İslamda "Tasvir Sorunu" Var mı?

Silvia Naef

Fransızcadan Çeviren: Can Belge



AYRINTI

İDEA

SILVIA NAEF

2006'dan beri Cenevre Üniversitesi Arapça Çalışmaları bölümünde ders vermektedir. 1993'te aynı üniversitede hazırladığı Arap Dünyasında Modern Sanat konulu teziyle doktora derecesini alan Naef, doktora sonrası çalışmalarında Irak ve Lübnan'daki Şiî topluluğun sosyalist ideolojiyle ilişkisine odaklanmıştır. Tübingen ve Basel Üniversitelerinde ders veren Naef, 2000'den beri Cenevre Üniversitesi'nin akademik kadrosundadır. Güncel çalışmalarında Arap ve İslâm dünyasında modern sanat, görsel temsil ve tasvir konularını inceleyen yazar, toplumsal cinsiyetle ilgili projelerde de yer almaktadır.

İdeaAyrıntı Dizisi

.....

Ayrıntı Yayınları

Ayrıntı: *1223*
İdeaAyrıntı Dizisi: *37*

İslam'da "Tasvir Sorunu" Var mı?
Silvia Naef

Kitabın Orijinal Adı
Y a-t-il Une "Question de L'image" en Islam?

Fransızcadan Çeviren
Can Belge

Yayına Hazırlayan
Berna Akkıyal

Son Okuma
Kemal Kırar

© Téraèdre, 2015

Bu kitabın tüm yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2
Topkapı/İstanbul Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: İstanbul, Eylül 2018
Baskı Adedi: *2000*

ISBN 978-605-314-322-2
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

İslam'da "Tasvir Sorunu" Var mı?

Silvia Naef

AYRINTI

İDEAAYRINTI DİZİSİ

İHVÂN-I SAFÂ RİSÂLELERİ
1. Cilt

SÜRYANİLER
Mutay Öztemiz

KIZILBAŞLAR/ALEVİLER
Krisztina Kehl-Bodrogi

İBNİ HALDUN
Tarih Biliminin Doğuşu
Yves Lacoste

İBNİ ARABÎ VE DERRİDA
Tasavvuf ve Yapısökümü
Ian Almond

CENNETİN ELEŞTİRİSİ
Roland Boer

MÜSLÜMAN KÜLTÜRÜ
V. V. Barthold

İHVÂN-I SAFÂ RİSÂLELERİ
2. Cilt

HIRİSTİYANLIKTAKİ ATEİZM
Exodus'un ve Krallığın Dini
Ernst Bloch

KOMÜNİSTLERDEN
İSLAMCILARA
Bir 20. Yüzyıl Tarihi: Endonezya
Adrian Vickers

İHVÂN-I SAFÂ RİSÂLELERİ
3. Cilt

OXFORD İSLÂM SÖZLÜĞÜ
Baş Editör: John L. Esposito

İLÂHÎNÂME
Ferîdüddîn Attâr

MÜSLÜMAN SİTE
Louis Gardet

İHVÂN-I SAFÂ RİSÂLELERİ
4. Cilt

ROMANTİK ORTADOĞU
Metinlerarası Bir Deneme
Hayri K. Yetik

ÂDEM İLE HAVVA HER YERDE
Yahudilik, Hıristiyanlık ve
İslamiyet'te İlk İnsan
Mineke Schipper

İSLAM TEOLOJİSİNE GİRİŞ
Louis Gardet & Georges Anawati

ARKAİK ORTADOĞU
Güncellenen Metinlerin
Kurgusökümü
Hayri K. Yetik

İHVÂN-I SAFÂ RİSÂLELERİ
5. Cilt

FİDEL VE DİN
Frei Betto

MESİH GARABETİ
Paradoks mu Diyalektik mi?
Slavoj Žižek & John Milbank

DİN FELSEFESİ
Klasik ve Güncel Meseleler
Der.: PaulCopan & Chad Meister

TEOLOJİDEKİ SOSYOLOJİ
Düşünümsellik ve İnanç
KieranFlanagan

İSLAM VE SOSYALİZM
S. Müşir Hüseyin Kidvai

MUHAMMED, ŞARLMAN VE
AVRUPA'NIN KÖKENLERİ
Arkeoloji ve Pirenne Tezi
Richard Hodges & David Whitehouse

PAPA VE MUSSOLİNİ
XI. Pius'un Gizli Tarihi ve
Avrupa'da Faşizmin Yükselişi
David I. Kertzer

İslam'da "Tasvir Sorunu" Var mı?

Silvia Naef

İçindekiler

İkinci Baskıya Önsöz 9
Giriş 11

Birinci Bölüm
Normatif Bakış Açısı:
Kutsal Metinler ve Yorumları

Kutsal Metinler 13
Kur'an *13*
Hadis *14*
Hadislerde Tasvir *15*
Dinî Düşüncenin Oluşum Döneminde İlahiyatçıların Tutumları 21
İslam'da Bir "Tasvir Meselesi" Var mıydı? 23
Tasvirin Uygunsuz İlan Edilmesinin Sonuçları *24*
Müslümanlıkta Anikonizmin Kökleri – Bazı Hipotezler *26*

İkinci Bölüm
Her Şeye Rağmen Betimleme Oldu mu?
Kısa Bir Coğrafi ve Kronolojik Bakış

Arap Hanedanlığı: Emeviler, Abbasiler, Fatımiler 33
Emeviler (661-750) *33*
İlk Abbasiler *34*
Fatımîler *36*
Resimli Elyazmalarının Ortaya Çıkışı *37*
İran "Mucizesi" 40

Minyatürün Ortaya Çıkışı *41*
Timurlular ve Safeviler (15.-18. yüzyıllar) *43*
Kaçar Dönemi (1779-1923) *46*
Tipler Sanatı mı Yoksa Kişileştirilmiş Sanat mı? *48*
Osmanlı Sanatı 49
Figüratif Hat Sanatı 52
İslami Sanattan Beklenen Gerçekdışılık 53
İslam Dünyasında Figüratif Sanat 55

Üçüncü Bölüm
Kıtlıktan Bolluğa (1800'lerden Bugüne)

Modern Çağın Eşiğinde Figüratif Sanat: Bir Durum Değerlendirmesi 60
Batı Sanatına Tepkiler *60*
19. Yüzyılda Kamusal Alanda Tasvir *61*
Tasvirin Kamusal ve Özel Alanı Fethi: Hareketsiz Görüntü 66
Fotoğraf ve Portre *66*
Şövale Resmi *67*
Anıtlar *72*
Tarihî Kişiliklerin "İcat Edilmiş" Portreleri *77*
Hareketli Resim: Sinema ve Televizyon 78
Sinema *78*
Televizyon *80*
Peygamberlerin ve Başka Kutsal Kişiliklerin Temsili 80
Tasvirin Her Alana Sızmasına Karşı Din Adamlarının Tavrı 86
20. Yüzyılın İlk Yarısında Reformcu Ulemanın Tepkisi *87*
Bugünkü Tutumlar *91*
Sonuç 101
Kaynakça 105
Resimler 119

İkinci Baskıya Önsöz

Bu eserin 2004'teki ilk baskısından bu yana, İslam'ın özündeki bir ikona düşmanlığı olarak yorumlanan olaylar defalarca manşetlere çıktı. 2005 yılında Danimarka'da *Jyllands Posten* adlı günlük gazetede yayımlanan Hz. Muhammed karikatürleri küresel bir krize sebep oldu. Birçok Müslüman ülkede –kimi zaman Danimarka menşeli kurumların temsilciliklerinin ya da resmî elçiliklerinin bulunduğu binaların tahrip edilmesine varan– gösteriler düzenlendi; Körfez ülkelerinde Danimarka malları boykot edildi; Müslüman nüfusun yoğun olduğu Avrupa ülkelerinde sinirler gerildi, çizerler ölümle tehdit edildi. Britanyalı öğretmen Gillian Gibbons'ın 2007'de bir oyuncak ayıya "Muhammed" ismini verdiği için Sudanlı yetkililerce İslam'a hakaret ettiği gerekçesiyle tutuklanması, aynı yıl Hz. Muhammed'in kafasını bir köpeğin vücuduna yerleştiren İsveçli karikatürist Lars Vilks'e yapılan saldırılar ya da Fransa'da *Charlie Hebdo*'nun yayımladığı Hz. Muhammed karikatürleri nedeniyle çeşitli Müslüman örgütlerin temsilcileriyle yaşadığı sayısız çatışma ve 7 Aralık 2015'teki trajik katliam gibi birçok olay bu krizin devamı sayılabilir. 2012'de polemik yaratan *Innocence of Muslims* [Müslümanların Masumiyeti] filmi de Müslüman ülkelerde kimi zaman şiddet düzeyi yükselen tepkilere neden oldu.

Sözkonusu tasvirlerin büyük bir çoğunluğu açık bir biçimde rencide edici olmasına karşın, bu olaylar genellikle İslam'ın tasvirle, en azından bazılarıyla bir sorunu olduğu şeklinde yorumlandı. İslam'ın peygamber, veli ve hatta yaşayan her türlü varlığın resmedilmesini kesinlikle yasakladığına inanan bir grup Müslüman da bu görüşü güçlendirdi.

Dolayısıyla İslam'da tasvir meselesini ele alan bu kitabı tekrar yayımlamak bir tür gereklilik haline geldi. Hz. Muhammed'in tasvir edilmesi gibi güncel tartışmaları dahil edebilmek için metni baştan sona elden geçirdim. Meydana gelen son olaylar ve krizler beni meselenin tarihî boyutları üzerinde daha çok durmaya yöneltti, çünkü esası anlamanın yolu bunlardan geçiyordu. Bu alandaki araştırmalar son on yıl içinde büyük bir ilerleme kaydetti ve başta dinî olmak üzere tasvir meselesine yepyeni bir ışık tutmayı mümkün kıldı.

Daha önce kitabın Almanca (2007) ve İtalyanca (2011) çevirilerinde kullandığımız resimleri ikinci baskıya da dahil ettik; böylece okurun hem dünyada bugün olup bitenlerin hem de zengin, çeşitli, çoğul ve çoğunlukla yanlış tanınmış bir sanatsal geçmişin şifrelerini çözmesine yardımcı olacağımı umuyorum.

Cenevre, Ocak 2015

Giriş

2001'de Taliban lideri Molla Ömer'in emriyle Bamyan'daki Buda heykellerinin yıkılması, İslam'ın tasviri çok sert bir şekilde reddettiği fikrinin teyidi gibiydi. Taliban lideri "Bu heykeller imansızların putlarıdır, dinsizler hâlâ bu putlara tapmaya devam ediyorlar [...]. Tek gerçek ilah Allah-ü Teala'dır, onun dışındaki bütün sahte putlar [...] yıkılmalıdır" diyordu (Centlivres, 2001: 14).

Diğer yandan, hangi İslam ülkesine gidersek gidelim karşımıza bambaşka bir hakikat çıkıyor: Sokaklarda sinema yıldızlarının, şarkıcıların fotoğrafları, devlet görevlilerinin portreleri, popüler dinî resimler, dev boyutlarda sinema ve reklam afişleri görülüyor; evlerde aile fotoğrafları her yerde; televizyon genellikle sabahtan akşama kadar açık. Ve sünnet, nikâh gibi törenler de videoya kaydedilip misafirlere gösteriliyor.

"Resmin çoğaltılması"ndan rahatsız olduğunu ya da bundan zarar gördüğünü belirten kişi sayısı çok değil ve bu tavrın 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış nispeten yeni bir olgu olduğu görülüyor (Heyberger/Naef, 2003). Doğu'ya giden Batılı seyyahlar o tarihe kadar kamusal alanda gördükleri figüratif tasvirleri hâlâ şaşkınlıkla aktarıyorlardı. Tasvirin oralarda hiç olmadığını anlatıyor ve gördükleri birkaç çizimi de şeriat yasalarını çiğneyen istisnai şeyler olarak bildiriyorlardı. Bir üniversite disiplini olarak aşağı yukarı o dönem ortaya çıkan ve İslam uygarlığını esasen kendi ürettiği metinlere (çoğunlukla dinî metinlere) dayanarak anlayabilen oryantalizm de bu fikrin Batı *doxa*'sında (aynı zamanda Müslüman kamuoyunda da) köklenmesine katkıda bulundu. Çünkü bu metinler, çoğunlukları itibarıyla insan temsillerine karşıydılar.

Oysa İslam'da tasvir hep var oldu. İşlevi ise -bilhassa da dinî alanda- Batı'dakinden farklıydı. Bu kitapta, kısaca bu konuyu ele alacağız. Birinci Bölüm'de İslam dininin kurucu metinlerinin aldığı tavırdan yola çıkacağız. İkinci Bölüm'de İslam'ın ilk zamanlarından başlayarak, öncelikle Ortadoğu'da, sonra da İran ve esas olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda yapılan figüratif tasvirlere kısaca bakarak İslam medeniyetinin bünyesinde tasvirin nerede ve nasıl var olabildiğini görmeye çalışacağız. Üçüncü Bölüm'ü ise modern çağda ve bugün, yani Müslüman dünyanın tarihindeki algısıyla 19. yüzyıldan günümüze uzanan dönemde "resmin çoğaltılması"na ayıracağız. Hiç kuşku yok ki, 19. yüzyılın başından beri bu durum su götürmez bir biçimde değişti. İlk kısımda fotoğrafın, heykel sanatının, resmin, sinema ve televizyonun kendilerini nasıl ifade ettiklerini göstereceğiz. İkinci kısmı din adamlarının bu fiilî duruma verdikleri tepkiye ayırdık. Gündelik hayatta tasvire yeni bir yer açan bu yeni medya aygıtları, gelişen toplumla dinin arasına girdi. Bu durum karşısında, özgün metinler yeni duruma uyarlanarak yeniden yorumlandı; bu yeniden yorumlar tasvirin (daha nadir olarak) tamamen ya da kısmen kabulünden tamamen yasaklanmasına kadar uzanan bir yelpazede yer alıyor.

Bu görüşleri peş peşe sıraladığım için, İslam dünyasını bugün hâlâ yaygın bir biçimde sırf din adamlarının düşüncelerinden yola çıkarak açıklamak isteyen ve oryantalist bakışın bir uzantısı olan yorumlara saplanarak bir çözüme varmaya çalıştığım zannedilmesin. Aksine, tasvirlerin tahrip edildiği olaylar medyanın da körüklemesiyle İslam'da bir tasvir sorunu olduğunu ispatlıyor gibi görünse de, bence bu olaylar aslında din adamlarının hâkimiyetlerini yitirdiklerini hissettiklerinde verdikleri tepkiler olarak yorumlanmalı. Bu örnekler bir yandan da dinî metinlerin yorumlarının nasıl yeni koşullara uyarlandığını, bunun nasıl bir akıl yürütme sonucunda yapıldığını ve daha katı bir okumayla kabul edilemeyecek bazı olguların nasıl hoşgörülebildiğini anlamamıza olanak sağlıyor. Tasvirin kendine bulduğu gerçek yer ile dinî açıdan kuramsallaştırılması arasında kurulan paralellikten hareketle dile getirilen genelgeçer yargıları sınamak mümkün hale geliyor: Topluma şekil veren ulema mıdır, yoksa toplumsal gelişmeler ulemayı zaten âdetler arasına giren şeyleri kısmen de olsa meşrulaştırmak için yasaları gözden geçirmek zorunda mı bırakır?

Birinci Bölüm

Normatif Bakış Açısı: Kutsal Metinler ve Yorumları

Hemen belirtelim ki, mesele çıkartan, dolayısıyla burada ele alınacak tasvirler, ruha sahip canlıları, yani insanlarla hayvanları temsil edenlerdir, bitkilerle cansız nesneler genel olarak bu kategoriye girmez. Dolayısıyla "tasvir" kavramını burada bu anlamıyla ele alacağız. İslam'ın insani duyularla kavranamaz, dolayısıyla tasvir edilemez bir varlık olarak tanımladığı Tanrı'nın tasviri tartışma konusu değildir.

Bu bölümde, İslam'ın benimsediği kuramsal konumu inceleyeceğiz. Bunun için söze Kur'an'la ve hadislerle başlayacağız. 10. yüzyıldan itibaren Şiîler de Sünnîler gibi Hz. Muhammed'in ölümünden sonra yazılan Kur'an'ı kabul ettiler; ama hadisler konusunda aynı tavrı sergilemediler: Şiî külliyatı çok açık bir şekilde, hem içerik hem de biçim bakımından Sünnîlerinkinden farklıdır. Bu iki inanç arasındaki farklılıklara değinerek tasvir meselesine de eğilmiş olacağız; zira tanınmış uzmanlar 13. yüzyılda İran'da minyatür sanatı vesilesiyle yaşanan gelişmeyi, Şiîlerin daha özgürlükçü metinlerine bağlamışlardır. Ve son olarak, dinî düşüncenin oluştuğu yüzyıllarda yaşamış dinbilimcilerin kimi zaman çelişen yorumlarını ele alacağız.

Kutsal Metinler

Kur'an

Hz. Muhammed, putperestliğin etkisi altındaki bir ortama katı bir biçimde tektanrılı bir inanç getirdiği için, Allah dışındaki Tanrılara adanan bütün tapınma biçimleriyle şiddetli bir mücadeleye

girmiştir. Arkeoloji sayesinde (2010'da Louvre'da açılan "Routes d'Arabie" [Arabistan Yolları] başlıklı sergi en güzel örneğidir) daha iyi tanımaya başladığımız İslam öncesi Araplar, küçük heykelciklerle tasvir edilen, hatta çoğunlukla basit bir taştan ibaret Tanrılara ibadet ederdi. Bunlar Kur'an'da çeşitli isimlerle anılır: temâsil ("timsal"in çoğulu: resim, tasvir, sembol, heykel), ensâb ("nusb"ın çoğulu: dinsel taş, put), esnam ("sanem"in çoğulu: put), evsan ("vesen"in çoğulu: put).

İlk "gerçek tektanrıcı" (hanif) İbrahim'in Kur'an'daki anlatımı, putperestlikle mücadelenin Kur'an'ın kelamında ne kadar merkezî bir yeri olduğunu gösterir. Put yapan bir heykeltıraşın oğlu olan İbrahim, halkını bu tür ilahlara tapınmamaları konusunda uyarır. Kabul görmeyince da heykelleri kırdırmaya girişir. "Allah'a yemin ederim ki, siz ayrılıp gittikten sonra putlarınıza bir oyun oynayacağım! Sonunda İbrahim onları paramparça etti. Yalnız onların büyüğünü bıraktı" (Enbiya, 57-58).

Tasvirin yasaklanmasına yol açtığı düşüncesiyle bu konuda en sık anılan Kur'an âyetini de çoktanrıcılıkla mücadele çerçevesinde anlamak daha doğru olacaktır: "Ey iman edenler, içki, kumar, dikili taşlar ve fal okları ancak şeytanın işlerinden olan pisliklerdir. Öyleyse bun(lar)dan kaçının; umulur ki kurtuluşa erersiniz" (Mâide, 90). Metin, bir dizi cehennemlik eylem arasında "dikili taşlar"dan bahsetse de, burada ele alınan kesinlikle bir "tasvir" meselesi değildir. Zaten Arapçada görünüm anlamına gelen *sûret* kelimesi Kur'an'da sadece bir kez geçer, o da insanın yaradılışıyla ilgili bölümdedir: "Dilediği bir surette seni tertib etti" (İnfitâr, 8). Bu terim "tasvir etmek, suretlendirmek, şekillendirmek, bir şeyi şu veya bu biçime sokmak, ona bir biçim vermek, yaratmak" anlamına gelen "svr" kökünden türetilmiştir. Allah'ın yaratma eylemini anlatan bu fiile Kur'an'da dört kere rastlıyoruz (III, 6; VII, 11; XL, 64; LXVI, 3).

Kur'an'da bir "tasvir teorisi" bulmak ya da en azından bu konuyu açıkça ele alan bir bölüm bulmak kolay değildir.

Hadis

"Peygamberin söz, fiil ve takrirleri" diye tanımlanan hadisler, Sünnî ya da Şiî fark etmez, İslam ilâhiyatı ve fıkhının oluşumunda en kadim zamanlardan itibaren son derece önemli bir rol oyna-

mıştır. İslam'ın 2. ve 3. yüzyıllarında sayıları on binlere ulaşan hadisler, ilk başta ağızdan ağıza dolaşmış ve kuşaktan kuşağa o şekilde aktarılmıştır. Bazı sahte hadislerin de dolaşıma girdiğini tespit eden bazı araştırmacılar, hadisleri aktaran kaynakların güvenilirliğini tahlil ederek bir seçme yaptılar: Sünnîlerde 9. ve 10. yüzyıllar arasında yazılmış altı külliyat (Kütüb-i Sitte) vardır; Şiîler'de ise 10. ve 11. yüzyıllar arasında dört kitap (Kütüb-i Erbaa). Sünnîlerden farklı olarak, Şiîlerde sadece Peygamber'in sözleri değil, imamlarınkiler de din hukukuna dair bir değer taşır. Yine de, bu farklılıklar iki mezhebin gelenekleri arasında hiçbir benzerlik olmadığını düşündürmemeli. İçerikleri pek çok açıdan hayli benzeşir.

İslam dininde hadisler hiyerarşik olarak Kur'an'dan hemen sonra gelirler ve düşünce ve davranış kalıplarının oluşumuna önemli katkılarda bulunmuşlardır. Buna karşılık, aktarılma biçimleri ve bu sözlerin edildiği dönemle kural haline geldikleri dönem arasındaki farklılık nedeniyle, tarihçiler bu materyali, kendi bütünlüğü içinde, kolaylıkla "Hz. Muhammed'in Arabistanı"nı (7. yüzyıl) yansıtan o döneme dair tarihsel bir kaynak olarak alamaz: Bazı hadisler gerçekten o dönemde söylenen sözlere dayansa da, çoğu daha sonraki tarihlere aittir. Zaten, 9. ve 11. yüzyıllar arasında bizzat Müslüman yazarlar tarafından tasnif ve değerlendirme çalışmaları yapılmasının esas nedeni, bu metinlerin bir kısmının gerçekliği hakkında duyulan şüpheydi. 19. yüzyıldan itibaren bazı reformist Müslümanların eleştirdiği şey de buydu. Ignaz Goldhizer (1850-1921) ya da Joseph Schacht (1902-1969) gibi oryantalistler, hadislerin tamamının Hz. Muhammed'den sonra yazıldığını kabul etmişlerdir; bugünkü araştırmacılar o kadar keskin bir tavır sergilemese de, hadisleri Hz. Muhammed'e dayandırmak konusunda hâlâ temkinliler ve bunları esas olarak İslam'ın ilk dönemlerinde yaşanan tartışmaları yansıtan değerli metinler olarak görüyorlar.

Hadislerde Tasvir

Hadis metinlerinin nicelik açısından oluşturduğu birikim, şüpheli olduğu tespit edilenleri dışarıda bıraksak bile, Kur'an'dan çok daha ciddi bir yekûn tutuyor. Sahih-i Buharî'nin en çok Sünnîlerin başvurduğu hadis kitabı 97 tematik bölümde tasnif edilmiş, yaklaşık 7.300 hadis barındırır (bunların bazıları ancak

ayrıntıda birbirlerinden farklıdır[1]). Bu bölümlerin hiçbiri "tasvir meselesi"ne ayrılmamıştır. Tasvirle ilgili değiniler daha ziyade duayla, kıyafetle ya da tamamen başka bir konuyla ilgili olan ama yine mesajın odak noktasında tasvirin bulunmadığı çeşitli sözlerin içinde karşımıza çıkar; birtakım ara bölümler bazen bir tasvir meselesinden bahseder. Bu tespit diğer derlemeler için de geçerlidir. Tasvirleri tarif etmek için birçok tabir (*tasâvir, sûret, tamâsil*) kullanıldığını eklemekte fayda vardır; fakat bunların hiç değilse nihai yorumlamada farklı nesneleri tarif etmedikleri anlaşılır. Araştırmanın bugün geldiği noktadan bakarak, bu farklılaşmanın baştan beri bir anlamı olup olmadığını açıklığa kavuşturmamıza imkân yok. Arapça büyük klasik sözlük *Lisânü'l-Arab* (13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl başı) bunları eşanlamlı olarak verir.

İki ana çıkarım yapabiliriz: İlki, tasvirler pistir ve ikincisi, tasviri yapanlar Tanrı'ya karşı kibre kapılmışlardır.

1. Tasvirler pis olmaları dolayısıyla ibadetin doğasına uymaz: "İçinde köpek ve tasvir bulunan eve melek girmez" (Buharî, 77, 87). Pis bir hayvan olduğu düşünülen köpekle aynı kategoriye konmasından anlaşıldığı gibi, tasvirler bulundukları mekânı kirletir ve ibadete uygun olmayan bir hale getirir. Bu da tasviri put yerine koyup reddetmek anlamına gelir. Ve putlar, Peygamber'in örneğinde görüldüğü gibi, ibadet edilen bir yerde kabul edilemez. Meşhur hikâyede, Hz. Muhammed 630 yılında Mekke'yi fethi sırasında namaz kılabilmek için Kâbe'deki üç yüz altmış putu kırdırmak zorunda kalmıştır. Büyük tarihçi Taberî (ö. 923) şöyle aktarır: "Putlar dışarı çıkarılınca, Peygamber içeri girdi. İki rekât namaz kıldı" (Taberî, 1980: 282).

Bunun yanında ikinci bir kaygı daha mevcuttur: Başka bir hadiste Peygamber, namazını kılarken dikkatini dağıtmasınlar diye figüratif tasvirleri kaldırtır (Buharî, 77, 93).

Şiî hadislerinde de, ibadet mekânlarının tasvirle uyumu meselesi benzer kavramlarla ele alınır. Bir tanesi şöyle der: "[Beşinci imam Muhammed El-Bakır'a] dedim ki [...]: Namaz kılarken önümde insan resimleri vardı ve onlara bakıyordum. Bana

1. Octave Houdas'la William Marçais'nin Fransızcaya çeviri için temel aldıkları edisyonda bu böyledir. Başka edisyonlarda numaralandırma sistemi küçük farklılıklar gösterebilir, burada, adı geçen yayının numaraları alınmıştır.

dedi ki: Üstlerini bir eşarpla örtersen bunda bir kötülük olmaz. Sağında, solunda, arkanda ya da ayaklarının altında ya da başının üstünde dururlarsa da bir kötülük olmaz. Eğer kıble [yönün] de dururlarsa üstlerine bir örtü ört ve namazını kıl;" (Ebu Cafer Muhammed b. Hasan et-Tûsî, *el*-İstibsar, bl. 233, 1502, 1). Burada da ifade edilen, açık bir şekilde, putperestliğe dönüş korkusudur: İbadet için seçilmiş bir yerde tasvirin bulunması değil, tasvirin ibadetin nesnesi olabilmesi reddedilir. Üstleri bir örtüyle örtüldüğünde bu tehlike ortadan kalkar.

Şiî hadislerinde tasvirin pislikle eşdeğer olduğu, Sünnîlerde olduğundan daha fazla delille ifade edilir. Şu ifadeyi örnek verebiliriz: "Resûlullah şöyle dedi: Cebrail bana doğru geldi ve dedi ki biz melekler, içinde köpek, tasvir ve oturak bulunan eve girmeyiz" (Kuleynî, *Furu ul-Kâfî*, 2). Pis şeylerin sayısı burada üçe çıkar ve köpeklere dışkı da eklenir. Aynı derlemedeki başka bir pasajda "Ali, evlerde tasvir olmasından nefret ederdi" denir (a.g.e., 5). Şiîlerin Hz. Muhammed'in amcaoğlu ve damadı ve aynı zamanda ilk imam olan Hz. Ali'ye ne kadar bağlı olduklarını göz önünde bulundurursak, tasvire itirazlarının hangi boyutta olduğunu daha iyi anlarız.

Bununla birlikte, kabul edilen bazı istisnalar vardır. Bazen de tasvirin yerleştirildiği mekân ya da üstüne konulduğu şey, o tasvirin haram mı helal mi olduğunu belirler. Bir hadise göre, Peygamber'in en sevgili karısı Ayşe, üzerinde canlı varlıkların resimleri olan bir kumaştan perdeler dikmiş ve asmıştır. Bunu gören Peygamber kızar; Ayşe o zaman bunlardan minder yapar, Peygamber buna itiraz etmez (Buharî, 77, 91). Bu parçada da, puta ibadeti kışkırtmama kaygısı apaçık görülüyor: Bir suretin tasviri, asılı durduğu takdirde onaylanmıyor. Ama yere konduğunda kabul edilebiliyor; çünkü yerde yatan bir nesneye ibadet edilemez. Daha ileri tarihlerde fıkıh âlimleri bu metinleri, üstüne oturulan yahut ayak konan her şeyin resimli olabileceği, aşağı konulduğu için putperestlik tehlikesi doğurmadığı şeklinde yorumladılar. Bir başka hadis ise Peygamber'in üstü resimli bir minderi dahi görmekten hoşlanmadığını iddia eder (Buharî, 77, 95). Her türlü figürleştirilmiş tasvir biçimine karşı olanların günümüze kadar dayandıkları bab budur.

Şiîlerde minder ya da halı üzerindeki resimler kabul görür: "[Altıncı İmam Cafer-i Sâdık] şöyle dedi: O'na üstü resimli minder ve halıları sordum. Dedi ki: Bunların evde bulunmasında sakınca yok-

tur. Sordum: Peki ya tasvirler? Dedi ki: Üzerine bastığımız bir şey olduğu müddetçe sakınca yoktur." (Kuleynî, *Furu ul-Kâfi*, 6). Aynı anlatının başka bir versiyonuna göre, resimli bir halının üstünde namaz kılmanın mekruh olması fakat haram olmaması öngörülür (Tûsî, *el-İstibsar*, bl. 233, 1503, 2). Altıncı İmam Cafer-i Sâdık'a atfedilmiş bir hadiste, bir ateşin veyahut helal bir tasvirin önünde bile namaz kılmak onaylanmaz; "çünkü insanın üstünde namaz kıldığı şey, ona karşısındakinden daha yakındır". Bu arada, derlemenin yazarı Tûsî, alıntının pek güvenilir olmadığı kanaatindedir; zira nakledenler zincirinin halkaları eksiktir (Tûsî, *el-İstibsar*, bl. 237, 1512, 3) ve bu nedenle hadisin sahihliği şüphelidir.

Doğrudan bir akrabalık sonucu çıkarmak için acelecilik etmek istemem ama Yahudi geleneğinde de benzer bir yorum olduğuna dikkat çekmek isterim. Tevrat'ın Aramice çevirilerinden Yonatan ben Uziel'in *Targum*'u, put yapmayı yasaklayan pasajı (Levililer 26, 1) şöyle yorumluyor: "Buna karşılık tapınaklarınızın zeminine suret temsilleri ve tasvirler olan mozaik taşlar koyabilirsiniz [...], ama onlara secde edemezsiniz" (alıntıyı yapan Prigent, 1991: 34).

Oyuncaklar ise üç boyutlu nesnelerin dahi hoşgörülebildiğini kanıtlayan bir istisnadır: Peygamber, evlendiği sırada henüz çok genç olan karısı Ayşe'yi arkadaşlarıyla oynarken görünce oyuncak bebekleri kabul etmiştir. Bir başka Sünnî külliyatta (Ebu Davud'un *Sünen*'i) geçen ve yine Ayşe'nin oyuncaklarına dikkat çeken bir hadiste, Peygamber onu kanatlı bir atla oynarken görmüş ve gülmüştür (Abû Da'ûd, bl. 1769, 4913 ve 4914; birinci hadis için Buharî ve Müslim).

2. Canlı tasviri yapanlara, yaptıkları heykel ve resim nevindeki şeylere ruh üflemek gibi gerçekleştirmeleri imkânsız (bir tek Allah yaratma kudretine sahiptir) bir teklifte bulunulacak, bu kişiler isteneni yapamadıkları müddetçe azaba uğrayacaklardır: "Kim bir sureti tasvir ederse (kıyamet günü) azaba uğrar ve bu yaptığına ruh üflemesi emredilir, ama üfleyemez." (Buharî, 77, 89, 2). Bir başka hadis der ki "Şübhesiz kıyamet gününde Allah katında insanların en şiddetli azâblıları tasvir yapanlardır" (Buharî, 77, 89, 1). Şiîlerde de elbette aynı hadisin birkaç versiyonu mevcut: "Suret yapandan, kıyamet günü o surete ruh üflemesi istenir" (Kuleynî, *Furu ul-Kâfi*, 4).[2]

2. Aynı yazının benzer bir versiyonu: Kuleynî, *Furu ul-Kâfi*, 10.

Bu fikrin kökleri hem ressam hem Yaradan anlamına gelen "musavvir" kelimesinin çok anlamlılığına bağlanıyor. "Svr" kökünden gelen "savvera" gibi etken fiil olan "musavvir" Kur'an'da tek bir yerde geçer ve tamamen ilâhi yaratma gücüyle ilgilidir: "*Huvallâhul hâlikul bâriûl musavviru lehul esmâul husnâ, yusebbihu lehu mâ fîs semâvâti vel ard ve huvel azîzul hakîm*" ("O Allah ki, yaratandır, (en güzel bir biçimde) kusursuzca var edendir, 'şekil ve suret' verendir") (Haşr, 24). Musavvir, yani suret veren, Yaradan, aynı zamanda Allah'ın doksan dokuz isminin de on dördüncüsüdür. Ünlü ilâhiyatçı Gazalî (ö. 1111), "musavvir"den hemen önce gelen ve Allah'ın isimleri arasında yaratma eylemini vurgulayan *hâlikul bâri* ifadesi gibi bu kavramın da yaratının tesiriyle yoktan var olmaya geçiş anlamına geldiğini düşünür. Fırçasıyla Allah'ın yarattıklarına benzeyen varlıklar yaratan ressam, Allah'a mahsus bir eylemi üstlenmiş, Yaradan'a meydan okumuş ve dolayısıyla haddini aşmış olur.

Ruh taşıyan varlıklar ortaya çıkarıldığı takdirde resim yapmak cehennemlik iştir; buna karşılık, insan ya da hayvan hayatını taklit etmedikçe resim yapmak caizdir: "Kendisine bir adam gelip: Ben resim yapmakla geçimimi sağlayan bir insanım. Bana bu hususta fetva ver, dedi. İbn Abbas adama: Bana yaklaş, dedi. Adam yaklaşınca: Bana daha da yaklaş! dedi. Adam yaklaştı. İbn Abbas elini başının üzerine koydu ve: Ben Rasulullah sallallahu aleyhi ve sellem'i dinledim. Şöyle diyordu: Bütün tasvirciler ateştedir. Allah ressamın yaptığı her bir resim için onlara ruh verinceye kadar azab eder. O da ebediyyen onlara ruh veremez. Bunun üzerine adam korkusundan sarardı ve titredi. İbn Abbas devamla adama dedi ki: İllâ da resim yapacaksan ağaç yap, canı olmayan şeyin resmini yap" (Müslim, *Sahih*, 37, 99 - 2110). 1921'de yayımlanmış bir metinde Louis Massignon bu parçanın değişik bir şeklini alıntılamış, ama kaynağını vermemişti: Canlıları resmetme yasağının işini elinden alıp almayacağını soran bir ressama şu cevap verilmişti: "Mesleğini yapabilirsin; ama canlı görüntüleri olmasın diye hayvanları kafasız çizip, çiçeklere benzeyecek şekilde boyayacaksın" (Massignon, 1921: 52).

