

**TASAVVUFTAKİ SEYR-Ü SÜLÜK İZLEĞİNDE  
EROL AKYAVAŞ'IN SANATSAL SERÜVENİ**

**ÖZNUR KEPÇE**

**PROF. DR. ZEYNEP SAYIN**

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ**

**2012**

**TASAVVUFTAKİ SEYR-Ü SÜLÜK İZLEĞİNDE  
EROL AKYAVAŞ'IN SANATSAL SERÜVENİ**

**ÖZNUR KEPÇE  
Marmara Üniversitesi  
Atatürk Eğitim Fakültesi  
Resim-İş Bölümü, 1997**

**Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne  
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.**

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ**

**2012**

# TASAVVUFTAKİ SEYR-Ü SÜLÛK İZLEĞİNDE EROL AKYAVAŞ'IN SANATSAL SERÜVENİ

## Özet

İslami tasavvuftaki Seyr-ü Sülûk yolculuğu paralelinde Erol Akyavaş'ın plastik serüveninin sorunsallaştırılması, bu tezin amacını oluşturdu. Erol Akyavaş'ın; eserlerinin tasavvufi imgelerini incelemek suretiyle, sanatçının, soyut sanatın türlü formları aracılığıyla Seyr-ü Sülûk yolculuğunun aşamalarını tartıştık. Kanımızca Erol Akyavaş, bu tasavvufi sembolleri eserlerinde, sembollerin içerdiği görünümünden ziyade taşıdıkları anlam için kullanmış ve eserleri aracılığıyla görünenin ardında yatan bir görünmeyeni kendi iç dünyasında anlamaya çalışmıştır. Akyavaş'ın tasavvufi düşünceyi benimsemesi kendi kişisel bakış açısında çalıştığı “tasavvufi resimlerinde” İslami sanat ve onun ifade biçimlerine yer vermesi ve kullandığı formların ne kadar geleneğin içinden gelip Akyavaş'ın plastik kaygısıyla ne kadar örtüştüğünü anlamaya çalıştık. Bu anlayışın ne kadar “Tasavvufi” olup olmadığı, İslami temsil biçimlerine ne kadar yaklaşıp ne kadar uzaklaştığı, bu tezin eksenini oluşturursun istedim.

**Anahtar Kelimeler:** Tasavvuf, Seyr-ü Sülûk, İslam, İslam Estetiği, Soyut Sanat

# EROL AKYAVAS'S ARTISTIC ADVENTURE ON THE PATH OF SPIRITUAL JOURNEY IN ISLAMIC MYSTICISM

## Abstract

Problematizing Erol Akyavaş's plastic adventure in parallel with "Seyr-ü Sülûk" headway in Islamic Mysticism constitutes the aim of this thesis. Through analyzing the mystic images of Erol Akyavaş's oeuvre by means of forms in abstract art, the phases of the artists spiritual journey has been discussed. In our opinion, Erol Akyavaş made use of these mystic symbols in his work not for their appearances but rather for the meanings borne by these symbols and through his work he has been trying to understand the unseen beyond the appearing. If it is suggested, that Islamic art and its forms of expression are crucial in Akyavaş's "mystic" paintings or if the artist employed Islamic forms regarding to his internalization of mystic thought in his personal perspective, we tried to understand to what degree these forms are derived from the tradition and how they are overlapping with the plastic concerns of Akyavaş. Whether this way of thinking is "Islamic" and the degree of convergence with the Islamic forms of expression are aimed to be the axis of this thesis.

**Keywords:** Tasavvuf (Islamic mysticism), Spiritual journey in Islam, Islam, Islamic aesthetic, Abstract art

## **Teşekkür**

FMV Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Anabilim Dalı Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı kapsamında, 2011-2012 Öğretim Yılı döneminde, bitirme tezi olarak hazırladığım *Tasavvuftaki Seyr-ü Sülûk İzleğinde Erol Akyavaş'ın Sanatsal Serüveni* konulu tez çalışmamda değerli fikirleriyle yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Zeynep Sayın'a teşekkürü bir borç bilirim.

Öznur Kepçe

Ekim 2012

## Önsöz

Erol Akyavaş'ın, İslamda Seyr-ü Sülûk paralelinde seyreden plastik serüvenini incelemeye çalışmak ve sorunsallaştırmak bu tezin temel konusunu oluşturmaktadır. Erol Akyavaş'ın eserlerindeki tasavvufi imgeleri çözümleyerek, Akyavaş'ın tasavvufi yolunun görselliğe nasıl yansıdığını ya da yansımadığını tartışmak istiyoruz.

Bu doğrultuda bu tez büyük ölçüde tasavvufi imgelerin bir araştırmasıdır. Eserlerde yer alan tasavvufi imgeler, içlerinde güçlü anlamlar taşıyan sembollerdir ve Akyavaş'ın sanatını anlamak için önemli ipuçları taşır. Sanatçının ortalama elli yıllık sanat yaşamında olgun sanatçı olma çabası gerçekte İnsan-ı Kâmil olmaya çalışması olarak değerlendirilebilir.

Sanatı da bu amaca hizmet etmiş olabilir mi? Akyavaş, eserlerinde kullandığı semboller ile olgun sanatçı ve olgun insan olma yolculuğunda geçirdiği aşamaları ve merhaleleri simgelemeyi mi amaçlıyordu? Sanatçı bunda ne kadar muktedir oldu?

Bu sorular doğrultusunda; tezin birinci bölümünde, “tasavvufta manevi yolculuk, manevi miraç” anlamına gelen Seyr-ü Sülûk kavramını mercek altına alındı. Kavramsal açıdan bu kavramın ne anlama geldiğinin incelenmesinden sonra, Seyr-ü Sülûkun içinde bulunduğu bir ilim olan Tasavvuf İlmini genel hatlarıyla anlamaya çalıştık. Tasavvufun İslami *estetik*\* ile yakın bağlantısını gördükten sonra, hem tasavvufun hem de İslami “estetğin ortak noktalarından olan “iman, ihsan ve ilham” kavramları üzerinde durduk.

İman, ihsan ve ilham bizi hayallere, rüyalara, psikolojiye ve Sürrealizme götürdü; oradan matematiğe ve soyut geometriye geçtik. Hem sufünün hem de sanatçının, Allah'tan gelen ihsan ve ilhama mazhar olduğu gerçeğinden hareketle, ilhamın sanatsal ifadesi olarak soyut sanatı, özellikle de soyut geometriyi mercek altına aldık.

\* Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleşim ile konumlandığı anlamda duyumsanabilir bir nesnede kenindinden aldığı haz olarak kullanılan bir estetik kavramı, İslami sanatlarda geçerli olamayacağı için İslami estetik kavramını italik olarak kullandım.

İlhamın kişide oluşturduğu mânevi haller; soyut, geometrik formlarla çok güzel bir şekilde ifade edilebilmektedir. Soyut ve geometrik formlar; tasavvufi imgeler, diğer bir ifadeyle semboller olarak değerlendirilebilir.

Tasavvufi imgelerin/sembollerin seyr-ü sülûk yolculuğuyla olan ilişkisinden söz ettikten sonra, araştırmamızın can damarını oluşturan ikinci bölüme, Erol Akyavaş'ın resimlerindeki tasavvufi imgelerin, sembollere ve bazı eserlerinin çözümlemesini yapmaya çalıştık. Akyavaş'ın biyografisi ve sanatsal gelişiminden de bu bölümde bahsettik. Ardından sonuç, kaynakça ve özgeçmiş bölümleri eklendi.

Tez süresince bana verdiği destek için Özlem Kalkan Erenus'a ve bu zorlu çalışma süreci boyunca gösterdikleri anlayış için eşim Şerif Kepçe ve kızım Ayça'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Tez sürecinin çok önemli bir bölümünde yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Zeynep Sayın, araştırma sonucunda vardığım sonuçlardan hiçbirine katılmamakla birlikte, araştırmanın bilimsel sürecinde hemfikirdir. Prof. Dr. Sayın, Erol Akyavaş'ın tasavvufi imgeleri eserlerinde bir motif, bir resim dili olarak kullandığını düşünmektedir. Akyavaş'ın tasavvufi imgeleri/sembolleri, tasavvufi kaygılarla kullanmadığını düşünen Prof. Dr. Sayın, Erol Akyavaş'ı bir *“imge avcısı”* olarak nitelemekte; dinin, Akyavaş eserlerinde hâkim konu olduğunu, ancak sanatçının kendisinin, eserlerinin gösterdiği inanç ekseninin derinlikleri içinde olmadığını ifade etmektedir.

İman, İhsan ve İlham sıralamasında sanatçı, inançla ve iyi niyetle bilinmezden gelen ilhamı, İslamın soyut biçimleri aracılığı ile şekillendirerek, kendi dışavurumunu gerçekleştirmiştir. Bu doğrultuda, araştırma sonucunda vardığımız, *“Erol Akyavaş'ın eserlerindeki tasavvufi imgelerin, sanatçının kendi iç dünyasını simgelediği, yansıttığı, kendi iç dünyasıyla paralel olduğu düşüncesi”*, Prof. Dr. Zeynep Sayın'ın gerçekte katılmadığı bir çıkarımdır. Daha da ileri giderek Prof. Dr. Zeynep Sayın, Erol Akyavaş yapıtının İslamiyete uygun olmayan bir imge pornografisinden soluk aldığını söylemektedir. Bu durumda sanatçının imgesel avcılığı nedeniyle kullandığı tasavvufi

imgeler, sanatçının eserlerini şıklaştırma araçları durumuna düşürmekte ve akla daha çok yüzeysel kaygıları getirmektedir.



## İçindekiler

<b>Özet</b>	<b>ii</b>
<b>Abstract</b>	<b>iii</b>
<b>Teşekkür</b>	<b>iv</b>
<b>Önsöz</b>	<b>v</b>
<b>İçindekiler Listesi</b>	<b>vi</b>
<b>Resimler Listesi</b>	<b>ix</b>
<b>Giriş</b>	<b>1</b>
<b>1. Bölüm: Haller Arasında Seyahat; Seyr-ü Sülûk Yolculuğu</b>	
1.1 Tasavvuf Nedir? .....	13
1.2 Tasavvufun Amacı ve İçeriği .....	15
1.3 Seyr-ü Sülûk Nedir? .....	17
1.4 Seyr-ü Sülûk Yolculuğunun İçeriği .....	19
1.5 Tasavvuf ve Sufi .....	24
1.6 Tasavvuf ve Tarikatlar .....	33
1.6.1 Hak ve Bâtıl Tarikatlar .....	34
1.6.2 Hurufilik ve Harflerin İlmi .....	35
1.6.3 Arap Dili ve İslam Sanatındaki Yeri .....	39
1.7 Tasavvuf ve İslam Sanatı .....	43
1.7.1 Tasavvuf ve İslam Estetiği .....	45
1.7.2 Yazı (Hat) Sanatı .....	52
1.7.3 Arabesk .....	54

1.7.4 Girişik Bezmeden Soyut Geometriye .....	57
1.7.5 Manevi Hallerin, Makamların ve Hazretlerin Tezahürü Olarak Arabesk, Soyut Geometrik Figürler ve Hat Sanatı .....	59
1.7.6 Sayılar Bilimi ve Geometri .....	64
<b>2. Bölüm: Sanatsal Ortamda Seyr-ü Sülûk, İlhamın Sanatsal Dışavurumu Erol Akyavaş Resminde Tasavvufi İmge Çözümlenmeleri</b>	
2.1 Erol Akyavaş'ın Sanatsal Biyografisi .....	66
2.2 Erol Akyavaş'ın Plastik Güzergahı .....	67
2.3 Erol Akyavaş Resmindeki Tasavvufi İmgeler .....	71
2.3.1 Sarmal .....	73
2.3.2 Ölüme ve Seyr-i Sülûk'e Açılan Kapı .....	81
2.3.3 Oda .....	85
2.3.4 Mezar .....	107
2.3.5 Parmaklık ve Duvar .....	111
2.3.6 Allah'a vasıl olma, rahatlık, ferahlık, Seyr-ü Sülûğün son aşaması .....	115
2.3.7 Harf .....	117
2.4 Erol Akyavaş'ın Mânevi Serüveninin Plastik Serüveniyle Tekabüliyeti ...	143
<b>3 Sonuç .....</b>	<b>153</b>
<b>4 Kaynakça .....</b>	<b>158</b>
<b>5 Özgeçmiş .....</b>	<b>161</b>

## Resim Listesi

- Resim 1** E. Akyavaş, İnsan-ı Kâmil resmi, İstanbul Belediye Müzesi, M. Aksel, Türklerde Dini Resimler, s93 .....2
- Resim 2** E. Akyavaş, İnsan-ı Kâmil 1989, Tuval üstüne karışık teknik, 152 x 127 cm, Murat Dural Koleksiyonu .....2
- Resim 3** Eric Broug, İslami tezyinat, tekrarlanan geometrik düzende tasarım örneği ..7 ( Broug 2011: CD Rom)
- Resim 4** Agra Kalesi'nden bir detay (Hindistan), Mermer ve taş kakma, sekiz köşeli yıldız tezyinat modeli ( Broug 2011: CD Rom) ..... 8
- Resim 5** Henri Matisse, Nice'te Ev, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 132.1 x 88.9 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Illinois ([http://www.picassoandmatisse.com/paintings/matisse/big/matisse\\_Interior\\_at\\_Nice\\_1921\\_.jpg](http://www.picassoandmatisse.com/paintings/matisse/big/matisse_Interior_at_Nice_1921_.jpg))..... 10
- Resim 6** Seyr-ü Sülûk Yolculuğunun Safhalarını gösteren tablo, (Bahtiyar, *SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*, s.110) ..... 21
- Resim 7** Erol Akyavaş, Sesler, 1991, Tuval üzerine akrilik, 152 x 127 cm. ....41
- Resim 8** Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1988, El yapımı hint kağıdı üzerine akrilik,.49
- Resim 9** Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1988, El yapımı hint kağıdı üzerine akrilik, 92x70 cm, Vitali Hakko Koleksiyonu .....50
- Resim 10** Hat sanatının mimari tezyinat ögesi olarak kullanımına örnek, (Bahtiyar 2006: 115)..... 53
- Resim 11** Erol Akyavaş, Sarı Lâm Elif, 1990, Tuval üzerine akrilik, 152 x 127 cm, Erhan Göksel Koleksiyonu. .... 58
- Resim 12** Manevi hallerin bir tezahürü olarak arabesk örneği (Bahtiyar, *SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*, s.111) ..... 60

<b>Resim 13</b> Manevi hallerin bir tezahürü olarak arabesk örneği (Bahtiyar, <i>SUFİ; Tasavvufi Arayışın Dışavurumu</i> , s.112 .....	61
<b>Resim 14</b> Manevi makamların bir tezahürü olarak geometrik bezeme örneği, Bahtiyar, <i>SUFİ; Tasavvufi Arayışın Dışavurumu</i> , s.116.....	63
<b>Resim 15</b> Erol Akyavaş, "Padişahların Zaferi", 1959, Tuval üzerine karışık teknik,122x214 cm, MoMA, New York.....	68
<b>Resim 16</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1975 Tuval üzerine karışık teknik, 61x45 cm, Özel Koleksiyon.....	74
<b>Resim 17</b> Erol Akyavaş "Aklın Hapsi" 1974, tuval üzerine akrilik,74 x 54 cm, Özel Koleksiyon .....	75
<b>Resim 18</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1975, tuval üzerine karışık teknik.....	76
<b>Resim 19</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz"1982, tuval üzerine akrilik, 180x140 cm Özel Kol..	78
<b>Resim 20</b> Erol Akyavaş, "Kimya-i Saadet" 1983, kağıt üzerine akrilik, 66x65 cm.....	79
<b>Resim 21</b> Erol Akyavaş, "Kimya-i Saadet" 1983, kağıt üzerine akrilik, 92x70 cm .....	80
<b>Resim 22</b> Erol Akyavaş, "Kimya-i Saadet" 1984, kağıt üzerine akrilik, 92x70 cm.....	81
<b>Resim 23</b> Erol Akyavaş, "Kapı" 1952, tuval üzerine yağlıboya, 60x35 cm .....	82
<b>Resim 24</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1978, tuval üzerine akrilik, 220x146 cm, Ankara DRHM .....	84
<b>Resim 25</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1979 tuval üzerine karışık tek., 100x82 cm, Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu.....	87
<b>Resim 26</b> Erol Akyavaş, "Enteryör" 1978 tuval üzerine karışık tek., 50x40 cm, .....	90
<b>Resim 27</b> Erol Akyavaş, "Enteryör" 1979 tuval üzerine karışık tek., 51x40,5 cm,.....	93
<b>Resim 28</b> Erol Akyavaş, "Piramid Manzaraları" 1979 duralit üzerine karışık tek., 60x50 cm,.....	95
<b>Resim 29</b> Erol Akyavaş, "Odalar I" 1966 duralit üzerine karışık tek., 60x50 cm,.....	98
<b>Resim 30</b> Erol Akyavaş, "Odalar II" 1966 duralit üzerine karışık tek., 50x60 cm,.....	99
<b>Resim 31</b> Erol Akyavaş, "Odalar III" 1966 duralit üzerine karışık tek., 50x60 cm,....	100

<b>Resim 32</b> Erol Akyavaş, "Odalar IV" 1966 duralit üzerine karışık tek., 40x30 cm,...	101
<b>Resim 33</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1964 tuval üzerine karışık tek., 63x60 cm, Özel Koleksiyon .....	103
<b>Resim 34</b> Erol Akyavaş, "Anılar" 1966 tuval üzerine karışık tek., 91x66 cm, Özel Koleksiyon.....	104
<b>Resim 35</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1957 duralit üzerine yağlıboya, 63x60 cm, .....	107
<b>Resim 36</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1959 tuval üzerine yağlıboya .....	108
<b>Resim 37</b> Erol Akyavaş, "Köln Katedrali Çeşitlemeleri 9" 1981 fotoğraf üzerine karışık teknik, 35.5x28 cm, Özel Koleksiyon .....	109
<b>Resim 38</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1966 kağıt üzerine karışık tek, 42x62.5 Özel Koleksiyon .....	112
<b>Resim 39</b> Erol Akyavaş, "Kuşatma" 1982 tuval üzerine karışık tek, 266x366 Özel Koleksiyon.....	113
<b>Resim 40</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1975 tuval üzerine karışık tek, .....	114
<b>Resim 41</b> Erol Akyavaş, "Piramid Manzaraları" 1979 kağıt üzerine akrilik, 28x36cm Balthazar Korab Koleksiyonu .....	115
<b>Resim 42</b> Erol Akyavaş, "Labirent Projesi" 1985 .....	117
<b>Resim 43</b> Erol Akyavaş, "Ferman" 1986 kağıt üzerine karışık tek, 154x71cm Nezih Barut Koleksiyonu .....	123
<b>Resim 44</b> Erol Akyavaş, "Ferman" 1979 kağıt üzerine karışık tek, 155.5x50cm Şen Yalman Koleksiyonu .....	123
<b>Resim 45</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1987 tuval üzerine akrilik, 300x350 cm, Balthazar Korab Koleksiyonu .....	124
<b>Resim 46</b> Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur" 1986 tuval üzerine akrilik, 35x27.5 cm, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu .....	125
<b>Resim 47</b> Erol Akyavaş, "Kutsal/Gizli Şeylerin İzleri" 1986 tuval üzerine akrilik, 150x50 cm, Cemal Şener Koleksiyonu .....	126
<b>Resim 48</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1986, tuval üzerine karışık tek, 150x32cm Sibel-Fevzi Bozer Koleksiyonu .....	127

<b>Resim 49</b> Erol Akyavaş, "Dört Kitabın Manası Bellidir Bir Elifte" 1986 kağıt üzerine akrilik, 150x50 cm, .....	128
<b>Resim 50</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1986, tuval üzerine karışık tek, 150x50cm Özel Koleksiyonu .....	129
<b>Resim 51</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1987, tuval üzerine akrilik, 208x150 cm İstanbul Modern Koleksiyonu .....	130
<b>Resim 52</b> Erol Akyavaş, "Miraçname" 1987, litografi, 65x55 cm .....	131
<b>Resim 53</b> Erol Akyavaş, "Miraçname" 1987, litografi, 65x55 cm .....	132
<b>Resim 54</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1988, tuval üzerine karışık tek,, 142x116 cm .....	133
<b>Resim 55</b> Erol Akyavaş, "Kabe" 1989, tuval üzerine akrilik, 60x50 cm, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu .....	134
<b>Resim 56</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1989, tuval üzerine akrilik, 125x100 cm, Oğuz Özerden Koleksiyonu.....	135
<b>Resim 57</b> Erol Akyavaş, "Fihi Mah Fih" 1989, metal kaide üzerine altın pleksiglas, 100x100 cm, Finansbank Koleksiyonu,.....	136
<b>Resim 58</b> Erol Akyavaş, "Labirent Projesi" 1985, .....	137
<b>Resim 59</b> Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur-Hallacın Tutkusu IX" 1988, kağıt üzerine akrilik, 92x70 cm, Özel Koleksiyon .....	138
<b>Resim 60</b> Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur" 1988, kağıt üzerine akrilik, 92x70 cm..	139
<b>Resim 61</b> Erol Akyavaş, "Kayıp Derviş" 1989, tuval üzerine akrilik, 127x152 cm, Özel Koleksiyon .....	140
<b>Resim 62</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1989-90, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm,.....	141
<b>Resim 63</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1990, tuval üzerine akrilik, 84x64 cm.....	142
<b>Resim 64</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1990, tuval üzerine akrilik, 84x64 cm .....	144
<b>Resim 65</b> Erol Akyavaş, "Sarı Ferman" 1990, tuval üzerine karışık tek, 168x150 cm.....	145
<b>Resim 66</b> Erol Akyavaş, "Sarı Ferman" 1990, tuval üzerine karışık tek, 168x150 cm .....	146

<b>Resim 67</b> Erol Akyavaş, "Sarı Ferman" 1990, tuval üzerine karışık tek, 168x150 cm .....	147
<b>Resim 68</b> Erol Akyavaş, "Ferman IX" 1990, tuval üzerine karışık tek, 168x50 cm .....	148
<b>Resim 69</b> Erol Akyavaş, "Fermanlar III" 1990, tuval üzerine karışık tek, 168x50 cm .....	148
<b>Resim 70</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1991, tuval üzerine karışık tek, 131x53.5 cm, Nebil Ergun Koleksiyonu .....	149
<b>Resim 71</b> Erol Akyavaş, "Hazreti Ali" 1990, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm .....	150
<b>Resim 72</b> Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1991, tuval üzerine karışık tek., 152x127 cm, Özel Koleksiyon .....	151

# 1 GİRİŞ

Tasavvuf; Allah'ı, derunda, yani insanın kendi iç dünyasında bulma eğitimidir. Kuran-ı Kerim'e göre insan, yaratılışı gereği "yeryüzünde fesat çıkarandır." (Bakara Suresi) Allah ise müfsitleri ve fesadı sevmez. O'nun seveceği bir hale ulaşmak için insanın çok çabalaması, nefsinin terbiye edilmesi gerekir. Bu terbiyeye "tasavvuf" adı verilir.<sup>1</sup> Allah bize şahdamarımızdan daha yakın olduğuna (Kaf Suresi) göre, aslında O'na giden yol çok kısadır. Bu kısa yol, insanların görebilmesi için uzatılmıştır. Allah, bu doğru yol üzerindedir (Hud Suresi). Bu nedenle insan, günde beş kere, kırk rek'at namazın her rek'atında okuduğu Fatiha Suresi'nde doğru yola iletilmesi için Allah'ına yalvarır.<sup>2</sup>

İnsan Allah'ı kendi iç dünyasında ararken, yaratıcısı olan Allah'ın kendisine şah damarı kadar yakın olduğunun bilincindedir. Ancak Allah'a ulaşma çabası aynı zamanda nefsin terbiye çabasıdır. O'na o kadar yakın olmak bir o kadar da uzak olmaktır. Allah'a ulaşma çabası sürecinde Fatiha suresi de, yol gösterici olarak kabul edilen bir işarettir.

İnsan bu çabasıyla, tasavvuf disiplini içine girmekte ve bu disiplin içindeki sonsuz bir sefer olarak betimleyen için yürüyüşünü anlatmak için "Seyr-i Sülûk" tanımı kullanılmaktadır. Kelime anlamı olarak Seyir; yürümek, bir yolda ilerlemek, belirli bir rotayı takip ederek yolculuk etmek anlamlarını taşır. Sülûk ise; bir yola girmek, belirli bir yol tutmak anlamındadır. Seyr-i Sülûk, mutasavvıfın Allah'a ulaşmasıyla sonuçlanan manevi yolculuğu belirten bir terimdir.<sup>3</sup>

Seyr-i Süluk, Akyavaş'ın eserlerinde vurgulamaya çalıştığı sonsuza giden bir sefere yola çıkışıdır. Buradaki önemli vurgu, insanın Allah'a ulaşma çabasıdır. Gerçekte

---

<sup>1</sup> Hülya Küçük, "Tasavvufa Giriş", Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.20

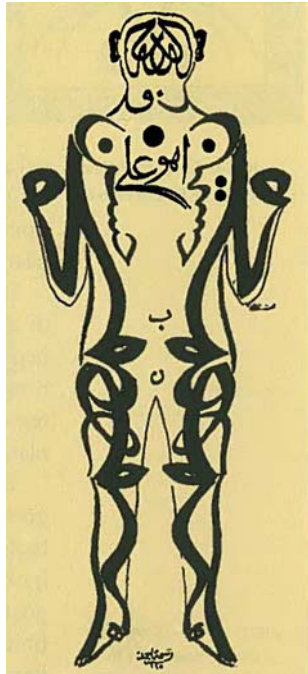
<sup>2</sup> A.g.e., s20

<sup>3</sup> Hamdi Tekeli, "Tasavvuf Kültürüne Giriş", Uludağ Yayınları, Ankara 2011, s.153-154



insan hiçbir zaman kendisini yaratanın aynısı yani Allah olmak istemektedir. Ancak Allah'a ve O'nun kudretine olan hayranlık insanı bu yolculuğa sevk etmektedir.

Ressam Erol Akyavaş'ın (1932–1999) eserlerindeki odalar, duvarlar, yazılar; böylesi bir manevi yolculuğun aşamalarını sanatçıya özgü bir biçimde gösteren simgeler olarak incelenebilir mi? Bu simgelerin Erol Akyavaş'ın plastik serüveni içinde, Allah'a yakınlaşma yolunun evreleri olarak inandırıcılıkları hangi noktada olabilir? Bedevi çadırları, tuğlalar; tuğralar, surlar, kuşlar... Bu simgelerin seyr-i sülûkla ilgisi nedir? Kûfi yazılar, kaligrafler, zikzaklar, sarmallar, helezonik yapılı parmak izleri, eller; bunların hepsi ışığa ulaşmak için kat edilmesi gereken meşakkatli terbiye yolunun aşamalarını simgelemekte olabilir mi? İnsan-ı kâmil (olgun insan) olmak; bir tür içsel yolculuğu ve tekâmülü gerektiriyorsa; Erol Akyavaş'ın plastik serüveni, bu tekâmüle denk düşen bir serüven midir? (Resim 1) İnsan-ı Kâmil imgesini kullanmak, insan-ı kâmil olmak anlamına mı gelir? (Resim 2) İnsan-ı Kâmil imgesini kullanması sanatçının bu yolculukta varmak istediği sonuç için gösterdiği bir işaret olarak değerlendirilebilir.



**Resim 1** Erol Akyavaş, İnsan-ı Kâmil resmi, İstanbul Belediye Müzesi, M. Aksel, Türklerde Dini Resimler, s.93



**Resim 2** Erol Akyavaş, İnsan-ı Kâmil 1989, Tuval üstüne karışık teknik, 152 x 127 cm, Murat Dural Koleksiyonu

Bir sanatçıya, görünenden görünmeyene, dıştan içe yönelen yolculukta bahşedilen **ilham**, sufinin beş duyunun ötesine ulaşarak, içsel duyumlara varmasına (Küçük, 2011: 58) benzetilir. Yaratıcının, kulunun kalbine duyurduğu, bahşettiği manevi sır olan ilham, bu tezin araştırma sürecinde üzerinde önemle durulan bir kavramdır. İlham Seyr-ü Süluk yoluna başlangıç noktasıdır. Bir eser üzerinde ilham, bir imgeye dönüşerek, eserin bitiminde sanatçının kendi iç dünyasının dışavurumu gerçekleşmektedir. Her eser bu yolculuğun bir mola noktası gibidir. Yaratıcının eseri olan sonsuz evren içinde sanatçı, bu arayışta gelişen ilham ile keşfettiği ve onu etkileyen ve mutlak sanat istemiyle imgeleştirdiği iç dünyasını yansıtmaktadır. Allah'ın da istediği, insanın içine ya da kalbine koyduğu ışığı şekillendirmesidir.

Hem sanatçı hem de tasavvuf ehli için önemli olan bir başka kavram da **kalp** kavramıdır. Nedeni; kalbin, bilindiği kadarıyla, manevi ilhamların duyulduğu, manevi sırların hissedildiği yer olmasıdır. Tasavvuf inancında kalp, akıl gibi, bilginin bilindiği, görüldüğü, gözleendiği yerdir ve bu özelliğiyle önemli bir bilgi-alıcı organ, reseptördür.

Tasavvufi hayatta, kalbin manevi ilhamlara, duyumlara açık olabilmesi için ibadetlerle saflaştırılması gerekir. Sözü edilen saflaştırma süreci; incelemeye çalıştığımız seyr-ü sülûk yolculuğunun ve bu yolculuk sonunda ulaşılan İnsan-ı Kâmil olma mertebesinin önemli bir parçasıdır. Allah'ın yaratıcı kudretini ve evrenin sonsuz imkânlarının araştırıldığı bu süreçte sanatçı keşfettikçe saflaşmaktadır. Kişi, ilhamlar sonucu ruhunda beliren çeşitli halleri deneyimler ki, **hâl** kavramı da araştırmamızda önem taşıyan bir diğer konudur. Burada kastedilen, kişinin hem tasavvufi hem de sanatsal boyutta yaşadığı; **iman, ihsan, ilham ve hâl** birlikteliğidir. Çünkü ilham, Allah'ın kuluna bir ihsanıdır; başka bir ifadeyle kuluna bahşettiği, lutfettiği, kulunun bilmesine izin verdiği, gizli bir bilgidir.

Allah'ın, velî kullarına, bilgiyi gönderme vasıtalarından biri olan ilhamın yanı sıra, keşf, vâridât ve ledün ilmi gibi bilgi vasıtalarıyla da çeşitli bilgiler ihsan ettiği bilinir.

Kişi bildikçe saflaşmakta ve ona ulaşmada bir tekâmül süreci atlamaktadır. Keşif Allah'ın iman, ihsan, ilham ve en sonunda da hal birlikteliğinin sonucudur.

Allah'a yönelmek, ibadet etmek gibi ruhun hoşuna giden dini pratikleri uygulamak suretiyle, nefsin verdiği vesveseleri ilahi bilgi nurlarına çevirmek mümkündür.<sup>4</sup> Allah'tan gelen ilahi bilgi nurlarını anlamada **rüyalar** da çok önemli bir yer tutar. Rüya kavramının **hayallerle**, **sembollerle** ve **sürrealizmle** de yakından ilişkisi vardır. Hayal ve sembol, çoğu zaman bir şeyin farklı bir görünümdeki tezahürleri, izdüşümleridir. Bu kavramlar insanı, görünenin ötesindeki görünmeyene duyulan merak duygusu ile beraber sanatçıda sanat istemi yaratarak kendi iç dünyasına yöneltir.

Rollo May'e göre, Varoluşçu psikoterapi, ontolojik bir açlıktan doğmuştur.

*“Varoluşçu psikoterapi, insan üzerinde çalışırken, onu parçalara bölmeyen ve insanlığını bozmayan bir bilimin olanaklılığı varsayımına dayanmaktadır. Teknik kullanmaktan hoşlanmayan varoluşçu psikoterapistler “hastadan hastaya ve tedainin her safhasında değişebilecek” bir tavır izlerler. Rollo May'e göre varoluşçu analizin temsilcileri, Batı kültüründe insanı anlamaya en büyük engellerden biri olarak “teknik” üzerine getirilen aşırı vurguyu görüyorlar. Bu aşırı-vurgu insanı hesap edilebilecek, yönetilecek, “analiz edilebilecek” bir nesne olarak görme ile yan yana gidiyor. Batılı düşünce anlamının teknikten sonra geldiğini düşünür; buna göre doğru teknik bulunursa hastanın gizi çözülecektir. Varoluşçu yaklaşım bu eğilimin tam tersini tutar: teknik anlamadan sonra gelir. Tekniğin işe yararlılığı ancak anlamının kalitesinin yüksekliğiyle söz konusudur. Olgular tek tek alındığında varoluşçu bir terapist belli bir rüyanın, bir mizaç patlamasının yorumunda, klasik bir psikoterapistin söyleyeceklerinden farklı bir şey söyleyebilir. Önemli fark varoluşçu terapinin söyleminin apayrı olmasıdır: varoluşçu terapi bu rüyanın bu hastanın kendi dünyasındaki varoluşuna ne şekilde ışık tuttuğuna, o anda nerede bulunduğu, neye doğru hareket ettiğine, rüyanın içinde belli bir karara doğru nasıl bir gizil yönelme olduğuna yoğunlaşacaktır.”<sup>5</sup>*

<sup>4</sup> Hülya Küçük, “Tasavvufa Giriş”, Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.61

<sup>5</sup> Rollo May, Yaratma Cesareti, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s12

Tasavvuf ilminde görünen zahiri, görünmeyen ise bâtınidir. Estetik kavramının İslamî bir boyutta geçersizleşeceğini tartışmak, ne yazık ki bu tezin tartışma alanı dışında kalmaktadır. Konuya dönmek gerekirse, Tasavvuf ve estetik; bir anlamda görünmeyi, bâtını olanı, gizli olanı anlama, hissetme yolculuğu olarak da tanımlanabilir. Bu bağlamda; “görünen” ve “görünmeyen”, “dış” ve “iç” gibi iki karşıt durumu belirten “zâhir” ve “bâtın” terimlerinin tasavvufta belki de en çok başvurulan terimler olmaları son derece anlamlıdır. “Zâhir” ve “Bâtın” Allah’ın güzel isimlerindedir. Allah, Bâtın ismiyle görünen evrenin her zerresinde saklıdır; Zâhir ismiyle, hikmeti, kudreti ve sıfatıyla görünür. Kur’an ve hadislerin de zâhir ve bâtın anlamları vardır.<sup>6</sup>

Görünen ve görünmeyen olgusunun sorunsallaşması; plastik, sanatsal düzlemde bakıldığında, bir dışavurum olarak kendini belki de en etkin biçimiyle **soyut resim**de gösterir. Soyut resmin serüveni, somuttan soyuta, görünenden görünmeyene dair bir yolculuktur. Diğer yandan hayaller, semboller ve imgeler soyut resmin -özellikle sürrealizmde- çok önemli unsurlarıdır.

Bu bağlamda Erol Akyavaş’ın plastik dünyasındaki soyut ya da hayalî “**tasavvufi imgeler**” ve bu imgelerin inandırıcı bir plastik bütünlük içinde kullanılıp kullanılmadıkları, tezimizin can alıcı noktasını oluşturmaktadır. Bu imgelerin ardındaki anlamlar tez içinde büyük ölçüde araştırılmış, anlaşılmaya çalışılmıştır.

Erol Akyavaş, yaşamı boyunca, sanatı aracılığıyla görünenden görünmeyene, açıklıktan gizli olana doğru bir yolculuk yapmıştır. Sanatçının, içine doğan ilhamları yansıtmak noktasında belki de en önemli araçlardan biri olarak beliren soyut resim aracılığıyla görünmeyene yöneldiği söylenebilir.

Worringer soyutlama içtepisini, “*zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak rastlantısallığından, genel organik varlığın görünüşteki*

---

<sup>6</sup> Hülya Küçük, “*Tasavvufa Giriş*”, Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.58

*keyfilikten kurtulma*” içtepisi olarak tanımlar.<sup>7</sup> Soyut biçimlere yaklaşan nesnelere, görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur noktası olarak karşımıza çıkar.<sup>8</sup> **Soyutlama** ile **matematik** arasındaki yoğun ilişkiyi ise Worringer, zorunluluğun egemenliği aracılığıyla ulaşılan bir mutluluk olanağıyla açıklar. “*Yalın çizgi ve onun salt geometrik kanunluluk halinde gelişmesi, görünüşlerin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan*” insanı, keyfilik müphemliğinden kurtararak, salt soyutlamanın zorunlu egemenliğinde yeniden huzura kavuşturur.<sup>9</sup> Yirminci yüzyılın ilk yarısında belirmeye başlayan soyut resim içinde en önemli bileşenlerden birini **soyut geometri**’nin oluşturması da bu nedenledir.

Aynı şekilde, İslam estetiğinde de soyutlama büyük önem taşır. Soyut geometri, Tasavvuf düşüncesinin sanatsal dışavurumunda sıklıkla rastlanan bir üslûp olmuştur. Bütün tezyinat düzeni, geometri üzerine kuruludur. İslam tasavvufu, diğer bir ismiyle Sufizm, Evrensel Geometri kavramını çok önemli bulmakta; sayılar, başka bir ifadeyle matematik, İslam tasavvufunda evrensel kanunların temelini oluşturmaktadır.<sup>10</sup> İslami geometrik modelleri inceleyen Eric Broug, tekrarlanan geometrik formlarla oluşturulan bütünsel tezyinat düzeninin kendine özgü yapısını şöyle özetlemektedir:

*“İslam sanatı ve mimarisinde geometrik modellerin büyük bölümü tek bir motifin yinelenen bileşenlerinin kusursuz bir silsile içinde tekrarına dayalıdır. (Resim 3) Zanaatkârlar tüm bir duvarı kaplayacak detaylı bir model tasarlamak yerine; yüzeyi kare, altıgen gibi birimlerden oluşan bir sistemle bölümlendirir, tek ve özgün bir motifi tüm birimler içinde tekrar ederler. Tekrarlanan bu birimler daha büyük bir geometrik planın parçalarını oluşturmaktadır (Resim 4).”<sup>11</sup>*

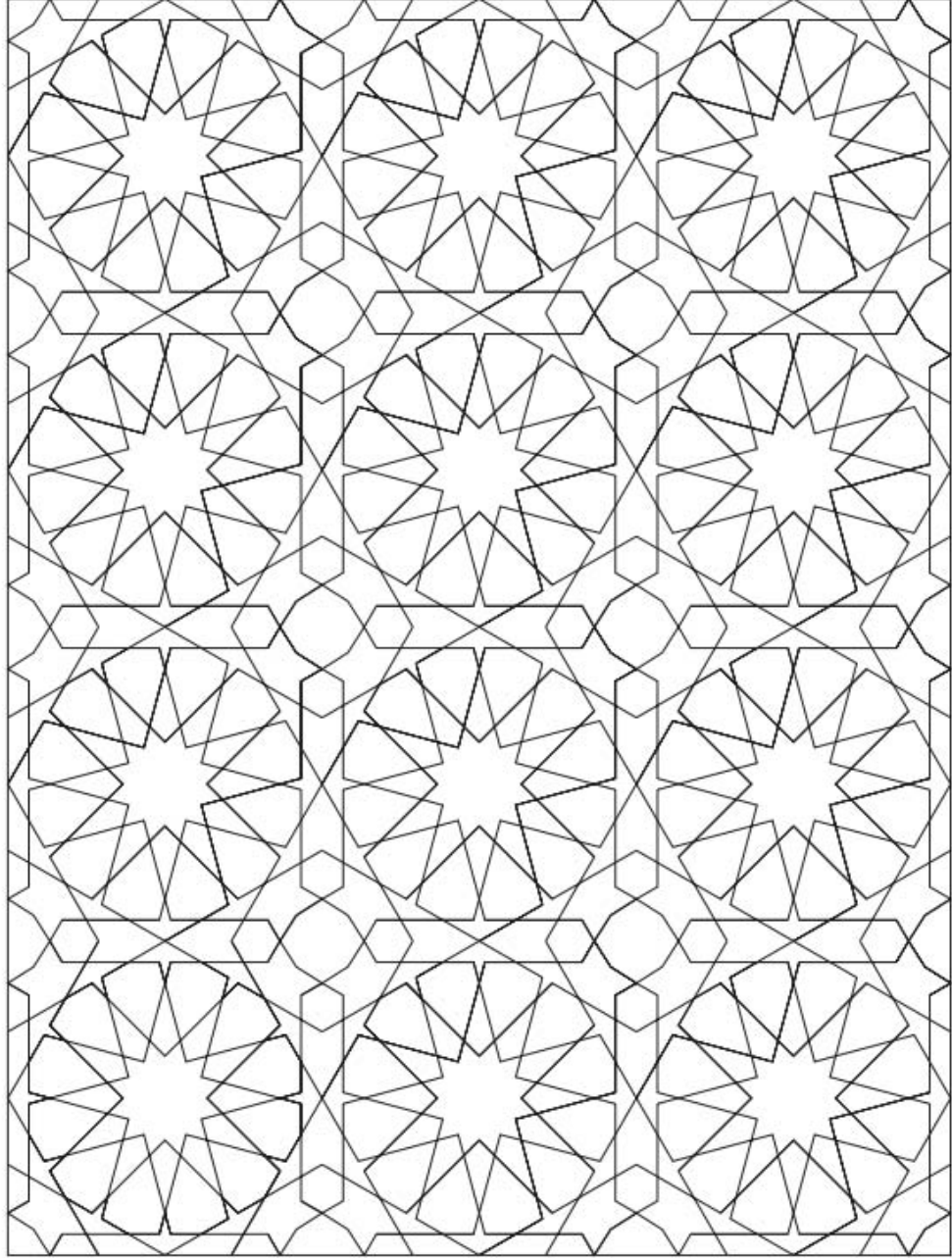
<sup>7</sup> Wilhelm Worringer, “Soyutlama ve Özdeşleşim”, Çev:İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s31

<sup>8</sup> A.g.e., s24

<sup>9</sup> A.g.e., s28

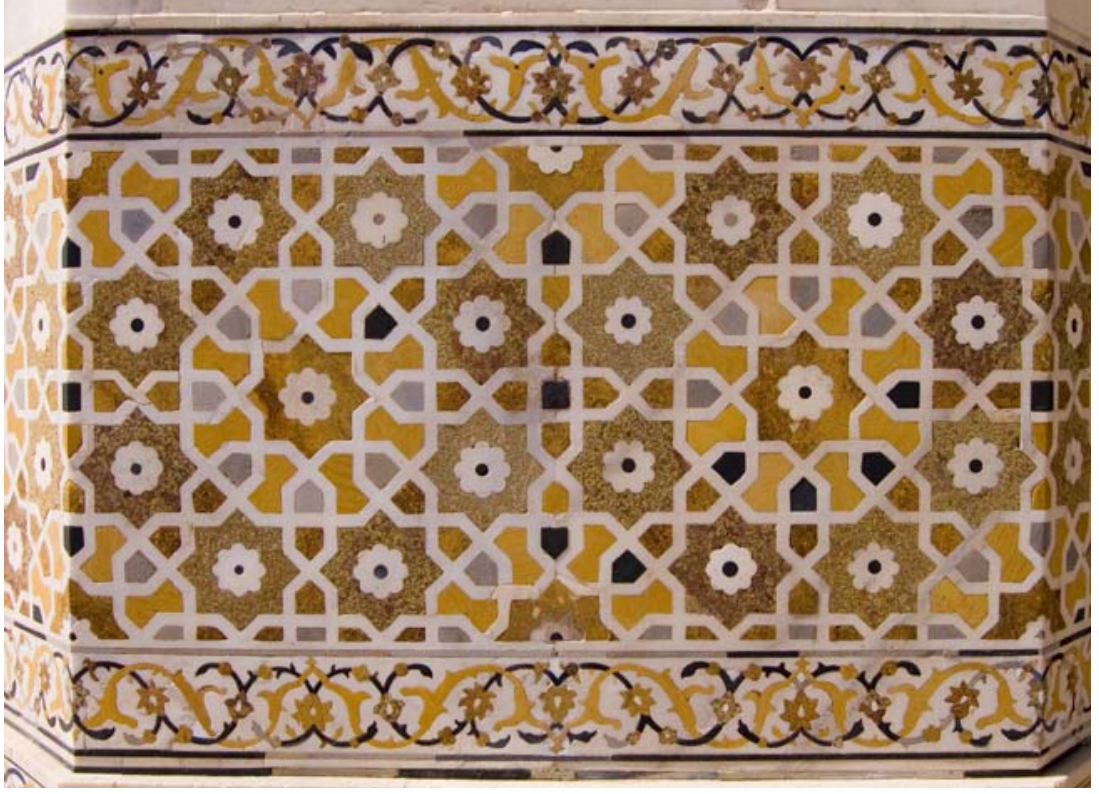
<sup>10</sup> Aygül Aykut, “The Traces of Islamic Mysticism (Sufism) in Contemporary Turkish Art. Volume 4”, The International Journal of the Arts in Society, 2009

<sup>11</sup> Eric Broug, “Islamic Geometric Patterns”, Thames & Hudson Ltd., China, 2011, s7-8



© ERIC BROUG 2006

**Resim 1** Eric Broug, İslami tezvinatta, tekrarlanan geometrik düzende tasarım örneği  
( Broug 2011: CD Rom)



**Resim 2** Agra Kalesi'nden bir detay (Hindistan), Mermer ve taş kakma, sekiz köşeli yıldız tezyinat modeli ( Broug 2011: CD Rom)

Matematiksel kurallarla çalışan Soyut Geometri'ye, ortaçağdaki Arap bilginleri de bilimsel çalışmalarında ve buluşlarında büyük önem vermişlerdir. Evrenin matematiksel harmonisi, bu doğrultuda, İslam sanatlarında da belli başlı bileşenlerden biri olmuştur ve böyle olmaya devam etmektedir. Çünkü İslami Sanat, güzel olan ve güzel seven Allah'ın yaratısını tekrar etmektedir.

İslam sanatlarının estetik açıdan çok önemli bir diğer meselesi de, tasavvuf ehli kişinin ya da sanatçının Allah'a ulaşma yolculuğunda (seyr-ü sülûk) yaşamış/yaşamakta olduğu halleri “soyut bir biçim” olarak yansıtabilmesidir. Hal; yaşanan, hissedilen, deneyimlenen bir durumdur. Kalbe doğan çeşitli ilhamlar kişide belirli bir hal, belirli bir bilinç durumu doğurur. Bu nedenle hallerin, sanatta sembollerle, soyut sanata dair formlarla belirtilmesi; güzel olan ve güzel seven Allah'a öykünmenin gereğidir. İslam estetiği denen şey ile soyut sanat bu nedenle

oldukça ilişkilidir. Görünenden görünmeyene doğru yolculuk, sanatta, belki de en güzel soyut resim aracılığıyla anlaşılır. Bu noktada, soyut sembollerin bilgisini de bilmek, sembollerin ne anlama geldiklerini fark etmek önem kazanmaktadır.

İslam Estetiği denen anlayış -ki estetik, İslami temsil biçimlerine uygun bir kavram değildir- tasavvuf, soyut geometri ve matematik; Erol Akyavaş resminin dikkate değer öğelerindedir. Harfler, bir başka deyişle Huruf İlmi de, Akyavaş'ın eserlerinde sıklıkla yer alır. İslami motifler Erol Akyavaş'ın tuvallerinde özellikle seksenli yıllardan sonra daha ağırlıklıdır. Semboller, Erol Akyavaş'ın resim çalışmaya başladığı ellili yıllardan itibaren bütün sanat yaşamında önemli olmuştur. Kendisine bir bakıma “sembol ressamı” da denebilir.

Batı dünyası ise İslami görsel biçimlerle olan tanışıklığını 20. yüzyılın başlarında arttırmıştır. Resim sanatı, modern resmin doğduğu Batı toplumunda, 19. yüzyıla kadar egemen olan akademizm ve izlenimciliğin ikileminden, teknolojinin gelişimi, fotoğraf makinesi ve sinemanın bulunmasıyla, bir yandan “yeni akımlar” olarak tanımlanabilecek bir çıkış ararken, diğer yandan da farklı kültürlerin ekinsel değerlerine yönelmiştir. Bu eğilimle İslam ve Uzakdoğu geleneksel ve yerel sanat motifleri de Batı sanatının dağarcığına girmiş ve böylelikle **çizginin, canlı renklerin, non-figüratif oluşumların** egemen olduğu Doğu kültürü, Batı resim sanatı anlayışına bir anlamda esin kaynağı olmuştur.<sup>12</sup> Doğu kültürünün Batı resmi üzerindeki etkilerini dönemin çeşitli sanatçılarına ait yapıtlarda izlemek mümkündür.

Henri Matisse'nin (1869 – 1954) 1920 tarihli *Nice'te Ev* (Resim 5) adlı yağlıboya tablosu, renk ve çizgiye kazandırılan dekoratif nitelikler ve İran minyatürlerinde izlenen düz mekân anlayışı ile birlikte ele alınan geleneksel perspektif yaklaşımıyla, sanatçının büyük ölçüde Arabesk'e<sup>13</sup> yaklaştığı bir döneme işaret eder ve söz konusu etkiyi örnekleyen özellikler taşır.<sup>14</sup> 20. yüzyıl başında, Avrupa'ya eğitim amacıyla

---

<sup>12</sup> Ali Osman Alakuş, “*Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş*”, Yüksek Lisans Tezi 1997, Erzurum Atatürk Üniversitesi, s.iii

<sup>13</sup> Arabesk: Hemen tüm İslam ülkelerinde görülen, birbirleriyle kesişen geometrik ve çizgisel öğelerden oluşan bir bezeme türü.

<sup>14</sup> Tükel, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2: s.1183



giderek Batı'daki bu eğilimden büyük ölçüde etkilenenler arasında Türk asıllı sanatçılar ve onların arasında Erol Akyavaş da bulunmaktadır.



