



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

VARLIK BAĞLAMINDA ŞİİR VE SOYUT SANAT

SEYED MEHDİ SEYED SAADATİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2016

VARLIK BAĞLAMINDA ŞİİR VE SOYUT SANAT

SEYED MEHDİ SEYED SAADATİ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

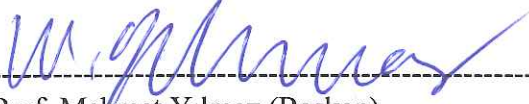
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

Seyyed Mehdi Seyyed Saadati tarafından hazırlanan "Varlık Bağlamında Şiir ve Soyut Sanat" başlıklı bu çalışma, 27. 04.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Mehmet Yılmaz (Başkan)



Prof. Hüsnü Dokak (Danışman)



Prof. Necla Rüzgar Kayıran



Prof. Dr. Nazile Kalaycı



Yrd. Doç. Lütfi Özden

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Seyyed Mehdi Seyyed Saadati

27.04.2016



Kendini hakikate daha yakın sanan kişi, hakikatten daha uzaktır.
Güneş ışığı delikten saçtığında, o n u n zerrelerini avuçları
ile tutmak isteyen çocuklar, ellerini açtıklarında hiçbir şey
bulamazlar.

Ali ibn Sahl İsfahani - Tezkiretü'l-Evliyâ: - Ferîdüddin Attâr.
s. 80.

ÖZET

Seyyed Mehdi Seyyed Saadati, *Varlık Bağlamında Şiir ve Soyut Sanat*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2016.

Öznenin, gerçeğe karşı özüne sadık kalma görevi, Varlık'tan söz açmayı gerektirir. Varlık'ı örten geniş tuzaktan kurtularak hakikati açığa çıkarma arzusu, özüne sadık olan her türlü bilim ve sanatın kökenini oluşturur. Öbür yandan, Varlık bağlamında konuşmak, Dasein (Buradaki–Varlık) kavramı üzerinde durmayı gerektirmektedir. Dasein'ın ölüme doğru gitme ve başkalarıyla bir arada varolma özelliklerini göz önünde bulundurarak Dasein hakkında düşünme çabasında, sanatsal dürüstlüğü, felsefi doğruluğa tercih etmek ve şiiri (poetikayı) merkezi noktaya taşımak, başvurulabilir bir yol ve sanatsal bir seçenek olarak görülebilir.

Heidegger'in ifade ettiği şekliyle, Dil'in, Varlık'a ev oluşu konseptini doğru varsayarak, şiirin amacının, dili kullanarak Varlık ve hakikati gizlilikten açığa çıkarma olduğu çıkarımını yapabiliriz. Bu, herhangi bir sanat eseri ile şiirin ortak amacıdır. Görsel sanatlardaki bazı yaklaşımlar şiire yakın sayılabilir. Mimaride de bazı eserlerin şiirselliğini, onların uzama dair yeni bir deneyim aktarmalarıyla bağlaştıırabiliriz. Görsel sanatlarda plastik öğelerin şiirsel kullanımını, sözcüklerin şiirdeki kullanımıyla kıyasladığımızda, bazı şairlerin sözünü esas alarak, tesadüf kavramının üzerinde durmamız gerekmektedir.

Dasien'in her hangi bir olasılığının gerçekleşmesi tesadüfidir. Şiir açısından bakıldığında yıkıma doğru giden bu tesadüf, *hayat tarzı*'ndan kaynaklanan, bir *dil oynudur*. Çalışmalarımda, bu oyunu şiire taşımak aracılığıyla, onu imgeye dönüştürme ve şiirsel bir görsel elde etme çabası ortaya konmaktadır.

Bu çaba sonucunda ortaya çıkan çalışmalarda, Dasein ufkunda, şiirin raslantısallığı vurgulanarak soyut sanat sınırları içinde kişisel bir sanatsal dil yaratmaya özen gösterilmektedir. Farklı teknikler ve malzemelerle yapılmalarına rağmen ortak noktaları; şiirsel bir görsel dil arayışında tesadüf kavramı merkezi noktaya alınarak üretilmiş olmalarıdır. Böylece, soyut sanat sınırları içinde özgün, aynı zamanda okunabilir görsel kodlar yaratma çabasının birer örneğini oluşturmaktadırlar.



Anahtar Kelmeler: Varlık, Dasein, Şiir, Soyut Sanat, Tesadüf.

ABSTRACT

Seyed Mehdi Seyed Saadati, *Poetry and Abstract Art in The Context of Existence*, Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2016.

Subject's duty of being loyal to him/herself in the context of reality, requires talking about Existence. The desire to remove the concealment of truth and to be free of the wide trap which hides the Existence, is the origin of any kind of art and science which is loyal to itself. On the other hand, discussion about Existence requires to focus on the concept of Dasein (Being There). In the attempt of thinking about Dasein, considering its features like being-towards-death and being-with-others, preferring the artistic honesty to the philosophic correctness and to place the poetry in the central point, can be seen as a referable way and an artistic preference.

By assuming correctness of the concept that says Language is the house of Existence, as mentioned by Heidegger, we can infer that the goal of poetry is to remove the concealment of Existence and truth by using language. This is the common goal of any work of art and poetry. Some approaches in the visual arts can be considered close to poetry. We can correlate the poeticalness of some architecture works with their transmission of new kind of experiment of space. On the base of some poets' statement, in the comparison between poetical usages of plastic elements in visual arts with the usage of words in poetry, emphasizing on the concept of happenstance is required.

The realization of any possibilities of Dasein is random. In the view of poetry, this happenstance towards demolition is a *language game* based on *life style*. By carrying this game to poetry, attempting of transforming it into images and obtainment of poetical visuals is demonstrated in my works.

In the horizon of Dasein, the works that are results of this effort, attempt to create a personal visual language within boundary of abstract art by emphasizing on the happenstance of poetry. Although different techniques and materials are used to create them, their common approach is the central role of happenstance in searching of a poetical visual language. In this way, they attempt to compose their own readable visual codes in the limitation of abstract arts.



Key Words: Existence, Dasein, Poetry, Abstract Art, Happenstance.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1	
1.1. GERÇEK VE HAYALİ ÖZ-VARLIK.....	3
1.2. ŞİİR.....	9
1.2.1. ŞİİR VE VARLIK.....	9
1.2.1.a. ANLAM AKTARMA VE ŞİİR.....	11
1.2.b. GÖRSEL ŞİİR	14
BÖLÜM 2	
2.1. TESADÜF.....	26
SONUÇ.....	54
KAYNAKÇA.....	56

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Sultan Muhammad, "*Dünyevi ve Başka Dünyaya Dalmış Sarhoşluk Alegorisi, Hafız-ı Şirazi Divanı*", kağıt üzerinde mat suluboya, mürekkep ve altın, 21.6 x 28.9 cm, 1531-33.

Resim 2: Parastou Forouhar. "*Yazılı Oda*", yerleştirme, Stadtgalerie, Saarbruecken, 2011.

Resim 3: Mehdi Saadati. "*Oto Portre*", tuval üzerinde karışık teknik, 80 x 60 cm, 2010.

Resim 4: Tanınmayan Sanatçı, "*Bakhshayesh Halısı*", 246 x 419 cm, 19. Yy.

Resim 5: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 6: Sheikh Bahai, "*Sheikh Lotfollah Camii, 3D Model*", İsfahan, 1603-19.

Resim 7: Sheikh Bahai, "*Sheikh Lotfollah Camii, İç Mekan*", İsfahan, 1603-19.

Resim 8: Siah Armajani, "*Bir Yatakodali Ev*", 30 x 53 x 25 cm, 1972.

Resim 9: Siah Armajani, "*Ağaç üstünde Köprü*", ABD Minniapolis, 1970.

Resim 10: Sohrab Sepehri, "*İsimsiz (Ağaç serisinden)*", Tuval Üzerinde Yağlı Boya, 100 x 150 cm, 1970.

Resim 11: Mehdi Saadati, "*Natürmort*", tuval üzerinde karışık teknik, 78 x 68 cm, 2009.

Resim 12: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 120 x 120 cm, 2012.

Resim 13: Farideh Lashai, "*Doğanın Üstü*", tuval üzerinde karışık teknik, 120 x 120 cm, 2009.

Resim 14: - David Alfaro Siqueiros, "*Kozmos ve Yıkım*", bakır üzerinde karışık teknik, 60 x 76 Cm, 1936.

Resim 15: Mehdi Saadati, "*Gündelik bir Karmaşa - Franz Kafka'ya Saygı*", İşlevsiz Mimari, 2010.

Resim 16: "*Hrant Dink'in Ölümü*", 2007.

Resim 17: Mehdi Saadati, "*Misyon*", tuval üzerinde karışık teknik, 100 x 80 cm, 2010.

Resim 18: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 125 x 25 cm, 2015.

Resim 19: Mehdi Saadati, "*Tutuştüğunda Su Dökmeyiniz-1*", dijital baskı, farklı boyutlar, 2013.

Resim 20: Mehdi Saadati, "*Tutuştüğunda Su Dökmeyiniz-2*", dijital baskı, farklı boyutlar, 2013.

Resim 21: Mehdi Saadati, "*Tutuştduğunda Su Dökmeyiniz-3*", dijital baskı, farklı boyutlar, 2013.

Resim 22: Mehdi Saadati, "*Tutuştduğunda Su Dökmeyiniz-4*", dijital baskı, farklı boyutlar, 2013.

Resim 23: Mark Rothko, "*Rothko Şapel*", 1971.

Resim 24: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 140 x 80 cm, 2015.

Resim 25: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 65 x 45 cm, 2014.

Resim 26: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 140 x 80 cm, 2014.

Resim 27: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 120 x 120 cm, 2014.

Resim 28: Mark Rothko, "*Metro*", tuval üzerinde yağlı boya, 1937.

Resim 29: Hagesesawa Tohako, "*Shōrin-zu byōbu (Sol Taraf), Çam Ormanı*", kağıt üzerinde mürekkep, 156.8 x 356 cm, 1580.

Resim 30: Fritz Kortner, "*Der Mörder Dimitri Karamasoff, Katil Dimitri Karamazov*", sinema eseri, 49. Dakika, 1931.

Resim 31: Mehdi Saadati, "*Manzara Araştırması*", tuval üzerinde karışık teknik, 30 x 85 cm, 2015.

Resim 32: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik,, 80 x 80 cm, 2012.

Resim 34: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik,, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 35: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 36: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", Tuval Üzerinde Karışık Teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 37: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 38: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 39: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 40: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 41: Mehdi Saadati, "*Dörtlü İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 170 cm, 2015.

Resim 42: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 85 x 55 cm, 2016.

Resim 43: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.

Resim 44: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.

Resim 45: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.

Resim 46: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.

Resim 47: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.

Resim 48: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.

Resim 49: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.

Resim 50: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.

Resim 51: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 140 x 140 cm, 2016.

GİRİŞ

"Çözümlemesi görevimiz olan varolan-şey her durumda bizim kendimizdir. Bu varolan-şeyin Varlık'ı her durumda benimdir" (Heidegger, 2004, s.73). Dilin içine yerleşmiş olan benim varlığım, söylenebilirler hakkında konuşunca, felsefi doğruluk yerine şiir içinde gizli olan sanatsal dürüstlüğü doğru yol olarak tercih eder. Varlık konusunda konuşmanın gerekliliği, Varlık (benim varlığım)'ı perde arkasından açığa çıkarma sorumluluğumdan ötürü ortaya çıkar. Böylece Wittgenstien'in *Tractatus Logico-Philosophicus* isimli kitabının sonunda söz ettiği "susmak noktası"ndan, sanatsal açıdan bir ilerleme kaydetmek umuduyla yola çıktım; çünkü söylenebilir konular benim açımdan her zaman açıkça söylenebilirler ile sınırlı değil; bu bağlamda, susmak hakkımı kullanmak istediğim noktada, felsefi doğruluğun koyduğu sınırla da sınırlanmış değildir. Şiirsel bir yaklaşıma başvurmak, somut gerçeğin yapısal adaletsizliği ve barbarlığından uzak durma arzusundan kaynaklanmakta, dolayısıyla bir kıvılcım gibi bir anda olup biten bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır.

Soyut sanat, işlevsizleştirilmiş bir mimari yapı gibi herhangi bir amaca hizmet etmekten uzak durur. Bu yüzden şiirdeki dil kullanımına yakındır. Şiirde sözcüklerin kullanımı, düzyazıda kullanılan dilin otoriter - işlevsel baskısına karşı çıkmaktadır. Aynı mantıkla bakıldığında, görsel öğelerin soyut sanat içinde kullanımı da herhangi bir dış görüntüye gönderme yapmadan, kendi içine dönük ve bir nevi işlevsizdir. Bu ikilemin aynısı edebi bir metin ile felsefi bir metin arasında da görülür.

Her gerçekçi ressam "yapsa yapsa hoşuna gidene yapabilir" (Nietzsche, 2003, s.34). Dolayısıyla gerçekliğin üç boyutluluğundan uzak duran herhangi bir sanat eseri, iyi ya da kötü bir şiir veya bir soyut sanat eseri olarak algılanabilir. Gerçekçi ressamın bile doğaya sadık kalma amacı ve çabası, onu soyut sanatın ya da şiirin sınırlarının dışına itmez.

Bu açıdan bakıldığında, resim sanatıyla şiir arasında kopmaz bir ilişkinin olduğu görülür. Bu bağlamda soyut resim ise gerçeğin somut görselliğinden vazgeçerek bir adım daha şiire yaklaşmak ister. Üç boyutlu soyut sanat eserinde seçilen yöntem, maddenin salt özelliklerine bağlı kalma zorunluluğundan dolayı, farklı bir yaklaşıma başvurularak ortaya çıkar. Bu açıdan baktığımda, çoğu zaman, tercihim yüzey resim dilini kullanmak yönünde olmuştur.

