

BİR YORUMLAMA YÖNTEMİ OLARAK HERMENEUTİK: EROL AKYAVAŞ
ÜZERİNE İNCELEME

İŞILTAN ATAMAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sanat Bilimi Anabilim Dalı
Danışman: Prof.Dr.Bahadır Gülmez

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat 2007

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

BİR YORUMLAMA YÖNTEMİ OLARAK HERMENEUTİK: EROL AKYAVAŞ ÜZERİNE İNCELEME

İŞILTAN ATAMAN

Sanat Bilimi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2007

Danışman: Prof. Dr. Bahadır Gülmez

Günümüzde hermeneutik, teolojinin kullanımında olan yöntemsel bir araç olmaktan çıkıp, insan bilimleri, edebiyat ve sanat için belirleyici bir düşünme biçimi haline gelmiştir. Hermeneutik, modernizm ve post-modernizmin tartışmalarının ortasında, felsefi bir angajmanla kültür nesnelere hem tarihsel hem de yapısal olarak çift yönlü bir yaklaşımla inceleyerek, yöntemleri içine düştükleri dar bilimsel çerçeveden özgürleştirme girişimi olarak düşünülebilir. O nedenle, karmaşık ve anlamlı kültür nesnelere olan sanat eserlerini anlama ve yorumlama problemi üzerinde, bugün hiçbir felsefi yaklaşımın ortaya koyamadığı kadar geniş bir imkân sunmaktadır. Eseri, saf bir estetik yapı olarak görmek yerine, onu tüm kültürle ve tarihle ilişkilendiren bir görme biçimi, onu ölü bir tarih nesnesi gibi ele almanın önüne geçmek için en anlamlı yoldur. Tarihle ve mitle sıkı bir ilişki içerisinde, hermeneutik paradigmalara kurulan Erol Akyavaş resmini analiz etmenin yolu da hermeneutiğin kendisidir. Akyavaş resmindeki İslami ve Doğulu tüm gösterge ve sembollerin ortak noktası, oryantalist bakışı aşan bir yorum ağı içindeki özgürlüklerdir. Buna rağmen üzerinde oldukça az inceleme yapılan Erol Akyavaş resmini, tüm yorumsal zenginliğiyle analiz etmek bugün için zorunludur.

ABSTRACT

Passing out to be in use of teology, today hermeneutics became a distinct form of thinking for human sciences, literature and art. In the midst of modernist and post-modernist debates, hermeneutics can be thought as an initiation for emancipating sciences and methods from the narrow scientific point of view by studying cultural objects both historically and structurally with a philosophical engagement. For that reason, on the problem of understanding and interpretation of the work of art which is a complex and multi-vocal cultural object, hermeneutics presents a broader possibility as no philosophical approach can do. Instead of seeing the work of art as a pure aesthetic structure, a form of seeing that relates the work of art with whole culture and history, is the most meaningful way to avoid dealing with it as a dead historical object. The way of analysing the paintings of Erol Akyavaş which is formed with hermeneutical paradigms in a though relation with history and myth, is the hermeneutics itself. The common point of all the Islamic and Eastern symbols and signs in Akyavaş's painting is the freedom of interpretation that transcends the orientalist approach. Today, it is a necessity to analyse Erol Akyavaş's painting which has been studied rarely despite of its richness of interpretation.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Işıltan Ataman'ın Bir Yorumlama Yöntemi Olarak Hermeneutik: Erol Akyavaş Üzerine İnceleme başlıklı tezi tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisanüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Sanat Bilimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı**İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Bahadır Gülmez
Üye : Prof. Mümtaz Sağlam
Üye : Doç.Dr. Hayri Esmer

Prof.Dr. Nurhan Aydın

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HERMENEUTİK FELSEFE AÇISINDAN DİL VE ANLAM

1. DİL VE ANLAM İLİŞKİSİ	5
1.1. Hermes'ten Hermeneutiğe	6
1.1.1. İfade etmek, söylemek	7
1.1.2. Açıklamak	9
1.1.3. Çevirmek	10
2. ANLAMA	11
2.1. Kartezyen Anlama, Hermeneutik Anlama	13
2.2. Görsel Anlam ve Anlama İlişkisi	17
2.3. Dil ve İmge İlişkisi	19
3. HERMENEUTİK FELSEFE VE YORUM	23
3.1. Metin Olarak Dünya	26
3.2. Sembol Olarak Örtük Anlamın Yorumu	29
3.3. Yorumun Sınırları	31

İKİNCİ BÖLÜM

EROL AKYAVAŞ: ÇOĞUL KİMLİKLER

1. ÇOĞULLAŞMA VE KİMLİK SORUNU	33
1.1. Mimarlık ve Bunaltıcı Kimlik	34
1.2. Mimariden Resme Dönüş	37
1.3. Kimliğin Kökeni Sorunu: Ne Doğulu Ne Batılı	39

2. HAREKETLİLİK VE ÖZNE SORUNU	43
--------------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EROL AKYAVAŞ RESMİNDE ANLAM ÜZERİNE

1. ANLAM VE ÖZ ARAYIŞI	45
1.1. Mistisizm mi? Estetizm mi?	48
2. NOSTALJİ VE KRİZ	50
2.1. Geçmiş ve Sembolik İmgelem	52
2.2. Acı Bellek, Kanlı Tarih	53
2.3. Tarihin İmkânsızlığı	56
3. DOĞU-BATI PARADİGMASI	57
3.1. İçerisi ve Dışarısi	58

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EROL AKYAVAŞ RESMİNDE SEMBOL ÜZERİNE

1. BEDENİN SEMBOLİK DÜZENİ	60
1.1. Beden, Cinsellik ve Erotizm	61
1.2. Beden, Varlık ve Ölüm	63
1.3. Bedenli Oluştan Sembolik Arzuya Geçiş	65
2. TİNİN SEMBOLİK DÜZENİ	67
2.1. İnsan-ı Kâmil ve Varlık	68
2.2. En'el Hak ve Tanrısal Tin	70
SONUÇ	72
EKLER	75
KAYNAKÇA	104

GİRİŞ

Bu çalışmadaki esas amaç, hermeneutiği felsefi bir açılımla ortaya koyarak genelde her türlü yazınsal ve görsel sanat yapıtının yorumlanma imkânlarını sorgulamaktır. O nedenle amaçlanan tarihsel bir hermeneutik çalışma yapmak yerine, hermeneutik düşünceden çıkarılabilecek paradigmalara anlama, dil ve yorum gibi kavramları tartışmaktır. Buradan yola çıkarak, yazınsal alandan hem teknik hem de içerik olarak farklılaşan resmin yorumlama ve açıklama sorunları ve özel olarak Erol Akyavaş resmi tartışılacaktır. Bu nedenle, çalışmanın ana hattını 20 yy.'ın ikinci yarısında ortaya çıkan felsefi yaklaşımlar ve bu yaklaşımların sanat kuramları ve eleştirisine yansımaları belirleyecektir.

Bu dönemde birbiriyle diyalektik bir ilişki içinde oluşum gösteren göstergebilim, yapısalcılık, post-yapısalcılık ve hermeneutik gibi felsefi akımların içe dönük, kapalı ve kendine güdümlü bir düşünce yapısı ortaya koymamaları ilginç bir noktadır. Yalnızca karşılıklı bir diyalektik alışverişle sınırlı kalmayıp, edebiyat ve güzel sanatlar alanlarıyla da iç içe geçerek orada oluşan anlatım sorunlarını felsefi soruşturmalara dönüştürmeleri, sanatların da bir dönüşüm geçirmesine neden olmuştur. 20. yy.'ın ikinci yarısından sonra oluşan sanatları, salt bir estetik yapı olarak görmek imkânsızlaşmıştır. Çünkü bizzat sanatın oluşum ve yaratım süreci kuramla başa baş gitmeye başlamıştır. O nedenle, aslında uzun bir tarihçesi olan hermeneutik, günümüzde daha önemli bir noktaya gelmiştir. Yorumlama işi, yapıta dışarıdan bakan ve dayatmacı bir eleştirel sistem olmaktan çıkınca, anlamak ve yorumlamak sanat kuramları içinde temel felsefi problemler olarak ortaya çıkmıştır.

Kutsal metinlerin yorumlanmasında (*exege-sis*) karşılaşılan güçlüklerle önem kazanmaya başlar Hermeneutik. Ancak, günümüzdeki felsefi ve eleştirel yapısı, Aydınlanma döneminde başlayan akılcı anlayışa ve bu anlayış üzerinden yöntemini belirleyen doğa bilimlerine karşı, insan bilimlerinin nasıl bir tavır alması gerektiği üzerinden şekillenir. Schleiermacher'le başlayan hermeneutiği kutsal metinleri yorumlama sanatından anlamının sanatına dönüştürme çabası, Dilthey'da anlamının

sorunlarıyla birlikte, insan bilimleri (*Geisteswissenschaften*) için doğa bilimlerinden farklı bir yöntem arayışı olarak ortaya çıkar.

Dilthey'in yöntemsel hermeneutiği, Heidegger'de ontolojik bir hermeneutiğe, bir *dasein* analizine dönüşür. Husserl fenomenolojisinin, özne-nesne paradigmasını yaşam düzeyine (*lebenswelt*) taşıyarak aşma çabası, Heidegger için felsefi hermeneutiğin zeminini hazırlar. Husserl'in 'bilinç her zaman bir şeyin bilincidir' şeklindeki yönelimsel yaklaşımı, Heidegger ve genel olarak çağdaş ontoloji için öznenin üzerindeki akılsal egemenliğin aşılması olmuştur. Dilthey ise, tarihi yöntembilim arayışında merkeze koyarak ilerlemeci tarih anlayışının kodlarının kırılması için eleştirel zemini hazırlamıştır. Heidegger, orada-varlığın (*Dasein*) zamansallığı üzerinden daha derin bir tarih sorgulaması yaparak, sanatçının yaratma motivasyonları üzerine düşünülebilecek paradigmlar ortaya atar. Dünyaya fırlatılmışlığıyla, ölümlüğünün farkında olan *Dasein*, kendini gerçekleştirme kaygısı duyar. Bu kaygı, sanatçı için de asal bir itici güç olarak düşünülebilir.

Anlamanın kendisinin hermeneutik olduğunu söyleyen Heidegger'den etkilenen Gadamer, kendi deyişiyle felsefi hermenetiği oluşturur. *Varlık ve Zaman*'la birlikte, Gadamer'ın *Hakikat ve Yöntem*'i hermeneutik düşüncenin temel referans noktası haline gelir. Gadamer, Heidegger'in ön-anlama kavramından yola çıkarak anlamı önceleyen ve belirleyen ön-yargı kavramını ortaya atar. Anlamın yönelimselliği ve özellikle deneyimin tarihselliği üzerinde durur. Gadamer, hermeneutik anlamaya en uygun alan olarak sanat deneyimini göstererek, hermeneutik ve sanat ilişkisini dolaysız bir biçimde kurar. Gadamer'ın 'oyun olarak sanat' yaklaşımı, anlamanın ve dilin sanat yapıtının eklektik bir uzantısı veya yorumcunun dert edinmesi gereken felsefi kavramlar değil, bizzat yapıtın varlığıyla ilgili *a priori* öğeler olduğunu ortaya koyar.

Bir diğer önemli düşünür olan Paul Ricoeur, Gadamer gibi Heidegger'i temel referans noktası olarak ele alır. Ancak Ricoeur'ün önemi, anlamın ancak metinde aranıp bulunacak bir şey olmadığı, bizzat insan eyleminin anlamlı bir metin olduğudur. Ricoeur, hermeneutiği kati bir yorum yöntemi veya felsefi söylem olarak dayatmak

yerine, esasen psikanalizden göstergebilime kadar tüm söylemlerin sınırlı olduğunu hermeneutik açıdan göstermeye çalışır.

Hermeneutik, Dilthey'la birlikte başlayan süreçte, özellikle Heidegger'de kök salan 'anlam' paradigmasını, dille bağlantılı olarak ele alıp anlamının karmaşık süreçlerinin dilin kendi içindeki karmaşık örgütlenmesinde yattığını ortaya koymuştur. Bu da, anlamın söz konusu olduğu her yerde bir dil olgusuyla yüz yüze olduğumuzu gösterir. Okuyucu veya izleyici bir dilin muhatabıdır ilk başta. Yapıt, kendine özgü, kendi içinde örgütlenmiş ve yine kendisinin kurduğu semboller ağı içinde yorumlanır. Dil, sanat yapıtında göstergeler ve sembollerle yoruma açık, anlamlı bir biçimde kurar kendisini. Ancak aynı zamanda dil, yapıtı aşan bir geleneğe aittir. Yorumcu da bu geleneğin bir parçasıdır. Gadamer'ın üzerinde ısrarla durduğu gelenek, sanat yapıtının üzerinden geçen zamana rağmen hala güncel olmasının nedenidir. Esasen ne sanat yapıtı ne de kültüre ait hiçbir fenomen ya da değer, gelenekten kopuk, kendi için şeyler olarak yorumlanamaz. O nedenle yorumcu, yapıtı eş zamanlı olarak kendi otantikliği ve gelenek içinde durduğu yere göre incelemelidir.

Söz konusu, görsel sanatlar ve daha dar anlamda resim yorumu olunca, dil ve yorum tartışmaları bağlamla ilgisiz ve kopuk görünebilir. Yapısalcılığa gelene kadar, resmin sembollerini alegorik bir çerçevede yorumlayan ya da resmi salt biçimsel yapısına göre değerlendiren bir yorumlama anlayışına tutsak olduk. Hâlbuki bir resme yaklaşmak, tıpkı bir edebi yapıta yaklaştığımızda olduğu gibi bir dille yüzleşmektir. Resim de anlamın orada tutunduğu bir metindir. O nedenle resim yorumu, her zaman genel olarak yapıt yorumuyla ilgili bir ön-bilgiyi gerektirir. Bu gereklilik ise ucu hermeneutiğe açılan bir çalışmanın aciliyetini ortaya koyar. Öncelik, yorumun yöntembilimini oluşturmaya değil, yorumun imkânlarını tartışmaya yönelik olmalıdır.

Erol Akyavaş resmi, yorum imkânlarının tartışılacağı ve yorumlama sınırı denebilecek şeyin kolayca çizilemeyeceğini gösteren hermeneutik bir zenginliğe sahiptir. Akyavaş'ın evrensel anlamda biçim ve içeriğe getirdiği yeni bir bakış açısı vardır. Akyavaş, hem moderndir hem de modernliği sorgulayan bir kriz ressamıdır. Bir başka deyişle, Akyavaş bir nesne gibi ele alınamayacak ve tek bir terminolojinin

yorumlama işini göremeyeceği bir metin oluşturur. Kendi içinde iç tutarlılığı olsa da, bunu tematik düzeyde yapmaktan kaçınan ve kendini parçalayarak ortaya koyan bir metindir Akyavaş resmi.

Akyavaş kendisini, Doğu-Batı ikileminde kaybetmek ve oryantalist bir kimlik bunalımıyla mücadele etmek yerine, bu ikilemi krize sokarak aşar. O nedenle, resimlerde sık sık ortaya çıkan İslami, kimi zamanda Batılı sembollerin mitsel bir çözümlemesini yapmak yeterli değildir. Bunun ötesinde, sembollerin göstergeye dönüştüğü anı ve o anın ilk anlamla arasındaki estetik mesafeyi ortaya koymak gerekir. Bu nedenle Akyavaş resmine, hem tefsir ve şerhle bağlantısını koruyan hem de Derrida'nın yapı-sökümüne kadar uç noktada ilerleyen felsefi bir yorumlama anlayışı olan hermeneutikle yaklaşmak, onu tematize etmekten ve doğu gizemciliğine göndermekten kaçınmanın bir yolu olarak düşünülebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HERMENEUTİK FELSEFE AÇISINDAN DİL VE ANLAM

1. DİL VE ANLAM İLİŞKİSİ

Aydınlanma döneminin akılcı anlayışı, anlamanın salt akli bir olay, dilin ise akli olanı ifade eden, aktaran bir araç olduğunu düşünür. Ancak, hermeneutik dille başka türlü ilgilenir. Dili verili bir değer olarak görmek yerine, onu kendine dert edindir; dünyanın ve yaşamın merkezine koyar. Heidegger, “dil varlığın evidir. İnsan onun evinde barınır”¹ derken, yalnızca dil odaklı bir ontolojiyi müjdelemekle kalmaz. Heidegger’in sözlerinin esas anlamı, dilin varlık düzlemiyle insan arasında basit bir aracı olmadığıdır. Tam tersine dil, insanı ağırlar; onu kendi varlığıyla ve bunun da ötesinde, ‘varlık’la ilişkiye geçirir. “ (...) ve yanıtın verilebileceği yer dildir. Sözcükler kendilerinin ötesindeki bir şeye işaret ederler. Onlar anlamın yarı saydam taşıyıcılarıdır.”²

Dil olmadan, insan ne kendi dünyası üzerine düşünebilirdi ne de kendisine yabancı diğer dünyaları tanıdık kılabilirdi. Hermeneutik felsefe, dili düşünceyi ifade etmenin bir aracı olmaktan çıkararak, bizzat düşüncenin ve anlamın yuva yaptığı bir imkân olarak düşünür. Dili felsefi bir probleme dönüştürme çabası sırasında, ‘anlama’ kendiliğinden bir araştırma konusu olarak ortaya çıkar. Uzun bir tarihçesi olan hermeneutiğin, 19. yy.’ın ikinci yarısından itibaren anlamanın yöntemi ve 20. yy.da anlamanın felsefesi olarak dönüşüme uğraması, dilin klasik filolojinin ve mantığın argümanlarının tahakkümünden kurtulmasıyla ilgilidir.

Dil, bir kez yaşamın ve dünyanın biricik anlamlandırıcısı ve öznenin bilincini saran bir kabuk gibi görüldüğünde, anlamla arasındaki ilişkisi dolaysızlaşır. Düşünceyi meydana

¹ Martin Heidegger, “Hümanizm Üzerine Mektup”, **Hümanizmin Özü**. Derleyen ve çeviren: Ahmet Aydoğan (İstanbul: İz Yayıncılık, 2002, ss. 37.)

² Doğan Özlem, “Heidegger ve Teknik”, **Tekniğe Yönelik Soru**. Çev.: Doğan Özlem (İstanbul: Afa Yayınları, 1997), s. 14-15.

getiren, başkasıyla kurduğum ilişkide onu açığa çıkararak dildir. Ancak, dilsel düşünce salt rasyonel bir dolaysızlık değil, anlamın taşıyıcısı olan bir semboller ağıdır. O nedenle, düşünce anlamı öncelemez. Anlam, düşünceye içkindir. Hermeneutik felsefenin, dili ve anlamı diyalektik bir ilişki içine sokması, ortaya çıktığı çağdaş düşünce içinde değil, hermeneutiğin Eski Yunan'daki antik anlamında saklıdır.

1.1. Hermes'ten Hermeneutiğe

Antik Yunan dünyasında, dili ve yazıyı kanatlı ayakları olan Hermes'in bulunduğu düşünülür. Ayakları kanatlıdır çünkü yalnızca dilin yaratıcısı değildir Hermes; aynı zamanda, tanrılar ve insanlar arasındaki iletişimi de o sağlar. Haberci tanrının, günümüz dil yorumları için önemi, bu mitolojik öyküden türeyen bir takım kavramlardır. Kurt Mueller-Vormer, Hermes mitinden, “dil beceresi, iletişim, söylem, anlama, yorum”³ gibi modern terimlerin türediğini söyler. Çünkü Hermes, birbirine dilsel olarak yabancı olan tanrılar ve insanlar dünyası arasında arabuluculuk yapar.

“Tanrıların habercisi/mesajcısı/elçisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Ne var ki onun bildikleri hiç de tanrıların mesajlarının dümdüz bir aktarımı değildir; tanrısal buyrukların birer açıklamasıdır. Öyle ki Hermes bunları ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde çevirir.”⁴

Hermeneutiğin anlamı, tam da Hermes'in tanrılardan insanlara mesaj götürürken, mesajı insanların diline çevirmesi ve çeviri sırasında mesajın içeriğini ve anlamını yorumlamasında saklıdır. “Hermeneutik etkinliği daima bir başka “dünya”ya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği olmuştur.”⁵ Aktarma/çevirme etkinliğinin amacı ‘anlam’ı ortaya çıkarmaktır. Anlamın ortaya çıktığı yer ise dildir.

³ Kurt-Mueller-Vollmer, “Introduction: Language, Mind, and Artifact: An Outline of Hermeneutic Theory Since The Enlightenment,” **The Hermeneutic Reader**. Ed.: Kurt-Mueller-Vollmer (New York: The Continuum Company, 1994, s.s. 1.)

⁴ H.G. Gadamer, “Hermeneutik”, **Hermeneutik Üzerine Yazılar**. Der. ve çev.: Doğan Özlem (İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 2003, ss. 13.)

⁵Gadamer, **a.g.e.**, s.14.

Hermes etkinliğinin günümüz hermeneutiği için bir diğer önemi, anlamın açığa çıktığı tüm süreçlerin yorumsal bir etkinlik olduğudur. En basit örneğiyle, gündelik hayatta iki kişi arasındaki konuşma bile, birbirinden farklı iki dünyanın karşılaşması olması dolayısıyla, bir anlam aktarımı ve aktarımın muhatabının söz konusu anlamı kendi dünyasına göre yorumlamasıdır. Öyleyse, tüm dilsel faaliyetler yorumlamadır.

Heidegger'in, felsefenin kendisini bir hermeneutik süreç, 'yorumlama' olarak görmesi, varlığın dilde ikamet etmesinden kaynaklanır. 'Hermeneutik-olarak-felsefe'yi Heidegger'in açıkça Hermes'le ilişkilendirdiğini söyleyen Richard Palmer, "anlayışa ulaşma"da dilin, bu sürecin *par excellence* aracı olduğunu vurgular.⁶ Hermes'le ilişkilendirilen aracı ve haber taşıyıcı anlayışa gelme süreci, *hermēneueien* ve *hermēneia* sözcüklerinin antik kullanımlarında mevcuttur. Yunanca *hermēneueien*, yorumlamak; *hermēneia* ise yorum demektir. Palmer, günümüz yorum anlayışla da ilişkilendirilebilecek üç farklı ama birbiriyle ilişkili yönelimselliği olduğunu söyler *hermēneueien* fiilinin: İfade etmek/söylemek, açıklamak ve çevirmek.

1.1.1. İfade etmek, söylemek

Yapıtı yaklaşma yöntemleri ve yapıtın söylemsel bütünlüğünden çıkarılabilecek anlamlar çoğul olsa da, yapıtın yorumu Palmer'ın vurguladığı üç süreci içerir. Sanat yapıtının anlamını ortaya çıkarmaya çalışan yorumcu, yapıtın dili ve o dilin örgütlenme biçimiyle yüzleşmelidir ilk başta. Çünkü sanat eseri, "anlayışa gelmesi" gereken şeyin temsilini yapar. Metnin konusu bizden zaman, mekân, dil ya da diğer engeller yoluyla uzaklaşmış olabilir.⁷ Bu durumda yorum, tıpkı Hermes etkinliğinde olduğu gibi, anlamı dilsel, zamansal ya da mekânsal olarak örtük ya da kapalı olanı anlamlı hale getirmektir. Görsel bir sanat yorumunda bu üç sürecin aciliyeti artar. Çünkü görsel dil, yazılı dile göre bize daha uzak bir anlam mesafesindedir. Yorumcunun görevi, eserin var olan anlam mesafesini kaldırmanın yanında, görsel olanı yazılı dile aktarmaktır.

⁶ Richard E. Palmer, **Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer** (Evanston, Northwestern University Press, 1969), s.14.

⁷ Palmer, a.g.e., s. 14

Hermēneueien fiilinin ilk anlamı olan ‘söylemek’, ‘ifade etmek’ ve ‘bildirmek’, dilin donuk bir kavramsal yapı olmadığını hatırlatır bize. “Dil söylem olarak hem konuşulan hem de yazılan bir şeydir.”⁸ Ancak konuşulan, yani söylenen ‘şey’ canlıdır; o anda gerçekleşir. Konuşma anı, yazıdan farklı olarak dilin tüm jestlerini konuşana açar. Söyleme bu canlılığını ifadeden alır. İfade etmek ise, Palmer’ın söylediği gibi “kendisi yorum olan bir söyleme”dir⁹; bu bağlamda stille ilişkilidir.

Konuşmanın ve ifade etmenin gücü, yazılı dilin ne kadar zayıf olduğunu gösterir. “Canlı konuşmada söylem anı, bir gelip geçici olay karakteri taşır. Olay görünür ve kaybolur. Bir yazıyla kayda alma probleminin var olmasının nedeni de budur. Sabitleştirmek istediğimiz şey, kaybolan şeydir.”¹⁰ Ancak, yazı her ne kadar sabitleştirme ve koruma özelliği taşısa da, korumaya çalıştığı ‘şey’, çoktan kaybolmuş olduğu için, yazılı dil söylenenin zayıflamış biçimidir. O nedenle, yazılı dil konuşmanın yabancılaşmasıdır.

“Bir edebi metnin her sessiz okuması, sözel yorumun saklı bir biçimidir.”¹¹ Şöyle ki, yazıyla kendi asal güçlerine yabancılaşan konuşma, yazının her yorumlanma performansında sözlü haline dönmeyi talep eder. Her ne kadar yazılı dil, konuşma anındaki performansın canlılığını taşımasa da, kaydettiği şey önceden söylenen şey olduğu için, hala içinde ‘söyleme’nin hallerini barındırır. O nedenle, yazılı bir metin okunulduğunda, ister yüksek sesle ister sessizce okunsun, orada yorumdan önce sözlü bir performans gerçekleşmektedir. Edebi bir metin, okuyucusuyla/yorumlayıcısıyla konuşur. Yorumlayıcı da, anlamlandırma ve yorumlama esnasında metne yönelir ve metinle konuşur. Çünkü edebi metinler, bir kez yazılmış ve anlamı tamamlanmış kapalı organizmalar değildir. Aynı metnin, birçok yorumcu, yorum yöntemi ve edebi akım tarafından her defasında yeni bir biçimde yorumlanabilmesinin koşuludur aynı zamanda bu. Metin, tıpkı insan gibi, zamansal bir düzlemde kendini tekrar tekrar konuşur. Yorumcunun görevi, metne kulak vermektir.

⁸ Paul Ricouer, “Metin Modeli: Bir Metin Olarak Anlamli Eylem”, **Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler**. Der. ve çev.: Hüsamettin Arslan. (İstanbul: Paradigma, 2002, ss. 101.)

⁹ Palmer, **Ön. ver.**, s.15.

¹⁰ Ricouer., **Ön. ver.**, s.102

¹¹ Palmer, **Ön. ver.**, s.12.

Yazının kayda geçirdiği şeyin ne olduğuna dikkat edilmesi gerekir:

“Gerçekte yazı neyi sabitleştirir? Konuşma olayını değil, konuşmada “söylenen” şeyi. Burada konuşmanın “sözünü ettiği” şeyden anladığımız söylemin hedefini belirleyen bilinçli dışsallaştırma; bu bilinçli dışsallaştırma sayesinde **sagen** –söyleme- **Aus-sage** – bildiri, beyan edilen şey – haline gelmek ister. Kısaca, yazdığımız şey, yazıyla kaydettiğimiz şey konuşmanın **noema-sı**/anlamı’dır. Bu anlam, konuşma **olayının** anlamıdır, olay olarak olayın anlamı değil.”¹²

Yazılı dil, konuşma olayının anlamını yakalıyor, sözle ifade edileni başka bir düzleme aktarıyorsa, aktardığı şey o anda oluşan canlı anlamdır esasen. Yorumcunun metne sadık kalması, metnin içindeki *noema*’yı yakalamasıyla mümkündür. Burada fark edilmesi gereken, edebi metnin zamanda gerçekleşen, kökleri sözlü alanda olan bir olay olduğudur. Sözcükler de esasen, anlamı belirli ifade araçları değildir. Edebi metinde, sözcükler kavramlar gibi iş görmez. Sözcüğün anlamı, edebi sahnede her ortaya çıkışında farklılaşır ve zenginleşir. O nedenle, bir yazın etkinliği olan yorumlama, aynı zamanda anlamı yakalamak için sözlü bir etkinlik olmalıdır.

1.1.2. Açıklamak

‘Açıklama’da, dilin ifade edici boyutu yoktur. Dilin kendisi de, aktaranı ve aktarılanı olan bir söyleme dönüştüğünde yalnızca ifade edici değildir. Dil, söylemsel olarak her zaman bir bağlam içinde gerçekleşir. Bilimsel yöntemde kesinlik arayışı içinde gerçekleşen ‘açıklama’dan farklı olarak, edebi açıklama sözcüğün neyi nasıl söylediğiyle ilgili yorumlayıcı bir faaliyettir. “Denilebilir ki hakikat (doğru, çev.) arayışı kontekste bağlı ve kontekste bağlı olarak yapılmış bir yorumlar ağında asılı durur, bir yorumlar ağında sallantıda bırakılır.”¹³ Yorum, metnin hakikatini açıklayarak, yani onu bir bağlam içinde düşünerek tasarlar. Çünkü hakikat, yorumcunun yorumlama faaliyeti dışında kalan bir aşkınlık değildir.

¹² Ricouer, **Ön. ver.**, s.102.

¹³ Gayle L. Ormitson ve Alan D. Schrift, “Hermeneutiğe Giriş,” **Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler**. Der. ve çev.: Hüsamettin Arslan (İstanbul: Paradigma, 2002, ss. 5-6.)

Metnin anlamı ve hakikati, o metni algılayan okuyucu/yorumcunun niyetleriyle doğrudan ilişkilidir. Anlama, diyalektik bir süreçtir. Metnin kendi içinde taşıdığı niyetleri ve deneyim alanı, o metni algılayanın yaşam dünyasıyla kesişir. Algılama, bir yönelimsellik içinde gerçekleşir. Metin tek başına anlamlı değildir. Onu algılayan öznenin anlam ufkunda anlamlı hale gelir. “Açıklayıcı yorum, açıklamanın bağlamsal, “ufuksal” olduğunu fark etmemizi sağlar. Açıklama, önceden varsayılan anlamlar ve niyetler ufkunda yapılır. Hermeneutikte, bu varsayılan anlamaya ön-anlama denir.”¹⁴

Anlama, her zaman önceden anlaşılmiş ve düşünülmüş bir kontekste bağlıdır; lineer değil, döngüseldir. Anlamanın döngüseliği, hermeneutikteki bir diğer önemli kavram olan ‘hermeneutik daire’ ile ilişkilidir. Schleiermacher’dan itibaren dönüşüme uğrayan; Heidegger’de ontolojik bir zemine oturtulup, Gadamer’da ‘ön-yargı’ kavramıyla birlikte düşünülen karmaşık bir kavramdır hermeneutik daire. Ancak temelde, dilin ‘özneler-arasılığı’na vurgu yapan açıklama çerçevesinde düşünülmelidir. Metnin bir parça-bütün ilişkisi vardır. Parçaları ayrı ayrı anlamadan, metnin anlaşılması da mümkün değildir. Bir taraftan da, metnin bütününe ilişkin bir ön-anlamaya sahip olmadan, parçalar anlamlı olmaz. Bu anlam dairesinde, yorumcu aktif durumdadır: “(...) metnin otantik niyetini, iç uyumunu kurmaya ve anlam boşluklarını gidermeye yani metnin anlamını, önemi ve değerini anlamaya çalışmaktadır.”¹⁵

1.1.3. Çevirmek

Çeviri, bir yorumlama biçimidir. Çünkü yorumcu olarak çevirmen, metnin yalnızca bir dilden diğerine aktarıldığı basit bir iş yapmaz. Çevirmek, öncelikle dilsel bir faaliyettir. Diğer taraftan, çevirideki dilsellik, çevrilen metnin dünyasına tanıdık olmayı gerektiren yorumsamacı bir süreçtir. Günümüzün modern anlamdaki çevirmeni, Hermes’in Antik Yunan dünyasında üstlendiği göreve oldukça benzer bir etkinlik içindedir. Hermes, tanrıların buyruklarını insanlara iletme için onların diline çevirirken, aynı zamanda bu buyrukların anlamını ortaya çıkarıyor ve çevirmeden önce yorumluyordu. Eseri bir

¹⁴ Palmer, **Ön. ver.**, s.24

¹⁵ Erol Göka, Abdullah Topçu ve Yasin Aktay, **Önce Söz Vardı: Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme.** (Ankara: Vadi Yayınları, 1996). s.51.

dilden diğereine çevirirken de, yorumcu önce metnin niyetini anlamak ve adeta onu yeniden yaratmak zorundadır. O halde, çeviri bir dil aktarımının ötesinde ve bunun öncesinde yabancı bir dünyayı tanıdık ve anlaşılır kılmaktır.

