

Doğu ve Batı sanatları ortasında Bediüzzaman'ın sanat felsefesine giriş

Caner Kutlu

*Müslüman olan bir sıfatı veya bir san'atı,
istihsan etmekle iktibas etmek neden câiz olmasın?*

Bediüzzaman

Özet

Sanat ve sanatçı ile ilgili tartışmalar yalnızca bugünün konusu değildir. Sanatın ne olduğu, sanatın ve sanatçının gayesi asırlardır tartışılanlar arasındadır. Doğu ve Batı'nın farklı açılardan ele aldığı bu tartışmaları Bediüzzaman'ın sanat felsefesinin farklı mecralara sürükleyeceğini düşünmekteyiz. Bediüzzaman'a göre sanat algısı ve tatma zevki insan için Yaratıcıya ulaştıracak başlangıç noktalarıdır. Neticesi ise imandır; çünkü iman, Bediüzzaman'ın ifadesiyle "bir hüsn-ü münezzehe ve bir hüsn-ü mücerredir." Bu ifade, aynı zamanda, Bediüzzaman'ın sanat düşüncesini özetleyen iki kavram olacaktır. Bu çalışmada Bediüzzaman'ın sanat anlayışı Doğu ve Batı sanatlarına ait gelişim ve kavramlar etrafında ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler

Sanat, hüsn-ü münezzehe, hüsn-ü mücerred, Batı sanatı, rönesans, suret, anlam, iman

Bediüzzaman'a
göre, başta
eşyada görünen
sanatı ve nimeti
kabul ederek
başlanacaktır.
Buradan, Sani'a
ve Mün'im'e
ulaşabilecektir.
Buradan
hareketle şunu
söyleyebiliriz,
sanat algısı ve
tatma zevki insan
için Yaratıcıya
ulaştıracak
başlangıç
noktalarıdır.

1. Giriş:

Bediüzzaman Said Nursî, Mesnevi-i Nuriye adlı eserine, "Ey Aziz kardeşim!" diye başlayarak şöyle diyor:

"İlem Eyyühel-Aziz!

Kur'an-ı Kerim nimetleri, âyetleri, delilleri ta'dad ederken, (Ayet mealî: hakikat böyle iken, Rabbinizin hangi nimetlerini yalanlıyorsunuz? Rahman Suresi) âyet-i celilesi tekrar ile zikredilmekte olduğundan şöyle bir delalet vardır ki: Cin ve insin en çok isyanlarını, en şedid tuğyanlarını, en azîm küfranlarını tevliid eden şöyle bir vaziyetleridir ki; nimet içinde in'amı görmüyorlar. İn'amı görmediklerinden Mün'im-i Hakikî'den gaffet ederler. Mün'imden gaffetleri saikasıyla o nimetleri esbaba veya tesadüfe isnad ederek, Allah'tan o nimetlerin geldiğini tekzip ediyorlar. Binaenaleyh her bir nimetin bidayetinde mü'min olan kimse Besmeleyi okusun. Ve o nimetin Allah'tan olduğunu kasetmekle, kendisi ancak Allah'ın ismiyle, Allah'ın hesabına aldığı bilerek, Allah'a minnet ve şükranla mukabelede bulunsun."

Buradaki mantık silsilesinin benzerini başka birçok yerde eser-sanat-Sani-i Hakîm olarak da tekrarlıyor. Görünenin ve ardındaki doğruların algılanmaması durumunda eşyanın varlığının ve kaynağının (fitrat) ve buradan hareketle hakikatin ve hakikatin kaynağının (me'haz) bulunamayacağı açık ediliyor.

Bediüzzaman'a göre, bu nedenle, başta eşyada görünen sanatı ve nime-ti kabul ederek başlanacaktır. Buradan, Sani'a ve Mün'im'e ulaşabilecektir. Buradan hareketle şunu söyleyebiliriz, sanat algısı ve tatma zevki insan için Yaratıcıya ulaştıracak başlangıç noktalarıdır. Neticesi ise imandır; çünkü iman, Bediüzzaman'ın ifadesiyle "bir hüsn-ü münezzehe ve bir hüsn-ü mücerredir." Bu ifade, aynı zamanda, Bediüzzaman'ın sanat düşüncesini özetleyen iki kavram olacaktır. Bu çalışmada Bediüzzaman'ın sanat anlayışı Doğu ve Batı sanatlarına ait gelişim ve kavramlar etrafında ele alınacaktır.

2. Batı sanatları

a. Batı'nın Rönesansı

Leonardo Da Vinci, Resim Üzerine Tezler adlı eserinde: "Gözler ruhun penceresidir" der. Öklid ve Arşimed'in metinleri ve Galileo'nun çalışmaları ile başlayan 'geometri ve matematik' temelli düşünceyle Batı Rönesansı'nda, sanatçılar, tabiattaki gözlemlerini bir hesaplamanın unsurları olarak kullanıp buna uygun yeni sanat eserleri geliştirmeye çalışmışlardır.

Rüzgar, dalgalar, suyun akışı, volkanik patlama, kuşların uçuşu, tufan, akıntılar, bitkiler, kalbin odacıkları, kanın dolaşımı, yengeçlerin hareketleri, atlar ve diğer hayvanlar, ışık ve gölgelerin kesin çizgileri...

Buradan insan fizyolojisi, anlık ve karakteristik davranışlar, kâinattaki ve insandaki uyum ve oran... Bunlar sadece Da Vinci'nin üzerinde çalıştığı konulardan bazılarıdır. Tabiattaki evrensel doğruları sanat unsuru yaparak belli sistemde bir uyum ve hareketin yakalanabileceği düşüncesi giderek

öne çıkmaya başlamıştır. Bu durum Da Vinci özelinde şu şekilde açıklanmıştır: “Leonardo’nun resmi, yaratıcı bilgi kavramının sentezi ya da diğer bir deyişle kozmik bilginin sentezi haline dönüşmüştür ve doğanın kanunu ve düzenini sembolize edecek ve hayal dünyasını tetikleyecek şekilde sonsuz yaratıcılığı kullanmasına izin veren geometrinin soyut dilini kullanır.” (Leonardo Da Vinci, Sanat ve Bilim, 2014)

Batı’nın bu örneklikteki çalışmaları, tabiatın deşifresi ile yüzyılları alan bir ilerleyişi kullanarak bu güne geldi. Her tablo içinde bir senaryosu, teknolojisi, duygusu, inancı, hareketleri, kayıtlı pek çok ve ardıl sesleri birlikte nesillere bıraktı. Resimden makine üretmek, insan, tabiat, hayvan ve bitki kesin çizgilerinden bu makinenin çalışır bir canlıya dönüşmesi...

Leonardo sanatçının konumunu şöyle belirler: “Evrende var olan veya hayal edilen her şey önce sanatçının zihninde belirir, sonra ellerine geçer ve bu eller öyle bir mükemmelliktedir ki aynı zamanda tek bir bakışla maddeyi oluşturan ölçülü bir uyum yaratır”. Yani sanat, ‘ikincil bir yaratım’ olmuştur. Meselâ: insan bedeninin çember ve kareye yerleştirilebilmesi ile ilgili oran çalışması (Vitruvius Adamı)...Bütün bu çalışmaların, sonuçta insan portresini ortaya çıkarması, Rönesans sanatını yerine yerleştirmiştir.

“Rönesans çıplaklığı” yapılan perspektif ve anatomi çalışmalarıyla birlikte, insan formu üzerine uygulanmış geometrik oranlama ile estetik bir unsur olarak Batı sanatının karakterine dönüşmüştür. Resmin ve heykelin merkezde olduğu yeni sanatta, Shakespeare’in dediği gibi (buna şüphesiz şiir de dahil edilmelidir): “Basit şeyleri, etrafını çok işleyerek büyük yaptılar.” Sanatın masumiyeti Meryem, İsa ve taşıyıcı melekler suretlerinde temsil edilirken, trajedi İsa’nın bedeninin çarmıha gerilmesi ile doruğa çıkacak süreci ifade etmektedir.

Bununla birlikte mizahın kendi içinde farklılıklarını deneme aracı olarak ortaya çıktığı görülecektir; yine Leonardo’nun mizah yanı bu konuda örnek olabilir: “Leonardo’nun mizahi yanı, genel olarak resimden öteye gitmekle beraber, ısrarla şaşırtmaktan zevk alması, yeni konu ve motiflere düşkünlüğü, bu şekilde kendini göstermeye başlar. Sanki aniden aklına gelen bir espri gibidir: Kelime oyunlarının farklı versiyonlarını, birçok objenin motiflerle resme dökülmesi ile yaratılmış lologramlar/ideogamlar ve gerçek bulmacalar oluşturmaktadır”. (Leonardo, Sanat ve Bilim, 2014).

b. Modern Batı sanatı

Birinci ve ikinci dünya savaşları yılları ve sonrasını kapsayan dönemlerde Batı sanatı, Rönesans sonrasındaki büyük kırılmalarını yaşadı.

Avrupa’da Hitler, Mussolini, Franco gibi faşistler yüzünden pek çok sanatçı zorluklar yaşadı, sürgün edildi, vatanlarını terk ettiler. Buna rağmen eserlerini zenginleştirdiler.

“Hakikatle karşılaşmayı bir matadorun boğayla burun buruna gelmesi olarak” gören modern Batı sanatçısı buradan bir kaçış olarak çözümler üretecektir.

İntihar bir denemedir, ancak trajiktir. İntiharın bir estetiği olabilmesi,

Avrupa’da Hitler, Mussolini, Franco gibi faşistler yüzünden pek çok sanatçı zorluklar yaşadı, sürgün edildi, vatanlarını terk ettiler. Buna rağmen eserlerini zenginleştirdiler.

*Sanat, dünyaya
kaotik bir düzen
getirir ve bunu
geliştirirdi.
Sürrealizmin
dile getirilmesi
bu zeminde
özgürlüğü
insanın en
büyük malzemesi
yapacaktır, ne
de olsa hayaller
bedavadır ve
kurulması
kolaydır.*

sanatın intiharı bir yol olarak seçebilmesini ve bir üslup olabilmesini mümkün kılacaktır. Ölüm korkusu ise sanatın ve sanatçının üretiminin durması demek olacağından, aslında sanatçının ölümü sanatının ölümüyle gerçekleşecektir. Diğer taraftan gerçekten kaçmak, onu, mesela uçan bir boğaya dönüştürmekle olabilirdi. Aslında görülen boğa değildir belki de boğanın sûretidir, sûretin silinmesi hayalde olabilecek bir iştir.

