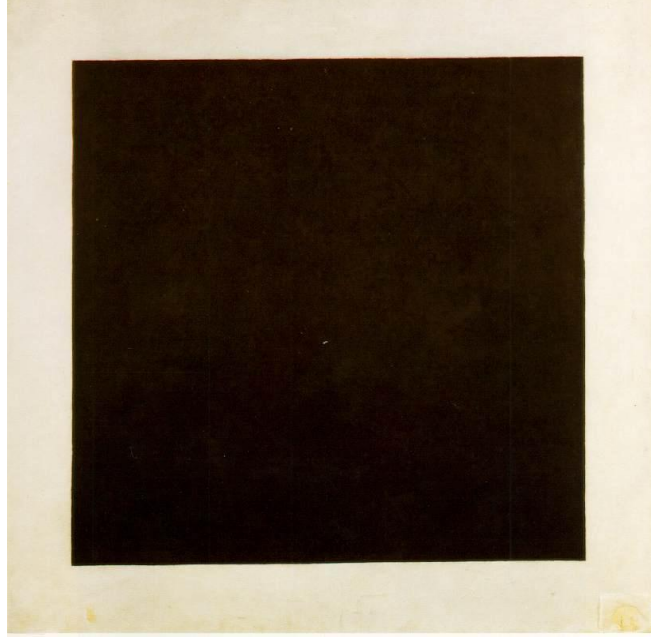
Kant’ın aksine, Worringer ise yeni bir yaklaşımla sanatın bir tür duyusal tepki olduğunu, sanat eserinin doğayla hiç bir bağlantısının olmadığı varsayımından yola çıkarak, doğa güzelliğinin sanat eserinin bir koşulu olamayacağını varsayar. Ona göre mesele; “bir manzaranın güzel görünme koşullarının değil, bu manzaranın betimlenmesini

sanat eseri yapan koşulları çözümlmek” (Worringer,1997:276) gerekmektedir. Çünkü sanat doğayı betimlemek değildir, sanat bireyin sanat eseri karşısında aldığı tavidir. Empati duygusu, sanat eserlerinin biçimlerinden kendi kendimize duyduğumuz haz ve onunla kendimiz arasında kurduğumuz yaşamsal ilginin sonucudur. Ancak empati duygusu her zaman sanatsal iradeyi belirlemez. Fakat soyutlama dürtüsü, sanatsal iradeyi belirleyecek tek şeydir. Worringer sanatı bu sebepten “psikolojik bir iç tepisi” olarak açıklıyor. Ona göre bu iç tepisi, sanatçıyı soyutlamaya götüren eylemin başlangıcıdır. “Soyutlama dürtüsü, dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı iç huzursuzluktan kaynaklanır; dinsel açıdan bütün anlayışlarda bulunan büyük bir aşkınlık içinde tekabül eden” gerçeklik de bu durumun ürünüdür. “Dolayısıyla, soyutlama dürtüsü her sanatın başlangıcında yer almış ve yüksek kültür düzeyindeki bazı halklarda egemen eğilim olmuştur” (Worringer,1997:278).

İslam sanatının başlıca temsil yöntemi soyutlama, gözü bakılıandan ayırarak görünmeyen ve ulaşılmaz olana yönelir. İslam sanatının yapmak istediği çok nettir: sembollerle ve sonsuz tekrarlarla gözü görünenden kopararak görünenin arkasında olanı kavramaya yönelmektir. Bu sayede sanat eserini bakılacak bir nesneden okunacak bir yüzeye dönüştürür. Modern sanatta ise soyutlama yüzeyde temsil edilenin ötesinde, metafizik bilgiyi ilkel düzeydeki bir içgüdüden ayırarak, metafiziği modern dünyada bilginin en son ürününe dönüştürür ve yeni bir estetik yaklaşım sergiler. Sonuç olarak metafizik estetik, objeye bakan öznenin davranışından yola çıkarak soyutlama dürtüsüyle hareket eden bir estetik yaratır. Biçimi insanın içinde arayarak, insanın iç dünyasındaki metafizik varlığa ulaşmaya çalışır. İslam sanatıyla benzerlik gösteren metafizik eylem bu şekilde nesneden koparak nesnenin kendisine değil onun anlamlarına yönelir ve ruha giden bir yolda özneyi, duyusalıktan uzaklaştırıp, mutlak olana, başlangıçtaki töze yaklaştırmak

ister. İslam sanatının soyut yapısıyla modern sanatın soyut metafizik yapısı da benzer biçimde başlangıçtaki ilk olana ulaşmak isterler. Bu yaklaşım ise Doğu sanatı ile Batı sanatını aynı paralellikte birleştirir.

İslam sanatında ve Modern sanatta ifade biçimleri matematikle bağlantılı olarak geometriktir. Matematik insanın içindeki bilgiden türetilmiş olduğundan, antik dünyadan bu yana kendiliğinden şeyin bir ürünü olarak tanrısal ifadeler taşımaktadırlar. Bu sebepten sanat, mükemmel biçimi geometride bulmuştur. Mondrian, Klee ve Malevich'te olduğu gibi “sanatın geometrik bir yapıya kavuşması, insan ve dış dünya arasındaki bağın kesilmesi sonucunda, mutlak gerçeğe ulaşılabilir. Mondrian “doğa başka bir varlıktır sanat yapıtı başka bir varlıktır” (Tunalı,1992:180) derken, iki biçim düzeninin birbirlerinin karşıtlıklarına dikkat çekerek, doğanın sanat yapıtı karşısında biçim yokluğundan bahseder. Doğayı tamamen rastlantısal olarak değerlendirir. Bu nedenden doğa, sanat yapıtının özüne yaklaşamaz dolayısıyla temsili sanatın, sanatın tinselliğini yansıtamayacağını savunur. Benzer şekilde, Malevich de sanata yabancı bütün elemanları sanattan uzaklaştırmanın zorunluluğundan, resmin arınmışlığından söz eder. “Resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayışla resmi yalnızca resim olduğu için sıfır noktasına taşımak ister” (Tunalı,1992:180). Malevich, duyuşal tatmininin insanın amacı olmadığını, insanın amacının pratik realizmin ötesinde ve üstünde bulunan hiçlik olduğunu kabul eder. “...Sanat ne pratik ne de estetik anlamda faydalı olmayan yapıtlar yaratır (Tunalı,1992:186). Buna karşılık süprematizm mutlak gerçeklik ve mutlak birlik olarak tam bir gerçekliği gösterir. Yalnızca bu türden bir gerçeklik insansal gerçekliktir. İçeriksizlik sınırına varılınca zaman, mekân, yakın ve uzak gibi nesnelere ilgili tüm tasavvurlar ortadan kaybolur.



Resim 6. *Siyah Kare*, 1915, Yağlı boya, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

Modern dünyada nesnel görüşün yıkılması, eski sanat biçiminin reddini getirerek, yerine metafizik ruhu katarak ona bir hakikat kazandırır. Mutlak resim mutlak gerçekliğin resmine dönüşür. Bu nedenle “Siyah Üzerine Beyaz Kare ontolojik metafizik açıdan doğanın insansal- tinsel bir anlam karşılığıdır. Başka bir deyişle içeriksizliktir. İnsanın kurtuluşu bu hiçlikte mevcuttur” (Tunalı,1992:187). Malevich’in hiçlik olarak tespit ettiği yapı, bizim tasavvuftaki karşılığını “mana” olarak algıladığımız değerlerle çakışmaktadır. Malevich metafizik yaklaşım olarak nesnel üstünlüğe, dünyevi olana yani iktidar, para, açlık, doyurulmak vb karşısına “mana” olan hakikati koyan bir sistemi yeniden canlandırarak onu insanlığın geleceğine sunar.

Batı sanatıyla kıyaslandığında İslam sanatının soyut geometrik sanat anlayışı zaten çok uzun süreden beri Doğu sanatında kavramsal boyutuyla varlık göstermektedir. Ancak “soyut düşünsel varlık, Batı sanatında, İslam sanatının kavramsal varoluşundan farklı olarak” başka bir çehrede felsefenin konusu olurken yeni sanatın biçimini belirler.

Modernizmle birlikte soyut akım, Batı sanatının biçim dilini zenginleştirerek yaratıcılığa yeni bir boyut kazandırır ve sanat bundan sonra düşünsel soyut bir tavır olarak varlık bulur. Doğayı taklit eden temsilden vazgeçerek (bir başka varlığa) duyuşal ve görsel olmayan varlığı (mana) görünür kılmak ister.

İslam sanatının temel elemanı olan birim tekrarı benzer biçimde modern sanatta Minimalizm'in (Resim 7) kavramsal boyutunda temsil edilir. Kavramsal ve estetik anlayışları birbirlerine benzemese de her iki sanat anlayışının taşıdığı metafizik öz aynıdır. "... Minimalizm; bir ve birin birim tekrarından hareketle estetik bir sistem oluşturur. Estetik yapısındaki aralık ve boşluk duygusu, etkileyici metafizik yaklaşım olarak konumlanır. Minimalizm kuramsal anlamda Rus Konstrüktivist'leriyle Süprematist'lerinin ve özellikle sadece soyutlamayı öne çıkaran sanatçıların çalışmalarına atıfta bulunur. Örneğin; Kazimir Malevich'in "Siyah Kare" (1915) (Resim 6) adlı resmi faydacı olmayan ve temsili- olmayan bu anlayışla yaratılmış..."tır (Dempsey, 2007:236).

İslam sanatındaki metafizik öğeyle minimalizmi kıyasladığımızda minimalizmdeki birim tekrarı Batı sanatının vazgeçilmezi olarak ortaya çıkar. Malzemenin birim tekrarına dayanan sanat anlayışı Batı endüstrisinin ve teknolojisinin sonucunda, mutlak bilginin bir yanıyla nesnelliğe dâhil olma ihtiyacı duymasından kaynaklanmaktadır. Birey ne kadar metafizik olana yönelmek istese de yaşadığı dünyanın gerçekliğini reddedememektedir. Düalist bir düşünceye dönüşen batı sanatı bu tavrıyla İbni Arabî' nin düşünce anlayışı ile çakışmaktadır. Bilindiği gibi İbni Arabî'nin iddiasında; yeri geldiğinde hem duyuların hem de aklın kendi alanları içinde algılanması gerektiği savı yatmaktadır. Dolayısıyla gerçeklik alanında tek bir bilginin geçerli olamayacağını, her iki bilginin de olması gerektiğini savunmaktadır.



Resim 7. Sol LeWitt, *All One-, Two-, Three-, and Four- Part Combinations of Bands of Color in Four Directions*, 1993-94. Collection of the Museum of Contemporary Art, Chicago

Soyut sanat biçim olarak yeni bir biçim diline işaret eder gibi görünse de aslında, kavramsal olarak Worringerin’de iddia ettiği gibi soyut sanat dili yeni değildir. Soyut geometrik sanat zaten İslam sanatında evrensel gerçekliğe farklı bir biçimde de olsa gönderme yapmaktadır.

II. BÖLÜM: İSLAM ESTETİĞİ VE EROL AKYAVAŞ'IN İSLAM SANATIYLA İLİŞKİSİ

II.1. İslam Estetiği Ve Sanatı

İslam sanatından Batı sanat felsefesi anlamında kuramsal çalışmaların varlığı dikkat çekicidir. Aslında dünyevi olan her şeyi sanatın dışında tutmuş sanat anlayışının sadece metafizik ve teist taraflarıyla ilgilenmiştir. Ancak yine de tarihsel bağlamı açısından İslam sanat kuramı çalışmaları yapılmıştır. Özellikle bir sanat kuramı çerçevesinde değerlendirecek,

İslam estetiği alanında ilk çalışmalar, İbn Hazm, Farabi, İbni Sina ve İbni Rüşd tarafından yapılmıştır. Geçmişte iki estetik kuram üzerinde mutabakat sağlanmıştır. İlk kurama göre temalardan biri canlı ya da cansız bütün şeylerin tıpatıp aynı atomların birleşmelerinden meydana geldiğini öngören atomculuk anlayışıdır. Buna göre atomları bir araya getirerek 'şey'lere dönüştürmek ilahi bir ayrıcalıktır, ama sanatçılar ve zanaatçılar Allah'la yarışmaya kalkmamak kaydıyla, atomları diledikleri şekilde keyfi olarak düzenleyebilirler. Diğer tema ise zahiri (dışsal) ve batini (içsel) anlamlar arasındaki tezattır. Tasavvufta sıkça kullanılan bu tema, her türlü varlığın biçiminde iki anlamda mevcuttur; herkesin kolayca ulaşabileceği bir açık anlam ve ancak 'aydınlanmış kişilerin ulaşabilecekleri bir gizli anlam vardır. Özel kuram İslam sanatındaki tasavvufi yorumların çeşitliliğini ortaya çıkarmış ve bir kültür sembolizmi oluşmasına da katkıda bulunmuştur (Grabar, 2007: 46).

İslam imparatorlukları geniş bir coğrafyada mevcudiyetini sürdürmüş, İber yarımadasını ve Sicilya'yı kapsayacak kadar ilerlerken Doğu'da da Hindistan'ı içine alan inanç sistemine dayalı bir yönetim biçimi oluşturmuşlardır. Dolayısıyla pek çok kültürün bir arada yaşadığı farklı bölgelerin varlığı, İslam sanatı üzerinde olumlu etkilere yol açmış, kurulduğu bölgenin yapısına ve yerleşik kültürüne dayanarak renk ve biçim anlamında sanata yenilikler katmıştır. Örneğin Moğolların minyatür sanatına getirdiği yenilikler ile Endülüs Emevilerinin İslam sanatının mimarisine ve resmine kattıkları olumlu etkiler aynı

zamanda sanatta ciddi anlamda da üslup farklılığı yaratmıştır. Buna rağmen İslam'da resim sanatı batıdaki anlamıyla bir gelişme gösterememiştir. Gelişimin önündeki engel olarak gösterilen suret yasağı, İslam sanatına büyük bir darbe vurmuştur. Ancak minyatür sanatı resmin yerine, onun adına resim sanatı gibi davranarak varlığını sürdürmüştür. Minyatür sanatında zengin anlatımlar sembolik anlamlar taşıyan figürlerle kendi içinde derin bir edebiyat oluşmasına kaynaklık etmişlerdir. Edebiyatın bir parçası olarak yazma eserlerde yüzlerce yıl kitap resimlemesinde kullanılan minyatür ile kitap sayfaları arasında hapsolan resim, ne yazık ki sadece satın alabileceklerin beğenisinde varlığını sürdürmüştür. Hem yapılması zahmetli olan hem de çok pahalıya mal olan minyatürler belli bir sosyal sınıfın içine hapsolmuş halk sanatına dönüşmemiştir. Sipariş üzerine üretilen elyazması kitapları süsleyen minyatür, olumlu anlamda resim sanatını kitap sayfaları arasında saklayarak korumuş ve gelişimini sürdürmesinde etkili olmuştur. Tüm yasaklamaların karşısında, görülmektedir ki aslında resim sanatı sanıldığığının aksine kendine bir yol bulmuş ve Batı sanatı anlamında olmasa da temsil yeteneğinden yoksun kalmamıştır.

Resim sanatının gelişimine baktığımızda, İslam kültüründe batılı anlamda resim sanatı yalnızca Emeviler döneminde var olabilmıştır. Bu dönemde fethedilen yeni topraklardaki kadim kültürlerin yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle temasa geçilmiştir. Bunun sonucunda da “Kubbetü's –Sahra, Şam Emeviye Camii, Kusayr-ı Amra, Kasru'l Hayri'l Garbi gibi dini ve sivil yapıların duvarlarına Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisini taşıyan (eklektik) natüralist tarzda resimler ve mozaikler yapılmıştır” (Mahir, 2005: 16).

Minyatür sanatının Anadolu'daki başlangıcı ise Selçuklular ve Abbasiler döneminde, antik kaynaklardan derlenmiş ya da doğrudan Arapçaya çevrilmiş tıp, botanik, astronomi gibi bilimsel konulu yapıtlara dayanmaktadır. Bilimsel yapıtların bazısında,

Helenistik-Bizans resim sanatının etkileri yer yer görülürse de zamanla Helenistik üslubun ışık gölge ile elde edilen hacim duygusu yerini çizgisel üsluba bırakır ve minyatür sanatına genellikle İslam düşüncesine uygun soyut bir üslup egemen olur.

İslam egemenliğinin ilk yıllarında, resim yapma yasağı konusunda mezhepler arasında bazı ayrılıklar görülmektedir. Örneğin İran’da Şii mezhebinde resim yapılmaya devam edilmektedir ancak süreç içerisinde yasağa karşı gelinemeyerek yok olmaya mecbur bırakılır. İslam egemenliği boyunca yasak devam ederken tek dayanak olan Kur’anı Kerim’de resim yasağına dair kesin bir yasaktan söz edilmez. Ancak Kur’an’da açık olmasa dahi Cahiliye dönemine ait ayetlerde puta karşı bazı yasaklamalar vardır. Put kelimesi resim kelimesiyle aynı anlamda kullanıldığından put olmayan resim yoktur. Bu sebepten “Kur’an’da, biçim verme.... Yaratma, ‘Yaratan’a, ‘musavvir’ (tasvir yapan ressam)” (İpşiroğlu, 2005:19) şeklinde yorumlanmıştır. Yaratmak tanrıya eş koşmak sayılacağından tasvir yapmak yasaklanmıştır.