Aslında dilin kendisiyle muhatap olduğumuz her durumda bir çeviri problemiyle karşılaşırız. Konuşma sırasında bize söyleneni, kendi anlam dünyamıza çeviririz. Edebi bir metin ise bunun da ötesinde, bize tamamen yabancı bir dünyadan bahseder. Bizim dışımızda, farklı bir dünyaya adım atmak, metni kendi anlayışımıza aktarmak da çeviri yapmaktır. Görsel bir yapıtı, örneğin bir resmi yorumlama işiyle karşı karşıya kaldığımızda ise, doğrudan bir çeviri işinden sorumluyuzdur. Resmin dili, simgesel düzlemde değil, imgesel düzlemde örgütlenir. Ancak, yorumlama dil yoluyla yapılacağı için, resmi anlamlandırma sorunu, öncelikli bir çeviri sorunudur. İmgesel olanı, sözcüklerle düşünür ve anlamlandırmaya çalışır yorumcu. Sonrasında ise, yorumlama pratiğinde bu çeviride ortaya çıkan anlamı, simgesel düzene aktarır.

2. ANLAMA

Hermeneutik felsefe, anlama ve yorumlamanın nasıl meydana geldiğini sorgular ve bu iki eylemin gerçekleşmesini dilin içine yerleştirir. O nedenle, ona bugünkü biçimini veren Heidegger, Gadamer, Ricouer gibi filozofların çabaları sonucunda dil odaklı bir felsefe olmuştur. Hermeneutik açısından dilsel bir varlık olan insana özgü anlama işi, Heidegger'den itibaren söylenildiği üzere, olaylar karşısında takınılan bir tutum ya da tavır değildir. Anlama esasen temel olarak insanın (Dasein) dünyada otantik olarak varolma tarzıdır. Hermeneutik felsefede anlama, anlamanın ilk filozofları olan Schleiermacher ya da Dilthey'da olduğu gibi bir yetenek, insan melekesinin olağanüstü bir faaliyeti değildir. Aksine dünyada olmanın *a priori* koşulu olarak, insan etkinliğinin olduğu her yerde anlama da kendiliğinden vardır.

Gadamer, *Felsefi Hermeneutik* adlı eserinin *Kendini-Anlama Sorunu Üzerine (On The Problem of Self-Understanding)* bölümünde, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'daki projesini açıklar. “*Varlık ve Zaman*'da dahi, asıl soru varlığın hangi yolla

anlaşılabilirliği değildir ama anlamının hangi yolla varlık olduğudur, çünkü varlığa özgü anlama Dasein'in varoluşsal farkıdır."¹⁶ Heidegger, felsefesinin henüz başlangıç noktası olan *Varlık ve Zaman*'dan itibaren anlamayı bilincin bir organı gibi görmeyi reddederek, insan varoluşunu diğer canlıların varolma biçiminden ayıran, insanın dünyadaki varlığını farklılaştıran temel hermeneutik etkinlik olarak ortaya koyar. Bu anlayış, Descartes'la birlikte başlayan, dünyayı insan karşısına verili bir tablo gibi yerleştiren kartezyen-epistemolojik gelenekten dramatik bir kopuştur. Esasen Dilthey'in yaşam felsefesinden ve Husserl'in dünyaya yönelmiş bilincinden ilham alan Heidegger'in, Dasein'in *ontiko-ontolojik* analiziyle başlattığı hermeneutik süreç, özne-nesne dualizminin yaşam lehine tahrif edilmesi ve dilin, aklın tahakkümünden kurtarılmasıdır.

Anlamayla ilgili bu farklı teorilerin plastik bir sanat eserini anlamayla ilişkisi nedir? Dahası, aslında dil odaklı bir felsefe olan hermeneutik ilk başta, plastik bir sanat eserinin nasıl anlaşılabilirliği ve yorumlanabilirliğine dışsal görünebilir. Daha doğrusu, dilselliğin görsel imgeyle zorlayıcı, uzak bir ilişkisi olduğu iddia edilebilir. Felsefi düşünmenin sanata içkin olduğunu iddia etmek, hem sanatın hem de felsefenin aleyhine olacaktır ve fazlaca basit görünecektir. Bir Manet resminin önünde felsefi düşüncelere dalan kişi, Manet'nin ve o resmin dünyasıyla arasına mesafe koymaktan başka hiçbir şey yapmıyor olacaktır. Ya da, Duchamp gibi estetik üretmeyi reddeden ve izleyiciyi düşüncenin alanına davet eden bir sanatçının eserleriyle karşılaşmada dahi saf düşünce ve kuram büyük bir tuzaktır.

Ancak ilk karşılaşmanın ardından, eserin dünyasına ait bir şeyler söyleme ihtiyacı doğduğu anda, dilin ve yukarıda bahse geçen dilin hermeneutik etkinliklerinin (ifade etme, açıklama ve çevirme) içine gireriz. Dilin görme olayıyla ve sonrasında daha spesifik bir görme tarzı olarak bir sanat eseriyle karşılaşma/onu görmeyle nasıl bağdaşabileceği, dilin ve görmenin diyalektik imkânın sorgulanmasını gerektirir. Bu noktada, dilin görme olayının içine sonradan dâhil olduğunu söylemek yanıltıcı bir yaklaşımdır.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, **Philosophical Hermeneutics**. Ed.: David E. Linge. (California: University of California Press, Ltd., 1977), s. 49.

Sanat eseriyle karşı karşıya kalındığında öncelikli soru, anlamının nasıl gerçekleştiğidir. Anlamının gerçekleşmediği bir durumda, basitçe söylenecek olursa, yorumlamak da mümkün olmayacaktır. Hermeneutik göstermiştir ki yorum, yorumcunun dünyasına, yorumcu ise her zaman onun ontik dünyasını saran ontolojik bir dünyaya ve geleneğe angajedir. O nedenle, anlama-yorumlama eyleminin kendisi kadar, onu hazırlayan koşulların analizi de son derece önemlidir.

Bir eserin yorumu, yorumcunun onu nasıl anladığının açılımı, ortaya dökülmesidir. Ancak, tekrar edilecek olursa eserle ilk karşılaşmamız her zaman gözü çağıran, bakışı görsel bir farkındalığa hazırlayan göz-merkezci bir andır. Yorumlama etkinliğinde imge tarafından kurulduğunu düşündüğümüz dünya ve bu dünyanın taşıyabileceği anlamlar öncelikli olarak görseldir. Anlamayı yorumlamanın içkin bir koşulu olarak gören hermeneutik bakış açısıyla, anlamının nasıl mümkün olduğunu sorarken, buradan yola çıkarak görsel anlamının nasıl gerçekleştiği irdelenmelidir. Anlama, zihinsel meleklerimizin yardımımıza koştuğu akli bir olay mıdır? Yoksa akli ya da duysal olanı önceleyen bir kendini anlama olayı mıdır? Bir sanat eserini anlama bağlamında iki farklı dünyanın hareketi, kendi kendini anlama ve yapıtı anlama, birbirine nasıl bağlanır? Bu hareket diyalektik midir? Yapıt mı anlamının belirleyicisidir yoksa izleyici mi? Görsel anlamının dille ilişkisi nedir?

2.1. Kartezyen Anlama, Hermeneutik Anlama

Heidegger, Descartes'ı ve kartezyen felsefeyi, Platon'la başlayan öznelcilik geleneğinin doruk noktası olarak görür.¹⁷ Kartezyen felsefeyle birlikte, öznelcilik öyle bir noktaya gelmiştir ki, artık özne *cogito*'nun egemenliğiyle ve rehberliğiyle, adeta şeylerin yegâne belirleyicisi ve anlamlandırıcısı olmuştur. Dünya ve onun barındırdığı tüm nesnelere, öznenin algısına ve düşünmesine tâbidir. Özne ise, kendi üzerine düşünen ve bu düşünmeyle hakikate dair kati yargılar elde eden bir varlıktır. Hakikatle ilgili son mercii olarak özne, doğanın yanılısamalarından ve aklın yanıltıcı hayallerinden arınmış steril bir geometrik düzlemde yaşar. Demek ki Descartes sonrası metafizik geleneğe de

¹⁷ Palmer, **Ön.ver.**, s.144.

hâkim olan, dünyayı hayaletlerden kovma ve nesnenin gerçekliğini öznenin düşünmesiyle kesinleme isteği, anlamayı duygulardan arınmış bir doğrulama olayına dönüştürür.

“Sıklıkla söylenildiği gibi, mükemmel bir örneği olarak Descartes, gözlenen dünyayı kopyalamak için *camera obscura* kullanan perspektivist bir ressamın durumunu açıkça üstlenen görsel bir felsefeciydi.”¹⁸ Görme duyusuna olan sonsuz kartezyen inanç, aslında görmeyi mekanik bir kayıt cihazı olarak algılar. Göz, üzerine ışığın düştüğü ve nesnenin zihinde belirmesine yarayan pasif bir organdır. Bu durumda, ressamın gözü nesnenin ötesini değil, tam da zihinde temsil edilebileceği biçimini algılar. Ressam, zihninin apaçık algıladığı gerçekliği temsil eder bu anlayışla.

“Descartes’ın, yöntem üzerine temellendirilmemiş tüm bilgiyi açığa kavuşturma amacı, tüm illüzyonları körlüğe eş değer görme çabasını da içerir.”¹⁹ Anlamak, yöntemli düşüncedir. Görmekse yöntemin kesinliğiyle, gözün neden olduğu aldatıcı yanılsamaları saf dışı etmektir. Gözün hakikati, tüm ihtişamıyla sonsuz çeşitlilikte düş dünyasına açık bir algılar alanında değil, onu sağaltan ve algısal yanlışlıklarını eleyen zihinsel alandadır. Öyleyse görme, kartezyen felsefe de kendini bilen öznenin iç görüşü; anlama da buna paralel olarak, gözün zihne yansıttıklarının açık bir temsilidir.

Böyle bir dünyada, sanatın yaşama şansı yoktur. “Sanat nesnelere yalnızca, öznenin nesneleştirilmesi ya da insan deneyiminin “ifadesi” olarak görülür. Bir kültür ancak, insani öznenin değer biçtiği şeylerin kolektif nesneleştirilmesi, insani faaliyetlerin bir izdüşümü olabilir.”²⁰ Sanat eseri, öznenin algıladığı nesnelere dünyasına gönderildiği sürece, eserin hakikat düzleminde insana seslendiği düşünülmeyecek ve gerçekliği tahrip edici yanılsamalar ve düş alanından çıkarılacaktır. Özne-nesne dualizmi temel olarak, özne merkezci bir anlayışla hakikati bilme hakkını özneye verdiğinde sanat eseri, öznenin karşısında duran ‘şey’ olarak, ona bahşedilen nesne statüsüyle bir

¹⁸ Martin Jay, **Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought** (California: University of California Press, 1993), s. 69.

¹⁹ Dalia Judowitz, “Vision, Representation, and Technology in Descartes”, **Modernity and The Hegemony of Vision**. Ed.: David Michael Levin. (California: University of California Press, 1993, ss. 67.)

²⁰ Palmer, **Ön. ver.**, s.144.

güzellik aracına dönüşür. Sanat deneyiminin öznelleştirilmesi, Descartes'dan itibaren süren bilgiyi öznel bir kendinde-kesinlikle doğrulama eğiliminin sonucudur.²¹

İzleyici ve sanatçı, günümüzde artık sanatın dış gerçekliğin temsili olmadığını kabul etmiştir. Sanatçı, “öznel dışavurum”unu²² yaptığı biricik dehasının el değmezliğiyle kültür alanında çoktan *sui generis* bir dünyayı hak etmiş görünür. Descartes ve onun halefi olan metafizik geleneği ters yüz edecek bir biçimde Merlau-Ponty, “ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkı olan”²³ dediğinde, modern izleyicinin anlama biçiminin ve estetik bilincinin tamamen sindirdiği bir görüşü dile getirmektedir. Merlau-Ponty'nin verdiği bir örnekle devam edilecek olursa, “1870 savaşında Estaque'da saklı yaşamış olduğundan dolayı Cézanne'a kızılmaz, herkes saygıyla onun “hayat korkunç” sözünü anar (...)”²⁴ Biz sanatı bugün nasıl ya da ne olarak anlıyoruz ki, bir dokunulmazlık halesiyle onu kuşatıyoruz?

Heidegger'e göre anlama, her zaman yaşam dünyası içinde varlığı anlamadır. “Dünyayı anlamada içinde-varlık her zaman birlikte anlaşılır ve genel olarak varoluşu anlama her zaman bir dünyanın anlaşılmasıdır.”²⁵ Hermeneutik olarak anlama, tüm öznelleştirilmeyi önceleyen, insanı sarıp sarmalayan bir dünyada gerçekleşir; Dasein'ı kuşatan ve her eyleminde orada önceden bulunan ve böylece eylemlerini anlamlılaştıran dünya bağlamında, önden yorumlanmış bir ilişkiler bütünlüğünde gerçekleşir. Entellektüel düşünümün ve özne-nesne ayrımı gibi dünyaya yönelik tüm kavramlaştırmaların öncesinde, Dasein'ın kendi varlık durumu içinde geleceğe yönelttiği bir anlaması vardır. Bu, Dasein'ın gündeliklik içindeki dünya tasarımıdır ve onun dünyaya getirdiği yorumun temel yapısıdır. Ancak, gündeliklik her zaman diğerleriyle birlikte olmaktır.

²¹ Palmer, **Ön. ver.**, s. 167.

²² Susan Sontag, “Yorumu Karşı”, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**. Der. ve çev.: Yurdanur Salman, Müge G. Sökmen (İstanbul: Metis, 1998, ss.10.)

²³ Maurice Merlau-Ponty, **Göz ve Tin**. Çev. Ahmet Soysal. (İstanbul: Metis, 2003, s.30.)

²⁴ Sontag, **a.g.e.**, s. 30.

²⁵ Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**. Çev. Aziz Yardımlı. (İstanbul: İdea Yayınevi, 2004), s. 217.

“Günü-birlik-yaşamda Dasein’in kim olduğu sorusu hep Dasein’in *Diğerleriyle birlikteliğini* ve onlardan *biri* olduğunu ortaya çıkartır. Dünya, onun her zaman *Diğerleri* ile paylaştığı yerdir. Dasein’in dünyası, birliktelikli dünyadır.”²⁶

İzleyiciyi hayranlık içinde bırakan sanatçının dışa vurduğu şey, yalıtılmış bir içsel yaşantı ya da deneyim değil, bir dünyadır. Sanat eseri, bu dünyanın dolaysız gösterimi, açığa çıkmasıdır. Sanatçı kapalı, tamamlanmış bir iç dünyanın dışavurumunu yapmaz. Onun dünyası, her zaman varlığını mümkün kılan daha geniş bir dünyayla birliktedir. O nedenle, Cézanne’nın hayat korkunç sözü, sanatçının kendi yaşam deneyimden yola çıkarak, insanların tamamını kuşatan ortak yaşam deneyimi üzerine söylediği bir şeydir. Tüm o resimler, esrik bir yalnızın düşleri değil, paylaşılan ortak dünyanın deneyimleri olduğu için bizi bir anda etkisi altına alır. Bir ressamın nesnelere bakışında ki keyfiyet, aynı zamanda varlığa ve varlığı anlamaya kendini o bakışla açık tutma zorunluluğudur.

Diğer taraftan, sanatçı diğerlerinin içinden sıçrayarak, yarattığı eserin dünyası üzerinden varlığın hakikatini açığa çıkardığı için otantik bir varoluş içindedir. İnsan, her ne kadar diğerleriyle birlikte olduğu bir dünya içinde anlama işini gerçekleştirirse de, aynı zamanda onun kendini-anlama üzerinden kendini gerçekleştirmesi gerekir.

“Dasein kendini “Ben-burada” olarak ifade eder. Kendisini diğerlerinin bilgi nesnesi durumuna getirmez. *Dasein, Dünyaya, diğerlerine ve çevresine ilgisiyle Dünya-içinde-varlık olarak varoluşunu her zaman diğerlerinin önüne sıçrayıp geçerek* kendini “Onlar”dan ayırır ve kendisi olmak ister. Fakat günü-birlik-yaşamında Dasein çoğu kez sıradanlığı içinde “Onlar”dan biri olarak varoluşunu gizler. Ne zaman Dasein kendi varoluşunu diğerlerinden ayırır ve onların önüne sıçrarsa, Dasein kendisi olur. Dasein’in kendi varoluşunu kavraması ve sıradanlığının ötesine geçmesi onun varoluşunu *otantik* yapar.”²⁷

Sanatçıyı sıradan insandan, “onlar”dan (*das man*) ayıran şey, varlığa ait bu sıçramaya ve farklılaşmaya kendini sürekli açık tutmasıdır. Sanatçı, varlığın anlamlılığına sürekli bir biçimde maruz kalan; insanın “dünyaya fırlatılmışlığı”nın ve “ölüme doğru gidişi”nin, sanatın hakikatiyle diğer insanlardan çok daha fazla bilincinde olandır.

²⁶ Kadir Çüçen, **Heidegger’de Varlık Ve Zaman**. (Bursa: Asa Kitabevi, 1997), s. 41.

²⁷ Çüçen, **a.g.e.**, s. 41-42.

Şöyle de söylenebilir: Varlığın ontolojik bir özelliği olan kaygı, sanatçının bedeninde tüm yaşamı boyunca yuvalanır.

2.2. Görsel Anlam ve Anlama İlişkisi

Gadamer'a göre hermeneutiğin görevi, sanat eserinin ne söylediğini anlamaktır. Doğrudan dil yoluyla oluşmamış görsel sanat eserinin de hermeneutiğin görevine dâhil olduğunu ekler Gadamer.²⁸

“Diğerlerinin anlamasına yardımcı olan, anlaşılabilir olanın her yorumu, bir dil özelliğine sahiptir. Bu kapsamda, tüm dünya deneyimlerine dil aracılık eder ve böylece geleneğin daha geniş bağlamı tanımlanmış olur – kendisi dil ögesi içermeyen şey, dilsel yoruma muktedirdir.”²⁹

Basitçe söylenecek olursa, plastik bir sanat eseri edebi bir metin gibi dil yoluyla kurulmadığı için eserde dil üzerinden konuşan bir anlam yoktur. Eserde ortaya çıkan anlam görseldir, bir başka deyişle imgeseldir. Eserin anlamı imgede örgütlenmiştir. Ancak, her imge anlamlı olması bağlamında bir dil özelliği taşır. “Eserin saklandığı ve taşındığı şey adına eserin dili dediğimiz şey, eser doğasında ister dilsel olsun ister olmasın, kendi başına konuştuğu dildir.”³⁰ Burada, yapısalcılığın da ortaya koyduğu bir anlayış yatmaktadır. Eser tek başına anlamlı olduğu ve söylediği şeyi kendi gövdesi aracılığıyla dile getirdiği için, her eserin yaratıcısından bağımsız bir dili vardır. Eserin içerik ve biçim bütünlüğüyle oluşan plastikliği, onun dilidir.

“Eser kendini konuşur” dediğimizde, söz konusu olan bir resim ya da heykelse, aynı zamanda eser dilsizliğiyle dile gelir demektediriz. Modern sanatın, eserin suskunluğuna yüklediği bir değer vardır. Çünkü suskunluk sanatın sonunu müjdelemektedir. Sona ermesi arzulanan elbette ki, sanatın kendisi değil, estetik yargının sanat üzerindeki egemenliğidir. Çünkü modern sanatçı, sanatın kendisinden değil, estetik bir sanat eseri yaratmaktan vazgeçer. O hala bir sanatçı olarak sanatı reddetmektedir ve bir sanatçı olarak susmayı seçmektedir. Estetik, yalnızca sanattaki güzel ögesi değildir; sanatın

²⁸ Gadamer, “Aesthetics and Hermeneutics”, **Ön.ver.**, s. 100.

²⁹ Gadamer, **a.g.e.**, s. 99.

³⁰ Gadamer, **a.g.e.**, s.100.

tüm yüceliğini ve tinselliğini, Gadamer'ın “esrarengiz mahremiyet” dediği şeyi yüklenen eserdeki anlamlılıktır. Sanatın susması, dile gelmekten vazgeçmesi gerektiği düşüncesi, sanat eserinin estetik olarak, yaratımı önceleyen dünyadaki anlamlılığı taşıyamayacağına dair inançsızlıktır.

O nedenle günümüz sanatının ikonası, ne günde onlarca desen çizmesiyle ünlü Picasso, ne de estetiğin hakikati peşinden koşan Matisse'dir. Modern sanatın asıl kahramanı, satranç oynamak için sanatı elinin tersiyle iten Duchamp'tır.

“Duchamp'a göre sanat eseri başarısızlığa mahkûmdur, çünkü bir şey bir dilden başka bir dile aktarıldığında, özellikle duygusal dilden sanatsal dile çevrildiğinde her zaman bir şeyler kaybolur – çeviri genel olarak olanaksız derecede zor bir iştir. Benzer biçimde, izleyicinin eseri estetik dile çevirmesi de başarısızlığa mahkûmdur, çünkü eserin içinde bulunan tutku dolu duygular bundan kaçarlar. Aslında Duchamp'a göre estetik, bu duyguları inkâr etmek için tasarlanmıştır: Estetik duygu engellenmiş duygudur. Kısacası, böyle bir çeviride hem kaynak metnin gücü hem de anlam nüansları daima kaybolacaktır.”³¹

Duchamp'ın sanatı başarısızlığa mahkûm ettiği nokta, tam da onun hermeneutik etkinliğidir. Sanatçının dünyasını eser yoluyla dile çevirmesi ve estetiğe dönüştürmesi, nihayetinde anlam oluşturması, sanatın hermeneutik özelliğidir. Çünkü hermeneutik, sanatın “anlamaya dönük olasılıklarının tüm zenginliği”yle³², önceden varsaydığı bu anlam zenginliğini yorumlama imkânıyla ilgilenir. Öyleyse sanatın geldiği bu noktada, hermeneutik bir yorumun imkânından bahsedilip bahsedilemeyeceği sorulmalıdır.

Susan Sontag *Susmanın Estetiği*'nde, sanatın suskunluğunun ancak tüm öğeleri içinden yalnızca biri olabileceğini söyler.³³ Duchamp'ın yaptığı, “(...) yerleşmiş sanat ölçülerini karşılamak için nesneyi gösterişli bir biçimde galeriye koymaktan (...)” başka bir şey değildir çünkü “nötr yüzey, nötr söylem, nötr izlek, nötr biçim yoktur.”³⁴ Sanat eseri, nasıl ve ne niyetle yapılmış olursa olsun, biçim olmasından dolayı her zaman görsel bir anlam taşır. Sanat eserinin ve genel olarak sanat olgusunun hermeneutiği bugünde de mümkündür. Çünkü eserin, tarihselliğinden ve yapıldığı

³¹ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**. Çev.: Yasemin Tezgiden. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006), s.40.

³² Gadamer, **Ön.ver.**, s.96.

³³ Susan Sontag, “Susmanın Estetiği”, **Ön.ver.**, s.50.

³⁴ Sontag, **a.g.e.**, s.49.

dönemin ve sanatçısının niyetlerinden bağımsız olarak taşıdığı dil, anlamaya ve yoruma açıktır.

Hermeneutik olarak, eserin elbette ki tarihsel bir ufku vardır. Tarihselliği olan her şeyle aramızda bir anlama mesafesi vardır. Hermeneutik, bu noktada anlamın üzerini örten mesafeyi kaldırmak ya da yanlış anlamayı açığa çıkarmakla yükümlüdür zaten. Ancak, sanat eseri bu bağlamda tarihsel değildir. Onunla karşılaşan, konuştuğu dille muhatap olan her izleyicinin zaman ufku bağlamında bugündür. Görsel anlamı anlamak, bu noktada kendini-anlamaktır. Eserin otonomluğu, anlamlılık bağlamında kendi kendine yetme özelliği, şu sonucu ortaya koyar: İzleyici esere yönelirken, aslında eser izleyiciye, izleyicinin kendiliğine yönelmiştir.

2.3. Dil ve İmge İlişkisi

Dille tüm ilişkisini kesmiş ve dilin üzerinde, Platonca idealar dünyasında ikame eden ya da dilin ve anlamın berisinde, gecenin çöküşünde ve gölgelerin hücumunda yaşayan bir sanat mümkün müdür? Sanatın kendinden türettiği, adeta eser yoluyla kendi gövdesinden koparıp attığı imgelerin, ötemizde ya da berimizde, o dillenmemiş karanlıkta yaşama olasılığı var mıdır? Dille imge arasında kendiliğinden olmayan, zorlayıcı diyalektik bir ilişkiyi biz mi kurmaktayız? Bu argümanı onayladığımız zaman, şunu da hemen kabul etmemiz gerekir: Yorum, Umberto Eco'nun *intentio operis*'in³⁵ iç tutarlılığı olarak bahsettiği eserin niyetiyle uyumu yakalasa bile, aşırı yorum olmalıdır. Çünkü bu anlayışta eser, dilsel ya da imgesel olarak yorumcunun anlayışına gelecek bir niyet taşımaz. Dil ögesi içermeyen ya da doğrudan iletişimi amaçlamadan yaratılan şeyle, yani genel olarak sanatla tüm dilsel ilişkimiz trajik bir hatadır.

“Eğer kökeninde sanat ne bir dil ne de bir bilgi ise ve böylelikle hakikatle örtüşen bir “dünyada olma”nın dışında konumlanıyorsa, eleştirinin ne olduğu yeniden ele alınacaktır. Eleştiri, sanatın insanlık dışılığını

³⁵ Umberto Eco, **Yorum ve Aşırı Yorum**. Çev: Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2003.)

ve tersine çevirmesini, insan hayatının ve zihninin bir parçası kılacak olan anlamının zorunlu müdahalesini temsil edecektir”³⁶

Levinas’a göre, ‘eser kendini bir diyalogun başlangıcı olarak sunmaz.’³⁷ Bu görüş, imgeyi Platon’dan beri yer aldığı *mimesis* düzeninden ayrı düşünür. *Mimesis* sanatı ve imgeyi, gerçekliği taklit etmesi açısından, nesnesinin benzeri olarak görür. Benzeşim ilkesi, nesnelerin yer aldığı hakikat dünyasıyla imgeler arasında analogik bir ilişki kurar. Nesnenin imgesi, ona aşkınlık kazandırır ve duyuusal sınırlarından kurtarır. Eleştiri bu anlayışla çıkarıcı bir dili sahiplenir. İmgenin gerçekte ne olduğunu, neyi temsil ettiğini ortaya çıkarır.

İmgenin aşkınlığına duyulan güven, nesnesinin içeriksel anlamıyla dolu bir eleştiriye neden olmuştur. Aşkınlık eleştirmenin kendi dilini esere bağladığı referans noktasıdır. İmge konuşur, sanat bir şeylerden bahseder. Böylece tekrar ait olduğu şeyler dünyasına iade edilmiş olur. Levinas’ta ise, imge varlığın analogisi değil, alegorisidir.³⁸ Tıpkı insanın hem kendisi hem de gölgesi olması gibi bir kişi, bir şey hem kendisi hem de imgesidir. Bu ikisi arasındaki şey ise benzerliktir:

“Öyleyse sanat, sırf sanat olması dolayısıyla bağlanmış değildir. İşte bu yüzdendir ki, sanat medeniyetin en yüksek değeri değildir ve sanatın bir haz kaynağına indirildiği aşamayı tasavvur etmek de yasak değildir. Bu hazzı, gülmeyecek duruma düşmeden muhalefet edemeyiz, çünkü onun insan mutluluğunda yeri, ama yalnızca bir yeri vardır. Neredeyse herkesin sanatı manevi bir hayatla tuttuğu günümüzde sanatın aslında abartıldığı söylemek küstahlık mıdır?”³⁹

Sanat, dilin ve hakikatin elinden kaçır. Çünkü aynı zamanda bu imgesel dünyanın, nesnesine gönderme yapmayan, adeta onu eksiltten benzeşimler evrenin hiçbir şekilde *episteme* olarak işlevi yoktur. İmge, benzeşimin kendisi olmasından dolayı varolansız bir varoluştur. Sanatın sorumsuzluğu, kavramlarla düşünmemesi, imgeyle yapmasıdır. Ancak aynı zamanda sorumsuzluk, sanatın yalnızca sanat olmasıdır. Yanlış olan,

³⁶ Emmanuel Levinas, “Gerçeklik ve Gölgesi”, **Sonsuza Tanıklık**. Der: Zeynep Direk, Erdem Gökyaran. Çev: Gaye Çankaya. (İstanbul: Metis, 2003, s.s. 59.)

³⁷ Levinas, **a.g.e.**, s.60.

³⁸ Levinas, **a.g.e.**, s.65.

³⁹ Levinas, **a.g.e.**, s.74.

eleştirinin kavramlarla imgeyi düşünceye getirmesi, yalnızca teknikten bahsettiği sınırlı yazma eylemi ve sanatın imgesel yapısına aykırı dilsel faaliyetidir.

Sanatı sonsuz bir içerik alanı görmeden, onun şu ya da bu olduğunu söyleyerek eleştirel dile tutsak etmeyen, açıklamayan, yargılamayan ve tasnif etmeyen bir yorum düşünülemez mi? Levinas'ın bahsettiği eleştiri türü, yüzlerce yıllık hermetik geleneğin sapma noktalarından ya da uç vermelerinden biridir. Ve elbette, sanatı asıl haz kaynağı olarak düşünülen odur. Çünkü sanatsal haz, sanatı duyuşsal bir imge yığını olarak düşünülen estetik bilinci gerektirir. Estetizm, bilgiyi aydınlık metaforuyla birlikte düşünülen aydınlanmacı burjuvanın icadıdır. Oysa yorumlayıcı dil, yalnızca yazıya geçirilmeyi bekleyen kodları sağlayan bir araç değil, canlandırmadır. İmgenin dille kendine içkin bir ilişkisi olduğunu söylemek, imgenin görsel dünyasını tahrif etmek olacaktır elbette. Ancak o anda bakılan bir imge söz konusuysa, dille imge arasında diyalektik bir ilişki kurmanın olanakları doğacaktır.

Heidegger ve onun düşüncesi üzerinden bir estetik eleştirisi ortaya koyan Gadamer için, genel bir biçimde söylenecek olursa estetik, sanatı izleyen özneye tabi kılan, kökleri Eski Yunan'a dayanan bir nesneleştirme sürecidir.⁴⁰ Bu anlamda, estetiğin konusu güzel nesnesidir. Estetik, güzel görünüşe, bir başka deyişle imgenin güzelliğine inanmak zorundadır ki, sanatın yalnızca tek bir şey yaptığına, güzelliği izleyenin içinde uyandırdığına inansın. İmgenin güzelliği, nesnesine benzemeye olağanüstü yatkınlığıdır. Güzel ve belirleyici olan, imgeyle temsil ettiği şey arasındaki benzerlik, imgenin doğasındaki temsil etme yeteneğidir.

Modern sanatın avangardlığı aslında bu temsil düzeneğinden kaçma arzusudur. Modern imge, nesnesine benzeyen güzel görünüşün karşına sürekli kendine gönderen otonom bir imge koymuştur. Dışarıda olanı, sanatın araçlarıyla temsil etmek yerine, bizzat o araçların sanat olduğu bir bilinçtir modern sanat. O nedenle, son derece duyuşaldır ancak modern anlamda duyuşallık, estetik bilinçten farklı bir düzene kaymıştır. Işık, renk, kontur araçsallıklarından özgürleştirilip, imgenin bizzat kendisi olmuşlardır. Mondrian ya da Malevitch, hiçbir dış nesneye öykünmeyerek imgenin özgürlüğünü

⁴⁰ J. M. Bernstein, **The Fate of Art: Aesthetic Alienation From Kant To Derrida and Adorno** (Cambridge: Polity Press, 1993), s.79.

ilan eder. *Mimetik* aşkınlık kendini içkinliğe bırakmıştır. Rothko bunun için iyi bir örnektir. Renk planlarıyla oluşan Rothko resmi, benzeşmeye yönelik aşkınlığı dışladığı ölçüde hep imgeye ait bir içkinliğin olduğunu iddia eder gibidir. Ancak bu, modern sanatın ürettiği en büyük paradigmalardan biridir: İmge, “kendine geç kalması” olarak yeniden temsil oyununun içindedir:

“En mükemmel imgede bile ortadan kaldırılamaz olan karikatür, aptallığı içinde kendini bir idol olarak gösterir. İdol olarak imge bizi, kendi gerçek olmayışının anlamına götürür. Bu defa, varlık eserinin kendisi, varlığın bizzat *varolması*, bir varolmayı andırıyla (*semblant*) ikiye katlanır”⁴¹

Bu noktada hermeneutik felsefe, sanatı ne olarak düşünüp, onu tüm imge dünyasıyla birlikte dille, hakikatle ve bilgiyle sıkı bir ilişki içine sokar? Sanat nasıl bir bilgidir? Epistemolojik bir kavramlar dünyasında, sanata özgü bilgiyi ona özgü bir biçimde düşünmek mümkün müdür? Gadamer’a göre, “maddenin imgeye dönüşerek geçirdiği değişim, basit bir değişim değildir. (...) Top yekûn bir arabuluculuk söz konusudur. O nedenle biçimdeki öğelerin içoyunu kendisinin dünyası haline gelir ve herhangi bir şeyin kopyası olmaz.”⁴² Gadamer’da vurgu, her zaman sanat eserine yapılmıştır. Çünkü sanat, eser yoluyla otonom, kendi kendine yeten bir özellik kazanır.

