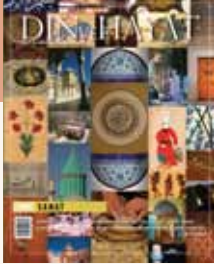




el-Fettâh (c.c.)



Din insanı mutlak güzele davet eder. Hem bu davet hem de davete icabet en güzel şekilde yapılmalıdır. Zira Nebî aleyhisselâm “Allah güzeldir güzeli sever” buyurmuştur. İslam’a kendini teslim eden Müslüman Rabbinin kelâmını da peygamberinin hadisini de farklı usullerde yazmakla yetinmemiş, etrafını da ince ince süslemiştir. Mâbedini sadece ibadet edenlerin değil, görenin dahi vecd duyacağı şekle getirmek için yüzyıllarca çaba sarfetmiştir. Yapılan her işin güzel yapılması gerektiği hadisi, inanan kişiyi çeşme yaparken, köprü kurarken, mezar taşı dikerken, velhasıl din ve dünyasıyla ilgili her işi yaparken işini aşkla, incelikle, güzellikle yapmaya özendirmiştir.

Her medeniyetin sanat anlayışında hem değişmezler, sabiteler hem de devrinin sanat anlayışının etkileri bulunmaktadır. Bunlardan birisinin iyi işlemediği zamanlarda sarsıntılar yaşanması muhakkaktır. Bu dengeye dair işaretlemler verebilmek için dosyamızda sanatın kendisi ve dinle olan ilişkisi hakkında pek çok yazıya yer verdik. İslam ve sanat ilişkisini Prof. Dr. Turan Koç, âyet ve hadislerde estetik konusunu Doç. Dr. Nurettin Turgay, Yahudilik ve Hristiyanlığın sanata bakışını Doç. Dr. İsmail Taşpınar, sanat-ideoloji etkileşimini Doç. Dr. Mazhar Bağlı inceledi. Prof. Dr. İlhan Özkeçeci İslâm sanatlarını nasıl tanımlamamız gerektiğine dair farklı bakış açıları geliştirmeye çalışırken Doç. Dr. Nusret Çam sanat ve sanatçı için nelerin gerekli olduğu konusunu tartıştı. Dr. Ayşe Taşkent bize İslâm Felsefesinde estetik kavramının serencamını anlattı. Osmanlı Devri sanatı hakkında Dr. Ahmet Ersoy’un, Dr. Mustafa Küçük’ün ve Mehmet Yüksel’in yazıları yeni perspektifler sunmaktadır. Mustafa Armağan yıllardır konuşulmakta olan İslâm medeniyetinin gerileyip gerilemediği meselesini tartışırken, Beral Madra çağdaş sanatın keyfiyeti hakkında bilgi vermekte, Prof. Dr. Örcün Barışta ise bizleri kuş evlerinin zarafet dünyasında bir gezintiye davet etmektedir. Daha geniş çaplı bir gezinti isteyenler için Abdülkerim Yatgın İstanbul’daki sanat merkezlerinden bir seçki hazırladı. Dosyamızda hat, musiki, resim, mimari, türbeler, mezar taşları, sinema ve minyatür de özgün yanlarıyla ele alındı.

Söyleşi teklifimizi kabul ettiği için Kültür bakanımız Sayın Ertuğrul Günay’a minnettarız. Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu, Yönetmen Derviş Zaim ve çok yönlü bir sanatçı olan Reza Hemmatirad bu sayımızda söyleşi yaptığımız diğer isimlerdir. Kitaplık bölümümüzde ise İslâm sanatlarına dair temel kitaplar sizin için incelendi.

Emeği geçen herkese teşekkürler.

Esenlik içinde okumanızı dilerim.

Saygılarımla
Emine Arslan

18 İSLÂM MEDENİYETİNDE SANATIN VE SANATÇININ OLMAZSA OLMAZLARI

Doç. Dr. Nusret ÇAM



72 SINIRSIZ ÖZGÜRLÜK SINIRLI İNANMA: SANAT VE DİN

Doç. Dr. Mazhar BAĞLI



34 HİRİSTİYANLIKTAKİ SANAT

Doç. Dr. İsmail TAŞPINAR



96 SÖYLEŞİ

Ertuğrul GÜNAY



56 BİR OSMANLI DEVLET ADAMININ KALEMİNDEN OSMANLI SANATLARI

Dr. Mustafa KÜÇÜK



100 ÇAĞDAŞ SANAT

Beral MADRA



4 SANAT Prof. Dr. Turan KOÇ

8 İSLÂM SANATLARININ YENİDEN TANIMI SANATIMIZI YENİTEN TANIMLAMAK Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ

14 AYET VE HADİSLERDE ESTETİK Doç. Dr. Nurettin TURGAY

24 YAHUDİLİKTE SANAT TASAVVURU Doç. Dr. İsmail TAŞPINAR

28 İSLÂM FELSEFESİNDE ESTETİK Dr. Ayşe TAŞKENT

36 İSLÂM MEDENİYETİ GERİLEDİ Mİ? Mustafa ARMAĞAN

42 OSMANLI SANATI NASIL TANIMLANMALI? Doç. Dr. Ahmet ERSOY

46 SÖYLEŞİ Derviş ZAİM

52 SANATIN SULTANLARI Mehmet YÜKSEL

62 İSLÂM HAT SANATINDA TEMAYÜZ ETMİŞ KADIN HATTATLAR Dr. Hilal KAZAN

66 SÖYLEŞİ Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU

78 İSLÂM KÜLTÜRÜNDE RESİM SANATI İlyas CANIKLI

84 OSMANLI FETVALARINDA MÜZİK Dr. Pehlül DÜZENLİ

88 MÜSİKİNİN GERÇEK ANLAMI Savaş Ş. BARKÇİN

92 ÖZ Emre AROLAT

104 SÖYLEŞİ Reza HEMMATİRAD

110 DÜN BUGÜN BAĞLAMINDA CAMİ MİMARİSİNİN YARININA BAKABİLMEK Yrd. Doç. Dr. Murat ORAL

114 İSTANBUL'DA SANAT MERKEZLERİ Abdülkerim YATĞIN

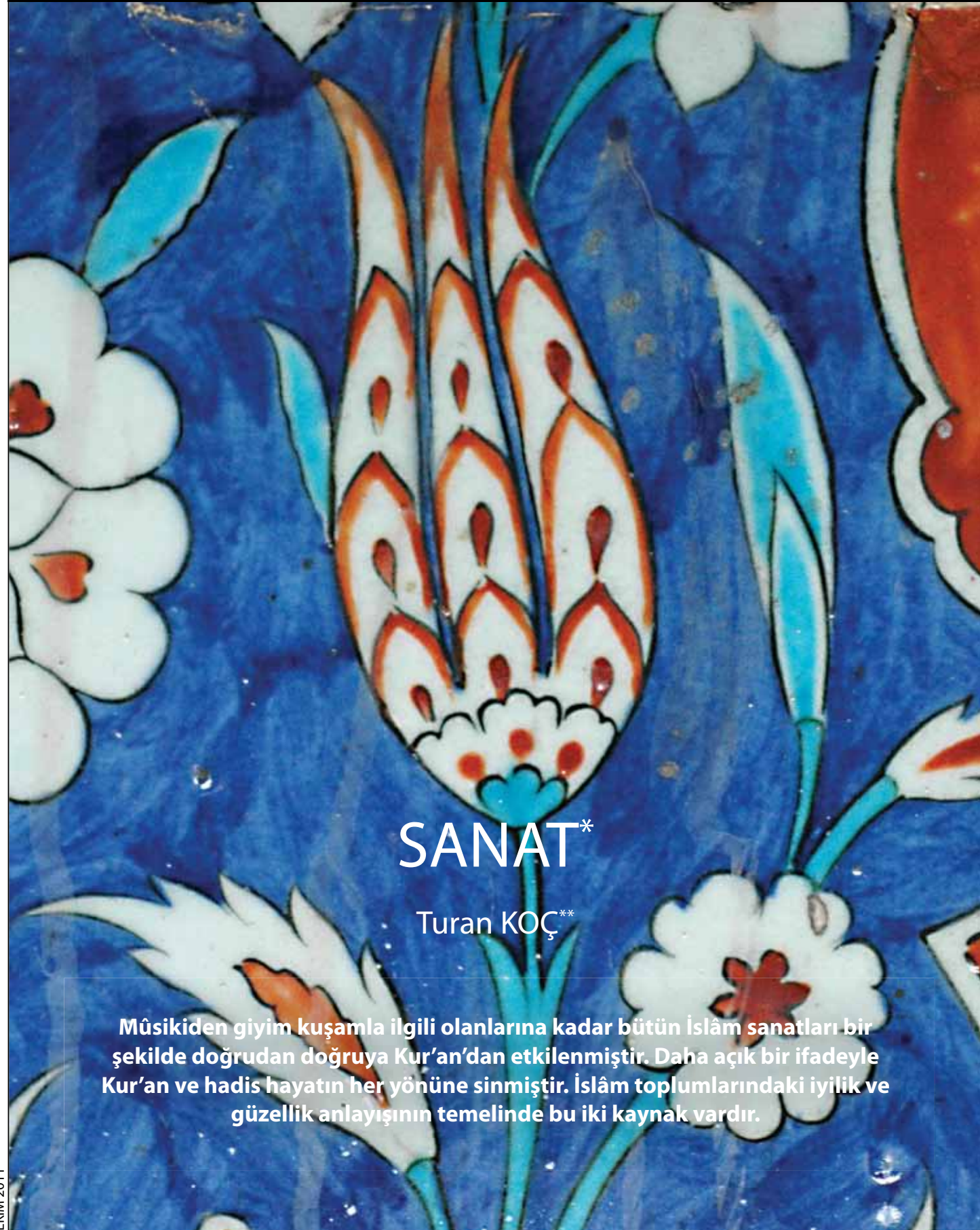
122 TÜRKLERDE DEFIN OLGUSU VE İSTANBUL PADİŞAH TÜRBELERİ Hayrullah CENGİZ

130 OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİ İSTANBUL CAMİLERİNDEN KUŞEVLERİ Prof. Dr. H. Örcün BARIŞTA

134 OSMANLI MEZAR TAŞLARINDA SANAT DETAYLARI

138 TASAVVUFUN İSLAM SANATLARINA TESİRİ Necdet TOSUN

140 KİTAP Kâmil BÜYÜKER



SANAT*

Turan KOÇ**

Mûsikiden giyim kuşamla ilgili olanlarına kadar bütün İslâm sanatları bir şekilde doğrudan doğruya Kur'an'dan etkilenmiştir. Daha açık bir ifadeyle Kur'an ve hadis hayatın her yönüne sinmiştir. İslâm toplumlarındaki iyilik ve güzellik anlayışının temelinde bu iki kaynak vardır.

□ Arapça'da san' (sun') "yapmak, etmek", sana' "işinde mahir olmak", san'at ise "yapılan iş, meslek" anlamına gelir. Terim olarak sanat "maddî veya zihnî bir iş ve çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem" diye tarif edilmiştir. Yine Arapça fen kelimesi "bir işte maharet kazanmak, süslemek" mânasında masdar; "bir meslek veya sanatla ilgili özel kuralların bütünü, ilmî nazariyeleri el yatkınlığı ve öğrenimle elde edilen vasıtalarla uygulama, akla ve kalbe en yüksek güzellik tadını verecek şekilde bir duygu ve düşüncüyü ifade çabası" anlamlarında isim olarak kullanılmıştır.

İslâm sanatı bütün tezahür şekilleriyle İslâm'ın varlık ve hayatı algılayış ve anlamlandırış biçimini yansıtır. Diğer bir ifadeyle İslâm sanat eserleri onları ortaya koyanların inanç ve hayat tarzlarının en somut göstergesidir. Bu sanat İspanya'dan Endonezya'ya, Orta Asya'dan Büyük Sahrâ'nın güney uçlarına kadar birbirinden çok uzak ülkeleri birleştiren bir kültürün ve medeniyetin ifadesidir. Başta mimari eserler olmak üzere hat, mûsiki ve tezhipten giyim kuşamla ilgili olanlarına kadar bütün sanat eserleri bu geniş alanda bir geleneğin inanç ve hassasiyetini, sosyal ve ekonomik yapısını, politik motivasyonunu ve görsel duyarlılığını göz kamaştırıcı bir şekilde dışa vurur. İslâm sanatı İslâm mâneviyatı ve dünya görüşünün biçimler alanındaki bir açılımıdır. İslâm sanat eserleri dönemden döneme ve bölgeden bölgeye çeşitlilik gösterse de bunların gerek mânevî amaçlarındaki birlik gerekse sergiledikleri estetik zevk ve anlayıştaki tutarlılık İslâm'ın güç ve soluğunun açık bir kanıtıdır.

İslâm sanatının başlangıçtan beri değişmeyen temel niteliği özgün üslûbu, motif zenginliği ve kendine has mimari sistemiyle aynı inanç ve zihniyet dünyasının estetik bir yansıması olmasıdır. Söz konusu nitelik medeniyet tarihi bakımından hemen göze çaracak şekilde belirgindir ve bu bakış açısından İslâm sanatı, Bizans'tan Rönesans'a birbirinden oldukça farklı aşamalardan geçmiş hristiyan sanatından ayrılmaktadır. Müslüman sanatçı, bir Rönesans ressamı gibi eski üslûptan kopmayı ifade eden köklü bir yenilik arayışı içinde olmaktan ziyade kendinden önceki üslûbu birtakım ince çeşitlemeler ve uyarlamalarla yenileyerek ihya etmek istemiştir. Onun bağlı bulunduğu geleneği yenileyerek geleceğe taşıma kaygısı, İslâm sanatındaki tarihsel sürekliliğin

zihniyet dünyasıyla ilgili sebeplerinden biridir. Fakat bu durum İslâm sanatının tarih boyunca aynı kaldığı, hiçbir değişme ve gelişme göstermediği anlamına gelmez. Kültürel coğrafya ve tarihsel şartlarla alâkalı belirli hususların İslâm sanat geleneğini özünden koparmayan birtakım farklılaşmalara sebep olduğu da âşikârdır. Bu farklılaşmanın erken safhalarında özellikle mimari ve dekorasyon alanıyla ilgili olarak Bizans, Sâsânî ve Mezopotamya kültüründe popüler olan sanatsal öğelerden istifade edildiği bir gerçektir. Ancak İslâm medeniyeti kendine has kimliğini geliştirdikçe Bağdat, Suriye, Mısır, İran, Orta Asya, Hindistan, Anadolu, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Endülüs kültür coğrafyasında ortaya konan sanat ürünleri özgün üslûbunu daha belirgin biçimde kendini gösterecektir. Kısacası dârülselâmın bu geniş coğrafyasında müslümanlar yerel şartlar, dış birikimler, teknik imkânlar ve sosyopolitik isteklere göre nisbî farklılıklar gösterse de temellerini İslâm mâneviyatından alan dünya görüşlerinin güçlü yönlendirmesiyle İslâmî bir sanat üslûbu geliştirmeyi başarmışlardır¹.

İslâm sanatının hem oluşum hem olgunluk döneminde şu hususlar ilham kaynağı olmuştur: 1. Allah'ın birliğini, O'nun zaman ve mekândan bağımsız olduğunu vurgulayan tevhid ve tenzih ilkesi; 2. Camide kılınan namaz; 3. Cami mimarisi için bir ilk örnek teşkil eden Mescid-i Nebevî; 4. Bilgi ve irfan açısından en değer-

li kaynak olan Kur'an ve hadis. Bu kaynaklara sadakatle natüralizm ve tasvirden, buna bağlı olarak perspektif ve gelişmeden uzak duruş, üslûplaştırma, simetri, hareket doğurucu şekilcilik ve sonsuzluk fikrine yapılan vurgu İslâm sanatının şekil ve gaye birliğini sağlayan hâkim özellikleri olmuştur².

Hat ve arabesk gibi çeşitli sanat dallarını da bünyesinde barındıran mimarinin İslâm sanatında en ön sırada yer aldığı söylenebilir. Mimarinin İslâm sanatları içindeki bu önceliğinden ve kutsal sanatın dindeki ayrıcalıklı yeri ve öneminden dolayı Titus Burckhardt, "İslâm nedir?" sorusuna kısaca Kurtuba Camii'ni veya Süleymaniye Camii'ni göstererek karşılık vermenin mümkün olduğunu söyler. Farklı dönem ve bölgelerde ortaya konmuş sanat eserleri çeşitli merkezî tezahürlerinde İslâm'ın ruhu ile daima uyum içinde olmuştur. Bu bakımdan İslâm sanatını "İslâm dini ya da medeniyetinin en derunî

İslâm sanatının başlangıçtan beri değişmeyen temel niteliği özgün üslûbu, motif zenginliği ve kendine has mimari sistemiyle aynı inanç ve zihniyet dünyasının estetik bir yansıması olmasıdır.

yönünün kendi tarzında bir dışa vurumu” diye tanımlamak mümkündür. Sanatın özü olan güzellik İslâmî dille ilâhî bir niteliktir. Zira, “Allah güzeldir, güzelliği sever”³. Bu anlayış İslâm estetik duyarlılığının özünü oluşturan, İslâm sanatının sürekli göz önünde bulundurduğu bir ilke olmuştur. Buna göre güzellik olgu ve olaylar dünyasındaki görünüşdür; güzel varlıkları ve güzel şeyleri âdeta bürüyen bir örtüdür; ancak Tanrı’da veya başlı başına ele alındığında bâtinî bir güzelliktir. Kısaca güzellik, bu âlemde tezahür eden bütün ilâhî sıfatlar içinde Allah’ı en dolaysız biçimde hatırlatan ilâhî bir niteliktir.

İslâm sanatı duygu yahut duyusalla ilgili olmaktan çok fikrî yönü ağır basan, gerilimlerin giderildiği bir sükûn ve âhenk sanatıdır. Gerilimin giderilmesi ağırlıklı olarak yüzey tezyinatının zarafetiyle elde edilir. Öyle ki bu tezyinatta kalıp veya örüntüler, çok iyi tanımlanmış alanlara inhisar ettirilmiştir; fakat aynı zamanda bu kalıplar sınırsız imkân ve uzanımlara sahip bir sonsuzluk fikrini sergiler. Ana ilke tekrardır, yani motif ve desenlerin sürekli ve dönüşümlü kullanılmasıdır, bununla elde edilmek istenen sonuç ise natüralizmden kurtulmaktır. Minyatür sanatında perspektiften uzak durulmasının sebebi de tabiatı taklitten sıyrılma anlayışıdır. Dolayısıyla bilhassa bazı erken dönem eserlerinde görülen canlı varlık tasvirlerinin birer istisna, ana akımı temsil etmekten uzak denemeler biçiminde görülmesi gerekir.

Bu sanatta canlı varlık tasvirlerinin yer almamış olması kullanılan formların temsilî mânalarının bulunmadığı anlamına gelmez. İslâm sanatı kendi tercih ettiği formları yepyeni bir sembolik anlamda kullanmıştır. Fakat bu noktada sembolün sembolize ettiği aslın yerine geçmemesine özel bir önem verilmiştir. Bunun anlamı İslâm sanatının tasvirden kaçınmasının bilinçli bir seçim olduğu gerçeğidir. İslâmî duyarlılık, tasvirle onun tasvir ettiği şeyi bir şekilde özdeşleştiren bir tutumun farkında olarak sembolden sürekli uzak durmuştur⁴.

İslâm sanatında çok çeşitli tezyinî yol ve yöntemle karşılaşılmaktadır. Akla gelebilen hemen her türlü teknik kullanılmış, geometrik soyut birimlerden bitkisel kalıplara, alabildiğine farklı üslûplardaki zarif yazılardan hem dinî bir imaj (resim anlamında değil) hem tezyinat görevi yapan muazzam boyutlardaki müstakil kelimelere varıncaya kadar başka bir mimari ya da sanatta eşine rast-

Tevhid ve tenzih fikrini temsil tarzı İslâm sanatında ilâhî olanın ifade edilemezliğinin ortaya konması şeklinde gerçekleşir. İslâm’ın bu konudaki özgün çözümü, tezyinatta âdeta her türlü bireyleşmeyi inkâr ederek sonsuz tekrar düzeni içinde natüralizmi bilinçten uzaklaştırmak şeklinde olmuştur.

lanması imkânsız, çok zengin bir desen repertuarı oluşturulmuştur. Özellikle iç mekânlara hasredilmiş bu tezyinatın olağan üstü bir etkileyciliği vardır. Elhamra Sarayı’nda en güzel örneğiyle karşılaşılan bu tezyinat anlayışının ruhu, bu eserleri meydana getiren İslâm’ın özündeki tevhid ve tenzih ilkesi, yani

âlemin metafiziksel olarak algılanışdır. Bu tezyinat tasavvurunun ve genel anlamda mimari anlayışın hakkını verebilmek için bunun kesinlikle İslâm’ın ruhunun çeşitli tezahürlerinden biri olarak okunması gerekir.

Tevhid ve tenzih fikrini temsil tarzı İslâm sanatında ilâhî olanın ifade edilemezliğinin ortaya konması şeklinde gerçekleşir. İslâm’ın bu konudaki özgün çözümü, tezyinatta âdeta her türlü bireyleşmeyi inkâr ederek sonsuz tekrar düzeni içinde natüralizmi bilinçten uzaklaştırmak şeklinde olmuştur. Bu sanat, tabii olmayan bir şeyin aynen tekrarı ile tabii olmama durumunu anlatmanın en iyi yollarından birini bulmuştur. Öyle ki, eğer sanatçı bu yolla sonsuzluğu ve ifade edilemezliği estetik biçimde ifadeye kavuşturabilirse sonucun “lâ ilâhe illallah”a varması mümkündür; çünkü artistik temsilin öne aldığı ve bir yerde muhtevası olan sonsuzluk ve dile getirilemezlik kendini tabii olmayanın bir niteliği diye takdim edecektir⁵. Allah’ın duyusal olarak ifade edilemez olduğu gerçeğini aynı yolla anlatmaya çalışmak insanın hayal gücünü şaşırtacak boyutlarda olsa da böyle bir şey imkânsız değildir, İslâm’ın artistik dehasının o muazzam başarısı da burada yatmaktadır. İslâm sanatında tabiatın estetik temsili işinde natüralizmin inkârı ve üslûplaştırmanın teşvik edilmesi aslında teşbihî bir ulûhiyyet anlayışına şiddetle karşı duruşu tamamlar. Bu anlayışın ilhamını doğrudan doğruya Kur’an’dan aldığı rahatlıkla söylenebilir.

Aslında mûsikiden giyim kuşamla ilgili olanlarına kadar bütün İslâm sanatları bir şekilde doğrudan doğruya Kur’an’dan etkilenmiştir. Daha açık bir ifadeyle Kur’an ve hadis hayatın her yönüne sinmiştir. İslâm toplumlarındaki iyilik ve güzellik anlayışının temelinde bu iki kaynak vardır. Kur’an özellikle güzel okunduğunda ses öyle sürükleyici olur ki insan peşpeşe gelen âyetlerle susuzluğunu gidermeyi, sükûnete ermeyi bekler. Ardından süreç bu dalgalanışlar içinde yeniden başlar. (Fakat kişi asla kanmaz). Bu tecrübenin her bir âyetle tekrar edilmesi bilinci kavrar ve ona süreklilik kazandıracak bir

hız ve hareket verir. Âyetlerin anlam ve biçim bütünlüğü Allah’ın izzet ve azametini sezdirme yolunda tam bir birlik oluşturur. Âyetlerin bu tekrarlanan dalgalanışı sonsuzluğa doğru bir hareket başlatırken beraberinde gelen anlam dokusu da bu harekete bir istikamet verir. Ama bu asla Allah’ın bir bilgi nesnesi olduğu anlamına gelmez. Allah’ın ifade edilemezliğinin, sonsuzu taklidin mümkün olmadığı ve aşkın olanı temsilin imkânsızlığının derinden hissedildiği yer de burasıdır. Bizim Allah’ı bilmemiz kesinlikle imkân dışıdır; ancak O’nun sezilemezliğini sezmemiz, bu suretle yine de O’nun hakkında bir sezgiye ulaşmamız mümkündür⁶. Kur’an’ın önemle vurguladığı bu husus İslâm estetik ve sanat anlayışının özünü oluşturur. Esasen Kur’an bir açıdan bakıldığında ilâhî bir sanat eseridir ve onun ritim, âhenk ve belâğatinin derinden sarsmadığı bir müslüman yoktur.

İslâm sanatları içinde hat sanatı denebilir ki İslâm’ın bir ibdadıdır. Bilindiği gibi İslâm kitap haline gelmiş kelâma dayanır ve Allah’ın iradesinin en dolaysız ifadesi olan kelâmını O’na yaklaşmanın en uç noktası olarak telakki eder. Allah aşkın olduğundan O’nun iradesiyle ancak vahiy eseri olan Kur’an aracılığıyla ilişkiye geçilebilir; dolayısıyla kelâm en büyük saygıya lâyıktır ve güzelliğinin şanına yaraşır biçimde gösterilmesi gerekir. Kur’an’ın kutsallığı ve ona gösterilen saygı bütünüyle İslâm’a özgü olan hat sanatının doğmasına vesile olmuştur. Amaç, sesli okunan âyetlerin kulak için doğurduğu işitsel tecrübe kadar güzel olan bir tecrübeyi göze yaşatmaktır. Bu arada tezhip de mukaddes metnin yazıya dönüşmüş güzelliğinin yaşatacağı tecrübeye doğrudan bir katkı sağlar. Yazı ve tezhip, insanı görsel ve duyusal olandan ayırarak her yerde hazır ve nâzır olan ilâhî aşkınlıkla buluşturmayı hedef almıştır⁷.

Bütün İslâm sanatlarının göz önünde bulunduruğu tekrar ilkesinin şiir için de söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Bu şiir her biri aynı ölçü ve kalıptan oluşmuş, kendi kendine yeten, tam ve bağımsız dizelerden oluşur. Okurken veya dinlerken şiirden alınacak zevk bir yerde bu kalıpların yakalanmasına bağlıdır. Şüphesiz kelimeler, kavramlar ve idrake bağlı inşâ her

dizede farklıdır; bunlar, tıpkı değişik renklere boyanmış arabesk birimlerinde olduğu gibi bir bakıma renk değişimini sağlayan şeylerdir, ancak yapısal form bütün şiir boyunca hep aynı kalır. Bu yapıya onun estetik yapısını bozmadan başından veya sonundan herhangi bir ilâvede bulunmak mümkündür. Mûsikide de şiirdekine benzer özelliklerle karşı karşıya gelinir. Mûsikiyi bütün bilgilerin, bütün felsefelerin üstünde Allah’a en ziyade yaklaştıran bir olgu olarak ifade eden yaklaşım da bu olmalıdır. Batı edebiyatında estetik açıdan gelişme öne çıkar ve durum ister fikrî ister hayalî olsun tekrarı dışarıda bırakır. Tekrar gelişmenin zıddı ve olumsuzlanmasıdır. İki kültür arasındaki bütün görsel sanatlar için söz konusu olan farklılık İslâm şiiriyle Batı dramı için de geçerlidir. Esasen İslâm sanatı sanatçı açısından bakıldığında da belirgin bir şekilde bireyüstüdür. Bu farkın sebebi, İslâm şiirinin ve genel olarak sanatının arka planında Kur’an’ın dil ve üslûbunun bulunmasıdır⁸. Batı sanatı ağırlıklı biçimde insanı merkeze aldığı halde İslâm sanatı merkeze ilâhî olanı yerleştirir. Bu sanat insanın çeşitli durum, çelişki ve çatışmalarını sergilemeye hemen hemen hiç önem vermez. Bu bakımdan sanatçı da sanatın veya trajik olanın ağına düşmez. Onun ilk ve son tutkusu ilâhî olandır. İslâm sanatının en başta gelen özelliği sürekli ilâhî olanla temas halinde bulunduğunun bilinciyle dolu olmasıdır. Onun var oluşunun ve asaletinin kaynağı da budur.



D İ P N O T L A R

- 1- D. T. Rice, *Islamic Art*, Toledo 1986, s. 7-10.
- 2- Ismail R. al-Faruqi, "Islam and Art", *St.I, XXXVII (1973)*, s. 81- . 109; L. Lamya' al-Faruqi, "Islam and Aesthetic Expression", *Islam and Contemporary Society* (ed. Salem Azzam), London 1982, s. 191-212.
- 3- Müslim, "İmân", 147; İbn Mâce, "Duâ", 10.
- 4- O. Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven 1973, s. 91-93, 210.
- 5- al-Faruqi, a.g.m., s. 90-91.
- 6- T. Burckhardt, *Art of Islam: Language and Meaning* (trc. I. P. Hobson), Westerham 1976, s. 1, 39-63; al-Faruqi, a.g.m., s. 95-97.
- 7- (Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı* (trc. Ahmet Demirhan), İstanbul 1992, s. 40; Lings, *Splendours of Qur'an Calligraphy and Illumination*, Liechtenstein 2005, s. 14-122).
- 8- Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", *Din ve Sanat* (nşr. ve trc. Burhan Toprak), İstanbul 1937, s. 17 vd.; Cemil Meriç, *Mağaradakiler*, İstanbul 1978, s. 63-64.

İSLÂM SANATLARININ YENİDEN TANIMI SANATIMIZI YENİDEN TANIMLAMAK

İlhan ÖZKEÇECİ*



□ Hayatımız boyunca pek çok yerde karşımıza çıkan ve herkesin kendince bir anlam yüklediği sanat, insanların ve toplumların tarih boyunca kullandıkları en etkili iletişim araçlarından biridir; hislerin paylaşılması yanında inançların aktarılmasını, kültürlerin yayılmasını sağlayan, yönetimlerin gücünü pekiştiren kalıcı ve sürekli bir olgudur.

Geleceğe kendinden bir iz bırakmanın en güzel yolunun sanat eserleri olduğunu gören her medeniyet kudretini simgelemek, kalıcı olmak, kültürünü, inancını, duygularını ve değerlerini aktarmak için sanat eserleri üretmiştir. Tarih boyunca dikili anıtlardan, ihtişamlı mimari formlardan küçük kullanım eşyalarına kadar çok değişik biçimlerde üretilen eserler, farklı toplumları tanımada en değerli belgesel kaynaklardır. Eski medeniyetler asırlar önce fiilen yok olup tarihte kalsalar da ortaya koydukları özgün sanat eserleri sayesinde hâlâ yaşamaktadırlar.

Çeşitli medeniyetlerin katkısıyla binlerce yıldır kullanılagelen estetik anlayışların, normların geliştiği sanat ortamını biçimlendiren ve yönlendiren büyük ölçüde inanç ve düşünce sistemleri olmuştur. Âbidevi değerdeki tarihî eserlerin çoğu bir mâbed veya bir anıt mezardır, yapılan resimler, heykeller hep inanç sistemiyle alâkalı simgesel özellikler taşır.

Sanat ve estetik dünyasına en büyük katkıyı sağlayan unsurlardan biri de İslâm medeniyeti olmuştur. İslâm; doğuşundan sonra mucizevî bir hızla çok geniş bir coğrafyaya yayılmasıyla, girdiği bütün toplumlarda kurduğu güçlü etkileşimle, getirdiği aşkın değerleri ve hayatı biçimlendiren ilkeleri ile her alanda olduğu gibi sanat alanında da muhteşem bir devrim gerçekleştirmiştir. İslâm'ı kabul eden her coğrafya, her toplum mutlaka gelişmiş bir medeniyet çevresine girmiş ve her alanda bulunduğu durumdan çok daha ileri bir yaşam tarzına kavuşmuştur. Dolayısıyla İslâm'ın toplumlara ilk kazandırdığı, yüksek bir medeniyet seviyesi olmuştur.¹

Tüm dünyayı etkileyen ve evrensel bir mesaj olmasıyla zamanları ve mekânları aşarak gelişen güçlü ve köklü bir olgu olan İslâm'ın sanatı, aynı ruh birliği içerisinde fakat farklı biçim ve renklerle yapılmış uygulamalar olarak değerlendirilebilir. İslâm temel düsturları verir, buna aykırı düşmediği sürece hayatın içinde varolan kültürel özellikler, gelenekler, âdetler, zevk-

ler sanatı farklı biçimlendirir. Bu esneklik ve serbesti içinde bir yandan İslâmî unsurları temel alan, diğer yandan yerel gelenekler ve farklı kültürlerle açık bir sanat anlayışıyla inanılmaz bir çeşitlilik gelişir. İslâm sanatındaki çeşitlilik, temeli İslâm inancı olan ana kaynaktan beslenerek gidebildiği kadar uzaklara uzanan ve kaynağı unutmadığı sürece hiçbir sınırı olmayan ırmaklara benzer.

Türkler Müslümanlık öncesi birikimleri, kültürleri ve özgün gelişmiş sanat anlayışını Müslümanlıkla birleştirerek gerek teknik, gerek ifade itibarıyla üstün seviyede ve bütün dünya sanatları arasında saygın bir mevki işgal eden, estetik değeri yüksek muhteşem sanat eserleri ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla Türk sanatı İslâmiyet'ten etkilendiği kadar, eğitimde, kurumsallaşmada, siyasî ve askerî yapılanmada, mimarî yapılar, süsleme ve resim sanatında yeteneklerini bu medeniyet içinde geliştirerek birçok yönden İslâm medeniyetini etkilemiş ve Türk sanatı bu medeniyet çerçevesinin en önemli unsurlarından biri olmuştur.

Türk-İslâm sanatında genel olarak mimari, yazma kitap sanatları, edebiyat, müzik ve süsleme sanatları öne çıkar. Batıda yazı (hat sanatı anlamında) bir sanat dalı olarak gelişmediğinden yazı ve yazma kitap sanatları bu sınıflandırmalarda yer almaz; ama Türk sanatında şahane hatları, tezhipleri, ciltleri, resimleri ile yazma kitap sanatları başlı başına muhteşem bir gelişme göstermiştir. Başta hat sanatı olmak üzere, tezhip sanatı, resim sanatı, cilt sanatı, ebru sanatı yazma kitap sanatları içinde yer alır. Yazısını, süslemesini, cildini ayrı ayrı usta sanatçıların yaptığı yazma eserler şahsî birer ürün olmayıp bir ekip çalışmasıyla ortaya çıkan kolektif çalışmaların ürünü olmuştur. Bilinçli bir tercihle figüratif unsurlardan uzak duran Türk-İslâm sanatında kitap sanatları çerçevesinde mükemmel resimler yapılmıştır.

Kadim medeniyetlerin süregelen bir anlayışı olarak Osmanlı döneminde de sanata ve sanata çıya büyük önem veren yö-



neticiler, saray bünyesinde bir nakışhane kurmuşlardır. Nakışhanede bir yandan yöneticiler için birbirinden değerli eşsiz sanat eserleri üretilirken diğer yandan mimari, cam, deri, ahşap, dokuma, kitap,

kumaş, silah, mücevher, halı, çini, maden gibi farklı sanat dallarındaki ürünler için kompozisyonlar hazırlanmıştır. Nakışhanede tezhip yapan sanatçılar, özellikle baş nakkaş unvanı alarak nakışhaneyi yöneten ünlü ustalar aynı zamanda usta tasarımcılardır. Sanatta zaman içinde görülen tüm ekoller, akımlar, üslup değişiklikleri, yenileşmeler, bütün sanat kollarında görülen klasik süsleme motifleri ve kompozisyonlar, hep bu sanatçıların hayal gücünün ürünü olmuştur. Tüm kompozisyonların aynı merkezden tasarlanmış olması Türk sanatında inanılmaz bir üslup birliği oluşturmuştur. Mükemmel bir üslup birliği içinde gelişen süsleme sanatları Türk sanatında yazıların ve yapıların tamamlayıcısı olarak her dönemde büyük önem taşımıştır.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde başlayıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra artarak devam eden Batılılaşma sürecinde sanat faaliyetleri ve eğitimi "Çağdaş Türk Sanatı" ve "Geleneksel Türk Sanatı" olarak iki farklı yolda ilerlemeye çalışmıştır. Bu süreçte Batılı toplumların sanatını taklit etmek, çağdaşlığın ve gelişmişliğin gereği olarak kabul edilir. Klasik sanatları devam ettirmek ise geçmişte kalan ve çağdışı olan bir sanat anlayışının sürdürülmesi olarak görülür.

Yaşanan modernleşme hercümerci içerisinde uzun bir süredir Batı'nın hâkim güç olma sürecinde diğer toplumlara dayattığı evrimci pozitivist düşünce biçimi içinde şekillendirilmiş sanat tarihi anlayışıyla gönüllü olarak kendi eliyle kendi hazinelerini talan eden Türkiye, gelineen noktada -maalesef- yerine yenisini koyamayacağı çok şeyler kaybetmiştir.

Bugün Türk toplumunda sanatın akisleri (yansımaları) bir yönüyle Batı düşüncesinden esinlenen çağdaş-modern-kavramsal gibi isimlerle ifade edilen ve medyatik yönü güçlü olan etkinliklerin ce-

Sanatçı tabiatı taklit etmez, onun ötesinde var olan aşkın değerlere ulaşmayı, dünyayı bir hayal âlemi veya imajlar dünyası olarak görüp, maddeden sıyrılarak mâna âlemine yükselmeyi hedefler.

koymaya çalıştıkları geleneksel (milli-klasik) sanat faaliyetleri kendini gösterir. Günümüzde kamu ve özel çok çeşitli kuruluşlarda geleneksel sanatların eğitimi verilmekle beraber bunlar arasında ciddi bir diyalog veya koordinasyon bulunmamaktadır. Günümüzde, güçlü bir vizyonu olmayan geleneksel sanatlar sadece yazma kitap sanatları olarak sınırlandırılıp tablolara hapsedilmektedir.

Bugün sanal bir ayrımla ve sabıkalı bir isimle topluma sunulan, özünden ayrılmış "geleneksel sanat" sadece biçim üzerinden okunup yorumlanmaktadır. Artık tekdüzeleşmiş biçim kalıplarının yeniden üretmek olarak algılandığı, anlamın bir yana bırakılıp, görünenin dekoratif yorumunun peşine düğüldüğü için, geleneksel sanatların sanat mı zanaat mı olduğu bile tartışılmaktadır.

Bu kapsamlı konuda günlük tartışmaların sığığından kurtulup zaman ve mekân olarak biraz daha uzaktan, daha geniş bir perspektiften bakarak, büyük resmi görmemiz gerekiyor. Böylelikle daha net, daha anlaşılır bir manzara ortaya koyabilir, özellikle uluslararası arenada sadece bizim değil tüm dünyanın ihtiyacı olan yepyeni bir sanat anlayışı oluşturmak için isabetli öngörüler geliştirebilir ve ufuk açıcı öneriler sunabiliriz.

İslâm sanatları cami, kale, köprü, türbe, medrese, şifahane gibi başta mimari eserler olmak üzere çok çeşitli alanlarda hayat bulmuş, mekânları yaşanır hale getirmiş, dekore etmiş, kullanım eşyalarından kıyafetlere kadar hayatın tamamını kapsayan yepyeni bir bakış getirmiştir. Meselâ bizim tarihte bir karmaşa devri olarak bildiğimiz 14. yüzyılda yaşayıp dünyanın pek çok yerini gezen ünlü seyyah İbn Battuta seyahatnamesinde; misafirperver ahileri, cömert beyleri, saygın

Sanatsal üretim tıpkı bilimsel gelişmeler, teknik tasarımlar gibi bir toplumun kültürel değerlerinden, günlük yaşantısından, inançlarından, ekonomisinden, yönetiminden, sıkıntılarından, başarılarından, kısaca toplumun bütününden ayrı düşünülemez.

âlimleri, alicenap insanları, bereketli tabiatı ile Anadolu şehirlerini bir hayal ülkesi gibi anlatır.² Yahya Kemal, Aziz İstanbul adlı eserinde Haçlı ordularının tarumar edip bıraktığı ve yüzlerce yıl harap kalan İstanbul'un, fetihten sonra nasıl mamur edilip dünyanın incisi haline geldiğini anlatır.³

Türk-İslâm sanatının vârisleri olarak dünyanın en muhteşem mimari yapıları olan camileri, insan eli değmemişçesine ince ve mükemmel işlenmiş sayısız eserleri ile ancak ilâhî ilhamla açıklanabilecek göz kamaştırıcı bir mirasa sahibiz. Herkesin bir ucundan tırtıkladığı, istifade ettiği hatta istismar ettiği bu zengin, görkemli, muhteşem hazinelerin maalesef kühüne vakıf olamıyoruz. Sanat alanında söz, mevki, imkân sahibi olanlar çok ama ortada can alıcı bir sanatsal üretim yok, verim yok.

Bu sebeple İslâm sanatları denildiğinde durup iyice düşünmeli ve "bunun altyapısında neler vardı, hangi ruh ikliminde bu eserler meydana geldi, hakim olunan coğrafyaların bu duygulara nasıl etkileri oldu?" diye tefekkür edilmelidir. Sanat dünyasında nerede durduğumuzu belirlemek, sanata yüce bir anlam vererek özgün bir sanat çevresi geliştirmek için önce kendi sanat anlayışımızı tanımak gerek. Bizde nasıl bir sanat anlayışı vardı?

Sanatsal üretim, tıpkı bilimsel gelişmeler, teknik tasarımlar gibi bir toplumun kültürel değerlerinden, günlük yaşantısından, inançlarından, ekonomisinden, yönetiminden, sıkıntılarından, başarılarından, kısaca toplumun bütününden ayrı düşünülemez. Geçmişte üstün bir sanatsal seviyeye ulaşan Türk-İslâm toplumunun medeniyet tasavvurunu kavramak ve sadece sanat eserlerini değil, bütün bir yaşama biçimini görmek gerekir.

Sanatı biçimlendiren, içinden çıktığı kültürün inanç ve düşünce sistemidir ve doğal olarak sanatın en

temel ayrımı anlamlandırma farkıdır. Ruhu olmadan sanat olmaz, ruhunu tanımadan yapılan sadece biçim olur. Sanatın ruhu sanatçının inancıdır. Hiçbir toplum kendisine ait olmayan bir kimlikle, alıntı bir medeniyetle ve sanatla var olamaz. Bir milletin kendine özgü bir sanat tasavvuru olur; geleneksel, modern veya başka adlarla bölünemez, ayrılmaz, başka toplumlardan etkilense bile onun gibi düşünemez, zira bu durumda kendi olmaz. Dolayısıyla sanat alanında dünyadaki gelişmelere ayak uyduran bir yaklaşım yerine kendi kendini kındırabilen, kendi fikirlerini, kurumlarını, sistemlerini, tasavvurlarını geliştirebilen, en önemlisi gelişmeleri yönlendiren bir tutum benimsenmelidir.

Sanatsal etkinlikler, çok yönlüdürler ve tarihi süreç içinde kültürel farklılıklara ve zamana göre değişen veya dönüşen bir niteliğe sahiptirler. Sanatsal üretim ve beğeniler zaman içinde veya toplumlara göre değişmektedir. Bu nedenle zamanı iyi kavramak, çağın değişimlerini doğru okumak gerekir. Günümüz sanat faaliyetleri daha çok medyatik ortam desteğiyle bilinç altını şekillendirme çabalarından oluşan sinema, tv, bilgisayar (internet ortamları) gibi görsel çekiciliği yoğun unsurlarda öne çıkmakta ve kitleleri, özellikle yeni nesilleri biçimlendirmektedir. Farkına varmasalar bile insanların şuurlatına bu ve

benzeri pek çok imajın yerleştirildiği sinema sektörü toplumları yönlendirmede kullanılan büyük bir güçtür; istediği düşünceleri, davranış kalıplarını, ahlâk anlayışını veya korkuları öne çıkarıp, diri tutar, işine gelmeyenlerle ilgili ise yokmuş gibi davranır.

Sanatta tabiata ve insana bakış açısı önem taşır. Tabiatı sömürmek, ondan faydalanmak, yok etmek, istismar etmek, ona hâkim olmak amacından çok öte, tabiata ve yaratılmışlara sevgi, doğa düzenine hayranlık, ona zarar vermeden bütünleşme veya yararlanma



temel düşünme biçimi olmuştur. Zorlu hayat mücadelelerinde bile savaş, tabiata karşı bir başkaldırı olarak değil, onun kurallarıyla uyum içinde hayatta kalmak için verilmiştir.

Sanatçı tabiatı taklit etmez, onun ötesinde var olan aşkın değerlere ulaşmayı, dünyayı bir hayal âlemi veya imajlar dünyası olarak görüp, maddeden sıyrılarak mâna âlemine yükselmeyi hedefler. Herkesin gördüğünü değil, kendi ruh dünyasında şekillenen biçimlerle çirkinlikleri, vahşeti, gerilimleri barındırmayan bir sanat anlayışıyla ve güzel kaygısıyla eser verir.

Geçmişte kadim dünyanın en muhteşem medeniyetlerinden birini oluşturan ve bilimde, sanatta, ekonomide vb. her alanda insanlığa önder olan İslâm toplumları günümüzde zayıf, parçalı, etkisiz bir konumda bulunmaktadır. Tanımada bile sıkıntılı olduğumuz ihtişamlı sanat tarihimizi yeniden canlandırabilmek ve dünyada etkin bir konuma gelebilmek için daha bilinçli ve iyi niyetli bir yaklaşım göstermemiz ve çok daha fazla gayret etmemiz, çok çalışmamız gerekiyor.

Eski medeniyetler asırlar önce fiilen yok olup tarihte kalsalar da ortaya koydukları özgün sanat eserleri sayesinde hâlâ yaşamaktadırlar.

Toplum üzerinde etkisi çok büyük olan iletişim ve yayın organlarını, sanatsal boyutu tartışmalı bu görsel âlemi iyi analiz etmeliyiz. Bu alanda çağın gerçeklerini yakalayan, toplumu motive edici, özgün,

çok yönlü ve kendi kimliğimizi yansıtan yeni projeler geliştirmeliyiz. Bunların ötesinde sanata yeni boyutlar kazandırmak, yeni sanat alanları, farklı sanatsal faaliyetler geliştirerek bir çığır açmak ve böylece gelecekte takip edilen konumuna yükselmek düşüncesiyle hareket etmeliyiz.

Türk-İslâm sanatında sanat eserleri işlevsel, simgesel boyutlarıyla ve kültürel arka planıyla birlikte seyredilen birer obje değildir, hayatın içinde yer alırlar. Derin bir süsleme zevki ile oluşturulan ve her alanda görülen kompozisyonlar hem motif, hem kurgu, hem form, hem de bir felsefe ve bir fikir olarak algılanmalı ve anlamlandırılmalıdır. Bu kompozisyonlar İslâm düşüncesinin etkisiyle güzelliğin ilâhî bir sıfat olduğunu ve onun bu dünyada sayısız yansımaları bulunduğunu kabul eden bir sanat görüşünün ürünü olmuştur.

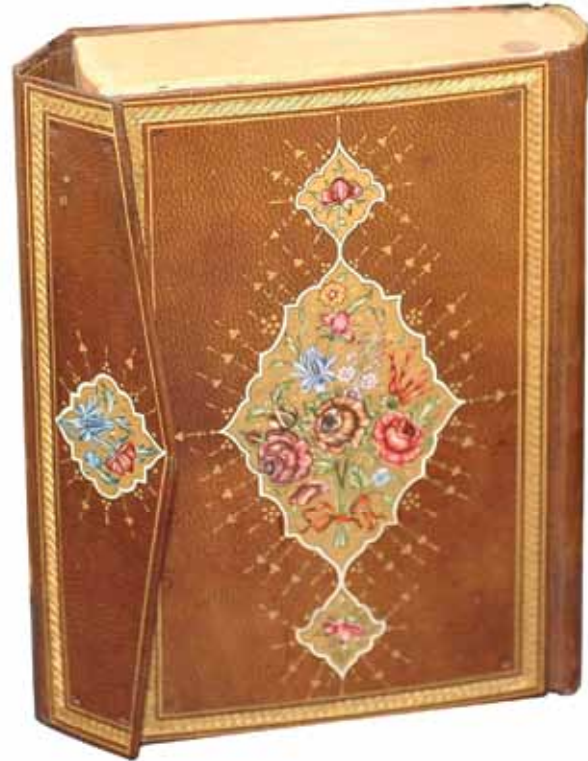
Türk-İslâm sanatının bütünlük ifade eden ve sürekliliği olan bir gelişim çizgisi vardır. Bizim sanatımız kendinden öncekilere tepkilerle, toplumsal değerlere başkaldırıyla, isyanlarla gelişmez. Sanatçılar; hepsi aynı kaynaktan beslenen, aynı inanca sahip, kendinden öncekini geliştirmek, mükemmel bir yapıya, özgün ama yapıyla uyumlu bir parça eklemek gayretiyle eser vermişlerdir. Bu sebeple Türk sanatında her zaman ana ilke tekâmüldür (gelişme). Türk sanatında yap-boz yoktur; iyiye, daha iyiye, en günele gidiş hedeflenir.⁴ ■

D İ P N O T L A R

- 1- ÖZKEÇECİ, İlhan, *Doğu Işığı VIII.-XIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı, Sanat Dizisi II*, Baskı: Graphis Matbaası, İstanbul 2006, s. 2.
- 2- İbn Batuta *Seyahatnamesi'nden Seçmeler*, M.E.B. Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.
- 3- Yahya Kemal, *Aziz İstanbul, 1000 Temel Eser*, M.E.B. Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 7-8.
- 4- ÖZKEÇECİ, İlhan, *Zamanı Aşanlar-IX. Yüzyıla Kadar Türk Sanatı*, HMS Grup Yayını, Baskı: Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul 2004, s. 20-21.

"İslâm sanatı deyince ayağımızın altındaki kilimden göklere tırmanan Selimiye'lere, Karahisari'nin kubbeyi işlemesinden Dede Efendi'nin çılgılığına kadar hepsi hatırlanmaz mı? Hemen o günlere uzanır ve adeta Sinan'a taş taşır, bacıya desen uzatır, Şeyh Hamdullah'a hokka tutmaz mıyız? Duyanlar için bütün tarih ve sanat eserlerimiz dinî ve mistik bir ruh taşır. Çünkü hemen hepsi bu ruh ve düşünce ile yapılmıştır. Revan köşkünde gezerken kulağıma derinden bir Kur'an sesi geldi. Birdenbire İslâm mimarisini tam manasıyla gördüm. Çünkü İslâm mimarisinin içinde bir ruh gibi muhakkak rahle başında bir Kur'an sesi lazım. O ses olmadığı zaman bu mimari kuru bir şekilde gözüküyor."

Yahya Kemal





AYET VE HADİSLERDE ESTETİK

Nurettin TURGAY*

Kur'an, insanın sosyal hayatındaki hem maddî hem manevî tüm yönlerine hitap etmektedir. Estetik mefhumunun da, bu kapsam alanında önemli bir yeri vardır. Estetik, "duyusal faaliyetlerimizin güzelle ilgili kısmını inceleyen sanat veya güzellik felsefesi" anlamını taşımaktadır.

□ Biz İslâm dinini, Kur'an ve sünnet ölçülerine göre değerlendiriyoruz. Çünkü Hz. Muhammed (s.a.v.), "Size iki şey bıraktım. Siz, bu iki şeye uygun hareket ederseniz, hiç bir zaman sapıtmayacaksınız. Bunlar, Allah'ın kitabı olan Kur'an ve benim sünnetimdir."¹ diyerek Kur'an ve sünnetin, İslâm dininin en önemli iki temeli olduğunu belirtmiştir. Kur'an, Allah'ın kelimidir. Hz. Muhammed (s.a.v.)'in sünneti ise, Kur'an'ın tefsir ve açıklaması durumundadır.²

Kur'an, insanın sosyal hayatındaki hem maddi hem mânevi tüm yönlerine hitap etmektedir. Estetik mefhumunun da, bu kapsam alanında önemli bir yeri vardır. Estetik, "duyusal faaliyetlerimizin güzelle ilgili kısmını inceleyen sanat veya güzellik felsefesi" anlamını taşımaktadır. Arapça kökenli olan sanat kelimesi, "insanların, gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri insan ruhunda estetik bir heyecan uyandıracak tarzda, hür ve serbest bir şekilde kendi iradeleriyle ifade etmeleri" anlamına gelmektedir.³ Estetik, Yunanca bir kelimedir ve ondan başka dillere geçmiştir.⁴ Estetik, insanların yaptıkları güzel sanatlarda görüldüğü gibi, tabii olan doğa güzelliklerinde de kendini göstermektedir. Estetiğe, "her şeyin güzelliğini ve güzel sanatların doğasını inceleyen felsefe dalı" da diyebiliriz. Estetik kavramının sanatla yakın ilişkisi vardır. Sanat ürünleri şiir, roman, öykü, tiyatro, müzik, resim, heykel, mimari gibi konuları içerir. Sanat ürünlerinin çoğu, güzeli yakalamak ve ortaya koymak ister. Bu nedenle sanatta 'güzellik' merkezî bir kavramdır. Estetik, insanın dış dünyaya gösterdiği, "güzel" ve "çirkin" sözcükleriyle dile gelen tepkileriyle ilgilidir. Üstelik etkileyici bir doğa görünümüyle ilgili gözlemlerde ya da sanat eleştirilerinde kullanılan nitelermeler, yalnızca güzel ve çirkinle sınırlı değildir; anlamlı, dengeli, uyumlu, ürpertici, yüce gibi bir dizi başka kavram da değerlendirmeye girer. Akıl estetik boyutu, bir yargı gücüdür ve doğru düşüncenin iyi uygulandığını güzel yargısıyla ifade eder. Sanat ve estetik duygusu insan

Kur'an'ın çeşitli âyetlerinde güzellik, süs, ziynet ve benzeri kavramlar yer almaktadır. Bir âyetinde Hz. İbrahim'in (a.s.) dilinden "Ben sönüp gidenleri sevmem"⁵ denmekte, başka bir âyetinde, "Allah size imanı sevdirdi"⁶ buyrulmaktadır. Hz. Meryem'den bahseden bir âyetinde "Bunun üzerine Rabbi onu güzel bir şekilde kabul buyurdu ve onu güzel bir şekilde yetiştirdi" denilmektedir.

doğasında var olan tabii bir duygudur. Bu nedenle estetik duygusunun, insanlıkla beraber başladığını söyleyebiliriz. Duyusal bir bilgi olan estetiğin konusu da duyusal yetkinliklerdir. Haliyle felsefecilerin dikkatini çeken ve onlara konu olan estetik, Kur'an'ın da ilgi alanına girmektedir. İslâm dininin iki ana temeli olan Kur'an ve sünnette estetik konusunu ilgilendiren çeşitli açıklamalar bulunmaktadır.

AYET VE HADİSLERDE ESTETİK

Kur'an'ın çeşitli âyetlerinde güzellik, süs, ziynet ve benzeri kavramlar yer almaktadır. Bir âyetinde Hz. İbrahim'in (a.s.) dilinden "Ben sönüp gidenleri sevmem"⁵ denmekte, başka bir âyetinde, "Allah size imanı sevdirdi"⁶ buyrulmaktadır. Hz. Meryem'den bahseden bir âyetinde "Bunun üzerine Rabbi onu güzel bir şekilde

kabul buyurdu ve onu güzel bir şekilde yetiştirdi"⁷ denilmektedir. Kur'an'ın daha pek çok yerinde, estetiği ilgilendiren kelimelere yer verilmektedir. Burada konu ile ilgili âyetlerden birkaç tanesinin üzerinde duracağız:

1 – (Allah) hayvanları da yaratmıştır. Onlarda sizi ısıtacak şeyler ve daha birçok faydalar vardır. Onların etlerini de yersiniz. Onları getirirken de, gönderirken

de zevk alırsınız. Kendi kendinize zor varacağınız memleketlere, yüklerinizi taşırlar. Doğrusu Rabbiniz şefkatlidir, merhametlidir. Sizin için atları, katırları ve merkepleri binek ve süs hayvanı olarak yaratmıştır. Bilmediğiniz daha nice şeyleri de yaratır.⁸

Bu âyetinde, Allah'ın insanların yararı için yaratığı şeylerden, özellikle hayvanlardan ve onların yararlarından bahsedilmektedir. İnsanlar, çeşitli yönlerden hayvanlardan yararlandıkları gibi estetik yönünden de onlardan zevk alırlar ve hayvanlar insanlar için aynı zamanda birer dünya süsüdür.

2 – Ey Âdemoğulları! (Allah'a) kulluk olsun diye yapıp ettiğiniz her işte (her mescitte) ziynetinizi takının (kendinize çekidüzen verin). (Serbestçe) yiyeğin için, fakat saçıp savurmayın. Kuşku yok ki O savurganları



sevmez! De ki: Allah'ın kulları için yarattığı süsü ve temiz rızıkları kim haram kıldı? De ki: Onlar dünya hayatında, özellikle kıyamet gününde müminlerindir. İşte bilen bir topluluk için âyetleri böyle açıklıyoruz.⁹

Bu âyetlerde geçen ziynet kelimesi, ister bu dünyada ister ahiret hayatında olsun, insanın itibar ve onuruna gölge düşürmeyen, ona yakışıklı, pejmürde bir görünüş vermeyen, tersine onu güzelleştiren hem maddi hem mânevi, yani ahlâkî şeyleri ifade etmektedir.¹⁰ Görüldüğü gibi Kur'an'da dile getirilen bu estetik mefhumu, insanların hem dünya hem ahiret hayatlarını ilgilendirmektedir. Buna göre müzik, şiir, edebiyat, resim, mimari, sanat gösterileri ve benzeri şeyler tabii duygulardır, insanlarda yaratılıştan itibaren bulunmaktadır. Bu estetik duygusu, insan benliğindeki hassasiyetin dışarıya aksetmesidir. Bu âyetlerde, estetik duygusunun ahiret hayatında da olacağı haber verildiği gibi başka âyetlerde de bu konuda bilgi verilmektedir. Bir âyetle cennetteki kişilerden bahsedilirken, "Canlarının istediği ve gözlerinin hoşlandığı her şey oradadır"¹¹ denilmektedir. Buna göre insanın, dünya hayatında çeşitli zevklerinin ya-

nında göz zevki de bulunduğu gibi, ahirette de aynı zevke sahip olacaktır.

3 – Biz, insanların hangisinin daha güzel amel edeceğini deneyelim diye yeryüzündeki her şeyi dünyanın kendine mahsus bir ziynet yaptık.¹²

Buna göre, Allah'ın yarattığı her şeyde ayrı bir ziynet, bir güzellik ve bir estetik vardır. Çeşitli sanat eserlerindeki estetik unsur ve ondan duyulan zevk, insanların gözlerine, kulaklarına, kalplerine, ruh âlemlerine ve tüm duygularına hitap etmektedir. "Allah, yarattığı her şeyi güzel yaptı"¹³ anlamındaki âyetle, insanların dikkatleri tabiattaki estetik güzelliğe yönlendirilmekte, Allah'ın yarattığı varlıklarda insanın tüm duygularına hitap eden güzelliklerin bulunduğu anlatılmaktadır. Edebî değeri yüksek ve anlamlı bir şiir insanın hem kulağına hem ruh âlemine hitap eder. Hz. Ali'nin, "Yazının güzelliği, elin dili ve dilin zarafetidir"¹⁴ anlamındaki sözü, güzel bir hat sanatının insanın ruhuna etkisini dile getirmektedir. Sanatta kendini gösteren estetik akıl ile kalbi bir yerde birleştirmektedir.

Güzellik kavramı Kur'an'ın çeşitli âyetlerinde hakikat, bilgi, iyilik, yararlılık, yücelik,

Tertibi, okunuşu ve kıssaları gibi çeşitli özellikleriyle yüksek bir estetik değeri bulunan Kur'an, insan hayatının her alanında estetik bir boyutun bulunmasının gerektiğine işaret etmektedir. İlhamını Kur'an ve sünnetten alan İslâm mimari sanatı, İslâm âlemini asırlarca süslediği gibi, bütün dünya sanatına katkıda bulunmuş ve insanlığın ortak geleceğini imar etmede etkili rol oynamıştır.

tecrübe, temaşa ve benzeri anlamlar için kullanılmaktadır.¹⁵ Ayrıca Kur'an'da, güzellik ve estetik ifade eden başka kelimelere de yer verilmektedir.

Hz. Muhammed'in (s.a.v.) de güzellik, zevk ve estetik konusunda çeşitli hadisleri vardır. Bunlardan bazılarının anlamı şöyledir:

1 – Muhakkak ki Allah güzeldir ve güzelliği sever¹⁶.

2 – Allah her şeyde zarafeti emretmiştir. Öldürürken bile bunu asil bir şekilde yapınız¹⁷.

Bu hadiste belirtilen öldürme olayı, savaş esnasında düşmanla çarpışırken öldürme olabileceği gibi, Allah rızası için bir kurbanı kesme olarak da yorumlanabilir. Nitekim hadisin kaynağında farklı ihtimaller hakkında rivayetler bulunmaktadır. Hadiste bu gibi durumlarda bile estetik ve zarafet göz önünde bulundurulması, hoyratlıktan, eziyet vermekten, işkence etmekten sakınılması gerektiğine işaret edilmektedir.

3 – Peygamber efendimiz bir gün bir cenaze defninde hazır bulunur. Mezarın düzgün kazılmadığını görür ve düzeltilmesini ister. Hazır olanlardan biri, "Bunun ölüye herhangi bir zararı dokunur mu?" diye sorar. Resulullah şöyle der: "Aslında bu gibi şeylerin ölüye ne zararı dokunabilir ne faydası. Fakat bu, yaşayanların gözlerini rahatsız etmemek içindir"¹⁸.

İslâm dininin gelişyle, her türlü sanatın zararlı olanları budanmış, insanlar için yararlı olanlar olumlu kabul edilmiştir. Kur'an ve sünnet ilkelerine uygun düşen hiçbir reddedilmemiştir. Hz. Muhammed (s.a.v.), "Biliniz ki şiir, kelâm (söz) gibidir. Şiirin iyisi iyi söz, kötüsü de kötü sözdür"¹⁹ buyurmuştur. Başka hadislerde de "Muhakkak ki şiirde hikmet, sözde sihir (etkileyici manevî güç) vardır"²⁰ diyerek, sanatkârane söylenmiş bir şiirin ve aynı değerdeki bir konuşmanın tesir gücüne dikkat çekmiştir.

SONUÇ

Tertibi, okunuşu ve kıssaları gibi çeşitli özellikleriyle yüksek bir estetik değeri bulunan Kur'an, insan hayatının her alanında estetik bir boyutun bulunmasının gerektiğine işaret etmektedir. İlhamını Kur'an ve sünnetten alan İslâm mimari sanatı, İslâm âlemini asırlarca süslediği gibi, bütün dünya sanatına katkıda bulunmuş ve insanlığın ortak geleceğini imar etmede

etkili rol oynamıştır. Eşsiz bir güzelliğe sahip olan mimari sanatımız, çeşitli bilim dalları gibi İslâm dininden ayrı düşünülemez. Kur'an ve sünnetin hoş gördüğü, onların çizdiği sınırların dışına taşmayan her türlü sanat, güzellik ve estetik, insanları saf bir inanca, ibadete, huzura ve mutluluğa yönlendirmektedir. Her köşesinde ayrı bir sanatsal güzellik taşıyan bir camiye ziyaret edip onda ibadet etmenin zevkini tarif etmeye gerek yoktur, ayrıca bu tadı anlatmak kolay olmayıp, ancak yaşamakla kavranabilir. Her cümlesinde edebî sanatlar bulunan bir şiiri dinlemenin insan ruhu üzerindeki engin etkisini, ancak o hazzı yaşayarak duyanlar bilir. Çeşitli sanatlar ve onlardan alınan estetik zevkler, insan hayatındaki çeşitli duyguları incelttiği gibi o duyguların mahsulü olan faaliyetleri de zenginleştirir. Kur'an ve sünnetin hoş gördüğü sanat ve estetiği İslâm dininin insan, kâinat ve hayat telakkisinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. ■

D İ P N O T L A R

- 1 – Ebu Davud, Menasik, 56; İbn Mace, Menasik, 84; Muvatta, Kader, 3; İbn Hanbel, III, 26; Muhammed Abdurrauf el-Menavi, Feyzu'l-Kadir Şerhu'l-Camii's-Sağır, Mektebetu Mustafa Muhammed, Mısır 1938, s. 240.
- 2 – Muhammed Hüseyin ez-Zehebî, et-Tefsîr ve'l-Mufessîr, Daru'l-Erkam, Beyrut tsz. I, 32.
- 3 – Cemaluddin Muhammed b. Mukerrem İbn Manzûr (ö. 711/1311), "Sanaa", Lisânu'l-Arab, Beyrut 1990, VIII, 208.
- 4 – Mahmud Bedreddin Yazır, Kalem Güzeli, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1981, s. 91.
- 5 – el-En'âm 6/76.
- 6 – el-Hucurât 49/7.
- 7 – Alu İmrân 3/37.
- 8 – en-Nahl 16/5-8.
- 9 – el-A'râf 7/31, 32.
- 10 – el-Hüseyin b. Muhammed er-Râğıb el-İsfahânî (ö. 502/1108), el-Müfredât fî Ğaribi'l-Kur'an, Daru Kahraman, İstanbul 1986, s. 320; Muhammed Esed, Kur'an mesajı, İşaret yayınları, İstanbul 1999, I, 275.
- 11 – ez-Zuhruf 43/71.
- 12 – el-Kehf 18/7.
- 13 – es-Secde 32/7.
- 14 – Turan Koç, İslâm Estetiği, İsam Yayınları, İstanbul 2009, s. 139.
- 15 – Koç, İslâm Estetiği, s. 76 vd.
- 16 – Müslim, İmân, 147; İbn Hanbel, IV, 133, 134, 151.
- 17 – Ebû Dâvud, Edâhi, 11.
- 18 – Muhammed b. Sa'd (ö. 230/844), et-tabakâtü'l-Kübrâ, Beyrut 1957, I, 142.
- 19 – Buhari, Edeb, 90; İbn Mace, Edeb, 42; Abdurrauf el-Menâvî, Feyzu'l-Kadir Şerhu'l-Camii's-Sağır, Mısır 1938, IV, 175, hadis no: 4939.
- 20 – Ebû Dâvud, Edeb, 87; İbn Hanbel, III, 456, V, 125. İslâm'a göre şiir hakkında geniş bilgi için bakınız: Nurettin Turgay, İslâm Kültüründe Şiir, Diyanet İlmî Dergi, Ankara 2004, s. 113 vd.

İSLÂM MEDENİYETİNDE SANATIN VE SANATÇININ OLMAZSA OLMAZLARI

Nusret ÇAM*

□ Günümüz İslâm dünyasında yan yana getirmekte güçlük çekilen kavramlar arasında "İslâm" ile "sanat" da bulunmaktadır. Gerçekten de İslâm ülkelerinin hemen hemen hepsinde cemiyetin her kesiminden insanların bu iki kelimeyi bir arada düşünmekte bir hayli zorlandığını gösteren pek çok emare mevcuttur. "Sanat"la "İslâm" kelimeleri bir arada kullanıldığında, kendisini dindar olarak kabul etmeyen kesim, İslâm'ı, sanata tahammül edemeyecek kadar "geri" görmekte, kendisini dindar kabul edenler ise sanatın İslâm'la bağdaşmayacak kadar "kötü" ve "lüzumsuz" olduğunu düşünmektedir. Birbirinden o kadar uzak görüşleri savunan bütün bu insanlar ne ilginçtir ki resim ve heykelin İslâm'da yasak olduğu konusunda hemen birleşebilmektedirler.

Müslümanların sanata yaklaşımları teoride ve pratikte çoğu zaman farklı yönde tezahür edebildiği gibi, avam ve havasın, yani seçkinlerle sıradan insanların sanata bakışları arasında da farklılık göze çarpmaktadır. Mesela bütün fıkıh kitaplarında musiki ve tasvir hoş karşılanmadığı halde Avrupa'dakine benzer tarzda olmasa bile resim sanatı Müslümanların yaşantısında şu veya bu şekilde hep var olagelmıştır. 16. yüzyılda Ebussuud Efendi gibi çok meşhur bir şeyhülislam musikinin ve raksın caiz olmadığına dair fetvalar verip dururken, hemen yanı başındaki sarayda musiki fasılları icra edilmekte ve padişahın fermanı ile şehzadelerin sünnet düşünlerinde eğlenceler halkın her kesiminin katılımıyla Sultanahmet meydanında bütün şatafatı ile sergilenmekte idi. Halk, padişahlarının hep bu fetvalar mucibince amel ettiğini düşünse bile, çoğu aşk hikâyelerini tasvir eden nakış resimlerle dolu birçok minyatürlü kitap sultanlar tarafından sipariş edilmiştir. Bazen resim ve heykel merakı öyle abartılmış ve şüyu bulmuş ki Kanunî'nin meşhur veziri İbrahim Paşa gibi bazı vezirler put diktirmekle suçlanmış. Aslına bakılırsa sanata bakış konusunda bırakın İslâm dünyasını, Osmanlı gibi bir devleti bile tek tip olarak kabul etmek mümkün değildir. Sultanlar arasında birbirinden farklı anlayışlar sergileyen II. Bayezid ve I. Ahmed gibi sofular da, III. Ahmed ve Abdülmecid gibi sofu olmayanlar da mevcuttur.

Halk arasında da musiki her zaman var olmaya devam ettiği gibi, insanlar evlerine, halılarına, kilimlerine, çini ve madenî eşyalarına ve hatta mezar taşlarına çeşitli canlı varlıkların resimlerini işlemekten geri durmuyorlardı. Bütün bu olan bitenler dikkate alındığında başta Osmanlı gibi "şeriatla idare edildiği" varsayılan bir devletin padişahları ve diğer üst kademe idarecileri bu fetvalara çoğu zaman aykırı hareket etmiş olmakta idi. Bu durumda Müslümanların sanat anlayışlarının teori ile pratik alanda her zaman için örtüştüğünü söyleyemeyiz. Ama meseleye, felsefelerinin temeline sevgiyi oturtan mutasavvıflar ve az

da olsa diğer bir kısım ulema açısından bakıldığında, şirke ve fıska yol açmayan bu tür sanat faaliyetlerinde mahzur yoktur. Bu ikinci görüşü kabul ettiğimiz zaman Müslümanlar arasında sanata bakışta teori ile pratik arasında bir fark bulunmamaktadır. Hatta bunlara göre, "sema safa, cana şifa, ruha gıdadır" mısraında dile getirildiği üzere sanat, Hakk'ın cemal sıfatının yansıması olduğundan, insanlar için vazgeçilmez bir icra, hayat tarzı ve hatta ibadettir. Nitekim bütün Osmanlı tarihi boyunca en meşhur sanatçıların büyük çoğunluğu Mevlevîdir.

Müslümanların sanata bakışını daha iyi anlamak için Müslüman kavramını tarihi, coğrafi ve fikrî açıdan da ele almak gerekmektedir. Sanat anlayışını konu edindiğimiz bu Müslüman, Emevî devri Müslümanı mıdır, Selçuklu mudur, Osmanlı mıdır veya idareci sınıftan bir Müslüman mıdır, avamdan biri midir? Ya da o bir Haricî midir, bedevî midir, Hanbelî midir, Mevlevî midir, Şii midir, Hurufî midir? Sanat anlayışlarında çok değişikliklerin yaşandığı bu verileri dikkate aldığımız zaman pratikte Müslümanların sanata bakışını ve bilhassa da değişmez ortak noktalarını bulmak hiç de kolay olmayacaktır. Bununla beraber Haricîlerin, bedevîlerin, Hanbelîlerin ve zühde dayalı tasavvuf anlayışını benimseyen zümrelerin sanata mesafeli davranmaları, hatta onu reddetmeleri ve esasen mimarlık gibi sanatların da büyük masraf ve örgütlemeler gerektirmesi nedeniyle sanat eseri meydana getiren kimselerin ancak seçkin bir zümre olduğunu bilmemiz karşısında işimiz epeyce kolaylaşmaktadır. Zira güç sahibi sanatsever kimselerin ortak özelliği dinin temel ilke ve meselelerini iyi bilmeleri yanında estetik duygularını bu çerçevede ifade ederken her türlü imkânları ve yorumları azami ölçüde kullanmaktan çekinmemeleridir. Bununla beraber aynı devirden ve meşrepten dahi olsalar bu üst sınıf idarecilerin kontrolünde meydana getirilen sanat eserleri de birbirinin aynısı değildir. Zira sanatı, özellikle de mimariyi şekillendiren tek unsur dinin kendi değerleri ve yasakları olmayıp onun yanında eski gelenekler ve kültürler, komşu ülkelerin sanatları, coğrafi şartlar, iklim ve malzeme durumu ve nihayet millî, mahallî ve şahsî estetik zevkler de onun kadar sanatı ve bilhassa da mimariyi oluşturan etkenlerdir.

Bütün bu etkenleri dikkate aldığımız zaman bir mimarî elemanın, sanat unsurunun veya bir motifi oluşmasında, onu meydana getiren sanatçının veya toplumun dinî anlayışlarının ne derece rolü olduğunu belirlemek ciddi bir mesele olabilmektedir. Mesela Kusayr-ı Amra ve Hırbetü'l-Mefcîr gibi bazı Emevî saraylarında karşımıza çıkan açık saçık resimleri, bunları yapan sanatçıların mı, yoksa bânilerinin, yani işverenlerinin mi dinsel anlayışları ile izah edeceğiz? Eğer sadece bu duvar resimlerine bakarak bunların dinsel anlayışları hakkında hüküm vere-

cek olursak Emevi halifelerinin İslam'ın çok hassas olduğu tasvir ve mahremiyet konularında çok pervasız, hatta din dışı işler yaptığı yargısına varabiliriz. Ama aynı hükümdarın Şam Ümeyye Camii'nde canlı varlık resimlerine asla yer vermediklerini ve ağaçlardan, çiçeklerden, ırmaklardan ve köşklere meydana gelen kompozisyonların Müslümanlara vaat edilen cenneti gözler önüne sergileyerek onların dinî gayretlerini

galeyana getirdiklerini düşündüğümüz takdirde bu Emevi halifesinin İslamî kurallar içinde hareket eden "temiz bir Müslüman" olduğuna hükmedebiliriz. Şimdi burada acaba farklı mekânlarda, farklı konuda ve anlayışta resim yaptıran bu Emevi halifeleri mi tutarsız davranmıştır, yoksa biz mi onların İslamî anlayışlarını ve sanata bakış açılarını kavrayamıyoruz sorularını da sormak mümkündür. Mesela bu hükümdarlar camiye dinî mekân, sarayı da kendi özel mekânları olarak mütalaa ederek buraları farklı fonksiyonlarının icabına göre bezemiş ve bunu yaparken de "mekân ve niyet" prensiplerine göre hareket etmiş olamazlar mı? Bu son ihtimali kabul ettiğimiz takdirde galiba onların sanata bakışını değil, bizim dine bakışımızı sorgulamamız icap etmektedir.

Günümüzde olduğu gibi eski devirlerde de sanatın din ile bağdaşmayacağı şeklindeki görüşün arkasında sanatın tebliğ ve eğitimdeki yerinin yeterince kavranamaması, sanatın çoğu zaman israf, gösteriş, tekebbür, nefsanîyet gibi dinin yasak ettiği unsurları içeriyor olması endişesi, sanatın da diğer sosyal faaliyetlerin de önünde en önemli engel olarak kadının görülmesi gibi sebepler olabilir. Bu durum kendisini özellikle sahne sanatlarında göstermektedir. Böyle bir endişe ve tutum, ya bu sanatların hiç gelişmemesine sebep olmakta, ya da onları kadük ve yavan bırakmak suretiyle etkisini azaltmaktadır.

Bilhassa 19. yüzyıldan sonra sanatın ve estetiğin İslâm'a yabancı imiş gibi telakki edilmesi yüzündendir ki, yalnız Türkiye'nin değil, okumuşundan cahiline, en yüksek idarecilerinden dağdaki çobanına kadar İslâm dünyasının neredeyse bütün katmanında büyük bir "estetik aşınma" ve "tarihî tahrip" hâdisesinin yaşandığı acı bir gerçektir. Çirkin binalar, estetikten mahrum avlusuz camiler, bina ile orantısız minareler, maviye veya yeşile boyanarak aslî güzelliklerini kaybetmiş mihraplar, yurt dışına kaçırılan yazma eserler, bir kenara atılmış nâdide hat levhaları, bir köşede çürümeye terk edilmiş siniler, kırılmış mezar taşları, tarihten ve sanattan kopmuşluğumuzun ifadesi değil

16. yüzyılda Ebussuud Efendi gibi çok meşhur bir şeyhülislam musikinin ve raksın caiz olmadığına dair fetvalar verip dururken, hemen yanı başındaki sarayda musiki fasılları icra edilmekte ve padişahın fermanıyla şehzadelerin sünnet düğünlerinde eğlenceler halkın her kesiminin katılımıyla Sultanahmet meydanında bütün şatafatı ile sergilenmekte idi.

midir? Dindar ve muhafazakâr olduğunu söyleyen zenginlerimizden kaç tanesi hat, ebrû, tezhip gibi klasik İslâm sanat eserlerinin koleksiyonunu yapmakta; gençlerimizin kaçta kaç böylesi sergileri ziyaret etmektedir? Hatta bunların bugün Türkiye'de hemen hemen Osmanlılar zamanındaki kadar başarıyla icra edildiğini, en iyi müşterilerinin ise yabancılar olduğunu kaç kişi bilmektedir? Şurası ilginç bir gerçektir ki, ilim-

de, siyasette ve ekonomide geri kalan ülkeler sanatta da bir varlık ortaya koyamamaktadırlar. Aslında bu durumu şöyle de değerlendirebiliriz: Yüksek bir estetik seviyeye ve sanat becerisine erişemeyen toplumlar siyasette, ilimde ve ekonomide de başarılı olamamaktadır. Tarihe ve günümüze bir göz atacak olursak bunun sayısız örnekleri ile karşılaşırız.

İslâm ile sanat bağlamında irdelenmesi gereken diğer bir konu da sanatın gayesidir. Bu mevzuda pek çok söz söylenmiş, makaleler, kitaplar yazılmış ve hatta:

*Anladım işi, sanat Allah'ı aramakmış
Marifet bu, gerisi çelik çomakmış*

diyen Necip Fazıl gibi mütefekkir şairlerin şiirlerine konu olmuştur. Hz. Süleyman'ın, kendisine Allah katından süratli koşu atları gönderildiğinde onları okşayıp "Muhakkak ben mal sevdiğime Allah'a şükretmek için düştüm" şeklinde ki ifadesi¹ ve daha sonra yine aynı şükür ifadesi olarak sarayında (at) heykelleri yaptırtması², dünya sevgisinin Allah sevgisine vesile olabilmesi yanında sanatın gayesi hakkında da Müslümanlara önemli ipucu vermektedir. Ne yazık ki Müslümanlar arasında bu inceliği anlayan çok kimsenin olduğunu söylemek herhalde mümkün değildir. Bu âyete göre sanatın birinci planda gayesinin, mutlaka toplum için olması gerekmez. En saf, en ideal güzellikleri kavrayıp onu takdim eden bir sanatkâr, sadece havasın değil, avamın da estetik idrakini yükselteceğinden, sonuçta bu sanat anlayışı herkes için bir nimettir. Yani Allah için sanat veya sanat için sanat anlayışlarından fazla endişe etmeye gerek yoktur. Aslına bakılırsa toplum için sanat her ne kadar ilk başta çok sıcak bir kavrammış gibi gözükse bile bu anlayışla yapılan sanatta her zaman için bir yozlaşma ihtimali vardır.

Sanatın gayesi ile ilgili malum tartışmalara fazla girmeksizin şu kadarını söylemek gerekirse Müslüman nokta-i nazarından sanat eğer gerçekten Allah'ı aramak ve O'nun cemalinin tecelliyâtını yansıtmak gayesine yö-

nelik olursa sanat en saf, en ulvî, en kalıcı ve en dinlendirici eserlerini vermiş olacağı gibi, bundan toplum da azami ölçüde istifade edecektir. Yunus'ların, Dede Efendi'leri, İtrîlerin, Sinan'ların, Beethoven'ların, Bach'ların, Mozart'ların eserleri bu türdendir. Bu konuda yeter ki sanatçı ideal güzelliğin peşinde olsun. Eğer Allah mutlak güzelse ve sanatçı da mutlak güzelin peşinde ise sanatçının varacağı nokta bellidir demektir. Burada

karşımıza sanatçının ne anlatmak istediği kadar, belki de ondan önemlisi bu eserleri seyreden ve dinleyen kimselerin sanatsal algı ve dinsel yargıları meselesi çıkmaktadır. Yani bu eserlerle karşı karşıya gelen kimselerin ne gördüğü, hissettiği ve anladığı meselesi. Belki de meselenin bu ikinci boyutu birinci boyutundan da önemlidir. Ve yine bazılarımızın sanat eserlerini anlamadaki yaşadıkları zorluklar buradan, yani dinin ne olduğunu yeterince anlayamamaktan ileri gelmektedir.