Karşılı yok etmek de bir yoldur, karşı cehennemdir.

Başka bir yol da kişiyi bir süper varlığa dönüştürmektir. Bunun için hayalin gücünü mutlakaştırıp hayalperestliğe dönüşmek sanatı ve sanatçıyı kurtaracak bir yeniliktir.

Burada, eğer karşı tehlikeyse, çirkinse, zalimse onu bir mitolojik varlığa dönüştürüp hayalde kolayca kullanılabilirlik mümkündür. Sanattaki canavarlar olarak her şekle girebilecek şişme yaratıklara dönüşebilecektir. Sanatı ve sanatçıyı tek yol olarak çıkışa getirebilmek, kutsanmayı bu ortamda gerçekleştirebilecektir.

Rönesans'tan kalan; sanatı ikinci yaratım, sanatçıyı da ikincil Tanrı görebilmek, yeni bakışta Tanrı'yı sanata ve sanatçıya rakip yapmakla da sonuçlanabiliyor. Ya da aslında hayalde bir boğayla karşılaşmakla matadorun hiçliğe akması dışında bir çıkış olamayabilirdi.

Rönesans sanatının evrensele yaklaştığı yerlerde sürrealist görünümler üretilebilmiştir. Sürrealist sonuç, evrenseldir ve soyut güzelliğin temizlenmiş uzayına bir adım olabilmektedir.

Zulümler sanat eserlerinde canavarlar olarak canlandılar, yeni sanat akımları ortaya çıktı; gerçeküstücülük, soyut sanatın (her ne kadar gerçeküstücüler soyut sanatı bir iktidar aygıtı olarak görseler de, fotoğrafın keşfi ile, sanat, artık soyut yaklaşımlardan kendini kurtaramayacaktı) yükselmesi ile zekâ zulme karşı üretimiyle başkaldırdı. Charles Baudelaire: "Modern hayatın sahnesi doğa olamaz, kenttir. Kent doğa gibi hakiki değil, sünidir, tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse kent cehennemdir" (Modern hayatın ressamı), diyerek yeni Batı sanat zeminini de özetleyecektir.

Sanat, dünyaya kaotik bir düzen getirir ve bunu geliştirirdi. Sürrealizmin dile getirilmesi bu zeminde özgürlüğü insanın en büyük malzemesi yapacaktır, ne de olsa hayaller bedavadır ve kurulması kolaydır. Resimlerindeki renkleri, bir şairin şiir yazarken kullandığı kelimelere benzetiyordu, ressam Miro. Modern anlayışa göre resim ve heykel, şiirin uzantılarıydı. Geceyarısı ve Sabah Yağmurunda Bülbülün Şarkısı... Figür, kadın, kuş, ay, güneş ve takımyıldızlardan oluşan öğeler... Miro'nun bazı tablolarının isimleri ve çalıştığı konular... Onun resimleri takımyıldızların sudaki yansımalarıydı, zemin bir önceki resmin fırçalarını temizlediği keçelerdi. Ölüm korkusu Miro için hem kendine çeken hem de canavarlar doğuran bir duyguydu. Trajedi dünyasında ölümün trajedisi üzerine yaşıyordu.

Picasso gerçeğin parçalansa da yine de anlamlı olacağını düşünür. Plastik amaç uğruna biçimlerin bozulması yaklaşımını ortaya çıkarır. "Katıksız yaratım, duvardaki küçük bir çiziktirmedir, duvardaki küçük bir hare-

ket. Gerçek yaratım budur.” İlk hareket ve yaratımın peşindedir.

Kandinsky, Nazilerden kaçarak geldiği Paris’te sanatta tinsellik üzerine çalışması derinlere dalarak müzik ve şiiri de etkileyecektir. Einstein’ın genel görelilik kuramı ışığın gerçeğin ve gerçeküstünün sanat zihnini değiştirmeye yönelik karşılıklarını tetikleyecektir. Freud’ın psikanalizi sanatı kendisiyle buluşturuyordu. Chaplin’in filmleri trajik olanla mizahi olanı birleştiriyordu: hayat uzak planda trajedi yakın planda ise komedi idi. (Bu daha sonra: “sinema mı hayat, hayat mı sinemadır” tartışmasına kadar gidecektir.) Dadaizm,, James Joyce’un Ulysses’i, Kafka’nın Dava’sı (Kafka, herşeye karşın güzelliği görmeyi bırakmayacaktır), Brecht’in operası, Ernest Hemingway’in Silahlara Vedası, Aragon’un, Breton’in gerçeküstücü şiirleri, Dalí’nin paranoya-klinik yöntemi, Rusya’daki toplumcu gerçekçilik, Klee’nin, Van Gogh, Matisse’nin yeni resmi arayışları derinleşme ve buluşma çabaları olarak zamanın Batı ruhunu ortaya çıkaracaktır.

John Berger’e göre çağdaş yeniden canlandırma araçlarının yaptığı, sanatın yetkisini yıkmak ve onu -ya da bu araçların yeniden canlandığı imgeleri- koruyucu kabuklardan kurtarmaktı:

“Dolayısıyla, geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini kaybetmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır.” (Berger, Görme Biçimleri, 2009)

Einstein de imgelemin bilgiden daha değerli olduğunu: “hayal gücü, benim için somut düşünce becerisinden daha değerlidir” diyerek dile getirir.

İlhan Berk, Bubi’nin resmi için yazdığı bir yazıda: “Şimdiye değin bildiğimiz bütün resimler, tüketim toplumunun bir buluşu olmaktan öteye gitmemiştir. Eski ve yeni tüm akımlar için geçerlidir. Bütün bunlardan ister istemez şuraya geliyoruz: Olmayan bir resmi arıyor Bubi. Bunun da yolu tektir, bildiğimiz bütün resimlerin üstüne kusmak. Bubi’nin resimlerinde kendini zorlamadan ele veriyor bu tutum. Açıkça görülüyor” diyerek yeni bakışı özetler.

Miro da “Tamamlanmamış tuvale doğru ilerliyoruz. Siyah bir çizgi kıvrılıp havalanıyor sanki, renk renk lekeler” hayalini dile getirdikten sonra “resmi katletmek” ten bahseder; bunu da şöyle açıklar: Resmi katletmek dediğimde, bütün bu yağlı ya da sirkeli resmi, okulda verilen yemek derslerini, eskimiş resim anlayışını katletmekten söz ediyorum”. (Raillards , Düşlerinin Rengi Bu, 2013)

Benzer yaklaşımı Sartre, roman için gösterecektir: “...Romana kendisiyle karşı çıkmak gerekiyor, onu kurar gibi olduğumuz zaman içinde gözlerimizin önünde yıkmamız gerek, gerçekleşmeyen, gerçekleşmeyen bir romanın romanını yazmak gerek...” diyerek Dostoyevski ve Meredith romanını yıkmaktan söz ediyordu. Bunun için de ‘çocuksu bir şiddet’i öneriyordu Mirô. Yeni Batı sanat anlayışı ustalıktan ve tasarımdan nefret ediyordu, erken gelişmiş bir çocuk kaygı veriyordu artık.

Prats şöyle diyor: Yerden bir çakıl taşı alıyorum, bu bir çakıl taşı; Miro bir çakıl taşı alıyor, bu bir Mirô.” Aynı Mirô Batı uygarlığının hacimli şey-

“Şimdiye değin bildiğimiz bütün resimler, tüketim toplumunun bir buluşu olmaktan öteye gitmemiştir. Eski ve yeni tüm akımlar için geçerlidir.”

Kapitalizm ve sosyalizm sanatı yaşamak için dayanak olarak kullanmaya devam ediyor. Modern sanatın geldiği yeni çizgiyi ise artık çağdaş sanat ifade etmektedir. Çağdaş sanat sosyalizmi de kapitalizmi de bitirme kabiliyetine sahiptir. Çağdaş sanat, tecdid (Nebevî bir yenilenme) yaklaşımı gerektiren bir yeni sanat noktasına gelmiştir.

lere önem vermesini eleştiriyor, bir dağ ne kadar devasa ise, o kadar da çok ayrıcalığa sahip olur. “Benim için, bir parça ot koskoca bir dağdan daha önemlidir, küçücük bir yusufluk bir kartal kadar önemlidir” diyor. Böylece Batı sanatı (gerçeküstücü) istemeden de olsa soyutu sorguluyordu.

Modern Batı sanatı ve sanatçısı insanların “zihinsel kurtuluşu” için sa-
vaşmaktadırlar. Artık “portrenin en ufak bir anlamı bile yoktur.” Varlığın tüm elektriğini hapsedecek bir biçimin peşindedirler. Miró, elektrik ve zekânın yol göstericiliğini kullanıyor. Matisse bu konuyla ilgili notlarında: “Başlangıçta el bilinmeyen bir şey nedeniyle, kâğıttaki en ufak bir kırışıklıkla bile elektriklenir, mıknatıslanır. Otomatizm önce malzeme tarafından yönlendirilir, asla bembeyaz kalmayan, asla baştan aşağı boş olmayan kâğıdın üstündekilerle...”

Tarkovski, her ne kadar, “Sinema, simgesel-sembolik bir sanat değildir. Sinema, var olan şeyler üzerinden varlığı anlatır.” dese de, burada var olan şeylerin sembolik anlamı önem kazanacaktır.

Varlık içinde bütün sıkıntılar karşısında her şeyin birleştiği varlık (hem sebep hem sonuç hem de plastik olarak) olarak kadın, artık bir yaratık olarak değil, evreni temsil ediyordu. İnsan formunun kalıbı kadındır, erkek ise kusuru temsil ederdi. Kadın bedeni, çıplaklığın estetik anlamının iyice dışına taşmaktadır.

Kendisi de nereye gittiğini bilmeyen bir çağdı belki bu... “Kökenlere, ilkel şiddete doğru bir geri dönüş.”(Raillards, Düşlerimin Rengi Bu, 2013).

Cocteau’ya göre ise oyunun kurallarını değiştiren (ya da değiştirebilecek olan) adam, şairdir. Bu hem bir ilerleyiş hem de bir geri gidiş olabilirdi. Einstein’ın öngörüsünde dediği gibi, belki üçüncü dünya savaşı taş ve sopalarla yapılacaktır.

Son gelinen noktada ise: Kapitalizm ve sosyalizm sanatı yaşamak için dayanak olarak kullanmaya devam ediyor. Modern sanatın geldiği yeni çizgiyi ise artık çağdaş sanat ifade etmektedir.

Çağdaş sanat sosyalizmi de kapitalizmi de bitirme kabiliyetine sahiptir. Çağdaş sanat, tecdid (Nebevî bir yenilenme) yaklaşımı gerektiren bir yeni sanat noktasına gelmiştir.