Bir karşılaştırma yaparsak tek tanrılı dinlere baktığımızda putperestliği önleme adına tasvir yasağı, sadece Tevrat’ta kesin olarak vardır. İslamiyet’ten farklı olarak Hıristiyanlıkta, tanrı İsa’nın bedeninde can bulup yeryüzüne inmiş olduğundan suret ile birlikte temsilin yolu açılıyor. İslamiyet’te ise birlik kuramına dayalı olarak, resim ve heykel yapanlara kıyamette yaptığı resme can vermesi isteneceği bildirilmiştir. Bu anlayış sanatçının tasvir yapmasının önündeki en büyük engel olmuştur ve onu sembolik bir dil yaratmaya zorlamıştır.

İslam inancında, Batılı anlamda bir resim sanatı gelişme gösteremez. Ancak,

İslam sanatında kutsal formu temsil eden ikonlar olmayışı onun kendini temsil etme olanağını sınırlamaz. İkona’ya karşı olma İslamiyet’te kutsal sanatın temel dayanağı olmasa da belli başlı dayanaklarından biridir,[Buna karşın]kutsal sanatın dayanağı sembolizmdir ve kendini sembollerle anlatan bir dinde suretin resmedilmesinin reddi ilahi şeyleri konu alan görsel sanatların kökenine darbe indirir (İpşiroğlu, 2005: 20)

ve tasvir etme eylemini ortadan kaldırır. Ancak kutsal sanat, yalnızca tasviri resim olmak zorunda değildir. İslam estetiği süregelen geleneğiyle kanıtladığı gibi soyutlamayla, tanrı ve evren düşüncesine varlık kazandırmıştır. Kesintisiz tekrarlar, geometrik dizaynla görselleşen İslam sanatı,

Bir gösteri ya da temsil durumunda son derece sessiz, hiçbir fikri yansıtmaz, fakat insanı kuşatan şeyleri, cazibe merkezleri gayb olan bir denge içinde dağıtarak niteliksel olarak dönüştürür. Onun nesnesi her şeyden önce insanın çevresidir. İslam sanatı, insan zihnini kendi dışında bir şeye ayarlamaya veya ruhunu bireyselleştirici bir forma davet eden her şeyin önüne geçerek bir boşluk yaratır. Soyut formların kesintisiz ritmi sonsuz bir iç içe dokunmuşluk duygusu yaratır. Zihni tuzağa düşürme ve onu hayali bir âleme götürme yerine.... Bilinci iç “putlarından” koparması gibi süsleme de zihni saplantılardan kurtarmaktadır (Burchardt, 2005: 35).

İslam sanatının zenginliği geometrik dizayn ve tekrardan gelmektedir. Geleneksel anlamda bir dil yaratmayı başarmış olan estetik yaklaşımda geometrik biçimin kendini tekrarı, birlik inancının sonucu olarak varlık gösterir. Grabar’a göre de,

Geometri, İslam sanatının estetik yaklaşımlardan biridir. 10. yy.dan itibaren İslam sanatında geometri, mimaride ve süslemelerde kendini göstermeye başlar. Aynı dönemde matematik, gündelik hayatta sorunlara çözüm bulmak için öne çıkar. Matematik ve geometri, İslam sanatı estetiğinin normu haline gelerek, bitki tasvirleri ve hat sanatıyla zenginleştirilerek mükemmel bir soyutlamaya ulaşmıştır (Grabar,2007:49).

İslami temsil biçimlerinde bilinçli olarak merkezi perspektiften kaçınılmıştır. İslam sanatında, merkezi perspektiften kaçınılmasına rağmen, soyut geometrik yaklaşımla birlikte yer yer doğal nesnelerin tasvirine de rastlanır. Anadolu’da on üçüncü yüzyıldan sonra gelişen yazı resim geleneği ile Osmanlı minyatürlerinde, üç boyutlu nesnelere gibi beden de sürekli temsil edildiği görülmektedir. Resim sanatında “İran etkili Bektaşî kökenli resimler Anadolu temsil biçimlerini neredeyse belirlemiştir (Sayın,2007: 26).

İkonalarla benzerlik gösteren bu “yazı resimlerde de minyatürlerde de bedenlerin, merkezi perspektifle görülmeyecek yerleri de göze gelir. Yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil ensesi.... gibi tek merkez değil de çok merkezlilik egemendir. Çok merkezli bir resim göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli dönüştürmekte” (Sayın, 2007: 26) ve göz, farklı merkezler arasında gidip gelmektedir.

İslami sanatta Batılı anlamda bir imgeden söz etmek de mümkün değildir. Zeynep Sayın, Anadolu’yu örnekleyerek “Bir imgenin kaderinin onun okuma biçimine dayalı olduğu gerçeğinden yola çıkarak maddenin “yer aldığı mekâna öykünmesini” konu alır. Örneğin,

Minyatür, kitap gibi okunmak için örgütlenmiştir; duvarda bir çerçeveye asılacaklarına kitabın içinde yer alan figürlerle kendi çerçevelerini kendileri çizerler. Bedensel figürler ve resim, içinde yer aldıkları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmıştır; minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek kitap ile dünyayı, okur ile gözü birbirine eklemeler. Kanımca; İslami temsil biçimlerinde okumayla görmeyi bu şekilde eşitleyen tavır, minyatürlerin, ya da –zaten harften figüre dönüşmüş olan yazı resimlerin çok önemli iki varlıksal özelliğine işaret eder. İlk okuma ile görme aynı eylemdir ve aynı bedende gerçekleşir. Gözü bedenden, hikâyeyi dünyadan ayıran bir mekân yerine, göz ile beden, kitap ile dünya kesintisiz bir ilişki içindedir. İkinci olarak aynı anda okunan ve görünen figürü oluşturan iz, bire bir yazı resim şeklinden gerçekleşmediğinden, yalnızca minyatür olarak kitap içinde yer aldığı anda bile harfin dokunuşunu taşımaktadır. Yani harfin izi kitap mekânında okunmaktadır. Harflerin tanrısal dokunuşa dayalı bir iz olarak kurgulanmasının nedeni, onların bir araya gelerek tanrının ismini yazmasıdır... Böyle benzeşmeyen bir benzeşim, ancak onu oluşturan mekânın koşulları tarafından şekillenir. Çünkü bu “her türlü eğrilikten yoksun, her yerde aynı özellikleri gösteren, eştürden, sonsuz ve sınırsız, üç boyutlu bir uzay değil, göze geldiği zaman bile ele geçirilemeyen büyük bir bilinmeyendir (Sayın,2007:27).

Kitap resmi ve yazı resmindeki temsil biçimleri, kendisini oluşturan koşullar tarafından her zaman her yerde istediği türden değişim gösterebilir olduğunu söyleyen Sayın’ın ifadesinden hareketle, dünyevi olana ve yaratıcı olana yakınlaşan bir sanat anlayışı sonucuna varmak mümkündür. Yine dünyevi boyutuyla [-aşırı bir yorumla- İslam

estetik], modern fiziğin dünya algısına yakın olarak, parçacık teorisini (kuantum) içinde barındıran ve mekâna göre şekil değiştirebilen ya da “mekâna öykünen” dördüncü boyutu, zaman kavramını devreye sokar. Sonsuz tekrarlar ve çok merkezli perspektif algısının zaman kavramı şimdiye ait değildir, fakat geçmişe de ait olmadığından, zaman sonsuzdur, öncesiz ve sonrasızdır. “O” her daim orada var olandır.

II.1.1. Minyatür Sanatı ve Erol Akyavaş

Minyatür; nakış, resim demektir. Bir film şeridi gibi kitap içinde konumlandırılmış minyatür resimler genel bir tanımlamayla yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan nakışlardır. Osmanlı imparatorluğu döneminde sanatsal olarak önemli bir yere sahiptir. Biçim dili anlamında sanat eseri yaratmak söz konusu olduğunda minyatür de sarayın sanatı olarak önemli bir değer taşımaktadır. Minyatürler padişahların zaferlerini ve saray kutlamalarını anlatmasının yanı sıra, İslam inancının başat konularını anlatmak için ve önemli edebiyat eserlerinin elyazmalarında konuyu bütünleyen öge olarak var olurlar. Bu türde dikkat çekici en önemli nokta, mevcut inanç sisteminde yer alan tasvir yasağına karşın beden tasvirlerine ve suretlerine yer vermesidir. Ancak birebir benzerlikten öte ideal modele göre çizilmiş ve üslubun dışına çıkılmamıştır.

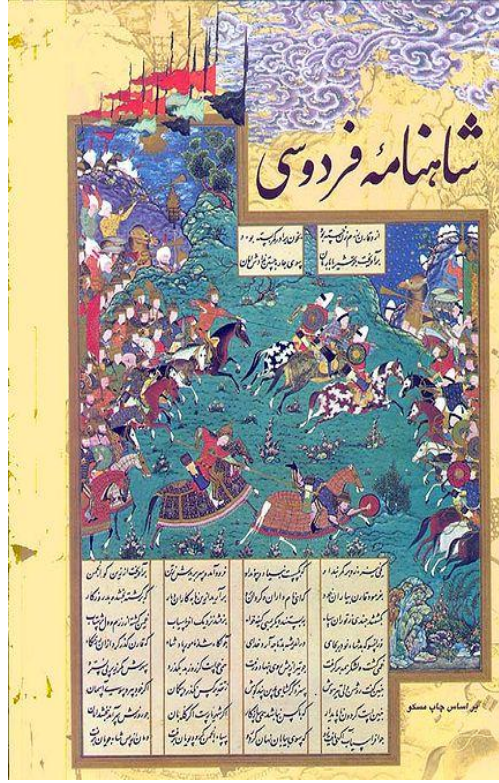


Resim 8. Varka Ve Gülşah XIII. YY. TSMK, H 841, y.33b (Kaynak H. Haral)

İslam minyatürlerini teknik açıdan incelediğimizde, anatomik oranlardan arındırılmış, ışık ve gölge kuralları kullanılmadan çizilmiş olduğunu görürüz. Konuların eskizi çok ince fırçalarla önceden kiremit rengi boya veya sepya mürekkebiyle kâğıda işlenmiş, renkler üst üste sürülerek şekil ortaya çıkarılmıştır. Önceleri suyla inceltilmiş toprak boyalar kullanılırken daha sonraki zamanlarda boya yumurta ve tutkalla karıştırılıp kullanılarak sabitlenmiş, boyanan minyatürler kuruduktan sonra mührlenme adı verilen parlatılma işlemine tabi tutulmuşlardır.

Kompozisyon anlayışı merkezi kompozisyondur. Minyatürü yapılacak konu tespit edildikten sonra konunun içeriğine göre en önemli kişi veya objenin merkezinde yer

alrlar. Diğer elemanlar ise hiyerarşik bir düzende yerleştirilir. Işık gölge kaygısı olmadan bütünlüğü bozmayacak şekilde anlatılmak istenen tüm obje veya kişiler, birbirini kapatmayacak düzende yerleştirilir. Yardımcı motiflerle (ağaç, çiçek, dağ, yer bitkisi gibi) resim zenginleştirilir. Ufuk hattı denilen dağ, tepe gibi gökyüzü ile sınır teşkil eden bölümden başlanarak tercih edilen renklerle boyanır. “Minyatürlerde ilahi gücü simgeleyen öğe ışıktır. Işık sanki objelerden yayılıyormuş gibi görünür. Minyatürde diğer bir etken unsur da renktir. Sarı, kırmızı ve mavi arasında şiddetli renk zıtlıkları vardır. Aynı zamanda “Renk tanrısal ışığın bir yansımasıdır”(Eco;2006:102). Platonis’e göre bir renge güzelliğini veren madde dışı bir ışığın varlığıdır. Maddenin içinde parlayan ışık ilahi varlığın yansımasıyla açıklanabilir. Bunun sonucu olarak tanrı evrene yayılan bir çeşit ışık ile özdeşleştirilir. Osmanlı Minyatür sanatının bütün güzelliği; minyatürde kullanılan elbiselerin, çadırların, halıların, hatta duvarların tezhip gibi boyanmasındandır. Tezhipteki çarpıcı renklerin ve helezonik çizgilerin en kalıplaşmış minyatüre bile canlılık verdiğini bilinmektedir.

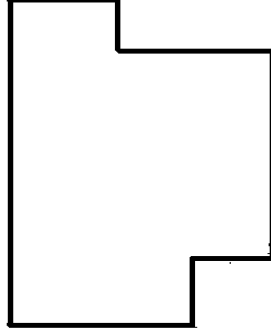


Resim 9. Minyatür, Hüsrev Komutasında İran ile Afrasiab Komutasında Birlikleri Arasındaki Savaş Sahnesi (Şahname)

İslam minyatür sanatçıları, mükemmel soyut-geometrik sanat dili yaratmışlardır. Özellikle kâğıdın biçim ve olanaklarından faydalanarak yarattıkları geometrik çerçeve, resme ayrı bir güzellik katmaktadır. Sayfa düzeni bazı minyatürlerde dikdörtgen içinde dikdörtgene benzeyen mimari çerçeveye sınırlandırılmıştır. Burada ulaşılan biçim, aslında minyatürün tasarım ilkesinin yine tüm İslam sanatında olduğu gibi matematikle özdeşleştirilerek, bilginin inanç boyutuyla sanata dâhil edilmesinin bir sonucudur.

Geometriyi amaç haline getiren Erol Akyavaş, İslam sanatında kullanılan matematiksel geometrik şekillerin bütün anlamlarını resme katmak istemiştir. Bir mimar olarak konstrüksiyondan kopmadığını bilinçli bir seçimle bize sunmuş, geometrinin resme kattığı kavramsal tözün, yapıtına kattığı derinliğin ayırımına varmıştır. Akyavaş, modern

resimde yer alan geometrinin metafizik boyutunu ile bir bilgi nesnesine dönüştürürken, geleneğin uyarlanmış biçimini de minyatürün sayfa üzerindeki geometrisinden alır.



Resim 10. Bir minyatürün sayfa üzerindeki geometrik biçimine örnek

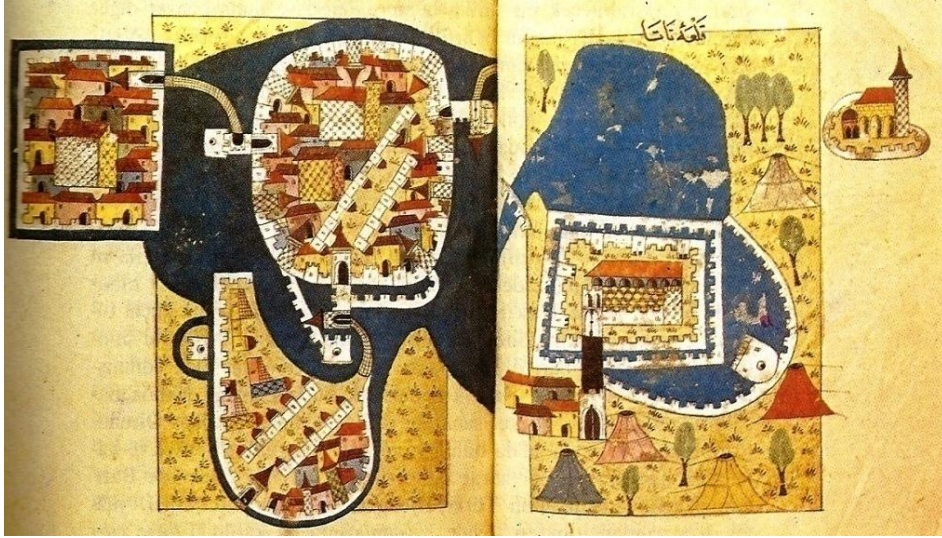
Akyavaş'ın "Maviden Kalanlar" (Resim 11) adlı çalışması minyatürlerde gördüğümüz geometrik kompozisyon anlayışı ile birebir örtüşür. Kitap içindeki tek sayfa üzerine çizilmiş kompozisyon sağdan sola doğru Arap yazı sistemine göre dizayn edilmiştir. Resmin geometrisi kare içinde kare, dikdörtgen ve daire kompozisyonlarından oluşan yalın biçimlerdir bunlar. İlk bakışta bir anlam ifade etmeyen resim, bakıldıkça gözü kendinden uzaklaştırıp görünmeyene yönlendirerek, bizi ne olduğunu kavrayamadığımız mana'ya götürür. Yine bu resimdeki anlatım dili, İslam sanatının geleneğiyle örtüşür. Yazıyı taklitle oluşturulmuş, okunmak için yapılmıştır. Resim iç anlamıyla Batı sanatının kompozisyon diliyle çakışır. Fakat Akyavaş için paradoks olan, burada da berzah kavramıyla betimlediğimiz durumdur; öyle ki yüzey, parça ve bütün ilişkilerinin yanı sıra saf geometrik biçimiyle resmin, modern bir minyatür olmasıdır.