Mutlak güzel, mutlak sevgi, mutlak rahmet sahibi Allah'ı aramayı gaye edinen ve böyle bir ruh haliyle yapılan sanat eserini doğuracağı sonuç açısından belli ölçüde namaza benzetmek hiç de yanlış olmayacaktır. Huşu ile kılınan namaz sayesinde müminlerin, kötülüklerden arınmak suretiyle esenliğe erişeceği ve böyle bir kalp rikkatıyla başta fakir ve yetim olmak üzere bütün insanlara karşı cömert, sevecen, samimi olup onlara sorumluluk bilinciyle yaklaşacağı, daha doğrusu bu şekilde davranmasının gerekliliği Kuran'ın çeşitli yerlerinde dile getirilmiştir. Yani namazın asıl kılınış maksadı Rabb'in sevgisini ve rızasını elde etmek olduğu halde, namaz kılan bir mümin, Allah katında namazın kabulünün şartı olan cömertlik, yetimin hakkını gözetme gibi erdemler sayesinde insanların da muhabbetini, memnuniyetini ve hayranlığını kazanır. İşte ticarî maksatlar ve ucuz halkçılık endişeleri taşımadan meydana getirilen yüksek kalitedeki sanat eserleri hem Allah, hem sanat ve sanatçı, hem de halk için bir "rahmet"tir. Zira başarılı bir sanat eseri din, ırk, zaman ve mekân engelini aşarak insanlara sürur kaynağı olur, ruhları yüceltir. Kısacası, cemalullahı temaşa ve onu ifade etme bilinci ve gayesiyle yapılan sanat eserleri Cenab-ı Hak nazarında olduğu kadar sanatkârın kendisi ve halk nazarında da kabul ve muteber bir sanattır. Bu durumda sanatın sanat için mi, yoksa toplum için mi olması gerektiği yolundaki meşhur tartışmalar da gündemden düşecektir.

Sözün burasında "Müslüman sanatçı kimliği nasıl olmalıdır" sorusu karşımıza çıkmaktadır. Aslında her Müslü-

Günümüzde olduğu gibi eski devirlerde de sanatın din ile bağdaşmayacağı şeklindeki görüşün arkasında sanatın tebliğ ve eğitimdeki yerinin yeterince kavranamaması, sanatın çoğu zaman israf, gösteriş, tekebbür, nefsanîyet gibi dinin yasak ettiği unsurları içeriyor olması endişesi, sanatın da diğer sosyal faaliyetlerin de önünde en önemli engel olarak kadının görülmesi gibi sebepler olabilir.

man gibi her sanatçı da Kur'an'da açıkça ifade edildiği üzere önce halife olarak yaratıldığının şuuru- na varmalıdır. Eğer o, bu halifelik yönünü unutarak sade, zavallı, biçare bir kul olarak dünyaya gönderildiğini kabul ederse bu kimsenin, var oluş sebebine yüklediği anlam yüzünden yenilikçi, yaratıcı, geniş ufuklu, atılımcı, üretken ve hünarlı bir sanatkâr olması beklenemez. Bu özelliklerden mahrum bir kimse başka-

sını veya kendisini tekrar etmekten öteye gidemez. Oysa kendisinin, belli bir misyonu yerine getirmek üzere çeşitli kabiliyetlerle mücehhez kılınan bir halife olarak yaratılıp dünyaya gönderildiği bilincine varan kimse, kulluğun bir acziyet, zavallılık ve çaresizlik değil, bu halifelik vazifesini hakkıyla ifa etmek demek olduğunu düşünür. Bu nedenle o her zaman sahip olduğu değer farkında özgüveni yüksek yeni arayışların peşinde olan cevval bir sanatkâr olur. Böyle bir sanatçı kendisini müstağni, sorumsuz ve mağrur bir kimse olarak değil, tam tersine Hakk'a ve halka karşı sorumlu olarak kabul eder. Kendisini Allah'ın bilhassa cemal sıfatının tecellisini temaşa, terennüm, ifşa ve ifade etmekle memur halifesi olarak görüp ona göre hareket eden Müslüman sanatkârın durumu insanın, izzet, muhakeme ve teslimiyet gibi özelliklerini temsil eden namazdaki kıyam, rüku ve secde hali gibi olur. Yani o, Allah'ın, bizzat kendi ruhundan üfleyerek bir takım yeteneklerle donattığı hür bir varlıktır, her şeyi araştırır, tahlil eder, yapar ve sonunda yine kendi hür iradesiyle Yaratan'ına teslim olur. İşte Allah'ın istediği sanatçı budur.

Müslüman ülke sanatçılarının en büyük sorunlarından bir tanesi de hep ya mahalli, ya da "uluslar ötesi", daha doğrusu Batılı kalmalarıdır. Birinci gruptakiler hep kendi bölgelerinin, alışkanlıklarının ve geleneklerinin çevresinde dönüp durmaktadırlar. Bırakın diğer milletlerin sanatlarını, kendi mensup olduğu ülkenin diğer bölgelerindeki geleneklerine bile kapalıdırlar. Bu durum mahalli üslupları ve gelenekleri değişmeden muhafaza etmesi cihetinden elbette faydalı olmakla birlikte, bazı sanatçıların daima veya sanatlarının bir döneminde mahalliliği aşarak, millî ve evrensel olana da yönelmeleri sanatta yeni ufuklar, teknikler ve ifade biçimleri elde etmeleri için gereklidir. Mesela aslen Rize kökenli olan ve İstanbul'da yetişen Saadettin Kaynak askerliğini yaptığı Diyarbakır ve Elazığ yöresinin musikisi sayesinde sanatta yeni bir dönüm noktasına erişmiş, Milano'ya, Viyana'ya, Paris'e ve Berlin'e yaptığı seyahatlerle çok şey öğrenmiş, bütün bunların neticesinde



meşhur Saadettin Kaynak olmuştur. Dede Efendi'nin, Batı musikisini iyi tetkik ettiği, mesela meşhur “Yine bir gül-nihal aldı bu gönlümü” sözleriyle başlayan şarkısı olmak üzere bazı şarkılarında Batı usullerini kullanmasından bellidir.

Diğer taraftan, mahalli ve milli kültürden uzak, yalnızca “uluslar ötesi” anlayışla, daha doğrusu Batı tarzında sanat icra eden kimseler de kendilerini geliştiremezler. Hele yerel olanı hakir görmek bir sanatçı zarafeti ve zihniyeti ile asla bağdaşmaz. İdeal olan, bir sanatçının, pergelin bir ayağının sabit kalıp diğerinin üç yüz altmış derece dönmesi gibi, bütün sanatları inceleyerek onları sanatının içinde özümsemesi ve hatta yeni ifade biçimleri ve üslup yaratmasıdır. Bunun pek çok örneği var ise de, Batı musikisi tahsili yapmakla birlikte meşhur hafız Üsküdarlı Ali Efendi'yle yakın dostluklarını hiç bırakmayan, klasik musikimizi de iyi bilen ve sonuçta Lüküs Hayat opereti ile Onuncu Yıl Marşı'nı besteleyen Cemal ve Ekrem Reşit Rey kardeşler bu vadinin en önemli isimleridir. Bu da gösteriyor ki, büyük sanat dehalalarının en önemli sırrı, doğuştan getirdikleri yeteneklerini devamlı surette işleyerek kendilerine has sağlam bir üslup ortaya koymaları ve kalıcı eserler vermeleridir.

Hangi dinden ve inanıştan olursa olsun sanatçının mutlaka araştırmacı bir zihniyete sahip olması ve bilimsel verileri takip etmesi gerekir. Yine onun çok seyahat etmesi de elzemdir. Bunun mutlaka araştırma ve inceleme seyahati olması da gerekmez. Sevdikleriyle birlikte mesire yapmak için açıldığı kırlar sadece ressamlar ve şairler için

değil, musikişinaslar için de yeni ilhamlara vesile olabilir. Sanatçı, çok seyahat etmek ve yeni kimselerle, yeni sanat eserleriyle karşılaşmak suretiyle kendi sahip olduğu değerleri veya eksikliklerini daha iyi fark eder. Mahalli, milli ve evrensel sanatlarla tanışan sanatçı daha yaratıcı ve diğer sanatlarla karşı hoşgörülü olur. Yine Mimar Sinan'dan örnek vermek gerekirse, o, üç yüz altmışı bulan eserlerinde hep yeni olmasını yaratıcı zekâsı kadar, bu araştırmacı kişiliğine ve yaptığı seyahatlere borçludur. Gerçekten de bu büyük dâhi, bir eserinin planını ikinci kez tekrar etmediği gibi, hangi şehirde ve mahalde bina yapmış ise oradaki daha önce mevcut olan geleneği de bir şekilde eserine yansıtmıştır.

Sanatçı zaman zaman uzlete çekilmesini de bilmelidir. Zira dünyanın lüzumsuz işlerinden ve kişilerden azade kalınan bu tefekkür hali sanatkâra ilimle, araştırmayla ve seyahatle elde ettiği bilgileri ve becerileri özümseyip yeni ilhamlar eşliğinde yeni terkipler ve tarzlar ortaya koyma imkânı sağlar. Çok seyahat etme ve bunun tam tersi olan uzlet halini başta Mimar Sinan, Saadettin Kaynak ve Beethoven olmak üzere pek çok sanatçının hayatında görülebiliriz.

Sanatın olmazsa olmazlarından bir tanesi de hür düşüncedir. Tıpkı ilim adamının aklının, hukuk adamının vicdanının önünde engel olmaması gerektiği gibi, sanatçının da hayal dünyasının önünde hiçbir mânianın bulunmaması icap eder. Zira aklın önündeki engel keşif ve icadı, vicdanın önündeki engel adaleti, hayal dünyasının ve sezginin önündeki engel ise sanatı kısırlaştırır. İslâm

dünyasındaki en büyük sıkıntılardan bir tanesi de budur. Şu veya bu sebepten dolayı siyasî hoşgörüsüzlükler bir tarafa, dinde olmayan yasakları kendimiz ihdas ederek, üstatlara saygısızlık olur düşüncesiyle veya eskiler yapılabilecek her şeyi yapmış diyerek yeni tekniklere veya üslup denemelerine girişmemek de düşünce esaretinin başka bir şeklidir. Burada karşımıza çıkacak en önemli mesele hür düşüncenin sınırsız bir şekilde ifade edilmesi sırasında karşımıza çıkabilecek olan toplumun hassasiyetlerinin ve değer yargılarının nasıl ele alınacağı hususudur. Bu noktada sanatçı, ikide bir “halk ne der” diye eli titreyerek sanat yapmaya çalışırsa topluma ve sanata hiç bir şey veremez, yavan ve silik kalır. Eğer Mehmet Akif şiirlerini böyle bir korkuyla yazacak olsaydı:

*Yâ Râb, bu uğursuz gecenin yok mu sabâhı?
Mahşerde mi biçârelerin, yoksa felâhı!
Nûr istiyoruz... Sen bize yangın veriyorsun!
'Yandık! 'diyoruz... Boğmaya kan gönderiyorsun!
Mâdâm ki, ey adl-i İlâhî yakacaktın...
Yaksaydın a mel'unları... Tuttun bizi yaktın
Yetmez mi musâb olduğumuz bunca devâhî?
Ağzım kurusun... Yok musun ey adl-i İlâhî!*

şeklindeki o meşhur şiiri nasıl meydana gelirdi? Ya da yine aynı şekilde, Hz. Peygamber, bütün kasidelerde olduğu gibi baş tarafında dünyevî bir güzelliğin, hem de çok canlı bir şekilde işlendiği Ka'b bin Zühre'ye ait muhteşem Bürde Kaside'sini nasıl dinler ve sonunda hayranlığını dile getirmek için hırkasını nasıl verirdi? Eğer Peygamberimiz hoşgörüsü ve sanat sevgisiyle Mekke'li bu meşhur şaire bu şiiri söyleme imkânı sağlamasaydı bu eser nasıl var olacaktı? Hem tabiatları icabı, hem de dinî incelikleri çok iyi bildiklerinden ve belki de tasavvufçuların ifadesiyle “naz makamı”na eriştiklerinden olsa gerek Mevlana, Yunus, Nesimi, Muhammed İkbal ve Arif Nihat Asya'nın bazı eserleri de halkın dinî açıdan kolayca anlayıp benimseyebileceği türden fikirler ve şiirler değildir. Bir siyasetçinin halka karşı şirinlik yapmasını izah edebiliriz ama bir ilim adamının, devlet adamının, hukuk adamının ve de sanatçının hakikat hilafına halka dalkavukluk yapmaya çalışması en büyük ahlâksızlıktır. Bir mimar elbette hep saray yapacak değildir, ama o eğer gerçekten kendisine saygısı olan bir sanatkâr ise bir gecekondu dahi yapsa estetikten ve mimarlığın diğer kurallarından asla taviz vermez.

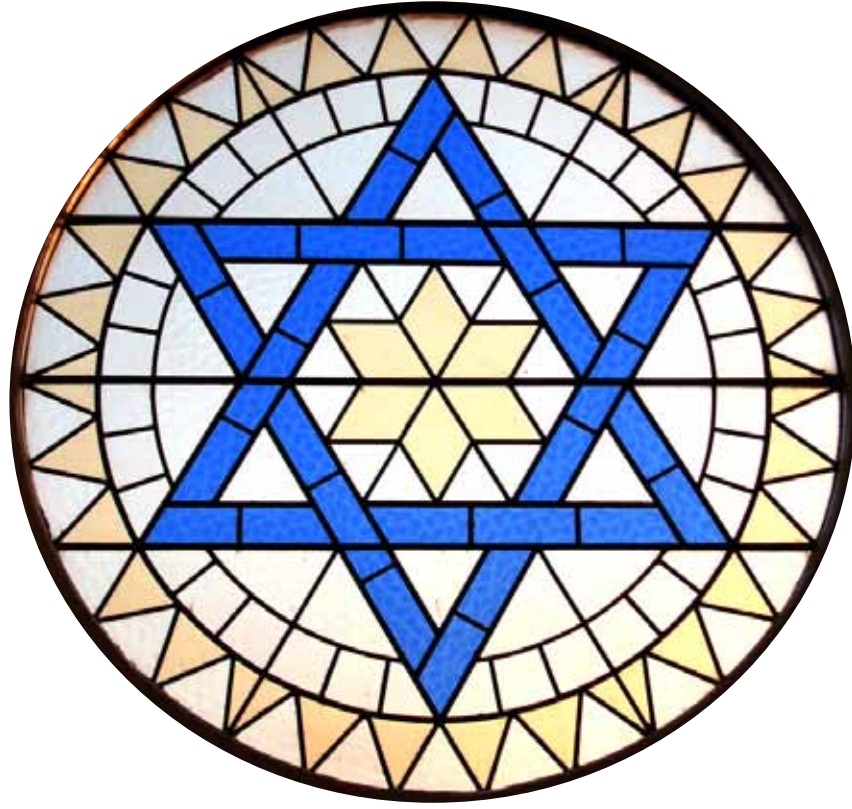
Toplumun hassasiyetleri konusuna tekrar dönecek olursak, bu husus asla göz ardı edilmeyecek kadar önemli olmakla birlikte hiçbir şekilde sanatta tek belirleyici olarak da ön plana çıkarılmamalıdır. Burada en büyük görev sanatçıya düşmektedir. Zira içinde yaşadığı halkın kül-

tür ve sanat değerleriyle yoğrulmuş iyi bir sanatçı, zaten neyi, ne zaman, nerede ve nasıl söyleyeceğini bilecek kadar da ariftir. Günümüzde sanatçıların halka ters düşmesinin temel sebeplerinden birisi de bu yetişme, daha doğrusu yetişememe tarzıdır. Yani buradaki temel sorun az önce başka bir vesileyle işaret ettiğimiz gibi mahalli ve milli kültürü bilmemekten kaynaklanmaktadır. Ne yazık ki Türkiye'de birçok mimarlık fakültesi öğrencisi, hiçbir caminin içine girmeden ve Mimar Sinan gibi bir dehayı incelemiden mezun olmaktadır. Halk, bir sanatçının samimiyetine inandığı takdirde onu dışlamaz ve anlamaya çalışır. Nitekim Mehmet Akif ve Neyzen Tevfik, bu halk ve irfan adamı olma özellikleri sebebiyle sanatlarını halka rağmen, halk için ve halkla beraber, yani severek ve sevilerek icra etmişlerdir. Ama aynı şeyi Tevfik Fikret için söylemek mümkün değildir.

Toplumun hassasiyetleri meselesinde diğer bir yöntem de sanatçının içinden coşarak gelen duygulara hiçbir şekilde set vurmaksızın sanatını bütün doğallığıyla ve tavizsiz mutlak surette icra etmekle birlikte bunu herkese değil, sadece kendisini anlayacak kültür seviyesine erişmiş ehil sanatseverlere sunmasıdır. Bunun en güzel örneği başta padişahlar olmak üzere Osmanlı seçkinler zümresidir. Bilindiği üzere Osmanlı sarayında Peygamberimizin hayatını anlatan resimli Siyer-i Nebi'ler de, zafernameler de, âşıklar albümleri de olagelmış, ama bunların herkesin eline düşmesi arzulanmamıştır. Üstelik bu tür eserlerin sayısı fazla da değildir. Yani o devirlerde her şey bir bakıma “zaman, mekân, ölçü, niyet” çerçevesinde çözümlenmiştir. Hz. Peygamber'in “insanlarla akları ölçüsünde konuşunuz” hadisini bile bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Buna rağmen bu çözümleme şiir, resim, tezhip ve minyatürde kolay olmakla birlikte cesametleri ve maliyetleri itibarıyla heykelde zor ve mimaride neredeyse imkânsızdır. Bu çözümlemelerin hiçbirisi gerçekleşmediği takdirde sanatçılar da tıpkı cesur hâkimler ve korkusuz âlimler gibi hakikat yolunda yalnız yürümeyi göze alabilmelidirler. Nitekim Nefî, idam edileceğini bile bile meşhur şiirini yazmaktan geri kalmamış, yani bir bakıma canı pahasına da olsa sanatından taviz vermemiştir. Neyzen Tevfik de II. Abdülhamit'e karşı yazdığı şiirle idama mahkûm olmuş, ancak Mısır'a kaçarak kurtulmuştur. ■

D İ P N O T L A R

- 1- Saad 38/31-33.
- 2- Sebe 34/13.



YAHUDİLİK'TE SANAT TASAVVURU

İsmail TAŞPINAR*

Yahudilik tarihi çerçevesinde Yahudi sanatının en belirgin ifadesi, dinî ibadetlerin icrasında kullanılan unsurlar çerçevesinde çeşitlilik göstermiştir. Bu konuda, Tevrat'ın okunması başta olmak üzere, ibadetlerin icrasında kullanılan makamlar, sinagoglar ve onların inşası, sinagoglarda kullanılan malzemeler, bayramların kutlanmasında kullanılan kutsal eşyalar ve aletler çeşitli çağlara ve kültürlere göre değişik formlarda yeniden üretilmiş ve dönemin sanat anlayışına uygun olarak imal ve inşa edilmişlerdir.

□ Yahudilik tarihi içerisinde sanatın gelişimi konusunun belirsizliği, sanat tarihçilerini en çok meşgul eden konulardan biri olagelmıştır. Bu durum, Yahudilerin daima başka kültürler ve medeniyetlerle birlikte ve onların etkisi altında kalmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu da, onların kendilerine ait belirgin çizgileri olan bir sanat geliştirmelerine imkân vermemiştir. Kimi araştırmacılara göre ise, aşağıda da işaret edileceği üzere, bu durumun asli sebeplerinden biri Tevrat'taki insan sureti yapma yasağıdır. Ancak, bu yasağın başlı başına bir engel olacağını söylemek doğru olamaz. Zira, sanat eserleri sadece suret çiziminden ibaret değildir. Nitekim bu durum, Yahudilerin içinde bulundukları kültürün sanat faaliyetlerine katkıda bulunmalarına da engel olmamıştır. Yahudilerin sanat faaliyetleri, özellikle dinî sanatta kendini daha çok ön plana çıkarmıştır. Başta Tevrat ve Eski Ahid'in diğer kitapları değerlendirildiğinde, Yahudilerin plastik sanata dair üretimlerinin olduğunu söylemek mümkündür. Bunların başında, Hz. Süleyman'ın krallığı döneminde yapılan Beytül-Makdis'in (Beyt ha-Mikdaş) inşası ile ilgili verilen bilgileri zikretmek yeterlidir.

Yukarıda da işaret edildiği üzere, Yahudilik tarihi çerçevesinde Yahudi sanatının en belirgin ifadesi, dinî ibadetlerin icrasında kullanılan unsurlar çerçevesinde çeşitlilik göstermiştir. Bu konuda, Tevrat'ın okunması başta olmak üzere, ibadetlerin icrasında kullanılan makamlar, sinagoglar ve onların inşası, sinagoglarda kullanılan malzemeler, bayramların kutlanmasında kullanılan kutsal eşyalar ve aletler çeşitli çağlara ve kültürlere göre değişik formlarda yeniden üretilmiş ve dönemin sanat anlayışına uygun olarak imal ve inşa edilmişlerdir. Yahudi sanatı, diğer dinî geleneklerdeki sanatlar gibi kendi geleneklerine uygun olarak 'mistik' bir yorum içerisinde yorumlanmış ve bu çerçevede anlamlandırılmıştır.

Burada, öncelikle Yahudi kutsal kitabı olan Eski Ahid'in sanat tasavvurunun oluşumundaki yeri, sanat faaliyetine dair Tevrat'ta yer alan bilgiler ele alınacak ve Yahudi kutsal kitabının bu konuya yaklaşımı ve bu bilgilerin Yahudi sanatçıları tarafından yorumuna değinilecektir. Daha sonra, Yahudilik tarihinde üretilen önemli sanat eserleri özellikle sinagoglar çerçevesinde işlenecek, sanatın

Yahudi sanat araştırmacılarına göre, Kutsal Kitap'taki ilk 'sanat' faaliyeti 'Yaratılış' hadisesidir. Zira, Allah her yarattığı şeyin 'iyi' ve 'güzel' (İbranice: tov) olduğunu belirtir. Altı gün süren yaratılışın her bir süreci ve aşaması 'güzel' bir şekilde tamamlanmıştır.

Sinagog iç kısmı



dinî eşyalardaki yansıması ele alınacaktır. Son olarak, resim sanatının Yahudilik'teki yeri incelenecektir.

Sanat Tasavvurunun Kaynağı Olarak Eski Ahid

Yahudi sanat araştırmacılarına göre, Kutsal Kitap'taki ilk 'sanat' faaliyeti 'Yaratılış' hadisesidir. Zira, Allah her yarattığı şeyin 'iyi' ve 'güzel' (İbranice: tov) olduğunu belirtir. Altı gün süren yaratılışın her bir süreci ve aşaması 'güzel' bir şekilde tamamlanmıştır. Bu nedenle, Yahudi sanat anlayışında 'estetik' boyut çok önemli bir yer tutmaktadır ve 'kutsal ile güzel' olanın bir arada bulunduğu "sanatın ilâhî kaynağına" işaret edilmektedir. Gerçekten, Tevrat'ın Tekvin (Yaratılış) kitabına bakıldığında, yaratılış sürecinin her aşamasında Allah'ın yarattıklarını 'beğendiği'nden ve 'iyi' yarattığından bahsedilmekte ve şöyle denmektedir:

'Ve Allah dedi: Işık olsun; ve ışık oldu. Ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü... Ve Allah dedi: Gök altındaki sular bir yere biriksin, ve kuru toprak görünsün; ve böyle oldu... ve Allah iyi olduğunu gördü... cinslerine göre meyve veren ağaçlar hasıl etsin; ve böyle oldu... ve Allah iyi olduğunu gördü... Ve yer üzerine ışık vermek, ve gündüze hükmetmek, ve ışığı karanlıktan ayırmak için, Allah onları göklerin

kubbesine koydu; ve Allah iyi olduğunu gördü... cinslerine göre hareket eden her canlı mahluku... yarattı; ve Allah iyi olduğunu gördü... Ve Allah.. toprakta sürünen her şeyi cinsine göre yaptı; ve Allah iyi olduğunu gördü... Ve Allah insanı kendi suretinde yarattı, onu Allah'ın suretinde yarattı... Ve Allah

yaptığı her şeyi gördü, ve işte, çok iyi idi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, altıncı gün.¹

Allah'ın 'iyi' diyerek 'mübarek kıldığı' yaratışını kendilerine esas alan Yahudi sanatçılar, Yahudi sanatını diğer sanatlardan ayıran en önemli boyutun, âlemde var olan bu 'ilâhî kökenli güzelliği' vurgu yapması olduğunu belirtmektedirler. Yahudi

sanatçı, eserini yaparken 'ilâhî yaratılıştaki süreci' kendine örnek almaktadır. Zira, ilâhîkaynaklı Yahudi sanatının diğer sanatlardan farkının en bariz örneği, yine Tekvin kitabında bahsedilen ve Yahudi kaynaklarında detayları ile anlatılan, 'tamamen dünyevî ve Allah'a karşı geliştirilen' ve 'onunla rekabet etme niyetiyle' inşa edilen 'Babil Kulesi' örneğidir.²

Eski Ahid'de, sanat faaliyetine dair en önemli kıssalardan bir diğeri ise, şüphesiz Hz. Süleyman'ın 'Beytül-Makdis'i (Bet ha-Mikdaş) inşasıdır. Yahudilere göre önemli ve bilge bir kral olan Hz. Süleyman, yine önemli bir kral olan babası Hz. Davud'un niyet edip yapamadığı³ fakat oğluna yapmasını vasiyet ettiği ve Allah'ın kendisine yapmasını emrettiği Kutsal Mabet'i inşa etmiştir. İslâm kaynaklarında Beytül-Makdis olarak bilinen mabedin yapımı, Eski Ahid'de detaylı bir şekilde anlatılmıştır.⁴ Mabet'in inşasında Sur (Lübnan) Kralı Hiram'ın gönderdiği sanatkarlar ve ustalar çalışmış, oradan getirilen sedir ağaçları ve dönemin en iyi malzemeleri kullanılmıştır. Asıl itibarıyla kraliyet külliyesinin bir parçası olarak yapılan Mabet'in inşası yedi buçuk yıl sürmüştür. Bu külliye de ayrıca, kraliyet sarayı, adliye binası, sedirler binası ve Hz. Süleyman'ın eşine ait ev bulunmaktaydı. Mabet, iç içe geçen çeşitli odalardan oluşmaktaydı. Merkezinde, kutsal sandığın (Ahit Sandığı / Tâbût) da içinde yer aldığı Kutsallar Kutsalı (kudsül-akdes) odası yer almakta idi. Yerler altınla ve sedir ağacıyla döşenmişti. Duvarlar, Mısır sfenkslerine benzer bir şekilde aslan vücutlu ve insan başlı kanatlı melekleri tasvir eden 'keru-



biler', palmiye ağaçları, açan çiçekleri tasvir eden oymalarla bezenmiş ve bütün bunlar altınla kaplanmıştı. Mabedin diğer odalarında ibadetle ilgili tütsü yakma taşı, takdime ekmeği masası ve yedi kollu şamdan olan menora gibi başlıca eşyalar bulunmakta idi. Mabet'in önünde, bronzdan bir su havuzu ve bir sunak bulunmakta idi. Mabet'de kohenler, erkekler ve kadınlar için ayrılmış üç ayrı bölüm yer

almakta idi. Yahudi mistisizmine göre Mabet, dünyanın merkezi olan Kudüs'te ve oranın da merkezinde var olduğu kabul edilen, dünyanın yaratılışına vesile olan 'nirenge taşı'nın (even şatiah) bulunduğu yere inşa edilmiştir. Sinagoglar, Beytül-Makdis'in M.S. 70 yılında Romalılar tarafından yıkılışından sonra ortaya çıkmış olan mabedlerdir.⁵

Sinagoglar ve Dinî Eşyalarda Sanat

Yahudi dinî hayatının merkezinde yer alan sinagoglar, bulundukları coğrafyaya ve inşa edildikleri çağa göre Yahudi dinî mimarisinin en önemli yapıları olmuştur. Sinagoglar, bir ibadet mekânı olmanın ötesinde, aynı zamanda kültür, eğitim, toplumsal dayanışma ve hizmetin organize edildiği ve yürütüldüğü mekânlardır. Bu yönüyle sinagoglar, Yahudilerin dinî ve toplumsal kimliğini oluşturan ve dışa vuran en önemli müesseseler olmuşlardır. Beytül-Makdis'ten ayrı olarak sinagogların varlığı da çok eski zamanlara dayanmaktadır.⁶

Sinagogların inşa ve kullanımında, tasarımında, binanın yerleşimi, mobilya ve iç dekorasyonu, içinde barındırılacak olan eşyalar ve bunların kullanımı Yahudi şeriatı veya 'fıkıh' olan 'halaka' ile belirlenmiştir. Ancak bu, bütün sinagogların tek tip olacağı anlamına gelmemelidir. Her ne kadar Yahudi şeriatı önemli ve çok özel noktalarda –mesela; Tora'nın yerleştirileceği yerin ve ibadet edenlerin yönünün Beytül-Makdis'e yani Kudüs'e yönelik olması şartı gibi- müdahalede bulunsa da, sinagogun dış görünümünü

Yahudi dinî hayatının merkezinde yer alan sinagoglar, bulundukları coğrafyaya ve inşa edildikleri çağa göre Yahudi dinî mimarisinin en önemli yapıları olmuştur. Sinagoglar, bir ibadet mekânı olmanın ötesinde, aynı zamanda kültür, eğitim, toplumsal dayanışma ve hizmetin organize edildiği ve yürütüldüğü mekânlardır.

teşkil eden mimarisine karışmaz. Bu nedenle sinagoglara ait çok farklı görünümdeki mimari yapılarla karşılaşmaktadır. Sinagogların iç süslemelerinde her ne kadar Tevrat'ın suret yapma yasağı nedeniyle insan figürlerinden titizlikle kaçınılmış olsa da, 3. yy'dan kalma antik Dura Europos sinagogunda Tanrı bulutlardan gelen simgesel bir el ile anlatılmıştır. İnsan yüzünün tasvirinden kaçınılan bu tezyinatlarda bazen hayvan başlı figürler veya bitkisel tasvirler sembolik olarak kullanılmıştır. Sinagog mimarisinin en meşhur örnekleri arasında özellikle duvarlarındaki kabartmalar ile Toledo ve Kurtuba; kubbe, kemer ve pencere süsleme ve mimarisi ile Endülüs; 'ehal'(Tevrat tomarlarının bulunduğu yer/ Aron Ha-kodeş) ve 'teva'sındaki (Tevrat okuma kürsüsü) süslemeler ile Piyemonte sinagogları sayılabilir.

Bunun yanında, sinagoglarda ibadetlerde kullanılan 'kiduş' ayini için süslemeli gümüş bardaklar, kapı pervazlarındaki 'mezuzat' kılıfları, Tevrat okuma çubuğu dekoratif 'yad'lar, işlemeli 'şamdanlar', 'yağ lambaları', sekiz kollu şamdandan oluşan 'hanukiyalar', Tevrat taçları, işlemeli örtüler olan 'perohet'ler; ayrıca, evlilik belgesi 'ketuba'lardaki tezyinatlar dinî sanatın ortaya konduğu örnekler arasında zikredilebilir.⁷

Sinagoglarda bulunan önemli eşyalardan biri de sesli bir alet olan 'şofar'dır. Şofar, Tevrat'ta da belirtildiği üzere eskiden diğer müzik aletleri gibi kullanılan ve keçi veya antilop boynuzlarından yapılan bir alettir. Yenmesi helal bir hayvan olmasına rağmen, siğir boynuzundan şofar yapılması caiz değildir. Bunun nedeni, Hz. Musa Sina Dağı'na çıktığında İsrailoğulları'nın altından dökme bir buzağı yapmaları ve ona tapmış olmaları hadisesini hatırlatmasıdır. Yahudi takviminin yılbaşı kutlaması olan Roş ha-Şana'nın ikinci gününden itibaren 40 gün boyunca Allah'dan bağışlanma dileği ile her sabah şofar çalınır. Şofar, ayrıca sanatsal değeri olan bir eşyadır. Bu nedenle kakma ve oyma yöntemleri kullanılarak değişik biçimlerde süslenmiştir. Ayrıca, şofarın çalınmasında musikinin farklı

Sinagoglarda ibadetlerde kullanılan 'kiduş' ayini için süslemeli gümüş bardaklar, kapı pervazlarındaki 'mezuzat' kılıfları, Tevrat okuma çubuğu dekoratif 'yad'lar, işlemeli 'şamdanlar', 'yağ lambaları', sekiz kollu şamdandan oluşan 'hanukiyalar', Tevrat taçları, işlemeli örtüler olan 'perohet'ler; ayrıca, evlilik belgesi 'ketuba'lardaki tezyinatlar dinî sanatın ortaya konduğu örnekler arasında zikredilebilir.

ses ve ritmik usullerine riayet edilmektedir. Her biri ayrı bir mistik anlamı ifade eden bu seslere 'tekia', 'şevaram' ve 'terua' adı verilmektedir.⁸

Yahudilik'te Resim Sanatının Yeri

On Emir'de zikredilen 'Kendin için oyma put, yukarıda göklerde olanın, yahut aşağıda yerde ola-

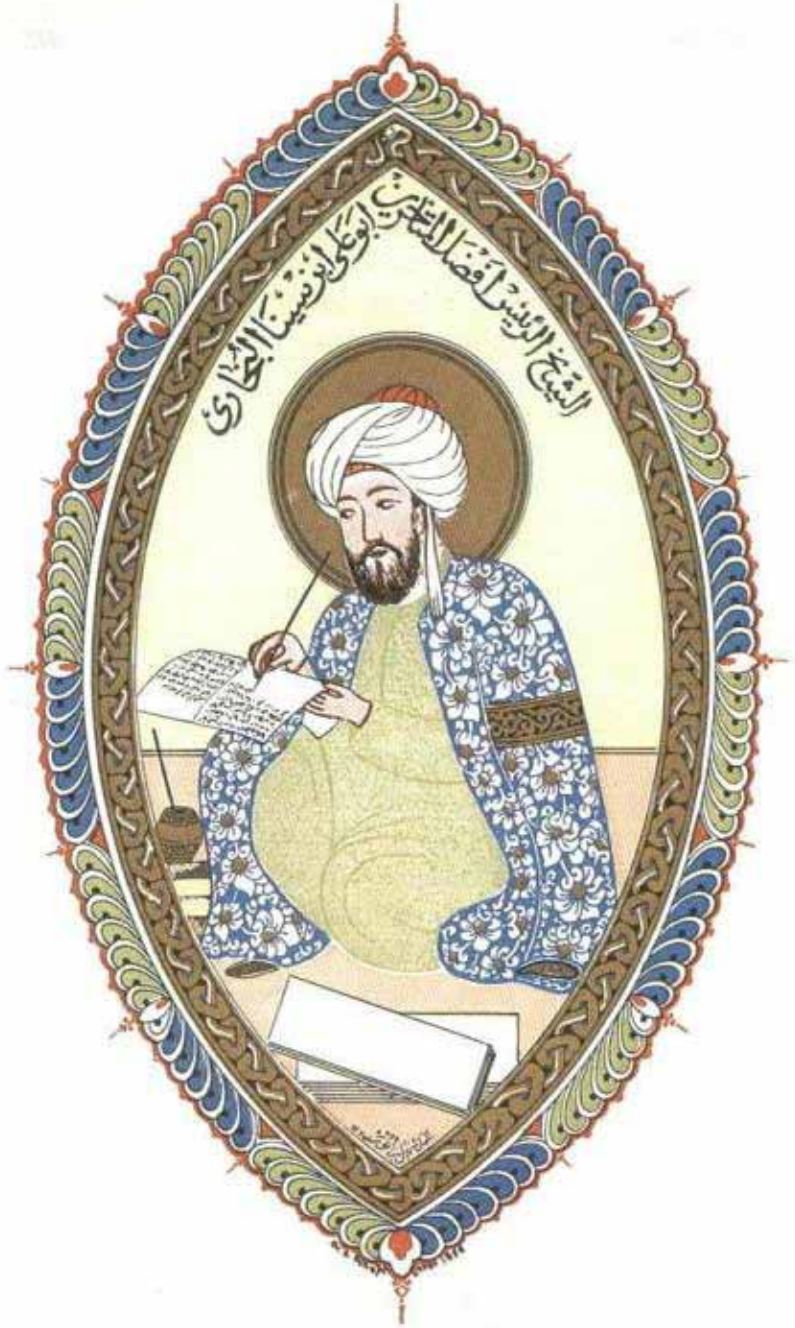
nın, yahut yerin altında sularda olanın hiç suretini yapmayacaksın'⁹ emri, tarih boyunca Yahudilerin insan resmi ve tasviri yapmalarını engellemiştir. Ancak, söz konusu On Emir'de yer alan ifadeler modern dönemde daha geniş yorumlanmış ve cümlelerin devamında yer alan

'onlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin'¹⁰ emirleri ile birlikte ve Tesniye kitabında yer alan 'ilah tasviri'¹¹ vurgusu ve kaydı ile yeniden yorumlanmıştır. Buna göre, 'tapınma maksadı ile yapılmamış olan' insan figürlerini içeren resimlerin yapılması ve fotoğraf çekilmesi günümüzde Yahudi bilginleri tarafından genel olarak kabul edilen bir görüştür. Yine aynı nedenle sinagoglarda insan suretine yer verilmemektedir. Modern dönemde yaşamış meşhur Yahudi ressamı arasında Moritz Oppenheim, Marc Chagall, Camille Pissaro ve Amadeo Modigliani özellikle zikredilebilir.¹² ■



D İ P N O T L A R

- 1- Bkz.: Tekvin, 1/3-31. Araştırmada kullanılan kaynak: Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, İstanbul 1996.
- 2- Tekvin, 11/1-9.
- 3- Bkz.: II. Samuel 7/12-17.
- 4- I. Krallar, 5-6.
- 5- Bkz.: Yahudilik'te Kavram ve Değerler, Komisyon, İstanbul 2001, s. 198.
- 6- Bkz.: Gabrielle Sed-Rajna, L'Art Juif, Paris 1985.
- 7- Yusuf Besalel, Yahudilik Ansiklopedisi, İstanbul 2002, c. 3, s. 562-564.
- 8- Yahudilik'te Kavram ve Değerler, Komisyon, İstanbul 2001, s. 261-266.
- 9- Çıkış, 20/4.
- 10- Çıkış, 20/5.
- 11- Tesniye, 4/16-18; 5/8-9.
- 12- Dictionnaire Encyclopedique du Judaisme, edit. Geoffrey Wigoder, Paris 1993, s. 97-99.



İSLAM FELSEFESİNDE ESTETİK:

Güzelin Ontolojik, Kozmolojik, Psikolojik ve Mantıkî Bağlamda Değerlendirilmesi

Ayşe TAŞKENT*

İslâm filozofları estetik sorunların birçoğunu antik düşünceden miras almış, ancak bunlara İslâm düşüncesinin karakteristik âlem ve Tanrı anlayışının rengini vermişlerdir. Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd düşüncesinde güzel ya da estetik düşünce araştırılırken akılda tutulması gereken, filozofların güzel kavramına dair düşüncelerinin antik Yunan ve Ortaçağ düşüncesinin temel öğelerini içeren bir forma sahip olmasıdır. Ortaçağdaki estetik düşüncenin genel yapısı ise ontolojik, dinî ve ahlâkî özellikler taşımaktadır. Nitekim güzel/güzellik kavramı Antikçağ'da ve Ortaçağ'da, modern mânada estetik biliminin çerçevesini çizdiği bir formda incelenmemiştir.¹ Hem Antik-Yunan'da hem de Ortaçağ'da güzelin kavranışı ve ya estetik ilgi; modern mânada duyum (aisthesis) ya da duyulur şeylerle sınırlanmamış; anlam alanı 'duyularla algılanamayan güzellik'i içerecek şekilde genişletilmiş, güzel kavramı Tanrı ile ilişkilendirilerek açıklanmıştır. İslâm filozoflarının estetik düşünceleri, tevarüs ettikleri geçmiş yüzyılların ve yaşadıkları çağın düşünce biçiminin başlıca unsurlarını taşımaktadır.²

"İslâm felsefesinde Estetik" konusunu başlıca dört başlık altında incelemek mümkündür: Tanrı ve Güzeli: Estetiğin Teolojik Temelleri; Âlem ve Güzeli: Estetiğin Kozmolojik Görünümleri; Sanat Felsefesinin Psikolojik Açıdan Ele Alınışı; Poetika: Şiir Sanatının Mantıksal Kavranışı.

Tanrı ve Güzeli: Estetiğin Teolojik Temelleri

Fârâbî ve İbn Sînâ sisteminde güzelin metafizik araştırması güzel kavramını, Tanrı ile ilişkili, ontolojik bir çerçevede ele almayı zorunlu kılmıştır. Her üç filozofta estetik ve güzel düşüncesine ilişkin yapılan araştırmalar; Tanrı ve O'nun sıfatları hakkındaki tartışmalar çerçevesinde incelenmektedir. İslâm filozofları güzeli ve estetik ilgiyi 'duyularla algılanamayan güzellik' alanını içerecek şekilde genişletmekle beraber Tanrı'nın güzelliğini zirve noktaya koymaktadırlar. Filozoflar İlk İlke'yi, el-Cemâl, 'el-Behâ, el-Zîne' ya da Gerçek Güzellik (el-Cemâlü'l-Hak), Sırf/Mutlak Güzellik (el-Cemâlü'l-Mahz) terimleri ile nitelemektedir.³ Söz konusu kavramlar; İlk İlke'nin, güzelliğini tanımlamada bize temel bir terminoloji sunmaktadır. "Tanrı, Mutlak Güzellik (el-Cemâlü'l-Mahz), Behâ ve Zîne sahibidir" şeklindeki bir önerme, her üç terimde ortak payda olan güzel kavramının estetik mânada bizde çağrıştırdığı bütün anlamların ötesinde, Tanrı'nın mutlak varlık alanına ilişkin bir metafizik yetkinliği, mükemmelliği ve iyiliği ifade etmek-

tedir. Filozoflar estetik teorilerini Tanrı'nın güzelliğinin yanı sıra O'nun yetkin oluşu ve Mutlak İyi/el-Hayr'ü'l-Mahz oluşu üzerine temellendirmektedir. Yani bu üç sığata sahip olup da varlığı kemâl ermemiş ve 'mahzâ hayr' olmayan bir varlık düşünülemez. Filozofların, iyilik (hayr), yetkinlik (kemâl) ve güzellik (cemâl) kavramlarını birbirine eşdeğer kavramlar olarak ele almaları, onların sistemlerinde metafizik, etik ve estetik değerleri birbiri içinde, birbirinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Nitekim Antik Yunan düşüncesinde kalokagathia teriminin ifade ettiği, iyi ve güzel arasında kurulan ilişkinin ve Platon'un Mutlak Güzeli ve İyi ideası arasında kurduğu özdeşliğin izdüşümünü, İslâm filozoflarında takip etmek mümkündür.⁴

Cemâl, kemâl ve hayr terimleri, İlk İlke'nin güzelliğini tanımlamak noktasında temel bir kavramsal çerçeve vermekle beraber; söz konusu terimleri filozoflar İlk İlke'nin sırf akıl olması ile de ilişkilendirmektedir.⁵ İlk İlke'nin sırf akıl olması ile güzelliği arasında kurulan bir ilişki ise Tanrı'nın güzelliğinin duyulur bir güzellik değil, akledilir bir güzellik olduğuna ilişkin temel bir prensip ortaya koymaktadır. Zâtı akıl-âkil-ma'kûl olduğu gibi kendi zâtındaki güzelliği akleden, bizzat güzellik ve akledilen güzellik'tir. Fârâbî ve İbn Sînâ, Mutlak Güzeli'nin kendi güzelliğini akledişi ile onun estetik hazzı arasında da bir ilişki kurmaktadır. Filozoflar İlk İlke'nin kendi güzelliğini idraki ile üç kavram arasında; haz (lezzet), sevinç (surûr) ve mutluluk (gıpta) arasında da bir ilişki kurmuşlardır. Bu terimler güzelin idraki ile ortaya çıkan durumu tasvir için kullanılmaktadır.⁶ Buna göre İlk İlke'nin mahiyetinin sırf akıl olması, her türlü kusurdan uzak bulunması ve en mükemmel varlık olmasının gerektirdiği şekilde, O'nun zâtındaki güzellik (cemâl) ve behâ'nın idrâki ile ortaya çıkan haz da akli bir hazzdır. Filozoflar Mutlak Güzeli'nin kendi güzelliği ile kendi güzelliğine olan aşkı arasında da bir ilişki kurmaktadır.⁷ Mutlak Güzellik kendi zâtındaki güzelliğe âşık olmuştur, güzellik aşkın objesidir. Haz ve aşk, en güzel şeyin idraki ile ortaya çıkar ki; Mutlak Güzeli kendi zâtındaki en üstün güzelliği idrâk etmekle akli bir haz duyar ve kendine âşık olur.

İbn Rüşd düşüncesinde ise güzel, Fârâbî ve İbn Sînâ sistemlerindeki gibi metafizik ya da ontolojik bir bağlamda ele alınmamıştır. Filozofa göre güzel kavramı, tertip, nizam ve uygunluk kavramları ile ilişkilidir.⁸ Filozofun bu kavramlar çerçevesinde geliştirdiği estetik düşüncesinin temelinde, sebeplilik, mantıkî prensipler ve gâiyyet ilkesi

bulunmaktadır. Buna göre âlemde, bir güzellik hiyerarşisinden çok düzen tertîb kavramına dayanan bir mükemmellik hiyerarşisi mevcuttur. Âlemde düzen, bu düzeni tesis ve tanzim eden bir Sâni ile açıklanmaktadır.⁹ Fârâbî ve İbn Sînâ sistemlerinde estetik düşünce Yeni Platoncu güzel anlayışı ile ilişkilendirilebilir, İbn Rüşd düşüncesinde ise Aristotelyen bir güzel anlayışı hâkimdir.¹⁰

Âlem ve Güzel: Estetiğin Kozmolojik Görünümleri

Plotinus ve Yeni Platoncu düşüncede ‘Bir, İyi ve Güzel’ olarak nitelenen Tanrı’nın âlem ile ilişkisini açıklamak üzere tesis edilmiş olan emanasyon teorisi¹¹, İslâm felsefesinde hem Tanrı-âlem ilişkisinin açıklanmasında hem de âlemin güzelliğinin açıklanmasında temel hareket noktası olmuştur.

Fârâbî ve İbn Sînâ ontolojilerinde Tanrı diğer var olanlardan ayrı tutulmakta, kozmolojilerinde ise Tanrı-âlem ilişkisinin açıklanmasında âlem, Varlık’ın/Tanrı’nın bir feyzi olarak ele alınmaktadır.¹² İlk İlke/Zorunlu Varlık sırf akıl (akl mahz), âkıl ve ma’kul’dür. Zorunlu varlığın akıl-âkıl-ma’kul oluşu onda herhangi bir çokluğa yol açmamaktadır. Yani kendisi akıl’dır, akleden ve akledilen de kendisidir. O kendini bilmektedir ve bu bilgi kendisinden başkasının varlığa gelmesini gerektirmektedir.¹³ Fârâbî ve İbn Sînâ’ya göre; âlem nasıl Tanrı’nın kendi varlığını akletmesi ile varlık kazanıyorsa, Evvel’in kendi güzelliğini idrâki ile de güzellik kazanmaktadır. Mutlak Cemâl sahibi Zorunlu Varlığın kendi zâtî güzelliğini bilmesi âlemin O’ndan, O’nun güzelliğine uygun bir şekilde sudûrunu zorunlu kılmaktadır. Âlemdeki iyilik ve güzellik ya da tüm varlık düzeninin en mükemmel şekilde olması, İlk İlke’nin kendi zâtî güzelliği hakkındaki ezeli bilgisinin sonucudur. Mutlak Güzel, güzelin, iyinin ve düzenin sebebi olduğu için O’ndan varlığa gelen her şeyin, O’nun zâtına uygun ve zâtı gibi güzel, iyi ve mükemmel olması gerekmektedir.¹⁴ Diğer bir ifadeyle güzel, iyi ve yetkin olanın eseri de güzel, iyi ve yetkin olduğundan Mutlak Güzel ve İyi olan İlk İlke’den varlığa ge-

len her şeyin güzel, iyi ve mükemmel olması, yani O’nun zâtına uygun olması zorunlu olmaktadır.

Fârâbî ve İbn Sînâ düşüncesinde sudûr ile âlem belirli bir tertip ve nizâma uygun olarak feyzan ederken ilim, inâyet, irade, cûd (cömertlik) ve zorunluluk kavramları anahtar kavramlardır. Söz konusu kavramlar, âlemdeki iyilik düzeninin, bu düzenin mükemmelliğinin ve güzelliğinin açıklanmasında da temel kavramlar haline gelmiştir.

Fârâbî ve İbn Sînâ, sudûr sürecinde varlık kazanan her şeyin güzelliğini Mutlak Güzel ile ilişkili açıklamakta, bunun yanı sıra tüm varlıkların güzellikleri arasında da sudûr sürecindeki gibi bir hiyerarşinin olduğunu ifade et-

mektedir.¹⁵ Zorunlu Varlık en yüce kemâl, en üstün güzellik sahibi olduğu için O, kendisinden sudûr eden İlk Akıl’dan daha mükemmel, daha güzeldir; İlk Akıl da diğer akıllardan daha güzeldir; sudûr hiyerarşik bir düzen içinde aşağı doğru inerken iyilik, yetkinlik ve güzelliğin azalması da devam ederek maddeye kadar iner. Sudûr şemasında yukarıdan aşağıya doğru indikçe erişilen varlık hiyerarşisinin her bir mertebesindeki varlıklar, bulundukları mertebeye göre bir tür çirkinlik, eksiklik barındırmaktadır. Hiyerarşide yer alan akıllar, nefslar ve gök kürelerinden meydana gelen ve ibdâ yoluyla yoktan var edilen ay üstü âlemde, çirkinlik yok denecek kadar azdır.¹⁶ Madde ve dört unsurun kaynaklık ettiği varlıklardan oluşan ay altı âlem ise maddeleşmesiyle oranın çirkinleşmektedir.¹⁷

Öyleyse güzele dair tüm kavramlar, mutlak cemâl sahibi olan Allah’ın sahip olduğu mükemmellik, kusursuzluk, iyilik ve güzellik ile ilişkili iken; söz konusu vasıfların tüm zıtları ve ya negatifi olan kötülük, eksiklik ve çirkinlik de kendilerinde bir tür imkân barındıran mümkün varlıklara uygun nitelemelerdir. ‘Çirkinlik’, Tanrı’nın sıfatları yoluyla tanımlanan ‘güzele zıt/karşıt şema’ içerisinde yer almaktadır. Güzel ve çirkin, iyi ve kötü, düzen ve düzensizlik ve benzeri kavramlar, duyulur dünyaya ait varlıkların ya da -filozofların terminolojileri dahilinde- ay altındaki



varlıkların ontolojik dual özellikleri olarak karakterize edilmektedir.

Fârâbî ve İbn Sînâ’nın sistemlerinde sırf güzellik sahibi olan İlk İlke’nin kendi zâtını akletmesinin zorunlu bir sonucu olarak, bütün bir âlem varlık ve güzellik kazanıyorken, hem ay altı âlemde hem ay üstü âlemde tüm varlıkların aşk ile Mutlak Güzel’e bir yönelişi söz konusudur. Diğer bir ifadeyle âlem, sudûr süreci ile Evvel’den (Tanrı’dan itibaren) varlığın en alt mertebesine kadar illiyet ve zorunluluk çerçevesinde varlık kazanıyorken tüm varlıklar, gâiyyet prensibi çerçevesinde aşk ile Evvel’e doğru bir yöneliş içindedir. Kozmosta mutlak yetkinlik ve güzelliğe doğru yükselen hareketin itkisi filozofların sisteminde “aşk” veya “şevk” ile ifade edilirken iken her varlığın kendi mükemmelliğini arzulanması başlıca ilke olmaktadır. “Eksiklik” ve “mükemmellik” kavramlarını, aşk’ın diyalektiğinin karşıtları olarak ele alırsak, aşk her şeyin mükemmelleşmeye doğru doğal eğiliminin itici gücü olmaktadır ve her varlığın kendi iyiliğine, güzelliğine ve yetkinliğine doğru hareketini sağlayan temel evrensel ilke haline gelmektedir. Öyleyse aşk, her varlığı, kendi sınırlarının ötesine taşıyarak, kendi iyisini, güzelini bulmaya yöneltmekte ve tüm varlıklarda ortak olan, “garîzî”/ insiyâkî aşk gücü, maddeden başlayarak, mufârik akıllara kadar tüm âlem için geçerli olmaktadır.¹⁸



Ibn Rüşd heykeli: Kurtuba, İspanya

Sanat Felsefesinin Psikolojik Açıdan Ele Alınışı

Estetik düşüncenin temel kaynaklarından biri kabul edilen Aristoteles’in Poetika’sı üzerine her üç filozofun (Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Rüşd) yazdığı eserler, İslâm felsefesinde sanat ve güzele ilişkin bir araştırmada temel kaynaklar haline gelmektedir.¹⁹ Aristoteles, Poetika’sında bütün sanatların taklide (mimesis) dayandığını iddia ederek bir mimesis kuramı inşa etmiş ve sanatları birbirinden taklit aracı, taklit tarzı ve taklidin yöneldiği obje bakımından ayırmıştır. Aristoteles’in mimesis kavramı İslâm filozoflarında muhâkât kavramı ile karşılanmıştır. Filozoflar

da Aristoteles’e paralel bir okuma ile bir mûhâkât/taklit kuramı inşa etmişlerdir.²⁰

Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd’ün Poetika’ları çerçevesinde sanatın doğası ya da sanatsal yaratımların temel sâikine dair yapılacak bir araştırmada iki kavram öne çıkmaktadır: Tahyîl ve muhâkât. Filozoflar kendi sanat kuramlarını bu iki kavram çerçevesinde açıklamışlar, tahyîl ve muhâkâtı birbirini tamamlayan, birbirinin anlamını güçlendiren iki kavram olarak görmüşlerdir. Tahyîl, “bir hayâl (muhayyile) ürünü olan hayâlî temsiller/tasvirler” olarak tanımlanmakla beraber, duyulardan ayrılmış, soyutlanmış hayâl gücünün yaratımlarına dikkat çekmektedir. Hayâl gücü, duyumsal orijinlerden, realitedeki nesnelerden ayrılabilen unsurları elde eder, taklit (muhâkât, mimesis) ile de sanatçı gerçek nesnelerden elde edilen bu unsurları yeni bir işleme tâbi tutar.²¹ Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd’e göre muhâkât kavramı öncelikle bir taklit etme eylemini içermekte olup bu mânada Aristoteles’in Poetika’sındaki mimesis kavramına paralellik arz etmekte fakat yer yer Aristoteles’in çizdiği çerçevenin dışına çıkmaktadır. Öyle ki, farklı kelimeler ile ifade edilen kavram, ‘taklit’ kavramından uzaklaştırılmış ve şu dört terim ile neredeyse eşdeğer hale gelmiştir: Teşbîh (benzetme, kinâye,); tahyîl (hayâle dayanan tasvirler/temsiller); tasvîr (resmetme, bir şeyin benzerini/ kopyasını yapma) ve temsîl (ör-

nekleme, benzetme).²² Filozofların muhâkât kavramına eşdeğer olarak sundukları bu kavramlar, bu yeni terminoloji filozoflara, sanatsal etkinliği açıklamada daha geniş bir perspektif temin etmiştir. Buna göre muhâkât, sadece taklit etme eylemini içermemekte, bir benzetme (teşbîh), örneğini yapma, benzerini resmetme ve hayâlî yaratımlar (tahyîl) ortaya koyma anlamlarını da içermektedir. Böylelikle genelde sanatsal etkinliğe, özelde şiir sanatının gerçekte olan ilişkisine işaret eden muhâkât kavramı, “taklit etmek” anlamına gelen ilk kullanımından uzaklaştırılmıştır. Filozoflar eserlerinde taklit araçları, taklit konu-

su, taklitte hata, taklitte tahsîn (güzelleştirme) ve takbîh (çirkinleştirme) gibi konularda genelde Aristoteles'in Poetika'sında yer alanlara benzer düşünceler ifade ettikleri gibi, zaman zaman taklit ve taklit araçları ile ortaya konan tasvirlerle ilişkin tanımlamalarda, muhâkât kavramından uzaklaşarak kavrama yeni bir delâlet ve anlam kazandırmışlardır.

Poetika: Şiir Sanatının Mantıksal Kavranışı

Aristoteles'in Poetika adlı eseri Aristoteles şarihlerince Organon külliyyâtı içine sonradan dâhil edilerek, şiir mantık içerisinde bir sanat olarak ele alınmıştır. Aristoteles Poetika'da şiiri tiyatro ve edebiyata ilişkin bir form olarak ele alıp, Yunan şiir türleri ve bu türlerin problemleri ile ilgilenmişken; İslâm filozofları, Aristoteles'ten farklı olarak şiiri hem şekil hem de mahiyet itibariyle mantık alanına dâhil ederek, daha özelde bir kıyas türü olarak ele almışlardır. Filozoflar; burhân, cedel, muğâlata ve hatâbe türü kıyasları tanımlayarak şiiri de kıyasa dayanan bir sanat olarak ele almaktadırlar.²³ Poetik ifadeler, burhân, cedel, hatâbe ve mugalatadan farklıdır, fakat aynı hiyerarşi içinde yer alır. Poetik/şi'ri ifadenin hayâle dayanan doğası ve kendine özgü araçları kullanımının yanı sıra poetik ifadeler, 'poetik kıyas' olarak isimlendirilecek bir forma sahiptir. Poetik kıyas, her ne kadar diğer kıyas türleri içinde sayılsa da; şiir, kıyasa ilişkin beş sanat içinde, burhânî olmayan bir sanattır. Filozoflar bir taraftan poetik ifadeyi burhân, cedel, hatâbe ve muğâlata türünden ayrı ve olumsuz yönleriyle tanımlarken diğer taraftan 'taklitle dayanması', mantikî olarak yanlış olsa da anlamlı olması bakımından da olumlu özellikleriyle tanımlamaktadırlar. Poetik ifade hayâlî ve yanlış olabilir fakat o 'memnuniyet' ve 'haz' vericidir.²⁴

Sonuç olarak İslâm filozofları, estetik teriminin modern mânada zihinlerde ortaya çıkarttığı kavrayışın uzağında, daha geniş çerçeveli bir tanımdan yola çıkarak özgün bir estetik teori inşa etmişlerdir. Buna göre, güzel ve güzellik (duyulur ya da duyu üstü-Tanrı'nın güzelliği), sanat, sanat eserlerinin ortaya çıkış süreci, sanat-hayal, sanat-taklit, sanat-ahlâk, güzel-aşk ilişkisi ya da güzel-estetik haz gibi konuların bütünü filozofların estetik düşünceleri içinde ele alınmıştır. ■

D İ P N O T L A R

- 1- Umberto Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Harvard University Press, 1988, s. 40.
- 2- Valérie Gonzales, *Beauty and Islam*, s.6.
- 3- Fârâbî, *Kitâbü's-Siyâsetü'l-medeniyye* (el-mulakkab bi mebdâiu'l-mevcûdât), Fevzi Mitri Neccâr (nşr.), 2. Basım Beyrut: Dâru'l-Maşrik, 1993, s.42; bkz. el-Medinetü'l-fâzıla, s.52.; İbn Sînâ, eş-Şifâ/ilâhiyyât, # 759.; ayrıca bkz. a.mlf. el-Mebde' ve'l-me'âd, Abdullah Nurani (nşr.), Tahrân: Müesses-i Motaleat-ı İslami Danişgah-ı Mc Gill Şube-i Tahrân, 1984, s.6.
- 4- Edgar De Bruyne, *The Esthetics of The Middle Ages*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1969 s. 18-19, 21-22.; Valérie Gonzalez, *Beauty and Islam*, s. 17.; ayrıca bkz. Black, *Aesthetics in Islamic Philosophy*, s.1.
- 5- Fârâbî, el-Medinetü'l-fâzıla, s.53.; es-Siyâsetü'l-medeniyye, s.43.; İbn Sînâ, eş-Şifâ/el-İlâhiyyât II, # 759
- 6- Fârâbî, el-Medinetü'l-fâzıla, s.54.; İbn Sînâ, eş-Şifâ/ilâhiyyât, s.#759
- 7- Fârâbî, el-Medinetü'l-fâzıla, s.53.; es-Siyâsetü'l-medeniyye, s.45.; İbn Sînâ, eş-Şifâ/ilâhiyyât, II, 759; Andrew Chignell, *Theological Aesthetic: God in Imagination, Beauty, and Art*, Theology Today, 2001
- 8- Gonzalez, *Beauty and Islam*, s.17.
- 9- İbn Rüşd, *Kitâbu'l-Keşf*, s.150.
- 10- Gonzalez, *Beauty and Islam*, s.19.
- 11- Pandey, *Comparative Aesthetics*, s. 114.
- 12- İbn Sînâ, eş-Şifâ/el-İlâhiyyât II, s.402
- 13- İbn Sînâ, eş-Şifâ/el-İlâhiyyât, s.# 832.; Fârâbî, *Medinetü'l-fâzıla*, s. 69.; en-Necât, s.281.; el-Mebde ve'l-me'âd, Abdullah Nurani (nşr.), Tahrân: Müesses-i Motaleat-ı İslami Danişgah-ı Mc Gill Şube-i Tahrân, 1984. s.79.
- 14- İbn Sînâ, el-İşârât ve't-Tenbihât III. s. 298; er-Risâletü'l-arşıyye, s. 28.; et-Ta'llikât, s. 17- 157.
- 15- Fârâbî, el-Medinetü'l-fâzıla, s. 57; Uyûnü'l-mesâil, "Felsefenin Temel Meseleleri", s. 120.; İbn Sînâ, er-Risâletü'l-arşıyye fi hakâiki't-tevhid ve isbâti'n-nübüvve, İbrahim Hilal (nşr.), Kahire: Camiatü'l-Ezher, 1980, s. 39., Tr. "Tevhidin Hakikati ve Nübüvvetin İspatı Üzerine", Mahmut Kaya (trc.), *İslam Filozoflarından Felsefe Metinleri* içinde, s. 303-323, İstanbul: Klasik Yayınları, 2003, s.320.
- 16- Fârâbî, el-Medinetü'l-fâzıla, s.67.; Fârâbî, es-Siyâse, s.58; İbn Sînâ, Hayy bin Yakzan, s. 52-53; eş-Şifâ/ el-İlâhiyyât II, s.398- 399, 435-436.
- 17- Fârâbî, *Medinet'ül-fâzıla*, s.56.
- 18- İbn Sînâ, *Risâle fi'l-İşk*, s.51.
- 19- İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r min kitâbi's-Şifâ*, *Fennü's-Şi'r içinde* (s. 161-198) Abdurrahman Bedevî (nşr), Beyrut; ts. İbn Rüşd, *Telhisü Kitâb-i Aristûtâlis fi's-şi'r*, *Fennü's-şi'r içinde* (s. 201-251); Fârâbî, *Risâle fi Kavânin-i Sînâti's-Şi'r*, (Fennü's-Şi'r içinde s. 149-158)
- 20- Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.). 12. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005, #1447 a.
- 21- Deborah L. Black, *Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, Leiden: E.J. Brill, 1990, s.180.
- 22- Ismail M.Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle*, Leiden, 1974. 39.; Abdülazîz, *Dirâse Edebiye*, s.80.; bkz. İbn Sînâ, *Fennü's Şi'r*, s.163.
- 23- L. E. Goodman, *Avicenna; Arabic Thought And Culture*, London: Routledge, 1992.; Deborah L. Black, *Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, Leiden: E.J. Brill, 1990. S. 180.; Kemal, *The Poetics of al Fârâbî and Avicenna*, s. 87.
- 24- Ayşe Taşkent, *Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2009. s. 308

SEDEFKÂRLIK

Sedef; içinden inci çıkan istiridye kabuğudur. İstiridye dışında midye ve deniz salyangozu gibi yumuşakçaların kabuklarından elde edilen parlak maddeye de sedef denir. Arapçada se'se ve ırkû'l lü'lü gibi değişik bağa, adları da vardır. Kuran'da denizden çıkan inci ve mercandan Allah'ın lütfu olarak söz edilir. Ahşap üzerine belli bir süsleme yapabilmek için sedef başta olmak üzere fildişi, kemik, bağa gibi maddelerin kakma veya kaplama teknikleriyle yerleştirilmesi işine, bu maddeler arasında en fazla sedefin emek gerektirmesi ve en fazla onun dikkat çekmesi sebebiyle genelde sedefkârlık denilmişse de asıl sedefkârlık bu tür süslemelerin sedef kullanılarak yapılardır.

Sedefkârlıkta motifler tek yahut farklı renklerdeki sedef plakaların yalnız veya fildişi, kemik ve renkli ahşap gibi malzemeye birlikte açılan yuvalara yerleştirilmesi suretiyle yapılır. Bu işlem için sedef plaka, üzerine kompozisyondaki yerine göre çizilen kağıt şablonun yapıştırılıp kıl testereyle kesilmesiyle şekillenir ve istiridye kabuğunun öğütülmesiyle elde edilen ince toz ve yumurta akı karışımı bir tutkalla yerine yapıştırılır.

İslam sanatında sedef kullanımına ilk defa Samerra Darul-hilafe Sarayı'nda bulunan mozaik tarzı süslenmiş bir eşya kalıntısında, renkli cam ve lapis lazuli parçalar arasında rastlanmıştır. XV. Yüzyılda Edirne II. Beyazıt Camii kapısında geometrik sedef kakma bezemelere rastlanır. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde yer alan 1505 tarihli hazine defterinde çok sayıda sedefli eşyanın kaydına rastlanmaktadır. XVII. yüzyılın başlarında yetişen Dalgıç Ahmed ve Sultan Ahmed Camii ve Külliyesini yapan Mehmet Ağa gibi mimarlar aynı zamanda birer sedefkârdı. III. Mehmed'in türbesinin sedefli kapılarında ve Türk İslam Eserleri Müzesi'nde yer alan, bütün yüzeyi geometrik motifli sedef ve bağa kakmalarla bezenmiş sekizgen gövdeli ve kubbe kapaklı bir Kur'an mahfazasında Dalgıç Ahmed imzası vardır. Bu yüzyıldan kalma önemli sedefkârlık eserleri arasında Sultan Ahmed Camii ve Yeni Cami ile Topkapı Sarayı'nın çeşitli kapıları yer almaktadır.

Kendisi de bir marangoz ve sedefkâr olan II. Abdulhamid, Yıldız Sarayı'nda bir atölye kurmuş ve burada sedef işi birçok eser yapılmıştır.

Sedefkari eserler İstanbul, Şam, Kudüs veya Viyana işi gibi yapıldıkları yere göre isimlendirilir. Günümüzde sedef kakmalı kutu veya mobilya yapımında Şam, eski geleneğini devam ettirmektedir. Türkiye'de de Gaziantep yöresinde çeyiz sandığı ve kutu ağırlıklı sedef kakmacılığı eski usullerle yapılmaktadır.*

* Bu yazı Nebi Bozkurt'un D.İ.A. cilt XXXVI, sayfa 282-284'te bulunan "Sedefkarlık" maddesinden alıntılanmıştır.



Hristiyanlık'ta Sanat

İsmail TAŞPINAR*

Yahudiliğin bir devamı olarak Hristiyanlık, inancın merkezini 'Tanrı'dan ayırıp 'Mesih' olan İsa'ya (a.s.) sabitlemiştir. Bu durumu, Yeni Ahid külliyyatının temel metinleri olan İncillerde görmek mümkündür. Kutsal metinler, Eski Ahid'de olduğu gibi Allah'ı ve İsrâil kavminin yüceliğini ve tarihini değil, doğumundan göğe yükselene kadar İsa Mesih'in 'hayatı' ve 'kurtarıcılığı'nı anlatır. Bu noktadan hareket eden Hristiyan sanatı, yahudi geleneğinden bağını kopardıkça özgünleşecektir. Öyle ki, hem putu andıracak şekilde önünde tazim edilen insan sûretinin yapımını hem de bu sûretin mabede girmesini kesinlikle yasaklayan Yahudiliğin aksine Hristiyan sanatının gelişimi, önemli ölçüde ürünlerinde İsa Mesih'in, Meryem'in ve azizlerin tasvirini (ikonalar) esas alan bir yol izleyecektir.

□ Hristiyan sanatçı, sanatında İsa Mesih'in hayatının safhaları ve onun çektiği çile ile kurduğu 'mistik birliktelik' ölçüsünde eserine derinlik kazandıracaktır. Buna göre, İsa Mesih insanlığa olan sevgisini, çektiği çile (passio manga) ile ispatlamış ve bunu ifade eden 'haç' da onun ebedî temsili (speculum aeterni patris) kabul edilmiştir. Bu durum, Kilise'nin himayesinde gelişen Ortaçağ'da olduğu kadar, Rönesans'ın büyük sanatkârlarında da devam edecektir. Zannedilenin aksine, hristiyan sanatının ve sanatkârların (Michelangelo gibi) en hararetli destekçisi ve hamisi Kilise olmuştur. Hristiyan sanatı, tarih boyunca bu tasvirlerin (resim, heykel ve mimaride) yapılarında ve onların sergilendiği mekânlar olan kiliselerde ve manastırlarda en özgün ifadesini bulacaktır. Bu çerçevede inananlarda 'huşû' oluşturmayı da hedef alan kimi tasvirlerin yüz ifadelerinde ve bakışlarında tedhiş ve sertlik unsurlarına yer verilecektir.¹

Burada, öncelikle Hristiyan sanat tasavvurunun oluşumunda Yeni Ahid'in önemine işaret edilecektir. Daha sonra, bu sanatın tarih boyunca en mücessem ifadeleri olan kiliselere değinilecektir. Son olarak, Hristiyan sanat tarihinin önemli bir meselesi olan, İsa Mesih'in ve azizlerin kilisedeki tasvirleri olan ikonalar ve onlara saygı çerçevesinde ortaya çıkan tartışmalara ve bunun Hristiyanlık'taki yerine değinilecektir.

1. Hristiyan Sanat Tasavvurunun Kaynağı Olarak Yeni Ahid

İlk asırlarda, Hristiyan ilahiyatında oluşan Hz. İsa'nın (a.s.) aynı zamanda hem insan hem de "Tanrı'nın Oğlu" olduğu, insanları içinde bulunduğu günahattan kurtarmak için yeryüzüne gönderildiği ve kendini onlar için feda ettiği inancının, Yeni Ahid metinlerinin teşekkülünde ve onların anlamlandırılmasında önemli etkisi olmuştur. Buna göre her hristiyan, kendisine rol model olarak seçtiği İsa Mesih'in hayatını kendinde yeniden yaşamayı ve 'onun izinden gitmeyi' (ut sequamini vestigia eius) bir ideal edinmiştir. Bu durum, İnciller'de anlatılan İsa Mesih'in mucizevi doğumundan çektiği çilelere kadar bütün ayrıntılar, hristiyan

muhayyilesinin ana meselesini teşkil etmiştir. Hristiyan sanatçı, Kilise'nin öğretileri doğrultusunda İsa Mesih'in hayatını yorumlamış ve bunu hristiyan halka sunmuştur.²

Her ne kadar Eski Ahid, tasvir yapmayı yasaklamış ve Allah'ın görünmeyeceğini belirtmiş olsa da, Hz. Musa O'nunla 'yüz yüze görüşme' imkânına kavuşmuştur. Bu durumda, Yahudilik'ten ayrı bir din olan Hristiyanlık'ta da Tanrı'yı görmek mümkün olacak mı? İşte bu sorunun cevabını hristiyanlar, Yuhanna İncili'nde bulmaktadırlar: 'Filipus ona dedi: Yâ Rab (İsa Mesih), Baba'yı bize göster, ve bize o yeter. İsa ona dedi: Bu kadar zaman sizinle beraberim de beni tanımadın mı, ey Filipus? Beni görmüş olan Baba'yı görmüş olur...³ İncil'de yer alan İsa Mesih'in bu ifadesinden hareketle Kilise, Tanrı ete kemiğe bürünmüş İsa Mesih ise ve onu görmek Tanrı'yı görmekle eşdeğer ise, bu durumda onun tasvirinin de yapılabilceğine hükmeder.⁴

Erken dönem Hristiyanlık tarihinde, inananların çoğunluğunu okuma-yazması olmayan fakir ve taşralılar oluşturduğu için Kilise, yukarıda işaret edilen yorumla birlikte, İsa Mesih'in hayatının halka en kısa yoldan anlatımının resimle mümkün olabileceğine karar verir. Bu nedenle daha ilk dönemden itibaren kiliselerin pervazları ve duvarları İnciller'de anlatılan İsa Mesih'in hayatının safhalarından kesitlerle süslenmiştir. Böylece, okuma yazması olmayan bir hristiyan o resimlere bakarak zihninde İsa Mesih'in hayatını canlandırabilecek ve kendine onu model olarak alabilecektir. Bu çerçevede, onun mesajını ifade edecek her türlü sanata (heykel, mimari, vb.) izin verilecektir.

2. Sanatın İhtişamlı Tezahürü Olarak Kiliseler

Hristiyan sanatının en ihtişamlı ve estetik tezahürü şüphesiz kiliselerin ve manastırların yapımında gerçekleşmiştir. Bu durum, hem Ortaçağ'da hem de modern dönemde devam etmiştir. Kiliseler, hristiyanların ilk dönemden itibaren bir araya geldikleri ve İsa Mesih'in Son Akşam Yemeği'nin taklid edildiği ve bu vesileyle 'yeniden yaşandığı' bir kutsal mekândır. İlk hristiyanların toplumdan gizlenerek çatı altında

Hristiyan sanatçı, sanatında İsa Mesih'in hayatının safhaları ve onun çektiği çile ile kurduğu 'mistik birliktelik' ölçüsünde eserine derinlik kazandıracaktır. Buna göre, İsa Mesih insanlığa olan sevgisini, çektiği çile (passio manga) ile ispatlamış ve bunu ifade eden 'haç' da onun ebedî temsili olarak (speculum aeterni patris) kabul edilmiştir.

Berlin Katedrali



gerçekleştirdikleri bu ayin (messe),⁵ 2. yy'dan itibaren Roma İmparatorluğu'nda açık havada ve özel mekânlarda icra edilmeye başlanmıştır. 'Kilise' adıyla ibadet mekânlarının ilk yapımı 3. yüzyılda olmuştur. Ancak bu ilk kiliseler Roma imparatoru Diokletien (Diocletien) tarafından yıktırılacaktır. Devlet desteğiyle yapılan ilk kiliseler, imparator

Konstantin (Constantin) döneminde 4. yüzyılda (313'ten itibaren) boy gösterecektir. Bu çerçevede, Roma'da Saint Pierre bazilikası, Kudüs'te Saint Sepulcre bazilikası ile sonraki dönemlerde Beytullahim'de ve İstanbul'da muhteşem bazilikalar inşa edilecektir.

Kiliselerin yapısında tarih boyunca yenilikler ve gelişmeler yaşandı ise de, esas olarak inananların bir arada bulunduğu bir 'nef' ile Kudüs'e doğru bakan ve papazın ayini yönettiği ortada bir alan (choeur) yer almaktadır. İlk yapılar, örnek olarak antik Roma bazilikasından esinlenmişlerdir. Kiliselerin yapıları genellikle haç şeklindedir. Kilise planında orta nef daha uzun ise, bu durum Latin haç şekline uygun olduğu için Katolik Kilisesidir. Şayet nefler merkezden eşit uzunlukta yapılar ise, bu durumda söz konusu kilise Yunan haçı sembolizmine sahiptir. Doğu kiliselerinde ayrıca, âyinin yönetildiği yer, inananların yer aldığı neften, üzeri ikonalarla süslü 'ikonostas' denilen bir duvar ile ayrılmaktadır. Protestan kiliselerde ise merkezî yer vaaz kürsüsüdür. Bu kiliselerde ikonalar yer verilmemektedir. İbadet vakitlerini haber veren çanlar, ya kilisenin bir parçası veya İtalyan usulü 'campanilya'larda olduğu gibi ayrı bir kule olarak inşa edilir.⁶

Yukarıda işaret edilenlerin dışında, Avrupa'da özellikle Ortaçağ'da Katolik Kilisesi'nin ve Almanya, Fransa, İtalya ve İn-

giltere krallarının da özel desteği ile birçok ihtişamlı katedraller, bazilikalar, manastırlar ve şapeller inşa edilmiştir. Bunlar içerisinde Michelangelo'nun Roma'da yaptığı Sistine Şapel'i, hem dış mimarisi hem de iç tezyinatı ile en önemli yapılar arasında yer almaktadır. Bunun yanında, Ortodoks kiliseleri içerisinde Moskova'daki Saint Basile Bazilikası 16. yüzyıl kilise mimarisinin en muhteşem yapıları arasındadır. Aynı yüzyılda, Katolik Kilisesi'nin en ihtişamlı yapısı olan kilise, saray ve ilgili yapıların oluşturduğu Vatikan külliyesi projesi ve bu projenin baş yapısı olan Saint-Pierre Bazilikası'nın nihai çizimi ve yapımı, 1540'larda Papa III. Paul tarafından yetmiş yaşındaki Michelangelo'ya tevdi edilecektir. Eser, 16. yüzyılın sonlarında Della Porta tarafından tamamlanacaktır.⁷

Batılı sanatçılar, hem mimaride (Michelangelo) hem tezyinatta hem de müzikte (Stephan Bach) en meşhur eserlerini dinî sanatta göstermişlerdir. Bu durum, modern dönemde de geçerlidir. Mesela, Le Corbusier Ronchap'ın yaptığı Notre Dame du Haut Kilisesi (1955) ve Evre'deki Dominiken manastırı; Alvar Alto'nun Finlandiya'nın Vuoksestiski şehrindeki Luteran kilisesi (1959); Rudolph Landy Sarasota'nın Florida'da Aziz Paul Luteran kilisesi (1958); Oscar Niemeyer'in Brezilya'daki Brasilia Katedrali (1942); Felix Candela'nın Meksiko'daki La Virgen Milagrosa kilisesi (1953) gibi yapıtlar modern kilise mimarisine örnek olarak zikredilebilir.⁸

Rudolf Otto'ya göre, Kiliseler içerisinde hristiyanlara haşyet duygusu veren en önemli yapılar Ortaçağ'a ait gotik tarzda inşa edilmiş kiliselerdir. Gotik sanata sahip olan kiliseler, her şeyden önce ihtişamı ile etkilemekte ve insanı âdeta büyülemektedir. Ki-

Zannedilenin aksine, hristiyan sanatının ve sanatçıların (Michelangelo gibi) en hararetle destekçisi ve hamisi Kilise olmuştur. Hristiyan sanatı, tarih boyunca bu tasvirlerin (resim, heykel ve mimaride) yapılışında ve onların sergilendiği mekânlar olan kiliselerde ve manastırlarda en özgün ifadesini bulacaktır. Bu çerçevede inananlarda 'huşû' oluşturmayı da hedef alan kimi tasvirlerin yüz ifadelerinde ve bakışlarında tedhiş ve sertlik unsurlarına yer verilecektir.