3. İslâm’ın Rönesansı

İstanbul’un 1453’te fethiyle başlayan Osmanlı’nın (İslâm) Rönesans’ı, askerî teknolojisi yalnız uygulamalı mühendislik üzerine İslâm dünyasında yazılan ve kısmen Greko-Romen kaynakların tercümesinden esinlenen risalelerle sınırlı kalmayıp, çağdaş Avrupa kaynaklarını da içeriyordu. Fetihle birlikte açılan yeni çağda, kabul edilecektir ki, artık zafer sanat ve teknoloji alanlarındaki üstünlükle mümkün olabilecekti. (Fetih açıkça bunu göstermiştir, Doğu ve Batı iki ayrı Rönesans’ın da fitilini ateşleyecektir.)

Mimar Sinan sanatının başlangıcını şöyle anlatıyor: “Ustamın hizmetinde, tıpkı bir pergelin sabit ayağı gibi kararlılıkla çalışarak, (dairenin) merkezi ve çevresini gözledim. Sonra da pergelin gezen ayağı gibi kenar

çizip, başka diyarları gezmeye özendim.”

Sinan'ın tezkirelerinde (otobiyografileri), ilm-i hendese ve mi'marlık, matematik bilimlerinden, özellikle de uygulamalı geometriden kaynaklanan zihinsel ve akli menşesine vurgu yapılır. Tasarım, bina şeklinde maddî tezahüründen görece bağımsız, muhakeme gücünden kaynaklanan zihinsel bir soyutlamadır. Mimarının değeri, zihinsel ve bilime dayalı bir faaliyet olmasının yanısıra, güçlüklerle dolu bir pratiğe dayanır olmasıdır; bu yüzden öncelikle dürüst ve 'ehl-i diyanet' olmak zorunludur.

“Ayasofya'dan daha kısa sürede ve dayanıklı kubbeler inşa etmek, santsal bir gaza olarak İslâm'ın zaferini ilân ediyor, “kefere” mimarlarına dahi meydan okuyordu. (Bu aynı zamanda 'kafir zamanından' kalan 'kafir' mimariyle hesaplaşmayı yansıtır). Ayasofya tarzı binalardan esinlenerek başlayan bir süreç (olabilirlik ölçülerini de aşmayı deneyerek), tarzın kusurlu unsurlarını ıslah ederek 'nezâkete mütehammil" bir estetiğe dönüşerek, “imaret-i âliyede enva-i âsâr-ı cemile zuhura getirilmiştir”. (Necipoglu, Sinan Çağı, 2013)

Şair Sâî, Sinan'ın sanatını 'Şirin sözlü hükümdara' olan aşkından Bitun Dağı'nı bir su yolu ile delen Ferhad'la karşılaştırır. Sinan'ın eseri de bir heykel gibi (dağın içindeki eseri ortaya çıkarır) taşın asıl şeklini bulan bir heykeltraş-mimar ürünüdür. Buradaki sanat hem bir fendir ki mutluluk kapılarını açar hem de bir keramettir, aslını ararsın. Sinan'ın sanatında da, Allah'ın en mükemmel aynası insandır; Allah, seçkin bazı kullarına has algı yetenekleri vermiştir. Çok katmanlı gökler, ilâhî mimar tarafından, neccarların ve mimârî çizim aletlerinin yardımı olmadan yaratılarak; insan sarayını da su ve kilden inşa etmiş, kalp ve ruh olarak tüm yaratılmışların üzerine yükseltmiştir. Bu noktada, kubbe hem katlı gökleri simgelediği gibi, hem de insanı, bütün yaratılmışların üzerinde olarak göstermektedir. Öyle ki; servilere benzeyen sütunlar ve minareler, gökkuşağı gibi kemerler, okyanusu andıran dalgalı desenli mermerler, zevk denizinin yüzeyindeki kabarcıkları andıran kubbeler (bunlar ayrıca, olabilirliğin zorlandığı mükemmelliği simgeler), yeryüzünden yontulmuş dağlar misali kubbeli camiler, göksel küreler gibi kubbelerden aslı avizeler, cennet misali mekânlar ve avlular.

Bununla birlikte, mekân içinde havanın akışı ve ışığın hayranlık uyandıran bir yolla dolaşımını sağladığı duygusal cazibeleri ve hayranlık hissiyle huzur ve zevk veren, gönül cezbeden, ruha hava veren, ışıkla parıldayan, kasvetten uzak, iç açıcı eserlerdir.

Sinan'ın Rönesans mimarlarından ayıran özelliği ve üstünlüğü eserlerinde bir ressam ve heykeltraş olmasının dışında; süsün değil, şekillerin ve taşların meydana getirdiği sadelik ve inceliğin vereceği tevazuun içinden erişilmezlik ve benzersizlik yaklaşımının çıkarılmasıdır. Hesabın içindeki soyut güzelliğin süsten arındırılmış saflığını aşınmaz bir nesne üzerine kazanmasını netice vermiştir. Solmayan renkleri (renkler solsa da çizgilerin, çizgiler solsa da şekillerin kalıcılığı), aşınmayan taşları ile Süleymaniye'nin duvarları kalıcılığın içteki soyutta saklı olduğunun göstergesi olmuştur.

Her eser bir kelimedir, anlamı ile birlikte uzun ömürlü bir sözdür. Söyle-

*Mekân içinde
havanın akışı ve
ışığın hayranlık
uyandırıcı bir
yolla dolaşımını
sağladığı
duygusal
cazibeleri ve
hayranlık hissiyle
huzur ve zevk
veren, gönül
cezbeden, ruha
hava veren,
ışıkla parıldayan,
kasvetten uzak, iç
açıcı eserlerdir.*

*İslâm Rönesansı
küçüklükte
derinliği,
tevazuda yüceliği
bulmak, anlamı
güçlendirmek,
sûreti anlamın
kapısı yapmak,
anlamı
nefeslendirmek,
suretten
keserek manayı
yaşatmak üzerine
çalışacaktır.*

nip geçilmeyen ve söylenilip geçmeyen bir söz ve söyleniş olarak görmektir.

İslâm Rönesansı küçüklükte derinliği, tevazuda yüceliği bulmak, anlamı güçlendirmek, sûreti anlamın kapısı yapmak, anlamı nefeslendirmek, suretten keserek manayı yaşatmak üzerine çalışacaktır. Burada, mimarının şiiri besleyen (başta tezkireleri yazan Sâî olarak) yönleri olduğunu söylemek mümkündür. Sinan'ın filozof ve derviş yönlerinin vurgulandığı bazı şiirler kaleme alınmıştır.

Buna karşın: "... Osmanlı yüksek kültürü mimarlık kuramı üzerine yazılı bir söylem geliştirmemiştir". Osmanlı, mimaridekinin aksine: "... Greko-Romen edebiyat geleneğini bağrına basmaz: bu alanda tercih edilen modeller Türkçe, Farsça ve Arapça edebî 'klasikler'dir." Divan şiiri öncülüğündeki edebî yaklaşım; mimari ve çini, süsleme, yazı (hat), musiki (İtrî ile zirve yapan, mekan içindeki hava unsurundaki tasavvufî ses, 'nefes') gibi bağlı sanatların bu bağlamının dışında gelişme göstermiştir, denebilir.

Bu aşamada, mimariye ek olarak, bir Doğu sanatı olarak minyatürün örnek olarak incelenmesi gerekecektir. Matrakçı Nasuh'un kent görünüşleri pek çok şehir ve mimari eser minyatürleri görülebilecektir. Minyatürün kendine özgü bir bakışı vardır; örneğin: "...kent görünüşlerinde binaları yerli yerinde, tümünü açık seçik göstermek için gerektiğinde binanın yönünü değiştirmekte, paralel iki binayı göstermek için ikisini öteki binalara göre yatay bir konumda yapmaktadır."

Burada minyatürün soyut sanatı çoktan gerçekleştirmiş olduğu söylenir. Aleksandr Papadopulo, minyatürlerdeki çok boyutluluğun, soyut anlayışın, Batı tarafından ancak fotoğraf makinesinin icadıyla keşfedilebildiğini düşünmektedir. Minyatür eserleri incelendiğinde çok boyutluluğun altında mutlaka ilâhî bir mesaja ulaşılabileceğini söyleyecektir.

Osmanlı minyatürlerinin konuları portreler, tarih ve padişahların yaşamları, Topkapı sarayı, genel şenlikler, edebî eserler, dinsel konular, bilimsel ve ansiklopedik konular, günlük yaşam sahneleri, kuşlar-hayvanlar-yaratıklar-bitkiler ve kadın-erkekler olarak sıralanabilir. Burada görüleceği gibi, Osmanlı tasvir sanatlarında, Doğu kaynaklı soyut anlayışının kendi sanat biçimini oluşturduğu, bunun farklı gerçeklik anlayışının Batı'dan kopuk doğduğu görülmektedir. Ancak, zamanla minyatürün Batı resminin etkisiyle gittikçe kendisini yitirmeye başladığı (bu alandaki 'sanatsal gaza'ların kaybedildiği), son dönem minyatürlerinin resme benzemeye başlamasıyla (teknik ve içerik olarak) anlaşılabilir.

Halbuki, modern Batı sanatında görülen sürrealist ya da soyut sanat yaklaşımlarının Doğu etkisiyle ortaya çıktığı (Picasso, Dali, Mirô gibi Uzakdoğu ve Hindistan seyahatlerinin etkisi), bu anlamıyla tersine bir etkilenmenin söz konusu olduğu görülmektedir.

Minyatür için söylenecek şeylerin yine bir Doğu sanatı olarak 'gölge oyunu' için de geçerli olduğu açıktır. Batı tiyatrosu karşısında gölge oyununun (örneğin: Karagöz) anlaşılammış olması, bunun belki de sinemanın keşfiyle bir yeni anlaşılmaya pencere açabileceği görülecektir.

İslâm kendi Rönesansını aslında tamamlayamamıştır. Bu durumda, yeni

bir 'fethih'le 'sanatsal gaza'ya başlayacak, İslâm'ın ikinci Rönesansını ateşleyecek ve bunu Doğu ve Batı'yı birlikte etkileyerek yapacak bir 'tecdid' (yenilenme) düşüncesine ihtiyacı olacaktır.