Eser, izleyeni yakalar ve dünyasını sarsar, onu sanat oyununun içine sokar. İzleyici olarak ‘ben’, bir kez eserle ilişkiye geçtiğinde, eski ben değildir. Eseri anlama, kendini anlama olduğu gibi, aynı zamanda kendini eserde kaybetme deneyimidir. Eser yoluyla izleyicinin/yorumcunun önünde bir dünya açıldığı için, izleyici eser üzerinden önünde açılan dünyayı ve kendini anlar. Ancak, aynı zamanda tıpkı bir oyuncunun oyunda tam bir performans gerçekleştirilmesi için oyuna kendisini bırakması ve ona kendini açması gerektiği gibi, kendisini sanat oyununa maruz bırakır. Gadamer’a göre esasen anlama, “teolojik hermeneutikle bağı olan ve oyunun yapısı bağlamında incelenmesi gereken “bir kendini kaybetme” anı içerir.”⁴³ Görünüş ve imgesellik, eseri izleyicinin dünyasına taşıyan, kendini fark etme ve kaybetme arasındaki hareketi mümkün kılan anlam bağıdır. Bir başka deyişle imge, eserin dünyasını ve anlamlılığını taşıyan araçtır. O

⁴¹ Levinas, *Ön.ver.*, s.68.

⁴² Palmer, *Ön.ver.*, s.169.

⁴³ Gadamer, *Ön.ver.*, s.51.

nedenle, her ne kadar biçime ait bir öge gibi görünse de ontolojik bir bağlamda düşünülmelidir.

İmgenin taşıdığı ve görünür kıldığı bilgi, ona bakanın paylaştığı bir bilgidir. Dille imge arasındaki ilişki bu paylaşımdan doğar. Orhan Koçak, bu ilişkiyi Sfenks’le Oidipus arasındaki ölümcül ilişkiye benzetir.

“Bir bilmeceyi yapıt, bilinmeyen ve bilinmek isteyen şey. Yorumcu, yapıtı yorumlarken (icra ederken) saydamlaştırır da onu. Yapıtın bilinme isteğine uyuyor, onun gereklerini yerine getiriyordur; ama bu saydamlaşma, yapıtın sorusunun (bir soru olan yapıtın) kaçırılmasına da yol açabilecektir. Adorno, dönüp arkasına baktığında hiçbir şey göremeyen kişinin durumuna benzetmiştir bunu: Birinin gözlerini sırtımızda hissetmişizdir, başımızı çevirip bakarız ama kimse yoktur, önümüze döndüğümüzde aynı duygu yine başlar.”⁴⁴

Hermeneutik yorum, yapıtı sorgulamak değil, aksine yapıtın varlıkla ilgili yorumcuya yönelttiği soruya açık olmaktır. Her imge çözümlemesi, yapıtın yorumcuya yönelttiği soruya bitmeyen bir cevap bulma arzudur. Çünkü soru varlıkla ilgilidir; matematiksel ve doğru bir cevabı olmayan ama orada sürekli yorumcuyu çağıran, ona yönelen bir sorudur. Hermeneutik dairenin hiçbir zaman tamamlanmayacağı, son sözün söylenemeyeceği, buna rağmen yorum döngüsünün devam edeceği bir ilişki vardır dil ve imge arasında. O nedenle dili, görsel imgeden ayrı düşünme çabası, görsel imgenin özgüllüğünü ve farklılığını ortaya koymak bağlamında kayda değer olsa da, sanat eseri bakılmak için orada olduğu sürece, dil ve imge arasında her zaman diyalektik bir devinim olacaktır.

3. HERMENEUTİK FELSEFE VE YORUM

Sanat yapıtı anlamlıdır. Yapıtı anlamlı kılan, konuşma, söyleme, anlatma gibi insana özgü dilsel bir pratikte kendine bir yer edinmiş olması değildir; Heidegger’in *Sanat Eserinin Kökeni*’nde bahsettiği ontolojik tarihselliği de değildir tam olarak. Hegel artık tarihsel ruhu taşıyamadığı gerekçesiyle sanatın öldüğünü iddia etmişti. Heidegger,

⁴⁴ Orhan Koçak, *İmgenin Halleri: Mithat Şen’in Resmine Doğru Üç Deneme* (İstanbul: Metis Yayınları, 1995), s.38.

Hegel'den yola çıkarak ama bu defa ondan farklı bir biçimde, kurtarıcı olarak 'büyük sanat'ın öldüğünü ifşa etmekteydi. İki filozofun, Heidegger sonraki döneminde bu görüşten vazgeçse bile⁴⁵, sanat olduğu iddia edilen eserlerle 'büyük sanat' eserleri arasında kurguladığı çarpıcı farklılık, sonrasında neyin sanat eseri olduğu, neyin olmadığı tartışmalarının yolunu açmıştır.

Yorumcu belirli bir dünya görüşü ya da yöntemle sanat olma iddiasındaki her şeye bakabilir mi? Ya da, böyle bir yükümlülüğü üstlenmelidir? Çağdaş eleştiri pratiği, post-modernizmin sanatı içine soktuğu krizle, bir sanat eserini oluşturan kıstaslarla epeyce oyalanmıştır. Kimi zamanda, modern sanatçının kişisel avangardlığı, eserin avangardlığının önüne geçmiş, sanatçının yaşamı bir sanat eseri gibi yorum konusu olmuştur. Bu noktada, yorumun sanatın tüm varlığını belirleyecek bir misyon olmadığı ve yorumlanacak eserin önüne sanatçının eseri saran mitolojisinin konmaması gerektiği söylenebilir öncelikle. Yorumcunun önünde, maddi varlığıyla eser durmaktadır ve bunun unutulması yorumun nesnesinin saptırılması olacaktır. Yorumcu, eserle karşı karşıyadır öyleyse. Bu karşılaşma, iyi niyetli ve saf bir karşılaşma da değildir üstelik. Yorumcu, Gadamer'ın altını çizdiği gibi, önyargılarıyla, önden tasarlanmış bir deneyim dünyasıyla oradadır. Yorum, yorumlanacak eserin seçilmesiyle başlayan bir önyargılar deneyimidir. Yorumcunun yapacağı, bu önyargıları sahiplenmek ve görünür kılmaktır. Ancak bu, yorumun *a priori* bir kişisel zevkin ürünü olduğu anlamına gelmez. Neyin (büyük) sanat eseri olduğundan, yorumcunun eser karşısında nasıl bir tavır alması gerektiğine kadar, tüm yorumlama işi karmaşık bir süreçtir öyleyse.

Bu noktada, Hermeneutik felsefe ve bu felsefi angajmanlardan ortaya çıkabilecek yorum teorileri bağlamında, Erol Akyavaş resminin seçilmiş olmasının bir rastlantı olmadığı söylenmelidir. Akyavaş resmi iki farklı ancak diyalektik süreç içerir. Bir taraftan mitolojiye, varlığın hakikatine, 'insan-ı kâmil'in zuhur edişine tanık olur, bir taraftan da mitolojileri modern bir Akyavaş plastiğine göndererek orijinal mitsel anlamın çözülmeye uğradığı bir estetik ortaya koyar. Hem estetik hem de hermeneutik olan bir sanattan bahsetmek yadırgatıcı gelebilir. Heidegger sanat eserinin bir dünya olduğunu vurgularken, şunu da kastetmektedir: Eser dünyanın kendisidir, o

⁴⁵ Julian Young, **Heidegger's Philosophy of Art** (Cambridge: Cambridge University Pres, 2002), s.1-2.

bizzat dünyanın yaratımıdır. Heidegger, varolan amprik dünyayla eserin dünyasını farklılaştırmayı şiddetle reddeder o nedenle. Gadamer ise, sanatı ‘estetik farksızlaştırma’ya (*aesthetetic non-differentiation*) tabi tutarak, onu içinde yaşadığımız dünyadan ayıran estetizmi eleştirir. Hermeneutik, sanatı tüm dünyanın anlamlılığı ve hatta gündelik yaşamda gözden kaçan bu anlamlılığın açığa çıkışı/meydan gelişi bağlamında görmektedir. Ancak, tüm farksızlaştırmanın sonunda ortaya çıkan yeni bir estetik anlayıştan bahsedilebilir. Allan McGill’in estetik tanımına başvurulabilir bu noktada:

“Genellikle kullanıldığı biçimiyle *estetizm* sözcüğü, estetik nesne ve duyumlardan oluşan kendine yeterli bir alan içinde kapanma ve aynı zamanda estetik olmayan nesnelere oluşturduğu “gerçek dünyadan” bir şekilde ayrılma anlamına gelir. Ama ben burada sözcüğü bu bildik anlamına neredeyse taban tabana zıt bir anlamda kullanıyorum. Ben bu terimi estetik olanın sınırlı alanı içinde kapanma durumuna değil, estetik olanı gerçekliğin tamamını kapsayacak şekilde genişletme çabasına göndermede bulunmak için kullanıyorum. Başka bir şekilde ifade edersek, ben bu sözcükle “sanat” ya da “dil” ya da “söylem” ya da “metni” birincil insan deneyim alanını oluşturan şey olarak görme eğilimini kastediyorum.”⁴⁶

Akyavaş resminin estetizmi, özellikle duysal ve hakiki olan ayrımının geçersizleştiği; duysal olanın mitolojik ya da teolojik bir göstergeye dönüştüğü; ancak tüm göstergelerin tarihsel bağlarıyla sarmalandığı girift bir yapıdır. O nedenle, Akayavaş resminden, estetizmin bu geniş ele alınacaktır. Onu, tasavvuf eğilimli bir mistik olarak estetizmin dar anlamıyla İslami ve modern estetiğin kavşak noktası olarak düşünmek kolaycılık gibi görünür. Akyavaş resminin tüm canlılığıyla burada olması, basit bir Doğu-Batı karşıtlığı ortaya koymamasından ötürüdür öncelikle. Böylesi bir yaklaşım, içi boş toplumsal şablonları önden hazır olarak kabul etmek ve resimde fazlaca içerikten bahsetme eğilimi olurdu. Oysa Akyavaş resmi, sembolik ve ikonografik yapısıyla kelimenin tam anlamıyla yorumcuyu belirli bir anlam ve hakikat dünyasına davet etmektedir. Bu anlamda, Akyavaş resminin kendisinin, yorumcu pratikten bağımsız olarak hermeneutik olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bu, Akyavaş resmini dar bir terminolojinin içine hapsedmek değildir. Aksine onun, Heidegger’in söylediği anlamda bir oluş anı olduğu ve her yorumun bir ölçüde sınırlı kalacağı bir yorum çeşitliliği oluşturduğu anlamına gelmektedir.

⁴⁶ Allan McGill, **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**. Çev.: Tuncay Birkan (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), s. 26-27.

Akyavaş resmi, hem sembol odaklı, mitolojik bir hermeneutik yoruma hem de mitolojik temsilin tahrif edildiği noktayı ortaya çıkaran gösterge odaklı bir yoruma açıktır. Akyavaş resminde oldukça yoğun bir gerilim vardır. Resmin imgesel düzeni, tarihsel bir süreksizliğin içinde bağlamından sökülmüş göstergelerin, yani gösterenin orijinal anlamla bağlarının zayıfladığı bir gösterilenin düzenidir. Batı dünyasında hermetik gelenek iki koldan ilerler: Birincisi yapıtta örtük anlamın olduğuna, sembolün ortaya çıkarılabilecek bir anlamlılıkla yüklü olduğuna inanan *exegesis* geleneğinin uzantısı olan teolojik yorumdur. Diğeri ise Nietzsche'yle başlayıp Heidegger, Foucault gibi filozoflarla farklı biçimlerde sürdürülüp Derrida'nın 'yapısöküm'ü ile doruk noktasına ulaşan temsili anlam düzeneğinin sahteliğinin yok edilmesi gerektiğine inanan yorum biçimidir.⁴⁷ Akyavaş analizinde, bir taraftan ortaya çıkan bu yorum imkânlarına, bir taraftan da genel olarak imgenin plastik sanatlardaki konumuna ve resim üzerindeki yansımalarına bakılabilir.

3.1. Metin Olarak Dünya

Hermeneutik, 'kehanetler ve mucizeleri yorumlayan bir *technē hermēneutikē*'⁴⁸ değildir. Ancak ilk ortaya çıkış biçimi olan tefsirin (*exegesis*) ortaya koyduğu çift anlamlılığı koruyan, metnin hazırda bulunan anlamıyla yetinmeyip, tinsel anlamını da gözetten bir felsefedir. O nedenle, kutsal metin yorumlarının alegoriye ve sembolik olana yüklediği değerden yola çıkarak, günümüzde hala metinlerin kutsallığından söz edebileceğimiz bir imkândır hermeneutik. Kutsallık, sentaksın ve gramerin; rengin ve formun anlamlı hale geldiği, eserin kendini gösterdiğinden daha fazlasına açık tuttuğu bir genişlemedir.

⁴⁷ Palmer, **Ön.ver.**, s.44. Palmer. Yorum geleneğindeki bu ayrımı Ricoeur yapmıştır: "Gizli anlamı ortaya çıkartma çabasıyla sevgiyle sembolle ilgilenen" Bultmann'ın karşısında, "kişilerin gerçekliğe, inançlarına ve amaçlarına duydukları dindar inancın altını oyan" şüpheli Marx, Nietzsche ve Freud vardır. Ancak bu isimlerle birlikte, Nietzsche'nin en ünlü yorumcuları olan Heidegger ve Foucault'yu ve özellikle Derrida'yı da anmak gerekir.

⁴⁸ Paul Ricoeur, "Existence and Hermeneutics", **Conflict of Interpretations**. Ed.: Don Ihde, trans.: Kathleen McLaughlin. (Evanston: Northwestern University Press, 1974), ss. 4.

Erol Akyavaş resminin, her ne kadar modern resim pratiğinin mükemmel bir temsilcisi gibi görünse de, dinsel olanla, tefsirle ve şerhle bağlantısı vardır. Kozmik bir evren anlayışı ısrarcı bir şekilde işlenir. Şunu belirtmekte fayda var ki, resimlerin bütününde bir şeriat düzeni ya da sistematik yoktur. Akyavaş resmi, hiçbir biçimde öğreti olarak bir dünya önerisiyle ortaya çıkmaz. Çünkü teolojiyle arasındaki bağ son derece estetik bir biçimde kurulmuştur. Biçimci bir tefsircilik değildir yine de söz konusu olan. Bir başka deyişle, Akyavaş'ın yaptığı, dini ya da arkaik imgelerin içini boşaltmak ve şematize etmek değildir. Vurgulamak gerekecek olursa, bir ayağı renkte, dokuda, biçimde; bir ayağı ise bunları kuşatan tinsellikte olan, çift anlamlı poetik bir estetizm ortaya koyar Akyavaş.

Bugün anladığımız anlamda, sanat yorumunun 18. yy.'da başlaması rastlantı değildir. 18. yy.'ın ortalarından 19. yy.'ın başlarına kadar süren romantizm, aydınlanmanın dinsel dünyayı sekülerleştirme girişiminin, mite karşı açtığı rasyonel savaşın sonuçlarına bir başkaldırıydı. Metin^{*}, aydınlanma sürecinde dünyayı açıklayan ikincil bir nesneydi; onu iyi kötü yansıtan bir araçtı. Buna karşın romantik düşünce, sanatçıyı adeta tanrısal ve mitsel özelliklerle donattı. Sanatçının kendisi de bu tanrısallığın savunucusu oldu. Artık dünyaya ayna tutan eserlerden değil, dünyalar yaratan eserlerden söz edilmeye başlanmıştı.

“Mesele sadece, kısıtlayıcı ve uzlaşımın fazlaca esiri olmuş bir klasisizmin yavan kurallarından artık kurtulmuş olan şair ve sanatçının, romantik özgürlüğün numunesi olarak görülüyor olması değildir. Bu romantik görüşün önemli bir yönüydü elbette, ama bizi daha çok ilgilendiren şey yalnızca sanatçının değil sanatın kendisinin de, yalnızca şarkıcının değil şarkının da yüceltilmesidir.”⁴⁹

Bu durum aslında genel olarak *poesis*'in, tüm sanatlardaki poetik ögenin bir yüceltimidir. Metin/eser, dünyayı şiirsel bir düzen içine sokarak, akıl öncesi mitsel dünyayla insanın bağlarını koruyordu. Arkaik dünyanın revizyonu olarak değil, daha çok ampirik dünyanın içine sıkışan insanın tarihselliğini ve tinsel olanla bağlarını

* Metin, burada yazılı olanı karşılayan bir kavram olarak değil, daha geniş anlamıyla dünyayı verili bir bilgi olarak doğrudan açıklamak yerine, kendi göstergeler sistemiyle onu ifade eden tüm sanatlar ve dini metinler için kullanılmaktadır.

⁴⁹ McGill, **Ön.ver.**, s.33.

yeniden sağlayan bir Şiirsel özgürlük düzeni olarak metin, salt aklın içine girdiği krizin olumsal sonucuydu.

Akyavaş'ta kozmolojik bir insan tarihselliğiyle sıkı bağları olan bu tip bir *poesis*'in kurgulayıcı gücünü görmemek neredeyse imkânsız. 70'lerden 80'lerin ortalarına kadar yapılan resimlerde, gerisinde hep matematikten kaçan ama yine de sayıların ittifakıyla kurulan bir geometri, bir anda açılan ve düzlemler halinde ilerleyen bir Şiir vardır. 90'lardaki sembol ağırlıklı resimlerden çok daha fazla teleolojiye eğilimli, insanın evrensel konumunu, biricikliğini, bu dünyada geometrinin koordinatlarıyla sağlamaya çalışan ve bu nedenle Şiir olmaya yazgılı bir Akyavaş söz konusudur. Ancak, Akyavaş resminin geometriden sembole doğru geçirdiği dönüşüm, yorumun çizgisel bir yol izlemesini içkin olarak engeller. Onu, post-romantik anlayışın izleğinden bağımsız yorumlamak, kelimesi kelimesine eksik yorumlamak olacaktır.

Teorik krizin ve çöküşün ardından, dolaysız ve pratik olana dönmek kaçınılmazdı. Bu, yaşamla yorumun kesiştiği, Nietzsche'nin tüm yaşamın yorum olduğunu iddia ettiği ve sonrasında felsefi hermeneutiğin ortaya çıktığı dönüm noktasının temelidir. Dilthey'la birlikte ortaya çıkan *lebensphilosophie*'nin yorum geleneği açısından önemi, doğrudan tüm kaynaklarıyla yaşama geri dönme istencinin ötesinde, yaşamın ancak yorumlayıcı bir zeminde anlaşılabilir olduğu fikrini doğurmasıdır. Bu durum dünyanın ve yaşamın, yorumsal anlamda bir metin; metnin kendisinin aracısız, dolaylımsız bir dünya kurucusu olarak düşünülmesine neden olmuştur. Megill'in ifade ettiği gibi, romantikler hala özgür bir tasarım olarak dünyanın arakasında bir yaratıcı bulurlarken, Nietzsche'yle beraber bu da tamamen yıkılır. "Ona göre, içinde yaşadığımız dünya sürekli olarak yaratılan ve yeniden yaratılan bir sanat yapıtıdır; dahası, bu yanılsama ağının ne "ardında" ne de "ötesinde" hiçbir Şey yoktur."⁵⁰ Tanrının ölümüyle birlikte, yaratıcısız bir yaratımdır dünya. Tanrısal Şiir sahipsizdir artık. Burada, metni biricik referans noktası olarak gören modern yorum anlayışının izlerini sürmek oldukça kolaydır. Romantizmle birlikte başlayan yabancılaşma fikrinin doruk noktasına gelinir. O nedenle, yaşama geri dönme istenci, teoriye karşı açılan savaşı, aynı zamanda

⁵⁰ Megill, **Ön.ver.**, s. 65.

yaşamla, tüm yaşamsal uzlaşımın kriz içine sokulması ve görünürdeki anlamın ‘yanlış bilincin’ bir üretimi olarak düşünülmesiyle sonuçlanmıştır.

Akyavaş yorumu, gösterenin kendini sembolde kaybetmesi olarak insan merkezli yoldan sapmayı göz önünde bulundurmalı ve sembolik olanı en uç sınırına kadar takip etmelidir. Akyavaş şiiri, en bütüncül görüldüğü anlarda bile parçalanmanın izlerini taşır. Ancak tekrar etmek gerekirse, tıpkı felsefi hermeneutikte olduğu gibi, Akyavaş resminde de sembolün dinsel/mitsel olana referansları yapılan en son resme kadar korunur. Hermeneutik tam da burada, resmin ikizliğini bozacak bir yöntem yerine, onu tüm referanslarıyla kuşatacak bir anlama ihtiyacında devreye girer.

3.2. Sembol Olarak Örtük Anlamın Yorumu

Ricouer, *Varoluş ve Hermeneutik*’te⁵¹ *exegesis*’le günümüz hermeneutiğinin bağlarını ortaya koyar. “Hermeneutik problemin ilk defa, bir metni anlamayı öneren, metni ne söylemeye çalıştığı temelinde niyetinden başlayarak anlayan bir disiplin olan *exegesis*’in sınırları içinde ortaya çıktığını hatırlamakta fayda vardır.”⁵² Ricouer ve genel olarak felsefi hermeneutik için bunun faydası, *exegesis*’in ortaya koyduğu yorum problemi adınadır. Erol Akyavaş resmine/metnine yakından bakmaya çalışan bu metin için bir faydası daha vardır ki, o da Akyavaş resminin görünür ve görünmez, ‘hem mürekkep hem basit’⁵³ olanın sınırında kelama öykünen yanıdır.

Exegesis, yorumun ancak belli bir ‘toplumda, gelenekte ya da yaşayan bir güncel düşünce’nin sınırları içinde gerçekleştiğini göstermiştir. Bu da demek oluyor ki, yorum, kendi yorum ağına bağlanması ve yorumlama işini orada gerçekleştirilmesi nedeniyle keyfi değildir. Bir yorumlama özgürlüğünden bahsedilecek olursa, çelişkili bir biçimde zorunluluk içindeki bir yorum iradesinin kısmi özgürlüğünden bahsedilebilir ancak. Akyavaş’ın 60 dönemi resimleri, bunları da bir yorum olarak kabul edecek olursak, kısmi özgürlüğünün bilincinde ve bu bilinçle felç olmuş bir

⁵¹Ricouer, **Ön.ver.**

⁵²Ricouer, **Ön.ver.**, s.3.

⁵³İbn Arabî, **Harflerin İlmi**. Çev.: Mahmut Kanık. (Bursa: Asa Kitabevi, 2000), s.32.

yorumcunun resimleridir. Jale Necdet Erzen, Akyavaş'ın bu dönem resimleri için sıklıkla işlenen bir tema olarak 'cinsellik'ten bahseder. Erzen'e göre, Akyavaş tıpkı din gibi cinselliği de aykırı bir konu olarak ele alır.⁵⁴ Burada, buna oldukça ters bir görüş ileri sürülecek.

Ne din ne cinsellik konu olarak aykırıdır Akyavaş'ta. Ressama göre aykırılıkları vardır bunların, bir ilişkileri olduğu da doğrudur. Ancak, aykırılıkları onları seçememekten, adeta bilince hücum etmelerinden, ontik bir zorunluluk olarak insanı kuşatmalarından kaynaklanır. Akyavaş, din ve erotizmi seçen öznenin aktifliğiyle değil, bu hücumun edilgenliğiyle yorumlar. Günah, sevabın karşıtı değil, ikizdir ve başkasıyla kurulan ilişki onun günahlarına duyulan tutsak edici ilgidir. Din, tıpkı sanat gibi özgür öznenin oyun bahçesi olarak düşünülemez. Kazancaskis'in *Günaha Son Çağrı*'sındaki gibi, cinsellik değil ama erotizm, dinin ayrılmaz tamamlayıcısıdır. Ancak, bu negatif bir tamamlanmadır.

Dinin kendisi de ruhsal bir özgürlükten çok, sıkışma, kelamla dünyaya mıhlama olarak algılanır. Görünür ve görünmez sınırları olan kişi için, görünür hem görünmez olana yaklaşmanın yolu, hem de görünmezle arasındaki mesafeyi kesinleyen bir uzaklaşmadır. İmge, bu anlamda hem yakınlaştırır hem de tutsak eder. *Exegesis* bu yönüyle oldukça patetiktir. Tanrısal olana öykünen, ona ne kadar uzak olduğunu fark eder ve elinde bir dizi sembolle, bu semboller ağının içinde salınıp durur.

Ricouer'e göre, *exegesis*'in felsefeyi ilgilendiren bir başka yanı, 'göstergelerin ve anlamların bütüncül bir teorisini'⁵⁵ sunmasıdır. Bir başka deyişle, birçok anlamı olan bir metin için, mantıki argümanlar ortaya koymak yerine onu işaretlerin ve sembollerin çok anlamlılığı içinde yorumlamak gerekir. Metnin ikinci bir sembolik anlamı vardır ki, örtüktür ve ortaya çıkarılmayı beklemektedir. "*Sembolü*", *doğrudan, birincil, düz anlamın, ek olarak dolaylı, ikincil ve figüratif olan bir diğer anlama işaret ettiği ve ancak biricisinden yola çıkarak anlaşılacak herhangi bir anlam yapısı olarak tanımlıyorum*', der Ricouer.⁵⁶ Akyavaş resminin, onu imgesel düzeyde dahi sembolik

⁵⁴ Jale Necdet Erzen, "Erol Akyavaş", **Erol Akyavaş Kataloğu** (Anakara: Eylem 80 Ltd. Şti., 1995).

⁵⁵ Ricouer, **Ön.ver.**, s.4.

⁵⁶ Ricouer, **Ön.ver.**, s.12-13.

kılan bu tip bir sembol tutkusu vardır. Ancak yukarıda ortaya konmaya çalışıldığı gibi, şiddetli bir tutkudur Akyavaşınki. Örtük olan açığa çıktıkça, şiddet de kendini göstermeye başlar. Sembole duyulan yoğun eğilim, onunla anlamlı bir dünya kurmakla bu dünyayı yıkma arzusu arasında gidip gelir.

3.3. Yorumun Sınırları

Freud'un bilinçdışını keşfetmesi, hakikatin artık tam tersi bir karanlık metaforuyla düşünülmesine neden olmuştur. Ortaya çıkan ilk anlam, ancak kendisine bağlanan bilinçdışı travmanın ya da arzunun gösterenidir. Bu durum farklı bir biçimde *exegesis*'de de vardı. *Exegetik* gelenek, yüzeyde görülene duyulan şüpheyle, sürekli varolan gerçekliğin/ilk okumanın arkasındaki 'öteki' anlamı bulmaya çalışır:

“*Cogito*, yalnızca yenilmez olduğu ölçüde mağrur olan bir hakikat değildir; şunu eklemeliyiz ki o, en başından itibaren yanlış bir *cogito*'yla işgal edilmiş boş bir alan gibidir. *Exegetik* disiplinlerden ve özel olarak psikanalizden, sözde mevcut olan bilincin gerçekte, her şeyden önce yanlış bilinç olduğunu öğrendik.”⁵⁷

Ratio'nun su götürmez bir hakikat üretme yetisinin ve bundan da önemlisi bilinçli hakikatin kendisinin sorgulanmasının sonucunda, aklın sağduyusuyla üretilmiş gerçekliğin tahrif edilmesi gerektiği inancı, Heidegger'den Derrida'ya kadar farklı biçimlerde izlenebilir. Tam da buna paralel olarak, 60'lı ve 70'li yıllarda Akyavaş resminin iflah olmaz bir şüpheci tavır içinde olduğu söylenebilir. Tabii Akyavaş, ne Hermeneutik izlekte bir şüpheci, ne de Derridacı bir yapı-sökümcüdür. Tekrar edilecek olursa, burada amaçlanan uzun ve karmaşık olan Akyavaş metnini belirli felsefi paradigmalara indirgemek değildir. Ancak, hayranlık uyandıracak bir biçimde kriz felsefesi ve Akyavaş resminin birbirine dokunduğu noktaları izlemek ve melez bir yorumlama yapmanın da yanlış olmayacağı söylenebilir.

Akyavaş resmi, 80'lerin ortalarından başlayarak sembolik ve yazınsal bir metin haline gelene kadar, kendisini bir yap-boz, bir tür çeşitlemesi olarak ortaya koymuştur.

⁵⁷ Ricuer, **Ön.ver.**, s.18.

Akyavaş'ın sürrealist bir eğilimi olduğunu söyleyenler, herhalde onun düzenleyici aklı resimden ısrarla kovma istencini adlandırmaya çalışıyorlardı. Ancak bir üst gerçekliğe, aklın tahrip olduğu bir alana gönderme yapan Akyavaş'tan bahsetmek, bir iki resim hakkında konuşmak ve diğerlerini hesaba katmamak olurdu. Akyavaş resminde simgelerin rastlantısal yan yana gelmelerinin ardındaki metinsel bağlayıcılık hesaba katıldığında, aklın estetik aşkınlığının ötesindeki eleştirel tavır ortaya çıkar. Akyavaş resmi tarihle ilgilenir. Resmin tarihle ilgilendiği nokta, ona artık İslam tarihi bile diyemeyeceğimiz denli kırılğan ve tepkisel olaylar ve kahramanların çarpık tarihidir. Yani Akyavaş, yarattığı özgül bir metinsel tarih üzerinden metnin kendi kendine olmasını sağlar.

'Yaratmıyorum, estağfurullah'⁵⁸, diyen bir ressamı düzayak bir İslam terminolojisi içinden okuyup, buradaki parodiyi ve çelişkili noktayı görmezden gelerek, ona bir sanatçı-derviş etiketi yapıştırıldığında, romantik bir ressam tipi yaratmaktan başka hiçbir şey yapılmıyor olacaktır. Öyleyse, bu tavır nasıl anlaşılmalıdır? Yaratmıyorum sözünü, tevazu içindeki bir dervişin sözleri olarak anlamak yerine, artık ressamından da kopmuş sınır durumdaki bir sanatın manifestosu olarak görmeyi tercih etmek gerekir. Çünkü metnin kendisinin tevazu içinde olmadığı oldukça açıktır. Öyle olsaydı, karşımızda geleneğe sıkı sıkıya bağlı, onun dışına taşmaktan ya da zaman zaman geriye çekilmekten korkan, verili dinsel öykünün ve ona bağlı İslami biçimciliğin tam da içinde, onunla birlikte olmaya çabalayan bir resimler bütünü olurdu. Oysa, kelimesi kelimesine yarattığının ve hatta içindeki poetik ögenin de ancak kendi kozmolojisi içinde anlamlı olacağını farkında olan, bu kozmolojiyi krize sokup sorgulayan, onu defalarca bozan bir ressamdır Akyavaş.