Hz. İsa ikonası



liselerde hristiyanları etkileyen diğer iki unsur ise karanlık ve ses-sizliktir. Otto'ya göre bu iki özellik, ihtişamlı bir kilisede birleşince mistik hissediş ve haşyet duygusu kat kat artmaktadır. Kilisenin içerisindeki karanlığa, tepeden açılan küçük pencerelerden giren hafif günışıkları, kilisede ibadet ortamını daha gizemli bir hale sokmaktadır ki, bu ışık oyunundan bütün kilise mimarları istifade etmiştir. Tanrı'nın huzurunda 'yanlış bir şey söylemektense susmayı tercih eden' (euphemein) inananın çekingenlik duygusu, hristiyan mâbedlerindeki kasvet ve devasa kiliselerdeki 'boşluk'la birleşerek bir bütün oluşturmaktadır ki, Otto'ya göre kilise mimarisi sanatının başarısı tam da burada ortaya çıkmaktadır.⁹

3. İkonalar Meselesi

Günümüzde özellikle Katolik ve Ortodoks kiliselerin duvarlarını süsleyen tasvirler ve heykellerden oluşan önemli sanat eserlerinin, yani ikonaların yapımı Hristiyanlık tarihinin bir döneminde yasaklanmış ve büyük bir kısmı yok edilmiştir. Buna Hristiyanlık tarihinde 'ikonalar meselesi' veya 'ikonoklastik çekişme' denmektedir.¹⁰ Doğu Roma İmparatorluğu'nda (Bizans) 725 yılında imparator III. Leon devrinde, bazı hristiyan ilahiyatçılar, kiliselerde Hz. İsa'nın, Meryem'in (a.s.) ve azizlerin resimlerine yani ikonalarla saygı göstermenin Hristiyanlara yakışmadığını ileri sürerler. Böylece, söz konusu imparatorun da desteği ile kiliselerdeki ikonalar kırılır. Bu görüşün taraftarlarına, "put kırıcılar" anlamında ikonoklastlar denmiştir. Bu yasaklamanın ve ikona kırıcılığının etkileri 842 yılında İmparatoriçe Theodora'nın imparatorluğunda ikonalarla saygı gösterilmesi gerektiğini ilan eden fermanla son bulmuştur.

İkonaların yapımına karşı gelmenin sebepleri konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Kimilerine göre, ikonalar İsa'nın rûhanî yönünü değil, bedensel özelliklerini vurguluyordu. Kimileri, maddeyi kötüleyen bir akım olan Manikeizm'in etkisiyle böyle bir karar alındığını belirtmiştir. Bir diğer görüşe göre ise, kiliselerde ikonaların bulundurulmasının yahudilerin ve müslümanların Hristiyanlığa karşı soğuk ve nefretle bakmalarına neden olabileceği düşün-

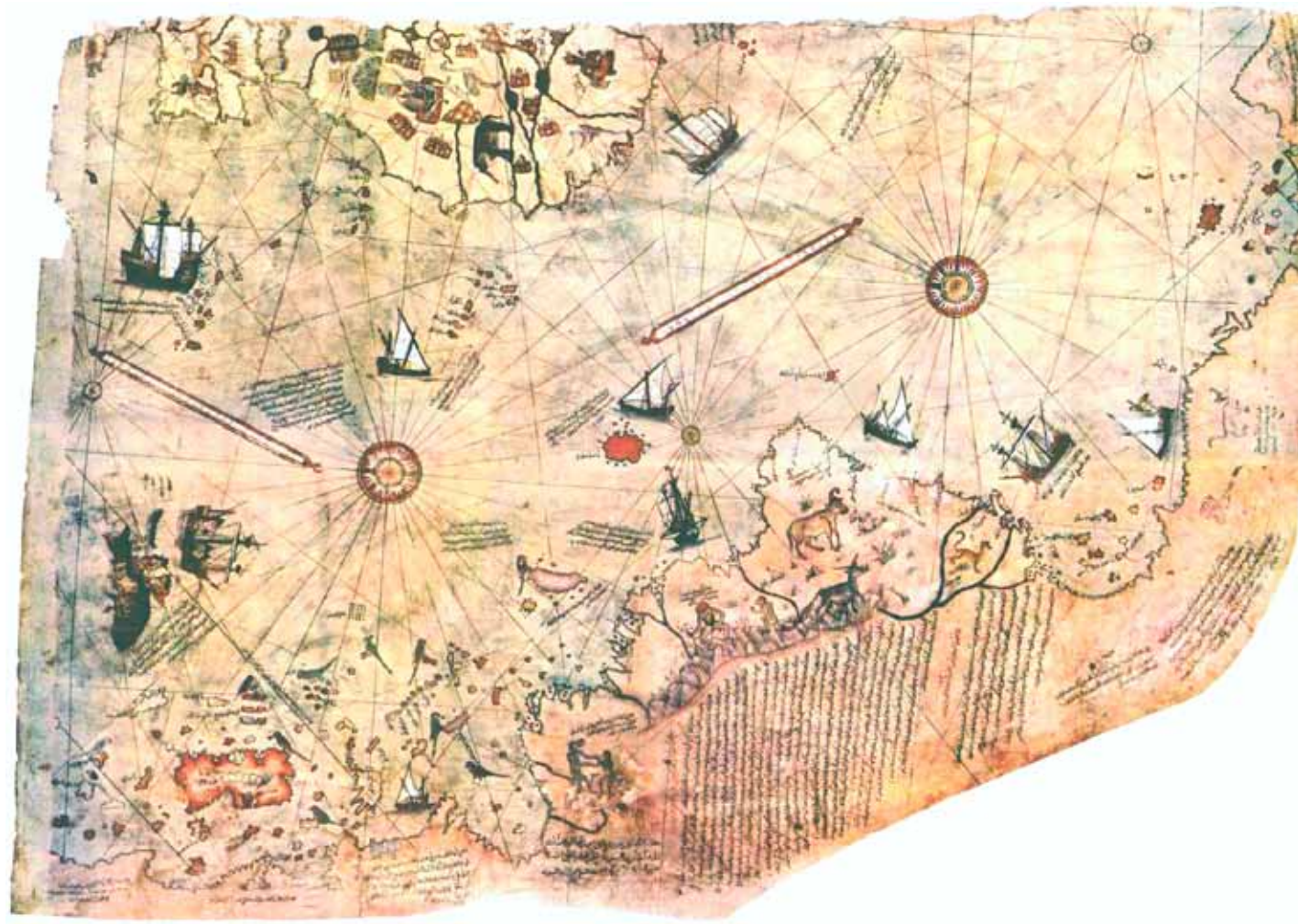
cesi etkili olmuştur. 150 yıl süren bu şiddetli yasaklama döneminde, sayısız ikona yok edilmiş ve ikonalarla saygıyı savunan birçok keşiş ölüm cezasına çarptırılmıştır. Bazı keşişler, söz konusu takibattan kaçmak için Anadolu'da İhlara Vadisi, Ürgüp ve Göreme yörelerinin ıssız yerlerine yerleşmişler ve kayaları oymak suretiyle yaptıkları kiliselerin duvarlarını resimlerle süslemişlerdir.¹¹

Kilise, Yedinci Ökümenik Konsil olarak da bilinen, 787'de gerçekleştirilen II. İznik Konsili'nde, ikonaların yapımı ile ilgili resmi görüşünü ilan etmiştir. Katolik Kilisesi'nin 'İlmihal' metni olan Katolik Kilisesi Din ve Ahlâk İlkeleri adlı eserde, ikonalarla ilgili yaklaşım şöyle özetlenmektedir: "Cisimleşmiş Kelâm'ın

gizine dayanarak ikona düşmanlarına karşı ikona kültürünü savundu: Mesih İsa'nın, Meryem Ana'nın, meleklerin ve bütün azizlerin ikonalarının yapılması kabul edildi." Buna göre, hristiyan ikona kültürü putları yasaklayan On Emir'e aykırı değildir. Konsil kararına göre, bir ikonaya verilen onur, özgün modele yapılmış olur ve bir ikonaya saygı gösteren herhangi biri o ikonada betimlenen kimseye saygı göstermiş olur. Konsil kararları, kiliseleri süsleyen tasvirler olan ikonalarla hristiyanların gösterdiği saygının tapınma ile karıştırılmaması ve bu anlamda herhangi bir yanlış anlamaya mahal verilmemesi için, kutsal ikonalarla gösterilen onurun yalnız Tanrı'ya gösterilmesi gereken bir tapınma değil, ama 'saygıdeğer bir saygı' işareti olduğu üzerine vurgu yapmak zorunda kalmıştır.¹² ■

D İ P N O T L A R

- 1- Rudolf Otto, *Le Sacré*, Paris 2001, s. 120.
- 2- Bkz.: Georges Didi-Huberman, 'Art et Théologie', <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-et-theologie>.
- 3- Yuhanna, 14/8-9.
- 4- Michel Delahoutre, 'Art et Religion', *Dictionnaire des Religions*, Paris 1993, c. 1, s. 117-120.
- 5- Resullerin İşleri, 20/7-11.
- 6- Jean Delumeau, *Des Religions et des Hommes*, Paris 1997, s. 229-237.
- 7- Jean Delumeau, *Des Religions et des Hommes*, Paris 1997, s. 236.
- 8- Hristiyan sanatının kültürel boyutu ile ilgili detaylı bilgi için ayrıca bkz.: Ali İzzetbegović, 'Sanat, İlim ve Din', *Köprü*, sayı: 55, 1996.
- 9- Rudolf Otto, *Le Sacré*, Paris 2001, s. 128-129.
- 10- Şinasi Gündüz, *Din ve İnanç Sözlüğü*, Ankara 1998, s. 185-186; Ali Erbaş, *Hristiyanlık*, İstanbul 2004, s. 72.
- 11- İkonoklast çatışma ile ilgili bkz.: Thomas Michel, *Hristiyan Tanrı-bilimine Giriş*, İstanbul 1992, s. 102-103.
- 12- Katolik Kilisesi'nin 'ikonalar' konusundaki görüşleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz.: Katolik Kilisesi Din ve Ahlâk İlkeleri, çev.: Dominik Pamir, İstanbul 2000, s. 494-495.



İslam medeniyeti geriledi mi?

Mustafa ARMAĞAN*

İnsanlık her çağda o çağa özgü bazı temel çelişkiler içerisinde bocalamaktadır. İslâmiyet ise getirdiği çözüm formlarıyla hem kendi geldiği çağa hem de asırlar sonrasına, insanların yararlanacağı, kullanacağı ve geliştireceği bir şekilde çatışmalarını aşmalarına imkân verecek bir ruh aşlamıştır. Hz. Peygamber (s.a.v.), kendi çağının çelişkilerine büyük ve kalıcı çözümler üreten bir ilâhî tebliğin hem sözcüsü hem de bizzat uygulayıcısı olmuştur.

□ Pek çoğumuzun diline ve maalesef beynine kadar sinmiş bulunan İslâm medeniyetinin Moğolların Bağdat'ı istilasıyla (1258) veya Selçukluların İslâm dünyasına girişiyle birlikte gerilemeye başladığı tezi, Oryantalizmin üzerimizdeki bariz etkisini göstermektedir. Keza İslam medeniyetinin son büyük çiçeklenmesini temsil eden Osmanlı Devleti'nin de yaygı bir şekilde kuruluş, yükseliş ve gerileme dönemlerine ayrılması alıkanlığı, aynı Oryantalist yanığının devamı olmakla birlikte, hatalı olarak İbn Haldun'a atfedilen bir tarih şematizmine de dayandırılmaktadır. Buna göre devletler,

yaklaşık 120 yıllık gençlik, olgunluk ve ihtiyarlık şeklinde üç aşamalı bir ömre sahiptir. Oysa hem İbn Haldun devlet veya hanedanlık gibi karmaşık ve değişken bir sosyo-politik olguya bu kadar şabloncu bir gözle bakmamaktadır (zira tarihi, umran dediği medeniyetteki "bütün değişim ve dönüşümlerin kaydı" olarak anlayan dinamik bir tarih felsefesine sahip bir filozofun onu böylesine mekanik bir tabloya hapsetmeyeceği bellidir) hem de Osmanlı aydınları, İbn Haldun'a kısmen katılırken, Osmanlı'nın bir istisna olduğuna ve çöküş döneminden mutlaka yeni

bir çıkış yolu bulabileceğine olan inançlarını muhafaza etmişler ve İbn Haldun'un yolundan burada ayrılmışlardır.¹

Bu noktadan hareketle, "İslâm'ın ilk dönemlerindeki gençlik aşısının sonraki devirlerdeki gerileme sürecinde ortadan kalktığı ve Moğol istilasıyla içindeki yenilenme aşkını ve şevkini kaybettiği" tezi gündeme getirilmekte daha da üzücü olanı, bu tez, müslümanlar tarafından dahi bir veri olarak kabul edilmektedir. Oysa bu iddianın Batılı sahipleri, Avrupa'nın Yunan'dan Roma'ya, oradan da Rönesans dönemine intikal ederken kendini nasıl yenilemeyi başardığını, yani iki ölü medeniyetten nasıl bir üçüncünün çıktığını zikretmeyi unutmuş görünmektedirler.

Peki "Hristiyan Batı" bunu yapmayı başardıysa, aynı şey İslâm için neden geçerli olmasın? Nesi eksiktir İslâmiyet'in? Üstelik İslâm medeniyeti, asırlar öncesinde unutulmuş, toprak altında kalmış bir Yunan veya Roma medeniyeti değilken ve şöyle veya böyle yaşayan bir medeniyet iken bunların ileri sürülmesi iyice abes kaçmaktadır. Bu bakımdan İslâmiyet'in 1258'den beri gerileme halinde olduğu ve bir türlü bu ters talihinden kurtulamadığı tezini ciddiye almak yerine, medeniyetler tarihine "farklı meydan okumalara verilen cevaplar" şeklinde özetlenebi-

lecek olan Arnold Toynbee'nin yorumunu geliştirerek bakmak daha yararlı olacaktır.

"Selçuklu gerilemesi" tezinin sahipleri olan Avrupalıların, bu tezi Osmanlılar'a da tatbik etmişler ve "Osmanlı Devleti'nin ve kültürünün de Kanuni Sultan Süleyman döneminden itibaren duraklamaya ve gerilemeye başladığı tezine" –öncelikle siyasî propaganda maksadıyla– sarılmışlardır. Ne gariptir ki, bu "tez", o kadar bol ve sık tekrarlanmaktadır ki, zaman zaman bir "tez" olduğu unutulmakta ve "gerçek" in resmi yerine ikame edilmektedir. Oysa siyasî sınırların

ilerlemesi ve gerilemesiyle medeniyetlerin ilerleme ve gerileme ritmi arasında zorunlu bir paralellik kurulamaz. İlerleme ve gerileme imanla da açıklanamaz. Bu yaklaşım, imanı olunca savaşları kazandıran, imanı zayıflayınca kaybettirmeye başlayan, imanın skora endekslenmesi gibi garip ve İslâmî olmayan bir durumdur.

Bu nokta esas alınırsa, başarı imanının tek ölçüsü durumuna gelir ki, o takdirde başarının da, başarısızlığın da kendi şartlarında değerlendirilmesi gerektiğini bize öğreten Uhud-Bedir denklemini anlayamaz duruma geliriz. Öyleyse "Kanuni'nin ölümünden sonra sürekli bir "gerileme" hâlinde olduğumuz" tezinin tabii sonucunda, "bizim"

Kanuni Sultan Süleyman portresi



gerileyen bir tarih süreci içerisinde den geldiğimiz, oysa “Batı”nın ilerleyen ve serpilme bir tarihin içerisinde çıktığı, dolayısıyla da galip bir medeniyet adına konuştuğu gibi, elimizi kolumuzu bağlayan bir

Kültür, bir toplumun çağının ve geniş anlamda çevresinin sorduğu sorulara vermeyi başardıkları cevapların mecmuudur.

evrensel ilkeler, her çağın kendi ilişkiler yumağına da çözümler üretebilecek bir esnekliğe sahipti.

Müslümanların çağımızda içinde bulundukları nisbî “geri kalmış” konumlarına bakılarak İslâmiyet’in

yargılanamayacağı aşîkârdır. Ancak şu soru da yeterince anlamlı gözükmemektedir: Müslümanlar, tarihlerinde bir kez (aslında birkaç kez) başardıklarını bir kere daha neden başaramasınlar? Buna en azından mantıklı bir engel bulunmamaktadır. Müslüman aktörlerin medeniyet tarihinde Emevî, Endülüs, Abbasî, Selçukî, Timurî ve Osmanî gibi çeşitli coğrafyalara ve asırlara yayılan ve medeniyet âlemine vazgeçilmez katkılarda bulunan açılımlar gerçekleştirmiş olmaları, bu medeniyetin içindeki dinamizmin kudretini göstermektedir ve bu kudret bugün de sönmemiştir. İç savaşlar, o zamanlarda bugünkünden çok daha bölünmüş bir siyasî ortama yollarını düşürmüştü müslümanların. Buna rağmen kendilerine güvenen müslüman yöneticiler ve aydınlar, yollarına devam etmişler ve kendileri için en uygun çalışma şartlarını bulmak için binlerce kilometre yol kat etmişler, çağlarının kendilerine sorduğu soruyu cevaplandırmak için insanüstü bir gayretin içine girmişlerdir.

Bütün bu kargaşa içerisinde, Kur’an’ın ‘yere, göğe, arıya vs. bakmak ve düşünmek’ yolundaki emri, açık kâinat görüşünü, bilimin açık uçlu bir süreç olduğunu göstermektedir. Bu yüzden İslâm’da kültürün, bu dünyanın revnakını, güzelliğini ve neşvesini yansıtan ve artıran, Hristiyanlık’ta olduğu gibi ıstırap ve kedere gömülmüş değil de, varlığın içinden taşan yaşama arzusunu kanatlandıran bir kıvama bürünmesi tabiidir. Bu doğrultudaki

gelişim, elbette ki, kültür ve sanatın tabiatından kaynaklanan inişler ve çıkışlar gösterecek ve çağların getirdiği ilişkileri çözmeye ne kadar gayret edildiğine bağlı olarak başarılı veya başarısız olacaktır. Bu, aslında bütün kültürler için geçerli bir durumdur. Kùltürler, çağların “sorun çözme metodolojileri” olarak iş görmüşlerdir. Kültür, bir toplumun çağının ve geniş anlamda çevresinin sorduğu sorulara vermeyi başardıkları cevapların mecmuudur.

Bu açıdan bakıldığında 18. yüzyıldan itibaren Batı kültürünün hâkimiyeti, büyük ölçüde silahlı bir hâkimiyettir ama



Ibn-i Haldun

İnsanlık her çağda o çağa özgü bazı temel ilişkiler içerisinde bocalamaktadır. İslâmiyet ise getirdiği çözüm formlarıyla hem kendi geldiği çağa hem de asırlar sonrasına, insanların yararlanacağı, kullanacağı ve geliştireceği bir şekilde çatışmalarını aşmalarına imkân verecek bir ruh aşılmasıdır. Hz. Peygamber (s.a.v.), kendi çağının ilişkilerine büyük ve kalıcı çözümler üreten bir ilâhî tebliğin hem sözcüsü hem de bizzat uygulayıcısı olmuştu. Ama aynı zamanda getirdiği

özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bu medeniyetin büyüğü kaçmıştır. Batı medeniyetinin iç çatlıkları ve sorunları çözme konusundaki yetersizlikleri gün geçtikçe daha iyi ortaya çıkmakta ve bizzat kendi içinden çıkan aydınlarca eleştirilmektedir.

Ancak henüz bir alternatif ufukta görünmemektedir. Ne var ki, bizim bu eleştiri sürecinden olumlu yönde yararlanmamız gerekmektedir. Hem kendi kaynaklarımızı yeniden keşif yoluyla hem de Batı’yı yeniden değerlendirmek yoluyla bu süreci yeni bir mayalanmanın başlangıcı haline getirmek insanlığın elindedir.

Günümüzde dünyanın “global bir köy”e döndüğü sık sık telaffuz edilmekte, fakat bu olgunun içeriği yeterince tartışılmamaktadır. Küreselleşmenin iletişimi, ulaşımı, daha önce bir arada olamayan unsurların buluşmasını kolaylaştırdığı bir olgudur. Bu süreç, tarihçi açısından, aslında İslâmî binyılın 8. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar gerçekleştirmeye çalıştığı başka türden bir küreselleşmenin devamı olarak da okunabilir. Bu iletişim, ulaşım ve buluşma kolaylıkları, daha önce sabit, donmuş ve kendi mekânında kuluçkaya yatmış birçok hakikatin de rahatını bozmakta ve küresel dolaşım çevriminin içerisine girmesine vesile olmaktadır.

Bir Mevlânâ’nın şiirlerinin Amerika’da olsun, Avrupa’da olsun en çok satan şiir kitapları arasına girmiş olması ve bir türlü listelerden çıkmaması, bu dolaşımın ne gibi beklenmedik neticelere yol açabileceğine ufak bir misal teşkil edebilir. Dolayısıyla 21. yüzyılda yaşayan müslümanların görevi, kendi içlerine daha çok gömülecekleri

yeni kozalar imal etmek değil, inançlarının gücüne güvenerek yeni kültür ve sanat atılımlarına, yeni fikir “highway”lerine, yeni bilimsel “network”lere katılmak, küresel dolaşımın nimetlerinden daha fazla istifade etmek ve kendi dinlerinin 15 asır önce başlatmış olduğu ve 15 asır boyunca dünyanın çehresini bir daha eskisi gibi olmayacak ölçüde değiştirdiği motivasyonunu yeniden kazanabilmektir. İslâm’ı küreselleşmede yeniden başat bir aktör kılmak, yalnız ‘küresel İslâm’ fenomenine katkıda bulunmakla kalmayacak, bugün Avrupa ve Amerika’da başlayan küresel-

Kur’an’ın yere, göğe, arıya vs. bakmak ve düşünmek yolundaki emri, açık kâinat görüşü, bilimin açık uçlu bir süreç olduğunu göstermektedir.

leşmenin buluşturucu ve kaynaştırıcı tarafını değil de, tam tersine, çatıştırıcı tarafını vurgulayanlara, yani medeniyetler çatışması tezinin savunucularına da en susturucu cevabı vermiş olacaktır.

Müslümanlar yeter ki, oryantalizmin ve onların etkisi altında kalanların bizi 200 yıldır içine sıkıştırmak için ellerinden geleni yaptıkları şu “gerileme” kapanına sıkışmasınlar ve inançlarının üretici, yenilenici ve yenileyici boyutunu idrak ederek harekete geçsinler. Kendilerini “yenik” bir medeniyetin çocukları olarak görmeye şartlanmalarının teorik ve tarihî temelini geçerli olmadığını öğrensinler.

Zira her medeniyet, çağının istemlerine cevap verebileceği veya veremeyeceği zaman noktalarından geçebilir. Önemli olan, bu ‘çözumsuz’ noktaları, zamanın açacağı çözüm yollarına yeniden sevk edebilme becerisini göstermektir. Aksi halde, İslâmiyet’i sadece modern öncesi çağ için dondurmuş ve onun evrensellik iddiasına en büyük darbeyi indirmiş oluruz.

Gerileme de ilerleme de bizim onlara attığımız anlamlara bağımlı kavramlardır. Her ilerleme ve her gerileme nisbidir, mutlak değildir. Tıpkı bugün “Batı’nın gerilemesi”nden mutlak değil de nisbî anlamda söz edildiği gibi, geçmişte de İslâm medeniyetinin bazı unsurlarının gerilediğinden söz edilebilir ama aynı zaman diliminde ilerlemesine devam eden unsurları da görmemiz şarttır. İslâm medeniyetinde her zaman fosilleşmeye direnen dinamik bir öz mevcut olmuştur (üzeri küllense bile).

Bugün İslâm dünyası, yeniden kendine gelmenin, asırlık oryantalist önyargıların ve kültür emperyalizmle-

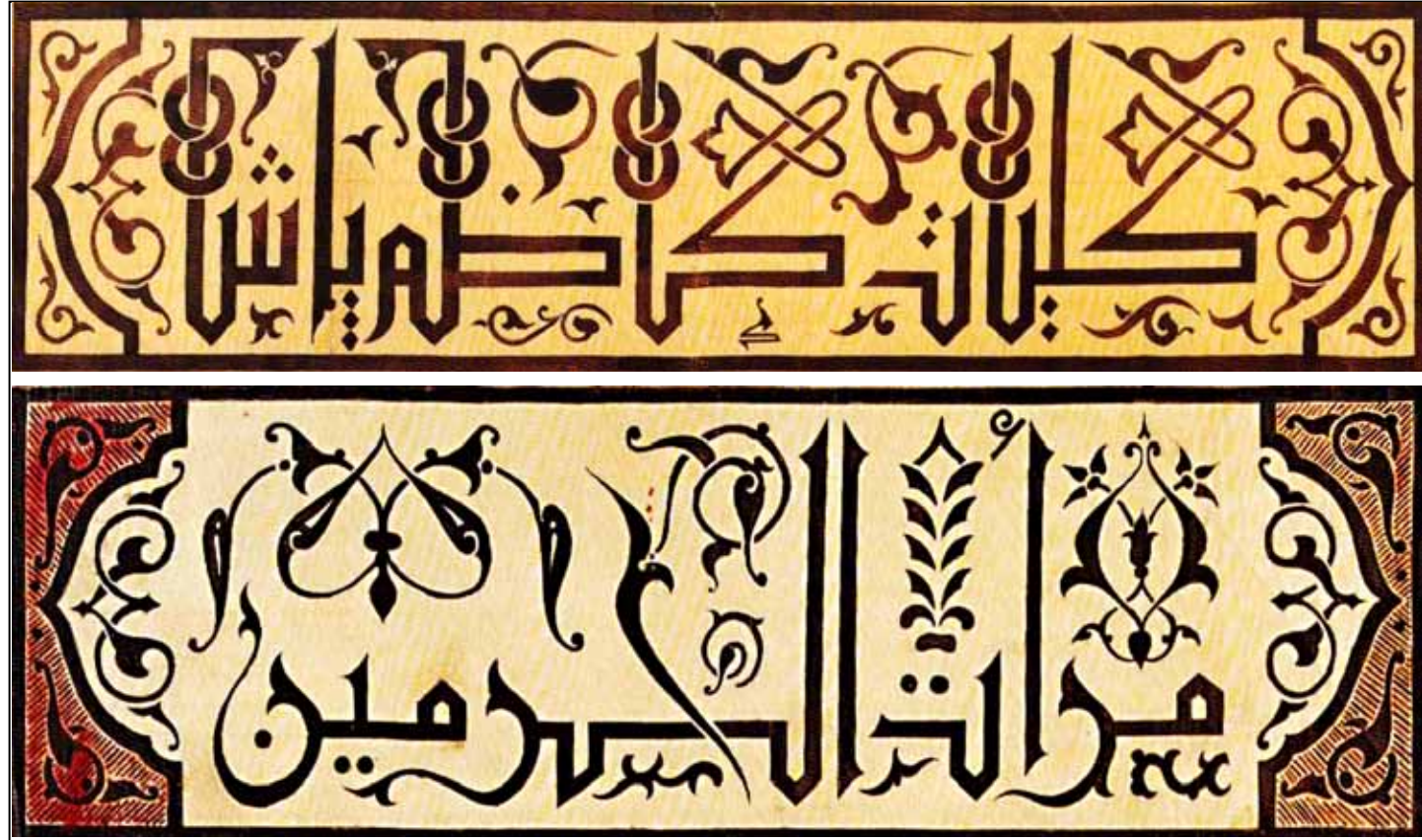
rinin getirdiği tereddüt girdabından kurtulmanın ve bütün yapılanlara rağmen ayakta kalmak suretiyle ne denli köklü bir medeniyetin çocuğu olduğunu yeniden idrak etmenin sancıları içindedir. Umalım ki, bunlar yeni bir medeniyet açılımının doğurgan sancıları olsun. ■

D İ P N O T L A R

1- Bkz. Mustafa Armağan, “Osmanlı gerilemesi’ masalından uyanmak”, Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak: Gerileme Paradigmasının Sonu (Hazırlayan: Mustafa Armağan), İstanbul 2011, Timaş Yayınları, s. 52-53.



Mevlana



OSMANLI SANATI NASIL TANIMLANMALI?

Ahmet ERSOY*

Yüzyıllara yayılan tarihleri içinde Osmanlı tebaası için “biz” fikrinin içeriği zamana, bölgeye ve duruma göre bağdaştırılamaz çeşitlilikler arz etmektedir. Yani her tarihsel toplum için geçerli olan kural Osmanlılar için de geçerlidir: Kimlik kurgularının zaman ve mekân içinde yekpare ve çizgisel bir devamlılığa sahip olması mümkün değildir.

□ *Bir Türk sanatı var mıdır? Türklerin sanatı veya bazı sanatları alıp kendi yaşam biçimlerine ve inançlarına uyarlamış olmalarından doğal bir durum olamaz. Fakat kendine has ve yerel bir sanatı inşa etmiş olmalarını kanıtlamak bence hayli zor. Doğrusu Mösyö Parvillée'nin bu sanata dair vermiş olduğu tüm örneklerle baktığım zaman Arap, Fars, ve hatta belki bazı Hint etkileri görebiliyorum. Peki ya Türk etkisi(...)?*

E. E. Viollet-le-Duc (1874)

Bu satırlar Fransız mimar Léon Parvillée'nin erken dönem Osmanlı sanatı ve mimarisi üzerine 1874 yılında Paris'te yayınladığı *L'Architecture et décoration turque* (Türk Mimarisi ve Süslemesi) başlıklı kitabın önsözünden alınmıştır.¹ Parvillée 1855 depreminden sonra vali Ahmed Vefik Paşa tarafından Bursa'ya çağırılmış ve burada hasar görmüş olan birçok Osmanlı eserini inceleyerek restore etmiş, daha sonra da buluntularını bir kitap olarak yayınlamıştı. Kitabın önsözünü süsleyen yukarıdaki satırların yazarı ise 19. yüzyılda Fransa'da mimarlık tarihi ve sanat kuramının en etkin isimlerinden biri, Paris'teki meşhur Notre Dame Katedrali'nin restorasyoncusu ve Parvillée'nin hocası Viollet-le-Duc'ten başkası değildir. O dönem mimarlığının piri kabul edilen Viollet-le-Duc bu sorgulayıcı ifadelerle aslında Osmanlı sanatının münferit bir gelenek teşkil ettiğini savunan heveskâr tilmizi Parvillée'nin tüm iddialarını baştan katı bir hizaya sokmuş ve onları Avrupa'daki hakim şarkiyatçı anlatıların beklenti ve şablonlarına uygun hale getirmiştir. İslâm dünyasının gerçek düşünsel canlılığını ve kültürel yaratıcılığını Orta Çağ'da yaşayıp harcadığını, Abbasiler döneminde antik dünyadan devraldığı mirası Avrupa'ya devrettikten sonra da ebedî bir ataletle mahkum olduğunu varsayan bu standart şarkiyatçı anlayışa göre sanatsal maharetleri zaten “sınırlı” olan Türkler Orta Çağ sahnesine pek geç ve pek dört nala gelmişler, dolayısıyla sanat alanında da varolan ve artık kalıplaşmış İslâm unsurlarını kendilerine göre harmanlayıp tekrarlamaktan öteye geçememişler, kısacası yeni ve özgün bir sanatsal dil yaratamamışlardır.

19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı entelektüelleri Avrupa'da modern anlamda yeni şekillenmeye başlayan sanat tarihi disiplinine aşina olmaya başladılar. Görece sınırlı da olsa bu tanışıklığın tetikledi-

ği ilk ve en önemli gündem maddesi Avrupa'nın ana akım sanat tarihi söylemindeki genel geçer ve indirgeyici şarkiyatçı önyargılarla mücadele etmekte. Tanzimat'ın geniş ve kapsayıcı kimlik politikalarının da etkisiyle biçimlenen bu yeni “Osmanlı” gündemin esas meselesi Osmanlı sanatı ve mimarisini kendi tarihine ve özgün gelişim çizgisine sahip, başlı başına incelenmeyi hak eden itibarlı bir tarz olarak dünyaya (tabii daha çok da Batı dünyasına) kabul ettirmektir. Bu çabanın akademik addedilebilecek ilk örneği İbrahim Edhem Paşa himayesinde 1873 Viyana Sergisi'ne yollanmak amacıyla hazırlanan *Usûl-i Mîmârî-i Osmânî / L'Architecture Ottomane* adlı eserdir. Başlıktan da anlaşılacağı gibi bu kitapta Osmanlı mimarisinin yekpare ve müstesna bir tarz olduğu, kendine has bir de usulü (yani rasyonel bir metodu) olduğu savunulmaktadır.² Sonraki yıllarda tekil ve özgün bir Osmanlı geleneğini 'Batılı şarkiyatçı merkez'e karşı savunan bu tepkisel ve “özcü” kurgu, Osmanlı / Türkiye coğrafyasında üretilen sanat tarihi anlatılarının asal unsuru olmuştur. Özellikle 20. yüzyıl dönümünden sonra, Osmanlı tahayyüllerin yerini Türk milliyetçi söylemleri almaya başladığında, bu başat kurgu etnik kimliğin belirleyici ağırlığı altında şekillenmeye devam etmiştir. Bu anlamda, 20. yüzyıl Türkiye'sindeki yerleşik sanat tarihi anlatılarının oluşumunda en önemli etmenlerden biri Viyana mahreçli “formalist” (veya şekilselci) sanat tarihi akımı olmuştur. Örneğin Viyana okulunun önemli temsilcilerinden Heinrich Glück'ün İstanbul Macar Enstitüsü'nün kuruluşu vesilesiyle 1917 yılında yayımladığı *Türkische Kunst* (Türk Sanatı) başlıklı ve çok ses getiren makalenin esas sorusu neredeyse Viollet-le-Duc'e bir nazire niteliğindedir: “Gerçekten kendine özgü bir Türk sanatı var mıdır?”³ Glück, Türk milli fitratının yansıması olduğunu iddia ettiği bazı formların ve estetik temayüllerin Anadolu'dan Orta Asya'ya kadar devamlılığını takip ederek bu soruya müsbet bir cevap vermiş, böylece de Türk sanatı için cesim ve

milli bir anlatının ana hatlarını belirlemiştir. Glück'ün meslektaşları ve Viyana okulunun diğer bir temsilcisi Ernst Diez'in de İstanbul Üniversitesi'nde 1943 yılında ilk defa ihdas edilen Sanat Tarihi kürsüsüne atandığını ve burada kurucu bir rol oynadığını düşünürsek formalist akımın Türk sanat tarihi yazımındaki belirleyici konumu ile ilgili sınırlı yeterince ipucu vermiş oluruz.

Tanzimat'ın geniş ve kapsayıcı kimlik politikalarının da etkisiyle biçimlenen bu yeni “Osmanlı” gündemin esas meselesi Osmanlı sanatı ve mimarisini kendi tarihine ve özgün gelişim çizgisine sahip, başlı başına incelenmeyi hak eden itibarlı bir tarz olarak dünyaya (tabii daha çok da Batı dünyasına) kabul ettirmektir. Bu çabanın akademik addedilebilecek ilk örneği İbrahim Edhem Paşa himayesinde 1873 Viyana Sergisi'ne yollanmak amacıyla hazırlanan Usûl-i Mîmârî-i Osmânî / L'Architecture Ottomane adlı eserdir.

Alman idealist felsefesinin ikliminde neşv ü nema bulan formalist akım esasen nesnelerin biçimlerine yoğunlaşır ve onları şekilsel özelliklerine göre tasnif ve tavsif eder. 20. yüzyıl boyunca uluslararası akademik camiada etkin ve merkezi bir rol oynayan bu akımın temsilcilerine göre toplumsal değerler nesnelerin yapımına yansır ve onlarda birebir olarak ete kemiğe bürünür. Belli yüksek hakikatler estetik objelere kenetli ve içkindir. Diğer bir deyişle estetik formlar belli bir kişi veya grubun zihniyeti ve “ruhunun” şeffaf bir tezahürüdür. İşte tam bu özellik de formalist sanat tarihini ulus devletin önemli âmillerinden biri haline getirir. Zira önemli olarak ayırttığı nesneler üzerinden bütünsel ve tutarlı anlatılar oluşturan sanat tarihi disiplini, milli kimliğin (veya milli ruhun, karakterin) homojen ve köklü olduğuna dair yaratılan tüm mitleri somut deliller ve “bilimsel” numunelerle cisimleştirir. Bir müzeye gittiğimiz zaman belli bir medeniyetin veya milletin “karakterini”, zihinsel ve üslupsal gelişim safhalarını zaman içinde konumlayıp takip etmemiz beklenir. Müzenin kurgusu, seçilmiş nesnelerin kaçınılmaz görsel tesiri ve sanat tarihinin söylemsel kudreti yardımıyla bizde çağlar ötesi bir bütünlük, bağlantı ve devamlılık hissi uyandırır.

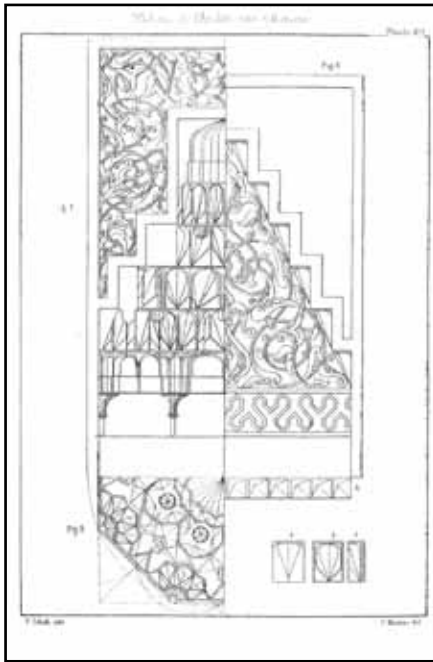
Galerilerde temsil edilen topluluk her kimse (bir millet, medeniyet, veya akım) bize ürünleriyle çağlar boyu bâki kalan “özünü” yansıtacak, yadsınamaz ve muhkem bir gerçeklik olarak varlık kazanacaktır.

20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren bu tür formalist “büyük anlatılar”, onların sürekli teyit edildiği “tartışmasız gerçekler” ve evrensel yargılar yoğunlukla sorgulanır hale geldi. Özellikle 1980’lerle birlikte, Modern-sonrası felsefi ve siyasal yaklaşımların, yeni çoğulcu kültürel duyarlılıkların ve disiplinler arası akademik temayüllerin de etkisiyle Batı-merkezli sanat tarihi alanının meşruluğu ve temsil kabiliyeti ciddi biçimde tartışılmaya başlandı. Bu tartışmada dile getirilen yeni sorulardan birçoğu sanat tarihinin



Usul-i Mimari-i Osmani / L'Architecture Ottomane kitabından Çırağan Sarayı tavan bezemelerinden bir örnek.

zakere halinde melezleşen çok odaklı bir halîta mıdır? Dar, ayrıcalıklı ve tamamen Rönesans-sonrası Avrupa geleneklerine göre şekillenmiş olan sanat ve estetik kavramları “diğer” kültürlerin ürünlerini tasnif edip yorumlamada yeterli esnekliği gösterebilir mi? Çoklukla elitist kıstaslara göre sabitlenmiş, belli dönemler ve “şaheserler” üzerine kurgulanmış sanat tarihi anlatıları toplumların maddî kültüründeki çoğulluğu ve giriftlikleri yansıtmak için yeterli midir? Dışlanmış, sessizleştirilmiş farklı grupların ve alt kültürlerin veya imkanları sınırlı toplum katmanlarının (yani çoğunluğun) maddî kültür ürünleri nasıl yorumlanmalı ve sanat tarihine nasıl eklenmelidir? ilh.



Usul-i Mimari-i Osmani / L'Architecture Ottomane kitabından mukarnaslarla ilgili bir detay.

müesses nizamını tehdit eden hayatî bir “temsil buhranı”na işaret ediyordu. Bu çok geniş soru yelpazesinden şöyle örnekler verilebilir: Nesnelerle onların anlamları arasında doğrusal, değişmez ve kat’î bağlar olduğu iddia edilebilir mi? Yoksa her nesne, içinde bulunduğu türlü zaman ve bağlamlarda farklı anlamları barındırabilecek açık bir zarf gibi mi kabul edilmelidir? Sabit, değişmez, homojen kültürlerden ve görsel geleneklerden bahsedilebilir mi, yoksa her gelenek sürekli devinen ve başka geleneklerle müzakere halinde melezleşen çok odaklı bir halîta mıdır? Dar, ayrıcalıklı ve tamamen Rönesans-sonrası Avrupa geleneklerine göre şekillenmiş olan sanat ve estetik kavramları “diğer” kültürlerin ürünlerini tasnif edip yorumlamada yeterli esnekliği gösterebilir mi? Çoklukla elitist kıstaslara göre sabitlenmiş, belli dönemler ve “şaheserler” üzerine kurgulanmış sanat tarihi anlatıları toplumların maddî kültüründeki çoğulluğu ve giriftlikleri yansıtmak için yeterli midir? Dışlanmış, sessizleştirilmiş farklı grupların ve alt kültürlerin veya imkanları sınırlı toplum katmanlarının (yani çoğunluğun) maddî kültür ürünleri nasıl yorumlanmalı ve sanat tarihine nasıl eklenmelidir? ilh.

Tüm bu çetrefilli soruları ve duyarlılıkları Osmanlı sanatı ekseninde değerlendirdiğimizde, son dönemde Osmanlı sanat tarihi alanında beliren yeni yaklaşımların ve farklı gündemlerin dümen suyuna girmiş oluruz. Bu minvalde en önemli gelişmelerden biri, çoğunlukla sorunsuzca geriye doğru teşmil ettiğimiz birinci çoğul şahıs zahirini tarihsel bağlamda kullanmak konusunda gösterilen akademik çekincedir. Bugün kimliğimizi belirleyen “biz” fikri esasen modern ulus-devletin aidiyet kalıpları ve bölgesellik şablonları çerçevesinde belirlenmiştir. Oysa Osmanlı dünyası, bütün modern öncesi manzumeler gibi, hem siyasal hem de kültürel olarak çok katmanlı, çok dilli ve çok merkezli bir hanedan imparatorlu-

ğunun çeşitliliğine, çelişkilerine ve devingenliğine sahiptir. Yüzyıllara yayılan tarihleri içinde Osmanlı tebaası için “biz” fikrinin içeriği zamana, bölgeye ve duruma göre bağdaştırılmaz çeşitlilikler arz etmektedir. Yani her tarihsel toplum için geçerli olan kural Osmanlılar için de geçerlidir. Kimlik kurgularının zaman ve mekân içinde yekpare ve çizgisel bir devamlılığa sahip olması mümkün değildir.

Örneğin 16. yüzyıl sonunda “Osmanlı” kimliği sadece hanedan mensuplarına ve yönetici (askerî) seçkinlere has bir ayrıcalık olarak, hayli dışlayıcı şekilde kurgulanırken, Tanzimat sonrasında Müslim ve gayri Müslim tüm imparatorluk tebaası Osmanlı olarak tanımlanmıştır.

Tarihsel bilgimiz doğal olarak güncel saiklerle şekillenecektir, ama modern ve öncülü olmayan kimlik kurgularımızı modern-öncesi geçmişi anlamlandırmakta kullanmanın da hayli indirgeyici, tekilleştirici ve çarpıtıcı olduğunu kabul etmek durumundayız. Kimliğin geçmişte konumlandırılmasına dair bu tip endişeler bize aslında sanat tarihinin ne denli siyasal bir alan olduğunu gösteriyor. Eğer kapsayıcı olduğunu iddia ettiğimiz Osmanlı İmparatorluğu sanatı fikrini sadece Türk veya hakim Müslüman unsurun ürünleri üzerinden tanımlayacaksak, diğer Osmanlı cemaatlerini, merkezî kültürle sürekli etkileşim ve eşgüdüm halinde gelişen farklı gelenekleri “bizim” sanat mirasımızın parçası olarak görmemiz mümkün olamayacaktır. Dolayısıyla, aynı mantıkla, bu paralel gelenekleri iterek onları başka ulus-devletlerin sahiplenmesini beklememiz gerekiyor. Bu durumda birçok farklı cemaat üyesinin hem ortaklaşa hem de kendi cemaatleri içinde yoğun olarak üretim yaptığı 18 ve 19. yüzyıl Osmanlı sanat ortamını nasıl konumlandıracağız? Hem camiler hem kiliseler inşa eden saray mimarı Yanko Yuvanidis Kalfa’yı, veya Kûfî hattın yeniden canlandırılmasına önayak olan ressam Köçeoğlu Kirkor’u yeterince “bizden” olmadıkları için muteber anlatının çeperlerine mi iteceğiz? Osmanlı sanatına dair veya İstanbul’la ilgili belli başlı birçok sergide geç dönemin ne denli ihmal edildiği, “otantik” ve asal Osmanlı kimliğini temsil ettiği düşünülen belirli 16. yüzyıl objelerininse biteviye bir döngü içinde senelerdir vitrinlere hakim olmaya devam ettiği düşünüldüğünde “bizim” uygun gördüğümüz Osmanlı sanatı fikrinin niteliği ve sınırları da aşîkârlık kazanıyor.

Tüm bu değerlendirmelerden sonra belki sözü fazla dolandırmadan baştaki sorumuza dönebiliriz: Bir Osmanlı sanatı var mıdır? Ben bu soruya koşullu olarak

Bugün kimliğimizi belirleyen “biz” fikri esasen modern ulus-devletin aidiyet kalıpları ve bölgesellik şablonları çerçevesinde belirlenmiştir. Oysa Osmanlı dünyası, bütün modern öncesi manzumeler gibi, hem siyasal hem de kültürel olarak çok katmanlı, çok dilli ve çok merkezli bir hanedan imparatorluğunun çeşitliliğine, çelişkilerine ve devingenliğine sahiptir.

evet demek taraftarıyım – Viollet-le-Duc’le iyice zıtlaşmak pahasına aynı koşullu yaklaşımın Yunan, Roma, Rönesans veya meselâ Fransız sanatı tanımları için de geçerli olduğunu ekleyerek. Koşulum buradaki sanat kavramını geleneksel, kısıtlayıcı ve kalıplaştırıcı zırhından çıkartıp çoğullaştırmak, onu saf kimlik politikalarının boyunduruğundan kurtarmak. Yani önerim Osmanlı sanatını mutlak, tekil ve yekpare bir

gelenek olarak değil, özgün ama zengin bir gelenekler bütünü olarak, çoğulluğuna ve çok katmanlılığına yeterli vurguyu yaparak, tüm çeşitliliğiyle değerlendirmek. Bu da Osmanlı maddî kültürünün değişik dönemlerdeki tüm ürünlerini dikkate alıp çalışmaya değer bularak (yani Batı-merkezli sanat anlayışının elit ile popüler, estetik olanla işlevsel olan, sanat ile zanaat, resim ile süsleme arasına koyduğu tüm hiyerarşi ve önyargıları kırarak), farklı grup, bölge ve cemaatlerin merkezle örtüşen ve ayrışan tüm eğilimlerini kayıt altına alıp karşılaştırmalı incelemekle mümkün olabilir. Bu türden geniş çerçeveli bir yaklaşımın olmazsa olmazı da disiplinler arası iletişim (yani sanat tarihi, tarih, edebiyat vs arası geçirgenlikler) ve Osmanlı sanatı tarihi uzmanlarıyla Arap dünyasındaki, Kafkaslar, Doğu ve Güneydoğu Avrupa’daki ve Akdeniz çeperindeki araştırmacıların paylaştığı ortak düşünsel ve profesyonel alanlar yaratma gereği. Osmanlı sanatı tarihi çalışmalarında son dönemlerde belirginleşmeye başlayan bu tür bir genişlemenin veya Edward Said’in tabirini kullanmak gerekirse “dünyeviliğin”, geleneksel, Batı odaklı sanat tarihi kurgusunun genişletilip evrensel anlamda yeniden yapılandırılmasına katkı sağlayacağı kuşku götürmez. ■

D İ P N O T L A R

1- Léon Parvillée, *L'Architecture et décoration turque au XVe siècle* (Paris: A. Morel, 1874), s. ii.

2- Marie de Launay, Montani Efendi vd., *Usul-i Mimari-i Osmani / L'Architecture Ottomane* (İstanbul: Imprimerie et Lithographie Centrales, 1873). Resmi bir girişimin ürünü olan bu kitap Osmanlı Türkçesi, Fransızca ve Almanca olarak üç dilde basılmış ve birçok dünya kütüphanesine yollanmıştı. Bu eserle ilgili bkz. Ahmet Ersoy, “XIX. Yüzyıl’da Osmanlı Mimarlık Tarihi ve Kuramsal Söylemin İnşası,” *Journal of Turkish Studies / Türklük Bilgisi Araştırmaları – In Memoriam Şinasi Tekin*, 31 / 1, (Cambridge: Harvard University, 2007): 333-344.

3- Heinrich Glück, “Türkische Kunst,” *Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel*, c.1 (Budapeşte ve İstanbul, 1917). Viyana okulunun Türk sanat tarihi yazımına etkisi için bkz. Oya Panca-roğlu, “Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art,” *Muqarnas* 24 (2007): 67-78.



DERVİŞ ZAIM

Söyleşi: Emine Arslan, Mehmet Yüksel
Fotoğraf: Halit Ömer Camcı

Gerçek adı Derviş Zaimağaoğlu olan yönetmen Derviş Zaim, 1964 yılında Kıbrıs Gazimağusa'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nü bitirdi. İngiltere Warwick Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Dalı'nda master yaptı. 1991 yılında Hang the Camera ile film çalışmalarına başladı. Yurtdışında film yapımcılığı ile ilgili kurslara katıldı, Caminin Etrafındaki Taş adlı bir belgesel yönetti. 1995 senesinde Ares Harikalar Diyarında isimli eserle Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandı. 1996 yılında Tabutta Röveşata isimli filmi ile büyük çıkış yaptı. Daha sonra Susurluk skandalına odaklanarak, en önemli filmlerinden Filler ve Çimen'i sinemaya kazandı. Çamur, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler ses getiren filmleri oldu. Zaim'in filmleri Antalya Altın Portakal Festivali başta olmak üzere yurt içi ve yurt dışında pek çok ödüle layık görülmüştür.

❑ Bir taraftan popüler film yapmıyorsunuz, diğer yandan da değer üretme çabası içinde olduğunuzu söylüyorsunuz. Filmlerinizde geleneksel sanatları bir form olarak kullanmaktasınız. Geleneksel sanatları işlemeye başlamadan öncesi ile sonrası arasında filmlerinizde bir farklılık var mı?

Aslında geleneksel sanatları ele alarak onlardan hareketle filmlerimi zenginleştirmeye başladığım işlerin öncesinde de bunun işaretleri vardı. Meselâ Tabutta Röveşata'da tavus kuşları vardır. Tavus kuşları cennetin simgesidir ve özellikle bizim tarihimize bakıldığı zaman padişahlar ve otorite bazen bahçelerinde cennetin bir modelini yaratmak istemişler ve dünyanın değişik yerlerinden, hükümler altındaki yerlerden, memleketlerin farklı köşelerinden gelen hayvanları bir cennet yaratabilmek için oraya yerleştirmeyi öngörmüşlerdir. İşte bu Tabutta Röveşata'nın esin kaynaklarından bir tanesiydi ve gelenekle olan hasbihalimin de işaretlerindendi. Yani bıçakla kesilmiş gibi başlamadı ilgilim. Daha öncesinde de bunun işaretleri vardı. Ama bunun daha merkeze kayıyor olması Cenneti Beklerken'de başlamıştır, bunu kabul ederim. Filler ve Çimen'de de keza ebru vardı. Ebrunun sadece ve sadece bir süs, anlatılanları da zenginleştirecek bir öge olarak değil, genel bir anlatının formunu oluşturmak için orada olduğunu söylemeliyim.

“Sinemada değer üretme çabam var” diyorsunuz. Peki, sizce sinemaya bu kaygı mutlaka taşınmalı mı?

Mesajın çayın içindeki şeker gibi olması gerektiğini hep söyledim. İnsanlara şekeri küp şeker gibi vererseniz geri teper. Bunun mümkün olduğu kadar hissettirilmekten verilmesi lazım. Eritilmesi, kaybettirilmesi, görünmez hale getirilmesi lazım. Mesaj ya da değer üretme çabamda seyirci ile karşılıklı alışverişi önemiyeyseniz alışverişin bu şekilde olması gerekiyor. Diyaloğu ancak böyle oluşturabilirsiniz. Mesaj varsa bile bir formla bulanmış “şey” olarak düşünmek taraftarıyım. Kendimi son derece kıvamlı bir propagandist olarak da niteleyemem, ama bir değer arayışını önemserim. Çünkü bugünün dünyasında insanlığın bir sistem bulabilmesi için, hayatını bir sisteme oturtabilmesi için buna ihtiyaç var.

Sinema-gerçek ilişkisi, sinema-ahlâk ilişkisi konusunda ne düşünüyorsunuz?

Sanatın bir şekilde ahlâkla bağlantılı olduğuna inanırım. Ahlâki sistemini kurmayan bir sanatçının anlatmaya çalıştığı şeyler ve yapısının bütünselliği bağlamında bazı defolarının olma ihtimali artabilir. Dolayısıyla ahlâka birinci derecede yer verme eğilimindeyim. Yani sanatın bir

değerler sisteminde doğma ihtimalini kendime daha yakın bulurum. En azından bir adamın kendine “iyi nedir kötü nedir?” sorularını sorması ve bunun farkında olup sanatını da bundan neşet ettirmeye çalışması kendisinin hayrındır. Sanatçı, bilinç dışı ile yoğun iletişimi olan, hasbihali olan adamdır ve bu anlamda ahlâki sistemi ne ise onun da el yordamı ile bilinçli bilinçsiz farkına varabilmiş, bunu sezebilmiş adamdır.

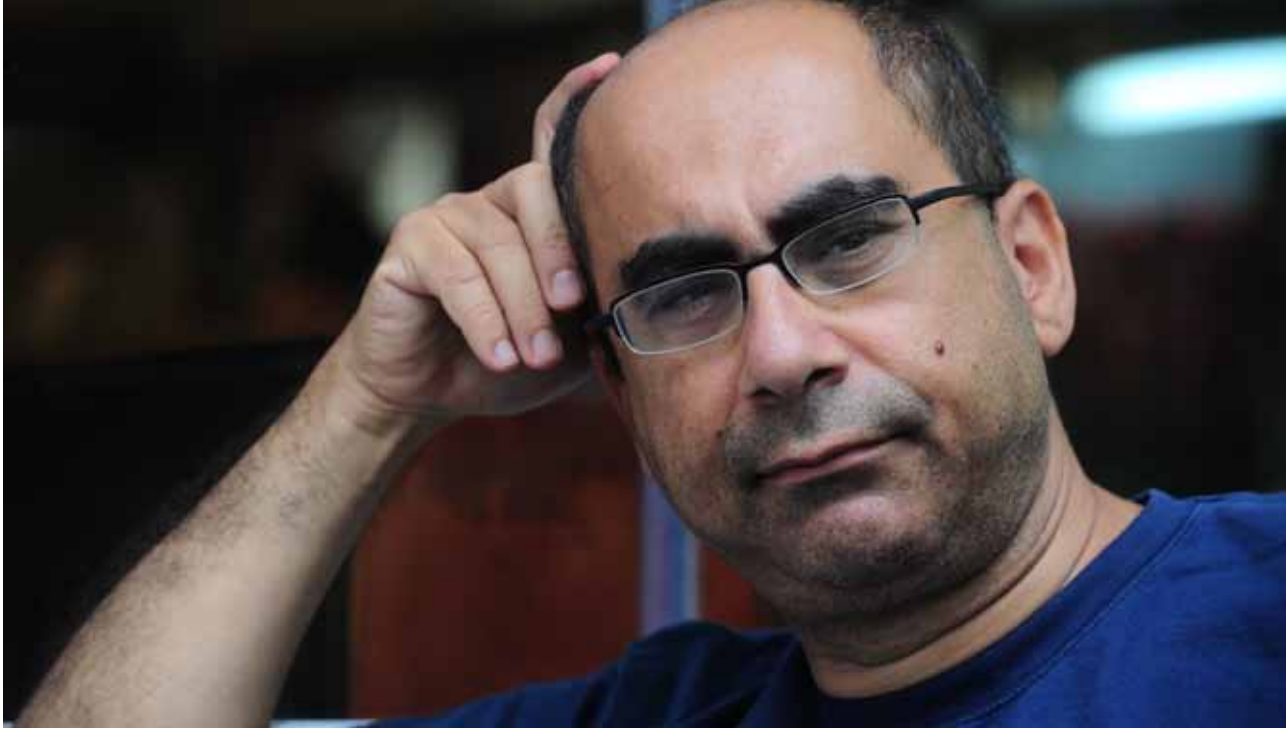
Sanatın bir şekilde ahlâkla bağlantılı olduğuna inanırım. Ahlâki sistemini kurmayan bir sanatçının anlatmaya çalıştığı şeyler ve yapısının bütünselliği bağlamında bazı defolarının olma ihtimali artabilir. Dolayısıyla ahlâka birinci derecede yer verme eğilimindeyim.

Bilinç dışı ile alâkası olmayan birisi sanat yapamaz mı?

Bir adam vardır bilinç dışı ile alâkası yoktur ama süper sanat yapıyordur, hadi gel de çık işin içinden. Sanatın en önemli özelliklerinden bir tanesini şöyle koymak pekâlâ mümkün: Akılla bir noktaya getirebilirsiniz bazı şeyleri. Akıl alamayacağı noktalara da gider; o sanatsal yaratı. Söylemeye çalıştığım şey bu.

Usta çırak ilişkisi önemli olmakla birlikte sinemada sanki kişiye ait özellikler ve yetenekler daha mı ön plana çıkıyor?

Sinemada da mimaride olduğu gibi Turgut Cansever tarzı bir insan 50'lerde, 60'larda faaliyet göstermiş olsaydı, benim işim hem daha kolaylaşacaktı hem de zorlaşacaktı. Kolaylaşacaktı; çünkü bir kaide olacaktı üzerine çıkabileceğim ve devam ettirebileceğim. Onun yaptığına benzer şeyleri sinemada yapan birisi olmadığı için benim işim daha zor. Ortak akıl diye bir şey var. Ben gelenekle ilgili bir şey yapıyorsam başka insanların da çıkıp bir şey söylemesi lazım. Sinema söz konusu olduğunda insanlar, “Klasik tarzda yapılmış filmin içerisine geleneği çağrıştıracak içeriği koyarsam bu geleneğe ait, geleneği tartışan bir film olmuştur” diye düşünüyorlar ki burada da hata ediyorlar. Sinemanın yapması gereken şey form aramak. Formu ararsanız biçiminiz değişir ve aynı zamanda, farkında olun ya da olmayın, içeriği de farklılaştırmaya başlarsınız. Ben sinemada formu arıyorum. Bunu ararken de geleneğin verili yapılarından hareket ederek metaforlar üretmeye çalışıyorum. Kes-yapıştır metodu bunun dışında bir metoddur. Bu metod bir başka gelenekten yararlanma biçimi olabilir. Buna hiçbir itirazım yok, bunun yapılabilir olduğunu düşünürüm, iyi ya-



panı da alkışlarım ama kes-yapıştır metodu geleneğe bakıp, geleneğin yapılarını kendine temel alıp o yapılardan metafor üretmeye çalışmak yanında biraz daha zayıf bir metod gibi duruyor benim için. Ama bizde gelenekten yararlanma deyince daha çok bu anlaşılmıştır. Peki yeterli midir? Hayır, değildir; çünkü günümüzün hayatında insanlara geleneğin bir şey verebilmesi için ondan metaforlar üretmeniz lazım.

Her sanat dalının kendine has bir çerçevesi var. Filmlerinizi hazırlarken çok güvendiğiniz, kendiniz görmediğiniz halde “O benim yerime bakmıştır, onun dediği gibi yaparım” diyebileceğiniz bir kadronuz var mı?

Her projede ilgilendiğim alan ne ise o alan bağlamında çok sayıda insanın kapısını çalıp mümkün olduğunca onlardan bir şey öğrenmeye gayret ediyorum. Cenneti Beklerken’de Özcan Özcan ile çalıştık meselâ.

Gölgeler ve Suretler filminiz için, Eflâatun’un gölge metaforundan hareketle bunu çektim diyorsunuz. Bunu biraz açar mısınız?

Eflâatun gölge metaforunda mağaraya dışarıdan vuran gölgelerin esirler tarafından görüldüğünü, ancak asıllarının görülmediğini iddia eder. O esirler arkaya bakamadıkları için gölgelere bakarak dış dünya hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Bu da onun özgürlük, ahlâk ve estetiğine

ilişkin olarak söyleyeceği epistemolojik sistemin temelini oluşturur. Filmde de bakarsanız insanın karanlık yanıyla rasyonel yanı arasında bir hasbihal kurması gerektiğini iddia ediyorum. Eflâatun’dan bayrağı alıyorum ama Eflâatun’la da uzlaşmadığım bir nokta var, onu da söyleyeyim. Ben filmde insanın karanlık tarafının tehlikeli olduğunu, önemli olduğunu, insanın o karanlık tarafıyla bir şekilde ilişkiye geçmesi gerektiğini, Eflâatun’dan hareket ederek ondan öğrendiklerimle tartışmaya gayret ediyorum. Ama Eflâatun der ki: “Sizin karanlık tarafınızı bir harmoniye, uyuma getirmek lazım.” Ölçüyü hayatımızın temeline alalım, buna ben de inanmak isterim. Ama tarihte ölçünün her zaman bizi kötülükten sakındıramayabileceğini gösteren örnekler de mevcut. İkinci Dünya Savaşı’nda Naziler altı milyon insanı yaktı. Ve bunlar da gayet ölçülü adamlardı. Hesapla kitapla yaktılar onları. Trenlerin geleceği zaman belliydi. İnsanları yakıyorlardı, akşamleyin konserlere gidip olağanüstü müzik dinliyorlardı. Hayatlarında herhangi bir ölçüsüzlük, bir kötülüğü bastırma, onu belli bir yerde kapatma yoktu. Kötülük devam ediyordu ve onların hayatları da devam ediyordu. O zaman kötü ile olan ilişkimizi nasıl temellendireceğiz? Kötü her zaman varolma temayülü gösterir. Bizim kötülükle olan ilişkimizi ya da içimizde kötülükle olan ilişkiyi mutlaka bir dengeye oturtmak, onunla konuşabilmek gerektiğini, karanlık tarafımızla temas edebilme becerimizi, onunla hasbihal etme potansiyelimizi geliştirmek ve bir dengeye oturtmak

gerektiğini düşünüyorum. Bana göre bu, işin temelidir. Filmde de bunun tezahürü olacak şeyler yapmaya gayret ettim.

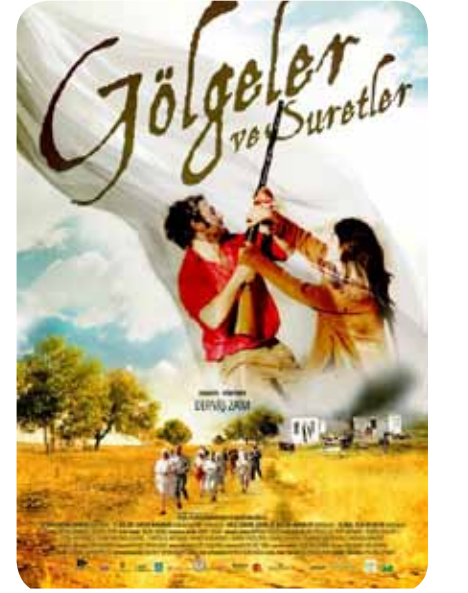
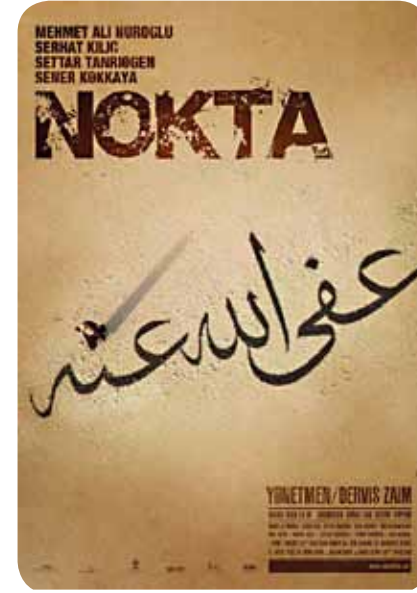
Filmde gölgeden nasıl yararlandınız ve sinema dilini nasıl zenginleştirdiniz?

Gölgeye ya da Karagöz perdesine baktığım zaman bunu sinemaya nasıl aktarabileceğim meselesini kendime sormaya gayret ettim. Karagöz perdesinin sonsuzluklar ihtiva edebilir bir potansiyeli var. Bu sonsuzluklar içerisinde şimdi, geçmiş ve gelecek bir arada vardır. İşte bu geçişler de filmin dört yerinde fotoğraflar, görüntünün kendisinin fotoğrafa dönüşmesi ve o görüntünün dönüştüğü fotoğrafın da kesme olmadan filmin içerisinde entegre olarak devam ediyor olması, bu Karagöz perdesinin geçmiş, şimdi ve geleceğin aynı kare içerisinde canlılık arz edecek şekilde bulun-

dür. Nokta filmi, hat sanatının estetik bir özelliğinin filme aktarılmasından ibaret değildir. Hat sanatının neye denk düştüğü çok açık. Oradaki insanlar ve karakterler de aslında kötülükle ilgili bir şer probleminin peşindeler. Dolayısıyla “az evvel söylediğimiz saptamayı niçin Nokta için de söylemeyelim.” sorusunu ben kendime sorarım.

Yönetmenin hedefi insanların birden fazla ve farklı okuma biçimi çıkarması mıdır?

Hedefleyenler de olabilir ama ben filmi yaparken onun bir omurgası olmasına, benim bir meselem olmasına ve o meselenin işin sıkleti olmasına gayret ediyorum. O sıklet ortaya çıktıktan sonra da belki eğer öyle bir niyetim olacaksa “Şurasına şöyle bir yapı, görüntü eklersem mevcut omurganın yanı sıra bir başka katman daha eklenir ve bu katman



masına denk düşen bir şeydi. Tabii başka şeyler de var. İnsan gölgelerinin bazen kötü bir şey olacağı zaman insanların kendilerinden önce kadrja girmesi, önce gölgeyi göstermek, kimi zaman insanın yüzünün değil de gölgesinin gözüktüğü olması, gölgesinin sadece filmin içerisinde bir silüet olarak kendisini belirgin hale getiriyor olması gibi hususlar da gene bu gölge estetiğinden yararlanmama birer örnek olarak göstereceğim öteki şeylerin arasındaydı.

Bazı filmlerinizde geleneksel sanatların biçimsel kullanılması, bazılarında ise daha çok anlam dünyasının yer alması dikkat çekici. Bu anlam dünyasının sizinle ilişkisi nedir?

Filmlerime ilişkin farklı okumaların olması mümkün-

da filmin okunmasını zenginleştirir” diye düşünüyorum. Bu tavır, filmleri inşa ederken benim birinci derecede meseleler ayrımı yapmamı engellememeli; çünkü ben her zaman birinci derecede meseleler nedir, bunları elde etmiş miyim, bunların anlaşılmasını zor hale getirmeyecekse ve meseleyi başka boyuttan tartışmak için bana malzeme sağlayacaksa o zaman ikinci derecede şeyleri de işin içine entegre edebiliyorum. Fakat en başında şöyle bir niyetle işe girişmiyorum: Nasıl bir şey yapayım da milletin akli karışsın. Desinler ki biz anlamadık ama galiba bu adam iyi bir adam. İnşallah birisi çıkacak bize anlatacak desin. Hayat ve bana göre sanat mümkün olduğu kadar basit olmalıdır. Ben mümkün olduğu kadar sokaktaki insanlar filmlerime baktıklarında kendilerinden bir şeyler bulsunlar isterim. Çok katmanlıdır

işlerin derler bana. O yüzden insanlar seni anlamıyor derler. Buna katılmam, çünkü sokaktaki insanın da izlediği zaman kendinden bir şey bulmasını sağlamak benim niyetlerim arasındadır. Bunu başarıp başaramamak ayrı bir tartışma konusudur.

Turgut Cansever gibi birisi olsaydı benim işim kolaylaşırdı dediniz. Siz başkalarına Turgut Canseverlik yapıyor musunuz?

Ben elimden geleni yapıyorum. Benden sonra tufan düşüncesine de inanmam. Üniversitede ders vermeye gayret ediyorum. Senaryosu ile bana gelen insana elimden geldiği kadar yardım etmeye gayret ederim. Bana gelen söyleşi tekliflerini vaktim olsa da olmasa da geri çevirmem. Niçin? Çünkü kendi seyircimi ve kendi insanımı yaratmak zorundayım. Biz bir Kuzey Avrupa ya da Kuzey Amerika yönetmeni gibi değiliz. Kuzey Amerika yönetmeni işini yapar, anlayan anlar der anlamayan da anlamaz. Çünkü onu okuyabilecek insanlar da, kurumlar da yapılar da öyle ya da böyle oturmuştur. Ama ben bu ülkede kendi seyircisini de yaratmak zorunda olan bir insanım. Sadece öykücü olmak iyi film yapmaya yetmiyor. Seyircinizi de eğitmek gerekiyor ve bunun bir parçası da mümkün olduğu kadar diliniz döndüğünce ne yapmaya çalıştığınızı sağda solda anlatmaya çalışmak.

Ben mümkün olduğu kadar sokaktaki insanlar filmlerime baktıklarında kendilerinden bir şeyler bulsunlar isterim. Çok katmanlıdır işlerin derler bana. O yüzden insanlar seni anlamıyor derler. Buna katılmam çünkü sokaktaki insanın da izlediği zaman kendinden bir şey bulmasını sağlamak benim niyetlerim arasındadır.

Filmlerinizi yaparken ne tür eserlerden besleniyorsunuz? Birkaç örnek verebilir misiniz?

Filmler hayattan beslenirler, ama bir o kadar da kütüphaneden. Dolayısıyla Anne Marie Schimmel okudum, Beşir Ayvazoğlu, Nurhan Atasoy. Listeyi uzatmak mümkün. Bu insanlar sizi zaten başka bir yere doğru götürürler öyle ya da böyle. Bu metodoloji velut bir metodoloji. Kalkıp da bunu şuraya kadar yaparım bundan sonra yapmam demek istemiyorum. Çıkacağı varsa o çıkıyor. Meselâ çini ile ilgili bir senaryo yazdım. Ama kendime bir taraftan da şunu diyorum: Onun daha zamanı gelmedi. Onu bekletiyorum. Divan edebiyatı üzerine okuyorum. Divan edebiyatının sevgili, âşık, rakip üçlemesi, köprü metaforu dolayısıyla divan edebiyatı ve Batı edebiyatı ilişkisinde Tanzimat romanının katkılarının ne olabileceği meseleleri üzerine kafa yoruyorum. Yenilerden Tanzimat romanına daha soğukkanlı yaklaşımlar başladı. Bu soğukkanlı yaklaşımlar ortaya çıktıkça ve bunlardan

biz haberdar oldukça, bugüne kadar bildiğimiz önyargılar dışında Tanzimat romanı ile ilgili farklı imkânların da olabileceğini görüyorum ve bu da beni heyecanlandırıyor.

Türk sinemasının dünü ve şu an geldiği nokta hakkında ne düşünüyorsunuz?

Olumlu ilerlemeler olduğunu düşünürüm, meselâ seyirciyi cezbettiler. Salonlar açıldı, teknik altyapı yükseldi. Farklı işler yapmaya çalışan insanların sayısı arttı. Yelpazenin genişlediğini görmek gerekiyor, bunların hakkını teslim etmek gerekiyor. Ahilik kültürünü sinemaya getirirsek ancak bunu bir vektör haline getiririz. Vektör haline getirmekle de kastım şudur: Belli bir yönü, belli bir şiddeti olan bir yürüyüş. Sanat sadece böyle olmalıdır demek istemem ama belli bir ülkenin makro düzeyde sanatının da yürüyüş yönünün olması lazım. Sinan niçin çok büyüktü ya da Rüstem Paşa Camii'ndeki eserler niçin olağanüstü? Çünkü belli bir yönü ve belli bir şiddeti vardı onların. O muhteva onları belirliyor.

Artık böyle muhtevanın makro düzeyde bulunması çok zor. Çünkü çağ değişti, dünya değişti. Ama en azından belli mastır planları olması bütün farklılıklarına rağmen bu mastır planların birlikte var olmayı başarmaları gibi bir modelin Türk sinemasını uzun dönemde daha sağlıklı kılacağını düşünüyorum. Yoksa olup biten, başarı gibi duran şeyler bir sabun köpüğüne dönüşebilir.

Hedeflediğiniz noktada mısınız?

Bu bir süreçtir, bir yürüyüştür. Benim bir yapım şirketim var, adı da Maraton Film. Bu da yeterince manidar zaten. Maratonun daha başındayız.

Dizi film çekmek ister misiniz?

Televizyonun kendine karşı olmak hayatın kendisine karşı olmak gibi bir şeye denk düşüyor. Televizyon, içini nasıl doldurduğunuzla bağlantılı olarak değer kazanır ya da kaybeder. Televizyona bir şey yapmak birçok mânada zor. Zorlukları var. Ama zamanı gelecek tabii. Meselâ bir felsefe programı yapmayı düşünürüm. Bataklığa nasıl çiçek dkeceğimizi düşünmemiz lazım. "Bataklığa daha fazla nasıl çirkef akıtırım" temel meselemiz olmamalı. ■

Katı': Haluk Kürkçüoğlu

KAYBOLMAYA YÜZ TUTMUŞ SANATIMIZ: KATI'



Sözlükte "kesmek" anlamına gelen katı' (kat') kâğıt veya deri üzerine çizilmiş yazı, motif yahut bir şekli oyup çıkararak bir başka kâğıt ya da deriye yapıştırmak suretiyle gerçekleştirilen bir sanatın adıdır. Bu şekilde yapılmış esere kâtia (mukatta'), sanatkârına kâtî', ve kattâ' denir.

Katı' sanatında renkli, aharlı, eb-rulu, genellikle de mühreli ne çok ince ne de kalın olan kâğıtlar kullanılır. Bu özellikleri taşıyan dört beş kat değişik renkte kâğıt murakka' tahtası üzerine, murakka' yapma usulüne uygun olarak ve sulu nişasta muhallebisiyle yapıştırılıp nemini çekmeye bırakılır, iyice kuruduktan sonra da murakka' tahtasından kesilerek çıkarılır. Bu şekilde hazırlanan mukavva üzerine çizilen güzel yazı örnekleri, ilkbahar çiçekleriyle donanmış bahçe resimleri, manzaralar, insan ve hayvan figürleri, her türlü bezeme, ince uçlu keskin bir kalemtrâş veya oyma aletiyle dikkatlice kesilir. Oyulup çıkarılan erkek veya oyuk kalan dişi parçalar soğuk suya atılır. Kısa bir süre sonra birbirinden ayrılması sağlanan kâğıt katları, kuruyup düzleşmesi için boş bir defterin yaprakları arasında bir müddet saklanır. Elde edilen erkek ve dişi şekiller ayrı ayrı üzerine ince bir tabaka halinde nişasta muhallebisi sürülmüş satırlara yeniden yapıştırılarak pek çok bezenmiş levha hazırlanır. Deri oyma tekniğiyle elde edilen katı'lar ise daha çok cilt sanatında uygulanmıştır. Hazırlanan dişi oyma kalıplardan deri üzerine çizilen motif ve figürler, bir dantel gibi oyulduktan sonra cilt kabının iç yüzüne ve ayrı renkte deri veya kumaş zemin üzerine yapıştırılır.*

* Filiz Çağman'ın DİA, XXV, 32-35'te yer alan "Katı'" maddesinden alıntılanmıştır.

SANATIN SULTANLARI

Mehmet Yüksel*

❑ Türk, İslâm ve hatta dünya tarihinin önemli bir dönemine imzalarını atmış olan Osmanlı padişahları siyasî ve askerî tarafları dışında, sanatçı ve edebî kişilikleri açısından yeterince ele alınmamıştır. Halbuki Osmanlı sultanları arasında divan sahibi şairler, besteleri günümüzde hâlâ zevkle dinlenen bestekârlar, eserleri müze ve camilerimizi süsleyen hattatlar bulunmaktadır. Her biri meydana getirdikleri eserlerle kendi alanlarında kudretlerini ispat etmişlerdir.

I. Bayezid (Yıldırım) (1389-1402): Mahlas kullanan ilk Osmanlı padişahı olan Sultan Bayezid “Yıldırım” mahlasıyla sade dille şiirler yazmıştır. Maalesef günümüze ulaşan şiiri yoktur.

II. Murad (Gazi) (1421-1444/1445-1451): Şiir ve musiki ile ilgilenmiştir. Abdulkadir Merağî’nin müzik teorisine dair Makâsıdu’l-Elhân adlı Farsça eserinin Sultan II. Murad adına kaleme alınan bir nüshası Topkapı Sarayı Revan Odası kitapları arasında bulunmaktadır.

Sultan II. Murad’ın hat sanatına karşı da derin bir alâkası vardı. Nitekim hat tarihi kaynakları kendisinden bu alanda çalışan ilk Osmanlı padişahı olarak bahsetmektedir. Özellikle sülüs ve nesih dallarında eser verdiği belirtilen fakat günümüze kadar herhangi bir eseri ulaşmayan bu padişahın kimden meşk ettiği hakkında bir malumat bulunmamaktadır.

II. Mehmed (Fatih) (1444-1445/1451-1481): “Avnî” mahlasıyla şiirler yazan Sultan II. Mehmed divan sahibidir.

II. Bayezid (Veli) (1481-1512): Sultan II. Bayezid Amasya’da Sancakbeyi iken Şeyh Hamdullah (ö. 1520) ile aralarında başlayan dostluk ve sultanın yazı hayatı, Bayezid’in tahta geçmesinden sonra Şeyhin sarayın baş hattatlığına getirilmesiyle taçlandırılmıştır. Sultan Bayezid yazıyı iyi meşk etmiş ve bu sahada maharet kazanmış olmasına rağmen arşiv belgelerinde muhafaza edilen birkaç hatt-ı hümayun dışında kendisinin herhangi bir eseri günümüze ulaşmamıştır.

Şiir ve musiki ile de meşgul olan Sultan II. Bayezid’in “Adlî” mahlasıyla yazdığı şiirler divan tertibiyle 1890’da İstanbul’da basılmıştır.

I. Selim (Yavuz) (1512-1520): Zamanın ilim ve sanat muhiti olan Amasya’da yetişen Yavuz’un, dedesi ve babası gibi şiire özel bir merakı vardır. Nitekim üç yüz gazel ihtiva eden Farsça bir divanı vardır.

I. Süleyman (Kanuni) (1520-1566): “Muhibbî” mahlasıyla Farsça ve Türkçe şiirler yazan Sultan Süleyman’ın iyi bir hattat olduğunu hatt-ı hümayunlarında görmek mümkündür. “Muhibbî” divanı biri eski harflerle olmak üzere üç kez yayımlanmıştır. Kanuni ayrıca iyi bir kuyumcudur.

II. Selim (Sarı) (1566-1574): Şehzadelik yıllarında Tokadî Ahmed Efendi’den meşk eden hünkârın hattat derecesinde güzel yazılar yazdığı, hatt-ı hümayunlarında kullandığı nesih yazılardan anlaşılmaktadır. Levha boyutlarında bir eserine rastlanmamıştır.

III. Murad (1574-1595): Hattat padişahlardan olan Sultan III. Murad, Kastamonulu hattat Şeyh Şüca’ Halvetî’den hat meşk etmiştir. Nesih ve ta’lik türlerinde yazmıştır. Onun imzasını taşıyan Ayasofya mihrabının iki tarafında asılı olan bir âyet ve Kelime-i şehadet metni yazılı iki celi levha ne yazık ki bugün yerlerinde değildir. Günümüze kalan tek eseri, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi’nde 255 envanter numarası ile kayıtlı 26 cm. çapındaki dairevî levhadır. III. Murad aynı zamanda en büyük ve en hacimli divan sahibi olan şairlerdendir. Muradî mahlasıyla yazdığı şiirlerden oluşan divanı ne yazık ki yayımlanamamıştır.

IV. Murad (1623-1640): Sanatkâr ruhlu, hatip ve şair bir padişah olmasının yanında güzel yazı yazan, ince sanat sahibi bir hattattır. Hattı kimden meşk ettiği bilinmeyen padişahın, özellikle ta’lik ve celiye merak sardığı, hatt-ı hümayunlarında kullandığı ta’lik kırmāsından anlaşılmaktadır. Sanat ölçüsünde elimizdeki tek eseri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde 1374 envanter numarasıyla kayıtlı 48x34 cm. ebadı üzerinde celi ta’lik ile “Tevekkeltü-lallah” yazısıdır. Şeyhülislam Hüsamzâde Abdurrahman Efendi’den keman öğrenen hünkârın musiki bilgisinin ne düzeyde olduğu günümüze kadar gelen bestelerinden anlaşılmaktadır.