**Resim 3** Henri Matisse, Nice'te Ev, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 132.1 x 88.9 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Illinois (<http://www.picassoandmatisse.com/paintings/matisse/>)

Erol Akyavaş, İslam estetiğiyle aslında çocukluk yıllarında tanışmıştır. Entelektüel bir aile ortamında yetişen Akyavaş'ın aile bireyleri, aynı zamanda dini değerlere de bağlıdır. Dedesi Merdivenköy Tekkesi şeyhi olan Akyavaş'ın, aile üyeleri arasında tasavvuf üzerine yazdığı kitaplarla tanınan Abdülbaki Gölpınarlı (1900 – 1982) da

bulunmaktadır.<sup>15</sup> Böylesi bir ortamda yetişmiş olan Erol Akyavaş'ın, çocukluğundan itibaren dini düşüncenin derinlikleriyle yapılandırılmış olduğu ve seyr-ü sülûkuna belki de henüz kendinin bile farkında olmadığı dönemlerde başlamış olduğu söylenebilir.

Araştırmamızın içeriği de tam bu noktada önem kazanmakta ve araştırma konularımızı genelleyen sorular da Erol Akyavaş'ın çocukluk yıllarına değin uzanmaktadır. Gerçekten de Erol Akyavaş kendi seyr-ü sülûkuna henüz çocukluk yıllarında mı başlamıştır? Daha doğrusu çocukluğundan itibaren içinde bulunduğu dinî ortam, eserlerinde özellikle seksenlerden sonra yansırken, sanatçı bunda samimi miydi? Başka bir ifadeyle, Akyavaş, eserlerindeki imgeleri kullanırken bunları kendi iç dünyasını yansıtmak için mi, yoksa sadece plastik değerleri için, bir imge oldukları için mi kullanıyordu? Eserlerindeki imgeler, bir sufi ressamın, inandığı değerleri göstermek adına kullandığı araçlar mıydı? Akyavaş yapıtında “Allah’a giden yolu ve bu yolun basamaklarını” ifade eden bir Seyr-ü Sülûk’tan söz edilebilir miydi? Kendisi bizzat bir plastik seyr-ü sülûk içinde miydi? Yoksa tasavvuf onun için, yalnızca zengin bir imge kaynağı anlamına mı geliyordu?

Beral Madra, Erol Akyavaş'ın sanatının onun yaşam öyküsünün ayrılmaz bir parçası olduğunu düşünüyor ve bir resim yorumcusunun kendisini nesnellığe götürecektir. İpuçlarını bulmak için, incelenen sanatçının yaşam öyküsünün son derece önemli olduğunu ifade ediyor. Madra'nın deyimiyle; psikobiyoğrafik bir araştırma, sanat eserlerinin yorumunda, sanatçının ruh dünyasına girmek açısından büyük önem taşır. Bununla birlikte; sanatçının yapıtlarını hangi coğrafyada, hangi toplumsal yapı içinde, hangi politik ve ekonomik dönemlerde ve hangi kültürde ürettiğinin saptanması da gereklidir.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Demet Sönmez, “*Evrenin Anlamına Açılan Kapılar*”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.61

<sup>16</sup> Beral Madra, “*Erol Akyavaş'ın 'Evet-Hayır'ı*”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.13-14

Tez çalışmamız psikobiyoğrafik araştırmalara yer vermekle birlikte, daha çok, Erol Akyavaş'ın yapıtlarında yer alan **imgelerin çözümlenmesi** yöntemiyle, Akyavaş'ın sanatındaki temel düşünce biçimlerini anlamayı hedeflemektedir. İmgeler, özellikle tasavvufi olanları, sanatçının sanatını anlamak için önemli ipuçları olarak ele alınmıştır. Araştırma sürecinde; Erol Akyavaş'ın içsel yolculuğunu, daha doğrusu böyle bir içsel yolculukta olup olmadığını anlamaya çalıştık. Akyavaş'ın içsel yolculuğu mu sanatsal serüvenini etkilemiştir, yoksa sanatsal serüveni bu yolculuğun bir göstergesi midir? Araştırmamızda bu soruları yanıtlamayı ve Tasavvuftaki Seyr-ü Sülûk izleğinin Akyavaş'ın plastik serüvenine yansımalarını bulgulamayı amaçladık.

## 1. Bölüm

# HALLER ARASINDA SEYAHAT SEYR-Ü SÜLÛK YOLCULUĞU

### 1.1 Tasavvuf Nedir?

Tasavvuf, “Allah’ı derunda/iç dünyada bulmanın” esaslarından bahseden bir bilim dalıdır.<sup>17</sup> Hakk’ın hoşnutluğunu kazanmak ve sonsuz, ebedî mutluluğa erişmek için nefisleri temizlemeyi, arı bir ahlâk anlayışına kavuşmayı, iç ve dışı aydınlanmayı esas alan bir ilimdir. Tasavvuf, imanın, İslâm’ın ve ihsanın zevken bilinmesidir.<sup>18</sup> Tasavvuf’un sözcük anlamına yönelik bir incelemede, Abdülbaki Gökpınarlı kelimenin köküne ilişkin rivayetleri şöyle sıralamaktadır:

“ Tasavvuf mesleğini seçenler “sof” yani yün elbise giydiklerinden “sûfi”, tuttıkları yola da “tasavvuf” denilmiştir. Hz. Peygamber zamanında mescidin sofasında yatıp kalkan yoksul sahabeye sofa ehli anlamına gelen “Ashab-ı Suffa” denirdi. Sufiler; bu kişiler gibi yokluğu, yoksulluğu benimsediklerinden; onlara nisbetle kendilerine sûfi, yollarına da tasavvuf adı verilmiştir. Okun nişandan sapması, kişinin bir yana doğru eğilmesi diye açıklanabilen “suvûf”tan gelmiştir. Tasavvuf ehli de dünyadan yüz çevirdiğinden suvûf ismiyle anılmışlar, mesleklerine de tasavvuf denmiştir.

Bu söz “saf”tan gelmektedir. Kendilerini Allah’a adayanlar manen ümmetin ilk safında bulduklarından sûfi adını almışlar, meslekleri de tasavvuf diye anılmıştır. Tertemiz anlamına gelen “safavî” sözcüğü konuşmada dile zor geldiğinden sûfi olarak söylenmeye başlanmıştır.

“ Kırlarda, çöllerde yetişen “sûfâne” isimli bir bitki vardır; tasavvuf ehli de genelde iyi yiyecekler yemediklerinden, az yiyeceklerle beslendiklerinden, riyâzata devam ettiklerinden ve çoğu zaman azıksız olarak çöllere gidip otlarla geçindiklerinden, sûfâne bitkisine nisbetle sûfi adını almışlardır.

<sup>17</sup> Hülya Küçük, “Tasavvufa Giriş”, Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.20

<sup>18</sup> Mâhir İz, “Tasavvuf; Mahiyeti, Büyüklüğü ve Tarikatler”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.27

*Tasavvuf ehli; yukarıda ifade edilen rivayetlerden bahsetmekle beraber, sözcüklerin hiçbirinin türeme şekli, Arapça kurallara uymadığı için tasavvuf sözcüğünün bu yola bir isim olarak verildiğini, kendilerine de sûfi dendiğini söylemek zorunda kalmışlardır (Kuşeyrî, s.165). Ancak Nasrâbâdi (ölm. Hicrî 976) tasavvufa dair yazmış olduğu “Al-Luma’ fi’-t-Tasavvuf” adlı değerli eserinde sof giymeleri nedeniyle sûfi diye anıldıklarına dair olan rivayeti tercih eder görünmekte (Leiden-1914, s21, Nicholson basımı) ve sûfi adının sonradan uydurulmuş bir isim olmayıp Hicrî 110 Recebinde vefat eden Hasan-ı Bısrî’nin sûfi diye anıldığını ve ondan “tavaf ederken bir sûfi gördüm, ona birşey verdim, kabul etmedi...” diye bir olayın rivayet edildiğini, Süfyan-ı Sevrî’nin de (161 M.777) “ben Ebû-Hâşim-i Sûfi’yi görmeseydim, rıyanın inceliklerini bilemezdim” dediğini, Yesaroğlu İshak’ın oğlu Muhammed’den ve başkalarından, Cahiliyye devrinde, uzak bir yerden, bir sûfinin Mekke’ye gelip Kâbe’yi tavaf ettiği hakkında rivayetler naklolunduğunu bildirmekte ve bunlar doğruysa kaydını da koyup bu adın, İslâmdan önce de temiz ve üstün kişilere verilen bir ad olduğunu bildirmektedir. Fakat bu rivayetler, kendinin de, “doğruysa” diye bildirdiği gibi kesinleşmemekte, başka ve gerçekçi kaynaklarda bulunmamaktadır. Bu yüzden, tasavvuf ve sûfi sözleri hakkındaki kimi kanaatler şöyledir: Tasavvuf sözü, Yunanca “sophos” sözünden Arapçaya geçmiş, sûfi sözü de tasavvuf sözünden meydana gelmiştir; nitekim sonradan ilahi ve dini bir felsefe hüviyetini arzeden “kelam” da Yunanca “logos” sözünün tercümesinden başka bir şey değildir.”<sup>19</sup>*

Hülya Küçük de Tasavvuf kelimesinin etimolojik yapısından bahseder ve yukarıda Abdülbaki Gölpınarlı’nın bahsettiği rivayetleri bir anlamda özetler:

*“Arapça bir kelime olan tasavvuf kelimesinin, etimolojik olarak safâ (saflık), el-saffu’l-evvel (ilk saf), ashabu’s-suffe’yi çağrıştıran suffice, sûf (yün) veya Yunanca sophos (hikmet) ya da sophia (bilgi) gibi kelimelerle ilişkili olduğu yönünde çeşitli fikirler öne sürülse de kabul gören görüş “sûf” kelimesinden geldiğidir. Çünkü bu, etimolojik yapısıyla olduğu kadar, ilk sufilerin, Hz. Peygamber gibi sûf elbise giymeleri, bunu dünyanın gösteriş ve süsüne sırt dönmenin sembolü saymalarıyla da anlamlı bir bütünlük oluşturmaktadır.”<sup>20</sup>*

<sup>19</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, (1985) “100 Soruda Tasavvuf”, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1985, s.7-23

<sup>20</sup> Hülya Küçük, “Tasavvufa Giriş”, Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.19

## 1.2 Tasavvufun Amacı ve İçeriği

Tasavvufun ana gayesi Hakk'ın rızâsını kazanmak için nefisleri temizlemek, güzel ahlâk sahibi olmaya çalışmak, kısaca Allah ve Resûl'ün ahlâkıyla ahlâklanmak olarak tanımlanabilir.<sup>21</sup>

Tasavvufta; nefsi kötülüklerden temizleyerek, olabildiğince saf ve iyi bir insan olmanın yolu gösterilmektedir ve bunun için de Allah'a kayıtsız şartsız teslimiyet esastır. Bu; İnsan-ı Kâmil, bir başka ifadeyle olgun insan olmanın şartıdır. Denilebilir ki, tasavvufta ehil; Allah'ı derununda/iç dünyasında bulmuş kişi, olgun insandır İnsan-ı Kâmil.

Allah'ı derununda/iç dünyasında bulma, Allah'a doğru bir yolculuğu gerektirir. Allah'a, Allah'ın bildiği gibi yaklaşma durumuyla son bulan bu yolculukta çeşitli halleri deneyimleme, çeşitli merhalelerden geçme durumu vardır. Allah'a doğru kişinin çıktığı bu yolculuğa tasavvufta Seyr-ü Sülûk adı verilir. Kişi, Allah'ın izniyle, tasavvuf örgüsü içinde bulunmadan da Allah'a ulaşabilir; ancak bu ulaşmaya giden yolun Seyr-ü Sülûk olarak adlandırılabilmesi için, kişinin tasavvufî yapı içinde olması; kendisine rehberlik eden, dinî açıdan olgun bir şahsın himayesinde, eğitiminde, kontrolünde bulunması ve Sevgili'ye/Allah'a yaklaşabilmek için belirli bir takım tasavvuf pratiklerini uygulaması gerekmektedir. Bu pratikler içinde ilerlemek üzere; **iman, ihsan, ilham ve hâl birlikteliği** çok önemlidir.

Bize şah damarımızdan daha yakın olan (Kaf Suresi) Allah'a yaklaşma yolculuğundaki yolcuya genel olarak “mürîd” denir. Mürîdin, bu yolculukta başarıya ulaşmasında, “**keşf**” ve “**ilham**” çok önemli bir yer tutmakta, İslami kurallara ters düşmeyen keşf, kilit bir konumda bulunmaktadır. Çünkü mürîdler, “*Bildiği ile amel edene Allah bilmediğini öğretir*” hadisinde belirtildiği gibi, Allah'a ihlasla ibadet edip onun dostluğunu kazanan kimselerin kalbine Cenab-ı Hak tarafından bir takım

---

<sup>21</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyüklüğü ve Tarikatler*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.28

bilgilerin ilham edileceğini kabul etmişlerdir. Ayrıca bu kişiler, “*nassların bätini mânâsıyla*” ve insanların kalbi yönleriyle ilgilendikleri gibi, yaptıkları ibadet ve gayretleri sonucunda başkalarının bilmediği birçok ilahi sırlara vakıf olmuşlardır.<sup>22</sup>

Allah’ın kendisine yaklaşmaya çabalayan kuluna ilham ettiği sırlar, gerçekler Allah’ın **ihsan**ıdır. Bu ihsan, az önce ifade ettiğimiz gibi, kulun çabalamasıyla, bir olgun zat/insan-ı kamil önderliğinde seyr-ü sülûk aşamalarını geçmesi durumunda olabileceği gibi, kulun çabalaması olmaksızın, Allah’ın kendi tasarrufunda bağışlamasıyla da olur. Ancak ikincisinde bir seyr-ü sülûk yolculuğundan söz edilemez, çünkü bu ihsan kişiye aniden gelir ve bir çabalama sonucunda, planlı ve sistemli bir çabalar bütünü sonucunda verilmiş değildir.

**İhsan**, **keşf** ve **ilham** kavramları arasında bağlantı vardır ve bunların hepsi **İman**, yani **İslam** ekseninde gerçekleşir. Bu konuların da kişinin “**kalb**”ıyla doğrudan bağlantısı bulunmaktadır. Allah’a yaklaşma arzusunda olan kimsenin kalbini dinlemesi, hissetmeye çalışması; kendi içine dönerek, iç dünyasına bakması gereklidir. İnsan, iç dünyasına, kalbine baktığında da, Allah’ın ihsanı neticesinde gerçekleşen çeşitli **halleri** görür ki **hâl** kavramı Seyr-ü Sülûkun en önemli bileşenlerinden biridir.

Şunu özellikle belirtmekte fayda vardır: Seyr-ü Sülûk yolculuğunu ve bu yolculuğu oluşturan nefis mertebelerini katetmek; yaşama, tecrübe etme, deneyimleme, mutluluğuna varma hallerini gerektirir. Bu nedenle Tasavvuf, genel anlamda bir “hâl” ilmidir ve bu ilmin insan psikolojisiyle yakından ilişkisi vardır.

---

<sup>22</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.242-243

### 1.3 Seyr-ü Sülûk Nedir?

Seyr-ü Sülûk; bir tasavvuf ehlinin doğru bir şekilde Allah'a ulaşmasını amaç edinen "çabalar bütünü"ne verilen genel addır. Çabalar bütününden kastedilen; planlı ve sistemli bir şekilde yerine getirilen eylemlerdir. Planlı ve sistemli olan bu eylemler; birbiri ardına gerçekleştirilir ve konuyla ilgili ehil bir rehberin, bir şeyhin adım adım yol göstermesiyle tilmiz Seyr-ü Sülûk yolculuğuna başlar ve bunu devam ettirir.

Seyir ve Sülûk kelimeleri sözlükte "gitmek, yürümek, girmek" anlamlarını taşır. Tasavvuf ıstılahı (terimi) olarak, tarîkate giren bir sâlikin, işin başından vuslat makamına ulaşmasına, yani tarîkattaki gayesini gerçekleştirmesine kadar yapmış olduğu kalbî ve manevî yolculuk anlamındadır.<sup>23</sup>

Seyr-i sülûk ile amaçlanan "*cehaletten ilme, kötü huylardan güzel ahlâka, kulun fâni varlığından Hakk'ın bâki varlığına*" yönelmektir. Sülûk, tasavvuf yoluna giren tilmizi Hakk'a ulaştırmaya hazırlayan ahlâkî eğitimidir. Sülûk ile, bir başka deyişle, yola girmeye başlayan seyrin sonunda vusûl, yani Hakk'a ulaşma hedeflenir. Hakk'a vuslat (kavuşma) ise, Allah'ı görüyormuşcasına kulluk şuûruna ermek anlamını taşır ve her vakit Hakk ile beraber bulunduğu bilincine ulaşmak ve Hakk'a teslim olarak, Hakk'tan razı olmaktır.<sup>24</sup>

Prof. Dr. Osman Türer; Seyr-ü Sülûk yolculuğunun tamamıyla psikolojik ve eğitimsel bir olay olduğunu ve bu yolculuğun, Allah'a yaklaşma amacıyla olan kişinin (*mürîd*), tarikat prensipleri çerçevesinde yaptığı ibadet, duâ, riyâzet, mücâhede, halvet, tefekkür gibi uygulamalar (tasavvufî pratikler) vasıtasıyla, ruhunu tedrici olarak saflaştırmasını ve kişinin ilahi hakikatleri kavramasına engel olan perdelerin kalkarak "*aslî berraklığını*" kazanması yolunda katettiği manevi aşamaları belirttiğini ifade eder. Bu yolculukta tedrici bir ruhsal **tekâmül**, yani derece derece gerçekleşen değişime ve gelişim aşamalarıyla, manevi bir olgunlaşma

<sup>23</sup> Osman Türer, "*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*" Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.121

<sup>24</sup> Hamdi Tekeli, "*Tasavvuf Kültürüne Giriş*", Uludağ Yayınları, Ankara 2011, s.154



gerçekleşir.<sup>25</sup> Söz konusu manevi tekâmül süreci, bir başka anlatımla, kişiyi Allah’a, Allah’ın bildiği gibi, olması gerektiği şekilde vasıl eden, bir takım şeylerden derece derece vazgeçmektir.<sup>26</sup> Kişi derece derece gösterdiği tekâmül ile saflaşarak, vazgeçtiği şeyler sayesinde bir öze ulaşmaya çalışmaktadır.

Allah’a yaklaşmak, O’nun hoşnutluğunu kazanmak için takip edilmesi gereken yollar olan fikri sistemleri izleyen, Hak temelli tarikatlerdeki tarikat yolcularına “mürid”, bir başka tanımla “sâlik” denir. Sâlik bu yolculuğunda Allah’a ulaşmaya kadar çeşitli menziller ve makamlar kateder. Çoğu sâlik bu yolculuğu sonuna kadar tamamlayamadan yarı yolda kalır. Bazıları ise bu çetin yolculuğu tamamlayarak Allah’a vasıl olurlar ki bu kişilere de “vasıl” denir. Bu yolculuk esnasında menziller katetmek anlamına da gelen Seyr-ü Sülûk; genel anlamıyla, tarikata giren bir sâlikin, işin başından vuslat makamına ulaşmasına, yani tarikattaki gayesini gerçekleştirmesine kadar yapmış olduğu kalbi ve manevi yolculuk sürecidir.<sup>27</sup> Bu yolculukta; ibadetlerle birlikte, Hak yolcusunun Hakk’a vasıl olmasını kolaylaştırıcı birtakım uygulamalar, pratikler vardır.<sup>28</sup> Bu uygulamalar genel olarak “zikir”, “halvet”, “rabıta” ve “seyahat” olarak adlandırılabilir.

Allah’a vasıl olma yolunda, herhangi bir olgun zata –ki bu kişiye *şeyh*, *mürşid*, *halife* isimleri verilir- bağlanan, onun eğitimi altında seyr-ü sülûkuna devam eden, bir tarikata bağlı olan kimseler ayrıca genel olarak “derviş”, “fakîr”, “ahsâb” ya da “ihvân” gibi isimlerle anılırlar.<sup>29</sup> Tarikat mensupları, buldukları konuma/mevkiye göre çeşitli şekillerde adlandırılırlar. Tarikata girme arzusunu taşıyan, fakat henüz tarikata kabul edilmemiş kimselere **talib**; tarikata girme isteği kabul edilerek, namzet olarak değerlendirilen kişilere **mürid**; şeyhi tarafından usûl ve tarikat âdâbını öğrenerek, Seyr-ü Sülûkunu devam eden, Seyr-ü Sülûk yolcularına **sâlik** ve Seyr-ü Sülûkunu tamamlayarak, Hakk’ın bildiği gibi Hakk’a ulaşanlara **vâsıl** adı verilir.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.121

<sup>26</sup> Ülken, Hilmi Ziya, (1995) “*İslâm Düşüncesi*”, İstanbul: Ülken Yayınları, s.92

<sup>27</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.121

<sup>28</sup> A.g.e., s.108

<sup>29</sup> A.g.e., s.101

<sup>30</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyükleri ve Tarikatler*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.167-170

Salikler, aynı zamanda, Seyr-ü Sülûktaki konumlarına göre “mübtedî”, “mutavassıt” ve “müntehî” olmak üzere üç isim altında toplanırlar. *Mübtedî*, Seyr-ü Sülûka yeni başlamış olan kimseyi; *mütavassıt*, seyr-ü sülûk yolculuğunda yolun yarısına gelmiş olanları ve *müntehî*, seyr-ü sülûk yolculuğunu nihayete erdirerek vuslata erenleri tanımlamaktadır.<sup>31</sup>

#### 1.4 Seyr-ü Sülûk Yolculuğunun İçeriği

“*Kâmil bir müşşidin idaresi altında*” yola çıkarak, “*mâsivâdan*”, yani Allah’tan başka herşeyden yüz çevirerek Hakk’a yönelmek olarak özetlenebilecek Seyr-ü Sülûk’un genel olarak dört mertebesinden söz edilir.<sup>32</sup>

***Seyr İlâllah*** (*Allah’a Doğru Yolculuk*), nefsin arzularına yüz çevirip kalben Allah’ın iradesine teslim olmaktır. Kendi vücudundan, hakiki vücuda, yani ufk-ı mübine (uluhiyet makamına) seyr demektir.<sup>33</sup> Ameli bakımdan kötü ve çirkin işleri, davranışları terk edip, iyi, hayırlı amellere yönelmek ve nihayet kalpten kesret perdelerini kaldırıp vahdetin sırrına ermektir. Bu seyrin sonunda, kalp makamının sonu olan ufuk-i mübîn’e ulaşılmış, en yüce ilimler elde edilmiş ve kötü ahlaklardan eser kalmayarak iyi ahlaklarla donanılmış ve “fenâ fillâh” makamına erişilmiş olur. Bu seyrin sonunda sâlikte, Allah’ın isimleri tecelli eder.<sup>34</sup> Sâlik Hakk’a dair düşük seviyeli bilgiden yüksek bilgiye doğru yol alır. O bilgiden de daha üst seviyedeki bilgilere ulaşır. Sonunda yaratılmışlara ait tüm ilimleri aşarak ve o ilimlerin hepsinin ortadan kalkmasıyla ilâhî ilme kavuşur. Bu hâle, “fenâ” adı verilir.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.102

<sup>32</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyükleri ve Tarikatler*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.173

<sup>33</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyükleri ve Tarikatler*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.172

<sup>34</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.122

<sup>35</sup> İmâm-ı Rabbânî Ahmed Sirhindî, “*Ariflerin Halleri*”; Ma’rif-i Ledünniyye, (Çeviren: Necdet Tosun) Sufi Kitap, İstanbul 2010, s.84

**Seyr Fillâh** (*Allah'ta Yolculuk*); itibârî (saymaca) olan isim ve sıfatların ilminden çıkararak, yorumlanması ve adlandırılması mümkün olmayan bir ilme ulaşmayı hedefler.<sup>36</sup> Varlık mertebelerindeki ilmi bir hareket olarak da tanımlanan bu seyir, sâlikin sözle anlatılamayan, işaret edilemeyen, isimlendirilemeyen, kinaye edilemeyen, bilinmeyen ve idrâk edilemeyen “sırf zât” mertebeleri hakkındaki bilgisini arttırır. Bu seyre “bekâ” adı verilir. Hakk’ın sıfatlarıyla sıfatlanmak, isimlerini tahakkuk ettirmek, ahlâkı ile ahlâklanmak ve böylece ufuk-ı a’lâ’ya ulaşmaktır. Bu nedenle bu mertebeye “bakâbillah” mertebesi denir.<sup>37</sup>

**Seyr Maallah** (*Allah’la Yolculuk*); sâlikin ulaştığı her mertebede Allah ile olan seyridir. Bu mertebede zahir-batın ikiliği ortadan kalkar, yani sâlik hüviyetini kaybeder, hazret-i ehadiyyete, huzûr-u Hakk’a vâsıl olur. Bu makam, velâyet mertebesinin sonu olarak kabul edilir.<sup>38</sup>

**Seyr Anillah** (*Allah’tan -Geriye- Yolculuk*); birinci seyirde gerçekleşen mâsivânın mahvından sonra, yani kulu Hakk yolundan alıkoyan herşeyin yok olmasının ardından, eşya ilminin birer birer tekrar oluşmasıdır. Kâmil olanlara mahsus olan bu makam, dâvet ve irşâd makamını tahsil içindir.<sup>39</sup> Burada sâlik, “vahdet”ten tekrar “kesret”e doğru seyretmektedir. Talipleri terbiye ve irşâd maksadıyla Hak’tan halka döner. Bu mertebeye “bakâ ba’de’l-fenâ”, “sahv ba’de’l-mahv” ve “fark ba’de’l-cem” gibi adlar verilir. Bu makama erişen salik; vahdeti kesrette, kesreti vahdette görür. Bu mertebeye, mertebelerin en üstün olanıdır.<sup>40</sup>

Mâhir İz, velâyet mertebesinin son aşamasını üçüncü seyirin sonunda ifade ederken Osman Türer, söz konusu seyirlerden ilk ikisiyle, fenâ ve bekâdan ibaret olan, velilik makamına ulaşıldığını, son ikisi ile de davet ve irşâda ehliyet kazanıldığını belirtir ve

---

<sup>36</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyüklüğü ve Tarikatler*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdâğ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.172

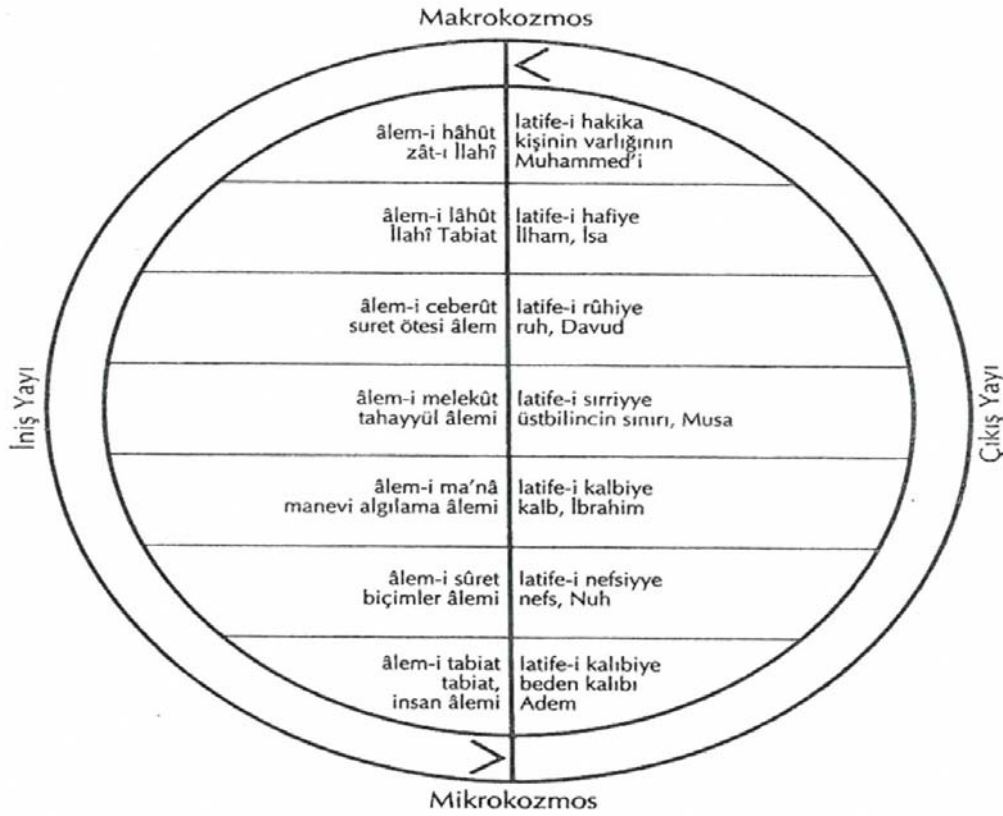
<sup>37</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.122

<sup>38</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyüklüğü ve Tarikatler*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdâğ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.172

<sup>39</sup> A.g.e., s.173

<sup>40</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.122

bu makamın peygamberlere ve kâmil velilere mahsus olduğunu söyler.<sup>41</sup> İmam-ı Rabbânî Ahmed Sirhindî de, “*Hakk’a davet makamından Peygamberlere tâbî olanların kâmilleri için de bir nasip vardır*” der ve Yûsuf suresini hatırlatır: “*De ki; İşte bu benim yolumdur. Ben ve bana tâbî olanları basiretle Allah’a çağırıyoruz.* (Yûsuf Suresi)”.<sup>42</sup>



**Resim 4** Seyr-ü Sülûk Yolculuğunun Safhalarını gösteren tablo, (Bahtiyar 2006: 110)

Seyr-ü Sülûk yolculuğunun yedi safhasının (Resim 6) her biri, Allah’a, onun emrettiği şekilde yaklaşma yolculuğunda, birbiri adına gelen aşamalardır. Her safha, bir ilerlemedir ve her birinin kişiyi ileriye yönelten bir giriş, bir açılım, bir kapı olduğu söylenebilir. Bu noktada, bahsi geçen her safhaya özgü, Cenab-ı Hak tarafından ihsan edilen çeşitli hallerin, başka bir deyişle **ahvallerin**, sâlik tarafından deneyimlediğini belirtmek gerekir.

<sup>41</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.122

<sup>42</sup> İmâm-ı Rabbânî Ahmed Sirhindî, “*Ariflerin Halleri*”; Ma’rif-i Ledünniyye, Çev: Necdet Tosun, Sufi Kitap, İstanbul 2010, s.85

Safhaları yedi tane olarak gösteren bu şekil incelendiğinde; Allah’a onun istediği gibi yaklaşmanın “yükseliş” olduğu ve son safhadan, kişinin yolculuğa başladığı birinci safhaya geri dönüşünün de “iniş” olarak adlandırıldığı görülür. Lale Bahtiyar; bu durumu tabiat-insan âleminde Zat-ı İlâhî’ye dönüş ve Zat-ı İlâhî’den tabiat-insan âlemine iniş olarak değerlendirir. Dönüşte kişi, benliğin yedi latif, gayri-fizikî yönünden yükselerek, bu yedi safhayı tersine çevrilmiş bir düzende geçer. Bu yedi latif safha; sami monoteizminin yedi büyük peygamberi (Ulu’l-Azm Peygamberler) ile bağlantılıdır. Kişi, varlığının Hakikatine ulaştığında kendi varlığının Muhammed’ine dönüştürülmüş olarak İnsan-ı Kâmil olmuş olur.<sup>43</sup>

Seyr-ü Sülûk yolculuğunu safhalarına göre tarif etmek Lale Bahtiyar’a göre en uzak tarif şekli olup, rasyonel bir bakış açısını yansıtmaktadır. Seyr-ü Sülûk yolculuğundaki aşamaları, kişide beliren *haller*, *makamlar* ve *hazretler*<sup>44</sup> şeklinde incelenerek; konuyu psikolojik yönüyle ele almak ve Seyr-ü Sülûk yolculuğunun İslami sanatla olan bağlantısını anlamak mümkün olabilecektir. Çünkü manevi haller, makamlar ve hazretlerin her birinin İslami sanatta form olarak izdüşümleri bulunmaktadır. (Bkz. Bölüm: 1.7.5)

Bu doğrultuda; manevi haller Lale Bahtiyar’ın psikolojik bakış açısıyla incelendiğinde, Seyr-ü Sülûk yolculuğundaki kişinin, “sonunu bilmediği, başlamasını önceden tahmin etmediği, değişebilen şartlar” olarak manevi halleri deneyimlediği, algıladığı görülür. Allah’ın ihsanıyla kişiye bahşedilen manevi hallerin en önemli özelliklerinden biri “geçici manevî bir haleti ruhiye” durumunu yansıtmalarıdır. Elbette ki, manevi hallerin gelişleri ve kayboluşları ancak Allah’a bağlıdır.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Lale Bahtiyar, “SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.110

<sup>44</sup> A.g.e., s.110

<sup>45</sup> Lale Bahtiyar, “SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.110

Hâl kelimesi kalıcı olmayan bir niteliği belirtir. Sûfilere göre, müridin/salikin tasarlaması ve niyeti olmaksızın Hakk tarafından saf aşk vasıtasıyla kalbe giren değişikliklere, manevi durum, *hâl* denir. Sâlikin kalbine, arzu, endişe, susama, hayret, aydınlanma veya sezgi yoluyla girer. Anlık bir parıltı olarak ortaya çıkabilir veya daha uzun süre durabilir, fakat asla kalıcı değildir. Hisler veya duygular değişir veya yok olur ve subje sonunda yorgun düşer. Kişiye inen bu hâl, bir bakıma müzik gibidir.<sup>46</sup>

Manevi makamlar ise bazı ibadetler ve meşakkatlerle ulaşılan yükseliş dereceleridir. Allah'ın cezbi ile gelip giden sebepsiz ihsanlar olan hallere zıt olarak, makamlar kalıcı kazanımlardır. Haller, sürekli ritm ve sürekli değişim ifade ederlerken; makamlar, duruş yerleri ve merkezle bağlantılıdır.<sup>47</sup> Hazretler ise sâlikin, manevî halinde zikrin fasılasız ve sürekli tekrarı yoluyla kendi iç tamamlayıcı zıtlarıyla birleşmesini ifade eder.<sup>48</sup>

Kişi, Cenab-ı Hakk'a olan yolculuğunun başında –ki buna *bidâyât* denir-, birinci safhadadır. Daha sonra sırasıyla *ebvâb*, *muamelât*, *ahlâk*, *usûl*, *evdiye*, *ahvâl*, *velâyet*, *hakâik* ve *nihayât* safhalarından geçer. Burada Allah'a sığınarak, O'na, onun emrettiği, izin verdiği şekilde yaklaşarak İnsan-ı Kâmil olmanın aşamaları gösterilmektedir. Bu aşamalar, Seyr-ü Sülûk yolculuğunun başlangıcından sonuna kadar olan aşamalar/safhalardır.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Lale Bahtiyar, “*SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.110

<sup>47</sup> A.g.e., s.112

<sup>48</sup> A.g.e., s.115

<sup>49</sup> A.g.e., s.109

## 1.5 Tasavvuf ve Sûfi

**Tasavvuf**, İslam mistisizminin genel adıdır ve Allah'a giden yolun aşamalarını sistemleştiren bir “**hâl**” bilimidir.

Hakk'ın ihsanı ile kulun gönlüne gelen; rahatlık-sıkıntı, neşe-hüzün, şevk-dert, durgunluk-heyecan gibi manalara **hâl** adı verilir. Düşünmeden, tasarlanmadan, kazanma isteği olmaksızın bir anda gelen **hâller**, Allah vergisidir ve hakikat yolcusunun yaşadığı ani değişiklikleri tanımlar. Devamlı olmayan bu hâller, ancak belirli zaman aralıklarında gelir, geçer. Tasavvuf ehli, hâlden hâle geçerek yükselir. Hâller değişkendir, buna karşılık **makamlar** sabittir. Tasavvuf ehlinin çalışarak, tekrar ederek kazandığı ahlâk ve vasıflara **makam** adı verilir. Makamlar ancak meşakkatli bir süreç sonucunda, sabırla kazanılır. Kul, içinde bulunduğu makamın hakkını vermeden, onu izleyen makama yönelmemelidir.<sup>50</sup>

**Sûfi**, tasavvuf ilmini uygulayan kişidir. Sûfiler, kimi zaman “tasavvuf ehli” olarak da anılırlar. Tasavvuf ilmi, Hz. Peygamber devrinden itibaren yaşamış zahid ve sufilerin kendilerini ahlâken yüceltmek ve metafizik âlemi kavramak için, içine girmiş oldukları ruh terbiyesini sonraki nesillere aktararak İslam'ın ruhunun daha iyi kavranmasını amaç edinir.<sup>51</sup>

Tarihsel bir bakışla tasavvuf dönemleri incelendiğinde, Hz. Peygamber'in vefatından sonra İslam topraklarının kısa sürede genişlemesi ve ganimetlerin artmasıyla beraber Müslümanların giderek Allah'ı ve ahireti unutarak dünyevi zevklere, aşırı lüks ve israfa daha çok meylettikleri görülür.<sup>52</sup> Maddi dünyaya yönelik bu düşkünlüğe ve buna bağlı siyasi entirikalara karşı bir tepki olarak doğduğu düşünülen zühd hareketi ile birlikte yeniden bir “öze dönüş” arayışı başlar ve hicrî 2. yüzyıldan sonra ortaya

<sup>50</sup> Faruk Dilaver, “*Hakikat; Gizli Hazine*”, Emre Bilişim Yayıncılık, Ankara 2011, s.255-256

<sup>51</sup> Hülya Küçük, Hülya, “*Tasavvufa Giriş*” Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.22

<sup>52</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.241

çıkan tasavvuf dönemine bir geçiş sağladığı düşünülen bu zaman diliminin son derece önemli olduğu kabul edilir.<sup>53</sup>

Peygamber efendimizin devrinde yaşamış, onun etrafında bulunmuş, onun ilminden bizzat faydalanmış kişiler olan sahabelerin ve Peygamber efendimizi görmemiş ancak sahabeler devrinde yaşamış ve Peygamber efendimizin sahabelere öğretmiş olduğu ilimden faydalanmış kişiler olan tabiûnların döneminde, tasavvuf kavramının ve sufilerin olmadığı söylenir.<sup>54</sup> Bununla birlikte, zühd ile yaşayan, yani tedricen fesada uğrayan toplumdaki uzaklaşarak, Hakk'a yönelmeye başlayan tasavvuf erbabı arasında görülen ilim, irfani keşf ü keramet ashabı çevresinde toplanan ve tüm varlıklarıyla onlara bağlananlar genel olarak "sofi" kabul edilir.<sup>55</sup> Sahabe ve tabiûndan bazı kimseler içinde diğer Müslümanlara göre Allah'a daha çok ibadet eden, gönüllerinde Allah korkusuna ve sevgisine daha çok yer veren ve ahireti daha çok hatırlayan kimselerin bulunduğu ve bu kimselere "abid", "zahid" ve "fakir" gibi isimler verildiği de bilinmektedir. Hazreti Peygamber ve sahabe-i kiramı örnek alan bu kimseler; zamanla toplum içinde ayrı bir zümre oluşturarak ve ilk tasavvufi oluşumların temelini atmışlardır.<sup>56</sup> Tasavvufi oluşumlar olarak da adlandırılabilen tarikatlar, planlı olarak Hicri VI. ve VII. asırlarda teşekkül etmiştir. Sûfiler, tasavvuf ve sûfî kavramlarına yönelik tanımlamalarını, tasavvuf inançları doğrultusunda yapar. Sûfiler; Kur'an-ı Kerim'e ve sünnete, yani Hz. Peygamber'in sözlerine, yaptıklarına, yapılırken görüp men etmediklerine uyanları üç kısma ayırırlar: Gölpınarlı bunları; Hadise Uyanlar, Fıkıh (din hukuku bilginleri), Sûfiler (Al-Luma': 5-7) şeklinde sıralar.<sup>57</sup>

Sûfiler, kendi dilekleriyle yokluğu varlığa değişen; halktan ayrılmayı ve yalnızlığı seçen; açlığı tokluktan, azı çoktan üstün görerek yüceliği ve yücelik hevesini bırakan; dünyevi mevkiiden vazgeçen; halkı esirgeyen, küçüğe büyüğe gönül alçaklığıyla muamele eden; ihtiyacı olana varını veren; Allah'a dayanan; nefsin

<sup>53</sup> Hamdi Tekeli, "Tasavvuf Kültürüne Giriş", Ankara 2011, Uludağ Yayınları, s.113-115

<sup>54</sup> A.g.e., s.241

<sup>55</sup> Mâhir İz, "Tasavvuf; Mahiyeti, Büyükleri ve Tarikatlar", (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.21

<sup>56</sup> Osman Türer, "Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi" Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.241-242

<sup>57</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, (1985) "100 Soruda Tasavvuf", Gerçek Yayınevi, İstanbul 1985, s.9



dileklerini yenen; iyi huylarla huylanan; varlıklarını ezeli varlıkta, sonradan var olanı yani kendilerini ve dünyayı, kadîm, yani evveline bir evvel bulunmayan Allah'ta yok eden, vermeyi, ihsan etmeyi verende, ihsan sahibinde, istemeyi, istenende yok eden kişilerdir.<sup>58</sup>

*“İmanın, İslâm'ın ve ihsanın zevken bilinmesi”<sup>59</sup> (İz 2012: 27) olarak tarif edilen tasavvuf ilmi, bir anlamda aşk ilmidir. Sınır ve hudut çizilemeyen aşkın, kişiyi nereye götüreceği bilinemez. Bu bakımdan Sûfi, “geçmiş ve gelecek kayıtlarından kurtulmuş” kişidir, içinde yaşamakta olduğu anın çocuğudur, yani “ibnü'l vakit” dir. Sûfi'nin tüm çabası, geçmişte olanlar ve gelecekte olabilecekler için endişelenmek yerine, âna bakmak ve ânın hakkını vermeye yönelmektir.<sup>60</sup>*

Bu anlamda “ibnü'l vakit” anlayışı sufînin tasavvuf mertebelerinde ilerlemesini sağlar.

Sûfî terimiyle ilgili etimolojik bilgiler, tasavvuf kelimesinin yapısında yer almasından dolayı ortak özellikler taşır. Bununla birlikte Hülya Küçük, sûfî teriminin, “şikeftiye: mağarada yaşayanlar”, “ebrar: iyiler”, “mukarrabün: Allah'a yaklaşmış olanlar”, “sâbirun: sabredenler”, “sâdıkûn: doğru sözlüler” gibi çeşitli grupların hepsini kapsayan bir tabir olduğunu da belirtir.<sup>61</sup>

Sûfîler tarafından yapılmış öznel sûfî tanımları incelendiğinde; terime, bir yandan ahlâk güzelliği, diğer yandan ise hakikate ulaşılmış olup olmamak bağlamında farklı yaklaşımlar izlenir. Ahlâkı eksene koyan Cüneyd Bağdâdî, “Sûfî, toprağa benzer, her kötü ve çirkin şey üzerine atılır, ondan ise güzelden başkası çıkmaz” şeklinde bir tanım yaparken; Ebu Bekr Şiblî “Sûfî, dünyada ve ahirette Allah'tan başka varlık görmemektir” ifadesini kullanır. Şiblî'nin bu tanımlaması, sûfîlerin hakikat/gerçek adını verdikleri kavramı esas alır.<sup>62</sup>

<sup>58</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, (1985) “100 Soruda Tasavvuf”, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1985, s.10

<sup>59</sup> Mâhir İz, “Tasavvuf; Mahiyeti, Büyüklüğü ve Tarikatler”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.39

<sup>60</sup> Mahmud Erol Kılıç, “Tasavvufa Giriş”, Sufi Kitap, İstanbul 2012, s.151

<sup>61</sup> Hülya Küçük, “Tasavvufa Giriş” Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011 s.52

<sup>62</sup> A.g.e., s.52

Tanınmış sùflilerin tasavvuf ve sùfi hakkındaki tanımlamaları incelendiğinde, birbirini detaylandıran ve tamamlayan çeşitli tanım ve açıklamaların bulunduğu görülür.

Örneğin; Ebû-Hafs'ul-Haddad'a (264 H.877) göre, tasavvuf edepten ibarettir; *“her vakte ait bir edep her hâle ait bir edep, her makama ait bir edep”* vardır.<sup>63</sup> (Gölpınarlı 1985: 10). Amr İbni Usmân'ul-Mekkî (296 H.908) de Hafs'ul-Haddâd ile aynı fikirdedir. Ona göre tasavvuf, *“kulun, her vakitte o vakte en uygun ve gerekli şeyle uğraşması”*dır. Bir görüşe göre tasavvuf *“iyi huy”*dur; iyi huylar ne kadar çoğalır kişi, tasavvufta o kadar ilerlemiş olur.<sup>64</sup>

Tasavvuf, *“güzel ahlâk”*tır. İslamiyet, kötü huylardan arınarak, onun yerine güzel huyları kazanmayı amaçlar. Tasavvuf, Hakk'a vuslattır. Bu tarif, tasavvufun nihai amacının Hakk'a ulaşmak ve Allah rızasına nail olmak düşüncesinden hareketle yapılmıştır.<sup>65</sup>

Şabî'ye (334 H.946) göre de sùfi, halktan ayrılmıştır, Hak'la beraberdir. Nasrâbâdî'ye (366 H. 976) göre tasavvufun aslı, *“kitaba ve sünnete uymak, nefsin dileklerinden ve sonradan meydana gelen, dine aykırı şeylerden vazgeçmek, büyükleri saymak, halkın özürlerini kabul etmek, duaya senaya koyulmak, yapılmasında suç görülmeleyen şeyleri, kendince te'villeri bırakmak”*tır.<sup>66</sup>

Bu noktada, daha genel bir tarif yapmak gerekirse tasavvuf, insanın kalbindeki kötü vasıflarla, onlardan kurtulma çarelerinden; kalpteki iyi vasıflarla onları kazanma yollarından; manevî mertebeleri kat ederek en yüksek mertebe olan **“insan-ı kâmil”** mertebesine ulaşabilmenin kural ve kaidelerinden ve nihayet Tevhid'in sırlarından bahseden bir ilimdir.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, (1985) *“100 Soruda Tasavvuf”*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1985, s.10

<sup>64</sup> A.g.e., s.11

<sup>65</sup> Hamdi Tekeli, *“Tasavvuf Kültürüne Giriş”*, Uludağ Yayınları, Ankara 2011, s.32-33

<sup>66</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, (1985) *“100 Soruda Tasavvuf”*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1985, s.11

<sup>67</sup> Osman Türer, *“Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi”* Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.23

Abdülkerim B. İbrahim el-Cîlî, “herhangi bir varlığın kendisini ayakta tutan varlığı, onun tam hayatıdır” der. “Bir yaratılmışın başkası için olan varlığı ise onun izafi (bağıntılı) hayatıdır.” Kendisi için var olan Yüce Hakk, asıl hayat sahibi olandır. Dolayısıyla Hakk’ın hayatı tam bir hayattır. Yaratılmışlar ise, “Allah için, Allah nedeniyle” hayat sahibi olurlar. Bu yüzden yaratılmışların hayatı izafidir, yani Allah’a bağıntılı bir hayattır. Ancak Yüce Hakk’ın Hayatı’nın yaratılmışlardaki görünümlerinden biri olan **İnsan-ı Kâmil**’de<sup>68</sup>, bu hayat “*Tam Hayat*” şeklinde açığa çıkar. Çünkü İnsan-ı Kâmil, izafi olmayan gerçek bir vücutla varlık âleminde bulunur. Diğer yaratılmışlar ise, “*Tam Hayat*” sahibi değildirler.<sup>69</sup>

Varlıklar âlemiyle beraber insanın da yaradılış gayesi, Hakk’ı bilmesidir. Ancak o zaman gerçek yaşantıya ulaşır. Can kulağı duyar, gönül gözü açılır; bedensel hayattan, ruhani hayata geçer. Eşyayı, yani nesnelere, hakikatiyle görür ve gerçekleri hisseder. Zevk ve duyguları değişir. Ruhaniyetiyle Hakk’ı ve hakikati görerek, ona tabi olan olgun insandan görüp, duyan, konuşup söyleyen Hak olur ve sıfatlarını onunla sergileyerek, onun aracılığıyla duyurur.<sup>70</sup> Aynı şekilde, İbn Arabî’nin sözünü ettiği İnsan-ı Kâmil de, Allah’ın O’nun aracılığı ile tezahür ettiği insandır.<sup>71</sup>

Yüce Allah şöyle buyurmaktadır: “*Ey Resulüm de ki; Ey insanlar, Eğer Allah’ı seviyorsanız, gelin bana uyun ki, Allah da sizi seçsin ve günahlarınızı bağışlasın Allah gaffurdur, rahimdir.*” (Al-i İmran) Bu nedenle tasavvuf ehli için ilk rehber kabul edilen; Allah’ın kulu ve resulü olan Peygamberimiz, insan-ı kâmil, insanların en olgunu ve kemalatın en güzel örneğidir.<sup>72</sup> Cîlî’ye göre de; “*Allah’ın Resûlü her surette görünme kudretindedir. Her zaman insanların en kâmilî suretine*

---

<sup>68</sup> İbnü’l Arabî’ye göre İnsan-ı Kâmil, bütün ilahî isim ve sıfatları kapsayan olgun görünümü ifade eder ve “Hakk’ın Kâmil mazharı”dır. Hakk’ın bütün kuvvetlerine ve organlarına yayıldığı, böylece ilahî sıfatların ve isimlerin kemallerini açığa vurduğu bir insan modelidir. İbnü’l Arabî’ye göre Hz.İbrahim, tam bir insan-ı kâmil örneğidir (Aydın 2010: 23).

<sup>69</sup> Abdülkerim B.İbrahim El-Cîlî, “*Günümüz İnsana İnsan-ı Kâmil*” (I.Cilt), (Hazırlayan: Hamza Kılıç), Kurtuba Kitap, İstanbul 2011, s.243-244

<sup>70</sup> Faruk Dilaver, “*Hakikat; Gizli Hazine*”, Emre Bilişim Yayıncılık, Ankara 2011, s.136

<sup>71</sup> Mehmet Aydın, “*Mevlâna ve Sufizm*”, Nüve Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul 2010, s.158

<sup>72</sup> Faruk Dilaver, “*Hakikat; Gizli Hazine*”, Emre Bilişim Yayıncılık, Ankara 2011, s.138-139

*girer, onların şanını yüceltir. Suretine girdiği kimseler, zahirde O'nun halifeleri, bâtında ise O, onların hakikatidir.”<sup>73</sup>*

Sözlük anlamlarıyla; fenâ; yok olmak, yokluk, geçip gitmek, bekâ; devam, sebat, evvelki hâl üzere kalmak demektir. Tasavvufta ise, **fenâ**; kişinin kötü sıfatlardan arınması, **bekâ** güzel sıfatların insanda bulunması anlamlarında kullanılır. Kişide kötü sıfatlar fânî (gelip geçici) olursa, onda güzel hasletler belirmeye başlar. Tasavvufta bekâ aranmaz; varlık bekâ ile başlar. “Biz insana şah damarından daha yakınız.”(Kaf 50/16) ifadesinde, bir metafor olarak kullanılan şah damarı, “bir şeyin ta kendisi” anlamını taşır.<sup>74</sup> Güzel sıfatların insanın içinde kendiliğinden bulunduğu işaret eder.