Şiî derlemelerinde de benzer yorumlara rastlanıyor. Kur'an'da, bir peygamber ve büyük bir mimar olarak anlatılan Hz. Süleyman bu işte cinleri istihdam etmiştir. Cinler ona kaleler inşa etmiş, on-

ları heykellerle bezemiştir. Kur'an'ın bu bahisteki âyetini yorumlayan bir hadis şöyle der: "[O cinler] ona [Süleyman'a] dilediği mihraplar, temsiller [heykeller], oyma tekneler ve sabit kazanlar yapıyorlardı. (Kur'an, 34, 13)... [Altıncı İmâm Cafer-i Sâdık] dedi ki: Allah aşkına, bunlar adam ve kadın heykelleri değil, ağaç ve onun gibi şeyler" (Kuleynî, *Furu ul-Kâfî*, 7).[3]

Bu genel değerlendirmeyle suretin hem Sünnî hem Şiî hadislerinde aynı şekilde reddedildiği sonucunu çıkarabiliyoruz. Surete bakıştaki düşmanca tavrı izah etmeye yönelik deliller her iki tarafta da benzeşiyor: Suretlerin bulundukları mekânda sebep oldukları pislik, ressamın kendini Yaradan'ın yerine koyma arzusu, putperestlik tehlikesi. İki mezhep de suretleri, ayak altına alındıklarında ya da üstlerine oturulduğunda, yani kısacası "aşağıladıklarında" hoşgörebiliyor. Ama yine de bazı nüanslar yok değil. Meselâ bazı Şiî metinlerinde resmin salt mevcudiyetiyle namaza halel getirmediği neredeyse kabul ediliyor. Sorun görünür olmalarında; yani, Sünnîlerde mümkün olmayan daha esnek bir okumayla, mekânın saflığına kavuşması için suretlerin üstlerini örtmenin yeterli olacağı söyleniyor. Buna karşılık, suretin pisliği Şiîlerde daha kesin bir dille belirtilmiştir: Sadece köpekle değil, bedenî ihtiyaçlarla da ilişkilendirilmiştir.

Sonuç olarak Şiîler ile Sünnîler arasında kitabî açıdan kayda değer bir farklılık yoktur. Thomas Arnold da 1928'de bunu iddia etmiş ve Şiîlerin de resim sanatını Sünnîler kadar reddettiklerini söylemişti (Arnold, 1928: 12). Bu nedenle, figüratif sanatın Şiî toplumlarda daha fazla yaygınlaşmasının nedenini öğretinin bu konuya daha olumlu bakmasında değil, başka yerde aramak gerekir.

Hadislerde suret külliyen reddediliyor; ama yine de iki farklı temayül izlenebiliyor: Biri suret imâlatını her türlü koşulda mahkûm ederken, diğeri bazı koşullarda kabul edebiliyor. Canlı hayatını temsil etmeyen her şey rahatlıkla tasvir edilebilir, hatta o bile tasvir edilebilir ama hayati işlevleri kısıtlanacak şekilde kimi uzuvlarını kaldırmak kaydıyla. Bu da tasvirleri tahrip eden Müslümanların neden özellikle insan tasvirlerinin kafasını koparmaya özen gösterdiklerini açıklıyor. Kafanın silindiği yahut

3. Suretlerde tasvir edilen kişilerin başlarını koparmak da mevzubahistir: Kuleynî, *Furu ul-Kâfî*, 8 ve 9.

siyah bir çizgiyle bedenden ayrıldığı birçok elyazması mevcuttur.[4] Bu, simgesel olarak onlardan hayatı almak anlamına gelir. Kapadokya'daki kiliselerde yer alan freskler de çarpıcı bir örnektir: Kayaya oyulmuş ve süsleme bakımından gayet zengin bu ibadethanelerdeki insan figürlerinin baş kısımları, İslam'ın ruhuna aykırı olduklarını düşünen ateşli müminler tarafından tanınmaz hale getirilmiştir.

Dinî Düşüncenin Oluşum Döneminde İlahiyatçıların Tutumları

Hadisler suretle ve suretin ibadetteki yeriyle ilgili menfi pozisyon almışlardır; fakat klasik çağı çalışan ilâhiyatçılar metinlere daha farklı bir yorum getirirler; Mısırlı sanat tarihçisi Beşîr Fâris'in 1957'de yayımlanan bir makalesi bu yaklaşıma örnek olarak incelenebilir.

Fâris makalesinde Ebu Ali Farisî (901-979) ve El Kurtubi'den (ö. 1272 ya da 1273) alıntılar yapmıştır. Mu'tezileye[5] yakınlığıyla bilinen dilbilimci Ebu Ali Farisî'ye göre, yasak sadece Allah'ın "bedensel bir formla tasvir edilmesi" durumunda geçerliydi. Ona göre bu yasağı başka canlıları kapsayacak şekilde genelleştirenler şahsi yorumda bulunuyordu ve bu yorumların aslı astarı yoktu; bunu benimsemek "ulema sınıfının resmî görüşüne karşı gelmek" anlamını taşıyordu (Fâris'ten alıntı, 1957: 100).

Daha eski otoriteleri dayanak alan El Kurtubi ise, kendi Kur'an yorumunda ulemadan birkaçının surete müspet baktığını ve bunu iki Kur'an âyetine dayandırdıklarını iddia ediyordu. Bu âyetlerde iki peygamber üç boyutlu olanlar da dahil, suretleri kabul eder. Yukarıda da ele aldığımız birincisi (Kur'an, 24, 13)[6], Hz. Süleyman'ın sarayının inşaatı sırasında cinlerin oraya heykeller diktiklerini söyler. İkincisinde ise, İslam'ın peygamber kabul ettiği, çamurdan kuş yapan ve onlara ruh üfleyen İsa mevzubahistir: "İznimle çamurdan kuş biçiminde (bir şeyi) oluşturuyordun da (yine) iznimle ona üfürdüğünde bir kuş oluveriyordu." (Maîde, 110). Bu örneklerden yola çıkan Fâris, İslam'da Mu'tezilenin başlattığı gerçek bir "suret kavgası" yaşandığı sonucuna varır (Fâris,

4. Krş. Özellikle Ettinghausen, 1977: 105 ve devamı.
5. 8. ve 9. yüzyıllarda çok güçlü olmuş, rasyonalist mezhep.
6. Valérie Gonzalez de bu âyete dayanarak ilgi çekici "İslam'da estetik" teorisini geliştirmiştir (Gonzalez, 2002).

1957: 100-109). Bu kavga büyük ölçüde teorik alanda yaşanmış gibi görünüyor.

İlahiyatçılarda, putperestlikten duyulan korku ve tasvirin namaz kılanda sebep olabileceği dikkat dağınıklığının dışında, bir endişe daha göze çarpıyor: Tasvirler lüks sayıldığından, hakiki müminde aranan tevazua uymazlar. Sahiden de, Müslümanların rol modeli olan Peygamber birçok hadiste lüksten nefret eden ve çok az mala sahip biri olarak anlatılır. Lükse olan bu düşmanlık (sanat eserleri de genelde bu grupta yer alır) İngiliz antropolog Jack Goody'nin de *Representations and Contradictions*'ta [Temsiller ve Çelişkiler] gösterdiği gibi, tektanrılı dinler dışındaki dinler de dahil olmak üzere birçok dinin paylaştığı bir duygudur (Goody, 2003: 26).

Lükse olan bu düşmanlık Gazalî'nin *İhya-u Ulumi'd Din* [Çev. Mehmed. A. Müftüoğlu, 4 cilt, Vefa Yay., 2007] adlı eserindeki kısa pasajlarda görülür. Yemek yeme adabına ayrılmış bir bölümde, "yemek şüpheliyse, mekân ve halı münasip değilse ya da bilhassa nakışlı örtü, gümüş yemek kacağı ya da *tavanda ya da duvarda hayvan resmi* gibi tasvip edilmeyen şeyler varsa [daveti] kabul etmenin yasak olduğunu" iddia eder. Biraz daha ileride, Gazalî başka lüks nesneler de sayar: "Duvarlardaki suretler", şarkılar, eğlenceler ve aynı zamanda yüzleri görünen kadınlar da yasaklanmış ya da tasvip edilmeyen şeyler arasındadır (Gazalî 1908-9: 2, 13-14. Vurgu bana ait). Yani Gazalî'ye göre, suretler de lüks sınıfına giren başka şeyler gibi uzak durmak gereken nesne ya da davranışlara dahildir.

Şâfi fıkhının üstatlarından Nevevi de (1233-1277) aynı doğrultuda yazmıştır: Yemek odasında ipek bir divan örtüsü ya da resim olması kabul edilemez (Paret'de geçiyor, 1961: 42). Nevevi aynı zamanda tasvire karşı da en düşmanca eğilimin temsilcilerindendir. Hadisleri yorumladığı ve ulemanın görüşlerini özetlediği pasajlarından birinde her türlü yaşayan varlığın temsilinin, Allah'ın yaratıcı eyleminin taklidi olması nedeniyle kesinlikle yasak ve ciddi bir günah olduğunu iddia eder: "Bir giysinin, halının, dirhemin, dinarın, paranın, kap kacağın, duvarın ya da başka bir nesnenin üstünde olması fark etmez. Ağaç, dağ, tepe ya da içinde bir hayvan olmayan herhangi bir şeyin temsili ise, haram değildir" (İsâ'dan alınmıştır, 1996: 11-12). Ayakla bastığımız nes-

nelerin ya da minderlerin üzerindeki tasvirler yasak olmasa da, Nevevi aralarında bir ayrım yapmaz, onun gözünde hepsi haramdır. Oyuncak bebekler konusunda bile, Nevevi, onları yasaklayan yazarlardan alıntı yaparak iyi gözle bakmadığını gösterir.

Kur'an'ın ilk nesil yorumcularından Müslüman bilgin El Mücahid (642-718 ya da 722) büyük ihtimâlle bu konuda en uç fikre sahip kişiydi: Ona göre, meyve ağaçlarının tasviri bile yasaktı; çünkü meyve verdiklerine göre "canlı"ydılar.

Kısacası birbirinden çok farklı görüşler mevcuttu. Ama iki temel mevzuda ulema arasında bir görüş birliği de vardı. Birincisi, insan ve hayvan suretlerinin yukarıdan asılmış ya da duvarda oldukları müddetçe yasak olmalarıydı; buna karşılık minderde ya da halıda oldukları vakit çoğunlukla hoş görülüyorlardı. İkincisi, gölgesi olan yani üç boyutlu bütün suretlerin neredeyse oybirliğiyle reddedilmesiydi. Annelik görevlerini öğrenmeye çalışan kız çocuklarına lazım olan oyuncak bebekler bunun istisnasıdır.

İslam'da Bir "Tasvir Meselesi" Var mıydı?

Müslüman hukukçuların suret karşısındaki tutumunun temelinde üç ilke yatar. Bu ilkeler hadislerde belirtilmiştir: putlara tapmanın yasak olması, pislik kavramı, Allah'ın yaratma gücüne göz dikmeme gerekliliği.

Bu görüş kapsayıcı olmasa ve bazı nüanslar barındırsa da, ulemanın çoğunluğu suretlere karşıdır. Peki, sadece bir suret olarak suret kavramı, Hıristiyanlıkta olduğu gibi Müslüman ilâhiyatçılar için de bir mesele haline gelmiş miydi? Yakından bakıldığında, bu mesele çok merkezî bir yer tutuyor gibi görünmez; çünkü başka bağlamlarda anılır, başka konulara bağlanır. Daha önce gördüğümüz gibi, suretleri mesele eden hadisler giyim kuşamı, tutum ve davranışları ya da namaz âdâbını ele alan bölümlerin içinde yer alır. Aynı şekilde ilâhiyatçılar da başka konularla bağlantılı olarak suretlerden bahsederler ve haklarında nadiren bir şeyler yazarlar. Bazıları bu konuda şu veya bu yönde bir tavır alsa bile, bu meselenin başlıca kaygıları arasında yer almadığı açıktır.

Bu vurgu, Müslümanların neden Hıristiyan resimlerine pek az zarar verdiklerini de açıklayabilir. Emevi Halifesi II. Yezid

(720-724) gibi bazı hükümdarların egemenlik dönemleri dışında, Hıristiyanların figüratif tasvirleri nadiren ikonoklast eylemlere maruz kalmıştır. Arkeologlar, eski Mavera-i Ürdün sınırları içindeki bazı terk edilmiş kiliselerde muhtemelen 8. yüzyılın ilk yarısında suratları silinmiş mozaikler buldu; ama yine de bu tahrifatın hangi koşullar altında ve hangi sebeplerle yapıldığını bilmiyoruz (Piccirillo, 2002: 243-248). Daha ziyade Kur'an'da birkaç kez uygunsuz olduğu belirtilen tasvir dogmasının örneği olarak görülen Teslis ya da haç gibi tehlikeli bulunan Hıristiyan dogmaları tartışılıyor, zaman zaman da tahrif ediliyordu (King, 1985: 269).

Tasvirin Uygunsuz İlan Edilmesinin Sonuçları

İlahiyatçıların tasvir konusunda ifade ettikleri menfi görüşler tasvirin mutlak anlamda yasaklanmasına neden olmasa da, kullanımı babında belli başlı sonuçlar doğurmuştur. Meselâ, figüratif tasvir kutsal mekândan, camiden, mescitlerden ve daha genel olarak da kamusal alandan bütünüyle dışlanmıştır. Namazın ibadet karşılığını bulabilmesi için, edâ edildiği mekânın her türlü pislikten arındırılmış olması gerektiği doğrudur. Daha önce gördüğümüz gibi, tasvir, putlar gibi pis olarak görülür ve köpeklerle, hatta Şiîlerde dışkıyla bir tutulur. Temizlik Müslüman ibadetinde çok önemli bir yer işgal eder: Sırf namaza duracak müminin temizliği yetmez, namazını edâ edeceği mekân da pisliklerden arınmış olmalıdır. Zira İslam "kutsal"la kutsal olmayanı temiz-pis ikilemine bakarak ayırt eder. Bir mekânın kutsallığı, çevresinde ibadet açısından pis sayılan şeylerin olmamasına bağlıdır. Namaz esnasında temizlik alanının sınırlarını çizen bir halı kullanmak da bu temelden çıkmıştır. Dolayısıyla cami ortamında, yani ibadet mekânında tasvir bulunmaz.

Bu nedenle figüratif sanat din dışı bir sanat olmuştur. Ve aksine –en azından– Protestanlığın gelişine kadar figüratif sanatı dindarlığının merkezine oturtan, ayinlerinin nesnesi haline getiren Hıristiyanlıkla arasındaki gerçek fark da buradadır bizce. Müslümanların algısı, Yahudilerinkine çok daha yakındır. Yahudilikte de İslam'da olduğu gibi tasvir yasağı sanatsal ifadeyle ilgili bir şey değildir, ona bağlı olan ibadet tarzıyla ilgilidir (Dohmen, 1985:

277). Daha önceki tektanrıcı vahiylerin soyundan gelen ve bütün İbrahimî dinleri kapsama iddiasındaki İslam'ın tasviri mahkûm etmesi aslında tam da Eski Ahit metninin ruhundan gelir: "Kendin için oyma put; yukarda göklerde olanın ya da aşağıda yerde olanın ya da yerin altında sularda olanın suretini hiç yapmayacaksın" (Tevrat, 20,4; Tesniye, 5,8).

Üç tektanrılı din arasında tasviri dinbilimsel bakımdan kabul ederek diğerlerinden ayrılan tek dinin Hıristiyanlık olduğu söylenebilir. Hans Belting 1998 yılında Fransızcaya tercüme edilen *Bild un Kult* [Tasvir ve İbadet] başlıklı kitabında suretlerin Hıristiyanlıktaki "mevcudiyetini" sorgular. Bu mevcudiyet de kendiliğinden olmamış, ciddi krizlerden geçmiştir. Kilise ileri gelenleri tasviri paganlıkla bağdaştırıyordu ve ilk yüzyıllarda İsa'nın tasviri yoktu, ama 3. yüzyıldan itibaren bir tasvir eğilimi kendini göstermeye başladı (Bœspflug, 2008: 61-66); kutsal tasvirlere tapınmak ise ancak 5. yüzyıldan sonra mümkün hale geldi (Wirth, 2001: 28). Bu mevcudiyet Hıristiyanlığın doğup büyüdüğü özel koşullarda anlaşılır hale geliyor, yani Roma İmparatorluğu bağlamında. İsa ve Meryem Ana'nın resimleri zamanla İmparator'unkinin yerini alacaktı. Bu resimler, İmparatorluk resimleri gibi Devlet'i koruyacak ve onu mutluluğa götürecek şeyler olarak algılanıyordu. Yani rolleri sadece dinî değildi, aynı zamanda siyasiydi ve kimlikle de ilgiliydi (Belting, 1998: 65-67). İmparator'un kutsal olmayan tasvirinin kutsal Tanrı'nın oğlu tasvirinin yerini almasında İsa'nın hem insan hem Tanrı olduğu iddiasının da payı vardır (Wirth, 2001: 28-29).

Hıristiyanlık tasviri reddetmedi, ama bu karar kavgasız da alınmadı. Çünkü hem Doğu hem de Batı Hıristiyanlığında "tektanrıcılık daima tek ve evrensel olan Tanrı'nın insan biçimli olarak tasvir edilmemesi fikrine yakındı" (Belting, 1998: 65). 8. ve 9. yüzyıllar arasında Bizans'ta tasvirlerin tahrip edildiği ikonoklazm hareketi Kilise'yi epey sarstı. Latin Avrupa'da da tasvir ibadetteki yerini biteviye tartışmalar sonunda almıştır. 600 senesinde Papa Büyük Gregoire, tasvire tapınmanın yanında ikonoklazmı da şiddetle kınar. Ve üç sebeple tasvirleri kabul eder: Okuması olmayanlara Hıristiyanlık tarihini öğretmeleri, bu tarihin hafızalarda kalmasını sağlamaları, son olarak da Tanrı ve Hıristiyan

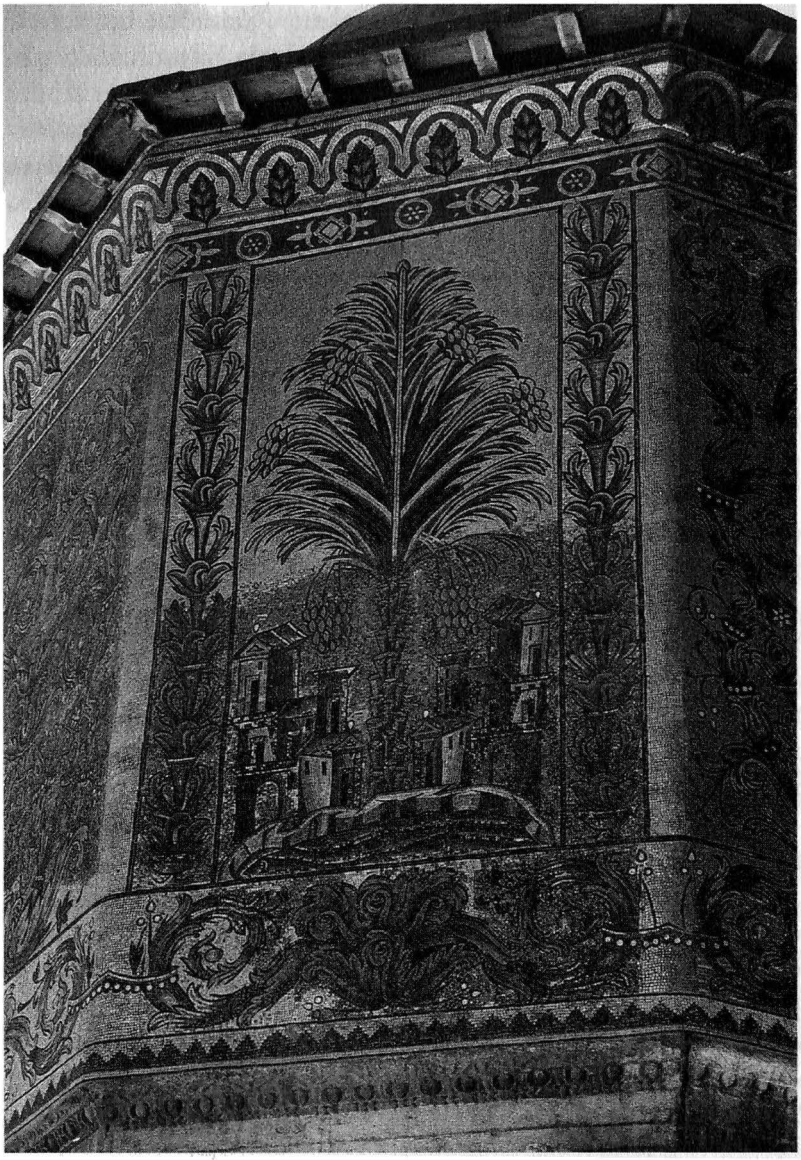
inancı karşısında bir huşu duygusu uyandırıp imanı pekiştirmeleri. Tasvire tapınmayı onaylayan ve hatta destekleyen 2. İznik Konsili'nin (787) kararlarına tepki olarak, 794'te Charlemagne'ın topladığı Frankfurt Sinodu, Grek tutumunu reddedip esas olarak Gregoire'ın tavrını benimsedi, yani tasvire mesafeli durdu (Wirth, 1989: 129-138). Ancak 12. ve 13. yüzyıllardan itibaren, Albertus Magnus ve Thomas Aquinas'la birlikte Latin Kilisesi tasvir ayinine yer verdi (Schmitt, 2002), ama Reform bunu çeşitli kademelerde yeniden ayin dışına attı: Kalvinistler külliyen reddederken, Lutherciler pedagojik amaçlarla izin verdiler.

Müslümanlıkta Anikonizmin Kökleri – Bazı Hipotezler*

Hâlâ önümüzde duran önemli bir soru var: İslam'ın tasvir karşısındaki tavrı tartışılmaz bir şekilde tektanrıcılıkla uyum içindeyse, bunun tarihsel olarak bir sıkıntı yarattığı söylenebilir. Kur'an'ın tasvirleri açık bir şekilde uygunsuz ilan etmediğini bildiğimize göre, mantığımız, daha katı bir tutuma yol açanın hadisler olduğunu söylüyor. Müminler hadisleri Peygamber'e kadar götürse de, tarihçiler bu sözlerin bazen anlattıkları dönemle tarihsel olarak bire bir örtüşmediğini, İslam'ın ilk yüzyıllarında ortaya çıktığını biliyor. O halde, Suriye ve Filistin'in fethinden sonra, Hıristiyan nüfusun çoğunlukta olduğu bir bölgede inşa edilen ilk iki dinî yapı olan Kudüs'teki Kubbet'üs Sahra (691-92 arasında inşa edilmiştir) ve Şam'daki Emevi Camii (706 ve 714-15) nasıl oluyor da figüratif tasvir barındırmıyor? (resim 1). Ve her iki binada da mimari üslûbun (bezeme tekniği ve üslûbu) Bizans geleneğinden unsurlar taşıdığı ve bu binaların inşaatında çalışan zanaatkârların (bir kısmı Kıptî, Pers, Hint, Mağripli ve Grekti) figüratif görselliğe sahip kültürlerden geldikleri düşünülürse, bu daha da şaşırtıcı bir hale geliyor. Aynı dönemde, Suriye çöllerinde yükselen, insan ve hayvan freskleriyle bezeli Emevi sarayları bir yanda dururken, bu binalardaki figüratif tasvir yokluğunu nasıl açıklayacağız? Kur'an'da yer alan putperestliğin reddini her türlü figüratif temsile dönük örtük bir yasak olarak mı okumalıyız?

---

* "Herhangi bir varlığı temsil eden heykel ve tasvirin olmaması." – Bilim ve Sanat Vakfı Bülteni, Sayı 76, 2011. (ç.n.)



Resim 1: Emevi Camii'nin avlusunda, Haznedarlık'ı süsleyen mozaik (Şam).
Fotoğraf: S. Naef

Şarkiyatçılar nesiller boyu resme karşı "Yahudice bir nefret" olduğu argümanını ileri sürdüler; İslam'da da Yahudilikteki gibi tasvirin olmayışını bu nefretle açıkladılar (halbuki bu her iki din için de yanlıştı). Çöldeki saraylarda bulunan figüratif tasvirlerin sadece banyo gibi pis yerlere yapıldığını göstermeye çalışan başka açıklamalar da yapıldı. Ama arkeolojik bulgular bu tezi de sarstı. 1973'te, *The Formation of Islamic Art* [İslam Sanatının Oluşumu] başlıklı eserinde Oleg Grabar'ın önerdiği hipotez daha makul görünüyor: Herkesin anlayabileceği açık sembollerin olmayışı ve kolay anlaşılır ve zengin bir ikonografiye sahip Hıristiyan dünyası karşısında rekabet gücünün bulunmaması nedeniyle, İslam resmi varlığını anikonik işaretleri öne çıkararak hissettirdi. İmparatorluğun resmî dilini Arapçaya çeviren Emevi Halifesi Abdülmelik (saltanat dönemi: 685-705) üzerinde sadece yazı olan (Allah ve Hz. Muhammed'e iman edildiğini belirten ifadeler), resim bulunmayan ilk sikkeleri bastırmıştı. Arap yazısı neredeyse bütün Müslüman ülkelerde yakın zamana kadar paralardaki gerçek "ikonografik" sembol olarak varlığını sürdürdü. Dolayısıyla Grabar figüratif sanata karşı çıkan doktrinin (ya da en azından yapısal unsurlarının), figüratif tasvirlerin reddedilmesinden önce değil sonra oluştuğunu söylerken haklı görünüyor (Grabar, 1987: 132).

Bu öneri T. Mettinger'in ilksel Yahudilik konusunu işleyen tezinde (1995) geliştirdiği Müslüman anikonizmi izahıyla örtüşüyor. Mettinger'e göre, Batı'daki Semitik toplulukların içinde oldukça yaygın bir şekilde Tanrıların figüratif tasvirlerinden uzak durulur; aynı şey İslam öncesi Araplar için de geçerlidir. Yazar olgusal bir anikonizmle programlı bir ikonoklazm arasındaki farka dikkat çekiyor. Birincisi, özellikle Tanrıları simgeleyen taş yapılarda ifade buluyor, ikincisi ise birincinin kuramsallaşması oluyor. Hem İslam'da hem Yahudilikte dinbilimsel açıdan tasviri bir ayin nesnesi olarak tanımayan yerel dinî pratikler nedeniyle bir yokluk *a posteriori* aklanmak istenmiş; yani tasvirin reddi, tasvirin zaten bulunmadığı bir ortamda ilan edilmiş. Bu konuda, İslam'la Yahudilik arasındaki benzerlik –birçok yazarın iddia ettiği gibi– zincirleme olmamış, daha ziyade paralel bir evrim içinde gelişmiş. Burada ayrıca, başka kültürlerin de (bunlara Tanrılarının figüratif

tasvirleri olan Mezopotamya ve Fenike kültürlerini de katabiliriz) işlenmemiş taşlar etrafında anikonik ayinler yaptığı kıyaslanabilir bir kültürel bağlam sözkonusudur. Buradan, şarkiyatçı Von Grunebaum'un ortaya attığı teze yaklaşıyoruz: Ona göre, Bizans ve Müslüman ikonoklazmları karşılıklı etkiyle doğmamıştır, o bölgede ortak olarak mevcut bir düşünce birikiminden kaynaklanmıştır (Von Grunebaum, 1962: 9-10).

İkinci Bölüm

Her Şeye Rağmen Betimleme Oldu mu? Kısa Bir Coğrafi ve Kronolojik Bakış

Bu bölümde amacımız her şeyden önce ibadetin dışına atıldıktan sonra tasvirin kendine nasıl bir yer bulabildiğini anlamak üzere *figüratif ifadenin* başlıca evrelerini ortaya koymak. Bunu yaparken Müslüman dünyada üretilen eserlerin çoğunun figüratif olmadıkları için burada ele alınmayacaklarını baştan söyleyelim. İslam medeniyetinde başlıca sanat kaligrafi (hat sanatı) olmuştur. Ve Müslümanlıkta hat sanatı kutsal sanat alanında, Hıristiyanlıkta resmin tuttuğu yerle mukayese edilebilir merkezî bir yer işgal etmiştir (resim 2). Sanat tarihçisi Sheila Blair bu konuyu çalıştığı eserinde hat sanatının Müslüman dünyada büyük ölçüde müştereken takdir edilen ve hem tarihi hem de teknikleri bakımından araştırma konusu yapılan tek sanat dalı olduğunu ileri sürer (Blair, 2006: 4). Süslemelere ve geometrik şekillere de (arabesk) önem verilirdi ve bunlar basit dekoratif unsurlar olarak görülmez, tabir caizse bir sanatsal tarz sayılırdı (Grabar, 1996a).

Bu bölümde hem coğrafi hem kronolojik bir yolculuk yapacağız. Çünkü İslam dünyasında sanat üretimi sözkonusu olduğunda genellikle tarih kavramı bütünüyle ortadan kalkar (Grabar, 1996: 116). İslam sanatına has belli özellikler olmakla birlikte, farklı yerlerde ve farklı zamanlarda yapılmış nesneleri birbirlerinden ayıran büyük farklılıklar mevcuttur. Bu durumu sahip olunan malzemenin çeşitliliğine, devam ettirilen geleneklere bağlayabiliriz. Ama aynı zamanda, hepsi müştereken "İslam dünyası"na ait olmakla birlikte, insan ve dünya hakkındaki algının da yere ve

zamana göre farklılaşması etkili olmuştur. Dolayısıyla 8. yüzyılda Mezopotamya'da üretilmiş bir çanak ile bir 16. yüzyıl Moğol minyatürünü, sanki bunları birbirlerinden ayıran sekiz yüzyıl hiç yaşanmamış ve Irak'la Hindistan Yarımadası arasında İslam dininin etkisinde tek bir resmî evren varmış gibi aynı kefeye koymak, bu tavır uzunca bir süre yaygın olarak sergilendiyse de, kabul edilebilir bir şey değildir. Zaten 19. yüzyılda akademik oryantalizmin taktığı isimle "İslam sanatı" tabiri dahi bizatihi sorunludur ve yirmi-otuz yıldır özellikle bazı müze yetkilileri ve koleksiyoncular tarafından tartışmaya açılmıştır (Junod ve arkadaşları, 2012). Bunu, yeni isimlendirme tercihlerinde görebiliyoruz: Meselâ Louvre, koleksiyonunu 2012'de açılan İslam Sanatları Bölümü'nde bir araya getirirken, Metropolitan Museum 2011'de "İslam" tabirini hiç kullanmayıp her bölgeye kendi coğrafi ismini vermeyi tercih etti. Öte yandan, 8. yüzyılla 18. yüzyıl arasında Fas'tan Hint'e uzanan bir coğrafyada üretilmiş bütün sanatsal nesnelerin tanımında uzmanlar bu tabiri kullanmaya devam ediyor; biz de burada, daha kolay olduğu için bu anlamda kullanacağız.

İslam sanatı alanında yapılan araştırmalarda son yıllarda çok büyük mesafeler katedildi, ama yapacak daha çok iş var. Batı sanatıyla mukayese edildiğinde, bu araştırmalar hâlâ nispeten az. Ancak bu, Müslüman dünyada daha az sanat üretildiği ya da üretilenin daha az değerli olduğu anlamına gelmiyor; sadece daha kısa bir süredir araştırma konusu olduğunu ve bu alandaki araştırmalara Batı sanatına göre daha az kaynak ayrıldığını gösteriyor (Hillenbrand, 1999: 9).

Bunun dışında, özellikle en eski dönemlerle ilgili yerel yazılı kaynaklar çok az. Bambaşka konulara eğilen yazılı eserlerde bazı sanat eserlerine ya da sanatçılara referans bulabilmek mümkün; fakat kullanılan teknikler, bu sanatın icracıları (sanatçı biyografileri çok daha geç yazılmaya başladı), yeni bir üslûbun ya da yeni konuların ortaya çıkma sebepleri hakkında bilebildiklerimiz hâlâ oldukça belirsiz ve çoğu zaman varsayımsal.

Bize kadar ulaşan eserlerin belirli bir dönemin üretimini temsil edip etmediğini saptayamamak da ayrı bir zorluk teşkil ediyor. Kullanılmış malzemelerin neredeyse tamamı dayanıksız olduğundan, bugün bildiğimiz eserler hiç kuşkusuz üretilenlerin ancak çok küçük bir kısmı. Malzemeler ilk başta sulu boya ya da seramik ve metal nesneler gibi gündelik hayata ait nesnelerdi. 9.

yüzyıldan itibaren elyazmalarına minyatürler yapılmaya başladı. Dolayısıyla sonuca varma konusunda aceleci davranmamalıyız: Bazı motiflere ya da bazı tekniklere rastlanmamasının bir nedeni olabilir, ama bütün bunlar tesadüf eseri de olabilir.

Arap Hanedanlığı: Emeviler, Abbasiler, Fatımiler

Emeviler (661-750)

Emevi halifelerinin emriyle başkentin 661'de Medine'den Şam'a taşınmasının sanat üzerinde hafife alınmayacak sonuçları olmuştur. Arabistan Bereketli Hilal dediğimiz bölgedeki medeniyetlerle daima ilişki içinde olmuştu ve Antik Çağın sonlarındaki büyük merkezlerle mukayese edilecek kadar olmamakla birlikte, sanatsal üretiminde de bunun etkileri görülüyordu (Ghabban, 2010). Suriye'deki yeni iktidar, çok eski bir medeniyet bölgesiyle, yüzyıllar önce Helenleşmiş, sonra da Hıristiyanlaşmış ve sanat objesi ve kamu binaları bakımından zengin bir kültürle karşılaştı.

Yakubi (ö. 905) ya da Mukaddasi (ö. 966 civarı) gibi daha geç dönem Arap yazarlara göre, Emevi halifeleri yeni bir dinin ve yeni bir iktidarın yerleştiğini duyurmak istiyorlardı ve bunun için güzellik ve şıklıkta eskileri geçecek binalar inşa ediyorlardı. Dolayısıyla, bu alanda yapılan tercihler bir anlam taşıyordu. Kudüs'teki Kubbet'üs Sahra ve Şam'daki Emevi Camii gibi, İslam egemenliğinin ilk döneminde inşa edilen dinî yapılarda figüratif tasvir yokken, prens saraylarında durum tamamen tersidir. 8. yüzyılın ilk yarısında Suriye çöllerinde inşa edilen ve arkeologların 1900'lerde ortaya çıkardığı bu lüks saraylar Antik çağın sonlarında hüküm süren tarzlarda (Hırbet el-Mefcer) ya da Sasanîler'in (Hayr el-Garbî Kasrı) en saf geleneklerine göre resmedilmiş av sahneleri gibi çok çeşitli figüratif resim ve minyatürlerle süslenmiştir. Kuseyr Anıra Sarayı'nda yer aldığı bilinen ama günümüze kalamamış bir freskte dönemin ileri gelenleri görünüyordu: Bizans İmparatoru, İran Şahı, son İspanyol Vizigot Kralı, Habeş Hükümdarı ve muhtemelen Çin İmparatoru'yla bir Türk Hanedanı. Aynı odada duran başka bir freskte görülen tahtına kurulmuş hükümdar belki de dünyanın Büyüklerini dize getirmiş halifeyi simgeliyordu (Vibert-Guigue, 2007: lev. 20; Almagro, 2002: 135, lev. 89, 169: Ettinghausen, 1977: 190). Başka duvarlar da nü kadın ve bugün hâlâ anlamı tam olarak çözülememiş tasvirleri olan fresklerle süs-

lüydü (Bisheh, 2007: 7-9). Hatta, Hayr el-Garbî Kasrı'nda (727'de Halife Hişam tarafından yaptırılmıştır) pagan Tanrıça Gaia'nın sahte bir mozaiği vardır (Schlumberger, 1986: lev. 35). Orada ayrıca kimi Palmira'dan ilham alınarak yapılmış erkek, kadın ya da hayvan formlarında kabartmalar (krş. IMA, 1990: 27-29; 38-41; Schlumberger, 1986: lev. 64-65, 67-70, 81) ve Hırbet el-Mefcer'de de hamamın tepesini örten kubbenin iç yüzeyinde, ortada bir gül ve etrafında altı kafa olan bir kabartma bulunur. Bu duvar süslemelerinin üslûbu ve tematiği, sarayların Bizans'tan ziyade Roma geleneğine ait mimarisi gibi (Hillenbrand, 1999: 29) olgular, ilk bakışta Müslüman fethinden sonra inşa edildiklerini, ama Antik Çağın sonlarına ya da Gassanîler[1] dönemine ait olduklarını düşündürüyor. Bazı ikonografik unsurlara eşlik eden Arapça yazılar ise bu tasvirlerin Emeviler dönemine ait olduğunu gösteriyor.[2]

Yöredeki bütün üslûplardan pay almış olan Emevi sanatına özgü niteliklerden söz etmek mümkün olmasa da, bu uygulamalar en azından ileri dönemlerdeki gelişmelerin temellerini atmıştır; bunların başında, din dışı sayılan figüratif tasvirlerin kutsal binalardan çıkarılması gelir. Robert Hillenbrand Emevi sanatını "eklektik, deneysel ve propagandist" bir sanat olarak tanımlıyor. Bölgede mevcut çeşitli üslûpları topladığı için eklektik, henüz yeterince tanımlı bir karakteri olmadığı için deneysel ve yazı ya da kamusal alanlarda tasvir bulunmaması gibi değişik simgelerle yeni fethettiği bölgede İslam'ın mevcudiyetini hissettirmeyi hedeflediği için de propagandist bir sanattır (Hillenbrand, 1999: 34). Oleg Grabar ise bu sanatta, ileride İslam sanatı olacak birkaç temel unsuru bir kenara bırakmak kaydıyla, daha yaygın bir sanatın, Ortaçağ sanatının izlerini görür (Grabar, 1990: 7); bunu tartışmaya açan daha güncel bir araştırma mevcuttur (Necipoğlu, 2012: 58-59).