II. Ahmed (1691-1695): Bir nesih hattatı olan padişahın günümüze ulaşan levha boyutunda bir eseri yoktur.



I. Bayezid (Yıldırım)

II. Mustafa (1695-1703): Hattat padişahlar arasındadır. Tespit edilebilmiş on üç eseri günümüze ulaşmıştır. Saltanat yıllarında yazdığı Ayasofya'daki 1,5x3m. ebadındaki celî muhakkak "Besmele" çok önemlidir. Bu mühim eser, II. Mahmud dönemindeki bir restorasyon sırasında zayi olmuştur. Sultan II. Mustafa'nın "İkbâlî" mahlasıyla yazdığı şiirlerden bir kısmı bestelenmiştir. Kendisinden sonra tahta geçen iki oğlu I. Mahmud ve III. Osman da hat sanatıyla meşgul olmuşlardır.

III. Ahmed (1703-1730): Lale Devri'nin padişahı olarak bilinen Sultan III. Ahmed edebiyat ve bilhassa hat sanatı üzerine çalışmış, devrinin ünlü hattatı Hafız Osman'dan icazet almıştır. III. Ahmed'in hatt-ı hümayunları hat ve tezhip sanatı bakımından çok büyük değer taşırlar. Hükümdarın kendi çektiği tuğra, bugün Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilmektedir. Tespit edilebilmiş hatlarının sayısı kırka yaklaşmaktadır. Ayasofya ve Üsküdar meydan çeşmeleri üzerindeki celîsülüs kitabeler "Ahmed b. Mehmed Han" imzasını taşır. Adı geçen çeşmelerin inşasına "Necîb" mahlasıyla tarih düşüren mısralar da yazmıştır.

III. Mustafa (1757-1774): Sultan III. Mustafa babası Sultan III. Ahmed gibi hat sanatına ilgi duymuş, Şekercizâde Mehmed Efendi'den dersler almış, az sayıda da olsa güzel eserler bırakmıştır. Şiirlerinde "Cihangir" mahlasını kullanmıştır.

III. Selim (Şehid) (1789-1807): Muşikimizde makam icad eden padişah olan Sultan III. Selim, bestelerinin sayısı altmışı geçen önemli bir musikişinastır. Aynı zamanda Abdülkadir Şükrü Efendi'den iki farklı hat meşk etmiştir. "İlhâmî" mahlasını kullandığı şiirleri bir davan oluşturacak sayıdadır.

IV. Mustafa (Maktûl) (1807-1808): Kebecizâde Mehmed Vasfi Efendi'den hat meşk etmiştir.

II. Mahmud (Adlî) (1808-1839): İcazetli bir hattattır. Kebecizâde Hâfız Mehmed Vasfi Efendi'den sülüs ve nesih hatlarını meşk etmiştir. Mustafa Râkım Efendi'den bilhassa sülüs celîsinde çok istifade etmiştir. Tespit edilebilen eserlerinin toplamı yetmiş civarındadır. Bunların bir kısmı bizzat kalem ve mürekkeple yazılmış, bir kısmı da melakârî tekniği ile kabartılarak koyu renkli zemine

yapıştırma altınla hazırlanmıştır. Bu yönüyle hattat padişahlar içinde günümüze en çok eseri ulaşmış olan Sultan II. Mahmud'dur. "Adlî" mahlasıyla şiirler yazmış, musiki ile de besteler yapacak düzeyde ilgilenmiştir.

Sultan Abdülmecid (1839-1861): Celî sülüste apayrı bir tavrın müessisi olarak bilinen Mahmud Celâleddin Efendi'nin en başarılı öğrencisi Mehmed Tâhir Efendi, onun yorumunu en iyi anlayan hattat ise Sultan Abdülmecid'dir. Bu sebeple olsa gerek Tâhir Efendi'ye Celâleddin-i Sâni, Abdülmecid'e de Celâleddin-i Sâlis denilmiştir. Toplam elli beş eseri günümüze ulaşmıştır.

Abdülaziz (1861-1876): Sultan Abdülaziz'in kimden meşk ettiği kesin olarak bilinmemekle beraber elimizde imzasını taşıyan altı eser bulunmaktadır. Sultan Abdülaziz Han iyi bir ressamdır. Ayrıca alaturka ve alafranga besteleri ile çok iyi bir bestekârdır. Her iki tarzda da iyi bir müzik bilgisine sahip olan Sultan, iyi piyano ve lavta çalar, çok iyi derecede de ney üflerdi.

V. Murad (1876): V. Murad çok iyi bir piyanisttir. Besteleri vardır ve aynı zamanda ressamdır.

Abdülhamid (1876-1909): İnce bir marangoz olduğu, dizaynının rakipsiz olduğu çok açıktır. Bunu bugün İstanbul Müftülüğü'ndeki şer'îye sicillerinin muhafaza edildiği dolaplarda, saraydaki bazı masalarda görmek mümkündür.

Halife Abdülmecid (1922-1924): Abdülmecid Efendi iyi bir sanat eğitimi almış olup, güçlü bir ressam, bir musikişinas ve aynı zamanda iyi bir hattattır. Hat sanatındaki kudretini anlamak için Fatih Camii'nin mihrab duvarındaki celî sülüs eserine bakmak yeterlidir. ■

D İ P N O T L A R

1. Mustafa Armağan, *Osmanlı'nın Mahrem Tarihi, Bilinmeyen Yönleriyle Osmanlı Padişahları*, Timaş Yay., İstanbul 2011.
2. *Osmanlı Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları*, Ankara 1999, c. XI.
3. İlber Ortaylı, *Osmanlıyı Yeniden Keşfetmek*, Timaş Yay., İstanbul 2006.
4. Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul 1969, c. I.
5. Müstakim-zâde Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattâtin*, İstanbul 1928.
6. Samiha Ayverdi, *Edebî ve Manevî Dünyası içinde Fatih, Kubbealtı Neşriyat*, İstanbul 2005.



CAM SANATINDA ÇEŞMİ BÜLBÜL

Cam; silisli kumun potas veya soda, kireç ve bazen daha başka katkı maddeleriyle birlikte eritilmesiyle elde edilir. Erimiş haldeyken (1500-1600 C) akıcı olup daha düşük ısıda (1100-1200 C) kolayca şekillenebilme özelliğine sahiptir. Tamamen soğuduğunda ise çok sert ve kırılabilir bir yapı kazanır. Sunî camın tabiattaki karşılığı kaya kristali ve obsidyen olarak görülür. Parlak siyah renkli volkanik bir madde olan obsidyen Neolitik çağda ok ve mızrak ucu gibi aletlerin yapımında kullanılmıştır. Kaya kristali ise hemen hemen renksiz ve yarı saydamdır. Tamamen renksiz ve tam saydam olan en kaliteli türüne necef denir; necef çağlar boyunca cam yapımcıları için ilham kaynağı olmuş ve taklit edilmiştir.

Çeşmi Bülbül camlara bu adın verilme sebebi kesin olarak bilinmemekle beraber fabrikanın bulunduğu yerin Çeşmi Bülbül adını taşıması veya camın içindeki paralel çizgilerin bülbül gözündeki harelere benzetilmesi olabilir. Bu tür camlar da Beykoz işi grubuna girer. Türkiye'de çeşmibülbül olarak tanınan camlar ilk defa XVI. yüzyılda Venedik'te ortaya çıkar. Venedikli ustaların bu güzel buluşu yavaş yavaş Avrupa'nın bütün ülkelerine yayılır; Osmanlı İmparatorluğu'nda ise XIX. yüzyılda önem kazanır. Çeşmi Bülbül'lerin yapılışında şöyle bir yol takip edilir: Üfleme piposu önce erimiş cama daldırılıp çevrilerek içine cam toplanır. Potadan çıkarılan cam dışarıda biçimlendirilir ve yeterli ısıya indirilir. İçinde renkli cam çubukların dizili olduğu kalıba sokulan fıska (piponun ucundaki cam kütlesi) üflenip şişirilir ve çubukların sıcak cama yapışması sağlanır. Daha sonra pipo yeniden potaya daldırılarak çubukların üzerine cam sarılır ve döndürülerek tekrar üflenir. Bu tip camlar Venedik, Bohemya, Silezya, Hollanda, Belçika, Fransa, İspanya, Amerika Birleşik Devletleri ve Çin'de de görülmekle beraber bunların Türk ürünlerinde farklı olduğu bilinmektedir.*

* Bu yazı Üzlifat ÖZGÜMÜŞ'ün DİA, VII, 38-41'de yer alan "Cam" maddesinden alıntılanmıştır.



BİR OSMANLI DEVLET ADAMININ KALEMİNDEN OSMANLI SANATLARI

Mustafa KÜÇÜK*

“Memâlik-i Osmâniyye'de sanayi'-i nefîse-i milliye, sanâyi'-i âdiye gibi bi'l-küllîye mahv olmuş denilebilir. Sanayi'-i nefîse-i Osmâniyye, mimarlık, ressamlık, hattatlık, hakkâklık, çinicilik, sedefkârlık, oymacılık, mücellidlik gibi sanâyi'den ibaret olup, bunların gayrısı dahi sanâyi'-i âdiye add olunur”

□ Osmanlı döneminden günümüze intikal eden kültür ve sanat eserleri, Osmanlıların bu sahadaki kudretlerini bütün dünyaya kabul ettiren cihan-şümûl bir kıymeti hâizdir. Başta mimarî ve çinicilik olmak üzere, hat, ciltçilik, tezhib, minyatür, resim, hakkâklık, nakkaşlık, oymacılık ve resim sahalarında¹ vücut bulmuş güzîde örnekler, Türklerin bu vadideki zevklerinin cami, saray ve devlet daireleri gibi kurumlar yanında köşk, yalı, Türk evleri gibi mekânlarda kullanılarak günlük hayatlarına ne derece tesir ettiklerini açıkça göstermektedir.

Ünlü Fransız tarihçisi Germain Bazin'in ifadesiyle, sanat; insanoğlunun yaptığı her şeyde Allah'ın yaratıcı kudretini tekrarlamaya sürükleyen benzersiz dehanın dile gelişinden biri ve belki de en özel² olarak tarif edersek, ferdin ve cemiyetin hayatına sanatın bu kadar güzelce ve ısrarla nasıl sokulabildiğini anlamak daha kolaylaşır. Zira aynı zamanda sanat, insanoğlunun tabiat üzerindeki hâkimiyetini ortaya koyan bir faaliyet silsilesi³ ve en genel anlamıyla, insanın bir anlatım yolu ve biçimidir. Bu anlatım yolunun çok çeşitli olması da tabiidir. İnsanın sanat yoluyla anlatmak istediği şeyler, sanatçının yeteneği, toplumun ilgi alanı ve yapısı gereği, belirli kategorilerde kümelenmektedir.⁴

yukarıda sayılan başlıklar altında gerçekleştirilen sanat faaliyetleri, sanatkârların kudretlerini gösterdikleri kadar, kendi dönemlerindeki sosyal yapıyı ve devletin işleyişini kendine mahsus bir şekilde izhâr eder. Osmanlı Devleti'nin siyasî, askerî, ilmî ve bedîî cihetlerden yüksek bir seviyede olduğu klasik dönemlerdeki tezhib, ebrû, çinicilik ve ciltçiliğin oldukça sade ve bütün dönemlere göre zirvede oluşuna mukabil; bahsedilen cihetlerden daha zayıf bulunduğu devirlerde, özellikle tezhibin sadelikten bir ölçüde uzaklaşarak çok süslü bir tarzda icra edilmesi ve Osmanlı berat ve فرمانlarında bunun ziyadesiyle tezâhür etmesi⁵, güç ve sanat arasında orantılı bir âlâka ve mukayesenin varlığını bize ihsas ettirmektedir. Ancak devletin siyasî ve askerî yönden zayıfladığı asırlarda kültür ve sanat bakımından da bir gerileme dönemine girdiğini söylemek doğru olmadığı gibi, Batı'nın mimarî, fennî ve sınaî yeniliklerini takip eden Osmanlı sanatkârları, eserlerinde bunların bir kısmını takliden, bir kısmını ise kendi karakterleriyle mezcederek uygulamışlardır.⁶ Yazımıza konu olan ve Sultan İkinci Abdülhamid'e sunulan lâyiha; özellikle mimarî tarzda klasik Osmanlı eserleri yerine Batı üslubu namına Avrupâî eserlerin –üstelik kötü bir şekilde taklit edilmeleri, çok açık ve ağır bir şekilde tenkit edilmiştir.⁷

LÂYİHANIN MUHTEVÂSİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

Teâmüle uygun olarak sonunda bir isim veya mührün

yer almadığı bu lâyihanın müellifi, içerisinde zikr edilenlere bakılırsa Sultan İkinci Abdülhamid dönemi (10 Ş.1293-6 Ra.1327/31.8.1876-27.4.1909) ricâindendir ve giriş bölümünde kaydettiğine göre, bu lâyihayı kaleme alış sebebini, “Vaktiyle memleketimizde nokta-i kemâl ve terakkîye vâsıl olduğu hâlde gitgide bazısı büsbütün mahv olmuş, bazıları dahi mahv olmak derecesine gelmiş olan sanâyi'den bir kaçının” muhafaza edilmeleri padişahın da arzusunun uygun olacağından, bu husustaki düşüncelerini arz etmek isteği olarak belirtmiştir. Müellif lâyihanın başında sanatların tarihini şöyle yapmaktadır:

“Memâlik-i Osmâniyye'de sanayi'-i nefîse-i milliye, sanâyi'-i âdiye gibi bi'l-küllîye mahv olmuş denilebilir. Sanayi'-i nefîse-i Osmâniyye, mimarlık, ressamlık, hattatlık, hakkâklık, çinicilik, sedefkârlık, oymacılık, mücellidlik gibi sanâyi'den ibaret olup, bunların gayrısı dahi sanâyi'-i âdiye add olunur”⁸

Mimarlık: Müellif, bundan sonra bir kısmı yok olan, bir kısmı da yok olmak üzere olan bu sanatlardan ayrı ayrı bahsederek hangi durumda olduklarını ele almaktadır. Ona göre sanayi'in birincisi fenn-i mimarîdir ve Selçuklulardan sonra Mimar Sinan, Mimar Mehmed, Mimar Kasım gibi Osmanlı mimarlarının bırakmış olduğu eserler de bütün âlemi hayrete düşürmektedir. Nitekim müellife göre:

“Eslâfımızdan olan bu mimarlar, müteaddid câmi ve türbe ve han ve köprü ve çeşme ve medrese ve saray ve sair her türlü binalar inşa etmekle iktifâ etmeyip, kubbe çevirmek ve büyük kemerler atmak için Romalıların ve Bizantenlerin bıraktıkları binaları ve inşa ettikleri ebniyelerin tezyinâtı için de Arap ve Acem usullerini me'haz edinerek yeniden bir usûl-i fenn-i mimarî ve nakkaşî vücuda getirmişlerdir ki işbu usûl-i cedîde fenn-i mimarî-i Osmânî nâmıyla el-hâletü hâzihî [şimdiki hâlde] Avrupa mekteplerinde talim edilmektedir”⁹

Lâyiha sahibi sözü Türklerin mimarlık sahasındaki başarısının timsâli saydığı Kılıç Ali Câmi'-i Şerifi'ne getirmekte ve şu tesbitte bulunmaktadır:

“Sanayi'-i nefîsenin en âlisi addolunan mimarlıktan bed' ile sanâyi'-i âdiyenin en ahkârı sayılan rençberliğe kadar bi'l-cümle sanâyi'in mukaddemâ Osmanlılarda mevcut bulunduğu Tophane'de kâ'in Kılıç Ali Paşa Câmi-i Şerifi'yle¹⁰ dahi müsbettir ki bânisi merhumun arzusu vechile mezkûr câmi-i şerifin kâmilan İslâm usta ve ameleleri ma'rifetiyle binâ edildiği herkesçe müsellemlen olan ahvâldendir”.

Ancak müellife göre Osmanlı mimarîsi bu tarihten itibaren gerilemeğe başlayarak bu sanat önce Müslümanların, ardından Hristiyanların elinden çıkmıştır:

“Ancak Galata Köprüsü başındaki Vâlide [Yeni] Cami-i

Şerifi'nin bânisi olan (1094/1682-83) Mimar Kasım'dan sonra mimarlık Rumlar ve daha sonraları Ermeniler eline geçip bunlar miyânında birkaç muktedir mimarlar zuhur etmiş ise de Nuruosmaniye ve Lâleli ve sair bazı ebniyelerde görülmekte olduğu vechile bunlar usûl-i fenn-i mimarî-i Osmanî'yi tedricen terk ederek Fran-sa tarz-ı mimarîsine yöneldiklerinden millî mimarlık sanatımız giderek büsbütün yok olmuştur. Yine bunun gibi sanâyi'-i âdiye-i sâire dahi evlâd-ı vatan-dan olan Hristiyanlar eline geçerek şimdiki hâlde Müslümanlar da zikr olunan ebniyeler gibi bir âli bina inşa edebilmek şöyle dursun, âdetâ küçük bir evcik çatmağa muktedir bir dülger bile kalmamıştır.



Yazıda bahsi geçen layihanın ilk sayfası

Bilâhare Müslümanlarda olduğu gibi Hristiyanlarda dahi mimarlık sanatı, Tophane Câmi-i Şerifi'ni bina eden Karabet Kalfa'dan sonra mahv ve kaybolduğu cihetle el-yevm mevcut olan kalfalar miyânında mimarlık nâmını taşıyacak hemen bir kimse bulunmuyor.

Hakan-ı merhûm Abdülaziz Han Hazretleri'nin zaman-ı saltanatlarında fenn-i mimarî-i Osmanî'nin ihyâsı niyetiyle Aksaray'daki Vâlide Cami-i Şerifi ve Dâire-i Askeriyye'nin [Bugünkü İstanbul Üniversitesi] büyük kapısı ve bu kapının iki cihetindeki köşkler gibi bazı binalar inşa ettirilmiş ise de, kullanılan kalfalar cehalet eseriyle Dersââdet'te mevcut olan ebniye-i kadîmeyi numûne ittihâz etmeğe muktedir olmadıklarından usûl-i kadîme-i Osmâniyye'ye muvâfık ve bahse değer bir şey meydana koyamayıp, şekli çirkin ve tarzı ne Türk, ne Garb ve ne de Gotik usullerine mutâbık, ve'l-hâsıl hiç bir şeye benzemez bir çığır açmışlar ve o yolda bir hayli binâlar inşa etmişlerdir.”

Yine bu dönemlerde Sultan Bayezid Meydanı'ndaki Umumî Kütüphane [Bayezid Devlet Kütüphanesi]ne bir yüz giydirilmek lâzım gelince, kalfası olan zâtın, kütüphanenin hemen karşısında bulunan Bayezid Cami-i Şerifi'ni tamamen gözden uzak tutarak “her zamanın ve her millet fenn-i mimarîsinin bi'l-cümle usul ve kavâ'idine muhâlif bir tarz” seçerek “çirkin ve gayet acib bir eser” vücuda getirmesi, müellifin tenkidine hedef olmuştur. Zira ona göre memleketimizin hiç bir mektebinden çıkmadığı halde kendisi-

Sanâyi'-i âdiye-i sâire dahi evlâd-ı vatandan olan Hristiyanlar eline geçerek şimdiki hâlde Müslümanlar da zikr olunan ebniyeler gibi bir âli bina inşa edebilmek şöyle dursun, âdetâ küçük bir evcik çatmağa muktedir bir dülger bile kalmamıştır.

ne kalfa adını verenlerin, varlıklarıyla Müslüman milletlerin iftihar vesilesi ve nefâset ve mükemmeliyetleriyle de Avrupalıların hayretini mûcib olan eserlerimizi “değil taklid, hatta takdire bile ne malûmatı ve ne de tabiatları müsaîd değildir. Çünkü sâlifü'z-zikr ebniyelerin nefâset ve mükemmeliyetini takdire muktedir olsalar idi mutlaka inşa eyledikleri binaları onlara taklid eylerler idi”.

Müellif, ‘ebniye-i âdiye’ nâmını verdiği binalar için de olumsuz görüşlerini sıralamaktadır:

“Alafranga nâmına inşa edilmekte olan gerek kârgir ve gerek ahşap evlerin hiç birisi alafranga olmadığı, Avrupa'yı görenler nezdinde müsellemler olup bu yolda vücuda gelen binaların ne derece çirkin olduğunu ve iklim ve ihtiyacımıza ne kadar muhalif bir surette inşa edilmiş olduklarını tarife hâcet yoktur”.

Lâyihâ müellifi bu değerlendirmelerinin ardından, mimarinin düzelmesi maksadıyla yapılması gerekenleri de sıralamaktadır. Avrupa'da kendisine mahsus bir mektebi bulunmayan ve ustadan çırağa intikal ederek devam eden mimarlık ilminin gerilemeğe yüz tuttuğunun görülmesi üzerine âcil bir tedbir olarak mektepler açılmış ve Yunan mimarlık usulü esas alınarak derslere başlanmış ve az bir müddet içerisinde mimarlık yeniden dirilmiştir. Bizde ise mimarlık sanatı tamamen zeval bulmuş ve hatta o dereceye gelmiştir ki ecdadımızın yaptıkları binalardan birisinin tamirine ihtiyaç hissedilse, kendilerine kalfa diyen cahiller eliyle tahrib edildikleri şüpheşizdir. “Bu hâlin der-akab önü alınmak ve az bir zaman içinde, yani sekiz-on sene zarfında evlâd-ı vatandan muktedir mimarlar yetiştirmek için şimdilik yalnız Dersââdet'te bir mekteb küşâdı kâfidir”.

Ressamlık: Binaların dahilî ve haricî tezyini yolunda yapılan resimler, kitaplar, ciltler, levhalar ve sair her türlü eşyayı göze latif gelecek bir hâle sokmak maksadıyla resim

yapılması ve muhtelif şekillerin icrası ressamlıktan sayılır. Bu tür ressamlığı Araplar, Acemler, Selçuklular ve Osmanlılar oldukça ileri bir seviyeye götürmüşlerdir. “Meselâ Bursa'da Yeşil Cami-i Şerifi'nin haricindeki mermer üzerine oyulmuş resimlerle dahilindeki Mehmed el-

Mecnûn'un eser-i tertibi olan çini üzerine yaptığı bunca resimler, resimden bir parça anlayanlar için mûcib-i tahsin ve Osmanlılar için de bâ'is-i fahr ve mübâhattır. Âsâr-ı ma'rûfe ehemmiyetçe bir derecededir ki Avrupa'da sanâyi'-i şarkıyye hakkında tab' ve neşr olunmakta bulunan te'lifât-ı müteaddide miyânında zikr olunan Yeşil Cami'in resimlerine mahsus olmak üzere birkaç cilt büyük büyük kitaplar mevâki'-i istifadeye vaz olunmuştur. İşte böyle mermer ve çini ve ağaç kapılar ve pencere kanatları, rahle ve kürsiler, ve'l-hâsıl her nev' eşya üzerine gayet güzel ve latif resimler yapmağa muktedir pek büyük ressamalar gelip geçmiş ve el-yevm bunlardan bir kimse kalmamıştır.” Avrupalılar ise bu eski Şark resimlerini değer ve ehemmiyetleri nisbetinde takdir etmekte ve onları ele geçirerek müzelerinde sergilemektedirler.

Üsküdar ve Eyüb gibi semt mezarlıklarında, taşçıların işledikleri hatlar ve nakışlar, buraları bir açık müze haline dönüştürmüştür. Kezâ, eski kumaşlar, halılar ve işlemeler, sanduka örtüleri üzerlerine yapılan resim ve nakışlar da Avrupalıların nazar-ı dikkatlerini celbetmiş ve bunlardan elde ettiklerini müzelerine götürmüşlerdir. Bizde ise “bir sanâyi'-i atika-i milliye müzesi yapılmak murad edilse, lâzım olan numuneleri tedarik etmek pek ziyade güçleşmiştir”. Hatta artık evlerde de kadınlar ve kızlarımız, Avrupa'dan gelen modelleri taklide başlayarak eski modellerimizi büsbütün terk etmişlerdir. Türklerde resmin tekrar ilerlemesi için mekteplerde ders olarak okutulması gerekmektedir.

Hattatlık: Hattatlık da bir tür resim sayılır. Hattatlar eserlerini yalnızca Kelâm-ı Kadîm ve sair kitaplar üzerinde göstermeyerek, eski zamanlardan beri bakırdan mamul taslar, şamdanlar, demir ve çelikten yapılmış silahlar, çini ve mezar taşları üzerine hünerlerini sergilemişlerdir. Ancak hattatlığın sahası sadece cami, saray, yalı ve köşkler olmayıp, küçük evlere de şâmil idi. Bunlardan Arnavudköyü'ndeki Çobanoğlu Yalısı, Anadoluhisarı'ndaki meşhur Meşrûta Köşkü, Aksaray'daki Sami Paşa Konağı ve Haydarpâşa'daki basit üç odalı bir ev içerisinde mükemmel hat nu-



muneleri mevcuttur. Bununla birlikte artık evlerin tezyinatı için bu eserlerin tercih edilmediği esefle görülmektedir. Hatta onların yerine Avrupa'dan getirilen yağlı boya resimleri, alelâde Avrupa kahvehanelerinde sergilenen çirkin eserlerden ibarettir.

Nakkaşlık: Bu meslekte eskiden fevkalâde güzel örneklerin varlığı, Sultan Süleyman ve Sultan Murad türbelerinin kubbe-lerinde toprak boyayla yapılmış nakışlarıyla Kılıç Ali

ve Mustafa Paşa camilerinin müezzin mahfillerindeki yağlı boya ile yapılmış nakışların temâşâsından anlaşılmaktadır. Eski büyük ve küçük evlerde de güzel nakış örnekleri mevcuttur. Fakat bunların tamirleri sırasında üzerleri badanalarla çok kez örtülmüş ve yerlerine oldukça kaba, çirkin ve binaların mimarî tarzlarına aykırı olan çiçek motifleri nakşedilmiştir.

“Meselâ Köprü başındaki Valide Cami-i Şerifi, Hasib Paşa merhûmun Evkaf Nâzırlığı zamanında güya tamir edilmiş ve bu tamirde büyük ve küçük kubbe ve kemerlerde mevcut olup bânisi Mimar Kasım rahmetullâhi aleyhin tertib ettiği ve o zaman nakkaşlarının gayet parlak ve yekdiğeriyle mütenâsib ve imtizaclı renklerle telvîn etmiş [boyamış] oldukları nakış ve resimleri bir beyaz badana ile gaddârâne bir surette kâmilten örtüp üzerine dahi kahve renkli boya ile sanki alafranga tuhaf tuhaf şeyler yapmakla iktifâ” edilmiştir

Lâyihadan öyle anlaşılıyor ki bu dönemde de –bugün çok sık şikâyet ettiğimiz Osmanlı eserlerinin tahribi hususunda büyük gayret ve başarılar gösterilmiştir! Bunlardan bazıları şöylece zikredilebilir:

Tophane Meydanı'nda Sultan Dördüncü Mehmed'in bina ettiği mermerden yapılmış ve bir çok resim ile yazılan hâvî çeşmeyi, Fethi Ahmed Paşa baştanbaşa beyaz boya ile bulayarak, üzerinde bulunan ve yaldızlı oymalar, çiçeklerle süslü çatısını saçaklarıyla beraber yıkıp atarak, yerine çeşmenin mimarî usulüne aykırı üç sıra taştan bir kor niş çektirip, güya çeşmenin üzerinde çocuklar oynayacaklar da buna mani olmak için bir demir parmak-

“Memâlik-i Osmâniyye'de sanayi'-i nefise-i milliye, sanâyi'-i âdiye gibi bi'l-küllîye mahv olmuş denilebilir. Sanayi'-i nefise-i Osmâniyye, mimarlık, ressamlık, hattatlık, hakkâklık, çinicilik, sedefkârlık, oymacılık, mücellidlik gibi sanâyi'den ibaret olup, bunların gayrisi dahi sanâyi'-i âdiye add olunur”

lık koymuş ve “bu suretle o güzel çeşmeyi harab etmiştir. El-hâsıl, ne kadar ebniye-i âliye var ise cümlesi bu yolda tamir nâmına düçar-ı tahrib olmuştur”.

Tamir nâmına aynı imhanın Sultan Ahmed Camii'nde yapıldığını ve camiin kubbe ve kemerlerindeki eski yazı ve nakışların bir badana ile örtüldüğünü yine müellifin bir hatırasından öğreniyoruz. Bu hatadan ise müellifin ricası üzerine Subhi Paşa'nın emriyle dönülmüş ve cami eski hâline kavuşturulmuştur.

Hakkâklık: Sert taşlarla her tür bakır, demir, gümüş ve sair maden üzerine icra edilen bu sanatın nadide örnekleri bizden çok Avrupa müzelerinde sergilenmektedir. Ancak hakkâklık sanatı diğer sanatlar derecesinde ilerleyememiştir. Avrupa'da on beşinci asrıdan itibaren zuhur eden hakkâklar, maharetleriyle Türklere üstünlük kurmuşlardır.

Çinicilik: Şark memleketlerinde gayet mühim ve makbul olan bu sanat, Osmanlıların elinde büyük terakki elde etmiştir. Bu çiniler üç nev'e taksim olunur ki birinci nev'in en eski örnekleri Bursa'daki Yeşil Câmi-i Şerifi'ndeki çinilerle Dersaâdet'teki Müze-i Hümayûn'un çinileridir. İkinci nev' Yavuz Sultan Selim zamanında icad edilmiştir ki numuneleri Sultan Selim Cami-i Şerifi'nde, Şehzade Türbesi'nde ve Topkapı Sarayı'ndaki Elçiler Köşkü'nün kapısının iki tarafında mevcuttur. Üçüncü nev'in örnekleri, taşra ile Dersaâdet'te pek çok binanın duvarlarında görülmektedir. Çinilerin, özellikle cami duvarlarındaki yazılarda bazen beş-altı yüz tabakadan mürekkep olmalarına rağmen aynı derecede pişirilmeleri, aynı rengi tutturulmaları ve yazıların bir bütünlük arz etmesi, her türlü takdirin üzerindedir. Müellif bununla birlikte, bu nâdide eserleri koruyamayışımızdan ve inanılmayacak çokluktaki çinilerimizin Avrupa'ya kaçırılışından şikâyet etmektedir.

Oymacılık: Sedefkârî oymacılığın ehemmiyeti diğerleri kadar olmamakla birlikte bu sanat da mimarî eserlerin tezyinâtının tamamlayıcısıdır. Nitekim içi hat ve tezhib gibi sanatlarımızla müzeyyen bir camiin kapı ve pencere kanatlarıyla kürsilerinin diğer sanatlara mümâsil tezyinâtı ancak sedefkârî oymacılık vasıtasıyla mümkün olabilmektedir.

Mücellidlik: Osmanlı sanatları arasında en ziyade terakkî edenlerden birisi de mücellidlik olup Kur'ân-ı Kerimler ile kütüphanelerdeki diğer kitaplarda mükemmel örnekleri görülmektedir. Ancak 'âlâyiş-i Frenkârâneye tebe'yyet illeti', yani Avrupa'nın ilmi yerine lüzumsuz şeylerini almak hastalığı sebebiyle “mücellidliğin tarz ve usûl-i

“Alafranga nâmına inşa edilmekte olan gerek kârgir ve gerek ahşap evlerin hiç birisi alafranga olmadığı, Avrupa'yı görenler nezdinde müsellemler olup bu yolda vücuda gelen binaların ne derece çirkin olduğunu ve iklim ve ihtiyacımıza ne kadar muhalif bir surette inşa edilmiş olduklarını tarife hâcet yoktur”.

kadîmesi dahi inkırâz bulmuştur. El-yevm yapılmakta olan ciltlerin ne kadar çürük ve ne kadar fena olduğu hüsn-i tabî'atten bir nebze hissedâr olanlar indinde müsellemdir.”

“Her millet ve memleketçe sanâyi-i mevcûde ve kadîmenin bekâsı ve inkırâza yüz tutanlarının bir tedbir-i âcil ile muhafazası ve büsbütün mahv olanlarının dahi yeniden ihyâsı hükûmetlerin

cümle-i vezâif-i mühimmesinden olduğu âşikâr olup, bu vazife-i mukaddesenin buraca da icra edilmesi çaresi bervech-i âti beyan olunur”:

Evvelâ: Her türlü eski millî eserlerimizin içerisinde olan eşyanın ve ma'mûlât-ı atıkanın muhafazasına çalışılmalıdır. Bunun için de cami ve diğer âsâr-ı atıkanın tamirleri gerektiğinde kendilerine danışılmak üzere bir reis ile dört azâdan müteşekkil bir heyet teşekkül eylemelidir.

Sâniyen: Her türlü sanat erbabının i'mâl eyledikleri nadide eserleri bu heyete gösterilerek, bunlardan uygun olanların sahiplerine taltif madalyaları ve nişanlar verilmelidir.

Sâlisen: Mevcut olan Sanayi-i Nefise Mektebi genişletilerek hiç olmazsa Atina'da 1845 senesinde açılan Sanâyi'-i Nefise Mektebi'nin seviyesine getirilmelidir. Bu mektepte her türlü sanat tarz ve usulleri talim edileceğinden, memleketimizdeki millî sanatların inkırâzına bir ilâç gibi geleceği şüphesizdir.¹¹ ■

D İ P N O T L A R

- 1- “Sanat deyince güzel sanatlar, süslemecilik, resim, hattatlık, müzik, dans, mimarlık, heykelticilik, nakkaşlık, dekor, dekorasyon vb. kavramlar akla gelmekle birlikte, bu uzun listede yer alan kelimelerin hiç biri tek başına onun yerini tutmamaktadır. Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1983, s. 29.*
- 2- Germain Bazin, *Sanat Tarihi, (Çevirenler: I. Bölüm: Azra Nural, II. Bölüm: Selahattin Hilav), Sosyal Yayınları, İstanbul 1998, s. 15.*
- 3- Aynı yer.
- 4- Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu, s. 33.*
- 5- Bu husustaki örnekler için bkz. *Osmanlı Fermanları, Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayınları, 3. baskı, Ankara 2002.*
- 6- Bu hususta geniş bilgi için bkz. Semavi Eyice, “Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı”, *Türkler, c. 15, Ankara 2002, s. 284-309; Günseli Renda, “Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat”, Türkler, c. 15, Ankara 2002, s. 265-283.*
- 7- BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi), Y. EE (Yıldız Esas Evrakı), 10/70.
- 8- BOA, Y. EE, 10/70, s. 1.
- 9- BOA, Y. EE, 10/70, s. 2.
- 10- Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa (1496-1587) tarafından Mimar Sinan'a 1580 (988) yılında yaptırılan bu camiin mihrab çinileri İznik'in en şaşıla döneminde aittir.
- 11- BOA, Y. EE, 10/70, s. 3-21.



KÜNDEKÂRÎ*

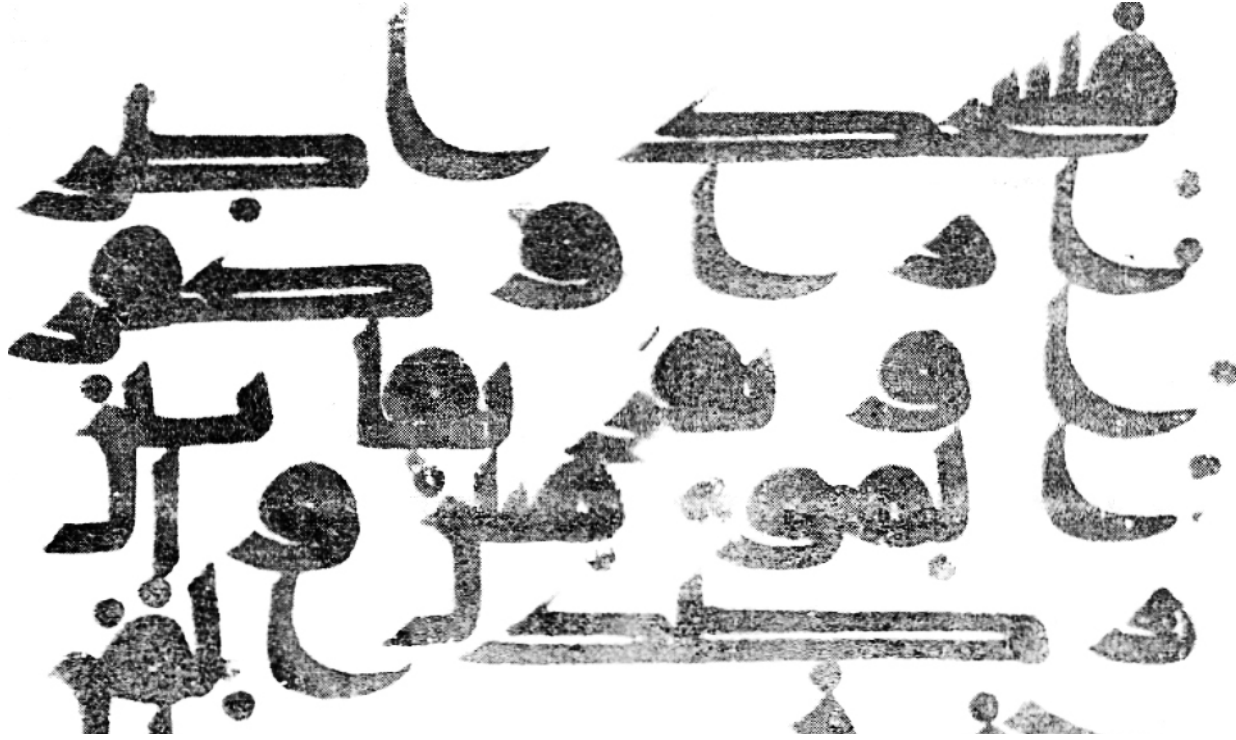
Kelimenin aslı Farsça kende-kârî olup heykeltıraşlık, hakkâklık, kalemkârlık gibi plastik sanatları adlandırır (kendîden “oymak, kesmek”; kârî “iş, çalışma; tarz”). Osmalica'da kende-kârîye daha çok “kalemkârî” anlamı verilirken yine Farsça künde (tomruk, masif ağaç kütlesi) kelimesinden etkilenecek bir künde-kârî terimi ortaya çıkarılmış ve genelde ince marangozluk kapsamına giren ahşap sanatları, özelde de aşağıda anlatılacak olan dekoratif doğramacılık sanatı için kullanılmıştır.

Künde-kârî sekizgen, beşgen, yıldız gibi geometrik şekillerde kesilmiş küçük ahşap parçalarının çivi ve tutkal yardımı olmaksızın yalnızca birbirlerine geçirilmeleriyle düz yüzeyler elde etmeyi amaçlayan bir tekniktir. Böylece nem ve ısı değişikliği sebebiyle yekpare ağaç levhalarda görülen eğrilme ve çarpılmalar önlenir. Tercih edilen ağaç türleri öncelikle ceviz, meşe, şimşir, armut, abanoz ve gül ağacıdır. Tekniğin temeli küçük ağaç parçalarının damarları, dolayısıyla eğrilme yönleri birbirine zıt gelecek şekillerde yivler ve girinti-çıkıntılarla birleştirilmesi esasına dayanır. Genellikle parçaları çerçeveye alan çıtalarla kenar tahtaları ve göbekler oyma-kabartma arabesk motiflerle, bazan da sedef kakmalarla süslenmiştir.

* Bu yazı Erdem YÜCEL'in DİA, XVI, 553-554'te bulunan “Künde-kârî” adlı maddesinden alıntılanmıştır.

İSLÂM HAT SANATINDA TEMAYÜZ ETMİŞ KADIN HATTATLAR

Hilal KAZAN*



Tarihî süreç içinde İslâm'ın yayıldığı coğrafyalarda hat sanatı da ilgi görmüş ve yayılmıştır. Hat sanatına sadece erkekler değil kadınlar da ilgi duymuş ve bu sanatla ilgilenmişlerdir. Ancak o devirdeki kültürün mahremiyete verdiği önem ve İslâm öğretisinde mühim bir yer tutan tevazu anlayışı sonucu bu bahsedilen kadın hattatların tarihî süreç içerisinde kendilerini gizledikleri düşüncesi hakim olmaktadır.

□ Hat sanatının tarihi, İslâm dininin doğuşu ile birlikte başlar. İslâm hat sanatının henüz gelişmeye başladığı ilk dönemlerde mevcut yazıyı güzel yazan kâtipler, el yazması kitapları kopyalayan müstensihler hattat olarak isimlendiriliyordu. Yazı sanatsal hüviyet kazanmaya başladıktan sonra kâtip ile hattat arasındaki fark cemiyet tarafından kabul görmeye, her kâtibe veya müstensihe hattat denmemeye başladı.

Tarihî süreç içinde İslâm'ın yayıldığı coğrafyalarda hat sanatı da ilgi görmüş ve yayılmıştır. Hat sanatına sadece erkekler değil kadınlar da ilgi duymuş ve bu sanatla ilgilenmişlerdir. Ancak o devirdeki kültürün mahremiyete verdiği önem ve İslâm öğretisinde mühim bir yer tutan tevazu anlayışı sonucu bu bahsedilen kadın hattatların tarihî süreç içerisinde kendilerini gizledikleri düşüncesi hakim olmaktadır. Çünkü hocalarımızdan bize, onlara da hocalarından aktarılan çeşitli hattat anekdotlarından birisine göre eski devirlerde hattat kadınlar istinsah ettikleri Mushaf ve kitaplara bir nevi toplumsal çekince dolayısıyla ya hiç imza atmazlar, veya kendi isimleri yerine erkek ismiyle ketebe kaydı koyarlardı. Aslında Allah kelâmı olduğundan Mushaf-ı Şeriflere erkekler dahi ketebe kaydı koymaktan ictinab ederlerdi. Nitekim bugün yazma kütüphanelerinde nice ketebe kaydı bulunmayan Kur'anlar mevcuttur. Belki de bu bahsedilen nedenlerden dolayı hattatların biyografilerinin yer aldığı sayılı birkaç kitapta kadın hattatların sayısı birkaç düzineyi geçmemektedir. Halbuki tarih kaynaklarında sadece Endülüs Emevi Devleti'nde kadın hattatların sayısı binlerle telaffuz edilmektedir. Fakat günümüze bunlardan sadece üç dört tanesi hakkında bilgi ulaşabilmıştır.

İslâm kültür tarihinde Hz. Ömer'in akrabası olan Şifâ bt. Abdullah hem ilk okuma-yazma bilen, hem de ilk kadın yazı hocası olması hasebiyle kayıtlarda ilk kadın hattat olarak yer almaktadır.



Konya Mevlana Müzesi'nde 2 numaralı envanter kayıtlı Fatma Sultan'ın Mushaf'ının serlevhası.

tat olarak yer almaktadır. Onu hicrî III. asırda yetişmiş olan Gülüsm el-Attâbî (v. 220/835) ile Abbasiler devrinin ileri gelen şairlerinden olan Fadl (v.260/873-74), erken İslâm devirlerinde kadın hattatların varlığını gösteren diğer önemli kadın hattatlar arasındadır. Miladî X. asırda Kayravan'da Ebu Eyyub Ahmed b. Muhammed'in cariyesi olan bir diğer Fadl ise Muharrem 295/ Ekim-Kasım 907 tarihinde kendi hattı ile yazdığı Kur'an'ı günümüze ulaşan ilk kadın hattat olma özelliğini taşımaktadır.

XII. yüzyılda Kahire veya İskenderiye'de Bint-i Hüdâverdi (d.576/1180-81) diye anılan ve her iki eli de olmadığından "Elsiz" mânasına Bi-Dest lakabı verilen bedensel engelli bir kadın hattat da yetişmiştir. Bu hanımın kalemini ayağı ile açtığı, hüsn-i hat yazılarını gene iki ayağını kullanarak yazdığı kaynaklarda belirtilmektedir. Aynı yüzyılda Arap dünyasında yetişen önemli bir başka kadın hattat ise Zeyneb Şehde bt. Ahmed b. el-Ferec b. Ömer el-Ebrî'dir (v. 547/1178). Bu hanım İslâm hat sanatına yön veren önemli hattatlardan ve son Abbâsî halifesi Müsta'sım-Billâh'ın (ö.656/1258) saray hattatı olan Yakut Musta'sım'nin de hocasıdır. XIII. asır sonlarında Kirman'da yaşayan İlhanlı Sultanı Geyhatu'nun hanımı olan Padişah Hatun (d.654 - v.695/ d.1256 - v.1296), İslâm kültür tarihinde hem sultan hem de hattat olan tek hanımdır. 654/1256-57 tarihinde doğan Padişah Hatun, Kirman tahtında dört yıl saltanat sürmüştür. Mir'atü'l-Edvâr ve Nuhbe adlı eserlerde anlatıldığına göre, son derece güzel Yakut tarzı hüsn-i hattı ile benzersiz Kur'an-ı Kerim'ler yazmıştır. Memlük tarzı yazdığı Kur'an-ı Kerim günümüze kadar ulaşan bir diğer kadın hattat ise XIV. asırda Kudüs'te yaşayan Zeyneb bt. Ahmed el-Makdisiyye'dir. XVII. Asırda İran'da yetişen Gevher Şad (v. 1038/1629), İran tarihinde temayüz etmiş en tanınmış kadın



XIX. asır tanınmış kadın hattatlarından Fatma Mevhibe Hanım'ın TSMK 888 envanter kayıtlı Hilye-i Şerifi

hattattır. Safevîler devrinde büyük Şah Abbas'ın saltanatı yıllarında şöhret bulan ve bu şöhreti bütün İslâm dünyasına yayılan nesta'lik yazısını zirveye taşıyan İran'ın büyük hattatı Mir İmad Seyfi Hasenî Kazvinî'nin kızıdır. Gevher Şad, Nesta'lik yazıyı babasından öğrenip yazmıştır. Eşi Mir Muhammed Ali ile çocuklarının da hepsi hattattır.

Osmanlı Devleti'nde yetişmiş kadın hattatların en erken tarihlişine XVI. asırda merkezden uzakta Gelibolu'da rastlanmaktadır. Bu hanım, demircinin kızı olan Ümmü Hatun'dur. İstinsah ettiği Muhammediye adlı eseri Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Aynı asırda bir hattat kızı olan Fatma Sultan'ın (d.938/1531) 13 yaşındayken 14 Rebiülevvel 951/5 Haziran 1544 tarihinde istinsah ettiği Kur'an-ı Kerim de Konya Mevlânâ Müzesi'nde bulunmaktadır. Olduk-

ça sanatlı ve Yakut tarzı denilen bu Mushaf her sayfada beş satır sülüs, aralarda üçer satır nesih olarak yazılmıştır. Serlevhası devrinin özelliklerini taşıyan klasik lacivert ve altın ile tezyin edilmiştir.

XVIII. asra gelindiğinde Tâcüt-Tevârih'in yazarı Hoca Sadeddin b. Hasancan neslinden olan hattat ve iyi bir şair olan Fatıma Ânî Hanım (v.1122/1710) yetişmiştir. Dinî sahada da söz sahibi olduğundan kendisine Hâce-i Zenân da denilmektedir. Aynı asırda yetişmesine rağmen sadece mezartaşı bulunan Fatıma Tûtî (1106-1123/1694-95-1711) bir başka Osmanlı kadın hattatıdır. Bu hanım, on yedi yaşında vefat ettiğinde üçüncü Mushafını yazmakta olduğu belirtilmiştir.

XIX. asırda dünyadaki diğer devletlerde olduğu gibi Osmanlı'da da kadının daha sosyalleştiği ve toplum tarafından daha bir bilinir olduğu görülmektedir. Eğitimle beraber kültür, edebiyat ve sanat hayatında kadının daha fazla yer aldığı, bu alanlarda eser veren kadınların sayılarındaki artışlardan anlaşılmaktadır. Sadece kadın hattatların sayısının yirminin üzerine çıkmış olması bunun en belirgin işaretlerindendir.

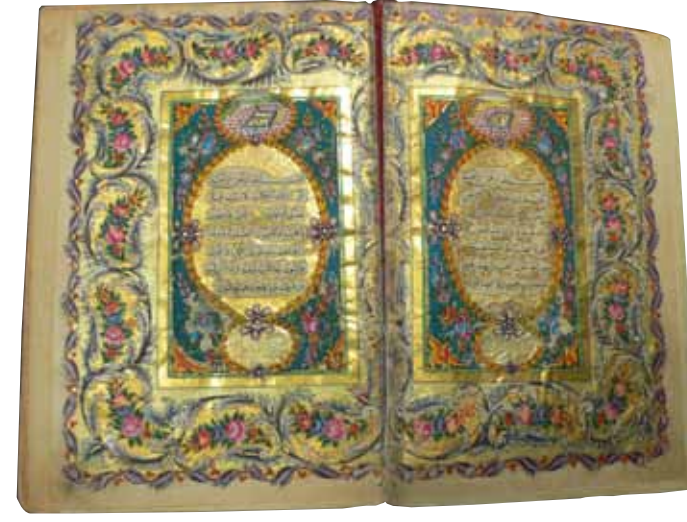
Bu asırda yetişen en tanınmış kadın hattatların başında Sultan Abdülmecid'in hocası olan devrin ekol sahibi hattatı Mahmud Celeddin'in hanımı Ema İbret (d.1194/1780) gelmektedir. Günümüze bazı sülüs-nesih kıt'a, hilye, Delâil-i Hayrât'ı ulaşmıştır. Ayrıca son dönemlerde yurtdışında bir koleksiyonerde nadide bir Kur'an'ı da tespit edilip görülmüştür. Ema İbret'in muasırı olup ta'lik yazıda temayüz ederek güzel eserler bırakmış bir başka hattat hanım ise Sadrazam Ali Paşa'nın kızı ve Ayasofya'daki devasâ yazılarıyla tanınmış hattat musikişinas Kazasker Mustafa İzzet'in talebesi olan Zahide Selam Hanım'dır (1274-1313/1857-1891). Aynı devirde yetişen Şerife Zehra Hanım (v.1263/1847) ve Şerife Ayşe Sıdika Hanım adlı iki kız kardeş diğer talik hattatlarıdır. Bu hanımlar, Hırka-i Şerif şeyhi ve hattat olan Osman Üveys'in torunları olup dedelerinden telemmüz etmişlerdir. Sultan II. Mahmut'un Tophane'de yaptırdığı Nusretiye Camii'nin bina emini katipliğinden müşir payesi ile paşalık ünvanı alan, maliye ve evkaf nazırlıklarında bulunan, 1870 yılında vefat eden Seyyid Mehmed Hasip Paşa'nın kızı olan Şerife Fatma Mevhibe Hanım (v.

XII. yüzyılda Kahire veya İskenderiye'de Bint-i Hüdâverdi (d.576/1180-81) diye anılan ve her iki eli de olmadığından "Elsiz" mânasına Bî-Dest lakabı verilen bedensel engelli bir kadın hattat da yetişmiştir. Bu hanımın kalemini ayağı ile açtığı, hüsn-i hat yazılarını gene iki ayağını kullanarak yazdığı kaynaklarda belirtilmektedir.

1273/1856-57) sülüs-nesih yazıda eserler vermiş devrin tanınmış kadın hattatlarından bir başkasıdır.

XX. asırda Osmanlı'da yetişip eserleri günümüze ulaşan kadın hattat sayısı çok fazla değildir. Asrın başında açılan Medrese-i Hattâtîn'de talebelik yapan Meliha Sadullah ve Düriye Faik Hanım'ın varlığını biliyoruz. Gene aynı devrede kız mekteplerinde hüsniyat muallimeliği yapan kadın hattat öğretmenlerin de varlığı bilinmektedir. Bu devirde yetişen en önemli kadın hattat ise Kastamonu'nun tanınmış âlim ve şairlerinden olan Baharzâde Hammâmî Mehmed Raşid Efendi'nin kızı olan Nesibe Feride Hanım'dır (1253-1321/1837-1903). Yedi yaşında Kur'an'ı hıfz ederek, babasından Arapça ve Farsça öğrenip, Hasan Şevki Efendi'den nesih-sülüs yazı meşk etti. İcazetini aldıktan sonra sekiz adet Mushaf-ı Şerif ve Muhammediye yazdı. Henüz Mushaf-ı Şeriflerine tesadüf edilememiştir. Cumhuriyet devrinde ise Mustafa Halim Özyazıcı'nın talebesi olan Müşerref Çelebi (1915-2007) ilk kadın hattat olma özelliğini taşımaktadır. İcazeti olmamasına rağmen talebelerinden üçünün icazet alması onun bu alandaki kuvvet ve dirayetini göstermektedir.

Diğer taraftan Osmanlı dışında kadın hattatların yetiştikleri coğrafyaya umumi olarak göz atıldığında Endülüs'ten Hindistan'a kadar İran, Bağdat, Semerkand, Mısır, Rakka, Horasan, Kirman, Şam, Tunus, Lübnan, Esterâbâd, Kudüs, Delhi, Haydarâbâd, Kandahar, Agra, Şiraz gibi geniş bir bölgeyi içine aldığı görülmektedir. Bu hanımlar, yaşadıkları bölgede ve devirde hakim olan devletlerin kültür ve medeniyetine hizmet etmişlerdir. İran'da XIX. asırda hüküm sürmüş olan Kaçar Hanlığı zamanından çok sayıda kadın hattatın ismi günümüze ulaşmıştır. Halbuki XVI. ve XVII. asırda hüküm süren Safevîler'in sanat hamiliği



Osmanlı kadın hattatlarının en tanınmış olan Ema İbret'in yurtdışında bulunan tek Kur'an-ı Kerim'inin serlevhası

çok daha ileri boyutta olmasına rağmen bu devirden sadece üç kadın hattatın varlığından haberdarız.

Mevcut bilgiler ışığında kadın hattatların yetiştikleri çevrelerin birkaç kategoride olduğu gözlenmektedir. Bunların başında iyi eğitimin verildiği saraylar gelmektedir. Safevi ve Kaçar hükümdarlarından bazıların kızlarının devirlerinde iyi birer hattat olduğu anlaşılmaktadır. Söz ge-

limi Şah İsmail'in kızı Sultanem Banu ile Şahnevaz Han'ın kızı Zibun Nisa Begüm iyi birer hattattır. Kaçar hükümdarı Fethali Şah'ın Ümmü Seleme ve Şah-ı Begüm adlı iki kızı ile Mah-ı Ruhsar adlı torununun hattat olması ve günümüze bu hanımların eserlerinin fazlaca ulaşması dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra Selma Hanım, Fatma Mevhibe Hanım gibi sadrazam, paşa, defterdar gibi ileri gelen devlet adamlarının kızlarının özel derslerle yetiştiği görülmektedir. Aliye Molla gibi ilmiye sınıfına mensup kişilerin kızlarının da aile içinde hat eğitimi aldıklarını görüyoruz. Mir İmad, Maksud Ali Rûmî ve Hırka-i Şerif şeyhi Osman Üveys gibi bazı hattatların kızlarının ve torunlarının da hattat oldukları tabii karşılanmalıdır. XVI. asırda Ümmi Hatun gibi merkezden uzak, taşrada sıradan bir demirci kızının da hat sanatıyla iştigal edip bir eseri istinsah ettiği bilinmektedir.

Kadın hattatlar kendilerine eser verecek alan olarak evlerinde Kur'an yazmayı, Delâil-i Hayrât gibi dua kitapları veya ilmî kitapları istinsah etmeyi, hilye veya çeşitli âyet, hadis ve kelâm-ı kibarları levha veya kıtalar şeklinde yazmayı seçmişlerdir. Tarihteki kadın hattatların varlığını hattatların biyografi kitaplarının dışında kütüphanelerdeki elyazması kitap ve dua mecmualarından, mezartaşlarından, müzayede kataloglarında yer alan hanım hattat eserlerinden ve arşiv kaynaklarında yapılan araştırmalardan öğreniyoruz. ■

Kadın hattatlar kendilerine eser verecek alan olarak evlerinde Kur'an yazmayı, Delâil-i Hayrât gibi dua kitapları veya ilmî kitapları istinsah etmeyi, hilye veya çeşitli âyet, hadis ve kelâm-ı kibarları levha veya kıtalar şeklinde yazmayı seçmişlerdir.



PROF. DR. MEHMET ZEKİ KUŞOĞLU

Söyleşi: Emine Arslan, Kerime Cesur, Kerim Yatgın
Fotoğraf: Mirza Özgür Kılıç

Mehmet Zeki Kuşoğlu 1943 yılında Gaziantep'te dünyaya geldi. İstanbul Atatürk Erkek Lisesi'nden sonra 1964'te Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nu (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı) bitiren Kuşoğlu daha sonra Millî Eğitim Bakanlığı bursunu kazanarak grafik tasarımı için Almanya'ya gitti. 1965-1969 yılları arasında Hessen Eyaleti Kassel Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde yüksek lisans yaptı. 1971'de aynı sahada üniversiteye intisap etti. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü Grafik Anasanat Dalı'nda 37 yıl görev yaptıktan sonra emekli oldu. Özellikle ahşap, taş ve maden sanatları başta olmak üzere onun üzerinde geleneksel sanatla bizzat ilgilendi ve bunları icra etti. Sözkonusu sanatların çağdaş yorumlarıyla yurt içi ve yurt dışında yetmişe yakın kişisel ve karma sergi açtı. Bu sergilerden bazıları Dışişleri Bakanlığı Kültür Dairesi'ni ve Kültür Bakanlığı'nı temsilen açıldı. Kuşoğlu'nun yurt içindeki ve dışındaki müzelerde yüzden fazla eseri vardır. Sayıları iki yüzü bulan çeşitli makaleleri, ulusal ve uluslararası kongrelerde yüzü aşkın konferans ve tebliği mevcuttur.

Türk-İslâm sanatları dediğimiz zaman karşımıza sanat ve zanâat ayrımı çıkıyor. Sizin bir sanat tarifiniz var: "Sanat, içinde titizliğin olduğu, tekrar edilmeyen, öncelikle bediyyata hizmet eden, sanat olma özelliklerini taşıyan eser, iş ve benzerleridir. Zanaat ise tekrar edilen güzellik, özellikle de her türlü fizikî ihtiyaçlarımızı karşılamak maksatlı titiz ve usta işi çalışmaların tamamıdır." Klasik sanatlarımıza baktığımızda ihtiyaç bağlantılı olduğunu görüyoruz. Bu ayrımı biz şimdi mi yapıyoruz yoksa onlar yapılırken bu ayrımın bilinci ile mi yapılmışlardı?

Aslında burada bir eksiklik var, onu tanıma ekleyince tamam oluyor. Zanaat ihtiyaçlarımızın giderilmesi maksadıyla yapılmış sade, basit kullanım eşyalarıdır. Düz kumaş, sade bir deri, küçük bir ev vs. her ihtiyacımızı karşılıyor. Fakat zamanla zenginleşen toplum bunun içine, örfleri, kültürleri ve medeniyetleri doğrultusunda bediyyatını katıyor. Bunlar tekrar edilse bile sanatını bunun içine katıyor. Şunu da belirtmek gerek: Türk sanatı yalnız güzeli ifade etmez aynı zamanda faydalıyı da kapsar. Yani bir sandalye mi yapılıyor, sedef kakmalı yapılıyor. Ev yapılıyorsa konak yapılıyor, köşk yapılıyor, duvarlarına varıncaya kadar her tarafı süsleniyor. Kültür zenginliği, medeniyet zenginliği yapısına aktarılıyor. Bu sanat çoğaltıldığında aynısıyla tekrar edilmiyor. Bir geliştirme çabası var. Mimar Sinan örneğinde olduğu gibi; şu kalfalık, bu çıraklık, bu ustalık eseri diyor. Adı cami olsa da bir yaptığı diğerine benzemiyor. İşte tam burada bu yapılanın adı sanat oluyor. Bunu yapanlara da sanatkâr veya üstat diyoruz.

Klasik sanatlarımızı çeşitli dönemlere ayırmak mümkün mü?

Elbette mümkün. Türk devletleri adlarını nasıl ki devlet kurucularının isimlerinden hareketle almışsa, Türk sanatlarını da Memluk sanatı, Selçuklu sanatı, Osmanlı sanatı şeklinde icra edildikleri yer ve döneme nispetle adlandırabiliriz. Bugün de Türkiye ve diğer Türk devletlerinde icra edilen sanatları Türk sanatları olarak isimlendirmemiz gerekir. Buna klasik sanatlar dersek biraz eksik kalır. Geleneksel dersek insanlar anlamakta zorlanıyorlar. Geleneksel sanat dünü olan sanattır. Ama kalkıp her el sanatını geleneksel sanat olarak nitelendirmenin doğru olmadığı kanaatindeyim. El sanatı ne derece doğru, ayakla yapılan sanat var mı ki?! Heykeli elle yapıyoruz, mezar taşını elle yapıyoruz, ses sanatının da büyük kısmı

elle yapılıyor, notaların yazımı, enstrümanlar hep elle icra ediliyor. Sadece söz sesle icra ediliyor. Zaten ecdat onlara farklı isimler vermiştir.

Sürekliliğini kaybetme, akim kalma açısından geleneksel sanatlar yerine hâlâ bugün varlığını devam ettirenlere gelenekli sanatlar denilebilir mi?

Farkı olduğunu düşünmüyorum. Batının resim sanatını aldığımızda, onun da bir geçmişi ve geleneği var. Heykele baktığınızda arkaiki, klasiği var, Helenistiği var. Günümüzde bir takım modern tanımlamalarla yapılan

Bugün de Türkiye ve diğer Türk devletlerinde icra edilen sanatları Türk sanatları olarak isimlendirmemiz gerekir. Buna klasik sanatlar dersek biraz eksik kalır. Geleneksel dersek insanlar anlamakta zorlanıyorlar. Geleneksel sanat dünü olan sanattır.

sanatlar var. Bugüne gelmişse hepsi geleneksel ya da geleneklidir. Hepsinin dünü var. Ancak bazen biz bu dünü soysuzlaştırıyoruz. Mesela gümüş kakmacılık şimdi Kapalıçarşı'da yapılıyor ama hiç birinde Türk motifi görmezsiniz. Tanzimat'tan bu yana barok ve rokoonun etkisinde kalan Türk sanatı –hattı etkileyememiştir, tezhipte de etki vardır– Türk sanatı olmaktan âdetâ uzaklaşmıştır. Bunu söylerken her sanatta geleneğin üzerine modern bir yorumun yapılması gerekliliğini yadsımıyorum. Mesela ben de icra ettiğim gümüş kakmacılığa, 16. yüzyılın geleneğine kendimden de bir şeyler katıp kendi yorumumu ekliyorum.

Neden 16. Yüzyıl?

Hem tarzıyla hem yapımı ile tamamen bizim ürünümüz olduğu için. Yani baktığımız zaman altı kaval üstü şifahane değil. Sonraki dönemlerde teknik bizim ama gerisi yabancı. Geleneksel sanatlarımızın her yönü ile bize ait olduğu dönem 16. yüzyıldır. Sonrasında haricî etkiler ve yabancı hayranlığının sanata da yansması ile geleneksel sanatlardaki bize has unsurlar zaafa uğruyor.

Sanatın birden fazla dalının teorisini yapmak mümkünken, bu kadar fazla alanda teorisiyle birlikte pratiğini yapmak nasıl mümkün olabiliyor?

Doğrusu onüç-ondört sanat dalı ile iştigal ediyorum, şimdilik. Tevazunun inancımızın temel prensiplerinden biri olduğunu belirtmekle beraber şunu ifade etmek gerekir ki bazı konularda toplumu bir yerlere götürmek, bazı değerler katmak adına abartı olmaksızın gerçekçi

olmak lazımdır. Bazen bana “röportaj yapalım” dediklerinde “başkalarıyla yapın” diyorum. Üç-beş sayfa içinde benim hangi yaptığımı yazacaksınız? Hangi söylediğimi yazacaksınız? Benim belki şu an yüz tane kitabım olması gerekiyordu. Ama bu toplumun kadirbilmezliği, değerbilmezliği nedeniyle bunlar âdeta bizim zorumuzla yapılı hale geldi. Öte yandan birinin yakınına, dostuna bu yol kolaylaştırıldı. Onun için sık sık bu memleketin yazarında, çizerinde hakkımın olduğunu dile getiriyorum. Yaptıklarımla, Rabbimin bana lütfettikleriyle icra ettiğim sanatlar konusunda sanat tarihçileri üzerinde hakkımın olduğunu düşünüyorum. Çoğu benim Türk İslâm sanatına katkılarımı, bu konuda yaptıklarımı bilmiyor. Çünkü zaten çoğu kendi değerinin farkında değil. Çok az zaman önce bizimkiler kendi değerlerimize dönebildiler. Bunun için hâlâ el sanatı tabirinden kurtamadık Türk sanatlarını.

Benim yaptığım pek çok şey sadece bugün için değil, tüm sanat tarihi açısından önemli değere sahip çalışmalar. Mesela, dişi oygu ile yaptığım eserler var. Dünyaya sanat tarihinde gerek Latin olsun gerek Arap, gerek başkaları olsun bu kadar sağlıklı dişi oygu yapılmamış. Çünkü yapımı neye benzer biliyor musunuz? Bin metre yükseklikte bir dağın zirvesindesiniz, dört parmak genişliğinde bir yol var ve siz iki ayağınızı yan yana değil anca uç uca koyarak ilerleyebiliyorsunuz. Ve aşağıya baktığınızda düşeceksiniz. Kıl testesinin kendi kalınlığı var, onunla bir tarafından gidiyorsunuz sonra dönerken boşluk tarafında kalıyorsunuz ve bunu sağlıklı yapmak mümkün değil. Bu, bırakın Türk sanatını, dünya sanatına



bir katkıdır. Sedef kakmada yapılmış iyi şeylerin olduğunu söyleyebilirim. Yine gümüş kakma tekniği ile kusursuz hüsn-ü hat hemen hemen yapılmamıştır. Benim yaptıklarım ilk örnekleridir. Yine gümüş kakmada Türk sanatları motifleri de kullanmışımdır.

Mesela yine çift yüzlü gümüş kakmalı eserler yaptım. Şimdiye kadar hiç yapılmamış, dünyanın hiçbir yerinde yok. Bu medeniyette, sanata bir katkıdır.

Yaptıklarınızın ya da kadim sanatlarımızın gerektiği değeri görmediği zamanların olduğu kanısında mısınız?

Elbette, ben ilk Osmanlı armaları yaptığımda ilim camiasından, üniversitelerden arkadaşlarım “Osmanlı’yı hortlatıyorsunuz” dediler. Benim onlara sadece bir

çift sözüm olmuştur; “Siz medeniyet ile siyaseti birbirine karıştırıyorsunuz. Medeniyetler ölmez, ölmeyen şey de hortlamaz”. Dün padişahlık, bugün cumhuriyet, yarın ne olur Allah bilir. Yani dünyada da birçok değişimler var. Esas olan rejim değil, esas olan toplumun kimliğidir, kendisidir.

Benim Üç Padişah Bir Arma diye Osmanlı arması ile ilgili bir kitabım var. Neredekiler kırılmış, neredekiler sökülmüş, neredekiler atılmış hepsini tek tek inceledim. Bir konferansımda da bunu söyledim, sizlerin de aynı hassasiyeti taşımanızı isterim; bu sözlerim ne bir Osmanlı hayranı olmanız, ne Osmanlı düşmanı olmanız, ne bir cumhuriyet düşmanı ne de dostu olmanız içindir. Bu söylediklerim bu konularda akıllı olup bundan sonra yanlış yapmamak adına. Bu cumhuriyeti hep beraber yüceltmeliyiz ki biz yücelelim. Sapı samana karıştırarak bir şeyler yapmaya kalktığımızda hepimiz bunun altında kalırız.

Esas olan kişilikli, kimlikli, bilgili, seviyeli dünya insanları arasında yer bulmaktır. Dün bazı yanlışlar yapılmış, onlar için “Vay efendim, ne yaptılar, neden yaptılar” demek yerine o yanlıştan ders çıkararak bugün doğruyu bulabilmeliyiz.

Değerlerimizden uzak düştük biraz sanırım?

Doğru, biz kendi değerlerimize de yabancıyız. Ben bir portre yaptım. Aynı Bedreddin; bugün bilinmiyor. İslâm Ansiklopedisi’nde dört sayfa ayrılmış. Antep’te onunla ilgili bir sempozyum yapıldı. Bu kişi Memlûklüler zamanında yaşıyor, Osmanlı’ya büyükelçi olarak gönderiliyor, ancak yolda vefat ediyor. Kahire’de kadılık yapmış, aynı zamanda el-Ezher’de hoca, tarihçi, bugün on tarihçinin bir ara-

ya gelse de bir cildini yazamayacağı on ciltlik bir tarih kitabı mevcut ki hâlâ dilimize çevrelebilmiş değildir. Aynı zamanda da önemli bir hadis âlimi ve Ayniye medreselerinin kurucusu. Biz bazı şeyleri üstünkörü yapıyoruz. Böyle çok geniş bir mevzuda bir araya gelerek bir şey yapmıyoruz. Çünkü bilmiyoruz, tanımıyoruz.

Bu Aynı Bedreddin ve diğer suretleri neye göre çıkartıyorsunuz?

Bir defa devrinin kıyafetlerini incelerim. Kişinin milliyetinden hareketle yüz şemasına ve fiziksel özelliklerine dair hayalî bir portre çizerim. Çizimin dönemine uyumlu olmasına özen gösteririm.

Mesela Osmanlı padişahlarının portrelerini hatırlayın. Osman Bey’i hatırlayın. Resmedilenin 16. yüzyıl içinde bir Osmanlı şahsiyeti olduğunu görürsünüz. Oysa Osman Bey küçük bir beyliğin beyi. İki atı, iki kılıcı, yüz koyunu olan fakir biri. At sırtından inmemiş yağız



bir adam. Bizimkiler öyle bir Osman Bey yapıyorlar ki; barok bir el, sanki hiç kılıç tutmamış biri, acayip garaip bir suret ortaya çıkıyor. Ne zamanıyla, ne konumuyla alakalı. Böyle yapmakla tarihi de sapıtıyorlar. Benim yaptığım cevval, gözleri çıkmak çıkmak bir 13. yüzyıl delikanlısıdır.

Ben Osmanlı padişahlarının madalyalarını da yapıyorum. Bütün varlığını verdim sayılır, çünkü bir padişaha bir kilo altın gidiyor. Ancak şu var ki bizim zenginlerimizin medeniyetle hiç alakası yok. Müze kuranlar bile buna dâhil, hepsi gösteriş için.

Buradan hareketle sanatımızın yeterli seviyede olmamasının bir nedeni de varlıklı kim-selerin sanata gerekli

desteği sağlamamasıdır diyebilir miyiz?

Eğer ilkokulda, lisede medeniyet tarihi diye bir ders koymazsanız, koleksiyonerlik diye bir ders olmazsa, felsefe ve mantığı kaldırırsanız, sanatından bihaber bir toplum ortaya çıkar. Bu aslında bizim gençlik yıllarımızın bir projesiydi. Kendi medeniyetimizden bihaber yetiştirildik. Avrupa’nınkini daha iyi biliyorduk. Gittim batıya döndüm doğuya hesabı, eğitim için Batı’ya gince kendi değerlerimizi araştırmaya başladım. Tabii bütün aydınları sanata değer versin diye Batı’ya göndermeyiz.

Yine mesela çok önemli bir isim İstiklal Madalyamızı yapan kimse, muhtemelen siz de bilmiyorsunuzdur, babalarınız da bilmiyordur. Maraş sempozyumuna gittim, dört yüz bilim adamı var, bir tanesi bilmiyor. Maraşlılara şeref madalyası yapılmış; bir heykelinin dikilmesinden, bir caddeye adının verilmesinden vazgeçtim,



onlar bu madalyayı yapanı bilmiyorlar. Mesrur İzzet Bey; bu adam için madalya yaptım, bir arkadaşım dâhil kimse almadı. Bir kilo altını gömdüm.

Bu kadar çeşitli sanatı nasıl öğrenme ve uygulama fırsatınız oldu? Hocalarınız, üstatlarınız var mıydı?

Bu bana Allah'ın bir lütfu herhalde. Şimdiye kadar bu kadar çok yönlü bir kişi yok desem yeridir. Ailevi bir yetenek de var sanırım. Birçoğunu deneme yanılma ile kendim öğrendim. Mesela altın oyma öğrenmem şöyle oldu: Hanıma bir yaka iğnesi yaptırardım dedim, Necmeddin Okyay hocanın oğluna bir tane iğne yaptırdım. İş yapılırken başındayım. "Usta ben de yapabilirim miyim?" dedim. "Oğlum bu iş o kadar kolay mı sanıyorsun?" dedi. "Bir deneyeyim, ne kaybederiz, altınsa altını telafi ederiz" dedim. Benim bir hocam vardı, Kazım Kadri Bey'in kızı Rikkat Hanım. Sonra onu gördüğünde: "Yahu Rikkat Hanım bu çocuk kim, geldi, gördü, yaptı bizi geçti!" diye iltifatta bulunmuş.

Kitaplarınızda pek çok sanatın yapımı hakkında ayrıntılı bilgi veriyorsunuz. Bu yapım teknikleri bir yerlerde var mı?

Hayır! Yapıyorum, nasıl yaptığımı yazıyorum. Zaten benden başka bunu yapan yok. Birçoğu hakkında bilgi dahi yok. En fazla kelime mânası ve ne olduğu hakkında birkaç satır bulunabiliyor.

Bundan otuz-kırk yıl kadar önce Oktay Aslanapa

Hoca bana "Yahu Zeki, şu tombağı yazar mısın?" dedi. "Tamam, hocam yazayım da bugüne kadar ne yazılmış bir bakalım" dedim. Kalktık kaynakları taradık. Asistanlarını İstanbul Üniversitesi'nin kütüphanesine gönderdi. Yarım saat sonra asistanlar geldi. "Hocam hiç bir şey bulamadık. Bir tek sözlükte bulduk. Orada da Hint asıllı bir kelimedir diye yazıyor." dediler. Sonra ben oturdum bütün kaynakları taradım. Yazılanların çoğunun aslı asıllı olmayan şeyler olduğunu gördüm. Meydan Larousse'a bakın, bir sürü gerçekle alakası olmayan bilgiler görürsünüz. Halbuki tombak civa ve altın kaplama işlemi. Bir de sanat değil. Tombak sanatı diyorlar. Ama iyi bir işçilikle eser-i İstanbul dediğimiz kalem tarzıyla yapıldığı zaman bu eserin kendisi güzeldir. Güzel olduğu için altın kaplanır. Ve bu kaplama işine tombak denir. Yani güzel bir işçiliğin üzerine yapılan altın ve civa kaplama işleminin adıdır.

Ama iyi bir işçilikle eser-i İstanbul dediğimiz kalem tarzıyla yapıldığı zaman bu eserin kendisi güzeldir. Güzel olduğu için altın kaplanır. Ve bu kaplama işine tombak denir. Yani güzel bir işçiliğin üzerine yapılan altın ve civa kaplama işleminin adıdır.

Hocam siz Allah'ın ihsanı yeteneğinizle öğrenirsiniz. Sanatta devamlılık esastır. Sizin yetiştirdiğiniz talebeler var mı?

Üç-beş öğrencim var tabii. Bunlar okulda öğrenciliğimi yapanlar değil. Benim sergime gelen, ilgi duyan, benim yönlendirdiğim öğrencilerim. Yani bugün hat, tezhip öğretiliyor ama benim yaptığımı öğreten bir kurum yok Türkiye'de. Dolayısıyla onları ben yönlendiriyorum. Ama yeterli değil, çünkü burada malzeme pahalı. Yaptıklarım altın ve gümüş eksenli olduğundan pahalı bir sanat.

Geleneksel sanatlarla ilgili ileriye dönük beklentileriniz neler?

Benim Rabbimden üç dileğim var. Birincisi bunları öğreten bir üniversitenin kurulması. Yani mimarisiyle, süslemesiyle sanatın her yönünü kapsayan bir üniversite. Ben 33 kadim sanatı yazarken amacım bunu 99 kadim sanata çıkarmaktı. Birileri isterse kalan kısmı da kitap haline getirebilirim. İkincisi benim topladığım kadim sanatlara dair yüzlerce eserin bir araya getirilerek bir müzenin oluşturulması. Mesela basit bir şey söyleyeyim.

Türk mutfağı biliniyor artık. Ama hangi kapta pişirilip hangi kapta servis edildiği bilinmiyor. Türk mutfağının hem yapıldığı, hem servis edildiği, hem yenildiği bir müzenin kurulması lazım. Kurmak istediğim dört-beş müzeden biri bu. Üçüncüsü de kitaplarımın basılmasını istiyorum.

Bu tarz klasik sanatların yöntemi biraz farklı. Bir üstadın dizinin dibine çökeceksiniz, meşk edeceksiniz, rabıta kuracaksınız. Oysa üniversitelerde eğitim çok farklı. Kurulmasını istediğiniz üniversitede bu iş nasıl olacak?

Aslında bu işi üniversitelerden almak gerek. Bu işin yeri mesleki ortaokullardır. Kırk yaşından sonra hattat olmuş kaç kişi var? Bu işin zamanı erken yaşlardır. Hattat Sami Efendi ile ilgili güzel bir misal anlatılır. Bir tanıdığı gelir; "Üstat çocuğumu sana getireceğim, ama en azından mahalle mektebindeki hocadan meşk edip eli kırılın öyle getireceğim." der. Sami Efendi "Eli kırıkattan hattat mı olur? Bir yerde kırılmadan sen onu bana getir" diye cevap verir. Yani bu tip öğretilerin yaşı aslında ilkokuldur. Orta öğretimde olur. Üniversitelerde sanat tarihçileri, felsefecileri, kuramcıları velhasıl işin teorisi ile ilgilenen beyin takımları olur. Bu iş üniversitede öğrenilmez. Ben dört yaşında marangoz çalıştığına verilmişim. O yaşıta benim elim bu işlere yatmaydı bugün bunları nasıl yapabilirdim?

Hocam, yeterli desteği almadığı, bu işe gönül verenlerin azaldığı bir durumda geleneksel sanatlar nereye gidiyor. Sona mı geldik?

Yok, hayır. Şimdi bakın hattı, minyatürü, ebruyu kurtardık. Ama bu işin mimarisi, iç mimarisi, taşı, ahşabı, mermeri, tekstili, kumaşı vs. say sayabildiğin kadar. Buralarda yokuz. Karamsar olmak istemem ama gidilen yol bu olmalı.

Klasik sanatlarımızda bir dinginlik, durgunluk var. Modern zaman daha fazla üretmeye dayalı, geleneksel sanatları bile fabrikasyona döktü. Yapana sanatçı, yapıpıana sanat demek için genel kıstas neler olmalı?



Felsefesiz hiçbir şey olmuyor. Bugün en çok ihtiyaç hissettiğimiz şey de sanat felsefemiz sanırım. İşin zahiri yönü ile ilgilenenler, az çok söz söyleyenler var diyebiliriz. Ancak olayın ruhuna varma hususunda temayüz edebilen pek yok sanırım. İşin hakikatine ermek gerek. İşin fizikî meselelerini çözmekle problem çözülmüş olmuyor. Derûnî noktalarda sıkıntı çeken bir dünya var. Sadece Türkiye'de değil bu söylediğim, dünyada da var. Belki mevcut sistemin dışına çıkarak bu mümkün olabilir. Zor ama mümkün. Zalimden âlim doğması gibi bir şey bu.

Bu birazda iç ahenk yokluğundan, yoksulluğundan kaynaklanıyor. Nefsi bir terbiyeden geçmeyen bir sanatkarın ürettiği sanatta da bu eksiklik sanatına yansıyor.

Evet haklısınız. Meslekler durumuna göre tercih ediliyor. Para getirenler revaçta oluyor. Mesela doktorluk; insan hayatı ile ilgili çok ulvî bir meslek. Bu mesleği para kazanacağım, en çok para doktorlukta deyip seçmek başka, insana hizmet etmek, birilerine faydalı olmak adına hekimlik yapmak başka. Geleneksel sanatlar ise daha çok gönül işi. Gönülden gelmezse yapılan iş, soğuk durur, iticidir, aradığınız sıcaklığı bulamazsınız.

Hocam bu güzel sohbet için teşekkür ediyoruz.

Ben teşekkür eder, başarılar dilerim. ■

Sınırsız Özgürlük Sınırlı İnanma: Sanat ve Din

Mazhar BAĞLI*

□ Din ve Dini Bilgi

İnsan ile varlık arasındaki ilişkiyi belirleyen din ile sanat arasındaki ilişkinin tanımlanması, her şeyden önce sahip olunan epistemoloji (bilgi felsefesi) ile ilişkili bir durumdur. Modern epistemoloji ile sanatı tanımlayıp geleneksel epistemoloji ile dini tanımlayarak mukayese etmek sağlıklı bir analiz imkânı sağlamaz. Gerçi epistemolojinin sürekliliğine ilişkin bir tartışma da ayrıca yürütülebilir, ama esas olarak "varlık"a ilişkin sahip olduğumuz temel yaklaşımdır epistemolojiyi belirleyen.