⁵⁸ Erzen, **Ön.ver.**

İKİNCİ BÖLÜM

EROL AKYAVAŞ: ÇOĞUL KİMLİKLER

1. ÇOĞULLAŞMA VE KİMLİK SORUNU

Yaşamını sanatına bilinçli olarak yansıtan sanatçıların arasında rahatlıkla sayabiliriz Akyavaş'ı. Çoğu sanatçıda yaşamıyla sanatı arasındaki paralellik el yordamıyla, 'içsel yaşantı' adına kurulurken, Akyavaş'ta yaşam sanatın bir alt kümesine indirgenebilecek kadar sanata tabi kılınmıştır. Akyavaş, yaşam-sanat bileşimi yoluyla gerçekte 'kim' olduğu sorusunu kendisine yönelterek, 'tarihi unutmak' olarak adlandırabileceğimiz kültürel kimlik kaybından özgürleşmenin yollarını aramıştır. O nedenle, Akyavaş'ın resmini yaşamından kopuk düşünmeye çalışmak, özneleşme sorununu ve değişen estetik kurguların gerisindeki kimlik krizini göz ardı etmeye neden olabilir. Akyavaş'ın Doğu-Batı arasında hissettiği gerilimin çekirdeği sayılabilecek kendi yaşamındaki ikilemler, kaçışlar ve geri dönüşler, onun aynı zamanda 'ne' yaptığı üzerinden 'kim' olmaya çalıştığıın göstergesidir. Akyavaş, aslında sabit geçitleri olan büyük bir yaşam labirentinin içinde dolaşırken kimi zaman önceden geçmiş olduğu yola tekrar döner. Ancak aldığı bir önceki yolun deneyimi ve labirent içinde olma bilinciyle bunu oyuna dönüştürür. O nedenle, Akyavaş kimliği artık kökenin unutulmuş bir tarihin içine gömülmesinden kaynaklanan bir trajediye teslim olmaz. Kendisini, kayıp ya da yanlış okunmuş bir tarihin trajik kahramanı olmaktan alı koymak adına, karmaşık ve grift bir kimlik sorununun muadili olarak tasavvur eder. *Pathos*'tan kaçış, ironinin ve kahkahanın varlığına imkân sağlar ve Akyavaş öznesi karşımıza bir *homo ludens* olarak çıkar.

1.1. Mimarlık ve Bunaltıcı Kimlik

Mimarlık, Akyavaş'taki oyun olarak yaşam (sanat) kurgusunun temel dayanak noktalarından biri sayılabilir. Akyavaş'ın genç yaşta (1954-60 yılları arasında), Chicago'da Illinois Institute of Technology'de aldığı mimarlık eğitimiyle başlayan mimarlık yaşamı ve daha sonra fiili olarak mimarlık yapmaktan vazgeçiş salt bir mesleki seçim durumu değildir. Akyavaş bina inşa etmeye gönüllü olmadığı zamanlarda dahi kendi yaptığı *labyrinthos*'ta sonunda sıkışıp kalan mimar Daidalos gibi, yaşam alanını inşa eden ve bu karmaşık sınırlarda dönüp duran bir mimar olmayı sürdürmüştür. Mimarlık, hem benlik kaybına yol açarak insanı 'sistemin ufak bir vidası'na⁵⁹ dönüştüren hem de labirent içinde dönüp duran devranı ve varlığı sanat içinde kurgulamanın anahtarını veren bir sınır durumdur. Mimarlığı, birbirini iten ve çeken iki farklı yönüyle ele almak, Akyavaş'ta mimari ve yaşam, mimari ve sanat ya da mimari ve varlık çiftlerini görmemizi sağlayacak bir bakış açısı sunacaktır.

Esasen Akyavaş'ı bunaltan, aldığı mimarlık eğitimi ve bu eğitim üzerinden ortaya çıkmaya başlayan mimarlık kimliği gibi görünür. "Okul tamamen soyutlanmış bir şey, ideal bir dünyada oturuyorsun; saatlerce pencere iki santim daha kısa mı olsun diye uğraşıyorsun, gerçekte görüyorsun ki 20 cm bile pek fark etmiyor"⁶⁰ diyen Akyavaş için, Mies van der Rohe'dan aldığı 'sert ve katı monastic'⁶¹ eğitim, teoriyle pratiğin tutarsızlığını ortaya koyar. Sadece öyle yapılması gerektiğine inandığı için koşullarla uyumsuz binalar yapma hakkını kendine veren Rohe, mimarının bir iktidar ve kimlik biçimi olarak ilk gösterenlerinden biridir. Bir tarafta iktidar olarak katı mimarlık eğitimi, diğer tarafta mezun olduktan sonra, bağımsız yaratıcı özne fikrini zedeleyen mimari üzerindeki esas iktidar biçimi olan büyük kapitaler söz konusudur. "Bir kere işi sana veren kapitalist sermayedar, onun kaçınılması fevkalade zor bir hakkı var; parayı bastırıyor."⁶²

⁵⁹ Murat Germen, "Erol Akyavaş", *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Sayı no 3: (Mart 1997), s. 64.

⁶⁰ Germen, *a.g.e.*, s. 64.

⁶¹ Germen, *a.g.e.*, s.66.

⁶² Germen, *a.g.e.*, s. 66.

Mimarlık yapmanın düz kuramsal bir tekniğe ve paraya doğrudan bağımlılığı, Akyavaş'ı ülser olmaya kadar sürükleyen bir iktidara tabi özne sorununa götürür. Mimarlık ve sanat arasında dolaylı bir ilişki görür Akyavaş. Aracılar olmadan mimarın bir sanat olarak icra edilememesi, sanatçının bir özne olarak kendini bu araçlara teslim etmesi anlamına gelmektedir. “Bu sefer başlıyorsun şairlere falan imrenmeye; bir kurşun kalem, bir sarı defter yeter.”⁶³ Araçların aradan çıkması, sanat ile yaşam arasında doğrudan bir damar açılmasını sağlar. Sanat ancak yaşamla kurulan dolaysız bağdan sonra bir varlık, yaşamsal oluş alanı haline gelebilir. Akyavaş, sanat tarihinde azınlıkta kalan mimarlar dışında, mimariyi bir üst-üretim, kültürel kodlanmalardan sıyrılmanın imkânsız olduğu bir arz-talep ilişkisi olarak görür. “Bütün sanatlar içinde başkasının aletiyle gerdeğe girilen tek sanat; mimari. Biri şiir yazar, bir tek derdi kurşun kalemle sarı kağıttır – basılsın basımlısın. Ama ipso-facto kelimeler dizilmiş, peş peşe yazılmıştır. Besteci de öyle, bir yerde ressam da öyle, şairin materyel azlığı kadar değilse de, yine kendi içine dönük bir olay.”⁶⁴ Belki de sonradan bütün bir sanat yaşamının çıkış noktası olacak içe dönme, kendi kendine olma ve neredeyse Heideggerci bir yol alma (tarikat içinde olma) fikrinin tam da karşı kutbu, negatif yüzüdür mimarlık. Gündelik yaşamda, taşınamayacak kadar ağır bir maskenin altında ezilen öznelik ve sabah 9 akşam 5 arası kurgulanan bir sosyal kimliktir.

Akyavaş “preorgazmik bir hayat”⁶⁵ olarak nitelendirdiği mimarlığı fiili olarak bırakıp, daha sonra Ağa Han ödülü de alan Göreme'deki otel projesi dışında mimarlıkla fiili olarak uğraşmasa da, onun asla bir mimar olarak (gibi) düşünmekten vazgeçmediği kanısı tutarsız değildir. Tam bu noktada, metaforik olarak *Labyrinthos*'un mimarı Daidalos'a geri dönülebilir. Daidalos, hem mimar hem heykeltıraştır. Ancak, Daidalos'un mimarlığı sistematikleşmeyen, daha henüz sanat ve zanaatın birbirinden ayrılmadığı bir dönemde yaratıcı mitin eşsiz bir örneğidir. Akyavaş'ın mimariyi bir açıdan, tıpkı Daidalos gibi, varlığın yaşamsal ifade aracı, düşünsel ve yaratıcı bir *praxis* olarak ele aldığı düşünülebilir. Roland Barthes'a göre labirent “iki uç noktada ses

⁶³ Germen, **a.g.e.**, s. 67.

⁶⁴ Ömer Madra ve Enis Batur, “Erol Akyavaş: “İstanbul'a Bakınca Kendimi, Kızımın Kötü Yola Düşüşünü Seyreden Bir Baba Gibi Görüyorum”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, ss.78.)

⁶⁵ Madra ve Batur, **a.g.e.**, s.78.

verir.”⁶⁶ Biri günlük yaşamımıza kadar girmiş metaforik ve çağrışımsal kullanımıdır: “Dönüp durmalar, dolambaçlar, içinden çıkılamayan ama içinde bir çıkış yolu bulmak amacıyla da çaba sarf edilen mekân.”⁶⁷ Diğer noktada, labirent Yunanistan demektir Barthes’a göre; ancak Firavun Mezarı’yla da ilişkilendirir.

Akyavaş’ın 1985’deki *Labirent Projesi’nde* ve 79 yılında yaptığı piramitlerde, Barthes’ın sınıflandırması açıkça yerini bulur. Ancak, bir taraftan da “çocukluğumdan beri ilgilendiğim labirent mesela, beni müthiş ilgilendiren bir şeydir”⁶⁸ diyen sanatçı için Yunanistan ve Mısır’a ait mimari bir yapı olan labirentin, çalışmalarının gerisinde metaforik çağrışımlarla yüklü bir *leitmotif* olduğunu görürüz:

“Tasavvufi bir dünya görüşünü benimsemiş bir insanın ifade etmek istediğini en net anlatacak form labirent diye düşündüm. Hayatın karşımıza çıkardığı bütün kavşaklardaki yollar tarikattır, tarikat da yol demektir. Yol ne için vardır, bir yere gitmek için. O yolun sonu bir yer, bir mevkidir. O mevkiye varmak için kullandığımız yol farklıdır, fakat varılacak yer aynıdır.”⁶⁹

Bu arkaik, soyut ve çağrışımsal mimari fikri, Akyavaş’ın yapıtlarına sinen, sanatını belirleyen belirli bir varlık görüşünün biçimsel ifadesidir.

1974 tarihli *Kafka’nın Evi, Aklın Hapsi* ya da 1975 yılında yaptığı *Eski Kentler* serisinde mimari, sembolik formlar biçiminde ortaya çıkar. Bunlar genellikle kuşbakışı çizilmiş, şehir ya da iç mekân planlarıdır. Mimari plana uygun biçimde belirli bir perspektiften çizilmiş olsalar da, bir form olarak mimariyi aşan, hatta öteleyen ama yine de mimariyi referans alarak oluşturulan nostalji sembolleridir. Ama tıpkı Alan Megill’in önerdiği gibi “nostalji sözcüğünü zayıflamış çağdaş anlamında değil, Grekçedeki özgün anlamında (*nostos*: eve dönüş: *algos*: acı) anlamında alırsak.”⁷⁰ Nostalji, Heidegger terminolojisinde tedirgin ya da tekinsiz anlamına gelen *unheimlich* sözcüğüne bağlanır.

⁶⁶ Roland Barthes, “Labirent Eğretilmesi”, **Romanın Hazırlanışı I.** Çev.: Mehmet Rifat ve Sema Rifat (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006), s. 225.

⁶⁷ Barthes, **a.g.e.**, s. 225.

⁶⁸ Madra ve Batur, **Ön.ver.**, s. 78.

⁶⁹ Germen, **Ön.ver.**, s. 71.

⁷⁰ Allan Megill, **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida.** Çeviren: Tuncay Birkan (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), s.188.

Ancak, aynı zamanda Megill'in vurguladığı gibi “eve-benzemeyen”dir.”⁷¹ Akyavaş, yine Heidegger terminolojisiyle devam edecek olursak, Dasein'in endişe, yani tam bir varoluş içindeyken hissettiği evde-olmama halini, geçmişte kalmış, düşmüş ya da yitik kentlerin planlarıyla sembolleştirir. Aslında tüm bunlar sembole evrildikleri sürece belki de yine form olarak labirentin gösterenleridir. Kayıp olanı, farklı yollara girerek arayan ve bunu belirli bir merkez fikrine inanarak yapan öznenin tekinsizliğini ve bu dünyaya düşmüşlüğü, gördüğü yolları kaydedip, oyuna dönüştüren ve yaşamsal kılan bir varlık mimarı olarak düşünülebilir Akyavaş.

1.2. Mimariden Resme Dönüş

Evde-olmama, tekinsiz bir dünyaya fırlatılmış olma duygusu, Akyavaş'ın mimariyi sanat yaşamında bir referansa ya da dipnota indirgeyip resme dönüşünde de etkilidir. Akyavaş'ın resme dönüşü, bir köken arayışı, hem sanatına hem de sanatı üzerinden kendi kimliğine bir çıkış noktası, bir *arche* bulma arzudur. Bu arayış bir ölçüde tuhaftır çünkü Akyavaş hem dindirilmez bir tutkunun kurbanı ya da ötekisi hem de ötekiliğin tüm trajik noktasını bertaraf eden bir verili kurban olarak karşımıza çıkar çoğu zaman.

Çoğu göçmen ya da yersiz-yurtsuz sanatçıda görüldüğü gibi, Akyavaş'ı uzakta olmaya zorlayan *ad hoc* şartlar yoktur; o adeta, trajik bir ötekilik sahnesinin oluşması için tüm şartları kendisi yerine getirir ve gerçekleştirir. Çoğu röportajında, Amerika'da Doğulu ve Müslüman bir ressam olmanın zorluklarından yakınsa da, esasen uzun süre Amerika'da, New York'ta geçen resim hayatını bilinçli olarak tercih eden ve sürdüren kendisidir. Henüz 30 yaşındayken Modern Sanatlar Müzesi koleksiyonuna *Padişahların Zaferi* adlı tabloyla girmiş ve böylece büyük bir ölçüde New York resim dünyasında ve buna paralel olarak Batı'da kabul görmek adına büyük bir adım atmış olsa da, ondan beklenen tutarlı tavrı göstermektense resim anlayışını da aynı bilinçli tavrıyla değiştirir. Akyavaş için sürekli aynı çizgide resim yapmak ölümle eş değerdir: “Elinde

⁷¹ Megill, a.g.e., s. 187.

şablonların, gittiğin yerde aynı resimleri yapmak. Kısacası ölüm.”⁷² Edward B. Henning, Akyavaş resmindeki süreksiz değişimi şöyle açıklar:

“Anavatanı Türkiye’de akademik eğitim gördü, Afro Basadella’yı tanıdığı İtalya’da boyayı haz veren bir şekilde kullanma beceresi edindi; Paris’te Daire ve Kare (Cerde et Carré) grubu ile ilişkileri sırasında ussal düzen ve soyut yapı anlayışı geliştirdi. Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşadığı ve çalıştığı yıllarda Soyut Dışavurumculuk yoluyla Gerçeküstücülüğün bazı kalıcı özelliklerine sahip oldu.”⁷³

Henning’in belirttiği gibi Akyavaş, sanat yaşamına 1950’de Bedri Rahmi Eyüpoğlu Atölyesi’ne katılarak aldığı resim eğitimiyle başlar. Burada misafir öğrenci olarak çalışmalarını sürdürür ve açılan sergilere katılır. Daha sonra, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi’nin yaz programına katılır. Paris’te A. Lhote ve F. Léger ile çalışır. Cercle et Carré ve Salon des Realités Nouvelles sergilerine katılır. Léger’in etkisiyle bir dizi kübist etkili resim yapar. Araya giren kısa mimarlık döneminden sonra hat sanatının etkisiyle bir kez daha başlayan resim yaşamı, birçok akımın ve kültürel farklılıkların etkisiyle parçalı ama çoğul bir görüntü sunar.

Akyavaş’ın resimle başlayan, arada kübist etkili kapı resimleri yaptıktan sonra Amerika’da mimarlık eğitimiyle devam eden ve sonra tamamen tekrar resme dönüşünü içeren bu sürecin baş döndürücü bir tarafı vardır. Henning’in öykülediği biçimde, onun tüm gidiş-gelişleri ve denemeleri, kendisi de özünde bir çoğullaşma olarak kendini gösteren resim anlayışına paralel bir zemine oturtulabilir. Ne var ki, kırılğan bir satıh üzerindeki ikame duruşunu açıklamak için bunlar büsbütün yetersiz kalır.

Akyavaş resmindeki kırılmaları ve süreksiz çoğullaşmaları birtakım etkileşimler, biçim denemeleri ve belli içeriklere obsesif eğilimlerle bugün tasnif edebilssek de, tasnif edilen her döneminin gerisindeki söküme meselesi bunları eksik ve yetersiz bırakacaktır. Madra’nın “Akyavaş’ın biraz kendi kendini sürgün ettiğini düşünmek gerekir”⁷⁴ fikri doğrudur. Çünkü mizansenî düşüş, yitirilme, yabancı olma kavramlarıyla birlikte

⁷² Madra ve Batur, **Ön.ver.**, s. 84.

⁷³ Edward B. Henning, “Erol’un Sanatı”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, ss. 47.)

⁷⁴ Beral Madra, “Erol Akyavaş’ın ‘Evet Hayır’ı”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, ss. 16.)

katmanlaşan ve derinleşen, yine Madra'ya dönecek olursak “Cennet büyük-anlatısı”⁷⁵ oluşturur. Akyavaş'ın resme dönüşü, kökeni göklerde olan bu büyük-anlatının yeryüzünde peşine düşme meselesi olarak da tasavvur edilebilir bu noktada. Ve yine, görünmez olanın resimdeki görünüşünün aranışı nedeniyle Akyavaş, resmi hakkında kabul gören, sabit bir yapı oluşturduğu anda onu bizzat kendi elleriyle söküp kayıp *arche* mitine sahip çıkacaktır.

Aynı şekilde, onun sanatçı kimliğini güvenle ve rahatlıkla dile getirebileceği bir sosyal çevrede huzurlu olabileceğini söylemek de zordur. Egemen ideolojiye yakın düşmek onun için bir o kadar ölümcül olmalıdır. Ortada bir mizansen vardır. Doğu ve Batı arasında önceden hissedilmiş bir uzlaşmazlığın, belki de kendi içindeki gerilime denk düştüğü noktada kaynağı Doğulu olan bir resme dönerek kahramanca oluşturulan bu mizansende, zamanla gerilim kriz noktasına kadar taşınır. “(...) İslami bir geleneğin, itikadın çağdaş bir resimle ifadesi gibi belki büyük ve hiç mi hiç moda olmayan bir yola girdim.”⁷⁶ Bu “moda olmayan yol” a giriş, Akyavaş için ne mimarlıkta ne de çok iyi yaptığı fotoğrafçılıkta ve desinatörlükte bulamadığı bir imkânın açılımını sağlar: Kim olduğunu ortaya koyabileceği bir sanat dalıyla uğraşmak. Resim yoluyla, İslam sembolizminin, hurifiliğin ve en önemlisi geleneksel dini yaşamla modern öznenin çatışmalarını kurgulayacak bir zemin bulur Akyavaş.

1.3. Kimliğin Kökeni Sorunu: Ne Doğulu Ne Batılı

‘Cennet büyük-anlatısı’nın temel referans noktaları, Akyavaş’taki kimlik çatışmasının yansımasıdır aynı zamanda. Batı’da kökleri Kitabı Mukaddes’e, Adem ile Havva’nın cennetten kovuluşuna dayanan düşüş metaforu, felsefe ve sanat ile birlikte dini bir zeminden kayar. Dasein’in dünyaya fırlatılmışlığı olarak Heidegger’de felsefi olarak yorumlanan ve romantizmden sonra, sanatçının zanaatkârdan bir dünya yaratıcısına dönüşmesiyle, varolan dünyaya yabancılaşan modern bir sanatçı tavrı olarak sekülerleşen düşüş metaforu, Doğu kültüründe dinsel bir cennetten kovulma miti olarak korunur. Ancak Tasavvuf ve Taoculuk felsefesinde, görünmeze dair olan inanç,

⁷⁵ Madra, **a.g.e.**, s. 16.

⁷⁶ Madra ve Batur, **Ön.ver.**, s 85.

varoluşu varlığın boşluğuna düşüş olarak yorumlar. Batı’da yaşayıp, resimde yüzünü Doğulu kaynaklara çeviren Akyavaş için hem Doğulu bir metafizik aşkınlığa duyulan inancın hem de Batılı modern sanatçıda kendini gösteren beden verili gerçeğine sıkışıp kalmış olmanın şiddetiyle sanat üzerinden yeni bir dünya yaratma arzusu olarak kendini gösterir düşüş.

Akyavaş, Doğulu geleneğe bir semboller alanı ve zengin bir referans kaynağı olarak bakmaz yalnızca. Onun için İslamiyet benimsediği bir dini inanıştır. Dedesi de bir tarikat şeyhi olan, sonradan kendisi de Galatasaray Mevlevi Tekkesi’ne katılan ressam için, düşüşün mutlaka bağlayıcı bir dini yönü vardır. 1981-82’de yaptığı *Kalenin Düşüşü*, 82’deki *Düşük Şehir-I* ve *Düşün Düşüşü* ya da 84’deki *The Past of Fallen* resimleri ya da yine bu aralara rastlayan *Cennet ve Cehennem Arasında*, *Cehennem* gibi geç döneminde yaptığı resimler yalnızca iç dünyasının değil, bu dini inanın da temsilleridir. Bu resimleri okumanın bir yolu, kutsal olanın dünyevi alana zuhur edişinde, kutsalın ve metafizik varoluşun anlamının değer kaybedişidir. Akyavaş resminde inanç uzun bir süre, tamamen yazının salt bir sembolik formuna dönüştüğü 80’lerin ortalarına kadar, metafizik alanla dünyevi olanın kesişiminde varolma krizi yaşayan bir Akyavaş portresini yansıtır.

1997’de yaptığı bir röportajda “Allah her yerde var ve biz farkında değiliz, ancak bilincine varırsak biliyoruz. Bilinç de imanla kabil”⁷⁷ diyerek şüpheye yer bırakmayacak kadar açık bir ifadeyle dini bir tavır alabilen Akyavaş, bu noktaya kendisiyle ve içinde doğduğu kültürle çatışarak gelmiştir: “Ailede bu işlere meraklı birkaç kişi vardı. Ama ona reaksiyon olarak tam tersi oldu. Türkiye’deyken İşçi Partisi’ne girildi, faaliyetler, şamatalar... İşin tuhafı, bu ilginin yurtdışında netleşmiş olması...” Akyavaş için İslamiyet’in, salt bir inanç sistemi değil, bir kimlik problemi, bir köken arayışı, hatta Batılı olmaya karşı bir tavır olduğu açıktır. Bir öteki kimliği olarak Müslümanlığı benimsediğinin elbette ki farkındadır Akyavaş. Çünkü bu, aile geleneği içinde kabullenilen değil, entelektüel bir sorgulamanın ardından içselleştirilen bir ötekiliktir. “İnanılmaz bir önyargı, tanzimattan beri beynimizin yıkanmasının

⁷⁷ Germen, **Ön.ver.**, s. 71.

sonuçları... Niye Avrupai olayım? Asya'dan gelip Türkiye denilen toprağa yerleşmiş bir çocuğum.”⁷⁸

Batı'ya karşı 'Asyalı Müslüman' bir kimliğin sınırlarını çizmek, Akyavaş için kim olduğunun doğal bir ifadesiyken, Amerika'da yaşayan ve üreten bir sanatçı olsa bile, Batı için negatif bir değer, kimliği üzerinden sanatına karşı bir ön yargıdır:

“İtalyan bagajında Leonardo ile geliyor, ben barbarlıkla. Yani İtalyan'a Leonardo'nun torunu olarak bakıyor adamalar, bana Viyana kapılarına dayanmış Osmanlı'nın torunu. Kuyruk acıları var. Ayrıca Müslüman olmak başlı başına bir handikap.”⁷⁹

Burada çelişkiler kendiliğinden sökün etmeye başlar. Çünkü bu çifte bir dışlanma duygusudur. Batılı bir sanatçı kimliğiyle uzlaşamadığı gibi, Türkiye Cumhuriyeti kimliğiyle de uzlaşamaz Akyavaş. Ona göre, Türkiye'deki entelektüeller de kim olduklarına yabancılaşmıştır. “Kafasını kuma sokmuş”, kendi kültürden kopuk yaşayan aydınlar, “Batı'nın ikinci baskısı” resimler yapan ressamlar, onu kendi ülkesinden uzaklaştırır. Akyavaş'ın kafasındaki Doğu'nun kendi doğup büyüdüğü topraklar olmadığı kesindir. Onun Doğusu unutulmaya, Batı'nın karşısında ezilmeye, zamana karşı yenik olmaya mahkum ütopyik bir Doğu'dur. O nedenle Akyavaş resimlerinde, dogma biçimindeki İslamiyet'i aşan, İslam mistisizmi ve tarihi yanında tüm Doğu sembolizmini kucaklayan, hatta Batı mistizmini de kapsayan daha geniş bir ezoterik anlayışın etkileri vardır.

Ancak, aktif Mevlevi yaşamına ve batini olana yoğun eğilimine rağmen, Akyavaş'ın sınırlarını çizdiği biçimde bir Doğulu, Asyalı Müslüman olduğunu söylemek oldukça zordur. Özellikle 60'lı yıllarda yaptığı resimlerde ve sonrasında da modern dünyaya özgü biçimde beden üzerinden cinsel kimlikleri ve varoluşu sorgulayan ressamın, tevekkülü ve kabulü öteleyen, huzursuz ve neredeyse varoluşçu bir felsefenin izlerini taşıyan bir tavır sergilediği açıktır. 61'deki *Ölü VI*, 62-64 yıllarında yapılmış *Kadınlar* ya da 67 tarihli *Çift*, bu tavrın bariz örnekleridir. Madra, Akyavaş'ın 70'li yıllara da

⁷⁸ Ahu Antmen, “Bu ‘Haçlı Seferi’ Daha Ne Kadar Sürecektir?”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, ss. 104.)

⁷⁹ Akyavaş, “Miraçname Ressamı Türk Resmine Nasıl Bakıyor?”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000), ss. 95.)

yansıyan 60 dönemini, “bir yanda toplumsal / kültürel birikimler, Doğu’ya ait olanlar / Batı’ya ait olanlar; öte yanda bireyin libidosunun ortak değerleri ve sorunları, cinselliğin dışavurumları; ve yine tinselliğin, zihinselliğin ağır bastığı soyutlamalar”ın⁸⁰ yer aldığı eş zamanlı bir dönem olarak ele alır.

Ancak bu farklılıkları birbirinden bağımsız paralel evrenler olarak görmek yanıltıcı olabilir. Tinselliğe yönelen, maneviyatın içine daha da yoğun gömülen ve bunu Batı dünyasıyla çoğu röportajında belirttiği gibi bir çelişki olarak yaşayan Akyavaş kimliğinin karşısında, neredeyse bedeni tamamen sökerek vulvaya ve fallusa kadar indirgeyen ve bedenli oluşu cinsel bir kimlik krizine sürükleyen Akyavaş vardır. Özellikle 60’ların sonunda cinsel kimlik bunalımı, bilinçdışının tuval üzerinde ortaya dökülmesiyle, daha derin bir kimlik krizine dönüşür. Akyavaş bu noktada, Max Ernst’in gerçeküstücü tavrına yaklaşarak, aşkın bir ‘ben’ sorununu irdeler. Reel olandan sembolik olana geçildiğinde, yani dil üzerinden oluşan anlam terk edildiğinde kendini gösteren tutarsız ve karanlık bir ‘ben’dir bu. Akyavaş resminde, 70 dönemindeki egemen ‘ben’ sorunu, bir rüyayla altüst oluş, rasgele yan yana gelişler, bilinç dışındaki şiddetli arzuların göstereni olarak cinler, yaratıklar ve bilinçdışının izlerini taşıyan odalar olarak uç verir.

Bu ikilem, sanatçının çok yönlülüğüyle oluşan bir tür sanatsal çoğulluk olarak yorumlanamaz mı? Elbette sanatın çoğullaşmasının önemli bir pozitif değeri vardır ancak çatışma ve gerilim göz ardı edilmediği sürece. Çünkü Doğu ve Batı arasındaki fark, yalnızca bakış açısındaki nüans farklılığından ibaret değildir. Heidegger felsefesinin temel eleştiri noktası olarak Batı, ‘ben’i bir varlık alanı olarak özneleştirirken, Doğu geleneği varlığın her yerde görünmez olduğu inancını sürdürmüş, Varlık ve varolanı ayırt etmiştir. Zeynep Sayın bir karşılaştırmayla bu durumu şöyle açıklar:

“Heidegger’in getirdiği ve Batı metafizik düşüncesini unutmuş olmakla itham ettiği ayrım, İslam kelamı için hep yürürlükte olmuştur: Varlığın “özü”, varolanla eşitlenemeyeceği için varlık her türlü teşbihten

⁸⁰Beral Madra, “Erol Akyavaş’ın ‘Evet Hayır’ı”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, ss. 18-19.)

münezzehdir. Bir bakıma bu, Heidegger'in ontik-ontolojik farklılık, ya da İbn Arabi'nin "fark kökünden türeteceği *furkan* dediği şeydir."⁸¹

Akyavaş'ın 90'larda kelamın temsil edilemezliğine, yazının farkına geçene kadar yaşadığı çatışma yalnızca bir sosyal kimlik bunalımı değildir. Göstermek, açık etmek üzerine kurulu Batılı bir resimle, *furkan*'ın yarattığı temsil edilemez varlığa duyduğu saygı arasındaki gerilimde; daha açık söylenecek olursa, yaratmak ve yaratmamak arasındaki ince hatta salınır Akyavaş. Ressamın, Varlık ve varolan arasındaki farka inanarak söylediği "Estağfurullah yaratmıyorum" sözündeki ironi, yaratmaya karşı bir inancı olmasa da, birçok kere yaratmış olmanın, Doğu ve Batı arasında sıkışmanın ancak ne Doğulu ne Batılı olamamanın çelişmesini taşır.

2. HAREKETLİLİK VE ÖZNE SORUNU

Akyavaş'ın yaşamının ve sanatının ortak noktası, değişime yönelen harekettir. Ancak değişim, sanatçının özneliğini oluşturan bir töz olarak belirir: Tüm resimleri birbirine ve sonrasında resimleri Akyavaş'ın yaşamına sıkıca bağlayan bir değişmezlik ilkesi. Bu tözün maddesi akışkan bir lav gibi sürekli hareket halindedir. Demek ki, esas ilke değişimdir. Değişmeyen bir değişme iradesi, yaşamın ve resimlerin aurasını eşsiz bir kopmayla biçimlendirir. Değişim, kopma hareketiyle birlikte aynı anda melankolik ve oyuncu iki farklı noktada işler.

Melankolik kopuşta imgelemi harekete geçiren, unutma ve hatırlama arasındaki harekettir. Bir şeyler yitirilmiş, tanınmaz olmuştur. Özne uzaktadır. İmgelemin taşıdığı hatırlama jestiyle aşılabilecek tarihsel bir uzaklıktır bu. Ancak hatırlama da unutma kadar şiddetli bir harekettir. Anıların istilasıyla sükün etmeye başlayan görüntüler, bir ölçüde melankoliktir çünkü geri gelen görüntüler, zamanın izini taşır; hatırlananla hatırlanmak isteyen arasında bir türlü kapanmayan uzaklıkta özne de bir uzaklık biçimi almaya başlamıştır. 'Artık asla eskisi gibi olmayacak' melankolisi, uzaktaki öznenin

⁸¹ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi** (İstanbul: Metis, 2003), s. 53.

kendinde, bizzat kendi imgeleminde kaybolmasına neden olacaktır. Amerika ve Türkiye, unutmak ve hatırlamak arasında alınan yolun yapışıp kaldığı yabancılaşma çarkı, esasen hiçbir yere ait olmayan, ‘ne buradan ne de oradan’ kaynaklanan ama tam da bu ‘ne... ne’ arasında uç veren Akyavaş resimlerinin oluşturucu hareketidir. Akyavaş unutma-hatırlama hattını şöyle dile getirir: “(...) Ve bana yakın olduğunu fark ettiğim şeyleri Frenk memleketinde keşfetmeye başladım.” Belki şöyle de ifade edilebilirdi: Ancak uzaktayken ve yabancı olmayan tek şey kendi imge hareketimken şu anda olduğum özneyi olabiliyorum.

Oyuncu kopuş burada tamamlayıcı ve çoğullaştırıcı ikizlik olarak belirir; *Homo Ludens* tavrından miras alınan bir ‘geri-ileri’ hareketiyle birlikte. Burada Gadamer’a dönmek gerekir. Gadamer’a göre her şey oyun olmakla birlikte, sanat her şeyin oyun oluşunu gösteren bir oyundur ve kendini gerçekleştirebilmek ancak oyunun yapısı içinde “kendini kaybetme anı”yla mümkündür.⁸² Oyuncunun, oyuna bağlı iradesini tuhaf bir biçimde “özgür ve neşeli” kılan, oyun içindeki geri-ileri hareketidir.⁸³ Akyavaş’ta melankolik boşluğa teslim olmamayı sağlayan böylesi bir özgürleştirici oyun hareketi vardır. O, sürekli ileri geri hareket ederek hem resmi hem yaşamı, oyunun getirdiği hareket özgürlüğünde yaşar. Kaybolma, kendini kaybetme anındaki neşeye açılır. Çünkü bu sınırdaki artık kendini kaybetmek yaratmak demektir. Yaratıcı imgelemin anlayışı tetikleyen boşlukta iş görmesi, boşlukta geri çekilirken, bambaşka bir biçimde ileri bir hareketle bu boşluktan imgeler koparmak, adeta oradan çalıp açığa çıkarmak anlamına gelir.