Yöntem ne olursa olsun, yaratılan dünya elbette dil çemberi içinde kalmak zorundadır, aksi takdirde okunması imkansız olur. Anlaşılır dilin sınırları aynı zamanda deliliği mantıktan ve uygarlığı barbarlıktan ayıran sınırlardır. Bu sınırlar içinde var olan Dasein (Buradaki–Varlık), "her durumda kendi olanağıdır...ve Dasein özsel olarak her durumda kendi olanağı olduğu için, bu var olan–şey kendi Varlık'ında kendi kendisini "*seçebilir*", kazanabilir, kendini yitirebilir ya da hiç kazanmayabilir ve salt "*görünürde*" kazanabilir. Ama ancak özüne "*asıl*" olması olanaklı olduğu sürece yani kendinin olduğu sürece kendini yitirmiş olabilir veya henüz kazanmamış olabilir" (Heidegger, 2004, s.74).

Şiir ile paralel gördüğüm soyut sanat (resim) yoluyla "varlığımı" kazanabilmek çabasında iken, görünürde kazanmış olduğuma dair şüphem varlığını sürdürmektedir.

1. BÖLÜM

1.1. GERÇEK ve HAYALİ ÖZ-VARLIK

Gerçek'in karşısında hayal etmeyi zorunlu kılan şey, Varlık içinde bulunmaktan doğan ağırlıktan kaçış veya kurtuluş yolu arayışıdır. Sanat eserinin kökü olan bu Hayal, evrenin içinde var olma gerçeğine karşı onun dışında veya içinde başka herhangi bir noktada durmayı ister. Başka bir deyişle, Varlık konusunda hayal etmek, sadece kendi mekanında var olabilen varlığı, Varlık'ta bulunduğu noktadan hayali bir şekilde koparmak ister. Bu sanatsal istek, Varlık'a, hayali duygu ve hayali tanım-bilim sezdirerek, kendi Öz-Varlığı'ndan¹ gerçek olmayan bir imaj sunar. Düşsel Öz-Varlık, varlığa her tür gerçeğin temelinde olan sayısız sınırları unutturur ve onda sınırsızlığa yücelme ümidini yaratır. Dasein (Buradaki-Varlık), "her durumda şu ya da bu yolda olmak için benimdir. Her durumda hangi yolda benim olduğuna her nasılsa daha şimdiden bir tür karar vermiştir. Onun için Varlığında bu Varlığın kendisinin önemli olduğu var olan-şey kendi Varlığına kendi en öz olanağı olarak davranır" (Heidegger, 2004, s.74).

Varoluşsal sınırların gerçekliği veya başka bir biçimde ifade edersek, Varlık konusunda söylenebileceklerin katı sınırları, sanat ve hayal dünyası dışında var olan-şeyin "asıl" olmasını imkansız kılmaktadır. Kurtuluşun heyecan verici hayali, bağımsız ve sınırsız bir varoluşu tasavvur etme çabasından doğar. Batı düşüncesinde "*Sein*" ile Dasein'ın arasındaki farkı ilk defa Kant, Fenomen ve Numen'nin arasındaki fark olarak açıkça ortaya koymuştur. Daha önce de Yunan felsefesinde bu düşüncenin benzeri, farklı bir bakış açısıyla, Platon'un *Mağara* alegorisindeki görüntü ve hakikat arasındaki yanıltıcı ilişki üzerinden anlatılmıştır.

¹ Bu metinde, Düşsel Varlığı Dasein'dan ayırmak için Öz-Varlık sözcüğü kullanılmıştır. Düşsel Öz-Varlık önceden hazır olan değil, süreç içinde yaratılmıştır.

20. yy varoluşçu düşüncesine göre Gerçek ve Öz-Varlık ilişkisi yapısal bir çelişki içindedir. Bu gerçek, felsefede nasıl algılanırsa algılsın, sadece kuramsal ve soyut bir düşünce değil, insani tecrübede, kaygı yaratan psikolojik bir durumdur. Söz konusu Gerçek ile varlığım arasında bir yabancılik durumudur. Camus, bu konuya *uyumsuzluk* ismini verir ve şöyle açıklar:

"Uyumsuz insan nedir gerçekten? Sonrasızlığı yadsımamakla birlikte, onun için hiçbir şey yapmayan. Böyle bir özlem duymadığı için değil, cesaretini ve usunu buna yeğ tuttuğu için. Birincisi kendi dışındakilere başvurmadan yaşaması, elindekiyle yetinmesini öğretir; ikincisi de kendi sınırlarını gösterir ona. Sınırlı özgürlüğünden, geleceksiz başkaldırısından, ölümlü bilincinden kuşkusu olmayınca, serüvenini yaşamı süresince sürdürür. Alanı burasıdır, kendisinden başka her yargıdan uzak tuttuğu eylemi buradadır. Daha büyük bir yaşam başka yaşam anlamına gelemes onun için" (Camus, 2010, s. 68).

Teoride transandantal düşünceyi veya aksini tamamen ispatlamak (her ne kadar geleneksel felsefe buna dayanıyorsa da) imkansızdır; çünkü bu amaca ulaşabilen yollar, ancak insani dil çemberinin ötesinde bulunabilir ve bu yüzden felsefe değil, *inanç* başlığı altında tanımlanıp incelenebilir. Teoride bu belirsizliğe rağmen, pratikte hayal etmek eyleminin öznesi, yalnızca Gerçek içerisinde tasavvur edildiğinden dolayı, Hayali-Öz kavramının Gerçek üzerinde bıraktığı izlerden takip edilebilir. Bu izler Hayali-Öz'ün Gerçek ile nasıl bir bağlantı kurduğu ve ona ne tür bir anlam yüklediğinden doğar; çünkü Dasein, Hayal fakat Gerçek ile bağlantılı olarak algılanabilir. Yani hiçbir varlık, Gerçek ile tamamen ilişkisiz halde hayal etmek eyleminin öznesi olamaz. Böylece Hayali-Öz kavramının temelinde, onun Gerçek ile bağı gizlidir; başka bir deyişle, Gerçek'te, hiçbir duygu, istek veya tanım-bilim tamamen soyutlaştırılmış insani tasavvur olamaz. Hayal, hatta Dasein'dan kurtulma hayali olsa bile, herhangi bir düşünce gibi, ancak Dasein'ın içinde anlam kazanır.

Bu gerçek, sanat eserinin maddeselliği gibi paradoksal bir durumu ortaya koyar. Sanat, bir yönüyle nesne dünyasından öteye geçme çabasıyla başlarken, öte yandan evrende bulunan

herhangi bir nesnenin özelliklerini de taşımaktadır. Doğu'nun mistik diliyle, sanat, Varlık konusuyla ilgilenen dini, felsefi, psikolojik vb. herhangi başka bir dil gibi perde arkasından konuşabilir ancak: "Bizimki perde arkasında dedi-kodu: Bir indi mi perde, ne sen kalırsın, ne ben" (Hayyam, 2013, s.4).

Hint kültürü, Gerçek'i, Hakikat'i Örtten *Maya* perdesi olarak algılamaktadır. Maya perdesinin farklı versiyonları zaman zaman başka dinlerde de tekrarlanmıştır.

Görünür gerçeğin ötesinde Hakikat diye bir şeyin olmasını ümit etmeye dayalı inanç, insani mantığın nasıl çalıştığına dair değerli ipuçları vermektedir. İnsan tarihi ile aynı yaşta olan bu fikrin problematik yönü, deneyüstücülük ile kurduğu mantık dışı ve anlaşılmaz bağlantıdan kaynaklanır. Gerçi felsefenin aksine din, mantıksal bir inceleme için değil, inanmak için sunulur ve inanç da şüpheyi yer bırakmaz ama inançsız birine göre, Hakikat sözünün çağrıştırdığı ilk şeyler, genellikle yalan, saçmalık ve sömürü gibi kavramlardır. Bu anlamda Hakikat, psikolojik çözümlemeler veya sağlam bir kurtuluş yolunu gösteren felsefi sistemler ile aynı değere sahiptir. Tarihi veriler, hakikat kavramının ne kadar tehlikeli ve yaşam için ne kadar zararlı olduğunu göstermektedir. Hatta felsefi düşünceye en yakın sayılan ve kendini mantık dışı metafiziğe bağlamayan Budizm bile Nirvana'ya ulaşmayan varlıkların tekrar yaşama dönüşü inancına dayalıdır.

Sanat, Hakikat temasına aynı muameleyi yapmaz, zira Nietzsche'nin hatırlattığı gibi, sanat, gerçeğin yapısal adaletsizliğinden kurtuluş kavramını, geniş kapsamlı deneyüstü "Hakikat" olarak değil, sanatsal, masum bir Hayal gibi sunar. Nietzsche'nin Homeros'tan aktardığı cümle, bu durumu özetlemektedir: "Ozanlar bir sürü yalan söyler" (Nietzsche, 2003, s. 98). Nietzsche'ye göre sanat, ruhsal hastalığa (Gerçek'ten kurtulabilme Hayal'ine) bir ilaç sunma iddiasında bulunmaz; kendisi zaten ruhsal hastalığın dışavurumundan ibarettir. Nietzsche sanatçılarla gerçek arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

"Öyle olmadıkları halde şeyleri kendimiz için nasıl güzel, çekici ve istenir kılabiliriz. Ben şeylerin kendilerinde bu nitelikleri taşımadıklarını düşünüyorum. Burada doktorlardan bir şeyler öğrenebiliriz. Örneğin acı olanı seyretilip bir karışıma şarapla şeker eklemelerinden. Ama durmadan yeni buluşlar yapmaya, yeni marifetler sergilemeğe çalışan sanatçılardan daha fazlasını öğrenebiliriz. Şeylerden, onlar görünmez oluncaya dek uzaklaşmak, görünmeleri gerekiyorsa gözlerimizin onlara bir çok şey eklemesini sağlayacak ölçüde uzağa çekilmek, ya da şeyleri bir köşede kesilmiş, çerçevelemiş olarak görmek... Sanatın bitip yaşamın başladığı yerde, sanatçılarıdaki bu ustaca güç sona erer – en başta da günlük, en küçük sorunlar karşısında" (Nietzsche, 2003, s. 180).

Nietzsche bazı yazılarında sanatı varoluşsal hastalığı gösterip dışa vuran simge olarak tanımladığı için, Kierkegaard ve Schopenhauer'den etkilendiği söylenebilir. O, sanatçının yöntemlerinin ayrımını yaparken, "sanatçının ilerleyen yapıtını, sanatçının kendisi" olarak belirlemektedir (Nietzsche, 2003, s. 246). Böylece Nietzsche sanattan bahsederken, sanatçının varlığından, varlığının Gerçek'e karşı tutumundan ve Varlık'ının Hayalinden söz etmiştir.

Kierkegaard bu hastalığa *Ölümcül Hastalık* adını vermiş, bu yarayı sanat veya felsefe yoluyla değil, "iman" aracılığıyla kapatma çabasına başvurmuştur. Kierkegaard'a göre bu hastalık insanı hayvandan ayıran bir gelişmedir. "İnsanı hayvandan üstün kılan, onun acı çekmesinin gerekliliğidir. Hristiyan'ı, doğada yaşayanıdan üstün kılan, onun bu acının bilincinde olmasıdır" (Kierkegaard, 2004, s. 23). Kierkegaard, dünyevi bir mesele yani gerçek bir olaydan ötürü umutsuzluğa düşen kişinin umutsuzluğuna da "*kendi güçsüzlüğünden umutsuzluk*" adını verir ve onu sonsuzluktan umutsuzluğa doğru bir ilişki üzerinden okur. Böylesi bir umutsuzluk aslında zayıflığın umutsuzluğu ve yazarın deyişiyle "kadınsal" bir umutsuzluktur. Halbuki yazar "eril" umutsuzluğu, "kendi olunmanın istendiği umutsuzluk veya –metafizik karşısında- meydan okuma umutsuzluğu" başlığı altında şöyle tanımlar:

"Önce geçici olanın veya geçici bir şeyin umutsuzluğu, daha sonra sonsuzlukla bağlantılı olarak kendinin umutsuzluğu gelir. En sonunda, aslında sonsuzluk sayesinde umutsuzluk olan ve içinde umutsuz kişinin kendi olmak için ben'e bağlı sonsuzluğu kötüye kullandığı meydan okuma gelir. Ama tam da umutsuzluktan yardım aldığı içindir ki bu umutsuzluk gerçeğe - (hakikat, true) - bu kadar yaklaşır ve ona bu kadar yakın olduğu içindir ki sınırsızca uzağa gider....- (bu türden umutsuz durumda olan kişi) – kaybolmakla başlamayı reddetmekte, ama kendi olmayı istememektedir" (Kierkegaard, 2004, s. 80).

Bir sanatçı adayı olarak benim "umutsuzluğum", Kierkegaard'ın "kendi olunmanın istendiği umutsuzluk" türündendir. Ama eğer ben "Kierkegaard'ın açılma evreninde aydınlık isteği-(m)-, doyurulmak istiyorsa, kendi-(m)-den vazgeçmeli-(yim)-dir" (Camus, 2010, s. 54). Oysa ben "inanç" yerine "sanatı" ve umutsuzluğumu tedavi etmek yerine, onu dışı vurmaya tercih ediyorum.

Schopenhauer sanatçıyı şöyle tanımlar: "O... kendi yaşamını, mutsuzluklarını anarken, kendi serüveninden ziyade insani varlığın serüvenini bir bütün olarak düşünür. Bu yüzden de bir çilekeşten ziyade gerçeğin bir tanımlayıcısı olarak davranır" (Schopenhauer, 2009, s. 153).