Resim 11. Erol Akyavaş, Maviden Kalanlar, 1991-92, Tuval Üzerine Akrilik, 152x 127 cm.

Erol Akyavaş'ın minyatür sanatının estetik dilini kullanma amacı, anlatmak istediği estetik yaklaşımı ifade etmek içindir. Sanatçının anlatımı sağlamlaştırmak için gelenekselin sınırları içerisinde başvurduğu kaynaklardan biri olan Osmanlı minyatür sanatı, eserlerinin bazılarının çıkış noktası olmuştur. Akyavaş, Matrakçı Nasuh'un kuşbakışı minyatürlerinden esinlenilerek yeni bir yaklaşımla geleneksel –tarihsel bir tarzda konuyu tasarlanmış ve görselleştirmiştir. Geometri ve matematik alanlarında önemli bir bilim adamı olan Matrakçı'nın dönemi Osmanlı minyatür sanatının zirvesidir. Osmanlı tarihini konu alan eserleri resimlerken, figürsüz manzaralar veya tomografik tasvirler olarak tanımlanabilecek yepyeni bir üslup yaratmıştır. Matrakçı'nın bilim adamı ve çizer kimliği ile Akyavaş'ın mimar kimliği arasında paralellikler kurmak mümkündür. Her iki sanatçının da geometriye ve mimariye olan düşkünlüğü onları ortak zeminde buluşturur. Matrakçı'nın 16. yy'da yaptığı minyatür resim (Resim 12) Erol Akyavaş'ın büyük bir

olasılıkla “Zaferin Ünü” (Resim 13) adlı tablosunun esin kaynağı olmuştur. Mavinin kullanılması, yüzeyin parçalara bölünerek işlenmesinin yanı sıra en önemli nokta kuş bakışı çizim tekniğinin kullanılmış olmasıdır. Burada Matrakçı'nın etkisi derin bir şekilde hissedilmektedir. Bu etki Akyavaş'ı geleneğe yakalaştıran resimlerini üretmesine kaynaklık etmiştir.



Resim 12. Matrakçı Nasuh, Minyatür,



Resim 13. Erol Akyavaş, Zaferin Ünü, 1982, Tuval Üzerine Akrilik, 266x285

II.1.2. Hat Sanatı

Hat sanatı, harfin tanrı kelamının levha üzerine yazılmasıyla bağlantılıdır. Kutsallık: tanrının nurundan yaratılan kaleme, tanrı yaz dediğinde, kalemin kâğıda dokunduğu anda oluşan yazıda, tanrının aşkınlığının görünüp kaybolduğu andadır. O yüzden İslam hat sanatı çifte duruşuyla “tanrısal bilinmezlik ve harf arasında açılan yerde” (Sayın,2003: 53), zahirle batın arasında, berzahta yer alır.

Hat sanatıyla bağlantılı olarak Arap alfabesinin kaligrafik özelliği ve kıvraklığı, hattatlar tarafından çeşitli biçim olanaklarının yaratılmasına imkân sağlamıştır. Aynı harflerle sınırsız kompozisyonlar üretilmesi de yine Arap kaligrafisinin özelliklerindedir. Cumhuriyetle birlikte alfabe değişikliği yapılmadan önce Osmanlı imparatorluğunda kullanılan Arap alfabesi yazısı, hat sanatının gelişmesine katkıda bulunur. Zamanla bezeme üslubu olarak da yapıların iç mekânlarında ve binaların dış cephelerinde mimariyi tamamlayan elaman olur. Bu yönüyle hat sanatının bezeme işlemi, süsleme gibi görünse de aslında bir resim gibi işlev görür. “Özellikle Türk hat sanatında yazı, dolaylı resim olarak kullanılmaktadır”(Edgü, 1980:1).

Anadolu’da yazı resim geleneği, “dini ve tasavvufi olarak ikiye ayrılır. Dini yazı resimlerde cami, çifte vav, kandil, horoz, kuş, aslan, ibrik, meyve, gemi vb. formlar kullanılır. Tasavvufi yazı resimlerinde konular tasavvufla ilgili olup Mevlevi, Bektaşî ve Hurufî görüşlerini yansıtmışlardır" (Edgü,1980:3).Anadolu’da hat sanatı tamamen dinsel ve tasavvuf içerikte kullanılmıştır. İslam sanatında yazı; biçim olarak varlığının yanı sıra, kutsal olanı da temsil eder. İnsana kalemle yazmanın tanrı tarafından emredilmesi, kalem ve yazıyı yüceltmıştır.



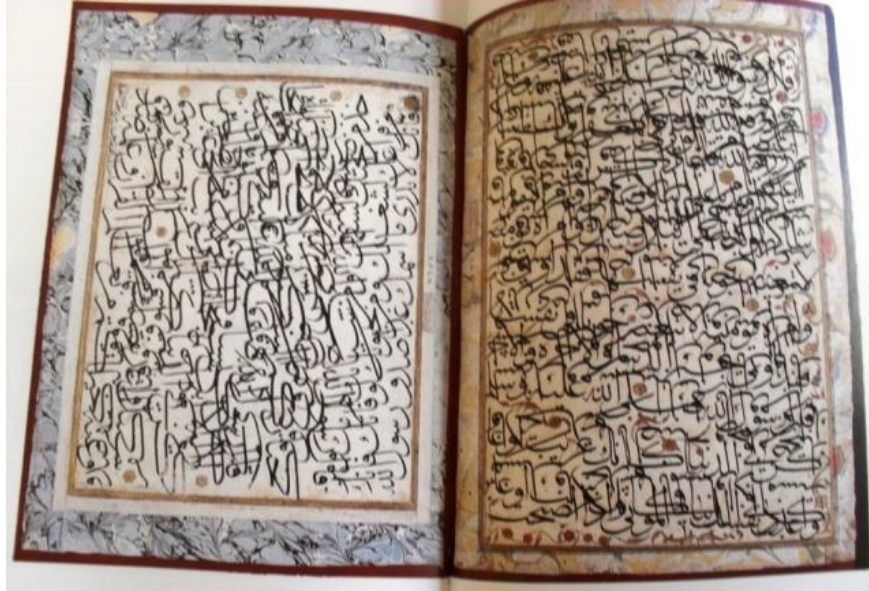
Resim 14. Hattan Resim, Aslan Figürü, Anonim.

Hattatların hat yazmak için kullandıkları yöntem, çağımızın soyut sanat üreten sanatçısının tavrıyla benzerlik gösterir. Yazmaya başlamadan önce karalamalar yapan sanatçı içindeki enerjiyi boşaltıp sakin bir ruha ulaşıncaya kadar çalışır. Kendisi tamamen yazının ruhuna ulaşıncaya kadar, yani yazı oluncaya kadar ruhunu arındır. Tasavvufi deyimle vahdet aşamasına ulaşması, yekvücut olması gerekmektedir ki yazıyı meşk edebilsin. Ortaya çıkan sonuç meşk etmenin sonucudur. Bu sebepten hat sanatının özgünlüğü “çıkış noktası ne olursa olsun, ne yazdığından değil nasıl yazıldığından” kaynaklanır. Bu sebepten geleneksel hat sanatı iç dünyaya bakar. “Sürekli değişen dış dünyayı değil, var olan ve kendiliğinde hiç değişmeyen “yazı”yı ele alan, iki boyutlu küçük bir yüzeyde gerçekleştirilen bir istifleyiş, bir karalamayla o iç dünyayı gerçekleştirme sanatıdır” (Usluer,2009:184).

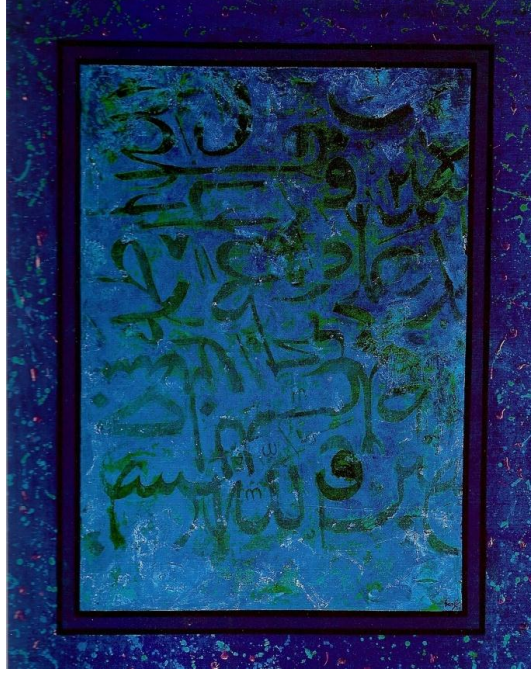
Yazı, kavramsal anlamda düşüncede bedene karşılık geldiğinden resimde “figüre dönüşmeden önce zaten soyut olarak bedeni sembolize” eder. Görünürlük ve görünmezlik arasında bir yerde durur. Yazı resimler 13. yy sonrasında çifte bir varoluşa sahiptirler. Görsel imgeyi yeni bir biçimde olanaklı kılan Anadolu yazı resimleri, bakış ile

göz arasındaki mesafe figüre dönüşen harflerde ikiye katlanır. Burada figür harfin soyutluğu sayesinde görünmeyene iki misli uzaklaşır. Bu sebepten yazı resim harf imge olma özelliğini yitirir. Gösterge anlamında harf sözün imgesidir. Ancak kâğıda düştüğü an düşünsel bir beden kazanır. Bu yüzden görünmeyene yaklaştıkça görünmeyenden uzaklaştırır. Örneğin; Allah'ın ismini yazan amentü gemileri, gemi gibi sürekli hareket eden bir göze getirdikleri an, Allah'a dair hiçbir şey söylememektedir ve görünmeyene bakma arzusunu iki misli uzaklaştırmaktadır

Hat sanatının Hurufilikle ilişkilendirilmesinde dile getirilen metafor şöyledir; Nitekim hattat kalemini koyduğu anda ilk önce nokta oluşur kalemi kâğıttan kaldırmadığı sürece diğer bir nokta oluşmaz. Noktaların birleşiminden harfler oluşur. Eğer noktayı kelimedenden ayırırsak kelime de oluşmaz. Hurufilere göre tüm eşyanın ve mevcudun geçmişi ve geleceğin tüm sırları nokta'da saklıdır. Birbirinden hiçbir farkı olmayan harflerin aslı noktadır.



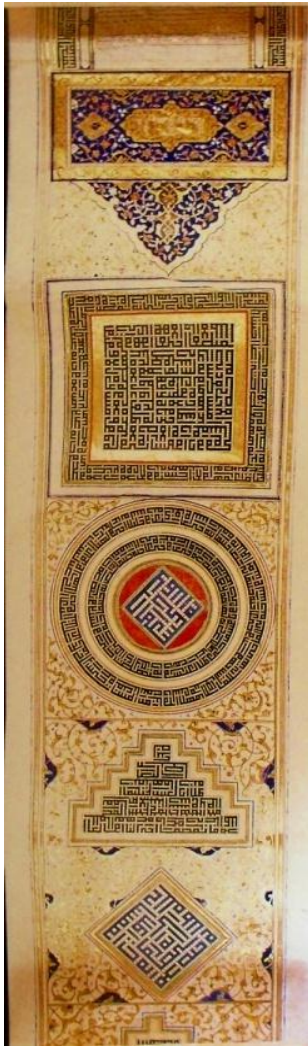
Resim 15. Hattat Hüseyin Bin Ramazan, Murakka, Meşk, 18. yy, 30x22 cm



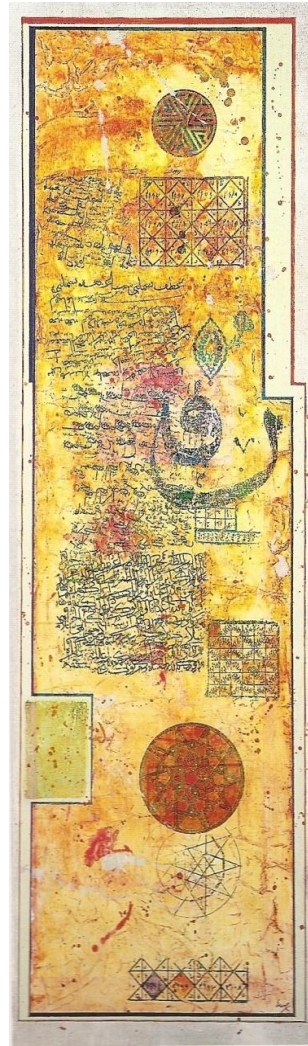
Resim 16. Erol Akyavaş, Mavi Yazıt,1989, Tuval Üzerine Akrilik, 152 x 127 cm.

Hat yazısında hedef “gözü tatmin etmek değil bakışı indirerek azaltmaktır” (Sayın,2003:59). Sayın’ın bu tespiti üzerine, Erol Akyavaş resmine döndüğümüzde geleneksel hatla arasındaki farkı bariz bir biçimde görürüz. Sanatçının tuval üzerindeki çifte varoluş biçimi onu gelenek karşısında iteleyerek berzah’a alır. Akyavaş’ın hat sanatı karşısındaki duruşu soyut varlıktan somut biçimsel bir varlığa dönüşür. Modern resmin varlık biçimiyle tuval üzerinde özdeşleşen yazı, İslami manadan uzaklaşarak bakışı kendinde toplayan, bakma arzusu uyandıran bir imgeye dönüşür. Bu sebepten Erol Akyavaş’ın hat sanatıyla olan ilişkisi, geleneksel hattın modern sanata aktarımı ile ilgilidir. Sanatçı kimi zaman geleneksel bir formu olduğu gibi modern sanata uygulamıştır. Burada ‘Mavi Yazıt’ ve ‘Fermanlar’ adlı çalışmasında olduğu gibi geleneksel sanatın modern sanatla birleştirilmesi söz konusudur. Mavi Yazıt (Resim 16) resmi, hattat’ların alıştırma yapmak ve hat’a başlamadan önce meşk ettikleri, ellerini ve zihinlerini terbiye etmek için kullandıkları defterlerdeki karalamalara (Resim 15) yakın bir üslupta resmedilmiştir. Aynı

şekilde Fermanlar serisi de (Resim 18), rulo fermanlarda (Resim 17) görülen hat ve geometriyi biçimsel anlamda taklit eder. Bu tarz çalışmaları İslam sanatı içinde değil de Batı sanatının pop akımı içinde değerlendirmek daha doğru olur. Yine çalışma biçimi açısından ele aldığımız sanatçının bilgiyi nerede konumlayacağına kararı vermemesinin bilinci de berzaha olma durumuyla ortaya çıkmaktadır. Sanatçı tam da Cennet’le Cehennem arasında Araf’ta durmaktadır.



Resim 17. Osmanlı Hat Sanatı Sancak Kuranı, 16. yy. 1105x 9 cm.



Resim 18. Erol Akyavaş, Fermanlar III, 1990 Tuval Üzerine Akrilik, 168x50cm.

III. BÖLÜM: EROL AKYAVAŞ

III.1. Tasavvuf Düşüncesinin Erol Akyavaş Resminde Yansımaları

Tasavvuf, yapısındaki kişisel deneyimden kaynaklı, bireysel özgürleşmeye götürerek, tanrıya yaklaştıran bir tür mistik deneyim sunar. Diğer taraftan İslam inancıyla olan bağından kaynaklı dünyevi alanda ruhsal gerçekliği anlamlı kılmak ister. Bütünleşmenin ruhsal yansımaları bir tür üst benlik olarak toplumun geneline yaymak istemiş ve üst anlamı bütün bir sisteme yükleyerek “mana” kavramında var etmek istemiştir. Bu sebepten tasavvuf “mana” derinliğinde bir anlam üretmemiz konusunda bize tinsel bir deneyim sunar. Burada “mana”yı algılayışımız batın ve zahir ilişkilerinden hareketle “maddenin içinde görünen değil, kimseye bir şey söylemeyen görünmeyen gizdir, görünende değil, görünenle görünmeyen arasında salınan hayalde (berzahta) yakalanır (Sayın, 2003:119). “Hayal düzeninin nasılı, kişiye ister mutluluk ister mutsuzluk versin, kişisel ve dışavurumsal bir deneyim değildir”(Sayın,2003:119). Tasavvuftaki eylem dışavurumsal bir söylem içermediğinden düşüncenin üst yapısında, insan nefsinin terbiyesine dayanan, içe bakış yöntemiyle, insanın egosunu kontrolünü sağlayan sistemi üretmiştir. Tamamıyla arınmışlık teorisi üzerine kurulan sistem, başlangıçtaki ilk düşünceyle bütünleşme arzusundan doğar. Burada üzerinde önemle durulması gereken nokta; tasavvufu inanç bağlamından uzaklaştıran sisteminin, insanın gelişimine getirdiği özsel yanıtıdır. Asıl amaç, tasavvuf düşüncesinin bir sistem olarak düşünce kalıplarında var olan değişkenliği, yeniliğe açık doğası ve yorum farkıdır. Akyavaş resminin ana teması olan tasavvuf, bu farktan kaynaklı temel önermesi, kimlik problemiyle boğuşan modern insanın sorusuna anlam atfetmesidir. Sanat alanında biçim ve içerik tartışmasından yola

çıkılarak anlamın manada derinleşmesini sağlamasından, bakışın gösterilenden gösterilmeyene evrilmesini sağlamasıdır.