Din, modern zamanlarda bir inanma projesinden çok geleneksel dönemlere özgü bir bilgi projesi olarak ya da sosyolojik kurumlardan bir kurum olarak değerlendirilmektedir. Oysa din, diğer sosyolojik kurumlardan farklı olarak kendi kendisini tanımlaması bakımından ayrı bir konuma sahiptir. Var olan sosyolojik kurumlardan hiçbirisi kendisini tanımlama durumunda değildir.

Burada üzerinde durulması gereken bir nokta da Doğu ve Batı açısından dine yüklenen anlamdır. Çünkü İslâm literatüründeki "din" kavramı ile Batı literatüründeki "religion" kavramı, içerdikleri anlam bakımından birbirinden farklıdır. Batıda çoğu zaman her din için religion kelimesi kullanılır. Oysa "religion" anlamındaki dinlerin ilkeline veya gelişimine rastlamak mümkün iken, İslâmî literatüre göre "ilkel din" diye bir Tanrı buyruğu olamaz. Religion kavramı, içerik bakımından büyü, mitoloji, dua, âdâp, tanrısal bir figür olarak sadece insanın vicdanına hitap eden sözüm ona psikolojik bir güdüdür ve çağdaş toplumlarda gelişmiş haliyle de yarı sekülerleşmiş sosyal bir kurumdur.

Kur'an-ı Kerim'de ise bu kelimenin kapsamlı bir terim olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu terimle her ne olursa olsun kişinin yüksek bir otoriteye boyun eğdiği, itaatini ve uygulamasını kabul ettiği, hayatında kanun-kaide ve sınırları ile bağlı bulunduğu, kendisine itaat etmede büyüklük, mükâfat ve derecelerde ilerleme umduğu, isyan halinde de zillet, aşağılık ve kötü sonuçtan korktuğu bir hayat nizamını kastettiğini görmekteyiz¹ (Mevdudi, 1991:108).

Aslında Din nesnesine uygun olmayan bilgiyi, yanlış (bidat) ihtiva etmez. Çünkü dinin buyrukları bir pratiği veya yasağı/emri vaaz etmekle beraber bir bilgiyi de zaten içinde barındırır. Dolayısıyla da insan-



lardan istediği, buyruklardaki bilginin mutlak hakikat olduğunu kabul edip iman etmeleri ve getirilen mesajlara inanmalarıdır. Dinlerin buyruklarıyla birlikte insanlara sunduğu bilgi, yani dinî bilgi, dinler kadar kadim olmasının yanında insanlık tarihinin de eski bilgisi ve en yaygın türüdür. Dinî bilgi yaygın oldu-

ğu kadar hemen herkese, en azından form olarak hitap eden bir bilgidir. Bu önemine rağmen bazı dönemlerde (özellikle de Batı düşüncesinin bazı dönemlerinde) pek önemsenmediğini de görmek mümkündür. Mesela Marx onu pek de olumlu saymadığı ideolojinin bir parçası olarak görür. Oysa dinlerde, örneğin İslâm'da asıl olan, dinin bir pratiğe dönüşmesi, bir ahlâkî form olarak tezahür etmesidir. Dinlerin ideolojiden uzak olduklarının en önemli delili olan "yapmadığınız/yapmayacağınız iyilikleri başkasına tavsiye etmeyin"² emri, onların aynı zamanda mekâna ve zamana bağlı olmayan mesajlara da sahip olduklarına işaret eder. Ancak burada bir inanç projesi olan dinlerin topyekün bir toplum projesine dönüştürülme çabasının dinlerin içerdiği asıl mesajlarla karıştırmamak gerekir. Bir başka ifade ile değer ve norm dikte eden dinlerin asıl amacının form dikte etmek olmadığını unutmamak gerekiyor. Aksi halde üzerinde zihinsel bir aktivitede bulunacağımız hiçbir alan kalmamış olurdu bizim için. Dinsel buyrukların tüm evrene ontolojik bir açıklama getirdiğini iddia etmek, belki de onların asıl vurgulamak istedikleri değersel anlamı da sabote etmektir.

Dinsel bilgilerin kaynağı ise kutsal metinler, bu metinleri tebliğ eden peygamberler ve son tahlilde tüm bunları gönderen Allah'tır. Dinî bilginin diğer bilgilerden farklı olan en belirgin özelliği ise, nesnelerin varlığına ek olarak onlara bir anlam da vermesidir (Aydın, 1991:39). Ancak dinlerin din/dünya ayrımı, Batılı anlamda bir sekülerleşmeye işaret etmez. Daha çok söz konusu alanların anlaşılmasına yönelik metodolojik bir perspektif sunmayı amaçlar. Mesela Kur'an'daki "hüküm" ve "hikmet" ayrımı aslında nesnel ve metafizik alanların araştırılabilirliğine öncülük eden metodolojik temel kavramlardır. Söz konusu alanların birbirinden ayrı olduğunun gösterilmesi amacını taşımazlar.

Sanat ve Sanatsal Bilgi

Sanat alanına gelince, sanatın paralel bir varlık alanı olduğuna ilişkin tutum onun her bir değer ve bilginin üzerinde bir konumda görülmesine neden olur.

İslâm literatüründeki "din" kavramı ile batı literatüründeki "religion" kavramı, içerdikleri anlam bakımından birbirinden farklıdır. Batıda çoğu zaman her din için religion kelimesi kullanılır.

Keza sanatsal bilginin diğer tüm bilgilerin güvenilirlik ve geçerlilik kriteri olarak görülmesi de farklı bir skolastik tutuma işaret eder. Unutmamak gerekir ki skolastizm sadece belli bir döneme özgü bir tutum değildir. Bilgi kuramı ve bilgi türlerine ilişkin takınılan tavırla ilgilidir. Herhangi bir bilginin diğer tüm bilgi türlerinin doğruluk kriteri olarak kabul edilmesidir skolastizm.

En arkaik (ilk-el) toplumlardan günümüzün en modern toplumlarına kadar hemen hemen tüm toplumlarda belli bir yaygınlığı olan bilgi türlerinden birisi de sanatsal bilgidir. Belki bu ilk bakışta tarih öncesi toplumlar için yapılan yorumların oluşturduğu genel kanaate binaen yadırganabilir ama sanatsal bilginin de bir objeden bilgi elde etme yolu olduğu düşünülürse konu aydınlanmış olur. Yine birçok antropoloğa göre estetik, insanda antropolojik bir determinasyondur. Her ne kadar sanat, teknik kullanma ile beraber çalışsa da, onun zanaatlardan farklı olduğu unutulmamalıdır. Zanaat daha çok belli bir işlevi görmek için yapılan alet ve edevatlar olmasına karşılık sanatta asıl olan estetik kaygıdır. Bir coşkulanımın sonucu ve yine bir coşkulanımın muhatabıdır o. Bu sebepten dolayı da sanatın hareket noktası "estetik"tir (güzellik duygusudur). O, nesnelerin bu yönüyle ilgilenir; doğruluk, gerçeklik, hakikat ve iyilik gibi bakış açıları onu ilgilendirmez. Hele rasyonel bir sanatsal akım hiç olamaz. Çünkü o, bir estetik perspektifiyle yatay olarak tüm nesneleri ve olayları kendisine konu edinebilir. Dahası sanat, sadece bu estetik görüntü ile de yetinmeyip değer yapılarının da gerçekleşmesini sağlar. Dolayısıyla da sanatın biri "estetik" ve diğeri de "değer" olmak üzere iki önemli yönü vardır. Sözgelimi bir müzik parçasının insan ruhunu okşayan bir ritmi ve âhengi vardır, bir de bununla birlikte işlediği "sevgi" gibi duygular vardır (Aydın, 1991:45-46).

Estetik sözcüğü Grekçe "aisthesis" ya da "aisthanesthai" sözünden gelir. Aisthesis kelimesi "duyum, duyulur, algı" anlamına geldiği gibi aisthanesthai sözcüğü de "duyu ile algılamak" anlamına gelir. Bu anlamda estetik "duyulur algının, duyusalılığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim" olarak (Tunalı, 1993:13), ya da "bize hoş veya haz verici diye nitelendirdiğimiz bir heyecan, bir coşkulanım veya duygu veren şeylerin incelenmesi ile ilgili disipline verilen ad" (Arslan, 1994:128) olarak tanımlanır. Etimolojik olarak "kavram" duyarlılık anlamına gelir ve bu anlam da "duyumsanabilirli (algılama) bilmek ile duygusalılığımızın algılanabilir yönünü bilmek" demektir (Huisman, 1992:7).

Sanat eseri bir insan ürünü olması ve tarihsel-varlık alanına hitap etmesi bakımından bireysel bir anlam ve amaç içerir. Kişilerin onu anlamlandırması ve aralarında onunla ilgili bir bağ kurması da tamamen kültürel/tarihseldir. Onun için de evrensel olmaktan çok bireyseldir. Ancak sanatın bireyselliği onun sadece sanatkârına hitap ediyor olması anlamında değildir. Daha çok ona anlamı yüklemeye çalışan bireye (sanatkâra) bir gönderme yapılmaktadır. Aynı zamanda her okuyucunun zihninde uyardığı biricik anlama işaret vardır. Çünkü sanatsal ürüne ilişkin referansları her okuyucu kendi zihninde kendisi oluşturur. Metnin kurgulanması anlıktır ve yazardan çoğu zaman bağımsızdır. Bu bağlamda sanat eserlerinin tek türden rasyonel açıklamaları da yoktur. Çünkü o, rasyonel duyguların eseri değildir. Zaten sanatın verdiği bilginin de genelinde bir doğrudanlık vardır. Çünkü o, açıklamadan çok anlamaya yönelmiştir. Anlamanın en önemli şartı ise "sevmek" ve "ortak ilgi" alanı içinde olmaktır. Bundan dolayı da sanat eserlerinin "akıl"cılık veya "iyi"lik açısından karşılaştırılmaları da yanlıştır.

Sanatın aktı daha çok "anlama"dır. Doğrudan ve aracısız bir bilgi elde etme yoludur o. Süje-obje farkını kapatmaya yönelik oluşuyla zaman zaman sezgi ile de buluşur. Bu yolla edinilen bilgi, bilgi teorisinin verdiği soyut bilgiden farklıdır. Kavramlar oluşturamaz ve bir kriteriyumu da bulunamaz (Aydın, 1991:44-46). Ayrıca sanatsal bilgi sürecindeki obje-süje arasındaki bağda diğer bilgi türlerinden farklı bir yön vardır

ki; bu da sanatın bilgisini diğer bilgilerden farklı kılması ve sanat alanındaki insanla (yani süje ile) obje arasındaki bağın zamana bağlı olmamasıdır. Objeye her defa ve her çağda yeni baştan yeni bir ilişkinin temeli olur, yani o objeye her zaman dönülebilir. Gerçi sanatta da bilgide olduğu gibi, süje ile obje arasındaki bağ kuran eylemlerdir. Ancak sanatta bu bağ kuran eylemler farklıdır. Sanattaki süje-obje bağlantısını kuran eylemler -açıklama, karşılaştırma, analiz, sentez, indüksiyon, dedüksiyon gibi eylemler bir yana bırakılırsa- görme, özel bir sezgi ve yaratmanın yanında yer alır (Mengüşoğlu, 1983:224).

Diğer bilgi türleri gibi sanatsal bilgi de toplumsal izler taşır. Bu konudaki sistematik açıklamalar Waldemar Deonna'ya aittir. Deonna, sanatın gerek içerik bakımından gerekse üslup bakımından belirli bir ritme göre geliştiğini söyler. Bu ritmi belirleyen de toplumların sosyo/kültürel dinamikleridir. Bazı toplumlardaki sanata dayalı yaşam biçimi, sanat gelişiminin bir toplumun kültürü için ne öl-

Doğu toplumlarında bir toplumsal değer olan "israfın önlenmesi" için kullanılan (testi, ibrik gibi) su kaplarının ağızlarının dar olması bunun açık örneğidir. Batıda ise bunların yerine daha geniş ağızlı vazolar kullanılıyordu.

çüde duyarlı bir dinamik olduğunu ortaya koyan önemli bir göstergedir. Sanatın global olan etkisi ise sanatın çıkış ve gerileme dönemlerinin tüm toplumlarda aşağı-yukarı aynı nedene bağlı olmasındandır. Keza sanatın tüm toplumlarda ortak olduğu, ancak figürlerinin farklı olduğu da unutulmamalıdır (Sorokin, 1972:35-38). Nitekim arkeolojik kazılardan elde edilen bulgulardan da bunu okumak mümkündür. Aynı amaç için kullanıldığı sanılan aletlerin farklı medeniyetlerin figürlerini ve toplumsal değerlerini yansıtan inançların izlerini taşıdığına şahit olmaktayız. Doğu toplumlarında bir toplumsal değer olan "israfın önlenmesi" için kullanılan (testi, ibrik gibi) su kaplarının ağızlarının dar olması bunun açık örneğidir. Batıda ise bunların yerine daha geniş ağızlı vazolar kullanılıyordu.

Sanatın konumuzla olan ilişkisine gelince, insanın imkânlar dahiinde sınırsız bir kudret sahibi olduğu fikrine dayalı olan bir anlayış için onun aktivitelerine dair bir sınırlandırma yapmak ancak irrasyonel bir gerekçeye bağlı olabilir.

İnsanı sınırsız bir özgürlüğe kıskırtan ise aslında düşlediği ütopyaya kavuşmak değildir. Kendi yetkinliğine dair sınırları yıkma isteğidir. Oysa sanat, insanın sahip olduğu ütopyaya her daim yakınmış gibi bir duygu içinde olmasına yardımcı olur; ait olduğu asıl dünyanın özlemini dindirecek geçici hazlar tatmasını sağlar. Bir başka ifade ile asıl ait olduğu dünyaya ilişkin bilgiler sunar. Bireyin var oluşunun çelişkilerini hatırlatması bakımından sanat, aynı zamanda toplumsal değerleri ve ahlâkî normları da dönüştürme eğiliminde olan bir etkinliktir. Bir sanatçı eserinin kusursuzluğuna kendisini öylesine kaptırır ki (onun tüm toplum için de öyle olduğunu varsayarak) onu tasavvur ettiği nesnenin bizzat kendisi olarak görebilir. Meselâ Michelangelo, yaptığı Mûsâ heykelinden konuşmasını isteyecek, Pygmalion da yaptığı güzellik tanrıçası heykelinin canlanmasını isteyecektir. Çünkü sanat her zaman bayağı gerçeklerden, özgün bir varoluş içinde kurulan gerçeküstü bir dünyaya geçiştir. Nitekim bir sanat eseri ne kadar doğallıktan uzak olursa o kadar sanatsal olur. Bir sanat eseri gerçek olabilir için gerçek üstü olmalıdır. Basit gerçeklerden uzaklaştıkça eksiksiz sanata yaklaşılır (Çağan, 1997:29-30).

Bu gerçeküstücülük, modern zamanlarda, yani sanatın paralel bir varlık alanı olarak kabul edilmesiyle bir "akıl üstücülük" gibi algılanmaya başlanır. İnsanın inanma-

dan bilmeye, değer koymaktan tutumlara kadar her bir etkinliği paralel aktivitelerden oluşmaktadır. Ancak akıl, (zekâdan farklı olarak) her zaman bir üst belirlenimi içerebilecek olan bir yetkinliğe sahiptir.

Bu hiyerarşik silsile insanı mutlak "akıl"a götürecektir ki bu da nihai noktada bir sınırlandırmayı beraberinde getirir. Ancak az önce de vurgulandığı gibi "akıl üstü" bir konuma referanslarda bulunan bir durum için sınır koymak neredeyse imkânsızdır. Belki de sanat ile dinin sınır belirlemeye ilişkin temel teorilerinin kesiştiği alan da burasıdır.

Din açısından ilâhî buyrukların belirleyiciliği her türlü arayışın ve kaygının üstündedir. Bu da kutsallaştırılan özgürlük ile çelişen bir durumdur ki günümüzde sanata sınırsız özgürlük söylemi de buraya dayanmaktadır.

Sanat bir hatırlamadır, vatan hasretidir. Sanat, ait olduğumuz asıl mekâna, ruhumuzun her zaman davet edildiği mekâna dönme yoludur. Tanrı'nın kudretini O'nun yaratıcılığının nasıl olduğunu deneyimleyerek fark etmektir. Eğer "mutlak akıl" Tanrı'dan alınıp insana verilirse o zaman kelimenin tam anlamıyla Tanrı'ya kafa tutan bir tutum tezahür eder. Belki de sanatın suiistimali budur.

Sınırsız Özgürlük Mümkün mü?

Sanat ve Din

İnsanın "Varlık"la arasında kurduğu ilişki iki açıdan ele alınabilir. Değer bağlamındaki ilişki ve ontolojik ilişki. Ontolojik olan bağ da, "yatay" ve "dikey" (bir sıra düzen içinde) olmak üzere iki ana kategoride değerlendirilebilir. Yatay düzlemdeki bağımız bizimle Varlık'ı aynı varoluş-

sal kategoride görmemize dayanır ve ona bu çerçevede yaklaşmamızı sağlar. Dikey ilişkimiz/bakışımız ise hiyerarşik bir konumlandırmayı içerir ve kısmen egemenlikle de ilişkilidir.

Değersel olan bir bağlantı veya ilişki ise hem etik hem de estetik bağlantılar içerir. "İyi-kötü" (günah/sevap) etik bağlantıyı, "güzel-çirkin" ise estetik bağlantıyı içerir. Varlık'la aramızda kurduğumuz bu değersel bağlantılar her halükârda hiyerarşıktır ve bir "temsil sorunu"nu içermektedir. Bundan dolayı da biz, hep bu bağımızı teminat altına alacak bir "üst belirlenim"i aramaktayız ve bunun için de simgelerle oynamaktayız. Çünkü simgelerle oynamak bir güç belirtisidir ve hiyerarşik bir oyundur.

Bu bağlantılardan hangisinin merkezde olmasının



evrensel bir tarza yakın olacağı konusu ise, hangisinin ortaya koyduğu görüşün veya önermenin aşılamayacağı veya eskimeyeceği ile ilgilidir. Bunu sağlayan ise tam da Necip Fazıl'ın dediği gibi sadece onu arayan bir sanatsal arayışla mümkündür.

Anladım işi, sanat Allah'ı aramakmış...

Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış...

Bu dünyanın yabancıları olan insanın en kadim arayışı asıl ait olduğu yere varmaktır. Bu özlemi ilk atamız olan Hz. Âdem'den tevârüs etmekteyiz. Onun ayrı düştüğü veya kovulmuş olduğu mekâna olan özlemi hiç dinmedi. Ondan bize geçen bu özlem hep bir arayışı doğurmuştur. Buraya (dünyaya) ait olmadığımızdan dolayı buradaki ızdırabımız da bitmeyecektir.

Bu anlamda güzeli, ideal olanı ve kusursuzu arama çabası olan sanat, tıpkı din gibi insanda antropolojik bir determinasyon olarak vardır. Bir başka ifadeyle din için vicdanlarda bir yer vardır, sanat için de yüreklerde.

Sanat bir çeşit aşkı aramaktır. O halde bu eksende kurulu olan bir sanatsal çaba, diğer tüm paradigmaları da bertaraf edebilir. Çünkü insan davranışları ile doğa olayları bu anlamda farklı girişimlerdir. Sanat, tarihsel-varlık alanına ilişkindir ve Hegel'in ifadesi ile kendini dış dünyada gerçekleştiren ruhun etkinliğidir, doğa ise doğal-varlık alanına ilişkindir.

Sanat eseri, bir insan ürünü olması ve tarihsel-varlık alanına hitap etmesi bakımından bireysel bir anlam ve amaç içerir. Kişilerin sanat eserini anlamlandırması ve onunla kendi arasında bir bağ kurması da tamamen kültür/tarihseldir. Onun için de evrensel olmaktan çok indiidueldir (bireyseldir). Ancak sanatın bireyselliği, onun sadece sanatkârına ve tek bir anlam temelinde de muhatabına hitap ediyor olması demek değildir. Daha çok ona anlamı yüklemeye çalışan bireye (sanatkâra) bir gönderme ve okuyucuyu yoruma dahil etme çabasıdır.

Sanat ile din arasında var olan bilgilendirme yöntemine ilişkin paralelliği ontolojik paralelliğe dönüştüren bir yaklaşımla onu değerlendirmek ve okumak kolay değildir. Her ikisi de "açıklama"dan çok "anlama"ya yönelir. Anlamanın en önemli şartı ise "sevmek" ve "ortak ilgi" alanı içinde olmaktır.

Sanatsal etkinlikte sanatçının merkezde olması ilginç bir biçimde sanatın evrenselliğine gölge düşürmez. Çünkü sanat her zaman evrensel bir temayı içinde barındırır. Bu durum bir paradoks gibi algılanabilir, evet bu bir paradokstur ama anlamlı bir paradokstur. Özelden evrensel olana giden yolun çelişkileri ve paradoksudur bu. Totolojik

Sanat bir hatırlamadır, vatan hasretidir. Sanat, ait olduğumuz asıl mekâna, ruhumuzun her zaman davet edildiği mekâna dönme yoludur. Tanrının kudretini O'nun yaratıcılığının nasıl olduğunu deneyimleyerek fark etmektir.

bir durum değildir. O, açıklama üzerinden var olan bir etkinlik değildir ve bundan dolayı da sanatın aktı daha çok "anlama"dır. Doğrudan ve aracı bir bilgi elde etme yoludur o. Süje-obje farkını kapatmaya yönelik oluşuyla zaman zaman sezgi ile de buluşur. Bu yolla edinilen bilgi, bilgi teorisinin verdiği soyut bilgiden farklıdır. Kavramlar oluşturamaz ve bir kriteriyumu da bulunamaz. Ayrıca sanatsal bilgi sürecindeki obje-süje arasındaki bağda diğer bilgi türlerinden farklı bir yön daha vardır ki; bu da sanatın bilgisini diğer bilgilerden farklı kılması ve sanat alanındaki insanla (yani süje ile) obje arasındaki bağın zamana bağlı olmasıdır. Objeye her defa ve her çağda yeni baştan yeni bir ilişkinin temeli olur, yani o objeye her zaman dönülebilir.

Son olarak günümüzde en önemli siyasî ve toplumsal kavramlardan birisi olan "özgürlük arayışı", pek çok konuyu yutan bir terminatöre doğru evrilmektedir. Özgürlük adına her şeyden feragat edilmesi gerektiği anlayışı engel tanımamaktadır. Sanat ile özgürlük arasında kurulan ilişkinin de özgürlüğün doğasına dair olduğu kanaati ise tamamen kurgusaldır ve maddî bir veri üzerinden kurgulanmış değildir.

"Öz"ün gür olmasının mutlaka maddî delillere bağlı olması gerektiği gerçeği, sahip olunan her referansı paranteze almayı gerektirmez. "Sanat, dinle paralel bir varlık alanı değildir. Onun için de mutlak bir özgürlük içinde olmasıdır" gibi bir önerme esas olarak doğru bir mantık üzerine oturtulmuş değildir ve buradan da kesin yargı bildiren bir anlam çıkarmak kolay değildir. ■

D İ P N O T L A R

- 1- Bu konuyla ilgili âyetler, et-Tevbe 29, Mümin 26, Saff, 2-3, El-maun 1-3, Al-i İmran 19, el-Enfal 39 vd.
- 2- Saf, 2-3.

K A Y N A K L A R

- 1- ARSLAN, Ahmet, *Felsefeye Giriş, Vadi Yayınları, Ankara, 1994.*
- 2- AYDIN, Mustafa, *"Bilgi Sosyolojisi Ders Notları", Selçuk Üniversitesi, Konya, 1991.*
- 3- BOZKURT, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995.*
- 4- ÇAĞAN, Kenan, *"Bir Bilgi Formu Olarak Estetik", Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.*
- 5- HUISMAN, Denis, *Estetik, Çev. Cem Muhtaroglu, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.*
- 6- MENGÜŞOĞLU, Takiyettin, *Felsefeye Giriş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.*
- 7- MEVDUDİ, Ebu'l Ala, *Kur'an'a Göre Dört Terim, Çev. İsmail Kaya-Osman Cıralı, Beyan Yayınları, İstanbul, 1991.*
- 8- SOROKIN, Pitirim A., *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri, Çev. Mete Tunçay, Bilgi Yayınları, Ankara, 1972.*
- 9- TUNALI, İsmail, *Estetik, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul, 1993.*



USTASIZ USTA OLMAZ

Dikkat et de bak! Bizim bu aklımız, hiçbir sanatı, usta olmadan öğrenebiliyor mu? Hile ile kılı kırk yarar ama usta olmadıkça hiçbir sanatı elde edemez! Sır bilen ve haberdar olan üstadı serkeşlik edersen, kabiliyetten de olursun! Usta, hangi sanatta ün yapmışsa çırağı da o sanatta ilerler, meşhur olur. Fakih üstadının yanındaki (öğrenci) de usul okumaz, fıkıh tahsil eder. Gramer hocasının talebesi de gramerci olur.

Hakikat yolunda yok olan üstadın talebesi ise, onun sayesinde Allah'ta yok olur, yokluğa erişir. Nerede bir çıplak, bir yoksul görürsen bil ki, o da ustadan kaçmıştır. Dünyada kim ustadan kaçarsa talihinden kaçır; bunu böyle bil! Ticarete olgunlaşmamışsan, yalnız başına dükkân açma; yoğrulup ustalaşınca kadar birinin emri altına gir!

Bilgisiz kişi hocadan utanır, kalker gidip yeni bir dükkân açar. Ustana danışmadan açtığın o dükkân bil ki, kokmuş bir dükkândır.(...) Ustadan sanatın dış yüzünü gördün, sevine sevine ustalığa kalkıştın. Ustaya müracaat etmeksizin sanat öğrenip, dükkân açan kişi şehirde de alay konusu olur, köyde de!

Hiz. Mevlana Celâleddin-i Rûmî (Mesnevî)

İSLÂM KÜLTÜRÜNDE RESİM SANATI

İlyas CANIKLI*

İslâm âlimlerince resimlerin canlı veya cansız varlığı temsil etmesi önemli görülmüş, canlı varlıkları temsil eden resimler mutlak surette haram kabul edilmiştir. Ancak onların resmin yasaklanmasındaki sebepleri ifade ederken hadislerin hangi şart ve zeminde söylendiğini göz önüne almadan, lâfzî bir yaklaşım içinde yorumladıkları dikkat çekmektedir.



Resim Sanatı ve Rivayetler

Resim sanatı insanlık tarihi kadar eski olup, nerede bir insan topluluğu var ise orada maddî hayatın yanında, insan ruhunun ihtiyaçlarını karşılayacak sanat dalları da var olmuştur. Ruhî bir değer olan sanat, varlığın özü ve insan zekâsının bir eseridir. Bu çerçevede sanat, her toplumda farklılık göstererek ilerlemiş ve toplumun karakteristik özelliğini yansıtmıştır. Nasıl ki dinsiz, dilsiz ve kendine has özellikleri olmayan bir toplum tasavvur edilmesi söz konusu değilse sanatsız bir toplum düşünmek de mümkün değildir. Bu açıdan bakıldığında, değişik kültürlere sahip insanların bir sanat anlayışlarının olduğu gerçeğinden hareketle, Müslümanların da diğer kültürlerden farklı sanat anlayışına sahip olabileceği aşîkârdır. İslâm uygarlık tarihi incelendiğinde çok değişik sanat dallarında Müslümanların ne denli bir mesafe kat ettikleri açıkça görülmektedir. Ancak sanat ve resmin başlangıcının insanlık tarihi kadar eski olmasına rağmen, İslâm dünyasında resim sanatının, hat, tezhip ve diğer sanat dalları kadar ileri gittiğini söylemek zordur.

Müslümanların resim sanatına mesafeli yaklaşımlarının başlıca nedenleri arasında "...Resim yapan herkes ateştedir..." gibi rivayetlerin olduğu söylenebilir. Kur'an'da resim yapmayı yasaklayan herhangi bir hüküm yer almazken, rivayetlerde çok şiddetli bir üslupla resim yapan kimse uyarılmaktadır. Örneğin İbn Abbas'a bir adam gelerek "Ben bu resimleri yapan bir kimseyim. Bana bu hususta fetva ver" dedi. İbn Abbas adama "Bana yaklaş" dedi. (Adam) O'na yaklaştı, (İbn Abbas); "Biraz daha yaklaş" dedi. (Adam) yaklaştı ve İbn Abbas elini adamın başına koydu ve adama, "Sana Rasûlullah'tan işitmiş olduğum bir şeyi haber vereyim" dedi. Rasûlullahın şöyle dediğini işittim. "Bütün tasvirçiler (Resim yapanlar) ateştedir. Kıyamet gününde yapmış olduğu her surete can verilir, o canlı suret de cehennemde sahibine azap eder." İbn

Abbas adama "Eğer sen bu işi yapmak mecburiyetinde isen ağaç resmi ve canı olmayan kısımların resmini yap" dedi.¹

Resimle İlgili Rivayetlerin İfade Ettiği Anlamlar

Resmin yasaklanması ile ilgili rivayetlerde yer alan eylemlerin çoğunluğunun İbn Abbas'ın yanında geçtiği görülmektedir. Sorulan bir soruya cevap olarak, İbn Abbas tarafından "Rasûlullah'dan bu hususta şöyle duydum" şeklinde cevaplar verilmiştir. Bu rivayetlere göre; resim yapma işi çok kötü olarak nitelendirilmektedir. Burada akıllara gelen soru, acaba resim yapma işi bu hadislerle bakılarak genel anlamda yasak sayılabilir mi sayılmaz mı? Bu soruya cevap verebilmek için her ne kadar Kur'an'da resmi açık bir şekilde yasaklayan bir hüküm bulunmasa da bu çerçevede dikkate alınması gereken ayetlerin göz önünde bulundurularak meseleye yaklaşılmamasının daha isabetli olacağı düşünülmektedir. Konuyla doğrudan ilgisi olduğu düşünülen ayetler şunlardır:

"O'na (Süleyman'a) dilediği gibi kaleler, heykeller, havuzlar gibi (geniş) çanaklar, sabit kazanlar yaparlar da "Ey Davud ailesi şükredin" kullarımdan şükreden azdır."²

Bâb-ı Hümâyun, Şehinşahnâme'den, Nakkaş Osman



"Timsal" kelimesi lügatte; resim (tasvir) yapmak, herhangi bir şeyin gölgesi, bir şeyi bir şeyle temsil etme, benzetme, bir şeyin aynısını yapmak, bir şeyi kendisine bakıyormuş gibi tasvir etmek gibi anlamlara gelmektedir.³ Görüldüğü gibi ayette, konuyla çok yakın ilgisi olan "Heykeller" kelimesi geçmektedir. "Temsil" kelimesini; cinlerin Hz. Süleyman'a, bakır ve camdan yaptığı heykeller olarak yorumlayanlar olduğu gibi, "resimler" olarak açıklayanlar da vardır.⁴ Bu ayete göre, geçmiş milletlerde resim (tasvir) yapmanın yasak olmadığı görüşünü dile getirenler de vardır. Ancak, Hz. Peygamber'in uygulamalarında ise tasvir yapmanın sakıncalı olduğu da ifade edilmektedir. Bu

yasaklama, Hz. Peygamberin musavvirler hakkında söylediğine inanılan sözlerine dayandırılmaktadır.⁵ "Temasil"i, "mermer ve benzeri" şeylerden yapılmış heykeller olarak izah edenler de mevcuttur.⁶ Ayrıca bu kavramı "çeşitli heykeller" olarak anlayanlar da mevcuttur.⁷

Her ne kadar doğrudan resimle ilgili olmasa da bu konuya ne şekilde yaklaşılması gerektiği hususunda yardımcı olacağı düşünülen şu ayeti de zikretmekte yarar vardır: "Ey inananlar içki kumar, dikili taşlar, şans okları, şeytan işi birer pisliktir. Bunlardan kaçının ki, kurtuluşa eresiniz"⁸ Ayette geçen "ensab" kelimesi, tapınmak için dikilmiş taş ve sair putlar anlamına⁹ gelmektedir. Bu ayetlerden hareketle resmin Kur'an'da yasaklandığı kanısına varmak mümkün değildir.¹⁰

Kur'an'da resmin yasaklandığına ve resim yapan kimselerin ne şekilde cezalandırılacağına dair açık bir hüküm olmadığına göre resimlerle ilgili hükümlerin büyük oranda hadislerle dayandığı söylenebilir. Bu anlayışı, hem müfessirler hem de muhaddislerde görmek mümkündür. Konuya açıklık getirmesi açısından ilgili rivayetler çerçevesinde, resmin haramlığını iddia eden kimselerin ileri sürdükleri gerekçeleri görmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

Hadisler çerçevesinde İbn Hazm (ö.456/1064), resim alış verişini kesin olarak haram görmektedir. Ancak çocuklara oyuncak gayesiyle olursa bunda bir sakınca olmadığını dile getirmektedir.¹¹ İbn Kudame (ö.620/1223) de resim yapmanın haram olduğuna inanmaktadır.¹² Ayrıca o, resmin kafası koparıldığında, resim olma hüviyetini kaybedeceğini ifade etmektedir.¹³ Nevevî (ö.676/1277), "hayvan resmi yapmak, büyük günahlardan sayılır" kanaatini taşımaktadır. Ona göre, resim yapma işinde, Allah'ın yarattıklarına benzetme vardır. Hayvan resimleri bulunmayan ağaç ve buna benzer resimleri yapmakta herhangi bir sakınca yoktur. Duvara asılı resimler veya giyilmiş elbiselerdeki resimler de haram kabul edilir. Sevrî (ö.161/778), Malik (ö.179/796) ve Ebû Hanife (ö.150/767) de bu görüşte-

Kanaatimize göre Hz. Peygamber toplumunun putperestliği yeni bırakması söz konusu yasaklamayı getirmiş olabilir. Elbette Hz. Peygamber, resim yapan kimselerin, Allah ile yaratmak hususunda bir müsabakaya giremeyeceğini biliyordu. Resim yapan kimselerin, şiddetli şekilde cezalandırılacağını dile getiren rivayetlerin, başlangıçta belli maksatla söylenmiş olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Eğer bu durum evrensel bir yasak olmuş olsaydı mutlaka Kur'an'da yerini alırdı.

dir. Bazı kimseler, gölgesi olmayan resimlerde bir mahzur olmadığını ileri sürmüştür. Bu görüş ise batıldır.¹⁴

Hadis şarihlerinden İbn Hacer (ö.852/1448)'e göre tasvirden maksat, herhangi bir eşyanın veya şeyin tasvir edilmesidir. Hadisler, resim yapıp satmanın yasaklığına açık bir delildir.¹⁵ Buharî şârihlerinden Aynî (ö.855/1451) ise bu hususta iki görüş ileri sürmektedir. Bunlardan birincisi, üzerinde resim bulunan elbiseyi satmak mekruhtur. Çünkü Hz.

Aişe'nin hadisi, üzerinde resim bulunan bir şeyi satmanın caiz olmadığını göstermektedir. Fakat Hz. Peygamberden gelen bir haberde, oturmak veya yer mefruşatında kullanılmak üzere resimli şeylerin satılmasında bir sakınca olmadığı görülmektedir. Bu husustaki ikinci görüşü ise hayvan resimlerinin haram olduğu yönündedir. Fakat âlimler bu konuda görüş ayrılığına düşmüştür. Hadisçilerden ve Zahirîlerden bir grup "ruhsuz varlıklar dışındaki tüm resimler haramdır" demişlerdir. Fıkıhçıların ve hadisçilerin çoğu, "her resmin hayvan resmi gibi olmadığı görüşünü dile getirerek, ağaç taş ve dağ resimleri yapmada hiç bir sakınca yoktur" görüşünü dile getirmiştir.¹⁶

İslâm âlimlerinin, resmin yasaklanmasındaki sebepleri ifade ederken hadislerin hangi şart ve zeminde söylendiğini göz önüne almadan, lâfzî bir yaklaşım içinde yorumladıkları dikkat çekmektedir. Resimlerin canlı veya cansız varlığı temsil etmesi önemli görül-müş, canlı varlıkları temsil eden resimler mutlak surette haram kabul edilmiştir.¹⁷

Hz. Peygamber dönemi sosyal yapısında resim ve heykelin ifade ettiği anlamı bilmek, Hz. Peygamberin, resim yapanlar hakkında söylemiş olduğu sözlerin tarihî arka plânını anlamak açısından önemlidir. Musavvirler ve resimlerle ilgili hükümlerin bu kadar şiddetli olmasının sosyolojik birtakım sebepleri olduğu görülmektedir. Hicaz halkı Hz. İbrahim'in dini üzere Allah'ın birliğine inanır, insanların, Allah'ın iradesine baş eğmesinin lazım geldiği fikrine sahiptiler. Zamanla putperestlik yaygınlaşarak, insanların putlara ve hey-

kellere ibadet ettikleri görülme-ye başlanmıştır.¹⁸ Hz. Peygamberin İslam'ı tebliğ ettiği toplumda, insanların elleriyle getirmiş oldukları taşlarla Kâbe'yi tavaf ettikleri göz önünde tutulacak olursa¹⁹ resmin yasaklanmasındaki illet (hikmet) de ortaya çıkmış olur.

Topluma sadece tek Allah inancını yerleştirmeye çalışan İslâm Peygamberinin vahdaniyet yolunu engelleyen her türlü anlayışa karşı mücadele etmesi Allah'ın kendisine yüklemiş olduğu peygamberlik vazifesinin bir gereğidir. Tabiatla bulunan her nesnenin bir tapınma malzemesi olarak görüldüğü bir toplumda, Hz. Peygamberin resim hakkında söz konusu sözleri söyleyerek putperestliğin önünü kesmesi bu açıdan önemlidir.

Hz. Peygamber Tarafından Resmin Yasaklanmasındaki Hikmetler

Rivayetlerde yer aldığı şekli ile Hz. Peygamberin İslâm'ın tevhit anlayışına verdiği önem çerçevesinde, resim yapma hususunda sakındırıcı sözler söylemesi mümkündür. Bu ve benzer ikazların bir nedene bağlı olduğu göz ardı edilmemelidir. Resmin yasaklanmasındaki hikmeti şu rivayet dile getirir niteliktedir: Hz. Aişe Hz. Peygamberle arasında geçen bir hadiseyi şu şekilde anlatmaktadır: "Rasulullah savaştan döndü. Ben (o yokken) yüklüğün önüne, üzerinde resimler bulunan bir bez örtmüştüm. Rasulü Allah perdeyi görünce, çekip attı, yüzü öfkeden renklenmişti. Ey Aişe, bil ki kıyamet günü insanların en çok azap göreceği olanı, Allah'ın yarattıklarına benzeterek resim yapandır." Hz. Aişe "örtüyü parçaladık ve ondan bir veya iki yastık yaptık"²⁰ dedi.

Hadisten anlaşıldığına göre; eğer örtüde bulunan resimlerin varlığı mutlak surette haram olsaydı, Hz. Peygamberin bu örtüyü başka amaçla da olsa evde bulundurması düşünülemezdi. Mesela, putçulukla ilgili ayetler geldiğinde, Hz. Peygamber Kâbe'de bulunan bütün putları yok etme yoluna gitmiştir.

Günümüz müfessirlerinden es-Sayis, resmin yasaklanmasındaki hikmeti, yüceltme ve tapınmayı ön-

Resmin yasaklanmasındaki sebepler arasında, yüceltme ve tapınmanın da bulunduğu görülmektedir. İslâm'ın geldiği ilk günlerde, resmin böyle bir şeye vesile olması imkân dâhilinde olabilir. Ama özellikle bugün neyin putçuluk olacağını neyin olamayacağını açıkça anlama imkânı vardır. Resim yasağına dair hükümler de bu bağlam çerçevesinde değerlendirilmelidir.

leme, sedd-u zeraî olarak izah etmektedir. Ona göre resim, ta'zim hissettirmemeli ve yüceltme kastına kapı aralamamalı, aksi taktirde yasaklanabilir.²¹ Bu görüşlerini de Hz. Aişe'nin, söz konusu hadisine dayandırır. Resmin yasaklandığı sosyal ortamda, insanlar heykellere, putlara ve yapmış oldukları resimlere tapmaktaydı.²² Resim konusunda hassas davranan Sabûnî, hadislerdeki illetleri tespit et-

mesine rağmen, bunların bütün zamanlar için geçerli olduğunu düşünerek kanaatimizce sağlıklı bir neticeye ulaşamamıştır. Sabûnî, "Hadis lafızlarının hepsi, resim ve heykellerin yasaklanmasındaki hikmeti, Allah'ın yarattıklarına benzetme korkusu olarak ortaya koyar"²³ demektedir. Gerek Sayis'in ve gerekse Sabûnî'nin görüşleri, resmin yasaklanmasındaki hikmeti açıkça ortaya koymaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi putçuluğun yaygın olduğu bir toplumda böyle bir önlemin alınması kaçınılmaz bir durumdur.

İslâmî alanda yaptığı araştırmalarla tanınan Fransız düşünür Roger Garaudy ise resmin yasaklanması meselesini şu şekilde dile izah etmektedir: "Kur'an-ı Kerim'in hiç bir ayeti resmi yasaklamaz, ancak İslâm'ın temel kanunu, Müslümanın ilahî birliği düşünmekten alı konmamasına, dolayısıyla zihnini her türlü cüz'î gerçeği aşan tevhide yöneltmesi için görünüşler dünyasında ve onun insanı yoldan çıkaran putlarından kopmasını öngörür."²⁴ Eğer resmin yasaklanmasındaki illet, Allah'ın yarattıklarına benzetme²⁵ tapınma korkusu ve putçuluğa giden yolu engellemek ise ki durum onu gösteriyor, bu veriler çerçevesinde, hadislerin lâfzî anlamı delil gösterilerek mutlak anlamda resim yapmanın haramlığını savunmak pek tutarlı bir yaklaşım değildir.

İlletleri verilmeye çalışılan rivayetler göz önüne alındığında, resmin yasaklanmasındaki hikmet, putperestliğe dönme endişesidir.²⁶ Ancak İslâm'ın reddettiği akidelerin dinî sembollerini taşıyan, tevhit akidesine ters düşen her türlü sembolün haram²⁷ olduğunu da göz önünde bulundurmakta yarar vardır. Kur'an-ı Kerim, genel prensip olarak putçuluk ve putçuluğa gi-

den her türlü anlayışı tehlikeli görmüş ve bu durumu şu ayetlerle de yasaklanmıştır.

"(İbrahim); Babasına ve kavmine demişti ki, "Sizin şu karşısında durup taptığınız heykeller nedir?"²⁸

"Hiçbir şey yaratmayan, kendileri yaratılan şeyleri (Allah'a) ortak mı koşuyorlar?"²⁹

"(İbrahim Kavmine) dedi ki, "Siz dünya hayatında birbirinizi sevmek için Allah (c.c.)'ı bırakıp birtakım putlar edindiniz..."³⁰

"(Ey Muhammed) De ki; "Allah'tan başka bize ne yarar, ne zarar vermeyen şeylere mi yalvaralım..."³¹

"Kendileriyle kitaptan bir pay verilenleri görmedin mi? Puta ve batıla inanıyorlar ve inkar için "Bunlar, inananlardan daha doğru yoldadırlar" diyorlar.³² İşte onlar, Allah 'ın lanetlediği insanlardır..."³³

Ayetler açıkça, putçuluğa ve Allah dışındaki değerlere duyulan tapma derecesindeki aşırı sevgiyi ve saygıyı yasaklamaktadır. Eğer günümüzde de hangi vesileyle olursa olsun, bu türlü bir anlayış varsa (ki bazı ülkelerde bu durumun heykellerle devam ettiği görülmektedir), aynı yasak kategorisine girmektedir. Muhammed Gazali "Güney Asya'da putlara tapan kimseleri gördüğünü, yine Mısır'da da Abdunnasır'ın heykeline -bir yerden bir yere nakli sırasında- boyun eğerek selam veren insanların varlığından bahsetmektedir.³⁴ Bu ve benzer anlayışları taşıyan kimselere, putçuluk anlayışını devam ettirmelerinden dolayı Kur'anî anlamda putçu demek mümkündür.

Heykellerle, kâğıt üzerine yapılan birtakım resimleri aynı kategori çerçevesinde değerlendirmek, nasları ifade ettikleri anlamları dışına taşımak olduğundan yanlış anlayışların ortaya çıkmasına neden olabilir.³⁵ Asıl olan, İslâmî açıdan sanat değeri olan resim ve figürü, putçuluğu çağrıştıran heykelcilik ve buna benzer anlayışlarla aynı kategoriye koymamaktır. Resmin her zaman yasak olduğunu söyleyen kimselerin hadisle-



Havarnak Kalesinin yapımı, Kemâlî'd-dîn Bihzad

re lafızcı ve tarihî arka plânı göz önünde bulundurmadan yaklaştıkları dikkat çekmektedir. Başta en-Nevevî olmak üzere İslâm âlimleri, resmin yasaklanmasındaki illeti pek dikkate almamışlardır. Eğer haram kılma illeti, onların ifade ettikleri gibi Allah'ın yaratmış olduğu şeylere benzetme veya taklit olsaydı, ağaç, nebat, dağ resimlerini yapma da mubah sayılmazdı.³⁶

Sonuç

Makaleye konu olan "...Resim yapan herkes ateştedir..." gibi rivayetler incelendiğinde, delaleti bakımından bazı problemler içerdiği anlaşılmaktadır. Hadislerde yer aldığı şekliyle Kur'an'da resim yapmayı yasaklayan herhangi açık bir hüküm yer almamasına rağmen, bu yasa-

ğın hadislerle dayandığı görülmektedir.³⁷ Hadislerin lâfızlarına sıkı sıkıya bağlı kalarak, resim ve resim yapanlar hakkında ileri sürülen hükümlerin genelde, rivayetlerin söylendiği tarihî ve sosyal ortam göz önünde bulundurulmadan verildiği göz ardı edilmelidir. Rivayetlerin şekillendiği tarihî ortam dikkate alınmadığı takdirde, konunun anlaşılması zorlaşabilir. Hadislere dayanarak resim yapmanın yasak olduğunu ileri süren kimseler şu argümanları ileri sürmüşlerdir.

-Allah 'ın yarattığına benzer bir şeyler yaratılma endişesi.

-Resmin bir övünme ve reklam malzemesi olarak kullanılması.

-Tapınma malzemesi görülmesi.

Putçuluğun yaygın olduğu bir toplumda, tabiatta bulunan her nesnenin bir tapınma malzemesi görüldüğü bir sosyal hayatta, insanların elleriyle yaptığı şeyleri dahi tapınma malzemesi olarak gördüğü bir kültür çevresinde, Hz. Peygamberin bu gibi sözler söylemesi de tabiidir. Ayrıca mahallî sebebe bağlı olarak yasaklanan resim yapma işinin, evrensel olarak yasak olduğunu Kur'an ve konuyla ilgili rivayetler çerçevesinde söylemek zorlama bir yorum görüntüsü

verebilir. Eğer resim bir övünme malzemesi olarak görülüp, yasaklanma bu sebebe dayanıyorsa, toplumlara bakıldığında sadece resmin övünme malzemesi olmadığı açıkça görülmektedir. Eğer resim, reklam malzemesi olarak kullanılıyorsa, belli şartlar dâhilinde (müstehcen olmaması gibi), dinî referanslara önem veren insanların da bu etkili yolu kullanmaları gerekir. Özellikle yaşadığımız bu çağda, ciltlerce kitabın anlatamadığı herhangi bir meseleyi, bir kare resimle anlatma imkânı göz önünde bulundurulursa, bu konuda daha sağlıklı bir neticeye gitme imkânı olacaktır. Resmin yasaklanmasındaki hikmetler arasında, yüceltme ve tapınmanın var olduğu da görülmektedir. İslâm'ın geldiği ilk günlerde, resmin böyle bir şeye vesile olması imkân dâhilinde olabilir. Ama özellikle bu gün neyin putçuluk neyin putçuluk olamayacağını açıkça anlama imkânı vardır. Resimle putçuluğun (heykelcilik vs) birbirinden ayrılması söz konusu ayet ve hadisleri maksadına uygun anlamaya daha yakındır. Kur'an ayetlerine bakıldığında zaman, ta'zim ve yüce bir saygı anlayışının Allah dışında kimseye olamayacağı görülmektedir.

Neticede, her ne kadar sanatın ölçüleri milletlere ve kültüre göre değişse de, İslâm kültürüne uygun düşen her türlü resim yapma işinin yasak olmadığını söylemek mümkündür. Ancak her ne ad altında olursa olsun, insanları aşırı tazime götüren her türlü putçuluk faaliyetleri de Kur'an ayetlerine göre yasaktır. Putçuluk ile resim yapma birbirinden ayrıldığında daha sağlıklı bir anlayışa ulaşılabileceği muhakkaktır.



Leyla ile Mecnun'un Nizâmî uyarlamasından bir sahne

- 3- İbn Manzûr, *Lisânu'l-Arab*, XI,613-614.
- 4- Taberî, *Câmiu'l-Beyân*, II. Baskı, Mısır (1373/1954), XXII,70; Suyûtî, ed-Durru'l-Mensûr, *Daru'l-Fikr*, Beyrut (1403/1983), (I-VII), VI,679.
- 5- Cassas, *Ahkâmü'l-Kur'an*, (I-III), *Daru'l-Kitabi'l-Arabî*, Beyrut (1335-1920), III,372-373.
- 6- Suyûtî, ed-Durru'l-Mensûr, VI,679.
- 7- Derveze, İzzet, et-Tefsîru'l-Hadis, (I-XII), *Daru'l-Ihyai'l-Kutubi'l-Arabî*, (382/1962), V,35.
- 8- Maide, 5/90.
- 9- Elmalılı, *Hak Dini Kur'an Dili*, (I-X), Azim Dağıtım, İstanbul ?, III,334.
- 10- Keskiöğlu, Osman, *İslâm'da Tasvir ve Minyatürler*, A.Ü.İ.F.D, Cilt: IX, s.12.
- 11- İbn Hazm, *el-Muhalla...*, (I-XI), Muniriye 1351, IX,25.
- 12- İbn Kudâme, *el-Mugnî*, (I-XIII), *Daru'l-Fikr*, II. Baskı, Beyrut, (1404/1984), VIII,113.
- 13- İbn Kudâme, *age*, VIII,114.
- 14- Nevevî, *Şerhu Sahihi Muslim*, XIV,81-82.
- 15- İbn Hacer, *Fethu'l-Bârî*, (I-X), *Risaletu İdarati'l-Bahûs Arabistan ?*, VI,416-417.
- 16- Aynî, *Umdetu'l-Kâri*, Mısır ?, (I-XXV), XI,224.
- 17- Canan, İbrahim, *Kutub-i Sitte Muhtasan*, Akçağ Yayınları, Ankara 1989, VII,550.
- 18- Es'ad, Mahmut, *İslâm Tarihi*, Marifet Yayınları, İstanbul 1983, s.279.
- 19- İbn Hişâm, *es-Siretu'n-Nebeviyye*, (I-IV), *Daru'l-Ihyai't-Turasi'l-Arabî*, Beyrut (1335/1936), I,80.
- 20- Malik, *Muvatta*, (I-II), Çağrı Yayınları, (1401/1981), 43. İsti'zan. 3. H.No:8, II,966; Buharî, 77.Libas. 91, VII,65; Muslim, 37. Libas.87, H.No:2107, II,1666; Nesai, 48. Zinet. II2, VIII,213; İbn Mace, 32. Libas.45, H.No:3653, II,1204.
- 21- es-Sayis, *Tefsîru Ayati'l-Ahkâm*, (I-IV), *Daru İbn Kesir-Daru'l Kadirî*, I. Baskı, Beyrut, Dimeşk (1415/1994), IV,429-430.
- 22- Bkz. es-Sayis, *age*, VI,430.
- 23- Sabûnî, *Tefsîru Ayati'l-Ahkâm*, II,409.
- 24- Garaudy, Roger; *İslâm'ın Vaadettikleri*, 5. Baskı, (Terc: Salih Akdemir), Pınar Yayınları, İstanbul 1995, s. 140.
- 25- Munavî, Feyzu'l-Kadir, (I-VI), *Matbaatu Mustafa Muhammed*, I. Baskı, Mısır, (1356/1938), V,31-32.
- 26- Keskiöğlu, Osman; *İslâm'da Tasvir ve Minyatürler*; A.Ü.İ.F.D, C.IX, s. 17.
- 27- Gazalî, *Muhammed*, *age*, s. 134.
- 28- *Enbiva*.21/52.
- 29- *A'raf*, 7/191.
- 30- *Ankebut*, 29/25.
- 31- *En'am*, 6/71.
- 32- *Nisa*, 4/51.
- 33- *Nisa*, 4/52.
- 34- Gazalî, *Fakihlere ve Muhaddislerle Göre Nebvî Sünnet*, s.135.
- 35- *Gazalî*, *age*, ay.
- 36- Keskiöğlu, Osman; *İslâm'da Tasvir ve Minyatürler*; A.Ü.İ.F. Dergisi (C. IX), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1962, s. 16.
- 37- Burada kastedilen; hadislerin (sünnetin) Kur'anî çerçevede ve onun ruhuna uygun bir şekilde anlaşılması ve her hususta ona dönülmesinin gerekli olduğudur. Diğer bir ifade ile sünnet olarak kabul edilen her şeyin asıl olarak Kur'an'da yer almasıdır. Yoksa olur olmaz her yerde rivayetleri "Kur'an'a uygundur veya değildir." şeklinde bir değerlendirmeye tabi tutmak değildir. Hadislerin hangi durum ve şartlarda Kur'an'a arz edileceği ili ilgili, Ahmet Keleş'in Hadislerin Kur'an'a Arzı isimli eserinde ayrıntılı bilgiler mevcuttur. İnsan Yayınları, İstanbul 1998.

D İ P N O T L A R

- 1- Ahmed b. Hanbel, *Musned*, (I-IV), Çağrı Yayınları, İstanbul 1992, I,308. Muslim, (I-III), Çağrı Yayınları, İstanbul, (1401/1981). 37. Libas.26, H.No:2110, II,1,670.
- 2- Sebe, 34/13.



OSMANLI FETVALARINDA MÜZİK

Pehlül DÜZENLİ*

İnsanoğlunun dünyaya gelirken ağlamasıyla başlayan müzik faaliyetleri, düğün-eğlence, ibâdetleriyle devam ederek, ölümünde ağıtlarla son bulur. Hayatla bu kadar iç içe olan müziğin elbette iyi-kötü, faydalı-zararlı yönleri de olmuş, bundan dolayı da başta dinî metinler olmak üzere, ilim ve fikir erbabı bu konuda çeşitli yorumlar yapmış, toplumları yönlendirmiş, gerektiğinde de uyarmışlardır. İnsanlık tarihinin bir parçası olarak Osmanlı dönemi de bu tartışmalardan gerekli nasibini almıştır.

□ Osmanlı döneminde müziğin dinî-kültürel boyutu fıkıh, ahlâk ve fetvâ kaynaklarında ele alındığı gibi, müs-takil risâlelere konu olmuştur. Dinî metinlerde müzik özel bir başlık altında ele alınmamış, diğer konular arasında dağınık olarak incelenmiş, toplumun çeşitli kesimlerin-den gelen sorulara verilen cevaplar da bu başlıklar arası-na serpiştirilmiştir.

Osmanlı müziği denilince akla ilk gelen türler halk, sanat, tasavvuf ve mehter müziğidir. Fetvâlarda bunla-rın hemen bütünüyle ilgili yorumlar bulunmaktadır ki bunları şu başlıklar altında tasnif edebiliriz: Düğün Mec-lisleri, eğlence meclisleri (mecâlis-i lehv), rakkâslık ve sâzendelik, çalgı aletleri, ezan, namaz sonrası tesbih ve tehliller, Kur'ân-ı Kerim tilâveti, hutbeler, mevlid-i nebî ve na't-ı nebevîler, ilâhîler, semâ', raks ve deverân. Mehter müziğine ise bu dönemde telif edilen fıkıh kaynakları içe-risinde yer verildiği görülmektedir. İlgili fetvâların her biri kendi içinde birçok konuyu içermekte olduğundan, tahlil ve değerlendirmeleri bu makalenin hacmini zorlayacak-tır. Bundan dolayı burada yalnızca metinlerin nakli ile ye-tinip, değerlendirmeyi okuyucuya bırakmış olacağız.

Şarkı-Türkü

"Zeyd yalnız kaldıkda def-i vahşet için yırlamakda beis var mıdır? el-Cevab: Yokdur. Enes b. Mâlik hazretleri zühhâd-ü's-sahâbeden iken anlarda vakı olmuştur. Mek-ruh olan alâ sebîli'l-lehv ve'l-lai'b olandır."¹

Çalgı Aletleri

"Bazı mecâlisde tanbur çalub sâzendelik etmek âdeti olan Zeyd'in şehâdeti makbûle olur mu? el-Cevab: Olmaz."²

"Bazı mecâlis-i lehvde ney ve tablın çalmak ve istimâ etmek şer'an helal olur mu? el-Cevab: Olmaz."³

"Bir hatun sazende olub kimi kendinin kimi âharın câriyelerine saz talim eylese kimesne ile gavgası olmasa mücerred talim-i saz etmekle mahallesi mezbûre-i ma-halleden ihrâca kâdir olurlar mı? el-Cevab: Şer'le kadirler-dir. Ebussuud⁴.

"Birkaç sûfiler zikr edip yolda giderlerken rast geldik-leri tabl-ü zurnayı paraladıkları için halk üşüp "urun kızıl-başları, biz kafir olduğumuzdan bunlara ne" deseler anla-ra şer'an ne lazım olur? el-Cevab: Ta'zîr-i şedîd lâzımdır."⁵

"Mahall-i fıkda çalgı çalan Zeyd'in çalgı âletini Amr-ı sâlih vurup paralasa ne lâzım olur? El-Cevab: Sevâb-ı azim ile müsâb olur -bi fazlillâhi azze ve celle-. Âlet-i habîsenin ağaçlığı hâlinde kıymetin vermek dahî lazım olmaz. Fetvâ bu kavil üzerine. (A. 89a).⁶

"Zeyd bazı meclislerde tanbur çalıp raks eder olsa böyle etmekle zevcesi Hind boş olur mu? el-Cevab:

İstihlâl etmeyecek olmaz. Lakin ta'zîr-i şedîd ile zecr ve men olunur".⁷

"Zeyd-i Müslim çalıcı olup kefereye kopuz çalıverse ana ne lazım olur?". El-Cevab: Ta'zîr-i şedîd ve habs ile zecr olunur. (A. 88b).⁸

Mehter Marşı

"Tabl-ü nakkârenin mücerred cihad için makâmât üzre ta'lîm ve tea'allümü şer'an câiz olur mu? el-Cevab: Asla gayrı garaz muhâlît etmeyecek makâmât üzre ta'allüm lâzım olmaz. (B.270b)"⁹

Raks - Deverân

"Cem'iyyetlerde rakkaslık eden Zeyd'in şehâdeti makbûle olur mu? el-Cevab: Olmaz."¹⁰

Düğün Meclisleri

"Zeyd-i kâdî çalgılı düğüne varıp, hâşâ fık eylese, meclis-i fıkda bile oturup, ba'dehû Amr gelüb Zeyd-i kâdîya ne lâzım gelir deyû fetvâ ettikde, fetvâ-yı şerîfde ol makûle kimesne kazâya lâyük değildir deyû cevâb buyuru-lup, Amr varıp, fetvâ-yı şerîfi gösterip, Zeyd fetvâyı alıko-yup, Amr'a vermeyüb ben fetvâ ile kâdî değilen Pâdişah berâtı ile kâdîyan deyüb fetvâ-yı şerîfi tahfif eylese, Zeyd'e ne lâzım olur? el-Cevab: Evvelki fiili ile ma'zûldür. Ettiği ahkâm nâfiz değildir. Ona kazâ ve berât-ı sultâniyye âdil olmak itikâdi üzerine verilmiş ise, sonra fıska zâhir olmak ile ma'zûl olur. Evvelden fıska ma'lûm olup, fıska ile bile ve-rilmiş olsa, ma'zûl olmayıp, azle müstahak olur idi. Amma hük-m-i şer'î istihfâf etmekle kâfir olur. İslâm'a gelmez ise, katl olunur. Ebussuud.¹¹

Kur'ân-ı Kerim Tilâveti

"Kur'ân-ı azîmî namaz içinde teğannî ile tilâvet eden Zeyd-i imâmın salâtı chaiz olur mu? el-Cevab: Amel-i kesîr add oluncak kadar teğannî ederse yahud üç harf ziyâde hâsıl olursa fâsid olur. Ebussuud. Bu sûretde teğannî ne-dir ve nice etmek ile hâsıl olur? el-Cevab: Teğannî emr-i şâyi'dir. Savtinde hanceresinden terdîd edüb ettürdüb çıkardub dürlü dürlü savtler ile tasvid etmekle hâsıl olur. Ebussuud.¹²

Eğlence Meclisleri

"Müslimînden birkaç kimesneler kefere ile horon deptiklerinde, Zeyd bu fiili edene tecdîd-i iman ve nikâh lazım olur deyü Şeyhülislâmdan aldığı fetvâyı mezbûrlara gösterüb, böyle etmen dedikte, mezbûrlar sen yabana söylersin, biz ata ve dedelerimizden böyle gördük böyle ederiz deseler mezbûrlara ne lazım olur? el-Cevab: Katil-leri meşru'dur."¹³



Namaz Tekbir, Tesbih ve Tehlilleri

"Soruldu: Müezzinlerin cemaatle kılanan bir namazda, imamın tekbirlerini yüksek sesle cemaata duyurması caiz midir? el-Cevab: Evet. Müezzinlerin imamlarının tekbirlerini cemaate intikal ettirmeleri caizdir. Çünkü Rasulullah (s.a.s.) en son kıldığı namazı oturarak kılmış, cemaat arkasında kıyamda ona uymuştu. Hz. Ebubekir Peygambere uymuş, insanlar da Ebubekir'e uyarak namazlarını kılmışlardı. Yani Ebubekir Rasulullah'ın tekbirlerini cemaate intikal ettiriyordu. İnsanlar da Ebubekir'den duydukları tekbirden uyuyorlardı. *Nihâye*'nin "Salât" babının "İmamet" kısmında bu şekilde nakledilmiştir. Bu rivâyetten hareketle müezzinlerin cuma ve bayram namazları gibi namazlarda imamlarının tekbirlerini yüksek sesle intikal ettirmelerine cevaz verilmiştir. Nitekim *el-Müctebâ* ve *ed-Dirâye*'de de böyle denilmiştir. İbn Hümam *Fethu'l-Kadir*'de şöyle der: 'Ancak kaynaklarda yer alan bu fetvalar günümüzdeki uygulamalar için değildir. Bundan maksat yalnızca tekbirlerin cemaate intikal ettirilmesidir. Ne varki günümüz müezzinlerinin yaptıkları namazı bozar mahiyettir. Çünkü günümüz uygulamasında müezzinler ya "Allah" ve "Ekber" kelimelerinin hemzelerini ya da "Ekber" kelimesinin ba'sını uzatmaktadırlar. Bu ise namazı bozmaktadır. Hemze ve bâ'nın uzatılmadığı durumlarda ise, müezzinler intikal için gerekli ses tonundan daha yüksek seslerle bağırırmaktadırlar. Bunu

yaparken de özellikle yaptıkları makamlara fazlaca dikkat edip, insanlara tekbirleri intikal yerine, ne kadar makam bildiklerini göstermeye çalışıyorlar. Özellikle de Dâru'l-Hilâfe Kostantınıye el-Mahmiyye'de. Burada yapılanlar başka yerlerde yapılanlardan daha çirkin. Seslerini eşek sesi gibi yükseltiyorlar. Nağme yapabilmek için "Allah-u Ekber" yerine "AAAAAllah-u Ekber", "Allah-u EEEEEkber" ya da "Allah-u Ekbeeeeeer" diyerek kelimelerin yerlerini değiştiriyorlar. Öyle ki cemaat müezzinin ağzından çıkan kelimelerin harflerini hiç farketmiyor. Halbuki alimler, Allah lafzının hemzesi çekildiğinde kişinin namaza başlamadığını, dahası kelimeyi böyle söyleyenlerin dinden çıkacağını bile söylemişlerdir."¹⁴

"Zeyd-i müezzin esnâ-i terâvihde zikir-i cehrî üzere tesbîh ve tehlîl ettikde lahn ve tegannî ile etmek caiz olur mu? el-Cevab- Olmaz. ¹⁵"

Zikir Meclisleri

"Bir cemâ'at halka olup ku'ûden zikrullah ederlerken galebe ile ayak üzerine kalkıp, raks ü devran etmeyip, aralarına emred dahi karmayıp ellerin birbirlerinin boynlarına yahud kuşaklarına berkitip ayakların hareket ettirmeyip zikrullah eyleseler caiz olur mu? el-Cevab: Otururken etmek efdaldır. (B.322 b)¹⁶

"Fî-zamaninâ olan mutasavvifin, tevhid idüğün devrânına mubah i'tikâd eden kimseler, şer'an kâfir olurlar mı? el-Cevab: Gerçi mubah i'tikâd edenin küfrüne

fetvâ vermişlerdir, lâkin ibâdet idüğün i'tikâd etmeyicek, küfründe tevakkuf olunmak ihtiyât-ı akrab ve ensebdir. (B. 323 a)¹⁷

"Raks ve devran eden taifeyi, vâlîler ve hâkimler men' etmek üzerine vâcib midir? el-Cevab: Vâcibdir, vazîfeleri emr-i ma'rûf ve nehy-i münkerdir, etmeyicek, bir imâmet eder müteşerri' kimse nasb olunmak lâzımdır.¹⁸

"Sufiyyenin ef'âl ve harekât-ı muntazime ve evzâ-i mütenâsibe-i masnû'a ile devran nâmıyla olan raksları ve mevlevîlerin semâ namına olan dönmeleri ve def ve kudüm ve ney çalmalarına mesâ-ğî şer'i var mıdır? el-Cevab: Asla yokdur ve mefâsidi gayet çoktur. Beyzatü'l-İslâm bi bîzi's-samsâm Padişâh-ı sâhib-i ilhâm hullide hilâfetühü ilâ sâ'ati'l-kıyâm hazretleri bu mekûle ef'âl-i şen'âyı men' ve ef'âl-i fazî'âyı kam' ile bedâyi-i müberrâyı ve ravâyı-i mesûbâtı cem' buyururlar."¹⁹

Tâife-i sûfiyyenin zikrullah ederlerken kıyâmları evzâ-ı kabîha ve şen'âya müeddî olmağla kıyâmları dahi olmayub oturdukları yerden "ke enne alâ ruûsihimu't-tayr" sâlimîne an cem'i'l-ısrı ve'z-zayr âdâb-ı şer'i'at-i şerîfeyi kemâl-i riâyet ile zikrullah edüb tâife-i mevleviyye dahi semâ' namında olan devranların ve âlât-i melâhiden olan def ve kudüm ve nây isti'mallerin bi'l-küllîyye terk edüb âdâb-ı şerîat-i mutahharayı kemâli riâyet ile mesnevî hânın şurûtuyla hadîs-i şerîfin naklin vesâir va'z ve tezkîrin istimâ' etmek gereklerdir."²⁰

"Zâkirin tevhid ederlerken başların sağ yanından sol yanına tahrik etmekle fasık olurlar mı? el-Cevab: Olmazlar, amma niyetleri emri tevhibi tahkîk ve tekrîr etmek olup, başların sağ cânibe tahrik ettiklerinde kalbinden mâsivâyı tarh ve sol canibe tahrik ettiklerinde tevhib-i hakkı idhal kasd etmek gerektir. Rûsûh-i tevhibe dahl-i'uzma vardır. Bu niyet olmayacak lağv ve abes olur, şer'an mekruh ve haramdır.²¹

Şeyhülislâm Behâî Efendi deverân hakkında suâl eyledikleri fetvâdır: Ebussuûd Efendi ve Es'ad Efendi merhûmların deverân hakkında helâldir deyu verdikleri fetvâların aslı var mıdır? Beyan buyurulub müsâb olalar. el-Cevab sahîh ve mukarrerdir. Ketebehu'l-fakîr Muhammed Behâî ufiye anhu. Sûret-i mezbûrede "deverân ehline helaldır" denilür. Ehli olan kimlerdir? Beyan buyurula. el-Cevab: Hemân ol tâifeden inâbet edenlerdir. Ketebehu'l-fakîr Muhammed Behâî ufiye anhu.²²

Kemal Paşa hazretlerinin deverân hakkında buyurdıkları fetvâ-yı şerîfidir. "Eimmetü'l-furû' ve'l-usûl ve ulemâü'l-mesmû' ve'l-ma'kûl kesserehumullâhu teâlâ ilâ yevmi'r-redd-i ve'l-ma'bûl. İşbu mesele beyânında buyurdu ki bir bölük sünnî tâifesi edâyı ferâiz ve sünen ettiklerinden sonra ve hak içün ziyâfete eden müslümanların anlara i'lân-ı zikrullah ve icrâ-yı zikr ve tevhibe kendüleri olur gibi bir kimesne anların tâifenin hareketlerine ta'n ey-

lese anların cem'iyyetini bozmak istese hük-m-i şer'i nedir beyân edüb müsâb ola. el-Cevab: Bir kimesne ol zâkirlerin hareketine ta'n eylese kâfir olur. Delil: "... Bezzâziye. Bu cihâd-ı asgar konusunda böyle olursa, cihâd-ı ekber konusunda nesil olur?." ²³ Cevâb-ı âhar: Bir kimesne ol zâkirlerin cem'iyyetin bozmak istese hük-m-i hadîs budur ki, öldürmek gidermek gerektir. Delil: Üsâme b. Şerîk'den nakledildiğine göre Rasulullah (s.a.s.) şöyle buyurdu: "Kim ki, bir arada toplu iken ümmetimin arasını açmak ve parçalamak isterse onlarla savaşın. Şifâü's-Sudûr'da böyle geçmektedir."²⁴

"Zeyd Halvetî tâifesinin şeyhi ve mürîdi ve bunlar ile müsâhabet eden kimseler kâfirlerdir" dese, Amr Zeyde niçin' dese Zeyde ne lâzım olur? el-Cevab: Kizb ü iftirâdan ve bilmediği yerde mücâzeffe etmekten tamam ihtirâz etmek lâzımdır. Ol tâifede yarar kimseler vardır. (B. 323 a)²⁵

"Zeyd varıp Amr-ı imama uyup namazı camâ'atle kıl-sa, Amr devranla zikr eden sûfilerden olsa, Zeyd-i mezbur namazı iâde eylemek lâzım mıdır? el-Cevab: Lâzımdır, ol sûfiler raksa helâldir diyenlerden ise. ²⁶ ■

D İ P N O T L A R

- 1- Seyyid Hamdullah, *Fetâvâ-yı Üskübî*, İstanbul Müftülüğü Kütüphanesi, no: 238, vr. 162a.
- 2- Müsvedde Fetâvâ, İstanbul Müftülüğü Kütüphanesi, no: 239, vr. 262a.
- 3- Es'ad Efendi, *Fetâvâ-yı Es'adiyye*, İstanbul Müftülüğü Kütüphanesi, no: 157, vr. I, 224b
- 4- Velî b. Yusuf, *Mecmûatü'l-Fetâvâ*, İstanbul Müftülüğü Kütüphanesi, no: 178, vr. 196b.
- 5- Düzdağ, Ertuğrul, *Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi Fetvaları*, İstanbul, 1983, s., 83
- 6- Düzdağ, a.g.e., s. 202.
- 7- el-Kefevî, Salih b. Ahmed, *Fetâvây-ı Ali Efendi*, İst., 1311, I, 70.
- 8- Düzdağ, a.g.e., s. 202.
- 9- Düzdağ, a.g.e., s. 201.
- 10- Fetâvâ-yı Tosyevî, İstanbul Müftülüğü Kütüphanesi, no: 310, vr. 147b.
- 11- Velî b. Yusuf, a.g.e., vr. 120a-b.
- 12- Velî b. Yusuf, *Mecmûa*, vr. 21a.
- 13- Fetâvâ-yı Atâullah, vr. 44a; Fetâvâ-yı Üskübî, vr., 52a; Seyyid Abdurrahim, *Sefinetü'l-Fetâvâ*, İst. Mft. Ktp., nr., 169, vr., 64b
- 14- el-Ecvibetü'l-Kâni'a, İstanbul Müftülüğü Kütüphanesi, no: 176, vr. 13a.
- 15- Menteşzâde Abdurrahim Efendi, *Fetâvâ-yı Abdurrahim*, I, 12.
- 16- Düzdağ, a.g.e., s., 83
- 17- Düzdağ, a.g.e., s., 85
- 18- Düzdağ, a.g.e., s., 87
- 19- Kasım el-Bendedî, *el-Vâkıa'tü'l-kebîre el-Giridiyye*, İstanbul Müftülüğü Kütüphanesi, no: 162, vr. 68b.
- 20- Fetâvâ-yı Abdurrahim, I, 131; el-Vâkıa'tü'l-kebîre el-Giridiyye, vr. 68b-69a.
- 21- Düzdağ, a.g.e., s., 84
- 22- Ömer el-Fuâdî, *Deverân-ı Sûfiyye*, vr. 61a.
- 23- Fetvâ İbn Kemal fî Hakk-i Deverân, Millet Ktp. Ali Emîri Şry., 881, vr. 114a-114b.
- 24- Fetvâ İbn Kemal fî Hakk-i Deverân, vr. 115a-b.
- 25- Düzdağ, Ebussuûd Efendi Fetvaları, s., 85
- 26- Düzdağ, a.g.e., s., 87



MÛSİKÎNİN GERÇEK ANLAMI

Savaş Ş. BARKÇİN*

İnanan için mûsikî de her şey gibi “dinî”dir, dinin içindedir. Nasıl “dinî vakit”, “dinî mülk” veya “dinî sağlık” yoksa “dinî” kavramıyla bir kenara ayrılan bir mûsikî de yoktur. Bunun için her mûsikî, her ses esasında Hakk’a giden bir yoldur. Yeter ki güzel bir niyetle ve güzel bir amaçla ortaya konsun.

□ Hiç düşündünüz mü? Dünyada en yaygın mûsikî meşkini Müslümanlar yapıyor. Günde beş vakit Hakk’a çağıran ve Hakk’a şehâdeti yenileyen ezan, aslında hepimizin günlük mûsikî meşkidir aynı zamanda.

Mûsikî, her sanat gibi Cenâb-ı Hak ile bağ kurduğumuz, o bağı yenilediğimiz bir araçtır. Çünkü İslâm hayatın her alanının Allah’a bağlanması anlamına gelir. Sanat ve mûsikî bunun dışında değildir.

İmân; sözün, işin, hayatın, ölümün, kişinin, toplumun gerçek olan Allah’a bağlanarak gerçek varlığa kavuştuğu yegâne varlık temelidir. O’ndan ötesi marazdır, kayıptır, elemidir.

Mûsikînin dinimizdeki hükmünü merak edenler sadece bu gerçeği tefekkür etseler anlarlar ki, ses ve mûsikî de böyle bir bağdır. Mûsikî, aynen vakit gibi, sağlık gibi, servet gibi bir nimettir. İyiye kullanılması, kişiyi gafletten uyandırıp Hakk’a bağlaması esastır. Böyle olan ses, böyle olan mûsikî elbette hâdîdir, güzeldir, şifâdır. Böyle kullanılmayan ses ve mûsikî ise başka diğer nimetlerin çar-çur edilmesi gibi hebâ edilmiş bir kıymettir.

Ses Mevlâmızdan gelen bir nimettir, bir burhandır, bir âyettir. Muhammed Sûresi’nin 30. âyetinde Mevlâmız şöyle buyurur: “Ey Muhammed! Eğer biz dileseydik onları (münâfıkları) sana gösterirdik. Sen de onları yüzlerinden tanırdın. Andolsun ki, sen onları sözlerinin üslubundan da tanırırsın. Allah ise bütün yaptıklarınızı bilir.”

Mevlânâ hazretleri bu âyeti tefsir bâbında kesin hikmetini şöyle beyân eder: “Allah, söz geliminde Peygamber’e dedi ki: Münâfıkların anlaşılması için en kolay ve görünür delil şudur: Münâfık iri yarı, korkunç, zâhiren babayiğit görünse bile sen onu sesinin tonundan ve sözünden tanır, anlarsın. Testi aldığın zaman o testileri sınar, o testilere vurursun, değil mi? Neden vurursun? Sesinden kırık testiye anlamak için. Kırık testinin sesi daha başka türlü olur. Ses, çavuşa benzer, önde gider. Ses gelir de o şeyin ne olduğunu anlatır, onun ahvâlini sayar, döker. Ses mas-tara benzer, fiil de o mastarı tasrîf eder.”

İnanan için mûsikî de her şey gibi “dinî”dir, dinin içindedir. Nasıl “dinî vakit”, “dinî mülk”

veya “dinî sağlık” yoksa “dinî” kavramıyla bir kenara ayrılan bir mûsikî de yoktur. Bunun için her mûsikî, her ses esasında Hakk’a giden bir yoldur. Yeter ki güzel bir niyetle ve güzel bir amaçla ortaya konsun.

Sıkça “mânevî” ve “dinî” kavramlarını karıştırıyoruz. Bugün ilâhîler gibi, âyinler gibi, ezan ve Kur’an tilâveti gibi “dinî mûsikî” diye adlandırılan her mûsikî aslında “dinî” değil, “mânevî mûsikî”dir. İsrâ sûresindeki “Yedi gök, yer ve bunların içinde bulunanlar Allah’ı tesbîh ederler. Her şey O’nu hamd ile tesbîh eder. Ancak, siz onların tesbîhlerini anlamazsınız” âyetini bilenlerin; mûsikîyi, insan sesini bu gerçekten ayrı değerlendirmeleri isabetli olur mu?

İslâm’ın diğer inançlardan ve düşüncelerden en belirgin farkı budur: Her şey dinin içindedir, hiç bir şey dinden ayrılamaz. Oysa bir şarkı “mânevî” de olabilir, “dünyevî” de olabilir. Her iki halde de bunlar “dinî” karşılığı olan şeylerdir.

Aslında “dünyevî” olan da “dinî” olandan kopuk, ayrı ve uzak değildir. Sadece niyet ve amaç bakımından sırf dünyevî duygulara, yani nefse hitap eden nağmelere “dünyevî mûsikî” demek daha uygundur.

Meselâ eğlence mûsikîsi “dünyevî” olarak anlaşılabılır. Bestekârı belki onu sadece kişileri eğlendirmek, hatta içki eşliğinde dinlenmek ve söylenmek için bestelemiş bile olabilir. Fakat mûsikî çok engin bir alandır. Bunun için böyle bir besteyi işiten kişi, o havayı dinlediğinde Yaradan’ın tecellisini hissederse o beste, o kişi için mânevî bir mûsikî olur. Nitekim kimileri herkesin bir “meyhâne havası” olarak dinlediği bir eseri haşyet ve hayret makamında algılayabilir. Buna bir engel yoktur.

Tersi de mümkündür. Mânevî duyguyla bestelenmiş bir eseri dünyevî ya da nefsânî bir duyguyla dinlemek ve söylemek de kâbidir. Nitekim kişi, Allah’ın âyetlerini bile samimiyetten uzaklaşıp, nefsiyle anlayıp, yolunu şaşırabilir. Demek ki, mûsikîye her bir kişinin niyeti ve hissedişini gözardı ederek genelleme yoluyla bir hüküm vermek mümkün değildir.

İşte bugün “dinî” mûsikî diye adlandırılan besteler de hayra ulaştırabildiği gibi, kişinin gururunun, gafletinin, menfaatinin aracı da olabilir.

Dinimiz şu veya bu alana hasredilip, o alanda olmayanlarla ilgisi olmayan bir hakikat değildir. İman güneş gibi her şeyi aydınlatan bir ışıktır. Kıyafetimizi, konuşmamızı, susmamızı, ticaretimizi, uyumamızı, her şeyi aydınlatır. Mûsikîyi nasıl aydınlatmasın?



Demek ki, esas olan şey mûsikînin Tanrı vergisi olduğunu bilmektir. Bu nimeti Tanrı'ya bağlayan kişi, O'nu "dinî" adı verilsin verilmesin mûsikî ile zikreder. Bu nimeti kendine, kendi nefesine bağlayan ise "dinî" denilen ilâhîleri, âyin-i şerîfleri bestelese, terennüm etse veya dinlese bile gaflet içine düşer.

