Dücane Cündioğlu

Sanat ve Felsefe

kapı

DÜCANE CÜNDİOĞLU

Sanat ve Felsefe

kapı

Kapı Yayınları 323
Edebiyat 93

SANAT VE FELSEFE
Dücane Cündioğlu

1. Basım: Kasım 2012, Kapı Yayınları

ISBN: 978-605-4683-58-1
Sertifika No: 10905

Yayına Hazırlayan: Mehmet Said Aydın
Kapak Tasarımı: Utku Lomlu
Kapak Görseli: René Magritte, *The Lovers* (1928)
Mizanpaj: M. Atahan Sıralar

© 2012, Dücane Cündioğlu
© 2012: bu kitabın yayın hakları Kapı Yayınları'na aittir.

Kapı Yayınları
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 513 34 20-21 Faks: (212) 512 33 76
e-posta: bilgi@kapiyayinlari.com
www.kapiyayinlari.com

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

Genel Dağıtım
Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 511 53 03 Faks: (212) 519 33 00

Kapı Yayınları, Alfa Yayın Grubu'nun tescilli markasıdır

Sanat ve Felsefe

Dücane Cündioğlu

İçindekiler

önsöz ix

zer ile zor arasında 3
mağara gevezelikleri 17
yana yakıla 20
saç diplerinden kokusu alınır hakikatin 24
bir de görmek gerekliymiş 29
beyaz gecelerin içinden 34
iki kişilik ölüm 37
yalın bir yol 41
abartırım seni senden 45
büyümeyi istemeyen çocuk 49
tuvaldeki zeval 53
âşıksan niçin roma'dan kaçıyorsun? 57
van gogh gibi değil, şems gibi 62
kâbe içindeki maestâ 68
kayboluşun hüznü 72
tanrı'nın rengi 77
çıplak hakikat 81

âdem'in ilk karısı 85
isa'nın sağındaki adam 90
dinsel şehvet 94
hayalleri için çıldıran adam 99
insanı bulabilmek 102
ümitsizliğin resmi 105
bilmek varetmektir 109
içindekinin içindeki 113
ikona önünde 116
ışığı karanlıkta bulmak 120
bir komünist ressamın düşleri 124
aprioristik sanat 128
yorgan silkmek 133
görmeyi öğrenmek 138
nesneleri işitmek 142
gözleri kapalı bilinç 145
çözülme 148
söz medeniyetinden göz medeniyetine 151
bir talibin ders notları 159

Görsel Liste 173
Dizin 175

önsöz

Öncelikle ve daima *felsefe*.

Sonra *sanat*.

Ama hüzünle.

Işığın ve renklerin dünyasından hareketle. Duyuların ve duyguların.

Ne ki eninde sonunda kavramlara, kuram'a, akl'ın o sevimsiz melekûtuna.

Toplanmak için dağılacağız. Yaklaşmak için uzaklaşacağız.

İzini dahi bulamayacağımızı bildiğimiz o sevgili uğruna. Kimbilir belki de bulmayı istemediğimiz, hani o karşılaşmaktan, hatta gözlerine bakmaktan bile çekindiğimiz ahu'nun.

Neşe yasaklanmış bize.

İsteksizce tavaf edeceğiz bu yüzden etrafında. Kanayan yüreğimizle.

Sadece nefesini duymak için.

İnsanın nefesini.

Duyarsak ayaklarının dibine düşeceğiz. Halsizce.

Secde edeceğiz.

İnsana.

Bağışlanma hakkımızı kullanmaktan vazgeçeceğiz.

Ölüm orucu tutuyoruz, diyeceğiz bakan gözlerinin nûr-ı siyahına bakmayı bile beceremeyen gözlerimizle.

Burak'ın üstünden inecek ve vuslatı reddedeceğiz.
Şiddetle.
Firaktan haz mı alınır, rahmetmedin aldırdın.
Bizi hicrana sen müptelâ eyledin ey sevgili,
Ünsiyete hasretiz,
diyeceğiz.
İnsana.
Naz edeceğiz bu sefer inad edeceğiz.
Duymazlıktan geleceğiz cebrinin sesini.
Ayağının dibinden kalkmayacağız.
Eşikteyken uykuya dalacağız.
Dersleri uykudayken yapacağız.

Bir *var*mış bir *yok*muş
Masal gibi sanki
Hem *lâ* hem *illâ* imiş
Hakikat
Önce yok demeyi bilmekmiş
Edeb
Anladım bezm-i elestin sırrını
Benim ilk günahımmış *illâ*
Lâ benim son günahım!

5 Şubat 2011

zer ile zor arasında

Sanatın varlık nedeni *tahayyül*. Çünkü insan hayal edebildiği için sanat var. Ne garip değil mi, akledebildiği için değil. Tıpkı gerçeklik gibi, aklın da sınırları var. Bilimin de. Oysa tahayyülün sınırları yok. İster istemez sanatın da.

Sınırlarının olmaması elbette sorumsuzluğundan, keyfiliğinden, naifliğinden değil, bilakis ciddiyetinden, adanmışlığından, göklere doğru düşünmek suretiyle değil, hissetmek suretiyle kanatlanmasından.

Descartes'ın düşlerini aktarırken, muhayyile, bilgeliğin tohumla-rına çiçek açtırır, der peder Baillet. Ne kadar haklı! Hep uçmak, gönlünce havalanmak ister muhayyile. Yaklaşabileceği bütün sınırları aşmak, ve daha yukarıya, daha yukarıya yükselmek ister.

Muhafazakâr sanat olmaz bu yüzden! Başka bir nedenden dolayı değil, sanatın özü gereği olmaz. Eğer kelimelerin haysiyetini korumakta ısrar edeceksek, açıkça ifade etmekten niçin çekinelim: sanatın değil sadece, sanatçının da muhafazakârı olmaz. Çünkü tahayyülün korunması zorunlu sınırları olmaz.

Tahayyül, bir başka deyişle *abartı*, sanatın en temel ilkesi. Bireysel özgürlüğün teminatı. İnsan olmanın sınırlarını genişleten yegâne güç. Dünyaya düşene, yani kendisini, belirlenmiş olanın, doğal ve toplumsal

yasaların, bitmez tükenmez sınırların ve dahi gerçeğin tam da ortasında bulana, kısaca *insana* nefes alma olanağı bağışlayan biricik vasıta.

Yasa, düzen, dizge, ahlak, bu kurumların, özleri gereği *belirsizliğe* tahammülleri yoktur. Belirsizliğe, yani tahayyüle. Hayalin alıp başını gitmesine. Gönlünce kanatlanıp uçmasına. Sırf bu gerekçeyle, düşünce gücü kadar düşleme gücü de denetim altına alınmak istenir. Vasata uygun olup olmadığı sürekli gözönünde tutulmaya çalışılır. Sanatın en başından itibaren yasayla, düzenle, genel ahlakla, hatta toplumla başının belada olmasının en temel nedeni bu serazadlığı değilse nedir? Elden bir şey gelmez. Tahayyül dizginlenemez. Sınırlanamaz. Muhafaza edilemez.

Düşünürlerin ve sanatçıların değişmez yazgısı: bir yanlarında *zer* (altın), bir yanlarında *zor* (iktidar) ile yaşamak, ve fakat nadiren. Çoğu zamansa, zer'e ve zor'a rağmen yaşamak.

Zavallı sanat! Düşünce ve Bilim, sanatta gerçeğe ve akla uygunluk arar, bulamazsa *hezeyan* der, *türrehat* der, dudak büker önemsemez. Hukuk, yasalara uygunluk arar, bulamazsa, suçlu ilan eder ve hınçla cezalandırır. Toplum ise sanatta genel ahlaka uygunluk arar, bulamazsa, dışlar, itibarsızlaştırır, gözden uzak tutmaya çalışır. Yıkıcı görür onu.

Haklıdır. Sanatın yıkıcı yanı, uyumsuz olan yanıdır. Uygun olan, hep bir şeye uygun olandır. Münasip ve mutabık olandır, dolayısıyla makbul ve muteber olan. Ölçüsü nedir bu kabul ve itibarın? Gerçekliğe uygun olması. Yani akla, yarara, çıkara, yasaya. Toplumsal olanın çıkarı genel olandadır: düzende ve dizgede. Sağlam ve sürekli olanda. Katılık ve kalınlık şanından olanda.

Din dilinde hukuksal dizge ve düzenin karşılığıdır *Şeriat*. Haddin ve hududun. Sınırların. *Fıkıh* (Hukuk) da bu sınırları tayin eden bilimin adı. Vasat ve itidalin kaynağı hukuktur. Yasa. Töre. Bu yasanın öğretildiği yer ise medrese. Kenan diyarından Sina çölüne. Normatif aklın yurdu. Kural koyucu aklın. Toplumsal uyumun kaynağı. Düzenin. Dizgenin. Kuralların. Standartların. Müdahale edicidir bu yüzden. Erildir. Her şeyi belirginleştirmek ve kesinleştirmek ister. Kategoriler içinde düşünür. Muğlak ve mübhem olanı sevmez. Meçhul olandan nefret eder. Hele

abes? Saçma? Absürd? Duymak bile istemez. Haklıdır. Var olma nedeniyle uyumludur. Özünün gereği budur çünkü. Asfaltta çiçek yetişmez!

Peki ya tekkeler?

Tekke. Uyumsuzluğun yurdu. Bir bakıma (görünür) uyumsuzluklar içindeki (görünmez) uyumun. Farklı olanın. Karşıtlığın. İkna olanın değil, ol(a)mayanın. Sağlam ve sabit ve sarsılmaz olanın değil, bilakis sallantıda olanın. Tereddütte kalanın. Endişe duyanın. Karar veremeyenin.

Naz ehlinin mabedidir tekke. İtiraz ehlinin. Eşiği eleştiri. Zemini karşıtlık. İhtilaf havası, suyu. Gözü ise yukarılarda, ta yıldızlarda. *Zer* de umurunda değildir dervişlerin, *zor* da. Muhayyilesinin peşinde, yıldızların üstünde, Rahman'ın hemen yanıbaşında. Ayaklarının dibinde. Yasa geçerli değildir onlar için, ünsiyetten pay almışlardır, korku ve heybetten değil. Hz. Davud gibi raksa mütemayil tabiatlarıyla kendi eksenleri üzerinde döner her biri. Evrense onların çevrelerinde.

Niçin Rahim olanın değil de Rahman olanın yanıbaşındadırlar?

Rahim'in merhameti sadece müminlerle sınırlı iken, Rahman'ın merhameti bütün varlığı içine alır da ondan. Rahim olan, kendine inananlara ihsan eder, Rahman olansa inanan-inanmayan bütün kullarına. Rahim'in rahmeti sonuca yöneliktir. Rahman'ın rahmeti başlangıca. Rahim, cennet ehliyle yetinir. Rahman cehennem ehlini de, arafta kalanları da kucaklar.

Sanat, ilkinin değil ikincisinin şefkatini umanların marifeti. Uyumsuzların. Bağırıp çığıranların. Gürültü çıkaranların. İtiraz edenlerin. İnanmakta, kabul etmekte, uyum sağlamakta zorluk çekenlerin. Tutunamayanların.

Sanatçılar dervişlerin kardeşleridir, sıradışıdırlar. Şatahatları (yasadışı sözleri) çoktur, kabahatleri de, kusurları da. Topluma, toplumsala uyum sağlamakta zorluk çekerler. Düzene. Dizgeye. Vasata.

Medrese, tarih boyunca tekkenin serazadlığından rahatsız olmuştur. Özü gereği. Çünkü medrese, kuralları öğretir, o kurallara riayet edilip edilmediğini denetleyecek olanları yetiştirir. Toplumsallığın, düzen ve yasanın teminatı hukuk ve siyasettir.

Tekke ise medresenin bu kural koyuculuğundan rahatsızdır. Yine özü gereği. Bütün yaşamı denetim altına alma hırsından bizar olur. Emirlerinden ve yasaklarından. Kadılarından ve kadızadelerinden.

Evsizlerin düşüdür tekke. Yurtsuzların. Kovulanların. Hizaya gelmeyenlerin. Ayar vurulamayanların. Aklın ve gerçeğin kendilerinden talep ettiği uyumu bir türlü gösteremeyenlerin. Dişildir. Narin ve kırılgandır. İseviyet tezahür eder her yanından.

Birinde *ilim* hükümfermadır, diğerinde *irfan*. İlim maluma tabidir. Muhatabının kusurlarına diker gözlerini. Tartışmak değil, ne yapıp edip sonuca bağlamak ister. İrfan ise mazerete bakar, muhatabının kusurlarını görmez. Tanışmak, el sıkışmak ister. Olduğu gibi görür, olduğu gibi kabul eder. Dışlamaz. İtmez. Suçlamaz. Sınırı yoktur. Saf müsamahadır. İstese de hor görmez. Çünkü hor olanı görmez.

İki uç, iki kutup, iki taraf. Artı-eksi gibiler. Biraraya gelmez görünürler. Zahire bakmamalı, toplulukların ihtilafına aldanmamalı. Birliği topluluklarda değil, toplumun bütününde görmeli.

Sanat tekkede tezahür eder. Arasokaklarda. Kaldırım kenarlarında. Abes olanın, muğlak ve meçhul olanın sinesinde. Tahayyülün zirvesinde. Zer'le zor'la olmaz bu yüzden. İstediğiniz kadar yığın altınları ayaklarının dibine, dilerseniz korkutun, sıraya sokun, hizaya getirin, ayar verin, zer'le zor'la yüksek sanatın o nazlı yüzünü görmeyi asla başaramazsınız. Bu işin esası tesamuhtur. Her halukârda müsamaha. Hoşgörü yani. Musa'nın şeriatıyla olmaz, Hızır'ın irfanına başvurmalı. Ama önce yediuyuyanları uyandırmalı.

Adalet ve merhameti, adına saray denilen o heybetli, o cesim, o korkunç binalarda arayanların vay haline! Adalet ve merhameti halkın vicdanında aramak zorundayız. Vicdanımızda. Meydanlarda değil, kaldırım kenarlarında. Sessizce. İçin için. İki damla gözyaşıyla. Rahim'in değil, Rahman'ın nazarını celbetmek için.

Sanatın mabedinde. Yani *gönüllerimizde*, ama asla *yüreklerimizde* değil. İhtiyacımız olan şey *cesaret* değil, *tevazu*.

Süleyman'ın asasına değil, Davud'un neşidelerine ihtiyaç duymalıyız. Kudret yumruğunu ikide bir karşıtlarımızın masasına indirmek yerine, bazen sıfatsız, vasıfsız, suretsiz görünmeyi de öğrenmeliyiz. Fe-

tihten sonra zemine inip toprağa yüz sürmeyi bilmeliyiz. Toprağa, yani herkesi herkese eşit kılan vicdanın zeminine.

İlim o devasa yolların, metroların bitmesini ister. O kocaman kulelerin, betonların, duvarların tamamlanmasını ister. Hizmet etmek ister. Sonucu görmek ister. Hakkıdır elbet. Amacını yüceltmek ve gerçekleştirmek zorundadır. Lakin irfan da ne yapsın, çaresizdir, çoklarına zahiren lüzumsuz gibi görünen kimi ayrıntıların peşinden koşmak zorundadır. Çünkü irfan açısından değerli olan yüksek kuleler dikmek değil, insanı tanımaktır, insanımızı. *Ayrıntı* deyip de geçmemeli, irfan'ın ayrıntısı insandır. Sanatın ve ilhamın.

İnsanın en büyük eseri kendisidir, eğer anlamını bilirse. Bir devlet adamı için de öyle olmalı. Kendisine ne kadar kızılırsa kızılsın, ne kadar nefret edilirse edilsin, yine de saygı duyulmalı. Dostlarınca değil, bilakis düşmanlarınca.

Secdeye değen sadece alın olmamalı bu yüzden, kalb de sahibiyle birlikte eğilmeyi öğrenmeli.

Muhafazakâr sanat, varolan değil, varolması istenen (emrolunan) bir sanat tarzının adı. Kendisi yok ama şimdiden bir *manifestosu* bile var. Çok yazık! *Zer* de yanında artık, *zor* da. Farklılıklara tahammülsüz bu yüzden. Karşıt görmek istemiyor.

Halka, geçmişe, geleneğe, değerlere uygunluk bekliyor. Toplum adına toplulukları horluyor. Çokluk ve çoğunluk adına. Seçkinlik tafralarına müsamaha göstermiyor: alt tarafı entelektüel gevezelikler, bohem havaları, dandy ucuzlukları, dégénéré tavırlar, monden şımarıklıklar.

Sanatçı, muhayyilesinin, yani kendisinin, zatının, özünün peşinden koştuğu sürece, sanat sıradışı, toplumdışı, hatta yasadışı olmaktan kaçınamaz. *Muhayyilesinin*, yani dizginlenmesi ve denetlenmesi imkânsız olanın.

Hukuk'la, Ahlak'la, İktidar'la karşı karşıya gelmeden varolmayı beceremez sanat. Hallerinden şikayet edenlerin canları cehenneme! Huzurla yansınlar.

Kimse yeni anacaddeler açtığı iddiasıyla bu ülkenin arasokaklarını kapatma hakkını kendinde bulamaz! Bulmamalıdır. Bulamamalıdır.

Cumhuriyetin kurucu kadroları *Şeb-i Arus* törenlerini özelleştirdi de n'oldu? O garibler yıllarca kendi gönül aynalarının üzerinde raksettiler. Birer bina zannettikleri sözümona tekkelerin kapılarına kocaman demir kilitler asıldı diye, başı kendiyle belada olan dervişler öylece susup neşideler söylemekten vaz mı geçtiler? Asla! Bilakis bazen kırlarda, bazen kuytu kuşelerde, bazen de anacaddelerin ortasında, hem de zabtiyelerin gözü önünde, için için zikrettiler.

Yüksek sesle *Hakk* dediler. Lakin ham ervah öncesini duymadı.

*Ene*yi. *Ben*i. *İnsan*ı.

* * *

Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri'nin şöyle dediğini yazdı gazeteler:

> Muhafazakâr estetik ve muhafazakâr sanat normlarını ve yapısını oluşturmak gibi bir yükümlülük içindeyiz.

Ne tuhaf değil mi, böylesine kesin ve güçlü bir retoriğe emanet edilmiş siyasi beklentiler tarih boyunca hep karşılıksız kalmıştır.

Yıkılışlarının ardında cılız bir fiske vardır hepsinin de. Bir fiskecik, ve o hazin son!

İşte o fiskecik: *Önce vakıa, sonra bahs u nazar.*

Yani kuram, olgudan önce gelmez.

Hoşunuza gitmeyebilir, ama ne yapalım, yaşam diyalektiğinin yasası bu! Olgu ortaya çıkmadan evvel norm oluşturmaktan, yapılar meydana getirmekten söz etmek kolaydır, yapmaksa zor değil, -sanılanın aksine- olanaksızdır. İster istemez bu *mucize*yi, yükümlülük içindeyiz, şeklinde bir çoğul kipine taşıtma mecburiyeti vardır. Bir beklentiyi önce ödev haline dönüştürmek. Sonra bir karara. Sonra bir buyruğa. En nihayet yasaya.

Yükümlülük yasalaşınca, yasadışılık ortaya çıkar: *suç* ve *tehlike*.

Farklılıklar *tehlike* olarak algılanır. Toplumsal her tehlike cezalandırılması gereken bir *suç* vasfı kazanır. Cezalandırılması, yani yok edilmesi gereken bir cürüm.

O *normlar oluşturmak yükümlülüğü* yok mu, ah, ne de acımasız bir çehre kazanır vicdanın yaralandığı o elim dönemlerde? Bir çırpıda

kıyıcılığa dönüşür, ülkenin zaten zor yetişen zekâlarının üzerine çarpılar çizme kolaycılığına. Darbe hazırlıklarına özgü *fişleme* dedikleri o lanet işleme. Bürokratik teröre. Sistematik ve hiyerarşik tasalluta.

Türkiye'de tam da sanat ve muhafazakârlık tartışmaları bağlamında Sovyet Jdanov'culuğu tecrübesini hatırlamanın ve hatırlatmanın mahcubiyeti sanırım hepimize yeter!

Andrey Aleksandroviç Jdanov, 1934-1938 yılları arasında SSCB'de kültür politikalarının belirlenmesinde başrolü oynamıştı. Kimlerin canını yakmadı ki? Kaç aydının, kaç sanatçının?

Komşumuzun tarihine ilgi duyanlarımız, lütfen 1946-1950 yılları arasında SSCB'de yürürlüğe konulan kampanyayı ve sonuçlarını okusunlar. Stalin önderliğinde Sovyet muhafazakârlığının serencamını. Hemen hemen aynı yıllara denk gelen Amerikan McCarthy'ciliği ülkemizde bilinir, ama nedense Jdanov'culuktan çok az söz edilir.

Oysa öncesi vardı. Mesela I. Dünya Savaşı'ndan itibaren Rus avangardının serazad muhayyilesinin yarattığı o çılgın *Konstrüktivizm*. Tatlin'in kulesi. Makinalaşmanın yüceltilmesi. Maddenin. İlerlemenin. Gerçekte ise Matematiğin.

Ve keza *Suprematizm*. Dördüncü boyutun ispatı. Mistisizmin zirvesi. Zavallı Maleviç. Kare'nin ressamı. Siyahın ve Beyazın. Sonuç itibariyle, dördüncü boyut denemelerinin sürmesine izin verilmeyecek ve Maleviç "toplumsal gerçekçilik" adlı *muhafazakâr sanat hamlesinin* ilk eledikleri arasında yer alacaktı.

Büyük yanılsamaların en büyük becerisi, gerçeğe, onu mıncıklayacak kadar yakın durmaktır. Yalan mı söyleyeceksiniz, gerçeğe en yakın olanını seçin. Lenin gibi, her önder gibi, gerçekliğe sınırlar tayin etmekten kaçınmayın. Nitekim 1908'de şöyle der Vladimir İlyiç Lenin:

> Matematik belki dört boyutlu uzayı mümkün hale getirebilir, fakat siyasal devrimler ancak üç boyutlu uzayda gerçekleşebilir.

Bu yüzdendir ki siyasal iktidarların en az hoşlandıkları insani yetidir muhayyile! Gerçekliğin hoyratlığıyla başa çıkmanın biricik vasıtası. Sadece Din'in ve Sanat'ın değil, Bilim'in de temeli.


ДА ЗДРАВСТВУЕТ
III-Й ИНТЕРНАЦИОНАЛ!

Sovyetlerin en büyük düşünürü güya Kasparov! Bir satranç ustası! Bu utanç Sovyet idarecilerine yeter! İran'lı idarecilere gelince, tarih aynı bestelere farklı güfteler yazmaktan hiç bıkmamıştır. Ali Şeriati'yi rahmetle anmaktan başka elimizden ne gelir!

Sovyet Jdanov'culuğu, *toplumsal gerçekçilik* adına düşünceyi de, sanatı da boğdu. Kementle değil, ardısıra dizili normlar aracılığıyla. Madde başlıklarıyla. Tanımlamak suretiyle. Netleştirmek adına farklılaştırdı. En küçük farklılığı tehlike, en küçük tehlikeyi suç saydı. Bağrına çökülen sadece *Futurizm* değildi, bilakis Sovyet kadızadelerince her türlü *ütopya*, her türlü *fantazya*, her türlü *imagination* insan bilincine haram edildi. Sovyet halkı gerçeklikle başbaşa bırakıldı. Dickens'ın *Hard Times*'ındaki Mister Thomas Grandgrind'in kopyası milletvekili ve bürokratlar eliyle. Hem de en kötüsünden. *Gündelik gerçeklerle.*

Mister Grandgrind'in cetveli, tartı aleti, çarpım tablosu hep yanındadır. Dimdik duruşu, köşeli ceketi, köşeli bacakları, köşeli omuzları, köşeli alnı ve en nihayet köşeli parmaklarıyla ve hatta ve hatta *sanki onu ensesinden yakalamış inatçı bir gerçek gibi duran boyunbağıyla.*

> İşte sorun da burada. Düşlemek yasak, diye haykırır bir defasında: Düşlememelisin, asla böyle bir şey yapmamalısın. Gerçekler! Gerçekler! Yalnızca gerçekler!

Ve önce simge yasaklandı. Dolayımın ta kendisi yani. Pornografinin panzehiri. Hakikatsiz tezahürün. Taleb edilen sadece gerçek idi, bütün çıplaklığıyla gerçek. Bütün yalınlığıyla. Genel ahlak adına. Toplumsal ödevler uğruna. Her şey toplum eliyle ve toplum içindi. Eksik olansa bireydi. Bireyselliğin ta kendisi. Hizaya girmekten kaçınma güdüsü yani. İnsan olma hakkı. Sürü dışına çıkma hakkı. Farklı olma hakkı.

Hepsi de haramdı. Aşk da, ölüm de.

* * *

Sanatın asıl gücü, gerçekliği temsiller vasıtasıyla dönüştürebilmesinde. Başka bir deyişle yeni gerçekliklere *vücud* verebilmesinde. Paralel evrenler inşa edebilen bir güç bu. Muhayyilenin gücü. *Mecazın.* Ve dahi bireyin gücü. *Bireyselliğin.*

Seçkinliği de bundan. Muhatablarını eler, seçer, gerekirse iter. Ne zer'le, ne zor'la, bilakis *simgeler* aracılığıyla.

Simge gösterdiği kadar da saklar. Perdeler. Temsil eder. Bu nedenle, hakikat, afişe edilen değil, her daim temsil edilendir. Hep bir adım ötede olandır. Ele geçirilmesi, avuçlanması olanaksız olandır. Sanat, hakikate sadece *işaret* eder. Hürmetinden. Onu ele geçirmeyi değil, yanına yaklaşmayı ister. Kokusunu almayı. Mesafeye riayet edişi de bundan. Hep bir aralık varsaymasından. Birazcık aralık, birazcık mesafe. Hakikatin nefes alabileceği kadar. Sadece ama sadece, bir gün kendisine yakınlaşma umudumuzu korumamıza yardım edecek kadar. Siyasetin ve ticaretin sanattan öğrenmesi gereken işbu hürmettir. Zer'in ve Zor'un. Önce mesafelere hürmet. Simgelere. Perdelere. Özel olana. Özgül olana.

Merak serbest, sanat sözkonusu olduğunda yasak olan ise *tecessüs*. Sözcüğün kökenine atfen, *casusluk etmek*. Başkaları adına, hakikatin mahremiyetine tecavüz. Mesafeyi ortadan kaldırma aymazlığı. Sadece yararı gözetme seviyesizliği. Ortalamayı ve vasatı yüceltip aykırı olanı, zayıf görüneni yok etme emeli.

Düşünce ve sanatın *özerkliği*, hoyratça dokunulmaması gereken gözbebeğidir toplumun. O özerklik ne *zer*e, ne *zor*a dayanan kararlarla korunur, bilakis onu yaşatacak olan bir iki derviş iniltisidir, bir kûşede bir sanatçı yüreğinden gelen iki damla gözyaşı. Aklın fikrin değil, ancak tahayyülün ve dâhi ince sezgilerin haysiyet kazandırabileceği bir hususiyettir *özerklik*.

Vasatın, ortalamanın, itidal ve dengenin müdahalelerinin dışında kalması gereken bir alandan söz ediyoruz. Muhakkak kendi içinde özerk bırakılması gereken bir alandan. *Özelleştirilmek* suretiyle cezalandırılması, yok edilmesi emredilen değil, bilakis üzerine titrenilmesi, itina edilmesi beklenen bir alandan.

Neyzen Tevfik'in üzerindeki o keskin şarap kokusundan tiksinen dostlarımdan, biraz gayret edip onun nay-ı mukaddesinden, yani gönlünden âleme yayılan o ilahi ezgilerle zevketmelerini istesem, acep yasanın dışına mı çıkmış sayılırım?

Hacı Arif Bey'in Nihavend şarkısını bir an bile *efendimizi* düşünmeden dinlemiş değilim. Biricik efendimi. Kendimi bildim bileli canımı canına teslim ettiğim efendimi.

Vücud ikliminin sultanı sensin
Efendim derdimin dermanı sensin
Bu cism-i natüvanın canı sensin
Efendim derdimin dermanı sensin

Hacı Arif Bey'in hayalindeki *efendi*nin, benim hayalimdekiyle neredeyse hiçbir alakası olmadığını bilmez miyim? Ne mahzuru var, aynı mı olmak zorunda? Herkesin efendisi kendince hoş değil midir? Makbul ve muteber değil midir? Herkesin *rabb-i hassı?* Esma-i hüsnadan herkese tecelli eden farklı farklı isimler? Farklı mizaçlar, farklı huy ve karakterler.

Benim o sözlerin tesiriyle kitapların arasında düşlere daldığım sıralarda, kardeşimin *efendisi*, karşı pencereden ancak işaretleşebildikleri bir genç kızdı. Güzel yüzünde çiçekler açan o kızcağızdan gayrı bir *derdi* de yoktu, *dermanı* da.

Aramızda ne fark var sanki? Her birimiz, inansak da, inkâr da etsek, *rabb-i has*larımızın (mizaçlarımızın) terbiye ettiği nefisler aracılığıyla rabb'ul-âlemin'e yönelmiyor muyuz? Farklılıklarımızdan dolayı bizi hor görmeyen tek efendi, âlemlerin efendisi değil midir? Eğer öyleyse, koca bir ülkenin farklılıklarını belirleyecek kararlar alırken, o size özgü rabb-i hassınızın (mizaç ve karakterinizin) sınırlarına değil, bilakis rabb'ul-âlemin'in (bütün mizaçların kendisinden türediği ilkenin) sonsuz ve sınırsızlığına istinad etmeniz gerekmez mi?

Parti'nin ve/veya Hükümet'in (geçiciliğin) ilkelerine değil, hiç değilse Devlet'in (sürekliliğin) sınırlarına!

Ölçekler büyüdüğünde, ölçütler hassaslaştığında, herhangi bir alemin, mesela sizin aleminizin değil, bütün alemlerin rabbinin, bütün insanların efendisinin nazarından, bütün alemleri şefkatiyle mazur ve makbul gören Hakk'ın nazarından bakmalı değil misiniz?

Niçin kendi makam ve mertebenizi ölçüt haline getiriyorsunuz? Size sizi gösterecek bir aynadan da mı mahrumsunuz? Hakkı çekinmeden ihtar edecek bir dosttan?

Lütfen söyler misiniz, Şems'in ruhundan hiç mi esintiler ulaşmadı ruhlarınıza? Anadolu'nun o aşkla dolu kadehlerinden bir kere de mi olsun yudumlamadınız? Aman dikkat, *karar şiddet doğurur ey benim güzel oğlum*, diyecek bir yaşmaklı nene de mi görünmüyor artık düşlerinizde? Sizler bizler adına, kendinizce, kendi mertebenizce, ve pek tabii ki zer'e ve zor'a dayanarak kararlar aldıkça, rahmet alanının daraldığını hissetmiyor musunuz? Artık başınız göğe değecek kadar mı zirvelerdesiniz? İniltileri işitebilmek için bir zamanlar içlerine eğildiğiniz o derin kuyulardan gelen çığlıkları şimdi duyamayacak kadar mı zirvelere çıktınız?

Dağların eteklerinde insana rabb-i hassı yol gösterir, zirvelerindeyse rabb'ul-âlemin. Kendi bahçenizde Rahim olanın rahmeti size yeter de artar bile! Lakin zirvelere çıktıysanız, eğer mülkten ve devletten nasibiniz arttıysa, bundan böyle Rahman olanın rahmetiyle âleme nazar etmek zorundasınız.

Şefkatle ve müsamahayla. Titreyerek. İtinayla.

Serçeleri çöle salmak onları özgürleştirmek demek değildir, aksine bu lütuf, onları göz göre göre katletmektir. Lütfetmeyiniz, tereddüt ediniz yeter! Bir daha düşününüz. Bir daha. Kendi alışkanlıklarınız için, kendiniz için değil, bizim için de. Arasokakların çocuklarını da gözetiniz.

Şeb-i Arus törenleri özelleştirilebilir mi? Mabedler mesela? Diyanet teşkilatı? Ne tuhaf değil mi, *zor*, elini çekiyor, tıpkı düşünce gibi sanatı da *zere* teslim ediyor. Altına.

Sanat kurumlarının birer fabrika muamelesi görmesini hakikaten anlamakta zorlanıyorum. İnsanın yapmadığı, yapamadığı şeyleri yıkması kolaydır. Muhafaza etmek, dondurmak değil, bilakis sürekliliği korumak demektir. Türkiye'nin modern kazanımlarını sahiplenmekten niçin kaçınalım? Şahsen ilgili veya hakkında bilgili olmasak bile farklı kapasitelerin varlığına niçin tahammül göstermeyelim?

Kuşatmak zorunda değiliz. Zorunda olmadığımız o kadar şey var ki! Her şeyi avucumuzun içine almak mesela. Herkesi bir sıraya sokmak. Daracık kollarımızın kucaklayabildiğinin dışında, kenarda köşede el değmedik hiçbir şey bırakmamak.

Bu kadar mı zordur tereddüt etmek? Karar alırken bir kez daha düşünmek?

Devletin ilkeleriyle hükümetlerin tercihleri arasında birebir özdeşlik olması gerekmez. Hükümetlerin sanata, sanatın bir türüne, bir tarzına ihtiyacı olmayabilir, ama devletin öyle mi? Devlet adamlığı sürekliliği gözetmeyi gerektirir; kalıcı ve sürekli olanı. Siyasetçilik ise günü ve/veya dönemi kollamakla sınırlı kalabilir. Örneğin kendini popüler sanata ilgi göstermekle sınırlayabilir. Devlet'in ise böylesi lüksleri olmaz. Yüksek sanata sahip çıkmak zorundadır, çünkü yüksek sanatın devlete ihtiyacından daha çok, bizzat devletin, bilhassa büyük devletlerin yüksek sanata ihtiyaçları vardır.

Yüksek siyaset, yüksek sanat olmaksızın icra edilemez.

Lütfen, Çin'de, halihazırdaki yüksek sanat atılımına uzaktan da olsa bir göz atınız. Bu atılımın, Çin'in devlet vizyonunun genişlemesiyle yakın alakası olup olmadığını tedkik buyurunuz.

II. Dünya Savaşı'na kadar dünyanın sanat merkezi Paris'ti, yaklaşık 60 yıldır New York. Bu transferin nasıl gerçekleştiğini hiç merak ettiniz mi? İstanbul-Ankara karşıtlığı gibi, Amerika'da da Washington-New York karşıtlığından söz edebiliriz; daha diplomatik bir deyişle, narin bir işbölümünden.

Hükümet, bazı konularda kendi duyarlılıklarını askıya almayı bilmeli, sırf kendi tabanını değil, devletin temel gereksinimlerini de hesaba katma feraseti göstermelidir. Son açıklamalar, Türkiye'ye has bir duyarlılık gösterileceğinin işaretlerini taşıyordu. Nitekim siyasetçilere yakışan da budur: siyaset dışı konularda, bir devlet adamı duyarlılığıyla hareket etmek.

Aksi takdirde bir gün bu ülkede kimilerinin arzu ve temenni ettiği gibi tornadan çıkma *muhafazakâr sanatçılar üretimi* başarılırsa, onların tıpkı Rus balerinleri, Romen jimnastikçileri, Doğu Alman yüzücüleri

gibi zer ile zor'a ayarlanmış birer makine parçası olacaklarından kimse kuşku duymasın! Çaresiz, öteki'ne (düşmana) karşı başarılı olması beklenen neferler olarak arz-ı endam edecekler. İdeolojik müsamarelerde oynatılan lise çocukları gibi. Sadık ve sessiz. Belki yetenekli, belki becerekli ama her halukârda ruhsuz. Alelade çiziktirilen normların çocukları. Kuralların. Ardısıra dizili maddelerin. Önceden yasalaşmış resmi beklentilerin.

Yaptıkları *zenaat* olacak ama asla *sanat* adını almayacak! Yapıp ettikleri propaganda amaçlı teknik beceriler olmaktan asla kurtulamayacak. Çünkü sanat, öncelikle toplumun değil, bireyin marifeti. Sanatı topluluklar, kurumlar değil, birey yapar. Yaratı, bireysellik zemininde varlığa gelir. İç gerilimler, kişisel krizler, şahsi sorunlar, ferdi yoksunluklar, yani önce insan, önce ben.

Ve pek tabii ki simge ve remz aracılığıyla.

Lütfen, simgelere hürmet ediniz.

Simgelere, yani kendisini değil, kendisinden ötesini gösteren işaretlere.

Hz. İnsana.

Mağara'nın içini konuşmak zorunda kalıyoruz. Mağaranın içinde konuşuyoruz çünkü. O halde kınamamalı, bilakis anlamalı, mağaradakiler için konuşuyoruz. Mağaradakilere ve mağaradakilerle. Karşılıklı konuyoruz.

Bu-ara-da dili belirleyen de bizzat mağara. Bu yüzden mağaranın diliyle konuşuyoruz. Anlaşabileceğimiz tek dille, mağaranın diliyle. Mağaranın dili, gerçekte siyasetin ve ticaretin dili. Mülkiyetin ve cinsiyetin. Gölgelerin. Evet, mağaranın dili, bil ki ey tâlib, gölge-hakikatlerin dili. Yerin. Yerin yüzünün. Mağaranın dili, içerinin dili. Yüzeyin.

Şimdi içerideyiz. Dışarısı yasak. Hep içerideyiz. Yüzeydeyiz. Mülkiyetin ve cinsiyetin içinde.

Mutlakiyet yanlılarının dünyayı kavrayışları idealisttir, idealistçedir, böyle de olmak zorundadır. Çünkü idealizm'in özü *mutlak*ı talep eder, tümdengelimcidir. Bütünden parçaya doğru hareket eder. Hep bir kalkış noktası vardır, dünyayı kendisinden hareketle yorumlayacağı bir bütünü vardır.

İdealist, iyilikten hareketle iyi'ye ve ardından iyilere yönelir. İyi eldedir. Elindedir. O iyi'ye göre iyiler arar ve bulur. O hep aradıklarını bulur. Ne bulacağını bilerek arar. Hem de en baştan.

Analitik zekâ, tabiatı gereği demokrat olamaz. Çeşitlilikten hoşlanamaz. Yaşlıdır. Tecrübelidir. Çelişkiden, tutarsızlıktan, karmaşadan nefret eder. Mutlakiyetçidir. Bütüncüdür. Kesinlikçidir. Çizgileri vardır. Nesnelerin dış çizgileri. Onları belirleyen, belirten çizgileri. Çokluk deterministtir. Belirlemeci.

Özgürlüğü sevmez. İmkânı. Olabilirliği. İhtimali. Farklı seçenekleri.