Felsefi yaklaşımların tümü olmasa da bir çoğu, Gerçek bağlamında Dasein'ı sınırlandıran koşullardan kurtuluşu aramak üzerine kuruludur. Gerçi, beni heyecanlandıran metinlerin ortak noktası, sanatsal bir dil olmasa da bu metinlerde kullanılan üslupta ve onların soyut felsefi düşüncelerden ziyade edebiyata benzerliklerinde gizlidir. Sözü geçen felsefi metinlerdeki amaç, varoluşsal Gerçek'i dürüstçe ve yanılgıya mahal vermeden tanımlamaktır. Bunu hedefleyen ve aynı zamanda adil kalan düşünürler, vardıkları nokta ya da noktalara "Hakikat" adını vermek konusunda felsefi anlamda gayet muhafazakar davranırlar. Ya da Gerçek'e tepki göstermek için felsefe yerine sanat dilini seçerler. Bu anlamda her düşünür gerçekçi sayılır; fakat Gerçek'i kendi Dasein'ında tanımlar. Kendi Öz-Varlık'ını, tanımladığı Gerçek'in muhatabı olarak algılar ve en uygun bulduğu dil ile ona yanıt vermeye başlar. Bu konuyu Mevlana,

Şems Divanı'nın 462. sonesinde şöyle anlatır: "Ey çiçekler ve gülistanlar, sizin (varlığınıza) kanıtınız nedir ki, koku beyinlerde renk ise gözlerdedir"(Mevlana, 2015. s.462).

Bu yolda sanat dilini tercih etmenin avantajı, sanatın dolaysız hissedilmesinin yanı sıra, Gerçek'in doğru tanımı ya da Hakikat ile ilgili iddiasızlığı ve böylece her zaman adil kalabilmesidir. Sanat eserinde bulunan hakikatin yapısı başka türdür, çünkü hiçbir zaman kendisinin felsefi anlamda Hakikat olduğunu ileri sürmez. (Bu konu 2. Bölüm'de "Şiir" başlığı altında ele alınacaktır).

Heidegger Gerçek'e yanıt vermek için sanatsal dil yerine fenomenolojik - felsefi dili seçmiş ama kullandığı teknik ve titiz dil aracılığıyla, Sanat ve Varlık arasındaki ilişkiyi aydınlatmaya çalışmıştır. Heidegger'e göre Batı estetiğinin temeli ve geleneğindeki büyük hata, sanat eserini sanatsal dış görünüşe sahip bir araç olarak tanımlamasıdır. Bu tanımdan kaynaklanan yanılgı, Sanat ile Gerçek arasındaki ilişkinin doğru analiz edilmesinin önünde aşılmaz bir engel oluşturmaktadır. Heidegger, bu temel yanlışlığı düzeltmek için sanatta Varlık'ın nasıl belirginlik kazandığı tartışmıştır. Hakikat sözcüğünün eski Yunancadaki anlamının altını çizerek (Aletheia = açığa çıkarmak) sanatın, nesnelerin görünür, gerçek ötesi yüzünü gizlilikten aydınlığa çıkarmak için onlara bir fırsat sunduğunu ileri sürmektedir. Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* isimli kitabında nesne, araç ve sanat eseri ayrımını yaparak bu konuya şöyle değinir:

"Eserde mevcut var-olanların aktarımı söz konusu değildir, bilakis nesnelerin genel özlerinin aktarımı söz konusudur (...) Eğer bir Yunan tapınağı eserse, böyle bir eserde hakikat esere konmuştur. O, böyle bir eserde vardır (...) İçerisinde yatan sanatı bulabilmek için eserin gerçekliğinin peşindeyiz. Nesnesel alt yapı esere en yakın gerçek olarak kendini gösterir. Bu nesnesel olanı yakalamak için, eski nesne kavramı yetersizdir, çünkü bunun kendisi nesnesel olanın içini boşaltır. Baskın nesne kavramı yani biçimlenmiş malzeme olarak nesne, nesnenin özünden değil aracın özünden anlaşılabilir. Araç varlığının var-olanın yorumunda kendisine öteden beri öncelik tanımak istediği görülür (...) Aracın ne olduğunu bir eser sayesinde söyleyebiliriz. Eserde iş başında olanın ne olduğu böyle ortaya çıkar: Var-olanın onun varlığındaki açılımı ile yani hakikatin gerçekleşmesi ile" (Heidegger, 2007, s. 30 ve 31).

Gerçi felsefenin Varlık ve onu açığa çıkaran Sanat (şiiir) konusunu anlamak çabasıyla çizdiği çizgiyi takip etmek, fikir verici ve öğreticidir ama şiiir der ki: "Akıllılar, varlık pergelinin noktasıdırılar; ama aşk bilir ki, onların da bu dairede başları dönmüştür!" (Hafız, 2013, s. 131).

1.2. ŞİİR

1.2.1. ŞİİR VE VARLIK

"Ben rüya görmüş bir dilsizim, evren ise tamamen sağır. Ben söylemekten acizim, evren onu işitmekten." Şems-i Tebrizi'ye ait olduğu düşünülen bu dizenin, şiiirin varlık ve gerçek ile ilişkisi konusunda iyi bir özet olduğu kanısındayım. Bu şiiir bir yandan birinci bölümde açıklamaya çalıştığım Gerçek (bu şiiirde evren) ile Dasein (şairin kendi varlığı) ikilemine değinmekte ve söylenmesi gereken sözün kökenini "rüyada" –hayalde– bulmaktadır. Şair, şiiir yazmak aracılığıyla şiiirin imkansızlığından veya şiiir yoluyla kendi Varlık Rüyasını başkasına aktarmanın hatta ifade etmenin imkansızlığından söz ediyor. Buna karşın, Varlık'ı açığa çıkarmak için "şiiir dilini kullanmak, sanatsal ifade biçimleri arasında, doğaçlama enstrümantal müzikten sonra en uygun yoldur" (Shopenhauer, 2009, s. 259). Heidegger Varlık'ın anlamına ilişkin sorunun yeniden sorulması gerekliliğinden söz ederken, Platon'un *Sofist*'inden bir aktarma yapar ve der ki:

"Çünkü çoktandır "*olan*" anlamını kullandığın zaman aslında ne demek istediğini biliyorsun. Ama önceleri onu anladığımızı sanan bizler şimdi şaşırıp kaldık" (Platon, *Sofist*, 244a, aktaran. Heidegger, 2004, s. 19).

Şiir, tam da şairler düşmanı olarak tanınan Platon'un şaşırıp kaldığı noktadan başlar. Aslında hiçbir felsefi sistemin Varlık konusunda bir şiiirden daha ileri gittiğini veya aksini söylemek mantıklı değildir. Bilimin Gerçek'e deneye dayalı yaklaşımı, işlevsel olmakla beraber, daima yüzeysel olanı temel aldığı ve ısrarla yüzeyde kaldığı için, felsefenin ya da şiirin Gerçek'e yaklaşımıyla eş değer değildir. Dil'in içine yerleşen Varlık deneye dayalı olduğu müddetçe, gündeliğin ötesine geçemez. Gündelikte gizli kalan Varlık, şiiirden vazgeçtiğinden dolayı kendini tasarlayamaz olur. Hiedegger'in fenomenolojik dilini kullanırsak, bu, bir varlığın kendi hakikatini açığa çıkarmaktan vazgeçmesi demektir. Sartre ise bu konuyu şöyle anlatır:

"Varoluşumcuya göre insan daha önce tanımlanamaz, belirlenemez; hiçbir şey değildir o zaman ancak sonradan bir şey olacaktır. Kavrayacak, tasarlayacak bir Tanrı olmayınca, insan doğası diye bir şey de olmaz bu durumda. İnsan yalnızca kendini anladığı gibi değil, olmak istediği gibidir de" (Sartre, 1985, s. 63 ve 64).

Heidegger'e göre şiir yazmak (Dichtung), "herhangi bir şeyin amaçsız tasavvuru, boş tasarımılananın (imgelemin) amaçsızca uçuşması ve gerçek olmayana yönelik bir hayal kurma değildir" (Heidegger, 2003, s.60). Böylece, "hakikatin gerçekleşmesi" veya "hakikatin sanat eserine yerleşmesi" olarak şiir sanatı, sanatın özüdür. Heidegger, bir taraftan dilin, öbür taraftan sanatın varlığının aslında edebiyat olduğunu söyler ve bu konuyu şöyle ele alır:

"Dil, şiirin ilk hali olduğu edebiyat değildir, bilakis, dil edebiyatın asli varlığı sakladığı için, şiir dilde gerçekleşir, buna karşın inşa etmek ve kurmak, her zaman söyleme ve adlandırmanın açıklığında gerçekleşir. Bunun tarafından yönetilir ve yönlendirilir. Bu yüzden onlar hakikatin nasıl etkili olacağının yolu ve tarzıdır. Dikkat edilmeksizin dilde gerçekleşen var-olanın aydınlığında kendine mahsus bir şiirselliktir" (Hiedegger, 2007, s. 71).

Şiiri düzyazıdan ayıran şey, şiirin biçimsel özelliği değil, onun dile yaklaşım şeklidir. Gerçi her ikisi de sözcükleri kullanıyor olsalar da "şiir sözcüklerden aynı biçimde yararlanmıyor; hatta onlardan hiç yararlanmıyor....şiir sözcüklere yararlı oluyor" (Sartre, 2008, s. 18). Şiirin sözcüklere yararı, onların vasıtasıyla dilde yerleşmiş olan Varlık'ı gizlilikten açığa çıkarmaktır. Bu yüzden de şiir sanatın özü sayılır.

Ayrıca şiir, sözcüklere daha önce olmayan yeni anlamlar ekler ve böylece onlara yararı olur. Örneğin "hız" kelimesi fütürist şiir içinde kullanıldıktan sonra yeni bir anlam kazanmıştır. Günümüzde herhangi bir şiir içinde bu kelimenin kullanılışı, ister istemez, "hız"ın fütüristik şiirdeki anlamını hatırlatır. Fütüristik şiir ile beraber bu sözcük kaçınılmaz olarak bir yan anlam kazanmışlardır. Ortadoğu klasik şiirinde de, "meyhane", "bülbul", "put" gibi birçok sözcük, şiir içinde yerleşmiş olduklarından sonra yeni anlamlar kazanmışlar ve aslında dönüşmüşlerdir. Varlık bağlamında incelediğimizde, şiirin farklı türleri olmadığını söyleyebiliriz. Şiir, herhangi bir düşünceye sadık olduğu için şiir sayılmaz çünkü hiçbir düşünce şiiri rehin alamaz. Farklı sanat akımları ya da düşünce veya ideolojiler şiir yazmak için ancak yöntem sunabilirler ama şiir kendi yolunda ilerler. Şiir fazla yoğurulmaktan kaçır.

1.2.a. ANLAM AKTARIMI VE ŞİİR

"Ey civanmerd! Bu şiirleri ayna olarak bil. Görmüşsündür ki aynanın kendi içinde bir sureti yoktur; ama ona bakan herkes, onda kendi suretini görebilir" (Ayn-al-Quzât, 2008, s. 67). Ayn-al Quzât Hamedani'nin 25. mektubunda, yazıları hakkında yazdığı bu ifade, genel olarak şiir hakkında önemli bir ipucu vermektedir: bir sanat eseri olarak şiirin farklı yorumlara açık oluşu ve tek anlamdan uzak duruşu. Güncel edebiyat eleştirisinde bu konsept yakın bir terim, Okur Tepkisi Teorisi (Reader- Response Theory) olarak yeniden ele alınmıştır, fakat Dasein'ın ufkundan baktığımız zaman *Tepki* yerine çok farklı bir terimin kullanılması gerekmektedir. Fakat Rolan Barthes'ın, bir metnin anlamının okur sayısı kadar çeşitlenebileceğine dayalı, okurmerkezli fikrinin, fazla abartılı ve gerçeklikten uzak olduğu kanısındayım.

Şair, estetik hazzı yaşayan ve onu sözcüklerle başkalarına aktarabilen kişidir. Ama bu aktarım hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşemez. Şiirin konseptler ve fikirler aktarma gibi bir işlevi yoktur. Wittgenstien'in geleneksel felsefeyi eleştirirken kullandığı ifadesi ile; şiir, *durduğu yerde çalışmakta olan ama bir harekete neden olmayan araba motoru* gibidir. Halbuki dilin gündelik işlevi, bir harekete neden olan motora benzer. Öyleyse, şiir dilin gramerini kullansa da dilin normal işlevinin dışında durur; yine de dilin dışına çıkamaz.

"Başka bir kuş Hüthüde "Ey yol çavuşu, varacağım yere varırsam ondan ne isteyeyim? Alem, bana onunla aydınlanmada; artık ondan ne isteyeyim, bilmiyorum ki! Ondanda daha iyi bir şey olduğunu bilseydim, varınca onu isterdim" dedi. Hüthüd dedi ki: "Ey gafil, sen onu bilmiyorsun. Ondanda bir şey isteyeceksen, onu iste!" (Attar, 1968, s. 83).

Sözcükler şiire vardıkları zaman artık hiçbir şey istemezler; sadece şiir olurlar. Paul Valery dilin sözel malzemelerinin özelliğini anlattığında, sözcüklerin gündelik yaşamdaki kullanımını dağdaki iki boşluğu veya bir dereyi atlamak için üzerine konulmuş ince ve hafif keresteye benzetir; koşarak üstünden geçilebilir ama ortasında durursan kereste kırılır ve düşersin. "Gündelik yaşamda... sözcüklerin üzerinden hızla geçtiğimizden, birbirimizi anlayabiliyoruz. Sözcükleri aşırı bir biçimde vurgulamamalıyız; yoksa en açık ve net konuşmalar dahi, kısmen entelektüel sayılabilecek, gizemli fantazilere dönüşür" (Valery, 1980, s. 1321).

Şiirin anlam aktarma aracı olmamasının bir sebebi de raslantısallığıdır. "Şiir durumu tümüyle düzensiz, tutarsız, istem dışı ve kırılığandır; bu durumu yitirşimiz, tıpkı edinişimiz gibi kazara olur." (Valery, 2002. S. 76). Beyaz sayfa üzerinde bir şiir yazmaya kalkmak her dafasında bir zar atmaya benzer. Stephane Mallarme'nin söylediğı gibi; "bir zar atımı raslantıyı hiçbir zaman yok etmeyecektir" (Mallarme, 2006, s. 201). Mallarme'nin şiirde kullandığı teknik, sanata bakış açında çok önemli bir yer tutar. Çalışmalarım üzerine yazdığım bölümde "Tasadüf" başlığı altında topladığım konuların tamamı Mallarme'nin şiirleri ve yaşamıyla birebir ilgilidir. Mallarme, "her şeyini tehlikeye atarak, ölüm ışığı altında, bir insan ve bir şair olarak kendi özünü keşfetti" (Sartre, 1975, s. 148).