Dinimiz şu veya bu alana hasredilip, o alanda olmayanlarla ilgisi olmayan bir hakikat değildir. İman güneş gibi her şeyi aydınlatan bir ışıktır. Kıyafetimizi, konuşmamızı, susmamızı, ticaretimizi, uyumamızı, her şeyi aydınlatır. Mûsikîyi nasıl aydınlatmasın?

Aynen bazı binalar, bazı yemekler, bazı şiirlerde olduğu gibi bazı bestelerde de "mânevî" havayı duy-mak daha kolaydır. Niçin? Çünkü samimiyetle, aşkla, Hakk'a bağlanarak terennüm edilen her beste doğru-dan bizim gönüllerimizde de samimiyeti, aşkı ve mu-habbeti uyandırır. Bestekârının Hakk'a bağlanarak vü-cuda getirdiği her eser, böyle olmayanlardan kolaylıkla ayırt edilebilir. Çünkü bu dünyada-ki temel gerçeklerden birisi şudur ki, kişi eserinden belli olur. Eser de kişiyi yansıtır.

Dolayısıyla yanlış bir alış-kanlık gereği "dinî" olarak ta-

nımlanmayan bir eserde, meselâ bir şarkıda müthiş bir mânevî derinlik bulabildiğimiz gibi, "dinî" mûsikî olarak tanımlanan bazı "ilâhî"lerde de o mânevî hava-yı bulamayabiliriz.

Bunun iki sebebi olabilir. Birincisi, bestekâr eseri samimiyetle bestelemiştir, fakat bizim gönlümüz en azından o anda bunu algılayacak uyanıklıkta değildir. İlk dinlediğimizde hiç bir vecd bulamadığımız o eser başkalarını aşka getirebilir. Veya biz pek tat bulamadı-ğımız o eseri başka bir zamanda veya halde dinlediği-mizde "keşfederiz", aşka geliriz.

İkinci ihtimal ise, bestekârın eseri bestelerken o yüce mânaya bağlı olmamasıdır. Bir bestekâr yüce bir sözü de besteleyebilir, ama gönlü o anlama bağlan-mamışsa ortaya müthiş bir sanat eseri çıksa da, mâna yönü eksik kalabilir. Belki de o bestekâr genellikle uya-nık bir gönle sahiptir, fakat o besteyi yaparken böyle bir hâl içinde olmamıştır.

Bütün bu söyledikleri-mizin esası şudur: Mûsikîde "şekil" değil, "öz" esastır. Bu sebepten bazı şekilleri baştan hoş görüp, bazılarını hoş gör-memek uygun değildir.

Gösteriş için, sanat ve

Bu söz bizim için bir düstûru gösteriyor. Mûsikî bizim için bir 'Hakk'ı anma' yoludur. Tek başına bir sanat yolu değildir. Çünkü sanat başkalarını, aşk Yaradan'ı esas alır. Çünkü sanat takdîrin ve alkışın, aşk Yaradan'ın esiridir. Çünkü sanat dışarıda olan için, aşk ise içte olan için yapılır.



maharet sergilemek için yapılan mûsikî eserleri "dinî" mûsikî olarak tarif edilse de mâna boyutu eksik olabilir. Nitekim Dede Efendi Hazretleri'nin İkinci Mahmûd'un ricası üzerine bestelediği ve "parlak bir eser" olarak hâlâ çok beğenilen Ferahfezâ âyin-i şerîfi kendisinin beğenmemesi bu yüzdendir. Çünkü Dedemiz bu eseri gönlündeki aşkla değil sultanın emriyle bestelemiştir.

Bu söz bizim için bir düstûru gösteriyor. Mûsikî bi-zim için bir 'Hakk'ı anma' yoludur. Tek başına bir sanat yolu değildir. Çünkü sanat başkalarını, aşk Yaradan'ı esas alır. Çünkü sanat takdîrin ve alkışın, aşk Yaradan'ın esiridir. Çünkü sanat dışarıda olan için, aşk ise içte olan için yapılır.

Sanatı dünyevî bir alan olarak anlayanlar için kendini gösterme ve takdir görme esastır. Bunun için "mârifet iltifata tâbidir" sözü söylenmiştir. Bu söz, halk açısından böyledir. Oysa gerçekte tam tersi doğrudur, yani "iltifat mârifete tâbidir." Gerçek mûsikî hiç iltifat ol-masa da, hatta kimsenin ha-beri olmasa da Hak'tan gele-ni açığa çıkarmak, söylemek, bestelemektir. Asıl mârifet alkışlanacak, beğenilecek, sa-tın alınacak bir eseri ortaya

koymak değildir. Asıl mârifet, "Hakk'ı bilmek" anlamın-daki mârifettir. Yani Yaradan'ın aşkıyla dolmak, olmak ve eserini bu duyguyla ortaya koymaktır. Bu mârifet de halkın değil Hakk'ın iltifatıyla meydana gelir. Çün-kü gerçek iltifat ve lütuf Rabbimizdendir. O halde mûsikîde halkın değil, Hakk'ın iltifatı esastır. Bu düstûr herşey ve herkes için; taşı işleyen nakkaş, kalemle yazı yazan hattat, şiir yazan şâir, devleti idare eden yönetici için de geçerlidir.

Rabbimiz bizim şöyle söylememizi ve eylememi-zi emrediyor: "Semi'nâ ve eta'nâ", yani "işittik ve itaat ettik." Demek ki, duymak uymaktır. Ses de, sesin güzel kullanılması anlamındaki mûsikî de bu emre uymada bir yoldur, araçtır. Kulak kulluk içindir. Yalnızca baş ku-laklarını değil, can kulaklarını da ilâhî sese verenlerin sesleri bizleri her an, her gün ihyâ etmekte, inşâ et-mektedir. Çünkü kulak kulu inşâ eder, bir kemâlât ara-cıdır.

Ses ve mûsikî nimetini Hak'tan bilmeli, onu Hak için kullanmalıyız. Sesle anmalı, sesle arınmalıyız. Böylece fikri şükre, şükürü de zikre bağlayıp gerçek kul olma nimetine ka-vuşuruz. ■

Rabbimiz bizim şöyle söylememizi ve eylememizi emrediyor: "Semi'nâ ve eta'nâ", yani "işittik ve itaat ettik." Demek ki, duymak uymaktır. Ses de, sesin güzel kullanılması anlamındaki mûsikî de bu emre uymada bir yoldur, araçtır.



Büyükçekmece Gölü'ne bakan bir arazi için tasarlanan Sancaklar Camii tevazu, arınma ve saflaşma mefhumları üzerinden cami mekanına ait öze ulaşmayı amaçlıyor. (Emre Arolat Mimarlık)

ÖZ...

Emre AROLAT*

İyi mimar, tasarım sürecinde, tasarladığı nesneyle birlikte onun içinde yer aldığı bağlamı -kontekst- bütün katmanlarıyla ele alır. Manzara, iklimsel veriler, topografya, imar koşulları, sosyolojik çerçeve, tarihsel bulgular, işlevsel gereksinimler gibi onlarca veriyi üst üste, yan yana, düzenli ya da karmaşık biçimde bir araya getirir.



İnternette imajlar arası 'sörf'

□ Juhani Pallasmaa, mimarlık, mekan ve zaman ilişkilerini bir tür karşıtlıklar zinciri üzerinden şöyle ortaya koyar:

"Mimarlık kendimizi mekan ve zamanla ilişkilendirmede ve bu boyutlara insani bir ölçü vermedeki birincil aracımızdır. Mimarlık sınırsız mekanı ve sonsuz zamanı evcilleştirerek insan için katlanılır, yaşanılır ve anlaşılır kılar. Mekan ile zamanın bu karşılıklı bağımlılığının sonucu olarak, duyularla ilgili dış ve iç mekan, fiziksel ve tinsel, maddesel ve zihinsel, bilinçsiz ve bilinçli önceliklerimizin diyalektiğinin sanatların ve mimarlığın doğasında özsel bir etkisi vardır."¹

Görmenin, bir mimarlık yapıtını en kolay, en dolaşımsız haliyle ve en kısa sürede algılamanın temel aracı olduğu kolaylıkla iddia edilebilir. Görsel imgenin güncel toplumlardaki kitlesel gücü, yapıtın çıplak gözle bire bir görülmesinin ötesinde onun fotoğraflarını bile algı çerçevesinin önemli bir unsuru haline getiriyor. Pek çok yapı, kullanıcısının hissiyatı, işe yararlığı ve çevresel etkileri gibi en temel unsurlarından dahi bağımsız olarak, sadece birkaç dijital görsel karesi üzerinden tanınıyor, öne çıkıyor ve değerlendiriliyor.

Kitlesel iletişim kaynaklarının imaj endüstrisi ile kola yürüttüğü imge bombardımanının güncel dünya sisteminin en etkin silahlarından birine dönüştüğü aşıkâr. Televizyon, gazete, dergi, bilgisayarlar, cep telefonları ve elektronik 'pad'ler üzerinden çok hızlı ve yüzeysel bir kayma -surfing- ile dolaşıma sokulan ticari imgeler, modern dünyada gösterme ve gösterilme becerisinin öne çıktığı bir değerler bütünlüğünü en ön sıralara taşıyor.

Görölmek, fark edilmek, ayrışmak ve öne çıkmak, bugün her zamankinden daha çok önemseniyor. Mimarlık yapıtının gide-rek tektonik mantıktan uzak ve yüzeysel bir imaja dönüştüğü bu iklimde, onu tasarlayan özne olarak mimarın gösteri toplumunun bu öforik talebi karşısında alacağı rol, duracağı yer ve benimseyeceği pozisyon gün geçtikçe daha da kritikleşiyor. Zira bu kitlesel yönelim,

mimarlık deneyimini o çokduyulu ve etkileyici halinden bütünüyle kopartarak kuru, kavruk, üstelik zevkten ve heyecandan uzak bir hale getiriyor. Öte yandan iki boyutlu görsel yolculuğun çılgın kalabalığına fütursuzca sokul-veren ve pek çoğu dürüstlükten uzak olan bu imgeler, tıpkı üretildikleri gibi, hızla ve büyük bir itinasızlıkla tüketiliyor.

Oysa gözle birlikte diğer duyu organlarının da devreye girmesi, mimarlık deneyimini varoluşsal hale getirir. Çabuk yargılardan, gelip geçici algılardan öteye geçen, ete kemiğe bürünmüş, görülebildiği kadar dokunulabilen, dinlenen, tadılan ve koklanan mimarlık nesnesi, birbirinden etkileşen birçok duyuyu aynı anda devreye sokar. Bu anlamda iyi bir mimarlık yapıtının içinde bulunmak büyük bir zevktir. Gözlerini kapatıp mekanı işitmek, dokunarak kavramak, havasını içine çekmek, kimi kez aynı anda karşıt duyuların tansiyonunu hissetmek eşsiz bir deneyimdir. Hiçbir görüntü, hiçbir fotoğraf bu hazzın, yapıyla, mekanla kurulan bu kişisel ve benzersiz ilişkinin yerine geçemez.

Kuşkusuz iyi mimarlık yapıtının nasıl görüldüğü ile de ilgilidir. Ancak güncel yönelim böyle de olsa görüntünün niteliğinin mimarlık yapıtının değeri hakkındaki en önemli ölçüt olduğuna inanmak olsa olsa mimarlığı ve onun ürünü olan yapıtı ziyadesiyle hafife almaktır. İyi mimar, tasarım sürecinde, tasarladığı nesneyle birlikte onun içinde yer aldığı bağlamı -kontekst- bütün katmanlarıyla ele alır. Manzara, iklimsel veriler, topografya, imar koşulları, sosyolojik çerçeve, tarihsel bulgular, işlevsel gereksinimler gibi onlarca veriyi üst üste, yan yana, düzenli ya da karmaşık biçimde bir araya getirir.

Gerektiğinde birbirleriyle çarpıştırır ve önceleyeceği ölçütleri ortaya koyar. Tasarımcı mimarın bu süreçte bun-



Sinpaş Bosphorus City projesi ile Halkalı'da bulunan arazi üzerinde Boğaziçi yalılarının replikaları satışa sunuluyor. Topkapı Palace Antalya Oteli, Antalya Kundu sahilinde Topkapı Sarayı taklidi edilerek tasarlanmış bir tatil köyü.





Seyrantepe Ağaoğlu Tower'ın mimarı Hasan Sökmen tasarım için gerekli olan temayı "modern özellikteki bir lale esprisiyle" yakalamayı amaçladıklarını anlatıyor.

lemektedir.

Bugün Türkiye'de cami mimarlığı hakkındaki genel yönelim, yüzyıllar önce kendi bağlamında üretilmiş ve bir biçimde meşruiyetini belgelemiş olan kitlesel çözümlerin güncel verilerden bağımsız olarak ve sadece görünüşleri bağlamında ele alınmasına dayanır. Bu hakim anlayış, sorgulanması neredeyse olanaksızlaşmış katı bir cami formunu her türlü nedensellikten azade bir tür prototipe dönüştürmüş, bu bağlamda yenilik adına ortaya konan çözümlerin hepsini de çok kısıtlı bir çerçeveye hapsetmiştir. Öyle ki bu formu evirip çevirmek, esasen yüzyıllar önce oransal bir kusursuzluğa erişmiş olan prototipi yeniden yorumlamak her defasında bu kusursuzluğun kendisi karşısında çaresiz kalmış, prototipin ortaya çıkış nedenlerini sorgulamadan yapılan bu denemeler hüsrana neticelenmiştir.

Bir yandan Osmanlı camilerine öykünen ancak beden duvarı, kubbe ve minare oranları bozuk yüzlerce yapı kentleri doldururken öte yandan da söz konusu oranları ve yapı malzemelerini çok daha ustaca ve bilgili bir biçimde

kullanan az sayıda tasarımcı birkaç kusursuz replika üretmiştir. Ancak bu yapılar da inşa edildikleri dönemle hiçbir hakiki ilişki kuramamış, iyi bir taklitten öteye gidememiştir. Öz'den ziyade biçimle ilgilenen bu hegemonik görüş, Selçuklu ve Osmanlı döneminin ürettiği mimarlığın o çokkatmanlı derinliklerine inememiş, o dönemde ortaya konan eserleri huşu içinde deneyimlenecek varlıklar olmak yerine biçimsel bir nesne olarak değerlendirmiştir.

Bu siğ görüşün hem Türk Entelijansıyası hem de Türk Mimarlık Ortamı içindeki yaygınlığı ise ziyadesiyle şaşırtıcıdır. Oysa İslamiyet'in temel vurgusunun biçimden ziyade öze dönük olduğu söylenebilir. Burada sözü edilen öz, bir olguya içkin olan zamanlar ötesi esastır. Biçim ise özü zamansal değişimlere karşı esnek bir kılıf gibi korur ve içinde bulunulan durumun özgül koşullarına yanıt verilebilmesini sağlar. Gerektiğinde yumuşamalı, gevşemeli, çözülmeli ve her defasında tam o ana, o yere ve o duruma ait hale gelmek üzere evrilebilmelidir. Böylelikle, değişmez olanın, aslen değişmemesi gerekenin yani esasın farklı tezahürlerini oluşturabilmelidir. Buna karşı durmak, zaman, zemin ve durum değişiyorken bir yerde katlaşıp kalmak her şeyden önce öze zarar verir.

Öze ulaşma çabası, değişen biçimlerin ardında saklananı görebilmeyi gerektirir. Zamanlar ötesi öz, kendini en fazla 'ilksel olan'da görünür kılar. Çünkü öz, farklı kültürler tarafından üst üste eklenmiş biçimsel katmanlardan azade olarak kendini ilk kez burada ortaya koyar. Namazın özü olan Allah'a yakınlaşma hali söz konusu olduğunda, Hz. Peygamber için bu hale en çok yaklaşılacak yerin vahyin



Ankara Söğütözü Başyazıcıoğlu Camii yeşil kubbesiyle Mescid-i Aksa'ya öykünüyor.



Yalova Merkez Camii, kubbe ve minarenin geometrik objeler haline gelerek tarihsel referanslarından koptuğu bir örnek.



Ankara Kocatepe Camii, klasik Osmanlı cami mimarisinin kusursuz bir prototipini sunuyor.



Antalya Karakaş Camii, 14. Yüzyıl Anadolu Beylikler dönemi camilerinin plan şeması ve yapı tekniğinin birebir uygulandığı bir örnek.

ilk geldiği yer olan "Hıra Mağarası" olduğu düşünülebilir. Peygamber de o zamanın hakim olan müşrik kültüründen uzaklaşmak için oraya çıkmış ve tefekkür etmiştir. Hıra bu anlamda ne denli ilham vericiyse aynı mağaranın bugünkü "turistikleşmiş" hali de yeni dünyanın bazı değerleri nasıl alaşağı edebildiği yönünde o denli öğretici ve düşündürücüdür.

Zira bu kutsal mekan, mimarlığın yaratabileceği en önemli işitsel deneyimlerden biri olan "sükûnet"i doğal olarak barındırırken bugün neredeyse üzerinden ticaret yapılan gürültücü bir alışveriş merkezine dönüşmüştür. Halbuki etkili bir mimarlık yapıtı insanın dış dünyanın gürültüsünden arınarak kendisiyle baş başa kalmasını sağlayacak güce sahiptir.

Güncel cami mimarlığının önemli bir sorunu da gösteri toplumunun yapımcı tarafından benimsenen ve tasarımcıya vazedilen yeni dünya temayülleridir. Bu dönemde görülmek ve göstermek egemen yönelimlerdir. Guy Debord gösteri toplumunda kurtuluş vaatlerinin de gösterinin bir parçasına dönüştüğünü ve böylelikle sahtelediği-



Abu Dhabi Sheikh Zayed Camii'nin 115.000 metrekarelik iç mekanı İtalya, Hindistan ve Çin'den gelen pahalı malzemeler ile dekore edilmiş.

ni söyler. Ona göre artık tüm dünya aynı gösterinin sahnesi, dünyalılar da aynı gösterinin oyuncu ve seyircileridir. Tarihsel bilgiyi yok etmek, gösterinin vazgeçilmez ikizi olan terörizme girişmek, doğruyu bir 'yanlışlık anı' yapmak ve özneliliği silmek bu toplumun söylemini oluşturur. (2)

"Yeryüzünde böbürlenerek yürüme.

Çünkü sen yeri asla yaramazsın, boyca da dağlara asla erişemezsin." denmektedir İsrâ Sûresi, 37. ayette... Buna karşın özellikle son dönemde inşa edilen pek çok

camii, İslamiyet'in önemli şiarlarından olan "tevazu"dan bu bağlamda tamamen kopmuştur. Pahalı, gösterişli ve pırıltılı malzemelerle inşa edilen, abartılı büyüklükleri ve iddialı biçimleriyle kendisini parlatan pek çok yapı, bir yandan da anlamsız ideolojik yükler taşımaktadır.

Halbuki Kur'an'da ve Peygamber'in sünnetinde cami için yapısal veya biçimsel herhangi bir tarif yoktur. Mescid kelimesi, "secde edilen yer" demektir. Bu tarif herhangi bir biçim ima etmez. Secde edilecek olan yerin temiz olması yeterlidir. Mescid dünya yüzünde insanın Allah ile en yakın olacağı namaz anının yaşanacağı uygun bir yerdir. Bu anlamda yeryüzünün tümü müslümanlar için bu potansiyeli taşımaktadır. Buna karşın sözü edilen prototipin ve katılmış biçimlerin bu denli sorgulanamaz olması, ibadet mekanının özü ile güncel yönelimlerin ve bizatihi yöneticilerin ilişkisizliğinden ve mimarlık dünyasının bu bağlamdaki düşünsel zafiyetinden kaynaklanıyor olsa gerek. Her ne kadar bu özgül konunun mimarlığın diğer konularına oranla yeteri kadar sorunsallaştırılmadığı ve bu alanda tasarımcının karşısına bazı ek bariyerlerin çıktığı kolaylıkla iddia edilebilir olsa da mimarlık ortamındaki bu zafiyetin sadece cami mimarlığını kapsadığını ve diğer alanlarda Türkiye'de inşa edilen yapıların mimari niteliklerinin çok üst düzeyde olduğunu söylemek pek de kolay değil.

İyi mimarlığın bu bağlamda da kerameti kendinden menkul tabuların hakkından geleceğine inanarak... ■

K A Y N A K L A R

1. Juhani Pallasmaa 2005, "Tenin Gözleri", Yem Yayınları, İstanbul, s.22
2. Guy Debord 1977, "Gösteri Toplumu ve Yorumlar", Ayrıntı Yayınları, İstanbul.



KÜLTÜR VE TURİZM BAKANI ERTUĞRUL GÜNAY

Söyleşi: Abdullah Rüştü Kişi, Sümeyra Sav

1948'de Ordu'da doğdu. 1969'da İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirdi.

1977 Genel Seçiminde en genç milletvekili olarak T.B.M.M.'ye seçildi.

22 Temmuz 2007 Genel Seçiminde İstanbul Milletvekili seçildi. 60.Hükümette Kültür ve Turizm Bakanı olarak görev yaptı.

"Bosna İçin İnsanlık Girişimi", "Doğu Konferansı" ve "Yeni Siyaset Girişimi" gibi sivil girişimlere de öncülük eden Günay'ın "Bosna Yazıları" ve "Karşı Siyaset" adlı iki kitabı ve çeşitli gazete ve dergilerde hukuk ve siyaset konularında yayınlanmış çok sayıda makale ve söyleşisi bulunmaktadır. Halen Kültür ve Turizm Bakanı olan Ertuğrul Günay evli ve iki çocuk babasıdır.

□ Kültür ve Turizm Bakanlığı hizmet alanında ve hükümetinizin 2023 vizyonu içerisinde sanat nerede duruyor?

Türkiye derin bir kültür ve tarih birikimine sahiptir. Bu birikim içerisindeki dil, inanç ve köken farklılıkları ise kültür alanımızın zenginliğidir. Türkiye, ulusal kültürümüzün tüm bu değerlerine sahip çıkma duyarlılığını her zaman korumuş, çağdaş, yüzünü geleceğe dönmüş, gücünü insanlığın ortak değerlerinden alan bir yaklaşım içerisinde olmuştur.

Bütün bu duyarlılığın temelinde de yatan neden, ülkemizin çağdaşlaşmasını sanatsal ve kültürel alandaki gelişmelerden ayrı düşünmenin imkansız oluşudur. İktidara geldiği günden bugüne kadar ülkemizin ekonomik problemlerinin çözümüne yönelik yoğun bir çalışma içerisinde olan ve gözle görülür bir ilerleme kaydeden hükümetimiz, bu dengeli kalkınma anlayışı çerçevesinde, ideal bir topluma ulaşmak için, toplumun kültürel üretimini destekleyici ve özendirici çağdaş bir kültür politikasını benimsemiştir.

Türkiye'nin kültür politikasının temelinde özgürlük, farklılıklara saygı, kültürel çeşitlilik, eşitlik ve ayrımcılığa karşı olma ilkeleri yatmaktadır. Bu çerçevede, kültürel zenginliği güvence altına alan, kültür endüstrilerini ve kültürel üretimin toplumun geniş kesimleriyle buluşmasına imkan sağlayan ve özellikle sanat üreten kesimleri destekleyen bir yönetim anlayışını benimsedik.

Bu noktadan hareketle herkesin tiyatro izleyebilmesini, halka açık konserlere katılmasını, müzelerle bütçesini zorlamadan girmesini, ellerinden tutup çocuklarını müzelerle götürmesini ve tarihi, bilimi yaşayarak öğrenmesini istedik ve bütün bunları gerçekleştirmek için projeler hazırladık. Sonucunda; Müze Kart çıktı, Çocuk Dostu Müze Programı uygulamaya geçti, yeni tiyatro sahneleri, sergi salonu ve kültür merkezleri kapılarını açtı. Müziğin her dalından örneklerle Türkiye'nin her yerinde açık hava konserleri düzenledik, tiyatro ve opera götürdük.

Kültür politikası kavramından ne anlamalıyız? Hükümetin kültür politikasının belirlenmesinde sanat enstitüleri, akademiler ile ne tür ortak çalışmalar yapıyor? Devlet-sanat ilişkisi hangi boyutta olmalıdır? Geçmişteki örneklerden de yola çıkarak özel sektör, yerel yönetimler ve devletin sağlıklı bir sanat üretimindeki yeri ve işlevi nedir?

Kültür politikası tartışmalı bir kavramdır. Kimi çevrelere göre; en genel anlamıyla ele alındığında, kültüre ilişkin sürdürülebilir bir politika belirlemeye çalışmak, gerçek dışı bir soyutlamadır. Bu anlayışa göre; kamu bürokrasisinin, hızla değişen ve dönüşen kültürel ortama ayak uydurması imkansız olarak görülmektedir.

Bununla birlikte; uluslararası kurum ve kuruluşların

ve hatta yerel veya uluslararası sivil toplum kuruluşlarının kültürel hayatın düzenlenmesinde devletlerden ciddi beklentiler içerisinde oldukları da dikkatlerden kaçmamalıdır.

Bir başka ifadeyle; kültürel hayat söz konusu olduğunda, bir yandan devletin kültürel hayata müdahil olmaması gerektiği savunulurken; diğer yandan da devletin kültürel hayatı düzenleyici bir rol oynaması gerektiği doğrultusunda ciddi beklentiler vardır.

Burada önemli olan, devletin "devlet kültürel hayatın tamamen dışında dursun" gibi bir yaklaşım bir yana, kültür politikalarına ilişkin bütüncül bir yaklaşım sergileyebilmesidir. Zira kabul etmek gerekir ki, 1980'li yıllardan itibaren dünyada kamu bürokrasileri, kültür politikalarındaki salt belirleyiciliklerini yitirmiş fakat misyonlarını tamamlamamışlardır.

Devletin anayasası, mevzuatları ve temel yaklaşımlarıyla kültür hayatı karşısında takındığı tutum kendisine biçtiği rol ve bu çerçevede gerçekleştirdiği uygulamalar "kültür politikası" kapsamında değerlendirilmesi gereken uygulamalardır. Artık, kültür politikalarının belirlenmesinde ve yürütülmesinde devlet yetkin olan tek etken değildir.

Bir devletin; toplumun kültür hayatına ilişkin aldığı tavır, kültürel dinamiklerin gelişim ve değişim eğilimleri karşısındaki pozisyonu, kültürel haklar konusundaki hassasiyeti ve ülkedeki kültürel gelişimin sağlanmasına ilişkin belirlediği ilke, hedef ve strateji kültür politikalarının esas belirleyicisi olarak görülmektedir.

Kültür endüstrilerinin ve kültür üretimini sağlayan kitlerle iletişim araçları, özel kuruluşlar, sivil toplum kuruluşları, akademisyenler, sanatçılar gibi her türlü kültür aktörü aynı zamanda o ülkenin kültür politikalarında da belirleyici bir rol oynamaktadır.

Bakanlık olarak biz de kültürel hayata ilişkin gerçekleştirilen her türlü projede kültür ve sanat kurumlarıyla aktif bir iletişim ve paylaşım içerisindeyiz. Bu aktif iletişim ve etkileşim ile birlikte gerçekleştirilen her türlü iş, proje veya etkinlik bu ülkenin kültür politikasını zaten kendiliğinden belirlemektedir.

Bu açıdan bakıldığında; Kültür ve Turizm Bakanlığı, kültür ile ilgili diğer Bakanlıklar ve kamu kurumları, üniversiteler, enstitüler, sivil toplum kuruluşları, sektör temsilcileri, akademisyenler ve sanatçılar; bu ülkenin kültür politikasının belirlenmesinde ve yürütülmesinde doğal paydaşlardır.

UNESCO Dünya Kültür Mirası listesine Türkiye'den son olarak Selimiye Camii girdi. Bu listeye girmek neden bu kadar önemlidir ve sırada listeye girmeyi bekleyen hangi eserler bulunmaktadır?

Dünya mirası aday ve kalıcı listesine Türkiye'den girebilecek ve girmesi gereken daha çok yer bulunduğu için biz bu konuya ağırlık verdik. Zira Unesco Dünya Kültür Mirası

Listesi, dünya çapında bir prestij ve tanıtım platformu olduğu gibi, kültür varlıklarımızın farkındalığında, korunmasında ve gelecek kuşaklara aktarılmasında bizim için de iyi bir fırsattır.

“Yılda bir ya da iki yerden fazlasını aday listeye bile almazlar” şeklindeki şehir efsanesinin çalışmalarımız sonucunda gerçek olmadığını ortaya çıkardık. 2008'den bu yana aday listeye 9 yeni alanı aldırabildik. Böylelikle, Türkiye'nin Dünya Mirası Aday Listesi'ndeki alanlarının sayısı 27'ye çıktı. Bu büyük bir başarıdır. Bunlar içinden de bazılarını Dünya Mirası Kalıcı Listesi'ne aldırabilmek için yoğun çaba sarf etmeye başladık. Bu yılın Haziran ayının sonunda sevindirici bir sonuç aldık. Bir kültür mirasımız olarak 13 yıl aradan sonra Dünya Mirası Kalıcı Listesi'ne Selimiye Camii ve Külliyesi girdi.

Bu gelişmeden sonra Edirne çok daha fazla önem kazandı. Bakanlık olarak şehri bir kültür ve tarih kenti haline getirmek için yoğun bir çaba içerisindeyiz. Edirne'yi bütünüyle Kültür ve Turizm Bakanlığı, Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Başbakanlığın yoğun ilgisi ve katkısıyla birlikte ayağa kaldırmaya çalışıyoruz. Bu, heyecan verici bir proje haline gelmeye başladı.

Marmara Bölgesi'nde başka alanlarımız da var. İznik, bunların başında geliyor.

Bunun dışında, dosya hazırlayarak kalıcı listeye kabul ettirmeye çalıştığımız yerlerden bir tanesi de Alanya'dır. Dosya ile ilgili bazı tereddütler ortaya çıktığı ve bir yıl içinde de birden fazla alanı dünya mirası kalıcı listesine kabul ettirmenin zorluğunu bildiğimiz için Alan-

ya dosyasını gelecek yıla erteledik. Zannediyorum, 2012'de Alanya'yı da Dünya Mirası Kalıcı Listesi'ne kabul ettirebileceğiz.

Ayrıca, Efes üzerinde çalışıyoruz. Diyarbakır surlarının, Hatay'da Saint Pierre Kilisesi'nin, Demre'de Noel Baba Ören Yeri'nin Dünya Mirası Kalıcı Listesi'ne girebileceğini düşünüyorum. Bu konuya ülkemiz ilgili tüm Bakanlıkları ve birimleriyle itinayla eğiliyor.

Aday listeyi 18'den, 27'ye çıkarmıştık. Bu listeden biri kalıcı listeye geçti ve 9 olan kalıcı listedeki yerlerin sayısı 10 oldu ve aday listedeki yerlerin sayısı da 26 oldu. Aday liste sayısını iki yıl içinde 40'lı rakamlara, kalıcı listedeki yerlerin sayısını ise yakın bir vadede 20'lere çıkartmaya çalışacağız.

Ülkeye gelen bir turist için, Dünya Mirası Listesi'nde bulunan yer sayısının çok olması oldukça önemli bir husus-

tur. Türkiye gibi birçok uygarlığın ayak izlerinin bulunduğu bir ülkenin 10 kalıcı yerle yetinmesi mümkün değildir. Bunu telafi etmeye çalışıyoruz.

Öte yandan, UNESCO Dünya Kültür Mirası Listesi'nin yanı sıra geçtiğimiz on yıl içinde ortaya çıkan ve dünya için yeni bir kavram sayılan somut olmayan kültürel miras listelerine de dikkat çekmek istiyorum.

UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi kapsamında, somut olmayan kültürel mirasa dikkat çekilmesi ve önemi konusunda bilinçlenmeyi sağlayarak, kültürel çeşitliliğe saygı içinde diyalogun desteklenmesi için, taraf devletlerin teklifi üzerine, “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi” hazırlanmaktadır.

2010 yılı sonu itibarıyla 8 geleneğimiz UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesine kaydedilmiştir: Meddahlık, Mevlevi Sema Törenleri, Ka-

ragöz, Aşıklık Geleneği, Nevruz, Alevi-Bektaşî Ritüeli Semah, Geleneksel Sohbet Toplantıları, Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali.

Kültürel mirası bütüncül bir yaklaşımla anlamlandırmak; somut olmayan kültürel miraslarımızı mana yönünden birbirini bütünleyen kültürel ve doğal çevreyle birlikte değerlendirme ve koruma yönünde gerçekleştirilecek en önemli zihniyet değişikliklerinden birisidir.

Örneğin; Kırkpınar Yağlı Güreşleri Cuma günü başlar. Cuma günü başlamasının nedeni festivale katılacak pehlivanlar için mevlit okutma geleneğidir. Mevlit, tarihsel önemi olan Selimiye Camii'nde okunur ve tüm pehlivanlar katılır. Bu yönüyle baktığımızda, Selimiye'nin aslında Kırkpınar Güreşleri geleneğimizin de bir parçası

olduğunu görebiliriz.

Selimiye Külliyesini; ibadetlerin yapıldığı, ortak sevinçlerin ve acıların paylaşıldığı, geleneklerin yaşatıldığı ve aktarıldığı bir mekân olarak görüp değerlendirdiğiniz zaman sanatsal yönünün yanı sıra miras yönünü de daha çok ön plana çıkarabilirsiniz.

Bu bağlamda somut olmayan kültürel miras çalışmalarımızın da kamuoyu tarafından gözardı edilmemesi, kültürel miraslarımızın “yaşatılarak korunması” ilkesi bakımından son derece önemlidir.

Cumhuriyet öncesi ve sonrasına ait bu topraklarda olan ve yurtdışına götürülen, müzayedelerde satılan ya da müzelerde sergilenen sanat eserlerine ilişkin bakanlığınızın çalışmaları olduğunu biliyoruz. Bu konuda

istediğiniz aşamaya yaklaşılabildiniz mi?

Bakanlığımız, yasa dışı yollarla yurtdışına götürülen eserlerimizin iadesi konusunda girişimlerini sürdürüyor. Son yıllarda kültür varlıklarının ülkemize tekrar getirilmesi konusunda yapılan çalışmalarda ısrarlı ve kararlı bir takibin sonucunda olumlu noktalara varmaya başladık. Örneğin üst yarısı Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde, alt yarısı ise Antalya Müzesi'nde bulunan “Yorgun Herakles” heykelinin iadesi konusunda önemli aşamalar kaydettik, ayrıca British Museum'da bulunan Samsat Steli, Louvre Müzesi'nde sergilenen II. Selim Türbesi'ne ait çini pano hakkında çalışmalar devam ediyor. Bunun yanı sıra yurtdışında bulunan eserlerimizin tespiti ve yurt dışına yasadışı yollardan çıkan diğer eserler konusunda da çalışmaları titizlikle sürdürüyoruz.

Ancak, Boğazköy Sfenksi'nin ülkemize iadesinin 90 yıldan fazla bir zaman aldığı düşünülürse kültür varlıklarının ülkemize iadesi ile ilgili ne kadar yoğun çaba gösterilmesi gerektiği anlaşılabılır. Bu konuda sürekli ve değişmeyen bir politikanın ısrarcı bir şekilde yürütülmesi gerekiyor. Böylelikle bir gün her eserin kendi toprağına döneceğini düşünüyorum.

Geleneksel sanatların (hat, tezhip, ebru) üzerinde icra edildiği kültürümüzün en önemli değerlerinden olan yazma eserlerle ilgili olarak kurulan Türkiye Yazma Eserler Başkanlığından beklentileriniz nelerdir?

Başkanlık, yazma eser kütüphanelerinin, alanında uzmanlaşmış birimler olarak etkin şekilde hizmet vermesini sağlayacak. Kurum ayrıca, kültür mirası yazma ve eski harfli basma eserlerin toplanması, korunması, sağlıklı biçimde geleceğe ulaştırılmasıyla bilim, kültür ve sanat dünyasının hizmetine sunulmasına yönelik faaliyetlerde bulunacak.

Faaliyetler kapsamında, kütüphanecilik standartları geliştirilecek, fiziki koruma ve güvenlik şartları oluşturularak eserlerin sağlıklı bir şekilde saklanması sağlanacak. Eserlerle ilgili çeviri, sadeleştirme ve tıpkıbasım çalışmalarıyla içerik incelemeleri yürütülecek, desteklenecek ve yapılan bu çalışmalar yayımlanacak.

Yazma eserlerin orijinal dilinde matbu harflerle yazılması, eserlerin dijital ve dijital olmayan ortamlarda arşivinin oluşturulması, eserlerin tanıtılmasının sağlanması da kurumun faaliyetleri arasında.

Yazma Eserler Başkanlığı'nın dünya çapında bilim, kültür, sanat çevrelerinin faydalandığı özellikle Osmanlı ve Selçuklu coğrafyasındaki günümüz ülkelerinin geçmişine ışık tutacak bir kurum olacağına inanıyorum.

İstanbul'da, özellikle son dönemde tarihi yapılarla ilgili yoğun bir restorasyon çalışması var. Bu çalışmalar nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bakanlık olarak, İstanbul'un kültürüne sahip çıkarak,

İstanbul'un tarihi dokusunu dengesiz ve çirkin yapılardan arındırmaya çalışıyoruz. Özellikle, Topkapı Sarayı çevresi ve Sur-u Sultani çalışmalarıyla, Roma, Doğu Roma, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden kalan birbirinden değerli kültürel varlığı restore ederek hayata katmak, tüm dünyaya iftiharla sunabilmek için gayret ediyoruz.

Topkapı Sarayı'nda devrim niteliğinde işler yaptık. Şimdiye kadar Milli Savunmanın kullandığı dört depoyu Topkapı'nın teşhir mekânları, kültürel sosyal mekânları haline getirmeye çalışıyoruz. Topkapı'da neler yapacağımız konusunda bir rota çizdik, bir strateji planımız var ve adım adım orayı Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki ciddiyetine, görkemine, saygınlığına ve güzelliğine kavuşturmaya çalışıyoruz.

Amacımız, İstanbul'un ortak yaşam kültürünün yeniden üretildiği, tarihin ve kültürün korunduğu, gelecek vizyonunu kaybetmeyen bir kent olması. Bunu yaptığımızda İstanbul'a olan borcumuzu yerine getireceğiz.

Son yıllarda atılan adımlar sayesinde İstanbul, hak ettiği değer ve cazibeye daha da yaklaşmaktadır. Hemen yakın bir vadede İstanbul, dünyamızın saygın kesimlerinde ziyaret edilmesi bir prestij konusu olan konumunu sağlamlaştıracaktır. ■



ÇAĞDAŞ SANAT

Beral MADRA*

ÇAĞDAŞ SANAT TERİMİ

Çağdaş Sanat terimi Türkçe'ye İngilizce'den çevrilerek yerleşmiş bir terimdir. İngilizce'de "contemporary art" terimi 1960'tan sonra, Modernizm'den Post-modernizm'e geçişi ya da Modernizm sonrası varsayılan üretimi tanımlamak üzere kullanılmaktadır. "Contemporary" sözcüğü (con = ile / temporary = zaman) karşılığı "hem-zaman", "çağdaş" ya da "çağcıl"dır ve aynı zaman diliminde olan anlamını taşımaktadır. Çağdaş sanat terimi Türkiye'de 20.yy'ın ilk üç çeyreğinde, Avrupa etkili modernizm sürecinde kullanılan "güzel sanatlar" (fine arts), "plastik sanatlar" (art plastique) terimlerinden sonra, 1980'lerden günümüze resim, heykel, üç boyutlu yerleştirmeler, fotoğraf, video, performans üretimleri için kullanılan yerleşik bir terim olmuştur. Ancak 2000'li yıllarda bu terim üretimin özellikleri için yeterli gelmemiş ve eleştirel ayrımların gerektiği tanımlamalarda "güncel sanat" terimi de yerleşmiştir. 1990'lardan günümüze, sanat yapma biçimlerinin bilim, teknoloji ve küresel ekonomi ile çeşitlenip zenginleşmesiyle, çağdaş sanat teriminin yanında, bu sanat üretiminin estetik, içerik ve biçimindeki değişimi işaret eden iki terim daha, yine İngilizce'den çeviri olarak yerleşmiştir: Görsel sanat (visual art) ve ilişkisel estetik¹. Görsel sanat teriminin, küresel kültüre özgü bir tanımlama olan Görsel Kültür/Görsel Düşünce olgularına ilişkin olduğunu belirtelim².

ÇAĞDAŞ SANAT TANIMLAMALARI

Çağdaş sanat üstüne düşünüldüğünde, kalıplaşmış geleneksel sanat tanımlamalarını bir yana bırakmak gerekir. Geleneksel sanat tanımlamaları sanatı epistemoloji, ontoloji, değerler kuramı ve felsefe gibi bilimler çerçevesinde değerlendirir ve güzellik, temsiliyet, öykünme ve ifade gibi özellikleri öne çıkarır. Sanat temsilidir, öykünmedir (mimesis), sanat yapıtları yalnız algılanır ve gerçekten daha gerçek olan bir görüntünün görüntüsüdür. Sanat yapıtları ruhun istikrarsız, derin bir yerinden çıktığı için hakikat ile birlikte metafizik temelli olan ve böylece insan için güzelden daha önemli olan ahlâkî gerçeklere uymak zorundadır. Antik öğretisi resim üreten sanatı (mimetike) ikiye ayırmıştır: Görüntü ile aynı olan sanat (eikastike) ve görüntüye benzeyen (yanıltıcı olan) sanat (phantastike). Bu ayrım temelde öykünmenin çeşitli işlevlerinin değerlendirilmesidir. Resim, heykel, şiir, dans, müzik, mimari kendilerine özgü göndermelerle belirlenmiş olarak öykünüdür (mimesis).

Modernizme gelene kadar tüm sanatlar din ve devlet ile ilişkiliydi ve sanat topluma bağımlıydı ve düzeni yansıtıyordu. Modern sanat ise bireysel özgürlük ve bağımsızlık üstüne yapılanmıştır. Özerklik ve bireyselliğin toplumsallık, geleneksellik ve düzene başkaldırı olduğu açıktır. Modern sanatçının bu karşıtlığı çözecek araçları ve gücü olduğu varsayılıyordu ve sanatını toplumsal amaçlara yönlendirme zorunluluğu yoksa ürettiği şey eşsiz bir üretilirdi. Bireysel söylemler ya da belirli söylemler çevresinde gruplaşmalar Dışavurumculuk, Dada, Sürrealizm, Konstrüktivizm, Fütürizm gibi öncü akımları oluşturdu. Kapitalist düzende modernizmin ilkesi "sanat için sanat"dır. Marksistler bu ilkeye karşı çıktı; onlara göre sanatın işlevinin yalnız estetik ve bireysel olması, hiçbir dışsal bağlantısı olmaması yoz bir durumdu. Sanatçının sanatı özel bir eylem, kendini yeniden kurma ve bireyi geleneklerin boyunduruğundan kurtarma olarak görmesi, bir son oluştuyordu; oysa sanat dünyayı tanımak için bir araçtı. Marksistlere göre gerçek sanat, görünüşün arkasındaki toplumsal ve siyasal gerçeği aramalı ve bulduğunu, görüntüden arındırılmış ve görüntüye karşı olarak soyut biçimde yansıtmamalıydı. Sanat toplum içinde, toplumsal ilişkileri aydınlatmalı, toplumsal gerçeğin anlaşılması ve değiştirilmesine yardımcı olmalıydı. Daha sonra bu ilkenin çağdaş sanatın doğasına daha yakın olduğunu göreceğiz.

Çağdaş sanat tanımı içinde geçmişte yapılmış geleneksel tanımlamaların ve felsefi yaklaşımların hepsi yer alabilir. Bununla birlikte günümüzün siyasal, ekonomik, toplumsal, kültürel koşulları ve yaptırımları, bu geleneksel tanımlamaları ancak özgül durumlarda, bir sanat yapıtının geç-

Sanat temsilidir, öykünmedir (mimesis), sanat yapıtları yalnız algılanır ve gerçekten daha gerçek olan bir görüntünün görüntüsüdür. Sanat yapıtları ruhun istikrarsız, derin bir yerinden çıktığı için hakikat ile birlikte metafizik temelli olan ve böylece insan için güzelden daha önemli olan ahlâkî gerçeklere uymak zorundadır.

miş sanat yapıtları ile ilişkisinin anlatılmasında ya da çağdaş sanat yapıtlarının felsefi içeriklerine gönderme yapıldığında kullanılır duruma getirmiştir. Post-modern öğretiye göre sanat, geçmişte de bugün de en sade anlamıyla insan zihninin, imgeleminin, eyleminin ve emeğinin üretimlerinden birisidir ve insanın zihinsel ve kılğısal tüketimine sunulmuştur. Ancak, günümüzdeki tanımlamalar çağdaş sanatı çok daha geniş bir paradigma içinde gösteriyor. Burada, son dönemde etkileyici söylemleri olan iki düşünöre başvuralım.

Jaques Rancière'e göre modern estetik kopuş genellikle temsil rejiminden mevcudiyet ve sunum rejimine geçmiştir³. Rancière, türler (resim, fotoğraf, video, performans,

54. Venedik Bienali



müzik, tiyatro, dans, tasarım, multimedya v.b.) arasındaki karışimleri işaret ediyor ve bunları anlamının üç yolu vardır, diyor. Birincisi tümel sanat yapıtı düşüncesinin gündemde tutulması ve sanat ve yaşam arasındaki ilişkinin sanatın miracı (apotheose) varsayılmasıdır. İkincisi, rollerle kimliklerin, gerçekle sanalın, organikle mekanik ve bilişimsel protezlerin durmaksızın değiş tokuşu denen post-modern gerçekliğe özgü bir sanat melezleşmesini kabul etmektir. Üçüncüsü de icracı ve izleyici arasında bir eşitliğin kabul edilmesi; sunulan hikâyeyi kendi hikâyesi yapabilen, kendi tercümesini geliştirebilen, etkin yorumcu rolünü oynayan izleyicinin oluşmasıdır⁴.

Nicolas Bourriaud'a göre çağdaş sanat üretiminin adı "ilişkisel sanat"tır ve kuramsal ve pratik çıkış noktası bağımsız ve özel bir ortam değil, tümel insan ilişkileri ve bu ilişkilerin olduğu toplumsal ortamdır⁵. Bourriaud, sanat üretimini de yeni ve özgün bir üretim değil, var olan bütün üretimlerden ve sistemlerden yararlanan bir yeniden-üretim olarak nitelendirir: Tüm bu sanatsal pratikler, biçimsel olarak heterojen olmakla birlikte, hepsi daha önce üretilmiş olan formları bir yardım aracı olarak kullanırlar, sanat işini özerk

ya da orijinal form olarak değerlendirmektense, onu göstergeler ve anlamlardan oluşan bir ağ içine yerleştirmeye ilişkin bir hevesi göz önüne sererler⁶.

KÜRESEL KÜLTÜR SANAYİİ İÇİNDE ÇAĞDAŞ SANAT

Küresel kültür tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren, düşgücünü kullanarak ürettiği maddi ve mânevi değerlerin tümü ve bunları sonraki nesillere iletmeye kullandığı araçlardır. Sanatların tümü bu küresel kültür içinde bir altbaşlıktır. Bugün kültür, küresel kapitalizm içinde, bu tanımlamadaki “üretim” ve “tüketim” bağlamında “küresel kültür sanayii” olarak tanımlanıyor ve sanat da yine bu sanayi içinde alt başlıklarından birisini; çağdaş sanat ya da görsel sanat da bu altbaşlığın altındaki görsel/nesnel üretim ve tüketimi oluşturuyor.

Küresel kültür sanayii, küresel kapitalizmin bütün diğer sanayi türleri gibi siyaset, ekonomi, bilim ve teknoloji ile doğrudan ilintili karmaşık ve değişken bir yapıdadır. Çağdaş sanat üretimi ve tüketimi de bu yapı içinde, bu etmenlerden doğrudan etkilenen ve kendisi de kültür sanayiinin bir ögesi olarak bu etmenleri etkileyen bir yapıdır. Bu açıdan çağdaş sanatın alıcı ve verici bir üretim olduğunu söyleyebiliriz: Dünya düzeninde var olan bütün düşünce ve üretimden beslenip, aldığı bu bilgileri, verileri, görsel ve nesnel malzemeyi yeni bir zihinsel ve görsel işlemle geçirerek söz konusu düzene görsel ve nesnel bir üretim olarak geri

verir. Bu açıdan da eğer bu üretim yeterince geniş kitleye ulaşabiliyor ve süreklilik içeriyorsa üretildiği toplumsal-siyasal coğrafyada zihinsel değişimi tetikler. Çağdaş sanatın üretim sürecinde bireysel özgürlük ve eylem etkindir; birey çağdaş sanatı kendisini özgürleştirmek, bağımsızlaştırmak ve açılmak için üretir. Bu açıdan çağdaş sanat "özel görüngü"dür. Toplum da çağdaş sanatı, zihinsel açılım, farklı düşünme seçeneği, görsel kültür bilgisi için tüketir. Bu da "kamusal görüngü"dür.

Gelişmiş kültür sanayilerinin (AB ülkeleri, ABD, Avustralya) geniş kitleye çağdaş sanat bilgisi kamu ve özel kuruluşların kültür sanayii bağlamında kurdukları kurum ve kuruluşlar aracılığıyla ulaşabilmektedir. Bu kurum ve kuruluşların kendi yapıları açısından çıkarları vardır: Kamu kurum

ve kuruluşları siyasal çıkarlarını öne çıkarırken, özel sektör markaya ve ekonomik çıkarlara odaklanır. Bu kurum ve kuruluşların kitleyle ilişkisinin dengeli ve yararlı sonuçları ancak bağımsız ve özerk yapılar, uzmanlar ve sürekli yenilenen söylemler ile sağlanabilmektedir.

Çağdaş sanatın temelinde Avrupa ve ABD kaynaklı modern sanat vardır. Bu bilgi çağdaş sanat değerlendirilirken kullanılır. Şu var ki modernizmin eleştirisini içermeyen bir değerlendirme bugün geçerli değildir. Bugünden geçmişe doğru post-modern kuram ve söylemlerle gerçekleşiyor; ancak bu bakışta nesnellik ve eleştiri yanında bir geçmişle hesaplaşma ve özlem duygusu da vardır. Her ne kadar gerçekleşmediyse de Modernizm’in içerdiği ütopyalara özlem duyulur. Geçmişle hesaplaşma geleceğe yönelik yatırımların sağlam olması içindir. Çağdaş sanat yapıtlarında bu özlem ve hesaplaşma aynı anda kullanılarak durumu benzersiz bir bireşim oluşturur. Temelde modern sanatın öncü akımları ve bu akımların yarattığı üretim biçimleri ve estetiği çağdaş sanat üretiminin ana damarlarıdır. Örneğin, söz ve



Şehir Ölçeği Sergisi / Münih

imge arasında ilişki kuran Dada Kavramsal Sanat, Pop Sanat için bir temel olmuştur. Örneğin, nesneyi kullanıma açan Marcel Duchamp’ın hazır-nesnesi geleneksel heykeli yerinden etmiş ve sanayi ile sanat arasındaki ilişkiyi kurarak yerleştirme sanatının temelini oluşturmuştur. Örneğin, Sürrealizm’in bilinçaltı süreçlere ve tekinsizliğin eğretilmelerine doğru açtığı alan özellikle fotoğraf ve video ile gerçekleşen üretimleri etkilemiştir. Çağdaş sanat aynı anda modern sanatın sanat

yapıtına yüklediği “yüksek sanat”, “eşsiz sanat”, “seçkin sanat” gibi sanatı yabancılaştırıcı ve ıssılaştırıcı özelliklerle de hesaplaşır; bunların yerine kitle kültürüyle ve gündelik yaşamla özdeşleşmek, dünya düzenini ve sistemleri irdelemek ve eleştirmek gibi özellikler yerleştirir.

Çağdaş sanat bilgisi, ülkemizde genel eğitimde ve üniversite eğitiminde yeterince verilmiyor. Genel eğitimde “görsel kültür”, “modernizm”, “post-modernizm” üstüne bilgi verilmiyor. Bu tür bilgi devletin ve yerel yönetimlerin ya da özel sektörün sanat kurumlarında, geniş kitle için hazırlanacak sanat ve kültür programlarında verilebilir; ancak bu da gerektiği gibi uygulanmıyor. 2000’den günümüze kültür sanayii için uzman yetiştirmek amacıyla açılan “kültür yönetimi”, “sanat yönetimi”

gibi bölümlerde bile bu bilginin yeterli olduğunu söylemek zordur. Bu bilginin, tarihöncesi çağlardan 20.yy’a kadar uygarlıklar, sanat ve kültür bilgisini içermesinden öte, özellikle 20.yy sanat üretimi, akımları ve kuramlarını içermesi gerekir. Bu bilgi, kesinlikle post-modern söylem ve post-kolonyalist bakış açısından sunulmalı ve Avrupa-merkezci sanat tarihini eleştiren bir bilgi olmalıdır.

ÇAĞDAŞ SANAT ve TOPLUM

Günümüzde üretilen sanat yapıtlarını (çeşitli tekniklerde resim, üç boyutlu nesneler, post-modern heykeller, sanat olarak fotoğraf ve video, mekân yerleştirmeleri, performanslar) “çağdaş sanat yapıtı” olarak değerlendirebilmek için ve bu yapıtları tüketim ekonomisi ve kültürünün ürettiği görsel/nesnel ürünlerden ayırt edebilmek için, bilgi sahibi olmak gerekiyor. Temelde sanatçı ve izleyici arasında her çağdaş sanat yapıtı dolayısıyla zihinsel, düşünsel ve toplumsal ilişki doğar ve zaman içinde bu yapıtların toplamı toplumun zihinsel bir değişim geçirmesini sağlar. Bu üç algı ve sürecin gerçekleşmediği ürünler çağdaş sanat yapıtı değildir; salt tüketim malıdır. Çağdaş sanat yapıtı topluma ulaştığı zaman gerçekleşir, anlaşıldığı zaman tamamlanır, değişim yarattığı zaman kalıcı nitelik kazanır.

Yukarıda tanımlandığı gibi karmaşık süreçleri ve türleri kapsayan çağdaş sanat üretilirken ve kitle tarafından algılanıp tüketilirken süreçler zor anlarla doludur. Toplumla ilişki gerçekleşirken izleyicide “şaşıklık”, “tedirginlik”, “gerginlik” gibi duygular uyanır. Çağdaş sanat yapıtı kendini kolay ele vermez, zor anlaşılır, bilgi, enerji, cesaret ve yoğun dikkat ister. Hem sanatçı hem de izleyici için geçerli bir özelliktir bu. Çağdaş sanat yapıtına ulaşmak için izleyici zaman, enerji ve özel bir duyarlılık yatırımı yapmalıdır. Donanımlı bir kişi algılama ortamına hazır bir şey getirir ki, bu eğitilmiş bir anlamlandırma yetisidir. Bu durumun göstergesi izleyicinin kendini sanat yapıtına tümüyle yoğunlaştırmasıdır. Sonuçta, sorun, insanın çağdaş sanat yapıtına kendini tam olarak verip vermediğidir. Bu kendini verme bir tutku, bir gerilim, bir olağanüstü çabadır. Sanat yapıtı nasıl bir çabayla üretiliyorsa, sanat yapıtını izleme de bir çabadır.

Küresel kitle, 1990’lardan başlayarak ve sürekli ivme kazanan biçimde dikkatini çağdaş sanata yoğunlaştırmıştır; çünkü bu yoğunlaştırmayı sağlayan sanatın gösterildiği kurumlar giderek bir kurumağı oluşturmuştur. 1980’lere kadar yalnız Avrupa ve ABD’ye özgü bir kültür sanayii kolu olan modern ve post-modern sanat altyapıları ve üretimi,

çağdaş sanat evrildiğinde artık küresel bağlamda kültür sanayii kimliğinin önemli bir ögesidir. Çağdaş sanat yapıtları iki biçimde toplumun önüne çıkarılmaktadır: Birincisi, çağdaş sanatı kamusal ya da kurumsal kimliklerinin aracı olan resmî ya da özel kurum ve kuruluşların yönetimidir. Burada çağdaş sanat yapıtı ulusal kültür kimliği ya da yüksek yatırım aracı damgasıyla ve her iki durumda da özellik şifresiyle kitlenin önüne çıkarılır ve herkesçe kabul görmesi sağlanır. Ulusal ya da özel müzeye, arşive, koleksiyona, sergiye, gösteriye, sanat tarihsel sınıflandırmaya, eğitim sistemine sokularak tanımlama yoluyla meşrulaştırılır. İkincisi, ticarî amacı ikincil olarak gören ve çağdaş sanat yapıtını toplumu ve düzeni uyaran, eleştiren ya da değiştiren bir araç olarak kullanan, siyasal, toplumsal söylemleri olan sanatçıların ve sanat uzmanlarının yöntemleridir. Bu yöntemler çoğu zaman belirli amaçlara yönelik olarak gruplaşmalar, çalıştaylar, gösteriler düzenlemek, toplumsal siyasal içerikli sanat yapıtlarını toplumla aracsız paylaşma yoluna gitmek gibi sivil toplum örgütlerinin yöntemlerine benzer. Burada her iki yöntemin



Kaya Özköprülü, Halat Heykeller, Caddebostan

günümüzdeki hedef alanı küreseldir: Küresel sanat piyasası ve küresel kamuoyudur.

Her iki durumda da kitleye sunulan üretimin çağdaş sanat olarak tescil edilmesi sürecinde sanat uzmanları (sanat eleştirmeni, sanat kuramcısı, küratör) devreye girer; onlar, bütün yöntemler çok iyi uygulanmış olsa bile, çağdaş sanat yapıtının hakikiliği ve niteliği konusunda kaçınılmaz olan belirsizliği, tartışmalarla, çok keskin ve ince belirleme ve tanımlamalarla

giderebilirler. Belirsizliğin azaltılmasına yönelik kuramlar, keskin incelemeler olmadan, toplumsal bir olay olarak çağdaş sanat düşünülemez. Çağdaş sanat üretimi ve tüketimi sanatçıların, uzmanların, toplumun, resmî ve özel yatırımcılarının uzlaşmasını gerektiren bir olgudur.

D İ P N O T L A R

1. Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev.Saadet Özen, Bağlam yayınları 2005
2. Malcolm Barnard, *Sanatı Tasarım, Görsel Kültür*, çev. Gül Korkmaz, Ütopya Yayınevi, 1998.
3. Jaques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, çev E. Burak Şaman, Metis Yayınları, 2010, s.109
4. A.y. s.24-26
5. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Le Presses du Réel, 2002, s.113
6. Nicolas Bourriaud, *Postprodüksiyon*, çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, 2004, s.28



REZA HEMMATİRAD

Söyleşi: Tuba Er Sertel, Mehmet Yüksel
Fotoğraf: Sinan Sertel

1974 İran/Urmıye doğumlu olan Reza Hemmatirad, Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Bölümü'nü bitirdi. Aynı bölümde yüksek lisansını yaptı. Bu bölümde bir yıl asistanlık ve bir yıl hocalık görevinde bulundu. Hemmatirad daha sonra İran Milli TV Kurumu'nda sahne ve ışık tasarımı yaptı.

2002 yılı Aralık ayında Türkiye'ye Reza Hemmatirad bu süre içinde hat, minyatür ve resim alanında 8 kişisel sergi açtı ve 1 karma sergiye katıldı. Çeşitli kurumlara ve yayınevlerine sanat danışmanlığı yaptı. Çok yönlü çalışmaları olan sanatçı ilüstratör ve son dönemde de yazar olarak çocuk kitapları çıkarttı.

Reza Hemmatirad 2007 senesinden itibaren sinema ile ilgili çalışmalar da yapmaktadır. Bu minvalde Hz. Mevlana'nın hayatını anlatan filmin yönetmeni olarak 2008'de New York Tribeca Film Festivali'ne katılmıştır.

Reza Hemmatirad halen SİNEGRAF için özel sanat danışmanlığı ve direktörlük yapmakta, minyatür kursları vermektedir.

□ Reza Bey sizi tanımayanlar için bize biraz kendinizi tanıtır mısınız?

Yarı Azeri yarı Fars kökenliyim. Tüm eğitim hayatımı İran'da geçirdim. Urumiye'de doğdum. Urumiye Van'dan 1 saat uzaklıkta, İran'ın Batı Azerbaycan bölümünde yer alır. Daha sonra Tahran'a taşındık. Biz aşiret gibi, aynı mahallede birbirine bağlı bir aileyiz. Her gittiğimde bir araya geliriz. Çok muhafazakar değil ama dindar bir ailenin çocuğuyum. Özellikle baba tarafımda en benimsediğim sevdiğim nokta ailemin İslamiyet'teki Şiilik-Sünnilik meselesine hiç takılmadan farzlarını yerine getiren bir durumda olmasıdır. Böyle bir aileden geldiğim için mutluyum. Babam emekli bir albaydı. Enteresan olan babamın görünüşünde profilini bildiğimiz bir dindarlık görüntüsü olmamasına rağmen, kendimi bildim bileli sabah erkenden kalkar, namazdan sonra Kur'an okur, ardından da Nehcü'l-Belâğa okur. Sonra hayatına başlar, sabah yürüyüşünü yapar. Sanatla hiç ilgisi olmamasına rağmen, edebiyatla yakından ilgilidir, sesi güzeldir. Bu yönümü birazcık babamdan almışımdır. Dayım sanatkârdır. Annem hemşire aslında ama sanata yatkınlığı var. Ablam psikolog ama şimdi öğretmenlik yapıyor. Ben ise İran'da üç ayrı şirkette sanat yönetmenliği yapıyordum. Televizyonda sahne ve dekor tasarımı yaptım, çizgi film çekimi yaptım. Müzik ve edebiyatla iç içe giden deneyimlerim vardı. 26 yaşında ilk evliliğimin bitiminin ardından psikolojik bir buhrana girdim. Hayatımın rotasını tamamen değiştirme kararı aldım.

Buraya ne zaman ve kaç yaşında geldiniz?

2002 yılında Aralık'ta buraya geldim. 29 yaşındaydım, şu an 38 yaşındayım. Bu kararın bir başka boyutu İran'ın 30 yıldan fazla süredir bir ambargo altında olmasıdır. Belli bir seviyeye kadar gelirsiniz, ondan sonra dünyadan bir şeyler alabilmek ve dünyaya kendinizi tanıtmak için mecbur İran dışına çıkacaksınız. Tüm İranlı başarılı sanatçılar bu dönemi geçirmiştir. Bu mukadder bir şeydir.

Diğer tüm sanat dalları için de bu durum geçerli midir?

Yani Farsça için durum böyle değildir. Ama bütün sanat dalları için hemen hemen durum böyledir, özellikle sizin en fazla duyduğunuz sinemada böyledir. Türkiye'de de dünyanın her yerinde de böyledir. Mesela Nuri Bilge Ceylan'ı ödül almadan önce kimse tanımazdı, adam yurt dışına çıktı ödülünü alıp geldi şimdi ulaşabilirseniz bulun bakalım. Bilmiyorum bu neden kaynaklanıyor, son

yıllarda yaşadığımız kültürden mi, yanlış eğitimimizden mi, batının etkisinden mi, medyasının gücünden mi kaynaklanıyor. Biraz halk olarak Batı sevdalı, Batı eksenli yaşıyoruz maalesef. Yani biri gidip ödül aldığı zaman o bizim için kıymetli oluyor. Sanki o sanatçının işi ve hayatı oradan başlamış oluyor, kimse eskisini sormuyor.

Batı değerlerine önem vermek İran için de geçerlidir diyebilir miyiz? İran kendi değerlerinden de besleniyor gibi geliyor.

Ben çok gerçekçi düşünüyorum. Ben bu sanatçıların içinde olduğumdan dolayı bazıları çok köklerine bağlılar ve bağlı kalmayı da istiyorlar. Mesela Mecid Mecidi dünyanın en iyi sanat görüntü yönetmeniyle çalışıyor ama senaryosundaki minimalizmi koruduğunu fark edersiniz, sürekli küçük film yapar. Şu anda Peygamber Efendimizin hayatı üzerine çalışmaktadır. O bunun karakteridir ama Mecid Mecidi gibi, Abbas Kiarostami gibi insanlar çok az bulunuyor. Çoğu imkanlar elvermediği için, istediğiniz parayı alamadığınız için, istediğiniz donanımına sahip olamadığınız için, belki biraz içerik, senaryo ve edebiyata yönelmiş oluyorsunuz. Yani bu durumu devrimden sonra şu anki hükümete bağlamıyorum. Yaklaşık 200 yıldır İngilizlerin ve Rusların İran'a girmesiyle birlikte 1800'lerin ortalarından bugüne kadar ciddi bir kültürel asimilasyon var. Bundan biraz korunmuş olmanın sebebi edebiyattır. Ben bunu her zaman vurgularım. İran'ın her evinde ister Musevi, ister Müslüman, ister İsevi, her evinde öncelikle kutsal kitap bulunur, onun hemen akabinde mutlaka Hâfız'ın Divan'ı, Mesnevi vardır. Hala okurlar.

İran'ın, mesela Kum şehrinin bir köyünde ilkokula giden bir çocuk Hafız'la ne zaman tanışır?

İlkokul ikinci sınıftan itibaren Hafız'la, şiirle tanışır çocuk. Farsça edebiyat dersinde mutlaka sadeleşmiş şiirler vardır. Firdevsî'den, Sâdî'den ama sadeleştirilmiş haliyle 5-6 beyit seçip öğrenirler. Lise seviyesine doğru bu şiirler ağırlaşır ve ciddi bir edebiyat eğitimi söz konusudur. Benim babamın ninesi gözü görmediği ve okuma bilmediği halde hafızdı ve çokça şiir biliyormuş. Babam okuyuş hatalarını bu hanımın düzelttiğini söyler. Tabii bizim dilimizi kesmediler. Türkiye'deki en büyük hüsrana alfabe devrimidir.

Sizin hayatınıza baktığımızda resim, fotoğrafçılık, kaligrafi, sanat yönetmenliği, mücevher tasarımı gibi birçok alanı görüyoruz. Bunların dışında bilmediğimiz bir yönünüz var mı ya da siz bunlardan

hangisiyle kendinizi tanımlıyorsunuz?

Valla o benim haddim değil, ben hiç biriyle tanımlamak istemiyorum kendimi. Ben öğrenciyim, hep öğrenci kalmak isterim. Burnumu çok işe sokuyorum o da maymun iştahlılığımdan kaynaklanan bir durumdur. Ben başka şekilde sorunuzun cevabını vereyim derseniz. Benim İran'da haftada bir gün buluşup da sohbet ettiğimiz bir hocam vardı. Kerbela doğumlu Hüseyin adında bizden para almayan biriydi. Uluslararası Kur'an yarışmalarında jürilik yapan bir hafızdı. Buraya gelmeden önce bu hocayla ben bir görüşme yaptım. İran dışına çıkma isteğimden bahsettim. Gidemezsin dedi. Bana adam gibi bir delil sunmadan hakkımı helal etmem, olmaz dedi. Bahaneler sundum, yaşadığım hüsrânı vs. her şeyi anlattım ama ikna olmadı. Böyle bir insana nasıl cevap vereceksin. Düşündüm düşündüm şöyle cevap verdim. Bak dedim, Allah bana birtakım yetenekler vermiş, biliyorsun ben burnumu sanat dalında bir işe soktuğumda işin içinden bir şey çıkmıştır. Belki çok iyi değildir, ama kötü de olmamıştır. Bu iyi bir yetenek ve ben Allah'ın bana vermiş olduğu bu yeteneğin de farkındayım. İran'da bu yetenek buraya kadarmış, bundan fazlasını müsaade etmezler de ben de edemem. Şunu bilirim ki, öbür dünyada yakama yapışacak, benim sana verdiğim yetenek şu, sen şu noktadasın, daha niye ilerlemedin diye soracak. Çok uyanık-sın evet, gidebilirsin yolun açık olsun dedi bana. Sorunuzun cevabı sanırım burada. Her şeyi deniyorum, her şeyin üzerine gidiyorum. Tanrı bana bir yetenek vermiş, sanatçı bile diyemiyorum kendime. Şimdi siz kendinize bir isim takarsanız olmuş olursunuz. Biz olamayız. Allah bile oldum demiyor, aşkın içinde kendini görmek için yaratmaya devam ediyor. Bir dönem yönetmenlik yapmışımdır, minyatür resim hocalığı yapıyorum ama kendimi sanatçı olarak tanımlayamam. Kendimi öğrenme aşamasında görüyorum. Yapabilirsem başka şeyler yapacağım, onu da söyleyeyim. Sanat dalında en kıskandığım kişiler müzisyenlerdir. Başladım ama devam edemedim. İçimde kaldı. Bir yerden başlayacağım ama nereden bilemiyorum.

Olmak gelişime engel midir?

Aynen. Bakın ben burada bir örnek veriyorum. Allah Teala insanı niye, kainatı neden yarattı. Oldum diyebilirdi, deseydi, yaratmazdı, aşkın içinde aşk ve kendi içinde kendini görmek istedi. Onun için yarattı. O öyle olunca bize laf düşmez. Kıyaslamak mümkün değil ama O kendi içinden bir dem üflemiş de o biz olmuşuz.

Sanatları Allah'ın lütfuyla insanlar icad ediyor. Onlar bize aittir. Ben kendi eserlerime çok bağlı değilim. Eşim çok üzülüyor çok sevdiğim bir eserimden kolayca vaz-

geçebildiğimi görünce, bunu neden bırakıyorsun diyor. Ben de yenilerinin gelmesi için bunlardan vazgeçmem lazım diyorum. Anka kuşunun hikayesine benzer hani kül olur yanar kendi külünden yeni bir yumurta çıkar. O acıyı hissetmemiz lazım Leyla'yla Mecnun gibi.

Hız. Mevlana'nın hayatını ebru ve minyatürle birlikte sinema perdesine aktardınız, bu fikir bu çalışma nasıl ortaya çıktı?

Bu fikir sevgili hocam Osman Sınav'dan çıktı. Osman sınav bir gün Kapıları Açmak dizisinin çekimi için tüm İstanbul'daki ebrûzenlerin kapısını çalmış ama Hikmet Barutçugil onu reddetmeyen tek kişi olmuş. Şimdi Hikmet Barutçugil'in şöyle bir özelliği vardır. Yapamasa da hiçbir şey için olmaz, olamaz demez. Tabi Allah'a derinden bağlı olduğu için olur, hatta olursa ne güzel olur der. Yaratıcıyla bağlantısını o kadar güzel oluşturmuştur ki, birbirine benzeyen iki insanın buluşması. Bir gece beni Hikmet Hoca aradı Osman Sınav'la tanışmak ister misin diye sordu ve beni Ebristan'a davet etti. Ben ebrudan o dönemlerde hiç anlamazdım. Osman Bey çok büyük bir heyecanla projeden bahsetti. Hikmet Bey öncesinde bir deli tanırım onu yaparsa ancak o yapar diye benden bahsetmiş Osman Bey'e. Aynen öyle oldu. Orda bir tekne vardı. Hoca yönlendirdi. Ne yapmam gerektiğini anlattı. Denedik baktık, ikinci denemede Osman Abi de bir heyecanlandı hadi yapalım, kamerayı kuralım dediler ve orada bir şeyler ortaya çıktı.

Hocam ebruyla ilgileniyoruz. Bu ikinci denemede olacak bir şey değildir.

Eyvallah orada benim bir şeyim yok. Vermişse vermiştir Allah.

Ben o diziyi de izledim. Mustafa Kutlu'nun hikayesi. Girişteki bölüm çok önemli, ebru yapılıyor, aynı anda da anlatılıyor.

Çok güzel başlangıç oldu, birliktelik oldu. Mevlana'yı yaptık daha sonra. Yapımcısı Osman Sınav'dır. Biz de Hikmet Bey ve birkaç İranlı arkadaş bir araya geldik, 15 dakikalık kısa metraj çektik. Orada garip bir şey oldu. Festivalerde hiçbir şeye sokulamadı. Kısa film değil, animasyon değil, deneme değil, hala bir kategoriye sokulamıyor. Neyse Türkiye'yi bir şekilde temsil ettik ödül alamasak da. Ülkeye döndük ama kimse sormadı ne yaptınız diye. Biraz da tuhaflarına gidiyordu, ben o zamanlarda Türk vatandaşı değildim.

Din ve sanat ilişkisi üzerine yoğunlaştığımız bu sayımızda biraz da sanat düşüncesi üzerine konuşalım isteriz. Sanat modern ya da geleneksel sanat haline nasıl gelir?

Modern ya da geleneksel sanat diye bir şey yoktur. Sadece çağdaş sanat vardır. İslam sanatı dediğimiz şey sadece hattır. Bunun dışındakiler İslam sanatı değildir, günümüze kadar gelen bazı etnik grupların, halkların benimsediği başka sanatlardır. Mesela minyatürü Müslümanlar almışlar geliştirmişlerdir. Tek İslam sanatı hattır. Onu da geleneksel sanata koymak beni aşırı kızdırıyor. Gelenek rafa kaldırılmış, eskide kalmış şeydir. Peki sanatı rafa kaldırabiliyor muyuz? Bu kadar dinamik olan, tekamül içeren bir kavram geleneksel olabilir mi? Ben nerede olsam bunu konuşuyorum. Geleneksel kelimesi hiç bir sanat dalına isim olarak verilemez. Sanat sanattır. Resim nasıl geleneksel, mimari nasıl geleneksel olmazsa hiç bir sanat dalı da rafa kaldırılamaz. Tanımlama çabasıdır bu. Nasıl ki heykel heykeldir. İnsanlar kategorize ederek, tanımlayarak sahip çıkma derdindeler onu anlıyorum.

Klasik için de aynı şey geçerli mi?

Klasik de geride kalmış bir şeydir, gelenek gibi. Onun tanımı Latince'dir. Temel eğitimidir. Mesela desen bilgisi, anatomi gibi temel alınması gereken bir eğitimidir. Mesela klasik Türk minyatürü var. İran Orta Asya'dan gelmiş olan hala Çin'de çizilen minyatürde mesela Cumhuriyet dönemiyle bir kopukluk yaşamıştır. Ama İran'da bu kopukluk oluşmamış ki Mahmud Farsçıyan gibi bir adam ortaya çıktı. Şimdi diyorlar ki bu artık minyatür değil, resimdir. Ben de soruyorum. Perspektif yok dediler. Doğrudur ama zamanında Batı Neo Klasizm döneminde de perspektif yoktur. İşte orada bana cevap veremiyorlar. Minyatürde niye minik minik şeyler var. Kimse bunu tartışmıyor. Minyatür bir tekniktir. Artık kimse onu tartışmıyor. Resmin bir dalıdır. Eskiden kağıt yapımı çok zordu, pahalıydı. Altın, boya, kağıt, sultanla-



Reza Hemmatirad / Fakr u Fenâ

rın kralların ancak para ödeyebileceği cinstendi. O dönemde minyatür resim bile değildi. İnsanların eli titreyerek yapardı. O dönemde metne dayalı yapıldı. Yazıların yanında yapılıyordu. Ta ki eserleri Topkapı müzesinde de yer alan Kemalettin Behzat gibi biri çıktı ve dedi ki hayır arkadaş ben resimlerimin yanına hat yazdırmayacağım. O günden sonra minyatür resme girdi. Kemalettin Behzat o dönemin en büyük resim ustası. Günümüze kadar geldi. Ondandır da Türk minyatüründe Muhammed Siyah kalem diye bir adam çıktı hala onun yaptıkları resimleri kimse yapamıyor. Onun tekniği o kadar gelişmiştir ki, şaheserdir. Bazen Türk minyatürü çok basittir diyen

arkadaşlara şöyle diyorum. Levni'nin bazı minyatürlerini alıp kopyalıyorlar ve bu Türk minyatürüdür diyorlar. Ben de soruyorum. Muhammed Siyahkalem, Gıyaseddin veya Osman Nakkaş Türk değil miydi? Onları niye çalıştırmıyorsunuz? Levni'nin en büyük değeri nakkaşlık açısından ustalığı değil, Levni dışında Osmanlı'yı anlatan hiç kimse yoktur, yoksa onun tekniği değildir. Onun resimlerindeki sosyal anlatım önemlidir. Benim sınıftan kim çalışsa o tekniği sınıftan atarım. Maalesef bunlar tartışılmazsa öyle kalır ve öyle benimsenir. Bir de bu geleneksel kelimesini kimler atmış ortaya. Daha on sene öncesine kadar ebru, tezhib yapana kimse

selam vermezdi. Cumhuriyetle beraber bunları ayırdılar, geleneksel dediler ki ayrılın, ölsün, rafa kaldırılın. Bir zamana kadar Mevlana'dan bahsedene geri kafalısın denirdi, şimdi herkes Mevlana üzerine defile, koleksiyonlar yapıyor. Onunla alakası olsun olmasın. İşte bu yüzden geleneksel kelimesini onlar koydular. Maalesef bizler de benimsedik. Öyle bir şey yok.

İran'da ve diğer İslam dünyasındaki sanat çalışmalarını nasıl buluyorsunuz.

İslam dünyasında sanat berbatır. Eğitimden kaynaklandığı için. Özellikle suretin haram olması, müziğin



Bunu ben ifade ettim öğrencilere. Tabi bu müfredatla alakalı bir şeydir. Geçenlerde Trakya Üniversitesi'ne gittim harika tarihi bir binayı yapmışlar, eski Edirne garı. Harika bir yer. Oradan sanatçı çıkmamak mümkün değil. Ben birkaç fikir sundum kabul etmemekle beraber bir şey söylediler. Grafik öğrencisi desen çizmeyi öğrenmez dediler. Ve Türkiye'de sanatın öldüğünü o an fark ettim. Tabi bu YÖK'ün belirlediği bir şeydir. Nasıl yani kalem tutamaz mı, anatomi çizemez mi, ne okuyor? İşte sanat böyle gidecek.

Burada bir kırılma var. Cumhuriyetle beraber bu sanatların gerilemesi söz konusudur. Heykel, resim, modern sanatlara yönelim oldu. Usta çırak ilişkisi de ortadan kalkmış oluyor.

Buradan rahmetle yad etmek lazım. Süheyl Ünver hocamızı. Aslında kendisi tabiptir, ama sulu boya ustasıdır. Tüm işini gücünü bırakır kaybolmakta olan minyatür sanatının elinden tutar. Teknikleri yanlıştır, eksiktir, ama o sanatın canlanmasını sağlamıştır. Onun öğrencileri ve sonraki üç nesil yanlış öğrenmiştir ama bu acı tarafın güzel kısmı da Süheyl Hoca olmasaydı minyatür olmazdı şimdi. İnsanın aklı var değil mi, minyatür yazıyorsun, internette yüzlerce şey çıkıyor. Dinin temeli budur düşünmek. Kur'an'da ne yazıyor, yeryüzünde gezin, benim ayetlerimi düşünün ve sonra yolunuzu seçin. Bizim yaşam felsefemiz tefekkürden geçiyor. Şu an bizim yaptığımız tefekkürsüzlüktür. Diğerlerinde olan ezbercilik sanatta da söz konusudur. Ama sanat anlamak, yaşamak demektir. Anatomi için eline dokunacaksın. Sen keşfedersin, sonra eyvallah dersin, teslim olursun. Sadece kopyala kopyala dersin bugünkü durum çıkar ortaya.

Tasavvufun İslam sanatına etkisi var mı?

Kesinlikle vardır. Mesela müzikle uğraşan üstatlarımızın çoğu tasavvufa meyilli insanlardır. Mesela Atatürk her akşam oturup, bir hafızı, bestekarı dinlerdi. Şimdiki-leri düşünelim. Gelip sadece bir açılışa katılıp gidiyorlar.

Müslüman sanatçı, kimliğini, sanatını neyle bes-

ler.

Doğayla, yaratılmış olan her şeyle.

Onu diğer sanatçılardan ayıran şey nedir peki?