Ah o mantıkçılar ve matematikçiler! Tarihçiler ve siyasetçiler! Bilimciler!

Bir tabloda asla renk çeşitliliğine, renklerin hareketliliğine tahammül edemezler. Resimde de, müzikte de. Nesnelerin düzenini ararlar. Tabloda her şeyin yerli yerinde olmasını isterler. Gerçekte nasılsalar aynen öyle. Gerçekte, yani doğada ve zihinde. Kendi hakikatinde. Önde olan, önemli olan çizgilerdir, sınırlardır, renkler değil.

Ve sesler. Sesleri bile muayyen bölgelerde tutmak isterler. Sedayı da, edayı da bitirmek isterler. Çünkü eserin bitmişliği etkiler onları. Bitmemiş gibi duran eserlerden nefret ederler. Rembrandt'tan, Delacroix'dan, Manet'den, Cézanne'dan, hatta Rodin'den.

Nietzsche'den de, şizofreni'den de, hezeyan'dan da. Dementia praecox'tan. Ah, bir de her fırsatta *şatahat*tan. Bitmemiş gibi görünen ne varsa hepsinden. Karmaşık ve alaçalı-bulacalı görünenden.

İdealar adına. Devlet adına. Millet adına. Kutsallaştırılmış bir *takım* hakikatler adına. Oysa gerçekte hep o kahrolası kavrayış biçimleri adına.

Sadece Platon mu, Descartes da, Leibniz de, Spinoza da, demokrat olamazlardı. Kant da, Hegel de. Eskiler değil sadece, yeniler de. Mesela Heidegger de. Şaşırmayınız lütfen, Marx da, Lenin de. Fakihler de. Usulcüler de. Zahir ehli de. Hep akademisyenler. Hep skolastikler. Hep düzenciler. Özleri gereği.

Descartes, bazı bilgiçlerin zannettiği gibi, bir kuşkucu değildi, bilakis dibine değin bir kuşku-düşmanıydı. Matematikçiydi çünkü.

Bilemediklerinden, bulamadıklarından değil, zihin yapılarından, dünyayı kavrama biçimlerinden ötürü. Bakışlarından, bakışaçılarından ötürü.

Sağcılık bir zihin biçimidir. Statükocudur. Düzeni sever. Düzene girmeyi. Düzen vermeyi. Her şeyi düzene koymayı. Kısacası, düzenliliği. Düzenliliği ve kesinliği. Sınırları. Muhalefetteyken, muhalifken bile mut-

lakiyetçidir. Sırtını kesinliğe dayar. Sınıra. Özgürlüğü tehdit edici görür. Sistemi tehdit edici.

İdealist felsefe kendisini Newton fiziğiyle ifade etti. Birlikçi ve kesinlikçi idi. Belirlemeci olması kaçınılmazdı. Bilimde *determinist*, siyasette *mutlakiyetçi*, felsefede *idealist*, dinde *akideci*. İşte size mağaranın düzen yanlıları. Kuşku-düşmanları.

Mağaranın *sağında* da, *solunda* da böylesi belirlenimci zekâların sayısı hiç de az değildir. Tesadüflerden hazzetmezler. Tevekkül nedir, onu da pek bilmezler. Şöyle bir içten, Allah kerimdir diyemezler. Dindarlıkları da hiç çekilmez bu yüzden.

Bu mağaranın kuşkucuları da var pek tabii ki. Garipleri.

Bir tabloda ışığın dalgalanımlarını merak eden, renklerin çeşitliliğiyle coşan, bitmişlik duygusunu tanımayan, tanısa bile önemsemeyen abdalları. Fırçalarını atölye ışığına ayarlamaktan bıkıp doğaya çıkan delileri. Güneşe baktıkları için gözlerini kaybeden körleri. Ânı yakalamaya çalışan, anda gördüğünü önemseyen, o ânı eteklerini çekiştire çekiştire genişleten, tüm dünyayı bir noktaya irca edip o dünyayı bir anda gören, görmeyi deneyen dervişleri.

Ah o sevimli ser-serîler! Mağaranın dışına çıkma şansına sahip çılgınlar! *Risk* ile *rızık* arasında irtibat kurmaktan kaçınmayan âşıklar! Riski rızık bilenler! Allah kerimdir, deyip dünyaya nanik yapanlar!

Ferdiyeti muhafaza kolay mıdır sanıyorsun ey talib? Renklerin çeşitliliğinde *ışığı*, çizgilerin boyutlarında *noktayı*, koca zaman içinde *ânı*, çokluk içinde *birliği* görmek? Gölgeler uğruna gölgeleşmek? Mağara gevezelikleriyle koca bir ömrü tüketip Şems gibi tenden çıkıp canana gidememek?

Ne yazık ki Celâleddin'i sürüye kurban verdik, halkın nazarına. Şems'i ise mağaranın dışına çıkardık, cesediyle mağaranın dışında bıraktık.

Birey olmak neyine ey talib, senin payına sade Celâleddin düştü, sade Şems'in gölgesi. Şems'in, yani güneşin.

Herkesle birlikte sen de karşındaki duvara bak dur, gölge-hakikatlere. Mevlâ'ya, Mevlâna'ya. Belki birgün dönersen görürsün, bakarsan. Hakikat arkanda.

Çıplak hakikat, yani güneş, yani şems.

Hatırlıyorum da, der Oscar Wilde, bir konuşmamızda Edward Burne-Jones bana modern bilim hakkında şöyle demişti:

> *The more materialistic science becomes, the more angels shall I paint.* (Bilim daha materyalist hale geldikçe, ben daha çok melek resmi yapacağım.)

XIX. yüzyılın yeterince yaşlandığı yıllar. Ancak yine de yaşlı yüzyılın bilimi de gençtir, sanatı da. Evet, çok genç. Bir o kadar da atak ve heyecanlı. Karşı konulamaz bir sel gibi önüne gelen her şeyi devirmekten perva etmezdi bu yüzden.

Batı'da, güçlü itirazların önesürümü, öncelikle sanatın huysuz çocuklarına düşer ister istemez. Gerçeğin canı cehenneme, diyecek denli huysuz olan çocuklara.

Edward Burne-Jones (öl. 1898) onlardandı. Bütün *Pre-Raphaelite*ler gibi.

Buna mukabil, Fransız ressam Gustave Courbet (öl. 1877), ben hiç melek görmedim, gösterin çizeyim, demekten kendini alamaz. Bu sözüyle katı gerçekçiliğini güya temellendirdiğini düşünür. Kendince. Sanki resmederken gerçekten de gerçeği resmediyormuş gibi. Resmet-

miş gibi. Oysa hiç kimse sırf gördüğünü çizemez. Yorumlar sadece. Görmek de *yorum*dur bu yüzden, çizmek de.

Meleklerin bulunmadığı yer gerçeğin dünyası değildi, bizzat Courbet'nin iç dünyasıydı. Muhayyilesi.

Gerçeklerden kaçışın en muhkem, en sahih vasıtasıdır *muhayyile*. İnsanoğlu, muhayyilesinin kanatlarıyla yükselir gerçeğin o yutucu bataklıklarının üstüne. Sadece hayal ederek, gündüzleri veya geceleri düşleyerek, ama her halukârda muhayyilesinin yardımıyla. Koşmaktan mecali kalmayınca ayaklarının, bu sefer kanatlanmak ister. Bir an evvel yükselmek ve göklerde özgürce süzülmek için. Her kayıttan azade yaşanabileceğini görmek ve göstermek amacıyla.

VE kararlılıkla.

İyi ama, muhayyilesi insanı oralarda ne kadarlığına tutabilir ki? Nitekim gerçeğin çekimi aşağıya, yere, kendine doğru. Muhayyile bu çekime daha ne kadar direnebilir, ne kadar karşı koyabilir ki?

Sürenin ne önemi var a benim dostum! Ne kadar mümkünse o kadar! Hepsi, bir *an* kadar! Ruh, gerçeğin içine gömüldüğünü yeniden idrak edene kadar!

Acaba niçin başka bir şey değil de, bilhassa daha çok *melek* resmi? Burne-Jones'ın bu soruya cevabı da şöyledir:

> *Their wings are my protest in favor of the immortality of the soul.* (Meleklerin kanatları, benim, ruhun ölümsüzlüğü lehine itirazımın nişanesidir.)

Ruhun ölümsüzlüğü.

Ah şu insanoğlu! Toprağın elinden kurtarabileceğine inandığı neyi varsa onu kurtarmak için çırpınıp durdu. Hem de yüzyıllar boyu. Bitviye. Sırf ölmemek için. Sade yok olmamak adına. Ne yapıp edip ısrarla yaşama değmeyi sürdürmek uğruna.

İnsan, hâlâ aynı hırsla mücadelesini sürdürüyor. Gerçeğin ve halihazır gerçekliğin yavanlığından kurtulmak istiyor çünkü. Muhayyilesi, elindeki yegâne imkân. Kanatları, muhayyilesi. İngiliz sanatçının da işaret ettiği gibi, sanatın, ruhun ölümsüzlüğünden yana tavır alışının en açık nişanesidir meleklerin kanatları.



St. Paul's within Wall, Roma'da Anglikan cemaatine ait bir kilisesinin adı. Duvar çinileri William Morris'in, mozaikleri ise Burne-Jones'ın elinden çıkmıştır. Kilisenin merkez sahnının tam üstünde, *A Vision of Angels* (1885) adeta kanatlarıyla müminlerini selamlar. Ancak ben yine de Burne-Jones'ın, kanatsız çizdiği meleklerin etkisinin, muhayyilesinin gücünü daha çok gösterdiğini iddiaya cesaret edeceğim. Mesela *The Golden Stairs* (1880) tablosuna bir de bu zaviyeden bakmalı, ve bu tablo, ressamın ahdine sadakatinin alameti olarak okunmalı, hem de itirazının en yetkin biçiminin alameti olarak.

> Gerçekte olup biten her şey sanat açısından yozlaşmış demektir. Tüm kötü şiirler sahici ve samimi duygulardan yola çıkılarak yazılmıştır. Doğal olmak, apaçık/bariz olmak demektir. Bariz olmaksa sanatsal olmayı engeller.

Oscar Wilde'ın *Gilbert*ine söylettiği bu sözlerin aracılığından yararlanmak yerine, doğrudan, *sanat* ve *dolayım* üzerine yazmak da mümkündü. Ne var ki dolayımsız yazılmıyor. Sadece sanat mı, düşünce de öyle.

Düşüncenin kendisi de hakikatte *mübhem*in o soğuk aralığında ikamet etmeyi yeğliyor. Vaaz vermeyi, telkinde bulunmayı başkalarına bırakıyor. Gerçeği dile getirmek hakkından vazgeçiyor. Kanatlarının eriyip yok olmasına aldırmaksızın, tıpkı *İkarus* gibi, güneşe yaklaşmayı istiyor. Yanmayı, kül olmayı tercih ediyor. Bedeli ne olursa olsun arınmaya çalışıyor. Yana yakıla hem de.

Yapmadığı, yapmayı istemediği tek şeyse, dolayımsızlığa başvurmak.

Göründüğü gibi olmak, olduğu gibi görünmek.

En büyük günah da buymuş, bu yüzden dili dilim dilim diliyor.

Ne diliyorsa, inan ey talib, yana yakıla diliyor.



saç diplerinden kokusu alınır hakikatin

Aslını görmediğim bir resim hakkında konuşmaktan kaçındım.

Sanatın Öyküsü'nün girişinde aşağı yukarı böyle bir şey söyler Gombrich.

Okuduğumda, böylesi bir titizlik karşısında nasıl da hürmetle eğilmiştim.

Hürmetle.

VE gıptayla.

Kendimi, hakkında konuşmayı düşündüğüm her tablonun orijinalini görmek zorunda hissedişimin nedeni işte bu söz! Dolayısıyla son yıllarda müze müze dolaşıp durmamın nedeni de!

Ah ne zordur sözün hakkını vermek! Yorumun, yorumlamanın, varlığa hiç değilse sözle müdahale etmenin. İddia etmenin, yani varlık veya yokluk iddiasında bulunmanın.

Hep derim ya, *yorum yorar* diye, lütfen inanınız. ayn-ı hakikattir.

Kur'an'ı doğru anlamak ve doğru yorumlamak için 19 yaşlarında *Arapça* öğrenmeye başlamıştım.

Tevrat'ı okumak içinse *İbranice*!

Kur'an'ın İngilizce çevirilerinde neler olup bittiğini yakinen tahkik etmek veya Toshihiko Izutsu'nun yorumlarını aslıyla karşılaştırmak su-

retiyle kuşkularımı gidermek istiyorsam, lafı uzatmaya gerek yoktu, *İngilizce* şarttı.

Kant'ın ve Heidegger'in ne dediğinden emin olacaksam, ve muhakkak aradaki vasıtaları ortadan kaldıracaksam, oturup *Almanca* öğrenmeliydim.

Platon ve Aristoteles için *Grekçe*, Aqino'lu Thomas için *Latince*, Goichon veya Gilson için *Fransızca* öğrenmeye değmez miydi?

Ya da Şems-i Tebrizî için *Farsça*?

Ne yapıp edip yolu kısaltmalı, hakikatle aramdaki mesafeyi her adımımda biraz daha azaltabilmeliydim. Hakikatle aramda hiçbir engel kalmamalıydı. Çırılçıplak görmeliydim onu. En yalın haliyle. Kendi haliyle. Kendi dilinde dinlemeliydim.

Dizinin dibine yaklaşabilmeli, hiç değilse kokusunu alabilmeliydim.

Başarabildim mi peki?

Ne yazık ki hayır! Ama denedim. Elimden geleni yaptım. Kabımca. Kadarımca. Hakikat, gözlerinin ışığını bile görmeme izin vermedi. Umursamadım. Ancak ayaklarına kapanabileceğim kadarıyla kendisine yaklaşmama ses çıkarmadı bir tek. *Secde* etmeme izin verdi, *nazar* etmeme değil!

Pazarlık yapamazdım pek tabii ki. Kokusuyla yetindim ben de. Boynunu, saç diplerini değil, ayaklarını kokladım bir ömür boyu.

Muhtaç bile değil, mahkûmdum. Mecburdum. Kınamalara aldırmadım bu yüzden. Çaresiz, hakikatin *sahibi* olmakla değil, *talibi* olmakla iftihar ettim. Yaşadıkça.

Her şey imkânla mümkündür, derdi babam.

Elimdeki tek imkân, sarhoşluğa meyilli oluşumdu. Sermesttim. Asırlarca.

Uzaklığına katlanabilecek bir ayıklığa asla tahammül gösteremedim. Elâlem bir damlasıyla sarhoş olduğunu söylüyor, bense Bâyezid gibi okyanuslar içtim, gözüm bile seğirmedi. Muvazzaf ve mükellef değildim. Mecburdum sadece. Mahkûmdum. Sermest oluşum bu yüzdendi.

Geçen bir dost bir mektupla beni uyarmış; hakikatini/hakikatimi açıyor olmamı doğru bulmadığını söylüyor. Diyemedim ki kendisine, ey dost, *ehl-i temkin* değilim ki ben, *ehl-i telvin*im.

Ehl-i telvin olanda *ayıklık* (sahv) ne gezer! Bizim meşrebimiz Cüneyd'in meşrebi değil ne yazık ki, Bâyezid'in meşrebi. *Temekkün* kârımız değil, *televvün*le zevkediyoruz bu âlemde. Halden hale geçişle. Melametle.

Kadehini dudağımıza değdiremeden kokusuyla sarhoş olduk bir kere. Bir ömür boyu. Görmeden âşık olan safdillerdeniz. Kendisine bile değil, hayaline. Kokusuna.

* * *

René Magritte'in *L'Empire de la lumière* adlı tablosunun bir nüshasıyla yıllar önce Venedik'te Peggy Guggenheim kolleksiyonunda karşılaşmış ve çarpılmıştım. Ne var ki İstanbul'a döndüğümde, satın aldığım reprodüksiyonunda bana bakan *İmparatorluk* ile hayalimdeki arasında neredeyse hiçbir alaka yoktu.

Gombrich haklıydı, ve ben çaresizdim, her defasında daha derine kazmak zorundaydım. Bu tablonun tam *altı* nüshası vardı ve bu durumda ben diğer *beşini* de mecburen görmek zorundaydım; üstelik *L'Empire de la lumière* hakkında tam da bir ders yapmaya niyetlenmişken.

Daha önce iki tanesini Brüksel'deki René Magritte Müzesi'nde görmüştüm. Dördüncüsüyle de geçenlerde New York'ta MoMAda karşılaşıverdim. Önünde diz çöktüm, ve bir süredir renkler ve çizgiler arasında ne yapacağını şaşırmış olan hafızamın sararmış yapraklarına heyecanla kimi ayrıntıları kaydetmeye çalıştım.

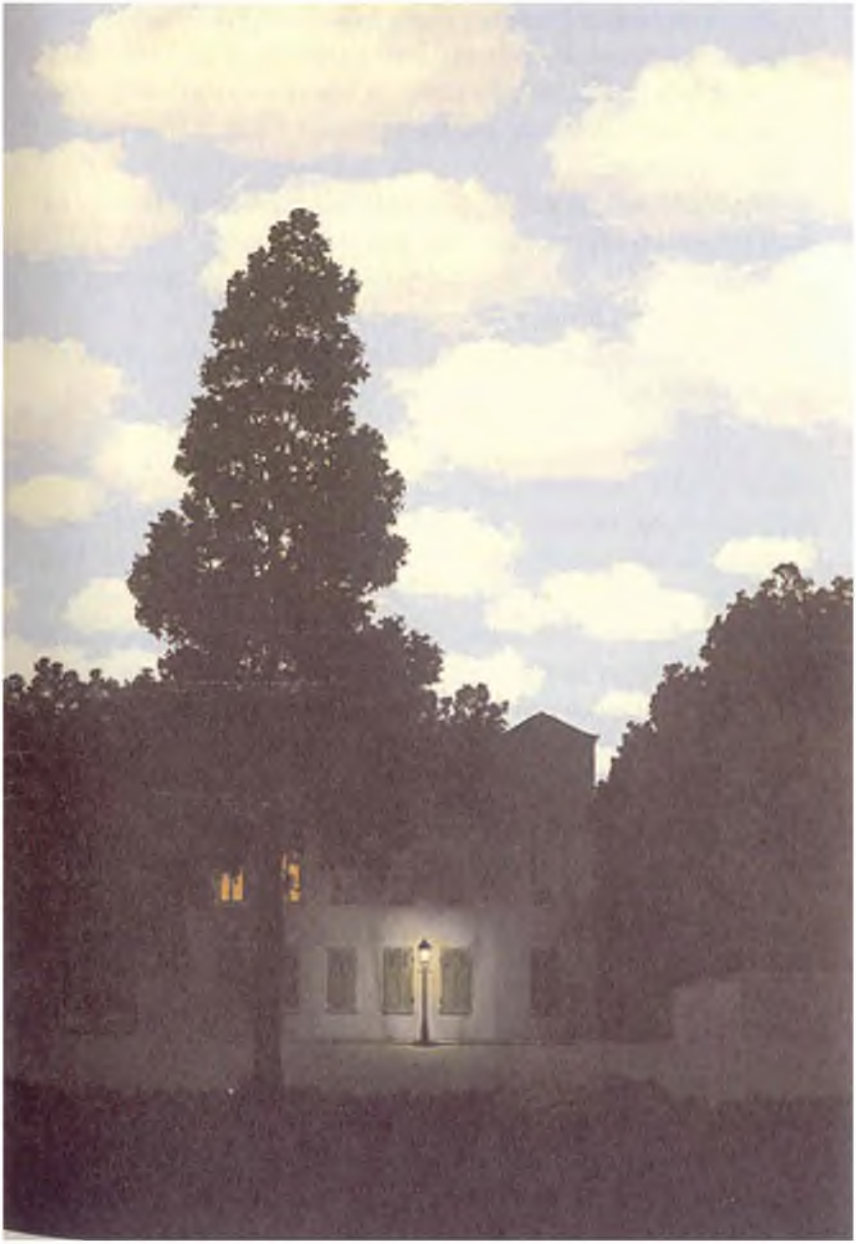
Chicago'da, The Art Institute'de aniden çarpıştığım, Magritte'in *La Durée poignardée* (*Hançerlenen Zaman*,1938) adlı tablosundan sonraki en büyük keşfimdi bu!

Böylesi lütuflar karşısında ayılmaktan büyük günah mı olur?

Yapacak bir şey yoktu, naralar savurmaktan başkası gelmedi elimden!

Ayıklara not: Bu tablo İngilizce'de *Time Transfixed* (Durmuş Zaman) olarak adlandırılmıştır ki sanatçıyı da rahatsız eden bu adlandırma gayet yanıltıcıdır. Nedenlerini açıklamayı derse bırakıyorum! Geleceğe!

* * *



Bir gün liyakat kesbedersem şayet, belki de hakikat rahmeder de o kapandığım mübarek ayaklarından başımı kaldırmama izin verir, kimbilir? O takdirde ben de tutkuyla gözlerine bakarım. Gözlerinin tâ içine! Gözbebeklerine! Gözlerinde gözlerimi görürüm. Eririm. Gözlerinde birleşirim. Gözleriyle.

Muvahhid iken, kimbilir belki lütfeder de *mütevahhid* olurum; sadece *birlemekle* kalmam, aynı zamanda *birlenirim* de!

Şöyle bir etrafına bak, O'nu birleyenlerin sayısı ne de çok değil mi? Peki ya O'nun tarafından birlenenlerin sayısı?

Kaç kere diyeceğim sana ey talib, Tanrı'ya inanan adam olmak kolay, ve fakat Tanrı'nın inanacağı adam olmak zor!

bir de görmek gerekliymiş

Uzunca bir süredir sık sık evimin dışına çıkıyorum. Evimin ve ülkemin. Sınırımın ve sınırlarımın. Yazmayı erteliyorum bu yüzden. Daha çok okuyorum. Sadece okuduklarımı değil, gördüklerimi de biriktiriyorum birkaç senedir.

Yazmak için odaklanmak gerek; yazıya, yazının konusuna, yazılacak konunun ayrıntılarına. Odaklanmak demekse, sabitlenmek demek. Durmak ve hareket etmemek. Nesneyi veya olguyu, görülebilecekleri en geniş sınırların içerisine sokmak, konuyu o sınırlar içinde sabitlemek demek. Bir de tabii ki kımıldamamak, kımıldamadan bakmak gerek. Nitekim *nazariye* kelimesi, tıpkı *teoria* gibi, *bakmak* anlamına geliyor; uzaktan bakmak, yani nesneye ve olguya o nesnenin ve olgunun dışından bakmak anlamına.

Sahanın içinde olanlar, sahada olup bitenleri bütünüyle göremezler. İsteseler de göremezler. Çünkü bütünü görmek, oyuna sahanın dışından bakanların hakkı.

Bakanlar oynama zevkinden mahrum, oynayanlarsa yorumlama zevkinden. İlki *sanat*, ikincisi *ilim*.

İlim (science) ile *sanat* (art) arasındaki kadim ayrım, sanat'ın en nihayet *uygulama/edim* olarak tanımlanmasına dayanır.

Hep tartışılmıştır, Mantık bir ilim midir, yoksa sanat mıdır, diye. Öğrenilmesi gereken kurallarının mevcudiyeti açısından Mantık bir ilim-

dir. Zihnen kavranılmak zorundadır. Fakat o kurallar da uygulanmak içindir. Dolayısıyla Mantık, zihnen öğrenilmesi bakımından *ilim*, uygulanmasının gerekliliği açısından *sanat*tır.

Kısacası, ilim bilmek'le, sanat yapmak'la karakterize olur. Bilmek düşünmenin bir sonucu, yapmaksa duyumsamanın. Düşünce ve duygu arasındaki sınır, bilmek'le yapma'nın arasını da ayırıyor.

Ancak unutmamalı: Her çizgi ayırdığı kadar da birleştirir.

Ars sine scienta nihil est! (İlim olmaksızın sanat bir hiçtir!)

Kişinin sınırlarının dışına çıkması, ilk elde bir genişleme hareketi olarak tasavvur edilir. Oysa aynı eylemin pekâlâ bir yükselme hareketi olarak düşünülmesi de mümkün. Ne garip, genişlemeyle dağılmayı eş tutarız. Dağılmak, parçalanmak da demek. Odaklanmanın. Sabitlenmenin tam karşıtı.

Dünyaya odaklanmam pek mümkün görünmüyor. Her defasında ancak bir parçasını görebiliyorum: ya dünya çok büyük, ya ben çok küçüğüm.

Dünyayı küçültemeyeceğime göre, sanırım benim büyümem gerekiyor. Böylelikle büyümek (bakış açımı genişletmek) suretiyle dünyayı küçültebilirim. Sonuç her iki halde de kesin: Küçük olan benim!

Paris, Londra, Roma, Venedik, Floransa, Amsterdam, Berlin, Köln, Frankfurt, Viyana, St. Petersburg, Moskova, Pekin, Şanghay, Chicago, New York, Washington...

Bu şehirlerde, çokluk, okuduklarımı aradım. Aşinalarımın evlerini ve mezarlarını.

Sokaklar, meydanlar, kafeler... ben onları daha çok arasokaklarda aradım. Bir kısmını da buldum, hiç değilse ikinci, üçüncü teşebbüslerimde.

Artık *okuduklarımı* değil, *gördüklerimi* arıyorum. Müze müze, ev ev, sokak sokak. Eser(ler)ini aslından okumadığım bir düşünür hakkında boyumdan büyük laflar etmekten kaçındım yıllarca. Her defasında dibe, daha dibe, en dibe kazmak istedim. Aldanmaktan korktum çünkü. Ne ki yine de çok aldandım.

Aynı zaaf hâlâ devam ediyor. Tablolarını bizzat görmediğim bir ressam hakkında konuşmayı *gevezelik* addederim. Gidip bizzat yerinde eserin aslını görmem gerekir. Kendi renkleriyle. Kendi çizgileriyle. Paleti ellerinde tuttukları mahalde, yani yaşadıkları yerde.

Okumak işin basit kısmı, asıl *görmek* gerek.

* * *

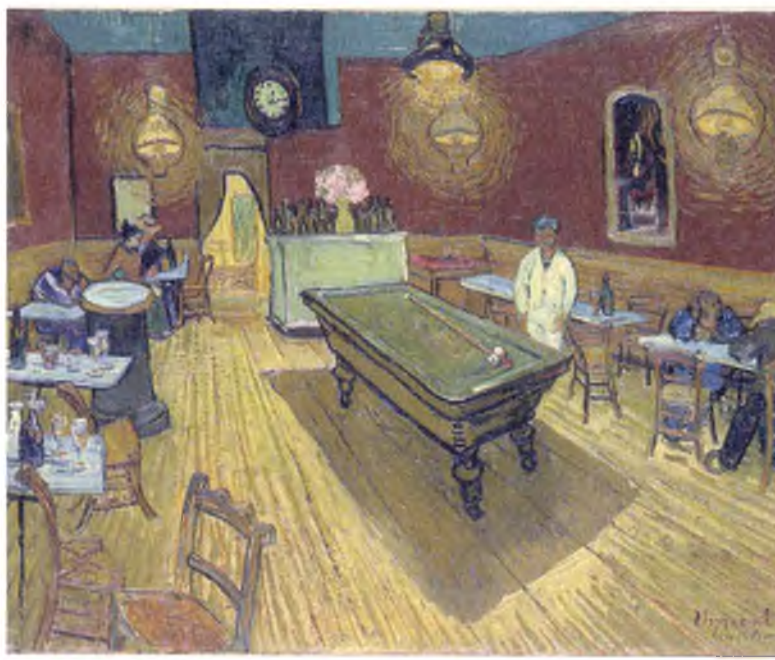


Bir süredir yine Fransa'dayım. Sokaklarını, mezarlıklarını yıllardır aşındırdığım Paris'in sergi ve müzeleri de biriktirdiklerim arasındaydı. Sanatçılardan ziyade düşünür ve ediblerin peşinde koşmuştum. Edebiyat hep sanatın önünde oldu. Düşünce de edebiyatın. Önce kitaplar ve kitapçılar, sonra özel mekânlar, evler, kafeler, sokaklar, mezarlıklar, daha sonra fırsat bulursam müzeler ve sergiler. Oysa aradıklarım, umumiyetle Paris'in dışındaydı.

Van Gogh'un mezarı Paris'in hemen yakınında, Auvers-sur-Oise'da. Kardeşi Theo'yla yanyana. Daha önceki gelişimde, bir Ocak ayının başında, mezarını ziyaret etmiştim, sabahın erken saatlerinde, üstelik

-5 derecede, buz gibi bir havada. Yaşadığı ev ziyarete kapalıydı. Hem onun, hem de Cézanne'nın dostu Dr. Gachet'nin ünlü evi. Hemen yakınlarda Camille Pissarro'nun yaşadığı, resimlerini yaptığı belde vardı: Pontoise. Bazı empresyonistlerin ikamet ettiği Barbizon'u ve bilhassa Fontainebleau ormanlarını da unutmamak gerekiyordu.

İşin bu tarafı kolaydı. Kolay olmayanı listenin diğer kısmıydı. Mesela Van Gogh'un *Sarı Evi* (1888), *Gece Kahvesi* (1888), *Yıldızlı Geceleri* (1889) hep Arles'da idi. Gaugine'i oraya davet et-miş, onunla orada didişmiş ve en nihayet kendi kulağını yine orada kesmişti. Kapatıldığı Akıl Hastahanesi ise biraz daha ileride, St. Rémy'deydi. Picasso'nun *Avignonlu Kızları* (1907) için Avignon da aradan çıkartılabilirdi. Yani Fransa'nın güneyine inmek şarttı. Cézanne'ın izlerini takip etmek için. Emile Bernard'ın anılarını okuduğum günden bu yana hayalhanemi işgal eden Aix-en-Provence'a muhakkak uğramalıydım. Oradan da Fransa'nın güneydoğu tarafına, Toulouse ve Albi şehirlerine geçebilir, Toulouse-Lautrec'in tablolarını ve eskizlerini kayda alabilirdim.



* * *

Bu satırları Paris'ten yazıyorum. Yolculuğun büyük kısmını (Fransa'nın güneyine yaptığım yolculuğu) çoktan bitirmiş bulunuyorum. Geriye, Paris'in hemen etrafındaki birkaç köy kaldı.

Paris'e gelir gelmez ziyaret ettiğim Kandinsky Sergisi'ni zikretmezsem, buraya asıl geliş sebebimi belirtmemiş olurum. Vasiliy Kandinsky'nin tablolarının bir kısmını görmüştüm. Bilhassa New York'ta bulunanları. Ancak bu sergi Paris, New York, Münih, Moskova gibi dünyanın dört bir tarafından toplanan eserlerden oluşuyor. Tam anlamıyla bir Kandinsky retrospektifi.

Kandinsky'nin eşinin anılarını okuyanlar bilir. İstanbul'da Sultanahmet Camii ziyaretlerini anlatırken Nina Kandinsky şöyle der:

Aman Tanrım, sanki Kandinsky'nin tablolarından birinin önündeydik.

Rahmetli Turgut Cansever'in Kandinsky'ye verdiği yüksek değerin sebebini, bu cümleye rastlayana değin tam anlamıyla kavrayamamıştım.

Anladım nihayet sırrını hakikatin: *okumak* yetmiyormuş, bir de *görmeliymiş*!

Ataullah Bayezidof'u tanır mısınız, hani şu St. Petersburg İmamı'nı?

Bendeniz biraz aşinası sayılırım. Kendisinden ziyade âsârının. Ne de olsa uzun yıllar önce, Rusça'dan Osmanlıca'ya çevrilen iki küçük risalesini yayıma hazırlamış ve üzerinde çalışmıştım. Bu risalelerden ilkinin adı *Redd-i Renan*dı ve Ernest Renan'a yazılan tenkidler arasında gayet mühim bir yer işgal ediyordu. Ötekinin adıysa *İslâmiyet'in Maarife Taalluku ve Nazar-ı Muarızinde Tebyini*. (İslam-Bilim tartışmalarıyla ilgili bu iki risale de öylece, eskilerin tabiriyle, vakt-i merhununu bekler durur hâlâ.)

Bu iki risaleye rağmen Bayezidof'un ayrıntılı bir biyografisine sahip değiliz.

Bayezidof denilince akla gelen birkaç isim daha var: Ahmed Midhat Efendi, Ahmed Cevad ve Olga de Lebedeva, nam-ı diğer Gülnar Hanım.

Peki Gülnar Hanım hakkında tafsilatlı bilgi var mı?

Yine hayır!

Ahmed Midhat Efendi'nin hayranı olduğu bu Rus oryantalisti de pek tanımayız.

Petersburg Camii'nin avlusunda otururken hatır ve hayalime hep bu suretler üşüşüverdi. Petersburg'da boynu bükük bir halde müslümanlara

hizmetini sürdüren Petersburg Camii'ni biraz da Ataullah Bayezidof'un sanki mücessem hayaliymiş gibi ziyaret ettiğimi itiraf etmeliyim.

> İslam garib geldi, yine garib gidecek!

Bu hadis-i şerifi ilk kez babamdan duyduğumda içim ne de sızlamıştı, iyi hatırlarım. Babamın sesi hüzünlü değildi oysa. Bilakis sesinin tonunda bir hakikati tekrarlıyor olmanın doğallığı vardı, o kadar. Hüzne gerek yok, der gibiydi sanki. Nasıl olsa hakikati biliyoruz. Efendimizin ihtar ettiği gibi, *İslam garib geldi, yine garib gidecek!*

Hakikati bilmek yetmez, ona tahammül etmeyi öğrenmek de gerek!

Daha evvel, hayal etmekte bile güçlük çektiğim bir şehirdi Petersburg. Uzak ve soğuk bir şehir. Her şeyiyle. Ataullah Bayezidof'un bile içinde üşüdüğü bir şehir. Bataklıklar üzerinde kurulmuş yapay bir şehir.

Hangi şehir yapay değildir ki? Söyle ey talib, yalnız kalmayagörsün insan, o takdirde ona hangi şehir uzak ve soğuk değildir?

Uzaktan olmaz bu yüzden, dokunmak gerek. Değmek. Temas etmek. Saçlarının dibinden koklamak. Çehresine yakından bakmak gerek. Yanından. Ta başından.

> Şu yeryüzünde Petersburg kadar insan üzerinde karanlık, keskin ve tuhaf etkiler yapan bir başka şehre çok az rastlanır.

*Suç ve Ceza*da (1866) Petersbug'u böyle resmeder Dostoyevski. Öyle ki bir vesileyle Petersburg'a has *pis yaz kokusu*ndan bile söz eder.

Petersburg'da bir hafta kadar kaldım, hem de yazın tam ortasında. Beyaz gecelerin sonunda. Üstelik sıcaklar 30 derecenin de üzerine çıkmışken.

Eski ve fakat modern bir şehir Petersburg. Üzerinden silindir(ler) geçmiş ama o yine de bana mısın dememiş de tüm nezaket ve letafetini muhafaza etmiş gibi. Sovyet döneminin hoyratlığı Moskova'nın çehresini yeterince karartmış ama Petersburg'a dokun(a)mamış sanki.

Moskova ne kadar Ankara ise, Petersburg da o kadar İstanbul. Moskova zoraki başkent. Sert ve kuru. Kabalığa varan bir büyüklük. Ezici ve sindirici. Bunaltıcı. Petersburg, yaşlanmayı bilen asil bir kadın gibi. Beyaz saçları asla onu çirkinleştirmiyor, aksine ona yakışıyor.

Petersburg'dan, beklentimin aksine çok güzel izlenimlerle ayrıldım. Tanpınar, Paris'i gezdikten sonra, bu bitti, başkası yok mu, demiş. Ben o kadar hızlı yutup hazmedenlerden değilim. Dolayısıyla kısa notlar tutabildim ancak.

İlk fırsatta Dostoyevski'nin evini ve mezarını ziyaret ederek *Budala*nın yazarına hürmetlerimi arzettim. Cinnete hürmet ettiği için.

Biraz ilerisinde Çaykovski yatıyordu. Ve yanısıra Korsakov ile Borodin. (Ne tuhaf *Lullaby* kulaklarımda çınlıyordu. Rahmaninov'un o uzun parmaklarını hatırlamadan edemedim.)

Tablolarında çizgiyi ve rengi değil, doğrudan ışığı arayan Rus ressam Arkhip Kuinji'nin (Kuindzhi) mezarı da en az Neva'ya nazır evi ve atölyesi kadar etkileyiciydi. Mezarındaki mozaikleri onaran genç sanatçı adeta ibadet eder gibi çalışıyordu. Âşıklara iştiyakım tab'ımdan naşi. Bu nedenle hemen kendisine çantamdaki mandalinalardan birini ikram ettim. Sevinerek kabul etti. (Kuinji'nin tablolarını görmeden, insan, *ışık* ve *renk* üzerine nasıl konuşabilir, bilemiyorum.)

Nabokov'un evinin sefaletine karşın, Puşkin'in evini ve kütüphanesini ayrıntılı olarak anlatmam gerekiyor. Belki bir gün Gülnar Hanım'ın çevirileri eşliğinde.

Hermitage asıl hedeflerim arasındaydı. Altı saat boyunca durmadan tavaf ettim. Huşu ile. Fakat asıl fetih Mihailovski Sarayı'ndaki Rus Devlet Müzesi'nde müyesser oldu. Rus ressamların o muhteşem tabloları arasında. Yorgunluğuma da değdi doğrusu. Tanımadığım birçok ressamın yanısıra Ilya Repin ile Şişkin'in tablolarını da bizzat görmek imkânı buldum.

Sarayları ayrıca not etmeye gerek duymuyorum. Ancak bu vesileyle belirtmem gerekirse, bir çılgınlık yaptım kendimce, ve yaşıma başıma bakmadan Neva'nın her iki tarafından da suya girmek cüretinde bulundum. Dostoyevski'nin hapsedildiği kalenin hemen yanından.

Taşlar topladım hüzünle Neva'ya baktığını hayal ettiğim hücresinin hemen önünden. Yine sanatçının cinnetine hürmeten. Sanatçının, yani anlayan, duyan, hisseden insanın.

iki kişilik ölüm

İlk sahne.

Gerçekte, son sahne.

Hüzün dolu gözler.

Bir kadın.

VE bir ölüm.

Mick Davis'in *Modigliani* (2004) adlı filminin girişi.

Unutulmaz bir giriş. Unutulmaz bir melodi.

Modigliani'yi Andy Garcia, Jeanne'ı ise Elsa Zylberstein oynamıştı. Filmin seyirciyi kalbinden kavrayan müzikleri ise Guy Farley'e aitti.