⁸² Hans-Georg Gadamer, “On The Problem of Self-Understanding”: **Philosophical Hermeneutics**. Trans. and ed.: David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1977), s. 51.

⁸³ Gadamer, **a.g.e.**, s. 53.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EROL AKYAVAŞ RESMİNDE ANLAM ÜZERİNE

1. ANLAM VE ÖZ ARAYIŞI

Akyavaş resmi imgesel görünüşü yakalamaktan çok, bu görünüşün anlamını ortaya çıkarmayı dert edinir. Anlam her zaman önceliklidir. Çünkü Akyavaş'ın çıkış noktası onu çevreleyen dünya değil, bu çevrelemenin arkasındaki varlığın dünyayla ilişkisidir. Akyavaş resmini hem gerçeküstücülere yaklaştıran hem de uzaklaştıran bir noktadır bu. Gerçeküstücü resme yaklaştığı nokta, anlamın otomatik, bilinçdışı deneyimden gelmesidir. İmge, o anda deneyim içinde belirir ve kayda geçirilir. Ancak gerçeküstücülerden farklı olarak, Akyavaş resminde imgenin deneyimle ilişkisini belirleyen mistik bir inanış alanı vardır. Anlama götüren deneyim tinselliklidir. İmgeyi saf görünüşten kurtarıp anlamlı hale getirmenin yolu deneyime kendini maruz bırakmaktır:

“Bir şeyin – bu bir nesne, kişi ya da tanrı olabilir – tecrübesine maruz kalmak, bu bir şeyin bir kadermişçesine başımıza gelmesi, bizi çarpması, bizi etkileyerek dönüştürmesi demektir. Bir tecrübeye “maruz kalmaktan” sözettiğimizde biz özellikle tecrübenin kendi üretimimiz olmadığını dile getirmek isteriz; burada maruz kalmak ona katlanmamız, rıza göstermemiz ve başımıza geldiği şekliyle kabul ederek ona boyun eğmemiz demektir.”⁸⁴

Akyavaş resmi söz konusu olunca akla ilk gelen anlamlı oluş, Akyavaş'ın bir *leitmotif* olarak tekrar etmekten hoşlandığı “Allah” imgesi gibi görünse de, aslında yukarıdaki alıntıda Heidegger'in belirttiği gibi maruz kalış, başa gelme, ‘ben’in önüne çıkıverme ve orada oluverme olarak deneyimin kendisidir. Öyleyse bir ölçüde edilginliktir söz konusu olan. İmgeyi içsel özdeşlikten kurtarmaya çalışan modern tavrın aksine, Akyavaş onu bir çağrının, bir iç görünün vücuda gelmesi olarak

⁸⁴ Heidegger, “Dilin Doğası”, **İnsan Bilimlerine Prologomena: Dil, Gelenek ve Yorum**. Çev. ve der.: Hüsamettin Arslan (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002, s s. 29.)

algılar. O nedenle deneyimin imgesi, varolanlarla doluluğunun içini boşaltan, aşkınlaşmış ve duyusallığı ötelenmiş bir dünyanın arkaik boşluğuna öykünen bir tevil hareketidir.

Tinsel deneyim, Akyavaş resminin temel dayanak noktasıdır tam da bu nedenle. Akyavaş bir röportajında şöyle söyler: “Mevlana der ki, “şeklimiz denizde yüzen boş kâseler gibidir. Kap içi dolana kadar yüzer. Sonra denize batar”. Kâsenin boşluğuna bir imadır, yaptıklarım. Kalp gözünü açıp nakışların ardındaki nakkaşı görmeye çalışıyorum.”⁸⁵ İmgenin işaret etmeyi arzuladığı esas anlam, “nakışların ardındaki nakkaş”, görünürün ardındaki görünmez ya da varolanın ardındaki varlık olarak tanrıdır. Burada tanrı her ne kadar bilinmez bir mecrada kalmayı sürdürse de, imgenin yegâne muhatabı, “mutlak öteki” olarak tüm tinsel deneyimin adlandırılmasına dönüşmüştür artık.

Adlandırma, hakikate yapılan bir sesleniş, imgeyle hakikatin özüne sızma çabasıdır. Anlam hakikat, hakikatse “değişmeyen öz”dür. Anlamlı olanın bir görünüşü değil aksine görünmez bir özü vardır. Öz tinselliğin parçalanmaz atomu, imgenin varolma gerekçesidir. Özden yoksun imge, gelip geçici bir yanılsamadır, *mimesis*'tir. İmge, tuvali doldurmak ve bu dolulukla duyusal olanı meydana çıkarmak üzerine kurulu biçimsel bir anlayışın tam tersi yönünde hareket eder. İmgenin hareketi boşlukta gerçekleşir. Esasen Akyavaş'ın yapmaya çalıştığı, *mimesis*'i yıkıma uğratmak, resmin temsili değerini ters yüz etmektir; gerçekliği temsil etmek yerine, hakikatin bizzat kendisini tuval üzerinde ortaya çıkarmaktır: “ ‘Gerçeğin gerçeği nedir?’ sorusuyla başlıyor iş. Cevap kesinlikle “mimesis” değil ”⁸⁶, der Akyavaş bu nedenle.

“Gerçek güzellik, güzelliğin değişmeyen özündedir.”; tinsel deneyimin nesneyle benzeşmeyen temsiline “erişmek de ancak “soyutlama” ile mümkündür.”⁸⁷ Soyutlama nedir o halde Akyavaş için? Soyutlamanın imgeyi temsili benzeşimden kurtaran bir gücü var mıdır?

⁸⁵ Murat Germen, “Erol Akyavaş”, **Arredamento Dekorasyon Dergisi**, Sayı no 3: (Mart 1997), s. 62.

⁸⁶ Germen, **a.g.e.**, s.62.

⁸⁷ Germen, **a.g.e.**, s.62.

İbn Arabi *Harflerin İlmi* kitabının *Simgeler ve Lüğazlar* bölümünde şöyle yazar:

“(…) Örneğin, Allah’ın şu sözü: “*İşte biz, bu temsilere (emsâl) insanlar için getiriyoruz; fakat onları ancak bilenler düşünüp anlayabilir.*” (Kur’an, Ankebut, 29/49). Görülüyor ki buradaki “emsâl” (temsiller) kelimesi, kendisi için istenildiğinden dolayı gelmemiştir, onunla neye temsil getirildiği ve ondan hangi misal verildiği bilinsin diye getirilmiştir.”⁸⁸

Emsaller, yani ‘eş ya da benzeri’ olanlar, “kendileri için istenilen bir şey değildir; onlar simgeledikleri şeyler için” vücuda gelir.⁸⁹ Bu, Akyavaş imgesinin soyutlama yoluyla arzuladığı şeydir: Kendisi için nesneyi temsil etmekten kaçınmak ve nesneyle sanat üzerinden girilen ilişki bir noktada temsili olmak zorunda kaldığında bile, nesnenin kendisini değil, onu varlığa bağlayan içindeki gizli güce, yani boşluk ögesine öykünmek. Bir şekli olsa da, anlamı aşkın özünde saklı “boş kap”tır varolan Akyavaş için.

Batılı mimetik tavrı öteleyen, içindeki boş muhtevayı saklı tutan imgeyi bulma arzusu, Akyavaş’ın resim yolunu da belirler. Akyavaş resminin tarihi, temsili imgeden, Batını imgeye; gösterenin gösterilenle çakışmasından, bu çakışmayı söken soyutlamaya doğru alınan yoldur. İlk baştan beri bu çabanın izleri, figürden ve canlı mekândan kaçınma arzusuyla belirgin olsa da, 80’lerden sonra Akyavaş resmi tamamen “kalp gözü”yle, Zeynep Sayın’ın İbn Arabi üzerinden açıkladığı “hayal gözü”yle gören, gözün öteki üzerindeki tahakkümünü yıkan bir imge anlayışına yönelmiştir: Bu sınırın ötesinde, “mana görünende değil, görünenle görünmeyen arası salınan hayalde yakalanır.”⁹⁰

Bu noktadan sonra edilgin imge, anonim olmanın sınırında durmaya başlar. 2. İstanbul Bienali’nde Aya İrini’de sergilenen 1989 tarihli *Fihi Ma Fih*, “İçindeki İçindedir” (resim 1) adlı eser anonimleşmeye yüz tutan, böylece arzulandığı biçimde otantikleşen imge anlayışının mükemmel bir örneğidir. İçten aydınlatılmış, altın varaklı, arka arkaya dizilmiş üç pleksiglas levhadan oluşur eser. Her levhada

⁸⁸ İbn Arabi, **Harflerin İlmi**. Çev. Mahmut Kanık (Bursa: Asa Kitabevi, 2000), s. 52.

⁸⁹ İbn Arabi, **a.g.e.**, s. 52.

⁹⁰ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi** (İstanbul: Metis, 2003), s. 53.

Musevilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet'e ilişkin semboller vardır: Kabala'ya, Fransa'daki Amiens Katedrali'ne ve Kur'an'dan İhlas Suresi'nin Karahisari tarafından yazılmış Kufi düzenlemesine ait üç labirent imgesi. "Varaklı yüzlerde her dinin simgeleri, sanki müminler tarafından kazınmış anonim desenler, motifler gibi... Sanki binlerce müminin eli değe değe oluşmuş gibi... Sanki binlerce öpücükle aşınmış adak taşları gibi..."⁹¹ derken Akyavaş, imgenin ardındaki modern bölünmeyi, yaratan özne-seyirlik nesne ayrımını aşma çabasını anlatmaktadır. İmgeyi kartezyen dünyadan kurtarıp, yapanla bakanın sürekli birbirine evrildiği hermeneutik dairenin içine yerleştirmektedir.

Eserin soyutlama gücü kutsal alana gönderen içeriğinde değil, biçimleşmiş içeriğinde saklıdır. İmge hem kökeni geride kalmış bir hayaldir hem de maddenin üzerine kazınmış biçimdir. "Tabletler alttan ışık alıp kendi içlerini aydınlattıklarından her iki yüzleri de aynı anda görülebilmektedir. Kendi kendini aydınlatan dini inançlar gibi tabletlerin kendi ışması, parıltısı vardır."⁹² Bu parıltı ya da 'nur', aynı zamanda Akyavaş'ın imgeyi dönüştürmeyi arzuladığı şeydir. Kendi kendini aydınlatan çift yüzlü, anonim dokunuşların izlerini taşıyan bir imge, Akyavaş resmini temsilin yıkıldığı, mistisizmle estetizmin çakıştığı ve bulanıklaştığı bir alana götürür.

1.1. Mistisizm mi? Estetizm mi?

Akyavaş, 1971 yılında Şebüsterî'nin *Gülşen-i Raz*⁹³ adlı eserini okuyuşunun onun için büyük bir dönüm noktası olduğunu söyler. Gölpınarlı, "tasavvuf nazariyeleriyle sūfî aşkını ve bilhassa sūfîlerin mecazlardan kastettikleri manaları anlamak bakımından en ileri"⁹⁴ kitap olduğunu söyler *Gülşen-i Raz*'ın. Şebüsterî kitapta, "Varlık birliği inancı"nın (*Vahdet-i Vücut*), tasavvufu ve sufiliği on beş soruya verdiği cevapla açıklar. İslam mistisizmine yoğunlaşan Akyavaş'ı içerik açısından

⁹¹ Erol Akyavaş, "Fihi Ma Fih- İçindeki İçindedir Adlı Eser İçin Yazı", **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, ss. 156.)

⁹² Akyavaş, **a.g.e.**, s.156.

⁹³ Şebüsterî, **Gülşen-i Raz**. Çev.: Abdülbaki Gölpınarlı. (İstanbul: MEGSB Yayınları, 1988.)

⁹⁴ Gölpınarlı, "Önsöz", **a.g.e.**, s. ix.

nasıl etkilediği açıktır *Gülşen-i Raz*'ın. Ancak burada en önemli soru, kitabın sembolize ettiği Batını felsefenin Akyavaş imgesini hangi noktada dönüştürdüğüdür.

70'li yıllar Akyavaş'ın Batılı imge anlayışını tamamen geride bırakmaya çalışması açısından çarpıcıdır. Sürekli krize soktuğu simgesel düzenin imgesel olana müdahalesini ve bunun resme özneleşmiş 'ben' sorunu olarak yansımaları, bu dönemden sonra sembolik imgelemin gücüyle aşkın bir imge düzeni kurarak yıkmaya çalışır Akyavaş. İmgesel düzeni mistisizme gönderme çabasıdır bu. Çünkü mistik ve aşkın bir imgenin işaret ettiği madde, hem var hem de yok olan, varlıkla yokluk arasında salınan bir alandır:

“Heyulâ nedir? Ancak ve ancak yokluktan ibaret olan, yok olan bir şey. Sonra da suret onunla var oluyor ha?

Suretini evveline evvel yoktur, fakat heyulâsız olmaz.. heyulâ da zaten yok olan bir şey!

Âlemdeki cisimler, işte bu iki yoktan meydana gelmiş.. onlara ait bilinen şey, ancak yoklu!”⁹⁵

Nesne özünde bir yok oluş olan heyulâdan, yani maddeden ve suretten oluştuğu için, imge gelip geçici maddeselliğe değil, maddenin içindeki “yoklu” anlamı taşıyan boşluğa öykünebilir ancak. O nedenle Akyavaş bu dönemden sonra, Batılı temsil anlayışının karşısında yer alan, minyatür ve hat sanatını referans alan Osmanlı ve İslami ağırlıklı bir imge düzeni kurar. Bu dönem genel olarak minyatür etkili resimlerle başlar. Çünkü minyatür, hiç bir zaman göze gelen imgeler yaratmamış, Heidegger'in “aynı isim altında hem zanaat hem sanat”⁹⁶ olan dediği *techne* anlayışını muhafaza etmiş ve temsili bir sanat olmamıştır.

Ancak Akyavaş'ın 90'larda iyiden iyiye metinleşen resimlerinde daha da belirginleşen mistik tavrı, bir yönüyle estetik kalmayı sürdürmüştür. Akyavaş'ın 80'lerin başında yaptığı *Kalenin Düşüşü* (resim 2), *Zaferin Ünü* (resim 3) ve *Düşük Şehir I* (resim 4) gibi resimleri buna örnektir. Bu dönemde, “16.yy Türk nakkaş Nasuh Matraki'nin sefer yollarındaki şatolar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan

⁹⁵ Şebüsteri, **a.g.e.**, s. 41.

⁹⁶ Heidegger, “The Origin of The Work of Art”, **Philosophies of Art and Beauty**. Ed.: Albert Hofstadter and Richard Kuhns (New York: Modern Library, 1964, ss. 683.)

geometrik disiplini Erol Akyavaş’da da vardır.”⁹⁷ II. Beyazıt ve Kanuni Sultan Süleyman zamanında yaşayan Matrakçı Nasuh, padişahların seferlerindeki durak noktalarını tasvir eden topografik minyatürler yapmıştır. Akyavaş, her üç resimde, Matrakçı’nın *Süleymanname*’sindeki topografik anlayışa gönderme yapsa da, gözün teşhirciliğini önleyen ve böylece simgesel düzeyde imgeye anlam yüklemeyen kitap minyatürlerin boyutlarını, yukarıda sözü geçen üç resimde olduğu gibi tüm duvarı dolduracak boyutlara taşımış ve böylece minyatürü modern anlamda estetize etmiştir. Diğer taraftan, bu minyatür-resimlerin üzerine yaptığı kabartma *falluslar*, *vulvalar* ve kesik parmaklarla bir ölçüde ‘bilinçdışı’ tavrını sürdürmüştür.

Bu estetik tavır, Akyavaş resmini temsil geleneğinin içine sürüklemek yerine, onu gelenekçilikten ve dolaysız tekrardan kurtaran poetik bir zeminin oluşmasını sağlar. Heidegger’e göre, tıpkı şiir gibi resim, “saf nedensizlik” içinde hakikatin özünün gerçekleşmesi, hakikatin orada açığa çıkması olduğu için *Dichtung*’tur (*poesie*).⁹⁸ “Modern öznelcilik, şüphesiz ki yaratımı bir dehanın, tam yetkili bir öznenin performansı olarak ele alarak yanlış yorumladı”⁹⁹ diyen Heidegger için poetik sanat, öznelciliğe, yani temsil geleneğine saplanmamıştır. Hem “sıradanlık ve gelenek”te uç vermeyen bir hiçten gelen, hem de yalnızca “tarihsel Dasein’in kendi çağrısını” saklı tuttuğu için asla hiçten gelmeyen bir poetik gösterimdir gerçek sanat.¹⁰⁰ Akyavaş estetizmi, resmi geleneksel, verili bir mistisizmden kurtaran, ancak imgenin tarihselliğini koruyan böylesi bir poetik müdahaledir.

2. NOSTALJİ VE KRİZ

Akyavaş resminde zaman, geçmiş ve tarihsellik olarak nostalji biçimini alır. Zamanın anlamı, onun geçip giden ancak geçmişliğiyle sürekli bugüne geri dönen ve şimdikiyi bir tarihsellik kipine sokan özünde saklıdır. O nedenle Akyavaş resminde, yaşanan biricik ve saf ana atıfta bulunan bir resme rastlamak zordur.

⁹⁷ Sezer Tansuğ, “Erol Akyavaş’da Trajik Geometri”, *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000), s. 143.

⁹⁸ Heidegger, *Ön.ver.*, s.693-94.

⁹⁹ Heidegger, *a.g.e.*, s. 696.

¹⁰⁰ Heidegger, *a.g.e.*, s. 696-97.

Daima geride kalanın izi, imgeye de bir geçmiş biçimi verip, onu artık bir kalıntı halini almış nostaljik bir gösterilene bağlar. “Ulaşılamaz gösterilenin tabiatı icabı bir tecelli” olan ve ancak “gösterenin aracılığıyla ve onun içinde anlatılmaz olanın zuhur”¹⁰¹ edişiyle tecessüm eden sembolik bir imgelemdir Akyavaşınki. Nostaljik imge, işaret etmenin değil ulaşılabilirliğin, uzaklığın ifadesidir. Gösterenle gösterilen arasındaki aşılabilir mesafe, imgeyi sembolikleştirip, onu belleğin izleriyle parmakla işaret edilemeyen bir kökene gönderir.

“Ele veren”, “ancak bellekle yaşayabilen”¹⁰² izler, Akyavaş’ın hem *Anılar* serisindeki geçmişini hem de *Hallac-ı Mansur, Ali, Kerbela* serilerindeki tarihi konu aldığı resimlerinin ortak noktasıdır. Hem geçmişin hem de tarihin kendisi değil ancak izi kalmıştır bugüne. Ancak iz, olayın kendisinden daha şiddetli, daha patetiktir. Çünkü geçmiş olanın geri dönüşü, bilinci felce uğratar ve edilgin bir biçime sokar. Akyavaş’ın sıklıkla tuval yüzeyine bıraktığı el izleri, şimdinin müdahalesinden çok bu felç oluşun, bir kriz anının gösterenleridir. Burada olmayı ifade etmek yerine, burada olmanın imkânsızlığını ifade ederler. Gözle görülür bir kendi zamanına yabancılaşma hali vardır Akyavaş resminde. Zamanının resmini yapmayı kısa bir süre içinde terk ederek, geçmişe ve tarihe dönük bir imge yaratmıştır bu nedenle.

Her ne kadar Akyavaş zamanıyla uyuşmayan resimler yaptığını düşünmese de, krizin patlak verdiği yer tam da bu düşüncesinde yatmaktadır. Akyavaş, Miraç’la, Hallac-ı Mansur’la ve Ali’yle, modern Türk sanatı tarafından unutulmuş ve göz ardı edilmiş olduğunu düşündüğü bir tarihin resmini yapar. Umberto Eco’ya göre kriz yaratmak “varolan bir hali eleştirip, bu değişmezlik tarlasına “kuşku tohumları ekmektir.”¹⁰³ Yapmaya çalıştığı şey tam da Eco’nun söylediği biçimde, varolanı krize sokmak; modernleşme süreci içindeki kabul gören ‘eksik’ tarihi eleştirmektir. Çünkü Akyavaş’a göre modern Türk resmi, tarihi unutulmuş ve böylece yapay bir modernleşmenin resmidir

¹⁰¹ Gilbert Durand, **Sembolik İmgelem**. Çev. Ayşe Meral (İstanbul: İnsan Yayınları, 1998, ss. 10.)

¹⁰² Bilge Karasu, **Çekiden Erince Giden Bir Yol Var mı Ki?** (İstanbul: Aksanat Sergisi Kataloğu, 1993),

s. 3.

¹⁰³ Levent Yılmaz, “Umberto Eco İle Kriz Üzerine”, **Cogito**. Sayı no 27 (Yaz 2001), s. 11.

2.1. Geçmiş ve Sembolik İmgelem

60'lı yılların sonunda yapılan *Anıların Israrı* (resim 5), *Kalanlar* (resim 6), *Anılar I* (resim 7) birbirini takip eden, birbirine bağlanan ve bu nedenle bir serinin parçaları olarak kabul edilebilecek resimlerdir. Bu resimlerde zaman daima geçmiş, geride kalmış 'şey' olarak anı halini almıştır. Geçmişin bugüne müdahalesi, anıların ısrarcı bir biçimde şimdiye sızma çabasıdır. Şimdinin anılarla parçalanmasıyla tuval de parçalara ayrılmıştır. Resimlerdeki kolaj tekniği, gayri-iradi bir hatırlamayı yansıtır. Sanki hatırlananlar bilinç üzerinde çoktan tahakküm kurmuş, adeta kendi yollarını kendileri çizmektedirler. Daha sonraki mistik, gerçeküstü Akyavaş resminin zeminini hazırlayan bu resimler, bilinçdışının, düşün, rastlantıların ve bilinçsiz yan yana gelişlerin, yani sembolik bir imgelemin ürünüdürler.

Kalanlar ve *Anıların Israrı*'nda, tıpkı ikona panoları gibi siyah zemin üzerinde açılan bölümler, bilinçdışının ne hakkında olduğu kestirilemez, tedirgin edici sembolleridir. Bir düş gibi tamamen gerçek ve aynı zamanda keyfidirler. Resimlerin neyi temsil ettiğinden, hatta neyi sembolize ettiğinden bahsetmek neredeyse imkânsızdır. Ancak geçmişin imgelerinin tuval yüzeyine bir anda fırlaması, orada oluvarmasından bahsedilebilir. Çünkü bölümler, mekânı böldüğü gibi, bakışı da parçalar. Bilinçdışı, "bilincin dikey konumuna göre eylemez, kişinin karşısına aldığı ve kendine bir kez özdeşliğini kanıtladığı bir imge olarak ele geçirilemez."¹⁰⁴ Dikeyliğin, bir başka deyişle temsili uzlaşmanın alanından çıkan bilinçdışı semboller, artık gözün tahakkümünden sıyrılıp metinselleşirler. Eşzamanlı bir biçimde yan yana duran bölümlerin, ikonalara yakınlığı da buradan kaynaklanmaktadır. Onlar göze gelmek için değil, okunmak için yapılmışlardır.

Blanchot'nun *Karanlık Thomas*'sındaki mağara sahnesinde olduğu gibi, görünmez olan, görünebilir olan tek şey haline gelip nesnelere gösterenlerini yitirdiğinde, temsil etme olanaklarını da tüketmişler demektir:

"Hiç bir şey görmüyordu ve bu durumdan bunalmak şöyle dursun, görme yokluğunu bakışının doruk noktası haline getiriyordu. (...) Bu boşlukta bakış ve bakışın nesnesi birbirine karışıyordu. (...)

¹⁰⁴ Zeynep Sayın, *ön.ver.*, s. 174.

Kendinde, kendi bakışı bir imge şeklini alıyordu, tam da bu bakış, bütün imgelerin ölümü olarak düşünüldüğü sırada.”¹⁰⁵

Geçmişin karanlık mağarasında, bakışı karşılayacak ve onu tatmin edecek herhangi bir nesne olmadığı için bakışın kendisi imgeye dönüşmektedir. Ancak bu, aynı zamanda temsili imgenin de yok oluşu demektir. Resimleri metinselleştiren, yazıya yaklaştıran şey, bakışın nesnesiz kalışıdır; dışarıyla çakışıp ona uyabilecek tüm imgelerin yokluğudur. 1968 yılında yapılan *Anılar I*, geçmiş ve tarih arasında bir yerde durur. Yukarıda söz edilen resimlerin devamı niteliğindedir. Ancak sağ üst köşesindeki kanlı Che Guevara portresiyle 69 tarihli *Guevara*'nın (Resim 8) ve sonrasında Akyavaş'ın Kerbela olayı, Ali ve Hallac-ı Mansur'la oldukça sık ele aldığı kanın ve işkence gören bedenin tarihinin habercisi gibidir.

2.2. Acı Bellek, Kanlı Tarih

Tarihi bellek, Akyavaş resminin tutunduğu en önemli anlam noktalarından biridir. Düşüşün, yıkımın, sıkışmanın sembolik tarihi oldukça belirgindir Akyavaş resminde. Hallac-ı Mansur, Kerbela, Ali mitleri gibi trajik olana öykünen bir resmin, bunları kendine dışsal olarak seçmesi mümkün görünmez. Bir başka deyişle buradaki niyet, bir ezilenler tarihinin resmedilmesi ve dinin patetik yönüne duyulan empatik bir ilgi değildir. Bilinçdışıyla birleştiği noktada, kendini bozarak, sökerek, parçalayarak, kanın ve etin resmine dönüştüren dolaysız ve içkin bir eğilimdir bu:

“Öznenin yeri olarak acı. Öznenin özne haline geldiği, kaostan farklılaştığı yer. İçerisi ile dışarı, ben ile öteki arasında varlığına dayanılmaz kor halindeki sınır. İlk ve geçici el koyma: “Acı”, “korku” gibi anlamın duyulara, “mahrem”in “sınırlar”e kaydığı doruğu hedefleyen nihai sözcükler. Huzursuzluk olarak varlık.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Maurice Blanchot, **Karanlık Thomas**. Çev. Sosi Dolanoğlu (İstanbul: Metis Yayınları, 1993), s. 13-14.

¹⁰⁶ Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme**. Çev. Nilgün Tural (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), s. 195.

Akyavaş resminde acının tarihi, öznenin öznelik merkezini işgal eden ve onu kanla, kesik uzuvlarla kutsalın diğer yüzüne, dünyevi huzursuzluk olarak varolanın ve kelamın tekinsizliğine götüren ölüm yazısıdır. Başa gelen yazgı olarak ölüm, Akyavaş'ta zilletin (*ab-ject*) kendisidir. Zehirli bir bıçakla öldürülen Ali, Kerbala'da susuz bırakılarak sınırdurumda ölen Ali müritleri, Kerbela yenilgisinden sonra vücudu düşmanlarınca parçalara ayrılan ve kafası kesilen Hüseyin ve bedeni uzuvlara ayrıldıktan sonra, başı kesilip, sonrasında tüm bedeni yakılan Hallac-ı Mansur, kabullenilebilir bir ölümün ötesinde, dehşetin failleridir. Art arda yapılan serilerde, yalnızca ölümün değil, zehirlenerek, parçalanarak kirletilmiş bedenlerin tarihi vardır. Burada insani olmayan bir dehşetle kirletilen bedenler aynı zamanda, 'Allah'a yakın' kutsal varlıklardır. Onların kirletilmesi, kutsal alanın, yani "mahrem" in çürümesi, bozulması ve parçalanmasıdır.

Bu nedenle Akyavaş resminde kan, bedenden dökülen ve sonuçta ölüme bağlanan nesnelikten olur; temsili boyamanın ötesine geçer, o anda bedenden fıskırırmış gibi tuvale sıçrar; ölümden çok, yaşamla ölüm arasında kalan, iki alanla da bağdaşmayan bir sınırdır. 89 tarihli *Hız. Ali* (resim 9) resminde tuvalin üzerine sıçrayan kan, bu sınırdurumun göstergesidir. İslam geleneğinde Muhammed'in yüzü gibi, Ali'ninki de temsil edilemez, yani mahremdir. O nedenle, kat'-ı nazar olarak, bakışı (nazarı) önleyen yazı-resimler gösterilir. Resimde Ali, bedeniyle değil bedeninden fıskıran kanla ve insan yüzüne tecelli eden Ali ve Allah kelimesiyle oluşan yazı-resimle, yani kelamla gösterilmiştir. Kan burada aynı zamanda bir başka mahremiyet alanı olan, Ali'nin önünde bıçaklandığı minyatür biçiminde tasvir edilmiş camiye sıçramıştır. Üçlü bir biçimde, kutsal kelam, mekân ve suretin, tekinsiz ölümün ve zehirlenerek bozuma uğrayan bedenlerin sembolü olarak kana yakınlığı, kutsalın iki farklı yüzünü gösterir:

"Hangi biçimi alırsa alsın kutsalı iki yüzlü bir oluşum olarak tanımlayabilir miyiz? Katletmeye ve suçluluk duygusuyla birlikte katletmenin kefaretinin ödenmesinin (bu kefareti ödemeye eşlik eden yansıtma mekanizmaları ve saplantıya dayalı ritüellerle birlikte) oluşturduğu toplumsal bağa dayanan bir boyut; bunun yanında, yedek oyuncu konumunda yer alan, daha gizli, görülmez bir boyut; yani istikrarsız bir kimliğin belirsiz uzamlarına, arkaik birliğin –hem tehditkâr hem de bütünleştirici-

kırılğanlığına, üzerinde dilin (*langage*) yalnızca korku ve tiksintiyle örülmüş bir nüfuzunun olduğu özne/nesne'nin birbirinden ayrılmamışlığına dayanan ikinci bir boyut mu söz konusudur?"¹⁰⁷

Kristeva'nın tanımladığı kutsalın eşzamanlı iki boyutu, *Ali*, *Kerbela* ve özellikle *Hallac-ı Mansur* serilerinin anahtarı gibidir. Kutsal Akyavaş'ta bir kriz halinde iki yüzüyle yaşanır ve öznenin nesnesi ve dili, bu ikilik karşısında tutulur. Bu aynı zamanda arkaik bir birlik olarak nostaljik kökenin de şiddet üzerinden krize uğramasıdır. Bir 'ölüm yeri' olarak Kerbela, 1982-83 tarihlerinde yapılan Kerbela serisinin konusudur. *Kerbela IV* (resim 10) ve *Kerbela* (resim 11) resimlerine bakılacak olursa bu seri, minyatür estetiğine yakınlığıyla anlatımdan iyice uzaklaşmıştır. Bir kez daha Akyavaş nesneyi bir kenara iterek "özne/nesne'nin birbirinden ayrılmamışlığıyla" göstergesel ve sembolik bir yola girmiştir. Bu serinin sembolik dili ortaktır. Ali'nin kılıcı Zülfikar, onu sembolize eden gül, Kerbela'da sıkışıp kalan ve susuzluğa terk edilen imamların çadırları ve Muhammed'in kızı Fatma'nın kutsal kabul edilen elleri, bu resimlerde dehşetin dile gelmez ve böyle olduğu ölçüde sembolikleşen göstergeleridir.

1988-89 tarihli *Hallac-ı Mansur* serisi (resim 12, 13, 14), Akyavaş serilerinin en ilginçidir. 92x70 cm. olmak üzere hepsi aynı boyutlarda yapılan resimler, hem boyutun hem sembolik içeriğin tekrarı nedeniyle mitik ve ritüel bir yineleme oluşturur. *Mansur* serisi, el yapımı Hint kâğıdı üzerinde açılan çizgiler ve yarıklarla otantiklik ve anonimliğin bir arada gerçekleştiği mükemmel bir ten (beden) metaforudur. Ergüven'in 'sahici' yazar için söylediği şu sözler Akyavaş için de geçerlidir: "Kâğıt, varoluşuna katlanmak üzere kaleme sarılan kişi için, tenin (bedenin) metaforudur; kâğıt üzerinde kalan keskinden farksız kaleme bedene kazınmıştır aslında (...)"¹⁰⁸ Resim 12 ve 14, tanrısal tını ve mükemmel olanı sembolize eden daire formunun, üzerine sıçrayan kanla bedensel olana tevil edilmesini, bir varolan olarak bedenin kanla ve acıyla ödediği kefaretle varlıkla bir olmasını anlatır. Resim 13'te tamamen kırmızıya boyanmış, buruşmuş ve üzerinde yarıklar açılmış kâğıt, Hallac'ın parçalanmış bedenidir. Siyah form ise,

¹⁰⁷ Kristeva, **a.g.e.**, s. 87.