Fenâ, bir şeyin “aslına rücûunu” ifade eder ve bir anlamda, sâlikin eksikliklerinin giderilmesidir. Tasavvufta arızı (sonradan olan) varlık, varlık değildir. Sâlikin bilgi ve erdem bakımından olgunluğunun, eksiksizliğinin tezahürü olan bekâyâ varanlar, yani ancak arifler varolanlardır.<sup>75</sup>

Tasavvufta varlık anlayışı, vücut ve mahiyet kavramlarıyla tanımlanan, düalist bir özellik taşır. Görünür âlemdeki her nesne, varoluşu bakımından bir vücut olduğu gibi, bir insan, bir kuş ya da bir at olarak var olması bakımından da bir mahiyete, yani özle ilgili niteliklere sahiptir. Dolayısıyla, tüm varlıklar varoluşları itibarıyla bir, mahiyetleri açısından ise farklıdır. Nesnelerin geçici bir süre için alınmış kimlikleri olarak da tanımlanabilecek mahiyetleri fanidir. Oysa ki, varlıkları -zatı ve mahiyeti aynı olan- Mutlak varlıktan geldiği için bakidir. Bu anlamda nesnelere âleminde tek bir Mutlak varlığın çeşitli mahiyetlerdeki görünümünden söz etmek mümkündür.

Tasavvuf inancına göre, insanın vazifesi hakiki benini, nefsi beninin esaretinden kurtararak, varlık basamaklarında ilerlemek, yani tekâmül etmektir. Bu dünyadaki hayat bir anlamda, ilahi bene doğru gerçekleştirilen yolculuktur ve tasavvuf

<sup>73</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.211

<sup>74</sup> Mahmud Erol Kılıç, “*Tasavvufa Giriş*”, Sufi Kitap, İstanbul 2012, s.43

<sup>75</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyüklüğü ve Tarikatler*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.156

inancında yer alan iradi (isteğe bağlı) ölüm de, bu yolculuğun bir basamağıdır. Nitekim Mevlânâ, divanında şöyle söyler: “Ölünüz, ölünüz ki, ölümsüz bir can kazanasınız. Bu topraktan kesilip ten bağlarından kurtulun ki, eliniz semalara ulaşsın.” İnsan bu dünyada beden kafesine mahkûm ve onun istekleriyle çevrilmiş olduğuna göre; kurtuluşu ancak iradi ölümle gerçekleştirir. Bedenden kaynaklanan her istek ve bedene ait her kabiliyet insana bir sıkıntı olarak geri döner. Ölen kişi içinse hiçbir tehlike yoktur. O halde, iradi ve mecazi bir ölümle ölen insan, sıkıntılardan kurtularak özgürlüğüne kavuşur.<sup>76</sup>

Hakk’a ulaşmak için izlenen aşk, muhabbet ve cezbe yolu, bir tür iradi ölüm olarak tarif edilir ve dünyadan tam manasıyla el etek çekmeyi, kendi vücudunu bile yok farzetmeyi gerektirir. Bu yolda sâlik bir hâl üzere kalmaz, hâlden hâle, makamdan makama geçerek yolculuğunu sürdürür.<sup>77</sup>

İradeden ölü gibi sıyrılarak, Hakk’a teslim olmak; yaşarken dünyevi arzular ve maddi isteklerden kurtulmak ve bunların etkilerinden tamamen arınmak “**Ölmeden Önce Ölmek**” şeklinde tanımlanır. Bu hâle erişen kimse, dünya ile ilişkisini keserek, Allah’a yönelir ve mana âlemiyle iletişim kurabilir. Uyanık hâlde iken, kalp gözü açılarak, rüya görür gibi, manadan güzel görüntüler alabilir. Bu görüntü ve haberler aracılığıyla bilinmeyenleri bilerek manevi eğitimini tamamlar. Bu vesileyle, Peygamberlerde olduğu gibi, Allah Teâlâ’nın ilmi insanın kalbine dolar.<sup>78</sup> İnsan nefesine, heveslerine, alışkanlıklarına, dünyevi sebeplere uymaktan vazgeçerek bütün amellerini Allah rızası için yaptığı zaman kendinden geçerek, bir anlamda “ölmeden önce ölmüş” olur.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Cihan Okuyucu, “*Mesnevî’den Hikmet ve Hikâyelerle Mevlânâ Konuşuyor*”, Hayat Yayıncılık, İstanbul 2011, s.227-228

<sup>77</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyükleri ve Tarikatler*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.167

<sup>78</sup> Faruk Dilaver, (2011) “*Hakikat; Gizli Hazine*”, Emre BilişimYayıncılık Ankara 2011, , s.171

<sup>79</sup> A.g.e., s.101

Rollo May bu olguyu şöyle açıklar:

*“Kişi kendini dolaysız bir anda, o olguyu yaşayan, o olgu başına gelen kişi olarak aşmasını sağlayacak olan, kendi bilincini yaratmaya yönelik olmalı: Bireyin yaşayacağı dünya kendi dünyasıdır. Kişiler bu dünyada ve kendi problemleri konusunda ancak, dünyayı kendileriyle olan ilişkisi içinde yakalarlarsa bir şey yapabilirler. Ancak (dünyadaki) kendilerine karşı tavır alabilip (dünyadaki) kendilerini reddedebilecek duruma gelirlerse kendi varlıklarını olumlayabilirler. “Ölümlerle (insanın kendi varlığının hiçbir yankısını bulamadığı bir dünyayla) yüz yüze gelebilme yetisi (cesaret) gelişmenin ön koşuludur, insanın kendi bilincine varmasının ve kendisini bulmasının ön koşulu... Bireyin kendi yok oluşunu karşısına alması yaşamın trajik yanının yaşanmasıdır. Varlık alanını bir sis gibi örten hiçlik ile yüz yüze gelerek, kendi beklentisine, istemine, emeğine, çabasına rağmen varlığın yokluğa düşmesine karşı, hiçlik bulutunun içine yeni bir varlık alanı yaratmak üzere dalabilmesidir. Bu deneyim sembolik olarak kısmi bir ölüm ve tekrar doğma olarak karşımıza çıkar.”<sup>80</sup>*

Tasavvuf, **İslam’ın dışsal/ekzoterik boyutu** yanında bir de **içsel/ezoterik boyutu** olduğunu, bunun ancak diğer bilimlerde elde edildikten sonra varılabilecek bir boyut olduğunu, çünkü her şeyi kapsadığını vurgulamaya çalışmaktadır.<sup>81</sup> Bu durum Seyr-ü Sülûk yolculuğunun başındaki bir müridi, İslam’ın bîatını yönleriyle ilgilenmeye götürür. Bu durumda, İslami tasavvufu, eserlerinde sembollerle yansıtmaya çalışan bir sanatçı için de aynı durum söz konusu olacaktır. Tasavvuf, Hak yolcularına bîatını alanda engin bir çalışma ortamı sunar.

**Zâhir** ve **Bâtın**; tasavvufta belki en çok başvurulan terimlerdenidir. Kelime olarak görünen ve görünmeyen, dış ve iç gibi karşıt iki durumu ifade ederler. Modern metinlerde bu kelimeler, ekzoterik/dışsal ve ezoterik/içsel kelimeleriyle anlatılır. Zâhir ve Bâtın, her ikisi de, Allah’ın güzel isimlerindenidir. Allah, Bâtın ismiyle görünen evrenin her zerresinde saklıdır; Zâhir ismiyle, hikmeti, kudreti ve sıfatıyla

<sup>80</sup> Rollo May, “Yaratma Cesareti”, Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 2008, s.15

<sup>81</sup> Hülya Küçük, “Tasavvufta Giriş” Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.22

görünür.<sup>82</sup> Zeynep Sayın'a göre ise, “bâtınî ve zâhirî olan birbirine karşıt değil, birbirinden farklı konumlandırılmıştır, çünkü zâhirî olan, bâtinî olanın tecellisidir.”<sup>83</sup>

Sanatçı yaptığı araştırmalarında görünenin ardındaki keşfe çalışmıştır. Onun eserleri Ponty felsefesi üzerinden de incelenebilir.

*“Büyük fenomoloji düşünürü Maurice Marleu-Ponty'nin iddiası: Bilimin ve mantığın uzaklaştırdığı ve parçaladığı dünyayı göz bir hamlede tekrar bütünleştirir. Görüneni ve görünmeyeni anlatan yazılar, daha iyi göstermek, meşkler ise daha iyi gösterileni daha güzel okumak için değil mi?”<sup>84</sup>*

Kur'ân'ın ve hadislerin de zâhir ve bâtin anlamları vardır. Sufilerin yaptığı tefsîr ve yorum bu anlamda bâtinî tefsirdir. Bu açıdan, sufiler “bâtin ehli”dir. Ancak bu terimi, âyet ve hadisleri İslam'ın açık hükümlerinden tamamen farklı bir şekilde yorumlayan heterodoks Bâtînîlikle karıştırmamak ve İmam Gazzâlî'nin en büyük hedefinin; Bâtînîlerin yanlışlarını ortaya koyarak Müslümanları saptırmalarına engel olmak istediğini hatırlamak gerekir.<sup>85</sup>

Şunu da belirtmek gerekir ki, yapısı gereği hassas olan tasavvuf geleneği içinde, ilk devirlerden bu yana zaman zaman çeşitli sapmalar olmuş, tasavvufî görünüm altında bazı bâtil zümreler ortaya çıkmıştır. İlk devirlerdeki Bâtînîlik ve İbâhîlik hareketleriyle, sonraki dönemlerde görülen Hurûfîlik, Kalenderîlik ve Bektaşîlik hareketleri bunlara örnek olarak verilebilir. Ancak bunlar, tasavvuf ve tarikatların güçlü temsilcilerinin çabalarıyla bertaraf edilerek, tasavvufun asıl mecrasından saptırılması önlenmiştir.<sup>86</sup>

<sup>82</sup> Hülya Küçük, “Tasavvufa Giriş” Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.58

<sup>83</sup> Zeynep Sayın, “noli me tangere: Bedenyazısı II”, İstanbul 2000, Kaknüs Yayınları, s.126

<sup>84</sup> Erol Akyavaş, Eylem 80 Yayınları, Ankara 1995, s23

<sup>85</sup> Hülya Küçük, “Tasavvufa Giriş” Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.58

<sup>86</sup> Osman Türer, “Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.246

Gerçekten de, İslam'ın içsel boyutuyla ilgilenmesi, tasavvuf ilminin en önemli ilgi alanlarından. Görünen ve görünmeyen boyutları olan İslam'ın söz konusu boyutları, çeşitli İslami bilimlerin ilgi ve araştırma alanlarında bulunmaktadır. Dışsal, ekzoterik olarak tanımlanabilen görünen boyut zahiridir. Allah'ın İslam dininde gönderdiği, emrettiği emirlere uyan; namazını kılan, orucunu tutan, zekatını veren ve hacca giden, bir başka ifadeyle İslam'ın şariat hükümlerini harfiyen yerine getiren kişi, İslam'ın zahirî boyutunu görüyor, anlıyor ve uyguluyor demektir. İçsel, ezoterik olarak tanımlanabilen görünmeyen boyut ise batınîdir. Dinde yer alan gizli, örtülü bilgiler, gerçeklerdir. Dindeki batınî bilgilere erişmek için klasik ibadetle birlikte başka derinleşmeler, ibadetler gerekmektedir. Zikir, halvet gibi bu derinleşmeler; namaz, oruç, zekat gibi klasik ibadetleri, dinin görünen boyutunu ihmal etmek anlamına kesinlikle gelmez. Aksine, batınî ilimde derinleşmek için zahirî bilgiyi iyi bilmek ve gereklerini yerine getirmek icap eder.

## 1.6 Tasavvuf ve Tarikatlar

Allah'ı kişinin iç dünyasında bulmasının çeşitli esasları vardır. Bu esaslar, çeşitli tasavvuf pratiklerini, davranışlarını belirler; tasavvufi yaşantı, bu pratiklerin bir sistem dahilinde uygulanmasıyla oluşur.

Arapçada “yol”, tasavvuf literatüründe de “Allâh Teâla'ya yaklaşmak ve O'nun hoşnutluğunu kazanmak amacıyla takip edilmesi gereken yol”<sup>87</sup> anlamına gelen *tarikât*, tasavvufi yaşantının dört merhalesinden ikincisini oluşturur. Bu merhaleler şu şekilde sıralanabilir:

**Şariat**, Kur'an-ı Kerim'e, Resul'ün hadislerine ve ehl-i sünnet imamlarının içtihadlarına dayanan ve medreslerde öğrenilen bütün usul ve fûrû'u ile İslam dinidir.

---

<sup>87</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.90



**Tarikat**, şer'î emir ve hükümleri uygulayarak, Allah ve Resul'üne gönülden sevgi ile tam bağlılık, şeriat dairesinin içinde vaz edilen usul ve âdâbı kalben ve fiilen yaşamak, Allah ve Resûl'ünün emirlerine gerçek mânâda uymaktır.

**Hakikat**, her yerde ve her şeyde gerçeği ve ilâhi kudreti görebilmek, esmâ-i hüsnanın tecellilerini müşahade etmek ve gerçekleşen olayları Hak'tan bilerek, doğal karşılamaktır. Hakikati yaşayan sâlik, her şeyde Allah'ın kudretini ve bu kudretin tecellilerini seyretmeye başlar ve böylelikle hem sükûnete, hem de derin bir görüşe kavuşur.

**Marifet**, hakikate erdikten sonra ortaya çıkan ilâhi ilhamlar anlamındadır. Şeriatle amelin, tarikata sülûkun, hakikate ermenin sonucunda ortaya çıkar.<sup>88</sup>

### 1.6.1 Hak ve Bâtıl Tarikatlar

Tarikatlar fikir sistemleri, zikir şekilleri ve takip ettikleri usuller gibi çeşitli ölçütlere göre farklı sınıflandırmalara konu olabilir.<sup>89</sup> Araştırma konumuzla ilişkili bulunan Hurufilik'in genel bir bakışla durduğu yeri tespit etmek üzere, tarikatların bağlı buldukları fikir sistemlerinin Hak ve Bâtıl oluşları bağlamındaki sınıflandırmaya değinmek faydalı olacaktır.

Hak/Ortodoks tarikatlar, İslam'ın temel prensiplerine bağlı olarak kurulan ve gelişen tarikatlardır.<sup>90</sup> İslami değerler açısından yanlış unsurlar taşımayan bu tarikatlara örnek olarak Nakşbendiyye ve Kâdiriyye tarikatları verilebilir.<sup>91</sup>

Bâtıl/Heterodoks tarikatlar ise, İslami değerler açısından yanlış unsurlar taşıyan tarikatlardır. Bâtıl tarikatların bir kısmı İslam coğrafyasında ortaya çıkmış olup, başlangıç itibarıyla Hak olan, ancak zaman içinde çeşitli etkilere bağlı olarak İslami

---

<sup>88</sup> Mâhir İz, “*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyüklüğü ve Tarikatlar*”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdâğ), Kitabevi, İstanbul 2012, s.9-11

<sup>89</sup> Hamdi Tekeli, “*Tasavvuf Kültürüne Giriş*”, Uludağ Yayınları, Ankara 2011, s144

<sup>90</sup> A.g.e., s.144

<sup>91</sup> Osman Türer, “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.92

değerlerin dışına taşan bir yapı sunar. Hurûfilik ve Kalenderîlik genellikle bu bağlamda değerlendirilen tarikatlardır.<sup>92</sup>

### 1.6.2. Hurufilik ve Harflerin İlmî

Hurûfilik, harflerin birtakım sır ve hakikatler içerdiği inancını savunur. İslam aleminde Fazlullâh-ı Esterâbâdî-i Hurûfî (ölm. 796/1394) tarafından sistemleştirilen Hurûfilik, Bâtınîlik'ten, kısmen de tasavvuftan etkilenecek sistemini geliştirmiştir. Hurûfî'nin bâtil düşüncelerinden dolayı, Timur'un oğlu tarafından katlettilmesine rağmen, Hurûfilik özellikle Anadolu'da yayılma fırsatı bulmuştur.<sup>93</sup>

Hurûfilik, tasavvuf ve tarikat çevrelerinde fazla tutunamamış olmakla birlikte, en büyük etkileri Bektâşîlik içinde görülür. Hurûfilik'in Bektaşîlik içine nasıl girdiği hususuna, İshak Efendi'nin *Kâşifu'l-Esrâr ve Dâfi'u'l-Esrâr* (ist. 1291) adlı kitabında geniş olarak yer verilmiştir. Hurûfilik etkisi kısmen Mevlevîlik'te de görülmektedir. Türkiye'de Hurûfilik üzerine en çok çalışma yapan isimlerden biri de Abdülbaki Gölpınarlı'dır.<sup>94</sup>

Harflerin birtakım sırlar içerdiği düşüncesi tasavvufta da bulunmaktadır. Sûfî Muhyiddîn İbn-i Arabî, *Fütûhât-ı Mekkiyye* isimli eserinin bir bölümünü Harflerin mertebeleri olarak tercüme edilebilen *Merâtibü'l Hurûf* konusuna ayırmıştır.

*“Harfler, kelimeler oluşturmak için birleştirildiğinde tabiatları ve sırları canlıdır, bununla birlikte kelimeler de yaratılmış nesnelere içinde aynı şekilde canlıdır. Harfler ilminin temelini teşkil eden bu anlayışta, yaratılışın devamlı yenilenmesinden dolayı bütün yaratılmış nesnelere farklı safhalar içinde hareket ederler ve bütün mahlûkatın sırrı kelimedeye yatar. Harfler ilmine dair risaleler yazan Sufiler, bu ilmin, tabiat âleminde izhar olduğu şekliyle Allah'ın güzel*

<sup>92</sup> Osman Türer, *“Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi”* Ataç Yayınları, İstanbul 2011, s.92

<sup>93</sup> A.g.e., s.139

<sup>94</sup> A.g.e., s.140

*isimlerini açığa vurduğunu iddia ederler. Bu ilahi ifadeler, mahlûkatın içinde sırları canlı tutan harfleri ortaya çıkarır. Bazı sufiler, sırrın, bir harfin asli mizacında bulunduğunu düşünürler.*”<sup>95</sup>

İbn Arabî'nin El-Fütûhâtü'l-Mekkiyye adlı eserini *Harflerin İlmî* adıyla türkçeleştiren Mahmut Kanık, kitabın sunuş yazısında, harflerin ilminin (ilmü'l-hurûf) İslam tasavvufunun “*en bireşimsel ve en imalî*” anlatım biçimlerinden birini içerdiğini söyler ve bu ilmin, açıklanamayandan açıklanabilir olana geçişin en zor kipini temsil ettiğini belirtir.<sup>96</sup>

İbn Arabî'ye göre, harfler soyut birer gösterge değil, diğer varlıklar gibi bir “ümme”tir; onların da peygamberleri, şeriatleri vardır. Harfler de tıpkı insanlar gibidir.<sup>97</sup> İbn Arabî şöyle der:

*“Ey dostum bil ki harfler de ümmetlerden bir ümmettir. Onlar da muhatapdırlar ve mükellestirler. Harflar arasında da kendi cinslerinden peygamberler vardır. Onların da isimleri vardır; ancak bunları bizim yolumuzdan giden keşf ehli olanlar tanurlar. Harfler âlemi lisan bakımından en fasih<sup>98</sup>, beyan bakımından da en açık âlemdir.”*<sup>99</sup>

Harflerin ilmüne göre; bu kâinat bir kitaptır, “*büyük bir Kur'an*”dır; aynı şekilde Kur'an da bir kâinattır. Bu iki kitap ya da bu iki kainat arasındaki aracı ise insandır. İnsan-ı Kâmil, her iki kâinatın tabiatına katılmaktadır ve bu nedenle “*hem Kur'an'ın hem de âlemin tercümanı*” olma özelliği taşır. Kitabın çevirmeni Mahmut Kanık, İbn Arabî'ye göre, “*mevcudat Allah'ın kelimeleridir*” der ve kelimelerin harflerden

<sup>95</sup> Lale Bahtiyar, “*SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık İstanbul 2006, s.126

<sup>96</sup> İbn Arabî, “*Harflerin İlmî*”, Çev: Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s.11

<sup>97</sup> İbn Arabî, “*Harflerin İlmî*”, Çev: Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s.14

<sup>98</sup> Fasih: Açık ve düzgün bir biçimde

<sup>99</sup> İbn Arabî, “*Harflerin İlmî*”, Çev: Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s.95

oluşturduğuna, alfabedeki yirmi sekiz harfin, varoluşun yirmi sekiz derecesine tekabül ettiğini belirtir.<sup>100</sup>

Mahmut Kanık, René Guénon'dan alıntılanarak, harfler ile varoluşun dereceleri arasındaki bağlantıyı şöyle açıklar:

*“Bütün âlemleri kuşatan “Arş” (el-arş- el- muhit), kolayca anlaşılacağı üzere, yuvarlak bir şekil ile tasvir edilir. (...) Merkez de “Ruh” vardır. “Arş” çemberin üzerine yerleşmiş sekiz meleğe tutulur. İlk dördü dört ana esas noktada, öteki dördü dört yan noktada bulunur. Bu sekiz meleğin adı, sayısal değerleri göz önüne alınarak bir yığın harf grubundan sağlanmıştır<sup>101</sup>, öyle ki bu isimlerin tamamı alfabedeki harflerin tamamını oluşturur.*

*Doğal olarak burada 28 Harflik bir alfabenin söz konusu olduğunu belirtmeliyiz. Ama Arap alfabesinin ilk önceleri İbrani alfabesinin harflerine tamamen denk düşen, 22 harfi olduğu söyleniyor. İşte bu 22 harfi kullanan küçük “cifr” ilmiyle, belirli sayısal değerleriyle 28 harfin tümünü kullanan büyük “cifr” ilmi arasındaki farklılık buradan ileri gelmektedir. (...) Gerçekten de bu altı ilave harf, ilkel harfler oranında yapılan değişikliklerden ibarettir. Çok basit bir nokta ilave etmekle elde edilmişlerdir. Aynı noktaları kaldırırsanız hemen ilk şekillerine dönüverirler.*

*(...) Harflerin ve isimlerin dağılımını ana ve yan noktalarda şöyle yapabiliriz:*

*Dört ana esas noktada:*

1. Doğuda: Elif, Ba, Cim; **Ebc**
2. Batıda: He, Vav, Za; **Hevvez**
3. Kuzeyde: Ha, Ti, Ya; **Hutti**
4. Güneyde: Kâf, Lâm, Mim, Nun; **Kelemen**

<sup>100</sup> İbn Arabî, “Harflerin İlmî”, Çev: Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s.15

<sup>101</sup> Arş’ı tutan sekiz meleğin adları olduğu söylenen bu sözcükten oluşan “Ebcet alfabesi” ile yapılan hesaplamalar da, kelimelerin sayısal değerlerini hesaplayarak, tarih bilgisi gibi gizlenmiş bilgileri açığa çıkarmak üzere kullanılır.

*Dört yan noktada ise:*

5. Kuzey doğuda: *Sin, Ayn, Fa, Sad; Sa'fas*

6. Kuzey batıda: *Kaf, Ra, Şın, Te; Karaşet*

7. Güney doğuda: *Peltek Se, Hı, Zal; Sehad*

8. Güney batıda: *Dad, Zı, Gayn; Dazığ*

(...) Dörder kelimelik bu iki üniteden her biri alfabenin tam yarısını içermektedir. Her biri 14'er harftir. Bu harflerin her birinin sayısal/rakamsal değerleri vardır.

İbn Arabî'nin Kitabü't-Tecelliyatı'l-İlâhiyye adlı eserinde de; "zâhir âleminde zuhur eden harflerin Bâtın âleminde Allah'ın bazı isimlerine ve ayrıca bazı kavramlara karşılık geldiği" belirtilmektedir.<sup>102</sup>

<u>Harfler</u>	<u>Allah'ın ismi</u>	<u>Mertebeler</u>
<i>Elif</i>		
1. Hemze	<i>El-Bedi</i>	<i>İlk Akıl</i>
2. He	<i>El-Bais</i>	<i>Levh-i Mahfuz</i>
3. Ayn	<i>El-Batın</i>	<i>Küllü Tab</i>
4. Ha	<i>El-Ahir</i>	<i>Heba</i>
5. Gayn	<i>Ez-Zahir</i>	<i>Küllü cisim</i>
6. Hı	<i>El-Hakim</i>	<i>Şekil/suret</i>
7. Kaf	<i>El-Muhit</i>	<i>Arş</i>
8. Kâf	<i>Eş-Şekur</i>	<i>Kürsi</i>
9. Cim	<i>El-Ganiyy</i>	<i>Atlas feleği</i>
10. Şın	<i>El-Muktedir</i>	<i>Sabityıldızlar(menazil feleği)</i>
11. Ya	<i>Er-Rabb</i>	<i>Birinci sema</i>
12. Dad	<i>El-Alîm</i>	<i>İkinci sema</i>
13. Lâm	<i>El-Kahir</i>	<i>Üçüncü sema</i>
14. Nun	<i>En-Nûr</i>	<i>Dördüncü sema</i>
15. Ra	<i>El-Musavvir</i>	<i>Beşinci sema</i>
16. Tı	<i>El-Muhsiy</i>	<i>Altıncı sema</i>
17. Dâl	<i>El-Mübin</i>	<i>Yedinci sema</i>
18. Te	<i>El- Kâbid</i>	<i>Esîr</i>

<sup>102</sup> İbn Arabî, "Harflerin İlmî", Çev: Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s.15-17

19. <i>Za</i>	<i>El- Hayy</i>	<i>Hava</i>
20. <i>Sin</i>	<i>El-Muhyî</i>	<i>Su</i>
21. <i>Sad</i>	<i>El-Mümît</i>	<i>Toprak</i>
22. <i>Zı</i>	<i>El-Azîz</i>	<i>Madenler</i>
23. <i>Se</i>	<i>Er-Rezzak</i>	<i>Bitkiler</i>
24. <i>Zal</i>	<i>El-Müzill</i>	<i>Hayvanlar</i>
25. <i>Fa</i>	<i>El-Kaviyy</i>	<i>Melekler</i>
26. <i>Ba</i>	<i>El-Latif</i>	<i>Cinler</i>
27. <i>Mim</i>	<i>El- Cami</i>	<i>İnsanlar</i>
28. <i>Vav</i>	<i>Refîu 'd-deracâti</i>	<i>Yüksek dereceler</i> <sup>103</sup>

### 1.6.3. Arap Dili ve İslam Sanatındaki Yeri

İslam felsefesi ve sanatı üzerine çalışmalarıyla tanınan Titus Burckhardt, *İslam Sanatı; Dil ve Anlam* adlı kitabında, “*Arap dehasının en göze çarpan ve bir yerde de parlak tezahürü*”nün, yazıyla beraber dilde gerçekleştiğine dikkat çeker ve bütün İslam medeniyetiyle kurulan güçlü iletişimi Arap dilinin gücüyle ilişkilendirir. Arap dilinin olağanüstü kural koyucu gücünün; bir yandan onun kadim kurallara bağlı düzenli yapısından, diğer yandan da kutsal bir dil olma rolünden kaynaklandığını belirtir.<sup>104</sup>

Genel anlamda dillerin zaman içinde, kelime varlıklarını, belirli bir fikri çeşitli yönleriyle dile getirebilme rahatlıklarını ve birkaç kelimeyle birçok şey ifade edebilme güçlerini kaybederek, yoksullaştıklarını dile getiren Burckhardt; dillerin aracılık ettikleri nesnelere ve kurumlar gibi, zamana bağlı eskimelerini kentsel bir özellik olarak tanımlar. Bu bağlamda Arap dilinin kalıcı olma niteliğini, büyük ölçüde göçebeliğin koruyucu rolüne bağlar. Burckhardt’a göre, “*bir bakıma zamanın dışında yaşayan göçebeler*” dillerini daha iyi korur, çünkü dil göçebeler için “*kırsal hayatta yanlarında gezdirebilecekleri tek hazine*”dir. Buna karşılık göçebelerin, mimari bir kararlılığı gereksinen görsel sanatlar yoluyla edindikleri mirasın zengin

<sup>103</sup> İbn Arabî, “*Harflerin İlmî*”, Çev: Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s.18-19

<sup>104</sup> Titus Burckhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s.48-49

olması mümkün değildir. Bu nedenle göçebe sanatı genellikle basit olmakla birlikte, çarpıcı grafik unsurlar, tezyinata yönelik motifler, armalar ve sembollerden oluşur ve bu anlamda yerleşik medeniyetlere ait sanat tekniklerinden oldukça farklı ve Arap dilinin “*figüratif özellikleriyle*” koşutluk içinde gelişen bir yapı sunar.<sup>105</sup>

Burckhardt, her dilin, başlangıç dönemlerinde, iki farklı kutbu bulunduğunu söyler. “*İşitme gücü sezgisi*” ve “*hayal gücü sezgisi*” olarak tanımladığı bu iki kutbun, “*biri diğerini dışlamamakla birlikte, ona baskın çıktığını*” belirtir. İşitme gücü sezgisi, bir sözcüğe bağlı ses ve eylemin kendiliğinden gerçekleşen özdeşleşmesiyle ilişkilidir. Hayal gücü sezgisi ise, konuşmada benzer imajların anlambilimsel çağrışımlarıyla belirir ve kullanılan her sözcük, belirli bir hiyerarşiye göre, daha özel ve etkili örnek imajlarla birlikte, başka imajları da çağrıştıran içsel bir karşılıklı imajı uyarır. Burckhardt, Latin dillerinde “*hayal gücü sezgisi*”nin daha baskın bir özellik olarak kendini gösterdiğini belirtir. Arap dili ise, “*neredeyse hiç engellenmemiş bir işitme gücü sezgisi*” ya da “*fonetik mantık*” sunar.<sup>106</sup>

Arap dilinin büyük ölçüde “*işitme gücü sezgisi*”ne dayalı oluşunu Burckhardt şu şekilde açıklar:

*“Arapça her sözcük, işitmeye ilgili bir ideogram gibi, üç değişmez sessiz harften oluşan bir fiilden türer; bundan on iki kadar farklı fiil kipi türetilir – basit, ettiren, dönüşlü, işteş vs.- ve bu kiplerin her biri kendi sırasında, ilk anlamı, aşağı yukarı doğrudan doğruya bütün fiil ağacının üç harfli köküyle tasavvur edilen temel fiille daima bağlantısı bulunan bir isim ve sıfatlar demeti üretir.*

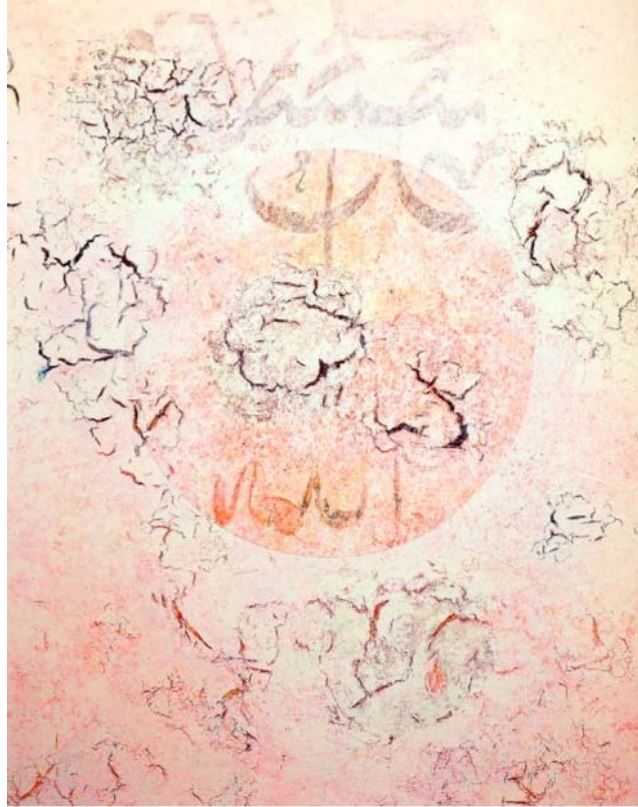
*Dilin bu semantik şeffaflığı, yani işaret sisteminin bütünüyle fiilin fonetik karakterinden fişkırması olgusu onun nisbi asliliğinin açık bir kanıtıdır. Başlangıçta ve bilincimizin ta derinliklerinde, şeyler kendiliğinden kalpte çınlayan asli sesin belirlenimleri olarak kavranır ve bu ses de bilincin ilk, bireyselleşmemiş eyleminden başka bir şey değildir; bu düzey ya da bu durumda bir şeyi ‘isimlendirmek’ kendimizi bu işi gerçekleştiren eylem ya da sesle özdeşleştirmek demektir. Konuşmada*

<sup>105</sup> Titus Burckhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s.49-50

<sup>106</sup> A.g.e., s.51

*mündemiç [içkin] bulunan sembolizm -ki edinilen alışkanlıklarla az çok belirsizleştirilmiş ya da bozulmuştur- eşyanın mahiyetini, bir imajın kavrandığı gibi, statik bir tarzda değil, adeta oluş halinde kavrar. Dahası, genel olarak dilin ve özel olarak Arap dilinin bu yönü, İslam dünyasında bazı felsefi, bazı bîatnî olmak üzere, bütün ilimler dizisinin konusunu oluşturur. Denebilir ki Müslüman ilim adamları Arapçanın bu yapısını sadece korumakla kalmamışlar, onun kesin tanımına katkıda bile bulunmuşlardır.”<sup>107</sup>*

Bu tanımlamalar çerçevesinde, Arap dili etrafında gelişen kültürel yapı içinde, “eşyanın işitilebildiği ölçüde görülemediği” şeklinde, yanlış bir genellemeye varılabileceğine yönelik tehlikenin farkında olan Burckhardt, önemli bir noktayı özenle işaret eder: “Sanatsal dışavurum ihtiyacı, Araplarda, büyüleyici bir fonetik yapıya ve neredeyse sınırsız bir ifade imkânına sahip dillerinin terbiyesi ile büyük ölçüde yutulur”<sup>108</sup>



**Resim 7** Erol Akyavaş, Sesler, 1991, Tuval üzerine akrilik, 152 x 127 cm.

<sup>107</sup> Titus Burckhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s52-53

<sup>108</sup> A.g.e., s.53



Erol Akyavaş'ın 90'lı yılların başında yaptığı ve *Lâm Elif* serisinin de içinde bulunduğu, doğrudan doğruya yazıyla ilişkili bir yapılanma içinde gelişen bir dizi resim, Burckhardt'ın dile getirdiği önem noktaları bağlamında değerlendirilebilir. Yazının sembolik değerinin gündeme geldiği bu resimler, bir anlamda resmi metinselleştirerek, Batı'lı tuval resminin imgelere dayalı, resimsel egemenliğine alternatif olarak dilsel etkiyi önceleyen bir anlayış sunar. Bu diziye bağlı olarak ortaya çıkan 1991 tarihli "*Sesler*" adlı resim, metinselleşmenin bir sonucu olarak gündeme gelen "okunabilirlik" olgusunu, bir adım daha ileri taşıyarak; kadim dönemlere ait bir etki bırakan çatlak yüzey üzerine konumlandırılan ve büyük ölçüde kutsal metinlere aitmiş gibi görünen harflerin bir bakıma "duyulabilir" hale geldiği, "ses" ve "yankı" kavramlarından hareketle, tanrısal bir buyruk ya da "vahiy" benzeri bir duyuma işaret eder. "*Kur'an'ın dili İslam Dünyası'nın her yerinde iş başındadır*" diyen Burckhardt, Kur'an'ın her yerde varlığını hissettirmesinin bir tür ruhsal titreşim etkisi yarattığını ve doğal olarak bu etkinin İslam sanatının tarz ve ölçüsünü belirlediğini belirtir ve bu nedenle İslam'ın plastik sanatının, açık bir şekilde "*Kur'an kelamının bir yansıması*" olduğunu söyler. Bu noktada, İslam sanatının anlatı düzeyinde değil, biçimsel yapılar olarak Kur'an metnine bağlı kalışının, anlaşılması güç bir husus olduğuna dikkat çeker :

*"İslam sanatıyla Kur'an arasındaki en derin bağlantı başka türden bir bağlantıdır, bu Kur'an'ın şeklinde değil hakikatinde, biçimsiz özünde ve daha özel olarak tevhid, yani birlik ve vahdet anlayışı ve akidesinde yatar. İslami sanat -ki bununla biz İslam'daki plastik sanatların tamamını kastediyoruz- özü itibarıyla İlahi Birlik'in belli bazı yön ve boyutlarının görsel düzeydeki izdüşümü ya da izharıdır.<sup>109</sup>*

---

<sup>109</sup> Titus Burckhardt, "İslam Sanatı, Dil ve Anlatım", Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s55-56

## 1.7. Tasavvuf ve İslam Sanatı

İslam'da sanat anlayışı, gerçeklik ve hakikat anlayışıyla çok yakın ilişki içindedir. Gerçek sanat anlama ve anlamlandırmaya dayanır ve hakikati anlama ve anlatmanın en iyi yolu, onu herhangi bir dil düzeyinde mükemmel bir ifadeye kavuşturmadır.<sup>110</sup> İslam'ın önemle üzerinde durduğu tüm ilkelerin İslami estetik duyarlık ve sanat anlayışında mutlak şekilde bir yansıması bulunur. Dini duyarlılık ve kavrayışın fizik ötesi ya da aşkın alanla olan ilişkisinin özünü oluşturan bu ilkeler, her türlü estetik algılayış ve sanatsal etkinlikte de kendini göstermekte ve aynı zamanda varoluşun anlamının idrakimize açıldığı bir zemin olma görevini de üstlenmektedir. Din ve sanat bütünleşmesi de bu ilkeler doğrultusunda gerçekleşir ve İslam sanatının ayırt edici özelliği, onun bu boyutla olan içten ve sıkı ilişkisinde yatar.<sup>111</sup>

Alman düşünür Martin Heidegger, sanat eserinin kökeni ile ilgili olarak yaptığı açıklamalarında şunları söylemektedir:

*“Köken ile ilgili açıklamalar sanat serine aktarılırsa, sanat eseri, sanatçı ve sanat arasında var bulunan karşılıklı ilişkiye bizi götürür. Sanatçı ancak eser sayesinde, eser ancak sanatçı sayesinde, her ikisi de sanat sayesinde ortaya çıkar. Sanatçı eserin kökeni, eser de sanatçının kökeni olurken, sanat ise her ikisinin birden kökeni sayılır.*

*Fakat sanat eseri içerdiği bu nesnel niteliğin dışında başka bir şeydir. Ona göre sanatsal olanı da bu oluşturur. Sanat eseri üretilmiş bir nesnedir, fakat o nesneden başka bir şeydir. Eser bizi başka olan ile karşı karşıya getirir, o allegoriyi açığa çıkarır. ‘Sanat eserinde üretilen nesne ile başka bir şey ortaya konur. Eser simgedir.’”<sup>112</sup>*

---

<sup>110</sup> Turan Koç, “İslâm Estetiği,” İstanbul 2008, İSAM Yayınları, s.29

<sup>111</sup> A.g.e., s.43

<sup>112</sup> Martin Heidegger, “Sanat Eserinin Kökeni”, DeKi Yayınları, İstanbul 2007, s.98-99

Belirtmek gerekir ki Heidegger, nesnenin ne olup olmadığı sorusunun da yanıtlanabileceği düşüncesinden hareketle, nesneyi üç farklı şekilde yorumlar:

“

- 1- *Nesneyi bir takım özelliklerin taşıyıcısı olarak görme*
- 2- *Nesneyi sebebi olduğu bir takım duyguların birliği görme*
- 3- *Nesneyi biçimlenmiş malzeme sayan yorumların zaman içinde birbirine geçmesi.*
- 4- *Üçüncü maddede bir yanlışlıktan söz edilir ve buna göre nesneden bahsetmek amaçlanırken, bilmeden araçtan bahsedilmektedir.”<sup>113</sup>*

Batı’lı düşünce sistemi, genel olarak varlığın uzaklığını ve mutlaklığını anlatmak üzere varolan üzerinden hareket ederek, varlığı metaforlar aracılığıyla içkinleştirmeye çalışır. İslamî Doğu anlayışı ise, benzeşim yoluyla özüne ulaşamayacağı varlığın uzaklığını, rıza gösterilmiş bir uzaklık olarak koruyarak, onu dışsallığı içinde yüceleştirme çabası sergiler. Dolayısıyla, Batı sanatı imgeler aracılığıyla görünenin ardındaki görünmeyeni, görünür kılmayı amaçlarken, İslam sanatı imgelerden kaçınarak, ilahi varlığın bilinemez yabancılığını, “*varolanın kurucu dışarı*” olarak konumlandırır ve söz konusu ulaşılmazlık üzerinden yol almayı amaçlar.<sup>114</sup>

İslam sanatı ve “İslam Estetiği” olarak tanımlamak durumunda kaldığımız kavram, “İlahi Birlik” inancını ve ilahi varlığın her türlü “teşbihten münezze” olduğu anlayışını daima göz önünde bulunduran bir ilkeler bütünü çerçevesinde gelişir.

Tasavvufa olan ilgisinin ailesinden kaynaklandığı bilinen Erol Akyavaş, bir söyleşisinde bu ilginin kaynağını İranlı İslam düşünürü Şebüsteri’nin Gülşen-i Râz adlı kitabından yaptığı bir alıntıyla açıklar: “*Başladığı noktadan itibaren dönüp duran bu devran binlerce şekle bürünüp, görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de.*”<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Martin Heidegger, “*Sanat Eserinin Kökeni*”, DeKi Yayınları, İstanbul 2007, s.100

<sup>114</sup> Zeynep Sayın, “*noli me tangere: Bedenyazısı II*”, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000, s.12-13

<sup>115</sup> Demet Sönmez, “*Evrenin Anlamına Açılan Kapılar*”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.61

Bu açıklamayla Akyavaş'ın kendisini sürekli bir oluş içinde duyumsadığı, İslami inanç sistemi ve Doğu'lu geleneği yalnızca bir semboller alanı ve zengin bir düşünsel kaynak olarak görmediği; İslami inanişâ gönülden bağlı olduğu anlaşılmaktadır. 1997 yılında Murat Germen'e verdiği röportajda, 1985 tarihli *Labirent Projesi*'nin planında, duvarların izlediği yol ile dört kere "Allah" yazıldığını, ancak labirentin içinde dolaşırken bunu okumanın doğal olarak mümkün olmayacağını söyler ve doğrudan doğruya "İlahi Birlik" anlayışını dile getirir: "Allah her yerde var ve biz farkında değiliz, ancak bilincine varırsak biliyoruz. Bilinç de imanla kabil."<sup>116</sup>

Akyavaş'ın sanata ve güzellik kavramına yaklaşımı, yine kendi sözleriyle değerlendirilirse, görünenin ardındaki görünmeyene, değişenin ardındaki değişmez olana ulaşma amacını dile getirirken, resminin bätini yönünü de vurgular:

*"Yaratma diye bir derdim yok. Estağfurullah. O Allah'a aittir. Sadece belki bir şeyi yakalayabilme heyecanı, o kadar. Sanatçı sadece güzelliği keşfeder. Güzellik de devamlı değişme halindedir. Dolayısıyla hakiki güzellik, güzelliğin değişmeyen özündedir. Buna erişmek de ancak soyutlama ile mümkündür. Güzelliğe gelince tek tek nesnelere ne güzellik ne çirkinlik objektif bir değerdir."<sup>117</sup>*

### 1.7.1. Tasavvuf ve İslam Estetiği

Batı düşünce tarihinde, güzellik kuramı ve sanat kuramına bağlı olarak gündeme gelen estetik alanındaki tartışmalar, özellikle güzellik kuramınının 18. Yüzyılda köklü bir değişikliğe uğramasıyla farklı bir boyut kazanmış ve bu dönemden itibaren usavurumsal<sup>118</sup> bir nitelik kazanarak, ayrı bir kuram olarak ele alınmıştır.

---

<sup>116</sup> Murat Germen, "Söyleşi / Profil Erol Akyavaş", "Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları" İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 121

<sup>117</sup> Demet Sönmez, "Evrenin Anlamına Açılan Kapılar", "Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.62

<sup>118</sup> Usavurumsal: Bilinen ya da doğru olarak kabul edilen belli önermelerden başka önermeler çıkarma yöntemini benimseyen.

İslam tarihinde ise, sanat ve estetik başlı başına bir inceleme konusu olarak tartışılmak yerine, doğrudan doğruya sanat eserlerinin üretildiği, pratik bir yapı içinde gelişmiştir. Dolayısıyla, Batı düşünce tarihinde bağımsız bir disiplin olarak ele alınan estetik, aslında İslami temsil biçimlerine uygun bir kavram olarak görülmez. İslam'ın kendi duyarlık ve anlayışının tezahürü olan sanat eserleri de genellikle Batı'da geliştirilen estetik kuramlarının ve bunların ilişkide bulunduğu; sanat tarihi, sosyoloji, antropoloji, psikoloji ve benzeri disiplinlerin kavramlarıyla incelenerek, değerlendirilmiştir.<sup>119</sup> Bununla birlikte, İslami estetik duyarlık ve sanat anlayışı ancak İslam'ın önemle üzerinde durduğu genel ilkeler çerçevesinde oluşur.

Bu ilkeler arasında en önemli yere sahip bulunan **tevhid** anlayışı, bir tür “İlahi Birlik” öğretisi olup, İslam “*estetiği*”nin vazgeçilmez unsurlarındandır. İslam sanatlarının dayandığı estetik duyarlık açısından, çokluk içinde birliğin idraki ve değişebilir olanın ardında bulunan kalıcı olana yönelik sezgi büyük önem taşır. Çokluktan birliğe ulaşmak veya çoklukta birliği ifade etmek, İslam sanatının yaslandığı düşünce boyutunun da temelini oluşturur.

Bâtın âleme yönelik müşahede (gözlem) ve temaşa (izleme) tecrübesi, bunların hakikatle olan bağlantısını anlayarak, buradan ses, çizgi ya da şekil halinde bir biçime kavuşturma etkinliğine yöneldiğinde, sanatsal etkinliğe dönüşür ve bir tür “*dışlaştırma*” sağlar. İslam sanatında “*dışlaştırma*”, özü itibarıyla “*mânanın sûrete bürünmesi*” şeklinde gerçekleşir ve bir anlamda İslam sanatının kavramsal yönünü oluşturur. *Mâna-sûret bütünlüğü* içinde ortaya çıkan sanat eseri de, yaşanan bu tecrübenin bir yorumu olarak kendini gösterir. Konu edilen her tecrübe biricik olduğundan, bunun bir yansıması olan sanat eseri de biricik olma özelliğini taşır.<sup>120</sup>

*“Geleneksel kelâm ya da tevhid ilmine göre, Allah teşbihten münezzehdir. Münezzehlik, bir şeyi başka bir şeye bezner kılmak ya da telakki etmek anlamına gelen ve shebbe fîlinden türetilmiş olan teşbih sözcüğünü, Allah’la ilgili herhangi bir bağlamda kullanmamak demektir. Hakikat ya da mecaz yoluyla tanrıyla varolan*

<sup>119</sup> Turan Koç, “*İslâm Estetiği*,” İstanbul 2008, İSAM Yayınları, s.32-38

<sup>120</sup> A.g.e., s.44-45

*arasında hiçbir münasebet bulunamaz. İlksel köken, ne müşebbehdir -benzeyen- ne de müşebbehunbih -benzetilen-. O birdir ve ortağı yoktur. Bu nedenledir ki, tanrının neliğiyle âlem arasında vasıta teşkil edecek ve tanrının uzaklığını varolana tevîl edecek bir şey bulunmaz. Ama teşbih, varlığın neliği ile varolanın mevcudiyeti arasındaki aşılmaz uçurumu görmezden gelerek ve tecelli ve zuhur edeni tecelli ve zuhuruna benzeterek tenzihten uzaklaşmak anlamına gelir. Yani ilksel köken -mebde- ile zuhur ve tecelli özdeşleştirilir. Bu, tanrının dengi olmayan şeyleri ona benzeterek şirke düşmektedir. Şirk ise, tanrının ayrılmaz bütünlüğünü ve birliğini -tevhid- bozarak vahdaniyetten uzaklaşır ve birden fazla uluhiyet tanır. Oysa tanrı vahdaniyet, zât, sıfat ve fileri bakımından varolandan ayrılır. Onun için tenzih, Allah bütün eksikliklerden ve yoksunluklardan erkin ve varolan vasfından uzak olduğu için ona yaklaşırken onu yoksun olan zuhurlardan arındırmak gerektiğini ifade eder. Dolayısıyla kelâm ilmi, Allah'ın yaratılmış herhangi bir şeyle karşılaştırılmasının kesinlikle olası olmadığını söyler ve onu ilahi bir erişilmezlik ve mutlaklık olarak beyan eder.”<sup>121</sup>*

Doğal bir nesne, ancak Allah'ın sonsuz ve ifade edilemez olduğu anlayışını dile getirmek için bir araç olabilir. Tasavvufta sanatçı, doğadaki hiçbir şeyin Allah'ı temsil ya da sembolize edemeyeceği anlayışını korur. İslam sanatı, ilahi olanın ifade edilemezliğini ortaya koymak üzere, doğanın estetik temsilinde natüralizmden uzak durarak; bir yandan -Batı anlamında- bir soyutlama ve stilizasyona başvururken, diğer yandan da ele alınan figürü, bütün bireyleşmeleri dışarıda bırakacak şekilde, âdeta sonsuz bir tekrar düzeni içinde temsil eder. Böylelikle, sanatsal temsilin içeriğini oluşturan sonsuzluk ve dile getirilemezlik, kendisini, doğal olmayanın bir niteliği olarak sunar. Bu özellikten yola çıkarak, İslam sanatının, temelde soyuta yönelmiş bir sanat olduğu söylenebilir. Bir başka deyişle; İslam sanatı nesnelere değil, fikirleri temsile yönelir. İlahi gerçekliğin yaratılmış her türlü gerçeklikle olan ilgisini koparan bu anlayışa, “**tenzih**” anlayışı adı verilir.<sup>122</sup>

Tenzih anlayışı, ilahi erişilmezliğin ve aşkınlığın bir ifadesi olarak; Allah'ın varlığının yaratılmışlara özgü bütün niteliklerin üzerinde olduğunu ve O'nun

<sup>121</sup> Zeynep Sayın, “*noli me tangere: Bedenyazısı II*”, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000, s.119

<sup>122</sup> Turan Koç, “*İslâm Estetiği*,” İstanbul 2010, İSAM Yayınları, s.46

varlığını yaratılmış olan herhangi bir şeyle kıyaslamamanın kesinlikle mümkün olmadığını kabul eder.<sup>123</sup> Tenzih'i, "*tanrının gizliliğine duyulan itaat*" olarak tanımlayan Zeynep Sayın, bu anlayışın, "*yücenin doğa içinde değil, doğanın ötesinde olduğu*", Kantvari görüşle de kesiştiğini belirtir.