Girişini unutamadığım filmlerden; melodisini, hüznünü, hikâyesini.

Batmak üzere yola çıktığı sırada, güneşin, karanlıklar içinde bıraktığı çaresiz gözlerin hüzünlü hikâyesini.

* * *

Yağmurlu bir Paris akşamı.

Chatelet'den çıktım ve uzunca bir yürüyüşten sonra eski bir apartmanın önüne geldim. Panthéon'un arka sokaklarında, sevimsiz bir apartmanın. Karnında çocuğuyla, Jeanne'ın, kendisini beşinci kattan boşluğa bıraktığı o meş'um apartmanın.

Jeanne Hébuterne'nün.

Amadeo Modigliani'nin bahtsız eşinin.

Genç ressam, uçlarda gezinmenin bedelini sadece kendisi ödememiş, sevdiklerine de ödetmişti.

Ölümüne bir hayattı onunkisi. Öyle ki, 24 Ocak 1920'de, bir hastahanede hayata gözlerini yumduğunda, henüz 35 yaşındaydı.



Zavallı Jeanne, bu ayrılık acısına dayanamamış ve ertesi gün intihar etmişti.

Şimdi, o evin önündeydim.

Jeanne'nın, beşinci katından hüzünle kendisini boşluğa bıraktığı o evin önünde...

Bana sorarsanız, o ilk sahnenin içinde.

Gerçekte, son sahnenin.

* * *

İki haftadır İstanbul'dan uzaklardayım; şehrimden.

Aklımca, eksiklerimi tamamlıyorum.

Önce Berlin.

Bir dostu, Hegel ve Fichte'nin mezarlarına götürdüm. Ve sonra, iki adım ötede bulunan Bertolt Brecht'le eşi Helene Weigel'ın mezarlarına. Hemen evlerinin yanıbaşında.

Evin bahçesi at kestaneleriyle doluydu. Misafirim, bunlar yatak altına konulursa sırt ağrısı filan kalmaz, dedi ve şevkle çantasını at kestaneleriyle doldurdu. Derken, Humboldt kardeşlerin aile mezarlığına da gittik. Alexander Humboldt ile Wilhelm Humboldt'un. Biri devlet adamı ve seyyah, diğeriyse büyük bir dilci.

Bu iki bilimadamının Berlin Akademisi'nin girişindeki heykellerini çok kişi bilir ama mezarlarının yerini bilen pek yoktur.

Bazılarına tuhaf gelebilir, mezarlığın içinde bulunduğu büyükçe bahçeden hatıra olarak birkaç ayva aldık. Ne ki göz hakkıdır demedik, yardım kutusuna gönüllüce birkaç kuruş bırakmayı da ihmal etmedik.

* * *

Yolculuğumun sebeplerinden biri de Prag'dı. Hüzünlü günlerimin ortağı Kafka'nın yurdu. Kafka'nın dünyası. Doğduğu, büyüdüğü, oturduğu evler, soluk alıp verdiği Prag.

Prag, hakikaten küf kokan bir şehir. Çünkü Kafka'yı hasta eden şehir.

VE Kafka'nın mezarı.

(Mezarlıkları severim. Mezarlıklarını tanımadığım bir şehri tanımış kabul etmem kendimi. Kimsenin kuşkusu olmasın, bir şehrin büyüklüğü, bağrında misafir ettiklerinin büyüklüğü nisbetindedir.)

Kafka haklıydı. Prag, insanı bir anda böcekleştiriveriyor.

Yoksulluk ve yüksek kültür, ancak bu kadar yakışır bir şehre!

* * *

Je n'ai pas eu d'idée, je n'ai pensé qu'à une image! (Benim bir fikrim olmadı, ben sadece bir resmi/bir sureti düşündüm.)

Resmin filozofudur René Magritte.

Evi Brüksel'de. Tabii ki müzesi de.

Bu gezide, ayrıntılarını ikmal etmek istediğim ikinci isim Magritte'ti.

Brüksel'in Güzel Sanatlar Müzesi'ni de plana dahil edince (Flaman ressamları, bilhassa Rubens'ler bakımından) çektiğim zahmetlere değdi. (En büyük sürpriz, David'in tablosuydu: *Marat'nın Ölümü,* 1793)

İnkâra kalkışmayınız, sizi sadece deneyimlerime istinaden iknâ edebilirim: *sürrealizm realizmdir.*

* * *

Yolculuğumun son etabında Madrid vardı. Madrid demek, benim için biraz da *Prado Müzesi* demekti. Dünyanın en zengin pinokotek'lerinden biridir Prado. Kimler yok ki? El Greco, Velasquez, Ribera, Dürer, Raphael, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Bruegel, Bosch...

Modern sanatın ustalarını ziyaret de ihmal edilemezdi. Empresyonistler ve bilhassa Picasso, Dali ve Miro...

Hal böyle olunca, hem *Thyssen Bornemisza*, hem de *Museo Nacional Centro de Arte Reine Sophia* fethin sınırları içine alındı. Heyecanlarımı biriktiriyorum.

* * *

Bu satırları alelacele Paris'ten yazdım. Bir sergide yaşlı Bruegel'in *Masumların Katliamı* (1565-67) tablosunun önünde bir ömür geçirdikten sonra kalkıp geldiğim o meş'um evin önünden.

Jeanne'nın kendini boşluğa bıraktığı evin tam karşısından.

Duvarın dibinden.

Hüzünle.

Es gibt ein Ziel,
aber keinen Weg.
Was wir Weg nennen,
ist Zögern.

O mahzun, o acılı gözleriyle sanki kendini ölüme mahkûm eden yargıcın önündeymiş gibi bakan, bakınan bir Kafka fotoğrafının altında yer alıyordu bu satırlar.

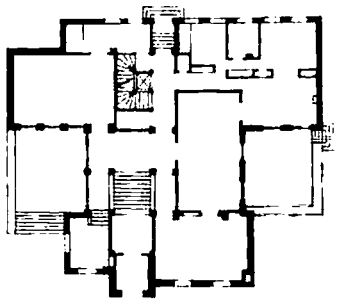
Viyana'da bir kafenin duvarında. Café Kafka'nın girişinde.

Bir hedef var,
ama yol yok!
Yol dediğimiz,
bir duraksamadan ibaret!

Kendimce bir şey yapmak zorundaydım yine. Dünyayı süratle kendi dilime çevirmek zorundaydım. Olup biteni anlayabilmek için. Denedim.

Ziel ve *Weg*, yani maksud ve tarik.

Bakınız, çevrilince nasıl da birdenbire sisi pusu açılıveriyor dünyanın! *Maksud*, kasd edilen, yönelinen, hedeflenen. Nerede? Zihnimde. Hayallerimde. Düşlerimde. Bir tarafta benim maksudum, benim muradım, benim hayalim, öte taraftaysa *Weg*, yani yol, yani tarik. Dış dünya.



Gerçek. Üzerine ayağımı bastığım zemin. Maksud ve muradımla aramdaki bağlantı aracı.

Kafka, belki maksud var ammâ tarik yok, diyor. *Tarik* diye adlandırılanınsa koca bir yanılsama olduğuna işaret ediyor. Ancak duraksadığımızda farkedebileceğimiz bir mahiyete mi sahiptir bu yol?

Öyle görünüyor. Çünkü hakikatte üzerinde yürüyebileceğimiz bir zemin yok! Bizi maksuda eriştirecek bir yol. Varolan, bir tek duraksamalar, tereddütler dolayımında kendini belli eden bir zemin.

Ne acı değil mi, ancak üzerinde yürüyemeyeceğimizi farkettiğimizde beliriveren bir yol. Duraksamalardan oluşan bir heyulâ!

Yürüyebilmek için pütürlü zemine geri dönmeliyiz, demişti Wittgenstein. Bütün derdi ayağını üzerine basabileceği muhkem bir zemin bulmaktı onun da.

Muhayyilenin aracılığıyla kaymak, sıçramak, uçmak deha için ne ki? İş bile değil. Eşyayı kusursuzlaştırma dehaya özgü umurdan. Abartma. Mükemmelleştirme. Zihninde normale, doğala, sıradanlığa aslâ tahammül edemez böyleleri. Her defasında eşyayı kusurlarından arındırmak, onu kusursuzluğu içinde müşahede etmek ister. Kemâli, hep kemâli arzular, yani kendindeki kemâli (zevâl-ı hakikî'yi). Zorunlu olarak başkalarında da kemâl arar. Bulur da. Yoksa yaratır. İşte der, bakın, kemâl her yerde!

Oysa gerçeğin kendisi kemâlden öylesine uzak, kemâle öylesine yabancıdır ki! Gerçek kemâlin değil, zevâlin yurdudur. Kusurun, eksikliğin, acı ve hüznün. Kıyımın. Ölümün. Gerçeğin yüzeyi pütürlüdür. Yürümeyi kolaylaştırmaz zorlaştırır. Uçmak istiyorsan bir tekme atıp gerçekten uzaklaşmalısın. Gökyüzünün kusursuzluğunda süzülmelisin. Büyükçe bir kürenin o ipek gibi yumuşak cidarına dokuna dokuna yükselmelisin.

Bu hakikati idrak etmek için Wittgenstein'ın iki evini karşılaştırmak gerekir. İlki Viyana'da, Kundmanngasse'de kızkardeşi için tasarladığı ev, diğeri ise kendisi için Norveç'te içine sığındığı o küçük kulübe.

Bilenler bilir, Viyana'da Wittgenstein'ın kızkardeşi için tasarladığı evin tasarımı mükemmeldir. Sadeliği ve geometrik kesinliği, tek kelimeyle etkileyicidir. Hem de kapı ve pencere kollarına varıncaya değin. Ne var ki oturulacak, içinde yaşanılacak gibi değildir. İçinde gezilebilir ama yaşanılamaz, tıpkı bir müze gibi.



Emin olmak için, Kundmanngasse'deki bu evi (1926-28) ziyaret etmiştim. Fotoğraflarında görüldüğünden daha alımlıydı. Ne kadarına müdahale edilmiş bilemiyorum ama çizgileri hâlâ kusursuz görünüyordu.

Trajedi de burada değil midir zaten! Büyük zekâların en büyük kusuru, kusursuzluğa meftun olmalarıdır. Yaşam için kusursuzluğu talep etmenin bir kusur olduğunu idrak edemez dehâ! Bu yüzden tekmelenir bir ömür boyu, yaşama uyum sağlamış sakinlerince.

Filozofun Norveç fiyortlarında saklı kulübesine gelince, bir sığınak gibidir o! Küçük, mütevazi ve gözlerden ırak. Tam da yaşamın kıyısında.

Acımasızdır bu yoktan dünya. Kıyıcıdır. Kendisine tâbi olmayan sakinlerini affetmez. Tutunamayanları. Uçamasınlar diye kanatlarını kırar. Muhayyilelerini. Kendilerine ve dünyaya bir daha masal söyleyemez hâle getirir onları.

Kazananlar ise hep yürüyenler olur.

Unutma, olan hep kaçınılmaz olandır ey talib, sen sessizce rıza lokmasını yutmaya çalış!

> [Kafka dış-dünyaya] bir türlü akıl erdiremiyor, çünkü yaşayan bir şey var karşısında. Ama Franz'ın kendisi yaşayabilecek biri değil. Franz yaşam gücünden yoksun. Franz asla kavuşamayacak sağlığına. Franz çok geçmeden ölüp gidecek.

Kahine kadın, Milena, Max Brod'a bu satırları 1920 Ağustosunun başlarında yazar. Ne gariptir ki dört yıl sonra ölür Kafka. 3 Haziran 1924'te.

Yol tüm yalınlığıyla belirivermiştir.

abartırım seni senden

Ben hiç melek görmedim, gösterin çizeyim, der ünlü Fransız ressam Gustave Courbet. Bu sözüyle katı gerçekçiliğini temellendirdiğini düşünür *L'Origine du monde*un ressamı. Kendince. Sanki resmederken gerçekten de gerçeği resmediyormuş gibi. Resmetmiş gibi. *Ressamın Atölyesi*nde (1855). *Alemin Menşei*nde (1866).

Courbet kendi meleklerini çizdi oysa. Gördüklerini. Görebildiklerini. *Taş Kırıcıları*nı (1849).

Sanatçılar veya düşünürler, ulaşabildikleri son noktada dahi gerçeğin *ne tarafını*, daha da önemlisi *ne kadarını* görebilir ve(ya) gösterebilirler? Evet, ne tarafı ve ne kadarı gösterilebilir gerçeğin?

Ancak görülebildiği tarafı ve görülebildiği kadarı. Yani en çok bir tarafı ve bir mikdarı.

Sanatın ve düşüncenin kaderi, *taraf* ve *kadar*ın sınırları içinde hareket etmek, mümkün olduğunca bu sınırları hem de gidebilecekleri en uç noktaya dek zorlamaktır. *Abartmak* yani.

Yüksek düşünce ve sanatın özü, Aristo'dan bu yana tekrarlandığı gibi hiç de *mimetik* değildir. Gerçek, hiçbir surette kendi olağan sınırları içinde görülemez ki gösterilebilsin. Büyütme zorunludur. Abartma. Gerçeği eteklerinden çekip genişletme. Nereye kadar? Gidebildiği yere kadar!



Mimesis sığ zekâların avuntusu. Mukallidlerin. Görüneni bir gerdanlık (kılâde) gibi boyunlarına geçiren taklitçilerin. *Taklid*deki *kılâde*yi göremeyenlerin.

Gerçeğin, hatta bazen gerçekliğin *taraf* ve *kadar* sözcükleriyle ilişkilendirilmek suretiyle anlatılması, böyle bir anlatım zorunluluğunun ortaya çıkması, gerçeğin doğası gereği. Tecessüm etmiş, yani bir cisme, bir bedene, bir heykele dönüşmüş olan gerçekliğin elbette boyutları olmak zorunda. Kendine özgü boyutları. Eni, boyu ve derinliği. Hacmi. Hal böyle olunca, işin içine *taraf* da, *mikdar* da girmek zorunda. Nicelik yani. Ölçülebilir ve sayılabilir olan. Hesap.

Gerçek ölçülebilir olduğu sürece, gerçeğin ancak *bir tarafını* ve *bir mikdarını* görmek ve göstermek zorundadır düşünürler ve sanatçılar. Üstelik her defasında gerçeğin bir tarafından ve bir mikdarından bahsettiklerini de farketmek boyunlarının borcu.

Peki gerçeklik?

Hakikat?

Hakikatin boyutları olmaz. Ne hacmi, ne eni, boyu ve derinliği vardır hakikatin. Ölçülemez. Hesaplanamaz. Niceliğe indirgenemez. Sadece kavranır. Bir bütün olarak yaşanır. Bir anda. Bir defada.

Elinize mezura, pergel, gönye almanıza gerek yok bu yüzden. Muhayyilenizden yardım isteyin bir tek. Hayal edin, tahayyül edin, muhayyilenizi zorlayın, düşleyin, aynanın arkasına geçmeye çalışın. Perdenin arkasındakini görmeyi deneyin. Perdelerin arkasındakini. Kendinizin. Gerçeğin arkasındakini.

Abartın gerçeği son raddeye kadar. Hakikati buluncaya kadar. Hiç değilse Nesimî kadar.

> Mende sığar iki cihan, ben bu cihana sığmazam
> Gevher-i lâ mekân menem, kevn ü mekâna sığmazam

Abartı karşılığında eskiden *mübalâğa* sözcüğü kullanılırdı. Mübalağa'nın kökünde, kökeninde er(dir)mek, ulaş(tır)mak manası vardır. Siz sözlüklerin sustuğuna bakmayın, *abartma*nın da öyle.

Apar(t)mak sözcüğüyle akraba olduğundan niçin kuşkulanalım?

A-parmak en son tahlilde *alıp parmak*, yani *alıp götürmek* demektir. Alıp kaçırmak. Uçurmak. Nitekim *parmak/barmak* sözcüğünün aslı *varmak*tır. Bilenler bilir, *barmak*tan türeyen *barış* sözcüğü de iki şeyin birbirine kavuşması, uyması, uzlaşması demektir. Aslı da *varıştır*. Yani parmaklar birbirine barmalı, barışmalı, eller sıkılıp eller birbirine kavuşmalı.

Gerçeğe değen parmaklarınız gerçekliğe de uzanmalı. Hakikate.

Hakikati avucunuzun içine alamazsınız. Ona ancak parmaklarınızı değdirebilirsiniz. Parmaklarınızın uçlarını. Parmak uçlarınızı. Abartmalısınız o halde, gerçeğin sınırlarını son kerteye değin zorlamalısınız. Gittiği gidebildiği yere kadar. Parmak uçlarınızın değebildiği noktaya kadar. O'na kadar. Zatına kadar. Hüsn-i cemâli, size sizi unutturana kadar.

Söz Nesimî'ye değdi madem, Nesimî'de erisin:

> Menim nem var bu tende, can ânındır
> Ki cane kim kıyar, canan ânındır

Ne yaman çelişki değil mi, sevgilinin sizi sizden geçiren o hüsn-i cemali dahi bir abartının eseri. Kendi eseri.

Tanrı'nın eseri.

büyümeyi istemeyen çocuk

Fernando Botero.

Hacimli gövdelerin ressamı.

Bir abartı sarhoşu.

Renklerin neş'esini serimlemek uğruna sınırları yoksayan koca çocuk. Bu sebepten olsa gerek, orta yaş kadınlarının tutkusu.

Köşelerden nefret ediyor. Sivri ve keskin uçlardan. Bu nedenle çizgileri yuvarlamaktan kaçınmıyor. Hacimli gövdelere ihtiyacı var. Çünkü renklere ihtiyacı var. Gerçekliğe temas etmekten korkuyor. Hakikate.

Botero, Günter Grass'ın *Die Blechtrommel*indeki (1959) o büyümeye karşı koyan çocuk gibidir. Teneke trampetinden ayrılamayan çocuk gibi. Küçük bir kahraman gibi.

Güzel olanı bilmiyor. Bilmek de istemiyor. Umursamıyor da zaten. Ona, hoş olan yetiyor. Hoş ve sevimli olan.

Başka bir deyişle, aşkı değil, sevgiyi tercih ediyor. Zirveleri değil, ovaları.

Ağzına doldurduğu kirazlardan dolayı avurtları şişmiş çocuk gibi cüsselidir Botero'nun çehreleri. İmaları bakımından.

Bu nedenle gövdeler hep iri ve geniş. Gözönünde tüm nesneler. Hüzünden uzak, çocuksu bir neş'e. Bazen muzipçe, bazen de kulağını verene şen dul kahkahaları işittirecek denli naif. Fırça hep bir çocuğun elinde. Öyle ki yetişkinler bile bir çocuğun resmedebileceği kadar yetişkindir ancak. Kadınlar da, erkekler de.



Botero'nun figürleri zannedildiğinin aksine hiç de *şişman* değildir. Kendisinin de işaret ettiği gibi, şişmanları çizmez Botero, sadece eşyaya hacim verir. Abartır. Büyütür. Genişletir. Gerçekliği abartılı bir biçimde görür zaten. Abartı sanatçının ellerinde değil, bakışındadır. O aslında gördüğünü çizer. Figüratif olanı. Cismi.

Bu nedenle tablolarında yine de hacmi büyüyen gövdelere değil, küçülenlere bakmalı asıl. Mesela masanın üzerindeki o kocaman istakoza veya oyuncunun arkasında saklı iskambil kâğıdına değil, masaların üzerinde sallanan o sevimsiz, o küçücük ampullere. Devasa çehrelere değil, büzüşmüş mini minnacık ağız ve dudaklara. Mandolinin de teknesinin hacmine değil, ortadaki deliğin hacmine.

Demem o ki Botero çizdiği/çizebildiği kadarını görmüş ve doğal olarak ancak gördüğünü çizmiştir. Antonioni'nin *Blow-up* (1966) adlı filmindeki fotoğrafçının aksine, sadece büyültürken değil, küçültürken de abartmaktan kaçınmamıştır.

Dört yaşındayken kırk bir yaşındaki babasını kaybeden sanatçı, babasının yaşına geldiğinde bu sefer dört yaşındakini oğlunu kaybeder. Büyümek istemeyişi muhtemelen bundan. O buruk neş'esi. Gerçeklikten uzak duruşu. Dramdan, ve daha çok trajediden.

Arenalardan, sirklerden hiç ayrılmak istemez. Çocuksu bir mesafe, yapay bir neş'e katmaksızın yetişkinlerin dünyasını yorumlamayı istemez: barları, kahvehaneleri, genelevleri.

Sembolleştirmeleri de çocukçadır. Hepsi de basit ironiler içerirler. Portakalları. Mandolinleri. Fahişeleri. Rahib ve rahibeleri.

Kolombiyalı sanatçının zihnine, barış ve özgürlük deyince defne dalı veya güvercin gelir. Kuyuların derinliğinden korkar çünkü.

Botero Ebu Garib Hapishanesi'nde insana reva görülen zulüm ve işkenceleri tabloları aracılığıyla dünyaya duyuran belki de yegâne büyük ressamdır. Vicdanı fırçalarına cesaret verir. İstinad ettiği biricik güç muhayyilesi değil, bu sefer gerçeklerin ta kendisidir. Turuncuların, mavilerin, sarıların yanısıra paletinde artık kan kırmızı da vardır. Acı vardır. Üzüntü vardır. Fakat her şeyden daha çok erdem vardır.

Eleştirmenlerin, sanatçının eserlerinde Latin Amerika sanatının izlerini bulmaya yönelik teşebbüsleri, en çok sanat tarihi öğrencilerini heyecanlandırmaya yarar.

Bir gölün genişliği belki bir kuyunun derinliğine tercih edilebilir ama, okyanus sözkonusu oldukta, bilinmelidir ki bu mukayese en son tahlilde lafazanlıktan öte bir mana taşımayacaktır.

Panofsky'nin terimleriyle ifade edecek olursak, Botero *essential* (ikonolojik) olanı değil, *fenomenal* (ikonografik) olanı görmüştür hep.

Eşyaya bakışında en ve boy vardır, genişlik yani. Derinlik ise, sanatçının ihtiyaç duymadığı boyuttur. Derinlik, trajik olandır çünkü. Gerçeğin o soğuk suyuna parmak ucunuzu değdirmekle yetinemezsiniz, bizzat deryanın içine atlamalısınız. Batmalısınız. Ayağınızı dibe, en dibe değdirmelisiniz.

Trajik olan hüzün ister. Gözleri biraz yummak suretiyle eşyaya bakmayı gerektirir, kaybedilen neyse onunla yüzleşmeyi.

Ben tablolarından çok, heykellerini severim Botero'nun. Yeteneği, asıl heykellerinde zirvesine çıkar. Daire, heykelleriyle tamamlanır sanki. Bütün, tablolarında değil, heykellerindedir.

Niçin?

Sanatçı, heykellerinde beyhude yere yetişkin taklidine kalkışmadığı için. O oradadır. Ne bakan, ne de bakılan, bizatihi bakış oradadır. Heykelleri sözkonusu olduğunda Botero aradan çekilir ve bakan herkes çocuklaşır. Tüm o sevimli gövdeler, resimlerinin aksine, hakikatin *temsili* değil, *kendisi* haline gelir. Bu nedenle de artık boyut değiştiren, nesneler değil, izleyicidir.



Bilimin normali tanımak için a-normale, standardı belirlemek için standart-dışına ihtiyaç duyması boşuna değildir. Kural-dışılık varsayılmadıkça kuraldan söz edilemez çünkü. Tıb dahi sıhhatin temelini patolojide bulur. Bedenen ve ruhen.

VE abartı, bu nedenledir ki gerçeklikten emin olmanın en kadim yollarından biridir.

Ey talib, o halde, önce normalden uzaklaş, hiç değilse biraz, sonra bak bakalım yeniden eski haline gelebiliyor musun? Günahtan sonra tevbe edip arınanlardan olabiliyor musun?

Nereye bakacaksın?

Kalbine.

Rikkatle.

Tintoretto (öl. 1594).

Modern sanat en başat özelliğini bu başına buyruk ressamın sıradışılık tutkusuna borçludur.

Pek tabii ki bir de takipçisi El Greco'nun (öl. 1614) ferdiyetini korumak konusundaki bitimsiz ısrarına, ve hiçbir kuşkunun sarsamadığı o erguvani hüznüne.

Şayet bugün çağdaş sanat yapıtlarında selis ve dakik bir bitmişlik duygusu (*a smooth and careful 'finish'*) aranmıyorsa, bilmeli ki bu tasavvurun oluşmasında XVI. yüzyılın bu iki büyük ressamının savruk ve tutkulu fırçalarının etkisi sanılandan fazladır.

Selîs ve dakîk bir bitmişlik duygusu.

Gombrich'ten ödünç alarak kullanıyorum bu tanımlamayı. *The Story of Art*tan (1950). Teknik bakımdan *kemal* de, *tekemmül* de Tintoretto'nun umurunda değildir çünkü. Eserleri hep nâ-tamamdır (*the lack of finish*). Eksik ve kusurlu görünür. Bitmemiş ve tamamlanmamış gibi, yani nihayetine varamamış gibi.

Anlatmaya çalıştığı hikâyenin hayali zihninde tamamlanmışsa, o takdirde tuvaldeki resim de onun nazarında tamamlanmış demekti. Peki ya izleyicilerin nazarı? Bu onların sorunuydu. Bakışlarını tutan mı

vardı, tuvalde varsaydıkları boşlukları pekâlâ kendi nüfuzlarıyla doldurabilirlerdi.

XVII. yüzyılın sonuna gelindiğinde, *bitmişlik* (kemal) tasavvurunun eserde değil, sanatçının zihninde varsayılması gerektiğini vurgulayan bir başka ressam da Rembrandt (öl. 1669) olacaktır.

Rembrandt bir resmin tamamlanıp tamamlanmadığına, ancak ressam amacına ulaştığında (*when he had achieved his purpose*) karar verilebileceğini iddia eder. Sanatçı maksadını ifade ettiğine inandığında tuvalde boyanmayı bekleyen bütün unsurlar birer gereksiz ayrıntı halini alabilirler, hiç mahzuru yoktur, süratle birer müsveddeye dönüşebilirler. *Bitmemişlik* duygusu yine izleyiciye özgü vehimlerin eseri olarak kalacaktır. Seyirci zahmet edip nokta-i nazarını değiştirmelidir. Yerini ve bakışını.

Bütün bu kıpırtılar sonun başlangıcına işaret eder. Aristotelesçi bilimin temelleri sarsılmaya başlamıştır. Bilimde yenilikler, dünyanın sanat aracılığıyla kavranış biçimini de değiştirecektir.

XIX. yüzyıla gelindiğinde artık mutlak'ın yerini *izafet*, kemal'in yerini *zeval*, tekemmül'ün yerini *tekâmül*, sükûn'un yerini ise *hareket* alacaktır.

Hız kavramı ortaya çıkmıştır. Maddenin yerinde *enerji* vardır. *Işık*.

VE pek tabii ki *renk*.

Âni tuvale rabt u resm etmek isteyenler çizgilerden yüz çevirip vurguyu ister istemez renklerin üzerine yüklemeyi tercih edeceklerdir.

Nicelik geriye çekilir. Tuvalde görünen niteliklerdir sadece. Artık bitmişlik/tamamlanmışlık tasavvuru yerle bir olmuş, yeni çağla birlikte bilim ve sanat hakikati *an*da tesbit etmeye karar vermiştir. Bir *an*da.

Fizikteki değişmeler yüzünden mutlakiyet kalesinin surları dövüldükçe dövülmekte, David'lerin, Ingre'lerin esamesi dahi okunmamaktadır. Kesinliğin ve zorunluluğun. Bonapart'ın.

Gerçeklik, her geçen gün biraz daha kristalize olmaktadır. Bilim bile bilimadamının bakışıncadır.

Karl Marx'ın, Balzac'ın ünlü eseri *Le Chef-d'œuvre inconnu*nün (1831) efsanevi ressamı Frenhofer'le kendini özdeşleştirdiği bilinen hikâyedir.

*Das Kapital*in ilk cildi baskıya verilmeden önce, Şubat 1867'de, Engels'e yazdığı mektupta, Marx, dostuna, Balzac'ın mezkûr eserini okumasını tavsiye eder. Frenhofer gibi Marx da gerçekliğin en mükemmel temsilini (*the most complete representation of reality*) sunma arzusunun bedelini ödemektedir. Doğum çilesi. Kemali taleb etmenin ızdırabı. Mükemmeli.

Zavallı ressam! Kemali ararken, kendi sanatını öldürdü.

Frenhofer'i güya böyle yorumlamış Karl Marx.

Rivayete güvenilecek olursa, Frenhofer, yaptıklarıyla yetinmeyen kahramandır Marx'ın gözünde. *Mükemmellik* (perfection) arayan zekânın sembolü. Oysa Frenhofer yaptıklarıyla yetinen bir adamdır. Çünkü eserini bitirmiştir. On yıl da sürmüş olsa, eninde sonunda bitirmiştir. Peki ama nerede? Kendi nazarında. Zihninde. Bitmemişlikse muhataplarının nazarındadır. Nazarıncadır. Tuvalde.

Alt tarafı bir el vardır görünürde. VE görünürde ne yazık ki kemal yoktur. Görünen eksiktir, kusurludur, tamamlanmamıştır çünkü.

Frenhofer, c'est moi, der Cézanne (öl. 1906) bir defasında. Frenhofer onun da kahramanıdır. Zira kemal doğadadır, hayallerinde. Tuvalde değil. Tuvaldeki hep eksiktir çünkü. Hep izafi.

Nitekim Picasso da (öl. 1973) benzer bir iddiayı seslendirecektir. Bir tek farkla. Renkleri değil, çizgiyi tercih ederek zevali resmetmeyi seçecektir. Yaparak değil, yıkarak ve bozarak. Cézanne'ı takip etmek suretiyle nokta-i nazarı çoğaltacaktır. Perspektifi.

Her iki ressamın da yerini almak istedikleri usta, muhayyel Frenhofer değil, hız ve süratin ressamı Delacroix (öl. 1863) idi gerçekte. Yani Frenhofer'in aslı. Baudelaire'in deyişiyle *resmin şairi*. Rengin sultanı. Renkçiliğin önderi.

Bu arada Rodin'i (öl. 1917) unutmamalı. Heykellerinin çoğu, ısmarlayan kişi ve kurumlar tarafından, hep geri çevrilmiştir, sırf tamamlanmamış oldukları gerekçesiyle. Bitir de öyle getir, denmiştir kendisine. Kusur bakıştadır oysa. İzleyicinin kemali aradığı cihet başkadır. Umumiyetle.

La Belle Noiseuse (1991)

Frenhofer'e dair yönetmen Jacques Rivette'in sözde yorumu. Başarısız. Zorlama. Hissiz. Fransız tarzı sun'iliğin adı *Cazgır Dilber*.

VE hakkı verilmemiş koca dört saat. Sabrı olan denesin!

Hal böyleyken, Frenhofer'i en başa almamak olmazdı. Tutkusuna hürmeten, bir çılgını. Zevalde kemali arayan bir âşığı. İnkisarı.

İnkisar nedir bilmiyorsan ey talib senin bu-ara-da işin ne?

Kimbilir belki de haklısın, kim hem genç hem fani olduğunun aynı anda idraki içinde olabilir ki?

Bu-ara-da, yani putperestler meclisinde.

âşıksan niçin roma'dan kaçıyorsun?

Quo vadis, Domini?

Yakalanacağını anlayınca Roma'dan kaçan havari Petrus'un yolda giderken kendisiyle karşılaştığı Efendisi İsa'ya merak ve heyecan içinde sorduğu sorudur bu!

Efendim, nereye gidiyorsunuz?

Hz. İsa'nın bakışlarında incinmişlik, sesindeyse sitem dolu bir hüzün vardır:

Ad Romam! (Roma'ya!)

Gözleri faltaşı gibi açılmış bir halde "Niçin?" diye sorar Petrus, şaşkın şaşkın.

İsa, o mağrur, o mazlum bakışlarını vakarla yere indirir ve dudağının kenarına ilişen acı bir tebessümün eşliğinde şöyle der:

İkinci kez çarmıha gerilmek için!

İncinmiş bir sevgilinin, âşıkına en kahredici cilvesi, her halde, ona sadakatinden kuşkulandığı îmasında bulunmasıdır. İki sevgili arasında,

tarihin nadiren tanık olacağı, en iç acıtıcı sahnelerden biridir bu! Hissedildiğini gösterecek tek alamet ise iki damla gözyaşı!

Petrus işareti almıştır. Ağlayarak Roma'ya geri döner ve yakalanır ve çarmıha gerilir. Üstelik başaşağı. Kurban göğün nazarına sunulmuştur ya, artık kuzularının uğruna Efendi'nin kendisini ikinci kez feda etmesine gerek kalmamıştır.

Baki olan, sadece aşka hürmet ve sadakattir.

Aziz Petrus'un çarmıha gerilişi, birçok sanatçı (msl. Masaccio, Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni, Giordano) tarafından farklı ayrıntılar öne çıkarılarak resm ve tasvir edilmiştir.

Bu sanatçılar arasında, belki de sanat tarihinin en huysuz, en kavgacı, en serseri ressamı olan Caravaggio'nun isminin üstüne bir mim koyalım. Koyalım, çünkü kendisine *cani ressam* bile denilmiş bulunan Caravaggio'nun bu şah-eseri tek kelimeyle bir istisnadır, bir şahikadır. Petrus'u resmederken ulaştığı zirveye bugüne kadar yüz sürebilmiş bir başka sanatçı var mıdır, hakikaten, hatırlamakta güçlük çekiyorum.

Eleştirmenler birbirinden farklı beğeni ölçütleri kullanırlar Caravaggio'nun mezkûr eserini yorumlarken. Oysa biz burada muhtelif eleştiri teknikleriyle vakit kaybetmeyeceğiz ve sadece birkaç ayrıntıya dikkat çekmekle yetineceğiz.

Önce, Aziz Petrus'un, bazılarına göre, Efendisine hürmeten, çarmıha başaşağı gerildiğini hatırlayacağız. Sonra, dikkatlice şehidimizin çehresine bakacağız. O yaşlı yüzdeki teslimiyete. Sabırla mermere hakedilmişcesine yüz çizgilerinden yansıyan o izzet ve vakara. Hadi şu işi bir an önce bitirin de sevgiliye kavuşayım, der gibi bakınan inançlı gözlerin derinliğine. O derinliklerden ışıyan tevekkül ve sükûnete.

Zahmet edip resme atf-ı nazar eyleyen her talibin, ancak sadakatini isbat eden âşıklarda rastlanabilecek o müsterih yüze odaklanmaktan başka yapabileceği pek bir şey yoktur.

Bu eser, matem halindeki zayıf yürekleri ısıran kara bir ağıt değil! Yasını tutacakların yaralı gönüllerine ürperti düşürecek mutaassıb bir tebliğ gösterisi ise hiç değil!



Quo vadis, Domini?

Bakışları o çehreyle meşgul olanın kulağında çınlayacak olan da hep bu ifadedir.

Efendim, nereye gidiyorsunuz?

Dikkat ettiniz mi bilemiyorum ama menkıbede Hz. İsa'nın cevabına mukabil Petrus'tan sadır olan sözlü bir karşılık kaydedilmemiştir.

Caravaggio, Petrus'un sükûtunu, adeta çehresindeki teslimiyet ve tevekkülle seslendirmiştir. Aslında, gördüğüm, sevgilinin yanına gideceğini bilen bir âşıkın umarsızlığından ibaret de diyebilirdim. Nitekim Henryk Sienkiewicz de *Quo Vadis?* (1895) adlı ünlü romanında Aziz Petrus'un halet-i ruhiyesini şu şekilde betimler:

> Yaşlı olduğundan, Havari'yi, çarmıhını sırtında taşımaya zorlamadılar, hatta yürüyebilsin diye mahkûmlara bağlanması gelenek olan ayak zincirleri ile boyunduruğu bile çıkarmışlardı. Onun kar gibi ak saçları görününce zindan kapısı önünde bekleyen hıristiyanlar hıçkırmaya başladılar; fakat yüzünü görür görmez hıçkırıklar dindi, çünkü bu yüz sevinçten parıl parıl parlıyordu. O zaman Petrus'un, ölüme giden bir mahkûm değil, zafer kazanmış bir fatih olduğunu herkes anladı.

Bil ki ey talib, âşıkın halinde gaflet olmaz! Başka bir deyişle, âşık asla gafil olmaz!

Aşk vadisinde yapılmış ve yapılacak olan en küçük hatanın hükmü daha baştan bellidir: *ihanet*.

*Sadakat*in zıddı yani.

Âşık hata yaparsa, yani gözlerini kapar ve bir anlığına bile uyursa, aşka ihanet etmiş olur. Yani hesap ederse, yani aklederse ve düşünürse.

Akıldan yardım almaksızın hiçbir hain ihanet edemez. Âşık ise akıldan özgür olandır, aklı terketmiş bulunandır. Hesap kitap nedir bilmez o! Bilmeye başladığı an, aşk libasından soyunmaya başlamış demektir. Âşıklar aldanırlar belki ama asla aldatmayı beceremezler.

L'homme est né libre, et partout il est dans les fers.

Jean-Jacques Rousseau'nun ünlü eseri *Du Contrat Social* (Toplumsal Sözleşme) işbu cümleyle başlar:

İnsan özgür doğar, ve fakat her yerde zincirleriyle yaşar.

Ey talib, ben de diyorum ki, zincire vurulmayı göze almazsan asla Tanrı'ya inanamazsın. Âşık olmak demek, zincire vurulmak demektir. Sevmek demek, sevgisiz ellerce çarmıha gerilmek demektir. Senin anlayacağın, aşk, özgürlükten vazgeçmek demektir.

İkide bir inandığını söyleyip durma da göster bana, hani, prangaların nerede? Nerede zincirlerin?

Madem inanıyorsun, o halde niçin Roma'dan kaçıyorsun?

van gogh gibi değil, şems gibi

Duvar, katil duvar yolumu biçtin,
Kanla dolu sünger beynimi içtin!