İlk Abbasiler

762'de başkentin Şam'dan Bağdat'a taşınmasıyla, Abbasi İmparatorluğu Müslüman dünyanın ağırlık merkezini doğuya, vaktiyle Pers Sasanîlere ait olan bölgeye taşır. Bu nedenle sanatta İran

1. Bölgede İslam'dan hemen önce hüküm sürmüş Hıristiyan Arap bir hanedanlık.
2. Avusturyalı arkeolog Alois Musil'in daha ileri tarihli bir yazıta bakarak yaptığı ilk tarihlendirmede yapılışı daha sonra Abbasi halifesi olacak Mustain Billah'a bağlıyordu (862-66); fakat bu bilgi doğru değildir.

etkilerinin hissedilmesi gayet doğaldır. Alman arkeolog Ernst Herzfeld'in İmparatorluk'un 836'yla 892 yılları arasında geçici başkenti olan Bağdat'ın kuzeyindeki Samarra kentinde bulunan eski halife sarayında 1911'le 1913 arasındaki çalışmaları neticesinde ortaya çıkardığı freskler de bunu gösteriyor. 838 senesinde yapılmaya başlanan bu freskler Birinci Dünya Savaşı sırasında kurtarılamayacak derecede zarar gördü ve geriye Herzfeld'in yaptığı suluboyalarla çektiği fotoğraflardan başka bir şey kalmadı; 1927'de yayımladığı bu resimler 2013'te Berlin İslam Sanatı Müzesi'nde sergilendi.[3] Bu resimlerde –en ünlülerinden biri "dansözler" tesmiye edilendir ve İslam sanatına atfedilmiş neredeyse bütün eserlerde karşımıza çıkar– gittikçe daha fazla İran esintisi olmakla birlikte Emevi döneminin figüratif üslûbu devam eder; İslam sanatının ayırt edici özelliklerinden bazıları görülmeye başlamıştır.

O dönemin gündelik araç-gereci üzerinde de figüratif motiflere rastlanır. İbrikler, metal buhurdanlıklar çoğu zaman hayvan şeklindedir. Seramik imâlatı tekniklerindeki ilerleme sayesinde seramik figüratif ya da soyut süslemelerde en makbul hammaddelerden biri haline gelmiştir. İlk başta İran üzerinden Çin'den gelmiş, sonra bölgede taklitleri üretilmiştir. Cilalı seramik tekniğinin icadıyla birlikte, Müslüman dünyadaki çeşitli şehirlerde yerel sanayi gelişmeye başlamıştır. Başlangıçta süslemeler sade olmakla birlikte, 900'lerden itibaren seramik objelerin hayvan ve insan figürleriyle süslendiği görülür (Hillenbrand, 1999: 54) (resim 3). Abbasi döneminde üretimi oldukça artan kumaşlar Avrupa'ya ithal ediliyor ve orada da bilhassa kiliselerde kullanılıyordu; Hıristiyanlar kiliselerde bu kumaşları çoğunlukla kutsal nesnelerin üstünü örtmek için kullanırlardı; fakat kartal veya aslan süslemeli birçok kumaşın gösterdiği gibi, bazıları ikonik amaçla da kullanılırdı.

3. http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=32798&p=o



Resim 3: İnsan ve kuşlu çanak, Mezopotamya, 10. yüzyıl, Cenevre Sanat ve Tarih Müzesi

Fatımîler

Önce Kuzey Afrika'ya yerleşen Fatımîler 969'da Mısır'ı fethetmeyi başarmış ve buraya 1171'e kadar egemen olmuşlardır. Bu hanedan 765'ten itibaren Şiîliğin içinde gelişen İsmailiye kolundan olduğunu iddia eder. İsmailiye mezhebi, İslami inanış ile heterojen unsurları bir araya getiren dinî bağdaştırmacılığı nedeniyle Sünnî ve Şiî akımları tarafından hak mezheplere aykırı addedilir.

Bağdat'taki Abbasi halifeleriyle rekabet halindeki Fatımî halifeleri Mısır'ı siyasi, ekonomik, dinî, her alanda diğer ülkelerle rekabet edebilecek bir merkez haline getirmek istiyorlardı. Bu nedenle cilalı seramik ve kumaş üretimini geliştirdiler ve ürünleri uluslararası bir şöhret kazandı. Mısırlı tarihçi Makrizî'nin (ö. 1441) hazineler hakkında yaptığı tanım bunu gösteriyor. Bu hanedanlığın lüks ve süs eşyası konusundaki zevki, hükümranlıkları

döneminde düzenlenmiş çok sayıda şenlik ve ayinde ortaya çıkar (Meinecke-Berg, 1998: 97).

Fatımî sanatına ait olduğu düşünülen birçok obje figüratiftir, ama figüratif olmayan da yok değildir. Hayvan ya da insan figürleriyle süslü seramikler, sadece süsleme amaçlı küçük bronz heykeller, ibrikler, testiler ve hayvan motifleri taşıyan başka gündelik kullanıma ait objeler bulunmuştur (krş. IMA, 1998). Buna karşılık Mısır'da üretilip üretilmedikleri kanıtlanamamaktadır (Contadini, 1998: 83): Genellikle stilistik analojilere dayalı varsayımlar üzerinden değerlendirilirler.

Tarihlendirmedeki belirsizliğin dışında, ülkenin egemenlerinin şahsi inançlarına bakarak Fatımîler döneminde Mısır'da çok sayıda figüratif eser bulunmasını hak mezheplere aykırı bir inancın göstergesi olarak açıklamak –üstelik halkın büyük çoğunluğu Sünnîliğe bağlı kalmışken– işi basite indirgemek olur. Bu eserleri eski, bölgesel pratiklerin, özellikle de Antik çağın gelenekleriyle bağlarını korumuş Kıptîlerin geleneklerinin devamı olarak görmek daha doğru olacaktır; aynı zamanda, o dönemin Abbasi sanatıyla akrabalığı da belirgindir.

Muhtemelen resimli elyazmaları da barındıran zengin Fatımî külliyatı 1056'da yaşanan siyasi bir iç karışıklığın ardından talan edildi; Sünnî Selahaddin Eyyûbî Mısır'ı yeniden fethettikten sonra bu hazineler dağıtıldı: Resimlerden geriye çok az örnek kaldı ki onlar da birkaç desenden ibaretti. Bunların neye benzediğine dair fikir edinebilmek için İslam dünyası dışında üretilmiş eserlere başvurmak gerekiyor: Meselâ Palermo'daki Palatine Şapeli'nin tavanındaki resimler (Norman Kralı II. Roger tarafından yaptırılmış ve 1140'ta tamamlanmıştı) pek çok uzman tarafından Fatımî sanatının örneği kabul edilir. Abbasi sanatıyla benzerliği dikkat çekicidir.

Resimli Elyazmalarının Ortaya Çıkışı

Elimizdeki en eski resimli elyazmaları 12. ve 13. yüzyıllara dayanır. Tamamı Mısır'da, Suriye'de, Endülüs'te ve Irak'ta üretilmiştir. Az sayıdaki yazılı referansın bir kısmında bu tarihten önce yapılmış resimli elyazmalarından bahsedilir. Fakat bunların izine rastlanamamıştır. Belki bir tek Fustat (Kahire'nin eski adı) kalıntıları, yani kazı sırasında bulunmuş ve yakın tarihte Fatımî

resimleri olarak kabul edilmiş kâğıda çizili desenler sayılabilir (Hoffmann, 2000: 39). Neden birdenbire resimli elyazmalarının ortaya çıktığını görüyoruz? En sık öne sürülen açıklama, Bizans etkisidir. Yakın dönemde, elyazmalarının resimlendirilmesinin klasik bilimsel eserlerin tercümesiyle ilgili olabileceği varsayımından bahsedildi. Bu varsayıma göre, açıklayıcı desenlerle sunulan bilimsel eserler Arap kültürünce benimsenmiş ve Arap kültürüne uyarlanmıştır. Öncelikle bilimsel eserlere giren figüratif tasvirler buradan başka türlere de yayılmıştır (Hoffmann, 2000: 37-52; Touati, 2003: 113-114).

Kâğıdın yaygınlaşması hiç kuşkusuz çok etkili olmuştur; daha ucuz olan kâğıt resim çizimine papirüs ya da parşömene göre daha uygundur; bu nedenle kitap üretimini teşvik etmiştir. Kâğıt İslam dünyasına 8. yüzyıldan sonra girmiş ve başta idari birimlerce kullanılmıştır. Ancak 9. ve 10. yüzyıllarda yaygınlaşır: Seramikçilerle kumaşçılar da desenleri malzemelerine çizmeden önce deneme çizimleri yapmak için kâğıdı kullanmışlardır (Bloom, 2000: 17-23).

İllüstrasyonlu kitapların en eski örnekleri olduğunu söylediğimiz bilimsel kitaplar, bilhassa astronomi yahut tarım alanındadır: Bilinen ilk eser Abdurrahman es-Sufi'nin *Kitabü Suveri'l-kevakibi's-sabite*'sidir [Sabit Yıldızların Tasviri] (1009-10); yazarın oğlu tarafından kopya edilen kitapta klasik Antik Çağa dayanan geleneğe uygun biçimde, takımyıldızlar insanlaştırılmış biçimde tasvir edilmiştir. Bu kitap, 10. yüzyılın ortasında kaleme alınmış daha eski bir Arapça metnin yeniden yorumudur; bahsi geçen eski metin ise Ptolemeus'un ve çağdaşlarının eserlerine dayanılarak hazırlanmıştır. İllüstrasyonların modeli kuşkusuz Grek olmakla birlikte, kişilerin kıyafetleri kesinlikle Doğulu'dur. Çizim teknikleri de klasik modellerden ziyade Abbasi resmine yakındır. Ama farklı uygulamalara yer verilen kitaplar da vardır: Suriye'de ya da Irak'ta yazılmış 13. yüzyıl tarihli bazı bilimsel elyazmalarında Mezmurlar Kitabı'ndaki modeller ve Bizans etkisi açıkça görülür (krş. Ettinghausen, 1977: 67-73).

Bilimsel kitapların resimleri metni anlamayı kolaylaştırdıkları için pedagojik bir amaca yönelik olabilirken, kurgusal eserlerin ya da fabların resimleri sadece göz zevkine hitap ediyordu. En eski eserlerde Bizans etkisi hâlâ belirgindir; ancak hakiki bir Müslüman resminin oturmaya başlamasıyla bu etki silinmeye yüz tutar.

İbn-i Mukaffa'nın (ö. 759) 8. yüzyılda Farsçadan çevirdiği *Kelile ve Dimne*'nin, Hint fabllarının, ayrıca el-Harîrî'nin (1054-1122) *Makamât*'ı gibi eserlerin 13. yüzyıldaki versiyonları çoğunlukla resimlidir. Ebu Zeyd adlı bir tüccarın maceralarını anlatan bu eser, döneminin popüler kitaplarından biriydi, özellikle şehirli tüccarlarca çok beğenilmişti. Resimli elyazmalarının yaygınlaşması tüccar burjuva sınıfının ortaya çıkışıyla olmuştur; zira bu zümre lüks mal alabilecek durumdadır. Bu arada, 1199 tarihli ve muhtemelen Irak'ın kuzeyinde resimlenmiş *Panzehirler Kitabı*'nın bir elyazmasından öğrendiğimize göre, din adamları da bunların aleyhinde görüş bildirmiyordu. *Makamât*'ın birden fazla elyazması mevcuttur: En bilinenlerinden biri 1237 tarihli olandır ve Yahya el-Vasıti imzalıdır. El-Vasıti, gerçek bir "Mezopotamya okulu" haline gelen Vasıt şehrinde doğmuş bir minyatürcüdür (Ettinghausen, 1977: 114-123;[4] Touati, 2003: 118-119).

Bağdat'ı viran eden ve 1258'de Abbasi halifeliğini sona erdiren Moğol işgali bu okulu ilk elde yok etmedi: İlhanlılar'ın egemenliğindeki Bağdat yirmi-otuz yıl daha önemli bir kültürel merkez olarak kaldı. Mezopotamya'da yüksek nitelikli elyazmalarının üretimi 13. yüzyılın ikinci yarısında da sürdü. Buna karşılık ülke işgalin yarattığı tahribatı asla gideremedi: İktidar merkezleri yer değiştirdi ve onlarla birlikte resimli elyazmalarının üretimi de sona erdi.

Memlûk döneminde resimli edebî elyazmaları geleneği korunurken daha da geliştirilen üslûpta Çin ekolünün etkileri görülür. *Makamât* ile *Kelile ve Dimne*'nin hem Mısır'daki hem de Suriye'deki edisyonları 14. yüzyıla kadar resim bakımından zenginleştirilmeye devam etti.

Endülüs'te de birkaç resimli elyazması üretildi; bunlar Batı'daki üslûba daha yakındır. Mağrip'te ise Abdurrahman es-Sufi'nin *Kitabü Suveri'l-kevakibi's-sabite*'sinin 1224'te Septe'de (Ceuta) resimlendirilmiş Fas versiyonu gibi bazı örneklere rastlanır (Ettinghausen, 1977: 130). Ama bir yandan Batı'da Tunus veya Sicilya kaynaklı figüratif süslemeli seramikler ve Meselâ 11.-13. yüzyıl tarihli kumaşlar üretilse de (Ventrone Vassallo, 1993: 161-181) elyazmalarındaki canlı varlık biçimli resimlere hiç yer verilmez.

4. Fransa Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilen elyazmasına internetten ulaşmak mümkün: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452209g/f1.zoom.r=maqamat.langFR

Açıklamalar ancak varsayım düzeyinde olabilir. Murâbıtlar* ve Muvahhidler** gibi püriten oldukları düşünülen hanedanlıkların dinin yasakladığı sanat türlerini desteklemekten imtina ettikleri düşünülebilir. Bazı kurallara öteki fıkıh ekollerine nazaran daha sıkı bağlı olan Mâlikî fıkhının etkisiyle ya da İspanya'nın tekrar Hıristiyan krallar tarafından fethedilmesinden sonra Mağrip'in tasvire tapan bu halklara karşı cihat toprağı haline gelmesi ileri sürülebilir; bunlardan üretmemek düşmandan farklılaşmanın bir yolu olmuş olabilir. Son olarak da, 11. yüzyıldan itibaren burada Hıristiyan cemaatlerin bulunmaması böyle bir sonuç doğurmuş olabilir.

İran "Mucizesi"

Tasvirin yasak olduğu İslam dünyasında resmin İran'da aniden kendine yer bulduğuna dair hâlâ yaygın bir görüş mevcuttur. Böylece bir tür İran "mucizesi" gerçekleşmiş olur. 19. yüzyıla kadar uzanan bir okuma, bu özgün niteliği etnik aidiyetle açıklıyor: Hint Avrupalı Persler, hayal etme ve figüratif bir sanat üretme becerisine sahipti. Bu becerinin Semitikler arasında sayılan Araplarda olmadığı söyleniyordu.[5] Müslüman sanat tarihçisi Georges Marçais "ırsî" aidiyet üzerine kurulu bu yorumun en tipik örneklerinden birine imza atmıştır. Bilhassa Mağrip üzerine Müslüman sanatıyla ilgili birçok eser kaleme alan Marçais 1932'de verdiği bir konferansta, o dönem büyük ölçüde kabul gören bir fikir ortaya atmıştı:

[Müslüman] Batı kendini İslam'ın önyargılarına karşı uysal, yasaklarına karşı saygılı gösterirken, Doğu bunu aştı. Müslüman İranlı varlıkların heykelini yapmadı belki ama onları resmetti. [...] Böylece, [İranlılar] Uzakdoğululara benzediler. Ve yine böylece [İranlılar] bize yakınlaştılar. Bizim modern ressamlarımızın İran minyatürlerine duyduğu beğeniyi biliyoruz. Bu eserleri yapanların ırksal akrabaları olarak kendimizi onlara daha yakın hissediyoruz, aradaki mesafeye rağmen düşünce biçimlerini daha kolay

* "Kuzey Afrika, Endülüs ve Balear adalarında hüküm süren Berberî hânedanı ve devleti (1056-1147)." *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 31. (ç.n.)

** "Kuzey Afrika ve Endülüs'te hüküm süren Berberî hânedanı (1130-1269)." *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 31. (ç.n.)

5. Özellikle Ernst Renan'ın, birçok yazıda desteklediği bir tez. Bu konu için bkz. Naef: 2003.

kavrayabiliyoruz; oysa, coğrafi olarak daha yakınımızdaki Müslüman sanatı her şeye rağmen bize hâlâ yabancı. (Marçais, 1957: 79)

Bu tip açıklamalar günümüzde araştırmacılar tarafından kabul görmüyor, ama uzmanlığı olmayanlar arasında hâlâ bir geçerliliği var. Sonraki kısımda, yüzyıllar boyunca Pers kültür ortamında gelişen ve hem Osmanlı hem de Moğol sanatını etkileyen figüratif resmin 13. yüzyılın sonuna doğru kayboluşunun nedenlerini özetlemeye çalışacağız.

Minyatürün Ortaya Çıkışı

Bazı yazılı belgeler, 1220 ile 1258 arasında şehri ele geçirip viran eden Moğol işgalinden önce Sasanî geleneğine dayanan bir minyatür sanatının mevcut olduğuna işaret ediyor; fakat bu akımın izi bile kalmamış. Elbette seramiklerde, metal nesnelerde figüratif resimler yahut duvar resimleri bulunuyor. Bunların en eskileri Nişabur dolaylarında bulunmuş ve 9. yüzyıla tarihlenmiştir. Kanat Tepe Mevkii'ndeki bir hamamda bulunan 10. yüzyıla ait örnekler Kuseyr Amra Sarayı'ndaki freskleri andırır (Curatola/Scarcia, 1990: 58-59). Bir de, Kabil'in güneyindeki Leşker-i Bâzâr tarihî kentinde bulunan 11. yüzyıl tarihli olanlar vardır. İran kültürünün hüküm sürdüğü Orta Asya'daki Soğdiana'da 7. ve 8. yüzyıllarda ortaya çıkıp gelişen bir sanat da İran'da minyatür sanatının gelişmesinde etkili olmuştur. Kalıntıları bulunan resim "realist" bir doğa tasviri yapma iddiasında olmasa da, figüratif bir resimdir. Daha ileri tarihlerde ise realist olmayan tasvir İran resminin başlıca karakteristiklerinden biri haline gelecektir. Fakat aralarındaki sürekliliği ispatlamak mümkün değildir (Grabar, 1999: 40-44).

İlhanlılar bölgeye yerleşip İslam'a geçtikten sonra, İranlı ve Uzakdoğulu unsurları birleştiren bir kültür oluştu ve minyatür sanatı asıl ivmesini bu dönemde kazandı (Barry, 2004: 51). İbn Bahtişu'nun *Menafi el-Hayvan*'ı gibi (1290) 13. yüzyıl sonunda üretilmiş birkaç elyazması, araştırmacıların çoğuna göre bir İran ekolünün uyanışının ilk belirtileri sayılır (Barry, a.g.e.); fakat bunları hâlâ Bağdat Okulu'na atfedenler de vardır (Ettinghausen, 1977: 136).

İlk resimli elyazmaları daha eski tarihli Arap, Çin, Bizans ya da Ermeni örneklerinden fazlasıyla etkilenmiştir. 14. yüzyılın ba-

şında bir dönüm noktası yaşanır: İlk resimli Şahname'lerin ortaya çıkışı bu dönemdedir. (resim 4) Şair Firdevsi (940-1020 civarı) altmış bin beyitten oluşan bu destanı 1010 yılında, İslam öncesi İran anlatılarına dayanan yazılı ya da sözlü hikâyelerden yaratmıştır. En eski elyazmalarının hiç değilse kısmen resimli olabileceğini ve bunların da minyatürlerin ilham kaynağı olabileceğini düşünen araştırmacılar vardır. Ama bu tezi destekleyen bir veri yoktur. Orta Asya'da birtakım resimli dinî elyazmalarının bulunduğu doğrudur, ama kutsal olmayan elyazmasına rastlanmamıştır (Grabar, 1999: 42). Bu sebeple neden tarihin tam da bu noktasında bu yeni temanın ortaya çıktığı bilinmiyor. Moğol hükümdarları en eski mitlerin temsillerini kullanarak İran'da yerleştiklerini duyurmak mı istemişlerdi, yoksa daha önce seramik üzerinde denenmiş temaların kâğıda geçirilmesinden ibaret miydi? Bu efsaneden alınmış epizotların ilk temsilleri 12. ya da 13. yüzyıl İran çanaklarının üzerinde görülür (krş. MAH, 1985: 229).



Resimaltı: 4. Firdevsi ve Gazneli üç şair. Muhtemelen Şiraz'da kaleme alınmış bir Şahname (1341). Ağa Han Vakfı, Cenevre.

Aynı dönemde tarihî olayları ve Peygamber'in hayatını anlatan resimler de görülmeye başladı. Moğol hükümdarı Gazan Han (1295-1304) İslam'ı kabul edip Tebriz'e yerleştiğinde, veziri Reşidüddin Hamedani'den (yaklaşık 1247-1318) hükümranlığını İslam tarihine kaydedecek bir *Cami'üt-Tevarih* yazmasını istedi. Moğol döneminin başlarına kadar uzanan bu eserin çok sayıda

Farsça ve Arapça kopyası da hazırlanmıştır.[6] 1314'e tarihlenen en eski Farsça kopyada metne entegre edilmiş minyatürler farklı üslûpları (Çin, Bizans ve Arap) bir araya getirir. Bu minyatürlerde hem İncil hikâyeleri hem de Buda'yla Hz. Muhammed'in hayatları konu alınır. Böyle bir eser kuşkusuz peygamberin temsil edilmediği önceki geleneklere göre bir yenilik sayılır. Peygamberin en eski resmi, 1250'de Konya'da resimlenmiş bir *Varka ile Gülşah* mesnevisinde (Yusuf-i Meddah, öyküleştiren: Mehmet Kanar, Say Yayınları, 2011) bulunur (Barrucand, 1995: 66). Önceki dönemler için bu tür resimlerin varlığından bahseden sadece birkaç edebî eser kalmıştır (Soucek, 1988: 193; Grabar, 2002). Grabar'a göre ise bu gibi tasvirlerin varlığı şüphelidir. En şaşırtıcı olan, bunların İslamiyet'e teşvik eder nitelikte olduğundan bahsedilmesidir. Peygamber'in hayatından bazı kesitler, özellikle Mekke'den Kudüs'e yaptığı gece yolculuğu, sonra da göğe yükselişi (miraç) hem İran (Gruber, 2010) hem de Osmanlı ve Moğol (Bœspflug, 2013: 56-67) resim sanatında sık işlenen bir konu haline gelecektir.[7] Christian Gruber üç evreden bahseder: Birincisinde (1250-1500) Peygamber'in yüzü bütün olarak tasvir edilir; 16. yüzyıldan itibaren tasvirlerde yüzü peçe gibi bir örtüyle kaplıdır ve bir haleyle çevrilidir; 18. yüzyıla gelindiğinde, bilhassa Osmanlı ve Hint bölgesinde realist tasvirler yerini daha soyut şekillere bırakır, vücudun yerini de bir ateş topu ya da beyaz bir top alır (Gruber, 2014: 291-292). Minyatürlerde tasvir edilen tek peygamber Hz. Muhammed değildir; Kur'an'da adı geçen başka resullerin hayatlarından kesitler de resimlenmiştir.

Timurlular ve Safevîler (15.-18. yüzyıllar)

İran sanatı değişen prenslerin tutumlarına sıkı sıkıya bağlıdır: Sanat üretimi yapılan yerler, sayısız hanedan değişikliği ve iktidar kavgasına bağlı olarak prenslerle birlikte değişir, bir şehirden bir başkasına taşınır. Timurlenk'in kurduğu ve 1405 ile 1506 arasında İran'da ve Orta Asya'da hüküm süren Timurlular başkentlerini bugün Afganistan sınırları içinde kalan Herat'ta kurmuşlardı. Sanat

6. Sheila S. Blair bu elyazmasının 1314 tarihli Arapça bir versiyonunu toplayıp yayımladı (Blair, 1995).

7. Bu eser üstüne krş. IFAO'nun internet sitesindeki *Bulletin Critique des Annales Islamologiques*, 29 (2014). Minyatürlerde Hz. Muhammed tasvirleri üzerine, bkz. Gruber ve Shalem, 2014.

tarihçilerinin büyük bir bölümü, Hacu-yi Kirmani'nin Üç Mesnevi'sinin 1396 tarihli ve Cüneyd imzalı resimli cildinin karakteristik bir Fars üslûbunun ilk örneği olduğunu, bu üslûbun sonradan yaygınlaştığını düşünür. Ancak Şahruh döneminde ve sonra da oğlu Baysungur döneminde (1397-1433) gerçek bir ekol oluşmuş, uluslararası bir nam kazanmıştır. Laurent de Medicis'le kıyaslanabilecek bir sanat üstadı olan Sultan Hüseyin'in hükümranlığı döneminde (1470-1506) İran minyatürü Bihzâd (ö. 1535-36), çırağı Âga Mîrek ve Kasım Ali gibi sanatçılarla en şaşaalı dönemini yaşar (Barry, 2004). Bu sanatçılar ekipler kurar ve sık sık topluluk halinde aynı resim üzerinde çalışırlardı; eserlerin kime ait olduğunu tespit etmenin zorluğu biraz da bundandır. Şahname, *Kelile ve Dimne*, Pers şair Sadi'nin (1213-1291) meşhur *Bostan*'ı gibi şiir derlemeleri, bünyesinde hattatlar ve başka kitap zanaatkârları da barındıran bu atölyede resimlenmiştir.

1501'de iktidarı alıp Şiîliği resmî inanç ilan eden Safevîler döneminde sanat koruyuculuğu geleneği bir müddet daha devam edecektir; özellikle hanedanlığın kurucuları Şah I. İsmail (1501-1524) ve oğlu Şah I. Tahmasp (1524-1576) dönemlerinde. 1507'de Herat'ın fethiyle, ünlü Timurlu atölyesinin sanatçıları, en başta da Bihzâd Tebriz'e getirtildi. İsmail ve Tahmasp, Şahname'nin en ünlü nüshalarından birinin (Batı'daki son sahibinin adıyla, *Houghton Şehnamesi* olarak bilinir) yaratımında önemli rol oynamışlardır. Bu projeyi İsmail başlatmış, ama bitiren Tahmasp olmuştur (o da bizzat resimle uğraşırdı). 1522-1535 arasında gerçekleştirilen projede Sultan Muhammed, Mir Musavvir ve Âga Mîrek gibi birçok büyük sanatçı çalışmıştır; 1568'de Tahmasp, eseri Osmanlı padişahı II. Selim'e sunmuştur.

Bu atölye kısa bir zaman sonra dağıldı: Şah Tahmasp siyasi çalkantılar nedeniyle başkenti 1550 dolaylarında Tebriz'den Kazvin'e taşımak zorunda kaldı. Sanatçılar hanedanın başka üyelerinin yanında iş buldular. Ama Tahmasp, ömrünün sonuna doğru sanata ve edebiyata sırt çevirdi; bazı sanatçılar Hindistan'a, Moğol Sarayı'na gittiler ve ünlü Hint resim okulunun oluşumunda yer aldılar.

16. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Safevî İmparatorluğu'nun ekonomisini bozan siyasi çalkantılar yeni bir matbuat tipinin ortaya çıkıp yaygınlaşmasını sağladı: taneyle satılan ve *Murakka* denen albümlerde (murakkalarda da hat ve tezhip levhaları olurdu) bir araya getirilen kâğıtlar. Resimli elyazmalarının üretim maliyetini

ise ancak prens sarayları karşılayabiliyordu. Köylülerin, kentlilerin, din adamlarının gündelik hayatını tasvir eden yeni konular işlenmeye başladı. Sanatçılar saraylardan kurtulup bağımsız girişimciler haline geldiler; çoğu zaman imzasız olan müşterek eserlerin sayısı azaldı. Bir önceki dönem, yani çok kimse tarafından İran sanatının "Klasik Çağı" diye adlandırılan dönem (Ishagpour, 2009) sona ererken kademeli olarak bir değişim gerçekleşti ve bu değişim tarzları, teknikleri, ama aynı zamanda sanatçının toplumdaki yerini etkiledi: Sanatçı artık eserini imzalıyor ve müşterisine satıyordu.

Safevî egemenliğini yeniden güçlendiren ve başkenti İsfahan'a taşıyan I. Şah Abbas'ın hükümranlığından (1588-1629) itibaren, İran Avrupalı tüccarlara ve seyyahlara açıldı; Portekizliler 1514'ten itibaren Hürmüz Adası'na yerleştiler. Avrupalılar resim ve gravürler getiriyorlardı. İran resminde Avrupa etkisi böyle hissedilmeye başladı: Bir yandan minyatür özellikleri korunurken, bir yandan da esneklik hissi yaratmak için parlak-mat unsurlar ve perspektif katıldı. Nü resimler de dahil olmak üzere, bazı basit Avrupa resimlerinin kopyaları ve Avrupalıların portreleri de yapılıyordu (Langer, 2013). 17. yüzyıldan itibaren uygulanan *Farangi Sazi* (alafranga ya da Frenk usulü) üslûbunun başlıca uygulayıcılarından biri, uzun süre boyunca Şah II. Abbas (1642-66) tarafından Roma'ya gönderildiği iddia edilen minyatür sanatçısı Muhammet Zaman'dı. Eserlerinde o dönemki Avrupa resim anlayışı (doğrusal perspektifin ve realizmin dahil olması) ile minyatürün (kişi ve hayvan çizimleri) belirgin bir karışımı görülür (Landau, 2001). Ortaya çıkışlarının Avrupa etkisiyle olduğu düşünülen duvar resimleri İsfahan'daki hükümdar saraylarına ve köşklerine yerel sanatçılar tarafından yapılmıştır. 1647'de Çehel Sütun (Kırk Sütun) Sarayı'na yapılan duvar resimleri, İran krallarının komşu ülkenin hükümdarlarını ağırlaması ya da başta Osmanlı İmparatorluğu'na karşı olanlar olmak üzere, askerî harekâtlar gibi tarihî sahneleri tasvir eder (Falk, 1972: 18-19).

Ülke 1722'de Afganlarca işgal edilmesine rağmen, Saray, üslûpları artık Avrupa sanatından izler taşıyan sanatçıları istihdam etmeye 18. yüzyılda da devam etti. Yüzyılın ilk yarısında İsfahan'da sanatsal üretim kesilmedi; daha sonra Tebriz'de ve birkaç eyalette, bölgesel geleneklerle yabancı etkiler arasındaki karışmadan doğan melez eserler üretildi. Böylece 18. yüzyıl bir geçiş evresi teşkil etmiş oldu (Diba, 1990: 147-160).

Kaçar Dönemi (1779-1923)

Kaçarlar döneminde yeni üslûplar ve o güne dek duyulmamış resim teknikleri ortaya çıktı. Bunlarda Avrupa resminin etkisi kolaylıkla ayırt edilebiliyor. Bu etki bilhassa doğrusal perspektifi resme katma arayışında ve mine işlemeler ya da lake kutuların yanında dönemin başlıca sanat araçlarından birinin yağlı boya olmasında kendini gösteriyor. Buna karşılık Kaçar sanatı birçok unsurun tamamen özgün bir sentezidir ve 20. yüzyıldan itibaren ülkede görülen Batı etiketli modern sanatın etkisine henüz bütünüyle girmemiştir; Pers sanatının "dekadan", hatta yozlaşmış bir formu olarak uzun bir süre hor görüldükten sonra yaklaşık yirmi yıldır hak ettiği değeri görmeye başladı (Diba/Ekhtiar, 1998). Özel alana hapsolmuş saray sanatının başlıca temaları kraliyet portreleri, prenslerin etrafındaki kadınların ya da dansözlerin tasviri olmuştur. Kaçar üslûbunda taziyenin (Kerbela'nın teatral temsili) çıkışıyla aynı dönemde dinî ikonografinin oluşumuna bağlı olarak yerleşen Şiî nitelikli imgeler de olduğunu biliyoruz. (resim 5) (Chelkowski, 2010; Mohammad-Zadeh, 2008).

Cilalı objeler (kutular, kalemlikler, kılıflar) figüratif sanatın bu dönemde üslûp ve tema bakımından yaşadığı gelişmeyi belki de yağlı boyadan daha iyi temsil eder çünkü sayıları daha fazladır. Bu objelerin üzerinde Safevî devrinden ya da Napolyon döneminden savaş sahnelerinin yanı sıra portreler ve otoportreler de görülür. Bunların arasında Kaçar şahlarının kabul törenleri de bulunur. Şiîlerin kutlu saydığı kişilerin ya da Müslüman dervişlerin tasvirleriyle Kutsal Hıristiyan resimleri yan yanadır; ayrıca bir sürü çiçek resmi de mevcuttur. Yani hem özde hem de biçimde, dönemin üslûbuna "neo Safevî" tarzından ya da "Avrupa Rönesansı"ndan unsurlar karıştıran mutlak bir özgürlük hüküm sürüyor gibi görünüyor (Robinson, 1985).



Resim 5: Hz. Muhammed, Ali ve Fatma, İran, 1850 civarı.
Başlığı bilinmeyen bir elyazmasından bir sayfa, Ağa Han Vakfı, Cenevre.

Tipler Sanatı mı Yoksa Kişileştirilmiş Sanat mı?

İran resminin genel olarak kişileri değil tipleri, yani savaşçıyı, tüccarı, kralı vb. tasvir eden bir sanat niteliği vardır. Buna karşılık portre de yok değildir. En kadim elyazmalarında, bazı kişiler belirli birini temsil eder gibi çizilmiştir. Ama bunlar gerçek portreler değildir; zira önceki dönemlerde yaşamış kişilerin resimleridir. Esas itibarıyla portre 16. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmaya başlar; bunlar soyluların, sanatçıların ve aydınların resimleridir (Baer, 2004: 39). Aynı dönemden itibaren otoportre yapıldığı da bilinmektedir (Melikian-Chirvani, 2007: 220-227). Pers şair Hatifî'nin 1511'de yapılmış olan ve Bihzâd'a mal edilen portresi önemli bir örnektir; Bihzâd çizgileriyle "şair"i prototipe uydurmakla yetinmeyip belli bir kişiyi tasvir eder (Canby, 1999: 42; Baer, 2004: 40). Barry burada İstanbul'un süzgecinden geçmiş, uzak bir Venedik etkisi bile görüldüğünü düşünür (Barry, 2004: 152). 17. yüzyılda muhtemelen Avrupa resminin etkisiyle portreler artacaktır. Meselâ, 1663 civarında İsfahan'da yapılmış olan, Şah II. Abbas'ı Babür İmparatorluğu elçisiyle birlikte gösteren bir minyatür vardır (a.g.e., 80). Aşağı yukarı aynı döneme ait, Muin Musavvir imzalı başka bir minyatürde (1674) Müslüman Hint Prensi Mirza Muhammed el-Bakır oğluyla birlikte tasvir edilir (resim 6). Bu ressamın yaptığı bilinen başka portreler de vardır. Bütün eserlerinde son derece bariz olan çizgilerindeki kişileştirme şüpheye mahal bırakmaz: Sanatçı belli kişileri tasvir etmeye çalışmıştır. Bu olgu, Plotinus'un ortaya attığı ve Yeni Platoncuların geliştirdiği İslam dünyasında yaygın ve ilm-i firaset kavramıyla bilinen fizyognomoni (yüz okuma bilimi) unsurlarını işin içine katmayı mümkün kılan İslam öncesi düşünce geleneklerinin varlığıyla açıklanır (Soucek 2000). Kadim geleneklere göre bir paradigma değişimi yaşanır ve "realist" tasvirler çoğalır.