4. Bediüzzaman'ın sanat felsefesine giriş

a. Sanatta tecdid

Bediüzzaman'a göre göz ruhun penceresi, gözbebeği ise aynasıdır; ancak ruh gözle nazar eder, kalp ise görür. Renklerden önce, çizgiler (hayal ve tasarım) gerçeğin ilk resmini veriyor olmalıdır. Bediüzzaman sanatçının algılarının en geniş hayal olduğu halde, "...o hayal akıl ve aklın semerelerini (meyvelerini) ihata edemez"demektedir. (Mesnevi-i Nuriye,2010)

Aklın ölçülerini ise Bediüzzaman: " -Ben talebeyim, onun için her şeyi mizan-ı Şeriatla (Şeriatın ölçüleri) muvazene ediyorum" diyerek açacaktır. (Tarihçe-i Hayat, 2010)

Buradaki 'şeriat' da ikidir; birincisi (mikro kozmoz olan) insanın tavır ve davranışlarını düzenler, Allah'ın kelâm sıfatının tecellisi olarak, Kur'an ve hadiste ifadesini bulan 'bildiğimiz şeriatıdır'. İkincisi, (makro kozmoz) olan âlemin hareket ve durumunu düzenler, Allah'ın iradesinin yansıması olarak 'fitrat' denilen büyük şeriatıdır; "yanlış olarak tabiat tesmiye edilir." Bu durumda, meleklerin fonksiyonu ise (kuantumun boş bıraktığı bir noktadır, somuttan soyuta geçişi burada yakalamak mümkündür): fitrat kanunları olan büyük şeriatın uygulanmasında "hamele (taşıyıcı)", "mümessil (temsilci)" ve "mütemmessil (yansıyan görüntüsü)"dür. (Hakikat Çekirdekleri, Mektubat, 2001)

Bediüzzaman'ın, talebelik yaşamının hemen ardında, üzerinde çalıştığı ve ilk eserlerini telif ettiği iki temel konu vardır: birincisi, "riyazi hesap ve matematik" ile mantık ve geometridir, pek çok risale ile Talikat ve Kızıl İcaz isimli iki eser telif eder. Hatta "...bu iki eser, mantık ilminde İbn-i Sina'yı dahi çok gerilerde bıraktığı birçok âlimlerce itiraf edilmiştir." İkincisi ise dildir, bununla ilgili, bir anlama kaç kelime gelecek şekilde (bildiğimiz sözlükler, bir kelimenin kaç anlama geldiği şeklindedir) bir lügat çalışmasıdır, bunun da 'sin' harfine kadarki bölümü yazılmıştır.

Bediüzzaman bu süreci anlatırken: "... Ben bütün müsbet ilimlerle, asrı hazır fen ve felsefesiyle meşgul oldum. Bu hususta en derin mes'eleleri hallettim. Hatta bu hususta da bazı eserler te'lif eyledim" diyecektir. Bediüzzaman bu açıklamayı neden yaptığını da açıklar: "Risale-i Nur'u anlamıyorlar yahut anlamak istemiyorlar. Beni, skolastik bataklığı içinde saplanmış bir medrese hocası zannediyorlar".(Tarihçe-i Hayat,2001)

Bediüzzaman skolastik (Ortaçağ Hıristiyan düşüncesi) düşüncüyü tamamiyle reddetmiştir; İstanbul'un fethiyle başlayan Rönesans'la birlikte düşünmeye ve eleştirmeye başlayacaktır. Bunun için referansları İslâm'ın büyükleri ve Avrupa'nın "zekâ tarlaları" olacaktır.

Bediüzzaman, 'ibnüzzaman'dır, yani zamanın çocuğudur; bu zamanda, Batı'nın fen ve felsefeden gelen pek çok yeni meselelerini de çözecek bir

*Bediüzzaman
skolastik (Ortaçağ
Hıristiyan
düşüncesi)
düşüncüyü
tamamiyle
reddetmiştir;
İstanbul'un
fethiyle başlayan
Rönesans'la
birlikte
düşünmeye
ve eleştirmeye
başlayacaktır.
Bunun için
referansları
İslâm'ın büyükleri
ve Avrupa'nın
"zekâ tarlaları"
olacaktır.*

Bediüzzaman'a göre sanatçının vazifesi: " Hem de sanat-ı hayaliyesiyle tabiata şakirtlik (çıraklık) etmek gerektir. Tâ tabiatın kavanini onun san'atında in'ikas edebilsin." Burada matematiğin ve geometrinin, eşyanın 'fitrat'ını okuyabilecek bir dil olduğu açıktır.

çerçeve de tecdid (yenilik) hareketini gerçekleştirecektir. Sanat felsefesini de mutlaka bunların arasında görmek gerekecektir.

Bu yenilik (tecdid) nedir?

Bediüzzaman yeni bir yol açtığını söylüyor: "...çünkü takip ettiğim yol, akıl ile kalb arasında yeni açılan berzahî (geçite benzer) bir yoldur." diyor. Bu yeni açılan yol, akıldan kalbe, kalpten akla sürekli bir gidiş gelişleri gerektiren, aynı zamanda yorucu süreçleri içeriyor. Bu yeni açılan yolun bazı nitelikleri (sanat felsefesine ışık tutacak) bu yazının konusudur.

Bu 'yeni yol', Bediüzzaman'ı keşfedenlerce büyük bir heyecanla karşılır. Bunlardan birisi olan Mehmet Akif'in tepkisi: "Victor Hugo'lar, Shakespeare'ler, Descartes'ler edebiyatta (sanat) ve felsefede Bediüzzaman'ın bir talebesi olabilirler" şeklinde olacaktır.

Elbette Bediüzzaman'ın 'yeni yol'u sanatın bütün ifade biçimlerine uygulanabilir, Batı'nın ve Doğu'nun görsele müptela (zahirperest) anlayışlarına yeni yorumlar getirebilir.

b. Sanatın matematiği

Bediüzzaman'a göre sanatçının vazifesi: " Hem de sanat-ı hayaliyesiyle tabiata şakirtlik (çıraklık) etmek gerektir. Tâ tabiatın kavanini onun san'atında in'ikas edebilsin." Burada matematiğin ve geometrinin, eşyanın 'fitrat'ını okuyabilecek bir dil olduğu açıktır. Bu şekilde, evrensel doğruların sanata yansımaları sonucu "Hem de tasavvurata hariciyata muhâkî ve müşakîl etmek lazımdır" (yani, yapılan tasvirler görünen varlıklar ve olaylara benzer ve şekilce de yakın olmalıdır).

Bediüzzaman 'fitrat'ta aradığı kesin çizgiyi şu resimde buluyor: "Her zihayatin,(canlının) hususan ziruhun (ruh sahibi) vücudu bir kelime gibidir. Söylenir ve yazılır, sonra kaybolur" (Şualar, 2001). Buradaki yaklaşım, canlı bedeninin bir kelime ile eşleşmesi, hatta sadece bir kelime ile ifade edilebileceği, ya da bir kelime gibi biçim kazanıp sonra varlığını anlamına bırakıp uçacağı bir süreci ifade ediyor.

Bediüzzaman büyük şeriatı ifade eden 'fitrat' kavramını, biçim ve anlam olarak, (İlâhi sanatın) tabiattaki birebir eşleşmelerle sanatçının muhayyilesindeki canlanmaları olarak görüyor. "Küremiz hayvana benziyor, âsâr-ı hayat gösteriyor. Acaba yumurta kadar küçülse, bir nevi hayvan olmayacak mıdır? Veya bir mikrop küremiz kadar büyüye, ona benzemeyecek midir? Hayatı varsa, ruhu da vardır. Âlem, insan kadar küçülse, yıldızları zerrat ve cevahir-i ferdiye hükmüne geçse, o da bir hayvan-ı zîşuur olmayacak mıdır? Allah'ın böyle çok hayvanları var." (Mektubat, 2001)

'Nakkaş-ı Ezeli', ezelden beridir süsleme sanatkârı olan Allah, her şey sanatı için malzemeleridir, O'nun boyasıyla boyanmıştır (sıbgatullah); bu öyledir ki, iki zerre (atom, parçacık) arasındaki ilişkiyle Andromeda ile Samanyolu'nu yanyana koymak O'nun sanatında aynı kanun ve çekimle mümkündür. Bediüzzaman bununla ilgili örneklerine devam eder: "Yükü bir kar danesi bir melek, şemsi ele almış bir şems-misal meleğin yanına getir." (Şems-misal melek tabiri önemlidir, çünkü bu şu demektir: güneşe

nezaret eden, onu ifade eden melek suret olarak da güneşle tasvir edilmiştir.) Devamla: “İğne kadar bir balığı, balina balığı da yanyana bırak” diyerek, resmi şöyle tamamlıyor: “O Kadir-i Ezeli-i Zülcelâl tecelli-i vasii (geniş tecellisi) aşgardan tâ ekbere (mikrodan makroya) itkân-ı mükemmeli (pürüzsüz yapıyı) birden tasavvura al” diyerek ‘arş’a uzanan bir perspektife sokuyor.

Buradan görünecek ‘sahne’ ise şudur: “Cazibe ve nevamis, vesail-i pürseyyal gibi örfî emirler; tecelli-i kudrete, tasarruf-u hikmete birer isim olması... “yani, çekim ve diğer kuvvetler, ışık ve elektrik Allah’ın sanatının yüksek anlamlarına birer isimden ibarettir, diyor; “odur yalnız meal (anlam)” diye bitiriyor. Hareketle bütün küreler birer canlıya (meleklerin temsiliyle ruh da kazanmışlardır) dönüşmüştür, bostan-ı hilkatinde döndürmektedir; bunlar Allah’ın ‘bu tarz hayvan tuuru’dur, kuşlarıdır.

Çağdaş Batı sanatının her bir objeyi canlandırmakla, kuşları ve takım-yıldızları ‘kanatlarıyla zamanı kesmek’ için kullanması soyut anlama açılacak doğru bir adımdır; buradan geri dönüşün ise bir anlamı olmalıdır. Ancak, buradaki hareketin ve müziğin anlamı ile her bir parçacığın hareket ve müziğinin anlamı aynıdır: “tesbihattır o akval, ibadettir o ahval”, o ses zikirdir, o hareket ibadettir.” (Sözler,2010)

Çağdaş sanatın, modern Batı sanatına karşı olarak, küçük şeylerin de büyük ve iri şeyler kadar değerli olabileceği fikrinin böylece tabiatla karşılığı olduğu görülecektir.

Bediüzzaman bu fikri şöyle tarif eder: “kemmen büyük olması, keyfen büyük olması her vakit lazım gelmez.” Meselâ: Bir hardal büyüklüğündeki saatteki sanat, Ayasofya büyüklüğünde bir saatten daha yüksektir. Bu sebeple büyük şeyleri küçültmek, “âlemimiz insan kadar küçülse, yıldızları, zerrelere suretine dönerse, bir zîşuur hayvana dönmesi caiz olur” diyerek yeni bir ifade biçimi geliştirilmiş olacaktır.