Soyutlamaya yönelen sanatçı, doğadaki şekillere bağlı kalmaktan kurtularak, tevhid anlayışı doğrultusunda, saf renk, saf çizgi ve saf imajı yakalama yoluna gider. Bu yaklaşım bütün İslam sanatlarının gaye birliğini temsil eder.<sup>124</sup>

Allah'ın her yerde hazır ve nâzır olduğuna yönelik idrake bağlanan, **teşbih** anlayışı ise, Allah'ın âlemdeki hazretinin müşahede ve sezgisiyle ilişkilidir. Teşbihî bakış açısının özünü, Allah'ın hazretiyle sürekli yüz yüze olduğumuz anlayışı oluşturur. Bu noktada belirtmek gerekir ki, "*teşbihe özgü ikame mantığı, asla varlığın bilinmezliğiyle örtüşemez*". İnsan, tanrının bilgisine ermeyi ne kadar istese de, bunu tam olarak başaramaz ve ancak teşbih yoluyla, yani "*-miş gibi yaparak*" tanrısal bilgiye sahip olduğunu öne sürebilir ki, bu da varolan ile tanrı arasındaki aşılmaz sınırı aşmaya çalışan, tanrısal aşkınlığa aykırı bir hareket olacaktır.<sup>125</sup>

Bu durumda; tevhidi ifade etmek için imgeyi öne alan, dolayısıyla teşbihle ilgili olan sanatsal formların, soyut ve belirsiz niteliklerin temsiliyle desteklenmeleri gerekir. Sanat formları güzelliği kendilerinde değil, Allah'a ait bir nitelik olarak temsil eder. Öyle ki, "**tenzih**"in soyutlaması, güzelliği nesnelere yalıtarak, "**teşbih**"in betimlemesini dengeler. Böylelikle, doğal nesnelere doğrudan tasviri yerine, oluşturulan soyut tasarımlarla, güzelliğin temsilden ayrılması anlamında, bir "tenzih" unsuru ortaya çıkar.<sup>126</sup>

Erol Akyavaş'ın 1980'li yılların sonlarına tarihlenen *Hallac-ı Mansur* serisinde yer alan resimler, bir yandan içeriği oluşturan sembollerin, diğer yandan resmin uzamını oluşturan tuvalin boyutlarının (92 x 70 cm) tekrar edilmesiyle oluşturulan düzen

<sup>123</sup> Zeynep Sayın, "*noli me tangere: Bedenyazısı I*", Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000, s.122

<sup>124</sup> Turan Koç, "*İslâm Estetiği*," İstanbul 2010, İSAM Yayınları, s.47

<sup>125</sup> Zeynep Sayın, "*noli me tangere: Bedenyazısı I*", Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000, s.122

<sup>126</sup> Turan Koç, "*İslâm Estetiği*," İstanbul 2010, İSAM Yayınları, s.48

içinde; sonsuzluk ve dile getirilemezlik olgularının, bir tür ritüel mantığıyla temsilini üstlenir. Akyavaş Resim 8’de, bütün eksiklik ve yoksunluklardan uzak olan ve ilahi erişilmezliğe sahip bulunan tanrısal varlığı, mükemmelliğin ve bütünlüğün bir temsili olarak, daire formuyla sembolize eder. Resim 9’da ise benzer bir sembolik anlatımı, herşeyden önce var olan birliği temsil eden ve İbn Arabî’ye göre de “doğru yol”un “biricik zati” olan Elif harfi şeklindeki yarık devr alır. İbn Arabî, kelimenin başında bulunduğu zaman Elif’in, harflerden hiçbiriyle birleşmesinin doğru olmadığını, çünkü onun “doğru yol” olduğunu söyler ve bu yolun “tenzih” ve “tevhid” yolu olduğunu belirtir.<sup>127</sup>



**Resim 5** Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1988, El yapımı hint kağıdı üzerine akrilik, 92 x 70 cm.

<sup>127</sup> İbn Arabî, “*Harflerin İlmî*”, Çev: Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s.108





**Resim 6** Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1988, El yapımı hint kağıdı üzerine akrilik, 92 x 70 cm, Vitali Hakko Koleksiyonu

Denebilir ki, eşyayı maddesel ve duyuşsal bağlarından koparmak anlamına gelen soyutlama, üsluplaştırma (stilizasyon) ve tekrar gibi sanatsal pratiklerde kendini gösteren tenzih anlayışı, İslam sanatında algı ve anlayışın merkezinde yer alan tevhid ilkesini gözetmektedir. Böylelikle, bir anlamda Allah'ın ihsanının tezahürleri olan İslami sanat; kendini soyutlama, soyut sanat, özellikle de soyut geometri aracılığıyla ifade eder.

Worringer de, soyutlama ihtiyacının sonuçları olan tüm elemanları “stil” kavramı altında toplar ve stili, özdeşleyim ihtiyacından doğan natüralizmin karşısına koyar. Worringer’in deyimiyle; geometrik soyutlamayı niteleyen ve belirleyen şey; zorunluluk ve değişmezliktir.<sup>128</sup> Dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu kadar, süjenin kendisinden de arınmış olan geometrik soyutlama, düşünülebilir ve erişilebilir olan “mutlak” biçimdir.

Zahir ve Batın, İslam tasavvufunda olduğu gibi, İslam estetiğinde de büyük önem taşır. Bu doğrultuda, görünen aracılığıyla görünmeyeni hissettirmek İslam sanatının temel gayelerindendir. Allah, âlemi en güzel bir şekilde yaratıp, çeşitli güzelliklerle süslerken, gayba ait hikmetleri de bu âleme yerleştirmiştir. Ârifler bu süs ya da ziyneti (tezyin) büyük bir aşk, zevk ve hayranlıkla temaşa ederek kendilerinden geçmişler, fenâ mertebesine yükselmişlerdir. Kişinin kötü sıfatlardan arınmasını tanımlayan bir kavram olarak fenâ, eksikliklerini gidermekte olan sâlikin “aslına rücûunu” amaçlar.<sup>129</sup> Bertaraf edilen kötü sıfatlardan kurtulan sâlik böylelikle, kendisinde içkin bulunan güzel sıfatlara, yani bekâya varmış olur.

Sufinin, beş duyu ötesine ulaşarak içsel duyuumlara vardığından söz etmesi, bir anlamda sanatçının ilhamına benzer ve bu durum her sufiyi belli oranda sanatçı kılar. Erol Akyavaş’a bu en genel anlamında, amel birliğine sahip bir sanatçı olarak bakabilir miyiz? Örneğin, herkesin tanıdığı meşhur sufi teorisyeni Gazzâlî, insandaki, madde ve mânâyı idrak etme gücünü ruha verir ve ruhu beş kısma ayırır: Hissî Ruh (hisseden/duyu organları yardımıyla bilgi toplayan), Hayâlî Ruh (hayal edebilen, muhayyile sahibi), Akli Ruh (akılla hareket ruh), Fikrî Ruh (hayalin ve aklın verdiği bilgilerden sonuçlar çıkararak birtakım fikirlere ulaşan) ve bunların ulaşamadığı alanlara ulaşan Kudsî-Nebevî Ruh. Gazzâlî, Kudsî Nebevî Ruh’un, metafizik evrenle ilgili bilgi esintilerinin, ahiretle ilgili kurallarıyla ilgili bütün bilgilerin yansıdığı ve parladığı bir yer olduğunu, sadece peygamberler, bazı veliler

<sup>128</sup> Wilhelm Worringer, “Soyutlama ve Özdeşleyim”, Çev:İsmail Tunalı, İstanbul 1985, Remzi Kitabevi 1985, s.51

<sup>129</sup> Mahmud Erol Kılıç, “*Tasavvufa Giriş*”, Sufi Kitap, İstanbul 2012, s.44

ve sanatçılarda bulunan ruh olduğunu vurgulamakta, kimi insanda müzik kulağı varken kiminde olmamasını, kimi insanların şiir yazabilirken kimilerinin yazamamasını bu temele dayanarak açıklamaktadır. İşte bu durum, sufinin belli bir ruh inceliğine sahip olması için tekkelerde, zikir ve ayinlerden arta kalan zamanlarda mimarî, müzik ve hat (yazı) gibi sanatlarla uğraşmasına fırsat verecek yapı oluşturmuştur. Özellikle Mevlevilik'te “sanatçı sufiler” dikkat çekecek kadar çoktur. Tekkeler; sanat, kültür ve eğitim merkezi idiler. İslam düşünce, şiir, müzik, mimari, edebiyat ve kaligrafisinin/hat sanatının tasavvuf olmadan anlaşılması düşünülemez ve bunlar tasavvuf ilminin, İslam sanatları bilimiyle ortak çalışma alanlarını oluştururlar.<sup>130</sup>

### 1.7.2. Yazı (Hat) Sanatı

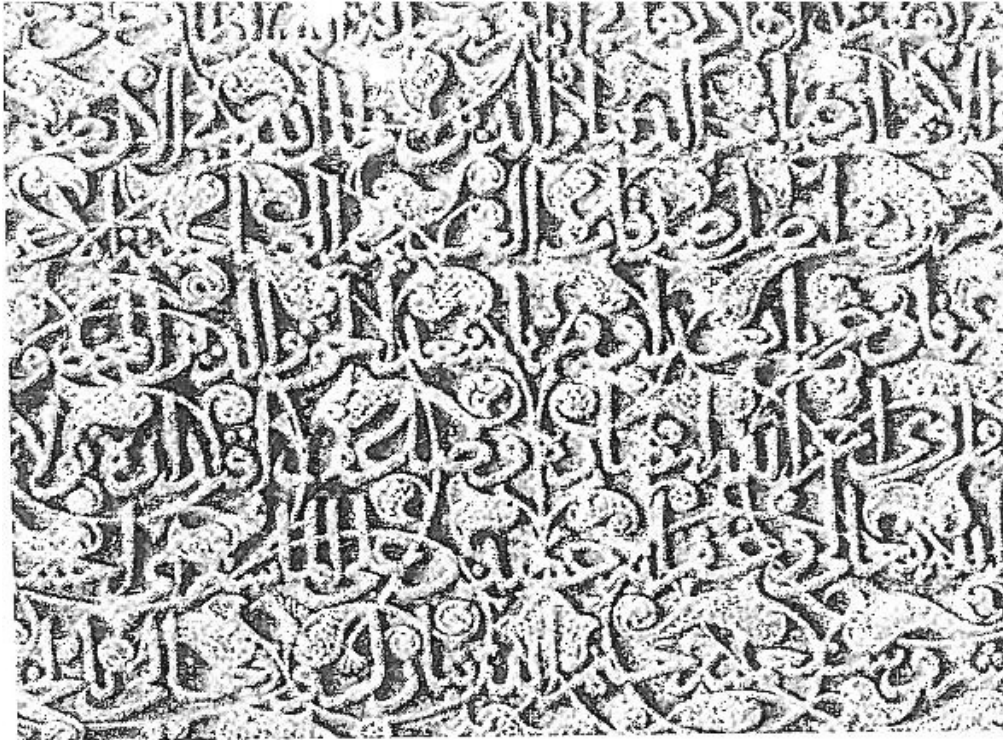
Tüm İslam dünyasına ait olmakla birlikte, Arapça yazı sanatı, tanımı gereği, İslami plastik sanatlar içinde doğal olarak “en Arap olanı”dır. “Hüsnühat” olarak da adlandırılan Arapça yazı sanatı, bir vahiy eseri olan Kur’an’ın sözlerini görselleştirmesinden dolayı, sanatların en şerefli olarak kabul edilir. Aynı zamanda, tüm İslam dünyasında en yaygın bir şekilde paylaşılan sanat olarak Hüsnühat, bir anlamda Müslüman halkların estetik duygusunu temsil etme özelliği taşır. Bu yazı sanatı çok güçlü bir geometrik titizliği, mükemmel bir ritimle buluşturarak, üslup ve tarz bakımından müthiş bir zenginlik sunar. Büyük bir çeşitlilik gösteren bu tarz ve üslupların her biri mükemmel bir grafik dengeyi temsil eder ve farklı dönemlerde ortaya çıkmış olmakla birlikte, hiçbiri terk edilmez ve geçerliliğini korur. Hüsnühat, konu aldığı metinlerin bağlam ve içeriğine bağlı olarak, bu üslupların her birine yeri geldikçe başvurur ve gerekiyorsa farklı üsluptaki yazıları da yan yana getirebilir.<sup>131</sup>

Varlığı İslam öncesine dayanan Arap yazısı, Süryanî ya da Nebatî alfabeden alınmış olup, İslam’ın ortaya çıktığı dönemde fazla gelişmemiş bir durumdaydı. Harflerin bir çoğu birbirini andırmasının yanı sıra, sesli harflerin de belirlenmemiş olması, çok

<sup>130</sup> Hülya Küçük, “*Tasavvufa Giriş*”, Dem Yayınları Ensar Neşriyat, İstanbul 2011, s.29

<sup>131</sup> Titus Burekhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s.58

sayıda kelimenin anlamlarının ancak bağlam yardımıyla anlaşılmasına olanak tanımaktaydı. Bu nedenle, yazının gelişimi pek çok farklılaşmayı da beraberinde getirmiş; İslam'ın ilk yıllarından itibaren, “*harflerin statik yapısıyla ayırt edilen*” **Kûfi** üslup ile “*akıcı formlara sahip bir el yazısı*” türü olan **Neshî** üslup, birbirine paralel olarak gelişmiştir. Harflerin statik formuna vurgu yapan Kûfi üslupla, harfleri sürekli bir akış içinde dolaştıran Neshî üslup arasındaki zıtlığa rağmen; her iki yaklaşım, bütünü birliğini zedelemeyen, çeşitli sentezler yapılarak da kullanılmıştır.<sup>132</sup>



**Resim 7** Hat sanatının mimari tezyinat ögesi olarak kullanımına örnek, (Bahtiyar 2006: 115)

Gerek mimari tezyinatta (Resim 10), gerekse kitap sanatında hüsnühat sıklıkla arabeskle buluşur. Burckhardt'a göre, yazı ile stilize edilmiş bitkilerin bir araya getirilmesi, tasavvufun bilinen sembollerinden “*âlem kitabı*” ile “*âlem ağacı*” arasındaki analogiyi düşündürür. “*Âlem kitabı*” kaynağını Kur'an'da bulurken, “*âlem ağacı*” ise Asya'daki çeşitli geleneklerde yaygın olarak görülen bir inançtır. Bu durumda âlem, hem vahyedilmiş bir kitap, hem de dal ve yaprakları bir tek gövdeden serpilerek gelişen bir ağaç olarak belirir. Ağacın yapraklarını andıran, vahyedilmiş

<sup>132</sup> Titus Burckhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s.61-66

kitabın harfleri, tıpkı yaprakların dallara ve oradan da gövdeye bağlandıkları gibi, sırasıyla; kelimelere, cümlelere ve sonunda kitabın tek ve eksiksiz hakikatine bağlanır.<sup>133</sup> Temsili düzlemde kurulan bu ilişkiyi tersine çevirirsek; “*âlem ağacı*” ile tanımlanan evren gerçekliğinin de tıpkı bir kitabı oluşturan yazılar gibi, okunabilir olduğunu görürüz.

### 1.7.3. Arabesk

İslam sanatında **arabesk** tanımlamasıyla; stilize edilmiş bitki şekilleriyle yapılan süsleme ve katı geometrik ölçülerle yapılan girift tezyinat ifade edilmektedir. Stilize edilmiş bitkilerle, ritmin<sup>134</sup> mükemmel bir görsel uygulaması elde edilir. Geometrik süslemeler ise Burckhardt’ın deyimiyle “*şeffaf*” bir özellik taşır. Böylelikle, İslam’daki sanatsal ifadenin iki kutbu ortaya çıkmış olur: “*Ritim duygusu*” ve “*Geometri ruhu*”.

Burckhardt, arabeskin bir dizi sarmal ve girift, birbiriyle yer değiştiren kıvrımlardan oluşan “*soyut*” üslubunun, onun “*nispeten naturalistik*” olan formundan kesinlikle çok daha eski olduğunu belirtir.<sup>135</sup> Bu saptamayı doğrulayan tanımlamalara *Soyutlama ve Özdeşleşim* adlı kitabında Worringer de değinmiştir. Sanat alanına aktarılan şeyin, bitki biçimi olmayıp, onun “*biçim kanunu*” olduğunu söyleyen Worringer; bir süsleme stili olarak, doğal örnek olmadan da var olduğunu belirtir. Burada, en salt ve en açık olarak bitki biçiminde kendini gösteren organik kanunluluk kullanılır. Organik biçimin tüm elemanları, süsleme adı verilen sanat yapıtının içeriğini ve canlılık değerini oluştururlar ve doğal örneklerle ilkece hemen hemen hiçbir ilgisi bulunmayan bu süsleme stili ancak daha sonraki bir zamanda natüralizme yaklaşır. Süreç, doğal bir objenin sonradan stilize edilmesi olarak değil, salt bir süsün, yani soyut bir biçimin sonradan doğallaştırılması olarak meydana

<sup>133</sup> Titus Burckhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s.67

<sup>134</sup> Ritim: Sanat yapıtında yeralan öğelerin kendi aralarında oluşturdukları ardışık zaman ve mekan aralıklarının belirlediği düzen.

<sup>135</sup> Titus Burckhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s.68

gelir. Bu karşıtlık, Worringer'e göre, önce olanın doğal örnek değil de, "*doğal örnekten soyutlanmış kanun*" olduğunu ortaya koyar.<sup>136</sup>

Worringer, natüralizm kavramını özdeşleyim süreciyle, stil kavramını ise, sanatsal duyarlığın diğer kutbu olarak tanımladığı, soyutlama içtepisiyle ilişkilendirir. Mutlak sanat istencine bağlı olarak, ilksel sanat yaratma içtepsini; dış dünyaya ait görünüşlerin rahatsız edici, huzur bozucu etkileri karşısında, huzur olanakları sağlayan bir içtepi olarak tanımlar ve bu içtepinin algıların keyfiliklerinden duyulan huzursuzluğu gidermek üzere, bakıldığı zaman kişinin ruhunu dinlendiren "*zorunluluklar*" sağlamaya yöneldiğini belirtir. Worringer'e göre bu içtepi ilk tatminini salt geometrik soyutlamada bulabilir. Dış dünya ile bütün ilgilerinden sıyrılmış olarak soyut geometrik kanunluluğa bakarken, insan gerilimlerinden kurtulur ve yalnız mutlak karşısında ortaya çıkan bir huzur ve mutluluğa kavuşur.<sup>137</sup>

Worringer'in deyimiyle; geometrik soyutlamayı niteleyen ve belirleyen şey; zorunluluk ve değişmezliktir. Görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinden de arınmış olan geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan "*mutlak*" biçimdir.<sup>138</sup>

Worringer, soyutlama ihtiyacının sonuçları olan tüm elemanları "*stil*" kavramı altında toplar ve stili özdeşleyim ihtiyacından doğan natüralizmin karşısına koyar. Estetik değerlemeye uygun olmaları açısından sanat duyarlığının iki kutbu olarak ele alınan bu içtepler, ilkece birbirlerini dışarda bırakan karşıtlar olmakla birlikte, gerçekte sanat tarihi, her iki eğilimin bitip tükenmeyen bir hesaplaşmasıdır.<sup>139</sup>

Başta İngiltere olmak üzere, Kuzey Avrupa sanatına, girişik bezeme, çifte spiralli, üçlü girdaplar, kesiksiz gamalı haçlar gibi geometrik motiflerin girişi ile bu formların, olgunlaşmaya başlayan İslam sanatında neredeyse aynı zamanda ortaya

---

<sup>136</sup> Wilhelm Worringer, "Soyutlama ve Özdeşleyim", Çev:İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi 1985, s.65-66

<sup>137</sup> A.g.e., s.41-42

<sup>138</sup> A.g.e., s.43

<sup>139</sup> A.g.e., s.51

çıkması da dikkat çekicidir. Bu ikisinin arasındaki tek fark, arabeskin bitki stilizasyonları yerine, kuzey ülkelerindeki süsleme unsurlarının stilize edilmiş hayvan formları şeklinde ortaya çıkmasıdır.<sup>140</sup>

Burckhardt, Kuzey Avrupa Sanatı ile Yakın Doğu Sanatı arasındaki bu benzerliği, Greko-Roman dünyanın sınırlarında, betimleyici olmaktan çok, soyut unsurlarıyla evrensel ve asli bir sembolizme bağlanan, çok eski bir sanatın doğuşu ile ilişkilendirir. “Uygar” dünya ile temas geçildiğinde “sembolik” karakterini kaybeden bu unsurlar belirsizleşir. Bu değişimin büyük ölçüde kaligrafiden kaynaklandığını belirten Burckhardt, bu noktada İrlanda Hıristiyan sanatına işaret eder ve bu anlamda da İslam sanatıyla benzerlikler bulunduğu dikkat çeker. Soyut formlara bağlı Hıristiyan sanatı kısa ömürlü olmuştur, nitekim; Kuzey Adaları’nın zaman içinde Latin dünyasıyla yeniden bütünleşmesi sonucunda giderek körelir. Buna karşılık İslam Sanatı, kadim formların ve göçebeliğin olanaklarıyla, şehir sanatının yerleşik ve daha rasyonel gereksinimleri arasındaki birleşim ve dengeyi başarıyla sağlamıştır. İslam Sanatı arkaik motifleri en soyut ve genel ilke ve usullerine indirgeyerek, ilksel biçimlerine sokmuş ve bu motifleri bir yandan kendine mal ederken, diğer yandan da onlara belirli bir tutarlılık kazandırmıştır.<sup>141</sup>

*“Çok iyi stilize edilmiş örneklerinde, arabeskin bir bitkiyle olsa olsa uzaktan bir benzerliği vardır. Ama o ritm yasalarının görsel dile mükemmel bir şekilde tercümesini temsil eder. Tasarım ya da kompozisyon simetrik olmak zorunda değildir; bununla birlikte, bunu oluşturmak ya da simetri eksikliğini telafi etmek için daima, ritmik karakteri ses ile sükûnun estetik açıdan denk olması olgusuyla vurgulanan belli bazı tekrarlar yapar. Açıkça ifade etmek gerekirse, ritm mekâna değil, zamana aittir; bunun ölçüsü de niceliksel değil nitelikselidir. Ritmin mekân boyutunda yeniden tesisi hareket vasıtasıyla olur. Arabeskin stilize bitki formlarını bir ritim unsuru olarak kullanmasının en güçlü yanlarından biri de; bitkiler dünyası ile dolaylı bağlantısını korumasından kaynaklanır.”<sup>142</sup>*

<sup>140</sup> Titus Burckhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s.70

<sup>141</sup> A.g.e., s.73-75

<sup>142</sup> A.g.e., s.75

Doğal olanla, kurgusal olan arasında korunmuş olan bu bağ, doğanın bir yandan üsluplaştırılırken, diğer yandan yoksullaştırılmadan varlığını sürdürmesiyle beraber; tasarımı -tezyinat anlamında- son derece zenginleştiren bir potansiyel sunar.

#### **1.7.4. Girişik Bezmeden Soyut Geometriye**

Girişik bezeme esas olarak, arabesk içinde gündeme gelen ikinci bir unsurdur. Arap girişik bezemesi sıklıkla, Roma döşeme mozaiklerinde kullanılan girişik bezeme ile karşılaştırılmakla birlikte, onda bulunmayan ritmik bir nitelik ve geometrik bir giriftlik taşır. Boşluğa ve doluluğa işaret eden elemanların, yani tasarım ve tasarımın yer aldığı zeminin, birbirini dengeleyen bir biçimde, aynı değerde oldukları dikkat çeker. Böylelikle, birbirine geçişte sağlanan süreklilikle kendini gösteren mükemmel geometrik düzen, gözün tasarımın içinde dolaşarak, onu ritmik bir bütünlük içinde algılamasını kolaylaştırır.

Bir daire içine yerleştirilen bir ya da birçok düzenli figürün tekrarıyla oluşturulan çokgen ya da yıldız biçimli figürler şeklinde gelişen İslamî girişik bezeme biçimleri; tikel biçimlerin içinde bulunan oranların, tasarımın tümel bağıntılarına yansımalarıyla zenginlik kazanır. Bu şekilde birbirine benzer, ancak birbirinin aynı olmayan desenlerin iç içe geçmesiyle, aynı anda birçok merkezden yayılan çizgilerle örülmüş bir ağ etkisi yaratır.

Bu anlamda en yaygın olarak kullanılan kalıplar, bir dairenin altı, sekiz ve beşe bölünmesiyle oluşturulur. Özellikle sekize bölünen daire, kareyle kurduğu karşıtlık ilişkisiyle zengin olanaklar sunar ve İslam sanatında kullanılan en popüler bezemelerden biri olma özelliğini taşır. Asıl örüntüyü oluşturan tikel biçimlerin içine yerleştirildiği, tasarıma bir anlamda yol gösteren “kılavuz” daire, kural olarak dışarıda bırakılır. Böylelikle, gerçekte görülmeyen, ancak hissedilen daire, bir tür mekânsal etki kazanmış olur.

Aynı zamanda geometrik girişik bezeme, entelektüel bağlamda da büyük olanaklar sunan yapısal özellikler taşır. Âlemin içinde yer alan sayısız form çeşitliliğinin



ardında yer alan İlahî Birlik düşüncesi, bu yapı içinde bir anlamda görselleşmiş olur. Her türlü temsilin ötesindeki İlahî Birlik'in tümel niteliği, hiçbir şeyi dışarıda bırakmaksızın, herşeyi kapsar. Âlemdeki yansımaları ise uyum aracılığıyla gerçekleştirir. Söz konusu uyum, “çoklukta birlik” ve “birlikte çokluk” düşünceleriyle de bütünlük içindedir. Bu bağlamda girişik bezeme, her iki yönü birlikte ifade eder. Tek bir unsurdan oluşturulduğunda bile, sonsuz bir şekilde tekrar kendisine dönen çizgiler, görünürdeki tikel unsurların ardında var olan birliği hatırlatır.<sup>143</sup>



**Resim 11** Erol Akyavaş, Sarı Lâm Elif, 1990, Tuval üzerine akrilik, 152 x 127 cm, Erhan Göksel Koleksiyonu

<sup>143</sup> Titus Burckhardt, “İslam Sanatı, Dil ve Anlatım”, Çev: Turan Koç, İstanbul 2005, s.75-77

Erol Akyavaş'ın 1990 tarihli *Sarı Lâm Elif* adlı resmi, ilk bakışta karmaşık bir kurgu içinde bir araya getirilmiş harf ve çizgilerin, konumlarına bağlı olarak birbirleriyle kurduğu ilişki ve merkezde yer alan Elif'e bağlı salınımları içinde, çizgisel olarak belirtilmeyen dairesel formu ve buradan hareketle "İlahi Birlik" düşüncesini sezdirenen bir kompozisyon yapısına sahiptir.

#### **1.7.5. Manevi Hallerin, Makamların ve Hazretlerin Tezahürü Olarak; Arabesk, Soyut Geometrik Figürler ve Hat Sanatı**

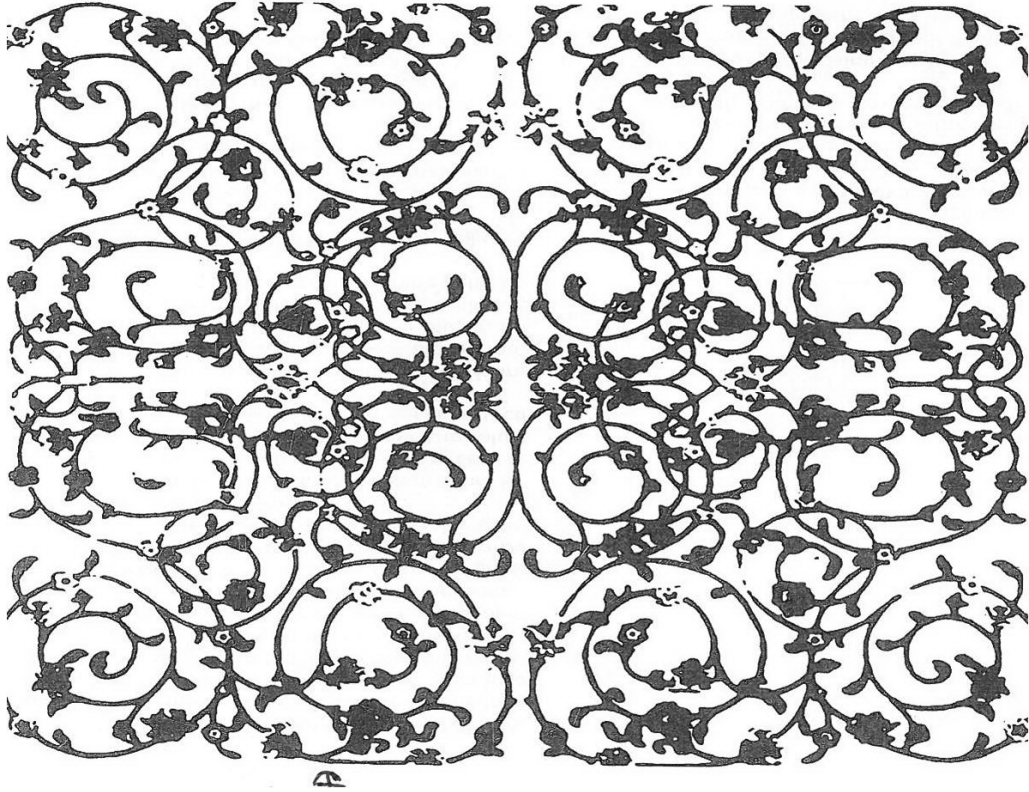
Lale Bahtiyar'ın, "yüzey üzerindeki yoğunlukta çeşitlenerek, paraleller, ters çevirmeler ve birbirine geçmelerle belirginlik kazanan düşüncenin ritmik bir taşması" olarak tanımladığı arabesk, Allah'ın ihsanı ile insanın içine doğan; geçici durum, duygu ve algılamalardan ibaret olan manevi halleri ritim ve değişim yoluyla ifade eder. Manevi haller, kişinin başlangıcını önceden kestiremediği ve sonunu da bilemediği şartları tanımlar. Tıpkı arabesk gibi, sâlik de, bağımlı olduğu düzenin gerektirdiği sınırlar içinde bulunmaya zorunludur. Gelişleri ve kayboluşları yalnızca Allah'a bağlı olan manevi haller, geçici bir ruh durumunu belirtir. Aynı şekilde, arabesk de evrensel boyutta yer alan ritim bolluğunu ifade eder ve kişinin deneyimlemeyi kabul edebileceği, ancak kalıcı bir unsur olarak kazanamayacağı ilahi ihsanlara karşılık gelir.<sup>144</sup>

Bahtiyar'ın, sâlike yönelik olarak dile getirdiği; "bağımlı olduğu düzenin sınırları içinde bulunma" zorunluluğu kendini, önceden belirli olan bu sınırların hem içine hem de dışına doğru bir tür taşma hareketinin, kozmik ritim bolluğu içinde dışavurur. Erol Akyavaş'ın 1990 tarihli resmi (Resim 12) bu bağlamda değerlendirilebilecek ritmik özelliklerle beraber, sınır kavramını da gündeme getiren -tüm çizgileriyle belirlenmemiş- çerçeve nitelikli dikdörtgen yapıdaki mekan anlayışıyla da dikkat çekicidir.

---

<sup>144</sup> Lale Bahtiyar, "SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu", Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s110

Bahtiyar'a göre; anlık bir karşılaşmanın etkisini hatırlatan manevi hal, hem karşılaşma anını tamamlayan bir unsur, hem de bu karşılaşmanın kararlılığına zıt olarak ifade edilir. Karşılaşmanın psişik ölçü birimi, anın kendisi olup; manevi halin kişinin üzerine inmesine olanak veren zamansal süreci tanımlar. Böylelikle manevi hal, kişinin öz varlığındaki bir niyetten çıkarak, bir tür eyleme dönüşür. Bir anlamda an, arabeskin merkezi gibidir; (Resim 13) arabesk düzenleme -merkezden çıktığı varsayılan- helezonlar ortaya koyarken, helezonların varlığı da arabeskin merkezini oluşturur.<sup>145</sup>



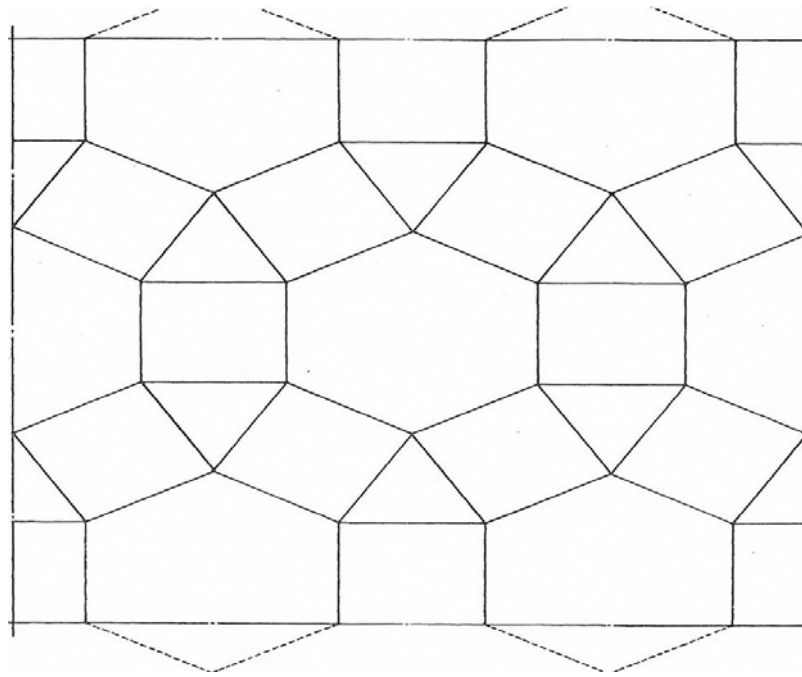
**Resim 12** Manevi hallerin bir tezahürü olarak arabesk örneği (Bahtiyar 2006: 111)

Manevî bir hal, nefisteki duyguların çokluğuna göndermede bulunur. Bu duygular, kendi sıralarındaki devamsızlığı ve aynı zamanda kararlı kılınmalarındaki zorluğu yansıtır. Geçici manevî hâl, başlangıçta sağlam olmayan bir benliğin iç gerçekliğini

<sup>145</sup> Lale Bahtiyar, “*SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s110

sağlamlaştırmaya doğru hareket ederken, durağanlaşır. Sükûnet, sebat ve karalılığa sahip olan sâlik, bütün psikolojik değişikliklerin ötesinde durağanlaşmış hale gelir. Bu bağlamda manevî hal; helezonlarının ritmik şekillerinin simetri yoluyla durağanlaştırıldığı arabeskte kolaylıkla ifade edilir.<sup>146</sup>

“Allah’ın cezbi ile gelip giden sebepsiz ihsanlar” olan hallere karşılık, kalıcı kazanımlar olan **manevi makamlar**, “ibadetler ve meşakkatlerle ulaşılan” yükseliş dereceleridir. Manevî haller, arabesk gibi ritm ve sürekli bir değişimi ifade ederken; manevî makamlar, görsel karşılığını (Resim 14) geometrik şekillerde bulur.<sup>147</sup>



**Resim 13** Manevi makamların bir tezahürü olarak geometrik bezeme örneği (Bahtiyar 2006: 112)

*“Geometrik şekiller, dolaylı olarak bir tür ikilik içerirler; bu ikilik statik ve dinamik geometri yoluyla tarif edilebilir. Statik geometri, çizgilerin geometrisidir; buna mukabil dinamik şekiller noktaların ifadeleridir. Geometride statik ve dinamik şekillerle ifade edilebilen kutuplaşma, müridin devamlı aralarında gidip geleceği tamamlayıcı manevî makamların ayrılmaz çiftlerine tekabül eder:*

<sup>146</sup> Lale Bahtiyar, “SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.111

<sup>147</sup> A.g.e., s.112

- Daralma/genişleme (kabz/bast)
- Toplanma/ayrılma (cem/tefrîka)
- Ayıklık/sarhoşluk (sahv/sukr)
- Yok olma/var kalma (fenâ/bekâ)
- Hazır olma/gaip olma (şuhûd/gaybet)

*Şimdi aktif ve pasif yönlerin -bir üçüncü şekil oluşturmak ve buradan da yeni şekiller oluşturmak için- geometrik bir şekilde biraraya gelmeleri gibi, sâlik de manevî uygulamalar vasıtasıyla bir istikrar kazanır. Fakat nasıl geometrik şekil birbirini izleyen üretimlerini (hareketle birlikte bütünlüğünü) asla kaybetmezse, sâlik de her yeni manevî makamı kazanışında evvelki makamların bilgisini içinde taşır.”<sup>148</sup>*

Bahtiyar’a göre; şekil geometrisinde oturur, aynı şekilde sufi de makamlarda ikamet eder. Yüzeyle oynayan arabeskten farklı olarak geometrik şekiller, onu tamamlamak üzere yüzeyi doldurur. İlahi ihسانlar olan manevî haller de, arabesk gibi; sâlikin şeklinin hisleriyle oynayarak gelir ve gider, oysa makamlar, sâliki tamamen doldurarak, ileri bir makama ulaşabilmesinin koşullarını hazırlar.

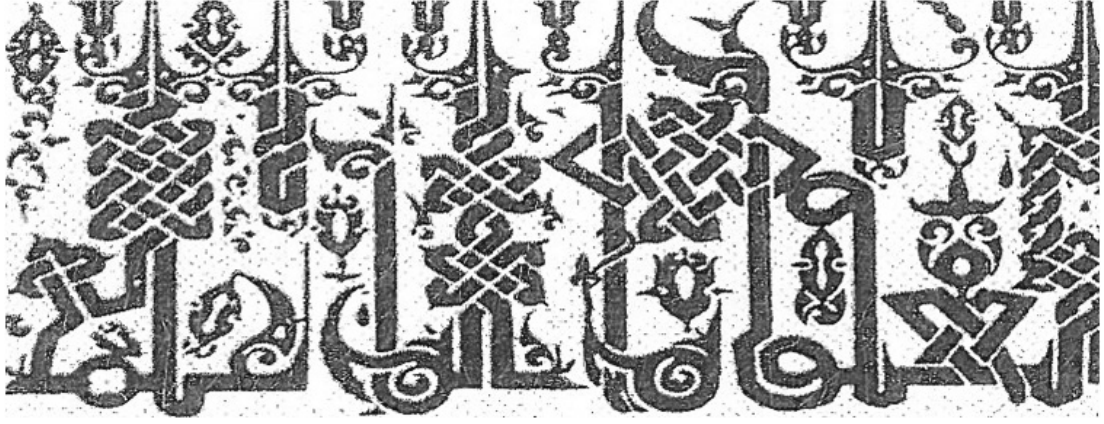
Erol Akyavaş’ın 1975 tarihli resmi de, üst üste yerleştirilmiş geometrik şekillerle oluşturulan mekânsallığı tamamen dolduran, tuğla benzeri dörtgen formların ritmik ve sonsuzcasına tekrarıyla dikkat çeker ve resim uzamı içinde görülen yapının, bu uzamın dışında da devam etmekte olduğunu sezdirir.

Bahtiyar, hat sanatının maharetini, sadece tek tek şekillerin ustalığında değil, aynı zamanda şekilleri çevreleyen mekânla ilişkilerinde arar. Şeklin ve şekilsizin dengesi ya da ritmi, arabesk biçimler içinde ele alındığında hat sanatı, belirli sınırlar içinde yaratılan sonsuz ritimler ve zaman ile meşgul olur. Hat sanatının bu biçimi, mistik halleri konu alır: Kelime, sâlikin nefsinde değişiklik ve ritm sağlayarak Allah’ın karşılıksız bir ihسانی olarak iner.

---

<sup>148</sup> Lale Bahtiyar, “SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.113

Hat sanatı, ayrıca her tür yüzey süsü ile bütünleşmesine olanak tanıyan, zaman-dışı bir nitelik çağrıştırarak, geometrik şeklin bütün ifade alanına da yayılır. (Resim 16) İslam mimarisinde, kubbe ve kare taban arasına yerleştirilen hat sanatı, kendi aşkın şekilleri aracılığıyla sembolik dönüşümü hatırlatır.<sup>149</sup>



**Resim 14** Manevi hazretlerin bir tezahürü olarak hat sanatı örneği (Bahtiyar 2006: 116)

*“Kelime, Allah’ın Rahman ismi vasıtasıyla her suretin/varlığın üzerine fark gözetmeksizin iner ve bu bakımdan ritmik arabesklere ifade edilir. Kelime, yalnızca yapılan amellere mükâfat veren Rahim ismi vasıtasıyla kişinin yükseldiği vasıta olur; bu bakımdan da geometrik yapılı, simetrik şekillerde ifade edilir.*

*Hat sanatının zengin bir dokuda örülen dikey ve yatay çizgilerden müteşekkil yapısı, sembolizm ile etkilidir. Dikeyler, -bir halının çözümleri gibi- ontolojik bir ilişki ve desen için bir yapı temin eder; bununla birlikte, yataylar, -ağaçlar gibi- temel fikrin akışını ve dengesini geliştiren mahlûkata tekabül eder. Yatay ve dikeyin ahenkli dokunuşu ile Birlik kazanılır. Dikey ve yatay dokumalar, her nesnede içerilen aktif ve pasif niteliklere tekabül eder. Hat sanatının yatay ve dikeyin kaynaşması şeklinde dokunması gibi sâlik de manevi halinde zikrin fasılasız ve sürekli tekrarı yoluyla kendi iç tamamlayıcı zıtlarıyla birleşir.”<sup>150</sup>*

<sup>149</sup> Lale Bahtiyar, “SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.115

<sup>150</sup> A.g.e., s.115

Akyavaş'ın 1986 tarihli, tuval üzerine akrilik çalışması (Resim 17) hat sanatının kaligrafik elemanlarının, bir tür desen algısı içinde resimsel bir eleman olarak kullanımını örnekler.

Seyr-ü Sülûk yolculuğu boyunca, sâlikin serüveninin safhaları, bir anlamda sâliki yönlendirme vazifesi gören tanımlayıcı bir coğrafyadır. Sanat biçimleri yoluyla ifade edilen yönelimler olarak değerlendirebileceğimiz manevi haller, makamlar ve hazretlerin yanında, bir takım ilimler yoluyla keşfedilecek **daha ileri tahakkuk seviyeleri** de bulunmaktadır. Zorunlu olarak zanaatkârlık yapmayan sufiler bunu Seyr-ü Sülûkun son mertebesinde sonra keşfetmişlerdir.<sup>151</sup> Keşfedilecek söz konusu iki bilim **sayılar bilimi** ve **geometridir**. Mimari sanat biçimlerinde oldukça güzel ifade edilebilen sayılar ve geometri diğer birçok ileri bilim için de temel olma özelliği taşır.

#### 1.7.6. Sayılar Bilimi ve Geometri

**Sayıları** “varlığın ilkeleri ve bütün bilinmeyenlerin kökü” olarak değerlendiren bazı sûfî grupları; onları “*Ruh'un veya Aklın nefis üzerine ilk taşması*” olarak ifade ederler. Saflık kardeşleri olarak tanımlanabilen İhvân-ı Safâ şöyle der: “Sayı, insan nefsinde birliğin tekrarından kaynaklanan manevî hayaldir”. Tabiatın kozmik süreçlerini bilmek için bir araç olan sayıların kendine özgü karakterinin açığa vurulması **geometri** yoluyla gerçekleşir. 1 sayısı, noktayı; 2, çizgiyi; 3, üçgeni üretir. Üçgen; noktaların ve çizgilerin 1'den türetiminde, mekanı çevrelemek için oluşturulan ilk şekil olma özelliğini taşır. Aklın, nefis üzerindeki etkinliğini sembolize eder ve böylelikle aklın “inen, yatay veya yükselen” hareketlerine sebep olur. Sayıların ve geometrinin kullanımıyla biçimlerin oluşturulması, matematiksel ifade biçimlerinde olduğu gibi; Semboller Âlemi (Âlem-i Misâl) yoluyla yansıtılan arketipleri hatırlatır. Denebilir ki, matematik aklın bir dilidir ve hissedilir âlemde akledilir âleme geçmek üzere kullanılan manevi bir araç olarak değerlendirilebilir.<sup>152</sup>

<sup>151</sup> Lale Bahtiyar, “*SUFÎ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.116

<sup>152</sup> A.g.e., s.116

## **2. Bölüm**

### **Sanatsal Ortamda Seyr-ü Sülûk, İlhamın Sanatsal Dışavurumu:**

#### **Erol Akyavaş Resminde Tasavvufi İmge Çözümlemeleri**

Erol Akyavaş, çocuk yaştan itibaren aşına olduğu ortamlarda gelişen düşünceleri ile “Seyr-ü Süluk” olarak adlandırılan ve Allah’a yaklaşmanın, evrendeki her şeyin içinde mevcut olan Allah’ı aramanın plastik yolculuğuna çıkmıştır. Bu plastik yolculuğun amacı Hakka ulaşmak için aşkla yapılan bir tür muhabbet ve cezbe yolculuğu olabilir.

Bu yol bir tür insanın “iradi ölümü” olarak da tarif edilebilir. Öyleyse Akyavaş, Hakka ulaşmak için seçtiği sanat yolundaki merhaleleri, mertebeleri deneyimlerken, ürettiği her eser bu merhalelerde uğradığı farkındalıklar sonucu aldığı bir mola ve çıkarım olarak okunabilir.

Bu bölümde, Erol Akyavaş resminde ‘sanatsal ifade’sini, Allah’ın ihsanı olan “ilham”ın, ‘nasıl şekillendiği’nin incelendiği ve söz konusu “Nasıl?” sorusunun cevabını birinci bölümde anlamaya çalıştığımız “İman, İhsan, İlham üçgeni temelinde ve ardından eserlerinde kullandığı tasavvufi imgeleri doğal olarak soyutlama, soyut sanat ve geometri üzerinden, keşfetmeye yoluna gidilecektir.



## 2.1. Erol Akyavaş'ın Sanatsal Biyografisi

Erol Akyavaş 1932'de Ankara'da doğdu, 1999'da İstanbul'da öldü. Babası, Mehmet Emin Paşa'nın oğlu Hasan Tahsin Akyavaş, annesi ise Mehmet Hakkı Paşa'nın kızı Melek Akyavaş'tır. Emlak Bankası'nda müdürlük ve genel müdürlük yapan babasının işi dolayısıyla ailesiyle birlikte Ankara, İzmir, Samsun, Bursa ve İstanbul'da yaşadı.<sup>153</sup> İlk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra, 1948'de, bir süre misafir öğrenci olarak eğitim göreceği Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesine katıldı ve aynı yıllarda Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne de devam etti, ancak 1949'da eğitimini yarım bırakarak, İtalya'ya gitti ve Floransa Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girdi (1950–1953). Bununla birlikte, İtalya'da çok kalmayarak kısa süre sonra Paris'e geçti ve Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde çalışmaya başladı. Bu süreç içinde Avrupa modernizmini yakından tanıma olanağını elde etti, geometrik ve soyut yapıtlar üzerinde “kübist formlarla” çalıştı; *Cercle et Carre* ve *Salon des Realites Nouvelles* sergilerine katılma olanağını buldu.

Erol Akyavaş, Fransa'da da uzun süre kalmadı. 1954'de ABD'ye gitti, 1965'te bu ülkeye yerleşti ve ölene kadar Amerika'da yaşadı. Buradaki ilk yıllarında resim çalışmalarının yanı sıra Chicago İllinois Institute of Technology'de mimarlık eğitimine başlayarak; bu okulda önce Mies Van Der Rohe, ardından Wright'ın öğrencisi oldu. Uzun süre Eero Saarinen'le de çalıştı.

Erol Akyavaş mimarlık konusunda çok yetenekli olmasına rağmen ilginç bir şekilde, daha sonra ilk göz ağrısı olan resme yönelecek, mimarlık alanında başarılı birkaç projeye imza attıktan, hatta altmışlı yıllarda Kapadokya Oteli inşa projesiyle *Ağahan Ödülü* finalisti olduktan sonra bile profesyonel anlamda kendini ağırlıklı olarak resme verecekti. Ancak mimarlık, Akyavaş resminde bir alt öge olarak her zaman devam etti ve plastik bir öge olarak resminin en önemli bileşenlerinden biri haline geldi. Öyle ki; sanatçı bir anlamda mimarlığı bırakmamış, onu, yalnızca sanatında

---

<sup>153</sup> “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 125

ikincil duruma getirmiştir denebilir. Mimarlık, resim ve şiirin yanı sıra fotoğrafçılıkla da yoğun bir biçimde uğraşmıştır. Amerika’da bulunduğu ilk yıllarda soyut geometrik anlayıştan uzaklaşarak, gerçeküstücü uygulamalara yönelmiş olan sanatçı, Chicago’dan sonra New York’a gitmiş ve ölüm tarihi olan 1999’a kadar burada yaşamıştır.

## 2.2. Erol Akyavaş’ın Plastik Güzergâhı

New York -şimdi olduğu gibi- ellilerin sonunda da modern sanatta olup bitenlerden haberdar olmak için dünyadaki en uygun yerdi. 1960’ta New York Modern Sanatlar Müzesi’nin (MoMA) koleksiyonuna giren *Padişahların Zaferi* (1959) isimli eseri, Erol Akyavaş’ı bir Türk sanatçısı olarak dünyada tanıtan ve belki de en bilinen eseri oldu. Akyavaş, resmine vermiş olduğu isimle bir yandan tarihi vurguya yer verirken, eserin dokusu ve deseniyle de hat sanatına duyduğu ilgiyi ortaya koymuştur.