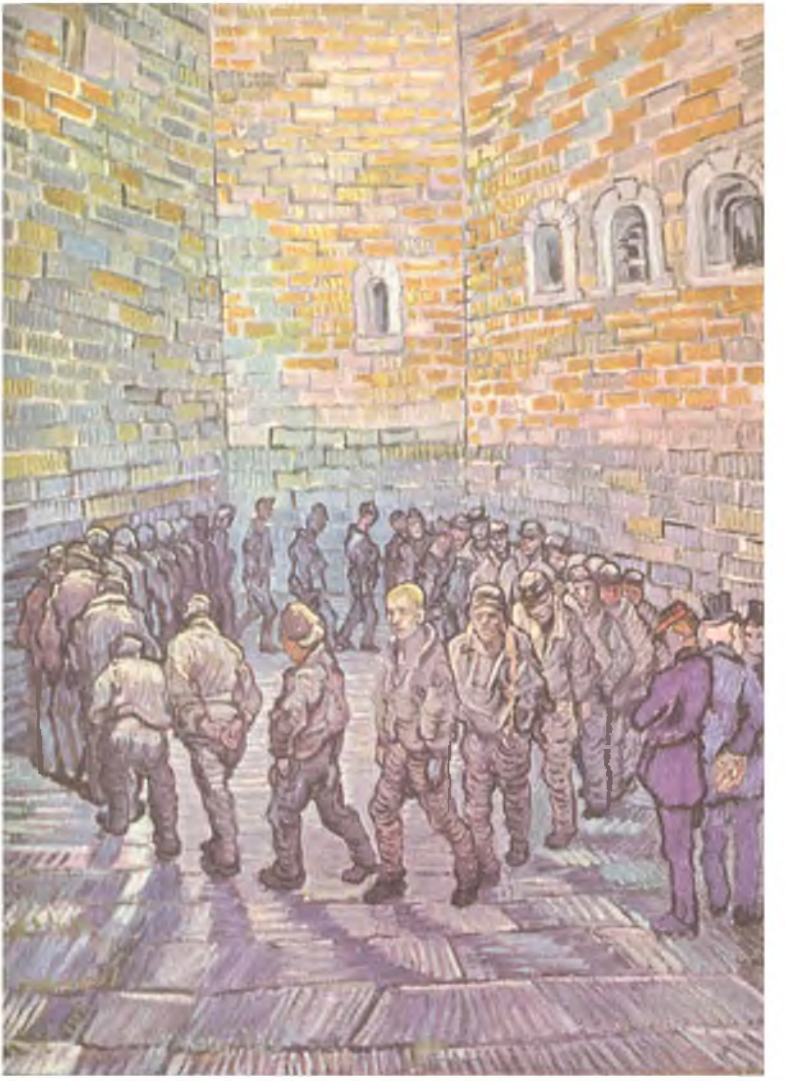
Bir cezaevi avlusunda hiç volta atmamış birinin, şairin bu dizelerde tasvir etmeye çalıştığı duyguları anlaması neredeyse imkânsızdır. Nasıl anlasın, anlayamaz. Esaret duygusu bizzat deneyimlenmedikçe taklid edilemez, başka bir deyişle yeniden üretilemez.

Uyarmadı demeyiniz, empati kurmak, asla *yeniden üretmek* (reproduction) anlamına gelmez. Yeniden üretmek ve yeniden yaşamak. Düşünceleri değil, ancak duyguları yeniden-yaşayabiliriz. Bir tür sanatçı duyarlılığı gerek. Bir tür annelik hassasiyeti.

Başkasının ruhunda olanın kopyasını çıkarmak ve yeniden-yaşamak en insani tarafımız belki de. En insani ve en ilahi.

Her üç-beş adımda yürüyüşünüzü engelleyen, yolunuzu kesen bir duvar tahayyül ediniz. Üstelik dört bir yanınızda, önünüzde, arkanızda, sağınızda ve solunuzda. Her tarafınız duvar. Bir tek yukarısı müstesna. Şanslıysanız göğü görebilirsiniz, hiç değilse bir tel örtünün ardından.

Biraz sonra üstünüzde de bir duvarın, bir tavanın yer aldığı koğuşunuza girmek zorunda kalacağınızı düşünürseniz, bu kadarı da bir nimettir.



Kelâm ve Akaid kitaplarımızda Tanrı'nın *cihât-ı sitte*den münezzeh olduğu yazılıdır. Altı yönden yani. Tanrı'nın önü-arkası, sağı-solu, altı-üstü yoktur bu yüzden. İnsanınsa vardır.

Yanın, yönün varsa özgür değilsin demektir. Özgür, yani *münezzeh*. Sınırlısındır çünkü. Mekânla. Sonlusundur aynı zamanda. Zamanla.

İnsan işte, *sınırlı* ve *sonlu*. Mekânla ve zamanla.

Peki ya esirler veya mahkûmlar? Onlar iki kez *sınırlı*, iki kez *sonlu*.

* * *

Hapishane Avlusu (1890).

Van Gogh'un en müstesna tablolarından birinin adı. Moskova'da Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi'nde karşımdaydı.

Hayret içinde seyrettim. Hüzünle. Acıyla. Huşuyla. Önünden ayrılamadım. Şaşmış, şaşakalmıştım.

Van Gogh'un hapishane deneyimi yoktur. Fakat bir duygu bu kadar mı yaşanmışcasına anlatılır, bu kadar mı içten, bu kadar mı sahici?

Esaret. Özgürlük duygusunun yitimi. Dört duvarla yolları kesilen adamların içine düştüğü o fasid daire. Bir türlü içinden çıkılamayan o lanet olası kısır döngü. İnsanı kuşatan çember. Nefesini daraltan pranga.

Hapishane avlusu. Duvarlarla yolu biçilen, süngerlerle beyni içilen otuz yedi adam.

VE o kasvetli dünyanın içinden göğe yükselen iki beyaz kelebek.

Bu tabloyu yaptıktan bir süre sonra Van Gogh tabancasını göğsüne sıkacaktır. Tam da otuz yedi yaşında.

Resmi yaptığında St. Remy Kliniği'nde tedavi altındadır ve ağır buhranlar içindedir.

Üşenmemiş, birkaç yıl önce Fransa'nın güneyinde (Arles yakınlarında) St. Rémy'deki o manastır hastahanesini ziyaret etmiştim. Odasını. O küçücük odada neler çekmiş, hangi buhranlarla boğuşmuş olabileceğini tahayyül etmeye çalışmıştım. Cinnetini.

Bir manastır odasıydı. Penceresi görece geniş bir alana, aşağıda küçük bir bahçeye, duvarın ardından da geniş tarlalara bakıyordu. (Nitekim bu pencereden bakarak yaptığı resimler sanatseverlerin malumudur).

Hele o süsenler! Ah St. Rémy'de duvar kenarlarından bile fışkıran o güzelim süsenler!

Van Gogh St. Rémy'den ayrıldıktan sonra biraz daha yukarıya çıkacak, Paris'in yakınlarına gelecektir. [1]Auvers-sur-Oise'da intihar ettiği son eve.

En sevdiğim tablolarından birini, son tablosunu yaptığı yerde saatlerce oturmuş, tablonun renklerini karşımdaki manzarada görmeye çalışmıştım. En güzel *mavi* ve en güzel *siyah* o tabloda bir araya gelmişti çünkü. *Tarlada Kargalar* (1890) tablosunda. Bir de en güzel *sarı*. İçinden yeşilin aktığı kana boyanmış yaslı *sarı*.

Tabloyu yaptığı noktadan karşıya baktığımda ne göreyim, bu sefer kana boyanan tarla değil, göğün ta kendisiydi. Yani kızıllaşan sarılar değil, mavilerdi.

Kırmızı sarıya değil de maviye karıştığında ne olacaksa o an o olmuştu ruhumda.

Van Gogh *Hapishane Avlusu*nu, küçük bazı değişikliklerle, Gustave Doré'nin 1872 tarihli bir gravüründen hareketle yapmıştı. Yani onu sınırlayan duvarlar dışarıda değil, içindeydi.

Kasvet. Keder. Elem. Hüzün.

Kendi hapishanesini çizmişti aslında. Otuz yedi yıllık ten hapishanesini.

Tende mahpus kalmış bir canın sıkıntılarını yaşıyordu. Kendi gölgesinin dışına sıçrayamamanın ızdırabını. Taştan duvarlar değil, etten duvarlar arasındaydı. Ten kafesinin parmaklıklarını kendi elleriyle kesip can kuşunu uçurmayı başarmıştı sonunda. Kendisine bağışlanan cinnet nimetiyle özgürlüğüne kavuşmuştu. Ölmüştü.

Volta atmasına gerek kalmamıştı. Volta atmasına, yani resim yapmasına.

* * *

Ben avluda volta atarken ilk dizeyi şöyle değiştirir de söylerdim:

Duvaaaar, duvaaaar, katil duvar yolumu biçtin...

Hem de bağıra bağıra.

Ancak çok sonra anlayacaktım ki aslında yolumu biçen karşımdaki beton duvarlar değil, bizzat kendimmişim. Duvar da bendeymiş, sünger de. O meş'um duvarın ustası da benmişim, beynimi içen o kan dolu süngeri sıkan da. Yıkmam gereken duvarın hakikatini öğrenmem için yılların geçmesi gerekiyormuş.

Dikkat et ey talib, *yıktım* demiyorum, sadece *öğrendim* diyorum. Ten duvarını yıkmak için yılların geçmesi gerekmez, ölmek yeterli.

Van Gogh gibi değil ama, Şems gibi.



kâbe içindeki maestà

Bir defasında Van Gogh, Rembrandt'ın yaptığı bir fahişe portresinden hareketle şöyle der:

> Köylü kadın resmi yaptığımda, onun tam anlamıyla köylü kadın olmasını isterim. Yok eğer bir fahişenin resmini yapıyorsam, o takdirde kadının yüzünde fahişeliğin tam anlamıyla görünmesini isterim.

Bu tutum, o dönemin gözde gerçekçiliğinin izlerini yansıtıyor. Bilhassa XIX. yüzyılda, gerçeğin salt görünüşünden elde edilebileceğine inananlar, gerçeği tüm çıplaklığıyla gösterebileceklerini sanıyorlardı.

Denediler de nitekim. Hırsla. Heyecanla. Şevkle.

Sonuçta gördükleri ve gösterebildikleri sadece gerçeğin küçük bir kısmı oldu. Gerçeğin küçük bir kısmı. Kendi gerçeklerinin. Mesela Munch'un *Madonnası* (1894) tam da kendi gerçeğinin ifadesiydi. Hz. Meryem sanatçı için çıplak masumiyetin ta kendisiydi. Hüzün dolu ve yalınız. Hakikat gibi.

Van Gogh ise bir ressamın, kadını, çalışmalarının dışında tutmasını *çağdışılık* olarak tanımlıyor, ve fakat asıl soruyu sormayı unutuyordu:

Hangi kadını?

Zavallı Van Gogh, yüzüne baktığı kadınlarda anne şefkatini aradığını hiç farkedemedi; hatta acıyla boyadığı o güzelim süsenlerde. St. Rémy'de mavileriyle etrafa hüzün saçan yorgun süsenlerde. Yorgun süsenlerin kararmış mavisinde.

Hep merak etmişimdir, Maison de Santé'den yazdığı bir mektupta sözünü ettiği Meryem Ana tablosundaki Meryem'in elbisesi acaba *mavi* miydi?

Bilemiyorum.

Ne garip, Van Gogh resmi o denli gözkamaştırıcı bulur ki ona bakmayı bile göze alamaz.

* * *

Mekke'nin Fethi'nde Efendimiz Kâbe'nin içindeki putları bizzat asasıyla kırıp paramparça eder. Kâbe duvarındaki fresklerin de silinmesini emreder. Ancak sağ eliyle bir freskin üzerini kapatıp şöyle der:

Bu müstesna, ona dokunmayın!

Efendimizin, kendisine dokunulmasını menettiği freskte, Hz. Meryem'le oğlu (çocuk İsa) birlikte resmedilmişti.*

Bu fresk uzun süre Kâbe'nin içinde öylece muhafaza edilecek, lakin Emeviler döneminde çıkan arbedelerden birinde tamamen silinip gidecektir.

Unutulmuş bir ayrıntıdır, yürek burkan bir ayrıntı.

Efendimizin bu freskin silinmesini niçin istememiş olabileceğini düşündüğümde, ilk aklıma gelen sebep, kendisinin bir yetîm oluşuydu. Anne şefkatine hasret bir yetimin, yetim bir peygamberin kalbi, *anne-oğul* tasvirinin silinmesine razı olmamıştı.

İtalya'da sıklıkla karşı karşıya geldiğim her *Maestà* tablosunun önünde, adeta, ona dokunmayın, bu kalsın, diyen yetimin sesini hisset-

* Bu fresk muhtemelen *Maestà* (Ulviyet) adı verilen ikonalar sınıfındandı. Tahminim doğruysa, Hz. Meryem, kucağında, şefkatle bebek İsa'yı tutarken tasvir edilmiş olmalı.

miştim yüreğimde. Âlemlere rahmet olarak gönderilen elçinin sesini. Annesini özleyen bir elçinin sesini. Amine'nin oğlunun sesini.

O freskte Hz. Meryem'in elbisesi hangi renkti acaba?

Mavi miydi?

Öyle ya, mavi, Leonardo'nun da dediği gibi, *mesafe*nin simgesidir: hürmet ve ta'zimin, derinliğin ve yüceliğin. Nitekim mavinin ve gittikçe açılan derecelerinin renk perspektifi oluşturmak amacıyla uzaklığı (ufku) temsilde kullanıldığı XV. yüzyıldan bu yana bilinir. Gök mavidir. Yüksekte olan. Uzakta olan. Yüce olan.

Hegel şöyle söyler:

> *Maria z.B. trägt meist einen blauen Mantel, indem die besäftigende Ruhe des Blauen der inneren Stille und Sanfheit entspricht; seltener hat sie ein hervorstechendes rotes Gewand.* (Mavinin huzur verici dinginliği derunî bir sükûnet, yumuşaklık ve hafifliğe delalet ettiğinden, Hz. Meryem mavi bir harmani giyer; nadiren de gözalıcı kırmızı bir elbise.)

Vasiliy Kandinsky de mavi'nin hareketini *konzentrich* terimiyle tanımlıyordu; merkeze-koşan, gözden-uzaklaşan bir renk olarak.

Mavi gerçekten de insandan uzaklaşan bir renktir. Göğün rengidir. Uzağın rengi. Ulvîdir bu yüzden. Ulaşılmazdır. Uzaktır. Uzaktadır.

Hz. Meryem mavi elbisesiyle mi bambinosunu (çocuk İsa'yı) kucağına almıştı?

Sanmıyorum. Sevgi uzaklaştırmaz, yakınlaştırır.

Modern bir kültür tarihçisi, Victoria Finlay, Bakire Meryem hiç mavi giymemiştir, diye iddia eder, ve ekler:

> Rus ikonlarında daha çok kırmızıdır. Yedinci yüzyıl ressamlarıysa onu çoğunlukla morlar içinde gösterir. Bazen beyaz da giyer.

Buna mukabil *kırmızı* doğumu (sevgiyi ve kavuşmayı) sembolize eder; *mor* ise gizemi (ulviyet ve ihtiramı). *Mavi*, göklerin kraliçesinin rengi. *Beyaz* masumiyet. *Siyah*sa yas.

Bizanslılar, kralları ve kraliçeleri için acaba neden moru tercih ediyorlardı?

Uzmanlara göre, o dönemde en pahalı boya mormuş. Nitekim XV. yüzyıl Hollandasında Hz. Meryem'e hep *scarlet* giydirilmesinin nedeni de bunun en pahalı kumaş olmasındanmış.

Hz. Meryem XIII. yüzyıldan itibaren mavi giyinmeye başlamış, zira mavi rengin maddesi *ultramarin*, ki en zengin kaynaklar Afganistan'dadır, İtalya'ya ancak bu yüzyılda gelebilmiş; üstelik pazarın en pahalı rengi olarak. Bu yüzden de ultramarin mavisi, Hıristiyanlığın en değerli simgesini giydirmek için seçilmiş. Sizin anlayacağınız, maviye kilise tarafından el konulmuş.

Hele hele Papa V. Pius, XVI. yüzyılda liturjik (ayine özgü) renkleri tasnif ettiğinde, *mavi* istisnasız olarak Hz. Meryem'e tahsis edilmiş. (Hegel'in, Hz. Meryem'i niçin hep maviler içinde gördüğü, sanırım şimdi anlaşılmış olmalı.)

Bu fakire gelince, bendeniz, hayalinde, Kâbe'nin içindeki freskte kucağında yavrusuna sarılan Hz. Meryem'i, içine biraz sarı karışmış (turuncuya yakın) kırmızı bir harmaniyle tasavvur ve tahayyül ediyorum; yani hürmet ve ihtiramdan çok şefkat ve merhametin rengiyle.

Nezdimde şefkatin rengi *turuncu*dur. İçinden sarıyı çekip alınız, karşınıza aşkın ve şehadetin rengi çıkacaktır.

Kırmızı, Hallac'ın rengidir çünkü. Ve dahi, Şems'in.

Ey talib, her makamın bir rengi vardır.

Rengini iyi seç!

Makamınca seç!

Jane Burden.

Tipik Victoria dönemi kadınlarından.

*La famme fatale*ın en bilinen yüzlerinden, yani güzelliğini dışavurdukça tehlikeli hale gelen kötücül kadınlardan. Gürül gürül akan bir ırmak kadar coşkun ve dalgalı, bir o kadar uzun ve kızıl saçlar, bol dökümlü elbiseler, masumiyetle halelenmiş meleksi bir çehre ve gözlerde bir türlü saklanamayan o hüzün, o mağduriyet, o küskünlük ifadesi. Bu yüzden olsa gerek, her defasında zoraki titrek bakışlar. Bir de kendinden başkasına değmemiş gibi görünen o narin ama güçlü parmaklar.

Jane'nin bir kadın için biraz sert, biraz keskin, hatta biraz erkeksi görünen hatlarına karşın, iflah olmaz âşıkı Dante Gabriel Rossetti (öl. 1882), o hatları bir *melek yüzüne* dönüştürmekte neredeyse hiç zorlanmamıştır.

Jane (öl. 1914) Dante Gabriel Rossetti'nin o muhteşem tablolarının vazgeçilmez modelidir. Arkadaşı William Morris'in eşi olacaktır ancak yine de Rossetti'nin hülyalarının, tuvallerde olsun, gerçeklik kazanmasına aracılık etmekten asla vazgeçmeyecektir.

En nihayet *Pre-Raphalite*lere has güzellik ideali Jane'le tecessüm eder.



Fedakârlığı yüceltmek ancak bizimki gibi gerçekten hodgâm bir çağda mümkündür, derken, acaba Oscar Wilde kendi çağına haksızlık mı yapıyordu?

Her çağ aynı derecede *hodgâm*, her tutku en az bir diğeri kadar *bencil* değil midir? Pre-Raphalite'ler böyle düşünmedikleri için, Rafaello öncesini kendilerine model almakta hiç tereddüt etmediler.

1848'de kuruldu *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Üç kurucu üyesini zikreder kayıtlar: Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais ve Holman Hunt.

Millais'i kim bilmez, hele hele *Ophelia'nın Ölümü* (1852) tablosunu? Sonradan bu topluluğa başka isimler de katılacaktır: William Morris, Swinburne, Edward Burne-Jones, John William Waterhouse.

Kendisinin nisbet iddialarını reddettiği biliniyor, hatta resimlerinde neo-klasik tavrın hâkimiyeti de çok belirgindir, ancak yine de temel eğilim, Frederick Leighton'ı bu topluluğun içinde görmekten yana.

Hakikaten devlerin arasında tek başına dolaşan bir devdir Leighton. Henüz tanıdığım, ve Londra'da evini ziyaret ettiğim bu devin cesameti, küçüklere nisbetle değil, bizzat büyüklere nisbetle büyük! (Gustave Klimt'i etkileyen isimlerden biri Von Stuck ise, diğeri de Leighton.)

VE bir de asıl unutulmaması gereken kişi, bence, topluluğun en aykırı, en sıradışı isimlerinden *Lawrence Alma Tadema*.

Zahmet edip bu isimlerin imzasını taşıyan birkaç tabloya bile göz gezdirecek olanlar, XX. yüzyıl düşünce ve sanatının bu akımı bile bile ihmal etmesinin nedenlerini kavramakta pek güçlük çekmeyeceklerdir zannederim.

XX. yüzyıl, birşeyin devamı olmaksızın varolunabileceğini sanan kitlelerin çağıydı. Avamın çağı. Avamlığın çağı. Boğazlarına kadar gerçeğe gömülen zavallıların çağı.

XIX. yüzyılın en etkili gruplarından olan Pre-Raphaelite'ler, bilindiği üzere, sadece devrin sanatına değil, edebiyatına da damgasını vurmuştur. Kolay kolay silinmeyecek bir damgadır bu. Tablolarıyla değil, şiirleriyle de dikkat çekmişlerdir. Nitekim Rossetti'nin hikâyesi meşhurdur: Sevgili eşi Elisabeth ölünce, Rossetti yazdığı şiir defterlerini eşinin mezarına gömer. Ancak sekiz yıl sonra pişman olur ve gider, şiir defterlerini mezardan çıkarıp yayımlar.

Ben, Pre-Raphaelite'leri, ilk kez genç Cemil Meriç'in haklarında yazdığı müstakil bir makale aracılığıyla tanımıştım. Yazının başlığı şöyleydi: *Modern Şiirci'lerin Müjdecileri: Pre-Raphaelite'ler* (1946).

Kitab-ı Mukaddes'in ve Ortaçağ'ın hayranı bu sanatçıları genç Meriç şöyle tavsif eder: *isyan ve istiğrak şairleri*.

Hepsinin pîri de Ruskin'dir. John Ruskin.

Cemil Meriç'in ifadesiyle,

> Bulutlardan bahsederken Avrupa müzelerindeki bütün tablolardan örnekler verebilen bu mutaassıb sanat âşıkı, hakikî bir üslûb sihirbazı idi. Floransa'nınkiler kadar estetik olmayan İngiliz liraslarına, katedralleri ahır yapan Fransız ihtilâlcilerine, göğün şiiriyetini lekeleyen fabrikalara, maddenin ve makinenin bütün zaferlerine düşmandı. Ona göre, *jaleye kurumamasını, alâyim-i semaya dağılmamasını emreden* ve saniyeleri ebedileştiren sanatkâr, ilhamını ilâhî kaynaklardan almalıydı.
>
> İlk Pré-Raphaelite'ler, Ruskin'in mistik vaazlarında, kendi bulanık sezgilerinin *peygamberâne* bir ifadesini buldular. Sanat tarihinde bu ideallerini gerçekleştirenler, primitif İtalyan ressamlarıydı. Resmin Raphael'den itibaren bozulduğuna kaniydiler. Zaten *Raphael'den-öncekiler* adını almaları da bundandır.



Genç Meriç, aynı yazıda, Türkçe'ye çevirdiği şiirlerinden bazı örneklere de yer vermiştir.

Ne acı değil mi, aradan yarım yüzyılı aşkın bir zaman geçtiği halde şu an nerelerdeyiz?

*Kaplumbağa Terbiyecisi*nin (1906) çevresinde dolanan zavallı Türk resmi! Magazin gazeteciliğinin sığ sularında kıvranan ufuksuz ve güdük bir intelijensiya. VE intiharın bile hakkını veremeyen Cumhuriyet'in sözde Avam Partisi!

Hal böyleyken, görmeyi öğrenmeye ihtiyacımız var, ey tâlib!

Umudun ışığına ihtiyacımız var çünkü.

Birazcık hüzne.

Kaybedişin ve kayboluşun hüznüne.

İdrak ve irfana yani.

Die Sünde.

Alman ressam Franz von Stuck'un (öl. 1928) o ünlü tablosuna verdiği ad.

Günah.

Birkaç nüshası var. İlki 1893'e tarihleniyor. İkincisi ise 1909'a.

Bir süre önce Münih'te bu tablonun karşısındaydım. Neue Pinakothek'te. Uzun süren hüzün dolu bir merakın ardından. Röprodüksiyonlarından emin olamamanın sancısı. Sade gerçeğe dokunmak arzusu. Yakından. Olabildiğince. En yakından.

Alman resmini Alman yurdunda temaşa etmeli, Holbein'ın, Dürer'in, Cranach'ın huzuruna sadece Paris'te, New York'ta, Viyana'da değil, bir de Münih'te çıkmalı! Alman ruhunun, ideleri kavradığı kadar o idelerin imagolarını nasıl tasavvur ve tasvir ettiğine de nazar etmeli!

Kısaca, felsefenin yurdunda duyguların nasıl *ifade* (expression) edildiğini iyi anlamalı! Has anlamalı! *Impressionism* ne kadar Fransız ruhunun eseri ise, *Expressionism* de o kadar Alman ruhunun eseridir çünkü.

Tablonun ana rengi, siyaha çalan bir laciverd.

Koyultulmuş mavi, siyaha garip ve tarifsiz bir buğu katmış. Sanki buğulu siyah. Ürpertici. Üstelik buzhane soğukluğu ölçüsünde. Buğulu siyahın çerçevelediği bir kadın ve bir yılan. İnsanın kendini kontrol edebilme gücüne meydan okuyan ezici ve yakıcı bakışlar. Bir masumun bakışı. Masum ve fakat kötü. Çelişkinin hası. Doğa ile aklın birbirini ezmeye ahdetmiş diyalektiği.

Günah'ın bedeninin değil, gözlerinin rengi siyah, saçlarının da öyle. Bakışlarıysa *siyah* değil, bilakis *karanlık*. O şehvet dolu masumiyeti sarıp sarmalayan yılan, kadının, yani bizatihi günahın (!) o davetkâr görünümüne tam anlamıyla bir meydan okuyuş manası kazandırıyor.

Davet değil sanki, gerçekte cezbe, yani çekim. Çekimin gücü. Günaha doğru sürükleniş. Elinde olmadan. Çaresizce. İstemiye istemiye. Günahın cazibesi, günahkârın kendisine doğru sürüklenişinin bile bir bilincin eseri olduğunu gösterir.

Hakikatte bilinçten saklı günah olmaz. Bilinçsizce hata olur, suç olur, ama günah olmaz. Günahın bilinci yasalarca oluşmaz çünkü. O, içlerde, diplerde bir yerdedir. Kendimizi farkettiğimiz ilk andan itibaren bizledir, bizimledir.

Suçların aksine, karıncanın titreyişlerine bile agâh olanın nazarı önünde işlenir günah.

Suçluluk duygusu, yasak eylemi gerçekleştirdikten sonra ortaya çıkan bir duygu değil aslında. Hiçbir şey yoktan varolmaz çünkü! Suçluluk duygusu bir zuhurdur, zaten varolanın kendini belli edişidir.

Günaha sürüklenirken, eylemin öncesinde hissedilen tarafına bakmalı. Bilinçli tarafına. İnsanın hem taleb eden, hem reddeden, yani hem koşan, hem kaçan tarafına, iki uç arasında biteviye salınan tarafına.

Siyah, gerçekte günah'ın rengi. Bir de ölüm ve matem'in.

Türkçe'de ise ölümün, yas ve matemin renki *kök*tür, *gök* yani.

Mavi olarak mı çevireceğiz *kök/gök* kelimesini, yoksa *yeşil* olarak mı? Turkuaz? Yahut *koyu lacivert* mi demeliyiz? Bir tür siyah ve karanın rengi midir acep *gök*?

Ağıtlarında karalar bağlar kadınlarımız, doğru. Lakin eşya da göğe boyanır. Sadece eşya mı, herşey göğerir. Kararır. Koyulaşır.



Türkçe'de ölümün ve matemin rengidir *gök*.

Mavi ise, suyun rengidir, *mânın*. Aynı zamanda parlak semanın, ve uzaklığın.

Kök Tanrı'nın sıfatıdır. Kök Tengri *Mavi/Siyah Tanrı* demek bir bakıma. Göğün değil sadece, mavinin de Tanrısı. Mavinin, siyahın, benim nazarımdaysa koyu laciverdin, ölümün ve matemin Tanrısı. Hüznün Tanrısı.

Stuck'un tasvir ettiği günahın rengi de siyaha çalan laciverd. Kötücül kadının rengidir siyah. Acımasızlığın. Cazibenin. Kaçınılmaz olanın.

Kendisinden kaçınılması istenen *hata* değil, *cürm* değil, sadece *günah*. Yani insanın mağfiret umabileceği yegâne eylem biçimi.

Tanrı yoksa, *suç* da vardır, *hata* da. Lakin *Tanrı* yoksa, *günah* yoktur. Çünkü o takdirde *vicdan* yoktur.

Vicdan, yani arayıp bulmak istediğimizde sığınabileceğimiz melce. Son melce. İstikametimizin tek ölçüsü. Kaybedersek helak olacağımız yegâne kulp. Kur'an'ın adlandırmasıyla *habl'ul-metîn*. Kopmaz bağ.

Ey talib, sen bana bir vicdanın olduğunu göster, ben de sana, sana şahdamarından daha yakın olanı göstereyim.

Görürsen görürsün, rengi hüznün rengidir.

Vielen Gefallen ist schlimm!
(Çoğunluğu hoşnut etmek iyi bir şey değildir.)

Schiller'in bu sözünü, Gustav Klimt'in skandal yaratan o ünlü tablosundan aktarıyorum, *Nuda Veritas*tan. (1899).

Çıplak Hakikat, yeni bir Havva yorumu aslında. Modern Venüs'ün ta kendisi. Ne var ki bu cüretkâr Venüs'ün elindeki ayna izleyicisine dönüktü. Tüm çirkinliğine rağmen, seyircilerine, siz asıl bir de kendinize bakın, demeye çalışıyordu.

Klimt (ö. 1918) modern kadının özünü ifşa etmekle kalmaz, bu özü skandalize de eder. Lakin şefkatle, sevgiyle, sahiplenmek suretiyle. Güya kötü kadın'ın ressamıdır. Oysa öyle görünür, ama değildir.

Demek oluyor ki asla çoğunluğu hoşnut etmem beklenmemeli benden!

Herkes bilir ki Aşk, Afrodit'ten ayrılmaz. Afrodit tek olsaydı, Aşk da tek olurdu. Ama madem ki iki Afrodit var, Aşk'ın da iki olması gerek. Hem bu tanrının ikiliği nasıl inkâr edilebilir?
Biri, yani en eskisi, *göksel* dediğimiz Afrodit, ana karnından doğmuş değil, göğün kızıdır. Daha sonra gelen bir başkası var ki Zeus'la

> Dione'nin kızıdır, ona *orta malı* Afrodit diyoruz.
> Bu tanrılarla ilgili iki tür Aşk da olacak ister istemez. Birine *orta malı*, öbürüne *göksel* diyeceğiz. (...) Orta malı Afrodit'e bağlanan insanın kendisi de orta malıdır.

Pausanias'ın bu söylevi Platon'un *Symposium* diyalogundan. *Hüsn ü Aşkın* simgesi: Grek dünyasında *Afrodit*, Latin dünyasında ise *Venüs*.

Simgesi ise *gül*. Evet, kırmızı, kıpkırmızı bir gül. Bazen açılmamış bir gonca.

Platon'dan itibaren kadın, *Afrodit/Venüs* ve *Nini* olarak ayrışır. İffet, ahlak, sadakat gibi sıfatlar üzerinden ilkine ne denli övgüler düzülmüşse, ikincisi de o denli kınanmış ve kötülenmiştir.

Nini, aslında orta malı Afrodit'tir. Yani şuh kadın! Şehvet dolu. Sadece bedeniyle kadın. Et parçası. Hatta sırf et. Güya ruhsuz, duygusuz, acımasız. Eni konu kötü kadın. *La femme fatale* yani! Bir adım sonra kara melek! Hem yılan, hem şeytan.

Kökeni nereye dayanıyor?

Âdem'in ilk karısı Lillit'e. Sonradan İblis'in karısı olacak olan kadına. Bütün kötü ruhların, cinlerin, şeytanların anasına. Tabii ki hurafelerin dünyasında bir simge olarak.

Hıristiyanlığın kadın tasavvuru farklı kişilikler üzerinden öne sürülür.

Öncelikle *Hz. Meryem*. Bakire Meryem. Ama önce anne. Hıristiyanlığa göre, Tanrı'nın annesi. Masum ve afif ve sadık ve merhametli. Asalet sahibi. Kendini Tanrı'ya adamış ve mabedde büyümüştür. Rahibelerin (Tanrı'dan korkan kadınların) simgesi. Mânâ âleminde İsa Baba'yla evlenen kadınların.

Batı'nın değişmez, değiştirilemez, ezeli kadın figürü. Anamız, Kadınımız. *Notre Damm*, yani *Madonna*!*

---

* Tam da bu bağlamda Estela V. Welldon'un ilgi çekici bir çalışmasının başlığını hatırlamakta yarar görüyoruz: *Mother, Madonna, Whore: The Idealization and Denigration of Motherhood* (1988). Başlığın ilk kısmında, *mother* (anne) ile *whore* (yosma) arasında kalan sözcüğe iyice dikkat etmeli: *Madonna*. Batı bilincindeki Meryem Ana yani. Masumiyetin simgesi. İffetin. Bekâretin. Sultanımız, Hanımefendimiz, Anamız, Kadınımız. Bu kitap Türkçe'ye çevrildiğinde *Madonna*

Havva ise, sözde ilk günahın müsebbibi. Havva doğallığı, Meryem zerafeti temsil eder. İlki tüm tablolarda çıplak, ikincisi ise daima giyinik. Aralarındaki karşıtlık, gerçekte *naturel-kültürel* karşıtlığı. Havva zayıf ve güçsüz. Her daim yanılmaya ve yanıltmaya hazır ve müsait. Kontrol altına alınması gereken bir varlık. Çocuk gibi. Âdem'in eşi. Tek başına anlamı yok. Varlığını ve varlığının anlamını Âdem'den ve Âdem'le kazanıyor. İtaat ettikçe, kendisini aileye adadıkça sıhhat elde ettiğine inanılıyor. Asırlarca. Ve halen.

Bir de *Mecdelli Meryem* var. İsa'nın ayaklarını öpen kadın. Tevbekârlığın simgesi. Güzel mi güzel. Bedenindeki ruhu keşfeden kadın. Göğe yükselen. Bir erkek sayesinde değil sadece, bizatihi Tanrı'nın sayesinde.

Nini'den Venüs'e evrilen kadının simgesidir *Maria Magdalena*. Orta malı Afrodit iken, göksel Afrodit haline gelmiştir.

Masum değilse bile, nazarımda hep mahzun güzeldir Mecdelli Meryem. Bataklıkta açan güldür. Bataklığın canı cehenneme! Gül'dür ya, siz asıl ona bakın! Mahzun ve mazlumdur.

Bu bağlamda, Batı'nın kadın imgesini oluşturan iki figürden daha söz etmeliyim, *Yudit* ile *Salome*den.

İlki inançlı ve cesur kadın. Dul bir kadın. Sırf kuşatma altındaki şehrini kurtarmak için düşman ordusunun komutanı Holofern'le onun çadırında birlikte olur Yudit, ve fakat akabinde uyuyakalan Holofern'in kafasını keserek şehrini istiladan kurtarır.

Müzeler onlarca Yudit tablosuyla dolu. Bir elinde kan damlayan kılıcı, diğer elindeyse Holofern'in kellesini tutan Yudit tablolarıyla.

Erkek gibi kadındır Yudit. Düşmanıyla haz almaksızın birlikte olan ve bu yasak ilişkiden bir kahramanlık vücuda getiren kadındır. Tarih

---

karşılığında kullanılan sözcük, çok gariptir ki bize özgü *çağdaşlığın* maliyetini idrak etmemizi sağlayacak denli farklı olacaktır: *Melek*. Ontolojik hiyerarşisi altüst edilmiş, tüm çağrışımlarından boşaltılmış, gerçekliğe değmeyen, insansız, kadınsız bir iffet ve masumiyet anlayışı. Kısaca Meryemsiz. (*Anne: Melek mi, Yosma mı?*, 2001)

boyunca pek güzel bir kadın olarak resmedilmemiştir. Çatık kaşlıdır. Sinirlidir. Yüreği pektir ama gönlü boştur. Erkek gibidir çünkü.

Ne zamana kadar?

XX. yüzyıla kadar! Tüm zamanların en büyük kadın ressamı Gustav Klimt'e kadar!

Kadın imgesi üzerine her kavrayış çabası, ancak Klimt'in tabloları üzerinden kendisini tahkim edebilir. Viyana'nın bu haşarı çocuğu, modernliğin evrimini fırçasıyla yazmıştır.

Judith I (1901) ve *Judith II* (1909) tabloları, bilhassa ikincisi, garip biçimde daha ilk andan itibaren birer *Salome* tablosu olarak algılanmış ve eleştirmenlerce öyle de tanımlanmıştır.

Yudit bir ahlak abidesi iken, Salome yüreği kinle, intikamla dolu Hirodias'ın kızıdır. Üvey babası Herod'dan *yedi tül dansı* karşılığında Hz. Yahya'nın başını talep eder. Amacına ulaşır da.

Lilit'in yoldan çıkardığı Havva'ya benzer Salome. Anasının kızıdır. Bu nedenle Klimt onu *la petite mort* (küçük ölüm, yani *orgazm*) halinde tasvir eder. İzleyicileri şiddet'le cinselliğin içiçe geçtiği bir karmaşayla karşı karşıya bırakır. Şiddetten büyük haz alan kadınlardır her ikisi de. Öldürürken ölürler. Ölmek için, ölüm yoluyla zevki tatmak için öldürürler. Yudit nasıl Holofern'in kellesini aldıysa, Salome de Hz. Yahya'nın başını talep eder. Ancak Yudit'in amacı başka, Salome'nin amacı daha başkadır. Eylemi aklayansa amacıdır.

*Bin kadın bin yüz*ün hikâyesi değil ey talib bu anlattıklarım! Aksine *bir kadın bin yüz*ün hikâyesi.

*Çıplak Hakikat*in yani.

âdem'in ilk karısı

Venüs'ün Doğuşu.

Bir opus magnum! Sandro Boticelli'den.

Tarih: XV. asrın sonları.

Bu Platoncu şaheserin konusu ise, kısaca, masum güzel.

Ama her şeyden önce *güzel.*

Çünkü *kadın.*

Güzellik ve masumiyet imgelerini biraraya getiren geleneksel düşünüş, gerçekte, safiyet ve iffetten ayrı bir kadın güzelliğini tasavvur etmekte zorlanır. Çünkü güzellik demek masumiyet demektir; ve saflık ve tazelik ve korunmuşluk.

*İsmet*ten türeyen *masum* sözcüğünün anlamı da bu tesbiti doğrular zaten. Mesela peygamberlerin *masum* (ismet sahibi) olduklarına inanılır, yani günahlardan korunmuş ve/veya uzakta tutulmuş. Yani bir zamanlar *güzellik* denilince anlaşılan, el değmemiş bir güzellikti. El değmemiş, yani doğal ve saf ve tabii ki bakire. Tam da bu noktada bekâret'in iki anlamı da açıkça görülebilmeli: bedensel/cinsel ve ruhsal/toplumsal.

Demek ki masum güzelin sadece bedeni değil, *ruhu* da korunmuştur.