Resim 6: Muin Musavvir (imzalı) Müslüman Hint Prensi Mirza Muhammed el-Bakır ve oğlu Mirza Hüseyin, İsfahan, Hicri 1085 (1674). Ağa Han Vakfı, Cenevre.

Böylece İran "mucize"sini açıklayacak etkenler çoğalıyor: Bilimi ve sanatı destekleyen sarayların ortaya çıkışı, Çin resminin etkileri, kâğıdın yaygınlaşması bu etkenlerin sadece birkaçı. Bunlara ayrıca İran'ın karakteristiği olan, başka medeniyetlerin tekniklerini ve sanatlarını benimseme ve geliştirme becerisini eklemek lazım (Curatola/Scarcia, 1990: 28). Bu arada, ülkenin İslamlaşması sürecinde yok olmamış "milli" bir geleneğin (ama "etnik" bir nitelik değil) sürekliliğini de tamamen dışarıda bırakamayız – gerçi somut deliller olmadığı için doğrudan bir bağ kurmak kolay değil.

Osmanlı Sanatı

Osmanlı sanatı, başlarda Mezopotamya etkileri belirgin olmakla birlikte, İran sanatından türemiştir. Tarih kaydı olan resimli elyazmalarının en eskisi Hüsrev ve Şirin öyküsünün bir nüshasıdır ve 1499'da yapılmıştır. Ama 15. yüzyılın başına kadar dayandırılabilecek tarih atılmamış başka birkaç örnek de mevcuttur. Şam'ı, Tebriz'i, sonra da Pers resminin o dönemdeki baş şehri Herat'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ülkesine dönerken Osmanlı resmini derinden etkileyecek sanatçıları da yanına almıştır.

Osmanlı resmi, üslûp ve renklerin kullanımında kendine özgü çizgiler geliştirdiyse de, esasen konu seçimine yenilik getirdi. "Klasik" döneminde mitik hikâyeleri ya da fabları, dolayısıyla hayalî hikâyeleri tasvir eden Pers sanatından farklı olarak Osmanlı resmi en başından itibaren hakikati tasvir etmeye daha meyilli oldu. Örneğin devlet büyüklerinin zaferleri tercih edilen bir konu olmuştur: İmparatorluğun muzaffer anlarını resmeden gerçek bir "resimli tarihçilik" ortaya çıktı. Loncalarla, bilim ve teknikle gündelik hayat da tasvir edilen konular arasındaydı. Yabancıların hizmetindeki Türk sanatçılar da yerel kıyafetleri gösteren albümler yapmışlardır (Meredith-Owens, 1969: 23).

Padişah sarayında portreler artmaya başlasa da, uzun bir süre özel odalarda saklı tutulmuştur. Bu artış resmin gerçekliği nakşetmek için kullanılması arzusunun bir sonucu olabilir. İlk portre ressamları İtalyan Gentile Bellini ve Costanzo de Ferrara'dır, daha sonra nöbeti Osmanlı sanatçıları devralır. Ferrara'nın madalyon üstüne Fatih Sultan Mehmed'in portresini yapmasıyla birlikte Osmanlı padişahlarının resimleri Avrupa'da alınıp satılmaya başlar. 1479 ile 1481 arasında İstanbul'da bulunan Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed'in Londra'daki National Gallery'de bulunan ünlü portresinin ressamıdır (Majer, 1999: 223). Bundan yüz yıl sonra Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa, bazı Avrupa eserlerinden ilhamla Osmanlı Sultanlarının bir dizi portresini yaptırmıştır (Raby, 2006: 109). Bir padişahın tasviri halka açık olarak ilk kez 19. yüzyılda sergilenmiş olsa da, yerli sanatçılar sultanları resmetmeye daha erken bir tarihte başlamıştır. Meselâ Sultan III. Murad (1574-1595), Nakkaş Osman'a atalarının portrelerini yapma emri verir (Majer, 1999: 235-36); Nakkaş Osman bunun için muhtemelen Batılı modellerden faydalanmıştır. Bu portreler aynı zamanda tarihî nitelikli minyatürlerde padişahları temsil etmek için model olarak da kullanılmıştır. Ünlü ressam Levni de (ö. 1732) 19. yüzyıla kadar kullanılmış yeni bir dizi portre yapmıştır. Levni, resim anlayışını ve kullandığı tekniği minyatürden alan son sanatçı kabul edilir. Bu bakımdan İslam sanatında figüratif ve realist tasvir olmadığını iddia eden düşünceye katılmak mümkün değildir (Curatola/Scarcia, 1990: 181). Baer'e göre (2004: 60), Osmanlı döneminde portre sanatının bağımsız bir tür haline geldiği bile söylenebilir (resim 7).

Osmanlı resmi tipleri kişileştirmiş ve portreyi benimsemişti. Avrupalı devlet temsilcilerine hediye veren Osmanlı padişahları

halkın tepkisine karşı temkini henüz elden bırakmıyor ve bunları halka göstermiyorlardı. Atalarının tablolarını model alan gravürler yaptıran III. Selim (1789-1807) bir Yunan sanatçıdan bunların kopyasını çıkarmasını istemiş ve bu işi Londra'da yaptırmıştı. Bu, lüzumsuz bir tedbir değildi: Yenilikçi padişahlardan II. Mahmud (1808-1839) portresini İstanbul'daki tüm kışlalara astırdığında, din adamları bu kâfirce harekete karşı halkı ayaklanmaya çağırmıştı.



Resim 7: Nakkaş Nigari diye bilinen Haydar Reis'e atfedilen, Sultan II. Selim'i şarap içerken gösteren portre, İstanbul, 1572. Ağa Han Vakfı, Cenevre.

Osmanlı resminde tercih edilen temalardan biri de –hem Şiî hem Sünnî– dinî nitelikli kitaplardır (imamlar tarihi, peygamberler tarihi, *Kehanet Kitabı* ya da *Falname*). Bunların ibadet yönünden işlevi yoktur ama dönemin dinsel pratiklerine bir anlamda tasviri de katarlar. Bugün bilinen en eski örnekleri 16. yüzyıla uzanan ama muhtemelen daha eski olan resimli falnamelerde özellikle peygamberlerin hayatlarından ya da cennet ve cehennemden kesitler gibi dinî nitelikli birçok resim bulunurdu. Ulema kitap falı için kullanılan bu çalışmalara cevaz vermese de, kullanıldıkları kehanet pratiği İslam'ın ilk zamanlarında hayli yaygındı (Farhad ve Bağcı: 2009).

Figüratif Hat Sanatı

Hat sanatı genellikle İslam dünyasında gelişmiş sanatların en önemlisi telakki edilir. Özünde bulunan soyutluk, tasvir yasağına takılmadan Kur'an elyazmalarını ve cami duvarlarını süslemek için kullanılmaya çok uygundu. İlk yüzyıllardan itibaren, özellikle de 9. yüzyılda kâğıdın yaygınlaşmasıyla birlikte hat yaygın bir sanat formuna dönüştü. Büyük üstatların imzaladığı hatlar bilhassa Abbasiler döneminde açık artırmalarda satılır ve koleksiyoncular tarafından satın alınırdı; Touati'nin altını çizdiği gibi, 13. yüzyılın başına kadar kitaplar resimlerden çok yazılar için toplanırdı (Touati, 2003: 252). Daha ileri tarihlerde, hem İran'da hem de Osmanlı İmparatorluğu'nda hattatlar daha fazla itibar görmeye başladı; sayıları da bütün atölyelerde ressamlardan (musavvir) daha fazlaydı.

İslam'ın ilk zamanlarında, hat ilk amacından, yani yazılı bir metin aracılığıyla kelamı yaymaktan uzaklaştı. Örneğin eski kûfî yazılar bir anlam iletmeyi hedeflemekten ziyade geometri ve estetikle dans ediyor (resim 2). Bu alışkanlığın sonraki dönemlerde de sürdüğünü görüyoruz. Fakat burada konumuz daha geç dönemli bir olgu olan figüratif hat (Blair, 2007: 449-456).

Figüratif hat hem Pers, hem Osmanlı, hem de Hint geleneklerinde yer alan bir olgudur. Hattatlar harflerin hatlarıyla hayvan ve insan şekilleri çizerek soyutun sınırlarını aşmayı severler. Ali'nin simgesi olan aslan, 14. yüzyıldan beri en çok uygulananlarından biridir. Hattatlar Osmanlı'daki meşhur insan-ı kâmil gibi hayvan, surat ya da insan figürleri yaratırlar ve kopyalar (resim 8). Kenarları Hz. Muhammed'in, Hz. Ali'nin, Hz. Hasan'ın ve Hz.

Hüseyin'in adlarıyla çizilmiş bir insan vücudu vardır. İranlı Bahaî ressam Mişkin-i Kalam'ın iki tavuskuşunu tasvir ettiği başka bir hat eserinde de aynı şey görülür (Hicri 1307 ya da 1889-90 tarihli). Bahaîliğin* kurucusu Bahaullah'ın adı iki tavuskuşundan oluşturulmuştur (MAH, 1988: 159).

Buna hâlâ hat sanatı denebilir mi, yoksa bu sanatı başka bir yöne çekme çabası mı sözkonusu? Bu pratikte çizginin bir desenin çerçevesi haline geldiği bir çeşit melezleştirmeyle karşı karşıyayız. Hat kendi başına var olmuyor, temsil ettiği biçimle var oluyor. Buradan betimlemeye yönelik bir zevkin oluştuğu sonucunu mu çıkarmalıyız, yoksa bunu geçmişten beri hat sanatının karakteristiği olmuş türleri birbirine karıştırma isteğine ve gizem zevkine mi bağlamalıyız?

İslami Sanattan Beklenen Gerçekdışılık

Resmi ancak tasvir edilen varlıkların cansız görünmesi koşuluyla kabul eden hadisin (bkz. Birinci Bölüm) etkisiyle ya da renklerin doğadakilere benzememesi gibi kurallar ortaya koyan minyatür sanatının şematizmi nedeniyle, birçok sanat tarihçisi Müslüman sanatının hakikati yansıtmaya çalışmadığını, bilakis hakikatin ötesinde bir dünya yaratmaya çalıştığını düşünür. Orhan Pamuk'un da 16. yüzyıl sonunda Osmanlı sarayındaki atölyelerde realist resmin, bilhassa da portrenin ortaya çıkışını ele aldığı yakın tarihli romanı *Benim Adım Kırmızı*'da ileri sürdüğü fikir budur: "Çünkü Allah âlemi önce görülsün diye yarattı. Sonra da gördüğümüzü birbirimizle paylaşalım, konuşalım diye kelimeleri verdi bize, ama biz kelimelerden hikâyeler yaptık da nakşı bu hikâyeler için yapılır sandık. Oysa nakış doğrudan Allah'ın hatıralarını aramak, âlemi onun gördüğü gibi görmektir." Sanat tarihçileri, gerçekçi olmayan bir estetiğin üretildiği fikrini büyük ölçüde paylaşırlar. Robert Irwin gündelik hayat tasvirlerinin bir dönemin belgesi olarak kabul edilemeyeceğini öne sürer; zira sanatçılar çoğunlukla daha eski modellerden faydalanmışlardır (1997: 247). Buna karşılık Ettinghausen minyatürün gündelik hayata tanıklık ettiğini savunur (1977: 104). Alexandre Papadopoulo (1976: 58) ise, 1972'deki doktora tezinde ileri sürdüğü baş-

* İran'da Mirza Hüseyin Ali Nûri (ö. 1892) tarafından kurulan, Şiîlikten ayrılmış bir akım.

lıca noktaları yeniden ele alan çalışmasında, Müslüman ressamların canlı varlıkları resmetmeyi yasaklayan hadislerden (a.g.e., 58) damıttıkları bir estetik geliştirdiklerini iddia eder: "Gerçeğe benzemezlik ilkesi" (a.g.e., 55) hakiki olanın illüzyonunu yaratmalarına, yani yeniden yaratmalarına izni vermeyen bir figüratif resim yapmalarına olanak sağlamıştı (a.g.e., 95). Böylece, ortaya geometrik bir spiral çevresinde yapılanan özerk bir uzam çıkıyordu (a.g.e., 97). Valérie Gonzales de İslam sanatında natüralist olmayan, özel bir estetiğin varlığından bahseder ve tamamen İslami bir figüratif sanatın ancak 11. yüzyıldan sonra ortaya çıktığını ve soyut sanatlarda olduğu gibi temelde süsleyici bir etki yaratmayı hedeflediğini iddia eder (1995: 69-78). Oleg Grabar (1992-1196) İslami sanatın başlıca karakteristiğini süsleyicilik niteliğinde görür ama aynı zamanda bu niteliğe karşın İslami sanatın hikâye anlatmaktan da vazgeçmediğine işaret eder (1996: 189-190). Ayrıca İslami figüratif sanatın "simgesellikle yüklü belirgin bir ikonografisi" olduğunu düşünen Barry'nin (2004: 63) aksine, Grabar İslam sanatının sahnenin anlamını yorumlama özgürlüğünü bizzat izleyene bıraktığını ileri sürer (Grabar, 2009: 209).

İslam dünyasında figüratif temsillerin ilk amacının mimetizm (benzetmek) olmadığını kabul etsek de, bu sanat türünün zaman zaman realist bir tasviri hedeflemediği de söylenemez. Bazı klasik yazarların buna değindiği görülür: Örneğin Fatımî vezir Yazurî (11. yüzyıl) Iraklı bir ressamla Mısırlı bir ressam arasında bir yarışma düzenlemiştir. İki ressam da bir dansözü olabilecek en gerçekçi şekilde tasvir etmelidir ki, bakanlar gerçek sansın. Biri dansözü duvara girerken gösterir, diğeri ise duvardan çıkarken. İki resim de o kadar iyi yapılmıştır ki, görenler gerçek sanır (Ettighausen, 1977: 54). Benzer bir arayışı gördüğümüz başka örnekler de mevcuttur; örneğin Yunan ve Çinli ressamlar arasında hangisinin bu işte daha usta olduğunu saptamayı amaçlayan yarışma episodu (Lameï, 2001: 19-139; Barry, 2004: 119-129). İslami sanatın estetiği hiç şüphesiz son derece kendine özgü olmakla birlikte, bu sanat algısının gerçekliği tasvir etmekten uzak durduğunun da altını çizmek gerekir: Oysa sanatçılarla sanat hamileri açısından böyle bir reddin aynı derecede yerleşik olduğunu söyleyemeyiz. En azından, Safevi döneminden beri İran sanatında gündelik hayattan sahneler resmedildiğini ve insanların duygularının gösterildiğini düşünen Eva Baer'in iddiası budur (Baer, 2004: 35-39).

İslam Dünyasında Figüratif Sanat

Kadim çağlardan 19. yüzyılın eşiğine kadar İslam dünyasında tasvirin yerine ilişkin çizdiğimiz bu kısa ve mecburen eksik panorama sayesinde, din adamlarının neredeyse tamamı olumsuz yaklaşmasına rağmen tasvirin bütün İslam tarihi boyunca mevcut olduğunu görüyoruz. Figüratif tasvirin özel olarak kutsal mekânlardan ve genel olarak da kamusal alanlardan dışlanması önemli bir sonuç doğurmuştur: Figüratif sanat hususi bir sanat olmuştur ve çoğu zaman iki boyutlu olarak kalmıştır. Yine de, kutsal mekânlarda da (özellikle bazı Anadolu camilerinde) birkaç nadir figüratif sanat örneği vardır. Kapısında kartal başlı aslan kabartmaları olan Divriği Camii bunlardan biridir (Otto-Dorn, 1967: 159, ill. s. 167); ayrıca bu caminin halılarında da stilize ejderha süslemeleri vardır (Curatola/Scarcia, 1990: 23). Diyarbakır'daki Ulu Cami'nin kapısında da (1091-1224 arasında inşa edilmiştir) bir boğayla aslanın savaşı tasvir edilmiştir (Otto-Dorn, 1967: 156). Kutsal mekânlardaki –Şiî– dinî resimler 19. yüzyıldan itibaren İran'da da görülür: Sidih Camii'nde, Lahican Camii'nde, Amul civarındaki Abbas dönemi camiinde ya da Kaşan'daki Şehzade İbrahim türbesinde (1894) figüratif tasvirler vardır (Curatola/Scarcia, 1990: 61). İslam'ın "kutsal tarihi" edebî ve tarihî elyazmalarında, ayrıca 16. yüzyıldan itibaren İran'da, Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Babür İmparatorluğu'nda ortaya çıktığını gördüğümüz *Peygamber Hikâyeleri* (*Kısas-ı Enbiya*), *Peygamberlerin Hayatı* (*Siyer-i Nebi*) ya da *Kehanet Kitapları* (*Falname*) gibi dinî nitelikli anlatılarda daima kendine yer bulmuştur.

Bu birkaç örneğe rağmen, figüratif sanat Hıristiyanlıkta olduğu gibi dinî iktidarı temsil etme işlevine sahip olamamıştır (Barrucand, 1995: 61). Paraların üstündeki yazıların ve camilerde Allah'la Hz. Muhammed'in adlarının yazıldığı hat sanatı bu rolü üstlenir; Osmanlı döneminde de bu iki ismin yanı sıra dört halifenin (Hz. Ebu Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali) ve bazen Ali'nin oğulları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in adlarını taşıyan yuvarlak levhalar büyük camilerde İmparatorluk'un resmî amentüsünü hayata geçirmişlerdir.

Putperestliğin lanetlenmesi üç boyutlu sanatı neredeyse tamamen sanatsal faaliyetin dışında bırakmıştır. Granada'daki Elhamra Sarayı'nın aslanları ya da bazı Anadolu camilerinin sütun başlıklarını süsleyen figüratif heykeller biliniyor. Ama bunların

istisna olduğu açık. Kamusal alanda heykel ancak 19. hatta 20. yüzyılda görülmeye başlamıştır.

Avrupa'nın sömürgeleşmesini takip eden yüzyılda, örneğin Mağrip gibi bazı bölgelerde anikonik gelenekler daha da güçlenmiştir (resim 9). Mağrip bölgesine aşina olan Batılı okurun İslam'da figüratif tasvirin hiç olmadığına inanması biraz da bundan kaynaklanır. Oysa tasvirin nadir olduğu bölgeler bile tasvirden bütünüyle yoksun değildi; Tunus'taki Bardo Müzesi'nin İslam sanatları salonları bunu ispatlar. 10. ve 11. yüzyıllar arasında Kayrevan ya da Mehdiye gibi çeşitli kentlerde üretilmiş ve hayvan resimleriyle süslenmiş çok sayıda madeni nesne ve seramik, ayrıca yalancı mermerden süsleme bulundu. Mehdiye'nin bir dönem Fatımîlerin (İsmailî Şiîlerin) başkenti olması bu fenomeni açıklamaya yetmez. 17. ve 19. yüzyıllar arasında inşa edilmiş Tunus evlerinden kalma kuş bezemeli karo duvar kaplamaları ve seramikler –bu tür bezemelerin kullanılmaya devam ettiğini öne sürmek zor olsa da– bunun tamamen istisnai bir durum olmadığını kanıtlıyor. Öte yandan bundan çıkarabildiğimiz tek sonuç, 19. yüzyıldan önce alaylı sanatının dövmelerde, kumaşlarda ya da kırsal topluluğun zanaat eşyalarında figüratif tasvirler ürettiğidir.

Beri taraftan, en azından okullu sanatında insan ya da hayvan tasviri konusundaki çekimserlik resim ya da figüratif tasvir olmadığı anlamına gelmez. Öyle ki 17. yüzyıldan itibaren Faslı Sufi el-Cezûlî'nin (ö. 1475 civarı) derlediği, çok beğenilen dua kitabı *Delailü'l Hayrat*'taki çok sayıda Mağrip elyazmasından resimler vardır. Bugüne kadar muhafaza edilebilmiş en eski resimli elyazması Bâle Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki 1602 tarihli elyazmasıdır; bunun bir sayfasında Peygamber'in ve ilk iki halifesi Hz. Ebubekir'le Hz. Ömer'in mezarları gösterilmektedir (Lameï, 2013: 308); en ileri tarihli elyazmalarında Peygamber'in Medine'deki mezarının ve minberinin tasvir edildiği resimli iki sayfa vardır (Lameï, 2013: 309-313; Winkam, 2007: 72-73). Bunlar canlı yaşamı tamamen dışarıda bıraksa da basbayağı figüratif tasvirlerdir.

16. yüzyıldan itibaren Arap dünyasında figüratif resim üretiminin çok ender olması, kuşkusuz oryantalistlerin uzunca bir süre inanmak istedikleri gibi "semitik bir zihniyet"ten ya da milli sanat tarihinin aktarmayı sevdiği gibi Osmanlı padişahlarının sanatçıları –özellikle Mısırlı sanatçıları– kaçırmasından kaynaklanmıyor. Bunun nedeni büyük bir olasılıkla bu tarz bir dışavurumun

mümkün olabileceği bir saray ortamının eksikliğiydi. Hakikaten, elyazmalarının üretimi çok masraflı ve hükümdarların desteğine doğrudan bağlı bir faaliyetti. Öyle ki, İran'da siyasi çalkantılar nedeniyle ekonomik sıkıntı yaşandığında elyazması geleneğinin yerini kısmen resimli yapraklar almıştı. Orada zaten önceleri de figüratif sanat yapıldığı için, resim daha kitlesel ya da en azından orta sınıfların ulaşabildiği bir biçim altında varlığını sürdürdü. Arap dünyasında ise böyle bir şey hiç olmadı. Bu nedenle, bu bölgede tasvir daha ilk yüzyıllarda yeşerebilecekken İslam'ın tasvirin doğmasını engellediği izlenimi kuvvetleniyor.

Resmin ve buna bağlı olarak figüratif sanatın hat sanatının yanında "tâli sanat" olarak algılandığı sık sık iddia edilir. Nakkaşlar çok genellikle resimle birlikte elyazmasının metnini de yazdıkları için iki meslek arasındaki ayrım her zaman çok belirgin olmamakla birlikte, hat sanatçısının statüsü nakkaşa göre daha yüksektir. Bu arada, Müslüman dünyada birçok hükümdar resimli elyazmalarının üretimi için büyük meblağlar harcamaktan geri durmuyordu. Yani resim kesinlikle hat sanatının basit bir yan ürünü değildi. Örneğin yaprak üstüne yapılan resimler çok sevildiği ve belirli kurallara oturtulduğu için İran'da tasvir yazıdan özgürleşerek bağımsız bir sanat haline gelmişti (Lameï, 2001).

Dünyanın her yerinde ekonomik, teknik ve kültürel alanlarda büyük değişimlerin yaşandığı 19. yüzyılın arifesinde, Doğu'da figüratif tasvir mevcuttu. "15. yüzyıldan itibaren Batılı sistemlerin, değerlerin İslam dünyasına girmesinden epey önce, Avrupa kökenli tasvirin kitlesel olarak İslam dünyasına girmesinden epey önce, figüratif tasvir din tarafından bariz bir şekilde engellendiği halde İslam sanatında hafife alınmayacak bir yere sahipti; en azından 8. yüzyılın başından itibaren" (Barrucand, 1995: 67). Ve sadece saraya bağlı bir elit sanatı olarak değil, bir burjuva sanatı olarak. Minyatür tekniklerini Avrupa resminin daha fazla gerçekçilik peşinde koşan unsurlarıyla birleştiren melez üslûplar ortaya çıktı. Portre de, nadir olmakla birlikte alttan alta yayıldı. Yani "modern resmin" yükselişinden önce Müslüman dünyasında "resmin olmadığı"nı söylemek, bu iddia bazı bölgeler için doğru görünse bile, aslında doğru değildir. Bir taraftan, figüratif tasvir kıtlığını sadece dinî ve kamusal alanda yasaklanmasıyla açıklamak da doğru olmaz. Üretim maliyeti ve yeniden üretme zorluğu da yaygınlaşmasını engellemiştir. Jean-Claude Schmitt, Batı'da bugün yaşanan dönüşümün altını

çiziyor: "Modern kayıt tekniklerinin, sabit ve hareketli resimlerin (fotoğraf, sinema, televizyon) ortaya çıkması ve gelişmesiyle görsel çevremizin ve kültürel referanslarımızın bozulduğu doğrudur" (Schmitt, 2002: 22). Bu tespit, İslam dünyası için de geçerlidir.



Resim 8: İnsan-ı kâmil, Osmanlı dönemi.

Üçüncü Bölüm

Kıtlıktan Bolluğa (1800'lerden Bugüne)

Önceki bölümde figüratif sanatın üretimiyle ilgili yaptığımız kısa gezi sayesinde, bu sanat türünün en eski zamanlardan beri var olduğunu gördük. Bununla birlikte, ibadet pratiklerine girmediği, daha ziyade seçkinlerin saraylarının duvarlarında, kitap el yazmalarının sayfalarında ya da objelerin üzerlerinde bulunduğu için hâlâ nispeten nadir rastlanan bir olguydu. 19. yüzyıldan itibaren, özellikle de ikinci yarısında durum hızla değişti: Müslüman dünyanın hem özel hem de kamusal alanı her türlü tasvirle dolup taşmaya başladı. Bunun nedenleri hem kültürel hem de tekniktir: Seçkinlerin Avrupalı hayat tarzını benimsemesi bunlardan biridir. Ama ayrıca resimleri daha hızlı ve daha ucuza üretme ve kopyalama imkânı sağlayan litografi (taşbaskı), matbaa, baskı makinası, fotoğraf, daha sonra sinema, video ve günümüzde dijital fotoğraf gibi yeni teknik yöntemlerin icadı ve yaygınlaşması da sebeplerden biri sayılabilir. Resim algısında yaşanan boyut değişimi etkisiyle, artık resimlerin daha gerçekçi olması isteniyordu: Resim böylece kamusal alanı tamamen fethetti ve gündelik hayatta sık rastlanır bir obje haline geldi. Bu olguyu daha geniş bir çerçevede, yani İslam dünyasının tamamına damga vuran "modernizasyon" çerçevesinde ele almak daha doğru olur.

Bu bölümde iki konuya değineceğiz: Öncelikle 1800'den itibaren tasvir ve onun toplumdaki yeri konusunda yapılan değişikliklere topluca bakacağız. Daha sonra Birinci Bölüm'de ele aldığımız konuya döneceğiz, yani bu yeni durumun 19. yüzyıldan itibaren ulemanın "suret meselesi" karşısındaki duruşunda bir değişiklik

yaratıp yaratmadığını inceleyeceğiz. Yirmi-otuz yıldır İslam'da gerçekleşen yenilenme, dinle ilgili pek çok soruyu ön plana çıkardı. Buna karşılık, 19. yüzyıldan beri İslam dünyasının tamamında gerçekleştirilen sekülarist reformlardan sonra "şeriata dönmek" isteyenlerin sayısı hiç de az değil. Yaklaşık otuz senedir aşılmış gibi görünen birçok başka soru gibi, tasvir meselesi de bu bağlamda yeniden güncellik kazandı.

Modern Çağın Eşiğinde Figüratif Sanat: Bir Durum Değerlendirmesi

Batı Sanatına Tepkiler

Figüratif tasvirlerin kıtlıktan bolluğa geçişi kademeli olmuştur; Müslüman ya da Batılı birçok yazar bu konuya değinmiştir. Arap dünyasında tasvirin artması olgusuna ilk dikkat çekenler Hıristiyan azınlıklardır. Doğu kiliselerinde tasvire engel teşkil eden hiçbir dinî yasak olmadığı halde, onlarda da ikonalar azdı ve üretimleri de fiilen durmuştu (Walbiner, 2003: 16-17). Fransa ya da İtalya'dan gelen misyonerlerin ve Giritli ya da Rus ikona resim okullarının etkisiyle, bu Hıristiyanlar Batılı ve Bizanslı birtakım unsurları yerel özelliklerle karıştıran eklektik bir resim yapmaya başlamışlardır. 17. yüzyılda Batılı Hıristiyan seyyahlar figüratif sanat gördüklerinde hâlâ şaşırıyorlardı (Walbiner 2003), bir yüzyıl sonra ise Doğu'da Batılı üslûpta bir kilise sanatı oluşmuştur (Heyberger, 2003). Bir azınlık topluluğunun bu uygulamaları genel olarak bölgenin sanatsal üretimini etkilemiş olabilir mi? Bu soruya cevap veremesek de, 18. yüzyıldan itibaren kiliselerinde ya da evlerinde bu tür tasvirlerle karşılaşmış olan toplumun bu kesiminin natüralist tasviri kabullenmesi yönündeki eğilimini artırdıklarına kuşku yok (Heyberger, 2003: 53).

Batılı tarzda sanat sadece Hıristiyan topluluğa dokunan bir sanat değildir. Bir önceki bölümde, Batı sanat tarzının İran ve Osmanlı sarayındaki geleneksel resim üzerinde nasıl bir etki yarattığından bahsetmiştik. Napolyon'un yanında sanatçıları da götürdüğü Mısır seferi (1798-1801) sayesinde, yörenin ileri gelenleri ilk defa Batılı ressamların yaptıkları işleri görme fırsatı buldular. Onları ilk çarpan, tasvirlerdeki realizmdi. Örneğin Fransız işgalcilerin gazetesinde yazan Abdurrahman el-Cebertî şöyle yazmıştır:

"Her türlü şeyin resmini yapıyorlar. Ressam Rigo (Arigu)[1] da onlardan biri. İnsanların resmini öyle nakşediyor ki bakan neredeyse gövdenin yerinden çıkıp konuşacağını sanıyor. Şeyhleri ve başka ileri gelenleri nakşediyor, hepsi ayrı ayrı, bir dairenin içinde" (Jabarti, 1965: cilt 4, 350). 1826-1831 arasında Avrupa'ya yollanmış öğrenci heyetlerinin ilkinde görevli olarak Paris'e giden Mısırlı Rifa'a Rafi el-Tahtavî (1801-1873), Avrupa'daki modern yaşama ilişkin Arapça yazılmış ilk betimlemede Fransa Kralı'nın sarayını ziyaret ettiğinde verdiği tepkiyi şöyle anlatır: "İçeriye birkaç defa girdim ve dikkat çeken şaşırtıcı şeyler gördüm. Birçok tasvirin insanoğlundan tek farkı, konuşmuyor olmaları. Fransa'dan ya da başka yerlerden birkaç kralın, aile mensuplarının ve bir dolu yabancı şeyin temsilleri (musavver) mevcuttu" (Tahtavî, 1993: 194).

19. Yüzyılda Kamusal Alanda Tasvir

Arap Ortadoğusu -Türk Ortadoğusu

Doğu'da yerli sanatçıların yaptıkları figüratif tasvirler en azından kamusal alanda hâlâ nadirdir ama yok değildir. Birçok seyyah anlatısında bu konuya yer vermiştir. 1843'te Mısır'a, Lübnan'a ve İstanbul'a giden Nerval, Mekke'den dönen Kahireli hacıların evlerinde pek de başarılı olmayan figüratif tasvirleri görünce şaşırır; bu âdet bugün hâlâ devam eder (krş. Parker/Neal: 1995; Chèvre, 2000) (resim 10). Nerval Kahire'deki bazı kahvehanelerin duvarlarının süslü olduğunu görür; hatta bir tanesinde leopar freskleri vardır (Nerval, 1984, 2: 870). Başka bir kahvehanede "bir çayırın ortasındaki iki servi ağacının arasına asılmış bir duvar saati" ve resimli çekmeceler motifi birden çok defa tekrar edilmiştir (Nerval, 1997: 1, 213). Hz. Fatma'nın ellerini, hayvanları ve geometrik figürleri tasvir eden duvar resimleri de kahvehanelerde ve hamamlarda, Tunus'taki berber dükkânlarında ya da butiklerde sık sık görülür (El Ghoulli, 1994: 94). Aynı şekilde, camaltı boyama tekniğiyle yapılan ve halk hikâyelerini ya da dinî sahneleri nakleden resimler bu dönemde ortaya çıkmıştır; bu sahneler arasında Peygamber'i gece yolculuğunda Medine'den Kudüs'e götürdüğüne

1. Joseph Cuoq Fransızca tercümesinde Arap yazısını yanlış anlayarak "Arago" diye çevirmiş; halbuki bahsi geçen kişi eserleri 1804-1810 arasında Louvre'un Salon'unda sergilenen ve 1815'te ölen Michel Rigo'ydu (Jabarti, 1979: 172).

inanılan kanatlı bineğin (Burak) resimleri (Kur'an, 17, 1) de vardır. Irak'ta da figüratif resim 19. yüzyılın sonunda yaygınlaşır. Resim, geometrik şekiller ve hat karışımı bir sanat icra eden ve minyatür sanatı ile yirmi-otuz yıl sonra ortaya çıkacak Batı tarzı sanat arasındaki "zincirin eksik halkası" kabul edilen Niyazi Mevlevi Bağdadî bu tarzın en bilinen temsilcisidir (El Sa'id, 1982: 45-46).

Yine Nerval'in gözlemlerine göre, İstanbul'daki berberler ve Mısır Çarşısı esnafı duvarlarına Burak resimleri, bunun yanı sıra manzara resimleri ya da Mekke veya Medine resimleri asıyorlardı (Nerval, 184, 2: 872). Bundan on sene önce Osmanlı saltanat sarayını ziyaret eden Lamartine, Arabistan'ın kutsal şehirlerini tasvir eden ve "perspektifsiz planlara benzeyen" bu tablolardan bahsetmişti (Berchet, 1985: 469) (resim 11). Mekke ve Medine tasvirleri yaygındı ve dua kitaplarının (*Delail-i Hayrat* gibi) yanı sıra hac rehberlerini de süslüyorlardı. İstanbul'da "siyah çerçeve içine alınmış beş ya da altı yüz tablo"nun olduğu bir sergiyi ziyaret eden Nerval, bunların hiçbirinde canlı varlık tasviri bulunmadığını, hepsinin karada ya da denizde geçen savaş sahneleri olduğunu yazar (Nerval, 1984, 1: 825-26). Bu tablolar muhtemelen 19. yüzyılın son çeyreğinde kayda değer bir şekilde canlanacak bir tarihî "resim geleneği"nin içinde değerlendirilmeli (Strauss, 2033: 168).

Nerval, Frenk mahallesi Pera'da sahnelenen bir kabarede gördüğü "halka gösterilen insanlı tek tabloyu" yerli bir ressam tarafından yapılmış, kentte yaşayan çeşitli "milletleri" tasvir eden bir fresk olarak tanımlar (Nerval, 1984, 1: 828-29). Beyrut'ta ise şöyle bir gözlemde bulunur: "Bu milletin sanat zevki yine kahvehane ve kabarelerle dolu Rum mahallesinde ortaya çıkıyor; renklendirilmiş ahşap gravürler Napolyon'un hayatından ve 1830 devriminden önemli sahnelerle duvarları renklendiriyor" (Nerval, 1997, 1: 421-22). O dönemde Fransız İmparatoru'nun gravürleri Osmanlı İmparatorluğu'nda dolaşımdadır ve bilhassa Tunus'ta halkın ilgisini çekmiştir (Oualdi, 2010: 77). Bunlar dışarıdan getirtilmiş yahut yerli ressamlarca kopyalanmış Batılı tasvirler olabilir. Çoğu figüratif olmayan tablolar din adamlarının tepkisine maruz kalmamıştır. Bu tespitlerde en dikkat çekici olan, resimlerin duvarlara asılmasının saray dışında da alışıldık bir şey haline gelmesi ve resimler için bir pazarın oluşmasıdır. Yine Nerval'in gözlemlerine göre, alaturka resimler yapan İngiliz ressamlar İstanbul'da "kısır Türk sanatçılarla" yarışır durumdadırlar (Nerval, 1984, 2: 872).