Bediüzzaman için bu ifade biçimine mükemmel bir örnek: Kur’ânı Kerim’dir. Kur’ân’da bütün kâinat, suretleriyle, müziğiyle, zikirleriyle, ibadetleriyle, anlamlarıyla birlikte içine derc edilmiştir.

c. Sanatın temeli

Sanat eserinin temeli tabiatdaki hayat sahibinin ya da ruh sahibinin, sanatçının muhayyilesinden, işlenmişliğinden ibarettir. Bu işlemek ve işlenmişlik, malzmeden, çizgiden, zeminden, renkten, biçimden ve üsluptan geçen ve sanatçının ‘rengine bürünmekle’ matematiksel bir ‘bire-bir eşleşmelerden üretilen’ süreçtir. Bu sürecin neticesi ise bellidir:

“Nasıl ki işlenmiş bir eserin güzelliği, işlemesinin güzelliğine ve işlemek güzelliği, ustalığın o san’attan gelen ünvanın güzelliğine; ve ustadaki san’atkârlık ünvanının güzelliği, o san’atkârın o san’ata ait sıfatının güzelliğine; ve sıfatının güzelliği, kâbiliyetinin güzelliği, zatının ve hakikatının güzelliğine derece-i bedahette gayet kat’i bir surette delâlet ettiği gibi, aynen öyle de, bu kâinatın baştan başa bütün güzel mahlûklarında ve yapıları güzel umum masnularındaki hüsün ve cemâl dahi, San’atkâr-ı Zülcelâldeki...”

Sanat eserinin temeli tabiatdaki hayat sahibinin ya da ruh sahibinin, sanatçının muhayyilesinden, işlenmişliğinden ibarettir. Bu işlemek ve işlenmişlik, malzmeden, çizgiden, zeminden, renkten, biçimden ve üsluptan geçen ve sanatçının ‘rengine bürünmekle’ matematiksel bir ‘bire-bir eşleşmelerden üretilen’ süreçtir.

Bediüzzaman'ın 'sanat-ı hayaliye' tabiri, burada sanatın, asıl 'sanat' olan Sanatkâr'ın yaratmasına bir şeffaf ayna olup, neticede her hayalde olduğu gibi bir hakikate teslim etmesidir. Bediüzzaman'a göre "bir dane-i hakikat binler hayâlata müreccaktır", yani hayal hakikatini bulunca vazifesini tamamlar ve söner.

Görüldüğü üzere, yeni açılan yolda, aklın hayale karşı, bu noktadan sonra kalple işbirliğine geçişi görülecektir.

Bediüzzaman'ın 'sanat-ı hayaliye' tabiri, burada sanatın, asıl 'sanat' olan Sanatkâr'ın yaratmasına bir şeffaf ayna olup, neticede her hayalde olduğu gibi bir hakikate teslim etmesidir. Bediüzzaman'a göre "bir dane-i hakikat binler hayâlata müreccaktır", yani hayal hakikatini bulunca vazifesini tamamlar ve söner. Bu noktadan sonra, İbn-i Arabî'nin akıl ile kalp karşılaş-tırmasını da hatırlamak gerekir:

"Hakikat inhisar altına alınamaz. Akıl ise taahhüd eder hakikati... Kendi inandığı ilah dışındaki sıfatları kendi ilahından dışarıda bırakır, reddeder. Halbûki bu durumun kendi ilahına bir faydası yoktur. Kalp ise doğrudan Allah'ın tasarrufu altındadır, kalbe düşen ilahın doğrudan tecellisini bulur". (Kitab-ül Ma'rife)

Bediüzzaman, ek olarak, büyük evliyaların söylediği: "...eşyanın gerçek hakikati Esmâ-i İlâhiye (Allah'ın isimleri) dir" ifadesi üzerinden gidecektir. Bu durumda varlıkların aslı, o hakikatlerin gölgeleridir. Hatta bir tek canlıda, yalnız görünüş olarak bakıldığında yirmi kadar Esmâ-i İlâhiyenin (süslemeleri) sanatları bulunabilir. Bediüzzaman "...şu ince ve dakik ve pek büyük ve geniş hakikati" bir temsil ile akla yaklaştıracaktır.

Bunu da "iki üç elek ile elemek suretinde" analiz edecektir. Şöyle ki: Allah'ın Mukaddir, Munazzım ve Musavvir isimlerini ".. gayet mahir bir tasvirici ve heykeltraş bir zât"özelinde" gayet güzel bir çiçekle ve insan cins-i latifinden gayet güzel bir hasnânın (ince ve güzel bir kadın) suret ve heykelini yapmak" istemesi üzerine, bir minyatürcünün ve heykeltraşın zihnine girerek, sanatçıların eserlerini üretim süreçlerini ve buradaki gereklilikleri (eline bir pergel alarak) izleyecektir:

"...evvelâ, o iki şeyin umumî şekillerini bazı hatlarla tayin eder. Şu tayini, bir tanzim iledir, bir takdir ile yapıyor. Hendeseye istinaden hudud tayin ediyor. Şu tanzim ve tahdid fiilleri, ilim hikmet pergeliiyle dönüyor. Öyle ise, tanzim tahdid arkasında, ilim ve hikmet manaları hükmediyor. Öyle ise, ilim ve hikmet pergeli, kendini gösterecek. İşte kendini gösterdi ki, o hududlar içinde, göz, kulak, burun, yaprak ve incecik püskülcükler gibi şeylerin tasvirine başladı.

Şimdi görüyoruz ki, içindeki pergelin harekâtıyla tayin edilen a'zalar, san'atkârane ve inayetkârane düşüyor. Öyle ise o ilim ve hikmet pergelini çeviren, arkada sun' ve inayeti çalıştıran, irade-i tahsin ve kasd-ı tezyindir. Öyle ise onlar hükmediyorlar ki, tezyine, tenvire başladı. Bir tebessüm vaziyetini gösterdi ve hayatdarlık heyetini verdi..." şeklinde devam edecektir.

Temsilde görüldüğü gibi, "...tek güzel bir çiçekle, insanın kısm-ı sânisinden bir ferd-i hasnânın yalnız zahiri hilkatlerinde (yalnızca suretlerinin yaratılmasında), çok sahifeler vardır." (Sözler, 2010)

d. İnsan sanatı

Sonuçta görünen: bütün suretler, resimler insanda ve insanın da yüzünde mükemmel şekilde buluşur. Buna Bediüzzaman'ın yaklaşımı şu şeklidir:

“Evet kesret ve tekessürün müntehası ve neticesi olan insanın sahife-i veçhinde, cebhesinde, cildinde, ellerinin içlerinde kalem-i kader ile pek çok çizgiler, hatlar, nakışlar, nişanlar yazılmıştır.

Malûmdur ki, insanın şu sahifelerinde yazılan o kelimeler, harfler, noktalar, hareketler, ruh-u insanîde bulunan manalara, maneviyatlara delalet ettikleri gibi, fitratında kader tarafından yazılan mektublara da işaretleri vardır.” (Mesnevi-i Nuriye, 2010)

Bediüzzaman Nur’un ilk Kapısı adlı eserinde: “Hayatım Rabbani bir mektuptur, zişuur olan (bilinç sahibi) kardeşlerime okutturur” diyecektir.

Bu bağlamda, Bediüzzaman’ın ilk telif ettiği risalelerden birisi: “İnsanın elinin, avucunun, yüzünün çizgi, renk ve şekillerinin her birisi, hikmet-i İlahiyenin kader cilvesinin nişanları, alâmetleri ve o insanın ruhunun kabiliyet ve isti’datlarını gösteren yazıları, remizleri olduğu”nu gösteren somut çalışmaları içerir.

Bediüzzaman’da resim minyatüre (yukarıdaki çiçek örneği) heykel hatta [çizgi] yaklaşır. Sürrealistlerin resim ve heykelde beklediği ‘uzanan siyah çizgi’ bu hattın çizgisi olabilir.

Bediüzzaman eşyanın yaratılmasını tarif ederken, tabiatçıların düşündüğü gibi, aynı şeyin tekrarı olarak çoğalmadığını söyler. Bunu tarif ederken; eşya bir tab değil, ince yazılmış bir hattır, şeklinde belirler. Her bir şey bir sanat eseridir, demek; her bir şeyin bir tek elden mahsus bir imza ile yazılması demektir. Bu mührü de Allah’ın ‘ehadiyet’inin bir tecellisi olarak görür.

Her leke, aynı anda birçok anlamın başlangıcı olabilir.

Bediüzzaman, Diyarbakır’da Van Valisi Cevdet Bey’in evinde İşarat’ül İcaz adlı tefsirinin bir nüshasını temize çekerken, mürekkebin dökülmesi sonucu kağıt üzerinde bir ‘şekl-i garip, tevafuken vaki’ olmuştur. Bu ‘nakış’ talebesi Hamza; “başı kesilmiş bir yılanın kuyruğunu müellif Bediüzzaman’a sarmış olduğuna ve müellifin yaralı olarak otuz saat ölümüne muntazıran (ölümü bekler şekilde) su arkının içinde kaldığı yere benziyor ve o vaziyeti andırıyor” şeklinde yorumlar.

Aynı lekeyi, küçük kardeşi ve talebesi Abdülmecid ise şöyle yorumlar: “Sanki şu şekl-i garibin, şu mu’cizeler ve harikalar bahsinde o gece husule gelmesi, müellifin Ruslara esir düştüğüne ve beraberinde bulunan bazı talebelerinin şehid olarak kanlarının dökülmesine harika bir işarettir”. (İşarat’ül İcaz,2010)

Hat, başta bir çizgidir, daha yüksekte bir resimdir, daha yüksekte bir kelimedir ve en yüksekte bir anlamdır. Burada, somut yükselerek, incelenerek, sıyrılarak, saflaşarak soyuta, manaya ulaşır. Mana ise ya bir Kur’ân’ın ayeti ya da bir hadis-i şeriftir. Bu da hakikatin ifadesi demektir. Hakikatin ifadesi ise sonsuz bir anlam okyanusu ki Bediüzzaman buna ‘bostan-ı cinan’ der; burada hakikatler, kalpten çıplak olarak çıkarlar (İmam-ı Gazali’ye göre de mü’minin kalbi sırların saklı olduğu mezarlardır). Sanatçı muhayyilesi ona elbiseler diker, Bediüzzaman buradaki sanatçıyı da “şair denen bülbüllerdir” diyerek tanımlar (sanata ruh veren şiidir). Burası hüsn-ü münezzeh (arı

Hat, başta bir çizgidir, daha yüksekte bir resimdir, daha yüksekte bir kelimedir ve en yüksekte bir anlamdır. Burada, somut yükselerek, incelenerek, sıyrılarak, saflaşarak soyuta, manaya ulaşır. Mana ise ya bir Kur’ân’ın ayeti ya da bir hadis-i şeriftir. Bu da hakikatin ifadesi demektir.