Şiirin başlangıç noktası hiçbir zaman bir konu veya kavram üzerine düşünmek değildir. Bu yüzden de iyi bir şiir her zaman şairini ve okucusunu sürprizlerle hayrete düşürür. Şiir gündelik yaşamda kullanılan sözcükleri ve onların arasındaki mantıksal ilişkileri alıp onları büyülü bir söz düzeneğe dönüştürmek değildir. "Şiir, dili kendi asıl kökenine döndürür" (Borges, 2000, s. 80).

Dolayısıyla şiirin ne olduğunu anlamak için sadece eleştirmenlerin veya felsefecilerin yazdıklarını okumak yeterli değildir. Estetik eleştiriye materyal olan şiirde, şiirin en önemli özelliği kaybolur. Borges bu konuyu iyi bir metafor ile anlatmıştır:

"Kendimi estetik kitapları içinde boğduğumda, tuhaf hisslere kapılmış olmuştum; sanki hiç yıldızlara bakmayan astronomların yazılarını okuyormuş gibi hiss etmişim. Onlar şiir konusunu sanki şiir bir görevmiş gibi ele almışlar, gerçekten olduğu gibi değil: heyecan ve zevk... Şiir yabancı değil. Bir köşede tuzağını kurmuş ve bekliyor. Her an bize sürpriz yapabilir" (Borges, 2000, s. 2).

Estetik açıdan veya anlam açısından şiiri eleştirmekte göz ardı edilen tema şiirin özüdür.

Bunu şiir yazmayı denemiş olan kişi açıkça görebilir. Türk şair İlhan Berk şiir ve anlam aktarma konusunu şöyle anlatıyor:

"Şiirde anlam diretici, tekelci, bağlayıcı olmadığı ölçüde anlamdır. Kapalılık, karanlıklık, özellikle de belirsizlik (ki bütün büyük şiirlerde derinlemesine görülen de budur; dahası adeta bir yazgıdır da bu) nasıl anlamsızlık değilse, bir şiirin birçok anlama gelmesi de belirsizlik, karanlıklık, anlamsızlık değildir" (Berk, 2013, s. 56).

Sanat dalları içinde "şiir, enstrümantal müzikten sonra, dünyanın maddi gerçekliğinden en uzak daldır" (Schopenhauer, 2009, s. 259). Edebiyat içinde düzyazı, müzik sanatından tamamen bağımsızlaştığı için maddi gerçekliğe şiirden daha yakındır. Nietzsche, iyi bir düzyazının şiirden bağımsız olmadığını şu sözlerle anlatır:

"Düzyazının büyük ustalarının hemen hep ozanlar olması dikkat çekicidir – bunlar ya açık ozandır ya da *odacı*larında ozandır. – Kuşkusuz iyi düzyazı ancak şiirin karşısında yazılır. Çünkü o, şiire karşı süregiden, iyi yönetilen bir savaştır. Onun bütün çekiciliği belli bir biçime bağlıdır. Bu biçim kendini şiirden sakınır, her zaman onunla karşıtlık içindedir" (Nietzsche, 2003, s. 101).

Bu bakış açısına göre, Kafka, Flaubert veya Dostoyevsky'yi de hiç şiir yazmamış olmalarına rağmen şair ruhlu yazarlar olarak tanımlayabiliriz. Ayrıca görsel sanatlar bağlamında bakarsak, figüratif sanat dilini düzyazı; soyut sanat dilini de şiir ile eşleştirebiliriz. Aynı şekilde figüratif sanat dilini *sözlü müzik*; soyut sanat dilini de *enstrümantal müzik*le eşleştirmek mümkündür. Eleştiriye değer figüratif bir sanat eseri, soyut değerler göz ardı edilerek üretilemez. Tıpkı iyi yazılmış bir romanda kullanılan sözcüklerin şiirsel değerinin göz ardı edilemeyeceği gibi.

1.2.b. GÖRSEL ŞİİR

İslam sonrası Ortadoğu sanat tarihini incelediğimizde, görsel sanatlar alanında, minyatür ve mimari süslemeleri dışında kalan kilim ve hat sanatı gibi el sanatlarının bir nevi işlevsel olduklarını görüyoruz. Elbette minyatürün veya süsleme sanatının da tamamen işlevsiz olduğu söylenemez ama diğer sanat dallarına göre işlevsellikten daha uzak oldukları kesindir. Zaten Rönesans öncesi Batı sanatında da sanat eseri dini ritüellere hizmet eden bir işleve sahiptir. İşlevin yükü her zaman şiire dar bir alan bırakmaktadır; çünkü işlev, sanat eserini idea dünyasından uzaklaştırıp onun maddi nesneselliğini vurgular. Buna rağmen İslami toplumlarda sanat, çoğu zaman şiirsellik ve işlevsellik arasında güçlü bir bağ kurabilmiştir. Sanatçı sadece imkanları ile değil, yoksunluklarıyla da yaratabilen kişidir. Bu yoksunluklar ister sanatçının kendi iç dünyasından kaynaklansın, ister dış dünyanın maruz bıraktığı şartlar olsun, onu sanatından alıkoymaz.

Genel olarak Doğu sanatının şiirsellik açısından Batı sanatına göre daha güçlü olduğunu iddia edebiliriz; bunun sebebi belki de geçmişten bu yana Doğu'nun gündelik yaşamında şiirin önemli bir yer tutmuş olmasıdır. Ayrıca Doğu'da mitolojinin devamlı akışı, rasyonalizmi geride tutmuş ve bu da şiir için sağlam bir zemin yaratmıştır.

Bu olgu Batı sanatında şiirselliğin olmadığı anlamına gelmemektedir. Hangi toplum içinde olursa olsun Varlık kendini sanat eseri (şiir) vasıtasıyla açığa çıkarmıştır. "Şiir tarihsel bir halkın ilkel dilidir" (Hiedegger, 1997, s. 43). Ancak tarihsel açıdan halklar ve toplumlar farklı yolda ilerlemişlerdir.

Minyatür sanatı, kökeni ne kadar başka bir coğrafyaya ait olsa da, Ortadoğu'nun kültürüne uyum sağlamıştır. Tarihte uzun yüzyıllar boyunca İslami toplumlarda dini temaların resimlenmesi yasaklandığından dolayı, minyatür, sadece edebi metinler ve özellikle şiir kitaplarını illüstre etmekte kullanılmış, böylece, şiir ile yakın bir temas içinde olmuştur. Dolayısıyla minyatür sanatında şiirsel bir görsel sanat eserinin özelliklerini bulabiliriz.



Resim 1: Sultan Muhammad, "*Dünyevi ve Başka Dünyaya Dalmış Sarhoşluk Alegorisi*", *Hafız-ı Şirazi Divanı*", kağıt üzerinde mat suluboya, mürekkep ve altın, 21.6 x 28.9 cm, 1531-33.

Örneğin, Resim 1'deki minyatürde, Sultan Muhammad'in, Hafız'ın şiirlerinde kullandığı mizahi ve metaforik dilin görselleştirilme çabasına görüyoruz. Resmin üst kısmında yer alan melekler, Ortadoğu mistik şiirinde "şarap" ve "serhoşluk" sözcüklerinin alt anlamını açıkça göstermektedirler. Kompozisyonunda meleklerin de üstünde yer alan Hafız'ın şiiri şöyle diyor: "Rahmet meleği, iştret kadehini ele almış, hurilerle perilerin yüzlerine şarap kadehlerinden gülsuyu serpmiştii" (Hafız-ı Şirazi, 2013, s. 445).

Minyatürün kendine özgü, gerçekçi betimleme yöntemlerinden uzak kalma eğilimi, minyatür ustasının söz konusu bir şiiri resmetmek için seçtiği kısımların özelliklerinde bariz bir şekilde görülmektedir; şiire yakın olmak adına, genellikle hem fiziksel prespektif kurallarına hem de sosyo-kültürel koşullara uymayan, en uç noktalar seçilmiştir. Fakat yalnızca bazı minyatürlerin şiirsel dile bu kadar yaklaşabildiklerini belirtmek gerekir. Bunlarında dışında kalan örnekler, çoğunlukla kendi çizdikleri kurallar içinde hapsolup şiirsellikten uzaklaşırlar. Çünkü şiirde olduğu gibi görsel şiirde de tek bir biçim dili belirlemek yanlıştır. Bu, dili şiirden ve Varlık'ı açığa çıkarmaktan uzaklaştırır. Söz konusu sanatsa, o zaten yenidir" (Lynton, 2004, s. 338). Dolayısıyla gelenek adına yenilikleri reddeden herhangi bir çalışma sanat eseri sayılamaz.



Resim 2: Parastou Forouhar. "Yazılı Oda", yerleştirme, Stadtgalerie, Saarbruecken, 2011.

Kendi çalışmalarım bağlamında, diğer bir görsel şiir örneği olarak, kolay okunmak gibi pratik amaçlarla değil, estetik değerlere bağlı kalınarak üretilen el yazısı, kaligrafi ya da hat sanatı olarak bilinen sanat türüne değinmek gerekir. Arap alfabesi kaligrafisinin bazı usupları, minyatürün aksine dini metinler yazmak amacıyla da kullanılır. Ama İran'da geliştirilmiş olan Nastaligh üslubu, daha çok edebi metinler yazmaya yöneliktir. Kaligrafinin gündelik yazışmalarda ve mimari süslemesinde yaygın bir şekilde kullanılışı, şiirselliği gündelik yaşama katabilmiştir.

Hat sanatı bağlamında şiir yazımı, şiirin okunması için değil, dile gönderme yapan harflerin, plastik bir öge olarak kullanılması ilkesine dayanır. Ancak, kaligrafi sanatından örnek olarak seçtiğim sanatçı; Parastou Forouhar, Tahran'da yaşayan anne ve babasının muhalif siyasi görüşlerinden dolayı feci bir şekilde katledildiği evin kanlı duvarlarına atfen, galeri duvarlarına Kuran ayetlerinin kaligrafisini yazmıştır. Bu yazılar tamamen işlevinin dışına çıkmıştır. Galeriye yerleştirilme düzeni, tıpkı kutsal bir metnin rock müziği eşliğinde okunması gibi, metnin içeriği ile paradoksal bir ilişki kurmaktadır. Sanatçının bu çalışması öfkeli bir şiirsel dilin kullanımına örnek olarak gösterilebilir. Kendi çalışmalarımda şiirin kökeni olarak her ne kadar öfkeden ziyade hüznün duygusunu benimsemiş olsam da; Forouhar'ın bu çalışmasında kullandığı şiirsel dille sezgisel bir yakınlıktan söz edilebilir.



Resim 3: Mehdi Saadati. "Oto Portre", tuval üzerinde karışık teknik, 80 x 60 cm, 2010.

Kaligrafinin yanı sıra plastik açıdan üzerimde derin etkiler bırakmış olan diğer bir görsel şiir örneği de halı sanatıdır. İran halı sanatında kullanılan soyutlamalar, o coğrafyanın edebiyatı, inançları ve tarihi geçmişi ile çok güçlü bağlar içermektedir. Halı sanatında çiçek, gül, balık ve ağaç gibi motifler, metaforik ve soyut bir dünya içinde yan yana gelir ve şiirsel bir dil yakalarlar. Bunun yanı sıra halı işlevsel bir nesnedir. Ebatları da mimari ölçeklere göre düzenlenmektedir. Bu yönüyle nesnesellik açısından gerçeğe bağlı olmakla beraber barındırdığı plastik öğeler ve içerik açısından gerçeklikten uzaklaşır. İran halı nakışlarında çerçevenin dörtgenliği vurgulanır; dörtgen çerçeve yerin simgesi, halının merkezinde yer alan ve genellikle dairesel olan form ise gök yüzünün simgesi olarak ele alınır. Böylece göğü yere bağlayan iki boyutlu, soyut bir dünya yaratılır ve varlıklar şiirsel bir tavır ile bu dünyanın içerisine yerleştirilir. Bu bakış açısıyla baktığımızda, halı sanatının şiirle olan ilişkisinin, resim sanatından ziyade mimari ile daha yakın olduğunu söylemek mümkündür.



Resim 4: Tanınmayan Sanatçı, "*Bakhshayesh Halısı*", 246 x 419 cm, 19. yy.

Halı sanatını icra eden sanatçıların son derece mütevazı oluşu ve bu sanatta kullanılan renk armonileri, sanat anlayışını etkileyen unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Halı sanatında kullanılan renkler yöreden yöreye değişiklik gösterse de, belli birtakım renk armonilerine dayanır. Bu armoniler doğallıkla, her yörenin kendine özgü coğrafyasına göre seçilmektedir.

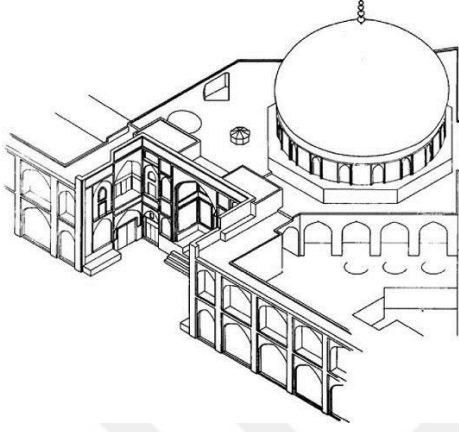
Örneğin; İran'ın Kevir Çölü'nün ortasında bulunan Nain yöresi halıları tamamen monokrom renk armonisi ile dokunur.



Resim 5: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Soyut sanata bakış açımı derinden etkileyen bir başka unsur da, bir mimari eserin gerçek ile kurduğu ilişkisi olmuştur. "Mimarlık bir kopya değil, şeyin kendisini vermesi bakımından resimden, yontudan, yazından farklıdır... Öteki sanatlarda sanatçı bakana gözlerini verir. Tersine mimarlıkta sanatçı bakana sadece nesneyi sunar" (Schopenhauer, 2009, s. 163). Şiirsel bir mimari eserde sunulan bu gerçek nesnenin bizzat şiirsel olması gerekmektedir. Mimarlık sanatında her büyük başyapıt, gerçek bir nesne olarak, eserde gerçek ile gerçek olmayanın çelişkisi tasarlanarak ortaya çıkabilir. Mimarinin malzemesi bir taraftan taş, tuğla, beton vb. olarak ham madde, bir taraftan da ışıktır; ışığın kullanımı, eserin (nesnenin) zaman kavramıyla olan ilişkisini açığa çıkarır ve esere (nesneye) belli bir dinamizm katar.