Masum güzellik, iddiasız bir güzelliktir. Doğal, meydan okumayan bir güzellik. Sahibinin, değerinin farkında bile olmadığı bir güzellik. Öyle ki tüm çekiciliği, dokunulmaya müsait bir saflıkla hâlelenmiş olmasındandır. Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*ü (1510) gibi. Korunmasız görünen bir güzellik.

Boticelli'den yaklaşık bir buçuk asır sonra, İspanyol bir ressam, Diego Velásquez, *Aynalı Venüsü* (1647-51) resmedecektir; yani güzelliğinin farkına varan Venüs'ü.

Masumiyet, ne gariptir ki kadının kendi güzelliğinin farkına varışıyla birlikte ortadan kalkmakta. Kendi narsisizmini kendi yaratan bir güzellik türüdür aynalı güzellik! Tutkuyla kendini seyreder çünkü. Yabancı bakışlara ise sadece sırtını döner. Yabancı bakışlar Venüs'ün bakışıyla karşılaşmak istiyorlarsa, önce aynaya bakmak zorundadırlar. Venüs'ün şehlâ-nigâhı ancak bu kadar cömerttir. Bir tür *la femme fatale*. Yani elindeki gücü kullanmasını bilen kötücül kadın. Modern erkeğin hayalindeki kadın. İnadına sevimli.

Görülmek isteyen ve gözlere meydan okuyan kadının davetkâr güzelliğini modern kadının başlıca özelliklerinden biri haline getiren ilk teşebbüsün eseridir *Olympia* tablosu.

Uyuyan Venüs, artık uyanmıştır. 1863'te. Édouard Manet'nin eliyle.

Tiziano'nun *Urbino Venüsü* (1538) gibi Manet'nin güzeli de sırtını dönmez seyircilerine. Bilakis onların ta gözlerinin içine bakar. Umarsızca. Sanki biraz küçümseyerek. Alaylı alaylı. Sadece güzelliğinin değil, bu güzelliğin pazar değerinin de farkındadır. İstenen değil, isteyendir; arzulanan değil, arzulayan. *Maşuk* değildir artık, ne yazık ki sadece *âşık*.

Manet'nin selefi Goya'dır. Modeli de Goya'nın ünlü *La Maja Desnuda* (1797-1800) tablosu. Bir rivayete göre XIII. Alba Düşesi. Yolu Madrid'e, Prado Müzesi'ne düşenler sadece Çıplak Maya'yı değil, hemen yanıbaşında Giyinik Maya'yı da bulacaklardır.

Modern dönemle birlikte kadın artık sade gözlenen değil, bizatihi gözleyendir. Anahtar deliğine gözünü dayayan erkekler, hiç beklemedikleri bir anda, deliğin öteki tarafında kendilerini izleyen bir gözle karşılaşacaklardır. Kadınsı *infial*, bundan böyle erkeksi *fiil*in tam da kendisine dönüşecektir.

Yine de en güzel yorum, on yıl sonra, Cézanne tarafından yapılacaktır. Cézanne'nın *Une moderne Olympia*sında (1873-74) ressam da resmin içindedir. Seyirciler, yaratıcıyla eserini birlikte görürler. Bakış

noktası değiştiğinde bakılan da değişir. Güzellik masumiyetini kaybetmekte, buna mukabil şehvetle yakınlık kurmaktadır. Modern güzel, şuh güzeldir. Bu nedenle o artık masumiyeti ve el değmemişliği bir zayıflık, bir kusur olarak algılamaya başlamıştır.



Kapitalizmin kadını, edilgenlikten vazgeçmiş, böylelikle yaşam pratiğini değil sadece, yaşam estetiğini de aktif özne olarak kendisi inşa etmeye karar vermiştir. Modern dönemde ayna, artık kadının elindedir; yardımcısının değil.

Dinî edebiyat açısından *la femme fatale*in en dehşet verici örneği, sanatın gözünde, biraz isteksizce de olsa, nedense hürmete layık bulunur. Mesela Dante Gabriel Rossetti'nin resmettiği *Lady Lilith*in (1866-68) elindeki aynada imge yoktur. Kimse Lilit'in orada ne gördüğünü bilemez. Lilit'in, yani Âdem'in ilk karısının. Âdem'den ayrıldıktan sonra İblis'le evlenen kadının. Âdem'le Havva'ya elmayı uzatan kadının.



Sanat tarihinde Lilit'in son iki yüzyıl içerisinde boy göstermiş olması, hiç de sebepsiz değildir. Lilit'in, yani kötülüğün anasının, üç büyük dinin de ortodoksisinin tanımadığı, tanımlayamadığı bir kadın tipinin.

Tarihteki ilk feministtir Lilit. Erkeğe isyan eden ilk kadın. Âdem'in kaburga kemiğinden değil, bizzat Âdem gibi topraktan yaratılan kadın. Yerini Havva almıştır. Uysal ve saf olan Havva! Âdem'in eşi Havva, İblis'inki ise Lilit. Havva elmayı yiyen kadın, Lilit'se elmayı elinde tutan kadın.

Dindarlığın *kadın* ile *modernite* arasındaki ilişkiyi bir türlü kavrayamamasının en temel nedeni bu! Hâlâ Ramazan fitrelerini arpa-buğday hesapları üzerinden yapan dindarlık, kadınlığın sorunlarını da ister istemez Havva-Meryem düalitesinden hareketle kavramaya çalışıyor. Hal böyle olunca da *masumiyet* kavramını bedensel bekâret düzleminden öteye taşıyamıyor. Oysa Meryem bir *eş* değil ki, sadece *anne*! Zevce olmayan kadın! Güzel ve masum. Ama yaşamın dışında. Manastırda.

Modern gerilimin izleriyse Havva'yla Meryem arasında değil bu yüzden, Havva'yla Lilit arasında.

Ey talib, İblis'in adresini bulursan, sana Lilit'in yerini gösteririm.

isa'nın sağındaki adam

Lux ex tenebris.

İspanyol ressam Francisco de Goya (öl. 1828) böyle söyler.
Yani:

Işık karanlıktan doğar.

Işık ve karanlık, gölge ve aydınlık.

Burada Goya'nın *ışık-gölge* (chiaroscuro) karşıtlığını zirvelere taşıyan en önemli tablosunu hatırlamak gerekiyor: *3 Mayıs 1808'de Principe Pio Dağında Kurşuna Dizilenleri*.

Goya'nın tablosunu yaptığı tarihse 1814.

İki asır önce.

Bir manga Fransız askeri tarafından üzerlerine silah doğrultulmuş köylüler. Bir tepenin önündeler. Yerde, kanlar içinde, sanki biraz evvel vurulmuş birkaç zavallı. Arka plandaysa köyün evleri ve kilisesinin bir silueti. Karanlıklar içinde. Sakin ama heybetli.

Hedefteki köylülerin bir kısmı korkudan ne yapacaklarını bilemez haldeler. Bir kısmı elleriyle yüzlerini kapatmış, bir kısmı belli ki son dualarını ediyorlar. Köylülerin üzerine nişan almış Fransız askerleri,

ateş etmek üzere bekliyorlar. Hedefe kilitlendikleri için de gergin ve sinirliler. Hiçbirinin yüzü görülmüyor. Biz onları yandan ve daha çok, arkalarından görüyoruz. Acımasızlığı simgeliyorlar. Yabancılığı. Vahşet ve dehşeti. Görünüşleri Rus kazaklarını hatırlatıyor. Kalpakları ve çizmeleri ve sakalları. Dehşeti.

Ayaklarının tam dibinde de büyükçe bir fener. Ne ki Fransız askerlerini değil, İspanyol köylüleri aydınlatan bir fener bu!

Kurşuna dizileceklerin tam ortasında, ellerini ikiye açmış bir halde, mahzun bakışlı tipik bir İspanyol köylüsü duruyor. İspanyol değil, bizatihi İspanya. İspanya'nın ruhu. İsa yani. Nitekim sağ avucunda, dikkatlice bakıldığında ancak görülebilecek bir yara izi var. Çivi izi. *Stigma*.

Çarmıha gerilen İsa.

Ve o denli de mazlum ve mükedder.

Üzerinde beyaz bir gömlek. Delik deşik edilmek istenen İspanya'nın göğsünü bu renk koruyor. Beyaz. Bembeyaz. Masumiyet yani. Safiyet.

Tabloda ellerini iki yana açan adamın yanında, yumruklarını sıkmış kızgın bir adam var. Dikkatle bakınız onun yüzüne, ve ellerine.



İsa'nın sağındaki adamdır o! Teslimiyete itiraz eden, kavgaya hazır bir adam. Hemen yanında da dua eden bir din adamı. Bir rahib. Düşman ayrım yapmayacak, hepsini de yok etmek isteyecektir.

İsa yoksa. İspanya da yoktur. En seküler anlatımda bile.

Fener'in aydınlattığı yüz, İsa'nın yüzü. Peki karanlıkta bırakılan yüzler? Elbette Fransız askerlerinin yüzü. Fransa'nın.

Düşmanın yüzü karanlıktır. Kendisi de karanlıkta.

Goya, ışığın açısını ayarlarken çok farklı bir yöntem kullanmış. Işığın ana figürün yüzünü aşağıdan yukarıya aydınlatmasını istemiş. İsa'yı temsil eden köylünün.

Ressamlar bu açıyı daha çok korku ve dehşet duygusunu ifade etmek için tercih ederler. Lakin unutmamalı ki nerede korku ve dehşet varsa, orada *yücelik* de vardır. Bir tür yüceltme. Sublimasyon.

İhtişam duygusu karanlığa, gölgeye başvurmadan elde edilemez. Çünkü kökeni aklî değil, hissîdir. İhtişam'a ihtiyaç duyan, gölgeye de ihtiyaç duyar. Gölge'ye, yani mübheme, yani gizeme.

Işık ve gölgenin, aydınlık ve karanlığın bu tarzda karşı karşıya getirilmesi, resim tarihi açısından, *İnfaz* tablosuna ayrı ve hususi bir vasıf kazandırmış, tekniği farklı ressamlarca daha sıradan ayrıntılar üzerinde dahi uygulanmıştır. Mesela, sonraları Edgar Degas ile Toulouse-Lautrec, bu tekniği genç kadınların yüzünde gizemli bir yücelik ifadesi oluşturmak için kullanacaklardır.

Işık ve karanlık karşıtlığı, Katolik ruhu için neredeyse vazgeçilmezdir.

Bazı eleştirmenler, tabloyu yalın ve bir o kadar da *seküler* bulurlar. Teknik olarak da, anlam olarak da. Dikkate almadıkları şu: İnsan için ölümün seküler anlamı olmaz. Ölüm'ün hiçbir türü buna izin vermez. Tek tek veya topluca, farketmez.

Yaşamın içinde ölüm birdenbire yalınlığını kaybeder. İnsanın ölümü.

Yalınlıkla başedecek yetilerimiz var. Gerçekliği çarpıtma yetilerimiz. Yani anlam verme gücümüz. Anlam vermek demek, eşyayı yeniden varetmek demektir.

Tabloda en çok dikkatimi çeken ayrıntıyı belirtmeden bu yazıyı noktalamak istemem.

Sahnede bir tek *kadın* figürü bile bulunmuyor. Kadın figürü hadi bir yana, bir tek *dişil* unsur dahi yok. Tamamen *erkekçe*. Görünüşte gözyaşının ve zayıflığın görünmesine izin vermeyen bir tavır bu! Ne Meryem Ana'dan, ne de Mecdelli'den bir eser var.

Meryemsiz İsa!

Çaresiz şimdi seyirci *dişileşmek* zorunda.

Merhamet kadına düşer. Ağlamak. Hep kadına. Daima.

Resimde tek başına ışığın ne önemi var? Önemli olan, o ışığın nereden doğduğu.

Lux ex tenebris.

Bu gördüğünüz Asur ordusunun Başkomutanı Holofernes'in başıdır!



Böyle der Yudit. O güzel, o cesur, o dindar dul.

Yudit, İsrail kavminin efsanevi kahramanlarından. Özellikle XVI. yüzyıldan sonra Batı resminin en önemli figürlerinden.

Kimlerin fırçasına mevzu teşkil etmemiş ki! Boticelli, Cranach, Caravaggio, Caracci, Gentileschi, Rubens, vd.

Hikâyesi, Michelangelo'nun Roma'da Cappella Sistina'nın tavanına resmettiği sahneler arasında yer almakla kalmaz, Paris'te Sainte-Chapelle'in o ünlü vitraylarında da boy gösterir.



Yudit'in hikâyesi Tevrat'ın Deuterokanonik metinler dizisinden *Yudit Kitabı*nda ayrıntılı bir biçimde yer alır. (Bu metinlerin tamamı 1987'de Türkçe'ye çevrilmiştir.)

Önce hikâyeyi bilmeli, sonra da Yudit resimlerinin tarihsel gelişimini.

Genellikle çatık kaşlar altından bakan sert gözler ve gergin ve sinirli bir yüz ifadesi. Bir elinde kılıncı, diğer elinde iki darbede gövdesinden ayırdığı Holofernes'in kellesi. Bazen kellenin kanlar fışkıra fışkıra gövdeden ayrılışını seyrederiz, bazen de komutan kellesinin sepet içindeki zavallı duruşunu. Holofernes'in gözlerindeki gaflet ve zavallılığa inat, Yudit'in bakışlarında hep ne yaptığını bilen bir kadın kararlılığı vardır.

Şaşırmaksa, hep yanındaki yaşlı hizmetçiye düşer. Hayranlıkla karışık bir dehşet ifadesi takılıp kalmıştır kadıncağızın yüzüne. Hem hanımına hayrandır, hem de vahşetin ilk elden tanığı olmanın onurlu dehşeti içindedir. Ülke kurtulacaktır çünkü. Kurtulmuştur da. Hem de güzel ve cesur ve dindar bir dulun fetanetiyle.

Yudit çantadan Holofernes'in başını çıkararak halkına gösterir ve onlara şöyle der:

> Bu gördüğünüz Asur ordusunun başkomutanı Holofernes'in başıdır, bu da Holofernes'in sarhoş yattığı gölgelik! Allah bir kadının elini bu işe vesile ederek onu yok etti. İlerlediğim yolda beni koruyan Allah'a şükürler olsun! Yüzüm onu baştan çıkarttı ve bu da onun sonu oldu. Benimle beni utandıracak veya rezil edecek herhangibir günah işlemedi.
> (Yudit'in Kitabı, 13: 15-16)



Burada iki hususa dikkat etmek gerekir:

1. Yudit, Holofernes'i tuzağına düşürmek için cinsel çekiciliğinden yararlanmakta tereddüt etmemiştir. Nitekim şöyle demekten çekinmez: "Yüzüm onu baştan çıkarttı."

Erkek veya kadın farketmez, insan, hakikatte, yüzünden ibarettir.

Yüz (çehre) kelimesi birçok dilde, aynı zamanda ya kişiliğin bütünü (zat) hakkında kullanılır, ya da kişinin ahlakı hakkında. *Yüz* bütün bedeni, *göz* ise bütün yüzü temsil eder.

2. Yudit, cinsel cazibesini son noktaya kadar da kullanmamıştır. Yani kendisini Holofernes'e teslim etmemiş ve/veya etmesine gerek kalmamıştır. (*Benimle beni utandıracak veya rezil edecek herhangibir günah işlemedi.*)

Böyle bir duruma gerek yoktur zaten, çünkü güçlü komutan içmiş içmiş ve sızıp kalmıştır.

Kıssanın baş tarafında şöyle denir:

> Holofernes Yudit'i o denli sevdi ki yaşamında ilk kez şarap içerken ölçüyü kaçırdı. (...) Yudit çadırda, içtiği şarapla kendinden geçip yatağına uzanan Holofernes'le yalnız kaldı.

Bazı yorumcular, metnin anlamını biraz zorlamak suretiyle, Yudit'in o gece Holofernes'le *zevk almaksızın* birlikte olduğunu ima ederler. Sonuç değişmez aslında. Ülkesi, halkı ve dini için her türlü tehlikeyi göze alarak düşmanını tuzağa düşürmeyi başarmış muzaffer bir kadındır burada sözkonusu olan.



Amaç aracı aklar mı? Teoride hayır, pratikte ise her zaman.

Bir tarafa kaydedelim: Yudit tasvirlerinin çoğu giyiniktir, nadirense çıplak. Ne var ki Yudit çıplak tasvir edilirken bile elinde kılıç, erkeksi bir kadın vardır karşımızda. Cinsel çekicilikten arındırılmış, iffet ve cesaret sembolü bir Yudit.

Ne zamana kadar? Gustav Klimt'e kadar!

Sanat tarihinde Yudit tasvirlerinin en tartışmalısı Gustav Klimt'in resmettiği iki tablodur: *Judith I* (1901) ve *Judith II* (1909).

Bu tabloların teknik yorumlarını bile bile ihmal etmek zorundayım. Birkaç nokta hariç. Yarı çıplak bir Yudit'tir bu. Güya yarı çıplak. Gözleri yarı kapalı, ağzı ise yarı açıktır. Üstelik kendinden geçmiş yarı çıplak bir kadın.

Nasıl? Gözleri *zevkten* yarı kapalı, dudakları *zevkten* yarı açık.

Tablonun erotik konturları hemen hemen kemale ermiştir. Yudit'in cinsel çekiciliği had safhadadır. Klimt, sol omuzunun üstündeki *Necm-i*

*Davud*la tablodaki kadının yahudiliğini vurgulamakla kalmaz, çalışma sırasında zaten yahudi bir sanatçıyı da model olarak kullanır.

Rönesans'tan itibaren sanat tarihinin o iffet sembolü, çatık kaşlı, gergin, sinirli, erkek gibi Yudit'i gitmiş, bu sefer onun yerine zevk içinde yüzen dişi bir Yudit gelmiştir. Tam bir kötücül kadın yani. Öyle ki bazı eleştirmenler bu kadının *Yudit* değil, Hz. Yahya'nın başını isteyen *Salome* olduğunu bile iddia edebilmişlerdir.

Klimt'in Bizans ikonalarından ve mozaiklerinden ne denli yararlandığı malum. Bilhassa altın varak (yaldızlama) tekniklerinden. Tabii ki bir de Bizans'a, yani Doğu Roma'ya özgü o saraylı kadınların entrikalarından.

Acaba bu değişiklik *belle epoque* şımarıklığının bir ürünü olabilir mi? Tüm imgeleri yerli yersiz erotize etme ucuzluğu mesela?

Asla! Amaç, asıl zevkin şiddetten alınabileceği hakikatine işaret idi. Çünkü Yudit'in huşu ile aldığı zevk hakikatte *cinsel* değildi, *dinsel*di.

Demek ki ey talib, Şeyh-i Ekber'in sözünü ettiği, Tevhid'in en yüksek mertebesi olan *vuslat-ı a'zam* (büyük kavuşma) sadece *cinsel* değil, aynı zamanda *dinsel* imiş.

> Ben de İncil'i okuyorum arasıra, tıpkı Michelet'yi, Balzac'ı ya da Eliot'u okuduğum gibi; ama İncil'de babamın gördüklerinden çok daha değişik şeyler görüyorum; babamın o akademik görüşüyle Kutsal Kitap'ta bulduklarını ise ben hiç bulamıyorum orada.

Aralık 1881'de kardeşi Theo'ya böyle yazar 28 yaşındaki Vincent Van Gogh (1853-1890).

Genç ressam, İncil'i tıpkı Michelet'yi, Balzac'ı, Eliot'u okuduğu gibi okuduğunu belirtmekte; Kutsal Kitap'ta babasının görmediği çok farklı şeyler gördüğüne, üstelik onda babasının bulduğu manaları da bulamadığına işaret etmektedir. Oysa bu kanaate ulaşması hiç de kolay olmamıştır.

Zikrettiği isimler arasında, bilhassa *Michelet*, Van Gogh açısından büyük bir önem arzeder.

Bu yüzden önce biraz geriye gitmeliyiz; hiç değilse, yedi yıl kadar geriye.

Michelet'nin *L'amour et la femme* (Aşk ve Kadın) adlı kitabını okuduktan sonra, 21 yaşındaki Van Gogh, 31 Temmuz 1874'de kardeşine şöyle yazacaktır:

Sevgili Theo,

Michelet'yi okuduğuna ve bu kadar iyi anladığına sevindim. Böylesi bir kitap, aşk denilen şeyin insanların genellikle zannettiklerinden çok daha derin ve çok yönlü olduğunu öğretiyor bize.

Bu kitap yepyeni ufuklar açtı bana, aynı zamanda dinsel bir ilham gibi geldi.

Tarih: 25 Eylül 1875. Yukarıdaki satırların üzerinden yaklaşık on dört ay geçmiştir. Genç ressamımız 22 yaşındadır ve Paris'tedir. Kardeşine tavsiyesi de gayet dindarcadır:

Ora et labora.

Yani: Dua et ve çalış.

Artık kendini İsa'da bulmaktan söz etmekte ve yepyeni bir varlık olmaya çalıştığını îma etmektedir. Dindar ressamın mektubuna sıkıştırdığı şu kısa tavsiye, gerçekte, bize, geçen bu ondört ay içinde nelerin değiştiğini de gösterir:

Bendeki, Michelet'nin ve benzerlerinin yazdığı tüm kitapları yok edeceğim. Senin de aynı şeyi yapmanı dilerim.

Bir ay sonra, 14 Ekim 1875'de ise aynı tavsiyeyi yineler:

Sevgili Theo,

Senin kadar kendimi de avutmak için birkaç satır yazıyorum. Kitaplarını yok etmeni söylemiştim, bunu hemen yap. Evet, hemen. Yaparsan huzura kavuşacağına eminim.

Aydınlığı, özgürlüğü ara; yaşamın kötülükleri üstüne fazla derinden kafa yorma!

Biraz daha sabreder ve beş yıl daha beklersek Van Gogh'un görüşlerinin yine değiştiğini göreceğiz.

Tekrar başa dönmüştür; hem de fazlasıyla.

Tarih: Temmuz 1880. Van Gogh şimdi 27 yaşındadır.

Herhangi bir değişme olmuşsa, o da şudur: eskiden düşündüklerime, inandıklarıma, şimdi daha çok inanıyorum, eskiden sevdiklerimi şimdi daha çok seviyorum.

> Anlasana işte, sevilecek, inanılacak pek çok şey var. Shakespeare'de Rembrandt'dan, Michelet'de Correggio'dan, Victor Hugo'da Delacroix'dan bir şeyler bulmak olası. Ayrıca İncil'de Rembrandt'tan bir şeyler, ya da Rembrandt'da İncil'den bir şeyler var, nasıl istersen artık! İkisi de aynı kapıya çıkıyor insan olayı doğru anladığı, yanlış yorumlar yapmadığı, kıyaslamaların eşitleme anlamına gelmediğini bildiği sürece.

Ressamın görüşlerinde bundan böyle pek köklü bir değişiklik olmaz.

Yukarıda yaptığımız alıntıdan da anlaşılacağı üzere, dengeyi kurmuş gibidir; babasının diniyle arasına koyduğu o koca mesafeye rağmen.

Babasının dinini bir türlü hazmedemez; kabullenemez; kendisini ikna etmeyi bir türlü beceremez. Çığlığı çok sade ve bir o kadar da etkileyicidir:

> Din adamlarının Tanrısı, benim için bir kapı tokmağı kadar cansız. Bu durumda ben bir ate mi oluyorum şimdi?

Ate, yani *tanrıtanımaz*.

Zavallı Van Gogh, 37 yaşında hayata veda etti, cinnet krizlerine dayanamayıp intihar etmek suretiyle.

Kardeşi Theo da çok gecikmeden, altı ay sonra ağabeyi Vincent'in yanına gitti. Frengiden.

Ne dersiniz, din adamlarının kapı tokmağı kadar cansız olan tanrısına bir türlü ısınamadı diye bu tutkulu adam *ate* mi oluyor şimdi?

Sırf inanabilmek için çıldıran adam!

Van Gogh.

İnanabilmek için değil belki de, inanamadığı için çıldıran adam!

Sırf güneşe bakabilmek uğruna gözlerinden olan adam!

Adam!

> Ben müziği bilmiyorum tabii. Ayrıca dinlemeye gidecek olsam bile, müziğe kulak vereceğim yerde müzisyenleri seyrederim.

Böyle söyler sanatın, resim sanatının büyük vicdanı. Vincent Van Gogh.

Vicdan deyince, güneşin battığı topraklarda akla gelecek ilk isimlerden biri. Van Gogh.

Sanatın vicdanı, resmin, rengin, insanın, pek tabii ki siyahın, kapkara siyahın, katranî siyahın, acının ve mavinin, hep acının. Dahî, sarının, tuvalde erimiş altın gibi sarının, güneş sarısının.

Sarı'nın sultanı. Ama gençken, henüz ümidini kaybetmemişken. Arles'da. Ne yazık ki hep Arles'da.

Siyahı ise, Saint-Rémy siyahıdır, Saint Paul Hastahanesi'nin siyahı. Ölümün siyahı. Katranî siyah. Ürkütücü. Delici. Hoş. Hakikatın Siyahı.

Sade hakikat.

Öte yandan, kendi gövdemin içindeyim; gövdemse, değirmen taşlarının arasındaki mısır tanesi gibi güzel sanatların dişli çarkları arasında öğütülmekte.

Zavallı Van Gogh, sevdiklerine yük olmamak için yaşamın yükünü taşımaktan vazgeçti. Tutunamadı. Şuurlu şuurlu çıldırdı. Siyahı, karayı, kapkarayı sevimleştirmek uğruna.

Henüz 37 yaşındayken kendi canına kasdettiğinde, üzerinden çıkan mektupta bile öylesine sakin, öylesine vakurdur ki!

Kendi ifadesiyle, elinden gelenin en iyisini yapmaya kararlı bir kafanın son kertesine dek zorladığı çabanın içtenliğiyle söyler; ve üstelik ölmüş ressamları satanlar ile yaşayan ressam ticareti yapanlar arasında durumun çok gergin olduğu bir anda yazar.

Birçok kez aklını kaybetmiş ama vicdanını hiç kaybetmemiştir; *akıl içindeki akıl* diye tanımladığı o vicdanı, vicdanını.

Müziğe kulak vermek yerine, müzisyeni seyreden bu adam Zola'ya hayrandır. Biz ki *La Terre* ve *Germinal* okumuşuz, diye neşeli neşeli kabardığı bile olur.

Bir defasında, Zola'nın *Mes Haines* adlı kitabından küçük bir alıntı yapar, tek tek resimler üstündeki yargılarında korkunç yanlışlar yaptığını belirtmiş olsa da *çok güzel* bulduğu bir sözünü.

> *Dans le tableau (l'oeuvre d'art) je cherche, j'aime l'homme –l'artiste.*
> (Bir resimde, bir sanat eserinde benim aradığım, sevdiğim şey insandır, sanatçının kendisi.)

Zola'nın bu sözünü aktardıktan sonra, bak işte, der Van Gogh, bu çok doğru bence.

Sanatta sanatçıyı görmekten hiç vazgeçmemek. Yaratıcıyı. İnsanı. Eylemde eylemcinin kendisini. Sanatının ihtişamı arkasında saklanan sanatçıyı.

Ne tuhaf değil mi, Van Gogh'un en yakın arkadaşı Paul Gauguin de hiç farklı düşünmez:

> Ben resme değil, insana hayranım.

İnsana, hem resimdeki insana, hem de resmin önündeki insana, temsiline değil, gerçeğine, gerçeğe, gerçeğin kendisine.

Zirvelerde hep aynı şarkı okunurmuş, ne de doğru! Nitekim Amiş Efendi de şöyle der:

Ben namazdan ziyade namaz kılanı severim.

Şarkı hep aynı şarkı, lakin uçurumlarda değil, zirvelerde.

*Herşeye kadir olan*ın bu âlemde kadir olamadığı tek şey nedir acaba?

Van Gogh, henüz 28 yaşındayken, bu soruya bir cevap bulmuş:

Herşeye kadir olan Tanrı asla bir günahkâr terkedemez!

Ey talib! Putlarını terket, çünkü hepsi bir gün seni terkedecekler.

Sen seni terketmeyecek olanı ara!

Öfke içinde değil, şefkatle ve rahmetle. Sadece Kadir gecesinde, Beraat gecesinde değil, her gece.

Kendini ara!

Elinde kandille.

ümitsizliğin resmi

İtimad-ı nefs.

Kısaca, insanın kendine güvenip dayanması demek. Anlamı da olumsuz. Çünkü bir zamanlar, adına *nefs* de denilen kendilik'in gerçekte pek öyle güvenilecek dayanılacak bir *şey* olmadığına inanılırdı.

İtimad-ı nefs'in bugünkü karşılığı ise *özgüven*. Ne garip değil mi, *anlamı* da olumlu, *varlığı* da.

Özüne, yani kendine güvenmeyene değil aş veya eş, iş bile verilmez bugün.

Karşıtlık, iki farklı dünyagörüşü arasındaki karşıtlıktan kaynaklanıyor.

Geleneksel ahlak anlayışımıza göre, insanın her daim *havf* (korku) ile *recâ* (ümit) arasında olması gerekirdi, yani ne tek başına *korku*, ne de tek başına *ümit*. Korku ümit'le dengelenmeliydi, ümit de korkuyla.

Bu iki halin karşıtlarından da uzak durulması gerekirdi.

Neydi onlar?

Korku'nun karşıtı *güven* (emn) idi, ümid'in karşıtı ise *ümitsizlik* (yeis).

Yani *emn* ve *yeis*, insanın muhakkak kaçınması gereken olumsuz uçlardandı. Geleceğe güvenmemeli ve fakat her ne hal olursa olsun gelecekten büsbütün ümit de kesilmemeliydi.

Yapılması gereken belliydi: korku'yla ümit arasında olmak.

Havf ile *recâ* arasında.

> *Lorsque l'espérance est extrême, elle change de nature et se nomme sécurité ou assurance, comme au contraire l'extrême crainte devient désespoir.* (Ümit artarsa tabiatı değişir ve güven (emn u yakîn) adını alır; buna mukabil korku artarsa ümitsizliğe dönüşür.)

Bu tesbit, Fransız düşünür Descartes'a ait.

Eskilerin açıklamalarını beğenmediğini açıkça dile getirmiş olsa bile Descartes'ın kendisi de aynı ahlaki tabloyu kullanır.

Bir tarafta elde edilmesi gereken iki hal: *crainte-espérance* (korku-ümit).

Diğer taraftaysa kaçınılması gereken iki hal: *sécurité-désespoir* (güven-ümitsizlik).

Aşırı ümidin güvene, aşırı korkunun ise ümitsizliğe dönüşmesini engellemek geleneksel terbiyenin hedefleri arasındaydı. İtimad-ı nefs de bu yüzden hoş görülmezdi. Çünkü ne olacağı belli olmazdı. En sağlıklısı biraz korku, biraz ümitti.

Peki ya korkunun ümitsizliğe dönüşmesi?

Ümitsizlik, ah o can yakıcı, o mel'un, o sinsi şeytan!

Efendimize, *Yunus gibi olmamasını* hatırlatır Kur'an. Yunus gibi ümitsizliğe düşmemesini, kaçmamasını, onun gibi bir sahile fırlatılıp terkedilenlerden olmamasını.

Yakub'un tavsiyesidir: *Yusuf ve kardeşi aranmalı ve Hak'tan asla ümit kesilmemelidir.*

Ümitsizliğin nasıl bir şey olduğunu mu merak ediyorsunuz veya yardımdan ümidini kesmiş bir kalp mi görmek istiyorsunuz, Flavitsky'nin *Prenses Tarakanova* (1864) adlı tablosunu muhakkak temaşa etmelisiniz.

St. Petersburg'lu bir ressam Konstantin Dimitriyeviç Flavitsky (1830-1866), fakat şah-eseri Moskova'da. Galeri Tretyakov'da. Tek kelimeyle, üç asırlık Rus resminin şahikalarından. Sovyet hükümeti bile, 1980'de, Flavitsky'nin 150. doğum yıldönümü münasebetiyle tablonun hatırına bir pul bastırmayı ihmal etmemişti.



Yelizateva Alekseyevna Tarakanova.

Rivayete göre, Çariçe Yelizaveta'nın Kont Aleksey Razumovsky'den olma gayr-ı meşru kızı. 1762'de tahtı ele geçiren Çariçe II. Yekaterina döneminde tahtta hak iddiasıyla ortaya çıkar(ılır.) En nihayet yakalanır ve tutuklanıp Petro-Pavlov Kalesi'ne hapsedilir. Çok geçmeden de bu zindan ona mezar olur. Hem de gencecik yaşında. Tam yirmi yaşında.

Sanatçı, Tarakanova'nın trajik ölümünü ebedî bir hikâyeye dönüştürmüş ve 1777'de vuku bulan bir su baskınında Prenses'in ölüm karşısındaki çaresizliğini ustaca resmetmiştir.

Hücresine dolan nehir sularının hışmından korunmak üzere yatağının üzerinde adeta son dakikalarını yaşayan genç prensesin içine düştüğü yıkıcı ümitsizlik adeta tecessüm etmiş gibidir.

Hiçliğin sınırına gelmiş bir ruh-ı mücessemin eriyişi. Havanın, suyun, demirin, kalbin soğukluğu. *Angstın* ta kendisi. Karşımızda. Ölüm. Ürkütücü.

Heybetli bir tablo. Diz çöktürücü. Boyun eğdirici. Çünkü gerçek bir sanatçının muhayyilesinin mahsulü. Hayalin gerçeğe galebe çalması.

Bu arada *gerçek* de ne ki?

Küçük bir ayrıntı: Petro-Pavlov Kalesi'ndeki ünlü su baskınının tarihi 1777.

Flavitsky'nin muhayyilesi Prenses'in ölümünü bu vakıayla birleştiriyor. Oysa genç kadın bu tarihten iki yıl önce, 1775'te ölmüştür. Tüberküloz'dan.

Tablo'ya dikkatlice bakınız, tarihçilerin yalan söylediklerine inanmaktan kendinizi alamayacaksınız.

1775'te tüberkülozdan ölen zavallı prensesi 1777'de su baskınında öldüren sanatçının dehası karşısında eğiliyor ve tarihî gerçekleri sana teslim ederken o edebî yalanı kendime ayırıyorum ey talib!

Hissene iyi bak, gerçeğe. Usulca sar, sakla, koru onu, ki gerçekliğin gerçeğiyle değil, bir tek hayâliyle ölelim.

Son olarak, ilgilenenlere Prenses Tarakanova'nın bakışlarıyla (Caravaggio'nun resmettiği) Aziz Petrus'un bakışlarını karşılaştırmalarını öneriyorum. İtimad ediniz lütfen, aradaki fark, *havf* ile *heybet* arasındaki fark kadardır.

bilmek varetmektir

> Bilmek istemediğimiz şeyler varolmazlar. Bilmek istediklerimiz ise varolurlar.

Oedipus'u böyle uyarır kâhin. En azından Pasolini'nin diliyle. *Oedipus Rex*de. 1967'de.

Bilmeyi istemenin diğer bir adı da *merak*.

Merak ve tecessüs.

Bilmeyi istemek, yani merak ve tecessüsle soru sormak hoş karşılanmazdı bir zamanlar. Çünkü sırf merak yüzünden başına iş alabilirdi insan.

İlim ve irfan geleneğimizde *malum* ve *mevcud* lafızlarının eşanlamlı kullanılmaları boşuna değildir. Çünkü Hikmet ilminin konusu *mevcudât*tı, yani varolan herşey veya *malumât*, yani bilinen/bilinebilecek olan her şey.

Hiç hiçbir ilim dalının konusu değildir, zira varolmayan (gayr-ı mevcud) ve bilinmeyen (gayr-ı malum) bilinemez. Merak ve tecessüs işte bu nedenle yasaktı. Soru sormak ve bilmeyi istemek. Bilmeyi istersen bilirsin. Bilirsen bildiğini varetmiş, yani gayr-ı malumu *malum*, gayr-ı mevcudu *mevcud* haline dönüştürmüş olursun. Kısacası, bilmek varetmektir.

Demon, Lucifer, Mefisto, Satan.

Bu sözcüklerin bizim dünyamızdaki karşılıklan aşağı yukarı şöyle:

Cin, Peri, Şeytan, İblis.

Adı ne olursa olsun, kastedilen, insana zararı dokunan görünmeyen/bilinmeyen varlıklar. Kötü ruhlar.

Şeytan, kötülüğün tecessüm ve teşahhus etmiş hali, yani bedenlenmiş ve kişilik kazanmış kötülük. Bizi yoldan çıkaran güç. Bize kötüyü öğreten ve bizi kötüye alıştıran varlık. Soru sormaya, merak ve tecessüse. Zihnimizi bulandıran da o, karıştıran da.

Kadim toplumların kabulü böyleydi. Onlar düşünmeyi Şeytan'a has bir yeti olarak tanımlıyorlardı. Aklı ve akletmeyi.

Şeytan hepimizden akıllı sözü, halk arasında, kılı kırk yarıcı düşünmenin aleyhinde kullanılır.

Ulemanın bir kısmı ise, bir ayet-i kerimenin yanlış tefsirinden hareketle bir akılyürütme sürecini durdurmak için, ilk kıyası şeytan yapmıştı, demeyi marifet bilirdi. Akılcılık, düşünce tarihimiz açısından olumsuz bir tanımlamadır. Çünkü bu tabir akıl-vahiy dengesinde ağırlığı akla verenler (tevil yanlıları) için kullanılır. İmam Razi, akıl evvel, nakil müevveldir, derken, aklı vahyin değil, bilakis vahyi aklın terazisinde tartmanın lüzumuna işaret ediyordu.

Hukuk tarihimiz boyunca *rey, kıyas, ictihad* terimleri için de benzeri olumsuz çağrışımların geçerli olduğu en azından ehlinin malumudur.

Kadim şeytan tasavvurunun üstünü kazıyınız, altından *akıl* ve *düşünce* çıkacaktır.

Rodin'in ünlü *Düşünen Adam*ının (1880) kopyasının layık görüldüğü yer Bakırköy Ruh Sağlığı ve Sinir Hastalıkları Hastahanesi'nin bahçesidir. Önceleri *Bimarhane* idi, sonraları *Tımarhane* denildi. *Ruh* hastalıkları ile *Akıl* hastalıkları arasında bir fark yoktu. Ruh ve akıl hastalanıyordu (*illness*), şimdiyse sadece sinirler bozuluyor (*disorder*).

Rodin'in bu heykele verdiği ad *Şair*di. *Cehennem Kapısı*nın (1880-1917) tepesinde oturan Dante!