Resim 11: Mekke ve Medine manzarası, Türkiye, Hicri 1233 (1818). Çok sevilen dua kitabı Delail-i Hayrat'ın bir sayfası, Ağa Han Vakfı, Cenevre.

19. yüzyılda Beyrut'ta örneklerine rastlanan ve motiflerini büyük ölçüde İstanbul resminden alan "denizcilik resmini" de bu sınıfa dahil edebiliriz. O dönem büyümekte olan bu şehirde burjuva evleri Orta Avrupa'dan manzaralara yer veren ya da kuş, çiçek, bazen de tarihî olayları resmeden duvar resimleriyle süslenmeye başlamıştı (Barakat, 2003; Paget, 1998).

İran

İran'da yeni üretim teknikleriyle birlikte gerçek anlamda popüler bir Şiî resmi doğmuştur. 680'de Kerbelâ'da öldürülen Hz. Hüseyin'i anma törenleri, yani "taziyeler" 19. yüzyılda bu resmin gelişmesini sağlamıştır. 10. yüzyıldan itibaren Bağdat'ta yapılan Kerbela törenleri kuşkusuz daha eskiye dayanır. İran'da Safevî devrinden beri tören düzenlendiğine dair bulgulara ulaşılmıştır. Bu anmalar 18. yüzyıldan itibaren teatral bir şekle bürünmüş ve "taziye" adını almıştır. Bu olayları tasvir eden resimler aşağı yukarı aynı dönemde ortaya çıkmıştır (Mohammad-Zadeh, 2008 ve 2011-12). Hayli meşakkatli oldukları için bu tür tanrısal bağlılık gösterileri ancak şehirlerde sahneye konabiliyordu. Köylerde geleneksel anlatıcıya başka bir görsel unsur eşlik etmeye başladı: *Parda* denen büyük, boyalı perdelerde dramın önemli sahneleri ve kişilerin öte dünyadaki kaderleri temsil edilirdi. Bazen perde dürülü halde yerleştirilir, anlatı ilerledikçe açılırdı. Bu tiyatro dekorlarının kopyaları 19. yüzyılda evleri süslemek için de yapıldı. Örneğin dinî binalara ya da hüseyniyelere (törenlerin yapılması için ayrılmış yerler) Kerbela Savaşı temalı süslemeler yapıldı; İsfahan'daki Zahid Gilanî türbesi bunlardan biridir. İran'ın kuzeyindeki Gilan eyaletinde 19. yüzyılda inşa edilmiş birçok türbe ve kahvehane bu tarz resimlerle süslüdür (Chelkowski, 1989). Elim hadiseyi sahnelemenin icapları üç boyutlu tasvirlerin üretilmesini dahi gerekli kılmıştır: İran'dan getirtilen ve İstanbul'daki hususi bir koleksiyonda saklanan "Hüseyin'in kafası" buna bir örnektir (resim 12).

Şiî temalarını işleyen tablolar da belki 18. yüzyıldan beri mevcuttu (Virolleaud, 1950: 9); Şiîlerin Allah'a bağlılığını tasvir eden Kaçar üslûbundaki elyazmaları da aynı dönemde ortaya çıkmıştır (Canby, 1995: 95).

Sonradan epeyce yaygınlaşacak bir başka araç olan popüler resim bunu litografinin ortaya çıkışına borçludur (Massé, 1960). İran'da Nestâlik yazısının yaygınlaşmasıyla birlikte litografi de ilgi görmeye başlamıştır; çünkü bu yazı türü tipografik harfler yerine bu yöntemle daha rahat çoğaltılır; ayrıca üretim maliyetinin düşük olması ve nispeten daha kolay kullanılması da etkili olmuştur (Marzolph, 2001: 14). Kayda geçmiş en eski resimli litografik eser 1843 tarihlidir ve burada kullanılan teknik 20. yüzyıla kadar epeyce yayılmıştır. Bunların konuları Şair Sadi'nin (ö. 1184-1283 ya da 91) bütün eserleri, Nizami'nin (1141-1209) *Hamse*'si, *Kral-lar Kitabı* gibi klasik Pers edebiyatından dinî ya da popüler edebiyata kadar uzanır (Marzolph, 2001: 24-27).

Taziyeler için kullanılan sahne materyaliyle bu resimler Şiîlerin tipik dinî popüler resimciliğinin temeli sayılabilir ve popülerliğini bugün de yitirmemiştir; bu resimler bugün oymabaskı, kartpostal ve afiş formatlarında satılmaktadır (Centlivres, 1997).

Popüler İran resminde dindışı konuların işlendiği de olurdu. Kahvehane duvarları Şahname gibi efsane anlatılarının resimleriyle süslüydü ve bunları müşterilere anlatan hikâyeciler vardı (*Popüler Ressamlar*, 1974). Geleneksel meslekleri tasvir eden, tarihsiz ve imzasız bir dizi suluboya resim Münih'teki etnoğrafya müzesinde sergilenmektedir. Muhtemelen birkaç yazarın görüşleri doğrultusunda, bu tablolar 20. yüzyılın başına tarihleniyor. Bu tabloların 17. yüzyılın sonundan itibaren Avrupalı üslûpta yapılan serilerle, kahvehanelerdeki duvar resimleriyle, taşbaskılarla ve camaltı tekniğiyle yapılmış resimlerle, hatta Hintli sanatçılara Avrupalı müşteriler için geleneksel meslek resimleri yaptıran Company School'la bağlantısı vardır.

Çok farklı belgelerden alınmış bu dağınık unsurlardan yola çıkarak genellemeler yapmak tehlikeli olur; zira saray resmi için bile kaynaklar kısıtlıyken, popüler resim için herhangi bir kaynağın varlığından söz edilemez (Grabar, 1996: 191-192). Yine de bu örnekler gündelik hayat içinde ortak bir biçime sahip figüratif tasvirin var olduğunun kanıtı sayılabilir.

Tasvirin Kamusal ve Özel Alanı Fethi: Hareketsiz Görüntü

Fotoğraf ve Portre

Osmanlı sultanlarının 15. yüzyıldan itibaren önce İtalyan, sonra yerli ressamlara yaptırdıkları portreler hiçbir zaman halka gösterilmemişti. Önceki bölümde değindiğimiz gibi, portresini resmî binaların duvarlarına astıran ve hediye olarak veren ilk sultan II. Mahmud'dur (saltanat dönemi: 1808-1839) (Özendes, 1998: 13). İran'da ise resmin bu biçimi 16.-17. yüzyıllarda ortaya çıkmış ve Kaçarlar döneminde gelişmiştir (Raby, 1999). 1805'ten 1849'a kadar Mısır hidivi olan Kavalalı Mehmed Ali Paşa ülkenin modernizasyon hareketini başlatan kişilerden biriydi. Batılı sanatçılara yaptırdığı çok sayıdaki portresinin dökümü, ölümünün yüzüncü yıldönümünde yayımlanan bir eserde yer almaktadır (Wiet, t.y.). Ekim 1847'de Kavalalı Mehmed Ali Paşa'yı Şubra Sarayı'nda ziyaret eden Gasparin Kontesi Valérie Boissier "gülünç freskler" derken belki de bu portrelerden bahsetmektedir (Brechet, 1985: 898). Nerval de bahsi geçen sarayda "torununun [...] yağlı boya yapılmış ve tamamen Avrupa sanatına benzetilmiş bir portresini" gördüğünden bahseder (Nerval, 1984, 2: 870).

Portre seçkinlerin özel alanlarında sakladıkları resimler olarak kalmıştı. Buna karşılık Nerval'in anlattığına göre, portrelerini nadiren yaptıran Türkler Avrupalı sanatçılara modellik etmekten kaçınmıyorlardı (Nerval, 1984, 2: 871).

Fotoğraf, portrenin de popülerliğini artıracaktı. Batılı fotoğrafçılar 1850'lerden itibaren fotoğraf makineleriyle birlikte Doğu'ya seyahat etmeye başlamışlardı. Temalar bölgelere göre değişiyordu: Cezayir'de etnografik ve belgesel bakış açısı egemenken, Doğu'da arkeolojik sit alanları dikkat çekiyordu. İstanbul'da 1850'ye doğru açılan ilk profesyonel fotoğraf stüdyoları Abdullah Biraderler ya da Sebah'la Joallier gibi Hıristiyan azınlıktan kişilerce işletiliyordu. Beyrut'taki en eski yerli fotoğraf denemeleri 1860'lara uzanır; ilk profesyonel fotoğrafçılar ülkenin Avrupalı sakinleridir: Félix ve Adrien Bonfils 1977'de bir stüdyo açarlar; daha sonra Sarafian ve Saboungi gelir; onları da Jules Lind adlı bir Alman izler.

İran'da da ilk fotoğrafçılar Avrupalı'ydı: Dar ül-Fünun'da (1850'de Tahran'da kurulan askerî okul) ders veren İtalyan Luigi Pesce ve Luigi Montabone'nin en eski tarihli fotoğrafları 1860'lı

yıllara dek uzanır, ama İran'da fotoğrafın tarihi 1844'te Fransız Jules Richard'ın çektiği resimlerle başlar. İlk profesyonel fotoğrafçı bir Ermeni'ydi: 1870'ten itibaren yaklaşık elli sene boyunca Tahran'da stüdyo işleten Antoine Sevruguin (Stein, 1990). Maliyetinden ötürü fotoğraf ilk başlarda sadece aristokrasinin ve iktidarın en üst temsilcilerinin erişebildiği bir şeydi, bu konuda öncülük edenler de onlar olmuştu. Abdülaziz döneminde (1861-1876) Osmanlı Sarayı'nın resmî fotoğrafçıları Abdullah Biraderler'di. Sultan II. Abdülhamid'in (saltanat dönemi: 1876-1909) sarayda kendi fotoğraf stüdyosu vardı. İran hükümdarı Nasreddin Şah (1848-1896) ülkedeki ilk fotoğrafçılardan biriydi. Annesini, karılarının bazılarını ve nikâhsız eşleri gibi normalde daima görünmez olan saraylı kadınları gösteren müthiş önemli belgesel resimleri ona borçluyuz. Ayrıca fotoğrafı askerî okul müfredatına sokan da o olmuştur.

Teknolojik ilerleme ve maliyetin düşmesi sayesinde, fotoğraf toplumun öteki katmanlarına da hızla yayıldı ve 20. yüzyılda hem kamusal (reklamlar, devlet başkanlarının portreleri) hem de özel alanda çok kullanılan bir şey haline geldi.

Şövale Resmi

19. yüzyılda ilhamlarını Akdeniz'de, Müslüman dünyada arayan Batılı ressamlar az değildi; özellikle Mısır, Filistin, İstanbul ve Fas tercih edilirdi (Peltre, 2004). Bu ressamlar genellikle gittikleri yerlerde kalır ve bulundukları şehirlerde mesleklerine olan ilgiyi artırırlardı.

Jean Baptiste Van Mour gibi yabancı ressamlar 17. yüzyılın sonundan itibaren İstanbul'a yerleşmeye başlamıştı (Germaner/İnankur, 2002: 22-35); 18. yüzyıldan itibaren Sultanların sarayları Avrupa sanatından mülhem manzara resimleriyle süslenmişti (Shaw, 2011: 13-19). Askerî resim de önemli bir rol oynamıştı: Örneğin resim dersleri ilk kez 1785'ten itibaren başkentteki askerî okullarda verildi. 1834'te kurulan Mekteb-i Harbiye'de resim dersi zorunluydu. Şeker Ahmet Paşa (1841-1906), Halil Paşa (1899'daki Uluslararası Sergi'de bir madalya almıştır) ya da Hüseyin Zekâî (1860-1919) gibi ilk Osmanlı ressamları saray için çalışmış olan asker kökenli ressamlardır. Temaları çeşitlidir: manzara, natürmort, hatta zaman zaman gündelik yaşamdan sahneler (Öner,

1999). Bu ressamların birçoğu yerel kurumlarda eğitmenlik rolüne soyunacaklardı. Mezopotamya ya da Suriye gibi Osmanlı hâkimiyetindeki Arap topraklarında faaliyet gösteren ilk sanatçılar da İstanbul'daki harp okullarından çıkmadır (Ali, 1999; Naef: 213-16). Bu sanatçılar Batılı tabloları, fotoğrafları ya da kartpostalları esas alarak resim yapıyorlardı; doğaya bakarak kendi tablolarını yapmaya daha geç bir tarihte başlayacaklardı (Öner, 1999: 519).

Abdülaziz döneminden itibaren (1861-1876) sarayda maaşlı ressam çalıştıran Osmanlı padişahları, Osmanlı sanatçılarının yanı sıra Stanislaus von Chlebowski (1835-1885), Pierre Désiré Guillemet (1827-78), Louis Acquarone (1800-1869) ve Fausto Zonaro (1854-1929) gibi yabancıları istihdam ederek Batı sanatının kurumsallaşmasına da katkıda bulunmuşlardır. Ressamların başlıca görevlerinden biri, tarihî bir resim üslûbu yaratarak Osmanlı tarihini resmetmekti. Bunun yanı sıra gündelik yaşamdan sahneler resmetmeleri de isteniyordu (İnankur, 1999). Konuları, 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı minyatür sanatında da gördüğümüz konulardı: Dolayısıyla yabancı bir türün keşfedilmesi değil, daha eski bir ikonografiye yeni tekniklerin tatbik edilmesi sözkonusuydu (Tanındı, 1989: 251-252).

19. yüzyılda hızla gelişen Beyrut'ta şövale resmi, halkı portreyle tanıştıran fotoğraf sayesinde kendini kabul ettirebildi. Yüzyılın son çeyreğinde, mesleklerini Avrupa'da öğrenmiş ressamlar burada atölye açınca, şehrin ve yörenin bütün burjuvaları bu atölyelere gelip yağlıboya portrelerini yaptırdılar. Bu portreci sanatçılar da resim tekniklerine hâkim genç ressamlar yetiştirerek şövale resminin Beyrut'a girmesine katkıda bulundular.

Akademik resim İran'a Kemal'ul-Mülk ismiyle bilinen saray ressamı Muhammed Gaffarî'nin (1852-1940) bireysel girişimi sayesinde girmiştir. Gaffarî, 1890-1911 arasında Paris'te Henri Fantin-Latour'un (1836-1904) atölyesine devam ettiği dönemden sonra Tahran'a dönüp Güzel Sanatlar Okulu'nu kurdu ve 1928'e kadar okulu yönetti. Bu süre boyunca tatbik edilen sanat: manzara, natürmort ve gündelik hayattan sahnelerden oluşan akademik bir sanattı. 1938'de Tahran Üniversitesi'ne bağlı bir güzel sanatlar okulunun açılmasıyla, İran'da sanat eğitimi daha modern bir evreye geçti. Ama bunun meyveleri ancak 1960'larda alınabildi (Diba 1989; Bombardier, 2012a).

Bölgede Avrupaî sanat teknikleri kullanılır hale gelince, buna paralel olarak sergiler de açılmaya başladı. 1891'de Kahire'deki Opera binasında (1869'da inşa edilmiştir) daha önce Arap dünyasında hiç görülmemiş ilk tablo sergisi açıldı: Sergi Fransız-Rum Théodore Ralli (1852-1909) ya da Rus Nikolai Bogdanov (1850-1892) gibi o dönem orada bulunan oryantalist ressamların resimlerinden oluşuyordu. İstanbul'da yaşayan İtalyan bir ressam 1792'de evinde bir "balmumu heykeller" sergisi açmıştı (Strauss, 2003: 144). 1845'te Padişah'ın sarayında özel bir sergi düzenlenmiş, bunu Harb Okulu'ndaki sergi takip etmişti; 1897'de "asker" ressamlardan Şeker Ahmed Paşa bireysel bir sergi açtı (Öner, 1999: 518-19). 1863'teki Osmanlı sergisinde İstanbul'da yaşayan oryantalist ressamların yaptığı birçok tablo yer almıştı; Üniversite'de düzenlenen ilk serginin tarihi 1875'tir (Strauss, 2003: 156).

O dönemde Kahire, İskenderiye ya da İstanbul gibi birkaç büyük şehirde oluşan modernleşme yanlısı yeni burjuvazi, Avrupa burjuvazisinin toplumsal ve kültürel alışkanlıklarını benimsedi. Örneğin Kahire'deki ilk oryantalist tablo sergisi esnasında Mısır Hıdivi Abbas Hilmi Paşa önce kişisel teşvik yoluyla, sonra da açık artırma vesilesiyle ziyaretçileri tabloları satın almaya davet ederek yolu bizzat açmıştı (Iskandar/Mallâkh/Shârunî, 1991: 14).

Batılı "sanat aşkı"nı geliştirmek ve sonra da sanat eğitimi veren kurumlar kurmak vasıtasıyla bu yaklaşımı benimsemek, dönemin seçkinleri açısından "uygarlaşma" yolunda atılacak en önemli adımlardan biriydi. Sanatı fethetmek modernleşmenin merhalelerinden biri, Batı karşısındaki geri kalmışlığın telafisi olarak algılanıyordu. Avrupa sanatının realizmi karşısında İslam ülkeleri sanatsal ifade açısından birdenbire geri kalmış gibi algılandılar; bu da hayli tartışılan İslam'ın "çöküşü"nün çok sayıdaki işareti arasında sayılır. Müslümanların yaptığı sanat eski bir evreye aitmiş ve insanlığın gelişiminden kopuk bir sanatmış gibi algılanagelmiştir: Realist olma iddiasıyla öne çıkan akademik Batı sanatı teknik ve kavramsal olarak daha ileri bir noktada görünür. Dolayısıyla, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı arasında yazılmış metinlerde sanatın "geri kalmışlığı", Batılı sanatın tatbik edilmeye başlamasıyla yaşanan "ilerleme" daima konu edilmiştir; Batı'da çalışan ilk sanatçılara Arapçada *ruwwad* (öncüler) denmiştir.

O dönemki tartışmalara katılan bazı kişiler işi "sanatın hiç olmadığı"nı söylemeye kadar vardırmıştır. Bu tespit, Mısır'daki Hıdivler ve Tanzimat dönemi Osmanlı İmparatorluğu gibi reformcu iktidarları Batı tarzı akademik sanat dersi veren kurumlar tesis etmeye yöneltmiştir. Eğitim sisteminin modernizasyonuyla resim askerî okullardan başlayarak müfredata zaten girmişti. Daha sonra, Batı sanatı eğitimi veren kurumlar da açıldı: 1883'te İstanbul'da (1874'te Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet tarafından açılmış bir özel sanat okulu vardı (İnankur, 1999: 383), 1908'de Kahire'de. Kahire'deki Güzel Sanatlar Okulu kuruluşundan iki yıl sonra yaklaşık yüz elli öğrenciye ulaşmıştı ve bunların dörtte üçü Mısırlıydı. Bölgedeki başka ülkelerde bu gelişme daha geç bir tarihte yaşandıysa da, en azından neredeyse her yere yayıldı.

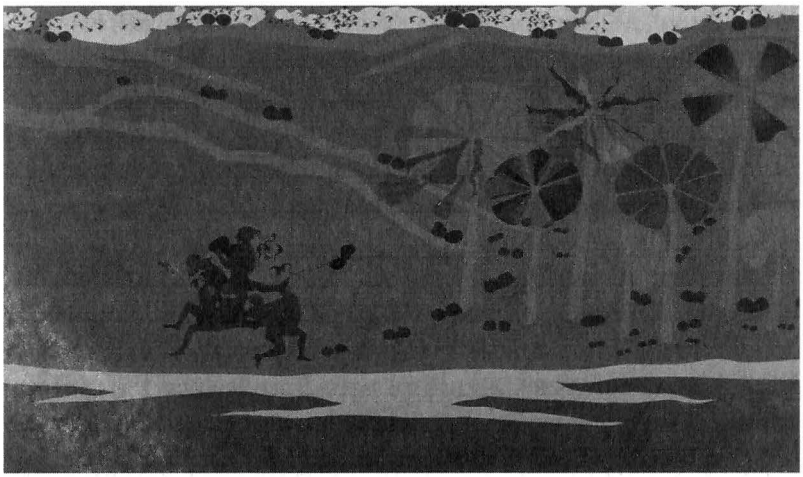
Kahire'deki Güzel Sanatlar Okulu'nun gerekliliği konusundaki tartışmanın da gösterdiği gibi, 20. yüzyılın başında "İslam sanatı" hâlâ ciddiye alınan bir sanat olsa da (Naef, 2003), Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu konunun eski Osmanlı topraklarında bir güncelliği kalmadı: Sanat ya Batılı olacaktı ya da hiç olmayacaktı. Büyük ölçüde oryantalizmin etkisiyle yalnızca figüratif sanat icrasına geçilmişti. Yine de, beklenenin aksine dinî temelli muhalefet az ve cılızdı. Örneğin yaklaşık beş bin resme imza atan Lübnanlı sanatçı Mustafa Faruk (1901-1957) doğup büyüdüğü ve on yaşına kadar iskambil kartlarından başka tek bir resim görmediği fakir Beyrut mahallesinde, ailesinin ve çevresinin çocukluğundan beri içinde büyüyen resim aşkına karşı çıktığını anlatır. Eleştirilerinin referansı yarattıklarına ruh üfleyemeyecekleri için ressamların cehennem azabına mahkûm olduğunu bildiren hadisti. Faruk'u cesaretlendiren ise modernist bir şeyh olmuştu. Ona işini yapmasını söyleyip, gerekirse çizdiklerine o ruhu bizzat kendisinin üfleyeceğine söz vermişti (Naef, 1996: 136-37). 20. yüzyılın ilk yarısında Batılı nitelikteki tasarım ve işçilik bu bölgenin yerel ürünlerini gölgede bıraktı.

Yaklaşık 1950'lerden itibaren birçok ülkede "geçmiş"le bağların yeniden kurulmasına çabalandı; İslam döneminin yanı sıra İslam öncesi ve sömürgeleşme öncesi gelenekler canlandırıldı. Çok ender durumlar dışında büyük ölçüde terk edilmiş bu sa-

natsal uygulamalara dönülmese de, uluslararası kaynaklı modern sanatın diline dahil etmek için bu sanatlardan ilham alınıyordu. Özellikle 1960'larda hat sanatına ya da popüler sanatlara birtakım referanslar ekleyen İranlı "Sakkakhaneler" grubu ya da Arap alfabesinin harflerini kullanarak bir kompozisyon meydana getiren ve Arap dünyasında Hurufilik adı verilen hareket buna örnektir (Naef, 1992).

Minyatür ressamlığı geleneğinin devam ettiği ülkelerde durum daha karmaşıktı. İran'da 1911'de Kemal'ul-Mülk'ün akademik sanat eğitiminin başlatmasının ardından, 1930'da Rıza Şah Ulusal Sanatlar Yüksek Okulu'nu açtı. Burada İran figüratif sanatının doruk noktası sayılan Safevilik döneminin minyatür sanatının canlandırılması hedefleniyordu (Bombardier, 2012a: 92-93). Bu arada, 1940'lardan itibaren Batılı tarzda sanat diğer bütün sanat tarzlarının pabucunu dama atmıştı. Ancak 1979'da İslam Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra "İslami" üslûplar yeniden öne çıkmaya başladı.

Hindistan Yarımadası'ndaki Lahor'da Britanyalılar 1874'te Mayo School of Art'ı (1958'den beri Milli Sanat Koleji) kurdular; bu kurumun amacı geleneksel sanatların yeniden canlandırılmasıydı (Dadi, 2010: 49). Shugtai (1897-1975) gibi yerel sanatçılar Batılı sanatı benimsemek yerine minyatürü modernleştirmeyi denediler. Geleneği muhafaza etmeyi hedefleyen bu okulda gayet yaratıcı çağdaş sanatçılar yetişmişti. Tabir caizse minyatürden koptular ama onun kodlarını alıp çağdaş sanat mecraına aktardılar. İçlerinde ilk uluslararası üne kavuşan 1969 doğumlu sanatçı Shahzia Sikander olmuştur; minyatür karakterlerine yer verdiği tabloları ve animasyonları 2003'te 8. İstanbul Bienali'nde sergilenmişti (resim 13). Aynı okuldan mezun olan ve *Blessing Upon the Land of My Love* adlı enstalasyonuyla 2011'de Sharjah Bienali ödülünü alan Imran Qureshi (1972 yılında doğdu), 2013'te Berlin'deki Deutsche Bank Kunsthalle tarafından yılın sanatçısı seçildi. Qureshi, minyatürlerde sık görülen unsurlardan faydalanarak enstalasyonlar ya da modern, güncellikle doğrudan ilişkili çalışmalar yapıyor (*Imran Qureshi*, 2013). Lahor Okulu'ndan çıkan ve benzer yöntemler kullanan başka sanatçıların eserleri 2008'de Toronro'da sergilendi (Sivanesa, 2008).



Resim 13: Shahzia Sikander, Land Escape 5, 2003.
Brent Sikkema (New york) Galerisi'nin özel izniyle.

Bu deneyimler, bütün diğer deneyimler gibi, sanatın uluslararası diline göre şekilleniyor. İki tür sanatçı var: Uluslararası akımlara entegre olmuş sanatçılar ve daha ziyade yerel piyasa için üreten sanatçılar. İkinciler, tablo ya da heykel gibi daha konvansiyonel bir sanat eseri algısına bağlı kalmışlardır. Son yirmi-otuz yıldır, ülkelerin çoğunda yerel ya da bölgelerarası bir sanat piyasası ve bir topluluk oluştu. Yakın zamana kadar yok düzeyinde olan müzecilik –çoğu ülkede ulusal koleksiyonlar hâlâ gerektiği kadar değerlendirilmese de– özellikle İstanbul'da ya da Körfez'de çok gelişti. Profesyonel galeri sayısı da arttı ve kültür-sanat gazeteciliği gelişmeye başladı (Naef, 2006).

Anıtlar

Modernizasyon, şehir yapılarıyla ilgili de bir değişim getirdi; mekân yeni baştan düzenlendi. Böylece *medine*'lerin yanı başında yeni "Avrupalı" şehirler kuruldu. Bu şehirler 19. yüzyıl şehirciliğinin özellikleri arasında sayılabilecek bütün unsurlara sahiptiler: resmî binalar, geniş sokaklar, parklar ve anıtlar.

Geleneksel zihniyet bakımından anıtlar önemli bir kopuşu temsil eder: Hem kamusal eserlerdir hem de üç boyutludurlar

ki bu dinî otoritelerin daha katı bir şekilde reddettiği niteliktir; zira doğrudan putperestlikle ilişkilidir. Bu bakımdan 1835'te Kahire'de dikilen ilk anıtın (Napolyon Bonaparte'ın 1798 Kahire ayaklanması esnasında ölen yaveri Joseph Sulkowski'nin heykeli) halkın öfkesine yenilmesi şaşırtıcı değildir (Wiet, t.y.: 405). Bundan kırk yıl kadar sonra 1873'te, Hıdiv İsmail'in (1863-1879) emriyle İskenderiye'de hanedanlığın kurucusu Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın şerefine Fransız sanatçı Alfred Jacquemart'ın (1824-1896) eseri olan at üstünde bir heykeli dikilmiştir. Törende bulunan bir kişinin ifadesine göre 16 Ağustos 1873'te gerçekleşen açılış törenine ülkenin bakanları ve prensleri katılmamıştır; sadece İskenderiye Valisi, Mısırlı bir general ve birkaç Avrupalı hazır bulunmuştur (Wiet, t.y.: 405). Emir yukarıdan geldiği için üst düzey yetkililerin yokluğunu bir reddetme olarak değil, daha ziyade ilgisizlik ya da halkın öfkesini kabartma korkusu olarak okumak daha doğru olacaktır.

Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın oğlu İbrahim Paşa'nın (1789-1848) ikinci heykeli de yine Hıdiv'in emriyle Charles-Henri-Joseph Cordier (1827-1907) tarafından yapılmıştır ve modern Kahire'nin kalbi sayılan Ezbekiye Meydanı'na yerleştirilmiştir. Kahire'deki Tahrir Köprüsü'nün aslanlarını da aynı sanatçı yapmıştır. 1882 isyanları esnasında halk bu heykelleri şeyhin emriyle yıkmıştır (Kreiser, 1997: 108).[2] Halkın –ve şeyhin– bu anıtlara karşı saldırıya geçmesinin sebebi üç boyutlu eserlerin varlığına karşı getirilen eleştiri olduğu kadar, anıtların baş kaldırılan iktidarın simgeleri olarak görülmeleriydi de. Bu az sayıdaki eser güçlü simgelerdi. Bu da hareketin ikili bir anlamı olduğunu gösteriyor; dine aykırı olduğu düşünülen bir yeniliğe muhalefet etmek kadar, hükümeti simgesel olarak devirme arzusunun da ifadesi olabilir.

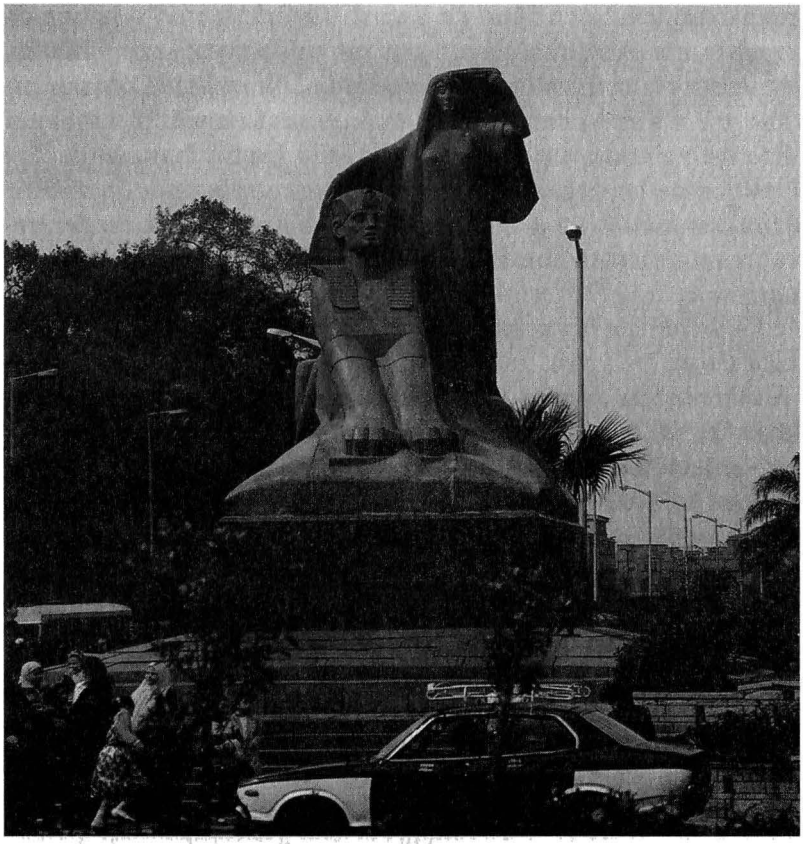
O dönem her alanda modernleşmenin açıkça öncüsü olan Mısır bir istisna teşkil ediyordu; çünkü örneğin Osmanlı İmparatorluğu'nun başka hiçbir kentine heykel dikilmemişti. Hayfa-Şam Demiryolu anıtı ya da Şam'la Arabistan'ın kutsal şehirleri arasındaki telgraf hattının açılışını ölümsüzleştirmek için Şam'a dikilen İtalyan heykeltıraş Raimondo D'aronco (1857-1932) imzalı sütun gibi figüratif unsur barındırmayan birkaç anıt da zaman zaman

2. Hasar görmedikleri için kısa sürede yerlerine geri koyuldular (Kreiser, 1997: 108).

eleştirilerin hedefi olmuştur (Kreiser, 1997: s. 108). 1869-1872 arasında Bağdat valisi olan Osmanlı reformcularından Midhat Paşa'nın Basra Vilayeti'nce tasarlanan anıtı 1910 senesinde Beyrut Müftüsü'nü rahatsız etti. Müftünün verdiği fetvaya göre, ölülerin anısına heykel (*temâsil*) dikmek haramdı. Müftü şunu da eklemişti: Bu tür bir hareketi caiz kılmak için Mısır'da olanları örnek göstermek de yanlıştı; zira Mısırlı ulema o heykellere izin vermediği gibi, Kahire'nin Ezbekiye Meydanı'ndaki "put"un da kaldırılmasını emretmişti (Kreiser, 1997: 112 ve 117, 60 numaralı dipnot).

Birinci Dünya Savaşı, olayların gidişatını hızla değiştirecekti: 1908'de bir güzel sanatlar okulu açılan Mısır'ın yerel sanatçıları, milli bağımsızlık hareketinin kahramanlarını ya da özgürlük ve millet gibi soyut kavramları taş üstünde ölümsüzleştirmişlerdi. Önce Kahire'de Fransız heykeltıraş Guillaume Laplangne'la (1874-1927)[3] birlikte okuyan, eğitimini Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu'nda sürdürmüş olan Mahmud Muhtar (1891-1934) ulusal kahraman Saad Zaglul'u ölümsüzleştiren ilk iki anıtı (biri Kahire'de, diğeri İskenderiye'de 1930'da dikilmiştir) yapmıştır. Ayrıca doğmakta olan Mısır milliyetçiliğinin fikirlerini görsel plana taşıyan ilk heykeltıraş da Muhtar'dır. *Mısır'ın Uyanışı* (*Nahda Misr*) geçmişinden kopmayan Modern Mısır'ı temsil eder: Genç bir köylü kadın baskıcı geleneklerden özgürleşmek üzere başörtüsünü çıkarmakta ve bir sfenksin yanında ayakta durmaktadır. Sfenks, sürekliliğin ve ülkenin gücünün sembolüdür (resim 14). 1920'de Paris'te sergilenen maketin fikri 1919-1920 arasındaki bağımsızlık mücadelesi sırasında doğmuştur. Toplanan fon sayesinde heykel yapılır ve 1928'de açılır. Önce Kahire'deki Ramses Garı'nın önüne yerleştirilir, 1955'te Gize'deki Mısır Üniversitesi'nin önüne nakledilir (Ostle, 1994: 186).

3. M. Jacques Fournier'ye Laplagne'ın biyografisi için teşekkür ediyoruz. Krş. "Guillaume Laplagne, sculpteur méconnu dont seule, sans doute, l'Égypte se souvient encore...", *La Vie en Champagne*, 80 (2014), s. 34-47.



Resim 14: Mahmud Muhtar: Mısır'ın Uyanışı (Nahda Misr), Kahire, 1928.
Fotoğraf: F. Schwarz.

1930 senesinde Beyrut'ta "6 Mayıs 1916 şehitlerinin", yani Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlılarca öldürülen Lübnanlı vatanseverlerin anısına bir heykel dikildi. Anıt, Roma'da ve Paris'te eğitim görmüş Lübnanlı heykeltıraş Yusuf el-Huveyyik'in (1883-1962) eseriydi.[4]

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışının ardından 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde ülkeyi hızlı bir modernleşme sürecine sokan ve Latin alfabesini benimseyerek geçmişle olan bağ-

4. 1961'de bu heykelin yerine İtalyan heykeltıraş Mazzacurati'nin yaptığı, 1974'te ve 1991'de kısmen yıkılan ama iç savaşın hatırası olarak yerinde tutulan başka bir heykel kondu.

ları kökünden kesen Mustafa Kemal Atatürk, heykel sanatına da kapıları açtı. Atatürk'e göre, uygar bir halk anıtlara sahip olmalı, heykel ve resim sanatında ilerlemeliydi: "Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, [...] itiraf etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur (Türk Milli Komisyonu, 1963: 70). Plastik sanatlar doğaları gereği modernleşme yönünde önemli bir adım teşkil ettikleri gerekçesiyle destekleniyordu. İlk eserler yabancı sanatçılar tarafından yapıldı: Taksim Meydanı'ndaki Cumhuriyet anıtı (1928) ve Atatürk'ün at üstündeki iki heykeli (1928 ve 1932) İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica'nın (1869-1959) imzasını taşır.