Daha güçlü olmalı, çünkü inancı vardır. Onu diğerlerinden ayıran en önemli şey odur. Müslüman daha bir düşünür. Çünkü İslam'ın özü tefekkürdür, sanat da öyledir. Zaman zaman suret çizimine bakalım. Resim sanatına bile izin yoktur ama zamanında da çizilmiştir. II. Murat Fatih'in babası resim sevmez. Fatih geliyor dünyanın ressamlarını getiriyor, resim yaptırıyor. Sonrasında oğlu Beyazıt da tüm resimleri ortadan kaldırır, tek babasıninkı kalır. Onu da uzaklaştırın der, tüm bunlar siyasidir. Müslüman sanatçı sorguya çekileceğine inanıyorsa çok çalışmalıdır. Batıdakinden daha çok çalışmalıdır. Kur'an'ın emri vardır, gezin görün. Peygamberimiz emrediyor; beşikten mezara ilim öğrenin. Biz ne yapıyoruz iki çiziyoruz oldum deyip, icazet alınca çekiliyor köşeye, taht kuruyoruz ve öğrenci çalıştırıyoruz. Bir de tehdit ediyoruz başkasına gitme diye. Ben ibadet diye, çalışamayacak duruma gelecek kadar yaşlansan bile çalışmaya devam edeceksiniz, derim. Ben öğrencilerime hep söylüyorum başkalarından da ders alın diye. İbadet Allah'ın verdiği nimetin değerini kıymetini bilip, doğru kullanmaktır. Sanat Allah'ın yarattığını güzellikle ortaya çıkarmaktır. Sanatçı bu güzelliklerin tercümanıdır. Sadece bir vesiledir. Ne güzel ki yeryüzünde altı milyar insan var ve ne kadar sanatçı var ki her birinin sergisi bir diğerine benzemez, kopyalasa bile farklıdır. İşte bu, Allah'ın büyüklüğüne inanmanın en güzel delilidir. Benim kafamdaki Müslüman sanatçı profili budur. Herhalde çalışmadığım gün öldüğüm gün olur, bunun dışında çalışmam lazım, bir yerde oturduğunuzda da tefekkür edeceksiniz.

İran sineması son yıllarda çok önemli oldu ve iyi işler yapılıyor. Türk sinemasıyla farkı nedir?

Temelde bir fark var. İran'da önce sinemacı oluyor-sun ondan sonra film yapıyorsun. Türkiye'de önce dizi çekersin televizyonda yer alırsın sonra sinema yaparsın. Mesela Türkiye'de grafik okuyan bile desen, resim dersi almaz. Ama İran'da temel sağlamdır, eğitim alır. Bir film çekmek için bile desen dersi alır. Denklik olsun diye tüm dünyada okunan dersler okutulur. Tabi teknik olarak Türkiye'nin yıllarca gerisindendir. Hem ambargo altında olduğu için üretilmiyor. Ama eğitim olarak edebiyat olarak çok derindir. Kendimden örnek vereyim. Ben fotoğrafçılıkla da hayatımı geçindiriyorum ve makinam eski, kendi zamanında iyiydi ama şimdi eskidi. Müşterime onun adını söylersem bir daha bana iş vermeyeceklerin-

den çekinirim. İyi makinayla çektim siz fotoğrafınıza bakın derim. Makine nedir ki, ister 2002 yılında, ister 2011 makinasıyla çekin bu işi teknoloji yapmıyor, sanat gönül işidir. Ama Türkiye'de her şey dizi sektöründen geldiği için yüzlerce insan gerekiyor bir set için, sanki kolları yok arkadaşların. Mecidi'ye buradaki dizi sektörünü anlatınca o kadar şaşırdı ki haftada 90 dakikalık dizi, sinema gibi, bu delilik dedi. Benim zaman kaygım olmayacak, düşünceğim, uğraşacağım. Burada iki haftayla çekilen orada aylarca çekilir. Burada bir görüntü yönetmeni var, yanında 6 asistan. Orada iki asistanla çalışılır. İş yaratmak güzel şey ama gereksiz insan bulundurmak da hantalıktır. Bana sorarsanız iki tarafta da hatalar var. Dizi seti anlayışı Nuri Bilge Ceylan'ın tarzıyla değişiyor. İran'da artık şu kadar kamera ile iş yürümeyeceğini anlar. Mesela Cennetin Çocukları gibi Mecidi'nin filmlerini herkes seyretmiştir, izlemeyen kalmamıştır ama sorsanız ne kadar para kazandı diye, kazanamadığını görürüz.

Benim 6 yıldır burada kürek çektiğim bir mesele var, Türkiye ve İran sinemasını bir araya getirmek. İşte Osman Sınav'la Mecid Mecidi'yi tanıştırmak da bunun meyvesi. İkisi de birbirini çok seviyor ama biraz direniyorlar. Biri sette 100 kişiyle biri 15 kişiyle çalışıyor. Şimdi bir iki tane ortak film çekildi mi bu aşılacak.

Çalışmalarınızı yeni nesillere nasıl aktarmayı düşünüyorsunuz?

Benim pek bir atölyem olmadı. Cuma günleri İstanbul Tasarım Merkezi denilen yerde minyatür dersi veriyorum. Özbekler Tekkesi'ni restore ettiler ve müthiş bir yer oldu. Beni herkes istediği gibi adlandırmış, kimi fotoğrafçı, kimi minyatürcü, kimi mücevher tasarımcısı. Benim hayalim desen ve anatomi dersi vermektir. En büyük hayalim bir sanat okulu açabilmek, ona da bir çerçevenci hocanın adını vermek. Rahmetli çerçevenci Mustafa Diken emekli öğretmendi ama sanata çok düşkündü. O'nu o kadar tanıyan vardı ki Cağaloğlu semtinde camcı hoca dendiğinde çok ilginç anekdotlar vardı. Amerika'dan bir hanım geldi vefatını öğrenince yığıldı. İtalya'dan bir mimar geldi aynı şekilde çok etkilendi. Dünyanın dört bir yanında insanlar geliyor, soruyor oğlu Ali bile bilmiyor bu insanla nasıl bağlantı kurmuşlar. Türkiye'de kalmamı etkileyen en önemli etkenlerden biri o Mustafa Diken amcamdır.

Çok teşekkür ederiz. ■

DÜN BUGÜN BAĞLAMINDA CAMİ MİMARİSİNİN YARININA BAKABİLMEK...

Murat ORAL*

Camide, bugünden yarına zamanımızın mimarlığını oluşturmak biz mimarların mesleki etik sorumluluğudur. Bu da ancak eleştirel düşünce ve yeniliklere açık olmakla biçimlenebilir. Dolayısı ile temel hedef, tarihsel kalıpların aktarılması yerine, geçmişin özünden yararlanmak, günümüz teknolojisinin bizlere sunduğu malzeme strüktür olanaklarını değerlendirerek çağdaş sonuçlara ulaşmak, yarınla atıfta bulunabilmek olmalıdır.

□ Başlangıçtan Osmanlılara Kadar Cami Mimarisi

İslâm tarihinde ilk cami, Medine yakınlarında ki Kuba köyünde yapılan mescit olmakla birlikte Hz. Muhammed'in Medine'de evinin avlusunda oluşturduğu mekansal düzenleme asıl olarak, ilk 'prototip cami' örneği kabul edilmektedir. Hz. Muhammed'in Medine'deki evi, Peygamberin kamusal fonksiyonlarını yerine getirebileceği ölçülerde özel bir yaşam birimidir¹. Bu prototip cami düzeni, sonraki dönemlerde camilerin inşaa edilmesinde, mimarların uydukları kurumsal temeli oluşturmuştur².

Osmanlılarda Cami Mimarisi

Osmanlı Mimarisi, 1299- 1437 yılları arası Bursa Devrinde, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi cami anlayışının gelişme göstererek devam ettiği görülmektedir. Camilerde çok gözlü plan basitleştirilmiş ve üzerleri yan yana gelen kubbelerle örülmüştür. Bunun yanı sıra tek mekana geçiş çareleri aranmaya başlanmış, düz çatılar ve tekil sivri külahlar terk edilmiştir. XV. yy. 'ın ortalarına doğru Osmanlı Cami mimarisinde, tek ve büyük bir mekanın gerçekleştirilmesine yönelik önemli adım atılmıştır. Bu büyük ve merkezi mekan, aslında gittikçe genişleyen kubbe çaplarının ortaya koyduğu sorunların çözümü sonucunda elde edilmektedir. Yapıda varılmak istenen sonuç artık, mekanlara örtü sağlanması olmayıp, tasarlanan merkezi kubbenin tartışılmasıdır. Bunu sağlayan strüktür ne kadar rasyonel ve basit tasarlanırsa, sonuç o ölçüde mükemmel olmaktadır. Ana kubbenin çevresindeki örtülerin de katılımı ile caminin örtücü kabuğu altında strüktürün sağladığı bir mekan oluşmaktadır.

Osmanlı Mimarisinin temel birimi kubbeli "kare-küp" olmuştur. Tek kubbe; küçük çaplı camilerde gelişimini sürdürmüş, daha büyük satırlı camilerde tek kubbenin yetersiz olduğu görülmüştür. Bu aşamadan sonra yapılacak olan; temel birim kubbenin yardımcı elemanlarla desteklenerek cami iç mekanını büyütme olacaktır. Bu düşünceyle Osmanlı Camisi merkezileşerek, iç mekanın kubbe altında toplanması amaçlanmıştır³.

Edirne'de 1437 - 47 tarihleri arasında yaptırılan Üç Şerefeli Cami, Klasik Osmanlı mimarisinin başlangıcı olarak kabul edilebilir⁴. Merkezi plana doğru mekansal gelişim İstanbul'daki Bayezit Camisi'nde (1506) sonuca

götürecek bir adım daha atmaktadır. Kubbe çapı 18 m. olan cami, kendinden önce gelen bütün camileri mekan tesiri itibarıyla geçmektedir. Camide, büyük kubbenin çapının yerden yüksekliğine oranı, yanlardaki küçük kubbe çaplarının yerden yüksekliklerine oranına eşittir. Bu mekanın en belirgin özelliği yan hacimlerin tamamen ortaya açılmış olmalarıdır⁵. 1544 tarihli İstanbul Şehzade Camisi'nde, iç hacimde ve örtüde âzami bir genişleme isteği göze çarpmaktadır⁶. Şehzade Camisi'nde her şeyin kubbeye bağlı olduğu görülmektedir. Fakat kubbe her şey demek değildir. Altındaki mekanın örtüsüdür. Ondan ayrılmaz. Osmanlılar kubbeyi sadece kendi formu için alıp ona her şeyden müstakil olarak bakmamışlardır.



Şehzade Mehmed Camii / İstanbul

Mimar Sinan, Şehzade ve diğer yapılarının ardından Süleymaniye Camisi ile tekrar iki yarım kubbeli plan şemasına dönmektedir. Ortada bir kubbe, iki yanda yarım kubbeler, yanlarda değişik boyutlarda küçük kubbelerden oluşan caminin, geçmiş özümlemeleri de içerdği görülmektedir. Benzer biçimde anıtsal avlu organik olarak yapıya bağlanan minarelerle her şey bir bütünlük duygusu içinde ele alınmıştır. Strüktürde minareler ile bütünlüşmede piramidal görünüm en iyi şekilde sağlanmıştır.

Mimar Sinan'ın dini mimari alanda ulaştığı en büyük düzeyi gösteren Edirne Selimiye Camisi, beraberindeki medreseler, darülhadis, sıbyan mektebi ile bir külliye oluşturmaktadır. Sekiz ayağa oturan kubbe şeması, anıtsal ölçülere çıkarılmıştır.

Cami Mimarisinde Bugün

Bugün, son yarım yüzyılda yapılan camilerin niteliği, çağdaş cami mimarisinin önemli sorunların-



dan biridir. Geçmiş dönemlerin mimari üsluplarına öykünme,günümüz camilerinin önde gelen özelliğidir. Çağdaş üslupta cami tasarımlarının üretimindeki güçlükler, bugünün malzeme ve teknolojilerinin, caminin yapımında ya yanlış kullanımına ya da çoğu zaman yeni malzeme ve teknolojilerin hiç kullanılmamasıyla sonuçlanmasına neden olmaktadır.Türkiye’de çağdaş yapım teknolojileri ve malzemelerin gereğini yansıtarak yapılan cami sayısı son derece azdır. Bugün yapılan binlerce cami örneğinin hemen hepsi ya Osmanlı mirasının kötü kopyalarıdır ya da onların biraz indirgenip bozulmuş türevlerinden ileriye gidemeyen örnekleridir.

Mimari, bir toplumun kültürel yansıması ve şekilsel ifadesidir. Bir toplumda ne zaman karışıklık ve değerlerin tarifsizliği başlarsa,mimaride de hemen bunun yansımaları görülür. Nitekim Şenalp de, kendi kendini tekrar eden ve yenilemeyen bir kültürün yozlaşmaya ve nihayet yok olmaya mahkum olacağından bahseder.⁷

Mimarlık, yaşanan çağı yansıtan ve geleceğe atıfta bulunan bir aynadır. Geçmişî taklit ederek, günümüz malzeme ve teknolojilerini yok sayarak veya yanlış kullanılarak bugünü biçimlendirmeye çalışmak bir ‘acziyeti’ gösterir.

Camide, bugünden yarına zamanımızın mimarlığını oluşturmak biz mimarların mesleki etik sorumluluğudur. Bu da ancak eleştirel düşünce ve yeniliklere açık olmakla biçimlenebilir. Dolayısı ile temel hedef, tarihsel kalıpların aktarılması yerine, geçmişin özünden yararlanmak, günümüz teknolojisinin bizlere sunduğu malzeme strüktür olanaklarını değerlendirerek çağdaş sonuçlara ulaşmak,yarınları atıfta bulunabilmek olmalıdır.

Tasarlanması Güç Bir yapı: Cami

Bir mimari eser, Moshe Safdie için,her şeyden önce tasarlandığı hayatın bir ifadesi olmalı; kurguladığı programın ihtiyaçlarını tamamen karşıladığı gibi formu da,içerdiği farklı alan ve aktiviteleri yansıtmalıdır.Kentsel dünyada yoğun yaşama ihtiyacını karşılayacak yeni tasarımların her şeyden önce bulundukları çevreye duyarlı olması ve insanları bir araya gelmeye davet etmesi gerekir.Tüm yukarıda belirtilenler dikkate alındığında mimar için cami;tasarlanması güç bir yapıdır.

"Sinan'ın mükemmelliği"ne atfen, bazı kesimler "cami mimarisinin gelişiminde son nokta" olarak nitelemekte ve bir anlamda umutsuzluğa düşmektedir.Oysa Mies Van Der Rohe'nin mimari için, 'Ne dünün, ne yarının, sadece bugünün formu verilebilir' sözünü bilenler için umutsuzluğa düşmeye gerek yoktur. Sinan, Selimiye ile dünün formunu oluşturmuştur.Bizler bugünü yakalamalıyız. Frank L.Wright'a soruyorlar, "Sizin için en doyurucu başarınız hangisidir?" Wright; "Elbette bundan sonra inşa edeceğim bina" diyor.

Sinan bugün yaşasaydı ve bu soruyu sorsa idik tabi ki o da bugün için en doyurucu çalışma olarak ne Selimiye'yi ne de Süleymaniye'yi gösterecekti, bundan sonra inşa edeceği eserini ima edecekti. Bugün bu konuda hep biçime takılıyoruz. Bu konuda M.Ö 5000'de şair La Otze'nin sözünü unutmamalıyız.

-Binanın varlığı, duvar ile çatısı değil içinde yaşanan mekanlarıdır.

Bizlerde bugün ‘cami nasıl olmalıdır’ı düşünürken mekanı yok sayamayız. Bu cümlelerle ilgili olarak Toyokazu Watanabe’ nin sözü de önemli. Toyokazu Watanabe’ye göre mekanın ifade edilmesi ‘mekan his-



Selimiye Camii / Edirne



İhsaniye Camii / Konya



Ulu Cami / Konya, Tasarım: Murat Oral (M. İncesakal ile)



Egekent'te bir Cami / İzmit

si’ çok önemlidir. İç mekan daha doğrusu mekan her şeyden önce gelir. Dış görünüş arka plandadır.İnsanları duygulandırmak için dışa göre iç mekan daha etkilidir.İç mekanda anlatılmak istenen şeyler dış mekanda da anlatılabilirse daha iyi olur.İyi bir mimari mekan hissi oluşturabilirse, bu mekanın kimliliği aracılığıyla çağımızın insanına kutsal bi şeyler anlatılabilir.İyi mimar Tanrı'nın varlığını hissetmeli ve bu varlık için mekan tasarlamalıdır.⁸

Konunun mimari açıdan güçlükleri arasında bir diğer hususta konunun sosyo-kültürel boyutudur. Camiye giden, ibadet eden cemaat, cami kavramını beyinde biçimsel olarak somutlaştırmıştır. Oysa İslam'da şekil en son detaydır. İslam cami mimarisi için hiçbir şekilde form ile ilgili sınıflandırma getirmemiştir.

Şu sorulabilir. Kötü taklitleri eleştirmemiz doğal, peki iyi taklitleri nasıl değerlendirebiliriz? Osmanlı Klasik dönem Camisinin tümüyle benzerini, kopyasını, oran ve ritimleri ile aynı yapabilmeyi 500 yıl sonra dahi becerebilmeyi başarırız , o zamanda söylenecek bir söz



Şehzadebaşı Camii / İstanbul

olacaktır.O yapı ‘çağdaş’ olmayacaktır.Bugünün camisi öncelikle mimarca olmalıdır. Mimari kaliteden taviz vermemelidir. Bugünün teknolojisini imkanlarını kullanabilmeli, bugünün anlayışını yansıtabilmelidir

Maalesef yanlışlarımızı toplum olarak çoğu zaman sorunlar karmaşık hale ve içinden çıkılmaz bir hane hale geldikten sonra fark ediyoruz. Sorunların öncesinde sağlıklı, programlı, mantıklı düşünmüyoruz. Çoğu zaman işi işten geçtikten sonra kafa yormaya başlıyoruz. Bugüne kadar 80 bine yakın cami yapılmış,bir düzen içine konuya analitik yaklaşıp ‘Kalite oluşturmama’ sorununu bilimsel olarak etüt edememiştir.Tabuları kaldırıp konuyu irdeleyebilirsek sorunlar aşılabılır diye düşünüyorum. Kopya ve tiplleştirilmiş camilerle mimarlıkta yaratıcılığın tıkanıdığı bu dönemde aynı zamanda kitsch (bad taste:kötüyü beğenme, rüküşlük) camilerin çoğalması ve uygun ortamların oluştuğu söylenebilir.Geçmiş, ancak belirli değerleri ile analiz edilip, yeniden özgün bir sentezde kendini var ederek geleceğe aktarılabilir.

D İ P N O T L A R

1. Grabar 1988, 'İslam'da Dinsel Sanat:Cami', İslam Sanatının Oluşumu, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, s.107
2. Çubuk 2006, Cami Mekanının Tarihsel gelişimine Kısa Bir Bakış ve Büyük İstanbul Otogarı Cumhuriyet Cami, Büyük İstanbul Otobüs İşletmeleri A.Ş., Yayını s.105
3. 4. 5. 6.Kuban, 1958, Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü İTÜ Mirm. Fak. Yayını, Güven Basımevi İst.
7. Şenalp,M.H.,1976,'Kula',Lale dergisi,sayı:2,s.35.
8. Watanabe,Toyokazu,1993,'Atlantis'in Peşinde',Arredamento Dekorasyon,Sayı:1993/7-8,s.94-101.



İSTANBUL'DA SANAT MERKEZLERİ

Abdulkerim YATĞIN*

Bugünkü temelleri yaklaşık üç bin yıl önce atılan İstanbul, tarihinin her döneminde önemli bir yaşam ve sanat merkezi olmuştur. 324'te Doğu Roma'nın merkezi olan İstanbul, sonraki 1600 yılda üzerinde kurulan devletlere başkentlik yaparak yüzyıllarca siyasetin merkezi olmanın yanı sıra sanatın da başkentliğini yapmıştır. Bu beldeyi idare edenler burayı âdeta açık hava müzesi haline getirirken, İstanbul'dan ilham alan sanatçılar da sanatlarının zirve yapıtlarını İstanbul için saklamışlardır. Bugün İstanbul sokaklarında dolaşırken mimariden musikiye, resimden süsleme sanatlarına, heykelden mozaik süslemeye varıncaya kadar tarihin her dönemine ait onlarca sanatı müşahade etmek mümkündür. Tarihin getirdiği bu birikimle, gerek resmî kurumlara gerek özel girişimlere ait onlarca müzeyi, sanat galerisini, sanat ve kültür merkezini barındıran İstanbul, bugün de canlı bir sanat ve kültür merkezi olmaya devam etmektedir.

Kariye Müzesi



□ İstanbul'un Hafızaları: Müzeler İstanbul Arkeoloji Müzeleri

1891 yılında Osman Hamdi Bey tarafından İmparatorluk adına ülkemizde kurulan ilk müzedir. İhtiva ettiği bir milyonu aşkın eser ile ülkemizin en büyük müzesi olmasının yanında, dünyanın da en büyük ve önemli müzelerinden biridir. İstanbul Arkeoloji Müzeleri; Anadolu ve Mezopotamya'nın Yunan öncesi, Mısır ve Arap Yarımadası'nın İslâm öncesi çağlarına ait eserlerinden oluşan Eski Şark Eserleri Müzesi; 11-20 yüzyıl arası Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait eserleri ihtiva eden Çinili Köşk Müzesi ve asıl yapıyı oluşturan Arkeoloji Müzesi olmak üzere üç müzeyi bünyesinde barındırmaktadır. Arkeoloji Müzesi'nde İskender Lahdi, M.Ö. 1258 yılına ait Kadeş anlaşmasının orijinal metni, Roma İmparatorları heykelleri gibi Anadolu'nun dört bir yanından getirilen her biri sanat anlamında birer şaheser olan binlerce eser mevcuttur. Gülhane Parkı yakınında yer alan müze, ayrıca pek çok sergiye de ev sahipliği yapmaktadır.

Topkapı Müzesi

İstanbul fatihi II. Mehmed tarafından 1460-1478 tarihleri arasında Osmanlı sultanlarının ikametgâhı, devletin yönetim ve eğitim merkezi olarak yaptırılan Topkapı Sarayı, 1924 yılında müzeye dönüştürülmüştür. Müze içerisinde Osmanlı ve Avrupa gümüşleri, Avrupa porselenleri ve camları, İstanbul cam ve porselenleri, silahlar, saray hazinesi, bakır ve tombak eserler, Çin ve Japon porselenleri, padişah portreleri, padişah elbiseleri gibi her biri sarayda kullanılmış veya bulunmuş nadide eserlerden oluşan koleksiyonlar mevcuttur. Bunun yanında müzenin en önemli bölümünün kutsal emanetleri ihtiva eden koleksiyonun oluşturduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca müzede çeşitli sergiler de düzenlenmektedir.

Ayasofya Müzesi

Daha önce yapılanların yıkılması üzerine M.S. 6. yüzyılda İmparator Justinianos tarafından yaptırılan bugün-

Topkapı Sarayı



kü Ayasofya, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinin ardından fetih nişanesi olarak camiye, son olarak da 1934 yılında müzeye çevrilmiştir. Müze içinde tonlarca altın kullanılarak yapılan mozaiklerde altının yanı sıra, gümüş, renkli cam, pişmiş toprak ve renkli mermer gibi taş parçaları kullanılmış olup her biri şaheser niteliğinde yapıtlardır. Ayasofya camiye çevrildikten sonra da özel bir öneme sahip olmuş, İslâm sanatlarının en güzel eserleri ile süslenmiştir. Kazasker Mustafa İzzet'in yazdığı 7,5 metre çapındaki hat levhalar ise boyutu ile tek olma özelliğine sahiptir.

Kariye Müzesi

Edirnekapıda yer alan müze V. yüzyılda inşa edilmiş, defaatle yenilenmiş, en son hali ve içindeki mozaikler 14. yüzyılda yapılmış olup eşsiz bir değere sahiptir. Büyük kısmı bugüne ulaşan mozaik eserler ile âdeta resimli bir Hz. İsa ve İncil tarihi yazılmıştır. Fetihten sonra da kilise olarak kullanılan yapı, 1511'de Vezir Hadım Ali Paşa tarafından camiye çevrilmiş, 1945 yılında da müzeye dönüştürülmüştür.

İstanbul'da Ayasofya ve Kariye müzesi dışında Sultanahmet Camii'nin güneyinde, caminin külliyesi olan arasta içerisinde yer alan ve Bizans İmparatorluğu Büyük Sarayı'nın revaklı avlusunun kuzeydoğu bölümünde kısmen sağlam kalmış mozaik döşemeyi içine alacak şekilde yapılan Büyük Saray Mozaikleri Müzesi, Fatih-Çarşamba semtinde Bizans döneminde yaptırılan Pammakaristos manastır kilisesi (Fethiye Müzesi) benzer özelliklere sahip gezilmeye değer diğer yerlerdendir.

İstanbul İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi

Müze, Gülhane Parkı'nda, 2008 yılında açılmıştır. 9-17. yüzyılların bilimsel ve teknik gelişmelerini yansıtan astronomi, coğrafya, gemicilik, zaman ölçümü, geometri, optik, tıp, kimya, mineraloji, fizik, teknik, mimari ve harp tekniği vb. onlarca sahadaki eserler, asıllarına sadık kalınarak hazırlanmıştır.



Türk ve İslâm Eserleri Müzesi

Türk ve İslâm sanatı eserlerini topluca kapsayan ilk Türk müzesi olup, Süleymaniye Camii külliyesi içinde yer alan imaret binasında 1914'te "Evkaf-ı İslâmiye Müzesi" (İslâm Vakıfları Müzesi) adı ile ziyarete açılmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise "Türk ve İslâm Eserleri Müzesi" adını almış ve 1983 yılında bugün içinde bulunduğu Sultanahmet'teki İbrahim Paşa Sarayı'na taşınmıştır. Müzede, halı, el yazmaları ve hat sanatı, ahşap eserler, taş sanatı, keramik ve cam, maden sanatı ve etnografya bölümlerinde Türk ve İslâm sanatlarının en eski ve orijinal eserleri bulunmaktadır. Özellikle el yazmaları hat koleksiyonunda bulunun ilk İslâm devletleri dönemine ait Kurân-ı Kerîm yazmaları ve padişah fermanları müzeye ayrı bir değer katmaktadır.

Divan Edebiyatı Müzesi (Galata Mevlevîhanesi)

Mevlevîlik ve musiki üzerine eserler mevcuttur.

Milli Saraylar Daire Başkanlığına Bağlı Müzeler

Dolmabahçe Sarayı Müzesi

Sultan Abdülaziz tarafından yaptırılan saray aralıklarla da olsa Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yönetim merkezi olarak kullanılmıştır. Avrupa sarayları örnek alınarak inşa edilen yapıda, döneminin en görkemli sanatı yansıtılmıştır. Pek çok malzeme Avrupa'da özel olarak yaptırılmış, sarayın süslemelerinde İmparatorluğun altı asırlık tarihî ihtişamı yansıtılmaya çalışılmıştır. Saray, 1927- 1949 yılları arasında Cumhurbaşkanlığı makamı olarak kullanılmış, Gazi Mustafa Kemal burada vefat etmiştir. Günümüzde Dolmabahçe Sarayı'nın bütün birimleri restore edilmiş ve ziyarete açılmış bulunmaktadır.

Beylerbeyi Sarayı

Bugünkü Beylerbeyi Sarayı, Sultan Abdülaziz tarafından II. Mahmud'un ahşap sahil sarayı yıktırılarak 1861-1865 yılları arasında yaptırılmıştır. Saray genellikle yaz aylarında, özellikle de yabancı devlet başkanlarının ağır- lanmasında kullanılmıştır. Çoğunluğu Hereke

yapımı büyük boyutlu halı ve kilimleri, Bohemya kristal avizeleri, Fransız saatleri, Çin, Japon, Fransız, Yıldız vazoları görülmeye değer sanat yapılarının yalnızca bir bölümüdür. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra ölümüne kadar zorunlu ikametgâhı olması ile ayrı bir öneme sahip olan saray, bugün çeşitli sanat ve sergi etkinliklerine de ev sahipliği yapmaktadır.

Aynalıkavak Musiki Müzesi

Sultan II. Abdülhamid'in torunlarından olan Merhume Gevheri Osmanoğlu ve varislerinin, 1984 senesinde saz, nota ve taş plaktan oluşan koleksiyonlarını sergilenmek üzere Aynalıkavak Kasrı'na bağışlamasıyla temeli atılan mekân, III. Selim'in de yaşayıp besteler yaptığı bir yer olması hasebiyle musiki müzesine dönüştürülmüştür. Müzede pek çoğu tarihi özelliğe sahip musiki aleti, nota ve matbuat sergilenmektedir. Hasköy'de bulunan kasrın bahçesindeyse, özellikle yaz aylarında klasik Türk Sanat Müziği örneklerinin seslendirildiği Aynalıkavak Konserleri ile ulusal ve uluslararası nitelikte resepsiyonlar verilmektedir.

Yıldız Sarayı ve Şale Köşkü

Daha önce sarayın civarında yapılan yapılara ek olarak Sultan Abdülhamid döneminde yapılan binalarla Yıldız Sarayı adını almış, İmparatorluğun, bugün yerinde İstanbul Üniversitesi'nin bulunduğu Eski Saray, Topkapı Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı'ndan sonra- dördüncü yönetim merkezi haline gelmiştir. Bugün Yıldız Sarayı'nda çoğu Sultan Abdülhamid ile özdeşleşen Osmanlı dönemine ait eşyalar ve sanat eserleri sergilenmektedir. Yıldız Sarayı'nın bir parçası olan ve adını Fransızca "dağ evi" anlamına gelen "chalet" sözcüğünden alan Şale Köşkü, 19. yüzyıl Osmanlı mimarisinin en ilgi çekici yapılarından biridir. Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul'a gelişlerinde konaklaması için yapılan bölümle- riyle İmparatorun adıyla özdeşleşen Şale, Yıldız Sarayı yapılar grubu içinde bir "devlet konukevi" niteliği taşımaktadır. Zemin duvardan duvara yaklaşık 406 metrekarelik Türkiye'nin en büyük yekpare Hereke halısıyla kaplı, tavanı altın yıldız panolarla süslenmiş, duvarlarında büyük boy aynalar bulunan görkemli Tören Salonu, sedef kakma kapılı, süslemelerinde belirgin biçimde doğu etkileri görülen Sedefli Salon, tavanlarındaki manzara resimleriyle

ünlü Sarı Salon, çeşitli Avrupa ülkelerinden gelen değerli döşeme eşyası, birbirinden zarif çini sobaları, vazoları, görkemli ve oymalı yatak takımlarıyla çok sayıda salon ve oda, imparatorluğun son yıllarının ince beğenisine tanıklık etmektedir. Yıldız sarayı ve Şale Köşkü ulusal ve uluslararası sanat etkinliklerine de ev sahipliği yapmaktadır.

Çırağan Sarayı

Padişah III. Ahmed'in veziri Damat İbrahim Paşa'nın eşi Fatma Sultan için inşa ettirdiği yalı yıkılarak yeniden imar edilmiş, son olarak 1871 yılında Sultan Abdülaziz tarafından saray tamamlanmış, ancak bir kısmının yıkılan Mevlevihane üzerine bina edilmesi sebebiyle uğursuz sayılmış ve çok az bir süre yönetim merkezi olmuştur. 1909'da yanmış, 1930'larda bahçesi futbol sahası olarak kullanılmıştır. Tarihi saray 1992'de restore edilerek hizmete açılmıştır. Bugün otel olarak kullanılan bina pek çok ulusal ve uluslararası sanat etkinliklerine de ev sahipliği yapmaktadır.

Beylerbeyi Sarayı



Milli Saraylara bağlı bu merkezlerin yanında, Atatürk'ün bazı özel eşyalarının sergilendiği Florya'daki Atatürk Köşkü, çeşitli çocuk sanat atölyelerinin yer aldığı İhlamur Kasrı, Maslak kasırları gezilmeye ve görülmeye değer diğer bazı mekânlardır.

Genelkurmay Başkanlığı'na Bağlı Müzeler

Deniz Müzesi

Beşiktaş iskele meydanı Kaptan-ı Derya Barbaros Hayrettin Paşa türbesinin yanında bulunan ve Türkiye'nin denizcilik alanındaki en büyük müzesi olan İstanbul Deniz Müzesi, koleksiyonunda barındırdığı yirmi bin eserle alanında dünyadaki önemli müzelerden biridir. Müze Türkiye'de kurulan ilk askerî müzedir. Denizcilikle ilgili pek çok orijinal eserden oluşan koleksiyonlarının yanında müze kendi alanı ile ilgili pek çok sergiye de ev sahipliği yapmaktadır.

Havacılık Müzesi

1985 yılında ziyarete açılan 8 sergileme salonu bulunmaktadır. Müzede Cumhuriyet tarihi başta olmak üzere Hezarfen Çelebi'den günümüze havacılık tarihini anlatan maketler ve koleksiyonlar bulunmaktadır. Ayrıca müzede Türk Hava Kuvvetleri'nin kullandığı tek pervaneli uçaklardan, helikopter ve savaş uçaklarına kadar 43 adet uçak da sergilenmektedir.

Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı

Müze 1841'de Harp okulu olarak inşa edilen Harbiye'deki bina ve bahçesinde bulunmaktadır. Dünyanın en eski bandosu olan Mehter de Askeri Müze bünyesinde bulunmakta olup, müze çeşitli sanat faaliyetlerinin yanında sergilere de ev sahipliği yapmaktadır.

İstanbul'da Bulunan Özel Girişim Müzeleri

İstanbul Modern Sanat Müzesi

Kendini "Türkiye'nin sanatsal yaratıcılığını kitlelere ulaştırmayı ve kültürel kimliğini uluslararası sanat ortamıyla paylaşmayı amaçlayarak, disiplinlerarası etkinliklere ev sahipliği yapan bir müze" olarak tanıtan kurum, İstanbul'un en önemli modern sanat müzesidir. Müze, sanata yaptıkları katkı ile ön plana çıkan Eczacıbaşı ailesi tarafından 2004 yılında Karaköy'de kurulmuştur. Bünyesinde barındırdığı süreli ve sürekli sergi salonları, fotoğraf galerisi, video, eğitim ve sosyal programları, kütüphane, sinema, restoran ve tasarım mağazası ile çok yönlü bir hizmet alanı sunan müze, çocukların ve gençlerin görsel sanatlar alanında eğitilmesi amacıyla müze içinde ve dışında programlar yürüterek sanat eserlerinin sergilendiği bir mekân olmaktan öte bir sanat eğitim kurumu özelliği taşımaktadır.

İstanbul Oyuncak Müzesi

Şair-yazar Sunay Akın tarafından, Göztepe'deki beş katlı tarihî konağını bu iş için müzeye dönüştürmesiyle 2004 yılında kurulmuştur. Müzede şu an 4000'in üzerinde oyuncak sergilenmektedir. Müzede ayrıca çeşitli sergiler ve çocuklar için çeşitli sanat etkinlikleri yapılmaktadır.

Rahmi Koç Müzesi

Türkiye'de ulaşım, endüstri ve iletişim tarihiyle ilgili ilk önemli müzedir. 1944 yapımı Uluç Ali Reis Denizaltısı, 1952 İskoç yapımı Fenerbahçe gemisi, 1917 İskoç kamyon, 1898 Malden buharlı otomobil, 1866 yılında Birmingham'da Sultan Abdülaziz için üretilmiş saltanat vagonu, 1912 Prusya yapımı lokomotif, 1876 patentli, Thomas Edison tarafından yapılmış olan ve koleksiyonun en önemli parçalarından biri olan telgraf sistemi müzede sergilenen binlerce parçadan birkaçıdır. Müze Haliç kıyısındaki eşsiz manzarası ile pek çok sergi ve sanat faaliyetlerine de ev sahipliği yapmaktadır.

Sakıp Sabancı Müzesi

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul'da Boğaziçi'nin en eski yerleşimlerinden Emirgân'da yer almaktadır. Önünde bulunan Fransız heykeltıraş Louis Dumas'ın 1864 yapımı at heykelinden ötürü "Atlı Köşk" olarak da bilinmektedir. 2002 yılında ziyarete açılan Müze'nin sergileme alanları 2005 yılındaki düzenleme ile genişletilerek, teknik düzeyde uluslararası standartlara kavuşmuştur. Kabul ettiği kapsamlı uluslararası geçici sergileri, konservasyon birimleri, örnek eğitim programları, yapılan çeşitli konser, konferans ve seminerleriyle çok yönlü bir müzecilik ortamı sunmaktadır. Müze her biri birbirinden değerli hat, resim, arkeolojik ve taş eserler, mobilya ve dekoratif eserler koleksiyonlarına sahiptir.

Rezan Has Müzesi

2007 yılında Kadir Has Üniversitesi bünyesinde açılmıştır. Müzenin oluşturulduğu, tarihi 11. yüzyıla kadar giden, tamamen Bizans mimarisine sahip 24 kubbe ve 48 sütundan oluşan sarnıç başlı başına müzenin en önemli koleksiyonunu oluşturmaktadır. Müzede başta çocuklara yönelik sanat atölye çalışmaları olmak üzere çeşitli sergi ve sanat faaliyetleri düzenlenmektedir.

İstanbul PTT Müzesi

Eminönü Yeni Posta- ne'nin arkasında ve alt katında bulunmaktadır. Ulaştırma Bakanlığı İstanbul PTT Başmüdürlüğü yönetimindeki Müzede 1840'tan bu yana kullanılan Posta, Telgraf ve Telefon ve Pul olmak üzere üç ayrı koleksiyon sergilenmektedir.

Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Basın Müzesi

Çemberlitaş Divanyolu üzerinde bulunan müze İstanbul'un ünlü kültür ve sanat merkezlerinden biri olup Türkiye'nin tek basın müzesidir. Basın Müzesi'nin salonlarında basın teknolojisinin başlangıçtan bu yana geçirdiği evrimi izlemek olasıdır. Taşbaskı örnekleri, düz baskı makinesi, rotatif tipo entertip, prova tezgahları, giyotin, eski daktilolar, teleksler, telefotolar sergilenen eserlerden bazılarıdır.

Santralistanbul Müzesi

Eyüp'te bulunan Silahtarağa Elektrik Santrali'nin mü-

Santral İstanbul



zeye dönüştürülmesiyle 2007 yılında açılmıştır. Açıldığı günden bu yana 20'nin üzerinde ulusal ve uluslar arası sergiye ev sahipliği yapan müzeyi, 500 binden fazla kişi ziyaret etmiştir. Ayrıca Santralistanbul çeşitli festivallere, lansmanlara, konferanslara ve açık hava aktivitelerine de ev sahipliği yaparak uluslar arası pek çok önemli sanatçı ve düşünürü de bünyesinde ağırlamıştır. Müzede çocuklar gençler ve yetişkinler için eğitim ve atölye çalışmaları da yer almaktadır.

Borusan Kültür Sanat

Borusan Kültür Sanat (BKS) etkinliklerine 1997 yılında başlamıştır. Etkinliklerinin merkezinde Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası (BİFO) bulunan BKS, İstanbul'un iki yakasında her ay düzenli konserler vermenin yanı sıra BİFO üyelerinden oluşan Borusan Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü de klasikseverlerle buluşturmaktadır. Müzik odaklı çalışmalar kapsamında BKS bünyesinde bir müzik kütüphanesi ve çocuklara klasik müzik sevgisi uyandırmak amacıyla 2002'de kurulan Borusan Çocuk Korosu da yer almaktadır. BKS'ye bağlı ArtCenter, Beyoğlu'ndaki binasında sanatsal üretim sürecini halkın günlük yaşamının bir parçası haline getirerek herkesin yaratıcı enerjiyle bağ kurabileceğinin farkındalığını yaymak amacıyla İstanbullulara ve İstanbul'u ziyaret edenlere halka açık sanatçı stüdyoları aracılığıyla hizmet vermektedir.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı

İstanbul'da yapılan pek çok uluslar arası etkinliğin altında imzası olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 işadamı ve sanatsever tarafından Beyoğlunda kurulmuştur. İKSV her yıl gerek ulusal gerek uluslar arası onlarca etkinlik düzenlemektedir.

Sirkeci Garı TCDD Müzesi, Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Müzesi, Selimiye Kışlası'nda Florence Nightingale Müzesi, Beyoğlu'nda Galatasaray Üniversitesi Kültür ve Sanat Merkezi adıyla hizmet veren Galatasaray Müzesi; Hitit, Bizans, Urartu, Selçuklu dönemlerine ait eserlerin bulunduğu Türkiye'nin en önemli kişisel müzelerinden biri olan Haluk Perk Müzesi, 900 fotoğraf makinesinden oluşan Hilmi Nakipoğlu Fotoğraf Makineleri Müzesi, Beyoğlu'nda bulunan TÜRPAK'a bağlı Türker İnanoğlu Vakfı Sinema-televiyon, Tiyatro Müzesi Sanat Kitaplığı, Sarıyer'de bulunan arkeolojik ve Türk İslâm eserleri koleksiyonlarının ağırlıkta olduğu Sadberk Hanım Müzesi, Türkiye'deki Yahudi tarihine ışık tutan Karaköy'deki 500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi, Ural Ataman Klasik Otomobil Müzesi, tıp tarihimizin serencamını anlatan Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Müzesi İstanbul'daki onlarca özel müzeden bazılarıdır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne Bağlı Müzeler

Beyazıt Camii karşısında bulunan Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde yazma ve levha eserlerin yanı sıra, çeşitli malzeme üzerine (taş, cam, kumaş, maden) yazılmış eserlerin bulunduğu 277 adedi sergide olmak üzere toplam 3638 eser mevcuttur. Saraçhane'de Dülgerzâde Camii'nin karşısında bulunan Türk İnşaat Ve Sanat Eserleri Müzesi'nde ise taş kitabeler, mezar taşları, çiniler, ahşap eserler, ölçü aletleri, aydınlatma araçları, dekoratif inşaat malzemeleri, mimarî elemanlar, tuğralar, tavan süslemeleri, (ahşap ve alçı) rahleler, künde-kârî ahşap işçiliğinin ince üslubunu yansıtan eserler, madenî eserler, ölçme aletleri ile aydınlatma araçları, deve kuşu yumurtaları, buhurdanlar ve gülabdanlar bulunmaktadır.

Bankalara Ait Sanat Merkezleri

Osmanlı Bankası Müzesi

Osmanlı Bankası'nın Karaköy Bankalar Caddesi'ndeki eski genel müdürlük binasında kurulan Osmanlı Bankası Müzesi, Garanti Bankası'nın çatısı altında faaliyet gösteren Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nin bünyesinde yer almaktadır. Bankanın zengin arşivinden yararlanılarak, binada bulunan kasa dairelerinin içinde ve etrafında düzenlenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun merkez bankası, emisyon bankası ve hazine-darı olarak görev yapan Osmanlı Bankası'nın tarihine ışık tutan müzede bugün çeşitli sergi ve sanat etkinlikleri düzenlenmektedir.

Türkiye İş Bankası Müzesi

Müze kurulduğu günden bugüne, gerek kendi geçmişine, gerekse Türkiye'nin ekonomik gelişimine tanıklık eden bankacılık ve kurumsal yapı ile ilgili belgelerin, bankacılık süreçlerinin, iletişim araçlarının, fotoğrafların, resimlerin, reklam ve promosyon malzemelerinin, filmlerin güvenli bir ortamda saklanması, korunması ve gelecek nesillere aktarılması görevini yerine getirmektedir. Eminönü'de yer alan 1940'lı yıllardan beri ulusal resim sanatının örneklerini toplamaya başlayan Banka, Türk resminin pek çok önemli sanatçısının eserlerini koleksiyonuna katmış ve çağdaş Türk ressamlarının eserlerini biriktirmeyi sürdürmektedir.

Akbank Sanat

Beyoğlu'nda, Akbank'ın sanat merkezi olan Akbank Sanat 1993 yılında kurulmuştur. İstanbul'daki en aktif sanat merkezlerinden biri olan Akbank Sanat, yıl boyunca sergilerden modern dansa, film gösterimlerinden tiyatro-lara, klasik müzik resitallerinden caz konserlerine, pannelerden ustalık sınıflarına, söyleşiler, konferanslar, film gösterimleri ve konserlerle 700'ün üzerinde etkinlik organize etmektedir. Altı kattan oluşan genel merkezinde

sanat eğitimi ve atölyeleri ile sanata yön veren bir merkez konumundadır.

Yapı Kredi Kültür Sanat

İstiklal Caddesi'nde bulunan merkez kültür-sanata dair çok yönlü bir hizmet sunmaktadır. Merkezde Vedat Nedim Tör'ün adını taşıyan Müze, esas olarak bankanın sahip olduğu koleksiyonların bilimsel açıdan değerlendirilmesi ve sergilenerek ülke kültür hayatına katkıda bulunmasını sağlamak amacıyla 1992 yılında kurulmuştur. Banka'nın 1950'li yıllardan itibaren oluşturduğu sikke, işleme, kumaş, yazma, tombak, tesbih, karagöz oyunu koleksiyonlarının yanı sıra başka koleksiyonların eserleri de konulu bütünlük içinde dönüşümlü olarak sergilenmektedir. Müze'nin Kazım Taşkent Sanat Galerisi, açıldığı 1964 yılından bu yana ülkemizde hiç kesintisiz sergi düzenleyen tek galeridir. Sermet Çifter Salonu sinemadan tiyatroya, plastik sanatlardan grafik sanatlara, müzikten edebiyata kadar hayatı kuşatan her alanda, büyük kalabalıkları olduğu kadar küçük toplulukları da ilgilendiren etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır. Merkezi tamamlayan Sermet Çifter Kütüphanesi, 2000'i yazma olmak üzere yaklaşık 80.000 yapıt, başvuru yayınları ve süreli yayın koleksiyonundan oluşmaktadır.

Yerel Yönetimlerin Sanata Katkısı

İstanbul'un bir sanat merkezi olmasında, kişisel çabaların yanında özellikle belediyelerin katkısı göz ardı edilemez. Belediyelerin gerek kendi bünyesindeki kuruluşlar gerekse destek verdikleri etkinlikler sanata ve sanatçıya olumlu katkı yapmaktadır. İstanbul ilçe belediyelerinin tamamına yakınında mevcut sanat ve kültür merkezleri sanata ve sanatçıya katkı sağlamaktadır.

Kültür A.Ş.

1989 tarihinde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi bünyesinde kültür, sanat ve turizm hizmetleri sunmak üzere kurulmuş ticarî amaçlı bir anonim şirkettir. Kurumun bünyesinde bulunan ve 2003 yılında açılan Miniaturk-Minyatur Türkiye parkı -1/25 ölçekli- Türk-Osmanlı coğrafyasından 120 sabit eserin sergilendiği bir açık hava müzesidir. Kristal cam, ışık ve yüksek lazer teknolojisini tarihle buluşturan üç boyutlu dünyanın ilk ve tek kristal müzesi "Kristal İstanbul" yine burada bulunmaktadır. Gerek sergi salonu gerek sahnesi ile neredeyse her gün bir sanat etkinliğinin yer aldığı Cemal Reşit Rey, Kültür A.Ş.'ye bağlı diğer bir birimdir. Kuruma bağlı bir diğer müze de İstanbul'un fethinin âdeta yeniden yaşandığı, 38 metre çaplı bir yarım küre üzerine yapılmış, 2350 metrekarelik, on bin figürün bulunduğu resmiyle dünyanın en büyük ve ilk tam panoramik müzesi Panorama 1453'tür. Şiir, dans, konser gibi pek çok

sanat etkinliğine ev sahipliği yapan büyüleyici atmosferi ile Yerebatan Sarnıcı Kültür A.Ş.'nin sanat etkinliklerinde kullandığı bir başka mekandır.

İSMEK (İstanbul Sanat ve Meslek Edindirme Kurs-ları)

Yolculuğuna 1996 yılında 3 kurs merkezi ve 3 branşta 141 kursiyerle başlayan İSMEK, bugün 228 kurs merkezinde 150 branşta yaklaşık iki yüz bine yakın İstanbulluya ücretsiz sanat ve meslek eğitimi vermektedir.

İslâm Sanatları Merkezleri

Klasik Türk Sanatları Vakfı

2008 yılında Üsküdar'da kurulan vakıf, hat, tezhip, minyatür, ebru, cilt, çini, kalemişi, sedef kakma, naht, katı, künde-kârî, edirnekârî gibi branşlarda her biri kendi alanında uzman hocalar tarafından akademik bir sistemle eğitim vermektedir. Vakıf Türk İslâm sanatları ile ilgili pek çok sergi ve sanatsal faaliyete imza atmaktadır.

Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı

Çemberlitaş'ta bulunan vakıf 40 yıllık mazisiyle tarih kültür ve sanat konusunda önemli bir konuma sahiptir. Vakıf hat, ebru, tezhip, musiki gibi çeşitli alanlarda kurslar düzenlemekle beraber, İslâm sanatları ile ilgili yayınları ve düzenledikleri ilmi toplantılarla sanata yön vermektedir.

Caferağa Medresesi Uygulamalı El Sanatları Merkezi

Sultanahmet'te Türk Kültürüne Hizmet Vakfı tarafında 1989 yılında kurular merkezde ebru, hat, tezhip, minyatür, mozaik, takı, resim, porselen desenleme, kuyumculuk, seramik vb. alanlarda bugüne kadar on bin civarında öğrenci eğitim görmüştür. Vakfa bağlı Caferiyye Tekkesi de restore edilerek Türk El Sanatları Galerisi olarak hizmete açılmıştır.

Küçükayasofya Camii ve Çevresi

Yakın tarihe kadar gözden ırak kalan mekân son dönemde Klasik İslâm Sanatları icra eden sanatçıların çabasıyla tezhip, ebru, hat, minyatür gibi sanatların icra edildiği geleneksel el sanatları merkezi haline getirilmiştir.

Hatime

İstanbul'da hizmet veren sanat merkezleri elbette sadece bunlar değildir. İsmi sayamadığımız daha onlarca sanat alanında faaliyet göstermektedir. Bu verdiğimiz liste bile İstanbul'da sanatın ne denli çok alanında, ne denli çok sayıda kişi ve kurumca bir şeyler yapıldığını göstermektedir. Bundan dolayı denebilir ki; kültür ve sanat başkentimiz olan İstanbul, sanatın icra edildiği ve yaşandığı yerdir. ■

TÜRKLERDE DEFİN OLGUSU VE İSTANBUL PADIŞAH TÜRBELERİ

Hayrullah CENGİZ*

Türkistan'da İslâm öncesi Türk kurganlarında/mezarlarında yapılan kazılar ve arkeolojik araştırmalar, Türklerin çok köklü ve zengin bir ölü gömme âdetine sahip olduklarını ortaya çıkarmıştır.

□ Giriş

İslâm öncesi Türkler'de cesedin kurgana gömülmeden evvel çadırdaki bekletildiği ve ilk törenin çadırdaki yapıldığı da bilgilerimiz arasındadır. Kurganların mimari yapısı ve iç düzeninin de bir ev gibi düzenlendiğini bilmekteyiz. Kurganlar, Türkler arasında yerleşik hayatın daha da yaygınlaşmasıyla birlikte bilhassa şehirlerde ve önemli mezarlıklarda ortaya çıkan türbe mimarisinin nüvelerini teşkil etmeleri bakımından önemli gözükmektedir.

Çadır ve kurgan/mezar mimarisinin, İslâm öncesi Türkler'deki kozmolojik tasavvurlar ve dinî inançlar ile bağdaştırıldığı, yapılan bazı bilimsel çalışmaların bir neticesidir. Her şeyden evvel mesken olarak kullanılan çadır (özellikle yurt tipi çadırlar) bir mikrokozmos sayılıyordu. Çadırın kubbe kısmının göğü, keregelerden meydana gelen gövdesinin yeri simgelediği, tepedeki ocak açıklığından aşağıya inen düşey doğrultu veya ana direk ekseninin Dünya'nın eksenini sayıldığı, yine aynı araştırmacıların görüşüdür. Bu itibarla bilhassa yurt tipi çadır biçiminin Türkler'in İslâmiyet'i kabulünden sonra bir kısım kümbet ve türbelerde çok etkili olduğu artık genel bir kanaat haline gelmiştir. Bununla beraber kümbet ve türbelerin bütünü üzerinde çeşitli kültür ve medeniyetlerin etkisi olduğu da inkâr edilemez.

Türk İslâm mimarisinde kümbet ve türbe inşasına geçiş ise birdenbire olmamıştır. Kümbet ve türbeler yapılmaya başlanırken kurganların inşaa faaliyeti de henüz devam ediyordu.

İlk Türbeler ve Anadolu'ya Geçiş

Anadolu öncesi İran, Azerbaycan ve Horasan'da çok sayıda inşa edilmiş türbe, biçim ve bezemeleriyle Anadolu'dakilere öncülük edecek nitelikte olgun ve gelişmiş örneklerdir. Karahanlı dönemindekiler (840-1212) daha çok "kubbeli kare" diyebileceğimiz örnekleri oluşturlarsa da Büyük Selçuklular zamanında yapılanlar, künbede dediğimiz "kulesel mezar"lardır. Bunların öncüsü ve önemli örnekleri İranlı Türk hanedanları dönemine aittir. Kubbeli karenin en dikkat çeken örneği Kubbetü's-Süleybiye'den (862) sonra ikinci en eski türbe olan İsmail Sâmânî Türbesi'dir (907-908). Bu tipin önde gelen bir başka örneği onuncu asrın sonlarından kalan, aidiyeti tartışmalı, Özbekistan Tim'deki Arap Ata Türbesi'dir (978). Belki de bir hanım türbesi olması sebebiyle çok süslü ve yanlarında iki minaresi olan Kırgızistan Talas'taki Ayşe Bibi Türbesi (1068) ile

Özbekistan Özkent'teki yanyana dizili, farklı tarihlerde inşa edilmiş üç türbe bu tipin diğer önemli örneklerini oluşturur. Kubbeli karenin abidevi örneği, Türkmenistan Merv'de bulunan muhteşem Sultan Sencer Türbesi'dir (1157).

11. asrın ilk dönemlerinden itibaren kulesel mezar, kubbeli kareye tercih edilen bir türbe tipi olarak yaygınlaşmaya başlar. 1006-1007 tarihli Künbed-i Kâbus, bu tipin çarpıcı bir örneğidir. Damgan'daki Burc-i Mihmandust (1097) ile Rey'deki Burc-i Tuğrul (1137) türbelerinin mimarlarının Künbed-i Kâbus'tan ilham aldıkları tartışma götürmez. Fakat bu tipin iki müstesna yapısı, Nahcivan'da bulunur. Bunlar, 1162 tarihli Yusuf bin Ku-seyr Künbedi ile 1187 tarihli Mümine Hatun Türbesi'dir. İkincisi sadece Selçuklu mimarisinin değil, Türk türbe mimarisinin de bir şaheseridir. Bu üstün mimarî deneyimin Anadolu'daki gelişimi, İran ve Azerbaycan'dakinden daha az olmayacaktır.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi

Selçuklular çağında Anadolu'da yeni bir coğrafyada, farklı hususiyetlerle şekillenen türbeler, ana biçimleriyle İran ve Azerbaycan'daki örneklerinin bir uzantısı ve İran Türk hanedanları türbe mimarî geleneğinin bir devamı olmuştur. İran coğrafyasının büyük boyutlu türbeleri Anadolu'da tercih edilmemiştir. Aynı şekilde İran'ın inşa ve süs malzemesi olan tuğla da, Anadolu'da bölgesel ve kısmi olarak kullanılmış, bütünüyle tuğla yapılar sınırlı sayıda kalmıştır. Bunda hiç şüphesiz coğrafya, iklim ve Anadolu topraklarının vermiş olduğu imkânlar büyük etken olduğu gibi, buradan gelip geçmiş kültür ve medeniyetlerin de katkısı bulunmaktadır.

Selçuklu türbeleri genellikle biri mezar katı (cenazelik-serdab), diğeri ziyaret ve dua odası diye isimlendirilebileceğimiz kat olmak üzere iki kattan oluşmaktadır. Dış görünüşü bakımından kare plandan çokgenli veya dairevi gövdeye geçiş meydana gelmiştir. Ziyaret ve dua yeri olan ikinci katta, medfun şahsın sembolik bir sandukası ve bazen de bir mihrab bulunur. Selçuklu türbeleri, bir kaide üzerine yükselen değişik formlara sahip çokgen veya dairevi gövdenin ehrami veya konik bir külahla örtülmesinden ibaret düşey yapılardır. Bununla birlikte kubbe ile örtülü türbeler ile Anadolu'da ortaya çıkan "eyvan türbe" denilen tonoz örtülü yatay tipleri de mevcuttur.

Anadolu Selçukluları döneminde Konya, Erzurum, Kayseri, Niğde, Sivas, Diyarbakir, Amasya, Tokat,



Fatih Sultan Mehmed Türbesi Foto:Ali Ziyrek

Erzincan gibi vilayetlerimizdeki bir çok türbemiz genelde yukarıda tanımladığımız nitelikler içinde kalmıştır.

Anadolu Beylikler dönemi türbeleri, bir yandan Selçuklu türbe mimarî geleneğine bağlı ve ona mahsus tipolojileri tekrarlarken öte yandan yeni denemelerle bir farklılaşımı

da bünyelerinde taşırlar. Orta ve Doğu Anadolu'da hâlâ tercih edilir olmakla birlikte külâh Batı'da yerini büyük ölçüde kubbeye bırakmıştır. Yapı boyutları küçüldür, sadelik yeğlenir. Beşgen, altıgen gibi yeni formlar, baldaken türbeler gibi yeni tipler denenmiştir. Bizans/Roma etkili taş-tuğla almaşık duvar, kirpi saçak ve pendentif bilinen türbe mimarlık teknolojilerine eklenmiştir

Bu yenilik ve değişiklikler, 16. asır klasik Osmanlı türbe mimarisinin hazırlayıcısı olacaktır.

Osmanlı Türbeleri

Osmanlılar döneminde, kısa zamanda gelişen ve yeni bir yapı üslubuna kavuşan Osmanlı türbeleri, daha fazla İznik, Bursa ve İstanbul şehirlerinde toplanmıştır. Anadolu Selçuklu sanatında görülen kesme taş süslemeleri, bu dönemde daha da geliştirilmiş, gövdeye ve kubbe kasnağına pencereler açılmış, kapı ve pencere üzerindeki süslemelere itina gösterilmiştir. Bir yandan da çini ve mozaiklerle çeşitli süslemeler yapılmıştır. Bu işçilikte boya da yer almıştır. Türbenin dışına olduğu gibi içine de önem verilmiş, içte ve dışta duvar süslemelerine yer verilmiştir. Osmanlı devrine ait türbelerin en güzel ve zengin örnekleri şüphesiz ki Bursa ve İstanbul'dadır.

Pek tabii ki Bursa ve İstanbul'da bulunan en ihtişamlı türbeler Osmanlı hanedanı mensuplarına aittir. Osmanlı hanedan türbelerinden Bursa'da bulunanların çoğu taş-tuğla sıralarının dönüşmesiyle yapılmıştır. İstanbul'dakiler ise kesme taş veya mermer kaplamaya sahiptirler. Devletin iktisaden en müreffeh devrini yaşadığı XVI. asırdan itibaren türbelerin cepheleri geniş mermer levhalarla kaplanmaya başlamıştır. Genellikle kemer örgüleri iki renkli taşın dönüşmesiyle gerçekleştirilmiş olup bazı yapılarda renkli taş kakmaya da yer



verilmiştir.

Türbeler dış cephe de ekseriyetle sade olup, süslemede aşırılığa gidilmemiş, kapı ve pencerelerin etrafı silmelerle çerçevelenmekle yetinilmiştir. Buna karşın, iç mekân çoğu kere kalem işleriyle, çinilerle, yazı kuşakları ve madalyonlarla zenginleştirilmiştir. Sedef, bağa, fildişi kakmalı ahşap kapı ve pencere kapakları işçilikleriyle bu zenginlikleri ziyadeleştirmişlerdir.

İstanbul Padişah Türbeleri

İstanbul'daki bütün Osmanlı hanedanı türbelerini burada özet olarak bile anlatmak bu yazının sınırlarını çok zorlayacağından, sadece İstanbul'daki padişah türbelerine -ne yazık ki muhtasar ama önemli bilgilerle- yer vermeye çalışacağız.

Osmanlı Devleti'ni yöneten 36 padişahın 6'sı Bursa'da defnedilmiştir. Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdâvendigâr, Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed ve II. Murad kendi isimleriyle anılan türbelerde medfundurlar.

Son padişah Sultan Vahideddin'in mezarı ise Suriye'de Şam'daki Süleymaniye Külliyesi'nin içinde yer almaktadır.

Kolayca tahmin edilebileceği gibi İstanbul'daki ilk padişah türbesi Fatih Sultan Mehmed'e aittir. Fatih Camii'nin kible yönünde yer alan türbe, padişahın 1481 tarihindeki vefatından sonra, mezarının üzerine yapılmış, 1766 depreminde yıkılan türbe Sultan III. Mustafa tarafından Mimar Mehmed Tahir Ağa'ya yeniden inşa ettirilmiştir.

Türbe on kenarlı, önünde sütunlar üzerinde geniş ve çok müzeyyen bir giriş saçağı bulunan bir yapıdır. Tamamen mermer kaplı olan türbenin köşeleri pilastrlar halindedir. Her kenarında iki sıra pencereleri pirinç kafeslerle örtülüdür. Yuvarlak kemerli kapısının üstünde Besmele bulunmaktadır. İç tarafında Yesârî Esad Efendi tarafından celi ta'likle yazılmış kitabesinde saçağın 1784'te Sultan I. Abdülhamid tarafından yaptırıldığı yazılıdır. Sandukasının şebekesi gümüşten mamuldür. Pencerelerin üstünde Abdülfettah Efendi'nin eseri olan

İslâm öncesi Türkler'de cesedin kurgana gömülmeden evvel çadırdaki bekletildiği ve ilk törenin çadırdaki yapıldığı da bilgilerimiz arasındadır. Kurganların mimari yapısı ve iç düzeninin de bir ev gibi düzenlendiğini bilmekteyiz. Kurganlar, Türkler arasında yerleşik hayatın daha da yaygınlaşmasıyla birlikte bilhassa şehirlerde ve önemli mezarlıklarda ortaya çıkan türbe mimarisinin nüvelerini teşkil etmeleri bakımından önemli gözükmektedir.

Fetih Sûresi'nin ilk beş âyeti mevcuttur. İçeride girişin sağ tarafındaki levhada Abdülhak Hamid Tarhan'ın kaleme aldığı ve Hacı Kâmil Akdik'in hattıyla "Merkad-ı Fatih'i Ziyaret" adlı şiir bulunmaktadır. Fatih Sultan Mehmed Han bu türbede tek başına yatmaktadır.

İstanbul'da ikinci

olarak yapılan padişah türbesi, Sultan II. Bayezid'e aittir. Kendi yaptırmış olduğu Bayezid Camii'nin kible yönüne defnedilen Sultan II. Bayezid'in türbesi, vefatından sonra oğlu Yavuz Sultan Selim tarafından, Mimar Hayreddin'e inşa ettirilmiştir (1513).

Bu türbe sekiz kenarlı ve önünde mermer sütunlar üzerinde bir saçağa sahip, kesme taştan kubbeli bir yapıdır. Derin ve zengin silmelerin araları yeşil ve kırmızı taşlarla tezyin edilmiştir. Türbenin içinde, altta yer alan pencereler düz atkılı ve mermer söveli olup her birinin değişik örnek gösteren çatma tarzında hazırlanmış ahşap kanatları mevcuttur. Bu kanatların üst kısmında dikdörtgen çerçeveler içinde Rumîlerle süslenmiş âyetler, hadisler, dualar ve kelâm-ı kibarlar yazılmıştır. İstanbul'un büyük depremlerinden olan 1894 zelzelesinden sonra yapılan tamir ve bezemelerde görülen siyah renkteki rokoko süslemeler ve manzara resimleri göstermektedir ki, restorasyon, maalesef için ehli tarafından yapılmamıştır. Sultan II. Bayezid'in sandukası üzerindeki müzeyyen pûşidede merhum sultanın ismi ve unvanı, saltanat müddeti ve vefat tarihi işlenmiştir. Sandukanın etrafı ise sedef işli ahşap şebeke ile çevrilmiştir. Türbede Sultan II. Bayezid Han tek başına yatmaktadır.

Oğlu Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırılan Yavuz Sultan Selim türbesi, İstanbul'da inşa edilen üçüncü padişah türbesidir. Kanuni, babasının ruhunu tazîz için, bugün Yavuz Selim denilen ve Haliç'e bakan dik yamacın üzerinde onun adına 1522'de bir cami, iki tarafından dörder odalı iki tabhâne ile mektebini ve türbesini, Azerbaycanlı Acem Ali'ye inşa ettirmiştir. Caminin kiblesi önünde bulunan türbe, sütunlu giriş saçağı altındaki giriş kapısının iki tarafında devrin en güzel sarı, yeşil, mavi renkli çini panoları mevcuttur. Bunlar-



dan birinin üzerinde 929/1522 tarihli, karaların ve denizlerin hâkimi, Arap ve Acemin Sultanı ve "hâmî'l-haremeyni-ş-şerifeyn" "Sultan oğlu Sultan Bayezid Han oğlu Selim Han oğlu Süleyman Han emriyle" yapıldığı yazılıdır.

Türbe sekizgen planlı, tamamen kesme taştan inşa edilmiş olup

klasik Osmanlı üslubundadır. Mekânı dıştan yivli bir kubbe örter. Türbenin dışında, ön kısmında dört yuvarlak sütuna dayanan kemerler üzerinde düz saçaklı, üç gözlü revak yer alır. Revak sütunlarından baştakiler yeşil, ortadakiler pembedir. Muhteşem bir künde-kârî cümle kapısından içeriye girildiğinde türbenin iç süsleme bakımından zenginliğine şahit olunur. Kubbenin tam ortasında girift şeklinde yazılmış Ra'd Sûresi'nin üçüncü âyeti bulunmaktadır. Bu türbede de Fatih Sultan Mehmed Türbesi'nde olduğu gibi yine Abdülhak Hamid Tarhan'a ait olan ve Hacı Kâmil Akdik'in hattıyla "Kabr-i Selim-i Evvel-i Ziyaret" isimli şiir yer almaktadır. Sandukanın üstünde Kâbe örtüsü var olup, sandukanın etrafı sedef kakmalı ahşap şebeke ile çevrelenmiştir. Yavuz Sultan Selim Han bu türbede tek başına yatmaktadır.

Yavuz'un türbesini nasıl oğlu Kanuni inşa ettirmişse, Kanuni'nin türbesini de oğlu Sultan II. Selim Han yaptırmıştır (1566). Kanuni'nin kendi inşa ettirdiği Süleymaniye Camii'nin kible yönünde bulunan türbe, Süleymaniye külliyesinin de mimarı olan Mimar Sinan'a aittir. Türbe sekizgen planlı, kesme taştan inşa edilmiş, etrafını çepeçevre dolanan revakı ve içte sekiz sütuna oturan iç kubbesiyle o güne kadar yapılmış olan türbelerden çok farklılık arz eder. Revak her cephede renkli beş sütunla taşınır. Türbenin girişinin tam üstünde, Mevlevî sikkesi şeklinde kesilmiş olarak duran Hacerü'l-Esved taşı yer almaktadır. İstanbul'da bir diğer örneği ise sadece Şehid Sokollu Mehmed Paşa Camii'nde bulunmaktadır. Kapı kanatları kabartmalı ve fildişi kakmalıdır. Kapının üzerinde Kelime-i Tevhid yazılmıştır. Kapının iki yanı türbenin içi gibi 16. asır İznik çinileri ile süslüdür. İçeride yer alan abanozdan yapılmış ve fildişi kakmalı iki dolabın ahşap kapakları, devrin en güzel ahşap işçiliği örneklerinden-

Pek tabii ki Bursa ve İstanbul'da bulunan en ihtişamlı türbeler Osmanlı hanedanı mensuplarına aittir. Osmanlı hanedan türbelerinden Bursa'da bulunanların çoğu taş-tuğla sıralarının dönüşmesiyle yapılmıştır. İstanbul'dakiler ise kesme taş veya mermer kaplamaya sahiptirler. Devletin iktisaden en müreffeh devrini yaşadığı XVI. asırdan itibaren türbelerin cepheleri geniş mermer levhalarla kaplanmaya başlamıştır.

dir. Sultan Süleyman Han sedef kakmalı ahşap şebekesinin içinde, gök kubbeyi andıran ve yıldızlar gibi ışıltıya nakişli kubbenin altında yatmaktadır. Türbede Kanuni Sultan Süleyman'ın yanı sıra yirminci Osmanlı padişahı II. Süleyman ile yirmi birinci Osmanlı padişahı II. Ahmed de medfundur.



sanduka mevcuttur. Sultan II. Selim'in Nurbanu Sultan'dan olan oğlu Sultan III. Murad'ın türbesi ise İstanbul'daki altıncı padişah türbesi olarak Ayasofya Camii'nin avlusunda olup, babasının türbesi ile yanyanadır. Sultan III. Murad'ın vefatından sonra oğlu Sultan

III. Mehmed tarafından yaptırılmıştır (1599). Mimarlığını önce Davud Ağa, onun vefatı üzerine başmimar olan Dalgıç Ahmed Ağa üstlenmiştir. Türbe altıgen plan şemasına sahip ise de, revakın yerleştirildiği kenarın iki ucundaki kırılmalardan dolayı ortaya çıkan kenarlarla bozuk sekizgene dönüşmüştür. Tasarım şeması bakımından Kanuni Sultan Süleyman ve Sultan II. Selim türbelerindeki çift konstrüksiyonlu şemanın altıgen altyapı üzerine uygulanmış bir varyantıdır. Türbeye kırmızı porfir sütunlar üzerinde üç kemerli giriş saçağı altından giriş yapılır. Kapının iki yanında muhteşem çini panolar mevcuttur. Ahşap kündekâri kapısı sedef ve fildişi kakmaları, bu türbenin inşasını tamamlayan büyük usta Mimar Dalgıç Ahmed Ağa'ya aittir. Lâle biçiminde kırmızı beyaz taşlarla örülmüş kemer üzerindeki kitabe yeri boştur. Türbe içte de dıştaki kenar sayısını tekrarlar. Çift kubbe ile örtülü olan yapıda iç kubbe, köşelerin önüne yerleştirilen mukarnaslı başlıklı mermer sütunlara dayandırılan sivri kemerlerle taşınırken, sekilerle belirlenmiş bir galeri ortaya çıkmıştır.

İç mekânda, alt pencerelerin aralarına değişik çini panolar alternatif olarak yerleştirilmiş olup üst kısmında da tepelik desenli çinilerin taçlandığı çini âyet kuşağı yer alır. Kuşakta beyaz renkli sülüs hat ile Mülk Sûresi'nin tamamı yer alır. Kubbeye geçiş bölgesinde de celî sülüs hat ile, merkezde düğümlenir şekilde istiflenmiş Esmâ-i Hüsnâ'nın tamamını içeren çini madalyonlar kullanılmıştır. Bu yapı için özel olarak tasarlandığı anlaşılan çini süslemelerde uygulamanın da çok başarılı olduğu, işin uzmanlarının ortak görüşüdür. Kubbeye ise Fatih Sûresi istiflenerek yazılmıştır.

Türbede padişah olarak sadece Sultan III. Murad Han medfundur. Bunun haricinde hasekisi ile birlikte hanedandan toplam elli şahıs burada yatmaktadır.

Osmanlı yönetim usulünde önemli bir yer tutan şehzadelerin sancağa gönderilmesi işi Sultan

Sultan Birinci Ahmed'den bize miras olarak "İstanbul'un ufkuna bir Anka kuşu gibi oturan" muhteşem Sultan Ahmed Külliyesi kalmıştır. Ayasofya'nın karşısında bugün de "... bir mukayese unsuru gibi" dikilen bu abidevi yapının bânisi Sultan Birinci Ahmed'in türbesi, külliye'nin Ayasofya'ya bakan cephesinde yapılmıştır.

Türbede padişah olarak sadece Sultan II. Selim Han bulunmakla beraber, onun şehzadeleri, kızları, hasekisi ile diğer hanedan mensuplarıyla beraber kırk bir

III. Mehmed ile birlikte son bulmuştur. İşte bu padişah Ayasofya Camii avlusundaki üçüncü padişah türbesine, İstanbul'da ise adına türbe yaptırılan yedinci padişah olma hususiyetine sahiptir. Vefatından sonra bugünkü türbe alanına önce mezarı yapılmış ve büyük ihtimalle mezarı yine türbe inşası belli bir seviyeye gelene kadar çadır içinde bırakılmıştır. Türbesi oğlu Sultan I. Ahmed tarafından Dalgıç Ahmed Ağa'ya yaptırılmıştır (1608-1609).

Sultan III. Mehmed türbesi babası ve dedesinin türbelerindeki sistemin ufak tefek değişikliklerle tekrarı gibidir. Dalgıç Ahmed Ağa burada sekizgen bir plan ve çift kubbeyi tercih etmişse de iç kubbe yine sekiz sütun üzerindedir. Tamamen mermer kaplı olan yapının köşelerinde sütunçeler saçakta mukarnaslı bir silmeye kadar ulaşır. Üç bölümlü giriş revakı yanlarda sonradan eklenmiş olan ve içlerinde hanedandan bazı kabirler bulunan birer oda daha bulunmaktadır. İçerideki sekiz sütun küçük kemerlerle dış duvarlara bağlanmıştır.

Türbenin içinde Cuma Sûresi, pencerelerin üstünde lacivert bir zemin üzerinde beyaz celî sülüsle yazılmış çini bir kuşak halinde dolaşır. Hattat Mehmed'e ait olan bu celî sülüs hat, padişah türbeleri içinde hattat imzası taşıyan en eski kuşak yazıdır. Daha yukarıda sekiz aslan göğsünde İsm-i Celâl, İsm-i Nebî ve Çihâr Yâr'in isimleri, kubbedeki esmâ-i hüsnâ ve diğer âyet-i kerîmeler ve rûmîli ve hatâyîli çiçek demetleri, kubbenin o harikulade güzelliğini tamamlamaktadır.

İç kubbenin belirlediği alanda on dört sanduka bulunmakta olup en öndeki Sultan III. Mehmed Han'a aittir. Sonradan türbe haline getirilen yan mekânda ise yine hanedan mensupları yatmaktadır.

Sultan I. Ahmed, 14. Osmanlı padişahı olarak 14 sene hükümdarlık yapmış ve 28 yaşında 1617'de vefat etmiştir. Sultan I. Ahmed'den bize miras olarak "İstanbul'un ufkuna bir Anka kuşu gibi oturan" muhteşem Sultan Ahmed Külliyesi kalmıştır. Ayasofya'nın karşısında bugün de "... bir mukayese unsuru gibi" dikilen bu abidevi yapının bânisi Sultan I. Ahmed'in türbesi, külliye'nin Ayasofya'ya bakan cephesinde yapılmıştır.



İstanbul'daki sekizinci padişah türbesidir. Sultan I. Mustafa'nın, külliye'nin de mimarı olan Sedefkâr Mehmed Ağa/Paşa'ya inşa ettirmeye başladığı türbeyi, Sultan I. Ahmed'in oğlu Sultan II. Osman (Genç Osman) tamamlattır (1619).

I. Ahmed türbesi tamamen mermer levha-

larla kaplı, köşeleri pahlı kare planlı ve kubbeli bir yapıdır. Mimar Sinan'ın yanında yirmi yıl öğrencilik yapmış olan Sedefkâr Mehmed Paşa, Sinan'ın Kanuni Türbesi'nde başlattığı ve II. Selim Türbesi'nde devam ettirdiği, diğer öğrencilerinin III. Murad ile III. Mehmed türbelerinde de uyguladığı içi sütunlu ve çift kubbeli geleneği bırakır. Fazladan burada giriş kapısı karşısına derince bir niş yapar.

Abanoz ağacı üzerine sedef, bağa ve fildişi kakmalı kündekâri tekniğiyle yapılan giriş kapısı, her şeyi ile muhteşem ve o nisbette de zariftir. İçeride kapı üzerinde yukarıda, bir başka tertip ve düşüncenin eseri olduğunu tahmin ettiğimiz bir balkon vardır.

Türbenin pencere üstlerinde Mülk Sûresi'nin tamamı lacivert çini zemin üzerinde beyaz celî sülüs hatlarıyla türbeyi bir baştan bir başa sarmalamaktadır. Kubbe göbeğinde ise istifi olarak Fâtır Sûresi'nin kırk birinci âyeti yazılmıştır. Türbe süsleme bakımından zengin olup çinilerle kaplıdır.

Türbede padişah olarak I. Ahmed, II. Osman ve IV. Murad yatmaktadır. Bunlarla beraber türbede toplam otuz altı sanduka mevcuttur.

Padişah türbelerinden en ilginç olanı I. Mustafa ile İbrahim'in beraber içinde yattıkları türbedir. Ayasofya içinde yer alan, Bizans devrinde Vaftizhâne denilen yapının Ayasofya'dan da eski olduğu tahmin edilmektedir. Fetihten sonra, burası kandil yağlarının saklandığı bir depo veya ambar olarak kullanılırken, Sultan Mustafa'nın vefatıyla (1639), onun sonsuzluğa açılan kapısı olur. Bilahare 1648'de siyaseten katledilen Sultan İbrahim de buraya defnedilir.

Türbeye dışarıdan bakıldığında sanki Ayasofya'nın bir parçası gibi duran ve kadim Osmanlı-Türk türbe mimariisiyle pek bağdaştıramayan bir yapıdır bu. Tuğladan, gösterişsiz, basit ve sade yapılı, basık kurşun kubbeli, yüksek sekiz kenarlı kasnağı ile etrafında bulunan diğer üç padişah türbesi yanında pek dikkati çekmez. Önünde ah-

Hatice Turhan Valide Sultan türbesi, mimarlık tarihçileri tarafından, Osmanlı'nın klasik üslupta "tarz-ı kadim üzere" yaptığı son türbe olarak vasıflandırılır. Türbe, plan olarak Birinci Ahmed Türbesi'nin benzeri, fakat biraz daha büyüğüdür. Öyle ki Türkiye'nin ve dolayısıyla İstanbul'un en büyük türbesidir.

şaptan sade bir saçağı vardır. İçeride padişahlarla beraber toplam on sekiz sanduka vardır. Bu türbe her ne kadar devşirme bir yapıda da olsa İstanbul'daki dokuzuncu padişah türbesidir.

Sultan III. Mustafa Han ise bugünkü Laleli semtinde büyük bir külliye yaptırmıştır (1759-1763). Bu külliye içerisinde türbesine de yer vererek, İstanbul'da vefat etmeden önce kendi türbesini inşa ettiren ilk sultan olma unvanına sahip olmuştur. İstanbul'da yapılan onuncu padişah türbesi de budur.

Mimarlığını Mehmed Tahir Ağa'nın yaptığı ve bugün Laleli semti Ordu Caddesi üzerinde en göz alıcı yerde bulunan Sultan III. Mustafa'nın türbesi, barok üslupta on kenarlı bir yapıdır. Üç cephesi yola bakan ve köşeleri belirgin olarak çıkıntılı, yine on kenarlı kasnağı ve kubbesi, altın yaldızlı pencere kafesleri ve barok mimarinin gözü yoran lüzumsuz kıvrımlı süslemeleri ile karşımızda durmaktadır.

Türbenin giriş revakı dört ince sütun üzerinde üç bölümdür, ortası kubbe, yanları ise tonozla örtülmüştür. İçi de plan olarak dışı gibi on kenarlıdır. Cümle kapısı üstünde iç ve dışı celî sülûs hatla Zümer ve Saffât sûrelerinden bazı âyetler yazılmıştır. Bununla beraber türbenin avlu giriş kapısından başlamak üzere türbenin çeşitli yerlerinde bulunan hatların hepsi Hattat Kebecizâde Mehmed Vasfi Efendi'ye aittir. Üsküdar sarayından sökülerek burada kullanılan çiniler ise türbede ayrı bir sanat zevkini oluşturmuştur. Türbenin en kıymetli hazinesi ise hiç şüphesiz; mermer bir mihrap içinde bulunan Hz. Peygamber Efendimiz'in ayak izi olan "Kadem-i Saadet" tir.

Türbede sekiz sanduka mevcuttur. Bunlardan ikisi Sultan III. Mustafa Han ile oğlu Sultan III. Selim Han'a aittir.

Bugün Eminönü'nde Yeni Cami yakınında eski Vakıf Han ile karşılıklı olarak bulunan Sultan I. Abdülhamid'in türbesi, 1780 yılında Mimar Mehmed Tahir Ağa'ya yaptırılmıştır. Sultan 1789 tarihindeki vefatı üzerine buraya gömülmüştür. İstanbul'daki on birinci padişah türbesidir.