Şair ve *mecnun* kelimeleri arasındaki irtibatı hatırlatmama izin veriniz. Geleneğe göre her şair aynı zamanda *mecnun*du, çünkü tecennün etmiş, yani *cinlenmiş* sayılırdı. *Cin* yerine, Farsça olan *peri* kelimesi de kullanılır, ve onların da şairlere ilham verdiklerine inanılırdı.

Bu arada Grekçe *müzik* kelimesinin de anlamını *müz*lerin (μοῦσαι), yani perilerin ilhamından aldığı unutulmamalı. Keza *Müze* kelimesi de bir tür *perili köşk* olup *cinler konağı* demektir.

Toparlayacak olursak, kadim toplumlarda akıl ve taakkul'un kökeni de, hayal ve tahayyül'ün kaynağı da doğaüstü varlıklar idi. Şairin şuuru cinlere, perilere muhtaçtı. Bilgisinin aracıları onlardı. Her şair aynı zamanda kâhindi. Çünkü cinler ve periler kehanetin de aracılarıydı. Bilmeyi istemek, aslında cinlerle, şeytanlarla temasa geçmeyi istemek demekti.

Vahiy sözkonusu olduğunda *cinlerin* yerini *melekler* alır. Bir başka deyişle *mümin cinler*.

Bilmeyi istediği şeyin lehinde mi, aleyhinde mi olduğunu bilemez insan. Bu nedenle kuşkulu olandan uzak durmalı, bilmekle bilmek istediğini varetmiş olacağını unutmamalıdır.

Her neyse, bunca gevezeliğin bir tek nedeni var, bir akıl hastahanesinde yaşamı sonlanan Rus ressam Mikhail Vrubel'in (öl. 1910) *İblis* (*Demon*, 1890) olarak da bilinen ünlü tablosuna sözü getirmek.

Galeri Tretyakov'da, karşısında uzun dakikalar geçirdiğim bu şaheser, gerçekte, ilhamını Puşkin'in halefi Lermontov'un (öl. 1841) *İblis* adlı şiirinden alır.

Genç bir adamdır İblis. Oturmuş uzaklara bakmaktadır. Hayır hayır uzaklara değil, derinlere. Derinliğe. Mor ve bulanık bir semanın altında. Yücelerdedir. Düşünmektedir. Hesaptır sanki bütün işi. Melankolik bir yalnızlığın pençesindedir. Teni kirli siyah. Petrol yağı kıvamında yağlı siyah hem de. Belden aşağısını örten libas ise mavi. Buz mavisi. Soğuk ve ürpertici.

Üstüyse çıplak. Adaleli kollar. Gayet güçlü. Gücü, belli ki bedenin, yani şehvetin ve öfkenin gücü. Terkedilmişliğin, kovulmuşluğun hıncıyla dolu. Sevgiye muhtaç gibi. İlgiye. Başının sıvazlanmasına.

Yoksa yok edecektir sevgiyi. Düşünecektir.

VE çağrılırsa, hemen bilmeyi isteyenlerin yardımına koşacaktır.

Düşündürecektir. Kenarda kalanları. Gözden kaçanları. Ayrıntıları.

İmdi, söyle ey talib, sen oruç tutarken şeytanın seni nerede beklediğini bilmek ister misin? Beyninde mi, kalbinde mi? Çarşıda mı, camide mi?

Unutma, bilmek varetmektir.

içindekinin içindeki

Gustave Flaubert'in yazdığı *Madame Bovary* (1856) adlı romanı kim bilmez? O mutsuz kadının dramını. Emma Bovary'nin o boğucu, o huzursuz ve tatminsiz dünyasını.

İlginç olan, sanatçının bir gün kahramanının kimliğini açıklamak zorunda kalmasıdır.

Flaubert bir gün şöyle demiştir:

> Madame Bovary benim!

Flaubert'in anlattığı, gerçekte bir kadına değil, kendine özgü tatminsizliklerdi.

O halde perdenin üzerindeki gölgelerle yetinemeyiz, hakikati görmek konusunda ısrar etmek zorundayız. Postacı değiliz ki iki kez çalalım kapıyı, hanenin sahibiyiz. Ses alamıyorsak, kapıyı yere yıkmaktan kaçınamayız.

Hiç çekinmemeli, gerekirse yıkmalı ve yıkılmayı göze almalı! *İçindekinin içindeki*ni görmeli, ne yapıp edip *fîhi-mâ-fih* ile tanışmalı!

Henri Matisse'in büyük tartışmalara yol açan *Şapkalı Kadın* (1905) başlıklı tablosunda kendisine modellik yapan kişi, karısı Amelie'ydi. Daha sonraki yıllarda, onlarca kez tekrarlayarak yaptığı o ünlü *Pembe Çıplak* (1935) adlı tablosunda ise bu sefer kendisine Amerikalı genç bir kadın modellik yapmıştır: Lydia Delectorskaya.

Modeli karşısında çalışırken, kendi olmaktan çıktığını, kendisini iki kişilikliymiş gibi duyumsadığını, bilincini kaybettiğini ve modeliyle bütünleştiğini söyleyen Matisse'e bir gün Louis Aragon şöyle sorar:

> Gördüğünden (modelinden) sapacak olduktan sonra, bir sanatçı neden ille de bir modele ihtiyaç duyar?

Matisse'in cevabı gayet yalındır:

> Önünde bir model olmadığı takdirde, sanatçı ne'den sapacağını (ne'yi bozacağını) nasıl bilecektir?

Sanatçının *baktığına* bakmak yetmez, onda *gördüğünü* görmek de gerekir.

Hakikat, kendisini hep açıklık içinde saklar. Öyle ki en görünür olduğu yerde görünmez hale gelir. Dolayımı aşmak gerek. Yormak için, yorumlamak için, biraz olsun yorulmak gerek.

> Kapıdan dışarı fırlayarak tramvay raylarını hızla geçti; karşı konmaz bir güç onu suya doğru itiyordu. Aç insanın bulduğu yemeğe sarılması gibi korkuluklara tutundu. Sırf ana-babası övünsün diye gençliğinde jimnastik yapmıştı; ustalıkla atladı parmaklıklardan. Bir süre daha bir eliyle tutunmaya devam etti; parmakları giderek zayıflıyordu; parmaklıkların arasından otobüsü kolladı; otobüsün gürültüsü düşerken çıkan sesleri örtebilirdi; sessizce haykırdı: "Sevgili anneciğim, babacığım; sizleri ne kadar da sevmiştim!"
>
> Ve kendini boşluğa bıraktı.
>
> O an köprüde, kelimenin tam anlamıyla çılgın bir trafik vardı.

Franz Kafka'ya ait bu metnin, bir kez daha ve yavaşça (sindire sindire) okunması ve metnin *anlamı* üzerinde biraz daha düşünülmesi gerekiyor.

Bir gencin bu intihar öyküsünden ne anlaşılıyor? Ne anlaşılabilir? Nereye kadar anlaşılabilir?

Talep etmedikçe, kimi nasıl ikna edebilirim, bilemiyorum. Bildiğim şu ki hakikatte bütün sanat yapıtları açık yapıttır. Açık, yani anlamı tüketilemeyecek denli sonsuz.

İmdi, herkesin anladığı kendisine, diyelim ve bu satırları yazarken asıl Kafka'nın neler hissetmiş, neler düşünmüş olduğuna bakalım.

Arkadaşı Max Brod'a yazdığı mektupta, Kafka, aynen şöyle der:

> Son cümlenin benim için taşıdığı anlamı biliyor musun? Yazarken, bana çok kuvvetli bir *ejekülasyon* anını düşündürdü.

Ne alakası var demeyin, öykü esasen bir *hüzn*ü değil, bir *neş'e*yi ifade etmeye çalışıyor; tatminden doğan bir hazzı, sadece *tatmin*in değil, aynı zamanda *istimna*nın da ürettiği zevki.

Georges Bataille'in de isabetle işaret ettiği gibi, ölüm, Kafka için Baba'nın otoritesinden kurtulmanın bir yoluydu. Özgür olabilmesi için ölmesi gerekiyordu Kafka'nın. Elbette, bu süreci hızlandırabilmesi için de intihar etmesi.

Görünürdeki hüzün, intiharcının neş'esini saklamaktan başka bir işe yaramadığı gibi, bu saklı neş'e, gerçekte, neş'enin en yüksek formunun, yani zevkin, üstelik şiddetli bir ejekülasyon anında ancak yakalanabilecek bir zevkin simgesine dönüşmektedir.

Kafka için zevk, hep tek kişiliktir. Korkuları da öyle. Hep kendi kendiyle korkar, ve hep kendi kendisiyle zevkeder Kafka. O en az kendisi kadar yalnızdır çünkü!

Ey talib, *ifade* sorununu önemseme, her zaman muradını ifade etmenin bir yolunu bulabilirsin, zira muradı eda etmenin yolu üçtür: hakikat, mecaz ve kinaye.

Bilgiçler *hakikat*, bilginler *mecaz*, bilgeler ise *kinaye* yoluyla anlaşırlar.

Yârin sözlerine değil, gözlerine ver dikkatini!

Antik dönemde yapılmış Mısır resimlerine bakıldığında hemen göze bir tuhaflık çarpar: İnsanların başları, kol ve bacakları *yandan* çizilmiştir, buna mukabil gözleri ve gövdeleri *önden*.



Bu resimlerde insanların başları başka bir tarafa çevrili olsa dahi gözleri hep size bakar. Size, yani bakan kimse ona.

Niçin?

İnsanın hangi bölgesi hangi açıdan daha iyi, daha tam görülüyorsa, o açıdan çizildiği için. Gözlerin ve gövdenin *önden* daha kâmilen göründüğüne inanıyordu Mısırlı sanatçılar. Başların, omuz, kol ve bacaklarınsa *yandan*.

En azından sanat tarihçileri böyle açıklıyorlar. Uzmanların açıklamakta zorluk çektikleri

husus ise, ayakların her ikisinin de iç taraftan göründükleri biçimiyle çiziliyor olması.

Farklılıkların sebebi bilgi veya beceri eksikliği olabilir mi?

Asla!

Mesele en nihayet bir tercih, bir tavır meselesi. Kemali küll'de değil cüzlerde, bütünde değil parçalarda bulmak, ve her cüzü kemaliyle göstermek, işte bütün mesele!

Alimlerimiz *güzel*i tarif sadedinde *cemâl kemaldedir* derlerdi, yani eksik olan güzel olmaz, güzel görünmesi için, tam olmalı, kâmil olmalı, eksiklik ve kusurdan uzak bulunmalı. Eksikten, nakıstan güzel olmaz. Bu nedenle kendilerini *bütün* halinde algılamayı beceremediğimiz cüzleri güzel bulmayız. Tamamlanmalarını, kemale ulaşmalarını isteriz.

Mısırlılar ise gözün ancak önden bakıldığında kâmilen görülebileceğine inanıyorlardı. Kâmilen gösterdiklerinde ise cemalin zuhur edip seyrin de kemal bulacağını düşünüyorlardı.

Bir Hak dostuna, biz bu dünyaya niçin gönderildik, diye sorulduğunda şöyle cevap vermiş:

> Kemali bulmak, cemâli görmek için!

Kulluk (ubudiyet) kavramının bundan daha açık bir tanımı var mıdır, bilemiyorum.

Arifler *li-ya'budûnî* (bana kulluk etmeleri için...) ibaresini, sırf bu gerekçeyle *li-ya'rifunî* (beni bilmeleri için...) şeklinde tefsir ve tevil ederler. Maksad marifetullah'tan ibarettir. Hakka ve hakikate agâh olmaktan. Gerisi teferruattır.

Kemali bulmak ise, sakın karıştırılmaya, *tekemmül* etmek değil, bilakis *tekâmül* etmek demektir. Bu nedenle güzellik, olan'ın değil, oluş'un tezahürüdür.

Sözün özü, güzellik, hakikatte ne görenin, ne görülenin, bizatihi görüşün alametidir.

Yalnızlık ve dahi tek başınalık, aynadan mahrumiyetin bir başka ifadesi. Ne büyük elemdir insanın kendini göremeyişi. Nereye baksa boşluk. Her yerde.

Düşmeyegörsün insan, kemali de, cemali de dışarıda aramaya başlar. Bütünlüğü. Kendisine eklemlenebileceği bir bütünlüğü. Hiç kimse bir bütüne *sahip* olamaz oysa! Kişi bir bütüne ancak *aid* olabilir.

Dışında fazlalık olarak kalacağımız tamamlanmış bir bütünlüğü değil, bilakis, eklemlenemediğimiz takdirde eksik kalacağına inandığımız bir bütünlüğü ararız, yani hakikatte yine bizim gibi eksik kalmış büyükçe bir parçayı.

Ama hep bir *parçayı*.

* * *

Gerçek olduğumu hissetmem için birinin bana ulaşmasını bekliyordum.

Ingmar Bergman'ın *Ansikte mot Ansikte* (1976) filminden.
Apollinaire de sevgilisine şöyle der:

Seni duymadığım zaman çaresiz oluyorum.
(*Intouchables*, 2011)



Bensiz her bütün eksiktir çünkü. Tıpkı anne ile yavrusu gibi.

Ayrı kaldıkları takdirde hangisi tamdır? Yan yana geldiklerinde hangisi fazladır? İşte bir klişe: Bir bütünün iki yarısı.

İnsan algısı iki parçalı bir bütünü *bütün* olarak tasavvur edemez. Bütünün tecessüm edebilmesi için en az üç parçası olması gerekir. Üç buûdu.

Göz hep üçüncü buûdu arayacaktır. Çaresiz.

Peki ikonalar?

İkonalar iki boyutlu. Üçüncü boyuttan yoksun. Derinlikten. Dolayısıyla güzellikten. Batılı göz nezdinde böyle. *Ratio* nezdinde.

Eksik bulunan o üçüncü boyutun nerede arandığı önemli. Pavel Florenski, okurlarına, derinliğin arkaplanda değil, önplanda aranmasını önerir. *Reverse Perspectivede*. 1920'de. İkonanın önünde diz çökeni de içine alacak bir hacimden.

İkonalar sade seyirlik objeler olarak yapılmazdı. Estetik algının değil, vecdin nesnesiydi. Ritus'un. Hayalin. Yani gözün değil, kalbin. İşlevi vardı, hâlâ da var. Bu nedenle Kant'ın *güzel*in o ünlü faydadan, yani işlevden âri oluş (*ohne-zweckmässigkeit*) ilkesini çiğnemeyi inatla sürdürürler.

İkonanın önündeki mümin kendini seyreden değil, seyredilen olarak idrak eder. Bakan değil, bakılandır. Fayda uman. İsteyen. Dua eden. İkonanın içinde değil, önünde yer alır. Diz çöken mümini olmaksızın her ikona eksiktir. Herşey mabedde tamamlanıp kemaline erer. Dua sırasında.

Duaya ihtiyaç olmasaydı, ne ikonaya, ne mümine ihtiyaç olurdu. İkisini bir bütün kılan duadır. Eylemin kendisi yani.

Bil ki ey talib, Hira'sız din, itikafsız Ramazan olmaz.

Kalabalıkların arasındayken Tanrı'nın seninle ne işi olabilir? Tanrı konuşmak için yalnız olanları seçer, diye uyarmıştım seni, hatırlamıyor musun?

İçine çekilmen gereken bir kendiliğin bile yok. Bir sığınağın. Bir mağaran. Tek başına için için ağlayabileceğin bir odan. Hüznün yok çünkü.

Madem mahzun değilsin ey talib, niçin kendini aç bırakıyorsun?

Bir gün Andre Malraux'ya bir Japon ressam şöyle der:

> Biz dışında kalmak isterken siz tabloya dahil olmak istiyorsunuz. Avrupa resim sanatı her zaman kelebekleri yakalamak, çiçekleri yemek ve dansçı kızları öpmek istedi.

Gerçeğe dokunmak yerine gerçeği avuçlamayı istemenin çiğliği bu kadar mı güzel anlatılır?

Niçin gerçeğe dokunmayı ister insan? Elbette, onu tanımak için! Ancak küçük bir temas aracılığıyla, mümkün olabildiğince en hafif şekilde, usulca, incitmeden.

Peki ya gerçeği avuçlamak hırsının sebebi nedir? Kelebekleri yakalamak ihtirasının? Tüm neden, ancak avuçlarsam bütünlüğe kavuşurum sanısından ibaret. Çünkü bütünü ele geçirmek suretiyle kendi bütünlüklerini kuracaklarına inananlar, asla hakikatle aralarındaki mesafeden razı olmazlar, ne yapıp edip gerçeği avuçlamak isterler.

Gerçeğin cismaniyetini mıncıklayabildiğim, onu sıkıp parmaklarımın arasından fışkırtabildiğim takdirde ancak onu kavradığıma, ele geçirdiğime, tükettiğime inanabilirim diye farzeder gerçeği inciten her zavallı! Mesafeye tahammül edemez. Temaşa etmekle de yetinemez bu yüzden.

Temaşanın kökeninde rüyet vardır. Rüyet ve rüya. Düş yani.

Hakikatle birlikte yürümek demektir *temaşa*. Düşlemek demektir. Temaşa eden hayal eder, hakikati tahayyül etmekle de yetinir. Hakikate muhayyilesiyle temas eder. Sadece dokunur. Hiç değilse bir noktadan.

Bir kürenin, bir düzleme ancak bir tek noktadan değebildiği gibi. Hiçbir düzlem küreyi içine alamaz. Çünkü küre, bir düzlemin içinde aynı anda iki noktaya birden temas edemez. Küre, özü gereği, düzlemin dışında kalır.

Gerçeği avuçlamaksa, onu akıl yoluyla zabt u rabt altına almaya çalışmak demektir. Aklın mengeneleri arasında hakikatin suyunu çıkarmayı arzulamaktır. Oysa o zavallı bilmez ki hakikat asla aklın bakışları karşısında soyunmaz. Bir tek peçesini mi, kapısını da akla kapatır. O aklın sahibinin biraz da gönlüne müracaat etmesini bekler. Sabırla.

Hakikat hoyratlığa gelmez.

Ütopya sahipleri neden hep bir *ada* farzederler? Ütopyalarını niçin hep bir *ada* üzerinde inşa ederler?

Kuşatabilmek için. Mekânı bir ada gibi çevresinden bağımsız tasavvur edebilmek için. *Ada*, hem bağımsızlığın, yani müstakil oluşun sembolüdür, hem de dört bir yanından sınırlı oluşun. Ada, kendi istiklaline sahiptir. Kendi sınırlarına. Her daim korunması gerekir bu yüzden. Sarılıp sarmalanması, kolların (orduların) arasına alınması.

Akıl, hakikati bir adaya hapseder de farkına varmaz. Yaptığı, yapabildiği akletmektir. Farzetmek! Yani kelebekleri yakalamak, çiçekleri yemek, dansçı kızları öpmek.

Malum â, Şeyh-i Ekber, gençliğinde iki mürşidden istifade etmiştir.

Bir gün şeyhinin huzurunda, nâdanın Hakkı tasavvurlarındaki isabetsizlikten şikâyetle bu durumun kendisini ziyadesiyle hüzünlendirdiğini söyler genç İbn Arabî. Şeyh Efendi de kendisine şu tavsiyede bulunur:

> Evladım, sen halka değil, Hakka bak!

Aynı hal diğer şeyhinin huzurunda vaki olduğunda, o Şeyh Efendi ise bu sefer şu nasihatte bulunur:

> Evladım, sen kendine bak!

Bunun üzerine İbn Arabî, Allah Allah, der, nereye bakacağımı şaşırdım. Bir üstadım Hakka bakmamı söylüyor, diğeri ise kendime bakmamı. Şimdi ben nereye bakacağım?

Bunun üzerine, şeyhi, evladım, ikimiz de hakikati kendi halimizden/kendi halimizce dile getiriyoruz, bu iki bakış birbirine aykırı değil, diye cevap verir. İbn Arabî bu sefer gidip durumu diğer şeyhine arzedince, o da tebessüm edip şu cevabı verir:

> Evlâdım, ben *refike* işaret ettim, o ise *tarike*. Sen ikimizin de öğüdünü tut, tarik ile refiki, yol ile yoldaşı birleştir!

Doğu'nun hakikat arayışını Batı'dan farklı kılan cihet de budur işte, ne yapıp edip tarik ile refik'i, yol ile yoldaşı birleştirmeye çalışmak. Lakin yolun başında değil, ortalarında. Nitekim hakikat taliblerine, yolu kaybetmemeleri için ve pek tabii ki güven içinde yolculuk yapmaları amacıyla, önce refik, sonra tarik, diye tavsiye edilir, önce bir yoldaş bul kendine, ondan sonra çık yola, manasında.

İkilik olmadan birlik olmaz! Önce ikilik, sonra birlik. Yolcu önce bir *yoldaş* seçmeli kendisine, sonra da bir *yol*.

Ne ilginçtir, talib öyle bir yere gelir ki orada sadece *yol* ile *yoldaş* arasında değil, *yol* ile *yolcu* arasında bile fark kalmaz. *Yolcu* da, *yoldaş* da, *yol* da hep bir manada toplanıverir. İnsan kendinde, kendine doğru, kendince yürüdüğünü farkeder. Farkeder etmesine amma bu farkediş hakikatte fark'a değil cem'e yol açar. Önce *fark*, sonra *cem* makamı.

Batı tecrübesi, *yol, yolcu, yoldaş* arasındaki farkı idrakten öteye geçmemiştir tarih boyunca. Nadiren bunları cem edenler olmuş, ancak cem ettikten sonra tekrar farkedenine rastlanmamıştır. Terki terkedenine.

Ayrı olanı birleştirdikten sonra tekrar ayırabilmek için Doğu'ya seyahat etmek gerek! Yeryüzünün doğusuna değil, insanın doğu'suna. Doğuşuna. VE en nihayet doğduğu yere. Ana rahmine.

Ana rahmine, yani düşüncenin de, duygunun da sanki hiç olmamışlar gibi sıfırlandığı yere.

İmdi, söyle bana ey talib, nereye gidiyorsun? Kıblen neresi, yüzün nereye dönük? Hani yoldaşın, söyle hadi, yol nerede, yolcu kim?

Niçin karanlıktasın?

Bu bir pipo değildir.

Türk okuru, bir pipo resminin altında yer alan bu motto'yu ne yazık ki daha çok Michel Foucault'nun aynı adı taşıyan kitabından (hatta sadece kapağından) bilir. Aslında ortada bir pipo resmi ve ayrıca *Ceci n'est pas une pipe* yazısı bulunuyor falan da değildir. Bilâkis yazının kendisi de bir resimdir. Resmin bir parçasıdır. Piponun resmi ile motto ancak birlikte resmi ve/veya resmin idesini oluştururlar. İki cüz, bir bütündür. Parçalı bir bütün.



Peki, bu bir pipo değildir de nedir o zaman?

Bu bir pipo resmidir, bir pipo değil! Yani hakikatin kendisi değildir, sadece temsilidir. Resimler de kelimeler gibi birer temsildirler. Hakikatin temsili.

Bu kadarla yetinseydim eğer, hiç kuşkusuz ki hakikate saygısızlık etmiş olurdum. Hemen düzeltiyorum o halde: Hiçbir resim, bizzat hakikati tasvir etmez, aksine, ressama özgü hakikati, yani ressamın hakikatini temsil eder.

Hak taaddüd etmez, derdi ustalarımız. Hakikatin zatında çokluk olmaz çünkü. Çokluk hakikatte değil, bilakis hakikatin tasavvurundadır. Lakin çokluk sadece hakikatin tasavvurunda da değildir, aynı zamanda tasvirindedir de. Resminde yani.

Bu nedenledir ki René Magritte şöyle demek zorunda kalmıştır:

> Şayet resmin altına "Bu bir pipodur" diye yazmış olsaydım, yalan söylemiş olurdum.

Foucault'nun risalesinin yaptığı küçük katkı bir kenara bırakılırsa, Magritte, ülkemizde hâlâ karanlıktadır. Acaba komünist bir ressam olduğu için mi? Ya da hem komünist, hem sürrealist bir ressam olabildiği için mi?

Sanmıyorum. Magritte'in bilinmeyişinin sebebi, Magritte'in komünist olması değil, bilakis ülkemizde adam gibi komünist olmamasıdır.

Bir belgesel vesilesiyle kendisiyle sohbet ederken Murat Belge şöyle demişti:

> Biz Lenin'in *Dönek Kautsky*sini okumuş ama Kautsky'yi okumamıştık. *Anti-Dühring*i biliyorduk ama Dühring'ten haberdar bile değildik.

Süreç devam ediyor. Foucault'nun risalesi üzerine döktürenler, bu Belçikalı düşünür-sanatçıyı hâlâ ıskalamaktalar.

Bir defasında şöyle der Magritte:

> Bir komünist ressam için, sanatsal eylemin haklılaştırılması, düşüncenin ışığı olacak tablolar yapmaktır. Bu ışığı sistematik bir biçimde sosyalist

dünyanın dışına itmeyi istemek, sıradanlığın o sefil ve mücrim organizasyonuna razı olmak demektir, en azından düşünce alanında. (*La justification de l'activité artistique est, pour le peintre communiste, de réaliser des tableaux qui soient un luxe de la pensée...*)

Sıradanlığın o sefil ve mücrim organizasyonu.

Bu tesbit, bizim eğitim sistemimizin özünü de deşifre etmekte değil midir? Sıradanlığı ve ortalamayı hedefleyen bir sistemi.

Sanat, hakikaten, düşüncenin lüksüdür. Sadece süsü anlamında değil, ışığı/ışıltısı anlamında da.

Ünlü tablolarından biri *L'Empire de la Lumière* adını taşır. Bu temayı tam altı kez çizmiştir. En etkili olanlarından birini, ilk kez, Venedik'de, Peggy Guggenheim kolleksiyonunda görmüş ve adeta vurulmuştum. (Nüshalardan iki tanesi Brüksel'de, adını taşıyan müzededir, ne var ki ikisi de birbirinden çok farklıdır.)

Müzeden, sevinçle tablonun bir röprodüksiyonunu almış, ama sonradan orjinalindeki ışığın baskı sırasında kaybolup gitmiş olduğunu farkedince çok üzülmüştüm.

Magritte'in annesi, Sambre Nehrine atlayarak intihar etmişti. İşin acıklı tarafı küçük Magritte de annesinin sudan çıkarılışını görmüştü. Bu nedenledir ki sanatının derinliği yaşamının derinliğinden gelir. Acılarının derinliğinden.

Sürrealizm, düşleri boyamak suretiyle gerçeği aşmanın bir yoluydu. Kendinde-gerçeği değil, insana göründüğü kadarıyla gerçeği.

Uykuya dalamayan zavallı insanın sanata ihtiyacı var, düşlere ve düşlerin yorumuna.

Sanatçı, düşleyen kişi! Başkalarının yerine düşleyen, başkaları için de düşleyebilen.

Magritte kaybetmiş olduğu şefkati arayan adamdır. Şefkati ve umudu. Aşkta bulmayı düşündüğü bir şefkat ve umudu. Bütün tablolarında ve bütün yazılarında.

Tout ce que je sais de l'espoir que je mets dans l'amour c'est qu'il n'appertient qu'à une femme de lui donner réalité. (Aşktan bekledi-

ğim umuda dair bildiğim tek şey, sadece, o umudu gerçeğe dönüştürebilecek bir kadından ibaret!)

Hakikatin temsili de en nihayet bir hakikat değil midir?

Hakikatin içinde yaşarken bu soruya cevap veremeyiz. Önce uyanmak gerek! O pipo, hâlâ bir pipo olmamakta ısrar ediyor çünkü.

aprioristik sanat

There really is no such things as Art. There are only artists.

The Story of Art (1950) adlı ünlü eserine işbu cümlelerle başlar Ernst H. Gombrich. Hem de sözü hiç uzatmadan. Veciz bir biçimde.

Esasen sanat diye bir şey yoktur. Sadece sanatçılar vardır.

Sanatçılar olduğu için de sanat eserleri. Başka bir deyişle sanat üzerine, sanatın özü üzerine konuşmayı mümkün kılan sanatçıdır. Yaratıcı ve eseri.

Tümevarımcılığın hasıdır bu bakışaçısı. Tümellerin gerçekliğine inanmaz. Dolayısıyla sanatçıyı ve sanat eserini ihmal eden bir soyutlamanın sanata dair zihinsel düşünümlerinde de *sahicilik* bulmaz.

Önce insan, der. Önce eylem.

Sonra kuram.

Tarih sözkonusu olduğunda da aynı ikilemle karşı karşıya geliriz. Bir tarafta tarihçi, bir tarafta tarihî hadiseler vardır.

Peki ya tarih?

Tarihin kendisi nerededir?

Bakışımızı tarihî hadiselerden önce bizzat tarihçinin kendisine çevirmemizi salık veren İngiliz tarihçi Edward H. Carr'ın şu sözünü hatırlamanın tam da sırası:

> *Study the historian before you begin to study the facts.* (Gerçekleri incelemeye başlamadan önce tarihçiyi inceleyin!)

Kitabının başlığı bu açıdan ironiktir: *What is History?* (1961)

Tarih nedir diye sorar Carr, cevabını ise tarihçinin tutumunda arar. Tarihçi yoksa tarih de yoktur demeye çalışır.

Bilinç, olguları hizaya sokmakla yetinmez. İşi salt tasnif ve tahlil değildir bu yüzden. O, olguları meydana getirir, onları vareder. Seçer, sıralar, belirler.

Sorun da burada değil midir?

Neye göre?

Hangi kıstasa, hangi ölçüte göre?

Demem o ki bu *öncelik* davası, halli kolay umurdan değildir. Bilenler bilir, parçadan bütüne gitme umudu sadece *tek yanlı* değil, aynı zamanda *naif* bir düşünme biçimidir. Okullarda çocuklara böyle öğretilir. Bu anlatıların pedagojik bir değeri vardır ama hakikati yoktur. Hakikati, yani vakıaya mutabakatı.

Her tarihçi bir tarih içinde doğar, her sanatçı bir sanatsal çerçevenin ortasında. Tarih tarihçiden de, tarih eserlerinden de öncedir denebilir bu açıdan bakıldıkta. Dışına çıkmanın çok güç olduğu zihin haritalarının içinde gezinir dururuz her birimiz. Tarihçiler de, sanatçılar da, düşünürler de.

Kimseye öyle kolayca *tümevarım* lüksü verilmemiştir. Çaresiz her bilinç öncelikle kendi bütünlüğünden parçalara yönelir. Tikelle tümel, parçayla bütün arasında sürüp giden diyalektik bir salınımdır bu çarpışma.

Bilinç, alışkanlıklarını kolayca yenemez. En objektif, en nesnel, en yansız olduğunu zannettiği anda bilgisizliğinin, taraftarlığının, bakışaçısı darlığının kurbanı oluverir. Dünyagörüşünün.

Kendisine dışarıdan bakmayı beceremediği için haksızlık eder. Zulmeder. Ayıp eder.

İşte size ibretamiz bir örnek:

> *Geleneksel zihniyet* nedir?
> Bundan böyle 'mutlak metin' olarak ifade edeceğim bu zihniyet, desteğini Halife Sultan'ın sınırsız 'dinî ve dünyevî' gücünden alan bir dünya görüşünün kavramlarını oluşturan bir sistemdir.
> Mutlak metni oluşturan inançlar:
> [i] Kur'an öğretisi,
> [ii] tümdengelimci (deductive) Aristo mantığının üstünlüğü,
> [iii] mistik gelenekten (tasavvuf) ve fıkıhtan kaynaklanan somut bir idealizmdir.
> Bu zihniyet, deneysel pozitivizmin tam tersine 'aprioristik'tir.

Yukarıdaki satırları İpek Duben'in *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)* adlı eserinden aktardım.

Yetmiş yıllık resim tarihimizi ihata etmek ve bu tarihi vareden bilincin analizine kalkışmak cesaret isteyen bir iş. Sayın Duben'i cesaretinden ötürü kutluyorum. Hakikaten önemli bir adım atmış. Ancak bu, geç kalmış bir adım. Henüz sahasına vukufiyet kesbedememiş, hazırlıksız ve fakat iddialı genç bir araştırmacı kadar ideolojik naiflikten gücünü alan bir adım bu. Gayet amatörce. Çünkü hakkında konuştuğu dünyaya yabancı.

Haşa! Türk resim dünyasına değil elbette, bu dünyayı yaratan, etkileyen, belirleyen bilincin dünyasına. Kendi tabirleriyle *geleneksel zihniyet*in dünyasına. Hak nazardan saklasın, şu sevimli *aprioristik* dünyaya.

Kur'an, Tasavvuf ve Fıkıh'tan türeyen somut idealizmi bir kenara bırakıp sorsak acaba sayın Duben hiç değilse bize şu *Tümdengelimci Aristo Mantığı* üzerine mahcub olmayacakları miktarda bir şeyler söyleyebilirler mi?

Hiç sanmıyorum. Birikimleri de müsait görünmüyor, ideolojik katılıkları da.

Ecnebiliğin bu kadarı olmaz! Kimse kendi kültür geleneklerine bu kadar hoyrat, bu kadar tümdengelimci yaklaşamaz. Zavallı Aristo! Duysa mezarında ters döner.

Deneysel pozitivizm'miş, ne kadar ayıp! Hele hele şu *aprioristik* zihniyet!

Bilim-teknik dergilerinden mi bulunur böylesi hoş tamlamalar emin değilim ama görselliğe yatkın zekâların kavramsalın vadisine ayak bastıklarında nasıl da insafsızca genellemelerin arkasına sığındıklarını gayet iyi bilirim.



İkinci el kaynaklardan hareketle belki *tasvirî* çalışmalar yapılabilir ama *tahlilî* (analitik) çalışmalar asla!

> Fikir tarihinin bu kısa dökümü Hilmi Ziya Ülken'in *Türkiye'de Çağdaş Düşünce [Tarihi]* adlı kitabından yararlanarak derlenmiştir. (s. 196-297.)

Bu kadar yanlış, bu kadar önyargı başka türlü bir araya getirilebilir miydi?

Yardım almadan ve tek başına?

Asla!

Kendi kültür ve geleneklerimiz karşısındaki bilgi yetersizliğimiz malum. Lakin asıl şefkatsizliğimizin sebebi n'ola?

Sayın Duben'e sormak isterdim: Tümdengelimciliği küçümseyen tavrınıza karşın niçin kendi kültür ve geleneklerinizin teorik çerçevesine bu kadar *şefkatsiz*, bu kadar *hoyratça*, bu kadar *tümdengelimci* bir tarzda yaklaşıyorsunuz?

Osman Hamdi Bey'in *Mihrab* (1901) tablosundaki rahleye oturmuş, o, kutsallarını ayağının altına alan kadıncağız gibi hınçla yaklaşmamalı değil mi geçmişimize? Bıraktığımız, terkettiğimiz, bu yüzden de artık anlamadığımız, hissetmediğimiz o köhne geçmişi takdis ediniz demiyorum, bari onun hakkını veriniz. Öğreniniz. Bilim çünkü bu! Tarih. Sanat. Düşünce.

Bizzat kendinizin hesabı verilmemiş nice *tüm*den geldiğinizin farkına varınız.

Çizgiler ve renkler kadar kelimelere de ihtimam etmeli! Dost kadar düşmana da. İnsana.

Ben namazdan ziyade namaz kılanı severim, derdi Amiş Efendi. İnsanı yani. İçimizdeki insanı. Hep insanı.

Bu fakir de.

Sevmeye çalışıyorum. Bütün gücümle. İncitmeden yaklaşmayı beceremediğim insanı. Hakikat aynasına bakmaktan ısrarla kaçan insanı. İnsanımı.

Sen de ey talib, lütfen hoşça bak zatına, ve sakın hayvanına ezdirme onu!

İnsanını.

Madonna Sistina.

Rafael'in en ünlü tablolarından.

1512-1514 tarihleri arasında yapıldığı kabulleniliyor.

Hz. Meryem, kucağında çocuk İsa (bambino) ile birlikte, bulutların üzerindedir. Yüzünde biricik oğlunun başına gelecekleri bilen bir annenin endişesi okunmaktadır. Geleceği görür gibi korkuyla bakar.

Hz. Meryem'in önüne doğru, sağ tarafında Aziz Sixtus, sol tarafındaysa Azize Barbara durmaktadır. Azize Barbara'nın, Papa II. Sixtus'un tam da aksine, önüne eğdiği tedirgin bakışları ve anneyle oğluna bakmaya bile dayanamayan o naif ve gergin duruşu, tablonun ihsas ettiği ürpertiyi daha da hissedilir hale getirmektedir.

Resmin en altında ise nur topu gibi iki sevimli çocuk melek (*cherub*) bulunmaktadır, ki tablo en çok bu detayıyla tanınır ve sevilir. Nitekim *Rafael'in Melekleri* olarak da bilinen bu detayın, Madonna Sistina'nın bütününden bağımsız surette basılmış sayısız reprodüksiyonu vardır.

Bu ünlü tabloya asırlardır Dresden şehri evsahipliği yapmaktadır. Şehir müzesinde. Gemäldegalerie Alte Meister'da. Ruslar II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu tabloyu Moskova'ya götürmüşlerse de Stalin'in ölümünden sonra tablo tekrar Dresden'e dönmüştür.



Madonna Sistina ile Dresden'in siyasi tarihi arasında çok sıkı bir irtibat vardır; efsaneler üreten bir irtibat. En ilginçlerinden biri de Dresden ayaklanmasıyla ilgili olanıdır.

XIX. yüzyılın ortalarına gidiyoruz. Devrim Çağı'nın hemen ertesine. Yeni bir çağ umuduyla 1849 mayısının başında gerçekleşen o başarısız Dresden ayaklanmasının olduğu günlere.

Tarih 3 Mayıs 1849. Dresden'de barikatlar kurulmuştur. Askerler kalabalığa ateş açarlar ve o hengâmede 15 kişi ölür. Pek tabii ki bu sırada geçici bir hükümet bile kurulacak, Kral'ın güçlerine direnmek için birtakım tedbirlere başvurulacaktır.

Hikâyeye revnakını veren isim, ünlü anarşist Bakunin de oradadır. Ayaklanmanın başlarında biraz kayıtsız gibi görünür ama devrimin kokusunu alır almaz hemen isyancıların akıl hocalığını üstlenir.

Prusya ordusu şehre girmek üzeredir ve fakat isyancıların şehri savunabilecek gücü yoktur. İşte tam da bu sırada Bakunin'in aklına parlak bir fikir gelir ve arkadaşlarına şöyle bir teklifte bulunur:

> Şehir müzesinde duran, Rafael'in *Madonna Sistina* tablosunu barikatın üzerine asalım!

Bu Rus devrimcinin gerekçesi ilginçtir:

> Prusyalılar kültürlü insanlardır ve bu yüzden kesinlikle Rafael'in tablosuna ateş açmayacaklardır.