Akyavaş, 600 yıl hüküm süren ve yazılmış ve imzalanmış bir görkemi geride bırakan bir imparatorluğun ihtişamının ünvanıyla gerçekleştirdiği eserinde Doğulu plastik yapıyı, Batılı modernizmle sentezleyerek, geleneğine özgü plastik dilin zaferini yaşamıştır. Batı geleneğinin farklı kültür katmanları arasında, beslendiği köklerini kaligrafi üzerinden sürrealizme yaklaşmış, bilinçaltına yerleşen güdüsel sezgilerini, tasavvufi argümanlar ile harekete geçirmiştir.

Beral Madra’ya göre; Erol Akyavaş, 1950–1960 yılları arasında Türkiye-Avrupa-ABD üçgeninde sürdürdüğü sanat yaşamında, bilinen yirmi kadar resminde “*organik soyutun çeşitliliği içinde kendine özgü bir anlatım dili*” aramıştır.<sup>154</sup>

İtalya ve Fransa’nın, diğer bir ifadeyle Batı Avrupa’nın, yüzünü çoktan ABD’ye döndüğünü fark eden sanatçı, İtalya ve Fransa’dan sonra yeni sanat gelişmeleri için bilinçli olarak New York’a yönelmiştir.

---

<sup>154</sup> Beral Madra, “*Erol Akyavaş’ın ‘Evet-Hayır’ı*”, “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 17



**Resim 15** Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi, 1959, tuval üzerine yağlıboya, 122 x 214 cm, Museum of Modern Art Koleksiyonu, New York, (Foto: K.Keller)

Akyavaş, ülkesinin siyasal ve ekonomik yazgısıyla daima çok yakından ilgilenmiş, tablolarına yansıttığı yozlaşma ve çarpıklıkları kara mizah yoluyla eleştirmiştir. Bununla birlikte, mesleki gelişimi için yaşamayı tercih ettiği New York'un, gereksinim duyduğu işlevsel bir sisteme sahip olduğunu düşünmüştür.<sup>155</sup>

1950'li yılların başında Akyavaş resmi öğrenebileceği en “yenilikçi” atölye Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesidir. “*Bedri Rahmi resimlerinde Matisse, Duffy gibi Fov'ların geç dönem resimlerinin, Picasso'nun birkaç üslubu kullanmasının, Klee ve Miro gibi tinselliğe yatırım yapanların etkileri belirgindir.*”<sup>156</sup>

Kompozisyonlarında, öykücülükten uzak, resmin dekoratif niteliklerini vurgulayan soyutlamalarla oluşturduğu yalın ve sevimli manzaralar ve tek figürler ön plana çıkmakta idi. Resimlerini modernist bir yaklaşımla betimleyen Bedri Rahmi, modernizm üzerinden okuduğu bir Anadolu sanat dağarcığından beslenerek, buradan

<sup>155</sup> Beral Madra, “*Erol Akyavaş'ın 'Evet-Hayır'ı*”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 17

<sup>156</sup> Akyavaş 1950–1953 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde misafir öğrenci olarak bulunduğu dönemde, Yunus Emre'nin şiirleriyle ilgili bir dizi litografi gerçekleştirmiştir.

aldığı temaları kendi bir zevk süzgecinden geçirerek resmine aktarmış, bunu yaparken Batı Avrupa'daki akımların içinden de seçimler yapmıştı.

Ancak Bedri Rahmi de dahil olmak üzere, dönemin ressamlarının tuvalerinden yansıyan; yokluk ve yoksulluk içindeki gerçek Anadolu değildi. “*Siyasal ortamın sertliği ile sanat dünyasının Matisse türü yumuşak biçimciliği örtüşmüyordu.*” Söz konusu dönemde Avrupa’da da benzer bir durum vardı; İkinci Dünya Savaşı’nın yaratmış olduğu yıkım, büyük ölçüde göz ardı edilerek, renk ve biçim kaygılarıyla sanatta “tinsel/duygusal” doruklar hedeflenmekteydi. Akyavaş Floransa Yaz Okulu’na gittiği dönemde, Batı Avrupa’nın hemen her köşesinde yaygınlaşan *Art Brut*<sup>157</sup> ve *Taşizm*<sup>158</sup> ile karşılaşmıştır. Kandinsky, Delaunay ve Sürrealizm’in etkilerini taşıyan bu akımlarda tuvale aktarılan malzeme, renk seçimi ve sanatçıların iç tepkilerinden kaynaklanmaktaydı. Andre Breton’un “*Batılı bir kaligraf*” olarak nitelediği Georges Mathieu, resimlerini Uzak Doğu kaligrafisinden aldığı öğelerle zenginleştirmektedir. Madra’ya göre; bu yorumun yanlışlığı ve “biçimci” yaklaşımı, o yıllarda henüz saptanamamış olduğundan dolayı, bu tür bir yaklaşım eksenindeki arayışlar kabul görmekteydi. Madra, bu yıllarda Akyavaş’ın kaligrafiye eğilimini de aynı arayış yöntemi bağlamında değerlendirir.<sup>159</sup>

Bu yaklaşım, Mattise üzerinden Anadolu nakışını tanıyan Bedri Rahmi’nin örtüşebilir. Sufi bir aileden geliyor olmasına karşın Akyavaş, İslami imgelerle ve soyut Batı sanatıyla tanışmış olabilir.

Madra, Pulat Tacer’den aktararak; Akyavaş’ın Floransa Yaz Okulu’nda çalışırken betimlediği kompozisyonlar içinde en anlatımcı olanının 1952 tarihli yumuşak bir post- kübist kapı resmi olduğunu söyler. Burada yapmış olduğu diğer resimlerin bir bölümü mozaik benzeri küçük renk parçalarından oluşur ve bunlar Akyavaş’ın

---

<sup>157</sup> Art Brut: Fransızca bir terimdir, anlamı “ham sanat”tır. Bu sanatta profesyonel olmayan, kendiliğinden bir sanat söz konusudur ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Art\\_brut](http://tr.wikipedia.org/wiki/Art_brut)).

<sup>158</sup> Taşizm: Resim sanatında düzensiz biçimli renk lekeleri ve damlalarının kullanılmasını temel alan sanat biçimi. Terim, Fransızca “tache” (leke) sözcüğünden türetilmiştir. Kübizme bir tepki olarak doğan Taşizm; ani fırça darbeleri, damla ve lekelerle özdeşleştirilmiş ve zaman zaman hat sanatını andıran bir kimliğe bürünmüştür. Amerika’da ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa’daki eşleniği olarak değerlendirilebilir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ta%C5%9Fizm>).

<sup>159</sup> Beral Madra, “*Erol Akyavaş’ın ‘Evet-Hayır’ı*”, “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 16

eserlerindeki soyut sanat, soyut geometri örneklerinin ilk temsilcileri olarak değerlendirilebilir.<sup>160</sup> Bu da soyut Batı sanatı etkisini kanıtlayan bir şeydir.

Sanatçı; Lhote ve Léger atölyelerinde Batı'nın düşünsel ve sanatsal geleneklerini özümsemiş, İtalya'da Afro Baseldella ile yaptığı çalışmalarda boyayı duyuşsal bir tatla kullanmayı irdelemiştir. Bu evrede yaptığı işler Avrupa gelenekleri ile paralellikler taşır. Bununla beraber, Akyavaş'ın sükût ve ışığa olan tutkusunun daha ilk yıllarından beri var olan en önemli özelliklerinden olduğunu belirtmek gerekir.<sup>161</sup>

1945–1960 yılları arasındaki New York sanat ortamı da fantastik-biyomorfik bireşimli resimlerin öncülüğünde soyut dışavurumculuğun, eylem resminin ve tek renkli resmin zengin çeşitleriyle doluydu. Dönemin temel esin kaynaklarını “Blaue Reiter”<sup>162</sup>, Konstruktivizm ve Sürrealizm oluşturmakla birlikte; Doğu dünyasının din ve felsefelerine özgü “bilgelik, dinginlik, tinsellik ve soyut tanrı düşüncesinin varlığı” da belirgin etki kaynakları arasında yer almaktaydı. Bütün bu yaklaşımların ortak özelliği olarak ise; “sanatçıların uçlara vuran özneliği, duygularının ve sezgilerinin resimle dışa vurulması” dikkat çekmekteydi. Madra'ya göre; Erol Akyavaş da, söz konusu eğilim ve yöntemlerin, bilinçaltına olduğu kadar, sanatın öz kaynaklarına da yöneldiğinin farkındaydı.<sup>163</sup>

Özkan Eroğlu'ya göre; bu yıllarda “*Türk resmindeki kübist ve yapısalcı resmin etkileri olarak, sanatçıda kompozisyon parçalama eğilimi olduğu kesindir.*” Bununla beraber Eroğlu, Batı'da bu türden bir yüzey parçalama eğiliminin bir grup ekspresyonist ve özellikle de fütürist sanatçı tarafından daha erken zamanlarda kullanıldığına da dikkat çeker ve Akyavaş'ın bu dönemdeki resimlerinin

---

<sup>160</sup> A.g.e., s.17

<sup>161</sup> Edward Henning, “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 47

<sup>162</sup> Der Blaue Reiter (Mavi Süvari): Vassily Kandinsky ve Franz Marc'ın 1911'de Almanya'nın Münih şehrinde kurduğu ressamlar birliği. Kandinsky ve Marc 1912'de içinde plastik sanatlara ve müziğe yer verdikleri *Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)* adında bir bildirge yayımladılar ve iki sergi düzenlediler. Bildirgede on dört ana makale vardı; bu metinlerde Kandinsky, ilk kez sanatçının doğayı kavraması ve saf estetik birliğe yönelmesindeki yegâne araç olarak gördüğü “içsel gereklilik”ten bahsetti ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Mavi\\_S%C3%BCvari#cite\\_ref-0](http://tr.wikipedia.org/wiki/Mavi_S%C3%BCvari#cite_ref-0)).

<sup>163</sup> Beral Madra, “Erol Akyavaş'ın ‘Evet-Hayır’ı”, “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 18

*“orijinalliğini” sorgular. Eroğlu söz konusu dönemde yazının sanatçı tarafından “biçimsel bir eleman” olarak kullanımının ise değerli bir çaba olduğunu belirtir. Akyavaş kendine göre stilize ve deforme ettiği yazıyı, resimlerindeki herhangi bir elemandan ayırmadan kullanmıştır. Yazı, resme giren boş yüzeyler de dahil olmak üzere, “soyutlanmış bir imgeden kendini saklamadan, bilakis kendini gündeme getirerek ve diğer elemanların hakkını yok etmeden vardır.”<sup>164</sup>*

Türk Hat Sanatı’ndan yola çıkarak kaligrafik soyutlamalar yapan sanatçının bu yaklaşımı aynı yıllarda Avrupa ve Amerika’da Doğu sanatlarına karşı oluşan ilginin uzantısı olarak değerlendirilebileceği gibi, kendisinin Doğu sanatlarına olan kişisel ilgisine de bağlanabilir. Akyavaş’ın kaligrafiye yakınlığı, ileriki yıllarda oluşacak sürrealist eğiliminin de ön örneğini oluşturur. İncelediğimiz kadarıyla Akyavaş, bu ilk yıllardaki eserlerinde, yazıya yer vermekle birlikte, sayıları kullanmaya henüz başlamamıştır. 1950’li yılların özellikle son döneminin, Akyavaş resimlerindeki tasavvufi imgelerin başlangıcını oluşturduğu söylenebilir.

### **2.3 Erol Akyavaş Resmindeki Tasavvufi İmgeler**

Erol Akyavaş’ın tasavvufi eserleri, Batı dünyasının kuramlaştırdığı “Görünür olanın ardındaki görünmeyen (Maurice Merleau-Ponty)”, “Soyutlama ve Özdeşleşim (Wilhelm Worringer)”, “Sezgi (Benedetto Croce)” ve zaman zaman da “Simülasyon [taklit] Felsefesi (Jean Baudarillard) üzerinden aynı zamanda da İslami kuramlardan “Tevhid anlayışı” ile de ele alınabilir.

Sanatçının tasavvufi imgeler üzerinden çalıştığı eserleri daha çok “farkındalık” ile ilgilidir. İmgeleri şu yaklaşımlar doğrultusunda incelenebilir.

- |                       |  |
|-----------------------|--|
| 1.Sarmal              | 2. Ölüme ve Seyr-i Süluk’e Açılan Kapı |
| 3. Oda                | 4. Mezar                               |
| 5. Parmaklık ve Duvar | 6. Harf                                |

---

<sup>164</sup> Özkan Eroğlu, “Sanat Birikimi”, Artist Yayıncılık, İstanbul 2009, s.644-645

“Akyavaş bir röportajında sanatı hakkında şöyle der:

*“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. İmgenin işaret etmeyi arzuladığı esas anlam, nakışların ardındaki nakkaş, görünürün altındaki görünmez ya da var olanın ardındaki varlık olarak tanrıdır. Beklentisi ise değişmeyi bulabilmek, değişmeyi anlatabilmektir.”<sup>165</sup>*

Tasavvufi eserlerde Hakikat ile Gerçek ya da Görünür ile Görünmez arasındaki bağı daha geniş anlamda incelemek istersek,

‘Hakikat’i ‘anlamak’ ve ‘Gerçek’i ‘anlamlandırmak’ için, en iyi yol ‘anlatmaktır’. Allah’ın varlığı ‘Hakikat’tir ve ‘Gerçek’, O’nun varlığını anlamlandırmaktadır. Buna göre, Bâtını ve Zahiri olan ‘İlahi Birlik’ kavramının Allah’ın varlığının bilincine ulaşmak ve iman ile ilgisi vardır. Buradaki anlatımdan kasıt, bu iki kavramın birlikteliğini doğrudan ‘dil’, dilde kullanılan harfler ya da imgeler aracılığıyla ifadeye kavuşmaktadır.

Erol Akyavaş’ın eserlerini modern resim çalışmaları olarak izlese de bu eserlerin tasavvufî yorumlama ve açıklama ile ilgisi bulunur. Bir yandan da Erol Akyavaş resimlerinin tasavvuf ile ilgisini, İstanbul’da 1993 yılında dört farklı mekânda için açacağı sergiler öncesinde 5 Mayıs 1993’de Hürriyet Gazetesi yazarı Buket Öktülmüş’ verdiği ropöranda şöyle belirtmiştir: ”Resimlerin hepsinde tasavvuf ile ilgili bir şey var. Tasavvuf benim özel alanım.”

Genel olarak duyu organlarına dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan hayali ya da zihinde tasarlanan gerçekleşmesi özlenen düş, hayal, hülya gibi duyu organları dışında kalan hayal veya imaj anlamına gelen imge terimi Zeynep Sayın’a göre adı bir yerden diğer yere yaptığı nakil hareketi yüzünden adı üzerinde “metaphora” demektir.

---

<sup>165</sup> Murat Germen, Söyleşi, “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.107

*“Günümüz Yunancasında taşıtlara metaphorikos denmesi tesadüf değildir; çünkü bir yerden başka bir yere götüren, farklı yerlere taşıyan ve saran araçlardır imgeler; yolcuları içlerine alan, onları kimi durakta indirip kimi durakta bindiren araçlardır. Nitekim Heidegger bu nedenle imgelerin ancak metafiziğin alanında yer alabileceğini ifade eder, çünkü meta-phora'nın ve mata-fiziğin aynı çevrimleme ve aşkınlık eylemine bağlı olduğunu iddia etmiştir. Tartışmasız platonik ve neoplatonik geleneğin izini süren bir görüştür bu; çünkü meta-phora'yla meta-fiziği ilişkilendirmek demek, bir yandan ruhun görünürden görünmeyene doğru aldığı mesafeyi düşünmek anlamına geldiği için imgelerin ancak dikey bir çevrimleme ve benzeşim hareketiyle aşkınlık evrenine dâhil olabileceğini ifade etmek demektir. Bir bağlamda görünmeyeni, onun metafizik evreninden yeniden görünür bir evrene taşımakta ve bilinmeyeni görünür kılmaktadır imgeler; böyle bakınca ikili bir hareketin hareketini ima ederler.”<sup>166</sup>*

Tezin bundan sonraki bölümlerinin amacı, Akyavaş'ın imgelerini bu “nakil” ve çevrimleme bağlamında okumaktır.

### **2.3.1 Sarmal**

Akyavaş 1960 – 1970 yılları arasında “sarmal konulu çalışmalar yapmıştır. Sarmal, helezonik, kıvrımlı ya da döngüsel bir harekettir. Tasavvuf felsefesinde döngü, hakikatin bir tezahürüdür. Döngü bir noktadan başlayan hareketin, tekrar aynı noktaya gelene kadar geçen dairesel bir süreçtir, tam da bu noktada yeni bir başlangıca doğru gidiş söz konusudur. Varlık da bundan ibarettir.

Erol Akyavaş ellili yıllardan itibaren form olarak açık ya da gizli sarmal temasını eserlerinde kullanmıştır. Sarmal teması, ilk yıllarda fazla belirgin olmasa da anlam olarak Akyavaş'ın tuvallerinde yer alır.

---

<sup>166</sup> Zeynep Sayın, “Mithat Şen ve Beden Dili”, Arka Kapak Yazısı. Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999





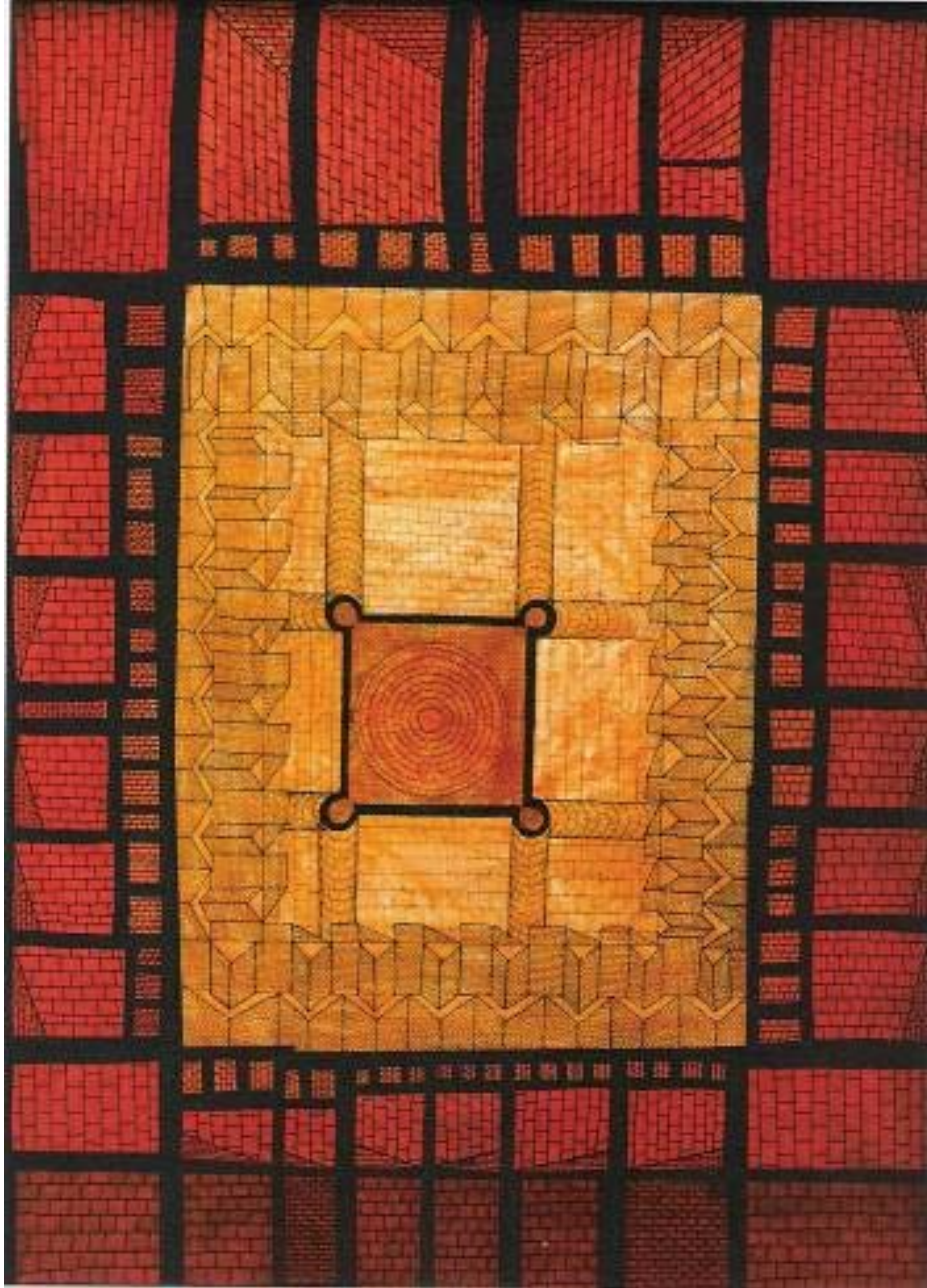
**Resim 16** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1975 Tuval üzerine karışık teknik, 61x45 cm, Özel Koleksiyon



**Resim 17** Erol Akyavaş “Akıl Hapsi” 1974, tuval üzerine akrilik, 74 x 54 cm, Özel Koleksiyon

Erol Akyavaş'ın, 1974 tarihli “Akıl Hapsi” isimli çalışmasını, yukarıda incelemeye çalıştığımız 1975 tarihli resimle karşılaştırdığımızda, duvar, dikdörtgen ve sarmal formlarını yine görmekteyiz, ancak bu çalışmada ismini andığımız formlar farklı desenlemelerle, farklı bir yerleştirme biçimiyle yapılmıştır. Tuvalin yüzeyi, diğer resimde olduğu gibi dikdörtgen şekilde bir çerçeveye alınmıştır; yine diğer eserde olduğu gibi, bu dikdörtgen yüzey küçük parçalara, bir nevi ‘odalara’ bölünmüştür.

Sarmal formu, resmin ortasına olmakla birlikte, iki ayrı yuvarlak biçimindedir ve aslında bu form tam olarak sarmal olmayıp anlam olarak sarmal düşüncesini andırmaktadır. Daire şeklindeki bu iki formun içi duvarlarla kaplanmış olup, sanatçının önem verdiği kapı formu burada da kemerli bir kapı şeklinde yer almaktadır. Bir yıl arayla yapılmış olan söz konusu iki resim, Erol Akyavaş'ın aynı formları farklı şekillerde incelediğinin bir kanıtıdır.

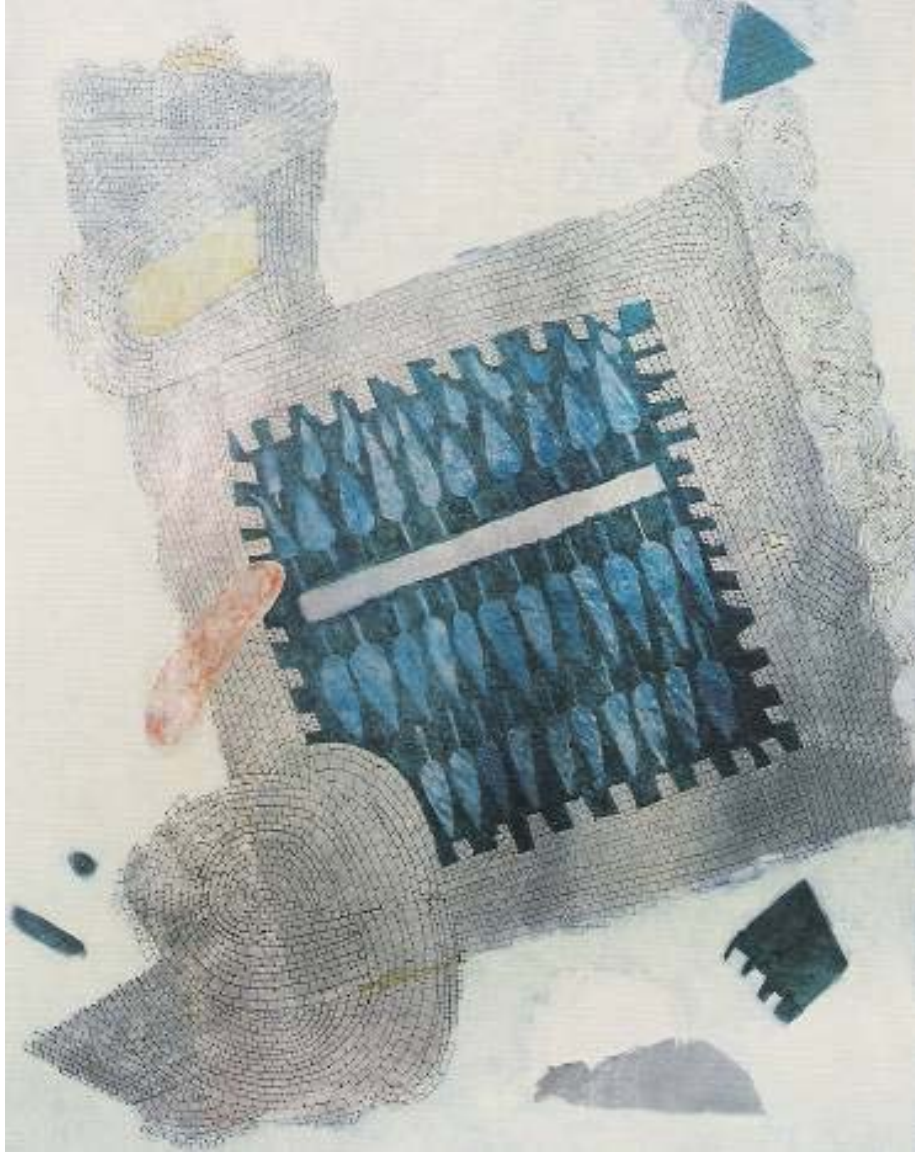


**Resim 18** Erol Akyavaş, Tuval üzerine karışık teknik, 1975

Uzaktan bakıldığında hem halıya benzeyen hem de duvarlarla örtülü bir sır merkezini betimleyen bu resim, aynı formda iki ayrı anlamı/farklı anlamları içermesi bakımından İslam sanatında yoğun olarak görülen “sanatsal çeşitlemeye” örnek oluşturmaktadır.

Genele ulaşma isteğiyle evrenselliği birleştiriyordu Akyavaş ve evrensel olabilmenin yolunun iyi anlamda yöresellikten geçtiğini düşünüyordu. Bu düşüncesinin 1970’li yıllardaki eserlerinde yansıyan izini; aşağıda belirttiğimiz çalışmada görüyoruz. Resimde koyu kırmızı renkli, halı motifine benzer bir çerçeve içindeki bir kare içinde belirlenmiş sarmal formunu görüyoruz. Halıya benzeyen/halı motifini andıran ve resmi çevreleyen bu deseni biraz daha yakından incelediğimizde; desenin duvar ya da tuğla parçalarına benzer biçimde oluştuğunu fark ederiz. Resmin orta kısmında az önce ifade ettiğimiz sarmal şekilli formun etrafındaki kare şekil Kabe’yi hatırlatmaya çalışıyor olabilir.

Gerçekten de yetmişli yıllarda Akyavaş’ın resimlerinde bir gelişim/devinim/atılım ortaya çıkmıştır. Eserlerin konularını oluşturan öğeler anlamsal olarak çeşitlenmiştir. Eserlerinde kullandığı elemanlar (Örn: Tuğla formu) uzaktan bakıldığında başka bir anlamı yakından bakıldığında daha farklı bir anlamı çağrıştırmakta ya da resme nereden bakılırsa bakılsın belirli bir form farklı anlamları hatırlatabilmektedir. Bu da Akyavaş için çok önemli olan “matematiğin”, resimlerinin düzleminde görülen bir etkisidir. Matematik, İslami geometride çok önemli bir kavramdır.



**Resim 19** Erol Akyavaş, "İsimsiz"1982, tuval üzerine akrilik, 180x140 cm Özel Koleksiyon

Erol Akyavaş, sanatında her zaman farklı ama birbiriyle uyumlu olan motifleri, tarzları, dokuları biraraya getirmeye çalışmıştır. Bu durumu, yine tuval üzerine akrilik bir eserinde de gözlemleriz. Matrakçı Nasuh'un ve Nakkaş Osman'ın minyatürlerini çok önemsemiş ve Osmanlı minyatürlerini zengin bir kaynak olarak görmüştür. Akyavaş, Matrakçı'nın naif tarzı ve geometrik disiplinli eserlerindeki görsel malzemeyi günümüz tuval resmine uyarlayarak çağdaş sanat ve minyatür sanatı arasında Zeynep Sayın'ın katılmadığı bir ifadeyle bir "sentez" yaratır.<sup>167</sup>

<sup>167</sup> Demet Sönmez, "Evrenin Anlamına Açılan Kapılar", "Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.61

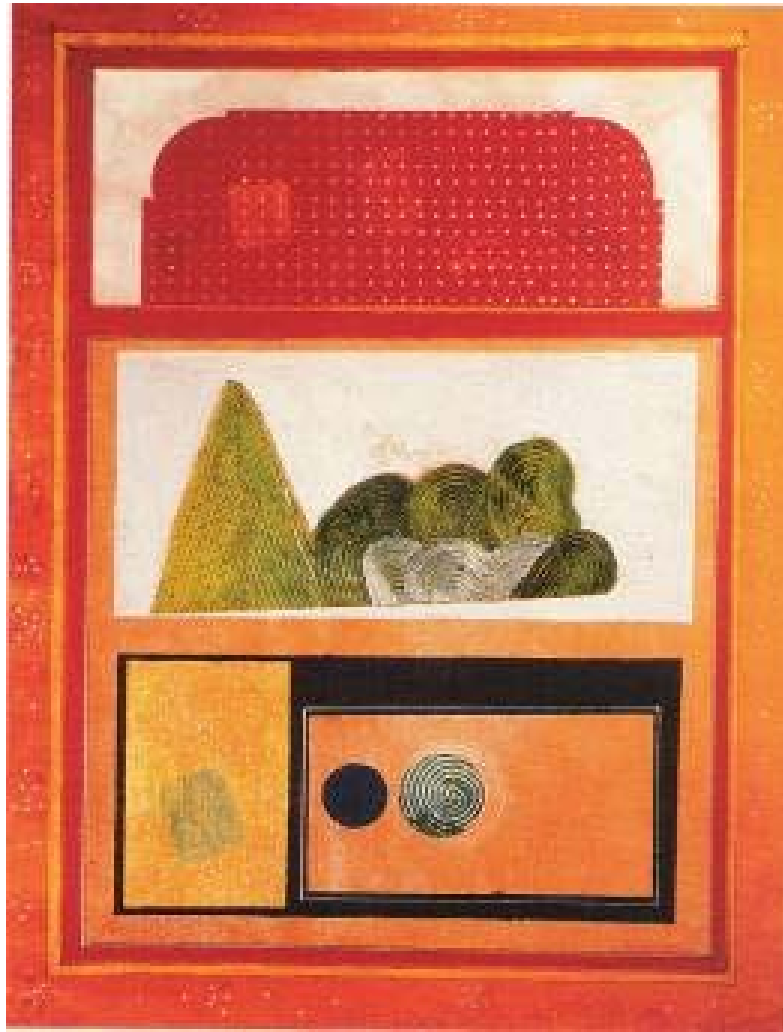
Akyavaş'ın bu eserinde, Osmanlı minyatürlerinde rastlanan ağaç figürlerine de rastlarız. Bir sarmal andıran parmak izleri, resimde son derece önemli olup, çalışmanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Parmak izlerinin sarmal formu ilgisiyle deveran düşüncesini çağrıştırdığı görünüm, Erol Akyavaş'ın *Kimya-i Saadet* isimli serisinde de göze çarpar. *Kimya-i Saadet* serisi, daha parlak, daha aydınlık renklerle boyanmış olan bir serisidir. Mutluluğun Kimyası olarak da adlandırılabilir. Dini motiflerin, dini temaların işlendiği bu seride el yapımı kâğıt üzerine çalışılan akrilik boya, sanatçının farklı materyalleri kullanmada duyduğu mutluluğu da yansıtmaktadır.



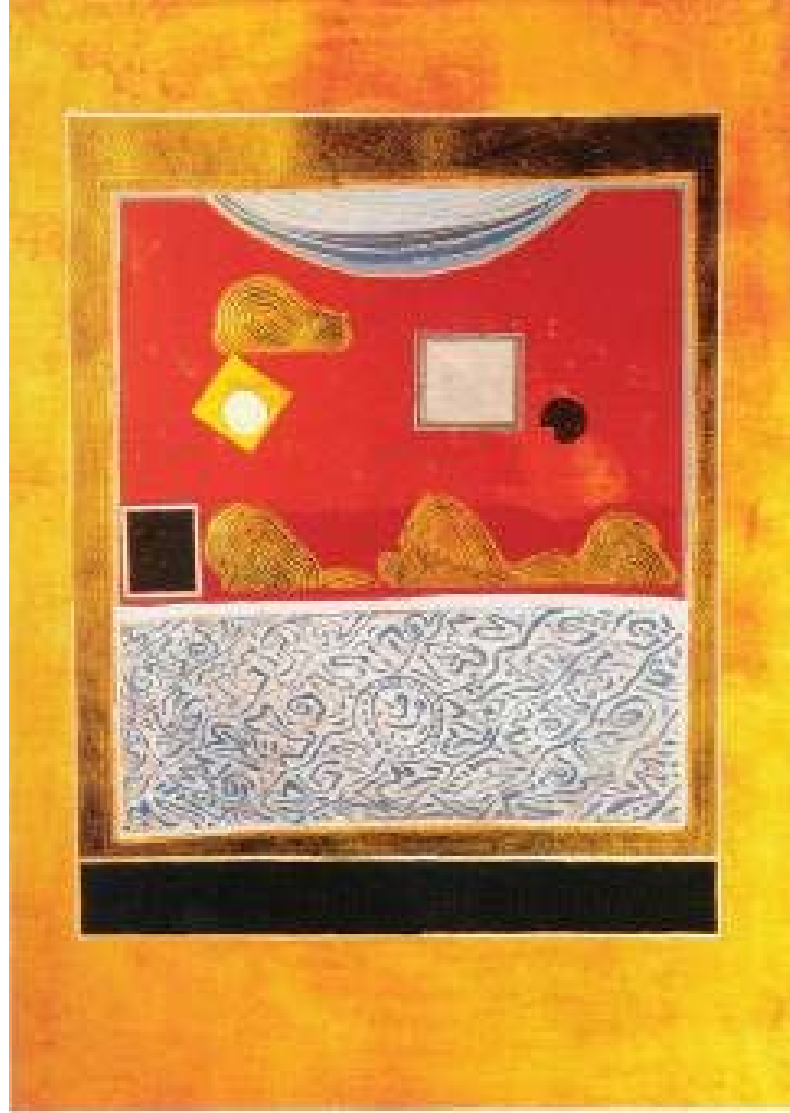
**Resim 20** Erol Akyavaş, “Kimya-i Saadet”, Kâğıt üzerine akrilik, 68×55cm, 1983

Akyavaş; hemen her malzeme ile çalıştığını, ancak seksenli yılların ortalarına yaklaşırken akrilik kullandığını, bu malzemeyi kullanmasındaki nedenin de tamamen pratik gerekçelere dayandığını, akriliğin çabuk kuruyup katlanabildiğini ve bu bakımdan taşınmasının kolay olduğunu belirterek, bu dönemde kâğıt üzerine yaptığı çalışmalarda sıkça yer verdiğini belirtiyor.<sup>168</sup> Kağıt ise, tuvalden farklı olarak zaten minyatürlerin ham maddesidir. Kimya-i Saadet (Mutluluğun Kimyası) serisi, 1984 yılında da devam etmiş; kübik formların, sarmalların, deveran düşüncesini anımsatan yazıların bolca kullanıldığı bir renk ve anlam şölenine dönüşmüştür.



**Resim 21** Erol Akyavaş, “Kimya-i Saadet”, 92×70cm. El yapımı kâğıt üzerine akrilik, 1984

<sup>168</sup> Ayla Ersoy, “Söyleşi 2 Aralık 1983”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 144



**Resim 22** Erol Akyavaş, “Kimya-i Saadet”, 92×70cm. El yapımı kâğıt üzerine akrilik,1984

### 2.3.2 Ölümüne ve Seyr-i Sülük’e Açılan Kapı

Sarmal temasının form olarak değil de anlam olarak yer aldığı ilk resim, sanatçının Seyr-i Sülük yolculuğunun tasavvufi imgelerini eserlerinde göstermeye başladığı, bir “giriş” niteliğindeki 1952 tarihli “Kapı” resmidir ve resim Allah’a kavuşmaya giden yolun başlangıcını simgeleyen bir metafor olarak değerlendirilebilir. Akyavaş’ın, söz konusu “sabırlı yol”unun başlangıcını ifade ettiği düşünülebilir. Bu resim; Akyavaş’ın sanatı aracılığıyla Allah’a ulaşma yolculuğunun başlangıcını oluşturabilir. Bu tablo, belki de, Seyr-ü Sülûk yolculuğunun Bidayat safhasını simgeleyebilir.





**Resim 23** Erol Akyavaş, "Kapı" 1952, tuval üzerine yağlıboya, 60x35 cm

Kapı tablosunda, İslam “estetiği”nde çok önemli olduğunu belirttiğimiz soyut geometri ilk örneklerini, bu resim aracılığıyla hissettirmeye başlamıştır. Gün ışığını anımsatan sıcak sarılarla, çok da fazla olmayan sütlü kahveler eşliğinde, tarihi bir mekânı anımsatan yapının ince kapısından görünen aydınlık, aydınlık ve parlak yeni bir başlangıcı gösteriyor olabilir. Tarihi mekânı anımsatan yapının çok geniş

olmayışı ve kapının bir parça aralık oluşu, sonuca ulaşmanın çok da kolay olmadığı bir çabalar bütününe girişin simgesi olabilir.

Ayrıca, kapı simgesi, Seyr-i Sülûk'a girişi simgeleyebildiği gibi, Seyr-ü sülûk yolculuğu sürecindeki farklı kademeleri, ilerlemeleri, girişleri; bir başka deyişle, Seyr-ü Sülûk yolculuğunun yedi safhasının girişlerini, kapılarını da ifade ediyor olabilir. Söz konusu bu resimde aynı zamanda Paul Cezanne'nin resimlerinin etkileri hissedilmektedir. Kübizm, Erol Akyavaş'ın Kapı resminde kendini hissettirir.

Kapı imgesi/formu ve onu simgeleyen olumlu anlam sanatçının eserlerinde devam eden süreçte de yine önemli olmuştur. Bu form; Akyavaş tarafından, Birinci "Kapı" resmi, Cezanne'a benzer bir tarzla, tam da 1900'lü yılların başlarındaki Fransız resmini hatırlatır gibi betimlenmiştir. Bununla birlikte 1978'de yapılan "Kapı" resmi biraz daha farklıdır. Sanatçının tuval üzerine akrilik olarak çalışmış olduğu bu resim, Akyavaş'ın yoğun olarak ilgilenmeye başladığı tasavvuf felsefesinin izlerini göstermektedir. Resimde, bordo renkli ve bir tarafı tuğlayı andıran yüzeyiyle üçgene benzer şekilli karşılıklı iki duvarın sonundaki kapı mercek altına alınmıştır. Buradaki kapı formuna bir ölçüde boşluk da diyebiliriz. Birbirine yamuk bir şekilde ama paralel olarak bakan bu iki duvarın sonundaki kapı, boşluk ya da aralık; aydınlık, umutlu, bembeyaz pamuksu bir bulut kümesinin içeri sızdığı mavi bir gökyüzüne açılmaktadır. Erol Akyavaş'ın bu resmi; aydınlığa giden yolu, sıkıntılardan sonra ulaşılan esenliği de simgeliyor olabilir ve bu bakımdan da Allah'ın insana bahşettiği mutluluğu, aydınlığı, sıkıntısızlığı gösterirken, tasavvuf felsefesiyle çok ilgili olduğu görülür. Duvarın bir bölümünün tuğla motifine, diğer bir bölümününse bal peteğine benzeyen bir desenle çizilmesi bize uzun ve sabırlı bir çalışma, tevekkül sonucu ulaşılan başarıyı, aydınlığı gösteriyor olabilir. Sözüne ettiğimiz duvarların renginin koyu oluşu ve birbirine yakın desenler; sıkıntıları, sıkıntıların birbirine giriftliğini, sıkıntıların bazen yan yana oluşunu anlatıyor olabilir.



**Resim 24** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1978, tuval üzerine akrilik, 220x146 cm, Ankara DRHM

Bordo renkli duvarların aydınlığa açıldığı kapı resmi genel olarak bakıldığında aynı zamanda bir odayı anımsatmaktadır. Bu çalışmada, sanatçının yetmişli yıl resimlerine oldukça sık bir şekilde konuk ettiği piramit formunu da görebiliyoruz.

### 2.3.3 Oda

Odalar, hücreler halvete girilen yerlerdir. Halvet ise bir tür zühd halidir. Mahir İz'e göre "Zühd" her türlü mesaviden, kıl ü kalden, abesten sakınmaktır. Bu kuvvetli bir irade meselesidir. Çünkü cemiyet içinde bundan kurtulmak çok müşkildir."<sup>169</sup>

Seyr-ü Sülûk yolculuğunu her bir safhasının içeriğini düşündürdüğünü düşündüğümüz "Anılar ve Odalar" resimlerinin yapıldığı yıllar 60'lı yıllardır. Anılar ve odaların dışında, sınırlamalar, engeller ve zorlukları ifade eden parmaklık ve duvar formlarını da beraberinde getirmiştir. Erol Akyavaş'ın, farklı boyutlarda, kendi içselliğinde dolaştığı, olumlu anlamda sorgulamalar yaptığı, bilinçaltının derinliklerine daha bir yoğunlukla girmeye başladığı ve sürrealizmi eserlerine daha çok yansıttığı bir zaman da denilebilir. Anılar, bilinçaltı, rüyalar; hapsolmuş, parmaklıklar arkasındaki insanlar; odalar teması: bilinçaltının odaları, ev içlerinin Van Gogh resimlerini andıran odaları yoğundu. Bunlar, tasavvuf düşüncesine daha çok yaklaşacağı seksenli yıllar öncesine bir hazırlık gibi düşünülebilir.

Sözü edilen süreçte Akyavaş'ın eserlerinde izlenen "odalar teması", ardında sakladığı anlam bakımından kanımızca çok önemlidir. Odalar, sanatçının resimlerinde yalnızca bilinen anlamıyla "evin ya da herhangi bir yapının oturma, çalışma, yatma gibi işlere yarayan, banyo, salon, giriş vb. dışında kalan, bir veya birden fazla çıkışı olan bölmesi, göz" anlamıyla kullanılmamıştır; sanatçının tuvallerindeki desen bölümlerini "odalar" şeklinde parçalara ayırması, kendi bilinçaltının bölümlerini, odalarını, parçalarını anlatıyor olabilir. Erol Akyavaş'ın Van Gogh resimlerini andıran "enteriyör" odaları da vardır; bu çalışmalar da kişinin içsel derinliğinin aşamalarını, odalarını, safhalarını çağrıştırabildiği gibi kişinin ruhunu, iç dünyasını, kendi iç evrenini yansıtıyor olabilir.

Akyavaş, 60'lı yıllarda, yukarıda andığımız "odalar" resimlerini, 80'li yılların başına kadar sürecek olan yeni bir dizi şeklinde oluşturmuştur. Çok sayıda örneği olan bu grupta ahşap zeminli odalar görülür. Odalar ya boştur ya da içlerinde yataklar, gölge

---

<sup>169</sup> Mâhir İz, "*Tasavvuf; Mahiyeti, Büyükleri ve Tarikatler*", Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ, Kitabevi, İstanbul 2012, s.11

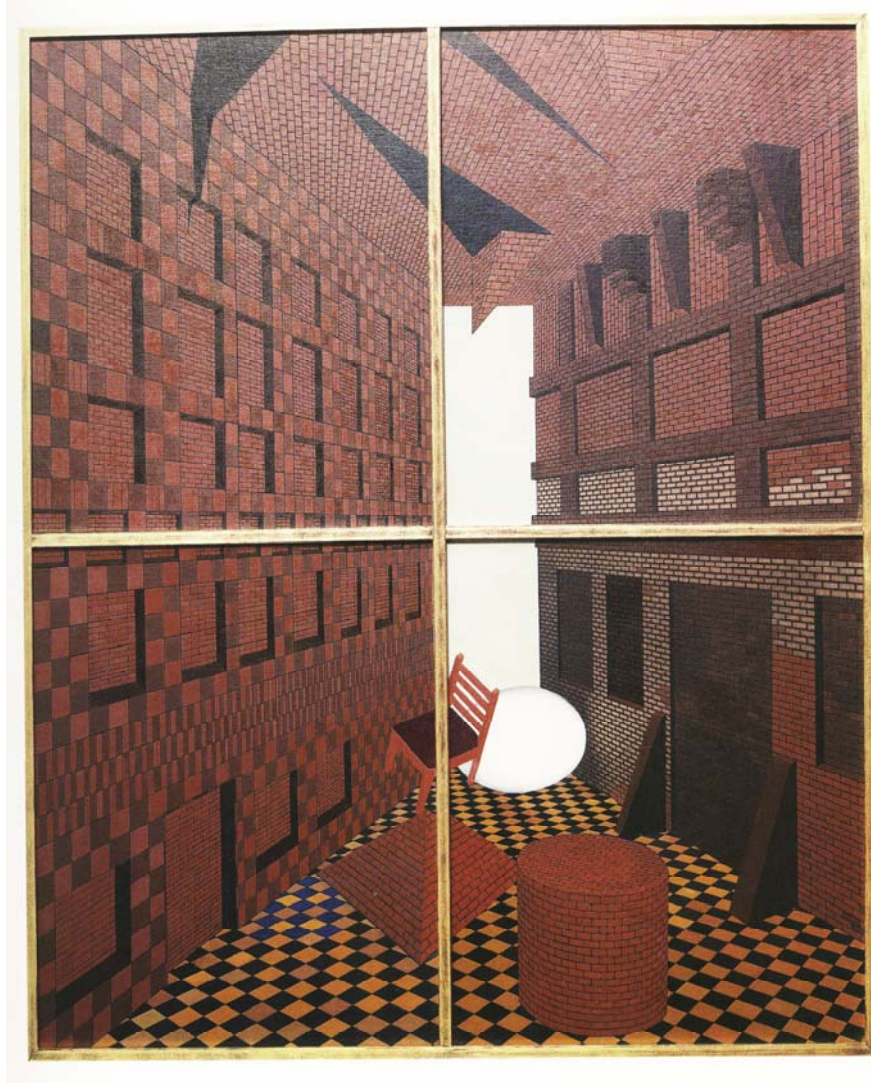
gibi insan figürü yığılmaları vardır. Bazıları “Odalar” başlığı taşıyan bu resimlerde göz, dikdörtgen bir odayı, kısa kenardaki duvarın üst bölümünden odanın tahta tabanına doğru bakarak gözetlemeye yönlendirilir; sanatçının 80’li yıllarda yaptığı duvarlı mekân resimlerinde de kullandığı kendine özgü tuhaf bir perspektif denilebilir. Ve kuşkusuz fotografiktir. “Odalar” adlı resmi’nde mimari mekâna gerçeküstü bir yaklaşımla, imgesel bir boyut kattığı görülür. Bu oda hem Van Gogh’un odasını çağırıştırır, hem Giorgio de Chirico’nun düşsel gerçekçi kent mekânlarını, hem de geleneksel bir Türk evinin odasını andırır. Bu resimde gözü hızla derine çeken ahşap zeminli odalarla egemen unsur zemindir ve “kadınlar” dizisindekileri anımsatan figürler vardır. Bu boş odalarda gölge türünde amorf figürler ve figür yığılmaları yer alır. Gerçekçi gibi gözükür bu odalar -çünkü sonuçta bütün özellikleriyle oda betimlemeleridir- içlerindeki soyut figürlerin oransızlığı ve eşyaya benzeyen cisimlerin mekânda yüzmesi ile soyut çağrışımlar içeren boşluklar gibidir.<sup>170</sup> Akyavaş simgesel bir dil kullanmaya 1960’ların sonlarında başlamıştır; onun için ne olduğunun yanında, anlatmak istediği de değerlidir. Sanatçının fikirlerini aktarmak için kolaj ve kolajı hatırlatan eserlerini gerçekleştirdiği dönemden başlayarak kullanmaya başladığı sembollerin yerini daha sonraları tasavvuf felsefesini hissettirebilmek için kullandığı semboller almıştır.<sup>171</sup>

Aynı seri ile bağlantılı olarak inceleyeceğimiz diğer bir eser isimlendirilmemiş bir çalışmasıdır. 1979 yılına ait resim sıra dışı düzeneği ile dikkat çeker. Akyavaş’ın benzer iki üç resminde de bu yöntem tuval üzerine tüm köşelerden bir dörtgen oluşturacak şekilde bir çerçevenin monte edilmesini kapsar. Altın varakla kaplanan bu çerçeveye birazdan değinmeden önce resmin ifade dili üzerinde düşünceler geliştirmek daha yerinde olacaktır.

---

<sup>170</sup> Beral Madra, “Erol Akyavaş’ın ‘Evet-Hayır’ı”, “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.19

<sup>171</sup> Pelin Kilimci, “Erol Akyavaş ve Eleman, Uzam, Malzeme İlişkileri” 2010, s.5



**Resim 25** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1979 tuval üzerine karışık tek., 100x82 cm, Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu

Hem dışarıda yaşanan ve mutlaka imgeleme yansıyan hem de zihinde imgelenen bu gerçeküstü mekân sanatçının Amerika izlenimlerini oldukça yoğun yansıtmaktadır. Amerika şehir mimarisinin günlük, olağan ve devasa dokusu Akyavaş'ın resminde kesin bir çıkışsızlıkla görselleşir. Binaların pencereleri tuğlalarla örülüdür, gökyüzü duvarlarla örülüdür. Bütün algı alışkanlıkları ters yüz olmuştur. Fakat bu sefer büyük bir umut simgesi olarak beyaz bir yumurta ya da küre diyebileceğimiz bir eleman çıkışın ağzında egemenliğini kurmuştur. Şimdiye kadar bir iktidar imgesi olarak yorumladığımız sandalye ise hem dengesini hem de sırasını ve etkisini kaybetmiştir.