Akyavaş'ın yaratısı, sufi psikolojisine sahip gerçek bir Mevlevi tasavvufunun felsefesiyle içten ve samimi bir yaklaşım içerir. Ayrıca yaratmanın doğası gereği güzelliğin gerçek özü manada yatmaktadır. Sanatçının söylemi de bunu bilen ve deneyimleyen bir bakış açısından kaynaklanmaktadır. Kararlı bir tutumla onun güzellik anlayışı, felsefesiyle ve özüyle, yapıtlarının içine nüfuz etmiştir. Bu öz, tasavvuf kaynaklı bakış açısıyla derin bir hümanizm içerir.

Erol Akyavaş hayatının büyük bölümünü yurt dışında geçirir. Yurt dışında yaşadığı yabancılaşma ve ait olamama duygusunun kendi içindeki yansıması sanatçıda büyük bir resimsel serüvene dönüşmüş ve estetik bir dile zemin hazırlamıştır. Doğuya has güzellik anlayışını dile getirdiği eserlerle İslam estetiği bağlamında bir söylem geliştirmiştir.

Yaratma diye bir derdim yok. Estağfurullah. O Allah'a aittir. Sadece belki bir şeyi yakalama heyecanı o kadar. Sanatçı sadece güzelliği keşfeder. Güzellik de devamlı değişme halindedir. Dolayısıyla hakiki güzellik, güzelliğin değişmeyen özündedir. Buna erişmek ancak soyutlama ile mümkündür. Güzelliğe gelince tek tek nesnelere ne güzellik ne çirkinlik objektif bir değerdir ("Yeniüzyıl." 1999).

Akyavaş'ın söyleminde sanat felsefesini en iyi anlatan açıklaması, dindar bir adamın yaklaşımını sergileyen sözler içerse de; aslında soyutlamada ne kadar kararlı olduğunu dile getirmektedir. Anlatmak istediği mana derinliğinin sadece soyut sanatın yöntemiyle mümkün olduğunun farkındadır. Bu sebepten soyutlamayla kimliğini bütünlemiş, kendini kendi gelenekleri ile tanımlamıştır.

1960'lı yıllar Akyavaş'ın kendi sanatının kimliğiyle kendini sorguladığı, kimlik tanımının sanat yapıtında kendini göstermeye başladığı yıllardır. Bir söyleşisinde

aslında bir Doğu'lu olduğunu vurgulaması, onu bir kültür üçgeninde kendi merkezini tariflemeye zorladığının göstergesidir. Bu durum sanatçının on yıl boyunca biçimsel ve içeriksel olarak ilerlemesine yol açmıştır. Ayrıca 1960 ve 1970'li yıllar boyunca edindiği sanatsal deneyim kendisini, bugün içinde bulunduğu sanat ortamında eşsiz bir kimlik haline getirmiştir. Akyavaş'ın istediği, farklılıkları bir arada barındırabilmektir. Bu birliktelik Doğu-Batı kimliği, eski ve yeni, modern olanla olmayanın bir arada olabilme olasılıklarıdır. Onun aradığı bir sentez değildir. Yapmaya çalıştığı tasavvuf düşüncesinden aldığı felsefi disiplinin çok yönlülüğü ile zıtlıkların oluşturduğu sanat görüşlerini kaynaştırarak bir gerçeğe dönüştürmektir. Ancak,

Aktif Mevlevi yaşamına ve batini olana yoğun eğilimine rağmen, Akyavaş'ın sınırlarını çizdiği biçimde bir Doğulu, Asyalı Müslüman olduğunu söylemek oldukça zordur. Özellikle 60'lı yıllarda yaptığı resimlerde ve sonrasında da modern dünyaya özgü biçimde beden üzerinden cinsel kimlikleri ve varoluşu sorgulayan ressamın, tevekkülü ve kabulü öteleyen, huzursuz ve neredeyse varoluşçu bir felsefenin izlerini taşıyan bir tavır sergilediği açıktır (Ataman, 2007: 41).

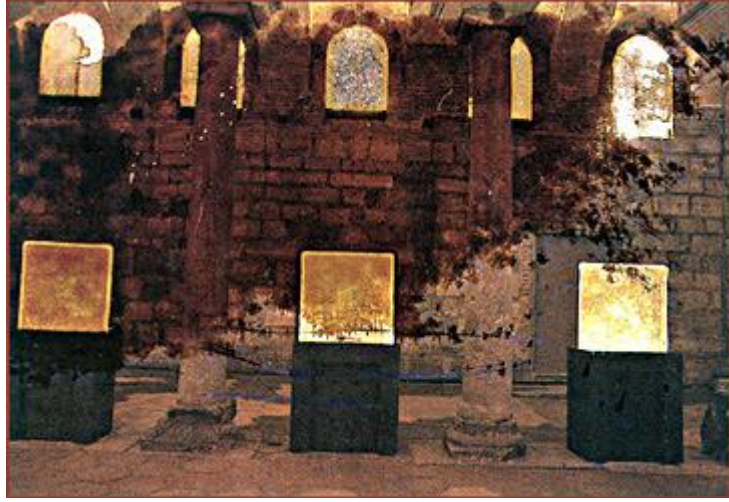
Ataman'ın da söylediği gibi sanatçının olgunluğa erişebilmesi, kendi içinde Doğu- Batı kavramlarını dengeye oturabilmesi için hala 20 yıllık bir süreç vardır. Bu dönemi, Neo Dada, Kavramsal sanat vb. gibi pek çok sanat akımı ile çevrelendiği yıllar olmasına rağmen moda akımların etkisine kapılmaz, kendi çizgisinde yol almaya devam eder. Sanatçının kendini inşası, içinde yaşadığı kültüre sürekli olarak yabancılaşmayı dayatırken kendinden vazgeçmeden var olma mücadelesini beraberinde getirir. Ancak bu kendini tekrar tekrar var etme fikri, hiçbir zaman var olan bir şeyi yeniden üretmek anlamında değildir. Sürekli değişen konuları ve anlam arayışlarının altında yatan gerçek, bu inşa sürecidir

Sanatçı yaşamın içinden gelen büyük bir hoşgörüyü dayanan hayat felsefesini, tasavvuf düşüncesinin derinliğinde inşa eder ve bu inşa süreci onun yapıtların da görsel

dilde semboller aracılığıyla var olmaya devam eder. Onun için bir yaşam önerisi sunan tasavvuf fikri insanın birliği ve bir olmaya değin önermeler barındırır. Derin mistizm ve dinsel anlam içeren bu fikir, onun son dönem yapıtlarında ağırlıklı olarak hissedilen tek konudur. “Akyavaş’ın tasavvufla vardığı kişisel tespitinden hareketle, resminin ana teması insanın kendisidir...”(Erzen,1995:40). Akyavaş tasavvufa dair söylemlerinde Mevlana’dan, Şübesteri’den teorik anlamda beslendiğini dile getirir. Yine bir söyleşisinde Mevlana’dan alıntı yaparak şöyle söylemektedir,

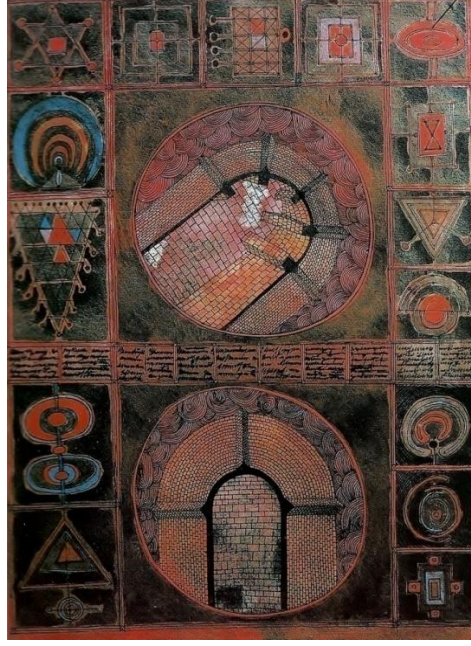
‘şeklimiz denizde yüzen boş kâseler gibidir. Kap, içi dolana kadar gezer. Sonra denize batar.’ Kâsenin boşluğuna bir imadır yaptıklarım. Kalp gözünü açıp nakkaşların ardındaki nakkaşı görmeye çalışıyorum. Ümidim, değişmeyi arayarak değişmeyi anlatmaya çalışmaktır.” Sözünde “Akyavaş’ın tasavvufla vardığı kişisel tespitinden hareketle resminin ana teması insanın kendisidir. Sanatçı için resim yaşamın izdüşümüdür, yaşam ise gündelik ve pratik bir olgu olmaktan çok münzevi bir özdür” (Erzen,1995:40).

Hoşgörü anlayışının Akyavaş’ın yapıtlarına yansımaları, farklılıkların aynı zeminde sergilenmesiyle mümkün olabilmektedir. “Fihi Ma Fih” adlı çalışması, Mevlana’nın aynı isimli eserinden esinlenilerek hazırlanmıştır. Tek tanrılı üç dinin, İslamiyet, Hıristiyanlık ve Musevilik temsilleri sembolik olarak pleksiglas malzemenin içinde ışık ve renk efektleriyle anlatılır. 1986 yılında İstanbul Bienali kapsamında yapıtı sergilendiğinde, Aya İrini Kilisesi’nin Osmanlı hoşgürüsünün bir odak noktası olarak kendisi için esin kaynağı olduğunu söyler Akyavaş.(Resim 19)



Resim 19. Erol Akyavaş, “Fihi Ma Fih”, Aya İrini Kilisesi, İstanbul Sanat Bienali, 1989

Resimlerinde İslam inancının başat konularını sıklıkla işlemesine karşılık, biçim dilini İslam estetiğinden alıp, tarihsel figürleri kullanarak bugünün modern dünyasıyla iç içe geçirir. Geleneksel sanatlar ve tasavvuf felsefesinin düşüncesini görsel simgeler aracılığıyla bize sunarken İslam estetiğini sanatında anlam yaratmada kullanan Akyavaş, İslam sanatının farklı disiplinlerinden minyatür ve hat sanatının bütün inceliklerinden faydalanmasının yanı sıra kompozisyonlarında mimari desenleri de sıkça kullanır. Mimarlığı “preorgazmik” bir yapı olarak gören sanatçı mimarlığı bırakarak resmin özgür alanını seçmiş ancak, her şeye rağmen mimari öğeleri resminde kullanmaktan vazgeçmemiştir. Tuğlalarla örülmüş, sabır ve tevekkül isteyen titiz çalışmaları onun mimarlık disiplininin bir göstergesidir. Aklın hapsi (Resim 20) ya da Son Seslere Ağıt (Resim 21) adlı eserleri bu yaklaşımın sonucudur.



Resim 20. Erol Akyavaş, Akıl Hapsi,1974, Tuval Üzerine Akrilik, 74 x 54 Cm.



Resim 21. Son Sesele Ağıt 1991, Tuval Üzerine Akrilik 178x258 TC Merkez Bankası Koleksiyonu

Akyavaş sanatının bir başka kaynağı, doğrudan kendi yaşam felsefesidir. Sanatçı İstanbul'a her geldiğinde mevlavianeye gidip ibadet etmekten kaçınmaz.

Yaşamsal boyutu olan inanç felsefesini, kendi sanatına malzeme yapmayı başarır, yaşadığı ve nefes aldığı ortamda kendi değerleriyle yeniden kendisi için bir estetik değer oluşturur. Kendi bilinç evrimi içinde unutturulmuş tarih bilincini yeniden canlandırarak, inanç çemberinde kimliğinin simgesel göstergelerini gün yüzüne çıkarır. O, aslında bir anlamda da çağdaş bir Simurg efsanesi yaratmıştır. Sanat ve edebiyatta sıkça rahatladığımız Simurg, kendini küllerinden yeniden yaratan ateş kuşudur. Akyavaş da her şeye rağmen parçalanmış tarihsel bilinci bir ateş kuşuna çevirmiştir.

Erol Akyavaş'ın tasavvuf düşüncesiyle geçmişinden gelen organik bir bağı ve Osmanlı minyatür geleneğiyle de tarihsel kimlik ilişkisi mevcuttur. Tüm bu ilişkileriyle sanatçı kendisini, Doğu estetiğiyle tarif etmek istemektedir. Bu sebeptendir ki sanatçının, Matrakçı Nasuh'un kuşbakışı çizim üslubu başta olmak üzere çalışmalarının birçoğunda yer alan geometrik yüzey tasarımları, minyatür sanatının ve hat sanatının sayfa düzenlerindeki formlara benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Beral Madra'nın "levha etkisi" olarak değerlendirdiği bu tarz çalışmalarda Akyavaş, "resim yüzeylerini geniş renk alanlarıyla tekli ve çoklu dörtgenlere bölmüştür. Bu renk alanları üstüne imgeler bir levhaya asılır gibi asılmıştır" (Koçak,2009:109) tanımlamasını kullanmaktadır. Akyavaş'ın çalışmalarındaki biçimsel sembolizmde bir dönem çok önemli olan ama şimdilerde unutulmuş olan sokak, kent ya da herhangi bir yer levhası olma özelliği mevcuttur. Bu sebeple, çalışmaları geleceği imlemekten çok özlenen, unutulmuş bir geçmişi anımsatmaktadır.

Sembolizmi tercih eden üslubuyla sanatçının kullandığı dilin bütünü, tasavvuf düşüncesinin özünü taşımaktadır. Şöyle ki 'vav' harfi, 'elif' harfi, Hallacı Mansur, Gazali, Miraçname ve Ali serileri deşifre edilebilirse, ortaya çıkan simgesel anlamlar ile tasavvufi yapıyı okumak mümkündür. Kuşkusuz biçim-simge olarak tasavvufu anlatan bu resimler

konuyu bilen kişiler tarafından okuduklarında kullanılan simgelerin anlamları kolaylıkla çözülür.(Buna rağmen Akyavaş'ın resminde kullanılan dinsel sembollerin ilk anlamlarıyla kullanılmadığı varsayımı kuvvetlidir.) Bu nedenle sanatçının sembollerle söylemek istediğini aynı zamanda tasavvuf düşüncesinin bilgisi ile incelemek ve içerisindeki varlık biçimlerini çözümlmek gerekir. Ancak burada da bir ikileme karşı karşıya kalınmaktadır: çünkü resimlerindeki levha etkisi ve modern dünyanın biçim dilini kullanması sebebiyle, çalışmalarında içerik olarak batın yaklaşımı (mana) zayıf kalmakta, biçimci üslup öne çıkmaktadır. Burada söylemek istediğimiz; resimlerin Popart tarzı biçim dilinin, görünenin ötesine geçmeyi engellemesi ve mana anlamına ulaşmasını zayıflatmasıdır.

Resimlerinde sembollerin dışında okunması mümkün olan diğer tasavvufi konular; boşluk ve zaman kavramlarıdır. Zaman kavramına atıfta bulunan biçimler, İslam dininin zaman kavramına denk gelerek, öncesiz ve sonrasız olanı anlatır. Resmin örgütlenmesinde tercih edilen biçimsel yapı, bir zamanlar yaratılmış olan ve hala orada var olan simgelerdir. Tanrı öncesiz ve sonrasızdır. Yaratılmışların bütünü de bu öncesiz ve sonrasız evrene dâhildir. Onlar gerçeğin suretleridir. Dolayısıyla bu gerçeklik anlayışı, Akyavaş resminin kökenini oluşturan tasavvuf düşüncesinin bilimle birleştiği, hümanizm alanına indirgenerek, yeryüzünde vücut bulma çabasıdır.