Rafael'in melekleri manevi güçleriyle olmasa bile belki maddi değerleriyle devrimcilere yardım edebilirdi, ancak bu yardımın gerçekliğini sınamak asla mümkün olmadı, çünkü Bakunin'in teklifi kabul edilmedi. İsyancılar, sadece, 6 Mayıs'ta, birkaç hafta evvel Bakunin'in sermest bir halde Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sini dinlediği Opera Binası'nı ateşe vermekle yetindiler.

Ne var ki bu çırpınmaların bir yararı olmadı ve müteakib birkaç gün içinde ayaklanma bütünüyle bastırıldı.

Madonna Sistina yerinde duruyordu.

Tarihçiler bu hikâyenin gerçekliğini reddederler. Mesela E. H. Carr, çok açık bir biçimde bu hikâyenin "pitoresk efsane âleminden çıktığını" söyler.

Hikâye hakikat değil, bir hurafedir yani.

Peki aradaki fark nedir?

Hiç!

Evet, koskocaman bir hiç.

Tarihin kendisi bir hurafedir çünkü. Bazen işimize gelen, bazen gelmeyen bir hurafe!

Bu *hurafe* meselesiyle ilgili kendi tarihimizden bir misal verelim ve bizden bir tarihçinin görüşlerine de başvuralım.

Osmanlı Devleti'nin Yalova'da kurulduğu şeklindeki tezine gösterilen tepkiler hakkında ne düşündüğü sorulunca, değerli tarihçimiz Halil İnalcık şöyle demiş:

> Eski tarihçilerimiz birisinin naklettiği rivayeti aynen alır kitabına koyar ve bu sahte bir rivayet midir, yanlışlıklar var mıdır, sorgulamadan, aynen, kaynağının söylediği gibi alır. Bunun asıl sebebi "Müslüman yalan söylemez!" inancı olabilir. Halbuki bir tarihi olay ve kişi hakkında söylenen rivayeti tarihçi kullanırken bunu süzgeçten geçirmek zorundadır. Buna 'text-kritik' metodu denir. Bir misal vereyim: Sözde, *Osman'a rüyasında dünya hâkimiyeti müjdelenmiş. Bunu da Şeyh Edebâli yorumlamış.* Bunu modern bir tarihçi kabul edebilir mi? XV. yüzyılda Aşıkpaşazâde'de, Neşrî bunu gerçek gibi kaydederler. Kaynaklarımız bunun gibi hurafeler içerir. (*Sabah*, 23 Ağustos 2009)

Sağolsunlar, değerli tarihçimiz bizi bir hurafemizden daha arındırmış, ve eski tarihçilerimizin *gerçek gibi* kabul ettikleri eski ustureler yerine, bizlere, *ustûre gibi* yeni gerçekler armağan etmiş. Lakin bilmek gerekir ki Osman Bey'in rüyasını 2000'li yıllarda hurdeye çıkarmak marifet değildir. Buna *put kırmak* değil, *yorgan silkmek* denir.

Yorgan silkmenin adı ne zamandan beri *text-kritik* oldu?

İnsan düşünmeden edemiyor, acaba eski tarihçilerimiz, hakikaten, İnalcık'ın dediği gibi, *müslüman yalan söylemez* deyû her rivayeti hiç sorgulamaksızın aynen kitaplarına alıp nakledecek kadar safdil âdemler miydiler?

İnalcık Hoca da gayet iyi bilir, bu iddia bir hakikati dile getirmiyor. Üstelik sadece Osmanlı tarihçiliği açısından değil, İslâm tarihçiliği açısından da.

Modern tarihçiye gelince, o, bırakınız Osmanlı'nın kuruluşunu, Cumhuriyet'in kuruluşunu bile hurafesiz yazmayı beceremez. Hurafesiz bir Cumhuriyet kimsenin işine gelmez çünkü. Öyle olsaydı, İnalcık Hoca, önce Ziya Gökalp'in başının üzerine kendisinin yerleştirdiği sahte aura'yı çıkarmakla başlar, böylelikle bize modern bir tarihçinin hurafesiz bir Cumhuriyet tarihi yazmaya muktedir olabileceğini de gösterirdi.

Bunu yap(a)mayacaktır; zira hakikatler gibi, hurafelerin de tarihçinin işine geleni vardır, gelmeyeni vardır.

Ziya Gökalp, Hoca'nın "işine geleni"dir.

Mavi Sakal'ın yasaklı odası yani. Kırkıncı Oda.

Görmeyi öğreniyorum.

Ne kadar sahici bir ifade değil mi?

Sizi bilmem ama beni benden alacak denli sahici, ve bir o kadar da yalın.

Bu ifade, gerçek yaşamında da adım adım görmeyi öğrenen ve sonunda görme'nin hakkını veren bir şaire ait. Rainer Maria Rilke'ye.

Ich lerne sehen.

Çok sade, çok yalın. Rilke'nin *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) adlı öyküsünün satıraralarına sıkışacak ölçüde sade ve yalın.

Bendenizi etkisi altına alan ihtişam, hakikatte, ifadenin, manası kadar kendisinde de nümayan eyliyor. Çünkü bilgisizliğin dışavurumu ancak bu kadar içten, bu kadar samimi olabilir.

Bakar mısınız şu sadeliğe!

Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. (Sana daha önce söylemiş miydim? Görmeyi öğreniyorum. Evet, yeni başladım. Henüz pek o kadar iyi değil ama elimden geleni yapacağım.)

Demek ki oluyor ki görmeyi öğrenebiliriz; hem de içinde yaşadığımız şu *vizyon* ve *imaj* çağında. Üstelik boğazımıza kadar kuşatıcı bir *vizyon* ve *imaj* okyanusunun içine gömülmüşken.

Evet, görme, öğrenilebilir bir edim. İstenilirse. Çaba sarfedilirse. Tıpkı duymak gibi. Tatmak, koklamak, dokunmak gibi.

İstersek, eşyaya nasıl gözlerimizle dokunabileceğimizi öğrenebiliriz. Çabalarsak.

Her duyuma karşılık, nasıl ki o duyuma özgü bir duyunun varlığı gerekliyse, duyumun gerçekleşmesi için de yine aynı şekilde o duyuma özgü bir duyulur (nesne) gerekir.

Aristoteles'in *Peri Psûkhe*sinden bu yana bütün Psikoloji (İlm'un-Nefs) metinlerinde *duyu-duyulur-duyum* (hâss-mahsüs-hiss) bahsi hep bu ilkeye irca edilegelmiştir. *Görme* duyumu için gerekli olan duyu'nun *göz* olduğu malum. Peki, ya görme duyumunun kendine özgü ilk nesnesi (duyulur'u) nedir? Başka bir deyişle, göz ilk olarak *ne*yi görür?

Bu sorunun cevabını, İbn Rüşd'ün *Peri Psûkheye* yazdığı Orta-Şerh'ten aynen aktarıyorum:

el-Merî hüve'l-levn bi'l-hakikati. (The truly visible is color.)

Yani görme duyusuna özgü ilk duyulur nesne renktir; ve göz, hakikati itibariyle önce rengi görür.

Peki göz, ışık olmadan rengi görebilir mi?

Aristocu Fizik bu soruya kolayca hayır cevabını veremiyor, ve ışık olmadan da görülebilir nesnelerin varlığını öne sürüyor. (Verilen bir örnek de ateşin karanlıkta görülebilir olmasıdır.)

Tanımlarında anlaşmadıkça, *ışık ve renk* üzerine hakkını vermek suretiyle nasıl tartışabiliriz? Tartışamayız. O halde tam da yeri gelmişken bir iki asır daha beriye gelip bu tartışmayı Osmanlı dönemi metinlerine niçin taşımayalım?

Örnek metin olarak Seyyid Şerif Cürcani'nin *Şerh-i Mevakıf*ından yararlanmayı teklif ediyorum.

Kelâmcıların ilk tavrı olumsuzdur:

Bil ki ışık da, renk de, zuhurları sebebiyle, tanımlanamaz; zira duyumun konusu olan ancak ışığın ve rengin cüziyâtıdır, (kendisi değil!)

Olsun, ışığın haddini (hakikatini) bilemesek de, bu, resmini de mi bilemeyeceğimiz anlamına geliyor?

Hayır, elimizde ışığın iki tanımı var:

Işık, şeffaf olması bakımından şeffaf'ın kemal-i evvelidir.

Tanımda "şeffaf olması bakımından" kaydına itibar edilmiştir. Çünkü ışık, şeffaf'ın cismiyetinde veya başka bir şeyde kemali olmayıp bilakis şeffaflığında kemalidir. "Kemal-i evvel"den kastedilense, arazî kemal değil, zatî kemaldir.

Işık, görülmesi başka bir şeyin görülmesine dayanmayan bir niteliktir.

Rengin tam da aksine. Çünkü renk, ışık aracılığıyla aydınlanmadan görülemez.

Kudema, bu tartışmalar sırasında şu iki soruya da cevap aramışlar:

Önce *ışık* mı, *renk* mi görülür?

Bir nesnenin önce *renkleri* mi, *çizgileri* mi farkedilir? Mesela içi mavi bir daire gördüğümüzde, önce idrak ettiğimiz cihet hangisidir? O nesnenin maviliği mi, yoksa daireliği mi?

Bu ve benzeri sorular, en az cevapları kadar eski, biliyorum. Üstelik, bu hurde malumat, görme'yi öğrenmek isteyenlerden çok, görme'nin bilgisini, hatta bu görmenin tarihini kavramayı arzu edenleri ilgilendiriyor, bu durumun da farkındayım. Ne var ki görmenin kendisini görmenin tarihinden ayırdetmek pek o kadar kolay değil. Görüşümüz, tarihselliğimiz tarafından kayıtlanıyor her defasında.

Ne ilginç değil mi, Aristoteles Fiziği hakkında öğrencilerinin beş yıl içinde doğru dürüst bir şey öğrenemediklerinden yakınan Heidegger, bilmiyorlar, *görme*nin ne anlama geldiğini kesinlikle bilmiyorlar, diye haykırmaktan kendini alamaz.

Was sehen heißt, wissen sie gar nicht; sie argumentieren, sie stecken so in den Wissenschaften, daß ihnen die freie Luft des Denkens unvertraut ist.

Hiç kuşkusuz, gözü kapamanın ödenmesi zorunlu bir bedeli vardır: *Bilim'in ufku sınırlayıcı o dar alanına mahkûm olup Düşünme'nin özgür havasını solumaktan mahrum kalmak.*

Alman filozof haklı, *görme*nin ne anlama geldiğini hiç bilmiyoruz. Eşyaya bizden öncekilerin *baktığı* gibi bakmadığımız da kesin. Onların varlığa/eşyaya nasıl *baktıkları*, ancak bugün bizim eşyaya nasıl baktığımız değerliyse değerli, değilse değil. Oysa *görmeyi* bilmiyoruz. *Bakmayı* da. Eşyayı gözlerimizle nasıl kavradığımızın, kavrayabileceğimizin, onları nasıl değiştirdiğimizin, değiştirebileceğimizin de farkında değiliz.

Bu nedenle tarih, nazarımızda hurde malumattan ibaret. Bakılması yasak hurafelerden.

Söyle ey talib, bilmek istemediğin şeyi öğrenebilir misin?

Bilmediğini bilmediğin şeyi.

Kendini.

Gerek klasik, gerekse modern resim ve heykel sanatlarının bizim kültürümüzde kendisine tutunulabilecek bir kökü/kökeni bulunmuyor.

Niçin?

Çoktanrıcılığa ve putatapıcılığa şiddetle muhalif bir dinin ve tabiatıyla o dinin terbiyesiyle yetişmiş toplumların hassasiyetleri açısından, görünür (somut) olana düşkünlük, bir tür tapınma zaafı hiçbir surette hoş görülemeyeceği için.

Yani?

Yani görünür olanlar, yani cisimler, yani yaratılmış olanların kendisi zamanla birer tapınma nesnesi haline geldikleri, gelebilecekleri için.

Sanırım böylesi açıklamalar, hiç değilse bugün, birçok kimseye ikna edici görünmeyecektir. Savunmaları çoğu zaman *yetersiz* ve hatta bazen *seviyesiz* bile olsa bu kimselerin gerçekte niçin ikna ol(a)madıklarını anlamak pek güç olmasa gerek, üstelik bir de günümüz ilahiyatçılarının, müslüman evinde dahi mesela bir tablonun, bir portrenin, bir heykelciğin, hatta bir biblonun bulunmasını *haram* (dinen yasak) görmeye/göstermeye hiçbir mecalleri kalmamışken.

Mecalsiz zekâların, çaresizliklerinden, hem de daha ilk adımda, mevcut durumu haklılaştırmaya yönelmelerini, en azından soylu bir

düşünme'nin mahsulü olarak görmemekte mazur olduğumuz gibi, düşünme'yi, kendi toprağını şevkle kazması için yüreklendirmeye de mecburuz.

Mazuruz, zira bu toprakların çocukları bu toprağın hakkını veremiyorlar. Onların herşeyden evvel durmaya, durup durup düşünmeye, düşünüp durmaya ihtiyaçları var.

Mazeretimiz kısaca bu!

Mecburuz, zira sığlığın ve yüzeyselliğin bir diğer adı da *genişlik*, yani sadece en, ve bir de boy. Oysa gerçekte düşünme derinlikte nefes alıp verir, öyle ki derinliğe su gibi, hava gibi ihtiyaç duyar. Bu topraklarda, genişleye genişleye, yayıla yayıla nefes alıp veremez hale geldiğinden, düşünme, boğulmamak için kendi toprağını, hem de acilen, derinliğine kazmak zorunda. Evet, derine, üstelik her adımda daha da derine.

Bizi icbar eden mecburiyet başkası değil, öncelikle bu!

Yeterince durduysak, şimdi hep birlikte düşünmenin hakkını vermeye başlayabiliriz o halde.

Görünür olana düşkünlük, gücünü görme yetisinin abartılı kullanımından aldığı ve *görmeye*, hatta *dokunmaya* nisbetle *işitme*nin verileri daha az kesin sayıldığı için, insanoğlu, her daim görmeyi işitmeye tercih eder; işitmenin dolayımıyla yetinmez de nesnesiyle *yüz yüze* gelmek, yani onu daha çok gözleriyle görmek, mümkünse elleriyle de tutmak ister.

Böylesi temasların sağladığı yakınlıkla avunan nefisler, baş-gözleriyle görmeye yatkınlık kesbederken, henüz faaliyete bile geçirememiş oldukları *akıl* ve *hayal* yetilerinin (kalp gözlerinin) için için köreldiğinin farkına varmazlar bile. Sözgelimi masal dinleyenler veya okuyanlar, dinler veya okurken aynı zamanda hayal edebilirler. Peki ya, gözlerini bilgisayar oyunlarıyla meşgul edenler ne yaparlar?

Hiç!

Keza işitme yetiniz faaliyette iken, mesela radyodan bir şarkı dinlerken aynı zamanda hayal yetinizi de kullanabilirsiniz; peki ama görme yetiniz faaliyette iken? Mesela televizyonda bir film izlerken?

Asla!

Bizim insanımızın işitme yetisi, görme yetisinden daha çok gelişmiştir. Bizler dinlerken dinleniriz; hayal ederiz çünkü.

Geleneksel sanatlarımızın tamamı, görsel olanları dahi, açık açık gösteren, teşhir eden değil, bilakis ima eden, sezdiren, hayal ettiren sanatlardı; sanat esasen gölge sanatı, yani gölgenin ve gölgesi aracılığıyla hayal edilenin sanatı olduğu için. Özü gereği hakikat, ehli tarafından farkedilmeyi görülmeye yeğ tuttuğu için. *Sanatımsı*, uzattığı parmağın görülmesini isterken, bizatihi *sanat,* parmağını uzattığı yerin görülmesini, hem de asaleten, tercih ettiği için.

İşitmeyi, dinlemeyi, dinlenmeyi, dinlerken ve dinlenirken hayal etmeyi unutmanın gönlümüzde açtığı yarelerin acısıyla ancak bu konuyu tartışabiliriz. Sırf bir söz kültürü'nün sonuna geldiğimiz için. Sözlü bir kültür sözsüz kalıp susuverdiği için.

İnsanımız susuverdiği halde söze kulak vermeyi unutup kendini kendi hayallerinden mahrum ettiği için.

gözleri kapalı bilinç

Görmek için tek kişi yeter, dinlemek içinse en az iki kişi gerekir. Görmek yalnızlaştırır, dinlemekse, tam aksine, çoğaltır. Bu yüzden karşılıklı konmayı sever bizim insanımız. Konuşmayı.

Meditasyon sırasında ilk olarak ne yapılır? Gözler kapanır. Düşünmek ve/veya hayal etmek için.

Bu toprakların şairleri bile İstanbul gibi bir dilberi ancak *gözleri kapalı* dinlerler. Dinlemek için, düşünmek için, hayal etmek için hep gözlerini kapamıştır müslüman bilinci. Eşyayı gözleriyle değil, kulaklarıyla kavramaya çalışmıştır. Yüzünü ekşitip bak bak deniz veya bak bak ağaç n'olmuş yani, deyû çevresiyle göz temasına girmekten kaçınmıştır.

Tarih boyunca, bu dindar bilinç, nesnelerin, bilhassa canlıların tersim ve tasvirinden hep rahatsızlık duymuştur. Nesnelere görsel olarak *süreklilik* ve *kalıcılık* kazandırılmasından hoşlanmamıştır. Eşyada kalıcılık ve süreklilik vehmetmekte hep bir *putataparlık* zaafı sezmiştir. Gösterenin gösterilenin yerine geçmesinden çekinmiştir.

Bu bilinç yapısı resimlerin ve heykellerin mevcudiyetini *ideolojik* bir tehdit olarak algılamış, çokluğun gösteriminin birlemeyi (tevhidi) zorlaştıracağı, birliğe (vahdete), birlik düşüncesine zarar vereceği ve ister istemez çokluğun haklılaştırılmasına yol açabileceği kaygısını taşımıştır.

Çokluğu niçin çoğaltmalıydı?

Birliğe hürmet adına görsellik aracılığıyla eşyanın çoğaltılmasına izin verilmedi. Eşyanın görsel olarak tersim ve tasvirinden kaçınıldı.

Dindar bilincin tarihi ne zaman ve nasıl yazılır bilemiyorum ama bu bilinci kendi tarihselliği içinde takib ve tesbit edecek bir kavrayış denemesine ihtiyacımız olduğu kesin.

Şairler aleyhinde Kur'an'da bir sûre bile yer aldığı halde, dindarlık ne yapıp edip kendisini bir ifade aracı olarak şiire kapamaktan kaçınmıştır. Kur'an'ın, kendisinin bir *şiir*, Hz. Peygamber'inse bir *şair* olduğu şeklindeki suçlamaları şiddetle reddetmesine karşın, bu negatif tutumun şiirin kendisine yönelmesine asla izin verilmemiştir. Cinler gibi şairlerin de müslümanı, kâfiri olacağına inanılmıştır.

Müzik ve dans yasağı için de benzer şeyler söylenebilir. Bütünüyle bir yasaktan yana yer almamıştır dindar bilinç. Kısıtlamalar olsa da, sınırlı alanlara iteklense de, geneli itibariyle biraz perhizkâr yaklaşılsa da musikinin ve hatta raksın bütünüyle İslâm toplumunun dışına itildiği bir zaman dilimi hiç olmamıştır. En azından tartışmalı konulardır bunlar. (Dindar bilincin şekillenmesinde sûfîlerin tutumu pek tabii ki büyük bir rol oynamıştır. Aksi takdirde çatık kaşlı ulemanın elinde bu bilincin tarihi çok farklı yazılmak durumunda kalırdı.)

Unutmamak gerekir ki *şiir* gibi, *musikî* de muhatablarının kulaklarına hitab ederler ve muhatabları tarafından kulak aracılığıyla kavranılmayı beklerler.

Peki ya göz?

Malum, *gözükmek* sözcüğü göz'den türetilir, *görünmek* ise görmek'ten. Türkçe'nin duyarlılığı ilkini gereksiz bir somutluk nedeniyle rafa kaldırıyor artık, yerine görünme'yi koyuyor, yani görme edimini doğrudan bir organa değil, zihnin bir işlemine (bilince) doğru yükseltiyor. Bir nesnenin veya olgunun nasıl *gözüktüğü* değil, modernliğin etkileriyle bundan böyle nasıl *göründüğü* önem kazanıyor. Soyutlama yeteneğinin artması bilincin kavrama gücünün artması demektir. Köyün değil, şehrin armağını. Naturel olanın değil, kültürel olanın. Doğallıktan çok toplumsallığın.

Oysa asırlarca görselliği genellikle *hat* sanatına tahsis eden ve kısmen minyatüre geçiş izni verip ebruyla, tezhible yetinen bilinç yapısı, nedense resim ve heykel karşısında muhkem bir red tavrı oluşturabilmiştir.

Bugüne gelindikde, resim ve suret, tersim ve tasvir konusunda dindar bilinç sadece lakayttır. Meseleyi tartışmamış, yorumlarını değiştirmeyi ise hiç düşünmemiştir. Sadece çağdaş durumu hiç sesini çıkarmadan kabullenmekte, görsellik çağını bir oldu bitti halinde içselleştirmekle meşgul olmaktadır.

Artık teorik haklılaştırma denemelerine ihtiyaç duymayacak denli acilcidir çağdaş dindarın bilinci. Acilci, yani pragmatist. Sekülarize olup dini dünyadan ayırdığı için, mesela sadece Son Peygamber'in resmedilmemesini yeterli bulabilmektedir. Tabii ki o da bir süreliğine.

Hz. İbrahim'i aksakallı bir ihtiyar olarak resmedebilirsin ama Efendimizi asla!

Sebep?

Sebebi psikolojik! İtikadî veya fıkhî bir gerekçeyle değil, ancak psikolojik mazeretler sebebiyle.

Görsellik deneyimi arttıkça, dindar bilinç kendine özgü hassasiyetlerini yitirecek ve bu bedel karşılığında eşyayı/dünyayı gözleriyle kavramayı da öğrenecektir. Ne yazık ki böyle olacaktır. Lakin hesaplaşmadan ve bu değişimin bilançosunu çıkarmadan.

Vuruşa vuruşa geri çekilmek devri kapandı. Şimdi devir, hiç vuruşmadan, çatışmadan ilerleme devri! Ne gazileri, ne şehidleri var bu savaşın, ne de herhangi bir tehlikeyi savmayı hedeflemiş muharibleri.

Meydanda muharib gören varsa, lütfen çekinmesin söylesin! Belki *göremem* ama muhakkak *duyarım*.

Geleneksel kültürümüzde resim ve heykel sanatlarının yokluğunun basitçe bir *dinî yasak*tan kaynaklanmış olmayıp aksine bu konuda bilinçli bir tercihin rol oynadığı, hiç değilse ehlince, malumdur. Bu bilinçli tercihe asırlar boyunca kuşaktan kuşağa süregelen bir gönül terbiyesi eşlik ettiği içindir ki eserleriyle zihnen/fikren irtibat kuramasak bile tarihsel olarak varolmuş sadece bize özgü bir sanattan ve sanat anlayışından bugün kekeleyerek de olsa söz etmek imkânı bulabiliyoruz.

Görme yetisinin kötüye kullanımının günümüzde suret'in mana'ya galebe çalmasına yol açtığı çok açık! Ne gariptir ki bugün salt hayal etmek bile insanı yoran, hatta korkutan bir eylem haline gelmiş durumda. Öyle ki dış-duyularının sınırlarına indirgemedikçe eşya ile temas edemeyen modern insanın hayalhanesi neredeyse hiç ses vermiyor; *somut* deyince aklına masa, *soyut* deyince hava geliyor. Sebebi sorulduğundaysa masayı gördüğünü ve ona dokunduğunu söylüyor. Kendisine *büyük* denmeyegörsün, bu sefer hemen aklına ya fili, ya deveyi getiriyor; *hayal* sözcüğünü hayalet'le, o güzelim *hayaleti* ise beyaz çarşaflara bürünmüş ecinnilerle karıştırıyor. Ne yazık ki *manevi* sözcüğünün karşısına bir çırpıda *maddiyi* yerleştiriyor ve fakat manevi'nin *mana*dan türemiş olduğunu hatırına bile getirmeyip sözümona manevi değerleri sadece dinî ve ahlaki olanla eş tutuyor.

Dilerseniz, yakın çevrenizde küçük bir anket yapıp *manevi* sözcüğünün anlamını sorunuz. Tecrübeyle sabit, doğru cevabı alamayacaksınız. (Bu sözcüğün Batı dillerinde gerçek anlamıyla karşılığını bulana aşkolsun!)

Madde'den cismi anlayan yeni kuşaklara, *cism*in başka, *madde*nin daha başka olduğunu nasıl anlatabilirsiniz? Anlatamazsınız. Hal böyleyse, *maddi* ile *cismanî*yi hiç anlatamayacaksınız demektir. Figür'ün bizim dilimizdeki karşılığı *şekil*, form'un karşılığı ise *suret*tir. Dileyenler *biçim*le, *biçem*le uğraşadursunlar, ben bu arada, ehl-i irfanın dilinde suret'in *cisim* karşılığında kullanıldığını; *suret*in yerine ise *mânâ*nın geçtiğini hatırlatmakla yetineyim.

Görme'nin tasallutu altında gittikçe güçsüzleşen işitme/duyma/dinleme yetimizin bize kaybettirdiği bedelin (hayâlâtın) miktarına işaret etmek uğruna farklı bir alandan, sinema sanatından bir örnek vermekte yarar görüyorum. Dilerseniz, yönetmen Atıf Yılmaz'ın şu tesbitleri üzerinde biraz düşününüz:

> Senaryolarımı hep kendim yazıyordum. "Bir Şoförün Gizli Defteri"nde, biraz da Aka Gündüz'ün romanının çağrıştırdığı bir tekniği, ilk kez iç monoloğu kullandım. İç monologlardaki, şoförün oldukça hamasî sözlerinin seyirci tarafından alkışlandığını duyduğumda, ister istemez iç monolog, Türk sineması, Türk seyircisi üzerinde düşünmeye başladım. Sonuç, ortalama seyircimizin işitme duygusunun, görme (yani görerek algılama) duygusuna göre daha gelişmiş olduğu doğrultusundaydı. Kuşkusuz zaman içinde değişebilirliği olan bu saptamamın temelinde, masallar gibi, destanlar gibi, halk hikâyeleri, Karagöz ve seyirlik oyunlar gibi geleneksel sanatlarımızın tamamen söze dayalı olmaları, göze değil, kulağa hitab etmeleri yatıyordu. Sıradan ticarî filmlerimizin hareketli bir fotoroman izlenimi bırakmasının nedeni de herhalde bu alışkanlığımızdı. Doğru olan, belki bu özelliğimizi düşünmeden reddetmemek, bu ve buna benzer, Batı kültüründen farklı özelliklerimizden yararlanarak yeni taze bir senteze varabilmekti. ("Hayallerim, Aşkım ve Ben", s. 126, İstanbul, 1991)

Sentez'in gerçekleşebilmesi için önce bir tezin ve bir de anti-tezin olması gerekir. Ne yazık ki bugün ortada, tarafları bulunan böylesi bir karşıtlığa tanıklık bile edemiyoruz. Çünkü *işitme* yetimizle birlikte maneviyâtımız, maneviyâtımızla birlikteyse hayallerimiz *ber-taraf* olmuş durumda.

Görme'nin hakkını verebilmemiz içinse, önce dinleme'nin hakkını vermek gerek.

Dinleme'nin, dinlenme'nin kökeninde *tin* sözcüğünün yeraldığını sana haber veren oldu mu ey talib? *Tinlenmeli*, yani şöyle biraz durup nefeslenmelisin! Vaaz vermek yerine, biraz da konuşmaya ara verip tinlenmeyi öğrenmelisin!

Bu-ara-da boş durmayıp seyretmelisin!

Cemali.

Biblia Pauperum.

Yani yoksulların kitab-ı mukaddesi. Okumaktan mahrum olanların, ümmilerin, görmeye ihtiyacı olanların.

> *Harfler* okuma-yazma bilenler için neyse, *resimler* de okuma-yazma bilmeyenler için aynı şeydir.

VI. yüzyılda böyle söyler Papa Gregorius Magnus (540-604).

Yani İslâm'ın ortaya çıkışından önce. Böylelikle Kitab-ı Mukaddes kıssaları resm u tasvir edilmeye başlanır. Hıristiyanlık bilincini neredeyse tümüyle *görselleştirmek* mümkün hale gelir.

Niçin?

Okuyarak öğrenmekten mahrum olan halkın *bakarak* öğrenmesi için. Lakin *harfler* aracılığıyla değil, *resim* ve *tasvirler* aracılığıyla. İkonalar yardımıyla.

Anlamak için değil sadece, *ibadet* etmek için de.

Batılı bilincin görselliğe yatkınlığının temelinde, Greko-Romen tecrübesinin yanısıra, plastik sanatları ve sanatçıları asırlarca himaye eden Kilise'nin etkisi ve katkısı da inkâr olunamaz.

Batı kültürü, özü itibariyle görseldir. Eşyayı doğrudan gözle kavramaya hem yatkındır, hem de alışkındır.

Batı Hıristiyanlığı en nihayet Greko-Roman geleneğin takipçisidir. İster istemez Arileşmiştir. Mirasçısı olduğu uygarlıkla belki *ideolojik* olarak çatışmış ama sonunda onu *kültürel* olarak içselleştirmiştir. Sarı saçlı, mavi gözlü bir İsa artık herkesin gözü önündedir. Yanında. Evinde.

Peki Doğu'nun, bilhassa müslüman ve yahudi tecrübesinin gözle ve görsellikle ilişkisi nedir?

Sami bilincinin hafızasında *görsellik*, herşeyden önce *dolayımsızlık* demektir. Dolayımsızlık, yani eşyayla/dünyayla doğrudan doğruya temas! Avuçlamak!

Gerek yahudi, gerekse müslüman bilinci görsellikte hep bir *teşhir* yönü görmüş, bu yüzden de hakikati bilme ve anlama sürecinde *dolayımı* tercih etmiştir. Kulağı yani. İşitselliği. *Görerek* bilmek yerine, *duyarak* bilmeyi.

Hakikat ile talibi arasında her zaman belirli bir mesafenin bulunmasını arzu etmiş ve görmekte/görsellikte hep bir *avuçlama* hevesi sezdiğinden, görmenin dolayımsızlığına karşı, işitmenin dolayımını tercih etmiştir.

Avuçlamayacaksın ve fakat dokunabilirsin. Sadece değebilirsin.

İslâm medeniyeti, bu yüzden, *görme* merkezli değil, *işitme* merkezlidir; üstelik birçok alim kitaplarında uzun uzun görmenin işitmeden daha üstün olduğunu belirtmiş olmalarına rağmen. Sözgelimi İbn Kuteybe (öl. 889) daha IX. yüzyılda görme'nin işitmeden üstün olduğunu savunmuş ve kendince deliller öne sürmüştür. Keza XI. yüzyılda yine bir başka alim, Abdulkahir Bağdadi (öl. 1037), ilginç biçimde Kelamcıların görmeyi işitmeden üstün tuttuklarını, buna mukabil Felsefecilerin ise işitmenin görmeden üstün olduğu görüşünü savunduklarına değinmiştir. XII-XIII. yüzyıllarda da bu tartışmanın bütün hızıyla sürdüğü eldeki metinlerden anlaşılmaktadır, hem de Kur'an tefsirlerinde. Nitekim Fahreddin Razi (öl. 1209) işitmenin mi, görmenin mi üstün olduğu tartışmalarına ilişkin olarak ünlü tefsiri *Mefatih'ul-Gayb*da tarafların delillerini ayrıntılarıyla kaydetmekten kaçınmamıştır.

Hal böyleyken, özelde İslam, genelde Doğu söze sadakatinden asla vazgeçmemiş, kurulan yeni şehirlerin hiçbiri bozkırlardan ve çöllerden akıp duran yüzbinlerin şiire ve müziğe olan düşkünlüğünü değiştirmeyi başaramamıştır.


Dauid
Oseas

Mevsimlere göre biteviye yer değiştiren zaman-merkezli topluluklarda şiir ve müziğin, bulundukları yerden kıpırdamayan mekan-merkezli (yerleşik) toplumlarda ise plastik sanatların gelişmesi kaçınılmazdı. Kulağın kavrayışı için topluluk olmak yeterliyken, gözün kavrayışı için bu toplulukların muhtem bir topluma da dönüşmesi gerekiyordu.

Bugün kültürümüzde plastik sanatların kavranışında hâlâ bir sorun varsa, bunun temel nedeni, Doğulu toplumların hâlâ görsellikten ziyade işitselliğe yatkınlıklarını muhafaza ediyor olmalarıdır. İslâm, sadece zaten varolagelen bu duyarlılığa yeni biçimler kazandırmıştır. Lakin esas olan hep Kelâm'dı, Kelâmullah! *Söz* yani. Dil. Kelime.

René Guénon meselenin özüne dokunan nadir düşünürlerdendir:

> *Mais il y a ceci de remarquable, que parmi les facultés sensibles, la vue a un rapport direct avec l'espace, et l'ouïe avec le temps: les éléments du symbole visuel s'expriment en simultanéité, ceux du symbole sonore en succession.* (Fakat burada şunu belirtmek gerekir ki gözün görmesinin mekânla, kulağın işitmesinin ise zamanla doğrudan bir bağlantısı vardır. Şöyle ki: Görsel sembolün öğeleri *aynı zamanda* ifade edilirken, sesli sembolün öğeleri *art arda* ifade edilir.)

Guénon'dan hareketle analizin alanını biraz genişletmek ve özü kavramak için bir adım daha atmak yeterlidir sanırım:

> *Ainsi, les sédentaires créent les arts plastiques (architecture, sculpture, peinture), c'est-à-dire les arts des formes qui se déploient dans l'espace; les nomades créent les arts phonétiques (musique, poésie), c'est-à-dire les arts des formes qui se déroulent dans le temps.* (Böylece yerleşik toplumlar plastik sanatları (mimarlık, heykeltraşlık, resim), yani mekân içinde açılan şekillerin sanatlarını doğurmuşlardır; göçebeler ise, sesle ilgili (fonetik) sanatları (müzik ve şiir), yani zaman içinde akıp giden şekillerin sanatlarını doğurmuşlardır.)

Müslüman bilinci duygu ve düşüncelerini, *şekiller* aracılığıyla değil, sırf bu nedenle *kelimeler* aracılığıyla ifade etti asırlar boyunca. Tezhib ve minyatürü usulca bir kenara bırakırsak, görselliği en çok harflerin tersim ve tasviriyle sınırladı. Hat sanatıyla. Kaligrafiyle. Duygu ve düşüncelerini *dile* getirdi, ve fakat *göze* getirmekten kaçındı.

Müslüman bilincinin şiir yeteneği tartışılabilir mi? Doğulu bilincin şiiriyeti? Asla! Kibir iması olmadan söylenirse, şiirin yurdu, doğu topraklarıdır. Bütünüyle Şark!

Manzum ve mevzun (ölçülü) düşünmeyi dünyaya öğreten bir medeniyetin çocuklarıyız. Şiirle düşünürüz. Düşünceyi duyguların üstüne yerleştirmeyi bildiğimiz gibi, duygularımızı da düşüncelerimize taşıtabiliriz.

Dil düşkünüdür Şark zekâsı. Dolayımı sever, sırrı, gizemi, örtük olanı. Teşhir etmek Şark'ın eşyayı kavrama tarzına yabancıdır. Kadınları bile *soyarak* değil, *örterek* yüceltiriz. Dolayıma başvurmaktan hoşlanırız. Saklamaktan. Muammadan.

Tanrımızı bile görmeyi değil, ona yaklaşmayı önemseriz. Avuçlamayı değil, sadece değmeyi. Dokunmayı. En çok, göz ucuyla bakmayı. Şehla-nigâhı.

Aslında *geçmiş zaman* kipiyle yazmalıydım tesbitlerimi. Yazmadım. Çünkü hâlâ büyük ölçüde aynı bilincin taşıyıcıları olduğumuza inanıyorum. Ne Tanzimat, ne Meşrutiyet, ne de Cumhuriyet devri bu bilinç yapısını değiştirebildi. Değiştiremezdi de zaten.

Dinci veya dinsiz, bu ülkenin bütün haylaz çocukları *şiiriyet* ehlidir! Görselliğe değil, işitselliğe yatkın bir tabiatları vardır. Gizeme, sırra, esrara. Sanatçısı pek yoktur bu yüzden, ama şairi vardır. Edebiyatçısı. Hikâyecisi. Kıssacısı.

Sanat (Art/Kunst) ve *Edebiyat* (Literatur) ayrımını yaparken bile hep elleri, dilleri dolaşır bizimkilerin, aradaki farkı kavramakta beceriksiz davranırlar; *sanatçı* (artist) diye tanıttıklarının en nihayet ya şair, ya hikâyeci veya romancı olduklarını unuturlar.

Peki sinema sanatı? Türk Sineması? Bir anlamı var mı bilmiyorum ama mesela Müslüman Sineması? Sözgelimi *Çağrı* filmi, dindar bilincin değil, gerçekte Greko-Roman tecrübesinin çocuğu olan Batılı modern bilincin ürünüdür. Olması gereken de buydu zaten. (*Çağrı* teknik bakımdan daha Batılı, daha modern olduğu için başarılıdır; dinen daha hassas olduğu için değil!)

İslâm dünyası plastik sanatlar konusunda on üç-on dört asırlık bir gecikmeyle de olsa henüz irtibat kurmuşken başka ne yapılacaktı yani?



Müslüman bilincin daha uzun bir süre gözle ve görsellikle ilişkilerinde sorun yaşaması kaçınılmazdır. Görmeyi ve göstermeyi öğrenmek zaman alır. Asırlık alışkanlıklardan sıyrılmak ve/veya yerleşmiş hassalarla hesaplaşıp onları eğitmek pek o kadar kolay değildir. Çölün ve bozkırın bilince kazıdığı alışkanlıklarından.

Sinema, edebiyat ile sanatı en yüksek düzeyde birleştirebildiği ölçüde bir *sanat* haline gelebildi. Yani *görsellik* ile *işitselliği*. Bu yüzden gerçek anlamıyla en modern sanattır sinema.