Eserde yukarıda da değindiğimiz varak kaplı dış çerçeve algıda bir değişiklik oluşturduğu gibi başka bir okunma boyutunu da beraberinde getirir. Çerçevenin bu şekilde kullanımı sanatçının öznelliğini vurgulaması açısından önemlidir. O bütün dışarıdakilere yani olanlara karşı kendi konumunu bu şekilde belirlemiş ve hatta kutsamıştır. Bu kutsanan kendilik temsili, yüzeyi çerçevelemekle yetinmeyip birde dört eşit parçaya bölerek hâkimiyetini ve kontrolünü daha da pekiştirmiştir. Bu çıkarımlar ışığında da Akyavaş'ın malzemedan kavrama ulaşma becerisi de oldukça pratik, sade ve güçlü olmaktadır.

Eser üzerinde yürümeye devam ettiğimizde öznel anlamda sanatçının hem İslam ve doğu sanatlarında hem de Hıristiyan ikonografisinde önemli bir yeri olan altın varak malzemesinin çağrışımlarını da bir karşı duruş ve iddia olarak ortaya koyabileceği akıllara gelir. Akyavaş o zamana kadar Türkiye plastik sanatlar ve entelektüel dünyasında karşılığını bulamayan bir çizgide yalnız kalır. Aynı şekilde bu anlamda batı ile ve Amerika ile kurduğu yakın ilişkide de yalnız kalır. Böylece bu eserde kendisinin ortaya koymak istediği bu çok yönlü etkiyi temsil eden en etkili renk, yapmak istediği simyanın rengidir, altındır. Aynı zamanda altın varak, Osmanlı minyatürü ile harmanlanan Bizans ikonalarının zemin rengidir. Bu da aynı imgenin bir ikinci okunma biçimidir. Böylelikle sanatçının tasavvuf düşüncesiyle çocukluğundan beri çok içli dışlı olan ve bu dünya görüşünü benimsediğini gizlemeyen, kendisinin manevi yolculuğunu da temsil edebileceğini düşündüren verilerin belirgin örnekleri karşımıza çıkar. Bu konuyu yukarıda değindiğimiz başka faktörlerle de değerlendirdiğimizde ortaya zengin bir sorunsal çıkar.

*“Batılı kimliğiyle uzlaşamadığı gibi Türkiye Cumhuriyeti kimliğiyle de uzlaşamaz Erol Akyavaş. Ona göre, Türkiye’de ki entelektüeller kim olduklarına yabancılaşmıştır. “Kafasını kuma sokmuş”, kendi kültüründen kopuk yaşayan aydınlar, “Batının ikinci baskısı” resimler yapan ressamlar, onu kendi ülkesinden uzaklaştırır. Akyavaş’ın kafasında ki doğunun kendi ülkesi olmadığı kesindir. Onun doğusu unutulmaya, Batı’nın karşısında ezilmeye, zamana karşı yenik olmaya mahkum ütöpik bir doğudur. O nedenle Akyavaş’ın resimlerinde, dogma biçimindeki İslamiyet’i aşan, İslam*

*mistisizmi ve tarihi yanında tüm Doğu sembolizmini kucaklayan, hatta Batı mistisizmini de kapsayan daha geniş bir ezoterik anlayışın etkileri vardır.*"<sup>172</sup>

Akyavaş resmi, imgesel görünüşün altında saklanan anlamını yakalama amacını taşır. Bu yüzden anlamın her zaman önceliği söz konusudur. O nedenle plastik serüvenini bir anlam serüveni olarak okumak mümkündür. Böylece bu yapı bizi zorunlu olarak görünenin ardına götürür. Görünenin ardındaki Tanrısal bilinç ya da kendisinin bu anlamdaki metafizik boyutu sanatçıyı ilgilendirmektedir. Burası onu Gerçeküstüçülere hem yaklaştırma hem uzaklaştırma özelliği taşır. Yaklaştığı nokta da anlam bilinç dışından otomatik olarak gelir, buraya kadar sorun yoktur, imge kayda geçirilir. Uzaklaştığı nokta ise imgenin deneyimle ilişkisinin belirlendiği mistik alandır. Burada ressamın inanç dünyası işin içine girer. Böylece bu noktadan tinsellik vasıtasıyla anlama gideriz. Ressamın ortaya koyduğu estetik örgü eserlerin bizatihi öznel deneyim ve şahitliklerle ortaya çıktığını göstermektedir. Ayrıca göstergelerin önemli bir uzantısı da izleyiciye de bir seçenek sunmasıdır. O da kendini işaret edilen deneyime açarsa o imgenin, saf imgesel görüntüsünden sıyrılıp bir mana kazanacağına dairdir.

*"Tinsel deneyim, Akyavaş'ın resminin temel dayanak noktasıdır tam da bu nedenle Akyavaş bir röportajında şöyle der : "Mevlana der ki; "Şeklimiz denizde yüzen kâseler gibidir. Kap içi dolana kadar yüzer. Sonra denizde batar". Kâsenin boşluğuna bir imadır yaptıklarım. Kalp gözü açık nakışların ardındaki nakkaşı görmek istiyorum. İmgenin işaret etmeye çalıştığı 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" tüm tinsel deneyimin adlandırılmasına dönüşmüştür artık."*<sup>173</sup>

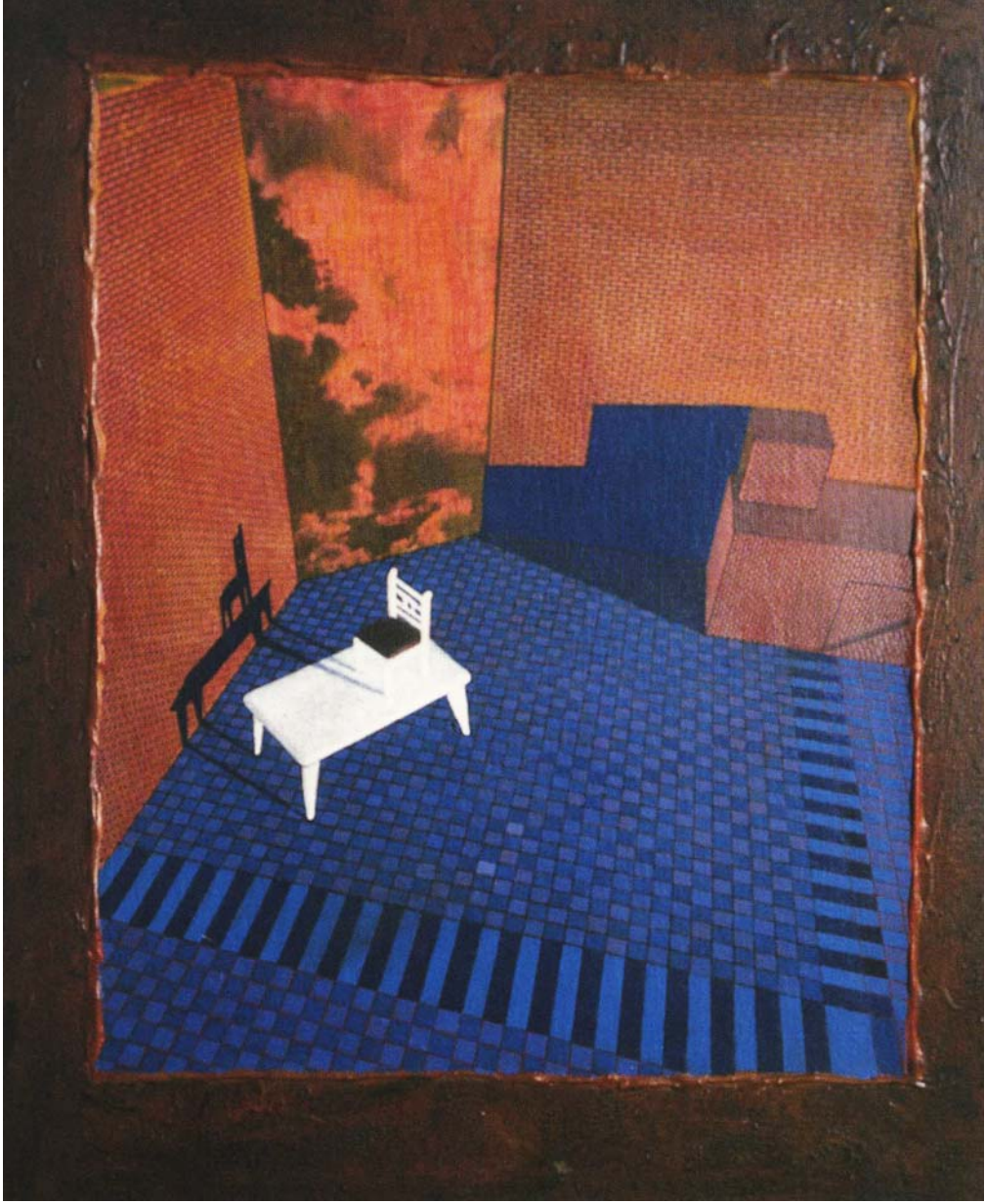
Bu tinsel deneyimin adlandırılmasında, tasavvufta manevi gelişim süreci olan seyr-ü süluk gibi kişisel mahremiyeti ve deneyimleri içeren, dışarıdan ehlinin dışında herkesin tesbit edemeyeceği bir süreci işaret ettiği gibi bir savı ortaya koymak

<sup>172</sup> <http://www.belgeler.com/blg/136p/bir-yorumlama-yntemi-olarak-hermeneutik-erol-akyava-zerine-inceleme-hermeneutics-as-an-interpretation-method-an-analysis-of-erol-akyava#>

<sup>173</sup> <http://www.belgeler.com/blg/136p/bir-yorumlama-yntemi-olarak-hermeneutik-erol-akyava-zerine-inceleme-hermeneutics-as-an-interpretation-method-an-analysis-of-erol-akyava#>



muhtemelen ki yerinde olmayacaktır. Fakat burada Akyavaş'ın kişisel olarak deneyimlenmiş olsun olmasın metafizik bir olguyu gündeme getirdiği açıktır.



**Resim 26** Erol Akyavaş, "Enteryör" 1978 tuval üzerine karışık tek., 50x40 cm

Erol Akyavaş'ın 1978 tarihli "Enteryör" isimli bu çalışması o yıllarda ürettiği oda resimlerinin tipik bir örneğidir. İnsansız bu mekân, boş-dolu ve denge-dengesizlik karşılığı içinde grift arabesk ya da Roma grift bezemelerini çağrıştırmakta ve sanatçı kendi bulunduğu yerdeki iç dünyasına farklı perspektiften bir bakış yöneltmektedir. Ressam, aynı zamanda mimar kimliğinden beslenen titiz, disiplinli ve rasyonel

çalışması ile zihninde kendine başka bir aralık arayışını ya da bununla karşı karşıya kalmış olmayı ifade etmeye çalışmıştır. Bu matematiksel, kesinlikli ve ayakları yere basan bir bilincin kendi gerçekliğine gerçeküstünden bakışı gibidir.

Öncelikle Akyavaş, yüzey üzerinde bir başka espas yaratarak görüntü ile araya bir mesafe koymuş, resmi bir görüntü olgusuna indirgemiş ve bunun çok belirgin biçimde altını çizmiştir. Burada sanatçıyı anlamak açısından bu yaklaşımdan ne anlamamız gerektiği çok önemlidir. Akyavaş eseri oluşturan tuval kadrajı üzerinde yapıtın ana iletisi olan bol tuğlalı, karolu, beyaz masa ve sandalyeli görünümü sadece bir görüntü niteliğine bürümek için etrafında bir nötr alan oluşturmuştur. Peki neden buna ihtiyaç duyar?

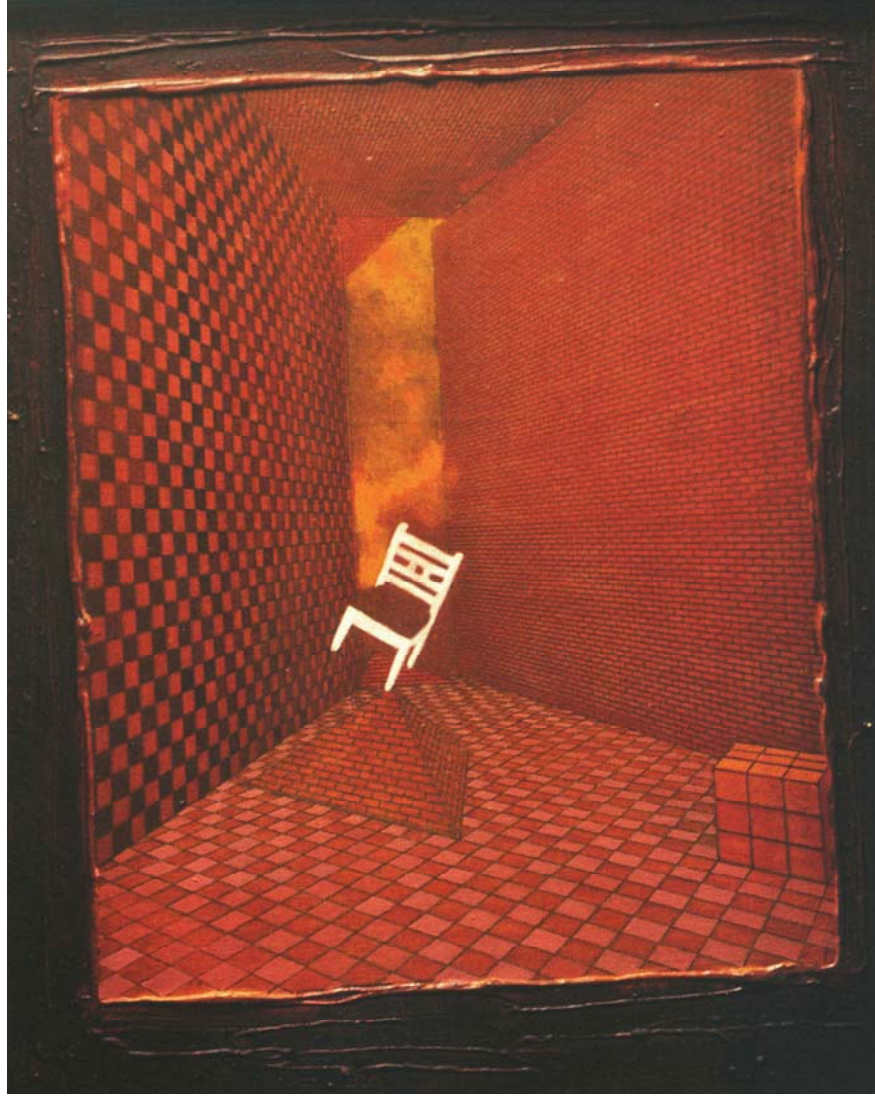
Bu kesinlik kadrajı çevresinden ayırarak, ortaya çıkarma ve dışavurmadır. Gerçeküstücülüğün karakteristik tedirgin edici olasılıklarını ve atmosferini taşıyan bu görüntüye baktığımız da ressamın manevi yolculuğu açısından ilgi çekici bir veri ile karşılaşırız. Akyavaş içerik ile kendisi ve izleyici arasına gerek resim düzeneği gerek plastik yapının niteliğini kullanarak bir mesafe koyar. Böylece eserin içinde yitip gitme ya da bir esrime, izleyici içinde ressam içinde söz konusu olmaz. Ayrıca hem anlatılanı algılama olarak netleştirme hem de hem de minyatür sanatı etkisinde, iki boyutlu bir dil ile “olanların”, yani bu dünyanın bir gölge ve görünüş olduğunu vurgulamak için grafik bir anlatım kullanır. Nötr kadraj alanı ile duyduğu ihtiyacın kaynakları buralardadır diyebiliriz. Bu onun kendisini de destekleyen bir tutumdur, sanki seyir esnasında havada uçar gibi bağısız olana şahitlik ediyormuşçasına oluşturduğu resimsel etkiler, aniden açılan vizyonları çağrıştırdığı gibi yaşadıklarına karşı nesnel durabildiğini de gösterir. Bu yüzden resim, gerçek olduğu gibi değildir de, içine aldığı gibi itiyordur da.

Tekrardan manevi gelişim açısından bakıldığında Akyavaş oluşturduğu temsilde merkeze iktidar kavramını çağrıştıran objeleri koyar. Bu objelerin sanatçının kendisi ya da bireyin kendisi ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar bir beyaz sandalye ve masadır. Eşyalar, sınırları belirlenmiş kişisel bir güvenlik alanında ters yüz olmuş ilişkiler, unutulmuşlar, vazgeçişler ve gölgeleriyle beraber bulunurlar.

Sanatçının bu gölge konusuna sadece dikkat çekmesi bununla ilgili başka bir açıklamada bulunmaması hem asıl anlatının rayından çıkmaması sağlamak hem de gölge kavramının insanın varlığında temel bir boyutu oluşturması ve çok zengin oluşu açısından yerinde ve önemlidir. Fakat kısaca değinmek gerekirse bir muamma olan insanın iç dünyası içinde gölgesi ile karşılaşması onun olgunlaşma ve tam olma yolundaki ilk adımıdır. Bu aynı zamanda gölgenin de işlevlerinden birisidir. Bu yüzden gölge ile karşılaşmak ve yüzleşmek, kişisel bütünlük için gölgeyi kabul etmek gerekli ve esastır. İnsanın kendi duyularına sembolik imgesi gerekir. Böylece zıtları birleştirerek bütünlük bilincini bilinçdışında gerçekleştirip tam insan olma yolu açılmış olur.

Erol Akyavaş'ın imgelerinde de dikkat edildiğinde satranç tahtası çağrışımları, örülen benlik ya da algı duvarları, karanlığını ve aydınlığını içinde taşıyan diyalektik imgeler ve yani açılımlar yukarıdaki tanımları bütünüyle destekleyerek varılmaktadırlar. Bütün göstergeler bilinenden ayrılmayı ya da dışarıda deneyimlenene ve uzaklaşılana karşı oluşturulan başka bir alanı göstermektedir. Fakat paradoksal bir şekilde her şey bütünde ve parçada birbirini içermektedir.

Erol Akyavaş'ın 1979 yılına ait diğer bir enteryör çalışması yine kapı ve aralanma kavramlarını merkezine alır. Her şeyden önce bu eserde de ilk olarak kadraj ve niteliği açısından bir belirleyici konulduğu görülmektedir. O da kadrajın göz alıcı biçimde bir asimetri göstermesidir. Burada yine deneyimlenen gerçekliğin zemininin kayması ve ona olan itibarımızın yok edilmesi gayreti göz çarpar. Fakat bunun yanında görüntüdeki sandalyenin de havalanması ile beraber aslında yer çekiminin ortadan kaldırıldığını ve kadrajdaki asimetrinin de bunu desteklediğini anlarız.



**Resim 27** Erol Akyavaş, "Enteryör" 1979 tuval üzerine karışık tek., 51x40,5 cm

Bu eserde de huzursuz ortamda sıkışmışlık duyguları hâkimdir. Ortamı, ressamın gözünden, havada uçuyormuşçasına seyrederiz. Sanki çıkış yolunun tıklandığı resim, bilinmeyenin sınırsız boşluğundaki bu bir kişilik bu ortamda bireyi alıkoyarak, sonraki oluşumu izlemeye davet eder. Akyavaş sade olanaklarla bize bu tekinsiz, hülyalı ve puslu duyguları hissettirmeyi başarmıştır. Akyavaş bu huzursuz ortamda, dünya üzerindeki bu tek kalmış olma duygusunu, mimarinin efektif olanakları içinde bir köken ve kimlik arayışı ile yine bir arke bulma arzusunda gibidir. O bu tutkunun istekli kurbanıdır.

Enteryör serilerinde sanatçının hem yurt dışında yaşamının zorluklarını hem de mimarlıktan resme geçerken yaşadığı sıkıntıları ve geçiş sürecinin açmazlarını bulmamız mümkündür.

Enteryör serilerindeki Chicago'yu, New York'u hatırlatan baskın kiremit kırmızısı ve bu rengin oldukça yoğun okside olmuş varyasyonları ile arayışını sürdürmektedir. Akyavaş'ın bulunulan noktadan rahatsızlığını hem zihinsel olarak hissederiz hem de yaşamın değişmeyen ilkesi değişimin yoğun tetikleyicisi olarak düşünürüz.

*"Akyavaş, sanatında bir şey yakalayabilme heyecanına sahiptir. Dolayısıyla hakiki güzellik, güzelliğin değişmeyen özündedir. Buna erişmek de ancak soyutlama ile mümkündür. Güzelliğe gelince tek tek nesnelere ne güzellik ne de çirkinlik objektif bir değerdir. Görünenlerin ardındaki görünmeyene, değişenin ardındaki değişmeyene ulaşmayı amaçlayan sanatçı, şekli bir vasıta olarak kullanmış ve resmin Batını yönünü vurgulamıştır"<sup>174</sup>*

Ne var ki ilkeler bu şekilde olduğu halde Akyavaş bu eserde yine paradoksları önümüze getirerek değişim isteğine rağmen değişmemeyi, köşeye sıkışmayı ve bilinmeze olanın çelişik uzak özlemine önümüze getirmektedir. Yine bu eserde hem içeri hem dışarı açılma özelliği ile sığınılanla kaçıp kurtunulmak istenen arasında bir yorum tercihi bizi götürür.

---

<sup>174</sup> "Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıları", İst. Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s 62



**Resim 28** Erol Akyavaş, "Piramid Manzaraları" 1979 duralit üzerine karışık tek., 60x50 cm

1978 tarihli gerçeküstü etkiler taşıyan bu eser, bir aralanış imgesi ile aydınlanma halini düşündürmektedir. Akyavaş bu sefer diğerlerinden farklı olarak kesin bir özgürleşmeyi anlatır. Artık aranan aralık bulunmuştur, o aralıktan güneş sızmıştır. Küp yine kenarda köşede kalmışlığını edilgenliğini ve loşluğunu korurken piramidin tanrısallığı güneşle aydınlanmıştır. Bu kadim form üzerine aldığı ışıkla beraber kendi içinde bir küçük üçgen daha oluşturur. Bu da haliyle sanatçının ezoterik anlamda, tevazu ile yaşadığı bir farkındalığı ya da tanrısal düzeyde bir aydınlanmayı mı işaret ediyordur sorusunu akla getirir. Çünkü artık neredeyse obsesif bir iççilik sergilediği bu serisinde ilk defa bu eser ile gerçek bir çıkış, ferahlık ve aydınlığa şahit oluruz. Hatta burada güneşin piramide vurma biçimi ve oluşturduğu aydınlık piramitler hakkında bir hakikati de anımsatır. Bir piramidin kral mezarına yılda iki defa güneş vurur. Bu onun doğduğu ve kral olup tahta çıktığı günlerdir.

Akyavaş bu aydınlığı izleyici ile de paylaşmaktadır ve onu da bu aydınlığa davet etmektedir. Ressamın mimarlık mesleğinden yansıyan düzenli, çileci, içe dönük ve mesaili yaşantısından izler taşıyan eser, kaynağını doğal olandan alan bir şifa içeriğini de taşır.

*“Roland Barthes’a göre labirent iki uç nokta da ses verir. Biri günlük yaşamımıza kadar girmiş metaforik ve çağrışımsal kullanımdır. Dönüp durmalar, dolambaçlar, içinden çıkılamayan ama içinde bir çıkış yolu bulmak amacıyla da çaba sarf edilen mekân. Diğer noktada labirent Yunanistan demektir. Barthes’a göre; ancak firavun mezarıyla ilişkilendirilir.*

*Akyavaş’ın 1985’te ki Labirent projesinde ve 1979 yılında yaptığı piramitlerde, Barthes’ın sınıflandırması açıkça kendini bulur. Ancak bu taraftan da “çocukluğumdan beri ilgilendiğim labirent mesela, beni müthiş ilgilendiren bir şeydir” diyen sanatçı için Yunanistan ve Mısır’a ait mimari bir yapı olan labirentin çalışmalarının gerisinde metaforik çağrışımlarla yüklü bir leitmotif olduğu görülür.”<sup>175</sup>*

<sup>175</sup> <http://www.belgeler.com/blg/136p/bir-yorumlama-yntemi-olarak-hermeneutik-erol-akyava-zerine-inceleme-hermeneutics-as-an-interpretation-method-an-analysis-of-erol-akyava>

Ressam tasavvufi bir dünya görüşünü benimsemiş bir insanın ifade etmek istediği şeyi anlatabileceği en iyi formu labirent olarak düşünür. Bu yüzden gerek “enteryörler ve duvarlarda gerekse piramit manzaraları eserlerinde tamamen tasvir etmese de labirenti hep çağırır. Bu yüzden yaşamın karşımıza çıkardığı bütün yolları (bir ereğe ulaşmak kaydıyla) tarikat olarak tanımlar. Tarikatta yol demektir. Yol ise bir yere gitmek için vardır. Varılacak yer bellidir ve oraya birçok yolla gidilebilir fakat yer aynıdır.

Sanatçının altmışlı yıllardaki eserlerinde ayrıca “anılar” konusunun odalar, tuval desenini parçalara bölme/ayırma formuyla uyum içinde olduğunu, birlikte bulunduğunu görüyoruz. Bir başka ifadeyle; anılar “konu” olarak, odalar ise “form” olarak derinlikli kompozisyonlar oluşturmuştur. Anı kavramı anımsamayı, geçmişi, bilinçaltını çağırıldığından içsellikle, kişinin kendi iç dünyasının Labirentlerine girişiyle son derece yakından alakalıdır.

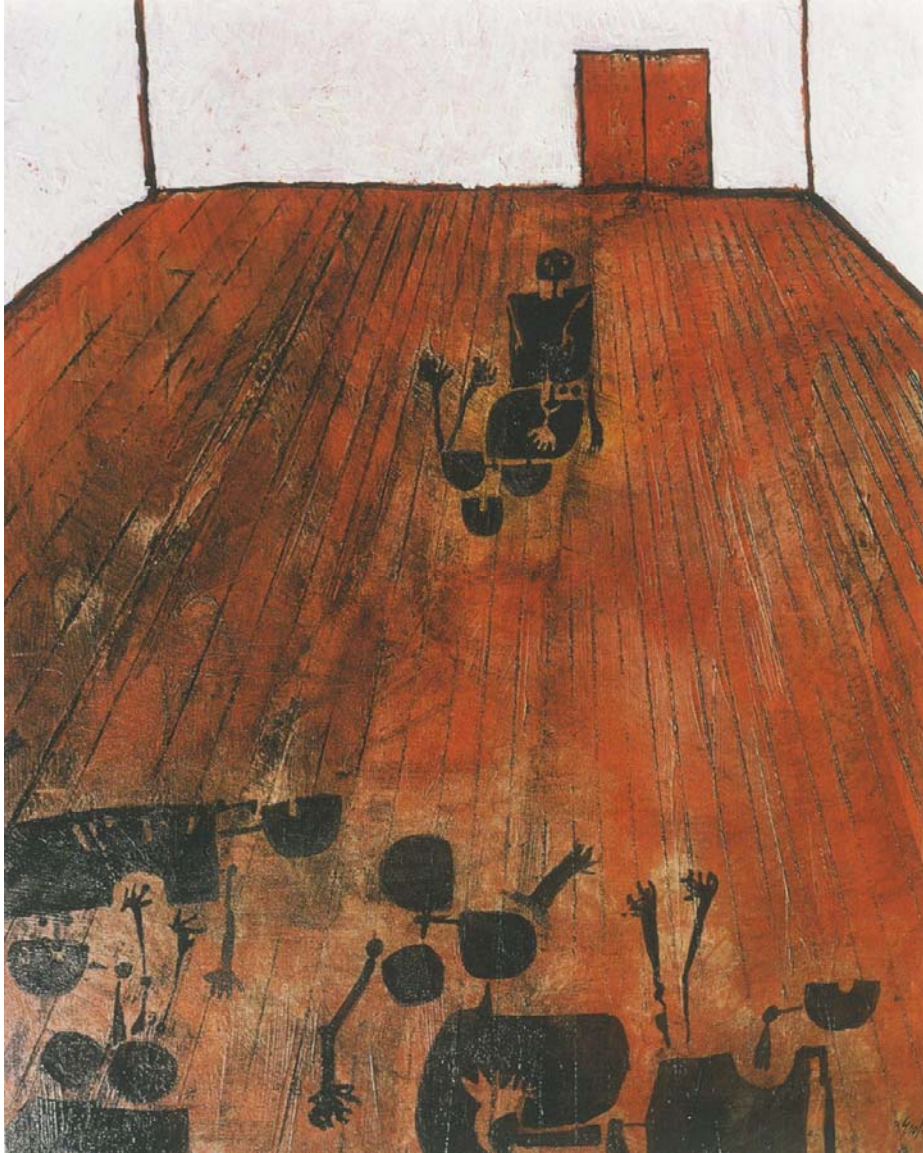
Özkan Eroğlu’na göre; “Erol Akyavaş’ın çalışmaları hiç kuşkusuz ressamın belleğinde kalanlar ve bilinçaltıyla ilgilidir. Sanatçının espas anlayışı zaman içinde, derinleşmiştir, boşluklarla ilgili araştırmaları da çok zengindir. Aslında sanatçının yazıyla kazandığı stilize etme ve deformasyon edimini, bu çalışmaların da doğaçlama ile birleşmiştir. Malzemenin her türüsüne resim yapılabileceğini gösteren sanatçı, bunun zenginliğini de hissettiriyor. Bu çalışmalarında, ayrıca elemanları arasındaki geçişlere ve boşluklara önem verdiğini işaretliyor. Değişik ruh hallerini kapsamında barındıran betimler, yan yana gelerek bir kompozisyona yöneliyorlar. Burada sanatçının espas anlayışı daha da zenginleşiyor. Bu resimler zaman açısından hem biçimler, hem biçim kurgusu, hem de çağdaş mekân oluşumu açısından epeyce ileri oluşumlardır. Nihayetinde 1966–67 yıllarında yaptıklarına benzer çalışmalar tam bir özgürlükle 80’li ve 90’lı yıllarda gündeme gelecektir. Bu çalışmalardaki, Anıların Israrı, Kalanlar vb. gibi yapıtlarda boşlukla ilgili sorgulamalar da zengin görünmektedir.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Özkan Eroğlu, “Sanat Birikimi”, Artist Yayıncılık, İstanbul 2009, s.647



Sanatçının Odalar serisinin “Odalar I” çalışmasında görünen bu boş mekân, içinde hissedilen görünmeyenlerle birlikte olma hatta görünmeyelerin neden olduğu bir sıkışmışlık ifadesini çağırır. Bu nedenle Akyavaş tıpkı diğer resimlerdeki arayışlarında olduğu gibi Seyr-i Süluk yolculuğunda imgeleminde geliştirdiği, görünmeyenlerin suretlerini ve ifade etmiş olabilir. Ayrıca mekânın ele alınış biçimi ve bakış açısı resmin gerilimini ve tedirgin edici doğasını daha da arttıran bir şeydir.



**Resim 29** Erol Akyavaş, "Odalar I" 1966 duralit üzerine karışık tek., 60x50 cm

Erol Akyavaş'ın mekâna sinen arkaik imgeleri Paul Klee'nin ilkel figüratif yaklaşımını hatırlatmaktadır. Bu figürler biçimsel olarak bir yap- bozun parçaları gibi birbirlerini tamamlayacak gibidirler. Aynı zamanda karanlık varlıklar, ölüm, şiddet ve azap gibi duyguları da taşırlar. Bunlar ya yaşanmış ya da ressamın iç dünyasının odalarında kendileriyle karşılaşmıştır. Bu ikinci ihtimal daha yüksektir çünkü ressam başka eserlerde de özellikle anıları ekseninde giderken benzer iç süreçleri yansıtmıştır. Zaman zaman odalar yine çetin, yoğun ama boştur. Fakat her halükarda kapılar kapalıdır. Çevrelenmişlik ve kısıtlanmışlık hali çok baskındır.



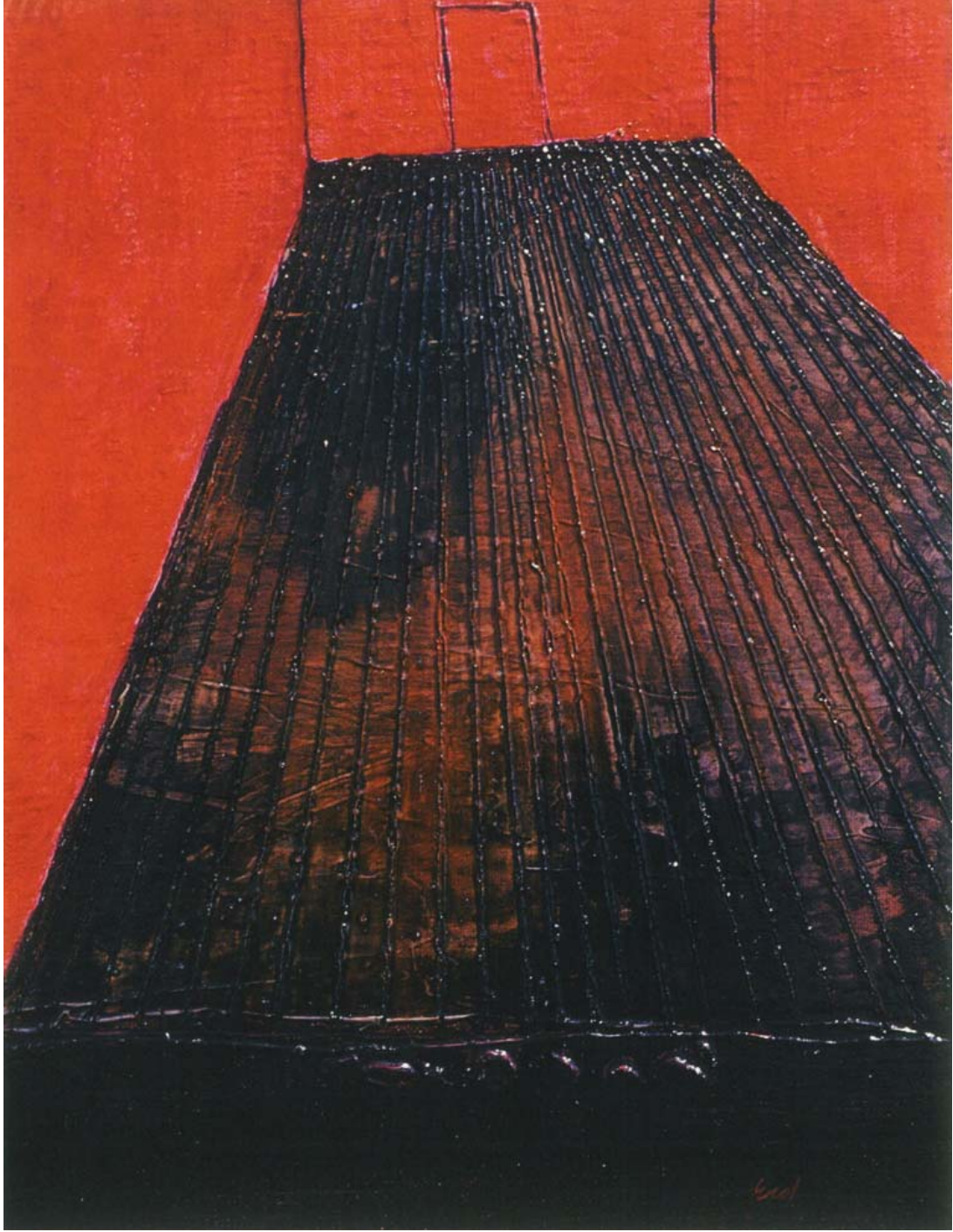
**Resim 30** Erol Akyavaş, "Odalar II" 1966 duralit üzerine karışık tek., 50x60 cm

Erol Akyavaş'ın Odalar II resmi, birbirine eklemenebilir ilkel figür anlayışını devam eder. Sıkışmışlık görüntüsü altındaki figürler azap, kaos ve parçalanma hislerini duyumsatır. Sanki zaten oraya ait gibidirler. Kapı kapalı ve uzaktır. Erol Akyavaş bu resmi ile, görünmeyen olanın çıkışsızlığına değindiği arayışlarını sürdürür.



**Resim 31** Erol Akyavaş, "Odalar III" 1966 duralit üzerine karışık tek., 50x60 cm,

Odalar dizisinin bu resminde, kadrajın önemli bir bölümü bir yatak ve yatak başı tarafından işgal edilmekte, aynı zamanda görünmeyen olanın suretlerini hissetmekteyiz. Yatağın beyazlığı fondaki alacakaranlık zemin sayesinde ısrarla öne doğru itilmekte, bu itme gücü dikkatleri özellikle beyaz üzerine çekmek ister gibidir. Bu noktada belki de sanatçı dikkatleri hissettiği bu tanımsız varlıklara işaret etmek ister.



**Resim 32** Erol Akyavaş, "Odalar IV" 1966 duralit üzerine karışık tek., 40x30 cm

Odalar serisinin dört numaralı resmi serinin diğer isimlerine göre en yalın çalışmalardan birisidir. Mekânda zamanın daha önce ne kadar aktığını kestiremeyecek kadar eski hissi vardır, sanatçının bir tetikleyici gibi kullandığı uyaran yoğun lav kırmızısı duvarların, yerdeki meşakkatli yüzeyle olan birlikteliği değişim ve devingenliğinin baskın kılmıştır. Duvarlar taze boyanmış hissi vermekte, böylece bir şeylerin üzeri örtülmektedir. Oda boş görünmesine rağmen zemine sinmiş karanlık varlıkların izlerine rastlamak mümkündür. Mekândaki ıssız tedirginlik, işretlerle dolu bu mekân, aynı zamanda zamansızlığı ve tanımsızlığı ifade eder gibidir.

Odalar serisi sanatçının 1960'lı yıllarda, arayışlarının belli modern referanslarda netleştiği ve tematik olarak adeta izleklenen çalışmalarının ilk kısa soluklarıdır. Sanatçının sade ama cesur yaklaşımlarda bulunduğu bu resimler tedirgin edicilikleri tavırlarıyla dikkat çekerler.

Sanatçı, gerçekte çıktığı bu yolculukta özellikle ruhsal yalnızlığı tercih etmiş olabilir. Kendini gerçekleştirme sürecinde bir değişim ve dönüşüm yaşadığı olasıdır.

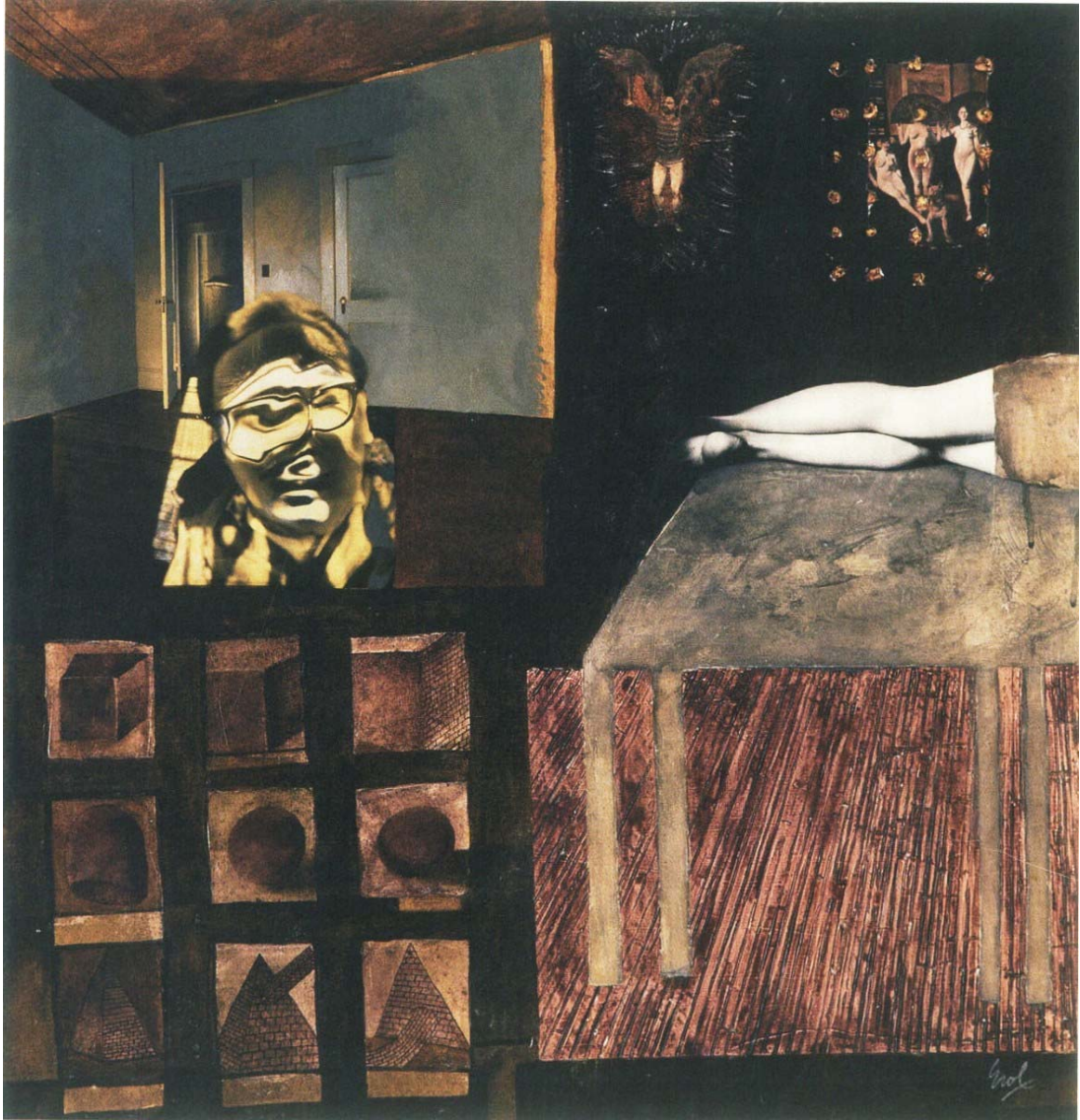
Akyavaş'ın diğer İsimsiz bu resmi mekân ve anı resimlerinin bir türevi olabilir.. Daha önceki benzerlerinden de izler taşımakla birlikte farklı bir deneyimdir.

Akyavaş'ın kullandığı imgeler burada da çok seçidir. Sol köşede deforme olmuş fotoğraflık bir portre vardır. Portre daha önce yaşanmış bir mekândaki figürle buluşmuştur. Ayrıca mekândaki kapılardan birisinin açık, diğerininse kapalı oluşu dikkat çekicidir. Sol alt bölümde ise mimari ve geometrik unsurların farklı perspektiflerden çizimleri eskiz düzeninde ele alınmışlardır.

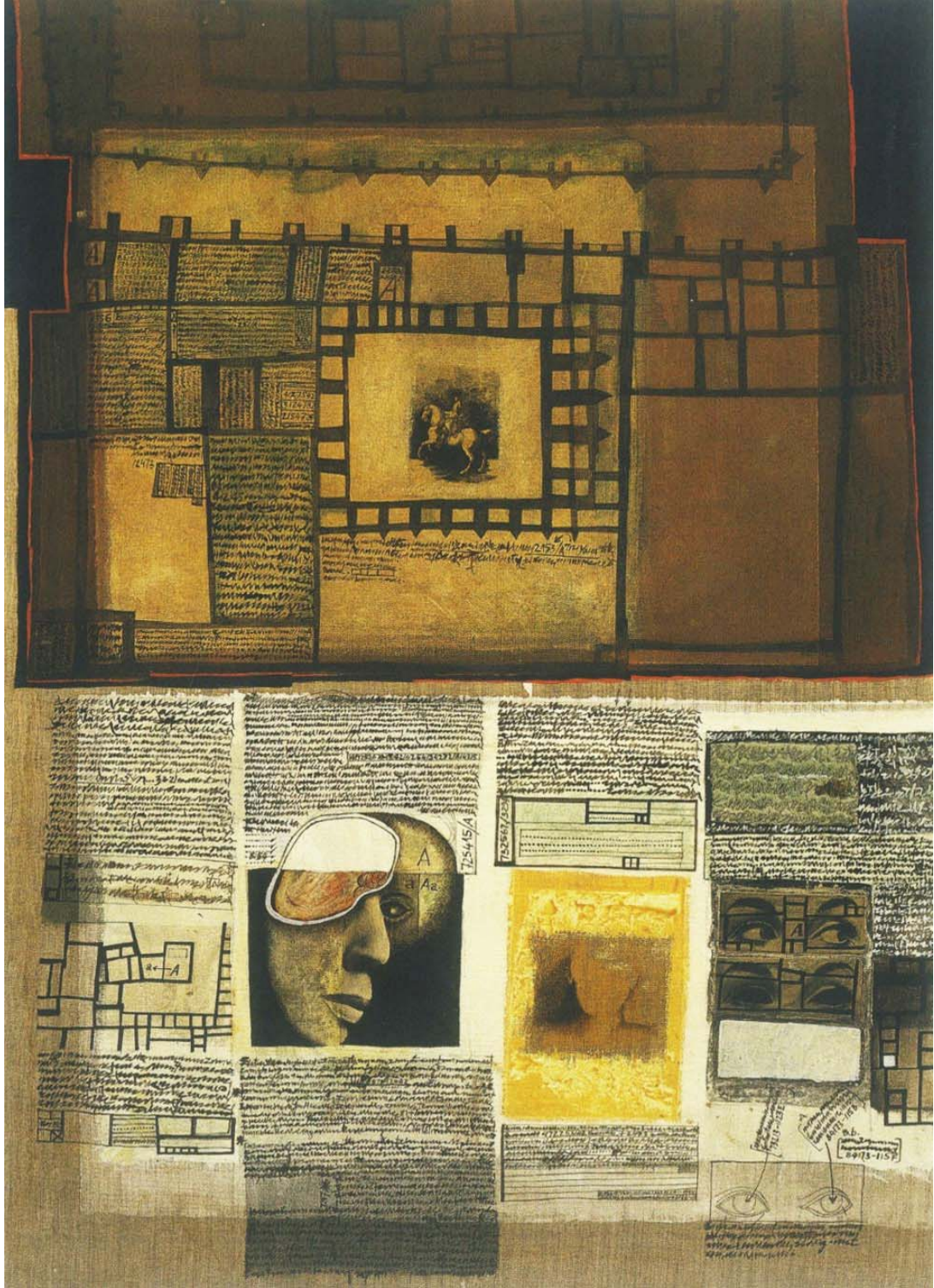
Sağ üst köşelerde Hezarfen Ahmet Çelebi'nin uçan tasviri resmedilmiş ve sanki sanatçının sonraları gerçekleştireceği, görsel-kültürel düzeyi çok yüksek resimleri haber verir gibidir. Onun sağında ise sanat tarihinin mitolojik konularından üç güzellerin fotoğraflık bir yorumu vardır. Sağ altta ise Akyavaş'ın sıkça kullandığı zemin döşemesi türü fakedilir.

Yaşanmış ve gözlenmiş birçok çağrışımın kullanıldığı eser, isimlendirilmemiş olsa da aynı zamanda “Anılar” serisine rahatlıkla eklenebilecek bir resimdir. Hem görsel verileriyle, hem genel estetik anlayışıyla dönemine uygun bir çalışmadır.

Bu resimde özellikle mekân etkilerinin başarıyla uygulanıp çözümlendiği görülür. Akyavaş birçok defa başaracağı gibi mekânsal verilerin bütünlüğü ile zihinsel bir iç mekân etkisi oluşturmayı burada da çözmüştür.



**Resim 33** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1964 tuval üzerine karışık tek., 63x60 cm, Özel Koleksiyon



Resim 34 Erol Akyavaş, "Anılar" 1966 tuval üzerine karışık tek., 91x66 cm, Özel Koleksiyon

“Anılar” serisinin bir parçası olan bu çalışmada, tuvalin tam doyurulmamış yüzeyinde uçucu ve geçici bir etki oluşturulmuştur. Sanatçının bu yıllarda incelediği boyası zamanın siliciliği ile ilgili yaklaşımlarında bir duyumsal örtüşme gerçekleştiği görülür. Bu resmi Jale Erzen eşliğinde yorumladığımızda konuyu sade ve sağduyulu bir yaklaşımla aşırı yorumlara kaçmadan çözümleyebilmek olasıdır.

*“Akyavaş’ı bugün görebildiklerine ve bunları başkaları için görebilir kılmasına hazırlayan “meşkler” 1960’lar beri resimlerine okunmaz yazılar olarak giriyor. Yazıdır ama okunamaz olunur ama deşifre edilemez, deşifre edilse anlamı sözde değildir. “Otomatik” karalama, ya da kaligrafi o yılların oldukça yaygın bir üslup belirleme ögesi olmuşsa da Akyavaş’ta yazı her resimde farklı şekilde karşımıza çıkar. Yazı bir üslup ve biçim oluşturma unsuru değildir. Yazının ilk örneksel bir ifade olarak anlamlarını arar ve onu diğer “iz” lerle karşılaştırarak bu anlamları sezdirir. Bütün ifadelerin kökenine, söze, sese, “kelime”ye ve” nefese” götürür bizi.”<sup>177</sup>*

Böylece Erzen’in meşk olarak adlandırdığı bu çalışmaların beklide en dikkat çekici unsurlarından birisi olan kaligrafik veriler hakkında bir yorum imkânı elde edebilmekteyiz. Sanatçının bu köken arayışı daha öncesinde de, sonrasında da arkaik eğilimlerle dahi olsa her boyutta Akyavaş’ın sanatında görülür.