İslâm'da suret değil, suretperestlik yasaklanmıştır.

Her şeyin bir sureti vardır. Bu aşamada hem

Allah'ın isimlerine misal olacak,

hem de tabiata şakirtlik edecek bir

resim ve heykelin mümkün olabileceği düşünülme-

lidir.

Memnu' heykel, suretler (yasak-

lanmış olan heykel ve suretler): Ya

zulm-ü müte-

haccir (taşlaşmış bir zulüm), ya

mütecessid riya (cesedleşmiş bir gösteriş), ya mün-

cemid (donmuş) hevestir." Ya

da bir büyüdür, kötü ruhları

çeker: "...tılsımdır: Celbeder o habis

ervahları."

güzellik) ve hüsn-ü mücerrede (soyut güzellik) ulaşılan yerdir.

'Allah her şeyi en güzel şekilde yaratmıştır' ayetinin manasını sanatçının üstün algıları burada yakalayabilir.

Hat özelinde yakalanan bu soyut sanat, artık çizginin, şeklin ve resmin ve de heykelin nihayette 'bir kelime gibi' görünüp geçtiği aşamaları ifade eder.

e. Suret ve anlam

İslâm'da suret değil, suretperestlik yasaklanmıştır. Her şeyin bir sureti vardır. Bu aşamada hem Allah'ın isimlerine misal olacak, hem de tabiata şakirtlik edecek bir resim ve heykelin mümkün olabileceği düşünülmelidir.

Bediüzzaman'ın "... ve yerde iken arş-ı azamı ve İsrail'in azamet-i heykelini temaşa eden Gavs-ı Azam (k.s)..." ifadesi, böyle bir heykel görüntüsünü ifade eder. Burada heykelin, temsilin yükseltilmiş halini ifade ettiği görülmektedir.

Meleklerin görüntüsü, temsil ettikleri varlıkların şeffaflaşmış, ışık ve elektrikten, hatta zulmetten (karanlık) yaratılmış heykelleridir. Bu yaklaşımı, her bir varlığın heykelinin, onu temsil eden meleğin görüntüsüyle karşılaştırdığı görülmektedir. Meselâ sevr ve hut denilen iki melek, temsil ettikleri anlama uygun olarak, ancak dünyadaki malzemenin dışında 'nurâni' bir vücuda bürünebilirler. Buradaki heykel anlayışının Batı'nın tamamen somutlaştırma, taşlaşma yönteminin tersine, soyutlaştırmaya yönelik olduğu açıklanıyor.

Bu nedenle 'Rönesans çıplaklığı'na karşı şiddetli bir karşı çıkış vardır: "Şu medeni beşerin hırçınlaşmış ruhunda, şu suretler denilen küçük cenazelerin, mütebessim meyyitlerin rolleri pek azimdir, hem müthiştir" der Bediüzzaman.

Modern Batı sanatçısının içindeki 'hırçınlaşmış' ruhun kaynağını böylece deşifre etmiş oluyor. Öyle ki, ölmüş bir kadının bedenine "nefsâni nazarla bakmak" nefsin dehşetle alçaklığını göstermektedir. Aynı şekilde, ölmüş bir kadının "güzel tasvirine müstehiyane bir nazarla bakmak (iştahlı bir gözle bakmak), ruhun hissiyat-ı ulviyesini söndürür." (Sözler, 2010)

Batının heykelleri üzerinden Bediüzzaman bir ayırım yapmaktadır: Ona göre: "Memnu' heykel, suretler (yasaklanmış olan heykel ve suretler): Ya zulm-ü mütehaccir (taşlaşmış bir zulüm), ya mütecessid riya (cesedleşmiş bir gösteriş), ya mün-cemid (donmuş) hevestir." Ya da bir büyüdür, kötü ruhları çeker: "...tılsımdır: Celbeder o habis ervahları." (Sözler,2010)

Bu durumu şöyle özetler:

"Sanemperestliği şiddetle Kur'an men'ettiği gibi, sanemperestliğin bir nevi taklidi olan suret-perestliği de men'eder." Batı medeniyeti ise, "suretleri kendi mehasininden sayıp" Kur'âna karşı çıkmak istemiştir: Halbuki gölgeli gölgesiz suretler (Batı'nın resim ve heykeli): "...beşeri zulme ve riyaya ve hevaya, hevesi kamçılıyıp teşvik eder."

Bu öyler bir hâl almıştır ki: "Güneşi gösterirse, sarı saçlı bir aktrisi karie

ihzar eder (hatırlarır)”. “...dünyaya bir alüfte fistanını giydirmiş” der ve şunu ekler:” ... hüsn-ü mücerred tanımaz”

Hâlbuki, Kur’ândaki sanat: “hakperestlik hissi, hüsn-ü mücerred aşkı, cernalperestlik zevki, hakikatperestlik şevki verir.”

f. Mânânın geometrisi

Sanatı görme biçimleri konusunda Bediüzzaman ‘mana-i harfi ve mana-i ismi’ kavram ikilisini kullanır.

Re’fet adlı talebesine verdiği cevabında, bu kavramları şöyle açıklar:

... Sen âyineye baksan, eğer âyineye şişe için bakarsan, şişeyi kasden görürsün, içinde Re’fet’e tebâî, dolayısıyla nazar ilişir. Eğer maksad, mübarek simanıza bakmak için âyineye baktın, sevimli Re’fet’i kasden görürsün (Fetebare kella hü ahsenül halikin) dersin. Âyine şişesi tebâî, dolayısıyla nazarın ilişir. İşte birinci surette âyine şişesi mana-yı ismidir. Re’fet mana-yı harfi oluyor. İkinci surette âyine şişesi mana-yı harfidir, yani kendi için ona bakılmıyor, başka mana için bakılır bir akistir. Akis mana-yı ismidir. (Barla Lahikası, 2001)

Buradan, sanata şöyle bir bakış ortaya çıkıyor: Kâinat nazar-ı Kur’ânî ile, bütün mevcudatı huruftur (her bir şey bir harftir), mana-yı harfiyle başkasının manasını ifade ediyorlar. Yani, esmasını sıfatını bildiriyorlar. Ruhsuz felsefe ekseriya mana-yı ismiyle bakıyor, tabiat bataklığına saplanıyor. (Barla Lahikası, 2001)

Burada, sanatçı ile sanatı ve hüsn-ü mücerrede varacak ‘manâlar silsilesi’ şu şekilde gelişecektir:

“Efkâr ve hissiyatın mecra-yı tabiisi nazm-ı maânidir. (mana-i harfi ve mana-i isminin birlikte tertip ve düzeninin ortaya çıkışı).

Nazm-ı maâni ise, mantıkla müşeyyeddir .

Mantığın üslûbu ise müteselsil olan hakaika müteveccihdir.

Hakaika giren fikirler ise, karşısında olan dekaik-ı mahiyatta nafizdirler.

Dekaik-ı mahiyat ise, âlemin nizam-ı ekmeline mümidd ve müstemid dirler..

Nizam-ı ekmelde her bir hüsnün menbaı olan hüsn-ü mücerred mün-demîçtir.

Hüsn-ü mücerred ise, mezâyâ ve letaif denilen belâgat çiçeklerinin bostanıdır.

Çiçeklerin bostanı, cinan-ı hilkatte cilveger olan ezhara perestîş eden ve şair denilen bülbüllerin nağamatıdır (her sanat eserinin içindeki şiirin ritmi).

Bülbüllerin nağamatına aheng-i ruhani veren ise, nazm-ı maânidir. (şiirin de içindeki müziğin ortaya çıkışı)

*Kâinat nazar-ı
Kur’ânî ile,
bütün mevcudatı
huruftur (her bir
şey bir harftir),
mana-yı harfiyle
başkasının
manasını ifade
ediyorlar. Yani,
esmasını sıfatını
bildiriyorlar.
Ruhsuz felsefe
ekseriya mana-yı
ismiyle bakıyor,
tabiat bataklığına
saplanıyor.*

Bediüzzaman'a göre, sanatçının önünde iki karartıcı perde vardır: bunlardan biri küfür perdesi, diğeri ülfet perdesidir. Birincisi romanvari nazar, ikincisi ise mecazın hakikatle karışmasını netice verir.

g. Sanatın ve sanatçının yolu

Bediüzzaman'a göre, sanatçının önünde iki karartıcı perde vardır: bunlardan biri küfür perdesi, diğeri ülfet perdesidir. Birincisi romanvari nazar, ikincisi ise mecazın hakikatle karışmasını netice verir. Birincisi ehl-i küfürün, ki Batı'nın sanatını temsil eder, diğeri ise taklidi imana sahip ehl-i imanın (yani, Allah vardır, birdir, eşi benzeri yoktur deyip, sanatındaki incelikleri sebeplere ve tesadüfe bırakmak) önündeki perdelerdir. Birincisinde sanatı kabul Sani'yi kabul etmemek; diğeri ise Sani'i kabul, sanatı kabul etmemek olarak tezahür edecektir. Bu iki perdeyi kaldıracak olan, birincisi imanı netice verecek hüsn-ü münezzeh, arı güzellik; diğeri ise marifetullahı ifade eden (Allah'ı yarattıkları vasıtasıyla bilmek, tanımak) hüsn-ü mücerredir, soyut güzellik.

Buradaki iki karartıcı perdelerden kurtarmak için, Bediüzzaman "dimağda meratib var" diye başlayarak sanatçının muhayyilesinde başlayan sanat ve nimet işleyişinin, beraberinde, zihninde ürettiği iman yolculuğunun haritasını veriyor.

Bediüzzaman hayalin öncelikle bir tasarıma ihtiyaç duyduğunu, aksi durumda hayalin bir safsatadan öte geçemeyeceğini düşünür. Tasarımın da, aklın, yani ilm-i hendesenin (matematik ve geometrinin) zihni süreçlerine takılmasını zorunlu görür; bunun aksi ise tasarımı 'nasipsiz' yapar.