I. Abdülhamid türbesi köşeleri yuvarlatılmış kare planlı, kubbeli, tamamen mermer kaplıdır. Barok üslubunun bir temsilcisidir. Günümüzde restorasyonu yeni yapılmıştır. İki sırada toplam yirmi altı pencereden ışık alır. Güneye bakan avlu kapısı, revakının uzantısı olan duvar üzerindedir. Birçok padişah türbesinde rastladığımız tür-



be içi kuşak yazısındaki Mülk Sûresi'ni burada da görmekteyiz. Celî sülûsle yazılmış olan bütün hatlar ise Mehmed Emin Efendi'ye aittir.

Türbenin iç planı ile dış çizgilerinde uyum sağlanmıştır. İç köşeler dışta olduğu gibi yuvarlatılmış ve buralara köşe pence-

releri konulmuştur. Türbenin iç tezyinatı siyahın hâkim olduğu süslemeler, barok ve rokoko sanat üslubunun izleridir.

Bu türbede de bulunan en önemli hazine, Sultan'ın hayatında Şam'dan getirttiği Hz. Peygamber Efendimiz'in ayak izi "Kadem-i Saadet" tir.

I. Abdülhamid Han'dan başka oğlu IV. Mustafa Han da bu türbede medfundur. Ayrıca burada on sekiz sanduka daha vardır.

Suriçi İstanbul'un en iyi bilinen ve ulaşımı en kolay türbesi, muhtemelen Divanyolu Caddesi üzerinde bulunan II. Mahmud Türbesi'dir. Bunu da on ikinci padişah türbesi olarak sıralayabiliriz.

Sultan II. Mahmud 1839 yılında vefat edince kardeşi Esmâ Sultan'ın Cağaloğlu'ndaki sarayının bahçesine defnedilmiş ve üzerine çadır kurulmuştur. Türbesi oğlu Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılmıştır (1840). Türbe, sebil, muvakkithane ve çeşmeden oluşan kompleks, ampir mimari üslubun bir örneğidir. Ebniye-i Hassa Müdüğü Abdülhalim Efendi inşaatı yürütse de, Ohannes ve Bogos kalfaların temsil ettiği yabancı ruh burada tamamen kendini gösterir.

Türbe içi hat yazıları Mustafa Râkım Efendi'nin talebesi Mehmed Haşim Efendi'ye aittir. Kitabelerdeki metin Ziver Paşa'nın, hat ise Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nindir. Kubbenin hemen altında kuşak yazı olarak yeşil zemin üzerine altın yaldızlı celî sülûs hatla yine Mülk Sûresi'nin tamamı yer almıştır. Türbede cephelere applike edilmiş stilize bitkisel motifler ve armalar mevcuttur. Bu armalar yalnız bu türbeye mahsus olup başka bir padişah türbesinde rastlanılmamaktadır.

Türbede II. Mahmud Han, Abdülaziz Han ve II. Abdülhamid Han medfundurlar. Ayrıca bu türbede hanedandan başka şahıslar da yatmaktadır. Haziresinde ise Osmanlı'nın son döneminde yaşayan tanınmış ilim ve devlet adamları, sanatçı ve düşünürler gömülü olup, buradaki mezar taşlarının estetik unsurlar bakımından âdeta birbirleriyle yarıştığını ve üzerlerindeki hat yazıları ile hazirenin bir hattatlar müzesi gibi görüldüğünü söyle-

yebiliriz.

Tarihçilerin zarif, nazik, duygulu ve merhametli olarak tarif ettikleri Abdülmecid Han, çok sevmekte olduğu ve sık sık ziyaret ettiği büyük cediti Yavuz Sultan Selim Han'ın türbesinin bulunduğu yerde, kendi sağlığında inşa ettirmiş olduğu türbede yatmaktadır. On üçüncü Osmanlı padişah türbesi budur.

Türbe kesme küfeki/köfeki taşıyla, sekiz kenarlı, kasnaklı ve kubbeli olarak inşa edilmiştir. Kesin olmamakla birlikte Dolmabahçe Sarayı'nın mimarı Garabet Balyan'a 1855 tarihinde yaptırılmıştır. Kemersiz giriş kapısı üzerinde Hattat Hulûsi Efendi'nin türbenin yapılışından çok sonra celî sülûsle yazmış olduğu 1910/1328 tarihli Sad Sûresi'nin ellinci âyeti vardır. Kapı üzerinden başlamak üzere, Hattat Şefik Efendi tarafından celî sülûs hat ile sürme altın (zerendud) tekniğiyle farklı sûrelerden âyetler yazılmıştır. Türbe içinin bu zenginliğine rağmen dışı sadeliğini korumuştur. Duvar ve kubbelerde devrin zevkinin hâkim olduğu görülür. Burada Sultan Abdülmecid Han ile birlikte üç oğlu yatmaktadır.

İstanbul'da son inşa edilen padişah türbesi, otuz beşinci Osmanlı Padişahı V. Mehmed (Sultan Reşad)'a aittir. Bu türbe aynı zamanda sur dışında kalan tek padişah türbesi olma özelliğini de haizdir. Padişahın bir Eyüp Sultan ziyareti esnasında beğendiği yere yapılan türbe, yine onun isteği üzerine çok hoşlandığı su ve çocuk sesleri arasında bulunmaktadır.

Türbe, Osmanlı mimarisinde yeni bir sanat anlayışı olan, neo klasik üsluptadır. Mimar Kemaleddin'e 1332/1913-14 yılında yaptırılmıştır. Türbe yapıldığında deniz kenarındaydı. Haliç boyunca yapılan sahil yolu bugün yapının geride kalmasına sebep olmuştur. Bütün bina geniş bir merdivenle çıkılan ve binayı çepeçevre saran bir sed üzerindedir. Sekiz kenarlı bir plana sahip olan yapı, kesme taştan olup, her yüzünde bir alt ve ikişer üst pencere vardır. Bu türbede Mimar Kemaleddin Bey'in, Osmanlı türbe yapısının 16. asır üslubundan ilham aldığı aşîkârdır. Öyle ki, içeride kullanılan Kütahya çinileri bile desen bakımından 16. asır İznik çinilerinin kopyasıdır.

Giriş kapısının üzerinde niş içinde bulunan karşılıklı olarak (müsennâ) yazılmış Sad Sûresi'nin ellinci âyeti vardır. Üstünde ise Besmele görürüz. İçeride çini kuşak yazısında Fecr Sûresi yer alır. Bu hatların hepsi Sami Efendi'nin talebesi Hattat Ömer Vasfi'ye aittir.

Türbede Sultan Mehmed Reşad, başkadını ve oğlu



ile beraber yatmaktadır.

İstanbul'da öyle bir Valide Sultan vardır ki, türbesinde altı padişaha yer ayırmıştır. Sultan İbrahim'in eşi, Sultan IV. Mehmed'in annesi olan Hatice Turhan Valide Sultan, Osmanlı sarayına cariyeler olarak gelmiş, ancak hayatı boyunca Osmanlı Devleti tarihin-

de çok müstesna bir yer edinmiştir. Devletin selâmet ve bekâsı hususunda haris olan bu yaman ve hamiyetli sultan, inşasının başlamasından 68 yıl sonra Valide Camii/ Yeni Cami'yi bir külliye halinde tamamlamış ve pek haklı olarak, bir köşesine de kendisi için bir türbe inşa ettirmiştir. Mimarı, külliyenin de mimarlığını yapan Mustafa Ağa'dır.

Hatice Turhan Valide Sultan türbesi, mimarlık tarihçileri tarafından, Osmanoğlu'nun klasik üslupta "tarz-ı kadîm üzere" yaptığı son türbe olarak vasıflandırılır. Türbe, plan olarak I. Ahmed Türbesi'nin benzeri, fakat biraz daha büyüğüdür. Öyle ki Türkiye'nin ve dolayısıyla İstanbul'un en büyük türbesidir. Ortası kubbeli, yanları aynalı tonozları olan revak duvarları bir çini deryası içindedir. Lacivert zeminli çini kuşakta beyaz celî sülûs hatlar halinde yazılan Esmâ-i Hüsna olağanüstüdür. Aynı üslup ve tarz içinde yine bir çok türbede olduğu üzere Mülk Sûresi devam eder. İçeride yazılı âyetler sadece bunlar değildir.

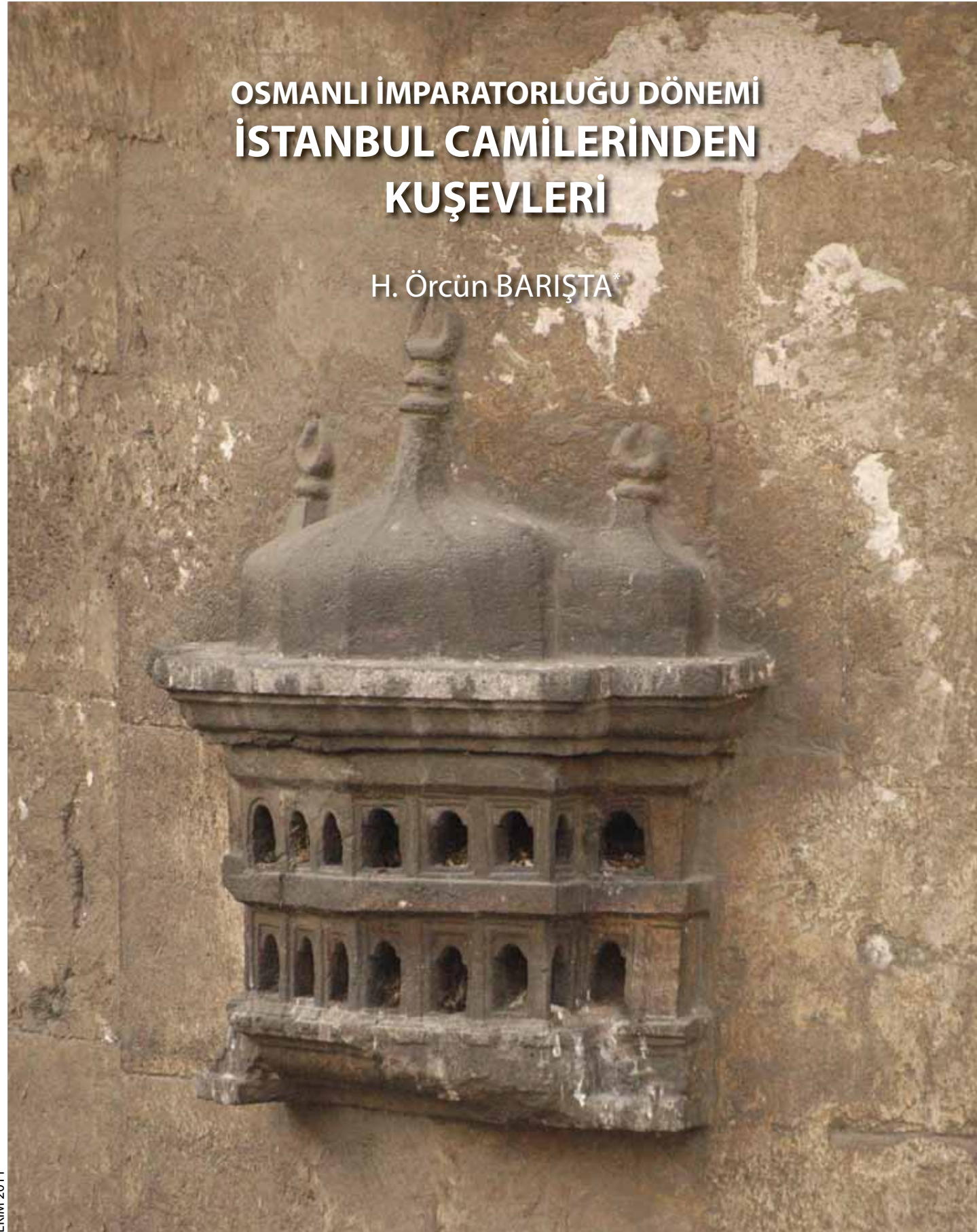
Avlu kapısına girişten sonra revakların sağında kalan mahalde sonradan Sultan III. Ahmed tarafından yaptırılan kütüphane mevcuttur. Bu padişah başta Topkapı Sarayı'ndaki olmak üzere yaptırmış olduğu kütüphanelerle anılmaktadır.

Türbenin ahşap işçiliği her halükârda görülmeye değerdir. Bu türbede Sultan I. Ahmed Türbesi'nde olduğu gibi, kapı üzerinde cümle kapısı aralığından çıkılan bir balkon bulunmaktadır.

Bu türbede, IV. Mehmed, II. Mustafa, II. Ahmed, III. Osman ve I. Mahmud ile birlikte hanedana mensup toplam kırk dört kişi medfundur. Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'ne içeriden bağlantılı ve bu türbeye muhdes olarak yapılmış olan Havatin Türbesi'nde ise hanedana mensup on yedi kişi ile beraber Sultan V. Murad Han yatmaktadır. ■

OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİ İSTANBUL CAMİLERİNDEN KUŞEVLERİ

H. Örcün BARIŞTA*



□ Kuşevlerinin Tanımı, Önemi ve Sanat Tarihinde Yeri

Serçe, saka, kırlangıç, güvercin, kumru, leylek vb. bazı kuşların barınması, konaklaması amacıyla tasarlanmış kuş yuvası ya da küçük maket niteliğindeki konut olarak tanımlanabilecek kuşevleri serçesaray, kuş takası vs. isimlerle de bilinmektedir.¹ Kuşevleri farklı amaçla yapılmış güvercinliklerden (boranhane) uzak bir işlevle, hayvan sevgisinden kaynaklanan bir anlayışla yapılmıştır.

İnsanoğlunun doğa ve hayvan sevgisinin göstergesi olan ve İslâm dininin de geliştirip teşvik ettiği paylaşma, yararlı olma, merhamet, şefkat, yardım etme, Tanrı'nın yarattıklarına özen, ilgi ve saygı gösterme gibi üst düzeyde duyguların yanı sıra, kuş yuvası yapmanın sevap, kuş yuvası dağıtmanın günah olduğu inancı gibi nedenlerle kuşevlerini yapan ustalar, Osmanlı İmparatorluğu döneminin 17-19. yüzyıllar arasındaki zaman diliminde dünya sanatına Türk İslâm sanatının paha biçilmez armağanlarını sunmuşlardır.

Kuşevleri ya yapıların duvar etine kemer gözü, üçgen, dikdörtgen, kare daire gibi biçimlerde oyulmuş, bazen önüne bir tünek oturtulan ve "kovuk" olarak adlandırılan bir oyuk- delik, ya duvar etine giydirilmiş bir cephe tasarımı ya da tutturulmuş başka eklenti bir kuruluş, mimar gözü ile bir yapı² olarak biçimlendirilmiştir. Yapıların bacalarına koyulmuş çeşitlenmeleri de bulunan kuşevlerinin³ eklenti yapı olarak yapılara çeşitli yollarla iliştilirilmiş olanlarının balkon, cami, çardak, eyvan, kafes, han, köşk, kümbet, külliye, mescit, serçe saray, ve seyir köşkü gibi türleri bulunmaktadır. Kuşevlerinin taş, toprak, başka deyişle kerpiç, tuğla, ağaç ve alçıdan yapılmış örnekleri olduğu gibi bileşik gereçlerle yapılmış ve seçilen gereç doğrultusunda oyma, çatma, delik işi, kaplama, sıvama vb. gibi teknik uygulamalar gözlenen çeşitlenmeleri de vardır.

Üst düzeydeki bir kültürün belirtisi olarak kuşların barınması için yapılmış bu küçük boyutlu maket evler ve kovuklar dışında, Osmanlı İmparatorluğu döneminde kuşların su içmesi için tasarlanmış su tasları ile bezenmiş yapılar,

kuruluşlar da bulunmaktadır. Bazı çeşmelerde selsebillerde gözlenen küçük kurna biçimi suluklar ile pek çok caminin şadırvanında yer alan küçük sulukların yanı sıra bazı mezarlıklarda bazı mezar taşlarının bir yerine oturtulmuş suluklar ile kapak taşı ünitesinde daire, oval ve yürek biçimli oluşturulmuş suluklarbu konuda tanıklık etmektedir.Kuşlarla ilgili başka bir yapı türü yaralı ve hasta kuşları tedavi etmek için oluşturulmuş kuş hastaneleridir. Bu bağlamda Topkapı Sarayı kuşhanesi, Dolmabahçe Sarayındaki kuşhane ve kuş hastanesi ayırt edilen yapılarıdır.

Halkın kuşlara olan ilgisinin bir uzantısı olarak yukarıda sıralanan yapılara hünkarlarda ilgi göstermiştir. meselâ Sultan Bayezid'in vakfiyesinde geçenl "Camilerin ayrılmaz sakinleri kuşlar için her yıl harcanmak üzere 30 altın tahsis olunmuştur," şeklindeki hüküm⁴ sultanların kuşlara bakılması ve onların beslenmesi konusunda düşüncelerini yansıtmaktadır.

Üsküdar Ayazma Camii / Foto: H. Örcün Barışta



Bir dönemin duygu ve düşünce sisteminin görsel ve nesnel belgeleri olma niteliğini taşıyan ve Osmanlı İmparatorluğu dönemi yapılarına ayrı bir kişilik kazandıran kuşevleri, kuşlar için yapılmış çeşitli tür ve yapılarla mimari tarihine büyük katkı sağlamakta, plastik sanatlar bağlamında yapım biçimleri ve estetik değerleriyle büyük önem arz etmektedir.

Bunların mimarisinin yapılış biçimi, mimarî elemanlarının oluşturulması, örtü sistemleri, cephe düzenleri ve süslemeleri 17-19. yüzyıl mimarisi konusunda bizleri aydınlatmaktadır. Başta başkent İstanbul olmak üzere Osmanlı coğrafyasında yayılan kuşevleriyle bezenmiş cami, çeşme, dershane mescit, dükkan, han, hazire, imaret, kahvehane, köprü, kütüphane, maksem, medrese, mumhane, saray, sıbyan mektebi, su kemeri, türbe vb. yapılar böyle bir görüşü desteklemektedir. Bilindiği gibi İstanbul dışında da kuşevleri ile bezenmiş yapılar vardır.Bunlar Balkanlar, Ege Adaları gibi Türkiye Cumhuriyeti toprakları dışındaki yapılar ile Anadolu'da Adana, Amasya, Alanya, Aydın, Balıkesir, Bartın,Bursa, Doğu Beyazıt,Edirne, Hayrabolu, İzmir, Kastamonu, Kayseri, Konya, Manisa, Mardin, Nevşehir, Nigde, Safranbolu, Tokat gibi merkezlere dağılmıştır.

Çok az sayıda konutta tarih kitâbesi bulunan kuş evleri,yapıların yapımı ya da onarımlarına dayanarak, analogi yoluyla üsluplarına bakılarak tarihlendirilmektedir. Kitabeli olan kuş evlerinden biri İstanbul Büyük Yeni Han'ı bezeyen kuşevidir. Bu kuş evinin altında "Sene 1177 (1764) tarihi okunmaktadır. Bir başkası ise İstanbul dışında Kavala su kemerindedir. Burada 1234 (1819)tarihi okunan bir kuşevi vardır.

İstanbul Camilerindeki Kuş evleriyle İlgili Genel Bilgiler

İstanbul'un estetik nitelikleriyle Türk ve dünya sanatında önemli bir yeri olan camilerinin kayda değer bir niteliği, bunların bazılarının kuş evleri ile bezenmiş olmasıdır. Dünyada kuş evleri ile bezenmiş en çok caminin bulunduğu İstanbul aynı zamanda en güzel kuş evleri olan camileri ile ünlüdür. Camilerin cephelerini, avlu duvarlarını, cümle kapılarını, cami çevresindeki kütüphane, medrese, sıbyan mektebi, medrese, türbe vb. gibi yapıları süsleyen kuşevleri bu konuda tanıklık etmektedir. Atik Ali Paşa Camii, Ayazma Camii,Bali Paşa Camii, Beykoz Merkez Camii, Bezzazı Cedit Camii,Çakırcıbaşı Hasan Paşa Camii, Çorlulu Ali Paşa Camii, Eyüp Sultan Camii, Fatih Camii, Nuruosmaniye Camii,Selimiye Camii, Sokollu Mehmet Paşa Camii, Sultan Ahmet Camii, Süleymaniye Camii, Şemsi Paşa Camii, Yeni Cami, Zal Mahmut Camii akla gelen örneklerindendir. Bu örneklerle kovuk biçimi kuş evleri bulunan camiler de katılarak kuş evlerinin nitelik ve nicelikleri daha geniş boyuta taşınabilir. İstanbul camileri arasında taş duvar eti üzerine oyulmuş çeşitli kovuk biçimleriyle süslenmiş Atik Ali Paşa Camii, Süleymaniye Camii, Yeni Cami, Fatih Camii, Zal Mahmut PaşaCamii gibi yapılara bakıldığında ya bunların cephe-lerindeki kemer gözleri ya da destek kuleleri üzerinde çeşitli biçim ve sayıda kovukların eklendiği görülür.

Farklı türde yapılardan oluşan kuş evlerinin mimari ile bağlantılı olanları tırnaklı ve tırnaksız konsollar üzerine oturtulmuş ya da yapıya giydirilmiştir. Mimariyle bağlantısız olanlarının Cihangir Camii ile Yeni Cami'de ilgi çeken örnekleri vardır. Bunlardan birincisi caminin kuzey yönündeki dayanak duvarını bezeyen kabartma türü kuşevidir. İkinci ise Yeni Cami avlusunu kuşatan duvar üzerindeki, üç boyutlu, başka

deyişle yapıdan kopuk olarak tasarlanmış, dikdörtgen gövdeli tek kemer gözlü bir girişi bulunan taş kafestir.

İlgi çeken başka bir grup kuş evi kabartma türü olarak yapıların beden duvarlarına çöktürme, başka deyişle beden duvarı içine doğru tersine kabartma biçiminde yapılmıştır. Bu bağlamda Yeni Valide Camii'nin güney cephesinde seçkin örnekler bulunmaktadır.

Tuğla ile yapılmış kuş evlerinin Çakırcıbaşı Hasan Paşa Camii, Beykoz Merkez Camii, İbrahim Kaptan Camii, Bezzazı Cedit Camii gibi yapılarda örnekleri görülmektedir. Bunlar kareye yakın dikdörtgen biçimli tuğlalar, dikdörtgen bir göz bir hücre biçimi oluşturacak şekilde çatılarak ve bazenoluşturulan hücrenin üstü de ya bir tuğla ya da çatı ile örtülerek yapılmıştır.

İstanbul Camilerinden Kuş evleri

İstanbul'daki eklenti biçiminde kuşevleri ile bezenmiş camiler, belli başlı örneklerle göre kronolojik olarak kısaca şöyle tanımlanabilir.

Birinci cami 910 (1504 M.) tarihinde yapılan, 1509 yılında kubbesi çöken Bali Paşa Camii'dir. Camiyi sonradan eklenmiş olabilecek kufeki taşından yapılmış üç kuşevi bezemektedir. Bunlardan ikisi batı cephesinde yer alır. Biri cumbalı, kubbeyle örtülü bir köşk, diğeri düz damlı bir ev biçimindedir. Caminin doğu cephesinde ise iki katlı köşk biçimli bir kuşevi vardır.

İkinci cami 1663 tarihinde ibadete açılmış olan Yeni Cami'dir. Camiyi kufeki taşından yapılmış kuşevleri bezemektedir.Caminin güney cephesinde iki tane düz damlı, iki gözlü ev ile doğu cephede iki gözlü bir ev bulunmaktadır.Bunlar dışında yapının güney duvarında mihrap çıkıntısının yanında tek gözlü bir yuva ile destek kulelerinde çeşitli kovuk ve tek gözlü yuvalar gözlenmektedir.

Üsküdar Ayazma Camii



Üçüncü cami 1120-1122 (1708-1710 M.) tarihleri arasında yapılmış, Yeni Valide Camii'dir. Camide kufeki taşından yapılmış kuşevleri vardır. Caminin kuzey cephesinde tek katlı, ortasında bir çıkma bulunan, tepe pencere, biri alemlerle taçlandırılmış üç kubbe ile örtülü iki minareli bir cami vardır. Aynı cephede tek katlı önü şebekelerle örtülü, çardak biçiminde bir yazlık mescit yer almaktadır. Batı cephesinde ise ortada bir çıkması olan tek katlı vitray pencere, alemlerle iki minare ve önünde revakı bulunan bir cami görülmektedir.

Dördüncü cami 1755 yılında biten yapılar topluluğunun bir parçası olan Nuruosmaniye Camii'dir.Camininhünkar mahfilinin caddeye bakan duvarında kufeki taşından yapılmış , düz damlı iki gözlü bir ev gözlenmektedir.

Beşinci cami 1174(1760 M.) yılında inşa edilmiş, Ayazma Camii'dir. Camiyi kufeki taşından yapılmış kuşevleri bezemektedir. Caminin güney cephesinde ortada bir konsol üzerine oturtulmuş, iki katlı bir cami olarak tasarlanmış, üstü birer alemlerle taçlandırılmış, bir tonoz ve iki kubbe ile örtülmüş bir yapı bulunmaktadır. Yandaki alemlerle taçlandırılmış tek kubbeli bir yapıya geçişi bulunan bu kuşevinin yanında caminin güney doğu köşesinde bir başka kuşevi görülmektedir. Bir konsol üzerine oturtulmuş mescit türü bu tek katlı, tepe pencere, kuşevinin üzeri ortada bir alemlerle taçlandırılmış bir tonoz ve iki kubbe ile örtülmüştür. Caminin güney batı köşesinde de bir kuşevinin kalıntısı olan bir yapıya ait saçaklar gözlenmektedir. Kuşevlerinin en görkemlisi bu caminin batı cephesindeki külliye biçimindeki kuşevidir. Burada ortada mescit, dershane benzeyen pencereleri vitraylı bir yapı ve çevresinde yapılar topluluğundan oluşan bir kuruluş yer almaktadır. İki yönde kuş konularla sınırlanmış bu kuruluş çok sayıda tırnaklı konsollarla yapıya tutturulmuştur.

Caminin doğu cephesinde ikinci katı şebekelerle örtülü, saçaklı,alemlerle taçlandırılmış beşik çatılı çardak biçimli bir kuşevi vardır. Büyük bir olasılıkla yazlık mescit olabilecek bu yapının dışında caminin giriş kapılarında kuşevleri yer almaktadır. Bunlardan batı yönündeki portalin bir yüzünde tek gözlü alemlerle taçlandırılmış bir kuşevi, bir yönünde ise konsollara oturtulmuş iki katlı bir kuşevi daha bulunmaktadır. Caminin diğer yöndeki portalinin yan cephesinde üstü saçaklı bir kubbe ile örtülü bir kuşevi ile portalin ön cephesinde konsollara oturtulmuş tonozlarla örtülü karşılıklı iki katlı köşk yer almaktadır. Diğer İstanbul camilerinden bir kuşevi müzesi olma niteliği ile faklılık gösteren bu yapıda önünde platformlar bulunan kovuk ya da kemer biçimli kuşevleri de gözlenmektedir.

Altıncı cami 1181 (1767 M.) yenisinden yaptırılan Fatih Camii'dir. Camiyi kufeki taşından yapılmış kuşevleri süslemektedir. Güney cephesinde iki ünitelerden oluşan ve biçimli bir kuş-

viyle kümbet biçimli bir kuşevi vardır.Caminin önündeki hünkar kasrının batı cephesinde ikinci bir kümbet biçimli kuşevi daha bulunmaktadır. Caminin batı cephesindeki minaresinin yanında iki gözlü, önünde bir tünük bulunan kuş evi yer almaktadır.

Yedinci cami 1212 (1798 M.) yılında III.Selim tarafından yeni baştan yaptırılan Eyüp Sultan Camii'dir. Camiyi bezeyen kufeki taşından yapılmış kuş evleri çeşitli türlerden oluşmaktadır. Portali bir konsol üzerine oturtulmuş tonozla örtülü, iki katlı köşk biçimli bir kuşevi bulunmaktadır. Camiyi kuşatan duvarın dış yüzündeki kuşevi, iki katlı bir fevkani yapı bir han(kervansaray) biçimindedir. Caminin güney yönünde bir seyir köşkü, bir tonozla örtülü ev yer alır; doğu cephesi ise ev, seyir köşkü, cumba ve balkon biçimli kuşevleri ile bezenmiştir. Bu cephede tuğla ile cepheye giydirilmiş bir kuşevi daha vardır.

Sekizinci cami 1219 (1804 M.) tarihinde yaptırılan Selimiye Camii'dir. Caminin güney cephesini kufeki taşından yapılmış iki kuşevi süslemektedir. Bunlardan doğu yöndeki tek katlı, tepe pencere, bir mescit biçimindedir. Yirmi vitray pencere, saçığının üstündeki örtüsü alemlerle taçlandırılmış yapının yanında çıkış merdiveni kalıntıları görülmektedir. Batı yöndeki kuşevi ise konsola oturtulmuş tepe pencere, bir köşk biçimindedir. Saçaklar altında revakları bulunan yapının yan taraftan çıkılan merdivenleri bulunmaktadır.

Kısaca bir makale kapsamında tanıtmaya çalıştığımız 17-19 yüzyıllar arasında yapılmış İstanbul camilerini bezeyen kuşevleri kültür tarihinin değerli belgeleri, estetik beğenide ulaşılan düzeyin göstergesidir. Günümüzde yitirilmiş bazı yapıların yapım biçimlerini ve türlerini -bunların süslemeleri ile-izlememize olanak sağlayan, dünya sanatında başka örneği bulunmayan, plastik özellikleri ile bir kuşevi atlasına görsel ve nesnel belgeler oluşturan bu küçük ölçekli yapılar, İstanbul camilerine sanat tarihi alanında ayrı bir yer kazandırmaktadır. ■

Üsküdar Valide Camii



D İ P N O T L A R

- 1- H.Örcün Barışta, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul'undan Kuşevleri, Kültür Bakanlığı, Osmanlı Dizisi, Sanat Eserleri Dizisi 306, Ankara, 2000, s.27.
- 2- Yılmaz Önge, "Mimar Gözü ile Kuşevleri",Kültür ve Sanat, Kültür Bakanlığı, 1977,S..5,s.86-91.
- 3- Cengiz Bektaş, "Kuşevleri", İstanbul, 1992.S.1,s.133-143;" Cengiz Bektaş, Kuşevleri",Skyline,Turkish Airlines, 7/81998,s.118-125.
- 4- Lemi Meray, "Kuşevleri Serçeşaraları", V.Uluslararası Türk Sanatı Bildirileri,Budapeşte,1984, s. 606.



Fotoğraf: Talha Uğurluel

OSMANLI MEZAR TAŞLARINDA SANAT DETAYLARI*

Talha UĞURLUEL**

Bir Osmanlı mezarlığına girdiğinizde eğer onların dilinden anlamıyorsanız sadece irili ufaklı, hepsi birbirine benzeyen mermer sütunlar görürsünüz. Fakat dikkatle incelediğinizde hemen hiçbir mezar taşının diğeri ile aynı özelliklere sahip olmadığını farkedersiniz. Her bir taş, başında farklı bir serpuş taşımalarının yanında üzerindeki hemen her bir işaret ile de ait olduğu mezarda yatan kişiye ait nice özelliği ortaya koymaktadır. Bu dilden anlayan kişiler için bu mezarlıklar, hepsi kıyamda durmuş sonsuz bir sükut içinde haşri bekleyen, birbirinden farklı mesleklerle, meşreplere sahip insanlarla dolu mekânlar gibidir. Çünkü başınızı çevirip nereye baksanız âşina bir sima görüyor gibi olursunuz. Toplumun hemen her tabakasından, her mesleğinden ve meşrebinden, sosyal statü olarak her grubundan kişi orada toplanmış öylece beklemektedir.

□ Bir mezar taşının dış yapısı ve üzerindeki süslemeleri ile ilk belli ettiği şey ait olduğu mezarda yatan kişinin cinsiyetidir. Erkek mezar taşları genellikle başlıklı iken bayan mezar taşları bir bayanın inceliğini temsil edercesine buket buket çiçeklerle ve çelenklerle süslüdür. Güller, rozet biçimli çiçek motifleri, kıvrık dallar, süsen, buhur-u Meryem, yıldız çiçeği, nergis, karanfil, çan çiçeği, şakayık, küpe, rozet, zambak, çiçek açmış erik ve badem dalları bunlardan sadece birkaçıdır. Bu çiçek motiflerinde son derece detaylı bir gözlemin ürünü olan harika bir sanat gözlenmektedir. Mezar taşları üzerindeki her bir çiçek sanki kendi lisan-ı hali ile ziyaretçilere bir şeyler anlatmaya çalışmaktadır. Meselâ birçok yerde görülebilen beş yapraklı bir çift lâle hep duaya açılan eller gibi resmedilmiştir. Lâle devri ile üç boyutlu bir hale gelen ve daha bir gerçekçilik kazanan bu çiçekler zaman zaman vazo ve saksı içinde resmedilmişlerdir. Erkeklerle ait mezar taşlarında da belli ölçülerde çiçek motifleri görülmektedir. Hayatlarını çok kibar ve seviyeli yaşayan Osmanlılar zarafete ayrı bir önem vermiş ve seviyeli bir şekilde süslenmesini de bilmişlerdir. Mesela bir Şeyhülislam kocaman kavuğunun bir köşesine bir gül ilâştirebilirken, bir kâtip kafesi destarının yanına bir tüy takabiliyordu. Fes kullanılmaya başlandığı dönemlerde de feslerin etraflarına çiçekli bordürler ilâştirilerek bu zarafet sürdürülmüştür. Gerçek hayattaki bu güzel detaylar mezar taşlarına da aynen yansımış ve bizleri hayranlık içinde bırakan manzaralar meydana getirmişlerdir.

Mezar taşlarının üzerlerindeki şekil ve semboller kişilerin cinsiyetini belli etmek yanında o kişilerin meslekleri hakkında bilgiler de vermektedir. Meselâ mesleği denizcilik olan bir kişinin mezar taşında o kişinin denizci olduğuna dair bir işaret, sembol ya da motif bulunmaktadır. Bunlar gemi direği, yelken bezi, urgan, halat, gemi çapası, Osmanlı denizcilik arması vb. dir. Bu arada kırık gemi direği de kişinin artık hayatta olmadığına göstergesidir. Bazı gemici lahitleri vardır ki aynen gemiye benzetilmişlerdir. Bunların etraflarını boydan boya halatlar ve gemi zincirleri çevrelemektedir. Denizci mezar taşlarının

en yoğun olduğu yerler, Osmanlı'nın en namılı denizcileri olan Kılıç Ali Paşa, Barbaros Hayrettin Paşa, Piyale Paşa, Lala Mustafa Paşa'ların medfun bulundukları hazire civarlarıdır.

Eğer kişi hayatta iken kalem ile geçindi ise onun mezar taşında rulo halinde kâğıtlar ile kamış veya tüyden bir kalem görmemiz mümkündür. Kişi ressam ise bir palet ve fırça, asker ise kılıç, kama, top, gülle, ya da dübün resmedilen mezar taşları da bulunmaktadır. Özellikle hayatta iken askerlik yapmış ve yüksek rütbelere gelmiş olanların mezar taşları bir hayli teferruatlıdır. Kimi asker mezar taşlarında neredeyse cephanelik oluşturacak kadar çeşitli silah görmek mümkündür. Bu silahlar taşta gelişigüzel konmayıp, Osmanlı arması formunda, savaş davulunun etrafında; top, kılıç, hülle, topuz, okluk, borazan, flama asılı mızrak, gönye vb. şeklinde sıralanmaktadır. Bu tarz süslemelerde tercih edilen silahlar daha çok ölen kişinin hayatta iken kullandığı silahlardan seçilmektedir. Asker kökenli kişilerin mezar taşlarında taşın iki yanına rütbesine göre apoletleri de yerleştirilmektedir.

Mezar taşlarında asker kökenli kişilerin en çok tercih ettikleri motif ise Osmanlı Devlet Arması'dır. İlk kez III. Selim döneminde kullanılan Osmanlı Arması, askerî özellikleri yanında insanî, dinî ve millî yönleri sebebiyle halk tarafından da çok sevilmiş ve benimsenmiştir. Bunun sonrasında da insanların mezar taşlarında bu gösterişli arma sıkça kullanılmaya başlanmıştır. En çok II. Mahmud döneminde görülen Osmanlı armalarında; top, kılıç, çift ve tek taraflı teber, tabanca, kanunu ve Kur'an'ı temsil eden terazi ve kitap, altta bitkisel motifler ve etrafta parlayan bir ışık halesi bulunmaktadır. Bu armaların alt kısımlarına kişilerin aldıkları nişanlar da işlenmektedir. Birçok paşanın mezar taşı "Şevkat, Mecidi ya da Hamidi nişanları ile süslüdür.

Mezar taşları üzerindeki bazı motifler ise mezar sahiplerinin meşrepleri hakkında bilgi vermektedir. Mevlevîlik'te eğer bir kişi bizzat tekke vazifeli ise mezar taşının başında bir mevlevî kavuğu taşırken, sadece intisap edenlerin taşları üzerinde bir Mevlevî sikkesi ka-



bartılmaktadır. Kadirîlerde ise bu yola girenlerin taşların-da Kadirî Gülü denilen motif bulunmakta ve meşrebin kollarına göre etrafındaki desen değişmektedir. Mesela Kadirîliğin Rumî kolunun sembolü 8 terkli (dilimli) taç ve ortasındaki Kadirî Gülü kabartmasıdır. Başka bir kolun muhibbine ait taşa ise 18 köşeli yıldız görülürken kimi-lerinde de bu yıldız, etrafı destarlı bir tacin içine oturtul-maktadır. Bayramiler altı terkli tarikat tacı giyer, taşlarına da bunu kazıtırlar. Nakşî mezar taşlarında müjganlı Nakşî tacı görülmektedir. Sünbülî yolunun kurucusu Sünbül Si-nan Efendi'den dolayı bu yola intisap edenler de mezar taşlarına sünbül motifi işletmektedirler. Mezarda yatan kişinin meşrebini sadece meşrep sembollerinden değil, o yolda yaygın olarak kullanılan eşyalardan da anlamak mümkündür. Mesela Bektaşî mezar taşlarında 12 köşeli teslim taşı ile teber ve keşkül gibi tarikat eşyaları görüle-bilmektedir.

Osmanlı mezarlıklarına girildiğinde insanların içini hiçbir zaman bir kasvet kaplamamakta, aksine her bir mezar taşı üzerindeki süslü ve sanatlı motifler ile de-rin mânalar taşıyan bezemeler, kişilere ölümün güzel yü-zünü hissettirmeye çalışmaktadır. Bu etkileyici manzara bizlerin olduğu kadar yabancıların da dikkatini çekmiş ve nice gezgin, mezarlıklarımızla ilgili ilginç yorumlarda bulunmuşlardır. İstanbul gezginlerinden biri olan ve 1874 yılında ülkemizi ziyaret eden Edmondo de Amicis, mezar-lıklarımızdaki etkileyici manzara karşısında bakın neler diyor:

“Caminin etrafında ulu ağaçlar altında çiçeklerle çevrilmiş mermerler ve arabesklerle parlayan gösterişli kitabelerle süslenmiş sultan, vezir ve saray büyüklerinin türbeleri yükselir. Bu, fevkalade bir sessizliğe gömülmüş aristokratik bir mahalle gibi uhrevî bir hüzünle beraber dünyevî bir hürmet hissini ilham eden bembeyaz, gölge-li ve şahane güzelliğe sahip bir mezar şehridir. Mezarlık bahçelerindeki yeşilliğin çelenkler ve demetler halinde sarktığı ve üzerinden akasya, meşe, mersin dallarının yük-seldiği beyaz duvarların ve parmaklıkların içine geçiyor ve türbelerin kemerli pencerelerini örten demir dantelle-rin arasında, tatlı bir ziya için-de, ağaçların yeşil gölgeleri ile boyanmış mermer lahitleri görüyoruz. İstanbul'un başka hiçbir yerinde, ölüm tasvirini güzelleştiren ve korkmadan seyrettiren Müslüman sanatı bu kadar zarafetle gözler önü-ne serilemez. Dudaklarda hem dua, hem tebessüm uyandıran hüzün ve zarafet dolu bir kab-



ristan bir saray, bir bahçe, bir mabettir bu.”

Günümüzün meşhur bir mezar taşı uzmanı ise, Os-manlı mezarlıklarında gezmenin dünyanın en heyecan verici şeylerinden biri olduğunu söylüyor ve ekliyor “Eyüp mezarlığına doğru tırmanırken, Himalayalar'da sanki şim-diye kadar hiç kimsenin çıkmadığı bir tepeyi keşfediyor gibi oluyorum.” Sadece bu iki araştırmacı değil bunların yanında Barlett, Sebatier, Loti, Pardeu, Nerval vb. daha birçok yabancı yazar ve gezgin de mezarlıklarımızdan derinlemesine etkilenmişler ve eserlerinde bu konudan bahsetmişlerdir.

Gerçekten de Osmanlı mezar taşları hiçbir zaman, ölen kişinin sadece kimlik bilgilerini aktaran bir taş parça-sı olmamış, sanat yönüyle ileriki yüzyıllarda Avrupa'nın biz bulduk ve geliştirdik dedikleri resim ve heykeltıraşlığı çok önceleri hem de en mükemmel haliyle ortaya koymuşlar-dır. Sadece objeleri resmetmekle kalmamış, onlara derin mânalar da yüklemişlerdir. Mesela bir ölünün arkasından yapılacak en önemli şey olan dua, Osmanlı taş oymacıla-rının elinde somutlaşmış ve mezarlığı gezen herkesin gö-zünün önünde arzıendama etmeye başlamıştır. Vefat eden bir kişinin arkasından yapılan en yaygın dua; “Allah onun kabrini cennet etsin.” temennisidir. Osmanlı mezar taşları-nı dikkatle incelediğimizde bu duanın nasıl şekillere dö-küldüğünü hayretle görmekteyiz. Mezar taşı sanatçıları bu duaları resmederek taşa geçirmiş ve sanki, “Biz cennet meyvelerini vefat eden kişinin taşına kazıyoruz, Allah da gerçeğini ona ikram etsin” demeye getirmişlerdir. Kur’ân-ı Kerîm’in birçok yerinde geçen cennet tasvirlerinde anlatı-lan nice meyve bu şekilde resmedilegelmiştir. Bu meyve-lerden en yaygını hurmadır. Hurma motiflerinde resmedi-len her ağaç muhakkak meyveye durmuş haldedir. Mezar taşlarının genellikle ayak taşlarında bulunan hurma mo-tiflerinde ağacın yaprakları, bulunduğu taşı kaplayacak şekilde tüm yüzeye dağılmıştır. Alt kısımda aşağıya doğru sarkan çok taneli hurma hevenkleri ve onların ucunda da yere doğru kıvrılan ince dallar görülür. Hurmanın ortasin-da çok dilimli iri yapraklar bulunmaktadır.

Kur’an’da hurmadan bahsedilen yerlerden birisi

En’am Suresi’dir. Bu surede ayrı-ca zeytin ve nar bahçelerinden ve üzüm bağlarından da söz edilmektedir (En’am 99-141). Bu âyetlerde geçtiği üzere nice mezar taşında hurma gibi taşa sardırılmış salkım salkım üzüm-leriyle üzüm kütükleri, çatlamış dudaklarından taneleri dökü-len iri iri narlar ve fiyonk gibi yaprakları ile zeytin ağaçları

dikkatimizi çekmektedir. Kur’an’da Tin Suresi’nde zeytin ile beraber incire de yemin edilerek insanın en güzel şe-kilde yaratıldığı anlatılmaktadır. (Tin 1-4) Bu sureyi din-ledikten sonra gözlerimiz taşlar üzerinde incir de arıyor ve bulmakta gecikmiyoruz. Mezar taşlarına resmedilen meyveler arasında tabak tabak sıralanmış incirler de gör-mekte ve mezar sahibine bunların asıllarını vermesi için nimetlerin asıl sahibine dua etmekteyiz.

Mezar taşlarında meyve cinsinden ağaçların yanın-da meyvesiz olduğu halde çokça resmedilen bir ağaç da servidir. Servilerin mezar taşlarına işlenmesinin ardında da ince hikmetler yatmaktadır. Servi yaz kış yeşil olabilen, kendisine özgü bir kokusu olan ve bu kokusu ile haşere-nin üremesine engel olan bir yapıya sahiptir. Servi ağa-cı tasavvufta, düzgün ve uzun duruşu ile Allah lafzının ilk harfi olan elif’e benzetilmekte, Allah’ın birliğinin ve vahdet-i vücudun bir sembolü olarak kabul edilmektedir. Ayrıca servinin dik ve doğru duruşu doğruluğu ve dürüst-lüğü simgelemektedir.

Mezar taşlarının üzerinde çokça gördüğümüz bir motif de kandildir. Bu obje o kadar çeşitlendirilmiştir ki mezar taşları üzerine resmedilen kandil formlarının sayısı kırkı bulmuştur. Bu kandillerin hepsi zincir ile asılı durum-dadır. Bazı örneklerde zincir kandil ağzıyla tutturulmuş iken bazılarında kandil yanındaki üç halkadan bağlan-maktadır. Kandillerin mezar taşlarına konulması, kişinin kabrini aydınlatması temennisinin bir işaretidir. Ayrıca bazı kandil karınlarında Allah lafzı da görülmektedir. Kur’ân-ı Kerîm’de Nur Suresi 35. âyette kandilin sembolik anlamının verilmesi de bu açıdan bir hayli ilginçtir. Bura-dan hareketle kandilin Allah’ın nurunu ve aydınlatıcılığını simgelediği söylenebilir.

Günümüzde insanların en çok dikkatini çeken bir diğer mezar taşı motifi ise hançerlerdir. Hançer yakın dö-ğüşte kullanılan, düz ya da kavisli bir gövdeye sahip siv-ri uçlu bir silah olup, kın içerisinde belde taşınmaktadır. Osmanlı mezar taşlarında hançerler üstü açık lahitlerde lahtin yan yüzüne, kapalı lahitlerde ise mezarın üzerine işlenmektedir. Hançerlerin tasvir edi-liş şekilleri hepsinde aynıdır. Hançerin kabza başı palmet biçiminde, kabza kısmı hafif bombelidir. Hançerler kın içerisinde. Hançerin kınında olma-sı o kişinin artık yaşamıyor olduğunu göstermektedir. Hançerlerin uçları yuvarlak bir şekilde sonlanmaktadır. Hançerin sivri tarafı kişinin ayak ucuna doğru bakar. Taş sandukalarda ise han-çer, sanduka üzerine sarılmış bir kuşağı



andıran bordürün üzerine yerleştirilmiştir.

Osmanlı mezar taşlarında yoğun bezemenin yer al-dığı en önemli tür lahitli mezarlardır. Bu tür formlarda lah-tin tüm yüzleri adeta birer çiçek bahçesi gibi işlenmiştir. Lahitli mezar taşlarının baş taraflarında bazen ortada bir gül bezek ve iki tarafında birer vazodan çıkmış gül ve yıl-dız çiçekleri ya da lâle ile karanfil motifleri görülmektedir. Bazı lahitlerin üst kısımlarında balık pulu bordürü, bazıla-rında ise rumi-lotüs bordürü dolaşmaktadır. Taş lahitlerde baş ve ayak kısmı dilimli yarım şemselerle taçlandırılarak şahidelere birleştirilmiştir. Çoğunlukla baş taraftaki şem-senin içinde kitabe yer almaktadır. Sandukanın üst kısmı kırma çatı şeklinde üçgen olarak birleşmektedir. Taş san-dukanın üzeri ise çintemani (üç benek) motifleri ve üç kollu çarkifelek oluşturan bitkisel motiflerle âdeta kumaş deseni gibi süslenmiştir. Lahitli mezarlar genellikle 19. ve 20. yüzyıllarda yapılmıştır. Fakat eski bir lahit uygulama-sını Eyüp’te III. Ahmed’in kızı Saliha Sultan’ın mezarında görmek mümkündür. Lahtin tüm yüzlerinde aralıklarla sütunçeler işlenmiş ve kemerlerle birbirlerine bağlan-mıştır. Bu kemerlerin orta kısımlarında istiridye kabukları bulunmaktadır. Kemerlerin aralarında ise tabaklar içinde meyveler görülmektedir. Bazı lahit mezarlarda lahit kö-şeleri kum saati formu sütunlarla oluşturulmakta hatta bunlara burgu motifi de verilmektedir. Birtakım lahit yüz-lerinde bulunan semboller kenger yapraklar ile sarılmak-tadır. Ayrıca bu yaprakların silindirik formu baş ve ayak şahidelerinin diplerini çepeçevre sardığı görülmektedir. Yine bu lahitlerin dar yüzlerinde sağır nişler bulunmak-tadır. Lahit mezarlarda nişlerin üstlerinde, kemerler ara-sında zaman zaman göze çarpan kabartmalı ay yıldızlar daha çok II. Meşrutiyet sonrasına tarihli mezarlardır.

Mezar taşlarında amaç ölen kişiyi hayattakilere ta-nıtmak ve merhumun ruhuna bir fatiha okutmak olduğu için lahit mezarların yola bakan tarafları çok süslü ve daha dikkat çekicidir. Özel semboller daha çok yola bakan tara-fa konmuştur.

Dünya üzerindeki en dikkat çe-kici açık hava mermer işçiliği müzesi olan tarihî mezarlıklardaki bezemeler anlatmakla bitmez. Ve bu dilden anla-yan herkese her bir motifi ile mezarda yatan kişi hakkında türlü şeyler anlatır. Her bir mezar taşı lisan-ı hali ile ölü-mün bir yokluk olmadığını, üzerine işlenmiş ince ve derin mânalar taşıyan nice muhteşem sanat ile gözler önüne sermeye çalışır. ■

TASAVVUFUN İSLAM SANATLARINA TESİRİ

Necdet TOSUN

İslam sanatlarından şiir, musikî, hat, ebrû gibi sahalarda eser verenlerden bir çoğunun hayatı incelendiğinde tasavvuf kültürüyle ve tekkelerle ilişkili kişiler oldukları görülmektedir. Hz. Mevlânâ'nın altı ciltlik Mesnevî'si Farsça ve nazım (şiir) olarak yazılmıştır. Sa'dî Şîrâzî ve Ferîdüddin Attâr da Farsça manzum eserler yazan büyük mutasavvıf ve şâirlerdendir. Türk edebiyatının Hoca Ahmed Yesevî, Yunus Emre, Niyâzî Mısırî, Şeyh Gâlib gibi en önemli isimleri tekke muhitlerinde yetişmiş sûfilerdir.

□ Sanat, zevk-i selim sahibi, duygu yönü ön planda olan insanların başarılı olabileceği bir sahadır. Tasavvuf da insanın duygularına hitap eden, ince ruhlu insanlar yetiştirmeye çalışan bir eğitim sistemidir. Öte yandan sanattaki başarı, uzun yıllara yayılan bir sabrın sonucudur. Tasavvufta da nefsi terbiye etmek için bazı zorluklara sabretmek en önemli esaslardan biridir. Bu sebeple tasavvuf ve sanat her zaman birbirine yakın olmuşlardır. Eskiden beri, aklı yönü ön planda olan insanlar medrese ilimlerinde, duygu yönü ön planda olanlar da tasavvuf yolunda ilerlemeye daha müsait kişiler olarak görülmüştür.

İslam sanatlarından şiir, musikî, hat, ebrû gibi sahalarda eser verenlerden bir çoğunun hayatı incelendiğinde tasavvuf kültürüyle ve tekkelerle ilişkili kişiler oldukları görülmektedir. Hz. Mevlânâ'nın altı ciltlik Mesnevî'si Farsça ve nazım (şiir) olarak yazılmıştır. Sa'dî Şîrâzî ve Ferîdüddin Attâr da Farsça manzum eserler yazan büyük mutasavvıf ve şâirlerdendir. Türk edebiyatının Hoca Ahmed Yesevî, Yunus Emre, Niyâzî Mısırî, Şeyh Gâlib gibi en önemli isimleri tekke muhitlerinde yetişmiş sûfilerdir. Tasavvuf düşüncesinin coşkunuğu olmadan Yunus'un:

*"Aşkın ile âşıklar
Yansın ya Resulullah
İçip aşkın şarabın
Kansın ya Resulullah"*

dizeleri söylenebilir miydi? Tasavvuf düşüncesinin derinliği olmasaydı Niyâzî Mısırî'nin:

*Kahrı lütfu şey'-i vâhid bilmeyen çekti azâb
Ol azâbdan kurtulup sultân olan anlar bizi.
Zâhidâ ayık dururken anlamazsın sen bizi
Cür'a-i sâfi içüp mestân olan anlar bizi.*

dizeleri dile gelebilir miydi?

Şiirde olduğu gibi mûsikî sahasında da en önemli şahsiyetlerin tekkelerden yetiştiği görülmektedir. XVII. asrın büyük mûsikî üstâdı Hâfız Post'un Halvetiyye tarikatına müntesip olduğu tahmin edilmektedir. "Tende canım, canda cânanımdır Allah Hû diyen" mısraı ile başlayan acem durağı ve "Vakt-i seherde açıla perde" mısraı ile başlayan nevâ ilâhisi Hâfız Post'un en seçkin besteleri arasındadır. Aynı yüzyılın en kuvvetli şâir, bestekâr ve hânendelerinden olan Buhûrizâde Mustafa İtrî (ö. 1123/1711) Mevleviyye tarikatına müntesip bir dervişti. Yenikapı Mevlevihânesi'ne devam ederek Câmî Ahmed Dede'ye bağlanmıştı. Osmanlıdan günümüze miras kalan ve İslam dünyasında bir benzeri olmayan meşhur

segâh tekbîr ve salât-ı ümmiyyenin bestesi de İtrî'ye âittir. XVIII. asırda İstanbul'daki Galata Mevlevihânesi şehrin en önemli mûsikî merkezlerinden biriydi. Türk musikî nazariyâtına ilk eğilenlerden Nâyî Osman Dede bu tekenin şeyhi idi. XIX. yüzyılın meşhur musikî bestekârı Ismail Dede Efendi (ö. 1846) Yenikapı Mevlevihânesi şeyhi Ali Nutkî Dede'ye mürid olmuştu. "Ey büt-i nev-edâ olmuşum mübtelâ" mısraıyla başlayan uzal şarkısı, "Yine neşe-yi muhabbet dil ü cânım etti şeydâ" mısraıyla başlayan hicaz yürük semâisi, "Bir ismi Mustafa bir ismi Ahmed" mısraıyla başlayan uşşak ilâhi, "Yine bir günlühâl aldı bu gönlümü" mısraıyla başlayan şarkısı Dede Efendi'nin en meşhur eserlerindendir.

Diğer İslam sanatlarında olduğu gibi, hat sanatının önemli ustalarının da tasavvuf ve tekke kültürüyle bağlantılı olması şaşırtıcı değildir. Nakşebendî şeyhlerinden Hicâz'da mukîm Muhammed Cân Efendi'nin mürid ve halifelerinden Kazasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1293/1876) Ayasofya Câmii'ndeki büyük ta'lik levhaları yazan kişi idi. Sülûs ve nesih yazıda zamanının Hâfız Osman'ı kabul ediliyordu. Resim sanatıyla uğraşan sûfiler de olmuştu. Yenikapı Mevlevihânesi müdâvimlerinden ve Yusuf Zühdi Dede'nin müridlerinden Leylek Hasan Dede (ö. 1243/1827) çokça leylek resmi çizen ve bazı hat yazılarını leylek şeklinde istif eden bir kişi idi. Tezhîb sanatında da dervişlerin etkin olduğu görülür. Meselâ XIX. yüzyılda Mevlevî müzehhibleri arasında adı geçenler, Rokoko tarzı tezhipler yapan Hacı Dede, Mevlevî Süleyman Efendi ve Nakşî Dede'dir. Bu sanatçılar, vazolu vazosuz çiçek buketleri, demetler ve tek çiçek yapan sanatçılar arasında sayılır.

Ebrû sanatını Orta Asya'dan Anadolu'ya getiren kişi de bir Nakşebendî şeyhi idi. Üsküdar'daki Özbekler Tekkesi şeyhi Sâdık Efendi (ö. 1262/1846) Buhara'da iken öğrendiği ebrû sanatını iki oğluna, Şeyh İbrahim Edhem ve Nâfiz Efendi'ye öğretmiş, bu sanatın İstanbul'da ve Anadolu'da yayılmasını temin etmiştir. İbrahim Edhem Efendi'nin ebrû talebelerinden bazıları Necmeddin Okyay (ö. 1976), Sâmi Efendi (ö. 1912), Aziz Efendi (ö. 1934) ve Abdülkâdir Kadri Efendi'dir (ö. 1942).

Hulâsa sanat, duygu, aşk ve sabır işidir. Tasavvuf da duygu, aşk ve sabırdan başka bir şey değildir. Bu sebeple İslam sanatlarıyla meşgul olan en meşhur sanatkârlar, tasavvuf ve tekke muhitlerinde yetişmiştir. ■

İSLAM SANATLARI KİTAPLIĞI

Kitabın K'si

Kâmil BÜYÜKER*



□ İslâm sanatı dendiği zaman hiç şüphesiz ilk akla İslâm'ın estetik görüşünün, zarafetinin dışa yansıyan boyutu gelir. İçinde yaşadığımız dünyada kadim bir medeniyetin de temsilcisi olan İslâm sanatları hakkında yazılı kaynak anlamında istenilen seviyeye henüz ulaşmış değiliz. Peki elimizdeki mevcut kaynaklar İslâm sanatının düşüncesi, menşei, kaynakları, tesirleri ve eserleri konusunda bizlere neler söylüyor?

İslâm Sanatının Başlangıç Noktası

İslâm sanatının çıkış noktası olarak bu konuda yapılan çalışmalar gösteriyor ki İslâm sanatlarının temeli tevhid düşüncesine dayanmaktadır. Bu konuda ilk eser sanat tarihi alanında önemli isimlerden biri olan Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin (1903-1980)'e ait. İslâm Sanatı Tarihi (Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1954. 315, LXIV, 366 s.) adını verdiği eser, yazarın, Ankara İlahiyat Fakültesi'nde hocalık yaptığı sırada okuttuğu notlardan oluşmakta. Yazarın eserini ayrıcalıklı kılan, İslâm sanatlarını öncesi ve sonrası ile şümüllü bir biçimde incelemesidir. İslâm öncesi Hint sanatı, İran sanatı, Grek-Hint sanatı, Çin sanatı, İslâm-Türk medeniyeti ve sanatı detaylandırılmış ve derinliğine incelenmiştir. Medeniyet düşüncesi şu cümlelerle açıklanmış: "Bir medeniyetin değeri, yaratıcılığında, fikir ve sanat hayatına kattığı zenginliklerde, gerçekleştirdiği refah ve içtimai adalette ise, İslâmlığı, bilhassa ilk beş asırda, dünya tarihinin en parlak devirlerinden biri olarak kabul etmek

icap eder." (s. 3) İslâm sanatının temelini oluşturan unsur ise yazara göre şunlardır: "Caminin planını nasıl namaz tayin etmişse, umumiyetle İslâm sanatının karakterini de İslâm tefekkürü tespit etmiştir." Yazar bir özeleştirici yapıyor. İslâm dünyasında sanat nasıl şekillenir, kimlerin himayesinde hayat bulur? Bu noktaya da açıklık getiriyor: "Umumiyetle sanatın gelişip serpilmesi cemiyetin istikrarlı, refahlı ve kudretli olmasıyla mümkündür. İslâm memleketlerinde sanat halifenin, amirin, hükümdarın ve bunların etrafında bulunanların kudretindedir. Mimar, halife veya hükümdar için camiler ve saraylar inşa eder, tezyinatçı onun için mermeri işler, ressam onun için el yazmalarını süsler. Sanat faaliyetinin verimliliği, siyasi idarenin sağladığı barış haline, bütçesini besleyen kaynakların zenginliğine saltanat süren şahısların kültür seviyesine, zevkine bağlıdır." (s.12)

İkinci temel eser diyebileceğimiz çalışma ise İslâm'da Sanat, Sanatta İslâm (Akçağ yay. Ankara 1999, 265 s.), adını taşıyor. Eserin yazarı Prof. Dr. Nusret Çam, eserini üç bölüme ayırmış: "İslâm'da Sanat, Tasvir ve Mimarlık", "İslâm Sanatı Araştırmalarına Giriş" ve "Erken Devir İslâm Mimarisinden Örnekler". Eserin sonunda ise iki ek bulunuyor: "Bir Mimarlık Eseri Nasıl İncelenir?" ve "Sanat Tarihi Terimleri".

İslâm sanatının çıkış noktası, İslâm'ın sanat anlayışı sorgulandıktan sonra bu sahada önemli eserlerle kitap detaylandırılmış. Yazarın özellikle İslâm sanatlarını yok sayan ya da ihmal edenlere yönelik bir çıkışı var: "İslâm'ı

sanat ve estetikten soyutlamanın ne dinî dayanağı vardır, ne de bundan sanat ve dinin bir kazancı bulunabilir. Tam tersine bundan din de, sanat da, insanlık da zararlı çıkar. Eğer meseleye din açısından bakacak olursak, böyle bir anlayışın dini çok az bir kesime hitap etmek zorunda bırakacağı, ilâhî mesajları kuru ve yavan yapacağı, insan ruhunda derin boşluklar doğuracağı için dinin insanlar üzerinde tesirinin de azaltılmasının mukadder olduğunu görürüz." Yazar, Peygamberimiz döneminde henüz İslâm sanatının teşekkül etmediğini, ancak önümüzde "İslâm güzeldir, güzelliği sever.", "Kur'an'ı seslerinizle güzelleştiriniz.", (ezanı kastederek) "Ya Bilal, kalk da bizi ferahlandır" şeklinde hadislerin de bulunduğunu ifade ediyor. İslâm sanatının karakteri ve mahiyetini tasnif ederken yazar, ufuk açıcı bir sınıflama yapıyor:

1. Realizmden kaçış, 2. Tefekkür ve hendese, 3. Tabiatla tabiatüstü arasındaki denge, 4. Soyut Tanrı inancı ve soyut sanat, 5. Dünyanın faniliği, oyun ve rüya oluşu, 6. Ölümün kaçınılmaz güzelliği v.s.

Yazar özellikle bu tasnifle sanatçının fizikötesi âlemlerle irtibatının eserde derinliğe yol açtığını ortaya koyuyor.

İslâm sanatının anlaşılmasında hacmi küçük ama muhtevası itibariyle temel meselelere nüfuz eden bir diğer eser de İslâm Sanatı (İSAM, İst. 2010, 284 s.) adını taşıyor. Kitabın yazarı Selçuk Mülayim. Eserin editörlüğünü ise Aziz Doğanay yapmış.

"Büyük Bildirinin Göstergeleri" alt başlığını kullanan yazar, eserine Tolstoy'un bir dönem Avrupa'yı saran kötülük felsefesiyle başlar. Öyle ki O'na göre "dinden kopmuş bir sanat, kötü duygular üzerine kurulmuş ve şeytanla ortak hareket etmektedir." (s. 13) Artık sanatla, inanç arasındaki bağ tartışmasız kabul ediliyor, lakin yazarın ifadesiyle ayrıntılar, denklemler ve altbaşlıklar mevzu bahis olan. Başlangıç olarak "düşünceyi zaman ve mekânda daraltan taassubu" yenerek işe başlamamız gerektiğini ifade eden yazar, eserin ilk bölümünde Türk Sanatı, Türk-İslâm sanatı gibi başlıkların kavramsal ve terminolojik tartışmalarıyla başlar. Şehir Mimari, Dönemler Üsluplar, Mukarnas, Süslemeden Tezyinata gibi üst başlıklarla İslâm Sanatının görkemli yapısını irdeleyen yazar, Yarınki İslâm Sanatı bölümünde vazifelerimizi ve hedefleri anlatır: "Şu gerçeği yaşayarak gördük ki sadece inançlı olmak yetmiyor, geçmişten gelen değerlere; en azından mimari ve el sanatlarına duyarlı olmadıkça ve daha mutlu bir yarın için bunlarla bütünleşmedikçe, zamanı ve mekânı genişletmek mümkün değildir. (...) İslâm sanatını toplumların ruhsal gelişimlerinin bir tarihi olarak da görebiliyorsak, bundan sonraki zamanlar için, güvenilir alt yapılar ya da yol haritası olabilecek, şartları ve ayrıntıları belirlenmiş bir dünyayı yeniden yaratabiliriz. Sanat tarihinin en geniş anlamdaki görevlerinden biri de geleceğe dönük kuşatıcı ufuk yaratmaktır." (s. 198-199) Kitapta ayrıca İslâm sanatının

örnekleri ya da şaheserleri diyebileceğimiz kırk sayfanın üzerinde fotoğraf ve çizim kullanılmış.

Bu sahanın dikkat çeken diğer kitapları ise şunlar:

-Yılmaz Can, Recep Gün, İslâm Sanatına Giriş, İstanbul: Değerler Eğitimi Merkezi yay., 2009. 184 s.

-Hilmi Ziya Ülken, İslâm Sanatı, 1974. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1948, XVII, 580 s.

-Yusuf el-Kardavi, İslâm&Sanat, Aşiyen yay. 2006, 112 s.

-Oleg Grabar, İslâm Sanatının Oluşumu, çev. Nuran Yavuz, İst.: Kanat Kitap, 2004. 131 s.

-Seyyid Hüseyin Nasr, İslâm Sanatı ve Manevîyatı; trc. Ahmet Demirhan, İstanbul: İnsan Yay., 1992. 256 s.

-Mustafa Yıldırım, İslâm Sanatı ve Estetiğinin Temelleri, Palet yay., 2011, 205 s.

-İlhan Özkeçeci, Doğu ışığı: VII.-XIII. Yüzyıllarda İslâm Sanatı, 2006. İst.: Graphis Matbaa, 383 s.

İslâm Sanatını (Düşüncesini) Yeniden İnşa ve İmar Mümkün mü?

İslâm'ın sanat görüşünün zirveye çıktığı tarih dönemlerinden bugüne çok şey değişti. En başta modernleşme/dünyevileşme bizi zevk-i selimden uzaklaştırdı ve başkalaştırdı. Yeni bir inşa ve imar düşüncesi olması için yeniden anlamaya ve yorumlamaya ihtiyaç var.

İlk eser İslâm Sanatının Yeniden Teşekkülü (Adım yay. t.y.), 258 s.) başlığıyla, Mahmut Çetin tarafından kaleme alınmış. Dört bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünün ismi "İslâm Sanatı Çerçevesinde"dedir. Bu bölümde İslâm sanatının çözülmesi, genel özellikleri, yeni bir anlatım tarzı kurmanın imkânları araştırılmış. İkinci bölüm "Arayışlar" adını taşır. Bu bölümde İslâm sanatı çerçevesinde çağdaş arayışlardan bir kısmı değerlendirilmiştir. Üçüncü bölüm, "Genç Sanatçı'nın Sancısı"dır. Bu bölümde fikir öfkesinden üretkenliğe uzanan sancının belirli bir disipline oturtulması için bir metod teklif edilmiş. "Tarihi Malzemenin Dönüşümü" başlıklı dördüncü bölümde ise İslâm sanatının oluşumuna bizzat Resulullah Efendimiz (s.a.v.)'in tasviplerini alarak örneklik eden Ka'b bin Zühayr (r.a.)'in hayatını işleyen bir radyo oyunu eklenmiş. Yeni bir sanat dili ve düşüncesi arayışı içinde olan yazar, hem sanatın gayesini yorumlar hem de yeni bir anlatım tarzı denemesinde şu ifadeleri kullanır: "Çağdaş İslâm sanatçısının eski İslâm sanatından almaktan şaşmayacağı en temel özelliklerden biri kıssadan hisse şeklinde ifadesini bulan fonksiyonelliktir. Sanatçı gereklilik ve serbestlikleri doğu ve batı sanatından alırken, fonksiyonelliği kesinlikle ihmal edemez. Sanatın ve hususen hikâyenin ancak ahlaki bir gayeye hizmet edebildiği zaman müslümanın hayatında yer almasına cevaz verilir. Yani kıssa mutlaka bir hisse vermedir. Sanat ancak fonksiyonel olduğu müddetçe abes

olmaktan, boş uğraş (malayani) olmaktan uzaklaşır.” (s.81)

Yeniden bir anlama ve yorumlama çabasının ürünü olan ve işin estetik boyutunu aşkla harmanlayan bir diğer eser Aşk Estetiği (Ötüken yay., 1993, 229 s.) ismini taşıyor. Yazar Beşir Ayvazoğlu, “İslâm Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme” alt başlığını taşıyan eserinde, önce aşk kavramından yola çıkarak Mevlana’nın “Akıl ve zekâ taslamak İblis’ten, aşk Âdem’den” sözüyle işe başlamış, aşkın maksadı bilinmeden estetiğe değinilemeyeceğini ifade etmiştir. Yine yazar, estetiğin “güzelliğin bilimi” diye tarifinin çoktan aşıldığını, bir disiplin olarak sanat tarihi, sosyoloji, antropoloji, biyoloji ile teması bulunan felsefi ve psikolojik teoriler toplamı olduğunu ifade ediyor. Peki bunun İslâmî sanatlara yansımaları nasıl? “Fakat İslâm sanatlarında “güzel” deyince anlaşılan, Batı kaynaklı objektivist ve subjektivist estetiklerin anladığı manada bir güzellik değil, “mutlak güzellik”tir ve bu güzelliğin görünen âlemdeki içkinliğidir. Müslüman sanatçı için sözgelişi gül, kendiliğinden güzel olmadığı gibi bizim onda kendimizi yaşamamız da değildir. Gülün güzelliği Tanrı’nın “cemal” sıfatının ondaki görünüşüdür. (tecelli)” (s. 191) Sanat eseri için belirleyici unsurun “mistik birleşme” yahut “tasavvufi neşve” olduğunu ileri süren yazar, yine kitabında İslâm estetiğinin özellikle “tasavvufi estetik” gözüyle değil de tasavvufun derinden etkilediği bir sanat ve estetik gözüyle okunması gerektiğini ifade ediyor. Nitekim Yunus’un mısraı da bu konuda çok manidardır:

“Gönül gözü görmeyince, hiç baş gözü görmeyiser”

İslâm sanatının dil ve anlam boyutunu işleyen çeviri bir eser de yakın zamanda neşredildi. İslam Sanatı: Dil ve Anlam (çev. Turan Koç, İstanbul: Klasik, 2005, 229 s.) Eserin yazarı Titus Burckhardt. Kitabın önemine binaen bir sunuş yazısını yazan Seyyid Hüseyin Nasr’ın kitap ile ilgili şu ifadeleri önemli: “Yazar, İslâm sanatını çok sayıda başka sanat tarihçisinin bizi inandırdığı gibi kazara birbirine karışmış eklentiler olarak değil, İslâmî vahyin ilkeleri ve formunun bir türevi olarak takdim etmektedir.” Yazar Burckhardt, İslâm sanatlarının çıkış noktasını Kâbe’den başlatıyor. Kendi içinde sembolizmi barındıran bu yapı sadece fiziki unsurları içinde barındırmıyor, pek çok hakikati de üzerinde remzediyor. Yazar yukarıda Nasr’ın ifadesini doğrulayıcı şu ifadeleri kullanmış: “İslâm sanatıyla Kur’an arasındaki en derin bağlantı başka türden bir bağlantıdır: bu Kur’an’ın şeklinde değil hakikatinde, biçimsiz özünde ve daha özel olarak tevhid, yani birlik ve vahdet anlayışı ve akidesinde yatar. İslâmî sanat –ki bununla biz İslâm’daki plastik sanatların tamamını kastediyoruz- özü itibarıyla ilâhî Birlik’in belli bazı yön ve boyutlarının görsel düzeydeki izdüşümü ya da izharıdır.” (s.56) Yazarın İslâm dünyasında varolan eserleri tetkik ve teması sonunda vardığı nokta tasavvuf, İslâm’ın batınlılığı ya da iç boyutudur. Nitekim eserin özünü oluşturan şu cümle de dikkat

çekicidir: “Artık sanatın İslâm gibi Tanrı merkezli bir medeniyette batınlilikle, yani geleneğin iç boyutuyla bağlantılı olduğu açıkça ortadadır.” (s.228)

Bu bölümde zikredilmesi gereken bir diğer eser:

-Muhammed Kutub İslam düşüncesinde San’at. trc. Akif Nuri, İstanbul: Fikir Yayınları, 1979, 445 s.

Görsel Sanatlar: İmkân mı, Çıkmaz mı?

Görsel sanatlar yeni bir imkân alanı olarak önümüzde duruyor ancak bu alanı bir çıkmaza sürükleyen problemler de var. Tiyatro, sinema, çizgi film gibi alanların problemleri ve çözüm yollarını ortaya koyan bir çalışma elimizde mevcut: Görsel Sanatlar ve İslâm, (İSAV, Tartışmalı İlmî Toplantılar Dizisi, 87 s.) Eser, İslâmî İlimler Araştırma Vakfı tarafından 16 Haziran 1990 ve 18 Mayıs 1991 tarihlerinde düzenlenen iki ayrı toplantının metinlerinden oluşuyor. Toplantıya sadece ilahiyatçı ilim adamları değil, sinema, tiyatro ve çizgi film sahasından Mesut Uçakan, Üstün İnanç, Hekimoğlu İsmail, Ulvi Alacakaptan, Mustafa Kutlu, Osman Sınav, Osman Kara gibi önemli isimler katılmış. İki bölümden oluşan eserin ilk bölümünde görsel sanatlar alanında hizmet etmiş isimlerin artan taleplere binaen görsel alanda karşılaştıkları İslâmî kaygılar dile getirilmiş. İkinci bölümde ise ilahiyatçı ilim adamlarının tiyatro, sinema vs. gibi alanlarda yaşanan sıkıntılara delilleriyle beraber çözüm önerileri sıralanmış. Ali Rıza Demircan, Halil Gönenç ve Abdülaziz Bayındır toplantının müzakerecileri olarak kitapta yer alıyor.

Dükkân Sanatımız ve Yaşayan Sanatlarımız

Dükkân sanatımız dendiği zaman hep unutulmuş sanatlarımız hatıra gelsin. Bugün pek çok sanat dalı yeniden ihya olunuyor. Bu noktada hatırlatıcı, uyandırıcı bir vazife icra eden eserleri zikretmek gerekiyor. İlk çalışma Dükkân Sanatımız Kültürümüz, adıyla (Ötüken Neşriyat, 1994, 185 s.) M. Zeki Kuşoğlu tarafından kaleme alınmış. Kendisi aynı zamanda bir eski zaman beyefendisi olan Zeki Kuşoğlu’nun eseri, geleneksel sanatlara, unutulmuş sanat dallarımıza yaptığı önemli katkının bir numunesi olarak önümüzde duruyor. Sedefkârlık, Tesbih, Mühür, Fincan Zarfları, Savat, Tepelikler, Buhurdanlar, Telkâri, Tombak, Bâzûbendler, Güherse, Keşkül-i fukara gibi, adını bugün unuttuğumuz pek çok sanat dalı bu vesile ile ihya olunuyor.

Yazar uzun yıllar boyunca şimdilerde adı antikacıya dönen hurdacı dükkânlarını dolaşırken bir yandan da İslâm sanatlarının nasıl ayağa düştüğünü de acı bir şekilde gözlemlemiş. Ancak yine de ümitvar olmamız gerektiğini şu cümlelerle ortaya koyuyor: “Yurt dışında satılan yağmalanan Osmanlı Arşivi gibi, yine bizce malum olan sebeplerle eritilen, yurtdışına satılan ve devri kapanmıştır



diye atılan sanat eserlerinden geriye kalanlarıyla hem tarihimiz, hem de sanat tarihimiz yeniden yazılabilir. Yeter ki biz azmedelim” Bahsi yazarın beyitiyle tamamlayalım:

Olduk çileye talip
Mevla eyleye galip

Dikkat çeken diğer eserler ise şunlar:

-M. Zeki Kuşoğlu, Osmanlı Medeniyetinde 33 Kadim Sanat, Kaynak yay., 2010, 208 s.

-Ömer Faruk Atabek, Türk-İslâm Süsleme Sanatları, TDV yay., 2000, 100 s.

-Mualla Murat Nuhoğlu, Türk İslâm Kültüründe Tesbih ve Tesbih Sanatı, Ankara, 1995, 98 s.

Kadim Bir Sanat Coğrafyası

Anadolu coğrafyası, bünyesinde pek çok medeniyetin sanat izlerini taşıyan bir coğrafyadır. Ancak Türk-İslâm sanatının her bir karede belirgin izlerine rastlamak mümkündür. Anadolu’da Türk-İslâm sanatı yine aynı isimli kapsamlı bir çalışmaya konu oldu. Eser Anadolu’da Türk İslam sanatı (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı yay., 2009, 336 s.) adını taşıyor. Kitabın yazarı ise Mustafa Bektaşoğlu. Eser’e takriz yazısı yazan Doç. Dr. Soner Gündüzöz’ün eserin bize açtığı ufku tarif eden satırları önemli: “Hat sanatından ebruya, hilye-i şeriflerden tuğralara, fermanlardan abanoz rahlelere, mezar taşlarından mevlide, devasa bir yapbozun birbirini tamamlayan parçaları, bizi içine aldığı ahenk helezonuyla bu dünyada varlık bulmuş, fakat her haliyle ötelere sarkıtılmış olduğu belli olan bir güzelliğin içine itiyor. Bu güzellik bugün dahi gök kubbede hilalin parıltısıyla, tatlı yakamozlar oluşturarak, ufuk çizgisine doğru bir deniz edasıyla gözlerimizin önüne uzanıyor. Neylesin ki, biraz mahzun, biraz mahcup, fakat yine de vakur...” Kitap, sanatı tarif ederek başlıyor. İslâm sanatı, gayesi ve karakteristik özellikleri ile devam ediyor. Her bir bahsi göze ve gönle hitap eden fotoğraflarla be-

zeli bu mufassal eserde bizi biz yapan sanatların büyük kısmını görmemiz mümkün. Tezyinî sanatlardan el sanatlarına, mimariden musikiye, her bir bölüm kendi içinde ayrı bir güzelliği barındırıyor. Yahya Kemal’den nakledilen satırlar yine meramımızı anlatır nitelikte: “İslâm sanatı deyince ayağımızın altındaki kilimden göklere tırmanan Selimiye’lere, Karahisari’nin kubbeyi işlemesinden Dede Efendi’nin çılgılığına kadar hepsi hatırlanmaz mı? Hemen o günlere uzanır ve adeta Sinan’a taş taşır, baciya desen uzatır, Şeyh Hamdullah’a hokka tutmaz mıyız? Duyanlar için bütün tarih ve sanat eserlerimiz dinî ve mistik bir ruh taşır. Çünkü hemen hepsi bu ruh ve düşünce ile yapılmıştır. Revan köşkünde gezerken kulağıma derinden bir Kur’an sesi geldi. Birdenbire İslâm mimarisini tam manasıyla gördüm. Çünkü İslâm mimarisinin içinde bir ruh gibi muhakkak rahle başında bir Kur’an sesi lazım. O ses olmadığı zaman bu mimari kuru bir şekilde gözüküyor.” (s. 12)

Türk İslâm sanatını doğru anlamak için bir el kitabı niteliğindeki Türk İslâm Sanatının ABC’si (Kabalcı yay. 2000, 207 s.) adlı eser okunabilir. Eserin yazarı, Yaşar Çoruhlu, deyim yerindeyse bir üçlemenin, yani Erken Devir Türk Sanatının ABC’si ile Türk Mitolojisinin ABC’si kitaplarının son halkasını teşkil eden eserinde, Türk kültürünün en geniş sınırlarına ulaştığı İslâm sanatını inceliyor ve coğrafyası Asya, Suriye, Irak, Mısır ve Türkiye’ye kadar uzanan Türk sanatını, kilim işlemleri ile cami süslemelerine varıncaya kadar ayrıntılı çizim ve resimlerle ele alıyor.

Bu bahisle alâkalı olarak okunması gereken eserler ise şunlar:

-Doğan Kuban, Türk-İslam Sanatı Üzerine Denemeler, İst.: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995, 4, 376 s.

-Yılmaz Can, Recep Gün, Ana Hatlarıyla Türk-İslam Sanatları ve Estetiği, İst. Kayıhan Yay., 2006, 416 s.

-Erdem Yücel, İslam Öncesi Türk Sanatı, haz. Neziha Başgelen, İst.: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2000, 156 s.

■



Gönül tahtına senden özge sultan olmaya yâ Râb!