Sanatçının daha sonra çok rastlayacağımız labirentleri, kale duvar planları burada da kendini gösterir. Ve bütün bu çevrelenmenin ortasında yanına ulaşamazlığı ile bir süvari resmi güç ve iktidar kavramının gündeme gelişini sağlar. Erol Akyavaş dolaylı ya da direk olarak sanatında iktidar kavramıyla uğraşmıştır. Erzen şöyle devam etmektedir:

*“Yazıları okumaya ya da duvarları aşmaya kalktığımız vakit bir labirente giriyoruz. Yönlenmeler spiral bir biçimde birbirini takip ediyor ve Akyavaş’ın minyatürlerle, eski kitaplarla zenginleşecek yakınlığı başlıyor. Resmin alt tarafına eklenmiş gibi görünen sayfa çok daha farklı, çok daha grafik. Arkeolojik ya da mistik bir belge olmaktan çok, sanki bilimsel bir not defteri. Yazılar arasında ki numaralar, diagramlar, objektif bir araştırmacının soğukkanlı emin izlerini taşıyor. Eğer üstünü*

<sup>177</sup> Jale Nedret Erzen, “Erol Akyavaş”, Enlem 80 Yayınları, Ankara 1995, s.20



*bir beyin biçiminin soyutlanmış diagramı kapamazsa, eğer bize çevrilmiş profilin bakan gözü ile karşılaştık, belki bizlerde bu bilimsel analizin nesnesi oluvereceğiz. Fakat ona çevrik bir yüz, yan yana bakan bir göz daha var bu korkutucu gizliliğin hemen arkasında. Zamanın ve yolların tekrar başlangıca dönen spirali, kudret ve zaferin duvar ve labirentleri, bilimselliğin ulaşamadığı gizlilik, sözler ve şemalar... Belki de burada sanatın doğru bir iddiası biçimleniyor: gören ve görünenler varlığın kanıtı olmaya, nesne ve öznenin birbirinden ayıramadığını göstermeye yeter.”<sup>178</sup>*

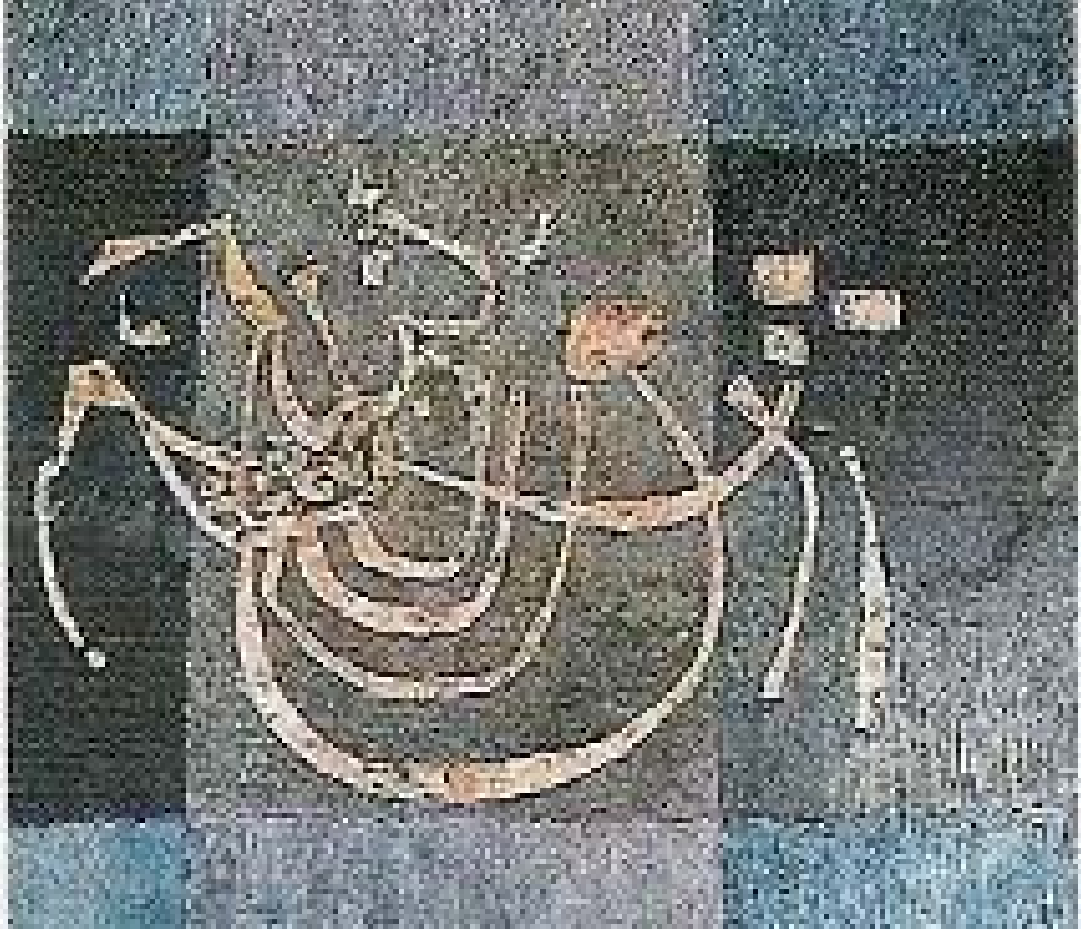
Jale Erzen’in bu şekilde genel profilini çizdiği çalışma sanatçının kültürel anlamda bir görsel estetik oluşturma eğilimlerinin kişisel anılar ve deneyimlerle harmanlanmış örneklerinden birisi olarak okunabilir. Erzen’in dediği gibi bilimsel estetiği yoğun olan çalışma net bir üst- alt hiyerarşisi yaratarak geleneksel güç ve iktidar anlayışına insanlığın evrildiği çağdaş perspektiften soğukkanlı bir analizi işliyor gibidir. Akyavaş’ın insanın macerasının özgürlük, dil ve iktidar üzerinden sorgulamalarını içeren bu eser neyin ve kimin anılarını içerdiği sorusuyla da dikkat çekicidir. Çünkü ilk etapta kendisine özgü yaşanmışlıkları içerdiğini düşündürten bu dizi neredeyse hiçbir kişiye özel veri taşımamaktadır. Bunlar insanlığın anılarıdır.

---

<sup>178</sup> Lale Erzen, “Meşk ve Karma”, Erol Akyavaş Katoloğu, Finansbank Yayınları, s.8

### 2.3.4 Mezar

Erol Akyavaş'ın gerçekleştirdiği bu resimlerde, girişi temsil eden bir kapı formuna rastlanmaz, ancak topraktaki kemikler ve kadvralar, Akyavaş'ın ölüm sonrasıyla, ölüm ötesiyle oldukça ilgilendiğini göstermektedir. Bu nedenle; metafizik aleme olan ilgisinin sanatsal düzlemde daha 1950'li yıllarda başladığını düşündüğümüz Erol Akyavaş, andığımız resimlerinde, aynı zamanda iki ayrı anlamı tek bir form aracılığıyla yansıtmayı dener. Kemiklerin, kendi kemik oluşlarını çağrıştırmının yanında, yazıya da benzer bir görüntüleri vardır. Burada Erol Akyavaş, iki ayrı anlamı aynı anda vermek istemiş ve böyle bir estetik formu tercih etmiştir.



**Resim 35** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1959 tuval üzerine yağlıboya



**Resim 36** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1957 duralit üzerine yağlıboya, 63x60 cm

Yine 1980'lerde, Erol Akyavaş'ın Almanya Köln'de Baukunst Galeri'de açtığı bir kişisel sergi üzerine, Die Welt gazetesinde yayımlanan bir yazıdan şöyle bir alıntı yapılmıştı:

*“Kıyamet ve Matematik Üstüne: Galerinin geleneğine uygun olarak Baukunst Galerisi büyük tatil öncesinde galeri sanatçıları sergiliyor. Theodor-Heuss-Ring'de 12 Eylül'e kadar yedi ressam, grafikçi, desenci ve suluboyacı yüzden çok işle görülebilecek. Bu yedi kişiden dördü burada çok iyi tanınıyor: Franz Bayer, Heiko Haschlar, Jiri Mocak ve Eric Paetz Köln'de kişisel sergiler açmıştı. Edith Meinel ve Johannes Elis adları da duyulmuştu. Bu grup içinde en yeni ad, Erol Akyavaş'tı. 1932'de İstanbul'da doğan sanatçı resmi Fernand Leger, mimarlığı da Mies van der Rohe'den öğrendi ve yalnız büyük boyutlu resimleriyle sergiye özel bir boyut getirmiyor. Akyavaş, kaçınılmaz bir biçimde, de Chirico ve Carra'nın oluşturduğu metafizik resimden, pittura metafisica'dan yola çıkıyor. Küpler, koniler, silindirlere dama tahtası motifin egemen olduğu, mimari öğelerin kulis işlevi gördüğü, stereometrik bir “kulis dünyası kuruyor”. “Dikey ve Könik Gölgele”, “Mimaride Bir Çift” gibi başlıklar da bunu vurguluyor. “Omne vivum ex ovo”, “sic transit gloria mundi” gibi resimler yapıtların yazınsal-bilimsel yönüne işaret ediyor. Cato'dan bir alıntı “delenda est carthago” bir triptiki adlandırıyor: Mavi yağlıboya zemin önünde, üstünde geometrik desenler ve kadvralar bulunan bir merdiven bir ırmağa uzanıyor.”<sup>179</sup>*

<sup>179</sup> (Doris Schreiber, Die Welt Gazetesi, 23 Juli 1981, “Erol Akyavaş, Yaşamı ve Yapıtları” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.138

Söz konusu serginin açıldığı 1981'de Erol Akyavaş, hem yukarıda anlatılan yönleri hem de kaligrafiye benzeyen desenlemesiyle bir Sarmal'ı andıran yüzeyiyle **Köln Katedrali Çeşitlemeleri** isimli resmini tamamlar. Fotoğraf üzerine karışık tekniğin uygulanarak çalışılan bu resim, Erol Akyavaş'ın, sanatın çeşitli türlerini biraraya getirerek bir "kolaj" oluşturduğu örneklerinden biridir.



**Resim 37** Erol Akyavaş, "Köln Katedrali Çeşitlemeleri 9" 1981  
fotoğraf üzerine karışık teknik, 35.5x28 cm, Özel Koleksiyon

Erol Akyavaş'ın ürettiği eserlerde görülen formlar; iç dünyasında Allah'a ulaşan doğru yolun aşamalarını, derinliklerini göstermesi açısından çok önemlidir:

Beral Madra'ya göre, Akyavaş'ın ürettiği resimleri birkaç grupta toplamak olasıdır; ancak genelde şu özellik dikkati çekiyor: “Ne soyuttan ne de figürden ayrılamaması, kendine özgü bir etkileşim yaratma çabasının göstergesidir. Bir yanda toplumsal/kültürel birikimler, Doğu'ya ait olanlar/Batı'ya ait olanlar, öte yanda bireyin ortak değerleri ve sorunları, cinselliğin dışavurumları ve yine tinselliğin, zihinselliğin ağır bastığı soyutlamalar... Bunlar yan yana aynı anda var olurlar Akyavaş'ın resimlerinde.”<sup>180</sup> Akyavaş'ın kendi içinde hissettiği gerilimler, yaşamındaki özgürleşme yolları arayışı onu bir sıkışmışlık hissine ulaştırdığı söylenebilir.

Özkan Eroğlu'na göre: “Sanatçının bu periyodunda özellikle imgelerinde ciddi bir zenginleşme başlar. Bu imgeler resme dâhil olduklarından itibaren gelişimine bir rahatlık getirir.”<sup>181</sup> 1960'ların ikinci yarısında figüratif imgeler içeren bir dizi kolaj ve kolaj biçiminde çeşitli imgeleri bir arada toplayan çalışmaları vardır. Bu resimlerinde birbiriyle ilişkisiz görünen imgeleri ve mimari planları bir arada toplamıştır.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Beral Madra, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*”, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, S.18–19

<sup>181</sup> Özkan Eroğlu, “Sanat Birikimi”, Artist Yayıncılık, İstanbul 2009, 646–647

<sup>182</sup> Beral Madra, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*”, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, S.19

### 2.3.5. Parmaklık ve Duvar

“Parmaklık” formu Erol Akyavaş’ın ürettiği anı-oda kompozisyonlarına bir alternatiftir. Bu form da kişinin iç dünyasına mercek tutmasının yanı sıra daha başka bir duyguyu, “hapsolmuşluk” duygusunu yansıtmaktadır. Parmaklık formu, sanatçının anı-oda kompozisyonlarında bir iç öge olarak yer verdiği “**duvar**” formuyla da anlam bakımından son derece yakın benzerlikler taşıyor: İkisi de hapsolünmüşlüğü, sınırları simgeliyor. Seyr-ü Sülük anlamı açısından baktığımızda ise parmaklık; çıkmazı, yolunu kaybetmeyi, tıkanmışlığı yansıtıyor olabilir.



**Resim 38** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1966 kağıt üzerine karışık tek, 42x62.5 Özel Koleksiyon

Edward B.Henning' göre; 1960'ların sonunda Erol Akyavaş bir seri hicivli çalışma yapmıştır ve bunların her birinin ismi "Viva" ile başlıyordu. Örneğin, 1967'de yapılan "Viva Vietnam" çok süregelmeyen bir konuyu anlatır. Tuval, mizah kitaplarındaki çizimlerine benzeyen karikatürlerle dolu parçalara bölünmüş, bunlar içinde siyasal kişiler, işadamları ve güzel kadınlar dış macunu reklamlarında görülen durgun gülümsemelerle gösterilmiştir; bazı çalışmalarında ise parçalanmış ya da çürüyen kafaların şok verecek kadar zıt imgeleri vardı. Bu iki uç resimlemeler arasında da demirli pencere ve kapı, açık mezar ve bir sokak kadınının uzanmış bacağına resimleri de vardır. O trajik askeri serüvenin birçok ögesi böylece bütünleşmiş grift bir kompozisyon içinde bulunmaktadır.<sup>183</sup>

Erol Akyavaş'ın, yetmişli yıllar tasavvuf felsefesine daha çok yaklaştığı bir dönemi simgeler. Sanatçının seksenlerde yoğun olarak ilgilenmeye başlayacağı tasavvuf felsefesiyle beraber edineceği farklı resim diline en çok yaklaştığı dönem olan yetmişli yıllar, sanatçının içsel yolculuğunun resimsel düzlemde önceki dönemlere nazaran çeşitlenerek sürdüğü bir zaman dilimini gösterir.

Erol Akyavaş'ın yetmişli yıllardaki resim dilinde, önceki yıllarda yoğun olarak kullandığı kapı ve duvar formu, farklı yorumlamalarla yine izlenmektedir. Olumlu anlamda işlediği sürrealizm ise sanatçının resimlerinin yetmişli yıllarında belki de karşımıza en fazla çıkan akımdır. Bellek konusu, Erol Akyavaş'ı oldukça ilgilendirmiştir. Onun için bellek, anılar ve tarih her zaman önemli oldu. Hem kendi kişisel tarihine hem de içinde yaşadığı toplumun tarihine ilgi gösteren sanatçı, eserlerine bu özelliğini yoğun olarak yansıtmıştır.

---

<sup>183</sup> Edward Henning, "Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.48



**Resim 39** Erol Akyavaş, "Kuşatma" 1982 tuval üzerine karışık tek, 266x366 Özel Koleksiyon

1982'de Erol Akyavaş, çok ses getirecek olan **Kuşatma** adlı resmini çalışır. Tuval üzerine karışık teknikle çalışılan "Kuşatma", sanatçının şehir resimlerine güzel bir örnektir; büyük ölçekte çalışmış olduğu bu resmin önemli elemanlarından olan duvarlar ve bu duvarların yerleştirilişi sarmal biçimlidir, dolayısıyla deveran düşüncesini andırmaktadır. Olumlu anlamda bir sürrealizm, Akyavaş'ın sözünü ettiğimiz bu tabloda da izlenmektedir. Semboller büyük ölçüde ön plana çıkmaktadır.

Yetmişlerde bu kavramı "duvar" ögesiyle daha yoğun hissetmeye başlıyoruz. Oda ve duvar kavramı, olumlu bir sürrealizm düşüncesiyle birleşince Allah'ın yoluna giden süreci göstermekte ve insanın nefsinde hissettiği vesveseleri yansıtıyor olabilir.

Resimsel formlar açısından bakıldığında, yetmişli yıllarda, '**köşeler**', '**duvarlar**' ve '**piramitler**' Akyavaş'ın eserlerinde daha çok karşımıza çıkmaya başladı. Köşeler; Seyr-ü Sülûk yolculuğunun İslami geometride ifadesinin önemli bir biçimidir ve **manevî makamları** göstermesi açısından son derece önemlidir.



Lale Bahtiyar'a göre; "Manevi makamları görsel terimlerle ifade edersek geometrik şekillere tekabül eder. Geometrik şekiller ikilik içerirler; bunlar statik ve dinamik geometri yoluyla tarif edilebilir. Statik geometri, çizgilerin geometrisidir, dinamik şekiller noktaların ifadeleridir."<sup>184</sup>



**Resim 40** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1975 tuval üzerine karışık teknik

<sup>184</sup> Lale Bahtiyar, "*SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*", Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.112



**Resim 41** Erol Akyavaş, "Piramid Manzaraları" 1979 kağıt üzerine akrilik, 28x36cm Balthazar Korab Koleksiyonu

### **2.3.6. Allah'a vasil olma, rahatlık, ferahlık, Seyr-ü Sülûğun son aşaması**

Seksenli yıllar (Şehir Resimleri, Kimya-i Saadet, Miraçname, vb..) Erol Akyavaş'ın sanatında bir dönüm noktasıdır. Tasavvuf düşüncesinin içine bütünüyle daldığı bu yıllar; Akyavaş'ın yoğun bir üretkenlikle, İslam tarihinden seçtiği dini konuları harikulade bir desen, doku ve anlam bütünlüğüyle tuvaline aktardığı çok verimli zamanlardır. Bir anlamda kanımızca, Erol Akyavaş'ı Erol Akyavaş yapan bu yıllardır. Kentler, Miraçname, Hallac-ı Mansur, fermanlar ve Labirent projesi gibi pek çok başarılı projeye seksenli yıllarda imza atan sanatçı için sözünü ettiğimiz yıllarda "Labirent" hem tema hem de form olarak daha çok görülmeye başlamış, bu durum ayrıca bu yıllarda sanatçının eserlerinde daha çok çalışılan "parmak izi" formuyla da etkinlik kazanmıştır. Kaligrafi de bildiğimiz gibi Akyavaş'ın deveran düşüncesini anlatmak için kullandığı desenlerden biriydi.

Olumlu anlamda sürrealizm, Erol Akyavaş'ın resimlerinde seksenli yıllarda da devam etmiştir. Akyavaş'ın bilinen sürrealizmden ayrılan yönü, onun resimsel alıntı olarak kullandığı tarihsel bağlantılardır.<sup>185</sup>

Sözünü ettiğimiz seksenli yıllardaki bir söyleşisinde; Sanatta aşama yapmanın yolu nedir? sorusuna Erol Akyavaş'ın<sup>186</sup> söylediği ise; “Evrensel olabilmenin yolunun olumlu anlamda yöresellikten geçtiği kanısında olduğunu belirterek ne kadar barbar olarak nitelendiriliyorsa da çok eskiye dayanan bir kültürümüzün olduğunu ve sanatta aşama yapmak için sonuca ulaşmayacak taklitlerden kaçınılması ve şekilci kalıplar arasına sanatçının sıkışıp kalmaması gerektiğini ifade eder. İşin, “gerçeğin gerçeği nedir?” sorusuyla başladığını söyleyen Akyavaş, cevabın kesinlikle mimesis olmadığını, yaratmanın; yalnızca Allah'a ait olduğunu, sanatçı olarak kendisinde olanın sadece bir şeyler keşfedebilme heyecanı olabileceğini ve sanatçının Allah'ın yarattığı güzelliği fark edebileceğini anlatır. Âlemde son tahlilde her şey salt güzellikten ibaret olduğuna göre, her çirkinlik izafi olduğundan, mutlak çirkinlik kalkınca geriye salt güzellikten başka bir şey olamayacağını, başladığı yerden itibaren dönüp duran şu dünyanın binlerce şekle bürünüp görüldüğünü, her noktadan bir dönüş başladığını ve yine o noktada bittiğini ifade eder.<sup>187</sup>

Erol Akyavaş, bir söyleşisinde” 1980'li yılların ortalarına yaklaşırken, bir yandan İslam etkisi, halk resmi ve Alman ekspresyonizmiyle etkileşim içine girdiğini ve bu etkileşimin sevgiden kaynaklandığını ifade ediyor. Öz ve biçimin ayrılmaz bütünlüğünü de dile getiren sanatçı; bardağın içine sıvı koymak için olduğunu, içi

---

<sup>185</sup> Stuttgarter Zeitung, 9 Mart 1983, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 142

<sup>186</sup> Ayla Ersoy, “Söyleşi 2 Aralık 1983”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 144

<sup>187</sup> “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*”. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.107

boş bir bardak nasıl bardak olma işlevini yapamazsa, özü olmayan resmin de içi boş bir bardağa benzeyeceğini belirterek,” öz ve biçim ile ilgili düşüncelerini anlatır.<sup>188</sup>

Labirent Projesi, Miraçname, Hallac-ı Mansur; Akyavaş'ın seksenlerde başladığı çalışma serilerinin yalnızca birkaçıdır.



**Resim 42** Erol Akyavaş, Labirent Projesi, 1985

### 2.3.7. Harf

Hurufilik, harflerin birtakım sır ve hakikatler içerdiği inancını savunur. Harflerin bir takım sırlar içerdiği düşüncesi tasavvufta da bulunmaktadır. Sufi Muhyiddin İbn-i Arabi, Fütihat-ı Mekkiyye isimli eserinin bir bölümünü Harflerin mertebeler olarak tercüme edilebilen Meratibü'l Huruf konusuna ayırmıştır. İbn Arabi'ye göre, harfler soyut birer gösterge değil, diğer varlıklar gibi bir “ümme'tir; onların da

<sup>188</sup>Ayla Ersoy, “Söyleşi 2 Aralık 1983”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*” İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 144

peygamberleri, şeriatleri vardır. Harfler de tıpkı insanlar gibidir.<sup>189</sup>

İbn Arabi şöyle der:

*“Ey dostum bil ki harfler de ümmetlerden bir ümmettir. Onlar da muhatapdırlar ve mükelleftirler. Harfler arasında da kendi cinslerinden peygamberler vardır. Onların da isimleri vardır; ancak bunları bizim yolumuzdan giden keşf ehli olanlar tanırırlar. Harfler âlemi lisan bakımından en düzgün, beyan bakımından da en açık âlemdir.”<sup>190</sup>*

İranlı yazar Lale Bahtiyari harfler hakkında şöyle yorum yapmıştır:

*“Harfler kelimeler oluşmasını sağlamak için bir araya getirildiğinde tabiatları ve sırları canlıdır, bununla beraber kelimeler de yaratılmış objeler içinde aynı şekilde canlıdır. İşte bu anlayış harfler ilminin esasıdır. Yaratılışın devamlı yenilenmesinden dolayı bütün yaratılmış nesnelere farklı safhalar içinde hareket ederler ve bütün mahlûkatın sırrı kelimedede yatar. Harfler ilmine dair risaleler yazan Sufiler bu ilmin, tabiat âleminde izhar olduğu şekliyle Allah’ın güzel İsimlerini ortaya çıkardığını iddia ederler. Bu İlahi ifadeler, yaratıkların içinde sırları canlı tutan harfleri ortaya çıkarır.”<sup>191</sup>*

Arş’ı tutan sekiz meleğin adları olduğu söylenen bu sözcükten oluşan “Ebced alfabeti” ile yapılan hesaplamalar da kelimelerin sayısal değerlerini hesaplayarak, tarih bilgisi gibi gizlenmiş bilgileri açığa çıkarmak üzere kullanılır.

Malik Aksel, Hurufilik ile ilgili yazısında; “Dini inançlar harfler yoluyla resme geçti. Böylece harflerin maddi ve manevi olmak üzere iki yönü olduğuna işaret edilmiştir.” Derken sözlerine şöyle devam etmektedir:

---

<sup>189</sup> İbn Arabî, “*Harflerin İlmî*”, (Çeviren: Mahmut Kanık), İstanbul 2000, Asa Kitabevi, s.14

<sup>190</sup> İbn Arabî, “*Harflerin İlmî*”, Çev: Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s95

<sup>191</sup> Lale Bahtiyar, “*SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*”, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, s.126

*“Hurufilik İslam dinine yeni bir anlam ve biçim getirir. Yazı ve resimler de tılsımlı, büyümlü bir dünya görülür ki bu da birleşik sanattır. Bu tılsımlı çizgilerle meydana gelen sanat, yazı veya resim sanatından çok daha ilginç oluyordu. Bunun nedeni de çözülmesi güç işaretler içinde dini konuların yer alışıdır. “Tanrı kudret kalemi ile insan yüzüne ne güzel satırla yazmıştır” sözü Al-i Aba’nın birleşik adlarıyla tanrısal yüzündendir. Nemiriye fırkasına göre Tanrı’nın ruhu beş şahsa intikal etmiştir. Şu halde bu Hurufilikçe bir tanrı suretidir. Mavi zemin üstüne altın yıldızla çizilmiş bir yazı-resimde başta iki kaş arasında mihrapta “lillah”, onun altında çifte “ya Muhammed”, çifte “Ömer” okunur. Ortada burun ve ağız gerçeğe uygun olarak çizilmiştir. Hz.Adem’in yaradılışında da bu izler görülür. “Tanrı meleğe Adem’in kalıbının yapılmasını bildirdi, melek, “Yarab, benden önce bir Adem yaratmadın ki ona göre kalıbı yapayım!” diye yalvarınca Tanrı ona: “Levh-i Mahfuz’a (:Allah tarafından takdir edilen, olmuş ve olacak her şeyin yazılı olduğu kabul edilen levha.) nazar kıl kim habibimin ismi kudret kalemi ile burada yazılıdır, ona göre Adem’in kalıbını yap, diye emredince melek arşa bakıp Levh-i Mahfuz üzerinde Muhammed adını gördü. Başını, vücudunu bu harflere benzeterek yaptı. Kısas-ı enbiyaya göre insanların en güzeli Adem’dir. Yusuf Peygamber onun yarısı olamazdı. Harfler sözün resmi olunca insanın da resmi oldu. Hurufilikle insan, harf biçimini aldı.”<sup>192</sup>*

Akyavaş’ın resimlerinde okunamayan yazılar veya tuval üzerindeki harfler sadece görmeye dayanan eleman değil, açıklama ve anlam çıkarmaya açık tasavvufi manalar üstleniyor olabilir mi?

Harfler ve yazı, taşıdıkları mana nedeniyle Akyavaş’ın eserlerinde yer almıştır. Esrareniz sırla birbiri içinde bir yazı. Akyavaş’ın harflerle ilgili çalışmalarının kökeninde yatan sırta vakıf olma kaygısı olabilir.

Madra’ya göre; “Erol Akyavaş resimlerinde Doğu ve Batı’nın görsel belgelerinden değişik kompozisyonlar üretir. Amacı, bu imgelerin kültürel sembollerini, yaşamla bağlantılarını kurabilmektir. Akyavaş resminde görülen ve görülmeeyeni araştırır. Akyavaş hat sanatı formu ile birlikte harflere binen manalar, onların sayısal değerleri

<sup>192</sup> Malik Aksel, “Türklerde Dinî Resimler”, Kapı Yayınları, İstanbul 2010, s.91-93

ve onlardan çıkan anlamlardan etkilendiği söylenebilir. Allah ile kul arasında kimsenin olmadığı İslamiyette, hat bir iletişim aracı olabilir.<sup>193</sup>

Harfler Erol Akyavaş'ın ifade dilinin araçları olmuştur. Her harfin bir sesi ve bir almamı olmasından başka bir de sanatçının resminde kullandığı harfe ya da harflere yüklediği anlamlar vardır. Harflerin bu şekilde resme dâhil olması, bilinmeyenden gelenin soyut manada şekle bürünmesi olarak da anlamlandırılabilir.

Wieland Schmied'e göre: "Akyavaş hem zeki, hem de evrensel birliktelik içinde bir tinselliğe sahipti. Resimlerinde gerçekleri eritirken hat'a dönüştürmesi sanatındaki metaforlarından biridir."<sup>194</sup> Ancak Akyavaş'ın resminde kullandığı hat, kendi geçmişinden gelen imgelerdir ve sanatçı bunları da başarıyla resmine yerleştirmiştir.

Resimde tasavvufi argümanları ustaca kullanabilmek, ruhsal manada duyumsamayı gerektirir. Resim, sanatçının sözüdür ve bu söz resimsel anlatımından dolayı kalıcı manalar taşımaktadır. Bu aynı zamanda doğrudan bir mesaj gibidir. Sanatçı tarafından yüzeydek, görünen gerçeğe yüklenen anlam, hakikati anlamlandırmak amacını taşımaktadır.

Olca Yazıcı'nın 23 Mayıs 1993'te Türkiye Gazetesi'nde yayınlanan, ressam Erol Akyavaş'la sanat iklimi üzerine yaptığı bir söyleşide Akyavaş'ın "Sanatımın esası tasavvufa dayanır." sözlerini aktarmıştır. Akyavaş tasavvuf felsefesini kendisine yakın hisseder ve bu fikrini de anlatırken resimlerinin hep batını yönü olduğunu ve bu yönle ilgili olduğunu dile getirir.

Sanatçının resminde mistik inanış vardır. Resimlerinde ilk farkedilen leitmotif olarak düşündüren "Allah" kelamının anlamını ortaya koyabilmek sıkıntısı vardır. Erol Akyavaş'ın çalışmaları, görünenden görünmeyene doğru bir yoldur. Akyavaş resmi

---

<sup>193</sup> Beral Madra, "Erol Akyavaş'ın 'Evet-Hayır'ı", "Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.31

<sup>194</sup> Wieland Schmied, "Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.45-46

tamamen “yürek gözü”yle, Prof. Zeynep Sayın’ın İbn Arabi’den örneklediği “hayal gözüyle gören” bir imge anlayışı zihniyetini benimsemiştir.<sup>195</sup>

Akyavaş’ın yaşadığı çelişki, belirtmek istediği görünmez olana saygısı, ikileminde, yaratmak ve yaratmamak arasında olduğu, hatta bir röportajında söylediği “Estağfurullah yaratmıyorum” sözlerinin ironisi ile de çelişkisini kanıtlar. resimlerindeki anlatımlarını kullandığı imgeler aracılığıyla çözebilmek resimlerinin derin anlamını ortaya çıkarabilmektir. Vav harfi ve lam –elif gibi hat sanatından sembolleri kullanarak yaptığı çalışmalarda bunları sergilemektedir. Vav harfi, Arap harflerinin sembolizminde önemlidir. Hat sanatının formlarından özellikle de harflere dikkat çekerek resimlerinde ortaya koyar. Akyavaş’ın tuallerindeki okunamayan yazılar ya da harfler tasavvufi anlamlarından dolayı önemlidir.<sup>196</sup>

Dil ve anlatım İslam felsefesinin medeniyetle olan güçlü iletişimidir. İslam dinini ifade eden Kuran’ın dili Arap dilinin gücüyle ilişkilendirilir.

Hilmi Yavuz; “Akyavaş, ‘yazı’yı, resimsel etkisinden ziyade dil etkisiyle okumaya çalışır. Yazıyı öne çıkarırken tuvalini de okunacak bir metine çevirir” şeklinde ifade eder. Ona göre; “Akyavaş, Arap harflerinin resimselliği ile ilgilenir. Yazı’yı bir bağlamda Dil etkisiyle de okumaya çalışır. Bu arada Yazı ile birlikte bir aşkınlığı da ifade etmek düşüncesinde olabilir. Akyavaş’ın ‘biçimsel teşebbüs’den fazla içten bir tecrübe”, yazı ve okuma ile münasebetlendirilecek bir aşkınlığı (transcendence’ı) ima etmek istemiş olduğunu düşünür.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Zeynep Sayın, “İmgenin Pornografisi”, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s.53

<sup>196</sup>Demet Sönmez, , “*Evrenin Anlamına Açılan Kapılar*”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.61-66

<sup>197</sup> Hilmi Yavuz “Akyavaş ve Yazı”, “*Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.39.41



Resimde kullanılan soyut ve geometrik süje, kendi bulunduğu çerçeveden sıyrılarak, üzerine yüklenmiş anlamı ifade etmek üzere özgürleşmektedir. Akyavaş'ın resimlerinde yazıyı resimsel bir öge olarak ele almasının sebebi, tuval ortamında yazının kendi vücudundan ayrılıp vecde dönüşen bir arzuyu anlatmak için araç olabilir.

*“Kelamı oluşturan harflerin bilgisi, Tanrı katına ermeyi amaçlamakta, İlm el-Cifr – harfler bilgisi Kabala misali sonsuz permütasyonla ilk sözcüğün peşine düşmekte; Asl'a ulaşmayı arzulamaktadır.”<sup>198</sup>*

Harfler açıklanamaz olanı, açıklamaya yarayan bir araçtır. Seyr-ü Süluk yolculuğunda Akyavaş, Kuran'dan etkilendiği gibi, tabii ki İslam sanatlarından, kendi kökenine ait olan hat ve minyatürden ve de tezhibden etkilenmiştir.

*“Bu sanatın en önemli özelliği, onun arabeski, geometrik biçimleri ve hattı İlahi Kelam'ı her yer ve zamanda bulunan varlığının sembolu olarak kullanmasıdır. Bu sanat gayb âlemine açılan kapı demek olan 'soyutlamayı' ve insanı sonlu formlarla Sonsuz'u düşünmeye sevkeden sanatsal tarzların stilizasyonunu ve tekrarını vurgular.”<sup>199</sup>*

Akyavaş, 1990'ların başında Elif ve Lam serisinin yazı ve ses ile ilişkisini kurmuş, bu anlatım serisi ile görsel etkiyi öne çıkarmıştır. 1990-1991 yılları arasındaki çalışmalarında sesler ve harflerin duyulabilir ses ve yankısından hareketle “vahiy” gibi bir tanrısal duyumu, Kuran'ın yansımalarını ve bu olguların biçimsel değil, Kuran metinlerine bağlı kalışlarını, oradaki keskinliği, netliği ifade etmiştir.

---

<sup>198</sup> Zeynep Sayın, “Mithat Şen ve Beden Yazısı”, Kaknüs Düşünce, İstanbul 1999, s.167

<sup>199</sup> Seyyid Hüseyin Nasr, “Genç Müslümana Modern Dünya Rehberi”, İstanbul, 1996, s.149



**Resim 43** Erol Akyavaş, "Ferman" 1986 kağıt üzerine karışık tek, 154x71cm  
Nezih Barut Koleksiyonu



**Resim 44** Erol Akyavaş, "Ferman" 1979 kağıt üzerine karışık tek, 155.5x50cm  
Şen Yalman Koleksiyonu



**Resim 45** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1987 tuval üzerine akrilik, 300x350 cm,  
Balthazar Korab Koleksiyonu



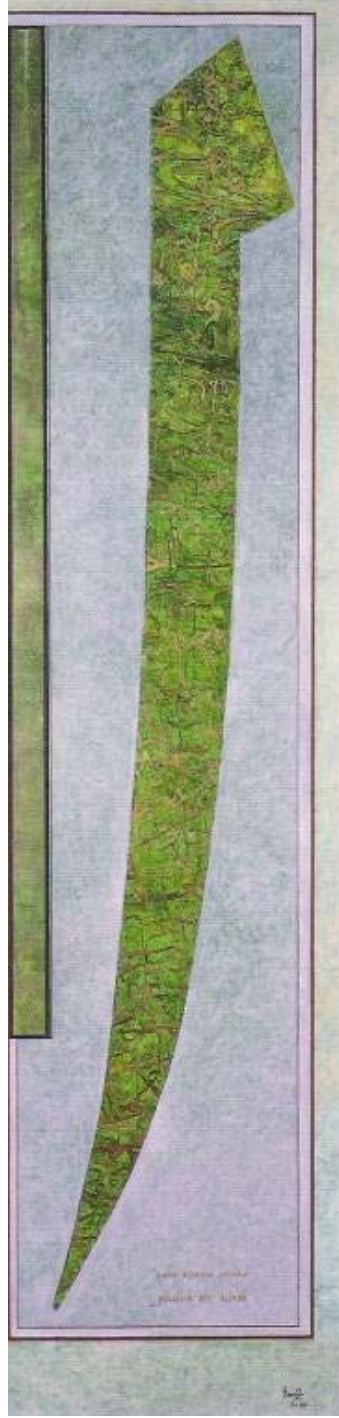
**Resim 46** Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur" 1986 tuval üzerine akrilik, 35x27.5 cm,  
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu



**Resim 47** Erol Akyavaş, "Kutsal/Gizli Şeylerin İzleri" 1986 tuval üzerine akrilik, 150x50 cm, Cemal Şener Koleksiyonu



**Resim 48** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1986, tuval üzerine karışık tek, 150x32cm  
Sibel-Fevzi Bozer Koleksiyonu



**Resim 49** Erol Akyavaş, "Dört Kitabın Manası Bellidir Bir Elifte" 1986  
kağıt üzerine akrilik, 150x50 cm

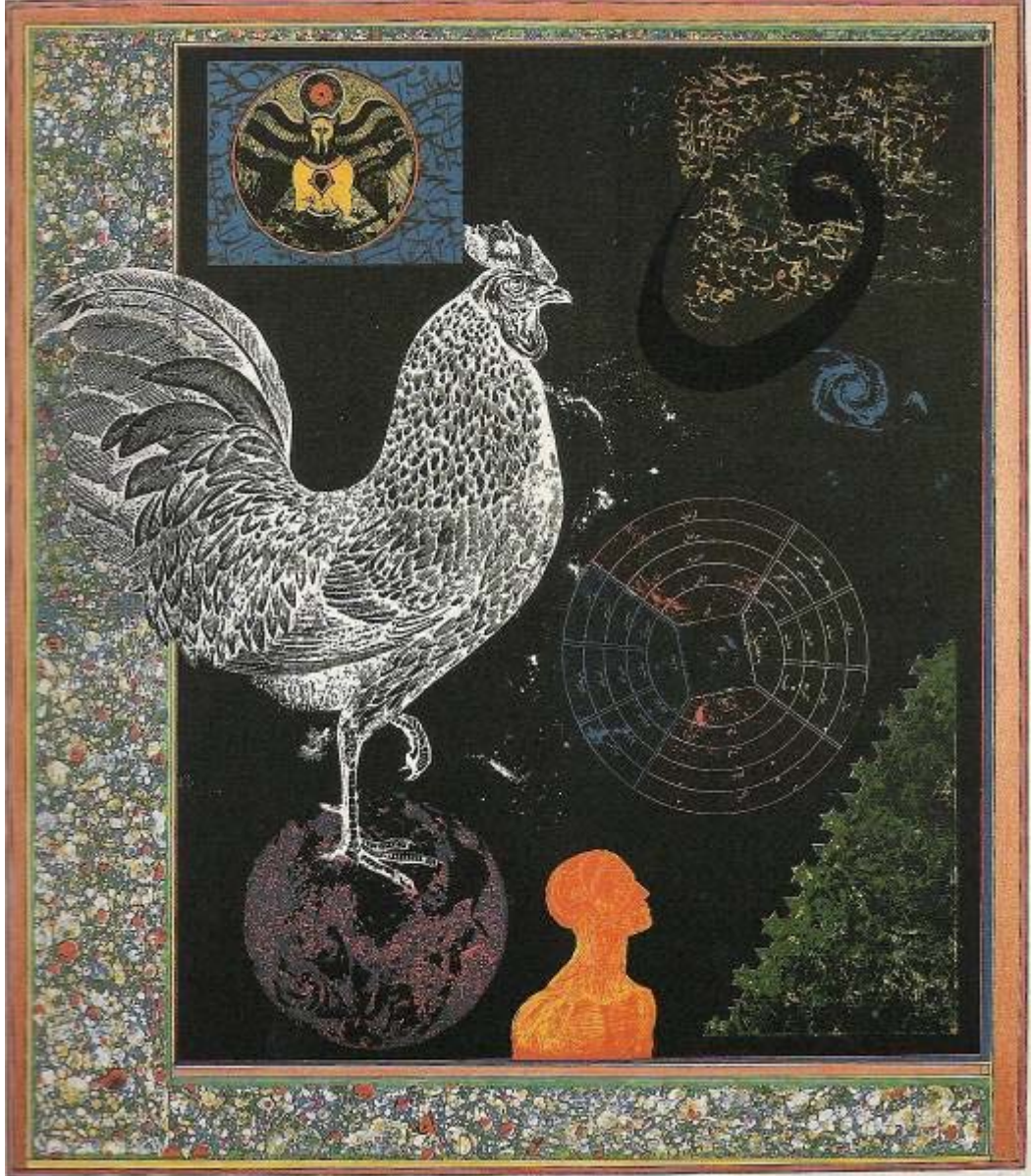


**Resim 50** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1986, tuval üzerine karışık tek, 150x50cm Özel Koleksiyonu

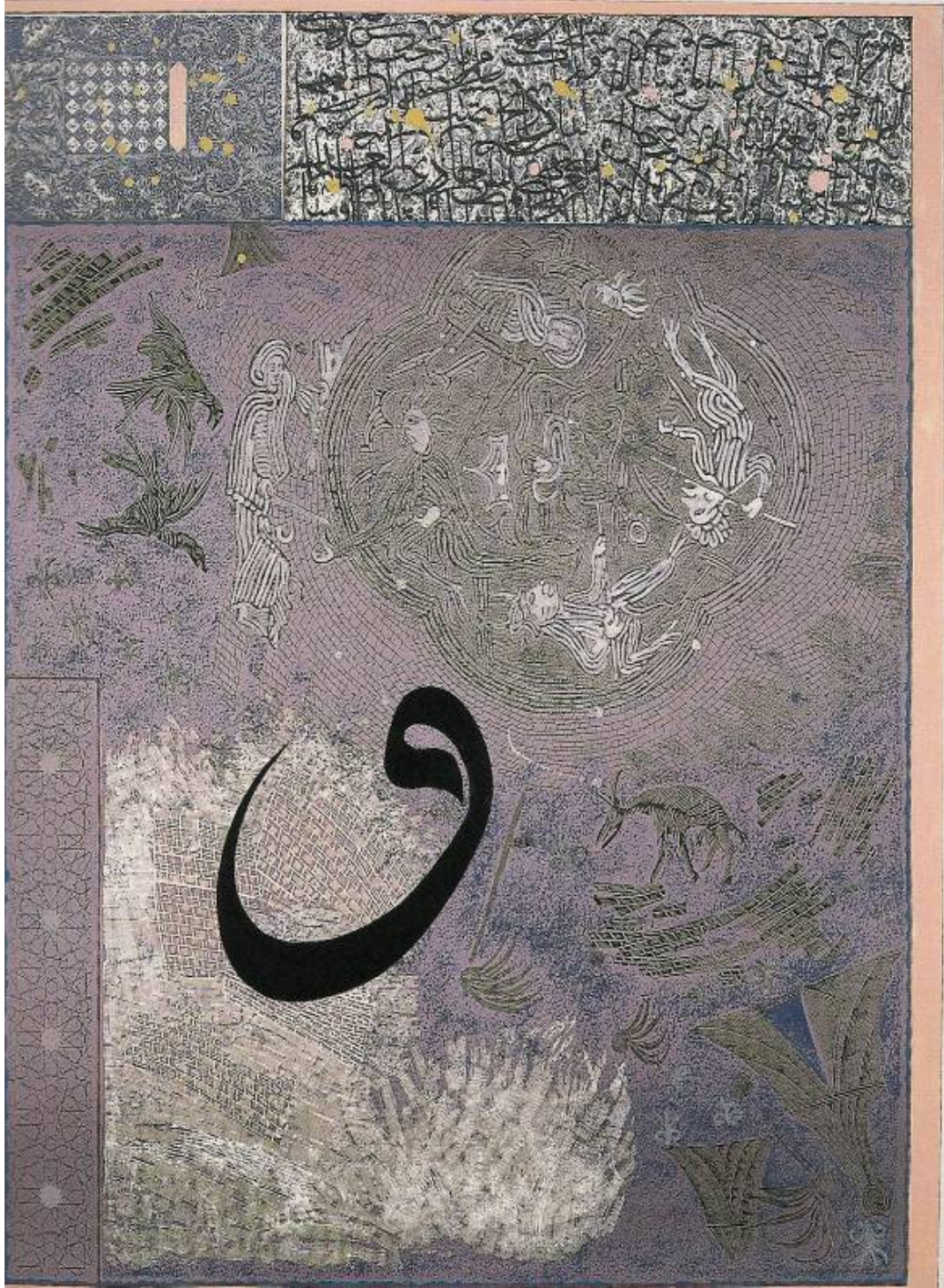




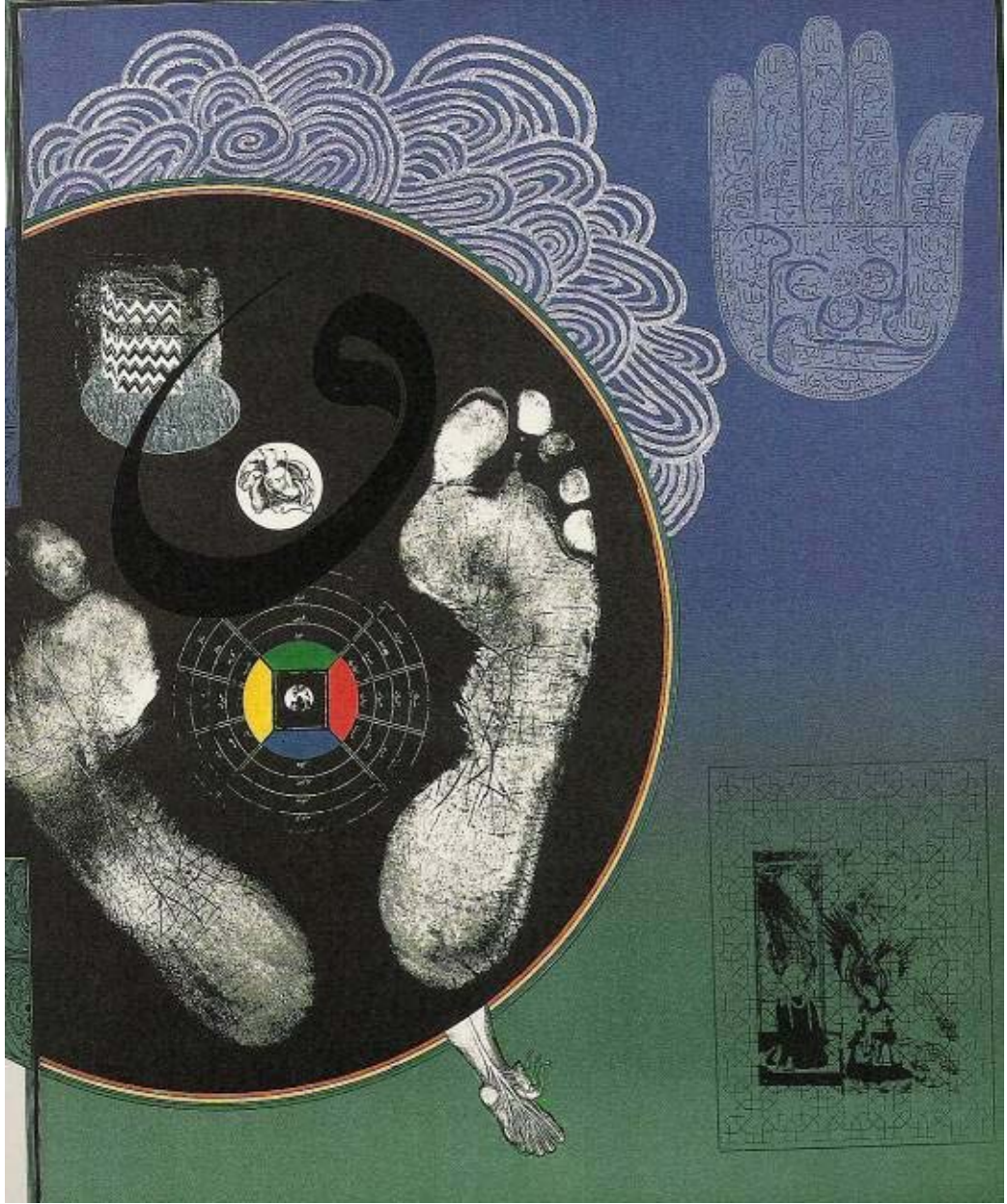
**Resim 51** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1987, tuval üzerine akrilik, 208x150 cm  
İstanbul Modern Koleksiyonu



**Resim 52** Erol Akyavaş, "Miraçname" 1987, litografi, 65x55 cm



**Resim 53** Erol Akyavaş, "Miraçname" 1987, litografi, 65x55 cm



**Resim 54** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1988, tuval üzerine karışık tek., 142x116 cm

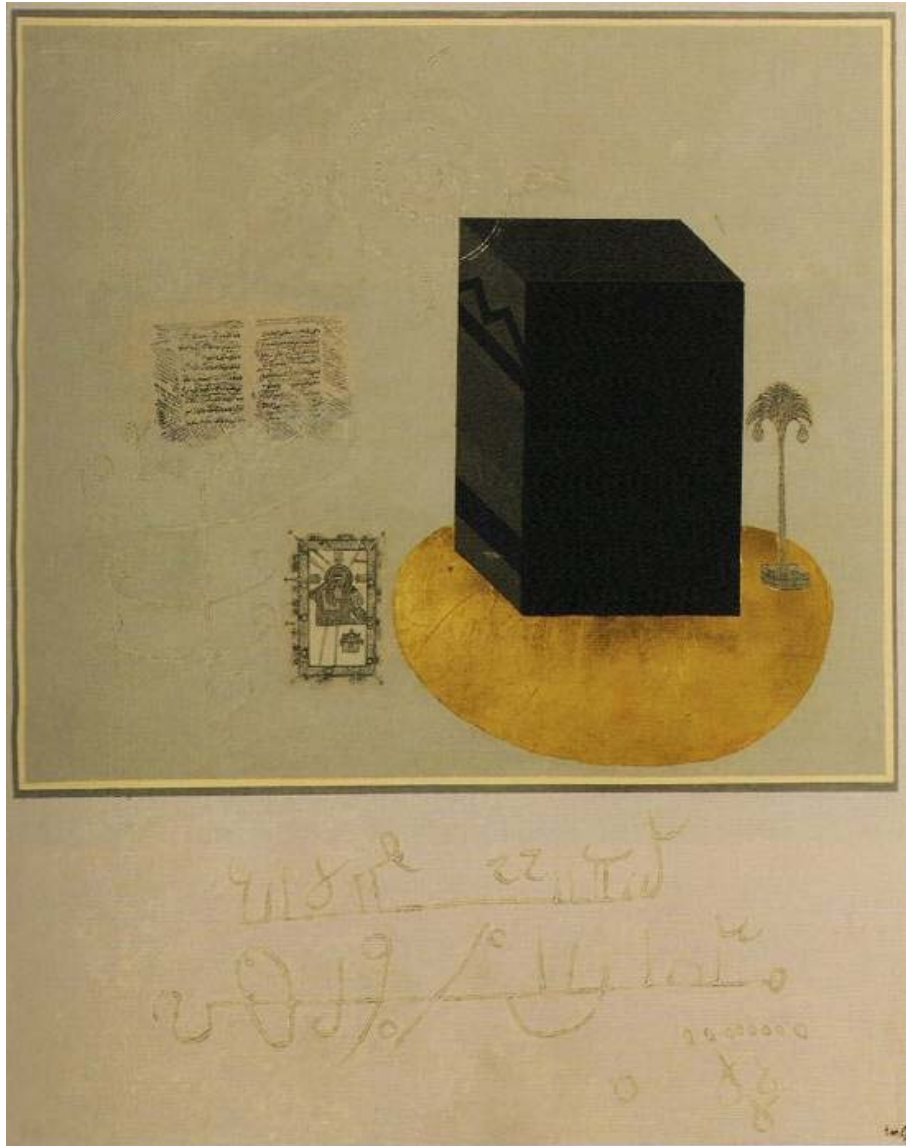
1990'lı yıllarda (**Sarmallar, Fermanlar, Kâbe**), Erol Akyavaş sanatında ulaştığı noktada, tasavvuf felsefesini anlatan düşünce sistemini eserlerinde yansıtmaya devam etmiştir.