Buradaki sürecin devamı sanatçının aklın ötesine geçmesi ile bambaşka bir hâl alacaktır. Dimağın mertebeleri olarak, hayal ve tasarımın ardından aklın evrenselleştirdiği sanat, bu noktada donması halinde sanatçıyı tarafsız bir yerde bırakır, çünkü aklın gereği tarafsızlığı gerektirir. Bundan sonrası için, sanatçının zihninde bir iz'an (anlayış, basiret) vücut bulursa, sanatı 'hayret'e yol bulabilir ki, Bediüzzaman bir manzum ifadesinde "iz'anrubâyı kâinat" (akla şaşkınlık ve hayranlık veren kainat) der ki, sanat zevkinin yüksek bir yerinden seslendiği anlaşılır.

Bediüzzaman'a göre, iz'an başka iltizam başkadır. Sanatçının anlayışı, evrensel bir hayret boyutuna gelmişse, bu neticesinde bir bağımlılığa, matematiksel dille 'gerekirmeye' yani aksi mümkün olmayan bir boyuta taşıyacaktır. Bediüzzaman için gerekirmeden sonraki nihayet ise, ki hüsn-ü münezzeh buradaki süreci ifade eder.

Bu noktada, hüsn-ü münezzeh kavramını da tanımlamak gerekiyor. Bediüzzaman, itikada ulaşmayan sanatçıya seslenerek, 'terzilik' üzerinden kavramı şu şekilde açıklıyor: "... Binaenaleyh her şeyin suret-i maddiyesinde kudret-i Rabbanî ustadır, kader mühendistir. Suret-i maneviyesinde ise, kader mistardır, yani, teşekkülâtın çizgilerini çizer, kudret masdardır, yani o çizgiler üstünde yapılan teşekkülât, kudretten sudûr eder." diyerek, işin matematiğini ortaya koyuyor. Ardından Batı sanatçısına şiddetle soruyor:

"Ey kâfir! Bunu işittikten sonra iyice düşün! Bir zerreye, bir terzilik san'atını öğretmeye kudretin var mıdır? Kendine Hâlık ittihaz ettiğin tabiat ve esbab, her şeyin muhtelif ve mütenevvi' suretlerini biçip dikmesine kudretleri var mıdır?"

Sonra bakış açısını sorguluyor:

“Bak, ey gözden mahrum kâfir! Şecere-i hilkatın semeresi ve kuvvet ve ihtiyarca esbattan üstün olan insan, terziliğin bütün kabiliyetlerini, bilgilerini cem’edip dikenli bir şecerenin a’zâlarına uygun bir gömleği dikemez. (Burada Kur’ân’ın meydan okuması var: bir benzerini getirin!) Halbuki, Sâni’-i Hakîm her şeyin neması zamanında pek muntazam, cedid ve taze taze gömlekleri ve yeşil yeşil hulleleri kemal-i sür’at ve sühuletle yapar, giydirir.”

“Fesübhanallah!...”

“Evet münezzehtir, her şeyin vücudu emrine bağlı olan Allah münezzehtir. Her şeyin içyüzü elinde bulunan Sâni’ münezzehtir. Bütün mahlukata merci’ olan Sâni’ münezzehtir. (Mesnevi-i Nuriye, 2010)

Hüsn-ü münezzehe, zihnin nihayette ulaşacağı ‘itikad’ boyutunu ifade eder.

h. Tasvir ve hakikat

Modern Batı’nın tasviri ile âlem-i şhadetteki sûret ve şekil, anlamı öldürülerek ki anlam âlem-i gaybdadır, mutlak bir gerçekliğe dönüştürülmüştür. Burada imkanın sınırlarının dışına taşarak, sûretperestlik uğruna tabiatın fitratının dışına çıkarak, hayallerinin esiri olarak birer hayalpereste dönüşmüşlerdir. Hüsn-ü mücerred’i tanımayan sürrealistler için de durum aynıdır. Batı’nın bu tür sanatçıları, Bediüzzaman’ın şu sorusunun muhatâbıdır: “Ey miskinler! Nerede aklınız kainata mühendis olmaya liyakat göstermiştir?”

Sonra şu açıklamayı yapar: “Bu cüz-i aklınız ile hüsn-ü külliye ihata edemezsiniz.” İlginç de bir örnek verir: “Evet bir zira’ kadar bir burun altından olsa, yalnız ona dikkat edilse, güzel gören bulunur.” (Muhakemat, 2010)

Bu bağlamda Bediüzzaman bir kaç örnekle devam ediyor: “... Zira onların mesleğince mümkündür: Van Denizi düşab (pekmez) ve Süphan Dağı şeker ile örtülmüş bala inkılap etsin.” Bediüzzaman, bu durumda, “eğer bu bedaheti inkar edersiniz, size nasihate bedel ta’ziye vereceğim. Zira ulûm-u âdiye sizce ölmüş ve safсата dahi hayat bulmuş derecededir.” der.

Bediüzzaman’ın zahirperest dediği bu tek boyutlu sanatçıların bu imkan-ı vehmi tarzları: “... gaiben muhakemesizlikten, kalbin za’fi asabından ve aklın sinir hastalığından ve mevzu’ ve mahmulün adem-i tasavvurundan ileri gelir.”

Bediüzzaman bir büyük kusuru (kendisi bunu bir bela olarak görüyor) şöyle ifade ediyor: “Ehl-i tefrit ve ifrat olan biçarelerin ellerini tutarak zulûmata atan birisi de; her mecazın her yerinde taharri-i hakikat etmektir.” Evet mecazda bir dane-i hakikat bulunmak lâzımdır ki, mecaz ondan neşv ü nema bularak sümbüllensin. Veyahut hakikate ışık veren fitildir; mecaz ise, ziyasını tezyid eden şişesidir. Evet muhabbet kalbde ve akıl dimağdadır. Elde ve ayakta aramak abestir. (Muhakemat, 2010)

Bediüzzaman zahirperest olarak bu tür “uzaktan İslâmiyete bakan hasm-ı

Modern Batı’nın tasviri ile âlem-i şhadetteki sûret ve şekil, anlamı öldürülerek ki anlam âlem-i gaybdadır, mutlak bir gerçekliğe dönüştürülmüştür. Burada imkanın sınırlarının dışına taşarak, sûretperestlik uğruna tabiatın fitratının dışına çıkarak, hayallerinin esiri olarak birer hayalpereste dönüşmüşlerdir.

Herkes yeteneğinin olduğu sanatı yapmak zorundadır, aksi durumda, şeriate itaatsizlik etmiş olur. Bu, şunun için böyledir; insan, taksimu'l amal düsturuyla yani tabiattaki işbölümü içinde, kendi 'fitrat'ı ile verilen vazifeyi gerçekleştirmek zorundadır, çünkü bu bütün varlıkların mükemmelen gerçekleştirdiği bir görevdir.

din" ile, "ehl-i ifrat olan, bilmeyerek fenalık eden dinin cahilleridir." dediği kişileri, hakikatin eserde sümbüllenmesine engel olmakla suçlamaktadır.

i. Sanatta keşif

Anlamın uzayı olan alem-i gaybın dili tamamen soyut olduğundan ifade imkanı vermediğinde ise, buradaki müşkülü Bediüzzaman ikisi arasındaki berzahî bir âlem olarak, âlem-i misali kullanarak verir. Âlem-i misal mecaz ve temsilin bulunduğu uzayıdır.

Burada sanatçı için çok önemli bir 'görme ve işleme kusurunu' Bediüzzaman halleder:

"Âlem-i şهادete suretiyle ve âlem-i gayba mânâsıyla müşabih (benzer) ve ikisinin mabeyninde bir berzah olan âlem-i misal (varlıkların fotoğraflarının kaydedildiği âlem) o muammayı halleder." Aslında minyatür, buna çok imkan verir: çünkü, orada bir şeklin tüm katmanları (Matrakçı Nasuh'un ard arda sıralanmış binaları gibi) gözün gördüğünün dışında, beynin algıladığı, aklın çözebildiği ve kalbin hissebildiği bütün seviyeleri aynı resim içinde ifade edebilecek yeni bir perspektif anlayışını inşa edebilir. Burada çok boyutlu, gittikçe yükselen ve soyutlaşan, anlamın ortaya çıkışıyla ortadan kaybolan bir resim ortaya çıkabilecektir. Günümüzde kimi çağdaş tasvirlerde yeni yeni buna benzer denemelere rastlanmaktadır. Bediüzzaman da: "İşte şu küçük fotoğrafta öyle bir resim mündemiçtir ki ileride tahrir ile sana görünecektir" diyerek aynı fotoğrafın içindeki pek çok resimlerin bulunacağına işaret eder.

Dolayısıyla, fotoğrafın keşfinin buradaki misalin anlaşılmasındaki rolü ortaya çıkacaktır. Bunun da yöntemlerini Bediüzzaman, devamlı şöyle sıralıyor: "Kim isterse, keşf-i sadık penceresiyle (yani tasavvuf yoluyla) veya rü'ya-yı sadık menfeziyle (sadık rüyalar vahyin bir gölgesidir) veya şeffaf şeyler dürbîniyle (hava, ışık, elektrik gibi) ve hiç olmazsa hayalin vera' perde-siyle (perde arkası) o âleme bir derece seyirci olabilir." (Muhakemat, 2010)

Buradan düşen görüntüler sanatçı için doğru malzemeyi ve biçimleri verecektir.

Burada, sanatçının, kendi sanatıyla yaptığının, bütün kainattaki büyük sanatın bir parçası olacağını ve bir harf olarak, kozmik uyuma katılacağını söylemiş oluyor.

Bediüzzaman, sanatçının büyük bir sorumluluğu olduğunu hatırlatıyor: "Bir adam müstaid ve kabil olduğu bir şeyi terk ve ehil olmayan şeye teşebbüs etmek, şeriat-ı hilkate büyük bir itaatsizliktir."

Herkes yeteneğinin olduğu sanatı yapmak zorundadır, aksi durumda, şeriate itaatsizlik etmiş olur. Bu, şunun için böyledir; insan, taksimu'l amal düsturuyla yani tabiattaki işbölümü içinde, kendi 'fitrat'ı ile verilen vazifeyi gerçekleştirmek zorundadır, çünkü bu bütün varlıkların mükemmelen gerçekleştirdiği bir görevdir.

Bediüzzaman bunu da bir kaç biçimde tarif etmiştir : "... isti'dadı san'atta intişar ve tedahül (yetenekli olduğu sanata karışmak ve içiçe olmak) ve san'atın mekayisine ihtiram ve muhabbet (sanatın ölçülerine hürmet ve sevgi) ve nevâmisine temessül ve imtisal...(kurallarını yansıtmaya ve görünme)"

Kısacası, şöyle özetlenir: "... Fena fi-s san'at olmaktadır." Kişi her şeyini sanatına vermeli ve onda yok olmalıdır.