Sanatçının 1970'li yıllarda tasavvuf öncesi yaptığı mekân resimleri “zaman mekân sıkışması” (Kurt,2004:235) olarak ortaya çıkmakta, dünyayı algılayış biçimini köklü bir şekilde değiştirmektedir. “Akyavaş'ın özellikle içinden çıkılması mümkün olmayan karolarla donatılmış iç mekân resimleri, kaleler ve iç kaleler ile kuşatılmış resimleri, bu mekân ve zaman olgusunun bireyde yarattığı sıkışma ve dolayısıyla onu sorgulama sürecinin ürünleridir” (Ege,2008:30-35). Ancak 1980 sonrası yapıtlarında mekân boşlukla ifade edilmeye başlar. Buradaki boşluk tasavvuf düşüncesiyle bağlantılı

olarak “İslam sanatı ve düşüncesinde Allahın her yerdeki varlığı” olarak kullanmıştır (Kurt,2004:235). Mekân insanı boşlukta sıkıştıran gereksiz bir elamandır. Bu sebeple olacak ki mekân duygusu Akyavaş’ın resimlerinde 1980’li yıllardan sonra ortadan kalkar sadece boşluk ve zaman kalır. Tarihsel boyutu da dışlayan zaman, sadece kendisi olarak var olur. Sonsuz, öncesiz ve sonrasız zaman.

Akyavaş’ın bu dünyada yaşamın katlanılabilir olması için bize sunduğu çözüm, inanç temelinde oluşturulmuş sistemli bir yapıdan geçer. Her ne için olursa olsun nihayetinde sanat yapıtı bir bildiridir. Akyavaş resmi de doruk noktasına ulaşan tasavvuf düşüncesinin, modern çağda yeniden görsel bildiriye dönüştürülmüş halidir. Bu nedenle öte dünya ile bu dünyayı birbirine bağlama çabasını, tasavvuf düşüncesine yönelten sanatçının eyleminde yaşamın anlamı, soyutlamayla birlikte eserlerinin içine metafizik bir biçimde sızmış oldu. Onun sunduğu ‘yol’ da benzer yaklaşımlarla tasavvuf öğretisinin alternatif yönelimi olarak izleyiciyle buluşur.

Akyavaş’ın sanatı mimetik bir sanat olmadığından, estetik hazza gereksinimi yoktur. Onun resminde anlatılmak istenen imgenin kendisi değil, tinsel varoluştur. Yaşamın manevi değerini ortaya koyan yüzey de sembollerle oluşturulmuş özdür. Alternatif yöntem sunan tasavvuf öğretisinde Akyavaş’ı etkileyen temel öge; her şey başladığı yere geri döneceğine göre, dünyevi olana gereksinim nedir,önemli olan insansa, insanın mutluluğu için çalışmak gerekli değil midir sorusunun cevabıdır.

Kerbela, Ali, Gazali, Hallac-ı Mansur, Fermanlar, Allah Miraçname, Kimyay-ı Saadet, Kabaladan Hurifiye gibi seriler sanatçının tasavvufla ilgili çalışmalarını oluşturmaktadır.Bunlardan Hu adlı çalışma (Resim 22)

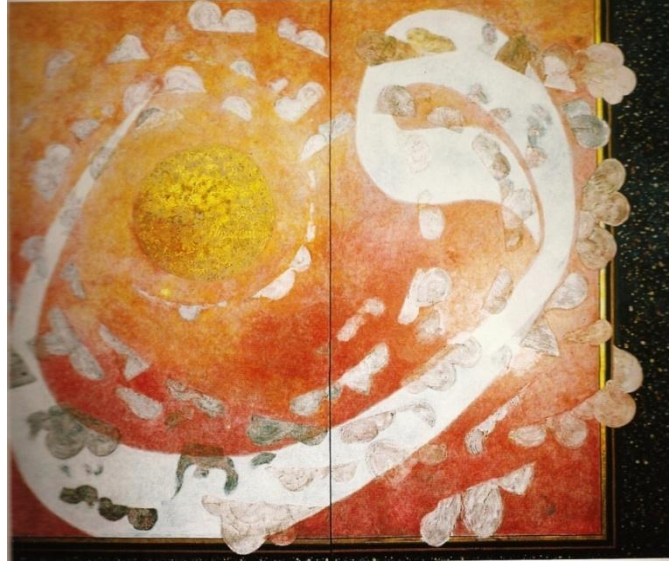


Resim 22. Erol Akyavaş, Hu, 1992, Tuval Üzerine Akrilik, 152 x 127 cm.

sembolik anlatımın nesnel ifadelerindedir. Bu çalışma renk açısından bütün zıtlıklardan arınmış, merkezde yer alan hat yazısı transparan geçişlerle ışıklandırılmıştır. Dikdörtgen tuval üzerine batı tekniğinin soyut dili kullanılarak, boyanın farklı kullanım olanakları öne çıkarılmıştır. Resmin zahir olan yapısı, minyatür geleneğinin dikdörtgen ve kare motifinin geometrik yapısı ile ilişkilendirilmiş, birbirini kapsayan daireler ve yazı ile örülmüştür. Resmin batın anlamı ise, gerçek güzelliğin değişmeyen özü olan mutlak güzellikte şekillenir. Hu'nun karşılığı olan Allah, gerçek güzelliğin kaynağıdır.

Zaferin Ünü adlı resimde (Resim 13) kaleler, surlar, labirentler, gölgeler, duvarlar ve kesik parmaklar mekânla bir arada kullanılmıştır. Farklı olarak mekân kurgusu dramatik etki yaratır. Tasavvufun henüz tam şekil bulmadığı dönemde yapılmış olan bu resimde, kesik parmak İslam'da şeriatı temsil eder. Fakat bunlar bir kalenin içinde olduğunda aykırı bir durum sezilir. Zaten kale de korunaklı yapısıyla iktidar ve gücün sembolüdür. Ayrıca bu resimde tasavvuf düşüncesine dayalı kabul ve hoşgörü de görülmez

onun yerine; şiddet, iktidar ve gerilim vardır. Burada bizi şaşırtır, çünkü tasavvuf geleneği cezadan çok affetmeye odaklıdır. Bu tavır mevcut dini anlayışın referanslarını göz ardı ettiği anlamına gelmez aksine tam da burada Mevlevi kimliğinin yaklaşımını ortaya koyar. Sanatçı, Anadolu’ da öne çıkan tasavvuf anlayışının akli ve eleştirel yanını ön planda tutar ve bu gerçekten hareketle bağışlayıcı ilkeyi göstermek ister. 1982 yılında minyatür resim tekniğiyle çizilmiş “Kuşatma” adlı resim; Akyavaş’ın sınırlamaya, doğmaya ve şiddete karşı eleştirel tavrının devam ettiğini gösterir. Ancak doksanlı yıllarda tamamen mistizme yönelecektir.



Resim 23. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 300 x 330 cm

III.1.1. Berzah Olarak Sanatçı: Erol Akyavaş

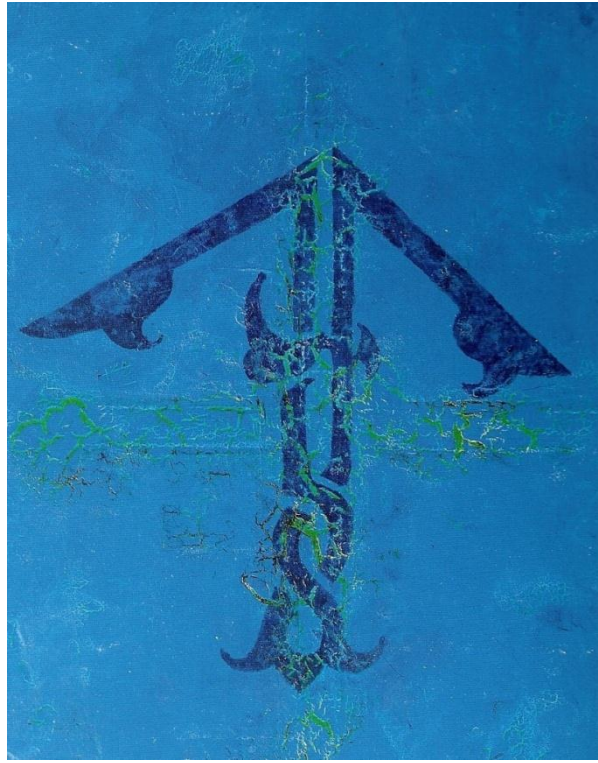
Erol Akyavaş’ın sanatını bir bilgi sistemi olarak, İbni Arabî’nin terminolojisiyle değerlendirdiğimizde de bir çeşit berzah olmayı içinde barındırır. Ayrıca bağlam itibarıyla sanatının köken bilgisine ulaşmamıza atıfta bulunmaya yardımcı olarak, gelenek çerçevesinde konuyu ele almamızı sağlamlaştırmaktadır.

Arada olma hali Akyavaş kimliğinin en çarpıcı yanını oluşturur. Arada olmak İbni Arabî'nin terminolojisinde “o, o değil” olmak olarak karşımıza çıkarken, Akyavaş terminolojisinde arada olmak “hem o, hem de o” şeklinde tanımlanabilir. Resimlerinde büyük boyutlar ve boyanın kullanım biçimi ile “Batı”lı formu, konuları ve bakış açısıyla “Doğu”yu tercih eder. Örneğin “Kızıl Ferman” resminde; boyutlar ve yazılmış metin üzerine boya lekeleri ve dışavurumcu boya akıtmaları biçim dili açısından batı tavrını ortaya koyar oysaki manaya ait olan batın yön Doğu'ludur. (Resim 24) Resim hem Doğu'lu hem de Batı'lıdır, bu hal; sentezden çok arada kalmanın görsel kimliği gibidir. Resim biçim dili, şiirselliği ile modern sanatı işaretlerken, sembolik anlatımı ve konularıyla geleneği gösterme çabasındadır.



Resim 24. Erol Akyavaş, Kızıl Ferman, 1990, Tual Üzerine Akriik, 168x50 cm.

Sanatçının 1980 sonrası yapıtlarında, tasavvuf düşüncesinin entelektüel birikiminin görsel objelerini günümüze taşıyan pop tarzı bir yaklaşımdan söz edilebilir. Kıyaslama yapmamız gerekirse Andy Warhol'un simgelerini günlük hayattan aldığı gibi olmasa da, Akyavaş'ın kullandığı Vav harfi (Resim 23) Elif harfi (Resim 25) ve daire (Resim 22) gibi simgeleri tasavvuf düşüncesinin popüler bilgisini taşımaktadır. Dolayısıyla pop tarzı yaklaşımı, bizi ne Osmanlı sanatında olduğu gibi derin manaya, ne de Avrupa modern sanatında olduğu gibi imgeye götürür. Akyavaş'ın bu tarz çalışmaları, geleneğin yeni bir biçim denemesi adına kimi zaman yalnızlaşarak tek başına bir şey söyleyemeyen şiirsel biçimlere dönüşürler.



Resim 25. Erol Akyavaş, 1992 Mavi Lam Elif, Tuval Üstüne Akrilik, 152 x 127 cm

Akyavaş'ın 1980 sonrasında kullandığı sembollerin şiirsel dili, zamanı dondurmaktadır. Bu yaklaşım sanatçıyla bütünleşen yatay bir dil oluşturur. Nitekim

gelenek onda zorunluluk olarak sürekli itici bir güç oluşturmuştur. Geçmişiyile ve kimliğiyle bağını koparmama adına geleneğe sığınmanın yarattığı yatay sonuçtur. Bu durum mekânsal olarak içinde yaşadığı dünya ile yabancılaşmasına sebep olur. “Arada olma hali” hem içinde yaşadığı topluma ve tarihsel kimliğine hem de psikolojik süreçlerine yansımaktadır. Artık hem içinde yaşadığı topluma hem de geçmişine uzaktır, ne tam olarak Batı’lı ne de tam olarak Doğu’ludur. Hem Doğu’lu hem de Batı’lıdır. Kişi olarak madde dünyada varlık bulurken, ruhsal olarak, aradaki ince çizgide, boşlukta asılı kalmaktadır.

Akyavaş’ın yaşadığı boşluk 1947-48 dönemi ideolojik kayma yaşayan Amerikan sanatçısının konumuna çok benzemektedir. Aradaki fark sadece tarihseldir. “Amerika’da hızla yayılan sağa kayma politikası sanatçıların radikallikten uzaklaşmasını da hızlandırmıştır” (Guilbaut,2009:214). Bu ara dönemde “Modern sanatçılar kafalarını toplayamıyor gibiydiler, sanatla siyaset arasında yarı yolda asılı kalmışlardı, donmuşlardı. William Philips insanın bir kez yabancılaştı mı, gelenek ile başkaldırı, milliyetçilik ve enternasyonalizm, estetik ve yurttaşlık, aidiyet ve yabancılaşma arasında asılı kaldığını söylüyor” (Guilbaut,2009:214). Akyavaş’ın da çoğu zaman arada kalma hali bu asılıp kalmaya benzetilebilir. Resim yapmaya başladığı 1950’li yıllardan beri sürekli gelgitler yaşayan sanatçı resim, siyasal bilgiler ve mimarlık arasında bir seçim yapmadan 1960’lı yıllara kadar gelir. Önce mimarlıkta karar kılar daha sonra yeniden resme döner. Aynı tavrı resim yapma konusunda da sürdüren Akyavaş’ın üslup açısından başından sonuna kadar takip ettiği bir çizgisi olmamıştır. Bu nedenle olsa gerek ki Kübizm, Bauhaus, Sürrealizm ve Pop sanat akımlarına yakın olduğu tartışılmıştır. Sürekli bir “arada olma” halinden kaynaklı gelgitler nedeniyle tam bir yerde duramamış, tam bir şeye karar vermişken birden değişerek farklı bir çizgiye yönelmiştir. Bu gelgitlerin arasında huzur bulması daha sonraları 1980’li yılları bulur. Orhan Koçak sanatçının tarzına ilişkin olarak “İslami

motiflerin belirginleşmesiyle yerini gittikçe daha yalın daha bütünlüklü (en azından optik açıdan) bir kompozisyon tarzına bıraktığını” (Koçak,2009:109) ifade eder.

Akyavaş “Padişahların Zaferiyle” çok genç yaşta Amerika’da sanat dünyasında ismini duyurur ve müzede yerini alır (Resim 26). Modern dünyanın içinde konumlanabileceği bir yer bulmakta çok geç kalmamıştır, fakat sonradan sonraya kendisine rahatsızlık veren, Batı’da yaşayan doğulu kimliği ile tekrardan ruhsal anavatana dönüş başlar. Yaşamı sürekli labirentlerde dönüp durmaktadır. Yalnızlığı ve özlemi derinleşmektedir. Akyavaş endişelidir de aynı zamanda, yazdığı bir mektupta endişelerini dile getirirken ruh halinin iç sıkıntılarının ipuçlarını verir.



Resim 26. Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi, 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121.8 x 214 cm.

“(…) Berlin National Galeri’de sergime -eğer yapabilirsem-, yetişebilirse vs. istediğim bir büyük iş var: Miraç. Bu konuyu 400x400x400 bir siyah küp içinde –duvarlar, yer, tavan– işlemek niyetindeyim. Tam 3 yıldır, İslamî kökenli bir resim gibi bir şeyin peşindeyim. Bir türlü kesin kararlaştıramıyorum. Hâlâ şüphe, kararsızlık, yetersizlik içindeyim” (Dünya Bizim:2011) şeklinde kararsız ifadeler kullanmaktadır.

Modern dünyada yaşayan bir sanatçının çevresel faktörlerden etkilenmeden sadece kendi inanç çemberinde yapıtlar üretmesi mümkün değildir. Etkilenme ve öykünme olmadan yaratım süreçleri tek başına var olamaz. Mutlak olarak bir kaynaktan beslenmesi gerekmektedir. Bazen geleneksel bir tabana oturmuş üretim biçimi bazen de modernizmde olduğu gibi avangard olan devreye girer. Modern dünyanın sanatçısı olarak Erol Akyavaş gelenekle moderniyi yatay düzlemde birleştirmiş bir sanatçıdır. Kendi “geçmişinden koparak” yaşadığı Avrupa ve Amerika kentleri onu bir göçmen sanatçı statüsüne sokmuştur. Akyavaş bu göçmenliğini Hıristiyan okulunun kendisine sunduğu olanakları reddederek, göçmenliği kendi tarihiyle ilişkilendirerek yüzleşmiştir. Çünkü göçmenlik ve geçmişinden koparılmış olmak onda, “berzah ” ta olmayı daha da kuvvetlendirmiştir.

Akyavaş’ın arada olma durumunu sürekli olarak tetikleyen diğer bir durum ise, ideolojik olarak Batı’ya bakışı meselesinden kaynaklanır. Cumhuriyet tarihinin başlangıcında sanatsal bilinç tam olarak olgunlaşmamış, Batıya yaklaşıma çalışan “gizli oryantalist” yaklaşım akılları oldukça karıştırmıştır. Cumhuriyet dönemi devrimleri, eski toplumsal hayat, bilimsel düşünce ve inanç sistemlerini yok etmiştir. Toplumun hiç tanımadığı toplumsal alışkanlıklar ve seküler yaşam anlayışının kabulü, felsefe olarak Osmanlı’nın din ekseninde gelişen bilim ve hayat anlayışına taban tabana zıt olgulardır. Rejimin temel ideolojisi hem batıya ilişkin (emperyalist) sistemi reddeder hem de “batıyı bir soyut hedef olarak” belirleyip bütün bir toplumu o hedefi ele geçirmek üzere örgütler” (Kahraman,2002:165). Böylesi karmaşık bir süreçten geçen, Cumhuriyet dönemi Türk sanatında gelişmeler olurken, zaman içerisinde felsefi ve siyasal akımlardan etkilendiği gerçeğinin en iyi örneklerinden biridir Erol Akyavaş. İnançsal ve sosyal olarak “berzahta” olma durumu, içinde kavurucu bir içtepiye yol açmıştır. Öncelikle Paris yılları, ardından da Newyork hayatı kendi geçmişine dönme ve bütünleşme arzusunu kıramamıştır.