Ölüm tarihi olan 1999 yılına kadar Akyavaş; "What is in it?" (Fihi Ma fih/İçindeki içindedir) isimli yerleştirmesinde dinsel mirasın inceliğini över. İçten aydınlatılmış

üç cam levhaya saydam altın varakla simgeler işler. Üç Labirent, gizem ve saklı bilgiye göndermeler yapar.

1990–1999 arası dönemde Akyavaş; Kâbe'yi son derece yoğun olarak tuvaline aksettirir. 26 Nisan 1998 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Enis Batur şöyle demiştir:

*“Çeyrek yüzyıl öncesine giden temel geometrik formlarla Leonardo'nun 'Defterler'inden fırlamış bir modern kardeşi vardı karşımızda; şüphesiz kendi dünya görüşünün, inancının ve estetiğinin özellikleriyle Usta'dan ayrılarak, sözgelimi küpte Kâbe'yi okuyarak.”*



**Resim 55** Erol Akyavaş, "Kabe" 1989, tuval üzerine akrilik, 60x50 cm, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu



**Resim 56** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1989, tuval üzerine akrilik, 125x100 cm,  
Oğuz Özerden Koleksiyonu

Gazzâli'nin, gökleri temaşa etmenin yararları ile ilgili olarak söyledikleri de bu bağlamda son derece ilgi çekicidir. Ona göre göklerin uçsuz bucaksız maviliğini temaşa, üzüntüyü giderir, kuruntuları siler, korku ve yanılsamaları ortadan kaldırır; Allah'ı anmaya vesile olur ve böylece O'na olan bağlılık artar; ret ve inkâr düşüncesi kaybolur, bazı hastalıklara şifadır; hasretlikler teselli bulur, sevenlerin birbirine ünsiyeti artar. Kısaca temaşa sonunda insan, yaşadığı bedîî bir yücelik mertebesine

bağlı olarak muazzam bir ruh dinginliğine erişir, kendisiyle barışık olmanın tadına varır, huzur ve sükûna ulaşır; tedirginlik ve gerilimlerden kurtulur.<sup>200</sup>

İslâmi estetik duyarlılık ve güzellik anlayışına göre; güç, kudret, azamet ve bu tür duyguları uyandıran her türlü büyüklük ve yücelik kemali ifade eder. Gerçek kuvvet, kudret, izzet ve azamet ise Allah'a aittir ve her türlü kudret, ululuk tecrübesi, O'nun cemal, celâl, azamet, ululuk ve kibriyasını hatırlatır.



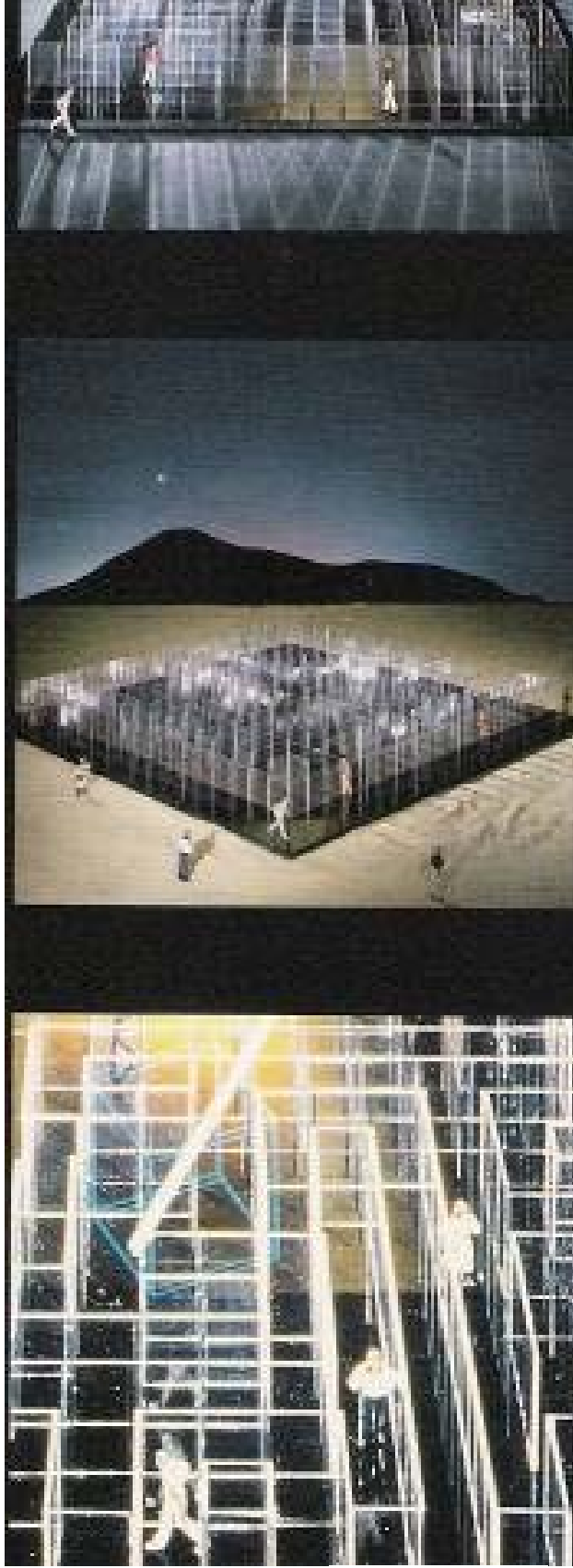
**Resim 57** Erol Akyavaş, tuval üzerine akrilik, 125×100cm, 1989

<sup>200</sup> Turan Koç, “İslâm Estetiği,” İstanbul 2010, İSAM Yayınları, s.93

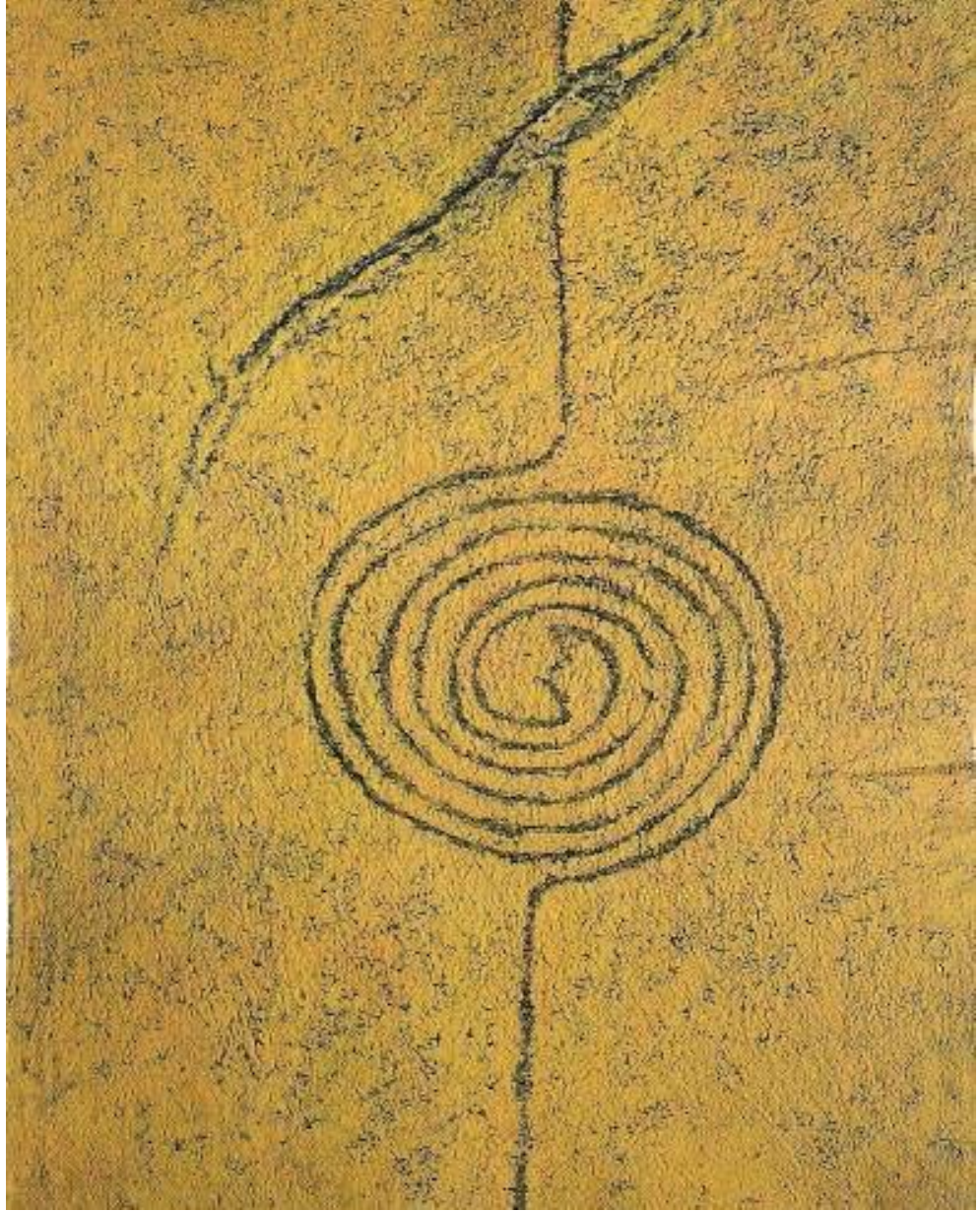


**Resim 58** Fih Mah Fih -İçindeki İçindedir- metal kaide üzerine altın yıldızlı pleksiglas, 100×100cm, 1989, Finansbank Koleksiyonu





**Resim 59** Erol Akyavaş, Labirent Projesi, 1985



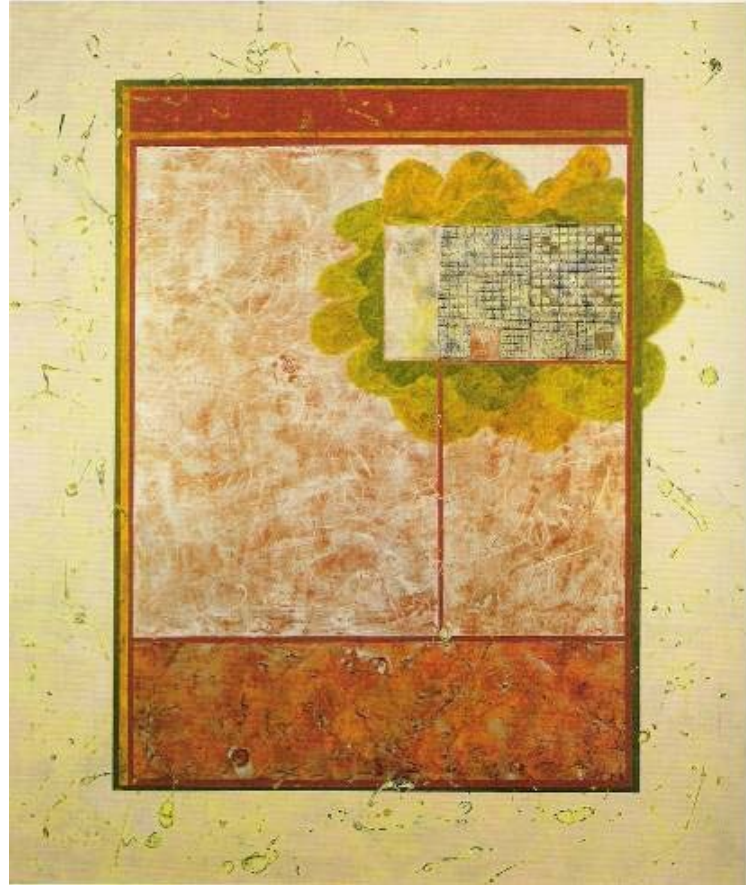
**Resim 60** Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur-Hallacın Tutkusu IX" 1988, kağıt üzerine akrilik, 92x70 cm, Özel Koleksiyon



**Resim 61** Erol Akyavaş, "Kayıp Derviş" 1989, tuval üzerine akrilik, 127x152 cm, Özel Koleksiyon



**Resim 62** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1989-90, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm,



**Resim 63** Erol Akyavaş, Tuval üzerine akrilik, 152×127cm, 1989–90,

#### **2.4 Erol Akyavaş'ın Manevi Serüveninin Plastik Serüveniyle Tekabüliyeti**

Erol Akyavaş'ın İslam sanatlarına ilgisi tasavvufuyla yakın ilişkisinden dolayıdır. Erol Akyavaş'ın çalışmalarını yalnız plastik değerlerle inceleyemeyiz. Önce iç yüzünü görebilmeliyiz ki o da tasavvuf hakkında bilgilenmekle olacaktır. Tasavvuf, genel de kişinin Tanrı'ya ulaşması için belirlenen yoldur."Sufilere göre dinin iç yüzü olan Batını yöne ulaşabilmek manevi yolculukla eş anlamlıdır."Akyavaş da çalışmalarını engin bir seyahatin başlangıcını içeren kapılara çevirir. Sanatçının tasavvufa olan alakası ailesinden ileri gelmektedir. Tasavvuf tarih ve edebiyatı araştırmacısı olan yazar Abdülbaki Gölpınarlı yakın akrabasıdır. Sanatçının uzun yıllar yurt dışında olması da tasavvufa yönelmesinde etken olmuştur. Dönüm noktası ise İranlı İslam düşünürü, Şebüsteri'nin Gülşen-i Raz adlı kitabını okuduğu 1971 yılıdır. Sanatçı bir söyleşisinde mistisizme alakasının başlangıcının ise sürekli ola gelen zamanda

sonsuz çağa kapıldığının farkına vardığını ifade eder. Akyavaş'ın sanat kavramına alakasını ise şu notlarından anlıyoruz:

*“Yaratma diye bir derdim yok. Estağfurullah. O Allah’a aittir. Sanatçı sadece güzelliği keşfeder. Güzellik ise devamlı değişme halindedir. Hakiki güzellik, güzelliğin değişmeyen özüdür. Buna erişmek de ancak soyutlama ile mümkündür.”<sup>201</sup>*

Görünenlerin ardındaki görünmeyene ulaşmayı isteyen sanatçı, çalıştığı resimlerin batını yönünü altını çizerek önemle belirtmiştir. Akyavaş bu düşüncelerini “çalıştığım eserlerin hep batını bir yönü vardır ve ben gerçekte işin bu yönü ile ilgiliyim” diyerek anlatmıştır. Akyavaş'ın resimlerindeki bu ayrı zamanı kavramak için dışından içine doğru bir yolculuk gerekmektedir. Akyavaş'ın kullandığı imgeler vasıtasıyla resimlerinin içerisindeki derin anlamlara ulaşılabilir. Çalışmalarında eskilerden gelen kıymetli anlamların önemini altını çizerek belirtir. Bu da insanların büyük gereksinimi olan inançla ilgili yararlı niteliklerdir. Sanatçı çalışmalarıyla insanlara bu dünyada doğru yolları fark edebilmelerine imkânlar kazandıran ipuçları yollar ve aktarır.<sup>202</sup>

Akyavaş resmi iki farklı süreç içerir Bir taraftan mitolojiye, varlığın hakikatine “İnsan-i Kamil”in zuhur edişine tanık olur, bir taraftanda mitolojileri modern bir Akyavaş plastiğine göndererek orijinal mitsel anlamın çözülmeye uğradığı bir estetizm ortaya koyar. Akyavaş resmi, tüm göstergelerin (mitolojik, teolojik, tarihsel) bağlamıyla sarmalandığı grift bir yapıdır. Akyavaş'a Tasavvuf eğilimli bir mistik de denilebilir. Resimleri hem sembol odaklı yoruma açıktır hem de gerilim vardır. İmgenin plastik sanatlarda ki konumu ve resimdeki yansımaları önemlidir. Akyavaş resminin dinsel olanla, tefsirle ve şerhle bağlantısı vardır. Kahramanların çarpık tarihiyle de ilgilidir.

Akyavaş İslamiyeti inandığı bir dini inanış olarak görür. Dedesi tarikat şeyhi olup ve kendisi de Galata Mevlevi Tekkesine katılmıştır. Akyavaş resminin tarihi, temsili

---

<sup>201</sup> Demet Sönmez, “Evrenin Anlamına Açılan Kapılar”, “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s.61-66

<sup>202</sup> Işıltan Ataman, “Bir Yorumlama Yöntemi Olarak Hermeneutik: Erol Akyavaş Üzrine İnceleme Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Şubat 2007, s..24-27

imgeden, batını imgeye, gösterenin gösterilenle çakışması ve oluşan soyutlamaya doğru alınan yoldur.<sup>203</sup>

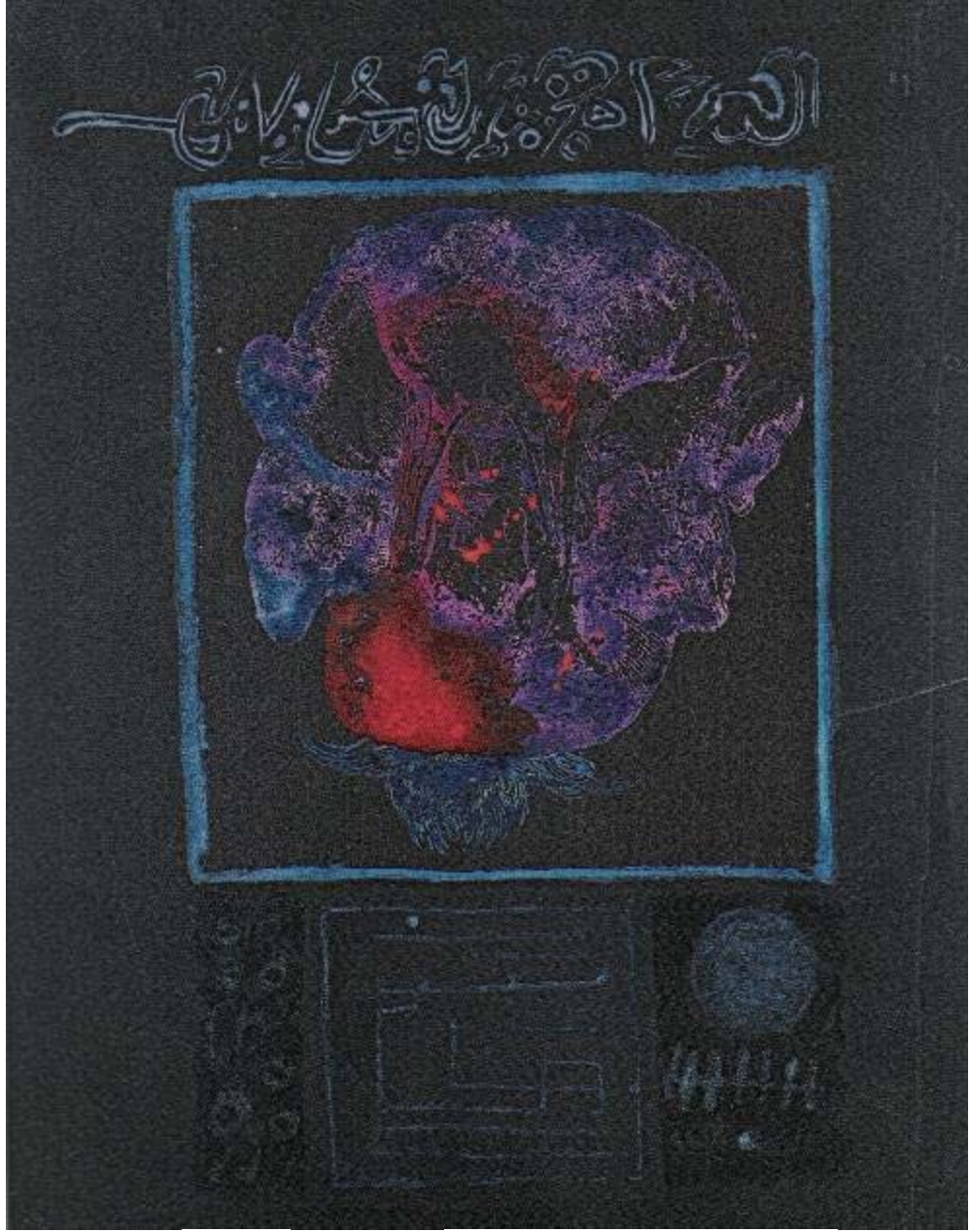
Seksenler sonrası Erol Akyavaş resmi “kalp gözüyle” gören bir imge anlayışına yönelecektir. Zeynep Sayın’ın İbn Arabi üzerinden açıkladığı “hayal gözüyle” gören gözün öteki üzerindeki tahakkümünü yıkan bir imge anlayışına yönelmiştir. Mana görünenle görünmeyen arasındaki hayaldedir.<sup>204</sup> Zeynep Sayın buna katılmayacak olsa da, bu hayalin resmidir. Yapıtında Batını olanla, zahiri olanı, tuval yüzeyinde kesiştirmiştir.



**Resim 64** Erol Akyavaş, Tuval üzerine akrilik, 84×64cm, 1990

<sup>203</sup> Işıltan Ataman, “Bir Yorumlama Yöntemi Olarak Hermeneutik: Erol Akyavaş Üzrine İnceleme Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Şubat 2007, s.40-47

<sup>204</sup> Zeynep Sayın, “İmgenin Pornografisi”, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s.53



**Resim 65** Erol Akyavaş, Tuval üzerine akrilik, 84×64cm, 1990





**Resim 66** Erol Akyavaş, Sarı Ferman, tuval üzerine karışık teknik, 168×150cm, 1990



Resim 67 Erol Akyavaş, Sarı Ferman, tuval üzerine karışık teknik, 168×150cm, 1990



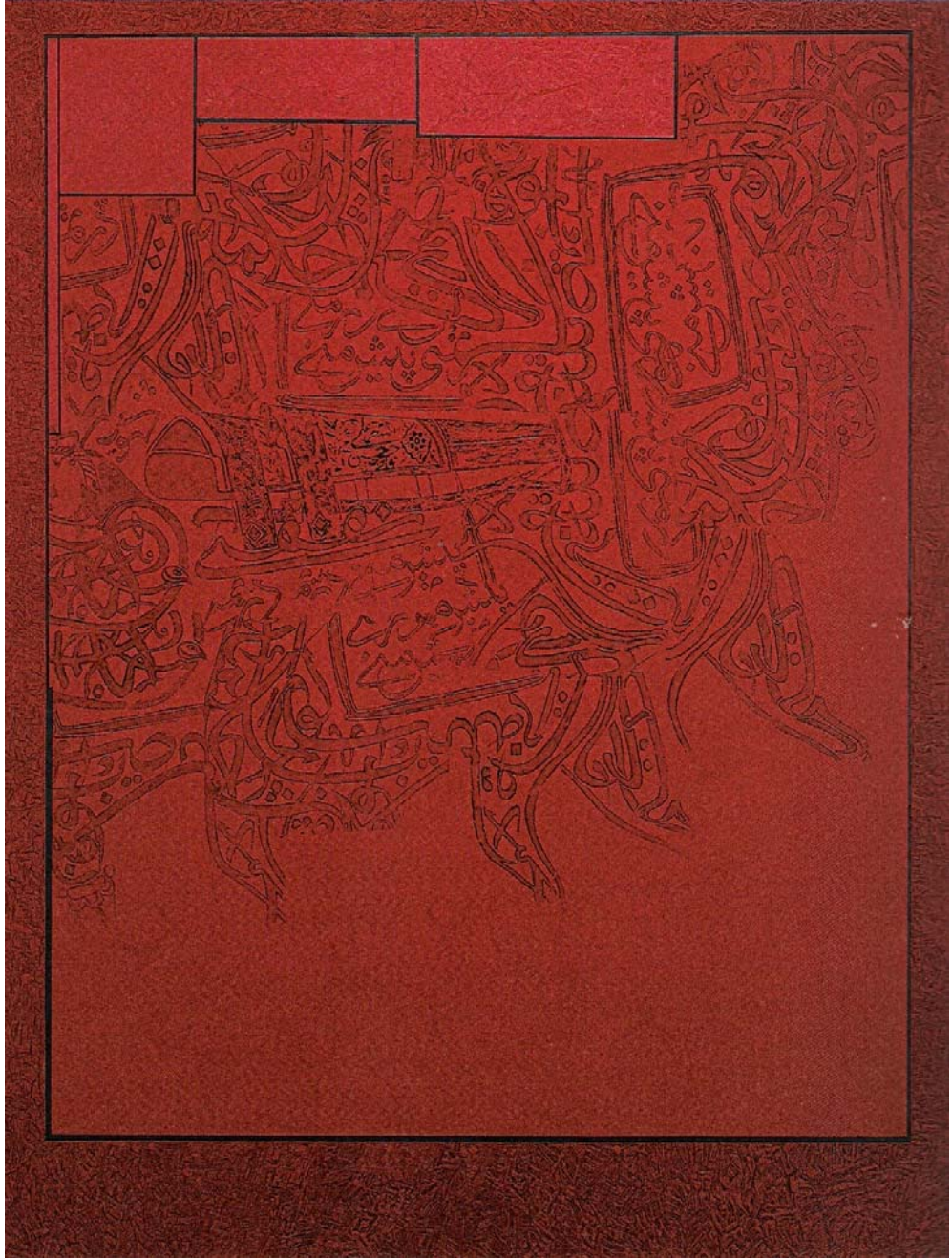
**Resim 68** Erol Akyavaş, "Ferman IX" 1990, tuval üzerine karışık tek, 168x50 cm



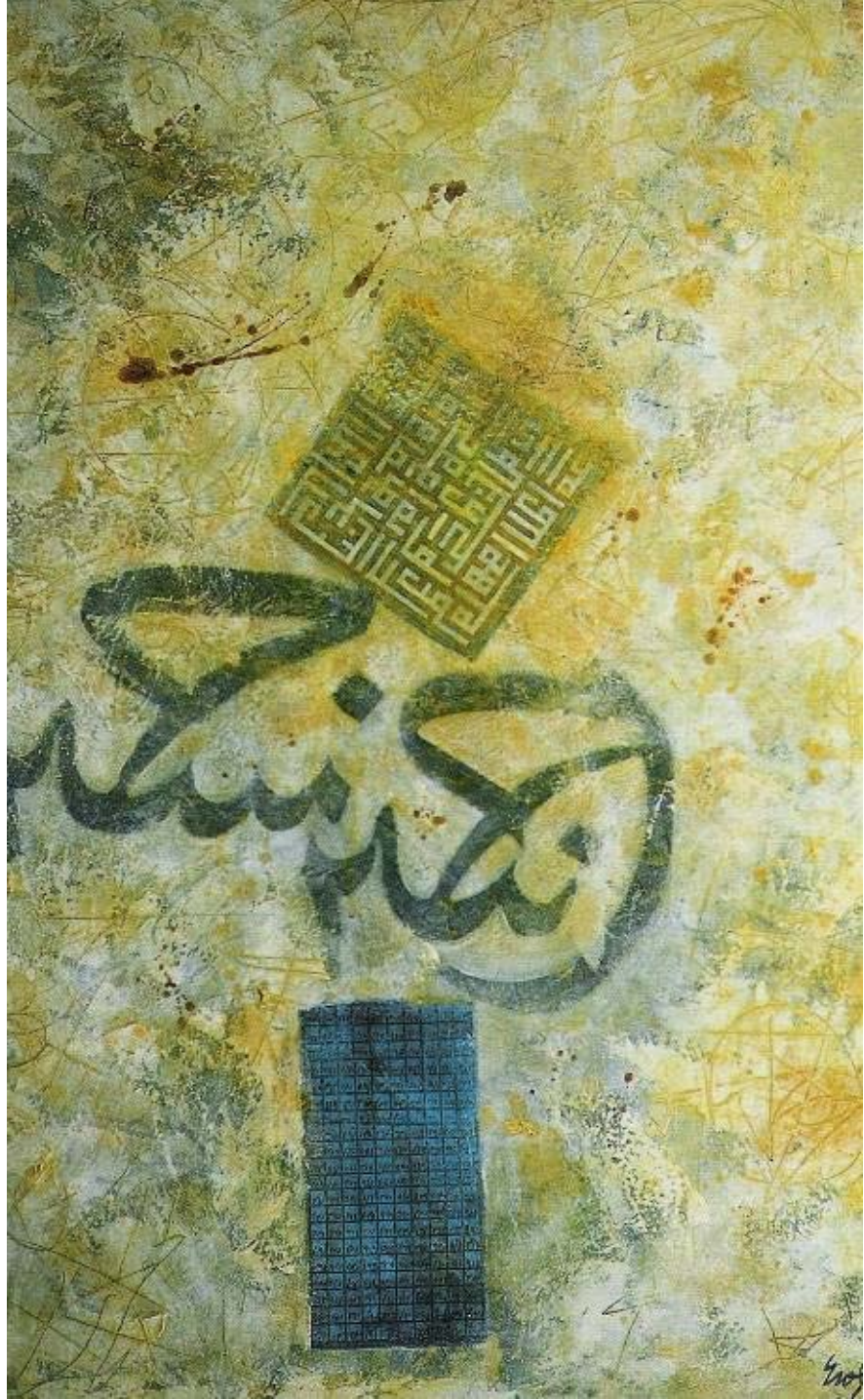
**Resim 69** Erol Akyavaş, "Fermanlar III" 1990, tuval üzerine karışık tek, 168x50 cm



**Resim 70** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1991, tuval üzerine karışık tek, 131x53.5 cm, Nebil Ergun Koleksiyonu



**Resim 71** Erol Akyavaş, "Hazreti Ali" 1990, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm



**Resim 72** Erol Akyavaş, "İsimsiz" 1991, tuval üzerine karışık tek., 152x127 cm, Özel Koleksiyon

### 3. Bölüm

#### SONUÇ

Erol Akyavaş sanat yaşamını büyük oranda sanatın merkezi kabul edilen New York'ta sürdürmüştür. Sanatçı Avrupa ve Amerika'da süregelen akımları bizzat yaşamış ve sanat dünyasının birçok ismiyle iletişim içinde bulunmuştur. Soyut, Soyutlama, Geometri, Sürrealizm ve Soyut Expresyonizm gibi başlıca akımlar Amerika'da yerleşen sanatçının yol göstericisi olmuş, sanatı bu akımlardan soluklar almış ancak sanatçı, kendisini gerçekleştirme sürecinde kendi köklerine dönerek buradan aldığı feyzle modern bir anlayış içinde kendi sanat anlayışını bina etmiştir.

Tasavvuf, 1970'li yıllar sırasında Erol Akyavaş resminin en önemli bileşenlerinden biri olmuştur. İslam Mistisizmi, İslam “*estetiği*”, matematik, soyut geometri, sürrealizm ve mimarlık resimlerinin bileşenleri bir anlamda Erol Akyavaş'ın resim anlayışını da oluşturmaktadır.

Erol Akyavaş, Seyr-ü Süluk adıyla tanımlanan “Allah'ı kendi iç dünyasında bulma yolculuğunu” resimsel üretimiyle deneyimlemiş ve bunu modern sanatın olanaklarını, İslami elemanları kullanarak İslami “*estetik*” değerlere bağlı kalarak yapmıştır.

Tasavvufun diğer bilimlerle olan ilişkisine bakmak; tasavvuf etütlerinin, başta Kur'an ve hadisler olmak üzere Kelam, Mezhepler Tarihi, İslam Tarihi, İslam Edebiyatı, İslam Sanatları, Fıkıh gibi diğer bütün İslam bilimlerini anlamayı ve bunlardan faydalanmayı zorunlu kılar.<sup>205</sup> Akyavaş'ın çeşitli röportajlarında bu bilimlerle olan ilişkisini ve tasavvuf değerleri içeren bir sanat gerçekleştirmek istediğini anlıyoruz.

Kaligrafi, diğer bir ifadeyle hat, Erol Akyavaş'ın resimlerinde sıklıkla kullandığı bir form ve sanatçının eserlerinin en önemli özelliklerinden biri olarak değerlendirdiğimiz “*formun anlama eşlik etmesi*” açısından en değerli öğelerden biri olmuştur.

---

<sup>205</sup> Hülya Küçük, “*Tasavvufa Giriş*”, İstanbul 2011, Dem Yayınları Ensar Neşriyat, s.25

Daha ilk dönemlerde hat; bildiğimiz “yazı” kapsamında olmasa da, çeşitli geometrik formların, kaligrafiye benzer/yazıyı, kaligrafiyi andıran bir şekilde desenlendirilerek; Akyavaş’ın yazıyı/kaligrafiyi eserlerinde çeşitli formlarda yoğun bir şekilde kullanacağını habercisi olarak görülebilir.

Hat formunun ya da yazıyı andıran formların tuval ortamında istiflenmesi, bir araya getirilmesi, desenlenmesi; kimi zaman yolları birbirinin içine girmiş bir sarmalı anımsatmaktadır. Bu ise Hurufiliğin anlamladığı “mana” ile ilintilidir. Sanatçı böylelikle resim serüveninin ilk yıllarından itibaren, bir anlamda insan-ı kâmil olmak için gereken zorlu aşamaları simgeleyen sarmalı, yalnızca bilinen formuyla değil, - parmaklık, duvar veya yazı gibi- kullanımları veya anlamlarıyla sarmalı çağrıştıran çeşitli formlarla ele almıştır. Sanatçı tutumuyla İslam’daki Seyr-ü Sülûk yolculuğunun sanatsal düzlemine yansımaları “iman, ihsan, ilham” birlikteliği çerçevesinde gerçekleştirilmeye çalışmıştır.

Onun, yaşamı boyunca sanatı aracılığıyla görünende görünmeyeni arayan eserlerinde, batınî anlamı aradığını anlamaya çalıştık. İslami düşüncenin sanattaki en önemli ifade biçimlerinden olan soyut sanat, Erol Akyavaş’ın eserlerinde türlü yönleriyle izlenmektedir.

İslam sanatının temeli olan “tevhid” ve “tenzih” ilkelerini esas alan izleri Akyavaş’ın eserlerinde tespit etmek mümkün olmuştur. Bu inanç doğrultusunda şekillenen manevi haller, makamlar ve hazretler; kendisini görsel olarak arabesk ve soyut geometri aracılığıyla hissettirmektedir.

Aynı şekilde, harfler ve mimari de Erol Akyavaş’ın eserlerinde büyük yer tutar. Özellikle 1980’li yıllardan sonra, sanatçının resimlerinde tasavvufi imgeler daha sık görülmeye başlar ve giderek çeşitlenir. Soyutlama; İslam sanatının en önemli unsurlarından olan ritim, simetri ve dengeyle birleşerek, Erol Akyavaş’ın eserlerindeki tasavvufi imgeler görünende görünmeyi sezme yönünde gündeme gelen görünenleri oluştururlar. Sarmallar, dikey ve yatay dokumalar; tasavvufta bir anlam ifade eden renklerle bir bütün olarak, Seyr-ü Sülûk aşamalarını yansıtır niteliktedir.



Gerçekten de; Erol Akyavaş'ın 1950'li yıllardan ölümüne kadar, eserlerinin büyük bir bölümünde izlenen formların bizde uyandırdığı duygular; bidayattan hakikate giden yolda salikin yaşadığı manevi halleri ve makamları düşündürmekte ve evrenin tek sahibi Yüce Allah'ın varlığını ve birliğini İslami “*estetik*” düzleminde hatırlatmaktadır. Evreni inceden inceye, yoğun bir şekilde gözlemlemenin, temaşa etmenin de İslam estetiğinde çok önemli olduğunun bilinciyle Akyavaş; bu temasını eserlerinde son derece yoğun olarak hissettirmiştir.

Bir yandan Tasavvuf sanatının dayandığı felsefeyi, özünü ve amacını irdelemek Akyavaş'ı anlama noktasında yararlı olacaktır.

Gerçekte de Hakikati anlamak ve görünür gerçek içindeki hakikati anlamlandırmak, İslam sanatının özünü oluşturur. İslam sanatı, görsel estetikten ziyade, fikri bazda ve her yerde ve her zamanda bulunan sonsuz kudreti, görünür gerçeğin içinden çekip çıkarmak suretiyle güzele ulaşmaya çalışır.

Bu sanat, İlahi Birlik kavramının ve Allah'ın bilincine ulaşmanın farkındalığını gerektirir. Tevhid dediğimiz, birlik içinde çokluk ya da çokluk içinde birlik olgusu doğrultusunda İslami sanat, İslama özgü dışlaştırma yoluyla anlamı sanata dönüştürmektedir.

Gücünü, Arap harflerinden ve bu gibi mistik işaretlerden alan bu sanat, sayılan bu soyut öğelerle anlamın surete dönüşmesi ve dışa çıkarılması özüne dayanır. İslam Sanatı fikri bazda kavrama dönüşmesi beklendiğinden üretilmiş eser biricik sıfatını alır. Burada tanrı ile âlem arasındaki uzaklık belirsizdir ve dışlaştırma denilen aslında her yerde olan Allah'ın varlığının bir anlamda ortaya çıkarılmasıdır.

Anlamın surete dönüşmesi, Allah'ın surete dönüşmesi değildir. Bu dönüşüm Allah'ın kazandırdığı Bâtini anlamların, kavramların, evren ve insana ait değerlerin ortaya çıkarılması ve yansması olarak değerlendirilmelidir.

İşte bu noktada eserin kaynağının kökeni önemlidir. Ayrıca Kelam İlmi, Allah'ın yaratılmış herhangi bir ‘şey’le karşılaştırılmasının olası olmadığını söylemektedir. Bu nedenle İslam sanatı Natüralizm'den uzak durarak, soyutlamaya yönelir.

Döngünün ifadesi olarak bir tekrar düzeni içinde ifade edilmeye çalışılan sonsuzluk, doğal olmayı anlatır.

Dolayısıyla görünmeyen zaten doğal görünümde olamaz ve ifade edilemez. Burada söz konusu olan nesnelere değil söylediğimiz gibi fikirlerin ifade edilmesi sanatıdır ve tevhide yansıtılan Allah'ın insana özgü kazandırdığı kavramları ele alır. Bu tenzih anlayışıdır.

Görünmeyene ve gizli olana sadık bir itaat anlayışıdır. Bu nedenle soyutlama ve stilizasyon tasavvufi sanatta ifadenin öz yansımasıdır.

Yine de Tanrıya ya da gizli olana ulaşmak mümkün olmadığından ve insanın kudreti buna aciz kaldığından dolayı eser, bir simülasyon ortamında yer almaktadır. Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın geliştirdiği bu felsefe kısaca “mış gibi yapmak” olarak açıklanabilir. Üretilmiş eser ancak Allah'ın güzelliğini ortaya koymaktadır. Buna göre, tuval ya da sanatın uygulanacağı yüzey bir simülasyon ortamı olmaktadır.

Nesneyi maddesel ve duysal bağlardan koparan soyutlama ve tekrar, bir yandan natüralizmin karşısındaki özdeşleşim ihtiyacı ile kendi özünden ayrılmış olan geometrik biçim bir zorunluluk haline gelir ve değişmezdir.

Kökeninde Arapça yazı ile dile gelen bu sanat “Alem Ağacı” gibi evrenin gerçekliğini dile getirmeyi amaçlar. Esere katılan arabesk de eserde ritm ve geometri ruhu uyandırır. Worringer'in geliştirdiği “stilizasyondaki geometrik biçim kanunu” ile nesne doğal örnekten soyutlanmış bir kanundur.

Arap bezeme sanatı tıpkı Roma grift bezeme elemanları gibi, boş dolu dengesindeki akışı gerçekleştirerek, ritmik algı sağlar. Düzenli tekrarlar tümel bir geometrinin içinde bir daire ya da künekari bir form gibi merkezden yayılan bir ağ etkisi vermektedir. Bu dairesel ya da çokluğu bir arada tutan form, bir yandan mekân etkisi verirken, bir yandan da Bâtını ve Zahirî olanı yansıtır. Aynı zamanda ikilik içeren geometrik şekiller manevî makamların ayrılmaz çiftlerini ifade eder.

Bu sanat anlayışı bağlamında Erol Akyavaş'ın sanatsal yolculuğunu, İslamda Seyr-ü Sülûk yolculuğu paralelinde mercek altına aldığımızda sarmal formuyla ilgili olarak, ışığa giden dolambaçlı yol anlamına geldiğinden, anlam olarak İslam felsefesinde insanın nefsini eğitmesi sürecinde aştığı zorlu yolculuğu simgelemektedir.

Akyavaş resimlerinde, dikdörtgen, kare ve sarmal formların, kaligrafik yazıların ve parmak izlerinin birbiri içine dolanan, giriftleşen yapılara dönüşerek bir sarmal formu oluşturduğu görülmektedir. Erol Akyavaş'ın; eserlerinde yer alan tasavvufi imgeleri incelemek suretiyle, sanatçının, soyut sanatın türlü formları aracılığıyla seyr-ü sülûk yolculuğunun aşamalarını hissettirdiğini gözlemlemekteyiz ve diyebiliriz ki, Erol Akyavaş bu tasavvufi sembolleri eserlerinde, sembollerin içerdiği görünümünden ziyade, taşıdıkları anlam için kullanmış ve bu eserler aracılığıyla görünmeyeni anlamaya çalışmıştır.

İslami sanat ve onun ifade biçimleri Akyavaş'ın “tasavvufi resimlerinde” önemini hissettirirken, sanatçı eserlerinde İslamî formlara, plastik kaygılardan çok, tasavvufi düşünce bağlamında ve kişisel inancı doğrultusunda yer vermiştir.

#### 4.KAYNAKÇA

- Aksel, Malik**, (2010) “*Türklerde Dinî Resimler*”, İstanbul, Kapı Yayınları
- İstanbul Bilgi Üniversitesi** (2000) “*Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları.*”  
Hazırlayan: Beral Madra, Haldun Dostoğlu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Alakuş, Ali Osman**, (1997) “*Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş*”, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum Atatürk Üniversitesi
- Aydın Mehmet**, (2010) “*Mevlâna ve Sufizm*”, İstanbul, Nüve Kültür Merkezi Yayınları
- Aykut, Aygül**, (2009) “*The Traces of Islamic Mysticism (Sufism) in Contemporary Turkish Art. Volume 4*”, The International Journal of the Arts in Society
- Ayvazoğlu, Beşir**, (2005), “*Din, Tasavvuf ve Modern Resim*”
- Ayvazoğlu, Beşir**, “*Ulucami'nin Vav'ları*”, Zaman Gazetesi, 14 Nisan 2011
- Bahtiyar, Lale**, (2006) “*SUFİ; Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*”, Çev. Mehmed Temelli, İstanbul, İz Yayıncılık
- Broug, Eric**, (2011) “*Islamic Geometric Patterns*”, China, Thames & Hudson Ltd.
- Burckhardt, Titus**, (2005) “*İslam Sanatı, Dil ve Anlatım*”, Çev: Turan Koç, İstanbul
- Bursevî, İsmail Hakkı**, (2000) “*Üç Tuhfe Seyr-i Sülûk*” İstanbul, İnsan Yayınları
- Dilaver, Faruk**, (2011) “*Hakikat; Gizli Hazine*”, Ankara, Emre Bilişim Yayıncılık
- El-Cîlî, Abdülkerim b.İbrahim**, (2011), “*Günümüz İnsanına İnsan-ı Kâmil*” (I.Cilt), (Hazırlayan: Hamza Kılıç), İstanbul, Kurtuba Kitap

**Eroğlu, Özkan**, “Sanat Birikimi”, Artist Yayıncılık, İstanbul 2009

**Gölpınarlı, Abdölbaki**, (1985) “100 Soruda Tasavvuf”, İstanbul, Gerçek Yayınevi

**Heiddeger, Martin**, (2007) “Sanat Eserinin Kökeni”, (Çeviren: Fatih Tepebaşı), İstanbul, DeKi Yayınları

**İbn Arabî**, (2000) “Harflerin İlmî”, (Çeviren: Mahmut Kanık), İstanbul, Asa Kitabevi

**İz, Mâhir**, (2012) “Tasavvuf; Mahiyeti, Büyükleri ve Tarikatler”, (Hazırlayan: M.Ertuğrul Düzdağ), İstanbul, Kitabevi

**Kılıç, Mahmud Erol**, (2012) *Tasavvufa Giriş*”, İstanbul, Sufi Kitap

**Kilimci, Pelin**, “Erol Akyavaş ve Eleman, Uzam, Malzeme İlişkileri” 2010

**Küçük, Hülya**, (2011) “Tasavvufa Giriş” İstanbul: Dem Yayınları Ensar Neşriyat

Koç, Turan, (2008) “İslâm Estetiği,” İstanbul: İSAM Yayınları

**May, Rollo**, (2008) “Yaratma Cesareti”, (Çev: Alper Oysal), İstanbul, Metis Yayınları

**Müller, Katrin Bettina**. (1990), “Der TIP”

**Okuyucu, Cihan** (2011) “Mesnevî’den Hikmet ve Hikâyelerle Mevlânâ Konuşuyor”, İstanbul: Hayat Yayıncılık

**Sayın, Zeynep**, (2000) “noli me tangere: Bedenyazısı II”, İstanbul: Kaknüs Yayınları

**Sayın, Zeynep**, (1999) “Mithat Şen ve: Bedenyazısı”, İstanbul: Kaknüs Yayınları

**Sayın, Zeynep**, (2009) “İmgenin Pornografisi” İstanbul: Metis Yayınları

**Sirhindî, İmâm-ı Rabbânî Ahmed,** (2010) “*Ariflerin Halleri*”; Ma’rif-i Ledünniyye, (Çeviren: Necdet Tosun) İstanbul, Sufi Kitap

**Sourdel, Dominique and Sourdel-Thomine Janine,** (2002 and 2007) “*A Glossary of Islam*”, trans. Caroline Higgitt, Edinburgh: Edinburgh University Press

**Sönmez, Demet,** (2000) “*Evrenin Anlamına Açılan Kapılar*”, Doktora Tezi Özeti, Erol Akyavaş ve Yapıtları, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

**Schreiber, Doris,** “Wom Weltuntergang und der Mathematik” Die Welt. 23 Juli 1981

**Stuttgarter Zeitung,** “*Lebensgeföhle eines Türken in Bildern*”, Nr.82, 9 Mart 1983

**Tekeli, Hamdi,** (2011), “Tasavvuf Kültürüne Giriş”, Ankara, Uludağ Yayınları

**Türer, Osman,** (2011) “*Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*” İstanbul: Ataç Yayınları

**Ülken, Hilmi Ziya,** (1995) “*İslâm Düşüncesi*”, İstanbul: Ülken Yayınları

**Wilhelm Worringer,** “Soyutlama ve Özdeşleyim”, Çev:İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi,

### **İnternet Kaynakları:**

<http://www.dunyabizim.com/index.php?aType=haber&ArticleID=5337>

<http://www.turkcebilgi.com/kose-yazisi/18604/din-tasavvuf-modern-resim>

<http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=1121174>

<http://www.belgeler.com/blg/136p/bir-yorumlama-yntemi-olarak-hermeneutik-erol-akyava-zerine-inceleme-hermeneutics-as-an-interpretation-method-an-analysis-of-erol-akyava>

#### 4. ÖZGEÇMİŞ

- Öznur Kepçe Bursa’da doğdu (10.10.1960).
- Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü’nde Lisans derecesi aldı (1993-1997).
- Haydarpaşa Lisesi’nde (1996-1997) ve Özel Selim Pars Koleji’nde Resim İş Öğretmenliği (1997-2003) yaptı.
- Orta derecede İngilizce bilmektedir.
- Katıldığı Bazı Karma ve Kişisel Sergiler ile Seminer ve Kurslar şöyledir:
  - Karma ve Kisisel Sergiler:
    - 1991 Yeşilyurt Spor Kulübü
    - 1991 Cemal Reşit Rey Salonu [I.Ulusal Kadın Kongresi]
    - 1992 Emlak Bankası Beyoğlu Sanat Galerisi
    - 1992 Basın Müzesi
    - 1992 Underground Sanat Galerisi
    - 1994 Sandoz Sanat Galerisi
    - 1995 Taksim Sanat Galerisi
    - 2004 Tekirdağ İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Güzel Sanatlar Galerisi Kişisel Sergi
    - 2008 Imoga Baskı Resim Müzesi Gravür Sergisi
    - 2009 Imoga Baskı Resim Müzesi Gravür sergisi
  - Seminer ve Kurslar
    - 1991 Yeşilyurt Spor Klübü, Ramiz Aydın, Bahattin Odabaşı Atölye çalışmaları
    - 1992 Levent Sanat Galerisi, Nevin Çokay Atölye çalışmaları
    - 1994 AC Grubu (Ali Candaş), Atölye çalışmaları
    - 2005 Art Terapi çalışması, Arteryel Atölyesi, İstanbul
    - 2008 İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, Gravür çalışmaları
    - 2009 Onmara Atölye Galeri, Gravür çalışmaları
    - 2009 İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, Gravür çalışmaları

2010–2011 FMV Işık Üniversitesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı öğrencileriyle oluşturdukları Sanat Felsefesi Grubu ile birlikte Özkan Eroğlu yönetiminde aşağıdaki seminerlere/workshop'lara katıldı:

- ❖ Eylül 2010 Sanat ve Filozofi
- ❖ Ekim 2010 Klasik Sanat ve Filozofi
- ❖ Aralık 2010 Romantik Sanat ve Filozofi

- Çalışmalarımı kendi atölyesinde sürdürmekte olup, evli ve bir kız çocuk annesidir.
- İletişim bilgileri

Elektronik Posta: [oznur\\_kepce@yahoo.com](mailto:oznur_kepce@yahoo.com)