Merkezdeki *Nahda* hareketinden (Arap Rönesansı) uzaktaki sınır Irak'ta İngilizler varlıklarını hissettirmek için Bağdat'a bir General Stanley Maude (1917'de şehri ele geçirmişti) heykeli diktiler. 1932'de bağımsızlık kazanıldıktan sonra ülkenin önemli şahıslarını ölümsüzleştiren iki anıt daha dikildi: 1929'da intihar eden hükümet başkanı Abdülmuhsin as-Sa'dun'un ve 1921-1933 arasında hüküm süren Irak Kralı I. Faysal'ın heykelleri. Bu heykelleri de İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica yaptı. Bu heykeller 1958 ayaklanması esnasında dinî saiklerle değil, "Eski Rejim"i temsil ettikleri için halk tarafından yıkıldı. Cumhuriyetin kuruluşunu ölümsüzleştirme emri ülke çapındaki ilk modern sanatçı Cevad Salim'e (1919-1961) verilecekti: Sanatçının Ocak 1961'deki ölümünden sonra, 14 Temmuz 1962'de Bağdat'ın Tahrir Meydanı'ndaki Özgürlük Anıtı'nın açılışı yapılır; hâlâ da aynı yerde durmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Akdeniz bölgesinde kültürel, siyasi ve toplumsal yenilenme hareketinin başlıca merkezlerinin yeni mahallelerinde kendine yeni bir yer bulan ve ulaşılmak istenen uygarlığın ölçütü haline gelen heykel, yerel sanatçılar tarafından da yapılmaya başladı. Milli kahramanlar artık anıtlarla ölümsüzleştiriliyor ve böylece vatandaşların vatan sevgisi kuvvetlendiriliyor, milli bir kimlik oluşturuluyor, böylece modern ülkelerin inşasına destek olunuyordu.

Milli kahramanların heykellerle ölümsüzleştirilmesi hareketine katılmayan ender ülkelerden biri, İslam'ın Vahhabî kolundan olan Suudi Arabistan'dır. Vahhabîlik, temsilin her türüne en katı yaklaşan İslami akımdır. Tekrar tesis edilmesi gerektiğine inandığı idealize edilmiş ilk İslam'ı temel alarak yeniliğin (bidat) her tür-

lüsünü günah olarak görür. Yine de son yirmi-otuz yıldır dikkat çekici bir fenomenle karşı karşıyayız: Meydanlar yerel geleneklerin bir örneği olarak algılanan objelerin heykelleriyle süsleniyor. Örneğin mimarlık ve şehir planlamacılığından gelen belediye başkanı Muhammed Said Farsi'nin teşvikiyle Cidde'nin sokakları 1970'lerden itibaren su küpü ve balıkçı teknesi şeklinde heykellerle, geleneksel evlerle ve yerli ya da Henry Moore, Julio Lafuente ou César gibi yabancı sanatçıların yaptığı kaligrafilerle süslenmiştir (Farsi, 1991). Daha katı olan başkent Riyad'da bile, Kral Suud Üniversitesi'nin önünde açık bir kitap şeklinde bir heykel çıkar karşımıza; üstünde, Kur'an'ın bilgi edinmeyi teşvik eden üç ayeti (S. XCVII 3-5) yazılıdır (resim 15). Bu heykeller katiyen canlı varlıkları tasvir etmedikleri halde bir yenilik olarak görülür, çünkü geleneksel İslam kültüründe bir kullanım değeri ya da amacı olmayan yapının ya da objenin dikilmesi alışıldık bir şey değildir. Bunun yanında, Krallık mensuplarının iki boyutlu portreleri (fotoğraf ya da resim) resmî binaların duvarlarında asılıdır; ayrıca banknotların üstünde de kral portreleri görülür.

Katar'da ve diğer Körfez ülkelerinde de gündelik hayata dair objeleri temsil eden heykeller görülür (resim 16). Suudi komşusu gibi Vahhabî akımdan olduğu halde, Katar da yaklaşık yirmi senedir özgürleşmeye başladı. Burada cansız nesne heykellerinin yanı sıra geyik ya da başka hayvan heykellerine de rastlanıyor; ayrıca ülkenin simgesi Oriks geyiğidir.

Tarihî Kişiliklerin "İcat Edilmiş" Portreleri

Önemli kişilikleri taş ya da tuval üstünde ölümsüzleştirme ihtiyacı başka bir fenomeni doğuracaktı: geçmişte yaşamış ve suretine dair hiçbir tasvirin olmadığı kişilerin iki ya da üç boyutlu portreleri. Meselâ Haçlıları yenen ve kısa zamanda Arap topraklarının kurtarıcısı olarak simgeleşen Selahaddin Eyyûbî'nin sonradan yapılma tasvirleri 20. yüzyılın başından itibaren bilhassa basında görülmeye başlar. Yakın dönemde Selahaddin Eyyûbî popüler resimde en çok tercih edilen kişiliklerden biri haline geldi (Centlivres, 1997: resim 50 ve 51). 1992'de, Şam'ın merkezindeki kalenin önüne heykeltıraş Abdullah el-Seyid tarafından Eyyûbî anısına yapılmış bir anıt dikilmiştir. Ama görüntüsü sonradan yaratılan tek tarihî kişilik Selahaddin Eyyûbî değildir.

1960'lı yılların sonundan itibaren Bağdat'ta tam anlamıyla bir hayalî tarihî kişilikler rüzgârı esti. *Bin bir Gece Masalları*'ndan Şehriyar'la Şehrazad (1975) ya da Kahraman (1971) gibi kurgusal kişiliklerinin yanında, 1968'de Bağdat'ın kurucusu Abbasî Halifesi Ebu Cafer Mensur'un (754-775), 1972'de 13. yüzyılda yaşamış minyatürcü Yahya el-Vasıtî'nin ve şair Ebu Nuvas'ın (763-814), 1975'te Farabî'nin (ö. 950) ve klasik dönemde yaşamış başka birçok âlimin, şairin ve yazarın (Butrus, 1977) heykelleri dikilmiştir. Bunların hepsi Muhammed Ganî Hikmet (1929-2011), Halide-Rahlâl (1926-1986) ya da İsmail Fettah el Türk (1934-2004) gibi dönemin en önemli Iraklı heykeltıraşlarının eserleridir ve hiç kuşkusuz Babil arkeolojik alanında İştar Kapısı'nın yeniden inşa edilmesinin de gösterdiği gibi Baasçı rejimin "bir gelenek icat etme" arzusunun (tarihçi Hobsbawm'ın bu deyişe yüklediği anlamla) bir parçasıdırlar.

Hareketli Resim: Sinema ve Televizyon

Sinema

İstanbul'da halka açık ilk film gösterimi 1898'de gerçekleşti. 1896-97 yıllarında sarayında özel gösterimlere katılan Sultan II. Abdülhamid bu yeni aygıta şüpheyle yaklaşıyordu; İstanbul'da ilk sinema salonu ancak 1908'deki Jöntürk Devrimi'nden sonra açıldı. 1910'larda ilk belgeseller çekildi: 1911'de Manaki Kardeşlerinki, 1914'te de Fuat Uzkınay'ınki. Ama gerçek bir milli sinematografi ancak 1923'ten sonra, Cumhuriyet'le birlikte ortaya çıktı (Monceau 2003: 273-83).

Mısır'da, Lumière Kardeşlerin ilk filmleri Kasım 1896'da Kahire ve İskenderiye'de gösterildi. İlk sinema salonu 1897'de İskenderiye'de açıldı; 1899'da Kahire'de üç sinema salonu açılmıştı bile (Hamzaoui, 1997: 28). 1917'de Kahire, İskenderiye ve başka şehirlerdeki sinema sayısı yetmişe ulaşmıştı (Bergmann, 1993: 5). Gösterilen filmler İtalyanca ve Fransızcaydı; Amerikan prodüksiyonları ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendini kabul ettirebildi. İlk sessiz Mısır belgeselleri 1910'larda çekildi; o dönemde tiyatro eserleri de sahnelenmeye başlamıştı. Kurgu kategorisindeki ilk kısa metrajlı film Muhammed Beyyûmî'nin çektiği *Başkâtip*'tir; ilk uzun metrajlı film ise 1927 tarihli *Leyla*'dır ve Azi-

za Amîr adlı bir kadın tarafından çekilmiştir (Bergmann, 1993: 6; Wassef, 1995: 21). Aynı yıl Mısır'ın ilk film prodüksiyon şirketi kuruldu; fakat ancak 1935'te Misr stüdyolarının kurulmasıyla profesyonel bir Mısır sineması doğdu ve Arap dünyasını fethetti.

İran'da sinemanın toplumsal hayata girmesi daha yavaş ve çatışmalı oldu. Muzaffereddin Şah 1900 senesindeki Avrupa seyahatinde sinematografik kamerayı keşfetmiş, hemen bir tane alıp kendisine eşlik eden resmî fotoğrafçısı İbrahim Han'a vermişti. İlk filmini Belçika'da çeken İbrahim Han İran'a dönüşünde bu alanda çalışmaya devam etti, resmî ya da popüler olayları ölümsüzleştirdi: 1907'de Muhammed Ali Şah'ın taç giyme törenini, binaların açılışlarını ve Aşure kutlamalarını çekti (Haghighat, 1999: 13-14). Sınır kabileleriyle ilgilenen yabancı sinemacıların 1920 ve 1930 senelerinde çektiği belgesellerden rahatsız olan yetkililer gösterimleri yasakladı (Haghighat, 1999: 20-22). Farsça ilk sesli film olan *Mavi ve Rabi* adlı komedi Ovanes Ohanian tarafından çekilip 1931'de Tahran'da gösterilmişti. 1930'larda senaryoları çoğu zaman *Ferhat ile Şirin* ya da Şahname gibi İran efsanelerine dayanan başka filmler çekildi; çekimlerde zaman zaman Hindistan'daki stüdyolardan yararlanılıyordu. Fakat bu vaatkâr başlangıcın ardından, İran sineması İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar duraklama dönemine girdi.

İran'da sinema salonlarının açılması Şeyh Fazlallah Nuri gibi muhafazakâr din adamlarının tepkisini çekmiştir. Fazlallah Nuri 1904'te Şah'a başvurarak, kısa bir süre önce Tahran'da açılan sinema salonunun "duvarda [...] çıplak kadın" gösterilmesi gerekçesiyle kapatılması için karar çıkarttırmıştır (Haghighat, 1999: 16). Kapılarını 1908'de açan ikinci sinema da aynı akıbete uğramıştır. Beri yandan, 1912'den itibaren sadece yabancı film gösteren (örneğin Raoul Walsh'ın 1924 tarihli *Bağdat Hırsızı*) sinema salonları varlığını hissettirmeye başlamıştı: 1933'te Tahran'da on beş ve Şiraz, Abadan ya da Tebriz gibi başka şehirlerde de toplam on beş sinema salonu mevcuttu. 1928'de Tahran'da sadece kadınlara hizmet veren iki salonun açılması özel bir durumdur. O güne kadar toplumsal temayüller nedeniyle sinema salonları sadece erkeklere hizmet vermişti. İki cinsin bir arada olması kanıksanana kadar, salonların bir tarafı erkeklere diğer tarafı kadınlara ayrıldı.

Başka yerlerde olduğu gibi İran'da da sinema halkın ilgisini kısa sürede çekip başarıya ulaştı ve dünyanın geri kalanında oldu-

ğu gibi, en çok tercih edilen toplumsal etkinliklerden biri haline geldi; sadece dip dibe oturma düzeni nedeniyle sinema salonlarını yasaklayan Suudi Arabistan bu genel tabloya uymaz.

Televizyon

20. yüzyılın ikinci yarısında televizyon ortaya çıktığında, tasvir zaten gündelik hayatın bir parçası haline gelmişti. Yine de Vahhabî mezhebine bağlı Suudi Arabistan'da televizyonun gündelik hayata girmesi ciddi bir dinî muhalefetle karşılaştı. Şeytan icadı olarak görülen radyo, 1930'larda alaşağı edilmişti. Kral İbni Suud hatim yayınları yaptırmasına rağmen, bu yeni medya aygıtının yararlığı konusunda ulemayı ikna edememişti.

1960'larda bir Suudi televizyon kanalının kurulması, başka amaçları bir yana, sinema salonlarının açılmasını engellemeyi de hedefliyordu. Ama çok sert bir muhalefetle karşılaştı; din adamları kraliyet ailesine mensup bir prensin öldürüldüğü şiddetli bir gösteriyi kışkırtarak, televizyon stüdyosunun yıkılmasını talep edecek kadar ileri gittiler. Beri taraftan, 1965'ten itibaren test yayınları yapılıyor ve televizyon yavaş yavaş gündelik âdetler arasına sızıyordu. Elbette başka kanallara nazaran bazı özel yanları vardı: Örneğin, uzun süre kadınlar ekranda görünmedi. 1972'ye kadar, çocuklar için yapılan programlarda ergenlik çağına giren kızlar ekrana çıkarılmadı (Boyd, 1972: 106-109). Din adamlarının bu dışlayıcı tepkisinin özünde de tasviri reddetme ilkesi görülebilir; fakat radyoya yapılan muhalefetin de gösterdiği gibi, televizyon yayınlarının sebep olabileceği ahlaki bozulmadan duyulan endişe ve her tür yeniliğe karşı gösterilen direnç de göz ardı edilemez.

Peygamberlerin ve Başka Kutsal Kişiliklerin Temsili

İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, 13. yüzyıldan beri hem Hz. Muhammed'in hem de Kur'an'da adı geçen başka kişiliklerin tasvirlerinin yapıldığı biliniyor (Bœspflug, 2013; Gruber, 2014). 19. yüzyıla girilirken daha önce Fransa'nın Kahire'yi işgali (1798-1801) sırasında yazarlığından bahsettiğimiz Kahireli bilgin Abdül Rahman el-Jabarti, Fransızca kitaplarda Allah'ın resulünün "ayakta, kâinat karşısında ilâhî bir korkuyla, sağ yanında kılıcı, sol yanında Kitap'la, etrafı Allah'ın razı olduğu ve yine kılıçlarını

kuşanmış sahabesiyle birlikte" tasvir edildiğini yorum katmadan söyler (Jabarti, 1965: cilt 4, 348-349). 19. yüzyıldan sonra gelişen popüler sanat Peygamber'in hayatından bazı motifleri şevkle kullanmıştır. Pierre ve Michelin Centlivres'in gösterdikleri gibi, doğrudan insan görüntüsünde yahut bir siluet olarak veyahut isminin yazılı olduğu atkısı, hayat ağacı, ayak izi ya da mezarı aracılığıyla temsil edilebilir; "namevcut bir mevcudiyet"ten bahsedilir (Centlivres, 1998). Kısacası, yaklaşık sekiz yüzyıldır Peygamber'i tasvir etme geleneği varlığını sürdürüyor. Başta alıntıladığımız hadislerden de görüldüğü üzere –Karikatür krizinde öne sürülen iddianın aksine– Hz. Muhammed'i ya da başka peygamberleri tasvir etmekle ilgili bir yasak yok. Bu sonuca ancak daha genel ölçekte insan yüzünün yasaklanmasıyla ve başka bir Tanrı'ya tapınma korkusuyla ilgili olarak varılabilir.

Peki o zaman *Jyllands Posten*'de yayımlanan on iki karikatür neden tartışıldı? Bunun tasvirle ilgili yasakların getirdiği kısıtlamayla fazla bir ilişkisi yok aslında. Birçok Müslüman'ın sabrının taşmasına ve bazı radikallerin tehditte bulunup ortalığı yakıp yıkmaya kalkmasına esas olarak bu karikatürlerdeki saldırgan nitelik sebep oldu. Unutmayalım ki Peygamber'in bazı tasvirleri olsa da, Müslümanlar Hz. Muhammed'in karikatürünü çizmemiştir, en azından kamuya mal olmuş bir örnek yok. François Bœspflug'un 2006'da yayımlanan *Caricaturer Dieu?* (*Tanrı'nın Karikatürü Yapılır mı?*) başlıklı kitabında gösterdiği gibi, üç tektanrılı din içinde bir tek Hıristiyanlıkta ve ancak 19. yüzyıldan sonra Tanrı'nın ve azizlerin müstehzi tasvirlerine rastlanır. Ama Hıristiyanlıkta bile bizatihi Tanrı'yla değil dinin temsilcileriyle dalga geçilir. Ayrıca bazı Avrupa ülkelerinde küfür hâlâ cezası olan bir suçtur. Bazı Hıristiyan ülkelerde bu konudaki geniş özgürlüğün temelinde iki neden yatar: Bunlardan birincisi, Tanrı'nın oğlunun ilk yüzyıllardan itibaren tasvir edilmiş olmasıdır; ikincisi, toplumların hayli laikleşmiş olması sayesinde halkın dinî figürlerle dalga geçen tasvirleri daha kolay kabullenmesidir (Bœspflug, 2006).

Karikatürlerin Müslüman topluluğun dışında üretilmesi karikatür krizinin en güçlü tetikleyicilerinden biridir. Küresel siyaset nedeniyle sinirlerin iyice gerildiği bir dönemde bu karikatürler İslam'a karşı bir saldırı olarak algılandı ve bu, İslam dünyasının bir kısmında Batı'ya karşı bir kızgınlık doğurdu. Fransa ve Danimarka gibi krizin daha da şiddetli yaşandığı Avrupa ülkelerinde,

Müslüman ülkelerden gelen göçmenlere nasıl bir yer verileceği bir tartışma konusu haline geldi. Bütün bunların suret meselesiyle pek ilgisi yok: Öyleymiş gibi ortaya konuyor; çünkü –geçmişte de örneklerini gördüğümüz gibi– en kolay açıklama bu ve ilk bakışta doğruymuş gibi görünüyor (Klausen, 2009).

Washington'daki ABD Yüksek Mahkemesi'nin duvar süslemeleri nedeniyle başlayan ve medyada çok daha az işlenen bir başka tartışma, pratik kaygıların el-Ezher'in diplomalı mezunlarının bile –karikatür olmamak kaydıyla– Muhammed'in tasvirini savunduklarını gösteriyor; Taha Cabir el-Alvani'nin bir fetvası bunun örneğidir. El-Ezher'de eğitim aldıktan sonra Riyad'da ders veren Alvani, daha sonra Kuzey Amerika Fıkıh Konseyi'nin başkanı oldu. Bu sıfatı nedeniyle 1997'de yaşanan bir anlaşmazlıkta kendisine hukuki fikri soruldu; bu olaya getirdiği açıklamaya sonradan karikatür kriziyle ilgili de birkaç kez değinecekti. Mesele, Washington'daki Yüksek Mahkeme binasını süsleyen bir frizle ilgiliydi: Bu binada 1935'ten beri insanlığın önde gelen on sekiz kanun koyucusunun rölyefleri vardır ve bunlardan biri de Hz. Muhammed'dir. Amerikan İslami İlişkiler Konseyi (CAIR) bu durumdan çok rahatsız olmuş ve Hz. Muhammed'in oradan çıkarılmasını istemişti (Liu, 2004). Alwani hadis metinlerini ayrıntılı olarak inceledikten sonra sözkonusu durumda tasvirlerle ilgili talimatları tartışmanın yersiz olduğu sonucuna vardı. İnsanlığın önde gelen yasa koyucularından biri olan Hz. Muhammed'in Müslüman olmayanlar tarafından örnek gösterilmesinin ve temsil edilmesinin –Müslümanlara karşı son derece yaygınlaşmış önyargılara rağmen– Müslümanlar için büyük bir şeref olduğunu (Alwani, 2001), dolayısıyla Hz. Muhammed tasvirinin kabul edilmesi gerektiğini düşünüyordu. Alwani'nin gayesi Amerika Birleşik Devletleri'ndeki farklı dinî gruplar arasındaki barışı korumaktı ve ona göre bu gaye hadislerde yer alan yasaklardan daha kıymetliydi.

Şiîlerde Kerbela olayının taşbaskı tasvirleri, kutsal tarihin önemli kişiliklerini tasvir eden geniş bir ikonografinin üretilmesinin yolunu açmıştır: Bunlar Katoliklerin dinî tasvirlerini anımsatan bir biçimde kartpostallarda, yapışkanlı etiketlerde ya da tablolarda, hatta internette karşımıza çıkar.[5] Şiîlerde zaten yaygın olan bu tasvire açık tarzın yanı sıra, yaklaşık yirmi sene evvel, Hz. Muhammed'i on iki yaşındayken İran'daki Bahira Manastırı'nın ra-

5. Örneğin www.khayma.com.

hibiyle karşılaşması esnasında gösteren bir portre ortaya çıktı (resim 17). Fotoğraf kâğıdına geçirilip kartpostal ya da afiş şeklinde, hatta bazen çerçeveli olarak basılan bu portre imamzâdelerin (türbe[6]) yakınındaki kitapçılarda ve çarşılarda satılıyor. Bazılarının altında Bahira tarafından yapıldığını ve Batı'da bir müzede muhafaza edildiğini belirten bir yazı oluyor. Fakat ne tuhaftır, Pierre ve Michelin Centlivres bu portrenin kaynağının Rudolf Lehnert'in (1878-1948) ve Ernst Landrock'un (1878-1966) hazırladıkları oryantalist bir kartpostal olduğunu göstermişlerdir; Lehnert ve Landrock 20. yüzyılın başında önce Tunus'ta sonra da Mısır'da çalışmış iki fotoğrafçıdır (Centlivres, 2005). Böyle bir kart postalın nasıl dinî bir resme dönüşebildiği hâlâ bir muammadır. İran hükümeti 2008'de bu tür tasvirleri yasaklamayı denemiş, sahte ve üstelik başarısız olduklarını söylemiştir;[7] öte yandan önemli Şiî otoritelerden biri olan Iraklı Ayetullah Ali el-Hüseyni el-Sistani kendi sitesinde, hakaret içermediği sürece Peygamber'in tasvir edilmesine cevaz veriyordu.

20. yüzyılın başından itibaren Peygamber'in tasvir edilmesi meselesinin sert tartışmalara yol açtığı asıl alan sinemadır. 1926'da Türk yönetmen Vedat Örfi kendi yazdığı ve Mısır'da çekmeyi düşündüğü bir filmde Peygamber rolünü Mısırlı komedyen Yusuf Vehbî'ye teklif etti. Basında yazara karşı yoğun bir kampanya başladı; el-Ezher, Hz. Muhammed'in ve bütün yakın akrabalarının ve sahabesinin temsilinin yasak olduğunu bildiren bir fetva yayımladı. Mısır Kralı Fuad, aktörü sürgüne göndermek ve Mısır vatandaşlığından atmakla tehdit etti. Bunun üzerine, yakın tarihli bir eserde biraz kibarca ifade edildiği gibi, komedyen bu rolü reddetti (Wassef, 1995: 21) ve film çekilmedi. 1947'de genişletilen sansür yasasıyla Peygamber'in yanı sıra ailesinin, dört halifenin ve sahabenin temsili de yasaklandı; gölgesini göstermek gibi simgesel temsiller de buna dahildi (Bergmann, 1993: 71-72).

Aslında İslam tarihinden öncü kişiliklerin canlandırılması çok yakın bir tarihte mesele haline gelmeye başladı. Örneğin 1976-77'de Suriye asıllı Amerikalı yönetmen Mustafa Akkad'ın çektiği ve kısmen Libya'nın finanse ettiği Çağrı filmi 1947'de kabul edilen Mısır sansür yasasını delmeye kalkmadı: Filmde Hz. Muhammed

6. Bu bilgiler için Sabrina Mervin'e (CNRS, Paris) teşekkür ediyoruz.
7. http://www.tabnak.ir/pages/?cid=28223 ve http:/www.tabnak.ir/pages/?cid=30092 –Bize bu bilgileri sağlayan Mehdi Mohammad-Zadeh'e teşekkür ederiz (İslam Sanatları Üniversitesi, Tebriz).

ve önemli kişiliklerden hiçbiri görünmüyor ve konuşmuyordu. Bu elbette yönetmenin özgür tercihi değildi. Birçok dinî otoritenin proje hakkındaki olumsuz tepkisi nedeniyle bu yolu seçmek durumunda kalmıştı. Fakat Suudilerin kurallarına bağlı Dünya İslam Birliği 1970'te filmde sahabenin temsil edileceğini öngörerek senaryoya karşı çıktı. Tartışma orada kalmadı. Fas'taki otoritelerden Lübnanlı Şiîlere kadar dinle ilgili pek çok grup ve kişi film hakkında beyanlarda bulundu. Arap versiyonu nihayet 1976'da vizyona girdi, Anthony Quinn ve Irène Papas'lı uluslararası versiyon ise 1977'de. Alınan önlemlere rağmen film Mısır'da gösterilemedi; Washington'daki gösterimi esnasında ise Black Muslims (Siyah Müslümanlar) hareketinin bünyesinden çıkan radikal bir grup seyircileri rehin aldı. Figüratif temsille ilgili yasağın bu son derece ağır ve kıyıcı tepkilerde rolü olduğu gibi, İslam Peygamberinin gülünçleştirilmesiyle ilgili bir başka korkuyu, bilhassa gayri Müslimlerin bu konudan faydalanabilecekleri korkusunu da maskelemeye yarıyordu. Ayrıca –Amerikalı– yönetmenin ve ekibinin (özellikle senaristin Yahudi olduğu iddia edilir) uyrukları da kuşkusuz kılıçların çekilmesini kolaylaştırmıştı (Ende, 1981).

Peygamber'in hayatının anlatıldığı filmlerde tasvir edilmesini engellemeyi amaçlayan benzer prosedürler, son on yılda El-Ehzer Üniversitesi'nin onayını alan bazı animasyon filmlerinde uygulanmıştır. Meselâ Disney yönetmeni Amerikalı Richard Rich'in çektiği ve besteci William Kidd'in müziği eşliğinde "aileye uygun" mesajlar veren ve "dinlerarası diyaloğu" teşvik eden *Muhammad: The Last Prophet* [Hz. Muhammed, Son Peygamber] (2004) adlı animasyon filmi Mısır yasasına harfiyen uyar. Hikâye bir dış ses tarafından anlatılır ve ancak ikincil önemdeki kişiler görünür. Zeyneb Zemzem'in Mısır televizyonu için çektiği, Kur'an'daki peygamberlerin hepsini ele alan Peygamber'in Hayatı adlı dizide karakterler oyun hamurundan yapılmıştı. Hz. Muhammed ve arkadaşları eliptik biçimli ışık haleleri olarak gösterilmişlerdi; Kur'an'dan ayetlerin ya da hadislerden bölümlerin alıntılanması yoluyla dolaylı olarak konuşuyorlardı. Birleşik Arap Emirlikleri'nin günlük gazetelerinden *El-Bayan*'ın internet sitesinde yayımlanan bir makalede, kutsallığı olan kişileri bir aktörün oynamasının sahte bir gerçeklik algısı yarattığına, buna karşılık hamur karakterlerin bu kişileri kutsallıklarını fazlaca lekelemeden canlandırma imkânı sunduğuna dikkat çekiliyordu (Laythî, 2003).

1992'de Mısırlı yönetmen Yusuf Şahin el-Ezher Üniversitesi'nin Akademik Araştırma Konseyi'ne Yusuf el-Sıddık (Doğrucu Yusuf) adıyla Kur'an'daki peygamberlerden Hz. Yusuf'un hayatını anlatan bir film senaryosu sundu. Konsey peygamberleri canlandırmanın şeriata aykırı olduğu ve projenin Kur'an'la çelişen birtakım tarihî hatalar içerdiği gerekçesiyle yönetmenden senaryoyu gözden geçirmesini istedi ve üniversite senaryonun ikinci versiyonunu da reddetti (Adab wa-naqd, 1995: 22-23). Film yine de *Göçmen* adıyla çekildi, ama şikâyet üzerine 1994'te Mısır'daki sinema salonlarından çekildi; çünkü "Hz. Yusuf'u canlandırması 1983 tarihli bir fetvaya aykırıydı" (*Le Monde*, 31 Aralık 1994: 9). Arap gazetesi *Al-Hayat*'a verdiği bir röportajda Yusuf Şahin, Mısır sinemasının bütününe karşı bir saldırı olduğunun altını çiziyordu (4 Şubat 1995: 19). Birkaç ay sonra Kahire Temyiz Mahkemesi bu kararı iptal etti (*Le Monde*, 31 Mart 1995: 32).

İran İslam Cumhuriyeti'nde –Müslüman– kutsal kişiliklerin beyaz perdede görünmesi konusunda çekimser bir tavır sergilendi: Sadece İsa (2008) ve İbrahim (2006) hakkında film çekildi. Buna karşılık televizyonda 1996'da yayınlanan İmam Ali dizisinde hem Hz. Muhammed'i hem de Şiîler için çok kutsal bir kişilik olan Hz. Ali'yi gerçek aktörler oynamıştı. Yine de daha önce minyatürlerde kullanılmış bir teknikten faydalanılarak kimi zaman sırttan, kimi zaman da yüzleri kapatılmış olarak gösterilmişlerdi. *Le Récit de Mokhtâr* [Muhtar'ın Hikâyesi] adlı başka bir dizide yine yüzü gösterilmeden İmam Hasan'a yer verilmişti (Devictor, 2011: 94). Devictor sinemayla televizyon arasındaki farkı Ayşe'nin perdeleri mindere dönüştürdüğüne ilişkin hadise atıfta bulunarak açıklıyor: Gündelik hayata ait bir nesne olan televizyon filmin seyrini sıradanlaştırır, oysa sinema salonu yukarı asılmış perdesiyle seyri bir ayin haline getirir ve tasvire neredeyse kutsal bir değer kazandırma ihtimali olan bir yere yerleştirir (Devictor, 2011: 97).

Dinî metinlerden çıkarılan kısıtlayıcı yorumların ötesinde, Hz. Muhammed'in ve başka kutsal kişiliklerin beyaz perdede canlandırılması, basit bir ölümlünün, bunun da ötesinde, çoğu zaman ahlaken pek de güvenilir olmadığı düşünülen bir profesyonel aktörün Peygamber rolünü oynaması mantığa sığan bir şey olmadığı için de hassas bir konudur. İslam karşıtı *Innocence of Muslims*'in [Müslümanların Masumiyeti] 2012'de yarattığı öfkenin ardından, Katar şirketi Alnoor Holding 2013'te İslamofobik görüşe karşı

Müslümanların bakışını ortaya koyacak bir Hz. Muhammed filmi yapmaya karar verdi. Yusuf el-Karadavi de dahil en üst düzeydeki İslam otoritelerinin görüşleri alındı; Hz. Muhammed'in tasvir edilmesine karşı çıkan bu otoriteler sahabelerin aktörler tarafından canlandırılmasına açık kapı bıraktılar.

Tasvirin Her Alana Sızmasına Karşı Din Adamlarının Tavrı

Yüz yıldan uzun bir süredir –Afganistan'daki Taliban dönemi istisna olmak kaydıyla– Müslüman ülkeler her türden tasvirle (sinema, televizyon, fotoğraf, afiş, tablo, heykel ve günümüzde enstalasyon) yoğun bir şekilde iç içe. Figüratif tasvir modern zamanlara kadar üst sınıfların tekelinde iken, bugün toplumun her katmanının erişebildiği bir şey. 21. yüzyılın başı itibarıyla tasvir İslam dünyasının tamamını baştan aşağı değiştirmiş durumda.

Resmin hem kamusal hem de özel hayatta bu kadar çoğalması elbette din adamlarının tepkisini çekiyor. Zira daha önce gördüğümüz gibi her ne kadar tasvir ezelden beri mevcut olsa da, bu mevcudiyet asla üzerinde uzlaşmaya varılmış bir husus haline gelmedi. Başka konularda olduğu gibi bu yeni durum karşısında da iki farklı tepki oluştu: Bazı yorumcular metinleri yeniden yorumlayarak tasvir olgusunun neredeyse her alanda bulunmasına meşruiyet kazandırmaya çalıştılar. Diğerleri ise o kadar keskin sözlerle karşı çıktılar ki fazla taraftar bulamadılar.

Bu mevzuda önemli kişilerin dile getirdikleri görüşlerden bazılarını burada ele alacağız. İlk önce, Müslüman reformcuların, yani –yaklaşık 1850'yle 1950 arası– modern çağın ışığında İslam fıkhını yeniden yorumlamayı ve İslam dininin pratiklerini yeniden düşünmeyi deneyenlerin bakış açısını ele alacağız. Muhammed Abduh (1849-1905) ve öğrencisi Muhammed Reşid Rıza (1865-1935) o dönemin başlıca Sünnî reformcularındandır. Kahire'deki en saygın eğitim kurumu olan el-Ezher Üniversitesi'nin dergisi *Mecelle el-Ezher*'da dile getirilen fikirlere de burada değineceğiz. Ayrıca kutsal Necef şehrinin reformist koruyucularından sayılan, 20. yüzyılın ilk yarısının dinî düşüncesinde önemli yere sahip figürlerden biri olan ve iki cemaat arasında yakınlaşmayı savunan önemli isimlerden Şiî Muhammed Hüseyin Kâşifu'l-Gıta'nın (1877-1954) görüşlerini de inceleyeceğiz.

İçinde bulunduğumuz dönemde etkili olan din adamlarının bazı görüşlerini göstereceğiz ve Olivier Roy'nın izinden giderek köktencilerle devrimciler arasında bir ayrım yapacağız. Buna göre köktenciler (ya da neo köktenciler) ille bir rejim değişikliği gerekmeksizin toplumun aşağıdan yukarı yeniden İslamlaşmasını salık verenler olarak tanımlanır. Buna karşılık devrimciler önce bir dinî iktidar kurup daha sonra toplumu "İslami" bir merceğe göre değiştirmeyi hedefleyenlerdir.

İki tür kaynaktan yararlanılmıştı: Ciddiye alınan yazarların yazdıkları yazılar ve fetvalar (hukuki görüş). Makaleler ve yazılar, ne kadar ciddiye alınırlarsa alınsınlar, sadece bir fikri ifade ederken, fetvaların dinî planda bir meşruiyet değeri oluyordu. Gerçekten de, inananların sordukları sorulara verilen cevaplar, aslında yetkili din adamları dediğimiz müftülerin tespit ettiği hukuki görüşlerdi. Bu iş, kişisel bir temas vesilesiyle de yapılabilirdi, modern medya aygıtları da kullanılabilirdi. Örneğin, bazı dergilerin fetva bölümleri olurdu. İngilizce yayımlanan ve Arabistan'da yaşayıp Arapça bilmeyen Müslümanlara (ve tabii bazı gayrimüslimlere de) hitap eden Suudi dergi *Arab News*'un bir bölümünde adı verilmeyen bir müftü okurların dinle ilgili sorularına cevap verir (Ende, 1995: 37-43).[8] Günümüzde, elektronik posta yoluyla da fetva sorulabiliyor: Kullanıcıların sordukları güncel sorulara internet siteleri üzerinden cevap yetiştiren çok sayıda müftü ya da dinî kurum bulunuyor. Din adamlarının fetvalarıyla eğildikleri konulara bakarak, aynı zamanda "basit müminlerin" kaygıları hakkında da bir fikir sahibi olabiliyoruz, ama soruların her zaman gerçekten anonim mi yoksa yapay üretim mi olduğunu kesin olarak saptamak mümkün olmuyor.