III.1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin Oluşum Sürecinin Erol Akyavaş'ın Sanatına Etkileri ve Tasavvuf Düşüncesini Resminde Kullanan Çağdaş Sanatçılarla Benzerlikleri,

Erol Akyavaş'ın berzah kavramıyla ilişkilendirdiğimiz sanat yaşamı ve yapıtları bizce Türk sanatının Batılılaşma çabalarıyla derinden ilişkilidir. Modern Türk resmi Osmanlı döneminde başlayıp Cumhuriyet döneminde Batılı sanat anlayışı çerçevesinde gelişmeye devam etmiştir. Cumhuriyetle birlikte değişen yaşam biçimi Türk sanatçısını Dünya ile temas kurabileceği bir alana doğru sürüklemiş, ilk yıllarında Fransa'ya ve Almanya'ya gönderilen öğrenciler yeni sanat akımlarıyla tanışmışlar ve bu akımları benimsemişlerdir. Yurt dışına giden sanatçıların Paris ayağında Andre Lhote ve Fernand Leger yer alır. Bu sanatçıların atölyelerinde geometrik ve yapısalcı kompozisyon anlayışı ile eğitim verilmektedir. Buralarda Kübizm'i öğrenen Türk öğrenciler resmin entelektüel boyutlarını da keşfederler. Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel ve Cemal Bingöl bu öğrencilerden bazılarıdır. Yurt dışında eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönen öğrenciler, yeni anlayışlarla sergiler açarak sanat ortamına katkıda bulunurlar. Bunlardan özellikle "D" grubu sanatçıları Türk resminin modernleşmesiyle yakından ilgilidirler. "D" grubu Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühdü Müridoğlu tarafından 1933 yılında kurulur. Empresyonist eğilimleri reddeden sanatçılar, Kübist ve Konstrüktivist etkilerle sağlam desen anlayışı temelinde yapısalcı kompozisyonlar kurmak isterler. Ancak bu amaçlarında pek başarılı olamazlar. 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da "D" grubuna katılmasıyla sanatçıların, yerel motif ve temalarla ilgilendikleri görülür. D grubu sanatçılarının hem kuramsal hem de biçimsel anlamıyla

Türk sanatına büyük katkıları olur. Sanatçıların birçoğunun akademide ve sanat atölyelerinde ders vermeleri onların yeni sanatçılar yetiştirmesine olanak tanır. Özellikle Erol Akyavaş bunlardan en önemlileridir. 1951 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde ders almaya başlayan Akyavaş ilk tasavvufi denemelerini bu atölyede yaşar. 1952 yılında Yunus Emre litografileri ile başlayan İslam estetiğini otuz yıllık aradan sonra 1980’li yıllarda yeniden gün yüzüne çıkaracaktır. Geçen yıllar boyunca sanatçı sürekli olarak arada olmanın negatif yönünü, göçmenliğin ve modernizmin kurallarını içselleştirmeye çalışarak aşmıştır. İlk yıllarında sıkça rastladığımız eleştirel tavrı, bu karşı duruşun bir simgesidir. (Resim 27) Bu karşı duruş onu ustalığa götürmüş, marifet kapısına ulaşmasında yardımcı olmuştur. Fakat sonradan büyük bir tavır değişikliği yaparak, Modernist sanat yaklaşımının yerine geleneksel sanatın sembolik dilini koymuştur. “Başladığı noktadan itibaren dönüp duran şu devran binlerce şekle bürünüp, görünmekte. Her noktada bir dönüş başlamakta, yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de devamlı bir oluş içinde olan zamanda ben de bu sonsuz devrana kapıldığımın bilincine vardım. Hepsi bu kadar” (Ege,2008:38) diyerek kendini konumlandığı alanı tarif etmektedir.

Akyavaş’ın Doğu ve Batı arasında bir yerde, kendi estetik dilini modern sanatın estetik diliyle buluşturup, özgün bir kimlik oluşturmuş olma durumu ve gerçekliği mutlakdır. Ancak sanatçının, Doğu’nun dinsel öğeleriyle Batı’nın seküler yaklaşımını kaynaştırma fikrinin temel kaynaklarının ne olduğuna bakmak gerekir. Gerçekten de bu durum bir sentez yapma ihtiyacından mı doğmuştur yoksa kendiliğinden gelişen bir estetik dil midir? Bunun cevabı: “Türk sanatı nasıl olmalı” sorusunda saklıdır.

1950 ve 1952 yılları arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde misafir öğrenci olarak çalışan Akyavaş’ın, sanat felsefesinin temelleri de burada atılmıştır. B.R. Eyüboğlu’ndan iki yıl ders alan sanatçının, ondan çok etkilendiği anlaşılmaktadır. Bu

dönemde akademide hocalık yapan Eyüboğlu Onlar grubunun fikir babasıdır. “Sanat ve resim anlayışını kalıcı kılmak amacıyla” kurduğu ve kendi öğrencilerinden oluşturduğu grup, ulusalcı sanat politikasını takip etmektedir. “Ulusalcı sanat politikası Ziya Gökalp’ın kurucusu olduğu Türk milliyetçiliği programının özünü, Batı tekniği ile ulusal kültürün birleşmesi oluşturur. Yerli kültürün verileri batıdan alınan yöntemlerle işlenecektir. Batı tekniği artı ulusal-yöresel malzeme formülü... Türk modernleşmesinin ideolojik sabitlerinden biridir” (Koçak,2009:14). İlginç olan aynı düşüncenin aşırı “evrenselci” ve aşırı “Batıcı” D grubu tarafından benimsenmesidir. Çünkü Bedri Rahmi Eyüboğlu başlangıçta evrenselci bir tutum içindeki “D” Grubu’nun bir üyesiyken sonradan ulusalcı nonfigüratif motifler kullanmaya başlamıştır.



Resim 27. Erol Akyavaş, Anılar I, 1968, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 92 x 66 cm.

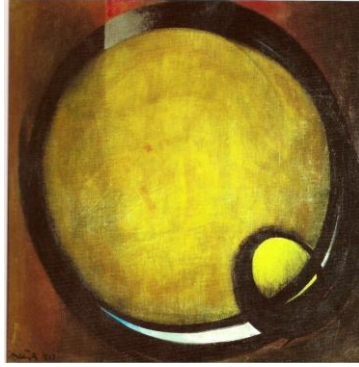
Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1949’a kadar süren bu batıcı ve evrenselci tutumu hep bir kararsızlıkla gidip gelmiştir. Akyavaş’ta da aynı kararsızlıkları görürüz. 1980’li yıllardan öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırabileceğimiz bu dönemlerde Erol Akyavaş’

önceleri batı sanatının normlarıyla düşünürken, seksenlerden sonra sanatının konusu birden değişir. Ve son derece bireysel bir yönelmeyle tasavvuf konularını işlemeye başlar.

Modern dünyada kendini donatmış bir sanatçı olarak, gelenekle modernizm, Doğu ile Batı arasında gidip gelen bir psikolojiyle çalışmıştır. Önce Avrupa’da Andre Lothe ve Ferdinand Leger’in kübik üslubuyla bağlantılı çalışmaktadır. Çok geçmeden 1954 yılında Amerika’ya gider ve mimarlık eğitimi alır. Mimarlık eğitimini aldığı kişi Almanya’da 1930 yılında Berlin’deki “Bahause” okulunun yöneticisi olan, Mies Van Der Rohe adlı mimardır. Erol Akyavaş’ın mimarlık eğitimi, onun modernizmle olan bağıni iyice kuvvetlendirir. Burada üzerinde durulması gereken asıl konu dört yıla yakın süre içerisinde, çeşitli sanat kurumlarından ve sanatçılardan ders aldıktan sonra neden birden bire mimarlık eğitimi almaya karar verdiğidir. Sanatçının kararsız tutumu onun içinde bulunduğu ruh halini örneklemektedir. O hep “arada” bir yerde – İbni Arabî’nin deyimindeki berzahta yaşamıştır. ‘ Ne o, ne de öteki’ olmuştur. O hem o hem de ötekidir. Burada berzah kavramı olumsuz olarak da irdelenebilir, fakat biz “arada olma” durumunu olumlu bir hale ve oluşa çevirebilmiş bir entelektüel sanatçı görmekteyiz. Sanatçı gelenekle olan ilişkisini, tasavvuf düşüncesini birleştirdiği yaratma eyleminin süreçlerini modern sanat teknikleriyle birleştirerek, yapıtını okunacak bir metne dönüştürmüştür.

Türk modernleşmesinin ideolojik yaklaşımı, Batı tekniğinin yanı sıra ulusal, yöresel malzeme ile formüle edilmiş bir anlayış geliştirmiştir. Yurt dışında eğitim gören sanatçılar, geleneksel sanatlarla modern tekniği harmanlayarak sentez oluşturmaya çalışmışlardır. Sanatta yenilik ve sentez çabalarıyla, modernizmle gelenek arasında Erol Akyavaş’la aynı çizgide yer alan bu sanatçılardan Abidin Elderoğlu’nun (Resim 28) resimlerinde kaligrafinin egemen olduğu yapı, kalın siyah konturla karakteristik özellik

taşır. Diğer bir sanatçı Şemsi Arel ise kaligrafiyi soyut geometrik yapıyla iç içe kullanır.
(Resim 29)



Resim 28. Abidin Elderoğlu, Daire Kompozisyonu, 1967, Tuval Üstüne Yağlıboya, 80x80 cm



Resim 29. Şemsi Arel, Geometrik Armoni, 1951, tuval Üzerine Yağlıboya, 94x 121 cm

Çağdaş Türk sanatçılarından tasavvuf geleneğiyle bağlantılı resim yapan Ergin İnan; resimlerinde hat, yıldızname, tılsım mühürleri gibi mistik öğeleri kullanmaktadır. Bu öğeler tıpkı Akyavaş'ta olduğu gibi sembol olarak değil de resmin alt yapısını oluşturan yapılardır, farklı olarak bazı yerleri silinmiş ve eksiltilmiş, bazı yerlerine eklemeler yapılmıştır.

Ergin İnan lise yıllarında Mevlana'nın Mesnevisi ile tanışır, dolayısıyla sanatçı tasavvuf düşüncesine uzak değildir. Resimleri bize direkt olarak geleneksel söylemle

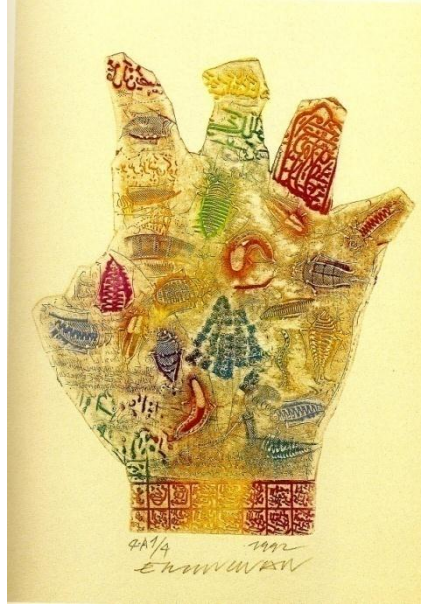
bağlantılı değilmiş gibi görünse de estetik dil açısından hatla harmanlanmış renk ve yazı anlayışı hâkimdir. Sanatçı eski sararmış el yazması hat yazıları üzerine portreler ve böcek resimleri çizer. Çalışmaları kendi geçmişimizden çok uzağa düşmez. Elimizi uzattığımızda sanki hemen bir derviş edasıyla yazılmış meşklerle karşılaşacakmışız hissi verir. Belki de yapıtlarındaki eskitilmiş kâğıtların bıraktığı duygudan olsa gerek ki yönümüz sürekli doğruya dönüktür.



Resim 30. Ergin İnan, Adem, 1988, kolaj, renkli desen, 103 x 78 cm

Enis Batur'a göre Ergin İnan, "tasavvufla nihilizm arasında bocaladığı bir noktadan bakıp kayboluşumuzu seslendiriyor, sanki: Çizdiği her surat hem oto portresi hem de oto portremiz: uçsuz bucaksız bir merak ve hüner, orada uçsuz bucaksız bir korkuyla, terk edilmişlikle, ıssızlıkla çiftleşiyor" (Batur ve Ergüven, 1995:2). Mistizm ve bilinemezlik İnan'ın resimlerinde bizi kuşatan asıl meseledir. İnanç meselesi onda resmin

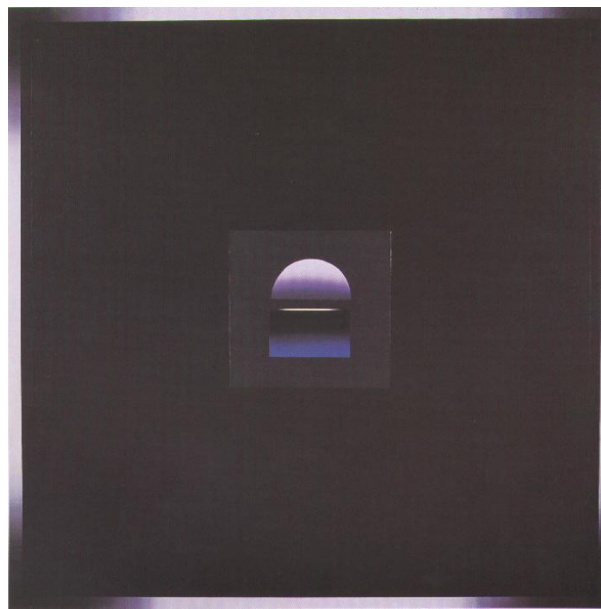
arkasında bir olasılık olarak durmasına karşın geleneksel hat sanatı, Fatma Ananın Eli, Peygamberin ayak izi gibi tılsımları bağlamlarından koparıp, ikon yapısından (Resim 31) simgeye dönüştürür. Tuval üzerine kolaj yaparak hat resimlerini yüzeyde kullanan sanatçı bu kolajların üzerine böcek resimlerini yapar. Başlangıçta bağlantı kuramadığımız bu yapı karşısında anlam aramaya başladığımızda “Böcekler evrenine duyulan tesadüfi ilginin kökeninde, evreni bir bütün olarak kucaklayıp, insan ile hayvan arasındaki sınır çizgisinin ihlaline dayalı kozmik bir töz dönüşümü yer almaktadır. Makro ve mikrokozmoz diyalektiği”nin göstergesi olduğunun ayırımına varırız (Batur ve Ergüven, 1995: 4).



Resim 31. Ergin İnan, El, 1992, Gravür, 25 x 18 cm

Ergin İnan biçim açısından İslam sanatının hat yazısının görsel malzeme olarak resminde kullanırken Erol Akyavaş hat yazısını direk sembolik anlamlarıyla kullanır. Akyavaş çoğu zaman harfleri batın anlamlarını işaret ederek onları nesnenin yerine kullanır ve tasavvuf onda bir amaçtır. Ergin İnan’da ise İslam estetiği geleneği, yalnızca söylemek istediği anlam için bir araç olmaktan öteye gitmez.

Çağdaş sanatımızda modernizm ve gelenek çizgisinde yer alan diğer bir sanatçı da Adnan Çoker'dir. Adnan Çoker ve Erol Akyavaş'ı bir araya getiren, her iki sanatçının da geleneğin izini takip ederek geometrik soyutlamaya ulaşmasıdır. Çoker, direkt inanç boyutuyla olmasa da Selçuklu, Bizans ve Osmanlı estetik kavramlarıyla geleneğe göbekten bağlıdır. Onda geometri geleneğin devamının başat göstergesidir. Yine gelenekle bağlantılı olarak hat ve minyatürde olduğu gibi resim yüzeyinin derinliğini bilinçli olarak yok eder ve düzleştirdiği zemin üzerindeki biçimleri havada aslıymış izlenimiyle resmeder. Onun resimlerinde, tüm düzleştirme ve biçime indirgeme çabasına rağmen derin bir ruhsallık vardır. Koyu renk içinde çok az renkle oluşturduğu kubbemsi biçimlerin açık alanlarda ışık etkisi yarattığı görülür. Sanatçının boyama tarzı etkileyici görsel formlara dönüşür. İslam mimarisini simetrik etkilerle yüzeyde resmeder. Dinsel mekânlar, camiler ve tapınaklar kendini tekrarlayan kompozisyonlarda (Resim 32) derin maneviyatın habercileridirler.