Şiirsel niteliği olan bir mimari eserde, geçek bir nesne olarak içinde dolaşabildiğimiz mimari ölçeklerde, gerçeklikten şiirselliğe doğru bir tür kopuş deneyimi yaşarız. Ancak, bu gerçeklikten kopuş hissi de deneyimlenebilir bir gerçektir.



Resim 6: Sheikh Bahai, "*Sheikh Lotfollah Camii, 3D Model*", İsfahan, 1603-19.



Resim 7: Sheikh Bahai, "*Sheikh Lotfollah Camii, İç Mekan*", fotoğraf, İsfahan, 1603-19.

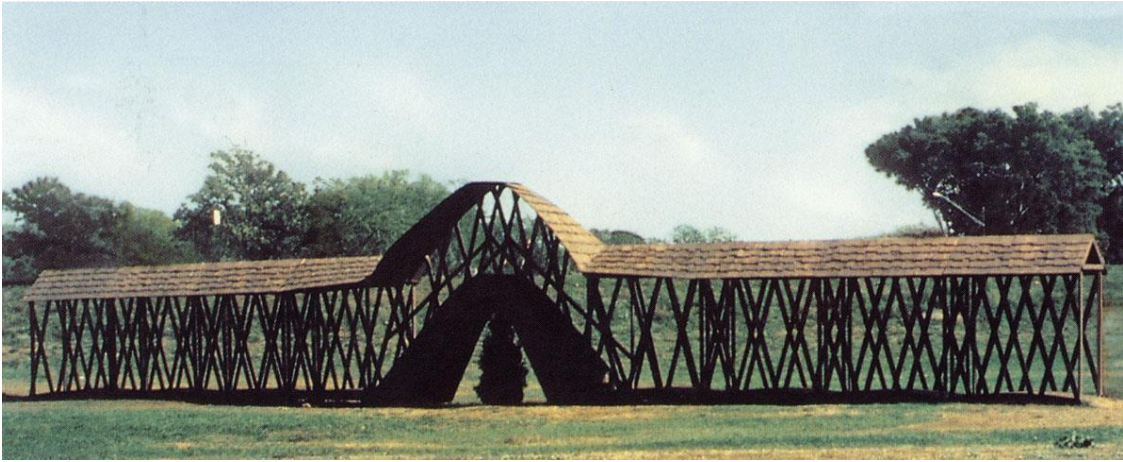
Mimarlık alanındaki bütün başyapıtların içinde veya önünde, izleyici mekandan (uzamdan), yani üç boyutlu görünür gerçeklikten, daha önce hiç karşılaşmadığı bir deneyim edinir. Sheikh Lotfollah Camii, Taj Mahal Binası, Sagrada Familia Kilisesi veya Ayasofya Kilisesi gibi şiirsel yapıların karşısında izleyicinin edindiği yeni deneyimin özü şiirselidir. Sagrada Familia dışında, örnek olarak sıraladığım bu yapılardaki söz konusu şiirsel ruh, yapıldıkları dönemin sanat ritüellerinin dini niteliklerini taşır.

Kapitalizmin yükselişi ve sermayenin öneminin artmasıyla beraber günümüzde, şiirsel mimarinin olanakları geçmişe oranla azalmış ve bu değişimden hiçbir sanat dalı mimarlık kadar zarar görmemiştir. Ancak güncel mimaride, sanatlarını şiirsel mimari olarak tanımlayabileceğimiz sanatçılar da vardır. Bu sanatçıların ortak özelliği, geçmişteki dini ritüellerin yerine yeni sanat ritüelleri olarak ortaya çıkan sermayeyi ve politik iktidarı sembolik yollarla reddetmiş olmalarıdır. Bu reddi, mimaride işlevselliğe karşı çıkmış olmaları

üzerinden okuyabiliriz. Mimari bir eserde işleve karşı çıkmak, insani parametreyi meselenin dışında tutmak gibi görünse de, asıl amaç sermaye gücünü ve politik iktidarı dışlamaktır. Günümüzde şiirsel mimari masum ve isyankar bir dil geliştirmek peşinde olmalıdır. Sermaye ve iktidardan uzak durma çabası, şiirsel mimarinin bir ön koşulu olarak görülmelidir.



Resim 8: Siah Armajani, "*Tek Yatakodalı Ev*", maket, 30 x 53 x 25 cm, 1972.



Resim 9: Siah Armajani, "*Ağaç üstünde Köprü*", ABD Minniapolis, 1970.

Görsel sanatlarda böylesi bir yaklaşım geliştirmek, dini ritüellere geri dönmeyi gerektirmez. Bu yaklaşımla üretilen eserler her ne kadar spiritüel ve metaforik olarak dini temaları çağrışırsalar da, dini birtakım göndermelerde bulunmak veya böyle okunmak zorunda değildir. Herhangi bir din veya felsefi görüş üzerinden şekillenen bir sanat eseri, sırf bu yüzden değerli ya da değersiz olarak addedilemez çünkü bir eser Nietzsche'nin tabiriyle tarihin üstünde olmak koşuluyla bir sanat eseri olarak görülebilir.

Görsel şiir konusunu açıklamak için şair ressamlar veya ressam şairlerin yapıtlarını incelemek faydalı olacaktır. Örneğin; Sohrab Sepehri'nin şiirleri ile resimlerini karşılaştırmak, onun şiirsel dili resim diline nasıl dönüştürdüğü hakkında birtakım ipuçları verebilir.

Sepehri, resimlerinde modern sanat dilini kullanmış ancak bu dili kendi şiirsel dilinin hizmetine sokmaya çalışmıştır. Uzak Doğu sanatının temel bakış açısı, Sepehri'nin şiiri ve resminde kendini gösterir. Sanatçı, resimlerinde, kaligrafi ve Uzak Doğu manzara resim geleneğini modern bir yaklaşımla yeniden ele almıştır. Sepehri'nin sözcüklere soru sorar gibi yaklaşımı, resimsel hassasiyetine de yansımıştır. Sepehri'nin resimlerinde, aynı zamanda Soyut Dışavrumcu eğilimin etkilerini de bulabiliriz. Ancak şairin sanatsal yaklaşımı transandantal görüş ile ilişkilidir.



Resim 10: Sohrab Sepehri, "İsimsiz (Ağaç serisinden)", tuval üzerinde yağlı boya, 100 x 150 cm, 1970.

"ÇİNİ ÇİÇEĞİ:

Sonsuzluk kanallarında yağan

Işık yağmuru

Çini üzerindeki çiçeği yıkıyordu.

Çiçeğin sapı, kara bir yılan gibi

Zarif ve yumuşak bir raksta yaşıyordu.

Sanki raksın yıkıcı özü

Kara yılanın boğazına damıtılmıştı.

Çininin çiçeği

çoğul mavilik ve gizem dolu

bir dünyada yaşıyordu.

Çocuklukta

Balkonların eğimli tavanlarında,

Pencerelerin renkli camlarında,

Duvar lekeleri arasında,

Ve gözlerim, kendiliğinden peşinde olduğu

tanımsız şeylere takıldığında

Sanki çini çiçeğini gördü.

Onu koparmak istediğimde ise

Rüyam dağıldı.

Bakışlarım çiçeğin kara sapına saçıldı ve

Damarlarımdaki sıcaklığı hissetti:

Tüm hayatım çiçeğin boğazına damıtılmıştı.

Uykumun toprağında yeşeren bu çiçek

Eski çocuğu tanıyor mu?

Bakışlarım çiçeğin kırılğan sapına çakıldı.

Hayali pejmürde eden bu çiçek nasıl koparılır?

Gölgemin eli uzandı.

Çinilerin mavi yüreği çarpmaya başladı.

Işık yağmuru durdu:

Rüya dağıldı."

(Sepehri, 1996, s. 20).



Resim 11: Mehdi Saadati, "*Natürmort*", tuval üzerinde karışık teknik, 78 x 68 cm, 2009.

Çalışmalarımın arasında bir istisna olarak ortaya çıkan, 2009'da resmettiğim *Natürmort*, figüratif soyutlama anlamında yaptığım nadir işlerimdendir. Daha sonra yaptığım çalışmalarda nesnesel gerçekliği betimleme çabası tamamiyle ortadan kalkmıştır. Bu tavır, çokbiçimlilik (polymorphia)¹ ile sesizlik arasındaki mesafenin kısa olduğunu göstermek adına gerçeklik dünyasından herhangi bir nesnenin görüntüsünü betimlemekten vazgeçmek veya Rumi gibi "*Khamush*" (Mevlana Celaleddin Rumi'nin "*Suskun*" anlamına gelen mahlası) olmasına rağmen çok konuşma hastalığına tutulmayı tercih etmek anlamına gelir.

Şiir – 1:

Kesin bir kaza;
Ateşli bir güneş,
Işık saçtı
Sürgünü yer altına tercih etmenin körfezlerine
Sabah,

¹ Krzysztof Penderecki, "*Polymorphia*" müzik eseri, 1961

Barışın acı ekmeği yağdı,
Parlak!
Kapanabilir-korkunun tüy damarları gibi  alırır
Motorlar
Felsefe adına
Ve kaza adına.



Resim 12: Mehdi Saadati," *Silentium Serisinden*", tuval üzerine karışık teknik, 120 x 120 cm, 2014.

2. BÖLÜM

2.1. TESADÜF

Dasien'in temelinde başkalarıyla bir arada var olma ve ölüme doğru varlık söz konusudur. Bu esasta tesadüfen seçtiğimiz herhangi bir insanın gerçek geçmişine bakarsak, Dasien'in bir olanağına bakmış oluruz. Wittgenstien'in söylemiyle bu olanak, Hayat Tarzı'ndan kaynaklanan, dil çemberinde bir oyundur. Herhangi bir dil oyunu içinde gerçekçi olmak bir arzudur; ama gerçeğin anlamını derinden sorguladığımızda, sembolik olarak dil oyununun dışında kalmak bir görev olarak görülebilir. İnsani gerçeği Dostoyevsky gibi algıarsak, bu manzara hem trajik, hem heroik hem de epiktir; ama Dostoyevsky'nin yapıtlarında olduğu gibi, gerçeğin içinde bulunup dil oynuna devam etmek zorunda kalan insani varlık (karakter), sanki kendi seçiminden dolayı değil de, tesadüfen bu dil oyunu içinde rol almış gibidir. Heidigger'in deyişiyle bu tesadüf, Dünya İçine Atılma (Geworfenheit), Camus'nün söylemiyle Dünya İçine Tükürülme'dir. Gerçekte varolduğumuz nokta, her ne kadar gündelik gerçeklikte bir mucize gibi algılanabilse de, zar atışında bir olanağın gerçekleşmesidir. Gündelik gerçek, her dafasında tekrarlanan ve deneylenebilen bir mucize olabilir: örneğin herhangi bir ağaç ve ya herhangi bir boğa figürünün biçiminin işlevsel raslantısallığı estetik bir mucize gibi algılanabilir.

Bir yerde var olmak yani Dasien da tamamen raslantısaldır. Başka bir tanımla, Dasein'in aslında kendi halini anlayıp buradaki varlığına devam etmekten başka hiçbir seçeneği yoktur. Bu tesadüf, başkalarıyla bir arada ölüme doğru ilerliyen bir varlıktır. Hatta Camus'nün deyişiyle tek ciddi felsefi mesele yani çıkış düğmesine basmak bile, Dasein'in kendi halini anlamasından doğan bir tesadüftür. Bu anlamda Lacan'ın dediği ve Zizek'in altını çizdiği gibi "*mektup her zaman hedefine ulaşır.*" Mektubun gitmek istediği yer, gittiği ya da gitmekte olduğu yerdir.



Resim 13: Farideh Lashai ,"*Doğanın Üstü*", tuval üzerine karışık teknik, 100 x 100 cm, 2006.

Üzerimde etki bırakmış olan Batı kökenli sanat türlerinin şiirsel özelliğinin yanı sıra, 17. yy'da başlayan Romantizm akımına borçlu olduğumu da hatırlatmam gerekir. Rothko, Siqueiros veya Lashai'nin yapıtlarının bana çekici gelen ortak özellikleri, onların ağır Nordik havasıdır. Bu, görünür gerçeklikte klasik düzeni arayıp görememek; tam tersine ruh dışı, ham ve vahşi bir tesadüf ile karşılaşmaktır.