20. Yüzyılın İlk Yarısında Reformcu Ulemanın Tepkisi

İslam'ı moderniteyle daha uyumlu bir şekilde okuyabilmek için en çok çabalayanlardan biri olan Mısırlı reformcu âlim Muhammed Abduh 1903'te yaptığı bir Sicilya seyahati esnasında, oralı insanların sanata bakışından çok etkilenmiştir.[9] Döndükten sonra yazdığı "Resimler ve Heykeller, Kullanımları ve Hukuki Statüleri" başlıklı makale gerçek bir tasvir güzellemesidir. Abduh'a göre, tas-

8. www.arabnews.com

9. 1903'teki Cezayir ve Tunus yolculuğu dönüşünde. Seyahatin hikâyesi ilk önce *el-Menar*'da yayımlanmıştı.

virin her şeyden evvel dili ikame eden bir kullanımı vardır çünkü anlaşılması kolay olmayan kavramları ve terimleri resmederek canlandırmayı sağlar. Bundan başka, resmi görülen ama duyulmayan şiirle benzeştirir; zira onun gözünde şiir görünmeyen resimdir. Abduh'a göre canlı varlıkları tasvir etme yasağının putperestliğe dönüş tehlikesinden kaynaklandığı açıktır; hadislerin bu konudaki ısrarının nedeni de budur. Bunun artık korkulacak bir tarafı olmadığını ileri sürerek şöyle yazar: "Bunun, dogmatik ya da pratik açıdan din için hiçbir tehlike doğurmayacağı açık olduğuna göre, İslam yasalarının en etkin bilimsel araçlardan biri olan tasviri yasaklamadığını kabul etmek daha doğru olur diye düşünüyorum" (Abduh, 1962: 2, 205). Abduh çok açık bir şekilde tasvirin yanında yer alır ve gereklilikleri konusunda geri adım atmadığı gibi, onları şiirle mukayese ederek sadece estetik zevke hitap edenlerini bile kabul eder.

Ona kıyasla bağnaz olan öğrencisi Muhammed Reşid Rıza 1917'de tasvir konusunda kelam eden hadislerin ve görüşlerin tamamını gözden geçirdikten sonra, o dönem Mısır'daki reformist dincilerin başlıca yayın organı olan *el-Menar* dergisinde yayımlanan bir makalesinde tasvirin beş durumda kabul edileceğini ileri sürer: (1) Sözlüklerde bitki ve hayvan maddelerini resimlemek; bilhassa benzeşen türlerde, salt dilsel bir tasvirle ayırt etmenin olanaksız olduğu durumlarda. (2) İkinci koşul birinciden çıkar: Bitki ve hayvanların hatlarını ayrıntılı olarak tasvir etmek. Amaç, onlarla ilgili beslenme ve avlanma yasaklarına uyabilmektir. (3) Doğa tarihi, tıp, anatomi (insan, hayvan ve türevleri) konularında. (4) Askerî alanda, topoğrafya ve silahlarla ilgili olarak. (5) İstihbarat ve güvenlik alanında.

Rıza bazı resimlerin yararlı hatta gerekli olduğu hükmüne varsa da, diğer tasvirlerin tamamını reddeder: "Aslî şekliyle din [İslam] topluma güçlük çıkaran bütün engelleri ortadan kaldırmışken, güvenlik ve savaş sanatı için elzem birçok bilim ve mesleğin ihtiyaç duyacağı bir faaliyeti yasaklayacak değildir; bilakis, yüz kızartıcı şeyleri ya da yüz kızartıcı sonuçlara yol açabilecek şeyleri yasaklamıştır..." (Rıza, 1970: 4, 1417)

Reşid Rıza esas olarak 1923'ten itibaren Türkiye'deki rejimin modernleşme arzusuyla başvurduğu heykel sanatına karşı tepkilidir. 1923'te yayımlanan *El-Hilafe ve'l-İmametu'l-Uzma* [Halifelik ya da Yüksek İmamlık] başlıklı kitabında Mustafa Kemal'i sert

bir biçimde eleştirir. Daha önce de değindiğimiz gibi, Mustafa Kemal'e göre her "medeni" millet büyük adamları onuruna anıtlar dikmeliydi; İslam inancı en başından beri müminlerin gönüllerinde sağlam kökler saldığı için, "aydınlanmış bir grup adamın bu taş parçalarına tapınabileceğine ihtimal vermek ve inanmak Müslüman dünyasına hakaret olur" diye belirtmişti (Türk Milli Komisyonu, 1963: 70). Reşid Rıza'ya göre, Mustafa Kemal'in Mısır (kamusal alanlardaki heykelleri kaldıran Müslüman ülke) örneğine dayanarak ileri sürdüğü argümanlar tamamen yersizdi. Onun görüşüne göre, Mısır hükümetinin kararının katiyen dinî bir yanı yoktu. Zira hükümet el-Ezher Üniversitesi'ndeki ulemanın fikrini sormamıştı, ki sorsaydı da cevap büyük ihtimalle olumsuz olurdu. Büyük insanların anıtlarının emsal teşkil edebilmesi fikrini gerçeğe aykırı buluyordu; aksine bu anıtlar ancak "Avrupa'nın başarısız taklitleri" olabilirdi ve "yüksek maliyetleri nedeniyle sadece çok zengin kaynakları olan ülkelerin bu lükse sahip olabileceklerini" düşünüyordu. Anıtlar fakir bir topluluk olan Müslüman toplumu için gereksiz bir lükstü; onları benimsemek, dışarıdan gelen her şeye kör bir hayranlık duymak ve yabancı gelenek ve göreneklerini kendi gelenek ve göreneklerine tercih etmek anlamına gelirdi. Eskiden yaşamış bazı yazarların dediği gibi, figüratif sanat lüks bir şeydi, ayrıca yabancı kökenli bir gelenekti (Rıza, 1986: 137 ve 139-141).

Kahire'deki el-Ezher Üniversitesi'nin yayını *Mecelle el-Ezher* 20. yüzyılın ilk yarısında bu tasvir mevzuuna birçok kez dönmüştür. 1933'te bir okur mevlid kandili vesilesiyle satılan insan biçimli kurabiyelerin caiz olup olmadığını sorar. Cevap şöyledir: Vücut bütün olmadığı ve tapılacak bir durum da olmadığına göre, bunları zararlı saymaya lüzum yoktur (*Mecelle el-Ezher*, 1993: 489, 494). El-Ezher heyeti 1940'ta tasvir konusunda genel bir cevap arayan bir okura hadislerde geçen argümanlarla cevap verir. Buna göre bütün üçboyutlu tasvirler –bir yerleri kırık olmadığı takdirde– yasaktır, çünkü putperestliği teşvik edebilir. Ayşe'yle ilgili hadis uyarınca ve kız çocukların eğitimindeki önemlerine binaen oyuncak bebekler caizdir. İki boyutlu resimler konusunda muhtelif görüşler mevcuttur, ama heyetin bu konuya müspet baktığı söylenebilir; zira Peygamber kıyafetlerin üstündeki tasvirleri kabul etmiştir ve kutsallaştırılmaları gibi bir tehlike yoktur. Ama putperestlik evresinin aşıldığını ve artık böyle bir tehlike kalma-

dığını söylemek de tehlikelidir; zira insanlık tarihi geri dönüşlerle doludur. Tasvirin benimsenmesi lehinde sıkça öne sürülen argümanlardan biri de, milli kahramanları millete hatırlatan anıtların özendirici olmalarıdır. *Mecelle el-Ezher*'e göre bu argüman da mesnetsizdir: O insanların hatırlanmasını isteyenler bu anıtları dikmek için harcanacak parayı dinî eserler yaratmaya harcasalar çok daha iyi ederler (*Mecelle el-Ezher*, 1940: 163-65).

Kahire Üniversitesi'nden mezun sanat tarihçisi Ahmed İsa da (1915-1996) 1951'de *Mecelle el-Ezher*'de yayımlanmış bir makalesinde hadislere başvurarak tasvir lehinde görüş belirtmiştir.[10] Çıkış noktası, bu konuda *Mecelle el-Ezher* ile Muhammed Abduh'un benimsedikleri konumların uyuşmazlığı ve mümin için bu uyuşmazlıktan doğan belirsizliktir. Kur'an'ı, hadisleri ve Taberî, Nevevî ya da onlar gibi başka büyük din adamlarının yorumlarını inceledikten sonra, yazar Muhammed Abduh'la benzer sonuçlara varmış ve açıkça Abduh'a referans da vermiştir (İsa, 1996: 34 Arapça; 45 İngilizce). Sonuç bölümünde İslam'ın daima sanatın yanında olduğunu söyler ve eğer Mekke önceden çoktanrılı olmasaydı, Peygamber'in muhtemelen tasvire izin vermiş olacağını belirtir. Tasvirin yasadaki yeri, cinlere sarayları için heykeller yaptıran Hz. Süleyman'ın zamanında olduğuyla aynı olacaktı (İsa, 1996: 46 Arapça; 47 İngilizce). Derginin yazı işleri ekibi yazıyı yayımladığı ve ileri sürülen argümanların kayda değer olduklarını belirttiği halde, ulemanın ileri gelenlerinin bu konuda görüş belirtmesini isteyerek, temkinli olduğunu da göstermiştir.

1932'de yayımlanan ve iki cemaati birbirine yaklaştırmak için Şiîliği Sünnîlere anlatmayı amaçlayan *Aslu'ş-Şia ve Usulühâ* [*Caferi Mezhebi ve Esasları*, Çev. Abdülbâki Gölpınarlı, Milenyum Yayınları, 2004] başlıklı eserinde Muhammed el-Hüseyin Kâşifu'l-Gıta kendi fotoğrafını yayımlamıştır. Bu tavır o dönemde bile Şiî yazarlar arasında hayli yaygındı. Bonn Üniversitesi'nde İslam bilimi profesörü olan Fritz Krenkow (1872-1952) bu kitabı okuduktan sonra ona yazıp, bunun İslam hukukuna nasıl uygun olduğunu sorar. Kitap bu sorunun cevabını şöyle vermiştir: "İslam yasasının yasakladığı, nefes alan varlıkların üç boyutlu tasvirle-

10. *Muslim World*'de (45 (1955): 250-68) İngilizce yayımlandı. Bu metnin büyük ölçüde elden geçirilmiş bir versiyonu, 1996'da İstanbul'da IRCICA (Sanat, Tarih ve İslam Kültürü Araştırma Merkezi) tarafından bir risale olarak Arapça olarak ve başka bir İngilizce çeviriyle yayımlandı.

rinin yapılmasıdır ve bu tasvirlerin elle yapılmasıdır; oysa fotoğraf (şemsî tasvir) ya da onun gibi olanlar sözkonusu olduğunda, yasaklanmasına sebep olabilecek yasal argümanlarda boşluklar vardır ve onu kapsamazlar. Dolayısıyla fotoğraf yasak kapsamı dışındadır" (Kâşifu'l-Gıta, 1936: 2-3). Bu, heykel ve figüratif sanat üretimi konusunda katı tutumunu koruyan ancak fotoğrafa izin veren bir görüştür.

Bugünkü Tutumlar

Köktenciler

Bugün ulemanın büyük kısmı fotoğrafa karşı çıkmıyor çünkü mekanik bir hadise olduğunu, fotoğrafçının yaratıcı iradesiyle bir ilgisi olmadığını, son tahlilde aynadan yansıyan görüntüden fazla bir farkı olmadığını düşünüyor. Aynı görüşte olan Yusuf el-Karadavî (1926'da Mısır'da doğdu) el-Ezher'da çalışmalar yaptı; 1975'te Katar Üniversitesi'nde halen dekanı olduğu Şeriat Fakültesi'ni kurdu ve Katar vatandaşlığına geçti. Aynı zamanda Avrupa Fetva Konseyi'nin de başkanı; kırktan fazla eser kaleme aldı, internette müminlerle sohbetler yapıyor[11] ve *Al Jazeera* kanalında Şeriat ve Hayat adlı bir program sunuyor. Karadavî çelişkili tutumlar sergileyen bir kişiliktir: 1991'de Irak'taki savaşa karşı çıkmıştır, ama intihar saldırılarını da onaylamamıştır, bu da onun birçok İslami site tarafından "hain" ilan edilmesine sebep olmuştur; karikatür krizi esnasında Peygamber'in tasvirinin İslam'ın daha ilk yüzyıllarında yaşamış hukukçuların ortak hükmüyle (icma) yasaklandığını iddia etmiştir. 1960'ta İslam dünyasının dışında yaşayan Müslümanlarla gayrimüslimlere yol göstermesi için el-Ezher'ın isteği üzerine yazdığı, 1989'da da Almancaya, 1990'da İngilizceye ve 1992'de Fransızcaya çevrilen *Le Licite et l'illicite en Islam* [İslam'da Helal ve Haram, Çev. Ramazan Nazlı, Hilal Yayınları, 2005] başlıklı eser hâlâ güncelliğini korur: Birçok internet sitesinde yayımlanır, Karadavî'nin kendi sitesi de referans verir. Aynı zamanda, Kur'an'dan sonra Arapça dilinde en çok satılan kitaptır (Kepel, 2013: 308). Karadavî bu eserinde tasvir meselesi üzerinde uzun uzun durur. Ona göre yasak olan, daha önce var olmamış bir görüntünün tasviridir; fotoğraf ise "uzman-

11. www.qaradawi.net

larının bilebileceği yöntemlerle görüntüyü hapsetmek"ten ibarettir (Karadavî, 1992: 94); bu görüşü desteklemek üzere, internet sitesinde fotoğrafı tarif etmek için kullanılan Farsça *aks* kelimesine referans verir. Ama aynı metinde şu sebeplerle heykeli reddeder: Tapınma tehlikesi vardır, heykeli yapanın kendini Yaradan'ın yerine koyması tehlikesi vardır, çıplak kadın ya da haç [metinde böyle!] gibi haram şeyler tasvir edilebilir ve son olarak da, zenginlerin ve güçlülerin saraylarını süsler. Devlet adamlarının büstlerini de reddeder ve önceki nesillerin erdemlerinin anıtlarla değil, eğitimle ve emsalle intikal edeceğini savunur (Karadavî, 1992: 83-85). İki boyutlu tasvirler sözkonusu olduğunda yazar bir sakınca görmez: Yüceltme ya da tapınma düşüncesi uyandırmayan resimlerde bir mesele yoktur. Devlet büyüklerinin resimleri sözkonusu olduğunda ise (hassas bir meseledir), Karadavî "adaletsizler, ahlaksızlar ve dinsizler [metinde böyle] için yasak gerekli; çünkü onları kutsamak İslam'ı yok etmek anlamına gelir" der (Karadavî, 1992: 97). Yağlı boya portreler gibi diğer resimleri de lüks nesnelerden saydığı için hoş görmez. Kısacası, fotoğrafı –ahlak dışı şeyleri göstermediği müddetçe– kısıtlamadan kabul eder ama üç boyutlu tasviri her şekilde reddeder. İki boyutlu resimleri ise argümanlarını destekleyen çeşitli hadislere dayanarak, belirli koşullarda kabul eder.

Üç boyutlu objelerin genel olarak yasaklandığı söylenebilir, ama bazı özel koşullarda din adamlarının onları da kabul ettiği oluyor. Örneğin Muhammed Gazalî (1917-1996) 1979'da Mısır'da dinen en üst resmî makamdayken, Minya kentinin arkeoloji müzesinin müstakbel müdürü kendisine bazı sorular sormuştu. Müstakbel müdür endişeliydi; çünkü ona bir müze açmanın, hele de heykel sergilemenin İslam tarafından yasaklandığı bildirilmişti. Gazalî, Kur'an'ın putlara tapmayı yasakladığını ama fotoğraf ve resmin lüzumlu oldukları ve putperestlik tehlikesi doğurmadıkları, bir şeyi ya da kimseyi yüceltmedikleri ve cinsel güdüleri uyarmadıkları müddetçe caiz olduğunu söyleyerek cevap verdi. Buna karşılık bir vücudu bütünüyle temsil eden bir heykel kesinlikle yasaktı. Beri taraftan, müzelerde heykel sergilemek mevzubahis olduğunda, iş değişiyordu. Eğer Allah Kur'an'da "Öğrenin" diyorsa ve müzelerdeki heykeller de bu eğitimin bir aracıysa, camiden uzak olmalarına dikkat edildiği sürece, onları sergilemek helaldi; Fakat elbette böyle bir mekânda ibadet etmek, namaz kılmak ya-

saktı (Fatâwâ İslâmîyya, 1983: 10, 3455-57). 2006'da başka bir Mısır baş müftüsü, Ali Cuma, hadislere dayandırarak evlerde heykel sergilemeyi yasaklayan bir fetva verdi. Bunun üzerine, arkeolojik kazı alanlarının ve müzelerin adı anılmasa da, bazı insanların geçmişe ait bu hazineleri yıkmaya kalkacağına dair bir korku yaşandı; Müslüman Kardeşler ise buna yeltenmediler ve heykellerle uğraşmaktansa ülkede hüküm süren yozlaşmayla mücadele edeceklerini söylediler.[12]

1988'de yayımlanmış ve bugün Fatwaislam ve Iqramag gibi birçok internet sitesinden ulaşılabilen bir fetva derlemesinde ise Suudi olan ya da Suudi itikatten gelen ulemanın bu derece uzlaşmacı olmayan tutumu görülür. Meselâ Suudi Arabistan'ın eski baş müftüsü Abdulaziz b. Abdullah b. Baz[13] (1912-1999) fotoğraf çektirmenin caiz olup olmadığını öğrenmek isteyen bir kişiye, "fotoğraf çektirmenin de çekmek kadar haram olduğunu, çünkü bir şeyi yapan kadar yapmasına göz yumanın da sorumlu olduğunu" söylemişti (Shammâ'î, 1988: 298-99). Hayatını bu işten kazandığı için endişeli olan bir resmî saray fotoğrafçısının mesleğine devam edip edemeyeceğiyle ilgili soruya, "Hayvan ya da insan olsun, bir ruha sahip her varlığın tasviri haramdır, resmi de yapılamaz, kumaşa da nakşedilemez, fotoğrafı da çekilemez (...) hadislerin çoğu bu yasağa dikkat çeker" şeklinde cevap verilmiştir (Shammâ'î, 1988: 306-7). İngilizce *Arab News* dergisi 1991'de İslam yasalarına aykırı düşmeden mesleğini icra etmeye devam edip edemeyeceğini soran bir fotoğrafçıya tam tersi bir cevap veriyordu. Cevapta fotoğrafın aynada gördüğümüz surete benzer bir mahiyet taşıdığı gerekçesiyle caiz olduğu, haram olanın suret yaratmak olduğu söyleniyordu (*Arab News*, 104, 1991: 5).

Buna karşılık fetva derlemesinde tasvirin reddi daha da ileri götürülüyor: Fotoğrafların hatıra sayılıp sayılamayacağını (Shammâ'î, 1988: 305) ve albümlerde muhafaza edilip edilemeyeceğini (Shammâ'î, 1988: 299) ya da çekilen fotoğrafın uzakta yaşayan akrabalara gönerilip gönderilemeyeceğini (Shammâ'î, 1988: 308) soran müminlere aynı cevap verilir: Canlı varlıkların her türlü tasviri haramdır, sadece gereklilik (zaruret) durumu istisna kabul edilir.

12. 31.08.2013 tarihinde: http://ww.aljazeera.com/archive/2006/04/200849145117271363.html.

13. İbn Baz "siyasi iktidarla mükemmel bir uyum içinde" olduğundan 1993'te baş müftü tayin edilmişti (*Le Monde*, 15 Mayıs 1999, s. 23).

İslam yasasındaki bu kavram önemlidir: Normal koşullarda dinin yapılmasını yasakladığı bir şeyin mücbir sebeple yapılabileceği durumları anlatmak için kullanılır. Tasvirle ilgili mücbir sebepler şöyle sıralanabilir: Kimlik kartlarıyla devlet kayıtları ve –biraz tuhaf bir şekilde– banknotlar için çekilen fotoğraflar (Shammâ'î, 1988: 299-303). Suudi Arabistan'ın ve başka ülkelerin banknotlarında hükümdarların resimlerinin olması bununla açıklanıyor olabilir. Bir başka zaruret vakası da, haber odaklı olanlar başta olmak üzere, gazete ve dergilerdir: Buralarda resmin bir yararı olabileceği kabul edilir (Shammâ'î, 1988: 308, 324). Kadın fotoğrafları tamamen silinmelidir; buna karşılık, erkekte sadece baş kısmının silinmesi yeterlidir (Shammâ'î, 1988: 325).

Televizyon mevzubahis olduğunda cevaplar arasındaki tutarsızlıklar azalır: Televizyon yayını kendi başına reddedilmez, ama izlenen şeye göre reddedilebilir (Shammâ'î, 1988: 322, 366). Yine de, açık saçık şeyler görülmesi tehlikesinin büyüklüğü nedeniyle, reddetmek daha uygun görünür.

Ve nihayet, langırt oynamanın caiz olup olmadığını soran bir mümine, piyonlar heykellere (*tamâsil*) benzediği için haram olduğu cevabı verilmiştir (Shammâ'î, 1988: 326).

Son olarak oyuncak bebek konusuna geliyoruz. Ta klasik dönemden itibaren, kız çocuklarının bu oyuncaklarla oynayarak annelik vazifelerini öğrenebilecekleri düşüncesiyle, yani pedagojik değerlerine atfen bu oyuncakların caiz olduğu konusunda aşağı yukarı oybirliğine varılmıştır. Yine de bebekler konusundaki soruların ardı kesilmemiştir. Kızı bebekle oynadığı için Suudi bir gümrük görevlisince uyarıldığını söyleyen bir okura, *Arab News* dergisinin müftüsü (adı belirtilmemiş) bir hadisten referansla cevap verir ve oyuncak bebeklerin caiz olduğunu söyler (*Arab News*, 80, 1991: 7). Buna karşılık Kuveyt'teki Şeriat Yüksek Danışma Komitesi 1994'te Barbie bebekleri yasaklayan bir fetva çıkardı. Bu arada, Vakıflar ve İslam İşleri Bakanlığı'na bağlı Fetva İdaresi yarı resmî olarak herhangi bir oyuncağı yasaklamanın anlamı olmadığını düşünüyordu. Bunun dışında, Arap dergisi *el-Mecelle*'nin verdiği bilgilere göre, fetvanın yayımlanmasından altı gün sonra Barbie bebeklerin Kuveyt'teki satış grafiğinde hiçbir düşüş olmamıştı (al-Shimrî, 1994: 19). Batı basınında ise ortalığı ayağa kaldırmayı hedefleyen daha çok makale yayımlanıyordu, bunların bir kısmı fetvanın oyuncak bebeklerden ziyade Batılı kadını ve

onun tüm kusurlarını temsil eden Barbie bebekleri hedef aldığını söylüyordu. Suudi Arabistan'ın 2003'te bu bebeklerin satışını yasaklamasının sebebi buydu. "İslami Barbie" Fulla, bir Suriye markası olan New Boy tarafından o sene piyasaya sürüldü: Süsüne düşkün ve modayı takip eden Fulla, daima Körfez kadınlarının giydiği siyah *abaya*'sıyla dışarı çıkar ve sadece uzun etek giyer (resim 18).[14]

Şiî İslam'ın 20. yüzyıldaki en güçlü otoritelerinden Ayetullah Ebu el-Kasım El-Hoy (1899-1992) nefes alıp veren varlıkların tasvirinin, ister iki boyutlu ister üç boyutlu olsun, İslam dinince haram olduğunu söylüyordu; tasvir yapıp karşılığında para almak –dolayısıyla ressamlık ya da heykeltıraşlık mesleğini icra etmek– caiz olamazdı. Buna karşılık fotoğraf ve vücudun bir kısmının ya da eksik bir vücudun resmi –vücudun gerçekte ampüte olmaması kaydıyla– mesele teşkil etmiyordu (el-Hoy, 1981: 2, 6-7). Ama fotoğraf olan bir mekânda ya da canlı bir varlığın resminin ya da heykelinin karşısında namaz kılmanın doğru olmadığını söylüyordu (el-Hoy, 1982: 113). Buna göre, tasvirin din dışı kullanımıyla dinî bir edim esnasındaki mevcudiyeti arasında bir ayrım yapıyordu; ilkini kabul ediyor, ikincisini reddediyordu.

Devrimci İslamcılar

Seyyid Kutub (1906-1966) cahiliye kavramı hakkında yaptığı yeniden okumayla Müslüman Kardeşler'in felsefesinin radikalleşmesine ön ayak olmuştur. Sözlük anlamıyla "cahilliği" ifade eden bu kavram, o güne dek İslam öncesi dönemi, Kur'an'ın vaazından bihaber olunan dönemi tarif etmekte kullanılıyordu. Kutub bu kavramı günümüze uyarladı. Ona göre, Müslüman ülkeler İslami olmayan yasalar ve yabancı âdetler nedeniyle artık Müslüman denemeyecek bir hayat tarzı yaşamaya başlamışlardı.

Bu fikri, yine Müslüman Kardeşler üyesi olan kardeşi Muhammed Kutub'un 1981'de yazdığı *20. Asrın Cahiliyesi* [Çev. Ahmet Ağırakça, Beka Yayınları, İstanbul, 2013] başlıklı kitapta da görüyoruz. "Sanat bir toplumun yansımasıdır" diyen Muhammed Kutub'a göre, Antik Yunan'dan günümüze dek Batılı sanat pagan bir sanattır. Elbette kimi başyapıtlar üretilmiştir, zira hiçbir şey salt kötü olamaz, ama bu sanat eserlerinin temelden kirlenmiş zihni-

14. http://www.fulla.com/

yetleri iyi yanlarını da yok etmiştir. Eski Yunanların kendilerine hümanist demelerinin sebebi, insanla Tanrı arasındaki mücadeleyi sahnelemeleri ve bu mücadelede insanı hep haklı çıkarmalarıdır. Dolayısıyla Tanrı hep haksız ve baskıcı görünür. Kutub'a göre, Yunan sanatının ikinci özelliği insan bedenine tapmasıdır. Bu da güzelliğe duyulan hayranlığın ardına gizlenmiştir. Batılı sanat Rönesans'tan itibaren Yunan sanatının bu iki özelliğini benimsemiştir. Avrupa kısa bir Hıristiyanlık parantezinden sonra (putlara ["vesen"] tapınmak bakımından o dönem bile bir Yunan-Romalı cahiliyesi dönemidir) paganizme dönmüştür. Romantizm doğaya tapmayı getirmiştir, modernizm ise insanı tapınılacak bir Tanrı'ya dönüştürmüştür. Günümüzde bunlara daha tehlikeli iki şey daha eklenmiştir ki Kutub'a göre bunlar "uluslararası Siyonizm"in işleridir: İnsanı bir hayvan olarak anlamak ve her türlü davranışı cinsellikle ilişkilendirerek açıklamak. Bu, toplumu yok etmeyi hedefleyen sanatların çıkış noktası olan bireyselciliğe yol açmıştır.

Bu metinde Kutub özel olarak bir sanat türünü hedef almaz, insanı evrenin merkezine yerleştiren Batılı modern zihniyetin tamamına isyan eder. Bu yaklaşımı, *nahda* döneminden itibaren İslam dünyasında oluşan yeni sanat algısını reddeder (Kutub, 1981: 184-195).

Lübnanlı Şiî dergisi *Al-Ghandîr* 1991'de Sudanlı lider Hasan el-Turabî'nin (doğumu 1932) "Din ile Sanat Arasındaki Diyalog" başlıklı bir makalesini yayımladı. Müslüman Kardeşler'in 1954'te Sudan'da kurulan ayağının ilk üyelerinden, önde gelen politik simalardan ve siyasi nedenlerle birçok defa hapse girmiş biri olan Hasan el-Turabî bir dönem Bin Ladin'e yakındı; öte yandan, kadın meselesinde liberal görüşleriyle öne çıkmış ve Güney Sudan'ın ayrılmasına taraf olduğunu beyan etmişti. Bahsettiğimiz yazıda sanatın (bütün sanat türlerini ifade eden genel bir terim olarak kullanmış) ve estetik zevkin İslam'da caiz olmakla kalmayıp, dinin özünde de var olduğunu söylüyordu: "Güzellik, dindarlığı keşfetmeye yarayan bir araçtır" (Turabî, 1991: 230). Bu iddiasını da Kur'an'dan ayetlerle destekliyordu. "Ama bu arada" diyordu, "fitne, kışkırtıcılık tam da her sanatın özünde olan güzellikte yatar". Bu durum eğer sanat insanların tapındığı bir Tanrı konumuna yükselirse başlar. "Sanat için sanat" ifadesi bunu anlatır. Buna karşılık Allah'ın ve dinin hizmetinde olan sanat daima müspet sonuçlar doğuracaktır, estetik deneyim kendiliğinden dinî dene-

yime dönüşecektir (a.g.e., 232). Aslında en başta bu ölçütlere göre gelişen İslam sanatı da sonradan yabancı âdetlerin etkisiyle, İslam dünyasındaki bütün toplumsal yaşam öğeleri gibi bu ilkeden sapmıştır (a.g.e., 236). Tasvirler mevzubahis olduğunda en büyük günah Allah'ın temsilidir; bunun ardından siyasi şahsiyetlerin resimleri ya da heykelleri gibi kutsanabilecek ya da ululaştırılacak şeyler gelir; buna karşılık, oyuncaklar, portreler (aile fotoğrafları) ve soyut resimler caizdir (a.g.e., 238). Çıplak vücut göstermek ya da erotik pozlarda ve ahlaka aykırı her şekilde göstermek ise haramdır: "Kişileri, şeyleri ya da manzarayı iki ya da üç boyutlu olarak temsil etmek caizdir" (a.g.e., 238). Bu yeni İslam sanatının belli bir kuralı ya da üslûbu da yoktur; çünkü geleneksel biçimleri nihaî anlamda belirlenmemiştir, ancak referans olarak yararlı olabilirler (a.g.e., 239).

Yani Turabî gerçek bir İslam sanatının oluşmasını sırf din sevgisini teşvik edecek diye istemiyordu, aynı zamanda, İslami hareketin hedefine ulaşması için de bu sanattan fayda sağlamayı hedefliyordu. İlk evrede, yani dava ve cihat evresinde İslami fikirleri yaymak için kuşkusuz şiir, tiyatro ve popüler sanatlar kullanılacaktı (a.g.e., 240-241). Sağlamlaştırma evresinde öncelikle söz sanatları devrimin kazanımlarını halka yayacaktı (a.g.e., 241); daha sonra da şarkı, müzik, resim ve geometrik şekillere dayanan süsleme devreye girip bireylerin ve toplumun duygularını ifade edecekti (a.g.e., 242). Hartum'daki güzel sanatlar okuluna egemen olan ve dinle sanatın yakınlaşmasını zorlaştıran "Batı'nın kültürel işgali"ne karşı koymak isteyen Turabî, sanatı dogmayla uyumlu kılacak bir yeniden yorumun peşindeydi (a.g.e., 243). Bu değerler Müslüman sanatçıyı rahatsız ediyordu; yeni gelenekleri yerleştirmek için imkânları değerlendirmek gerekiyordu. Bu arada yazara göre, İslam sanatı ancak toplum İslam'ın içinde yenilenirse yeniden doğabilirdi.

Turabî tasvirle ilgili yorum geleneğini reddeder (hadislerden hiç alıntı yapmaması dikkat çekicidir), tasvirin propaganda açısından taşıdığı önemin farkındadır: Bu bakımdan açık bir şekilde moderndir. Tuhaf bir şekilde İslami ahlakçılıkla modernist zihniyetin bir karışımını savunur. Bu kuramsallaştırma denemesi Sudan'da üretilen sanat üzerinde önemli sonuçlar doğurmuş değildir, ama Ahmed Shibrain gibi bazı sanatçılar tasvir konusunda dinî öğretilere saygılı bir sanat icraatıyla öne çıkmışlardır.

İran, devrimin ilk yıllarında tasvirden Turabî'nin gösterdiği yönde fayda sağladı; hatta Turabî'ye de ilham verdi. Humeyni *Tevzihu'l Mesail* [*Tam İlmihal*, Kevser Yayınları, İstanbul, 2011] başlıklı eserinde bu konuyla sadece namaz çerçevesinde ya da başka bir deyişle, namaz kılmanın mekruh olduğu -ama haram olmadığı- yerler çerçevesinde ilgilenir. Şiî yorumlama geleneğinin argümanlarını o da alır ve ayrıntılarını hadislerden çıkardığı bütün pis yerleri sayar. Bir mekânı pis kılan objeler arasında "ruha sahip bir varlığın üstü örtülmemiş resmi ya da heykeli"ni sayar ve "namaz kılanın karşısına denk gelmese bile bir tasvirin olduğu her yeri" pis addeder (Humeyni, 1984: 124).

İslam devriminden sonra İran'da tasarım ve üslûp bakımından İslam sanatından ziyade Avrupa ve Güney Amerika solunun görsel geleneklerini andıran devrimci bir duvar resmi gelişti (Marzolph, 2003; Bombardier, 2012a: 346-470). Realist bir figüratif üslûpla halk mücadelelerini, emperyalistlere karşı direnişi ve devrimin kazanımlarını temsil eden bir resimdi bu. 1985 civarında Kum'da İslami Propaganda Bürosu'nun yayımladığı, İran'daki İslam devrimini konu alan iki eserde sanat ile yeni ideallerin propagandası arasındaki ilişkinin altı çiziliyor. Bu yaklaşımı dikkat çekici kılan İslam devrimiyle ilişkili oluşudur: "İran'daki İslam devriminin başından itibaren Müslümanlar sanat dilinin etkisinin farkındaydı. Bu ifade biçimi düşmanlarımıza karşı sık sık ve etkin bir biçimde kullanılmıştı [...]. Bu sanat, devrimimizin dinî hedeflerine ulaşmak ve onları daha ileri götürmek için halkımız tarafından icra edilmeye devam ediyor [...] Kesin hedefleri olan *kutsal bir sanat*tan bahsediyoruz" (Mahmûdî/Sulaymanî, 1984: İngilizce metin, sayfalar numaralandırılmamış. Vurgu bana ait). İkinci eserin "Bismillahirrahmanirrahim" diye başlayan giriş bölümünde bu sanatlar tarif edilerek "İslami sanatlar"dan bahsedilir (Âli, 1985: sayfalar numaralandırılamamış). Bu eserler Propaganda Bürosu tarafından yayımlandığı için ifade edilen görüşlerin resmî bir niteliği olma ihtimali hayli yüksek. Bu metinlere göre ibadet edilen yerde olması istenmeyen tasvirin İslami değerleri yaymak için kullanılmasında hiçbir sakıncası yoktur. Herhalde en ilgi çekici olanı Hürremşehr Camii vakasıdır; burası İran-Irak savaşı sırasında iki yıl (1980-1982 arasında) Irak işgalinde kalmıştı ve İranlılar tarafından bir şehitler kenti olarak algılanıyordu. 1982'de kurtulduktan sonra İslam Devrimi'nin sanatçılarından

biri olan ressam Nâser Palangî caminin avlusuna savaştan sahneleri, şehitleri ve yakınlarının acısını tasvir eden beş figüratif fresk yapar. Dinî otoriteler bu mevzuda fikir beyan etmediler ve kentin siyasi yetkilileri bu eserlere rıza gösterdiler; bu mekân İranlılar için İran-Irak savaşının en önemli anma yerlerinden biri haline geldi ve burada dua da edildi (Bombardier, 2012b).

Sinema alanında da, İslam devriminden sonra üretimin tamamen durmasından endişe edilebilirdi. Ama Humeyni sinemaya değil "fahşa"ya (dine aykırı şeyler) karşı olduğunu belirtmiştir ve "İslami" kurallara göre İran sinemasına ivme kazandırabilecek çok katı bir düzenleme hazırlaması için Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı'nı harekete geçirmiştir (Devictor, 2003: 287). Bu kurallar esasen kadın-erkek ilişkileriyle ve elbette kadınların filmlerde nasıl görünecekleriyle ilgilidir; ekranda yansıtılan topluma "ahlaki bir görüntü" verirler (Devictor, 2003: 285-298). Bu uygulamaların yarattığı kısıtlamalara (sansürü de unutmamalı) rağmen, İran sinemasının son yıllarda çetin konuları irdelemesi engellenemedi: Asghar Farhadi'nin boşanma konusunu işleyen *Bir Ayrılık*'ı (2011) ve Negar Azarbayjani'nin transseksüelliği işleyen *Aynehaye Ruberû*'su [Aynaların Karşısında] (2010) iki önemli örnektir.