Biraz durup düşünmeli, Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri niçin Batı'da takdir görüyor da Türkiye'de sıkıcı bulunuyor? O filmler görsellik kalitesiyle Batılı bilinci ne kadar etkiliyorsa, halkımızı da (ne yazık ki) o denli sıkıyor ve bayıyor. Ceylan'ın filmlerinde edebiyatın/hikâyenin/anlatının kokusu bile yok ama saf görsellik var. Diyalogları ne kadar berbat ise, görüntüleri de o denli etkileyici! Ceylan, muradını gözüyle anlatıyor, diliyle değil. Bu nedenle kulağa değil, öncelikle göze hitab ediyor. Batılı bilinç de o ödülleri Ceylan'ın *hikâyesine* değil, *sanatına* veriyor. Görsellikteki maharetine. Kamerasının gücüne. Kadrajının yetkinliğine.

Keza Cem Yılmaz, filmlerinde kendince görsel harikalar yaratmaya çalışıyor, yapımcıları da kesenin ağzını açtıkça açıyorlar. Komedyen, maksat sanat olsun abiler, diyor. Bu çabalar karşısında halk ne diyor? Görsel tekniklere karnımız tok, biz hikâye isteriz, gülmek isteriz, diyerek o görsellik numaralarını umursamıyor bile. Halkın gözünü çok meşgul edersen, anlattığın hikâyeye pek kulak ver(e)mez. Oysa stand-up'lar öyle mi? Yeter ki konuş! Herkes dikkatle dinler seni! Dinler ve güler. Gösterme, dikkati dağıtma, sadece anlat!

Recep İvedik filmleri neden gişe rekorları kırıyor sanıyorsunuz? Göstermiyor, sadece anlatıyor. Tuluat yapıyor ve saçmalıyor. Halk da dinliyor. Hepsi o kadar!

Pek hatırlayan çıkar mı bilmem, İran İslâm Devrimi'nden kısa bir sonra ülkemizde bir *Kur'an-ı Musavver* meselesi başgöstermişti. 80'li yılların başında.

Resimli Kur'an olur mu olmaz mı tartışması! O zaman, zinhar haramdır denilerek büyük bir yaygara koparılmıştı. Peki şimdi, otuz yıl sonra?

Kur'an-ı Musavver olur mu? Mesela bir *Resimli Meâl*? Caiz midir? *Biblia Pauperuma* cevaz var mı bizim topraklarımızda?

Dindar bilincin bu sorulara yanıt vermekten kaçınmayacağını, ciddiyetle bir karşılık vereceğini sanıyorsanız, aldanıyorsunuz demektir.

Susacaktır. Çünkü kendisinden yanıtı istenen soruları bile anlamakta güçlük çekecektir. İnsanlar gibi toplumlar da kendi zaafları üzerine konuşmadan onlardan kurtulmak isterler. Kendileriyle yüzleşmeden. Kusurları, başkalarınca dile getirilmeksizin kendiliğinden yok olsun isterler. Mümkünse yardım almadan.

Oysa bu soru(n)lara hakettikleri önem verilebilseydi, belki de ilk defa kendimiz hakkında kendimiz konuşmaya başlayabilirdik. Yüzleşebilseydik, ilk defa kendimizle kendi isteğimizle yüzleşmiş olacaktık.

Batılı bilinç ile Doğulu bilinç arasındaki ayrımın en keskin tarafını pekala biz kendimiz görebiliriz.

Kelime ve hayalin soyutluğundan şekil ve suretin somutluğuna. Dinlemek yerine artık görmek, en azından görerek dinlemek!

Dindar bilinç resmin ve heykelin olduğu mekânda namaz kılabilir mi? Putperestlik korkusu hissetmeksizin bir heykeli temaşa edebilir mi? (Soruları arttırmaya gerek var mı, tartışmanın başlangıcı için bu kadarı yetmeli.)

Ne dersin ey talib, inanmanın maliyetini üstlenmeye hazır mısın?

Hazırım diyorsan, çaren yok, *dinlemek* kadar *görmeyi* de öğrenmeye mecbursun!

Kendine kendi aynanda bakmaya mahkûmsun!

Kırmadan önce kalemimi, kulak ver sözüme ey talib, bu mahkemede sen hem hâkim hem mahkûmsun!

7 Aralık 2010 - Taksim

● *Rönesans* kavramsallaştırması XIX. yüzyılın ikinci yarısında neşredilen iki kitapla birlikte yaygınlaşmıştır:

1. Jules Michelet, *La Renaissance* (1855)

2. Jacob Burckhartd, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860)

● Bizim bu derste, kuramını Panofsky'nin kuramıyla karşılaştıracağımız kişi, Heinrich Wölfflin (1864-1945), sanat tarihini bağımsız bir bilim haline getirmeye çalışan ilk nesil kuramcılardan olup Jakob Burckardt'ın talebesidir.

● XIX. yüzyılda düşünmek demek, biraz da Hegel'in gölgesinde düşünmek demektir. Hegel'in gölgesinde düşünmek ise, *sistemli* düşünmek, yani bir sistem dâhilinde düşünmek demektir. O devrin düşünürlerinde dünyayı bir bütün içinde, bir kesinlik içinde kavramak, bu kavrayışı ise tutarlı bir sisteme kavuşturmak arzusu baskındı.

Elde edilmesi gereken, *Mutlak* (Absolute) idi. Unutmamalı, bir yanda güçlü Prusya monarşisi, diğer yanda Hegel idealizmi. Wölfflin işte bu geleneğin çocuğudur.

● Şayet bir bilgi kümesi *bilim* haline getirilecekse, önce o kümenin *nesnel* koşulları temin edilmelidir. Nesnelliği/kesinliği ne temin eder?

Biçimsel ilkeler. Değişmez, sabit kurallar. Relatif ve subjektif olandan kaçmak, absolut ve objektif ölçüler bulmak, işte XIX. yüzyılın en büyük sevdası. Wölfflin'in açıklama modelinde biçimciliğin ağır basması bundandır. Bugünkü anlamıyla özün de, içeriğin de hiçbir değeri yoktur, önemli olan *biçim*dir, yani biçimsel (formel) ilkeler.

● Wölfflin'i kendisiyle karşılaştıracağımız diğer kuramcı Erwin Panofsky (1892- 1968) XX. yüzyıla damgasını vuranlardan. Belki de en belirleyicisi. *İkonografi ve İkonoloji* yazısının tarihi 1936 olmakla birlikte Wölfflin'e yönelik ilk eleştiri yazısının tarihi 1915.

● Panofsky'nin düşüncelerini geliştirdiği çağ, mutlak'ın peşine düşemeyeceği kadar değişkendir. İki dünya savaşı arasıdır. 1905'te Einstein'ın görelilik teorisi ilan edilmiş, Newton fiziğinin yerini çoktan Kuantum Fiziği almıştır. (Bilimin yönünü tayin eden üç büyük teori: Einstein'ın *görelilik* ilkesi, Heisenberg'in *belirsizlik* ilkesi, Gödel'in *tamamlanmamışlık* ilkesi.)

● Wölfflin XVI. yüzyılı *klasik*, XVII. yüzyılı ise *barok* dönem olarak tanımlar.

● Leonardo (öl.1519), Rafaello (öl.1520), Holbein (öl.1524), Dürer (öl.1528), Cranach (öl.1553) Michelangelo (öl.1564), Tiziano (öl.1576) gibi XVI. yüzyıl ressamları içerisinde *Klasik* sanatı karakterize eden örnekleri Wölfflin bilhassa Leonardo, Rafael, Dürer, Tiziano'nun tablolarından verir.

● Bu arada hemen XVII. yüzyıl ressamlarını da hatırlayalım: Tintoretto (öl.1594), Caravaggio (öl.1610), El Greco (öl.1614), Rubens (öl.1640), Velasquez (öl.1660), Rembrandt (öl.1699).

Barok'un ustaları ise Tintoretto, El Greco, Velasquez, Rubens ve Rembrandt.

● Wölfflin'e göre aslında her asrın klasik ve barok dönemleri vardır. Empresyonizm XIX. yüzyılın barokudur. David'lerin, Ingres'lerin XIX. yüzyıl başındaki neo-klasik tutumlarına karşı, burada *empresyonizm* hatırlanabilir mesela.

Gerçekten de empresyonizm bir tür Barok tepkidir.

Baudelaire'in ayırımıyla, *coloristler* (renkçiler) *desenistlere* (çizgicilere) karşı çıkmak zorunda kalmışlardır.

● XX. yüzyılın sonunda, tesadüfe bakınız ki bambaşka nedenlere bağlı olarak yine tekrar *çizgicilik* önem kazanmıştır. (Cezanne'ı takiben Kübistler.)

● Wölfflin'e göre, klasik sanatı karakterize eden beş temel ilke şunlardır:

1. *Linear* (çizgisellik)
2. *Fläche* (yüzeysellik)
3. *Geschollesene Form* (kapalı/tektonik biçim)
4. *Vielheit* (çoklukta birlik)
5. *Clarheit* (açıklık)



● Buna mukabil Barok sanatı karakterize eden ilkeler ise şunlardır:

1. *Malerisch* (gölgesellik) [*Pitoresk'in* Almanca'daki karşılığı]
2. *Tiefe* (derinlik)
3. *Offene Form* (açık/atektonik biçim)
4. *Einheit* (birlikte birlik)
5. *Unclarheit* (kapalılık)

(Bu ilkeler 100'ü aşkın tablo sunumuyla dersler boyunca açıklandı.)



● Wölfflin'in Klasik-Barok ayrımı karakteristikler üzerinden yapılan bir ayrımdır. Oysa Klasik sonrası Michelangelo'yla uç veren maniyerizmi "Erken Barok" olarak adlandıran, keza Rokoko'yu da "Barok'un son evresi" olarak gören sanat tarihçileri de vardır.

● *Maniyerizm* için "bir üslûb değil, o bir hava, bir ruhtur" da denir. Başka bir deyişle, maniyerizm *biçim* (form) de değildir, *biçem* (style) de.

● Michelangelo'nun klasik formları darmadağın eden adam olması dikkatten kaçmamalı!

● Wölfflin de hem coğrafyanın, hem de sanatçının mizacının sanatına etkisini ihmal etmiştir, denilemez, sadece belirleyici görmemiştir. Niçin? İki dönemi birbirinden ayırmaya yarayacak en temel ilkeleri sıkı sıkıya tesbit etmek için.

Tasnif ve taksim gerçekte tanımlamanın bir biçimidir. Önemli olan, bir tablonun subjektif özelliklerini paranteze alıp bakan herkesin üzerinde ittifak edeceği objektif belirtileri sınıflamaktır.

Wölfflin biçimcidir. Ona göre esas olan formdur, biçimdir. İçerik değil. Başka bir deyişle öz, içerikte değil, biçimde aranıp bulunacak şeydir.

● Rönesans döneminde, Ortaçağın tam da aksine, Meryem *Meryem* olarak, Zeus *Zeus* olarak çizilir. Böylelikle bu dönemde biçim-içerik birleşir, yani formlar kendilerine özgü içeriklerini bulurlar. (Önceden Hıristiyanlık Grek ve Roma formlarına dinî içerik kazandırmıştı.)

● Wölfflin'in ilkeleri objektiflik iddiası taşıdığından sanat eserindeki subjektif unsurları dışarıda bırakmaya özen gösterir. Örneğin Caravaggio'nun veya Van Gogh'un kişisel öyküleri eserleriyle, üsluplarıyla doğrudan bağlantılıdır, ama bu Wölfflin'i birinci dereceden alakadar etmeyecektir.

* * *

● 1915'te Panofsky Wölfflin'in biçimciliğine itiraz etti. 1936'da doğrudan biçim kadar içeriğin de önemini savundu.

● *İçerik* nedir? Panofsky'ye göre, içerik, sanat eserinin ifşa ettiği ve fakat afişe etmediği şeydir (... *as that which a work betrays but does not parade*).

Wölfflin biçimciliği Hegel idealizmine yaslanıyordu. Daha tümdengelimciydi. Aksiyomları artarda sırala ve bütünü açıkla. Başka bir deyişle bütünü ilkelere göre yeniden inşa et.

● Panofsky Viyanalı bir yahudidir. II. Dünya Savaşı sırasında Amerika'ya göç etmiştir. Kendisini hümanist olarak tanımlar, ve sürekli hümanist metinlere atıf yapmaktan hoşlanırdı. Arkadaşlarına söylediği şu söz meşhurdur: "Gereksiz bilginin kıymetini bilin!"

● Marksist jargonda *biçim-içerik* ayrımı yaygın olarak kullanılır. Biçim, doğası gereği, olumsuzdur. Çünkü zihinseldir. (*İdealizm*)

Buna mukabil içerik daha maddi, daha somut, dış dünyayla irtibatı daha belirgindir. (*Realizm*)

● Biçim'in yaşama uzaklığı belirgindir. Duygulara.

● İkonoloji ve İkonografi

Önümüzde üçlü bir sistem var:

1. *Ön-İkonografi* (Tanımlama)
2. *İkonografi* (Çözümleme)
3. *İkonoloji* (Yorumlama)

Burada *grafi* ve *loji* eklerinin anlamına dikkat. Mesela *etnografi* ile *etnoloji*.

Grafi yazı demektir, şekli temsil eder. *Pornografi'nin grafi*si iyi bir örnektir. (Ya da: *geografia*)

Loji ise logos'tan gelir, tıpkı *logik* (mantık, akıl) gibi. Loji'nin grafi'ye nisbetle tasvirden çok tahlilî bir karakter ihtiva ettiği açıktır. Bu nedenle ilk iki aşama (ön-ikonografi ve ikonografi) *fenomenal*, son aşama (ikonoloji) ise *essential*dir.

Fenomenal olan *biçime*, essential olan ise *içerike* karşılık gelmektedir.

- **Biçim**
  - Ön-İkonografi
  - İkonografi
- **İçerik/Öz**
  - İkonoloji

Başka bir deyişle,

İkonografi = biçim (*fenomenal*)

İkonoloii = icerik (*essential*)



Ön-ikonografik tanımlamanın konusu ikiye ayrılır:

a) *Factual meaning* (olgusal anlam)

b) *Ekspressional meaning* (ifadesel)

● Bir olguya baktığımızda ışığı, rengi, hacmi algılarız. Hususi bir eğitim almanın gereği yoktur. Bireysel tecrübe yeterlidir. Sözgelimi gördüğümüz bir figürün erkek veya kadın olduğunu tanımlamamız factual (olgusal), o suretin güzel, sevimli, hırçın, cadaloz olduğunu hissetmemiz ise *expressional* (ifadesel) bir nitelik taşır.

● Olgusal ve ifadesel tanımlama için kişisel tecrübe yeterlidir. Hissedilen şey *expressional* olandır.

● Tablodaki çiçeğin gül, lale, menekşe, vs. ne olduğunu bilmek *factual*, ne hissettirdiğini bilmek *expressional*dir. Ya da şöyle: duyular = *factual*, duygular = *expressional*.

Pre-ikonografik tanımlama: *bilgiçge*.
İkonografik çözümleme: *bilgince*.
İkonolojik yorumlama: *bilgece*.

● İlk aşama olan ön-ikonografik tanımlamalardan sonra, ikonografik çözümleme gelir. *Conventional meaning*.

Yani *uzlaşımsal anlam*. İşte burası kişisel tecrübenin sona erdiği yerdir. Eğitimden geçmenin, tarihsel bilgiyi özümsemenin gerektiği yer.

● Bir tablo tasavvur ediniz:

Yüz hatları gerilmiş, çatık kaşlı bir kadın, elinde bir kılıç, önündeki tepside ise gövdesinden koparılmış bir insan kellesi.

Bu açıklamalar ön-ikonografik niteliktedir. Olgusal ve ifadesel.

Kimdir bu kadın?

Kılıca ve kelleye bakılırsa *Yudit*.

Tepsiye ve kelleye bakılırsa *Salome*.

Salome olamaz, çünkü Hz. Yahya'nın başını başkaları kestiği ve kendisine tepsi içinde sunulduğu için kılıcın resmedilmesine gerek yoktu.

Yudit olması da ilk bakışta şüpheli, çünkü Holofern'in başını bizzat kendi kılıcıyla kestiyse de onu bir tepsiye koymadı.

(Ayrıntılı araştırmalardan sonra bu tablonun Yudit'i betimlediği kesinleşiyor. Nasıl? Sanat tarihi bilgisiyle.)

● **1. Ön-İkonografi:**

Bir adam şapka çıkarıyor. (*Factual*)

İyi niyetli. Selam veriyor. (*Expressional*)

● **2. İkonografi:**

Şapka çıkarmak, Ortaçağ'da şövalyelerin geleneksel davranışının uzantısı. "Emniyettesin, benden sana bir zarar gelmez" anlamını taşır. (*Conventional*)

Bir Çinli böyle bir tabloyu görse, bu anlamı çıkaramaz. Kendi kültüründe karşılığı olmadığı için.

Şapka çıkarmanın kökenindeki anlamlar uzlaşımsal'dır. Eskilerin tabiriyle bir *muvazaa* mahsulüdür. Bu *muvazaa* (toplumsal uzlaşım/uylaşım) bilinemezse tablo yorumlanamaz.

Doğuştan bu bilgilere vâkıf olunamaz, bu yüzden sanat tarihi okumak, uylaşımsal anlamları öğrenmek gerekir, kişisel yetenek yetmez.

● Panofsky'ye göre nedir bunlar?

Sırasıyla: *imgeler, öyküler, allegoriler.*

● Ön-İkonografik tanımlamanın malzemesi *sanatsal motifler*, İkonografik çözümlemenin malzemesi *imgeler, öyküler, allegoriler*, İkonolojik yorumlamanın malzemesi ise *sembollerdir.*

● Panofsky, her aşamada yapılacak hataları düzeltmek için bazı ilkeler de sunar. Başvurulması gereken kaynaklar:

1. Tanımlama aşamasındaki hataları düzeltmek için *stillerin tarihi*
2. Çözümleme aşamasındaki hataları düzeltmek için *tiplerin tarihi*
3. Yorumlama aşamasındaki hatalan düzeltmek için *sembollerin tarihi*

● 3. İkonolojik Yorumlama

Bu son aşama *özsel*dir. Çünkü içerikle ilgilidir. İçerikle, *yani içsel anlamla*. İçsel anlamın yorumu fenomenal değil, essentialdır. Kabuktan sıyrılıp özle ilgilenmektir.

Gerçekte biçim-içerik tartışması burada başlar.

İkonografi = Biçim (*fenomenal*)

İkonoloji = İçerik (*essential*)

● Biçim-İçerik ayrımının kökü Aristotelesçi madde-sûret ayrımına kadar gider. Ancak burada içerik yanlış olarak Aristotelesçi *madde-suret* karşıtlığına indirgenmemelidir. (*Materie-Form*)

* * *

● Erotik olan göstermek istediğini göstermez ama sezdirir. Pornografik olan ise göstermek istediğini apaçık gösterir. Gösterdiği, göstermek istediğidir. Hakikatsiz tezahürdür. Ve bu yüzden de sanat değildir. Sanatın özünde dolayım vardır. Dolaylı anlatım.



İşaret eder, ima eder, sezdirir ama gözünün içine sokmaz.

Adı üstünde sanat temsildir. Gerçeğin kendisi değil, vekilidir. (*Mimesis*)

* * *

● Hatırlanacak olursa içerik'in tanımı şöyleydi: *Sanat eserinin ifşa ettiği ve fakat afişe etmediği şey.*

İfşa ediyor, yani söyleyeceğini aslında söylüyor, ama doğrudan afişe etmiyor. Keşfedilmeyi, çözümlenmeyi, yorumlanmayı, açıklanmayı bekliyor.

Bu nedenle Panofsky'ye göre, içerik konusundaki hatalar ancak "sembolik formların bilgisi"yle düzeltilebilir.

* * *

● Şimdi Panofsky'nin ne yapmaya çalıştığını, neyi eleştirip kimlerin mesaisine dudak büktüğünü anlamaya çalışalım:

Karşısına aldığı yorum otoriteleri *akademisyenler*... Tanımlamanın ve çözümlemenin sözde *objektif* kurallarını yerine getirmekle sanat eseri hakkında son sözü söylediklerine inananlar...

● Bir sürü ayrıntıyı ezberlemek tek başına kişiye yorumlama gücü kazandırmaz. Akademik detaycılık, ancak fenomen hakkında konuşmaya yarar. Malumatla tasvir yapılır, hatta tahlil yapılır ama tefsir yapılmaz.

● Öz içerikte kendini gizler. Sormak gerekir sanatçı ne demeye çalışıyor diye?

● Sanatçının kişisel özelliklerini, psikolojisini, mizacını bilmek gerekir. Bir de dünyagörüşünü.

● İkonografi için *gayret*, ikonoloji içinse *sezgi* gerekiyor. Sezgi yoksa, ayrıntıların bilgisiyle şişinmek hiçbir işe yaramaz. Özü çıkarmayı bilmeli.

● Öze gelinmez ve kabukta kalınırsa, sanat eseri yorumlanmış olmaz.

● Yorum gücü sezgiseldir. Yani terkib kabiliyeti gerektirir, çözümleyici değil, (farklı alanlardaki bilgileri) biraraya getiricidir.

● Kupkuru bir ruhla yorum yapılamaz. Dinî hassasiyet yok, duygusal incelikler yok, felsefi vukufiyet eksik, sanatçının ve sanat eserinin içinden çıktığı ortama nüfuz yok. Böyle devrin iktisadından, siyasetinden, biliminden habersiz bir biçimde yorum sezgisi gelişmez.

● Yorumlananın da, yorumcunun da dünyagörüşü önemli.

● Bir dindar, Courbet'nin *L'Origine du Monde* (1866) tablosunu nasıl yorumlayacak? Müstehcene nasıl yaklaşacak?

● Sanatçının ve yorumcunun dünyagörüşleri arasındaki mesafe yorum sezgisini zayıflatır, empatiyi köreltir.

Yorum subjektiftir. Özün bilgisi nesnel paylaşım olanaklarını tahrib eder. İster istemez.

● Wölfflin bu kadarına tahammül edemezdi: Sanatçı ne demek istiyor? Bu sorunun cevabı onun beklentileriyle örtüşmüyordu. O kendince XIX. yüzyılın ruhuna uygun olarak daha yüksek bireşimlerin, daha derin ilkelerin peşindeydi.

● Sanat eserini yorumlarken sanatçının farklı alanlardaki bilgisi ve ilgileri çok önemli. Katmanlı anlamları çözebilmesi için.

● Panofsky'ye göre bir yerden sonra sanatçının da ne demek istediğinin bir önemi yoktur. Çünkü sanatçı, farkında olmaksızın, kendi asrının dünya-görüşünü aktarır, ve o pekâlâ bunun farkında da olmayabilir.

● Sanat eserinde verilmek istenen anlamların hepsi sanatçının tekelinde değildir.

Wagner'e ne demeye çalıştığı sorulduğunda şu cevabı vermiş:

> Bir yandan yaratırken, öte yandan açıklayamam!

● Postmodern yaklaşımda yazarın ve sanatçının ölümü gerçekleşmiştir. Okur (ve seyirci) metin hakkında en az yaratıcısı kadar söz sahibidir. Artık geçerli olan yorumun öznelliği ve çokluğudur..

● Bir sanat eserine yönelik bütün yorumların hepsi aynı anda doğru olabilir mi?

Yazılı metinlerle sanat metinlerinin yorumu aynı ilkelerden mi hareket eder?

● Kutsal metnin, şiirin, romanın, temelinde *kelime* var, *dil* var, *uylaşım* var (*conventional meaning*), oysa plastik sanatlarda öyle mi? Resimde, heykelde, mimaride?

Ve pek tabii ki müzikte? (Umberto Eco, müziği, resmi, heykeli *açık yapıt* olarak adlandırır ve yorum serbesttir der. Çünkü yorumu doğrulayacak nesnel ölçütlerin olmadığına inanır.)

● XIX. yüzyılda, sanat tarihçiliğine (bir bilim dalı olarak) objektif kriterler bulmak çağın isteği idi, çağın ruhunun gereğiydi. XX. yüzyılda da Panofsky'de bu ilkeler daha subjektif bir mahiyet taşıyor, aynen çağın gerektirdiği şekilde.

● Postmodernist tutum yorumun *kesinliğini* değil, *öznelliğini* ve *çokluğunu* esas aldı.

● Yapıbozumculuk (deconstruction) açısından hiçbir yorumun meşruiyeti yoktur. Daha doğrusu her yorum aynı derecede geçerlidir. Yorumcu ile sanatçı arasında *öncelik hakkı* (jus primae noctis) yoktur. Kimse masaya el koyamaz.

● Gadamer'e göre, yorumlama esnasında önyargılarından vazgeçmen gerekmez. Ancak yine de bir sanat eserini yorumlamak için dünyagörüşümüz bize sınırlarını zorlama iznini vermek mecburiyetinde. Üzerindeki baskılara göğüs geremezsen nasıl empati kurabilirsin, tasalluttan uzaklaşmadıkça nasıl yorumlayabilirsin? (Gadamer aynı zamanda "önyargı anlamanın koşuludur" derdi.)

● Toplumsal çarpıklıkları telafi etmek için toplumdan bir şey beklenmez.

● Yorumcunun kendi irfan düzeyi (sezgisi) önemli. Kendini tadil ve tamir edebilmeli. Tadilatı bizzat kendisi yapmalı. Karşındaki dünya ile irtibat kurabilmek için, o dünyayı değiştiremeyeceğine göre, önce kendinde ayarlamalar yapabilmelisin.

● Yorumlama sanat eserine müdahale etmekle kalmaz. Yorumcunun bizzat kendisinin kendisine müdahale etmesi de gerekir.

Yorumcu irfanını derinleştirdikçe yorumlarının isabet değeri artar. Perdeler kalkmadıkça bir sanat eseri hakkıyla yorumlanamaz. (Kendini yorumlamayı bilmeyen başkasını nasıl yorumlasın?)

● *Nokta-yı nazar* bakışaçısı demek. İşte ayarı bu noktada yapmak lâzım. Oradan da, buradan da bakmayı öğrenmek lâzım.

● İçeriğin bilgisi subjektiftir. Objektif öz olmaz.

● Sanatçının dünyasıyla sağlıklı irtibat kurabilmek için yorumcunun önce kendi dünyasını tamir ve tadil etmesi gerekir. Bu teşebbüs ise onun tüm yaşamını etkileyecektir. Çünkü iç-dünyada tasallutlardan kurtulmanın ve duvarları yıkmanın dış-dünyada ödenmesi gerekli bir maliyeti vardır.

● Kendi ruhunda düzenleme ve düzeltme yapamayan yüksek sanat eserlerini yorumlayamaz.

● Büyük sanatçılar kendi zamanlarının ötesine, ilerisine geçmeyi başarabilenlerdir. Bunun bedeli ise ya erken ölümdür, ya çıldırmak. Kendi döneminin genel geçer anlamları dışında yeni anlamlar görebilen kişi gerçek sanatçıdır. Kassandra hatırlanmalı. Kehanet tanrıçası. Önceden görür ama bir şey yapamaz. Çıldırır bu yüzden.

● Mevlana'yı anlamak için Farsça bilmen yetmez, önce adam olman gerek.

Koyre ne güzel demiş, değil mi?

> Platon ve Aristo'yu anlamak için Yunanca bilmek yetmez, felsefe de bilmek gerek!

● Enginleri görebilmek için zirvelere tırmanmayı göze almalısın! Ancak zirveyi görmek istiyorsan bu sefer zahmet edip dağın eteklerine yönelmelisin. Çünkü dağların zirveleri en ulu biçimde eteklerinden görülür.

● Yüce'yi, yüceleri mi anlamak istiyorsun, o halde toprağa secde et!

Düşüncenin ve sanatın toprağına.

Hz. İnsan'a.

Görsel Liste

1. Vladimir Tatlin, *The Monument to the Third International* (1917), s. 10
2. Sir Edward Coley Burne-Jones, *Golden Stairs* (1880), s. 22
3. Sir Edward Coley Burne-Jones, *A Vision of Angels* (1885), s. 23
4. René Magritte, *L'Empire de la lumière* (1954), s. 27
5. Vincent Van Gogh, *De sterrennacht* (1889), s. 31
6. Vincent Van Gogh, *Le Café de Nuit* (1888), s. 32
7. Amedeo Modigliani, *Jeanne Hébuternewith Hat and Necklace* (1917), s. 38
8. *The Architectrue of Ludwig Wittgenstein* kitap kapağı, s. 42
9. Wittgenstein'ın çizdiği ev, s. 43
10. Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre* (1854), s. 46
11. Fernando Botero, *Abu ghraib* (2005), s. 50
12. Fernando Botero, *Still Life with Mandolin* (2000), s. 52
13. Michelangelo M. da Caravaggio, *Crocifissione di san Pietro* (1601), s. 59
14. Vincent Van Gogh, *La ronde des prisonniers* (1885), s. 63
15. Vincent Van Gogh, *Champ de blé aux corbeaux* (1890), s. 67
16. Lord Frederic Leighton, *Mother and Child* (1864), s. 73
17. John Everett Millais, *The Blind Girl* (1856), s. 75
18. Franz von Stuck, *Die Sünde* (1893), s. 79
19. Paul Cezanne, *Une moderne Olympia* (1873-1874), s. 87
20. Dante Gabriel Rossetti, *Lilith* (1868), s. 88
21. Francisco de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814), s. 91
22. Titian, *Salome* (1515), s. 94
23. Lucas Cranach (Yaşlı), *Judith* (1530), s. 95
24. Gustav Klimt, *Judith I* (1909), s. 96
25. Gustav Klimt, *Judith II (Salome)* (1901), s. 97
26. Konstantin Flavitsky, *Prenses Tarakanova* (1864), s. 108
27. Mikhail Vrubel, *Demon* (1890), s. 111
28. Mısır Freski (detay), s. 116
29. Anonim İkona, s. 118
30. René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* (1868), s. 124
31. Osman Hamdi Bey, *Mihrab* (1901), s. 131
32. Raphael, *Sistine Madonna* (1514), s. 134
33. *Kitab-ı Mukaddes* (15.yy), s. 153
34. Osmanlı Minyatürü, s. 156
35. Leonardo da Vinci, *Il Cenacolo or L'Ultima Cena* (1498), s. 161
36. Rembrandt, *De Staalmeesters* (1662), s. 162
37. Raphael, *La Trasfigurazione* (1520), s. 164
38. Jacopo Tintoretto, *Il Paradiso* (1587), s. 167

Dizin

A

Ahmed Cevad 34
Ahmed Midhat Efendi 34
Alighieri, Dante 72, 73, 87, 110, 173
Ali Şeriati 11
Antonioni, Michelangelo 50
Apollinaire, Guilloume 118
Aqino'lu Thomas 25
Aragon, Louis 114
Aristoteles 25, 45, 54, 130, 139, 140, 166, 171
Aşıkpaşazâde 136
Azize Barbara 133
Aziz Petrus 57, 58, 60, 108
Aziz Sixtus 133

B

Bağdadi, Abdulkahir 152
Bakunin, Mihail 135
Balzac, Honoré de 54, 55, 99
Bataille, Georges 115
Baudelaire, Charles 55, 160
Bayezidof, Ataullah 34, 35
Beethoven, Ludwing Van 135
Bergman, Ingmar 118
Bernard, Emile 32
Bonapart, Napolyon 54
Borodin, Aleksandr 36
Bosch, Hieronymus 40
Botero, Fernando 49, 50, 51, 52, 173
Boticelli, Sandro 85, 86, 95
Brod, Max 44, 115
Bruegel, Pieter 40
Burckardt, Jakob 159
Burckhartd, Jacob 159
Burden, Jane 72
Burne-Jones, Edward 20, 21, 22, 73, 173

C-Ç

Cansever, Turgut 33
Caracci, Annibale 95
Caravaggio 58, 60, 95, 160, 163, 173
Carr, Edward H. 129, 135
Ceylan, Nuri Bilge 157
Cézanne, Paul 18, 32, 55, 86
Correggio, Antonio da 101
Courbet, Gustave 20, 45, 173

Courbet, Gustove 20, 21, 45, 168, 173
Cranach, Lucas 77, 95, 160, 173
Cürcani, Seyyid Şerif 139
Çaykovski, Pyotr İlyiç 36

D

Dali, Salvador 40
da Vinci, Leonardo 70, 160, 173
Davis, Mick 37
Degas, Edgar 92
Delacroix, Eugène 18, 55, 101
Delectorskaya, Lydia 113
Descartes, René 3, 18, 106
Dickens, Charles 11
Doré, Gustave 65
Dostoyevski, Fyodor M. 35, 36
Duben, İpek 130, 132
Dühring, Karl Evgen 125
Dürer, Albrecht 40, 77, 160

E

Eco, Umberto 169
Einstein, Albert 160
El Greco 40, 53, 160
Eliot, T. S. 99
Engels, Friedrich 55

F

Farley, Guy 37
Fichte, Johann Gottlieb 39
Finlay, Victoria 70
Flaubert, Gustave 113
Flavitsky, Konstantin Dimitriyeviç 106, 108, 173
Florenski, Pavel 119
Foucault, Michel 124, 125
Frenhofer 54, 55, 56

G

Gadamer, Hans Georg 170
Garcia, Andy 37
Gaugine, Paul 32
Gentileschi, Artemisia 95
Giordano, Luca 58
Giorgione 85
Goya, Francisco de 86, 90, 92, 173
Gödel, Kurt 160
Grandgrind, Thomas 11
Grass, Günter 49
Guénon, René 154
Guggenheim, Peggy 26, 126
Gündüz, Aka 149

H

Hacı Arif Bey 13
Hallac-ı Mansur 71
Havva 81, 83, 84, 87, 89
Hébuterne, Jeanne 37, 38, 40, 173
Hegel, W. G. Friedrich 18, 39, 70, 71, 159, 163
Heidegger, Martin 18, 25, 140
H. Gombrich, Ernst 24, 26, 53, 128
Holbein, Hans 77, 160
Humboldt, Alexander 39
Humboldt, Wilhelm 39
Hunt, Holman 73
Hz. Âdem 82, 83, 87, 89
Hz. Davud 5, 6
Hz. İbrahim 147
Hz. İsa 57, 60, 69, 70, 82, 83, 91, 92, 93, 100, 133, 152
Hz. Meryem 68, 69, 70, 71, 82, 89, 133, 163
Hz. Musa 6
Hz. Süleyman 6
Hz. Yahya 84, 98, 165
Hz. Yakub 106
Hz. Yunus 106
Hz. Yusuf 106

I-İ

Izutsu, Toshihiko 24
İbn Arabî 121, 122
İbn Kuteybe 152
İbn Rüşd 139
İnalcık, Halil 136, 137

J

Jdanov, Andrey Aleksandroviç 9, 11

K

Kafka, Franz 39, 41, 42, 44, 114, 115
Kandinsky, Nina 33
Kandinsky, Vasiliy 33, 70
Kant, Immanuel 18, 25, 119
Kasparov, Garry 11
Kautsky, Karl 125
Klimt, Gustav 81, 84, 97, 173
Klimt, Gustave 73
Korsakov, Nikolay Rimski 36
Koyre, Alexandre 171
Kuinji, Arkhip 36

L

Lebedeva, Olga de 34
Leibniz, Gottfried 18
Leighton, Frederick 73
Lenin, Vladimir İlyiç 9, 18, 125
Lermontov, Mihail Yuryeviç 112
Lilit 84, 87, 89
Lillit 82

M

Magritte, René 26, 40, 125, 126, 173
Maleviç, Kazimir Severinoviç 9
Malraux, Andre 120
Manet, Édouard 18, 86
Marx, Karl 18, 54, 55
Masaccio, Tomasso Cassai 58
Matisse, Henri 113, 114
McCarthy, Joseph 9
Meriç, Cemil 74, 76
Meryem, Mecdelli 83, 93
Mevlâna Celâleddin-i Rumi 19, 171
Michelangelo 58, 95, 160, 162, 173
Michelet, Jules 99, 100, 101, 159
Millais, John Everett 73, 173
Miro, Joan 40
Modigliani, Amadeo 37
Morris, William 22, 72, 73
Munch, Edvard 68

N

Nabokov, Vladimir 36
Nesimî 47, 48
Newton, Isaac 19, 160
Neyzen Tevfik 12

O

Osman Hamdi Bey 132, 173

P

Panofsky, Erwin 51, 159, 160, 163, 166, 167, 169
Papa Gregorius Magnus 151
Papa II. Sixtus 133
Pasolini, Pier Paolo 109
Picasso, Pablo 32, 40, 55
Pissarro, Camille 32
Platon 18, 25, 82, 85, 171
Puşkin, Aleksandr 36, 64, 112

R

Rahmaninov 36
Raphael 40, 74, 173
Razi, Fahreddin 152
Rembrandt, Hannenszoon van Rijn 18, 54, 68, 101, 160, 173
Renan, Ernest 34
Reni, Guido 58
Repin, Ilya 36
Ribera, Jusepe de 40
Rilke, Rainer Maria 138
Rivette, Jacques 56
Rodin, Auguste 18, 55, 110
Rossetti, Dante Gabriel 72, 73, 74, 87, 173
Rousseau, Jean-Jacques 61
Rubens, Peter Paul 40, 95, 160
Ruskin, John 74

S-Ş

Sanzio, Rafaello 73, 133, 135, 160
Shakespeare, William 101
Spinoza, Boruch 18
Stalin, Josef 9, 133
St. Paul 22
Swinburne 73
Şems-i Tebrizî 14, 19, 25, 62, 66, 71
Şeyh Edebâli 136
Şişkin, İvan 36

T

Tarakanova, Yelizateva Alekseyevna 106, 108, 173
Tatlin, Vladimir 173
Tintoretto, Jaropo 40, 53, 160, 173
Tiziano, Vecellio 40, 86, 160
Toulous-Lautrec, Henri de 32, 92

Ü

Ülken, Hilmi Ziya 132

V

Van Gogh, Theo 31, 99, 100, 101
Van Gogh, Vincent 31, 32, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 163, 173
Velásquez, Diego 40, 86,. 160
Veronese, Paolo 40
Von Stuck, Franz 73, 77, 80, 173
Vrubel, Mikhail 112, 173

W

Wagner, Richard 169
Waterhouse, John William 73
Weigel, Helene 39
Welldon, Estela V. 82
Wilde, Oscar 20, 23, 73
Wittgenstein, Ludwig 42, 43, 173
Wölfflin, Heinrich 159, 160, 161, 162, 163, 168

Y

Yılmaz, Atıf 149
Yılmaz, Cem 157

Z

Zeus 81, 163
Ziya Gökalp 137
Zola, Emile 103
Zylberstein, Elsa 37

Sanatın varlık nedeni *tahayyül*. Çünkü insan hayal edebildiği için sanat var. Ne garip değil mi, akledebildiği için değil. Tıpkı gerçeklik gibi, aklın da sınırları var. Bilimin de. Oysa tahayyülün sınırları yok. İster istemez sanatın da.

kapı
kapı no: 323
edebiyat: 93