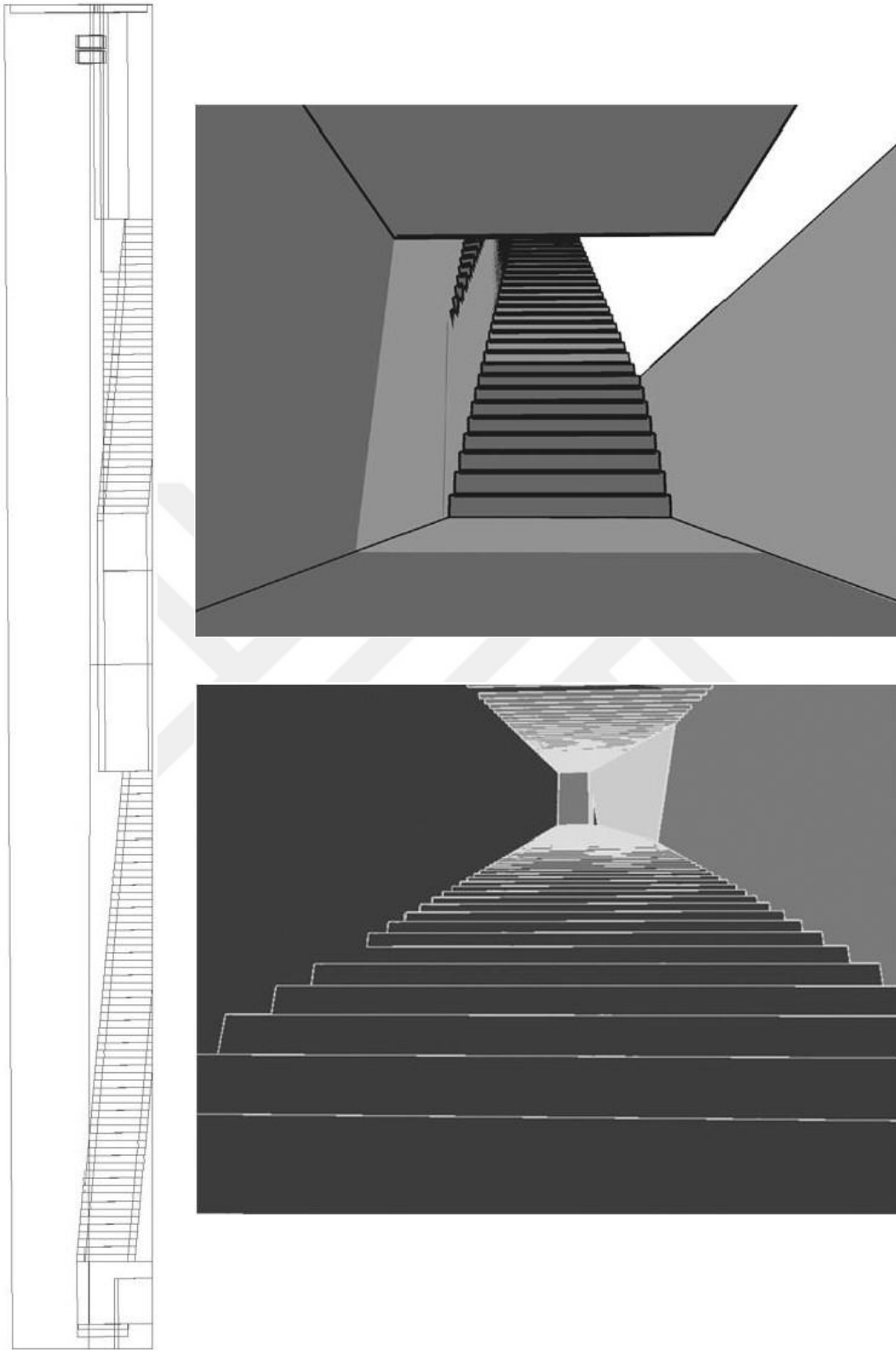
Adorno'nun söylemine karşı, Auschwitz'den sonra şiir yazmak cinayet değil, bazı "tesadüf"leri unutup güneşin parladığı havada şiir yazmak cinayettir. Çalışmalarımda kuzeyden esen soğuk rüzgarın kaynağı olarak, Adorno'nun bu sözünü kanıt olarak göstermek mümkündür. İbn-i Arabi'nin kurduğu metaforunda, ruh, Yemen'de (güneyde) bir kuyu içinde esarettedir.



Resim 14: David Alfaro Siqueiros, "*Kozmos ve Yıkım*", bakır üzerinde karışık teknik, 60 x 76 cm, 1936.

Doğanın hüznünlü safsatalarının ileri gidişinde, tesadüfen var olduğum noktadan baktığımda, Siqueiros gibi kozmosun özünü yıkıcı olarak algılıyorum. Dolayısıyla Lashsai'nın "*Doğanın Üstü*" isimli resminde bu özü arıyor ve İranlı kadın bir ressamın resminin "*baş örtüsünün*" altında buluyorum. Gündelik karmaşa içerisinde, Varlık'ı görememek çok doğaldır. Heidegger'in deyişiyle, gündelik içindeki Dasein, boş konuşma ve gevezeliğe eğimlidir.

Bu anlaşılamazlık, Kafka'nın eserlerinin temelini oluşturmaktadır. "*Ben*" ve "*Öteki*", farklı merdivenleri kullanmaktan ziyade, farklı varlıkların ortak olmayan noktalarındayız. Kafka, amir ve memurdan ziyade, bizi, şimdiki varlık durumumuza atan ve şimdiki varlık durumunda olan kişilerin zorunluluklarını anlatmaktadır. Bu "*Ben*"nin "*Baba*" ile genetik bağlarından dolayı onun kapısını çalıp kaçmasından başka yapabileceği ne var ki?



Resim 15: Mehdi Saadati, "*Giindelik bir Karmaşıa-Franz Kqfka'ya Sayg*", iş1evsiz Mimari, 2010.

Şiir – 2:

Hüznün en savunmasız kentinin kralı!

Melodik sol bacağında kaza

Hangi gülün sırrını açmıştı

Arıya?

Bulutların akışlarının nasıllığını meğer.

Kafka'yı düşünürken P r a g ' ı n Bahar'ını¹ tesadüfen düşünüyorum. Yani h â l â umudumu kaybetmiş değilim. O olayı tesadüfen, vatanımla ve yaşadığım yerle karşılaştırıyorum. Çekoslovakya'nın geçmişinde Bahar öncesi topluma katılmayarak otoriter Komünist partiye karşı ayaklanma fikri, insan ruhu adına güzel bir tesadüftür. Söz gelimi, Pers olmayarak Persia'da olmak gibi bazı "özel" tesadüfler, öldürücü olabilir.



Resim 16: "*Hrant Dink'in Ölümü*", fotoğraf, 2007.

¹ Pražské jaro, 5 Ocak 1968 tarihinde başlayan ve Çekoslovakya'nın politik olarak liberalleştirmeye çalıştığı bir dönemdir.

Tesadüften bahsederken söylemek istediğim söz veya şiir, gerçeğin herhangi yıkıcı bir detayına baktığımda sezdiğim veriyi dolaysız olarak aktarma çabasıdır. Ancak tarafımdan yazılan herhangi bir satır, Şato'ya gönderilen, Baba'ya yazılmış bir mektuptur; öylesine, sonuçsuz...

"Yazdıkların çok paradoksikal! Gerçeği reddetme ve doğduğun yere geri dön!" diye yazmış. Tesadüfen nerede doğduğumu unutsam da "Evet." dedim; ama dönemedim. "Sabırsız davranıyorsun." dedi.



Resim 17: Mehdi Saadati, "*Misyon*", tuval üzerinde karışık teknik, 100 x 80 cm, 2010.

"Hatırladığım kadarıyla, vaktiyle, hayatım bir şölendi, tüm gönüllerin açıldığı. Tüm şarapların aktığı bir şölen.

Bir akşam, Güzelliği dizlerimin üstünde oturttum.
-Ve onu çok acı buldum. – Ve sövdüm ona.
Adaletle karşı önlem aldım."

(Rimbaud, 2008, s. 35).

Bildiğim dillerin hiçbirini doğru dürüst kullanma yeteneğim yoktur. Bu yeteneksizliği, suyu bulandırarak sıgılığımı gizlemek niyetiyle kullanmıyorum. Bunu, sadece şiir yazmak için iyi bir fırsat olarak değerlendiriyorum. Gerçek dünya karşısında Sylvia Plath gibi sanatımı özellikle değil, ancak tesadüfen iyi yapabilirim¹. Çalışmalarımı her dafasında tek hamlede başlayıp bitirmem, bu rastlantısallık ile ilişkilidir. Çalışmalarım, rastlantısal olarak her dafasında bir başarısızlığın gerçekleşmiş yeni versiyonlarını açık bir şekilde gösterir. Ama ister istemez, mektup hedefine ulaşır. Gerçek düzene katılmak isteyen, en şairce politikanın anarşizm olduğuna inandıktan sonra, başarı ile başarısızlığı ayıran çizgiye güven kalmaz. Özgürlük alanının bir sınırı da budur belki.



Resim 18: Mehdi Saadati, "İsimsiz", tuval üzerinde karışık teknik, 25 x1 25 cm, 2015.

¹ Ölmek

Bir sanattır, herşey gibi.

Özellikle iyi yaparım.

"Tutuştduğunda, Su Dökmeyiniz!"¹ fotoğraf serisi, Goethe'nin, şiir ve aşkın üstü örtülemez bir ateş olup olmadığını sorgulayarak ortaya çıkmıştır. Bana sorulan şey, her zaman kendimdir. Bu soruya yanıt vermeye çalışırken, kullanabileceğim teknikleri sınırlandırmamaya özen gösteriyorum. Bu seride fotoğraf aracılığıyla, tesadüfen ortaya çıkmış görsellerin kompozisyonunu, tekrarlanan "elektrik çarpma tehlikesi" simgesinden bir metafor yakalamaya çalıştım. Kolaj olarak seçtiğim kadrajlarda var olan yazıların bilmediğim bir dilde olması, onları plastik anlamda değerlendirmemde ön açıcı bir etken oldu. Böylece yöntem olarak fotoğrafı kullanmış olsam da realizmden soyut sanat değerlerine doğru bir yol izlemiş oldum. Her binanın önüne konulmuş, üzerinde "*ateş aldığında su ile soğutulamayacak*" yazan elektrik kutularını, kapı dışında unutulmuş birer şiir olarak ele aldım. Bu "şiir"lerin beni cezbeden tarafı, zorunluluklarından ziyade, öldürücü tehlike içermeleriydi. Gündelik yaşamda ölüm tehlikesine işaret eden her şey, bir sanat eseri gibi, hakikati örten perdenin inmesine yardımcı olur. Sanatçı adayı olarak elbette, savaşı kutsamak yerine, evimin önündeki elektrik kutusunun fotoğrafını çekmek isterim; ancak bu, var olan gerçekliği değiştiremez.

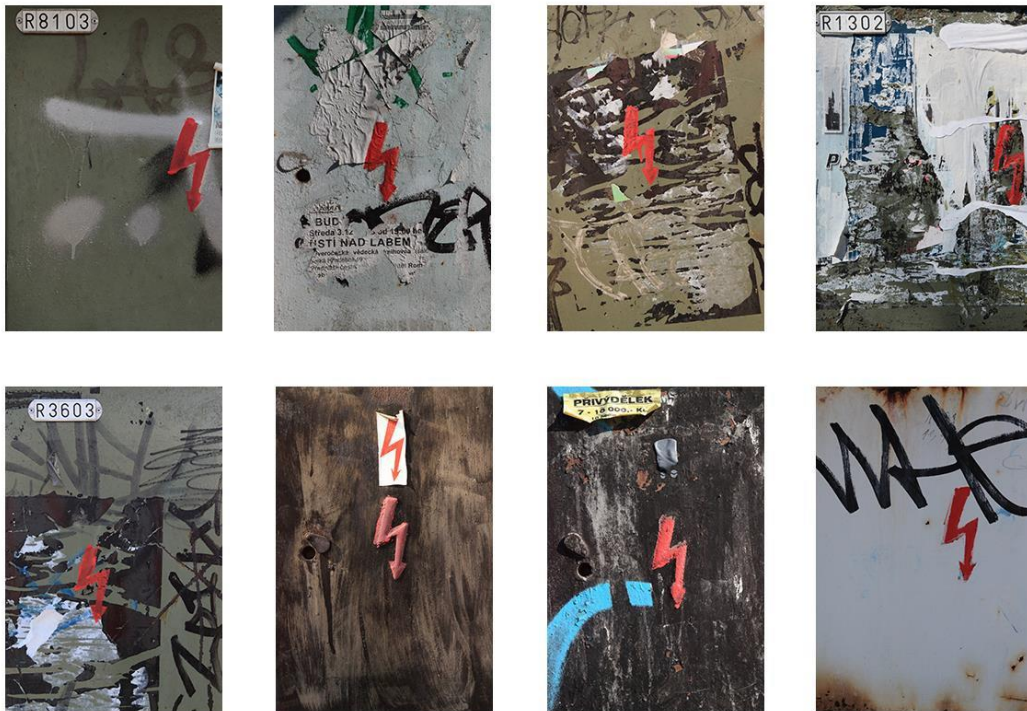
Resimlerim de bu fotoğraf serisi ile aynı içerikteler. Fakat resimlerim, kullandığım teknikten dolayı daha masum, yani gündelikten daha uzaktırlar. Heidigger'in diliyle söylemek gerekirse; resimlerim boş konuşma ve gevezeliği bırakma arzusundalar. Burası Wittgenisten'in dediği susma noktasına yakın bir yer: Rumi gibi "*Suskun*" imzası altında çok

konuşan bir şair tipi!

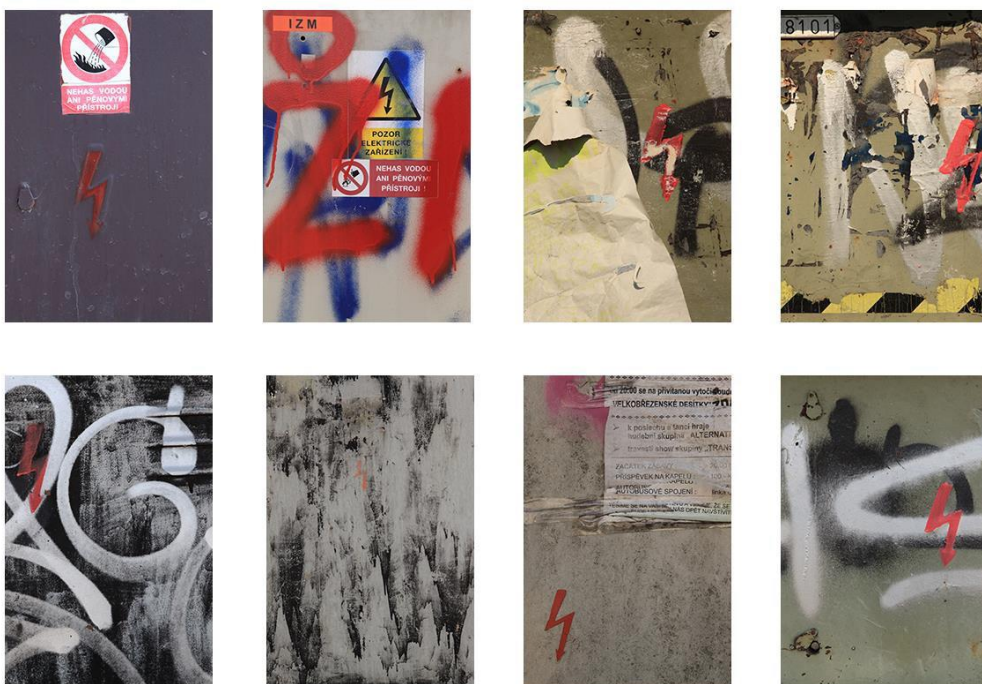
¹ Nehas Vodou Ani Pěnovými Přístroji! (Üzerine Su ve Köpük Dökmeyiniz!)