¹⁰⁸ Mehmet Ergüven, "Boş Kâğıt ve Kalem", **Gölgenin Ucunda** (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001), s.29.

bedensizleşmenin; sonsuz aşkın ve tinin sembolü Kâbe'dir. Kutsallığın gerçek anlamı, varlıkla 'ben'in arasındaki bir uzaklık olarak bedenli oluşu, bir varoluşa katlanma biçiminde yaşarken, tinselliği de ancak bedenli oluş üzerinden tahayyül edebilme anındaki gerilimdir.

2.3. Tarihin İmkânsızlığı

Akyavaş sıkça yaptığı ve tarihsel bir arka planı olan serilerde (*Miraçname*, Gazali'yi referans alan *Kimya-i Saadet*, Mehmet Siyah Kalem'i referans alan *Cinler*, *Kerbela*, *Ali*, *Hallac-ı Mansur*, *Ferman*, *İkonaklastlar için İkonalar*), yalnızca tarihi anıştırma yoluna gitmez; o tarihsel döneme ait biçimi de bugüne taşımaya çalışır. Böylece Akyavaş, hatırlamanın tarihsellik kipini korurken, hatırlama eylemini gerçekleştiren özneyi, saf imgeyle kurulan şimdinin tek-boyutluluğundan kurtararak, onu tarihi/mitik sembolün aşkın anlamlılığıyla çoğullaştırır:

“Erol Akyavaş, İslam imgeleminin parçalanmış bir mekânını yeniden toparlamanın üstesinden gelmekle kalmıyor; dinsel duyarlılığın, şiirsel coşkunun, metafizik deneyimin en eski payandalarını yeniden kuran tasarım, anlatım biçimleri de buluyor.”¹⁰⁹

Akyavaş metni iki koldan tarihi “yeniden” yazıp onu imkânsızın sınırına getirir: “İslam imgeleminin” unutulmuş tarihini, bugünün unutulmuşluğunu krize sokup yeniden ona tarihselliğini kazandırarak ve bunu, tarihin bir tür *poesis*'ini yaparak, içindeki mitik ve metafizik kökeni canlandırıp yeniden biçim vererek. “Bastırılmaz atılım” ve “burada yokken de mevcut oluş (*l'Absent-present*)”¹¹⁰ olarak şiirsel tarih, varlığın hakikati ve anlamı üzerine yazılmış sembolik ve bilinçdışı bir metindir. Burada tarihin tarihselliği, zaman eğrisi üzerindeki önemli/önemsiz olayların birbirine bağlanan diziselliği değil, metni yazan öznenin bilinçdışına döngüsel bağlanmalarıdır. Bilinçdışıyla yazılan tarih, elbette ki imkânsız bir tarihtir. Sıkça kullandığı kolaj tekniğinde, fotoğraflar üzerinde yaptığı çalışmalarda açığa çıkan tesadüfi ve otonom bir hatırlama yoluyla metinselleştirme ve kayıt tutma arzusu,

¹⁰⁹ Muhammed Arkoun, “Erol Akyavaş'ın Miraçnaması Üzerine”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları**. Çev.: Aydın Uğur (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, ss. 60.)

¹¹⁰ Arkoun, **a.g.e.**, s. 60.

Akyavaş'ı bir yok-zamana sürüklerken, aynı zamanda onu sıkıcı ve bunaltıcı bir gösteren olmaktan kurtarır. Fantazmanın ve düşün sınırında, tarih ve mit bulanıklaşır ve otantik bir metinde sökülerek yeniden yazılır.

3. DOĞU-BATI PARADİGMASI

Doğulu ya da Batılı olmak, görünürün aksine bir yurt ya da yurtsuzluk sorunu olarak ortaya çıkmaz Akyavaş'ta. Tam tersine, iki kutbu olan bir yabancılaşma hareketi içinde Akyavaş esas yuvasını bulur. Seçim yapmak yerine, Doğu ve Batı arasında yer değiştirmeyi seçen Akyavaş için yuva, iki kutup arasındaki gidiş-geliştir. Akyavaş resmi, gidiş-gelişin içinde kendini ideal ve ütopyik bir *topos*'ta gerçekleştirmeye çalışan uç bir metindir. Akyavaş resmini, geri-ileri; Doğu-Batı eksenindeki paradigmatik dönüşümlerden ve hareket ve değişimin çağrıştırdığı metaforlardan bağımsız düşünmek oldukça güçtür. Geri-ileri hareketi, Doğu-Batı arasındaki yer değiştirmeci harekette esas anlamını bulur. O nedenle, Akyavaş sembolizminin kendini dünyada nasıl öne çıkarttığından ve bu öne çıkışın varoluşsal anlamından bahsetmek için, aynı zaman da sembolizmi oluşturan hareket alanını tanımak gerekir.

1989 tarihli *Doğu Karşı Batı* (resim15) geri-ileri hareketinin doğrudan görülebileceği bir resimdir. İlk başta adının çağrıştırdığı çatışmayla Doğu ve Batı arasında bir karşıtlık kurulduğunu düşündürür. Aslında bir tarafta Doğu sembolizmi diğer tarafta Batı sembolizmiyle ikiye bölünen mekân bir çatışmanın değil, farkın kurgulanmasıdır:

“Bu resimlerde Doğu Batı karşı karşıya değildir, karşılaşırlar ve bizim büyülenmiş gibi dinlediğimiz bir söyleşiye girerler. Kuşkusuz hiçbir zaman tam olarak uzlaşamayacaklardır; ancak Akyavaş'ın geç dönem resimlerinde olduğu gibi, birbirlerine saygıyla yaklaşacaklardır.”¹¹¹

¹¹¹ Wieland Schmied, “Doğu Batı'ya Karşı: Erol Akyavaş'ın Anısına”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları**. Çev.: Beral Madra (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, ss. 46.)

Elbette ki bu karşılaşmada “saygılı yaklaşımı” aşan daha güçlü bir diyaloji vardır: Resim 15’te görüldüğü gibi varlık anlayışlarının farkı; Doğu’nun tözsel, özcü yaklaşımıyla, Batı’nın imgesel ve geometrik yaklaşımı arasındaki bir diyalogtur. Akyavaş’ın Doğu adına çözdüğü temsil problemi, onu ağırlıklı olarak Doğulu mitsel ve metafizik bir anlayışa götürse de, Akyavaş hiçbir zaman bu farkı kurgulamaktan vazgeçmemiş ve Doğu-Batı arasındaki geri-ileri hareketi, onu oryantalizmin karşıtlayıcı yüzeyselliğinden kurtardığı gibi, sembolizmini topografik sınırlara indirgemesini de önlemiştir.

3.1. İçeri ve Dışarı

Doğu-Batı arasındaki gidiş gelişlerin örneklerinden biri Akyavaş’ın 1985 yılında yaptığı *Labirent Projesi*’dir (resim 16). Batılı bir form olan labirentle Tasavvuf düşüncesindeki ‘tarikat’ fikrinin bir araya geldiği bir eserdir *Labirent Projesi*. Tamamen camdan oluşan, içeriden dışarısının, dışarıdan da içersinin görülebildiği, ancak ses geçirmeyen ve dışarıdaki gürültüyü önleyen bir labirent kurgular Akyavaş. Amacı labirent içindeki merkez noktaya, tinsel merkeze doğru yol alanın, dışarıdaki yaşamdan tecrit edilmemesidir. Akyavaş’a göre inzivayı önleyen camdan labirent fikri, Tasavvuf’taki tinsel merkez olarak Allah’a giden yolu temsil eder:

“(…) hepimizin varmak istediği bir nokta var, oraya varmak için bir yoldan geçiyoruz. Bu yolların her birinde sık sık kavşaklar var. Muhakkak bir karar veriyoruz bu kavşaklarda. Bunların hepsinde doğru bir karar verdiğimiz zaman, ne ise o doğru karar, o noktaya varılıyor.”¹¹²

Doğru kararlar varılması arzulan nokta, artık varolanlardan sıyrılıp varlığa ulaşıldığı, Allah ile bir olunan “fenafillah” mertebesidir. Sürekli içe dönüp dışarıda varolanları geride bırakarak, labirent fikrinde olduğu gibi dışarıdan uzaklaşıp merkeze doğru yol alarak sonlanacak bir yoldur bu. Yolun sonu, aynı zamanda en içte olandır. Hakikatin en içte olması durumunu, Mevlana’nın *Fih-i Mafih* (içindeki içindedir) eserinden etkilenerek oluşturmuş Akyavaş, bu fikri Batılı bir formla vücuda getirir:

¹¹² Germen, **Ön.ver.**, s. 71.

“Bunu da en iyi, üçboyutlu ve grafik bir şekilde anlatan şekil labirent oluyor. Bizde pek kullanılmamış ama, Antik dünyada ve Batı’da, hatta Amerikan Yerlileri’nde çok kullanılmış bir kavram. Bizde pek olmamasına rağmen bana çok uygun geldi bu.”¹¹³

Sembolizmin ortak hale dönüşebilen dili adına Akyavaş, Doğu ve Batı tinselliğini ve mistisizmini tek bir eserde birleştirir. Doğu’nun dili, Batı’dan farklılaşsa da, Akyavaş’a göre bütün mistik inanışların arzulanacağı tinsel varoluş ‘en içerideki’ töze ulaşmaktır. Metin ayrışsa da, kayıp *arche*, düşsel gök ve düşünüş metaforlarıyla oluşan dilin, metin üzerinde bıraktığı izler benzeşir. O nedenle, Akyavaş resmini Doğu-Batı çatışmasının yaşandığı bir arena gibi düşünmek yerine, içerisi ve dışarıları arasındaki çatışmanın metafizik alanı olarak görmek daha tamamlayıcı bir yaklaşım olarak görülebilir.

¹¹³ Germen, **a.g.e.**, s. 71.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EROL AKYAVAŞ RESMİNDE SEMBOL ÜZERİNE

1. BEDENİN SEMBOLİK DÜZENİ

“Bir yerde sembollerle iletişim kuruyoruz”¹¹⁴, der Akyavaş; göstermekten çok gizleyen ve daima temsil edilemez olana yönelen radikal bir sembolizmin metnini örer. Göstergenin sembolikleştiği, gösterilenin belirsizleştiği böylesi tinsel ve aşkın bir imge Durand’a göre, tek boyutlu ve uzlaşımçı bir imgeden çok daha güçlüdür. Çünkü basit bir imgeden çok daha fazla yineleme özelliği taşıyan ancak yineleme yoluyla indirgemeci bakıştan kaçan bir değere sahiptir. Zaten sembol:

“(…) anlatılamaz ve görünmez bir gösterilene gönderen ve bundan dolayı da anımsayamadığı bu denkliliği somut olarak tecessüm etmek zorunda olan ve bunu da uygunsuzluğu tükenmez bir biçimde düzelden ve tamamlayan ikonografik, ritüel, mitik yinelemeler aracılığıyla yapan işaretir.”¹¹⁵

Gösterenle gösterilenin birbirine sıkı sıkı bağlandığı ve benzeştiği resimleri çok erken bir tarihte bırakan Akyavaş, mitin, ritüelin ve tarihin alanına girdikçe ve böylece gösterenle gösterilen arasındaki hermeneutik mesafe genişledikçe, aynı zamanda sembolik imgelemin karmaşık hareket alanına girer.

Akyavaş resminde kabaca bedensel ve tinsel olmak üzere iki yönlü bir sembolik düzenden bahsedilebilir. 60’ların ilk yarısında tuval üzerinde büyük bir renk kütlesi olarak kadın gövdeleriyle başlayıp, 80’lerden sonra ten ve tinin bir arada olduğu yazı temsillerine kadar süren süreçte Akyavaş’ta beden, her zaman somut bir gösteren olmanın ötesine taşınmış; arzulama, ölüm ve genel olarak varolma sorunuyla birlikte ele alınmıştır. Özellikle 60’larda cinsel ve erotik bir aygıt olmakla birlikte, bedenin bir

¹¹⁴ Semih Kaplanoğlu, “Erol Akyavaş İkonaklastlar için Ürettiği İkonları Anlatıyor”, **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2000, ss. 101.)

¹¹⁵ Durand, **Ön.ver.**, s. 13.

yaşam deposu olduğu fikri Akyavaş resminde tükenmez bir metafor olarak korunmuştur.

Bedenli olmak aynı zamanda yaşam tarafından ‘dövmelenmiş’ olmak demektir. Beden yaşamın kazı alanıdır ancak bu kazı daima bedenın görünmez ve erişilmez yerlerinde sürüp gider. Sloterdijk yaşamın, görünürlüğü ve görünmezliğiyle, yüklediği tüm ödevler ve sakındığı bilgilerle insanın kürek kemiğine yazıldığını söyler.¹¹⁶ “Kürek kemikleri”ne, vajinaya, rahme ve yazıya kazınan gizli bilgi, Akyavaş’taki beden sembolizmini oluşturur. “Ruhun kör noktasında, benim olan karanlık bedenın erişilmez sınırları”nın¹¹⁷ ortak dili erotizmi, cinselliği, ölümü, yazgıyı ve yazıyı Akyavaş resminde birbirine bağlar

1.1. Beden, Cinsellik ve Erotizm

Camille Paglia erotizmin “içinde hayaletlerin dolandığı bir dünya (...), soluk yüzlerin ötesindeki lanetli ve efsunlu bir mekân”¹¹⁸ olduğunu söyler. Bu karanlık ve kestirilemez tehlikelerle dolu dünyanın baş aktörü bedendir. Ancak, beden bir kez emeğin yani üretimin aktörü olmaktan çıkıp, saf erotik oyunun sahnesinde en öne fırlayınca cinsellikle dopdolu hale gelir. Erotizmin oyun alanlarının en görkemlilerinden biri elbette ki resimdir. Çünkü resim erotizmi ve cinselliği imge yoluyla, tatmin edilemeyen bir gösteren-gösterilen ilişkisine sokar. Göz, kendi erotik imgesine takılıp kalır ancak arzu nesnesiyle arasında daima mesafe ve uzaklaşma vardır. Resimde bu mesafeyi aşma yollarından biri Paglia’nın tanımlayacağı biçimiyle ‘bir işkence olan fizikselliğimizin’¹¹⁹ dayattığı bedensel sınırlardan kurtulmaktır.

Akyavaş’ın 60’lı yıllarda yaptığı beden temsilleri bir açıdan, doyumsuz özne-nesne ayrımına dayalı cinsellik yoluyla, resimde ortaya çıkan indirgemeci erotizmin

¹¹⁶ Peter Sloterdijk, “Dövmelenmiş Yaşam”, **Dünyaya Gelmek-Dile Gelmek (Frankfurt Dersleri)**. Çev: Gürsel Uyanık ve Ahmet Sarı (Ankara: Salkımsöğüt Yayınları, 2005), s. 25.

¹¹⁷ Sloterdijk, **a.g.e.**, s. 23.

¹¹⁸ Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler: Nefertiti’den Emily Dickinson’a Sanat ve Dekadans**. Çev.: Didem Atay, Anahid Hazaryan (Ankara: Epos Yay., 2004), s.15.

¹¹⁹ Paglia, **a.g.e.**, s.15.

sökümüdür. 1962-64 yıllarında yapılan her iki resimde de (resim 17, resim 18) bedenini verili sınırlarında oynanan erotik oyundan özgürleşmenin tekinsizliği vardır. *Kadınlar* serisine ait resim 17’de beden, cinsel bir gövdedir ama kimin, hatta neyin cinselliği olduğundan bahsetmek oldukça zordur. Aslında Akyavaş tüm ipuçlarını verir. Resmin ortasında hafifçe aralanan yarık elbette ki *vulva*’dır. Ama buradan da ancak resimdeki gövdenin kadın bedeni değil, bir zamanlar kadın bedeni olmuş olduğu anlaşılır. O halde göz, kadın bedenine onu anıştıracak ipuçları bırakarak parçalayabilecek kadar aşınadır. Tüm bu aşinalığa rağmen bedenini kendisini değil de, onu soyutlaştığı ölçüde çok daha güçlü bir biçimde erotizme gönderen sembolik bir formunu yapmıştır Akyavaş; “biçimsizliğin eşliğine gelinceye kadar işlenen kusursuz bir biçim, giderek ölümcül erosun kahramanları arasındaki ilişkide *ben* ile *sen* ayrımını geçersiz hale getirmiştir.”¹²⁰

Resim 18’de de aynı anıştırma vardır. Bu defa daha güçlü bir biçimde vurgulanan *vulva*, kırış kırış, donuk, etten bir gövdenin ortasında belirir. Ölümle yaşam arasında asılı kalmış soluk gövdenin nefes alan, canlı tek noktası resimdeki kırmızı bölgedir. *Vulva* üzerinden üretilen erotizm, ölümden ayrılan ince bir hat olarak yaşamın onaylanması gibidir. Ölüm pahasına ve onun hemen kenarında onaylanan yaşam, *vulva*’yı bir anda kadın cinselliğinin katı bir göstereni olmaktan çıkarır; erotizmin sınırın öteki tarafındaki karanlık, işaret edilemez ve çoğu zaman “ben ile sen”in birbirine karıştığı dünyasına gönderir. *Vulva* artık kadın cinselliğinin ötesinde, arzulamanın sembolüdür.

Her iki resimde de düz boyama tekniğini bırakan Akyavaş, kesme-yapıştırma ve boyama üzerinden zaten teknik olarak bedeni parçalama, ayrıştırma ve kimliksizleştirme yoluna gitmiştir. Bir yap-boz olarak bedenini fizikselliğinden kurtulması, bir nevi ezberlenmiş yan anlamlarından boşalmasıdır. Bedenden geriye kalan salt ten ya da saf et nesnelikten kurtulur. “(...) Ten, ağırlık ve kımıldamaktan başka, bir şeyler anlatır, “anlatım”dır.”¹²¹

Resim 19 “anlatım”ın sınırlarını zorlar. Yine resmin ortasında açılan *vulva*, diğer iki resimden farklı olarak, bir *vagina dentata*’dır. Karanlık ve doyumsuz bir ağız gibi

¹²⁰ Mehmet Ergüven, “Ölümcül Eros”, **Pusudaki Ten** (İstanbul: Sel Yayıncılık, 1998), s. 43.

¹²¹ Ergüven, **a.g.e.**, s.1.

açılmış, bakını yutacakmış gibi durur. Zaten beden de vulvaya eşlik eden büyük bir taşkınlıkla tuvalin dışına fırlamış, sınırın dışına taşmıştır. Resimde bedene ait her şey abartılıdır. Kollar ve bacaklar upuzun; eller ve ayaklar kocamandır. Uzayan gövdenin, genişleyen vulvanın ve neredeyse vulvayla aynı boyutlarda yapılmış ve onunla rahatlıkla yer değiştirebilecek karartı halindeki suretin toplamıyla oluşmuş beden, bu defa tam tersi bir yolla bir haz kaynağı, basit bir erotik gösteren olmaktan sıyrılır. Bedenin parçaları birbirlerinin yerine geçmeye hazır beklediği ölçüde resim 19’da bir tür yap-bozdur. Belki de Akyavaş’ın 60’lı yıllarda yaptığı resimlerdeki ortak nokta, bekleyişin gerdiği bir tenle çevrelenen ‘ben’in düzayak bir cinsel öznelikle tüketemeyeceği bir bedenli oluşturmaktır.

1.2. Beden, Varlık ve Ölüm

Akyavaş beden ve ölüm ilişkisini, resmine genel olarak erotizmin egemen olduğu 60’lı yıllarda ele almaya başlar. O nedenle bu tarihlerde yapılmış resimlerde ölüm erotizmin bir parçası, hatta cinselliğin vazgeçilmez ‘öteki’si halindedir. Bilinç bedenli olmanın aynı zamanda ölümlü olmak anlamına geldiğini kendine sürekli hatırlatır. Erojen bölge haz kaynağı olmasının bedelini süreksiz bir ölüm tehdidiyle yaşar. Ergüven, “ölümlü olduğunun bilincine vardığı andan itibaren *animal symbolicum* için cinsel etkinlik ile içgüdü arasındaki bağ giderek kopmaya yüz tutmuştur (...)”¹²², der. Yani bedenin sonluluğu içinde tahayyül edilen erotizme, sembolik düzeyde hiçbir sınır tanınmayacaktır artık.

1961 tarihli *Ölü VI* (resim 20) sembolik sınırsızlık içinde bedeni ölüme cinsellik yoluyla bağlar. Resim iki amorf parça halindedir. Sağ tarafta yer alan kütle, erkek bedeninin kadın bedenine eklenmesiyle oluşmuş donuk bir gövdedir. Karşılıklı duran *fallus* ve *vulva* bir ölüm kımıltısızlığı içindedir. Sağ taraftaki kütle ise bir mezarın ya da ölüm taşının soğukluğu içinde, gövdenin yanında boylu boyunca durmaktadır. Resme ait her şey belirsizdir: Gövde, ölüm olayının atığı olan bir ceset midir? Yoksa eros etkinliğinin tükettiği bir beden midir? “(...) –çünkü ölüm, hiç kuşkusuz, aşkın hakikatiydi. Aşkın da

¹²² Ergüven, a.g.e., s. 28.

ölümün hakikati olması gibi”¹²³, diyen Bataille’a kulak verilecek olursak 60’lı yılların Akyavaş resminde beden, bizi erostan ölüme ve oradan tekrar erotik varlık alanına taşıyacaktır.

1975-76 yıllarında yaptığı *fallus* ve *vulva*’ların neredeyse bir natürmort olarak sergilendiği *İkon* serisiyle Akyavaş, bedenin ölümle ilişkisini erotizm aracılığıyla kurgulamayı sürdürür; 1990 yılında yaptığı *İkonaklastlar İçin İkonalar* serisiyle (resim 21, resim 22) ise ölüm kavramını bambaşka bir noktaya taşır. 90 yılındaki ikona serisi, Akyavaş’ın nümizmatığe merakıyla ortaya çıkar. Resimlerdeki figürler eski paraların üzerindeki yüzlerdir. Ancak Akyavaş’ın söylediği gibi “sikkedeki yüzler bahane” olmuştur “başka şeyleri söylemek için.”¹²⁴ Bir zamanlar güç göstergesi olan beden, kullanım değerini çoktan kaybetmiş bir paranın üzerinde “eskimişliği”yle, “mıncık mıncık olmuşluğu”yla¹²⁵ absürd bir surete dönüşmüştür. “Yani hakiki manada insan kendi vücuduna bile sahip değilken... Bizatihi sana ait hiçbir şey yokken”¹²⁶, der Akyavaş, yüzü bir ikona dönüştürüp bedenini ölümsüz kılman nasıl mümkün olabilir? Serinin ölümle kurduğu ilişki bu çelişkide yatar. Varolan olarak bedeni ölümsüzleştirme çabası ancak komediye varan bir beceriksizlikle sonuçlanır; “(...) aradan az bir zaman geçtikten sonra hele kozmos ölçüsünde bir an geçtikten sonra bütün bunların ne kadar absürd olduğu hemen ortaya çıkıyor.”¹²⁷

Ancak diğer eserlerinde de görülen tavırla, *İkonaklastlar İçin İkonalar*’da, tek sesli olmaktan kaçınarak paradoksal ama çoğul bir ses yakalar Akyavaş. Tıpkı 89 yılında yaptığı *Fihi Ma Fih* adlı eserde olduğu gibi, önden ve arakadan ışık geçiren pleksiglas üzerine katman katman Doğu’ya ait semboller kazır. Bu sembollerin, ortadaki ikonlardan ölümsüzlükleriyle tamamen ayrıldığını vurgular: “Orada büyü, maji, sihir, itikat hepsi bir arada yaşanıyor. Onun bir şiiri var. Bilinmeyen bir sürü ritüelistik ilişki var. O ilişkilerin tercümesi elbette imkânsız.”¹²⁸ Varolanın ölümlüğünü gösteren suretlerle, üzerlerindeki varlığın, yani inancın ölümsüzlüğüne işaret eden semboller

¹²³ George Bataille, **Edebiyat ve Kötülük**. Çev.: Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2004), s.14.

¹²⁴ Kaplanoğlu, **Ön.ver.** s. 99.

¹²⁵ Kaplanoğlu, **a.g.e.**, s.99.

¹²⁶ Kaplonoğlu, **a.g.e.**, s.99.

¹²⁷ Kaplanoğlu, **a.g.e.**, s.99.

¹²⁸ Kaplanoğlu, **a.g.e.**, s. 101.

arasındaki paradoks, beden ve varlık ilişkisinin daima ölüm lehine sonlanacağını imâ eder.

İkonaları çevreleyen plastik taşlar ve pırlantalar, hakiki gibi duran ‘şey’in aslında büsbütün sahte olduğunu gösterir. Bu biraz da Akyavaş’ın 90 yıllarda yaşadığı dönüşümün işaretidir. Yaşadığı sürece bir hakikat olarak algılanan ve yüceltilen beden, aslında tak hakikat olan tıne aracılık yapar. Yine de ölümsüz olan sadece tınken, maddi olan ölümünü gizleyerek sahicilik düzleminde yaşamayı sürdürür. Zaten esas ironi de, “şeylerin sahteliği ve sahteliğin gerçekten kılpayıyla ayrılması”¹²⁹ noktasında oluşur.

1.3. Bedenli Oluştan Sembolik Arzuya Geçiş

Daha önce de belirttiğimiz gibi, 80’lerde miti ve tarihsellik kipini resme taşıyarak büyük bir dönüşüm geçiren Akyavaş 90’larara doğru yazıyı, resimselliğin üstünde tutarak resmi tamamen metinselleştirir. Hilmi Yavuz, *Akyavaş ve Yazı* adlı mükemmel makalesinde bu tavrı, “Akyavaş, resim geleneğinin yazı ile resim arasındaki ikili karşıtlıktan yola çıkarak, resmin yazı üzerinde kurduğu hegemonyayı tersine çevirmek ister gibidir”¹³⁰ diye açıklar. Batı geleneği her zaman resmi yazıya üstün tutmuş, ‘resim-merkezci’ bir yola girmiştir. Batılı tual resmi, bunu bir adım ileri götürerek yine bir ölçüde uzun süre egemenlik sağlamış ‘söz’ün de yazıyla birlikte düşüşünü hızlandırarak tamamen ‘imge-merkezci’ bir dünyanın içine batmıştır.

Yavuz, Batı’da Akyavaş’tan önce bazı ressamın da “Resimsel-Olan’ın hegemonyasını”¹³¹ tahrif etme çabasında olduğunu söyler. Ancak onlar hala “Arap harflerinin imgeselliği ya da resimselliği ile ilgilenmekte”diydi; oysa Akyavaş, “yazı’yı, resimsel etkisiyle değil, doğrudan doğruya bir Dil-etkisiyle okumaya çalışıyor; harfleri değil, Yazı’yı öne çıkarıyor”du.¹³² Böylece, tuvali ‘bakılan’ şey olmaktan çıkarıp, okunabilir bir metin haline getirmekteydi. “Yazı yani, sözün şekle dönüşünü simgeleyen

¹²⁹ Kaplanoğlu, *a.g.e.*, s.101.

¹³⁰ Hilmi Yavuz, “Akyavaş ve Yazı”, *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2000, ss. 39.)

¹³¹ Yavuz, *a.g.e.*, s.40.

¹³² Yavuz, *a.g.e.*, s. 40.

harf beni her zaman ilgilendirdi” diyen Akyavaş, “beni harfin grafiği kadar simgesel değeri de ilgilendirdi elbet”¹³³ diye ekleyerek çok daha ileriki zamanlarında bunun yalnızca ressamca bir tavır olarak kalmadığını vurgulamaktaydı.

Daha önceki bölümlerde resimsel sonuçlarını belirttiğimiz bu metinselleşme çabasının nedeni ne olabilir? Yavuz, Akyavaş’ın ‘formel’ bir çabadan “çok daha deruni bir deneyimi, Yazı ve Okuma ile ilişkilendirilebilecek bir aşkınlığı (*‘transcendence’*) imlemek istemiş”¹³⁴ olabileceğini düşünür. Akyavaş’ın 90 yılında yaptığı *Lâm Elif* serisine (resim 23) yakından bakılacak olursa bu aşkınlığın anlamının, bedenli oluşu geride bırakarak, sembolik arzuya geçiş olduğu düşünülebilir. Yazının sembolik değeriyle de oldukça içli dışlı olan Akyavaş’ın, bir tür arzu ilişkisi içerisinde olan *Lâm Elif*’i tesadüfen seçmeyeceği düşüncesi mantıklıdır. İbn Arabi *Lâm Elif*’i şöyle açıklar:

“Bil ki *Lâm* ve *Elif* birlikte yan yana durdukları zaman, dost olurlar ve her biri diğerine bir eğilim duyar. Bu eğilim hem bir tutkudur (*heva*) hem de bir ilgidir (*garaz*). Demek ki eğilim ancak bir aşk hareketinden doğmaktadır.”¹³⁵

Akyavaş’ın *Lâm Elif* serisinde bir birine dolanan harfler, arzunun resimde mümkün olabilecek en sembolik anlatımlarından birini ortaya koyar. Bu harf düzenlemesi hakkında çok fazla bilgi vermek istemeyen İbn Arabi de okuyucuya şöyle seslenir: “Görmüyor musun *Lâm* bacağını *Elif*’in ucuna nasıl da doluyor ve ona nasıl sarılıyor, onu elinden kaçırmamak için?”¹³⁶ Seride sarı, kırmızı, mavi renk kütlelerinin üzerinde bir birinin üzerine eğilen, bir birini bütünleyen ve bu bütünleşmeyle birlikte yüzeyde anlamlı izlerler bırakan harfler, hiçbir şey söylememelerine rağmen “aşk hareketi”ni çok güçlü bir biçimde canlandırırlar.

Aralarında *Lâm Elif* serisinin de bulunduğu 1990-92 yıllarında aynı boyutlarda, doğrudan yazıyla ilişkili bir dizi resim yapar Akyavaş. Bu dizinin en ilginçlerinden *Sesler* (resim 24) ve *Yeşil Yankı* (resim 25) resimleri çatlak yüzeyleri üzerine yazılan yazıyla arkaik ve kutsal bir metin etkisi bırakır. Ancak *Lâm Elif*’te zihinde belirip tuvale

¹³³ Kaplanoğlu, *Ön.ver.*, s. 101.

¹³⁴ Yavuz, *Ön.ver.*, s.41.

¹³⁵ İbn Arabi, *Ön.ver.*, s. 162.

¹³⁶ İbn Arabi, *a.g.e.*, s. 162.

geçirilen harfler, bu defa duyulmuş gibidir. Sesler ve yankılar, yazıyı vahiy biçimine sokar. Sanki Allah'ın fısıldadığı sözcükleri kâğıda geçiren Muhammed'in kutsal sentaksı tuval yüzeyine yayılmıştır: “Son erek: ‘Ikra’ (‘Oku’) buyruğunun nesnesi olan Yazı!”¹³⁷ ‘Ikra’ aynı zamanda yazının henüz başladığı yerde, sonradan o yazıyla birlikte ortaya çıkan Allah aşkının ilk sesidir. Akyavaş resminde yazıya olan tutkunun nedeni, yazının vücudundan sıyrılıp vecde dönüşen arzuyu anlatabilecek yegâne araç olmasında aranabilir.

2. TİNİN SEMBOLİK DÜZENİ

Akyavaş resmi uzun süre, neredeyse 90'lara kadar büyük ölçüde insan-merkezli bir resim olmuştur. Israrla canlı figürden kaçan bir resim için bunu söylemek bir paradoks gibi görünebilir. Ancak Akyavaş, insanın daima tinsel varoluşunu gözetten bir ressam olduğu için, resimlerine de oldukça soyut ve çağrışımsal bir biçimde yansır insan-merkezilik. Akyavaş resmi, belirli ve ideal bir ‘ben’ inancının etrafında dönüp duran düşüncelerle şekillenmiştir bu dönemde. Bilinç gerisindeki katmanlaşmış, tortulaşmış bir yığın yüzeyde görünen kısmı ve ‘ben’ açık etmekten çok gizleyen bir kapalılık olduğu için, Akyavaş gerçekliği ‘canlandırma’ yoluyla tekrar tekrar yaratması gerektiğini düşünmüş olmalıdır. O nedenle varoluşun karanlık tarafına öykünen Akyavaş resminde, belirli bir mekâna ve zamana ait olmayan ve soyut bir tinselliğe gömülmüş imgelerin tedirginliği vardır. Çünkü canlandırma, “daha dün güvenle kilidi açmış olan anahtarı sürekli yitirmek (...) boşluğunu hissettiğimiz başlangıçtaki daha henüz yazılmamış sayfalara geri dönmektir.”¹³⁸

Akyavaş'ta geri dönüşlerin anlamından daha önce bahsetmiştik. Geri dönmek bir ‘ben’ düşüncesini de beraberinde taşımak olduğu için, her dönüş tarihin yazılmamış sayfalarına ‘ben’in izlerini bırakır. Aşkınlık ve kutsallığın gösterenleri olsalar da 80'lerde yaptığı serilerde Akyavaş esas olarak, Hz. Ali ve Hallac-ı Mansur üzerinden insan-olma ve varolma meselesini irdeler. Onlar, Akyavaş resminde insan tinselliğinin bir prototipi, adeta yaşamları ve felsefeleriyle birlikte bir ilk sahici varoluş örneği

¹³⁷ Yavuz, **Ön.ver.**, s. 41.