Bir sanatçının asıl yokluğu, Bediüzzaman'a göre yolsuzlukla, yani sanatında fani olmaması olarak düşünülmektedir:

"Vazife-i hilkat bu iken, bu yolsuzlukla san'atın suret-i lâıykasını tağyir eder ve nevâmisini incitir" Bu durum tabiattaki bütüncül sanatın uygun olan şeklini bozar ve kanunlarını incitir. (Muhakemat, 2010)

j. Suretin katları

"Tenzil'in (Kur'anın indirilmiş olması) içinde tenezzülât-ı İlâhiye (Allah'ın insanların düzeyinde söz söylemesi) tabir olunan, mûraat-ı efhâm ve ihtiram-ı hissiyatve mûmaşat-ı ezhan vardır."

Kur'an'ın tenzil olması, indirgenmiş iç içe uzaylardaki, boyutlardaki farklı karşılıklarını da üretmiştir. Aynı şekilde, bir sanatçı için de tabiat, tenzilde ifade edilen şartları karşılayan bir fitrattadır. Daha önce ifade edildiği gibi, Kur'an-ı Kerim, içinde kainatın sığdırıldığı bir kelim olduğu için, Kur'an'a ait nitelikler ve Allah'ın Kur'an'daki 'tenzil'i kainatta da aynı şekilde yansıyacaktır. Bu, yukarıdan aşağıya, soyuttan somuta, gayb basamaklarından, misal alemlerinden, şahadet mertebelerine; anlamlardan suretlere; mücerretten me'caz ve istiarenin... ışık gibi, hava gibi, su gibi misallerine gerçekliğin şekil alımlarını gösterir.

Meselâ: Alemi misalin gözleri: yukarıdan aşağıya; yıldızlara, bulutlara, dağlara şeklinde suretlere bürünür.

Bediüzzaman'a göre, Kafdağı olarak isimlendirilen şey ufuk çizgileridir; bunlar iç içe sayısız kürelerden oluşur (kubbeler şeklinde). En altta, dünya yüzeyinde Himalaya dağ silsilesi suretinde görünebileceğini, dünyanın üzerine çıkıldıkça başka bir Kafdağı fakat suretçe benzer, daha yüksekte bir başkası... gittikçe soyutlaşan ve anlamı tamamlayan içiçe ufuk çizgileri, sayısız ufuk çizgisiyle bağlı sayısız Kafdağı'nı ifade edebilir.

Peygamber Efendimiz'in (asm) bir hadisinde sorulan soruya "Arz, sevr ve hut üzerindedir", yani yeryüzü öküz ile balık üzerindedir şeklindeki cevabıdır. Değişik zaman ve muhataplara karşı bu söz tekrar edilmiştir. Bu ifadenin hadis olup olmaması dışında, Bediüzzaman tarafından harika bir bakış açısıyla, sanattaki aşağıdan yukarı yükselen hüsn-ü mücerred tavrı ile açıklanmıştır. Bu cevabı oluşturan soru ilk kişisi "böyle hakaika zihni isti'dad kesbetmediğinden vazifesi olmayan bir şeyden soru ettiği gibi", bu cevabı almıştır. Burada öküz ziraati, balık ise denizciliği işaret etmiştir; dünyanın geçimi bu ikisi üzerinden sağlanmaktadır. Bediüzzaman'a göre "bu latif bir cevaptır".

Burada Peygamberimiz (asm)mizah yapmıştır ve mizahın da ölçüsünü koymuştur. " Mizah da olsa haktır. Zira mizah etse de yalnız hak söyler"

İkinci cevap daha yüksektir:"Sevr ve Hut, arzın mahrek-i senevisinde mukadder olan iki burçtur". Bu cevabın birincisinde Sevr, ikincisinde Hut denmiştir; demek farklı zamanlarda "Arz burçlar üstündedir" denecektir.

Bediüzzaman'a göre, Kafdağı olarak isimlendirilen şey ufuk çizgileridir; bunlar iç içe sayısız kürelerden oluşur (kubbeler şeklinde). En altta, dünya yüzeyinde Himalaya dağ silsilesi suretinde görünebileceğini, dünyanın üzerine çıkıldıkça başka bir Kafdağı fakat suretçe benzer, daha yüksekte bir başkası... gittikçe soyutlaşan ve anlamı tamamlayan içiçe ufuk çizgileri, sayısız ufuk çizgisiyle bağlı sayısız Kafdağı'nı ifade edebilir.

Kur'ânın mucize oluşu, belagatinin mecaz ve temsil yöntemlerini hakikatlere dürbün yapması ile gerçekleştirmesinde görülebilecektir. Kur'ân ifadelerinin belagatin en yükseğinde olması, âlem-i misalde, hakikatin gaybden şehadete inmesi ile mucizenin gerçekleşmesi olarak açıklanıyor.

Burada, boğa ve balık burçlarının suretinin de daha soyut olmakla beraber öküz ve balık şeklinde olduğu unutulmamalıdır.

Üçüncü cevap, meleklerle ilgili yaklaşımın devamıdır: Bu sevr ve hut (hamele-i arş, yani arşın taşıyıcısı) iki melaikedir. Çünkü: “ Her bir nev'e mahsus ve o nev'e münasib bir melek-i müekkel vardır” Bu demektir ki;” o melek o nev'in ismiyle müsemma, belki âlem-i melaikede onun suretiyle mütesemmil (sevr ve hut şeklinde temsil edilen iki melek) oluyorlar.”

Böylece, aynı suretin üç farklı boyuttaki yansımalarını, varlıklarını ve manalarını gösteren bir Peygamber mucizesini bir sanatçı muhayyilesi muhatap olmuş oluyor.

k. Mu'cize ve Paygamber

Bediüzzaman'ın tenzil'e yaklaşımı hakikatin, anlamın söz ve suret olarak indirgenmiş olması demektir. Bu durumda mu'cize bir tenzil ışması olarak, yukarıdan indirilmiş hakikatin ilk görüntüsü olması ile açıklanabilecektir.

Kur'ânın mucize oluşu, belagatinin mecaz ve temsil yöntemlerini hakikatlere dürbün yapması ile gerçekleştirmesinde görülebilecektir. Kur'ân ifadelerinin belagatin en yükseğinde olması, âlem-i misalde, hakikatin gaybden şehadete inmesi ile mucizenin gerçekleşmesi olarak açıklanıyor. Yani, mücerred olan hakikat temsil ile âlem-i misalde biçim kazanıp âlem-i şehadete indiriliyor.

Mucize demekle gaybdan şehadet âlemine indirilmiş anlamı kullanılmaktadır. İ'caz ilk kez en saf zihin uzayı (muhayyile) olarak Peygamber masumiyetinde (sanatçının burada kazanmayı istediği masumiyet) vücut kazanması indirilmiş hakikatini vahiyden insana izlediği yola mucize denmiş oluyor. Mu'cizenin başlangıcı ve neticesi ise Peygamber Efendimizdir (asm). Çünkü, Efendimiz olmasaydı: “ Cemadat (cansızlar), birer cenaze suretini gösterecekti.” Sonuç olarak, Efendimizin (asm) varlığı ile sanat anlaşılabilir:

“Cenaze ve ölü şeklini gösteren cemadat, ünsiyetli birer hayatdar (dost birer canlı) ve lisan-ı haliyle Hâlıkının âyâtını nâtik (ayetlerini konuşan) birer müsahhar memuru (emir dinler) şekline giriyorlar.” (Mesnevi-i Nuriye, 2010)



Abstract

Discussions concerning art and artist has been a question of all times, just as the definition of art, and the purpose of art and artist. We believe that Bediuzzaman's philosophy of art will carry to different course these discussions made from different angles by the West and the East. According to Bediuzzaman the perception of art and the joy of tasting are the first steps that will lead to the Creator. The consequence of this endeavor is

belief, as belief according to Bediuzzaman is “a pure and abstract beauty”. This phrase is at the same time two concepts summarizing Bediuzzaman’s thought of art. We are going to study Bediuzzaman’s understanding of art around the concepts and development of the Eastern and the Western arts.

Key Words

Art, pure beauty, abstract beauty, western art, renaissance, image, meaning, belief



Kaynakça:

1. And, Metin, Minyatür, Yapı Kredi Yay., İst., 2014
2. Arabi, İbn-i, Kitab-ül Marife, Çınar Dergisi, Ankara, 2013
3. Badıllı, Abdülkadir, Genişletilmiş Tarihçe-i Hayat, İttihad Yay, 1998
4. Berger, John, Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İst., 2009
5. Da Vinci, Leonardo, Sanat ve Bilim, Çev.:Nazan Tercan, Boyut Yay., İst., 2014
6. Necipoğlu, Gülru, Sinan Çağı, İst. Bilgi Üni. Yay., İst., 2013
7. Nursî, Said, Asar-ı Bediyye, Envâr Neşriyat, İst., 2010
8. Nursî, Said, Barla Lahikası, Yeni Asya Neş, 2001
9. Nursî, Said, Muhakemat, Söz yayınları, İst., 2010
10. Nursî, Said, Mesnevi-i Nuriye, Çev.: Abdülkadir Badıllı, İttihad Yay., İst. 2010
11. Nursî, Said, İşarat’ül İcaz, Sözler yayınevi, İst.2010
12. Nursî, Said, Şualar, Yeni Asya Neşriyat, ist., 2001
13. Nursî, Said, Sözler, Yeni Asya Neşriyat, İst., 2001
14. Nursî, Said, Mektubat, Yeni Asya Neşriyat, İst., 2001
15. Nursî, Said, Lem’alar, Yeni Asya Neşriyat, İst., 2001
16. Nursî, Said, Münazarat, Yeni Asya Neşriyat, İst., 2001
17. Nursî, Said, Nur’un İlk Kapısı, Sözler Yayınevi, İst, 2010
18. Nursî, Said, Tarihçe-i Hayat, Yeni Asya Neşriyat, İst. 2001
19. Nursî, Said, Asa-yı Musa, Yeni Asya Neşriyat, İst. 2001
20. Nursî, Said, Nur’un İlk Kapısı, Yeni Asya Neşriyat, İst., 2001
21. Raillards, Georges, Düşlerimin Rengi Bu, Miro, Çev.: Alp Tümertekin, İst., 2013
22. Risale-i Nur ve Sanat Çalıştayları I-II-III, Merak Yay., Ankara, 2013