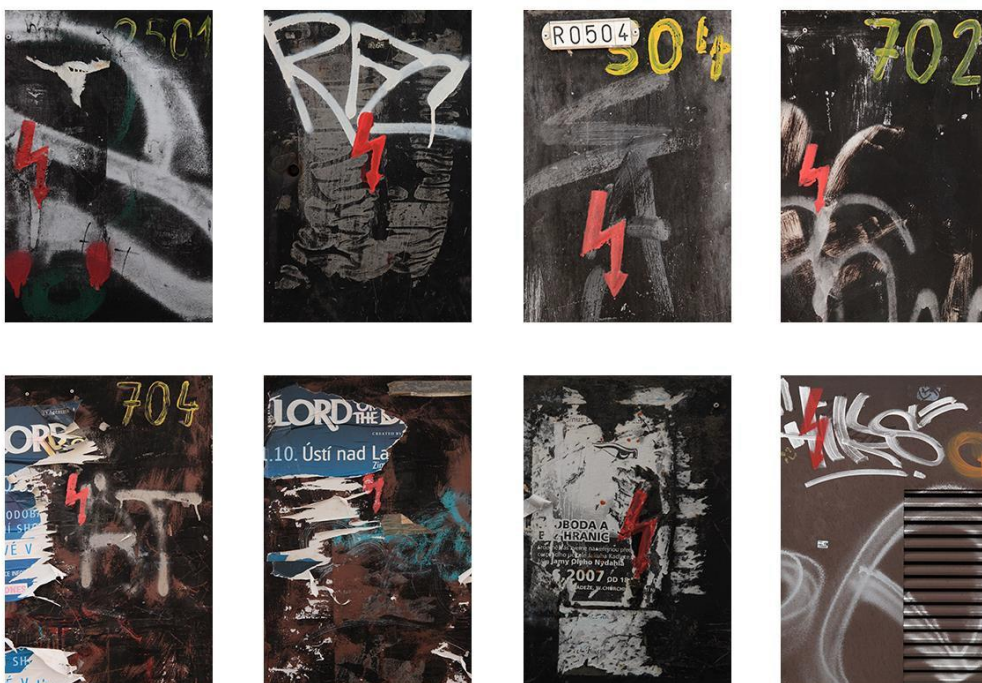
Resim 19: Mehdi Saadati, "Tutuştugunda, Su Dökmeyiniz -1", dijital baskı, farklı boyutlar, 2013.



Resim 20: Mehdi Saadati, "Tutuştugunda, Su Dökmeyiniz -2", dijital baskı, farklı boyutlar, 2013.



Resim 21: Mehdi Saadati, "Tutuştugunda, Su Dökmeyiniz -3", dijital baskı, farklı boyutlar, 2013.



Resim 22: Mehdi Saadati, "Tutuştugunda, Su Dökmeyiniz -4", dijital baskı, farklı boyutlar, 2013.

Bu seri ayrıca, diğer çalışmalarımı bir bütünlük içinde, sonsuz bir geceden bahsetmektedir. Nietzsche'yi referans alırsak, bu gece çağı, ebedi bir öğle vaktidir; buna karşın öğle güneşinin ışığı bile herhangi bir objeyi görmek için yeterli değildir; en azından insani varlığın üstüne çıkmadığımız taktirde. Varlığımız, onun üstüne sembolik olarak çıkabileceğimiz kadar tesadüf eseridir, ancak bu tesadüfi mucizeyi beklemekten başka seçenek yoktur elimizde. Hayyam der ki:

" Dün gece usul boylu sevgilim ve ben,
Bir kıyıda gül rengi şarap içerken;
Sedefli bir kabuk açıldı karşımızda;
Sabah müjdecisi çıkıverdi içinden."

(Hayyam, 2013, s,19.)

Bu mucizeyi beklemek, dil perdesinin arkasına geçmenin sembolik bir adımıdır. Bu adım, Kierkegaard'a göre, Hristiyan olabilmek için ancak İsa'nın çektiği acıların aynısını çekerek kurtuluş mucizesini beklemektir. Dolayısıyla böylesi bir yol, mantıksallığı kaybetme riskini içerir; Mallerme'nin şiirleri gibi, merkezini tesadüfen kaybetmiş veya merkezi reddeden bir metafizik sistemine benzer.



Resim 23: Mark Rothko, "Rothko Şapeli", 1971.

Şiir – 3:

Nesne

Tanıımı biçiminde

Tıkanmış şah damardır.

Nefesin hafif depremi,

Ağacın kuru çığlığı cevabında.

Zaman

Her an eksilmeye

Çökmüş bir taban;

Ki tekrarlanan öğlen uykuları

kısaltmaz onu.

Her gece

Uykusuz yüz yılların

Çeyreği.



Resim 24: Mehdi Saadati, "İsimsiz", tuval üzerinde karışık teknik, 140 x 80 cm, 2015.

Çokbiçimlilik¹ ve biçimsizlik² arasında bir paralellik olduğu kanısındayım. Sanırım bu kavram, Rumi'de "Suskunca" çok konuşma Kafka'da ise eserlerinin ölümünden sonra imha edilmesini istemesine denk gelmektedir.

Sağ gözüm çoktan kör olmuş; sol gözüm ise amaliyata değmez! Görüntüleri görüntü kılan göz arkasındaki perde çok incelmış ve müdahale edemiyorlarmış. Flu görüyorum; başka bir deyişle, daha net görüyorum.



Resim 25: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 65 x 45 cm, 2014.

¹ Polymorphia

² Amorphi

Tesadüf her zaman iyiye gitmez elbette. Bu ifadeyle, eylem resmi'den¹ söz açmak istemiyorum, çünkü Varlık'a gönderme yapmakta "eylem"², sadece sanatçının bedensel eylemi değildir. Ayrıca bir sanat akımına bağlı iş üretmek, gerçeğin şartlarını unutarak günün modasına uymakla eşdeğerdir.



Resim 26: Mehdi Saadati, "İsimsiz", tuval üzerinde karışık teknik, 140 x 80 cm, 2014.

¹ Action Painting

² Action

Kupkuru bu kışın sonunu Newroz'a havale etmek gerek. Ahlaki olmanın tek yolu Eyyüp gibi sabırlı davranmaktır: art arda gelen kötü tesadüflere tahammül ederek, Tanrı'dan daha ahlaki bir varlığa ulaşılabilir. Bildiğim ve tekrarladığım tek melodi budur. Çoğu zaman Rothko'nun klasik resimleri gibi sabit ve sıkıcı gelebilir. Diğer bir açıdan "güncel sanat"ın akışının bir parçası gibi de algılanmayabilir. Ancak *dirimli bir sanat çalışması üretmeye yönelik ve dolaysızlığı* yakalamak adına, bazı ilkelere dönmek niyetindeyim.



Resim 27: Mehdi Saadati, "İsimsiz", tuval üzerinde karışık teknik, 120 x 120 cm, 2014.

"İlk sanat çalışması, dolaysız bir çalışma olarak, soyut ve tekildir. Kendi açısından bu dolaysız ve nesnel kipten özbilince doğru devinmektedir, ve öte yandan özbilinç ise kültte ilk olarak kendi Tini karşısında kendisine verdiği ayrımı ortadan kaldırmaya, ve böyle yaparak kendi içinde dirimli bir sanat çalışması üretmeye yöneliktir."

(Hegel, 1986, s. 423).

Çalışmalarında figür kullanmamamın sebebi, Hegel'in dediği ilkelere yaklaşma çabasıyla ilgilidir. Rothko'nun figüratif resimlerinde, insanları metro ve yeraltı gibi iç mekanlarda görüyoruz. Bu yaklaşım, sanatçının sonraki soyut döneminin bir habercisi olmuş ve soyut sanat düşüncesini geliştirmesi için bir zemin hazırlamıştır. Görünür dünyayı betimlerken kullandığı figüratif yaklaşımı zamanla başka bir yöne evrilmiştir. Bu dönüşüm, Rothko için en bariz şekilde iç dünyaya yönelik ile sonuçlanmış, sanatçının, Hegel'in ifadesiyle *dolaysız ve nesnel kipten özbilince doğru devinmesinin* niteliğini belirlemiştir. Rothko'yu 20. yy'ın başlarında Munch gibi diğer dışavurumcu sanatçılardan ayıran özellik, soyut sanatı tercih etmek ile gerçeklikten uzaklaşma sürecini tamamlamış olmasıdır.



Resim 28: Mark Rothko, "Metro", tuval üzerinde yağlı boya, 1937.

Doğaçlama tekniklerini önemseyen soyut sanat eğilimleri, bir bakıma zamanın akışını ve ânı merkezi bir noktaya taşımaktadır. Böylece soyut sanat Hegel'in kullandığı anlamda Geist'e¹ yaklaşarak, figüratif sanata kıyasla materyalin gerçekliğinden bir adım daha

¹ Ruh, Zihin, Akıl, Tin

uzaklaşmaktadır. Bu bağlamda, mimariden işlevsiz mimariye, oradan resim ve şiire doğru yönelmiş olmam anlam kazanmaktadır.



Resim 29: Hagesesawa Tohako, "*Shōrin-zu byōbu (Sol Taraf), Çam Ormanı*", kağıt üzerinde mürekkebe, 156.8 x 356 cm, 1580.

Genel olarak çalışmalarında manzara resminin izleyicide uyandırdığı etkilerden bahsedilebilir. Uzak Doğu manzara resimlerinin şiirselliği bağlamında böyle bir ilişki kurulabilir, ancak bu resim geleneğinin genel özelliklerinin aksine kendi çalışmalarında, gerçeğin özü huzur verici değil çoğu zaman tehditkardır. Uzak Doğu manzara resminin etkilerinden ziyade 20. yy. dışavurumcu sinema ve resmindeki manzara görüntülerinin izleri daha bariz bir şekilde görülebilir.



Resim 30: Fritz Kortner, "*Der Mörder Dimitri Karamasoff, Katil Dimitri Karamazov*", sinema eseri, 49:08, 1931.

Çalışmalarında, Romantizm akımı ve ondan etkilenen Dışavurumcu akıma ait manzara resimlerinin etkileri, kompozisyon, kadrage ve renk seçiminde kendini göstermektedir. Gerçi, Romantizmi, sanat tarihinde sadece bir akım değil, bir düşünce tarzı olarak ele alırsak, çalışmalarında onun daha derin etkilerini görebiliriz.



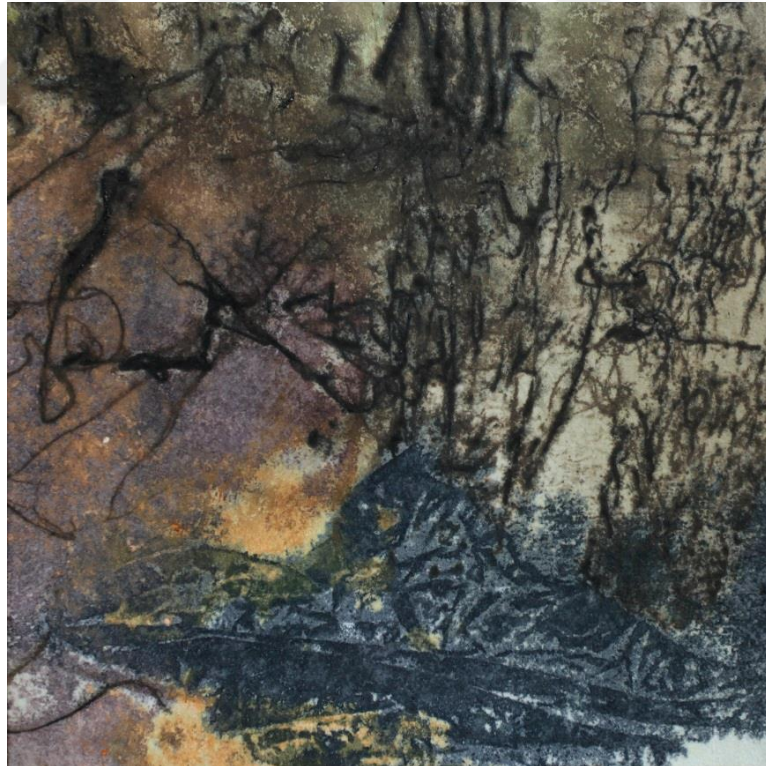
Resim 31: Mehdi Saadati, "*Manzara Araştırması*", duralit üzerinde karışık teknik, 30 x 85 cm, 2015.