¹³⁸ Sloterdijk, **Ön.ver.**, s. 23.

gibidirler. Resimler bu yönüyle oldukça alegoriktir. Her ne kadar kan gibi soyut öğeleri ve sembolik formları kullansa da, ressam hala bize bir insanlık öyküsü anlatmaktadır.

Oysa 90'larda öykülerin ve mitlerin yerini tin sembolleri alır. Kendini tasavvufun Batını yönüne tamamen bırakan Akyavaş, tam bir tevekkül içinde artık insani varolma sorununu kendi adına çözmüş gibidir. Bu bir taraftan da insan-merkezcilikten çıkıp aşkınsallığa öykünmek anlamına gelir. 1997 tarihli bir röportajda “ “La mevcude illa hu” (Allah'tan başka varlık yoktur) deyip işe başlayalım. Âlemin, her şeyin, devamlı bir gerçekleşme içindeki olgu olduğunu bilelim”¹³⁹ diyen Akyavaş, her şeyin Allah'tan geldiği ve ona geri döneceği fikrini, resmine de yansıtmış görünür. Varolanları tamamen aradan çıkaran bu anlayışta:

“Varolan görünenin değil, görünmeyenin aynasıdır ve bakışı tanrısal varlığın kendini vahyettiği tecelligâha yöneltmek yerine, göz bakamaz hale gelinceye, kişi kendini bakıştan eksiltinceye, kendinden geriye tanrısal yasallık dışında bir şey kalmayınca değin edilgenleştirmektir.”¹⁴⁰

Gerçekten de 90'lardaki çoğu resimde, 'ben'i tamamen geri çekme olarak edilginlik göze çarpar. Tevhit, gözün üzerinde gezdiği her şeyi tanrısal aşkınlık biçime sokar. Neticede tüm yaratılanların tanrısal birliği yansıttığı gelip geçici bir yansımadır varolanlar âlemi, esas olan “tanrısal yasallık”tır. Elbette ki tevhide öykünen bir resim için ancak birliğin yansımaları olan yazı, soyut daire ve Kâbe formları, yani saf tanrısal aşkınlık kalacaktır geriye.

2.1. İnsan-ı Kâmil ve Varlık

Akyavaş'ın en önemli resimlerinden biri 89 yılında yaptığı *İnsan-ı Kâmil*'dir (resim 26). 90'ların biraz da teslimiyetçi olarak adlandırılabilir anlayışının saf, geçirimsiz özünü yansıtan resimlerinin habercisi olduğu, belki de Akyavaş'ta yıllarca süren kor halindeki çatışmayı, arı bir tevekkülle sonlandırmasının doğrudan entelektüel göstergesi olduğu

¹³⁹ Germen, **Ön.ver.**, s.62.

¹⁴⁰ Sayın, **Ön.ver.**, s. 54.

için, *İnsan-ı Kâmil* hemen öne fırlar. İnsan-ı Kâmil kimdir ya da nedir? Akyavaş resminde varoluşun, uzun bir süre temsil ettiği çatışmadan arınmasının ya da kurtulmasının sembolü olarak belirlediği için, burada ‘ne’liğini konuşmak daha mümkün görünüyor. İnsan-ı Kâmil’in temel açılımı ‘kendini bilmek’ olarak bilinçdışının yokluğu; varoluşun tüm maddi hikmetlerini geride bırakarak mekândan sıyrılma mertebesi olsa gerek.

İbn Arabi’ye göre, Allah kendini gizli hazinesini seyretmek istemiş ve tüm güzelliklerin yansması olarak insanı yaratmıştır. O nedenle, “İnsan-i Kâmil Hakkın aynasıdır.”¹⁴¹ Yani tanrının yeryüzündeki halifesi olarak, onun ve evrenin ruhunu kendinde yansıtan aşkın bir varlıktır. Ve yine, “Allah’ın yeryüzündeki halifesi olması itibarıyla, O’nun bütün isim ve sıfatlarına mazhar olan ve varlığın esas mertebelerini kendinde toplayan insan olarak kâmil insan, göz bebeğine benzer, kendisi dışındaki her şeyi görür.”¹⁴² Tam da bedeni etten değil aynadan bir varlık olması dolayısıyla, o görünüş değil, tanrının sıfatlarının toplamıdır, kelamdır. Onun “kalbi külli Kelam’ın (*Hakikatlerin Hakikati, Muhammed’in Hakikati vb.*) tezahür yeri”¹⁴³ olarak, bedeni de tanrının gizli hazinesinin tezahürü olan yazıdır.

Akyavaş’ın *İnsan-i Kâmil* resmindeki figür, bu anlamda bir ayna-beden’dir. Tanrının gizemiyle örtülmüş ve bedenselliği geride bırakmış bir varlığın imgesi olamayacağı, aksine ancak kutsal harflerden örülmüş tinsel bir tezahürü olacağı için, tüm alegorik çağrışımlar resimden atılmıştır. Akyavaş için büyük bir değişimdir bu. 80’lerin başlarında insani varoluş, hala özneye yapışıp kalan acıyı, acının ikizi ya da başkalaşması olarak ruhun kurtuluşunu bedende konumlandırırken, artık bedenini yerini alan tin, mutlak varlığın örtüsü haline gelmiştir. Bugüne kadar, özne-nesne ayrışmasını bozma, parçalama niyetinde olan Akyavaş resminde, artık özne ölmüştür. Onun yerini, sırrıyla tanrının sırrına mazhar olan bir ayna-beden almıştır. Tabii büyük bir göz gibi

¹⁴¹ Muhiddin-i Arabî, **Özün Özü**. Çev. ve der.: İsmail Hakkı Bursevî, Abdulkadir Akçiçek (İstanbul: Kamer Neşriyat ve Dağıtım, 1995), s. 55.

¹⁴² S. Uludağ, “Tasavvuf Terimleri Sözlüğü”, **Felsefe Sözlüğü**. Der.: Ahmet Cevizci (İstanbul: Paradigma Yay., 2005, ss. 926.)

¹⁴³ A. E. Affifi, **Muhyiddin İbnu’l – Arabî’nin Tasavvuf Felsefesi**. Çev. Mehmet Dağ (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1975), s. 82.

açılan ayna-beden, göstermekten kaçınan, kelamla şifrelenmiş ve bakışı karanlık bir perdeyle örten metinsel bir bilmecedir.

Kelâm olan kâmil insan, diğer taraftan da bir mikro-kozmostur. İbn Arabî'ye göre tanrısal büyük âlem, yeryüzündeki mükemmel karşılığı olan küçük âlemlerle örtüşür ve kesişir. Kâmil insanın cismi ve ruhu, tanrının ruhuna o kadar benzer ki, o artık tanrının kendisi haline gelir. O nedenle İbn Arabî, onu “*berzah*” olarak adlandırır.¹⁴⁴ “Bu, Allah ile âlem, İlahî ile İnsani arasındaki bir “şey” anlamında değil, her ikisini mükemmel bir şekilde birleştiren ve ortaya koyan tek yaratık anlamındadır.”¹⁴⁵ Akyavaş'ın İbn Arabî geleneğinden gelen Şebüsterî okumasının nihai sonucu ya da diyebiliriz ki bu okumanın en yetkin örneklerinden biridir *İnsan-ı Kâmil*. Akyavaş figürü, *berzah*'ın iki dünyayı kesiştiren alanına yerleştirmiş; görünenle görünmeyenin birbirine doğru eğildiği ve dokunduğu bir mikro-kozmos yaratmıştır. ‘Ben’in tahrifiyle sonuçlanan *berzah* alanı, Akyavaş'ın bu yıllarda yaptığı diğer resimlerde de temsil sorununu çok daha başka bir açıdan değerlendirmesine neden olmuştur.

2.2. Ene'l Hak ve Tanrısal Tin

Tasavvuf her ne kadar zahiri olanı geride bırakıp, Batini olanla ilgilense de *berzah*'ın çift yüzünde açılan eşzamanlı yaratıma kendini kapatmaz. Schuon'a göre tasavvufun esas derdi özdür ama şekli de önemser.¹⁴⁶ “Kur'an'ın şu emrinin anlamlarından biri de budur. “*Evlere kapılarından giriniz.*” (Kur'an, 11 1189) Şeriatlı tarikat olmaz. Şeriat çemberdir; tarikat yarıçaptır, hakikat ise merkezdir.”¹⁴⁷ Resim 27'deki (*Hallac'dan Sonra*) daire ve 28'deki daire üzerine oturtulmuş son derece soyut Kâbe formunun doğrudan açıklaması da budur: Daire tanrısal tini sembolize ederken, dairenin merkezi de mutlak hakikat, yani tanrının kendisini sembolize eder.

¹⁴⁴ Affifi, **Ön.ver.**, s. 83.

¹⁴⁵ Afifi, **a.g.e.**, s. 83.

¹⁴⁶ Frithjof Schuon, **İslâmı Anlamak**. Çev.: Mahmut Kanık (İstanbul: İz Yayıncılık, 1988), s. 184.

¹⁴⁷ Schuon, **a.g.e.**, s. 184.

Ancak bu iki resmi bir arada değerlendirmemizi sağlayan daha başka bir açılım vardır ki, o da Akyavaş metninin değişmez unsuru olan Hallac-ı Mansur'dur. Hallac'ın "Ene'l Hak" ("Ben Mutlak Hakikatim" ya da "Ben Tanrı'yım") diye seslenişinin, "*berzah*"la arasındaki ilişki, Akyavaş'ın büyük dönüşümüne de ayna tutacaktır. Öyleyse ne olabilir bu ilişki? Ene'l Hak insanın kendisinin tanrı ya da tanrının parçası olması dolayısıyla tanrısallığa içkin bir varlık olmasından çok daha derin bir anlam taşır. "Hallac'ın kuramında Allah'a kayıtsız şartsız aşk sunmanın ödülü, araya giren 'Ben' olmaksızın mutlu kılan müşahededir."¹⁴⁸ Yani Ene'l Hak, kendiliğin yitimidir. 'Ben' aradan çekilince, 'vardır'ın yerini 'yoktur' alır. Ancak bu önceden varolan bir şeyin, bir nesnenin yok olması değil, hakikatin yoklu anlamının açığa çıkmasıdır. "Ölmeden önce ölüünüz"¹⁴⁹ hadisini oldukça önemseyen Hallac, 'ben'in ölümünü hakikate ulaşmanın bir koşulu olarak görmekteydi. Ene'l Hak söylemi, ancak varlıkla yokluk arası *berzah*'ın çift yüzlü alanında dile getirilebilirmiş gibi görünüyor.

Akyavaş daha önceki Hallac-ı Mansur resimlerinden farklı olarak metaforu bir tarafa bırakıp, *berzah*'da gerçekleşen kendilik yitimine öykünmektedir. Tarihsel geri dönüşlerin yerini, 'dönüş'ün kendisi alır: Her şeyin sonunda dairenin merkezindeki mutlak hakikate, Tanrı'ya döneceği inancı. Akyavaş gibi sürekli yol alan bir ressam için bunun bir nihai nokta söylemek doğru olmayacaktır belki. Ölümü bunu imkânsız kıldığı için hiçbir zaman tam olarak bilemeyeceğiz zaten. Hemen bu resimlerden sonra, ölmeden önceki 7-8 yıllık kısa bir dönem içinde yaptığı resimlerle Akyavaş, değişimin bitmeyeceğine dair ip uçlarını veriyor üstelik. 'Dönüş'ün estetik kurgusu, bir ressamın geç yaşlarında yaratıcı düşüncenin ve bunu teknik içinde çözümlemesinin eşsiz örneklerinden biridir ancak Akyavaş resminin esas büyüleyici tarafı, düşüncelerle kapanmayan, Doğu'nun mürekkebi gibi yazdıkça akan açık bir metin olması gibi görünüyor.

¹⁴⁸ Annemarie Schimmel, **İslamın Metafizik Boyutları**. Çev.: Ergun Kocabıyık (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2001), s. 84.

¹⁴⁹ Schimmel, **a.g.e.**, s. 82.

SONUÇ

Biz burada Akyavaş resminin analiziyle, sanat eserinin düşünceler ortaya koyduğunu göstermeye çalıştık. Onun, dünyanın acısından ve sıkıntısından kurtulmamızı sağlayacak bir haz pratiği olamayacağını özellikle vurgulamak istedik. Bunu da sanatı tekrar haz pratiğine gönderme tehlikesi taşıyan estetik bir yüceltmeyle değil, yakın metin okumasıyla yapmaya çalıştık. Akyavaş metnine yakından bakma çabası, iki sonucu ortaya koymuş gibi görünüyor: Birincisi, Akyavaş'ın çağdaş düşünme geleneği ile ilişkisidir. İkincisi ve bizce daha önemli olanı, Akyavaş'ın metinselleşme arzusuyla gittikçe daha da şiddetlenen temsil sorunsalıdır.

Birinci sonucun sonuçlarını özetle ortaya koymak istersek, kısaca burada sorunsallaştırılmaya çalıştığımız yöntem sorununa eğilmemiz gerekecek. Hermeneutik felsefeyle Akyavaş resmini bir arada ele almak tehlikeli bir girişimdir. Felsefe kavramla düşünce üreten bir alandır. Oysa sanat kavramlara oldukça uzak bir sanatsal teknikle düşünce üretir. Biz Akyavaş resminin analizini, felsefi bir kavramsallaştırmaya tabi tutmak yerine, hermeneutik felsefenin çağdaş düşünce pratiğine kazandırdığı kavramların sağladığı düşünce imkânı içinde bir okuma yapmaya çalıştık. Bununla birlikte, kavramlarla ortaya çıkan çağdaş düşünceyle, Akyavaş resminden ortaya çıkan düşüncelerin bir birine değdiği noktaları kurgulamak istedik.

Öyle görünüyor ki, hermeneutik günümüzde çok fazla alana nüfus etmesi dolayısıyla sınırlandırılması oldukça zor bir alandır. Biz özellikle Akyavaş resminin iç dinamiklerini göz önünde bulundurarak, hermeneutiğin hem tefsirle hem de modern sanatla ilişkisini göz önünde tuttuk. Günümüz hermeneutiğinin, tefsir geleneğinden gelen hazırda bulunan figüratif anlamın yanında, onunla beraber işleyen sembolik anlamın analizini önemsemesi, Akyavaş'ın çabasına da ayna tutacak niteliktedir. Akyavaş figüratif anlamı geleneksel teknik biçimleri içinde kurgulamayı önemserken, ona eklenen sembolik anlamların kendince bir yorumunu yapma çabası içindedir. Bu da, hermeneutik felsefenin dile getireceği anlamda, sanat eseriyle dünyalar yaratmanın eşsiz bir girişimi gibi görünmektedir. Hem mit ve tarihle içkin referans

noktaları olan hem de orada yakaladığı anlamları güncel sanata tevil edebilen, bu nedenle kendisi özünde yorumsamacı bir dünya olan bir metindir Akyavaş resmi. Bizce bu, kaynaklarının özgünlüğü günümüzde hala yeterince incelenmeyen Doğulu geleneğin içinde taşıdığı oryantalizm tehlikesi nedeniyle altı çizilmesi gereken bir niteliktir. Basitçe söylemek gerekirse, Akyavaş'ın Türk resminde yaptığı devrim, Doğulu kaynaklara dönerken ve hatta Doğulu bir resim ortaya koyma iddiası taşıırken dahi, evrensellik ve güncellikten taviz vermemiş olmasıdır.

Akyavaş'ın tarihi unutmakla itham ettiği Türk resminde, bugün bunu aşma çabasını ve bu çabanın sonuçlarını görmekteyiz. Ancak genel olarak kültür, hala tarihi unutuşun ya da yanlış ve eksik yorumlamanın sonuçları dolayısıyla, otantik ve yaratıcı düşünce üretimlerinin yetersizliğiyle büyük bir bedel ödemekte görünüyor. Sanatın bu noktada tarih gibi iş görmesini beklemek elbette ki yadırgatıcıdır. Ancak sanat da özünde bir direniş ve hakikat potansiyeli taşır. Akyavaş'ın bu potansiyeli var gücüyle ortaya koymaya çalıştığını düşünüyoruz. Doğulu resmi kendine özgü yorumlama biçimiyle canlandırdığı, bugüne kadar üzerine yapışıp kalan dini dogmatizmden kurtardığı ve büyük ölçüde Türk geleneğinde nadir görülen biçimiyle, dayatılan tarihi kodlanmayı kırdığı ve böylece geleneğin ancak yaratıcı düşünceyle güncel bir işlerlik kazanabileceğini gösterdiğini düşünmekteyiz.

Ortaya çıkan ikinci sonuç açısından, Akyavaş metnini önemli kılan temsil paradigmalarına getirdiği yorumdur. Öyle görünüyor ki Akyavaş, Doğulu ve Batılı resim arasındaki temel temsil farklarını göz önünde tutmuş ancak bir sınırlandırmaya gitmemiştir. Akyavaş'ın resim yaptığı yılların, Batı resminin de kendi içindeki temsil geleneğini aşma çabası içindeki bir dönem olduğunu göz önünde bulundurmak faydalı olabilir. Akyavaş Batı'daki avangard sanatla arasına mesafe koymaksızın, Doğulu sanatın temsil imkânlarını da sonuna kadar değerlendirmiştir. İmge-merkezciliği yıkmaya çalışan Batılı resim geleneğine uzak olmayan Akyavaş'ın, zaten her zaman yazı-merkezci bir anlayışı öne çıkaran Doğu resmine yakınlığı, onun için bir avantaj olmuştur. Tezin ortaya koymaya çalıştığı esas mesele, Akyavaş'ın bu avantajı çok erken bir tarihte fark edip, bilinçli olarak verili temsil biçimlerini öteleyen metinlerarası, orijinal ve çağdaş bir resim yaratmış olmasıdır.

Sonuç olarak, Akyavaş'ın ortaya çıkardığı yerel olanın özgüllü ve bunu güncel bir bağlamda ele almanın yaratıcı yönü, Türk sanatı ve eleştiri pratiği için büyük bir kazanımdır. Bu nedenle Akyavaş çok yönlü bir metin okuması sağladığı için, bu tezde ancak belirli yönlerini ele almakla yetinmiş olduk. Ancak temel olarak metnin çoğulluğuna vurgu yaparak, kendi yorumumuzun ancak yorumlama olasılıklarından biri olduğunu belirtmeyi amaçladık. Yorum, yöntemsel olduğunu iddia zamanlarda dahi öznel ve önyargılı bir pratik olduğu için, Akyavaş analizinde daha çok metne dışsal görünmeyen düşünceleri yorumlamaya çabasında olduk. Bunların ötesinde, belki de söylenebilecek son söz, Akyavaş resmi gibi özgün bir metnin yorumlama pratiği için eşsiz bir resim olduğudur.

EKLER LİSTESİ

<u>EK</u>	<u>Sayfa</u>
Ek 1. Fihi Ma Fih	76
Ek 2. Kalenin Düşüşü	77
Ek 3. Zaferin Ünü	78
Ek 4. Düşük Şehir I	79
Ek 5. Anıların Israrı	80
Ek 6. Kalanlar	81
Ek 7. Anılar I	82
Ek 8. Guevara	83
Ek 9. Hz. Ali	84
Ek 10. Kerbela IV	85
Ek 11. Kerbela	86
Ek 12. Hallac-ı Mansur	87
Ek 13. Hallac-ı Mansur	88
Ek 14. Hallac-ı Mansur	89
Ek 15. Doğu Karşı Batı	90
Ek 16. Labirent Projesi	91
Ek 17. Kadınlar	92
Ek 18. İsimsiz	93
Ek 19. İsimsiz	94
Ek 20. Ölü VI	95
Ek 21. İkonaklastlar İçin İkonalar	96
Ek 22. İkonaklastlar İçin İkonalar	97
Ek 23. Sarı Lâm Elif	98
Ek 24. Sesler	99
Ek 25. Yeşil Yankı	100
Ek 26. İnsan-ı Kamil	101
Ek 27. Hallac'dan Sonra	102
Ek 28. İsimsiz	103



Fih Ma Fih, 1986, demir stand üstünde içi ışıklı saydam bloklar, altın varak kaplı plexiglas, 130x100x60 cm.



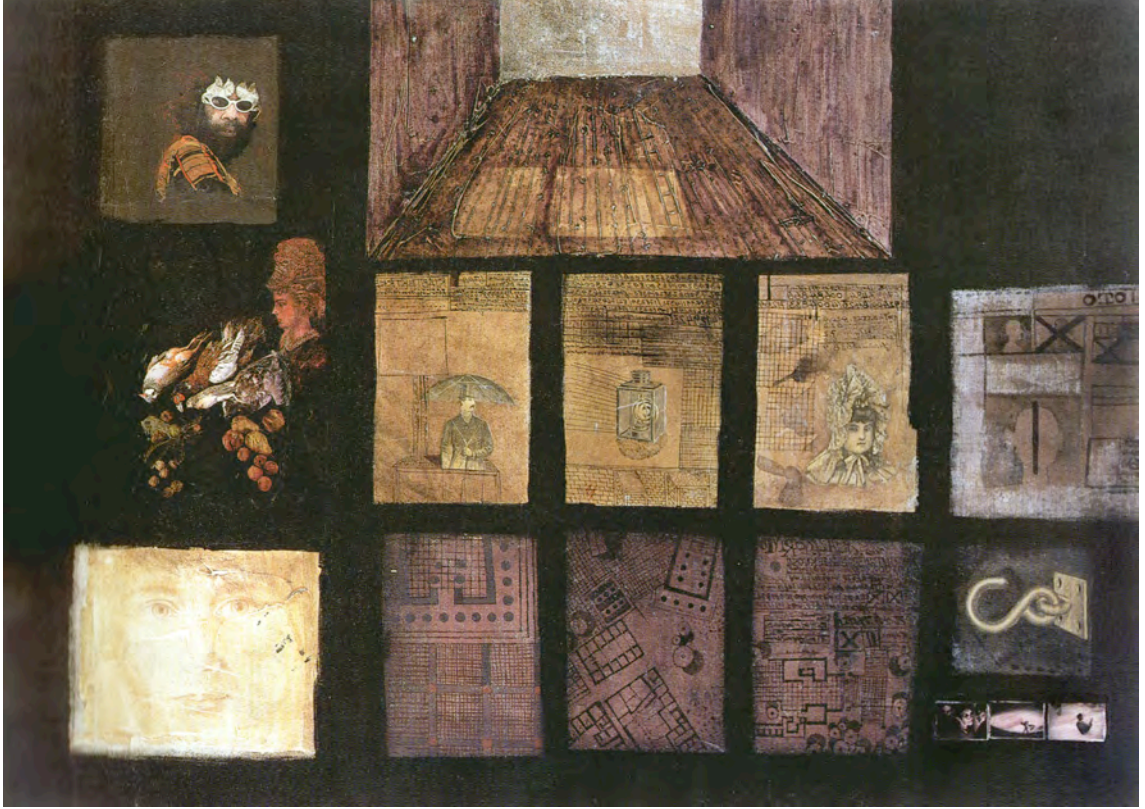
Kalenin Düşüşü, 1981-82, tuvale marufle kağıt üzerine karışık teknik, 246x388 cm.



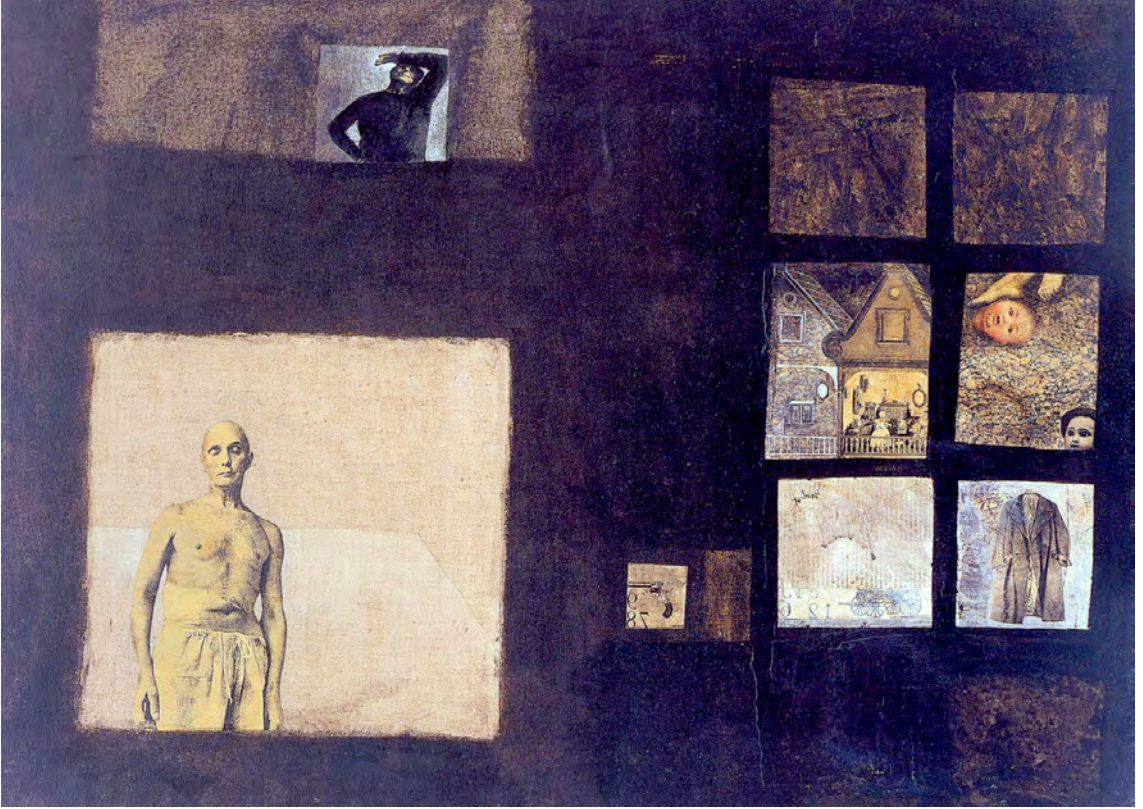
Zaferin Üzü, 1982, tuval üzerine karışık teknik, 266x366 cm.



Düşük Şehir I, 1982, tuval üzerine akrilik, 120x244 cm.



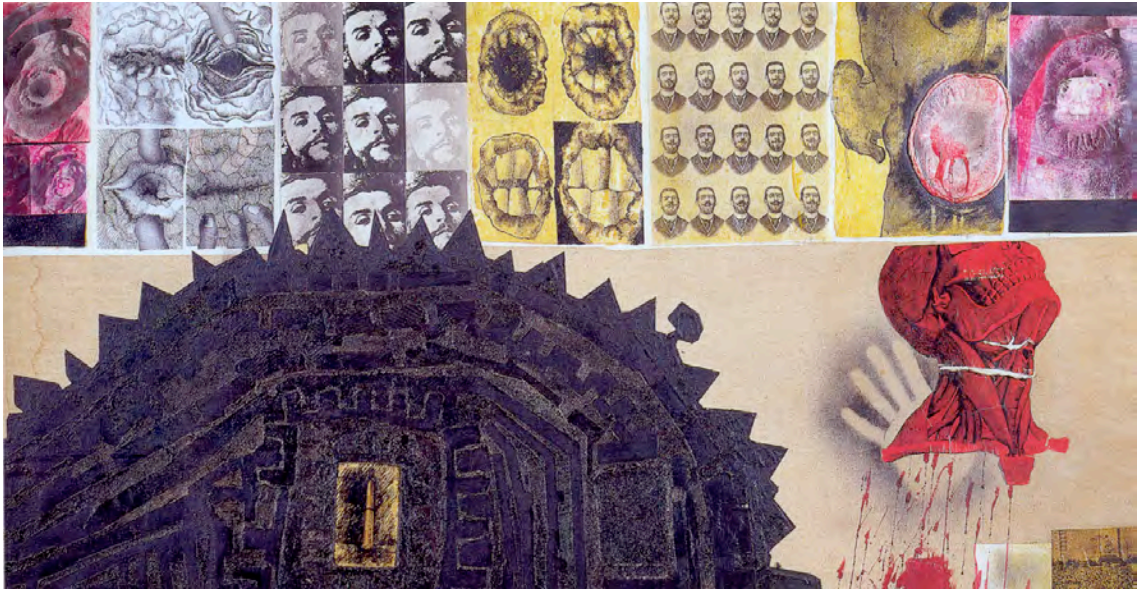
Anıların Israrı, 1966-67, tuval üzerine karışık teknik, 63.5x89 cm.



Kalanlar, 1966, tuval üzerine karışık teknik, 63.5x89 cm.



Anılar I, 1968, tuval üzerine karışık teknik, 92x66 cm.



Guevara, 1969, tuval üzerine akrilik, 90x182 cm.



Hz. Ali, 1989, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm.



Kerbela IV, 1983, tuval üzerine akrilik, 125x100 cm.



Kerbela, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 125x100 cm.



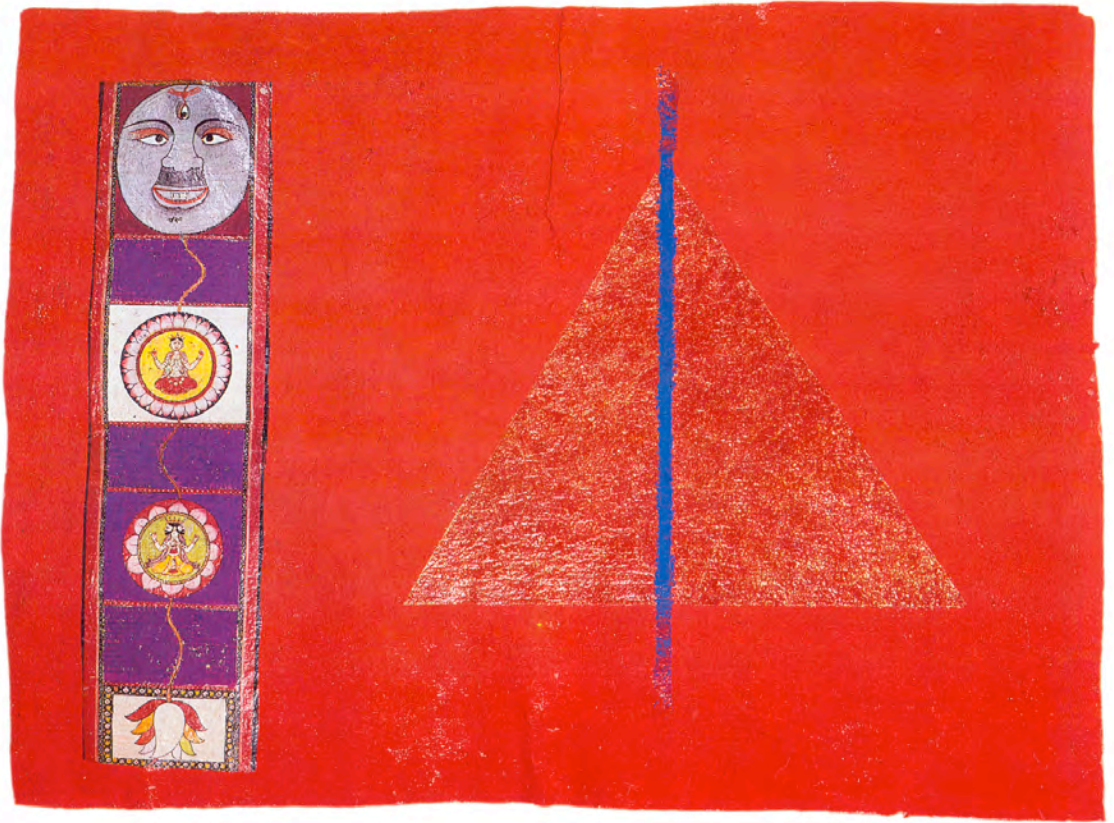
Hallac-ı Mansur, 1988, el yapımı Hindistan kâğıdı üzerine akrilik, 92x70 cm.