Resim 32. Adnan Çoker, Giz II, 1999, Tuval Üzerine Akrilik, 60 x 60 cm

Çağdaş Türk resminde tasavvuf düşüncesine ilişkili yapıtlar üreten sanatçılar, Erol Akyavaş gibi batı sanat tekniğini kullanarak sembol düzeyinde tasavvuf formlarını

kullanmışlardır. Birbirlerine yakın gibi görünseler de aslında çok farklı disiplinlerde hareket etmişlerdir. Ancak aralarında can alıcı fark Akyavaş resminin konusu tasavvuf düşüncesinin sembolleriyle birebir uyum gösterirken diğer sanatçıların bu sembolleri kullanırken bu konuyla aralarında ciddi anlamda bir mesafe koymalarından kaynaklanır.

IV. UYGULAMALAR

Resim yorumları

Uygulamalar, tasavvuf düşüncesi ve İslam estetiği verileri aracılığıyla düzenlenmiş, çağımız resim anlayışına paralel olarak tamamlanmıştır. İslam estetiği ve geleneksel sanatların biçim dilleri incelenerek, çalışmaların biçim dilinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu biçim dili içerisinde seçilen elemanlar çizgi, geometri ve hat sanatının monokrom renk anlayışları olmuştur. İslam anlayışına uygun olarak, kutsal formu temsil eden daire, kimi resimlerde geometrik bir biçim dili olarak yeniden kullanılmıştır. Ayrıca Kâbe'nin sembolü olan kare formu, tuvallerin geometrisi olarak değerlendirilmiş, çalışmaların tamamı bu geometrik formlarla sınırlandırılmıştır.

Tasavvuf kültürünün iç dinamiklerinden yola çıkılarak dört kapı, (şeriat, tarikat, marifet, hakikat) ve dört yön (doğu, batı, kuzey, güney) bilgisiyle "Kâbe"nin kare formuna uygun, kare boyutlu tuvaller seçilmiştir. Enine süreklilik duygusu oluşturan çizgiler, Anadolu İslam sanatının en iyi örneklerinden biri olan, Sivas Divriği camisinin dış cephe taş oymalarından esinlenilerek oluşturulmuştur. Divriği camii inşa edildiği dönem itibarıyla Anadolu İslamiyetin kabulünün ilk yıllarına denk geldiği için eklektik bir yapı oluşturur. Bilindiği üzere İslam dinine yeni geçen bir coğrafyada dini öğretisi ile oluşturulan bu yapı, süsleme ve hat sanatı açısından önemlidir. Bu anlayış çerçevesinde yapının cephe süslemelerinde bitki ve hayvan figürlerinden farklı olarak caminin dış cephesinde insan kabartmalarına da yer verilmiş olması önem arz etmektedir. Anadolu'nun eklektik yapısını 11 yy.da doğallıkla bir araya getiren bu tavır günümüzde de kimi resimlere kaynak oluşturmaktadır.



Resim 33. Şadiye Yeşiltepe, "Kompozisyon I" 2010, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 180 cm

İslam sanatında yer alan minyatürler, genel inanışın aksine suretleriyle ve ruhsal durumlarıyla resmedilmişlerdir. Ancak kutsal kişilerin suretleri bu yasaklamaya uygun olarak verilmemiş, onlar da yüzleri örtük ya da gülle sembolize edilerek aktarılmıştır. Minyatür resmi kitap içinde saklı kalarak açık alanlara taşınmamış, göze sunulmamıştır. Batı anlayışının öngördüğü retina merkezli bakışın aksine okunmak için tasarlanmıştır, salt seyirlik nesnelere dönüşmemiştir. Halka açık mekânlarda bugünkü anlayışla sureti olan resimleri asmak o günün şartlarında putperestlikle eşit sayıldığından,



Resim 34. Şadiye Yeşiltepe, “Kompozisyon II” 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya 160x 150 cm

resim hayatın içinden uzaklaştırılmıştır. Bunun aksine her ne kadar İslam kimliğimizle geleneğe yaklaşırsak da sanat anlayışımız geçmişin normlarından, felsefi anlayışından ayrılmıştır. Yeni buluşlar ve yaklaşımlar peşinde, bir gelenek oluşturmak adına denemeler yapılmış, bu nedenle çalışmalar günümüz resim anlayışına uygun olarak gösterime sunulmak için tasarlanmıştır. Ancak minyatürün aksine buradaki resim, hem yazı hem de biçim bir arda kullanılarak görsel nesneye dönüşmüştür. Figürler, İslam sanatında minyatür resimlerlerinde olduğu gibi süreklilik kavramı çerçevesinde dizayn edilmiştir. Suret yokluğu, İslam kültüründeki yasağcı tutumun imgesini anlatır. Elinde yuvarlak nesne tutan figür, Hallacı Mansur’un daire formunun “Enel Hak” kavramını, dişil olanın simgesi ise

yaratıcılığı, doğurganlığı ve hoşgörüyü sembolize eder. Yine bu resimdeki renkler Kâbe'nin kara örtüsüyle sembolize edilmiş, siyah renk baskın renk olarak kullanılmıştır.

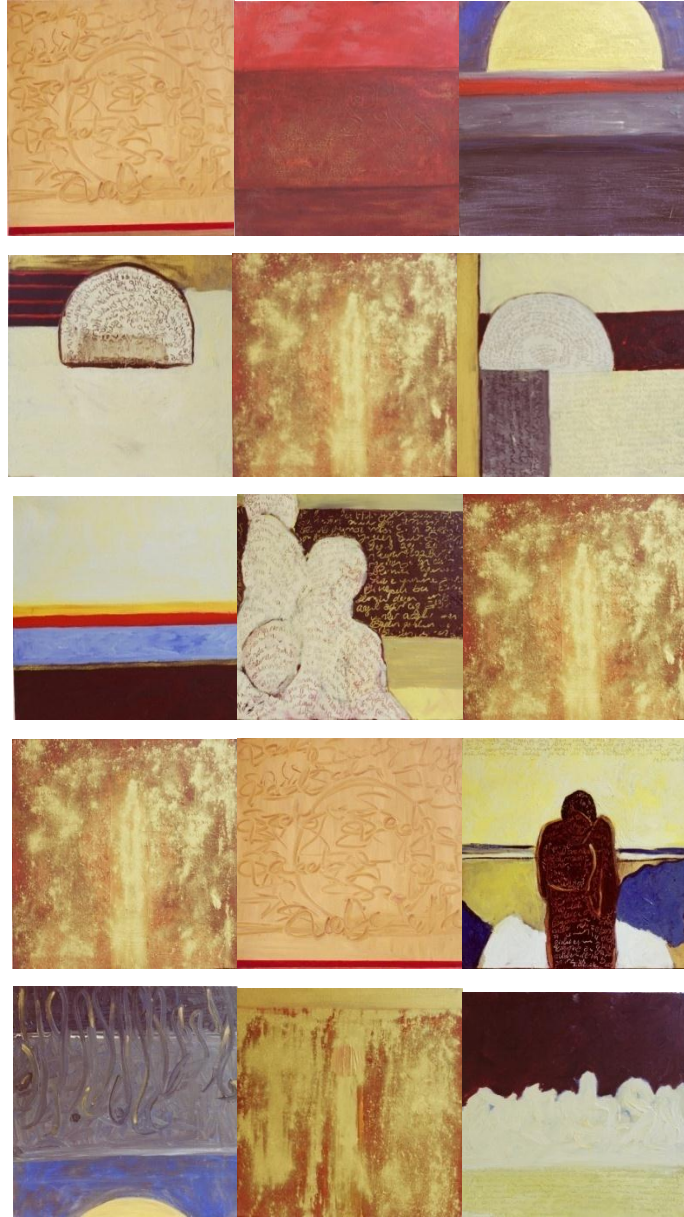
'Kompozisyon 2' adlı resim, biçimsel anlamda daire ve kare formundan oluşur. Yine enine çizgiler süreklilik bildirirler. Dört kişiden oluşan figür grubu karenin dört köşesini ve dört kapı, kırk makamı temsil eder. Figürlerin işleniş tarzı gerçekle gölge arasındadır. Hem vardılar hem de yokturlar. Berzahta (arada) oldukları duygusunu var güçleriyle anlatmaya çalışırlar.



Resim 35. Şadiye Yeşiltepe, "Kompozisyon III", 2010, 160 X 150 cm

İbni Arabî'nin 'arada olma' metaforunun resme yansıtılmasının olanakları aranmış ve 'Kompozisyon III' adlı resimde erkek figürü simgesi suretten yoksun

bırakılmış, dişi figürde ise suretler gerçeğe yakın bir şekilde işlenmiştir. Burada dişil olanda suretin açık edilmesi, İslam ülkelerinin çoğunda kadının, örtünmesi zorunluluğuna karşı, kadının özgürleştirilmesine dair bilinçli bir seçimdir. Resimlerde zaman, kavramsal olarak bir tarihe ait değildir. Olaylar bir bütünün parçasıdır ve dönüp duran bir süreklilik içindedirler.



Resim 36. Şadiye Yeşiltepe, *Parça Bütün*, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x 150 cm

Kompozisyon 1, 2 ve 3'te hat sanatının siyah beyaz renk anlayışını yakalayabilme adına az renk kullanılmıştır. Yazı benzeri biçimler ve yazının kendisi geleneksel hat sanatının ve Hurufilik'teki kutsal yazı anlayışının kavrama dönüştürülmüş biçimleri olarak tasarlanmıştır.

Parça -Bütün adlı çalışma ise, bütün evrenin tek bir parça olduğu ve büyük parçanın küçük parçayı kapsadığı fikrinin resme, parça ve bütün ilişkisiyle aktarılması şeklinde düşünülmelidir. Yapılan düzenlemede, çalışmalar ağırlıklı olarak yatay düzlem üzerine çizgilerin süreklilik teması korunarak yerleştirilirler.

Daire formu bazı çalışmalarda yarım daireye dönüşerek, (Resim 37) İslam mimarisindeki cami, cem evi ve Mevlevihane gibi kutsal yapıların sembolik yansıması olan kubbeyi temsil eder. Renkler monokrom tarzda kullanılmış, minimalist yaklaşım tercih edilmiştir. Yazı forma uygun olarak kubbenin içine yerleştirilerek anlaşılır dilde Türkçe yazılmıştır. Hat formundan uzaklaşan yazı, biçime katkıda bulunan Batılı anlamda bir resim elemanına dönüşmüştür. Çizgiler ve bölünme ana temanın devamı olarak süreklilik söylemini sürdürürler.



Resim 37. Ayrıntı, Parça Bütün, 40 x 40 cm



Resim 38. Ayrıntı, Parça – Bütün, 40 x 40cm



Resim 39. Ayrıntı, Parça – Bütün, 40x40 cm

Resim 38 – 39’da, Anadolu’da geleneksel kadın giysisinde kullanılan başlık rengi, fes kırmızısı üstüne yazı ve altın varak kullanılmıştır. Bu resimler geleneksel kadın fesleri üzerin dizilmiş çeyrek altınların izdüşümü olarak varlık bulur. Kırmızı ve altın varak, bir zamanlar sahip olunan zenginlik ve iktidarın göstergesidir.

Parça ve bütün adlı çalışma, yüzey düzenlemesi olarak tasarlanmıştır. Yapıtlık bütünleşebilmesi açısından, izleyiciye resimlerin yerlerini değiştirme olanağı verilmiştir. Bütünün yapısı bozulmadan parçaların yerleri istenen şekilde değiştirilebilir. Bu şekilde izleyici parçalara müdahale etse de bütünü değiştiremeyecektir. Hem estetik algıda hem de yapıtın kavramsal düzeyinde değişiklik olmayacaktır.

SONUÇ

Tasavvufa ait kavramla sanata bakabilmenin yollarını denediğimiz çalışmamızda, gelenekle sanatın izini takip ederek bir yol haritası çizmeye çalıştık. Erol Akyavaş'ın sanatında kullandığı soyut dilin alt yapısının inanç kavramıyla bağını kurduk ve sanat felsefesini berzah kavramıyla ilişkilendirdik. Çıkış noktamız olan İslam sanatının biçimleri ve estetiği konusunda yer alan tasavvuf kavramını kullanarak, sanatı okumanın özellikli yoluna ulaştık.

İslam sanatının teklik inancı, bir birimin sonsuz tekrarlarına dayanan geometrik dizaynlarla temsil edilir. Son derece sessizdir. Hiçbir fikri yansıtmaz fakat insanın zihnini, görünenin arkasındaki manaya yönlendirir. Akyavaş'ın yapıtlarındaki sükûnetin ve anlamın kaynağı olan da bu sessizliktir. Onun sanatı Batılı anlamda merkezi perspektiften ve imgeden bilinçli olarak uzak duran, bakışın “mana”ya yönlendirilmesidir. İnsanı görsel ve duyuşal haz uyandıran nesnellikten uzaklaştırarak, soyut geometrik sembollerle, görünenin dışındaki yere sürükleyen tavrı, okumayla görmeyi eşitlemektedir.

Akyavaş'ın derinden bağlı olduğu tasavvuf bilinci, Anadolu'da sanatın biçimsel altyapısını oluşturmuş, İslam sanatlarının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Tasavvuf inancının yarattığı biçimsel geleneği bilinçli bir şekilde kullanan Erol Akyavaş, İslam sanatı doğrultusunda bir metin olarak okunduğunda, çoğu zaman tasavvuf düşüncesiyle yoğrulmuş inanç eksenli bir yapı gibi gözükmetedir. Ancak sanatçı inanç sembollerini kullanmasına rağmen, entelektüel tavrını ortaya koyarak, mistizmi ve dini içinde barındıran, mantıksal bir çözümlenmeye gitmiş olmasının yanı sıra, yapıtlarındaki eşitlik ve birlik teması ile dünyevi hayatı yaşanabilir kılmayı arzulamıştır. Bu şekilde onun sanatı hem dinsel bir metin, hem de dünyevi olana gönderme yapan entelektüel bir yapıta

dönüşmüştür. Sanatçının eylemindeki bu çifte duruşun birbiriyle iç içe geçmemesi, onun sanatını İbni Arabî'nin felsefesindeki “Berzah” kavramına denk getirerek arada bir yapıya dönüştürür.

Sonuç olarak Akyavaş çalışmalarıyla, İbni Arabî'nin 12. yy. da berzah kavramıyla tartıştığı bilgiyi günümüze taşıyarak sanatına geleneksel bir boyut kazandırmıştır. Berzah âleminde türeyen bilgi, sanatın beslendiği alanlardan, kaynağı belli olmayan bilgiye denk gelir. Batı dünyasının yaklaşımı, bunu modern sanattaki metafizik öğede, ilk olana geri dönme isteğinden kaynaklı, kendiliğinden şeyde bulurken, Erol Akyavaş'ta bu durum, tanrısal olanı ve bilimsel olanı birbirine karıştırmadan (sentezlemeden), ara bir alan yaratan berzah kavramına dönüşür. Hem benzeşen hem de benzeşmeyen olarak aradaki yerde var olan, ama bir başka şey de olmayandır, berzah. İbni Arabî'de O / O değil şeklindeki yorumlanan kavram, Akyavaş'ın sanatında, zamanın koşullarına bağlı olarak çift taraflı bir varoluşla değişime uğrayarak, “hem o, hem de o” şeklinde kendini ortaya koyan bir metne dönüşmüştür.

Berzah kavramının Akyavaş'ta anlam boyutunun değişikliğe uğraması, aynı zamanda sanatçının bireysel tutumundaki tarihsel ve kültürel değişimlerin bir sonucudur. Akyavaş tercihini her iki taraftan yana ,hem doğu hem de batı içerisinde yer alarak ortaya koymuştur. Berzahta olmanın yarattığı bu sosyo psikolojik süreçler daha sonra bir bütüne dönüşmektedir. Arada duran sanatçı, arada olmanın negatif yönünü bu şekilde olumlamayı başarmıştır.

Ancak diğer bir saptamada berzah kavramının, günümüz Türkiye'sinin tarihsel gerçekliğine uyum sağladığıdır. Şöyle ki Anadolu'da Cumhuriyetle birlikte Doğu- Batı sentezi ile oluşturulmaya çalışılan yeni sanat anlayışının sanatçılar üzerindeki etkisi, kavramın yeniden ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kavramın ilk kullanımı İslamiyet'in

kabulünden sonraki döneme denk gelir. O dönemin entelektüel yapısı bu kavramı yerel kültürlerle kendisi arasında bir tür bağdaştırma olarak kullanır. Bugün ise arada olmak Doğu – Batı ve Türkiye kültürü ile yeniden bir tür bağdaştırıcı yöntem olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla kültürel süreçler içinde her daim kendini var eden sanat, bu bağdaştırmanın en kesin yolunu oluşturmaktadır.