Resim 32: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



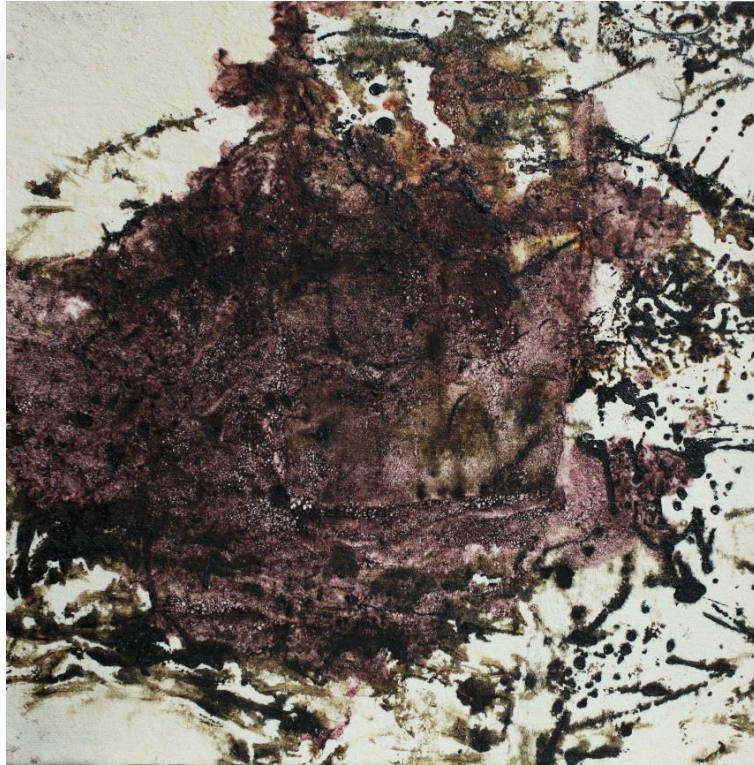
Resim 33: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



Resim 34: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



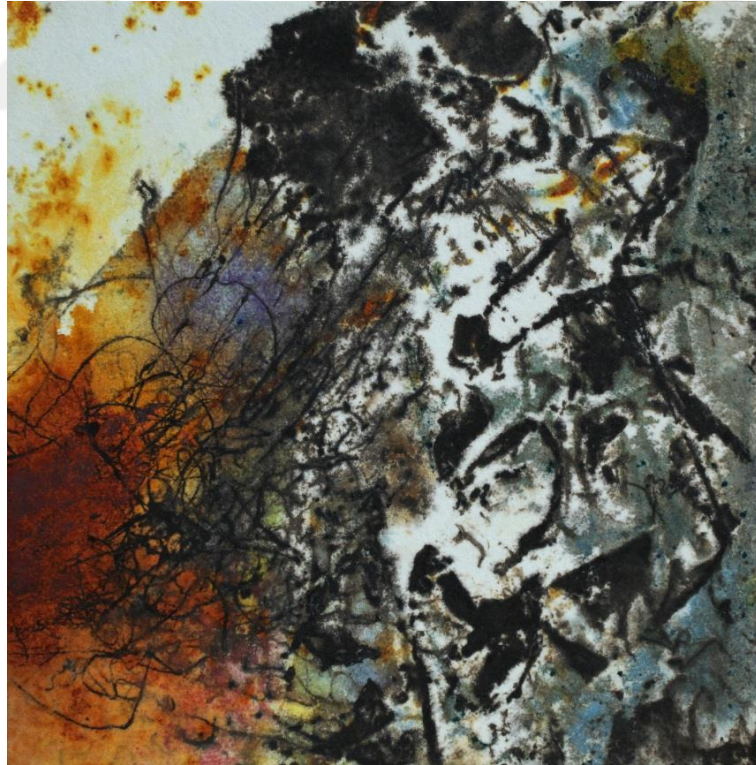
Resim 35: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



Resim 36: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



Resim 37: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



Resim 38: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



Resim 39: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



Resim 40: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



Resim 41: Mehdi Saadati, "*Dörtlü İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 170 cm, 2015.



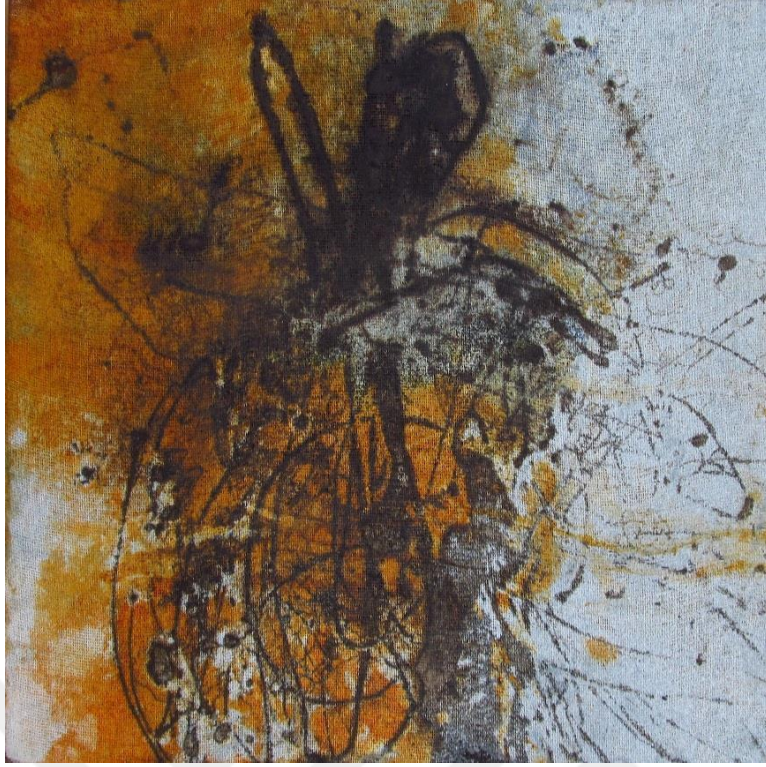
Resim 42: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 85 x 55 cm, 2016.



Resim 43: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.



Resim 44: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.



Resim 45: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.



Resim 46: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.



Resim 47: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.



Resim 48: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.



Resim 49: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.



Resim 50: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2016.



Resim 51: Mehdi Saadati, "*İsimsiz*", tuval üzerinde karışık teknik, 140 x 140 cm, 2016.

SONUÇ

Eylem¹, insani istekten doğan ve zamanı, kendisinden önce ve sonraya bölen bir olgudur. Bir eylemden önce ve sonra, gerçeği düzenleyen ve tanımlatan tüm koşullar tamamen değişir. Dolayısıyla Lacan'ın açıkladığı gibi, sonuca ulaşan tek eylem, intihardır. Bu konu, varoluşcu düşüncenin bakış açısına göre -en azından Camus'ye göre- bilimin yani felsefenin ciddi olan tek konusudur. Eylem, Dasien'in ölüme doğru gitme özelliğini gündelikten koparıp, ölümün varoluşsal anlamını açığa çıkarır.

Şiir, sonuca ulaşamayan sanatsal bir eylemdir; daha doğrusu, gerçeği şekillendiren dil çerçevesi içinde sanatsal bir tavidir: kendi sonucuna varmayı gerçekte aramayan bir edimdir. Başlamadan bitmeye mahkum olan bir sarhoşluk duygusudur! Nietzsche'ye göre, şiirde yıkılış kavramını kendi varlığımız ile ilişkili olarak kullandığımız taktirde, varlığımızı yüceltmış oluruz. Bu abartılmış bir sahtekarlık sanılabilir ama sanat ancak hakikat konusunda iddiasız olduğunda, onu açığa çıkarabilme özelliğini elde edebilir. Dolayısıyla şiir her zaman masumdur.

Soyut resim, şiirle benzerlikleri olan, sanatsal bir eylemdir. Dolayısıyla eylem olarak, gerçek bir sonuca ulaşamamaktadır. Herhangi bir görünür-gerçek nesneye, biçimsel bir gönderme yapmayarak, nesneselliği, maddeselliği ve dilin adlandırıcı özelliğini sorgulayarak Varlık'a değinir. Şiir gibi soyut sanat da, Dasien'in hakikatini gizlilikten açığa çıkarma çabasındadır. Soyut sanat, Gerçek'ten bir kaçış olarak algılanırsa, İbn-i Arabi'nin yorumuyla, küçük evrenden büyük evrene kaçış yolu olarak nitelendirilebilir. Sanat bağlamında İbn-i Arabi'nin yorumunu, Hegel'in ifadeleriyle karşılaştırmak gerekirse, soyut sanat, maddeden bir adım daha arınabileceği bir noktaya kaçmak için gönüllü olduğundan dolayı *Geist*'e daha yakındır. Sanatın maddeden tamamen arınma isteği, gerçeğin kuralları ve dilin gramerinin sınırlarından

¹ Act

dolayı kısır kalacağı apaçıktır, ama buna rağmen, şiiri veya soyut sanatı böyle bir girişime iten olgu, sanatın Varlık konusunda suskun kalamıyacağı gerçeğidir.

Doğru Eylem'in tanımına sadık kalabilen sanat, dilin anlatabilme özelliğinin sınırlarını zorlayacak kadar yıkıcıdır. Aynı zamanda, Kafka'nın deyimiyle, *Malikhanenin Kapısını Çalmak*¹ kadar tehlikelidir. "Acaba hapishane havasından başka bir hava soluyabilecek miyim? Bu büyük bir sorudur; ya da büyük bir soru olurdu eğer kurtulma umudum kalsaydı" (Kafka, 1971, s: 458).



¹ Kafka F, Der Schlag ans Hoftor, 1917

KAYNAKÇA

Attâr Nîsâbûrî F. Tezkiretül-Evliyâ. (Mehmed Zahid Kotku Çev.).(<http://www.semazen.net/>).

Attâr Nîsâbûrî F. (1968). Mantık Al-Tayr. (Abdûlbaki Gölpınarlı Çev.). İstanbul. Milli Eğitim Basımevi.

Ayn-al-Quzât A. (2008). Mektuplar. Tahran. Esatir Yayınevi.

Berk İ. (2013). Poetika. İstanbul. Yapıkredi Yayınları.

Borges JL. (2000). This Craft of Verse. Cambridge. Harvard University Press.

Camus A. (2010). Sisifos Söylemi. (Tahsin Yücel Çev.). İstanbul. Can Yayınları.

Hafız-ı Şirazi Ş. (2013). Divan. (Abdûlbaki Gölpınarlı Çev.). İstanbul. İşbankası Kültür Yayınları.

Hayyam Ö. (2013). Rubailer. (Abdullah Cevdet Çev.). İstanbul. Şule Yayınları.

Hegel GWF (1986). Tinin Görüntübilimi. (AYardımlı Çev.). İstanbul. İdea Yayınları.

Heidegger M. (2004). Varlık ve Zaman. (Aziz Yardımlı Çev.). İstanbul. İdea Yayınevi.

Heidegger M. (2007). Sanat Eserinin Kökeni. (Fatih Tepebaşılı Çev.). Ankara. De Ki Basım Yayım.

Heidegger M.. (2003). Der Ursprung des Kunstwerkes. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

Heidegger M. (1997). Hölderlin ve Şiirin Özü. Beş Kılavuz Söz. Hölderlin Seçme Şiirler. (Turan Oflazoğlu Çev.). İstanbul. İz Yayınları.

Kafka F (1971). The Complete Stories. (J Updilke Çev.). New York. Schocken Books Inc.

Kierkegaard S. (2004). Ölümçül Hastalık Umutsuzluk. (Mukadder Yakupoğlu Çev.). Ankara. Doğu Batı Yayınları.

Lynton R. (2004). Modern Sanat Öyküsü. (C Çapan, S Öziş Çev.). İstanbul. Remzi Kitapevi.

Mallarme S. (2006). Collected Poems and Other Verse. (E.H. and A.M Blackmore Çev.). Oxford. Oxford University Press.

Nietzsche F. (2003). Şen Bilim. (Levent Özşar Çev.). Bursa. Asa Kitabevi.

Rimbaud A (2008). Cehennemde Bir Mevsim ve Aydınlanışlar. (M Kanık Çev.). İstanbul. İz Yayıncılık.

Rumi M. (2015). Divan-ı Kebir. (Abdülbaki Gölpınarlı Çev.). İstanbul. İşbankası Kültür Yayınları.

Sartre JP. (1985). Varoluşumculuk. (Asım Bezirci Çev.). İstanbul. Say Yayınları.

Sartre JP. (2008). Edebiyat Nedir. (Bertan Onaran Çev.). İstanbul. Can Yayınları.

Sartre JP. (1975). Between Existentialism and Marxism. (John Matthews Çev.). New York. Pantheon.

Sepehri S (1996). Başlangıcın Sesi. (C Mukaddes Çev.). İstanbul. Yapıkredi Yayınları.

Schopenhauer A. (2009). İsteme ve Tasarım Olarak Dünya. (Levent Özşar Çev.). İstanbul. Biblos Yayınları.

Valery P. (1980). Theorie Poetique et Esthetique, Oeuvres. Paris. Gallimard.

Valery P. (2002). Şiir ve Soyut Düşünce. (Neciniye Alpay Çev.). İstanbul. Metis.

<http://www.rothkochapel.org/>

http://www.rothkochapel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=14

Erişim: 21.02.2016

<https://visualingual.files.wordpress.com>

<https://visualingual.files.wordpress.com/2013/09/untitledsubway.png> . Erişim: 24.02.2016

<http://www.tnm.jp>

http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=657&lang=en . Erişim: 25.02.2016

<https://www.youtube.com>

<https://www.youtube.com/watch?v=A98tbzeshE0>. Erişim: 26.02.2016

<http://www.metmuseum.org/>

(<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/453311?rpp=90&pg=5&ft=iran&pos=374>) Erişim: 21.01.2016

<http://www.parastou-forouhar.de>

http://www.parastou-forouhar.de/english/Works/written-room/schrift_raum/2011-stadt-galerie-saarbruecken.html#previous-photo Erişim: 22.01.2016

<http://nazmiyalantiquerugs.com/>

<http://nazmiyalantiquerugs.com/antique/persian/bakshaish/antique-bakshaish-persian-rug-43968/> Erişim: 21.01.2016

<http://www.yazdirad.com>

<http://www.yazdirad.com/sheikh-lotfollah.html> Erişim: 26.01.2016

<http://artasiapacific.com>

<http://artasiapacific.com/Magazine/69/ReturnToExileSiahArmajani> Erişim: 4.02.2016

<http://www.christies.com>

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/sohrab-sepehri-untitled-5132350-details.aspx>

Erişim: 4.02.2016

<http://www.mahartgallery.com>

<http://www.mahartgallery.com/en/?id=collectiondetail&num=476> Erişim:

9.02.2016

<http://www.tate.org.uk>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/siqueiros-cosmos-and-disaster-l02487> Erişim: 8.02.2016

<http://www.milliyet.com.tr>

<http://www.milliyet.com.tr/dink-cinayeti-icin-sorumluluk-irirafi/gundem/gundemdetay/19.01.2013/1657416/default.htm> Erişim: 8.02.2016