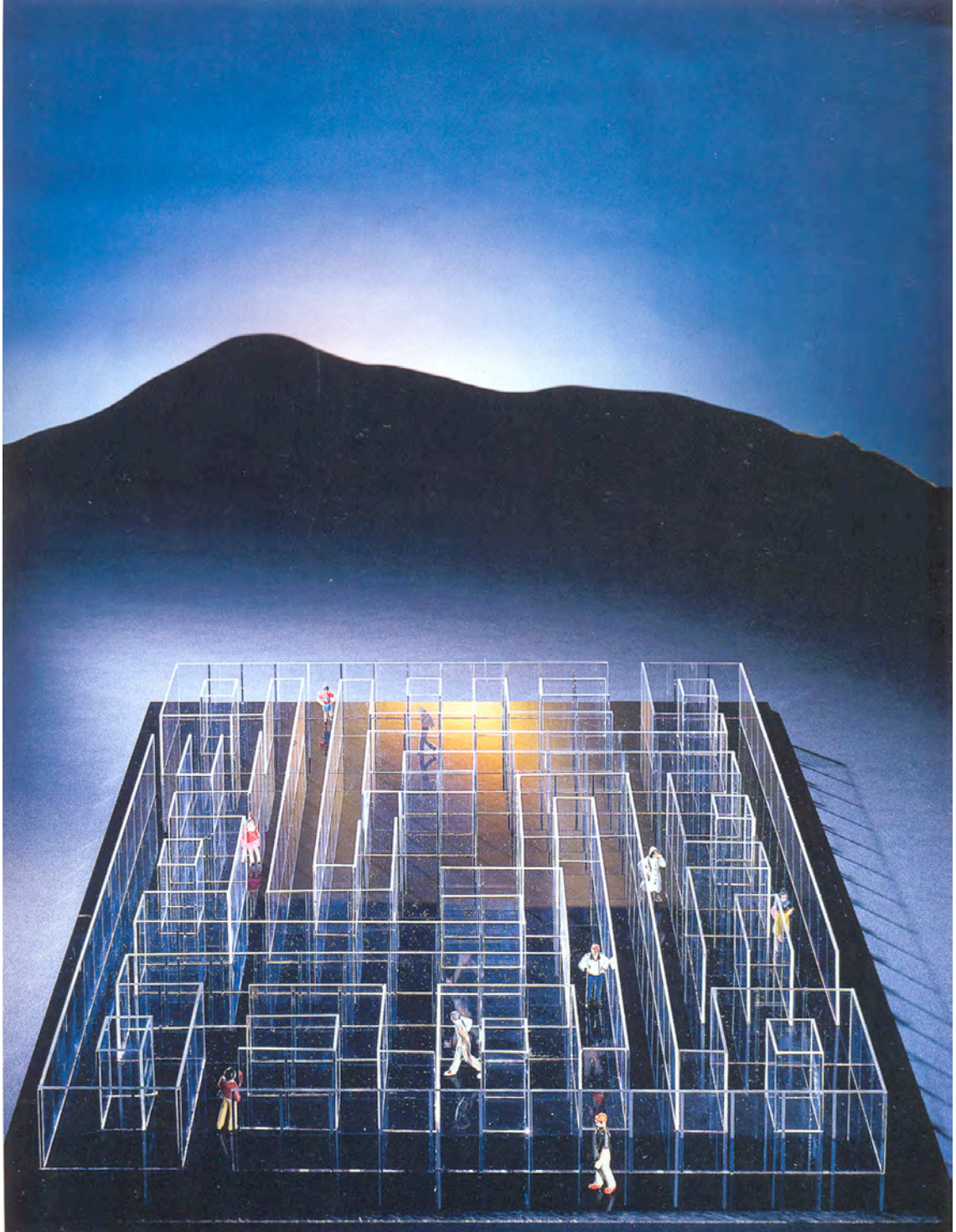
Hallac-ı Mansur, 1988, el yapımı Hindistan kâğıdı üzerine akrilik, 92x70 cm.



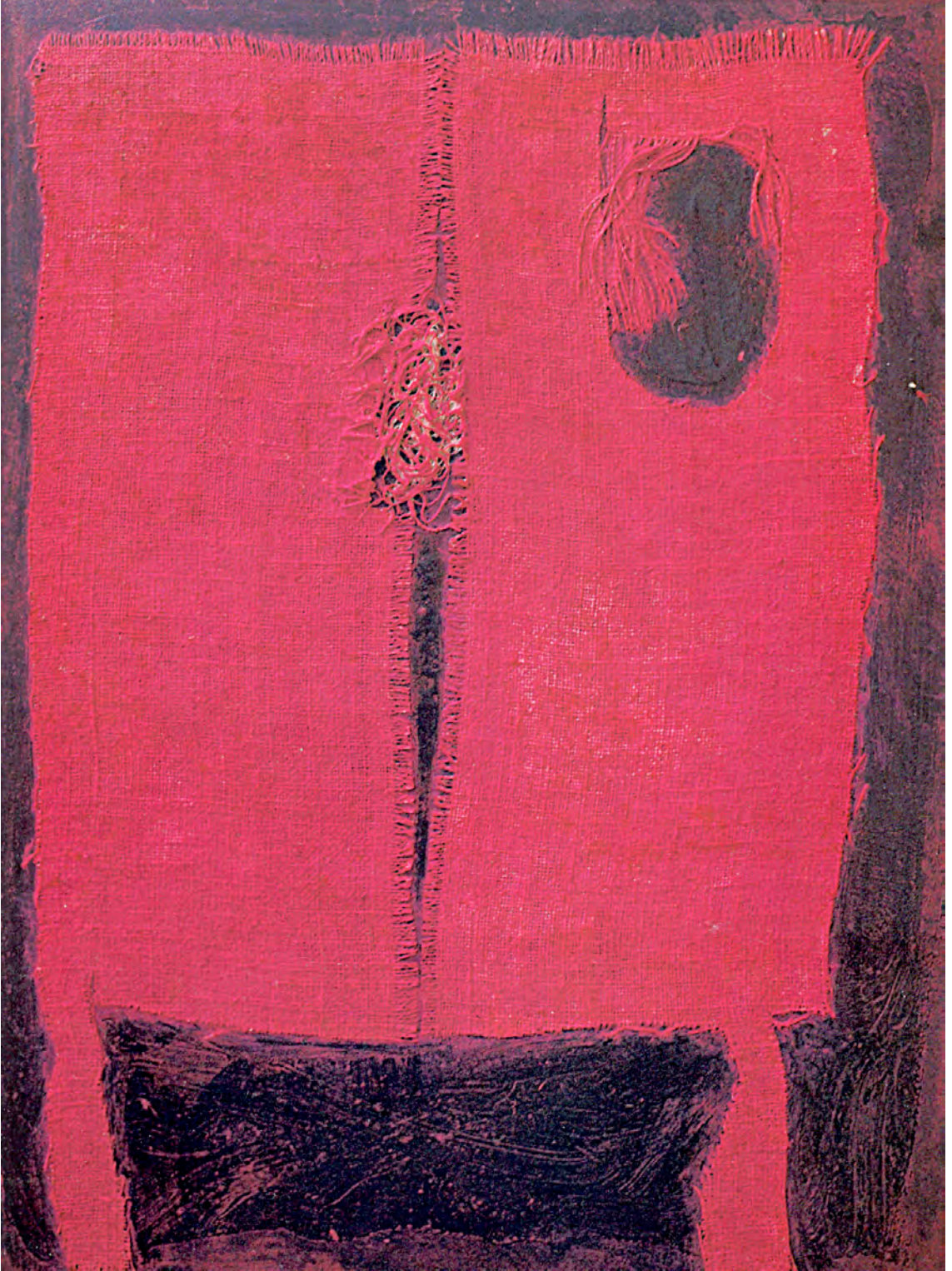
Hallac-ı Mansur, 1988, el yapımı Hindistan kâğıdı üzerine akrilik, 92x70 cm.



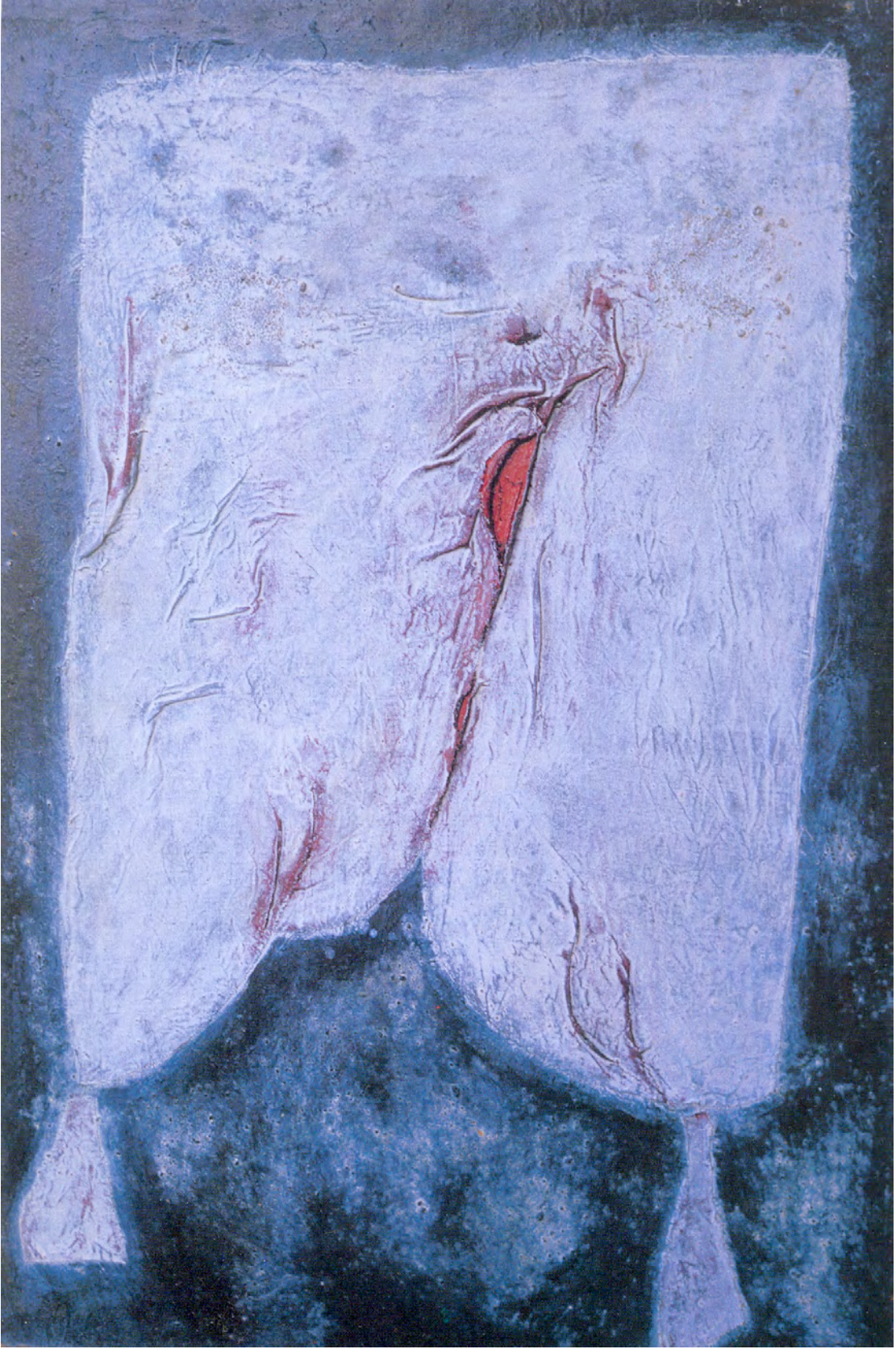
Doğu Karşı Batı, 1989, kâğıt üzerine akrilik, 50x80 cm.



Labirent Projesi, 1985



Kadınlar, 1962-64, kontrplak üzerine yağlıboya ve kolaj, 82x60 cm.



İsimsiz, 1962-64, kontrplak üzerine yağlıboya ve kolaj



İsimsiz, 1966, tuval üzerine akrilik



Ölü VI, 1961, ahşap üzerine karışık teknik, 80.5x60.5 cm.



İkonaklastlar İçin İkonalar, 1990, saydam blok içinde katmanlar şeklinde film, boya, kazıma altın, toz ve ışık enstalasyon, 63x42x2,5 cm.



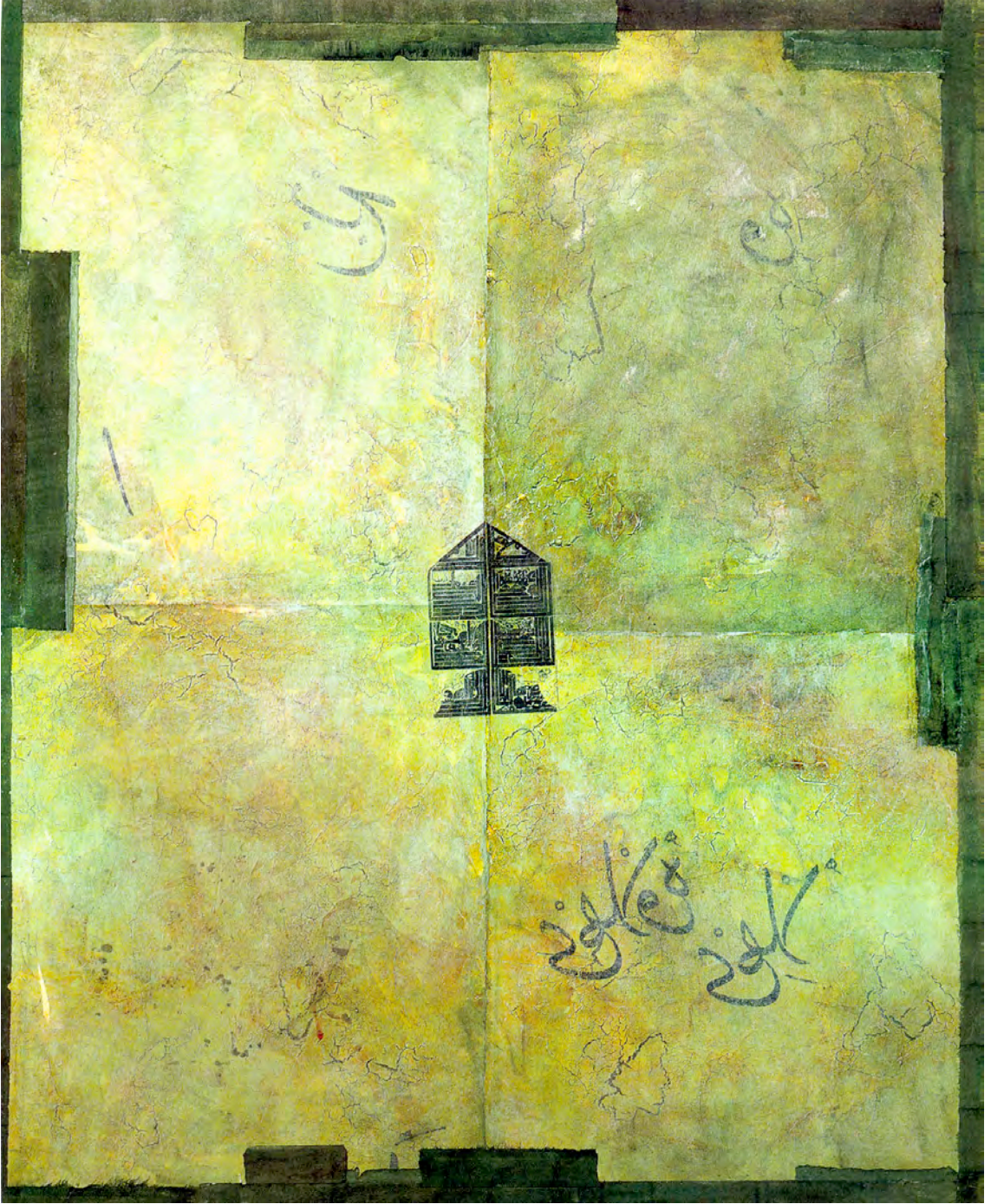
İkonaklastlar İçin İkonalar, 1990, saydam blok içinde katmanlar şeklinde film, boya, kazıma altın, toz ve ışık enstalasyon, 63x42x2,5 cm.



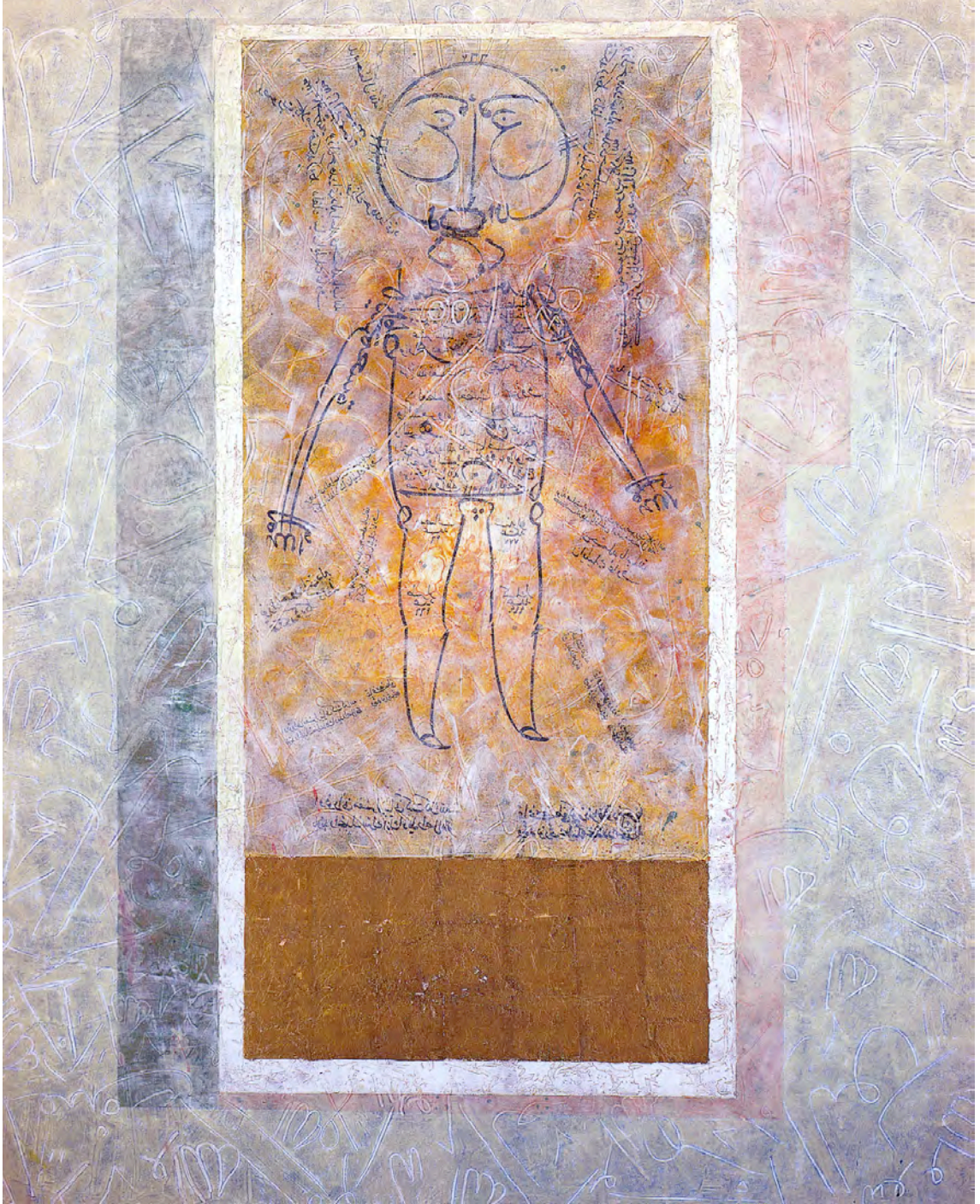
Sari Lâm Elif, 1990, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm.



Sesler, 1991, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm.



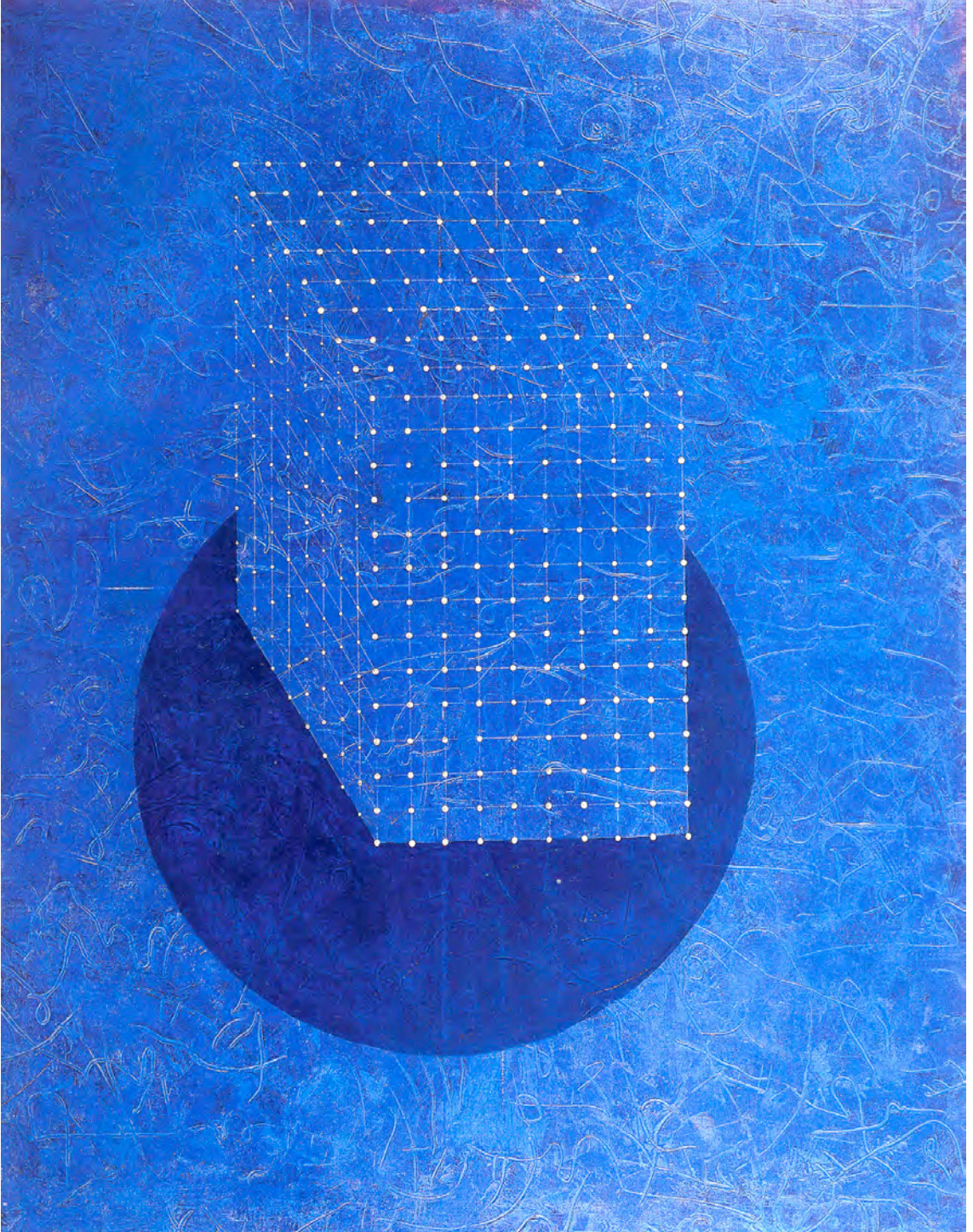
Yeşil Yankı, 1991, tuval üzerine karışık teknik, 152x127 cm.



İnsan-ı Kâmil, 1989, tuval üzerine karışık teknik, 152x127 cm.



Hallac'dan Sonra, 1990, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm.



İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 127x101.5 cm.

KAYNAKÇA

- Afifi, A. E.. **Muhyiddîn İbnu'l – Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi**. İngilizceden çeviren: Dr. Mehmet Dağ. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1975.
- Akay, Zeynep Direk. **Değerlere Karşı Düşünce ve İlgi Etiği**. Bilgi ve Değer: Muğla Üniversitesi Felsefe Bölümü Sempozyum Bildirileri. Der.:Yrd. Doç Dr. Şahabettin Yalçın Ankara: Vadi Yayınları, 2002.
- Akyavaş, Erol. **Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları**. Der.: Beral Madra, Haldun Dostoğlu İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000.
- Arslan, Hüsamettin. **Bilgi, Naturalizm ve Değerler**. Bilgi ve Değer: Muğla Üniversitesi Felsefe Bölümü Sempozyum Bildirileri. Der.: Yrd. Doç Dr. Şahabettin Yalçın Ankara: Vadi Yayınları, 2002.
- _____. Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler. İstanbul: Paradigma, 2002.
- _____. İnsan Bilimlerine Prolegomena: Dil, Gelenek ve Yorum. İstanbul: Paradigma, 2002.
- _____. Retorik, Hermeneutik ve Sosyal Bilimler: İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş. İstanbul: Paradigma, 2002.
- Aydoğan, Ahmet. **Hümanizmin Özü**. Birinci Basım. İstanbul: İz yayıncılık, 2002.
- Bauman, Zygmunt. **Hermeneutics and Social Science: Approaches to Understanding**. London: Hutchinson and Co (Publishers) Ltd., 1978
- Bernstein, J. M. **The Fate of Art: Aesthetic Alienation From Kant To Derrida And Adorno**. Oxford: Polity Press, 1993.
- Biemel, Walter. **Elucidations of Heidegger's Lecture: The Origin of Art and Destination of Thinking**. Reading Heidegger: Commemorations. Ed.: John Sallis Bloomington, Indianapolis:Indiana University Press, 1993.
- Bilen, Osman. **Çağdaş Yorum Bilim Kuramları: Romantik, Felsefi, Eleştirel Hermeneutik**. Birinci Basım. Ankara: Kitabiyat, 2002.
- Blanchot, Maurice. **Karanlık Thomas**. Fransızcadan çeviren: Sosi Dolanoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
- Bourdieu, Pierre. **The Political Ontology of Martin Heidegger**. Padstow, Cornwall: Polity Press, 1996.
- Çüçen, A. Kadir. **Heidegger'de Varlık ve Zaman**. Birinci basım. Bursa: Asa Kitabevi, 1997.

Dilthey, Wilhelm. **Hermeneutik ve Tin Bilimleri**. Almancadan çeviren: Doğan Özlem
İstanbul: Paradigma, 1999.

_____. **Introduction to the Human Sciences**. Ed.: Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi
Princeton, New Jersey: Princeton University Pres, 1989.

Durand, Gilbert. **Sembolik İmgelem**. Fransızcadan çeviren: Ayşe Meral. İstanbul: İnsan
Yayınları, 1998.

Eco, Umberto. **Yorum ve Aşırı Yorum**. İngilizceden çeviren: Kemal Atakay. İstanbul: Can
Yayınları, 2003.

Ellul, Jacques. **Sözün Düşüşü**. İngilizceden çeviren: Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma
Yayınları, 2004.

Ergüven, Mehmet. **Gölgenin Ucunda**. Birinci basım. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001.

_____. **Pusudaki Ten**. Birinci basım. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1998.

Erzen, Jale Nejdet. **Erol Akyavaş**. Birinci basım. Ankara: Enlem 80 Yayınları, 1995.

Göka, Erol, Abdullah Topçuoğlu ve Yasin Aktay. **Önce Söz Vardı: Yorumsamacılık
Üzerine Bir Deneme**. Ankara: Vadi Yayınları, 1996.

Günay, Mustafa. **Hermeneutik Felsefe Açısından Bilgi-Değer İlişkisi**. Bilgi ve Değer: Muğla
Üniversitesi Felsefe Bölümü Sempozyum Bildirileri. Der.: Yrd. Doç Dr. Şahabettin
Yalçın Ankara: Vadi Yayınları, 2002.

Habermas, Jürgen. **Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine**. Almancadan çeviren: Mustafa Tüzel.
İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1998.

Heidegger, Martin. **Nedir Bu Fesefe?**. Almancadan çeviren: Dürrin Tunç. İstanbul: Logos
Yayınları, 1990.

_____. **Tekniğe Yönelik Soru**. Almancadan çeviren: Doğan Özlem. İstanbul: Afa
Yayınları, 1997.

_____. **Varlık ve Zaman**. Almancadan çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul, İdea Yayınevi,
2004.

Hofstadter, Albert and Richard Kuhns (Ed.). **Philosophies of Art and Beauty: Selected
Readings In Aesthetics From Plato to Heidegger**. New York: The Modern Library,
1964.

Gadamer, Hans-Georg. **Philosophical Hermeneutics**. Trans.and Ed.: David E. Linge. USA:
University of California Press, 1976.

- İbn Arabi. **Harflerin İlmî**. Arapçadan Çeviren: Mahmut Kanık. Bursa: Asa Kitabevi, 2000.
- Jay, Martin. **Downcast Eyes: The Denigration of Vision In Twentieth-Century Thought**. USA: University of California Press, 1993.
- Koçak Orhan. **İmgenin Halleri: Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme**. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Kortun, Vasıf. **Anı / Bellek (Katalog)**. İstanbul: Mas Matbaası, 1993.
- Kristeva, Julia. **Korkunun Güçleri**. Fransızcadan çeviren: Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Kuspit, Donald. **Sanatın Sonu**. İngilizceden çeviren: Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Levin, David Michael. **Modernity And The Hegemony of Vision**. USA: University of California Press, 1993.
- Levinas, Emmanuel. **Sonsuza Tanıklık**. Der.: Zeynep Direk, Erdem Gökyaran İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- Megill, Allan. **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**. İngilizceden çeviren: Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice. **Göz ve Tin**. Fransızcadan çeviren: Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- _____. **Phenomenology and The Sciences of Man**. Phenomenology and The Social Sciences. Ed.: Maurice Natanson, Volume I Evanston: Northwestern University Press, 1989.
- Muhıddin-ı Arabî, **Özün Özü (Lübb'ül – Lübb)**. Der.: İsmail Hakkı Bursevi, Abdulkadir Akçiçek İstanbul: Kamer Neşriyat ve Dağıtım, 1995.
- Murata, Sachiko and William C. Chittick. **The Vision of Islam**. London: I. B. Tauris and Co Ltd., 1996.
- Nalbantoğlu, Hasan (der.). **Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ**. Ankara: İmge Yayınevi, 1997.
- Orth, Ernst Wolfgang. **Philosophy of Language as Phenomenology of Language and Logic**. Phenomenology and The Social Sciences. Ed.: Maurice Natanson Volume I, Evanston: Northwestern University Press, 1989.

- Özlem, Doğan. (der.). **Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar**. Ankara: Ark Yayınları, 1995.
- _____. **Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri**. İkinci basım. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1996.
- Paglia, Camile. **Cinsel Kimlikler**. İngilizceden çevirenler: Didem Atay, Anahid Hazaryan. Ankara: Epos Yayınları, 2004.
- Palmer, Richard E. **Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, And Gadamer**. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- Ricoeur, Paul. **The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics**. Ed.: Don Ihde. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1974.
- Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi**. Birinci basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- _____. **Mithat Şen ve Bedenyazısı**. Birinci basım. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.
- _____. **Noli Me Tangere: Bedenyazısı II**. Birinci basım. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000.
- Schimmel, Annemarie. **İslamın Metafizik Boyutları**. İngilizceden çeviren: Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2001.
- Schuon, Frithjof. **İslam'ı Anlamak**. Fransızcadan çeviren: Mahmut Kanık. İstanbul: İz Yayıncılık, 1996.
- Schüssler, Ingeborg. **Heidegger'e Göre Dil ve Diyalog**. Metafizik ve Politika. Der.: Sanem Yazıcıoğlu, Önay Sözer, Fiona Tomkinson. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002.
- Sloterdijk, Peter. **Dünyaya Gelmek – Dile Gelmek (Frankfurt Dersleri)**. Almandan çeviren: Gürsel Uyanık, Ahmet Sarı. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları, 2005.
- Sontag, Susan. **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**. Der.: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Steiner, George. **Heidegger**. İngilizceden çeviren: Süleyman Kalkan. Ankara: Vadi Yayınları, 1996.
- Taminiaux, Jacques. **The Origin of The Origin of The Work of Art**. Reading Heidegger: Commemorations. Ed.: John Sallis. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

Towarnicki, Frederic De. **Martin Heidegger**. Fransızcadan çeviren: Zeynep Durukal.
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

West, David. **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**. İngilizceden çeviren: Ahmet Cevizci. İstanbul:
Paradigma Yayınları, 1998.

Vollmer, Kurt-Mueller. **Hermeneutic Reader**. New York: The Continuum Company, 1994.

Young, Julian. **Heidegger's Philosophy of Art**. Cambridge: Cambridge University Press,
2001.