Bununla birlikte Akyavaş'ın sanatında paradoks yapı çerçevesinde kurulan gelenekle ilişki, bir sentez değildir. O bir tanık olarak da resme yaklaşmamıştır. Sanatçının geleneğe yaklaşımı, biçimlere herhangi bir metamorfoz uygulamadan ve bir sentez yapmadan olduğu gibi modern sanatın diliyle yeniden inşa etmesidir. Bu durum sanatçının yapıtlarındaki ana temanın, yüzleşme teması olduğu izlenimi vermektedir. O içinde bulunduğu “ hem o hem de o” olmanın berzah haliyle yüzleşerek yapıtlarını var etmenin yolunu bulmuştur. Sanatçı hem Doğu’lu hem de Batı’lı kimliğiyle orada olmak istediği için berzah halini sürekli kılmıştır. Onun sanatı aynı zamanda bu kararlı duruşun sürekli kılınmasının bir sonucudur.

Diğer bir sonuç ise Akyavaş'ın sanatı gelenekle ilişkilendirip, bunu açık bir dille önermesi, sanat ve gelenek ilişkisini sorgulamamıza olanak sağlamasıdır. Ülkemizde sanat gelenek ilişkisinin kopuk olması, sanat eserini yerel kültür kodlarıyla oluşturulmasını ve okunmasını zorlaştırmaktadır. Seküler toplum anlayışı uğruna yok edilen düşünsel geleneğin unutulmuş (bastırılmış-ötelenmiş) olmasından kaynaklı olarak “arada kalan” bireyin, sanatta belirleyici olabileceği göz ardı edilmiştir. Bu nedenle birey kendi tasarım ilkesini yaşamın içerisinde aktif kılamamıştır. Kökenden yoksun bırakılan sanat, gerçek sanat eserleri üretmenin önündeki en büyük engel olmuştur. Dolayısıyla yaratmadan yoksun taklitçi bireyler sanat alanında etkin olamamış, sanat istenen noktada varlık bulamamış ve değer yitimine uğramıştır.

Ayrıca bu tez sonuç olarak Erol Akayavaş'ın tüm bu olumsuzlukların ötesinde gelenekle modern sanatı bir arada kullanarak bakışımızı kendimize çevirmemiz gerektiğini, doğrudan bir yöntemle söylerken sanat yapıtını kendi kültür tarhimizin bilgisiyle okumamızı olanaklı kılarak, tasarımın ve yaratıcılığın yolunu açmış sanatçılardan biri olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Altuğ, T. (1989). *Kant estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Ataman, I. (2007). *Bir yorumlama yöntemi olarak hermeneutik: Erol Akyavaş üzerine inceleme*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Sanat bilimi anabilim dalı. Yayınlanmış yüksek lisans tezi.
- Ayvazoğlu, B. (2002). *Aşk estetiği*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Batur, E. (1988). Erol Akyavaş'ın labirent yazısı. *Sanat Dünyamız*, 37, 47-53.
- Batur, E. Ergüven, M. (1995). Ergin İnan, *Yapı Kredi Sanat Kültür*, Katolog, 2- 4.
- Burchardt, T. (2005). *Dil ve anlam-İslam sanatı*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Corbin H. (2002). *İslam felsefesi tarihi*. (Çev. Ahmet Aslan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çakmakoglu, M. (2007). *İbni Arabi'de marifetin ifadesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2005). *Sabah rüzgarı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Dempsey, A. (2007). *Modern çağda sanat*. (Çev. Osman Akınhan). İstanbul: Akbank Yayınları.
- Eagleton, T. (1998). *Estetiğin ideolojisi*. (Çev. Hakkı Ünler). İstanbul: Özne Yayınları.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin tarihi*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Edgü, F. (1980). *Türk hat sanatı*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Ege, Y. (2008). Erol Akyavaş resminde geleneğin dönüşümü. *Genç Sanat*, 163, 30-35.
- Erzen, J. N. (1995). *Erol Akyavaş*. Ankara: Enlem Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1958). *Mevlana*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Grabar, O. (2007). *İslam sanatı ve mimarisi*. Literatür Yay: 46n.
- Gürsoy, K. (2008). *Etik ve tasavvuf*. İstanbul: Sufi Yayıncılık.
- Gürsoy, K. (1995). *Bir felsefe geleneğimiz var mı?* İstanbul: Etkileşim Yayınevi.

- Guilbaut, S. (2009). *Newyork modern sanat düşüncesini nasıl çaldı.* (Çev. Elif Göktepe). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hoffmann, W. (2009). *Özdeyişler.* (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- İpşiroğlu, M. (2004). *İslam'da resim yasağı ve sonuçları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2002). İçselleştirilmiş, açık ve gizli oryantalizm ve Kemalizm, *Doğu Batı Dergisi*, 22, 153-178.
- Koçak, O. (2009). *Modern ve ötesi.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kurt, E. Ö. (2004). Tasavvufi aşk şehidi Hallac-I Mansur ve Akyavaş'ın resimlerindeki yansımaları. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*: 9. 247-255. 3.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Mansur, H. (1995). *Tavasın.* (Çev. Yaşar Günenç). Ankara: Yaba Yayınları.
- Ocak, Y. (1999). *Türk sufiliğine bakışları.* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Worringer, W. (1997). Soyutlama ve empati (Çev. Doğan Şahiner) *Modernizm Serüveni* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sayın, Z. (1999). *Mithat Şen Ve Beden Yazısı.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- (2000). *Beden yazısı –II* İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- 2003). *İmgenin pornografisi.* İstanbul: Metis Yayınları.
- (2007). *Önsöz, tersten perspektif.* (Çev. Yeşim Yüksel) İstanbul: Metis Yayınları.
- Shimmel, E. (2004). *İslamın mistik boyutları.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Timuçin, A (1997). *Düşünce tarihi.* İstanbul: Bds Yayıncılık .
- Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin ışığında modern resim.* İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Usluer F. (2009). *Hurufilik.* İstanbul: Kabalcı.

Uluç, T. (2006). İbn Arabî’de mistik sembolizm. *Tasavvuf: İlmî Ve Akademik Araştırma Dergisi*, Yıl: 7 [2006], Sayı: 16, S. 151-190.

Yasa, M. (2009). İbni Arabî’nin arada olmayı anlatımı. *Tasavvuf: İlmî Ve Akademik Araştırma Dergisi*, 23, 91-108.

Erol Akyavaş, (22 Nisan 1999). *Yeniüzyıl*: s. 14.

İNTERNET DÖKÜMANLARI

Arslan, A. (1982) *Bir islâm felsefesi var mıdır? (felsefe yazıları-Yazko-2.kitap)* Erişim

Tarih:6.11.2009, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=gizemcilik&ayn=tam>

Roger Garaudy:Gerçekcilik açısından Kafka. Erişim tarihi: 23 Haziran 2011,

<http://www.karakutu.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2757>)

Dünya Bizim. Akyavaş’ın düşünüy kim yordu, (15 Ocak 2011) Erişim Tarihi: 23 Haziran

2011, http://www.dunyabizim.com/news_detail.php?id=5337.

EKLER

Ek-1. Kafka'nın Evi" Adlı Yapıtın Okuma Denemesi

Kafka'nın Evi, sanatçının tasavvufla bağlantısının ipuçlarını en iyi şekilde ortaya koyan yapıtı olduğunu düşündüğümüz erken dönem çalışmalarından biridir. Soyut metafizik yaklaşımı ile birlikte sanatçının tutumunun cevabı olarak, kararsız duruşunun Batı sanatı ve yaşamı içindeki arada olma halinin göstergesidir. Tasavvuf, sanatçada bir iç tepi olarak sürekli ortaya çıkan huzursuz ruh hallerine cevap veren yöntemdir. Eserde kendini gelenekle ve moderniteyle bir arada tutma gayreti gösteren soyut kavramsal yapının Kafkay'la bağlantısı sanatçının düşünce çemberinde bir merkez arayışının ürünüdür.

Kafka'nın Evi adlı resme baktığımızda ilk karşılaştığımız etki, uzay boşluğunda gök kubbenin altında sonsuz derinlikte ya da hiçlikte bize doğru gelen ışıklı bir cismin varlığıdır. Henüz ne olduğunu tam olarak algılayamadığımız "daire" hangi zamana ait olduğunu bilemediğimiz bir tasarıdan fırlamış gibidir. Hem çok eski bir tarihe ait olma duygusunu verir hem de zamanın sonsuzluğunda kendi yoluna devam eden bir şeydir "O". Burada bir yandan yaşam tüm canlılığıyla ışık saçarak bizden uzağa doğru giderken, öbür yandan da bizi hedef almış, gözünü ruhumuzun içine dikmiş, hızla yaklaşan bir ölüm evreni içinde barındırır. Diğer yanıyla da tüm sükunetiyle "... herkes çekip gittikten sonra orada kalandır."(Batur,1988: 47)



Resim 39. Erol Akyavaş, Kafka'nın Evi 1974, Kağıt Üzerine Akrilik, 100x75 cm.

Geometrik parçalanma ve biçim tekrarı, ikili yapının bütününe sızmıştır. İçinde derin bir ruhsallık barındıran soyut kavramsal yapı, yapının çifte duruşundaki sorunu derinleştirmektedir. İslam minyatür estetiği, ikon sanatının ışık teması ve ters perspektif etkisini kullanan sanatçı, aynı zamanda mimar yaklaşımını da yapının içine sızdırmıştır. Eserin minimalist yapısı, onun daha çok bir kavram üzerinde yoğunlaştığının göstergesidir. Resimde monokrom renk seçimi minimalist öğeyi daha çok ön plana çıkarır. Geometri kullanımı İslam sanatının bir ögesi olarak varlık kazanırken, yapının nakış gibi işlenerek titizlikle resimlenmesi, Osmanlı minyatür sanatında karşılığını bulur. Daire formu

parçalanmış, gölgeli ve bütün bir form olarak “birlik kural”ını gösterirken, Tevhid inancını kavrama dönüştürerek bütünü işaret eder. Bu durum tüm dünyaya, farkında olmaya bir çağrıdır. Tasavvuf düşüncesinde olduğu gibi elbette ki bütünlük, insanın mutluluğunu koşullar. Ayrıca resimde yer alan bu dairesel formdan çıkarılacak anlam, öbür dünyanın bir göstergesi de değildir. Çünkü bunun aksi, tasavvufta, vahdeti vücut öğretisinde hakikate ermiş, bütün insan olan “insanı kâmil” düşüncesinin reddi olurdu.

Akyavaş’ın yapıtıyla sunduğu önerme, psikolojik bir durumu da görmemizi mümkün kılıyor. Bu psişik durum, yapıtın içindeki çelişkinin sanatçının gerçekliğiyle örtüşüp örtüşmediğini de sınaama imkânı veriyor. Çelişki; sanat yapıtının doğasında olması gereken bir durum mudur sorusunun cevabını aramak için, yapıtın isminden yola çıkarak bir sonuca varmak mümkündür. Anlam açısından sanatçı tarafından resme verilen isimle, (geometri, İslam estetiği, Kabala ve Hurufilik tanımlarından hareketle) İbni Arabî terminolojisinde “arada olma” kavramının örtüştüğü alanlara değinerek, yapıtın ne o, ne de o olmadığını fakat üçüncü önermenin imkânsızlığını vurgulamak mümkündür. Görünen hem hepsini kapsar hem de hepsi değildir. Yalnızca kendi varlık sebebi kendisi olan yapıt, kendine dönüşmüştür.

Dairesel form yapıtın merkezini oluşturur. Sanatçının üzerinde önemle durduğu tam daire ve yarım daire teması bizi oldukça belirgin bir bilgiye yöneltmeye çalışır. Bu bilgi Kabala’nın öğretisindeki “O” harfinin açık anlamı olan “göz” ü ifade eder. Ancak aynı temanın Hurufilikteki karşılığı mükemmel şekil olan “daire”, evren ve tanrı varlığının bir temsilidir. Ancak başlangıç resmi olan bu yapıtta tamamlanmış dairenin dışında bir ikinci geometrik form olan yarım daire şeklinde bir gölge form öne çıkmaktadır. Gölgenin varlığı maddi dünyaya dair bir söylemdir ki bunun açık anlamını yapıtın adında da buluruz.

Kafka'nın evi doğuyla batı arasında aslen doğulu olan batılılaşmış kimliği temsil eder. Kafka kendi toplumunu yadsırken onları batılı Yahudiler olarak adlandırması, bu ikilemden kaynaklanmaktadır. Esas itibarıyla burada “Kafka’ya yapılan göndermenin sadece basit bir benzetme olmadığına dikkat ederek, anlam derinliğini yakalamak gerekmektedir. Kafka'nın evi kapalı bir yapıttır. Biçim ve form anlamında tamamıyla kapalı olup yoruma izin vermeyecek kadar da kesin bir söylemdir. Daha 1974 yılında henüz tarzı tam olarak oturmamasına rağmen olgunluk döneminin ilk felsefi söylemidir. Erol Akyavaş'ın içinde taşıdığı aslında beraberinde getirdiği, yaşamından damıtılmış ilk örnektir. Bu tavır, sanat yapıtının kökeninin nereden kaynaklandığının sorusuyla bir kez daha yüzleştirir bizi. Her ne kadar Erol Akyavaş Tasavvuf düşüncesine dair “Gülşen-i raz”ı iki yıl önce okumuş olsa da içindeki engellenemez olan sesi takip ederek bu noktaya varmıştır.

Yapıtı sadece tasavvuf düşüncesi açısından yorumlamak da sanatçının akılcı realist yanına yapılan bir haksızlık olacaktır. Yapıtın kavramsal boyutu bu resimde tasavvuf düşüncesinin çok uzağında durmamaktadır. İslam mitolojisinin simgelerinin kullanılmış olması “o”nun tamamen öyle olduğunu açıklamaz ve tasavvuftaki Zahir ve Batın ilişkisini devreye sokar. Zahir olan bir noktadan sonra yerini batın olan anlamın derinliğine bırakır. Artık yapıtın imgesi ya da Akyavaş'ın deyimiyle “mana”sı her şeyin önüne geçmektedir. İşte tam da burada Geometrik dikdörtgen yapıtının önünde duran [ki bu yapıtın Kâbe olduğunu varsayıyoruz] gölge, gerçeklikle arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir.

Sanat yapıtının yaratılması aşamasında kökeni ve bilgisi ile ilgili kaynak aramak gerekirse, Kafka'yla Akyavaş arasındaki bağın nasıl bir bağ olduğu sorgulamak gerekmektedir. Kafka'nın kimliği ve yapıtları arasındaki bağ, araştırmacılar tarafından

derinlemesine incelenmiştir. Ayrıca bu inceleme teolojik açıdan da değerlendirilmiş, yazar için Yahudilerin umutsuz peygamberi sıfatı yakıştırması da yapılmıştır. Erol Akyavaş için de bir gazete kupüründe ‘Doğu’nun Kafka’sı’ benzetmesi yapılmıştır. Ancak kendisini bu denli Kafka’yla özdeşleştirip manevi bağ kuran bir sanatçının yaratma serüveninin, ortak kaygıdan ileri gelmiş olma ihtimali daha yüksektir. Yahudi mistizmi ile Kafka’nın dünyası arasındaki ilişkiye bakarsak, başlangıçta Yahudiliğe soğuk bakan kuşkucu tutumu zamanla değişmiş, yerini dine yaklaşma konusunda ciddi bir çabaya bırakmıştır.

Mitsizim Kafka’nın romanlarında “K” ve “mahkeme” motifi gibi imgelerle sanatını zenginleştiren ve anlamı derinleştiren bir yapıya dönüşür. Erol Akyavaş başlangıçta olmasa bile sonradan mistizmin sembolik dilini sanatında baskın bir tema olarak kullanmıştır. Kafka “tanrının ancak kişisel olarak kavranabileceğini, her insanın kendine göre *bir* yaşamı, kendine göre tanrısı vardır. Kendi savunucusu kendi yargıcı vardır.” (Hofman,2009:24) Taşrada düğün hazırlıkları kitabında bu düşüncesini “insan, içinde yok edilemez bir şeye, sürekli güven duymaksızın yaşayamaz; ancak gerek yok edilemez, gerek ona duyulan güven, saklı kalabilir. Bu saklı kalışın dışavurumlarından biri de kişisel bir tanrıya inanmaktır,” (Hofman,2009:145) özdeyişi ile dillendirir

Erol Akyavaş bir tanık değildir. O hayatın içinde bir insandır. Görsel anlamda bize sunduğu “Kafka’nın Evi” resminde herhangi bir tanıklığın ifadesine rastlayamayız. Eserini ‘Kafka’nın Evi’ olarak tanımlamasının sebebi bekli de bireyin huzura ve güvene ihtiyacı olduğu bir dönemde, gerçek sığınağın kendi tanrısı olduğu hakikatini kavramasıdır. Kafka’nın tanrısı sanattır. Sanatçının kurtarmak istediği şey insanın özgürlüğüdür ve Sanat özgürleşmenin en kesin yoludur.