Sonuç

İslam dini başından beri tasviri ibadet nesnesi olarak benimsemeyi reddetti. Ulemanın büyük bir kısmı tasviri hoş görmüyordu, çünkü temiz ve arı olmadığına ve putlarla ilişkili olduğuna inanıyordu. Bu bakımdan, bir ortamın ibadete uygun olmaması için tasvirin varlığı yeterliydi; ibadet pislikten tamamen arınmış bir ortamı gerektiriyordu. Böylece dinî kurallara uygulamalarda tasvirin yeri olmadığına dair bir anlayış yerleşti; Jan Assmann'ın ifadesine dönecek olursak, İslam kutsal kişiliklerin figüratif tasvirini reddederek tektanrıcılığın bedelini "ödüyor" (Assmann, 2007). Bununla birlikte, tasvirler (daha doğru bir söyleyişle hayvan ve insan tasvirleri) kaybolmadı; çünkü tasvir daha ilk dönemlerden itibaren insanların özel ve din dışı hayatlarında bir yere sahiptir ve belge noksanlığından ötürü tam tespit edilemeyen bir dönemden beri de kamusal alanda yer edinmiştir. Bu tasvirlerin çok ciddi teolojik tartışmalara konu olmadıklarını da belirtmek gerekir. Dolayısıyla İslam'da bir "tasvir meselesi"nden bahsetmek hem çok doğru görünmüyor hem de tasvirin kutsandığı Hıristiyan pratiğinin fazlaca etkisinde kalmış bir bakış açısına benziyor. Ya da biraz provokatif bir şekilde söyleyecek olursak, "İslam'da tasvir meselesi" özünde İslam'ı normatif metinlerden anlamaya çalışan bir 19. yüzyıl Batı meselesi, hatta icadı değil midir?

19. yüzyıldan itibaren, bir dizi nedenden ötürü (bu nedenler arasında kuşkusuz yeni üretim ve kopyalama teknikleri önemli bir yer tutar), İslam dünyasında, özel alanda ama daha da önemlisi kamusal alanda tasvirin katlanarak çoğaldığı görülüyor. Tasvirin bu yeni alanı ele geçirdiğini bile söyleyebiliriz. Bu arada, daha çok yeni teknolojilere bağlı olarak iki yüzyıldır devam eden bu

hareketliliğe rağmen, tasvirin toplum içindeki yeri fazlaca değişmedi. Genellikle dinî kullanımın dışındadır ama din dışı alanda kabul görür.

Günümüz dünyasında din adamları bütünüyle değişmiş bir durumla karşı karşıya; halbuki dinî yorumlarına temel teşkil eden metinler hâlâ aynı. Dolayısıyla yeni bir gerçeklikle yüzleşmek zorundalar. Çünkü günümüz dünyasına damga vuran tasvir artık her yere sızmış durumda.

19. yüzyılın sonuyla bugün arasında –konuyla ilgili hadislerin yorumlanması bağlamında– akıl yürütme tarzı çok fazla değişmediği halde, varılan noktalar farklı. Aslında değişen şey, din adamlarının karşı karşıya geldikleri ve belli bir tavır almak durumunda kaldıkları yeni görüntü biçimleridir.

Kısacası, iki ayrı tutumdan söz edilebilir. Vahhabîlerin körü körüne itaat isteyen ulemasında daha bağnaz bir tutum gözlenir. Her türlü tasviri, hatta fotoğrafı bile reddederler. Fakat en katı yaklaşan ülkelerde bile her tür tasvirin ne kadar popüler olduğuna bakarak, bu çeşit radikal tavır alışların etki alanının son derece kısıtlı olduğu söylenebilir. Daha pragmatik olan diğer eğilim, bazı tasvir türlerini belli koşullarda kabul eder. Kısacası, tasvirden tasvire fark vardır; belli koşullarda makbul olanların yanında, asla kabul görmeyenler de mevcuttur.

Ama aslında hedefte olan tasvir midir, yoksa temsil ettiği şey mi? Daha yakından bakıldığında, tasvir üzerine söylenenler üzerinden bambaşka mesajların iletilmeye çalışıldığı anlaşılıyor. Meselâ İslam'ın anıt dikmeyi yasakladığını söyleyerek kalabalıkları heykel kırmaya kışkırtan şeyhlerin asıl devirmek istedikleri, bu heykellerin simgelediği siyasi iktidar değil midir? Ya da meselâ İslam'da tasvir yasağı bahane edilerek televizyona ya da belli filmlere itiraz edildiğinde asıl yasaklanmak istenen, bu yayınların ilettiği veya iletebileceği olgusal mesaj değil midir?

Bakıldığında, din adamlarının önemli bir bölümü kurucu metinler üzerinde yaptıkları bir yeniden okumadan sonra, gündelik hayatta karşımıza çıkan birçok tasvirin caiz yahut kabul edilebilir olduğunu iddia etmişlerdir. Yasakladıkları şeyler genellikle ahlaki düzeyde karşı çıkılanlardır: Tasvir ancak bazı kuralları ihlal ettiğinde ya da Peygamber'in ve yakınlarının temsili tabusuna dokunduğunda yasaklanması gerekir. En canlı direnç de hakikaten bu son durumda gösterilir.

Bamyan'daki Buda heykelleriyle ve Hz Muhammed'in karikatürleriyle ilgili yakın zamanda yaşanan krizler, ayrıca tabii bunları izleyen acı olaylar o zamana kadar tartışmalara yansımayan ikona düşmanı savları canlandırdı. Hiç kuşku yok ki, Müslüman reformcuların 19. yüzyıldan beri farklı derecelerde ama tek bir ağızdan salık verdikleri İslam'ın köklerine, dindar ataların inanışına dönüş böyle bir konumlanmayı teşvik ediyor. Fakat öte yandan tasvir –aynı peçe gibi– bir Müslüman'ın gerçek ya da varsayımsal alametifarikası haline gelmiş bulunuyor. İkona sever bir Batı'nın karşısına, kanunları gereği ikonlara düşman bir İslam konuyor. Her biri kendi mutlaklıkları içinde birbirinden yanlış iki önerme. Eğer "İslam'da tasvir meselesinin" hortladığına dair bir görüntü varsa ki biz bunun geleneksel İslam düşüncesi içinde merkezî bir yeri olmadığını gösterdik, bunun her farklılığın hızla bir *casus belli* haline geldiği yeni ulusal ve uluslararası gerilim bağlamında anlaşılması gerekir. İslam'ın kurucu metinlerine gelirsek (esasen hadisler), onlar da daha önce gördüğümüz gibi yoruma açık. Bu yorum da döneme, bağlama ve onu okuyana göre değişebilir; öyle özgül değerlendirmeler olabilir ki, ulemayı başka koşullarda reddedeceği tasviri kabul etmeye götürür. Elbette bazı radikal gruplar işi tasvirin her türlüsünü yasaklamaya kadar vardıracaktır, ama bu tür tavır alışların geniş halk kitleleri tarafından desteklenmediğini bilmek gerekir. Demek ki doğru bir sonuca varmak istiyorsak, hareketsiz de olsa, hareketli de olsa figüratif tasvirlerle ilgili tek bakışlı bir konumlanmadan ziyade, eğilimlerin zamana ve mekâna göre önemli değişiklikler gösterdiğini ve bir süreklilik içinde bunların ya korunduğunu ya da gözden geçirildiğini söyleyebiliriz. Tartışmayı canlı tutan ve yakın zamanda kapanmayacağını düşündüren de bu. Ayrıca, belli olgulara sık sık karşı çıktığı görülen din adamları ile tasvire gayet sıcak bakan Müslüman toplumların gelişimi arasında bir fark olduğunu da görmek gerekir.

Bir "tasvir meselesi"nden söz etmeden önce, tasvirin İslam'da, Hıristiyan geleneğinde geçmişten beri var olandan farklı, özgün işlevleri olduğunu düşünmek daha doğru olmaz mı? Sonuçta, "tasvir meselesi" İslam'da ancak modern dönemde gerçekten mesele haline geldi. Mesele denen durum, bir yanda bazılarının asla değişmez ilkeler olarak gördüğü şeyler, diğer yanda ise birçok Müslüman'ın gündelik hayatının parçası haline gelmiş tasvire dayalı görsel kültür arasında yaşanan gerilimin yansımasıdır.

Kaynakça

ABDUH, M.,"Al-suwar wa-l-tamâthîl, wa-fawà'iduhâ wa-hukmuhâ", *Al-a'mâl al-kâmila* içinde, Beyrut, Al-mu'assassa al-'arabiyya Ii-l-dirâsât wa-l-nashr, 1962, 2,171-214.

ABÛ DA'ÛD [metinde Ebu Davud], *Sunan*, Çev. HASAN, A., 3 cilt., Yeni Delhi, Kitab Bhavan, 1990.

ÂL KÂSHIF AL-GHITÂ', M.H., *Asl al-shî'a wa-usûluhâ*, 6. basım, Necef, Al-Matba'a al-Haydariyya, 1936.

ÂL SA'ID, S.H.,*Fusûl min ta'rîkh al-haraka al-tashkîliyya fi al-'Irâq*, 2 cilt, Bağdat, Wizâra al-Thaqâfa wa-l-i'lâm, 1982-88.

'ÂLÎ, A., *Hunar-i grâfîk dar inqilâb islâmî/The Graphic Art of the Islamic Revolution*, Kum, İslâmî Propaganda Bürosu, 1985.

ALI, W.,"Ottoman Soldier-Painters and Their Influence on Modem Art in Iraq and the Levant", *Art turc* içinde, 1999, 61-65.

ALMAGRO, M. ve diğ., *Qusayr 'Amra, Residencia y Baños Omeyas en el desierto de Jordania*, Granada, Fundacion el Legado Andalusi, 2002 (1975).

ALWANI, T.J. [metinde Taha Cabir el-Alvani] "Fatwa Concerning the United States Supreme Courtroom Frieze", *Law & Religion*, 1 (2000), 1-28.

Arab News, "Working as a Photographer" 104 (1991), 5 ve "Equating Dolls with Statues", 80 (1991), 7.

ARNOLD T., *Painting in Islam*, Oxford, New York, Dover Publications, 1965.

ASSMANN, Jan, *Le prix du monothéisme*, Almancadan Çev. BERNARDI, L., Paris, Aubier, 2007 (*Die Mosaische Unterscheidung: oder der Preis des Monotheismus*, München, Carl Hanser Verlag, 2003).

BAER, E., *The Human Figure in Islamic Art. Inheritances and Islamic Transformations*, Costa Mesa, Mazda Publishers, 2004.

BARAKAT, S.,"The Place of the Image in the Levantine Interior. The Lebanese Case", HEYBERGER, B. ve NAEF, S. içinde, 2003, 177-88.

BARRUCAND, M.,"Les fonctions de l'image dans la société İslâmîque du Moyen Âge", BEAUGÉ, G. ve CLÉMENT J.F. içinde, 59-67, 1995.

BARRY, M., *L'art figuratif en Islam médiéval et l'énigme de Behzâd de Hérât (1465-1535)*, Paris, Flammarion, 2004.

BEAUGÉ, G. ve CLEMENT, J.-F. (der.), *L'image dans le monde arabe*, Paris, CNRS Éditions, 1995.

BELTING H., *Image et culte, Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Almancadan Çev. MÜLLER, F., Paris, Editions du Cerf, 1998 [*Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Münih, CH., Beck, 1990].

BERCHET, J.-C., *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985 (yeni baskı).

BERGMANN, K., *Filmkultur und Filmindustrie in Egypten*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

BERK, N., *La peinture turque*, Türkçeden Çev. BERK, M., Ankara, Direction Générale de la Presse et du Tourisme, 1950.

BISHEH, G., "Les peintures de Qusayr 'Amra' ", VIBERT-GUIGUE, C. ve BISHEH, G. (der.) içinde, 2007, 1-9.

BLAIR, S., *A Compendium of Chronicles, Rashidal-Din's Illustrated History of the World*, Oxford University Press, 1995.

— *Islamic Calligraphy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.

BLOOM, J.,"The Introduction of Paper to the Islamic Lands and the Development of the Illustrated Manuscript", *Muqarnas* 17, (2000), 17-23.

BŒSPFLUG, F., *Caricaturer Dieu ? Pouvoirs et dangers de l'image*, Paris, Bayard, 2006.

— *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008.

— *Le Prophète de l'islam en images. Un sujet tabou?*, Paris, Bayard, 2013.

BOKHARI el- [metinde Buharî], *Les traditions İslâmîques*, Çev.

HOUDAS, O., 4 cilt., Paris, A. Maisonnneuve, 1977.
BOMBARDIER, A., "La peinture iranienne au XXe siècle (1911-2009): historique, courants esthétiques et voix d'artistes. Contribution à l'étude des enjeux de l'art en Iran à l'époque contemporaine", Doktora Tezi, Genève/École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2012 (a).
— "Peinture de guerre et représentations anthropomorphiques dans un lieu de prière musulman en Iran", *Asiatische Studien/ Études Asiatiques*, 66,3 (2012), 565-598 (b).
BOYD, D., A., "An Historical and Descriptive Analysis of the Evolution and Development of Saudi Arabian Television, 1962-72", Doktora Tezi, University of Minnesota, 1972.
BUTRUS, F. (der.), *Min ajl Baghdâd ajmal. Al-tamâthîl wa-l-ansâb/ Baghdad As Beautiful as Ever. Monuments and Statues in Baghdad*, Bağdat, Amâna al-'âsima, 1977.
CANBY, S. R., *Princes, poètes et paladins, Miniatures İslâmîques et indiennes de la collection du prince et de la princesse Sadruddin Aga Khan*, Cenevre, Musée d'Art et d'Histoire, 1999.
CENTLIVRES P., *Les Bouddhas d'Afghanistan*, Lausanne, Favre, 2001.
CENTLIVRES, P. ve M., *Imageries populaires en Islam*, Cenevre, Georg Editeur, 1997.
— "Une présence absente: symboles et images populaires du prophète Mahomet", *Derrière les images* içinde, Neuchâtel, Musée d'Ethnologie, 1998, 139-170.
— "Une étrange rencontre. La photographie orientaliste de Lehnert et Landrock et l'image iranienne du prophète Mahomet", Études photographiques 17 (2005), 4-15.
CHELKOWSKI, P. J., "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran", *Muqarnas*, (1989), 98-111.
— *Eternal Performance. Ta'ziyeh and Other Shiite Rituals*, Londra/New York/Kalküta, Seagull Books, 2010.
CHÈVRE, M., *Tableaux de la Vallée du Nil*, Paris, Arthaud, 2000.
CONTADINI, A., "Des arts décoratifs florissants", IMA içinde, 1998, 74-84.
CURATOLA G. ve SCARCIA G., *Le arti dell'İslâm*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1990.
CURATOLA, G. (der.), *Eredità dell'Islam, Arte İslâmîca in Italia*, Milano, Silvana Editoriale, 1993.

DADI, I., *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2010.

DÉROCHE, F. ve diğ. (der.), *Art turc/Turkish Art*, 10e Congrès international d'art turc [10. Uluslararası Türk Sanatı Kongresi], Cenevre, Fondation Max Van Berchem, 1999.

DEVICTOR, A. "L'image morale dans le cinéma iranien", HEYBERGER, B. ve NAEF, S. içinde, 2003, 285-98.

— "Saints et stars du petit écran. Personnages sacrés à la télévision de la République islamique d'Iran", *Le Temps des Médias* 17 (2011), 88-99.

DIBA, K., "Iran", W. Ali (der.). *Contemporary Art From the Islamic World* içinde, Londra/Amman, Scorpion Publishing Ltd., 1989, 150-58.

DIBA, L.S., "Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission", *Muqarnas* 6, (1990), 147-17.

DIBA, L. S. ve EKHTIAR, M., *Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch 1785-1925*, New York, Brooklyn Museum of Art/I.B. Tauris, 1998.

DOHMEN C, *Das Bilderverbot, Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Königstein/Ts.-Bonn, Peter Hanstein, 1985.

EL GOULLI, S., *La peinture en Tunisie. Origines et développement*, Tunus, Éd. Jumeaux, 1994.

ENDE, W., "Mustafa al-'Aqqads 'Muhammad'-Film und seine Kritiker", RÖMER, H.R. ve NOTH, A. (der.), *Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients* içinde, *Festschrift für B. Spuler*, Leiden, Brill, 1981, 32-52.

— "Leserbriefe an Arab News als Spiegel innerİslâmî sehen Meinungsstreits", HERZOG, C, MOTİKA, R. ve PISTOR-HATAM, A. (der.) içinde, Presse und Öffentlichkeit im Nahen Osten, Heidelberg, Heidelberger Orientverlag, 1995.

ENDE, W., "Mustafa al-'Aqqads 'Muhammad'-Film und seine Kritiker", RÖMER, H.R. ve NOTH, A., (der.), *Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients, Festschrift für B. Spuler* içinde, Leiden, Brill, 1981, 32-52.

ETTINGHAUSEN, R., *La peinture arabe*, İngilizceden Çev. RIVIÈRE, Y., Cenevre, Skira, 1977 (*Arab Painting*, Macmillan, 1977).

FALK, S. J., *Qajar Paintings*, Londra, Faber and Faber, 1972.

FARÈS B. [metinde Beşîr Fâris], "Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice: La querelle des images en Islam", *Mélanges Louis Massignon* içinde, Şam, Institut Français, 2, 1957, 77-109.

FARHAD, M. ve BAĞCI, S. (der.), *Falnama. The Book of Omens*, Washington, Smithsonian Institute, 2009.

FARSI, H.M.S., *Jeddah, City of Art. The Sculptures and Monuments*, Londra, Stacey International, 1991.

FLOOD, F.B., *The Great Mosque of Damascus. Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture*, Leiden, Brill, 2001.

FREMBGEN, F.W.,*Derwische und Zuckerbäcker, Bilder aus einem orientalischen Bazar*, Münih, Staatliches Museum für Völkerkunde, 1996.

GERMANER, S. ve İNANKUR, Z., Constantinople and the Orientalists, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 2002 [*Oryantalistlerin Istanbul'u*, Türkiye Is Bankasi Kültür Yay., 2002].

GHABBAN, Al-, A. ve diğ. (der.), *Routes d'Arabie. Archéologie et histoire du Royaume d'Arabie saoudite*, Paris, Somogy/Musée du Louvre, 2010.

GHAZALÎ [metinde Gazalî], *Ihya 'ulûm al-dîn*, 2 cilt.,Kahire, Maktaba 'Isa al-Bâbâ al-Halabî wa-shurakâ'hu, 1908-9.

GONZALEZ, V., "Réflexions esthétiques sur l'approche de l'image dans l'art Islâmîque", BEAUGÉ, G. ve CLÉMENT, J.-F. içinde, 1995, 69-78.

— *Le piège de Salomon, La pensée de l'art dans le Coran*, Paris, Albin Michel, 2002.

GOODY J.,*La peur des représentations, L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, İngilizceden Çev. DAUZAT, P.-E., Paris, La Découverte, 2003 (*Representations and Contradictions: Ambivalence towards images, theatre, fiction, relics and sexuality*, Blackwell, 1997).

GRABAR O.,*La formation de l'art Islâmîque*, İngilizceden Çev. THORAVAL, Y., Paris, Flammarion, 1987 2000 [*The Formation of Islamic Art*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1973].

— "Önsöz" IMA içinde, 1990, 6-7.

— *The Mediation of Ornament*, Princeton University Press, 1992.

— *Penser l'art Islâmîque, Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996.

— *La peinture persane, Une introduction*, Paris, PUF, 1999.
— "Les portraits du Prophète Mahomet à Byzance et ailleurs", Académie des inscriptions et des belles-lettres'de yapılan derslerin dökümü, 2002, 1431-1445.
— *Images en terres d'Islam*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2009.
GRUBER, C. ve SHALEM, A. (der.), *The Image of the Prophet between Ideal and Ideology*, De Gruyter, 2014
HACHIGHAT, M., *Histoire du cinéma iranien, 1000-1990*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.
HAMZAOUI, H., *Histoire du cinéma égyptien*, Marsilya, Editions Autres Temps, 1997.
HEYBERGER, B., "De l'image religieuse à l'image profane? L'essor de l'image chez les chrétiens de Syrie et du Liban", HEYBERGER, B. ve NAEF, S. içinde, S., 2003, 31-56.
HEYBERGER B. ve NAEF S., *La multiplication des images en pays d'Islam, De l'estampe à la télévision (17e - 21e siècle)*, İstanbul/Würzburg, Ergon Verlag, 2003.
HILLENBRAND, R., *Islamic Art and Architecture*, Londra/New York, Thames and Hudson, 1999.
HOFFMANN, E.R., "The Beginnings of the Illustrated Arabic Book: An Intersection Between Art and Scholarship", *Muqarnas*, 17 (2000) 37-52.
HUMEYNİ, *A Clarification of Questions*, Çev. BORUJERDI, J., Boulder/Londra, Westview Press, 1984.
IMA, *Châteaux omayyades de Syrie*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1990.
— *Trésors fatimides du Caire*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1998.
Imran Qureshi. Artist of the Year, Ostfildern, Deutsche Bank/Hatje Cantz Verlag, 2013.
İNANKUR, Z., "Official Painters of the Ottoman Palace", *Art turc* içinde, 1999, 381-88.
IRWIN, R., *Le monde Islâmîque*, İngilizceden Çev. CANAL, D.-A., Paris, Flammarion, 1997.
ISKANDAR, R., MALLAKH, K. ve SHARUNÎ, S., *80 sana min al-fann, 1908-1988*, Kahire, Al-Ha'iyya al-Misriyya al-'Âmma li-l-Kitâb, 1991.
ISHAGHPOUR, Y., *La miniature persane*, Paris, Verdier, 2009.

ISSA, A.M. (metinde İsa), *Painting in Islam, Between Prohibition and Aversion/Al-tasâwir fi-l-islâm bayna al-tahrtm wa-l-karâhiyya*, İstanbul, ISARV 1996.

JABARTÎ (al-) 'A., *'Ajâ'ib al-athâr fi-tarâjim wa-l-akhbâr*, 7 cilt, Kahire, Lajna al-bayân al-'arabî, 1958-1967. [Fransızcaya Çev. CUOQ, J., *Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française. 1798-1801*, Paris, Albin Michel, 1979].

JAD AL-HAQQ, A. J.H. [metinde Muhammed Gazalî], "Iqâma al-matâhif wa 'ard al-tamâthîl", *Al-fatâwâ al-İslâmîyya min Dâr al-lftâ' al-misriyya* içinde, Kahire, Wizârat al-Awqâf, 1983, 10, 3455-57.

KEPEL, G., *Passion arabe. Journal 2011-2013*, Paris, Gallimard, 2013.

KHU'I (AL-), A. JAL-KHUI, *Minhâjal-sâlihîn, Al-muamalât, Fatâwa*, 15. baskı, Beyrut, Dâr al-Zahrâ', 1981, cilt 2.

— *Articles of Islamic Acts (Al-Fatawa)*, Çev. FAZAL HAQ, M., Accra, Islamic Seminary, 1982.

KING G.R.D., "Islam, Iconoclasm and the Declaration of Doctrine", *BSOAS* 48,2,1985, 267-77.

KLAUSEN, J., *The Cartoons that Shook the World*, New Haven/ Londra, Yale University Press, 2009.

KREISER, K., "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916", *Muqamas*, 14 (1997), 103-117.

KULAYNÎ (al-) [metinde Kuleynî], *Furû al-kâfi*, Beyrut, Dâr al-Adwâ', 1985.

LAMEÏ, M., "Les manuscrits illustrés orientaux dans les institutions publiques en Suisse IV: Bibliothèque universitaire de Bâle", *Asiatische Studien/Études asiatiques* 68, 1 (2013), 207-340.

— *La poétique de la peinture en Iran (XIVe-XVIe siècle)*, Bern, Peter Lang, 2001.

LANDAU, A., "From Poet to Painter: Allegory and Metaphor in A Seventeenth-Century Persian Painting by Muhammad Zaman, Master of Farangi-Sazi", *Muqarnas* 28 (2011), 101-131.

— "European Infuences on Seventeenth-Century Persian Painting. Of Handsome Europeans, Naked Ladies, and Parisian Timepieces", LANGER, A. (der.), *The Fascination of Persia. The Persian-European Dialogue in Seventeenth-Century Art & Contemporary Art of Teheran* içinde, Zurich, Museum Rietberg/ Verlag Scheidegge & Spiess, 2013, 170-237.

LAYTHÎ, S., "Arâ'is min al-salsâl fi halaqât li-l-atfâl, Nahwa fann tahrîk misrî Aarabî", *Al-Bayân*, 5 Ocak 2003, www.albayan. ae/ five-senses/arts/2003-01-05-1.1246447?ot=ot. PrintPageLayout [görüntülenme tarihi: 05.08.2013].

LIU, H., "Court Gazing: Features of Diversity in U.S. Supreme Court Building", *Court Review*, Kış 2004, 4-7.

MAH (Sanat ve Tarih Müzesi), *Les trésors de l'Islam*, Cenevre, Scala/Philip Wilson, 1985.

MAHMUDI, H. ve SULAYMANI, I., *Jilwàhâ'î az hunar-i inqilâ Majmua-i yakum-i manâtiq-i-jangi-i Kurdistan, Bâkhtarân, îlâm, Khûzistân/Profiles of Revolutionary Art*, Kum, Daftar Tablighat Islamic (sic), 1984.

Majalla al-Azhar [metinde *Mecelleel-Ezher*], 3 (1933), 489,494 ; "Al-taswîr wa al-suwar", 11(1940), 163-165.

MAJER, H. G., "Östliche und westliche Tradition im Sultansporträt", FINSTER, B., FRAGNER, C. ve HAFEN-RICHTER, H. (der.), *Rezeption in der İslâmîschen Kunst* içinde, Beyrut/Stuttgart, Franz Steiner, 1999.

MANGO, C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Anglewood Cliff, Prentice-Hall, 1972 (1986).

MARÇAIS, G., "La question des images dans l'art musulman", *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman* içinde, Alger, Imprimerie Officielle, 1957,1, 67-79.

MARZOLPH, U., *Narrative Illustrations in Persian Lithographed Books*, Leiden, Brill, 2001.

— "The Martyr's Way to Paradise: Shiite Mural Art in the Urban Context", *Ethnologia Europaea* 33, 2 (2003), 87-98.

MASSÉ, H., "L'imagerie populaire en Iran", *Arts asiatiques*, 5 (1960), 163-69.

MASSIGNON L., "Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam", *Syria*, 2,1921,47-53,149-160.

MEINECKE-BERG, V, "Le trésor des califes", IMA içinde, 1998, 96-142.

MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. (der.), *Le chant du monde. L'art de l'Iran safavide 1501-1736*, Paris, Musée du Louvre/Somogy, 2007.

MEREDITH-OWENS, G.M.,*Turkish Miniatures*, Oxford University Press, 1969.

METTINGER T., *No Graven Image? Israelite Aniconism it Its*

Ancient Near Eastern Context, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1995.

MOHAMMAD-ZADEH, M., "L'iconographie chiite dans l'Iran des Qâdjârs. Émergence, sources et développement", Doktora Tezi, Université de Genève/École Pratique de Hautes Études, Paris, 2008.

MOHAMMAD-ZADEH, M., "Le chiisme et l'image", *Luqmân* 42 (2011-12), 79-96.

MONCEAU, N., "Le mythe des origines. Quelques éléments de réflexion sur la naissance du cinéma national en Turquie", HEYBERGER, B. ve NAEF, S. içinde, 2003, 273-83.

MUSLIM, *Sahîh*, 5 cilt., Beyrut, Mu'assassa 'Izz al-Dîn, 1987.

NAEF, S., *L'art de l'écriture arabe. Passé et présent*, Cenevre, Slatkine, 1992.

— À la recherche d'une modernité arabe, L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak, Cenevre, Slatkine, 1996.

— "Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe", HEYBERGER, B. ve NAEF, S. içinde, 2003, 189-207.

— "Entre mondialisation du champ artistique et recherche identitaire - Les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale", DAKHLIA, J. ve diğ. (der.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam. Des arts en tension* içinde, Paris, Éditions Kimé, 2006, 71-95.

NECİPOĞLU, G., "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches", JUNOD, B. ve diğ (der.), *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century* içinde, Londra, Saqi, 2012, 57-75.

NERVAL, G. DE, "Des arts chez les Orientaux", Œuvres complètes içinde, Paris, Gallimard, (1984), 2, 825-29.

— "Peinture des Turcs", Œuvres complètes içinde, Paris, Gallimard, (1984),2, 869-74.

— *Voyage en Orient*, 2 cilt, Paris, Imprimerie Nationale, 1997.

OSTLE, R., "Modern Egyptian Renaissance Man", *BSOAS*, 57, 1 (1994), 184-192.

OTTO-DORN, K., *L'art de l'Islâm*, Almancadan Çev. SIMON, J.-P., Paris, Albin Michel, 1967.

OUALDI, M., "Pour qui se représenter? L'adoption du portrait officiel par les beys de Tunis et leurs serviteurs mamelouks des années 1840 aux années 1860", CARLIER, O. (der.), *Images du Maghreb, Images au Maghreb (XIXe-XXe siècles). Une révolution du visuel?* içinde, Paris, L'Harmattan, 2010, 69-86.

ÖNER, S., "The Place of the Ottoman Palace in the Development of Turkish painting and the Military Painters", *Art turc* içinde, 1999,517-23.

ÖZENDEŞ, E., *Abdullah Frères, Ottoman Court Photographers*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

PAGET, C., *Murs et plafonds peints du Liban*, Beyrut, Éditions Terre du Liban, 1998.

PAMUK, O., *Mon nom est rouge*, Çev. AUTHIER, G., Paris, Gallimard, 2001 [Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 2000].

PAPADOPOULO, A., *L'Islâm et l'art musulman*, Paris, Mazenod, 1976.

PARET R., "Textbelege zum Islâmîschen Bilderverbot", FEGERS, H. (der.), *Das Werk des Künstlers: Studien zu Ikonographie und Formgeschichte. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag* içinde, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, 36-48.

PARKER, A. ve NEAL, A., *Hajj Paintings*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1995.

PÊCHEUR, J., "Mahomet, le biopic de tous les dangers", *Le Monde*, 25.01.2013, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/01/25/mahomet-le-biopic-de-tous-les-dangers_1821913_3246.html [görüntülenme tarihi: 31.08.2013].

Peintres populaires de la légende persane (Les), Paris, Maison de l'Iran, 1974.

PELTRE, C., *Orientalisme*, Paris, Terrail, 2004.

PICCIRILLO, M., *L'Arabie chrétienne*, İtalyancadan Çev. SCHELSTRAETE, E. ve M.-P. DUVERNE, Paris, Éditions Mengès, 2002.

PRIGENT, P., *L'image dans le judaïsme: du IIe au VIe siècle*, Cenevre, Labor et Fides, 1991.

QARADAWÎ, Y. [metinde Yusuf Karadavî], *Le licite et l'illicite en Islam*, Çev. KECHRID, S., Paris/Maroc (sic), Okad Editions/Et Rayhane, 1992 [*İslâm'da Helal ve Haram*, Çev. Mustafa Varlı, Hilal Yayınları, 2005].

QUTB, M., Jâhiliyya al-qarn al-'ishrîn, Beyrut/Kahire, Dâr al-Shurûq, 1981.
RABY, J., "La Sérénissime et la Sublime Porte: les arts dans l'art diplomatique. 1453-1900", *Venise et l'Orient (828-1797)*, Paris, Institut du Monde Arabe/Gallimard, 2006, 90-119.
— *Qajar Portraits*, Londra, Azimuth Editions/Iran Heritage Foundation, 1999.
RIDÂ, M. R., "Hukm al-taswîr wa-san' al-suwar wa-l-tamâthîl wa-ittikhâdihâ", al-MUNAJJID, S. ve KHÛRÎ, Y. (der.), *Fatâwâ a imâm Muhammad Rashîd Rida* içinde, 4 cilt, Beyrut, Dâr al-Kitâb al-jadîd, 1970-71,4, 1392-1418.
— *Le califat ou l'imamat suprême*, Çev. LAOUST, H., Paris, A. Maisonneuve, 1986.
ROBINSON, B.W., "Laques, peintures à l'huile, art du livre des xviue et xixe siècles", MAH içinde, 1985,176-205.
ROY, O., *L'échec de l'islam politique*, Paris, Seuil, 1992.
SCHLUMBERGER, D., *Qasr El-Heir El Gharbi*, M. ECOCHARD ve N. SALIBY'nin katkılarıyla, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1986.
SCHMITT, J.C., *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
SHAMMÂ'Î, (der.), Q., *Fatâwâ İslâmîyya li-madjmû'a min al 'ulama*, Beyrut, Dâr al-Qalam, 1988.
SHAW, W. M. K., *Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, Londra, I.B. Tauris, 2011.
SHIMRÎ (AL-), J., "Mubi'ât Barbie lam tata'aththar fî l-Kuwayt...", *Al-Mecelle*, 761 (1994), 19.
SIVANESAN, H. (der.), *Urban Myths and Modern Fables*, Toronto, Doris McCarthy Gallery/South Asian Visual Centre, 2008.
SOUCEK, P., "The Life of the Prophet: Illustrated Versions", SOUCEK, P. (der.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World* içinde, University Park/Londra, Pennsylvania State University Press, 1988,193-209.
STEIN, D., "Three Photographie Traditions in Nineteenth Century Iran", *Muqarnas*, 6 (1990), 112-30.
STRAUSS, J., "L'image moderne dans l'Empire ottoman: quelques points de repère", HEYBERGER, B. ve NAEF, S. içinde, S., 2003, 139-76.

TABERÎ, M., (Fransızca çeviri) *Mohammed, Sceau des prophètes*, Paris, Sindbad, 1980.

TAHTAVÎ, R.,*Takhlîs al-ibrîz fî talkhîs Bârîs*, Kahire, Al-Ha'iyya al-Misriyya al-'Âmma li-l-Kitâb, 1993 ; Fransızcadan Çev. LOUCA, A., L'Or de Paris, Paris, Sindbad, 1988.

TANINDI, Z., "Illustrated Historical Texts in the Islamic Manuscripts", ISSA, A. ve TAHAOĞLU, T. (der.) *Islamic Art, Common Principles, Forms and Themes* içinde, Şam, Dar al-Fikr, 1989, 250-60.

TURABÎ(AL-),H.,"Hiwâral-dînwa-l-fann"*Al-Ghadîr*, Beyrut, 2, 1991, 229-44.

Tûsî; *Al-istibsâr fi mâ ikhtalafa min al-akhbâr*, Beyrut, Dâr al-Adwâ', 1985.

UNESCO TÜRKİYE MİLLİ KOMİSYONU, Atatürk, 1881-1938, Ankara, Ankara Üniversitesi Matbaası, 1963.

VENTRONE VASSALLO, G., "L'Africa del Nord dal III-IX al VII-XIII secolo", *Curatola* içinde, 1993, 161-81.

VIBERT-GUIGUE, C. ve BISHEH, G. (der.), *Les peintures de Qusayr 'Amra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne*, Amman/Beyrut, Institut Français du Proche-Orient/Department of Antiquities of Jordan, 2007.

VIROLLEAUD, C, *Le théâtre persan ou le drame de Kerbela*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1950.

VON GRUNEBAUM, G. E., "Byzantine Iconoclasm and the Influence of the Islamic Environment", *History of Religions* 2, 1 (1962), 1-10.

WALBINER, G, "Images Painted With Such Exalted Skill — to Ravish the Senses...: Pictures in the Eyes of Christian Arab Travellers of the 17th and 18th centuries» HEYBERGER, B. ve NAEF, S. içinde, 2003, 15-30.

WASSEF, M., *Egypte, 100 ans de cinema*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1995.

WIET, G., *Mohammed Ali et les Beaux-Arts*, Kahire, Dar al-Maaref, t.y.

WINKAM, J.J., "The Battle of Images: Mekka vs. Medina in the Iconography of the Manuscripts of al-Jazūlī's Dalā□il al-Khayrāt", PFEIFFER, J. ve KROPP, M. (der.), *Theoretical Approaches to the Transmission and Editions of Oriental Manuscripts. Proceedings of a Symposium Held in Istanbul, March*

28-30, 2001 [28-30 Mart 2001'de İstanbul'da düzenlenen sempozyumun tutanakları], Beyrut/Würzburg, Ergon, 2007, 67-82.

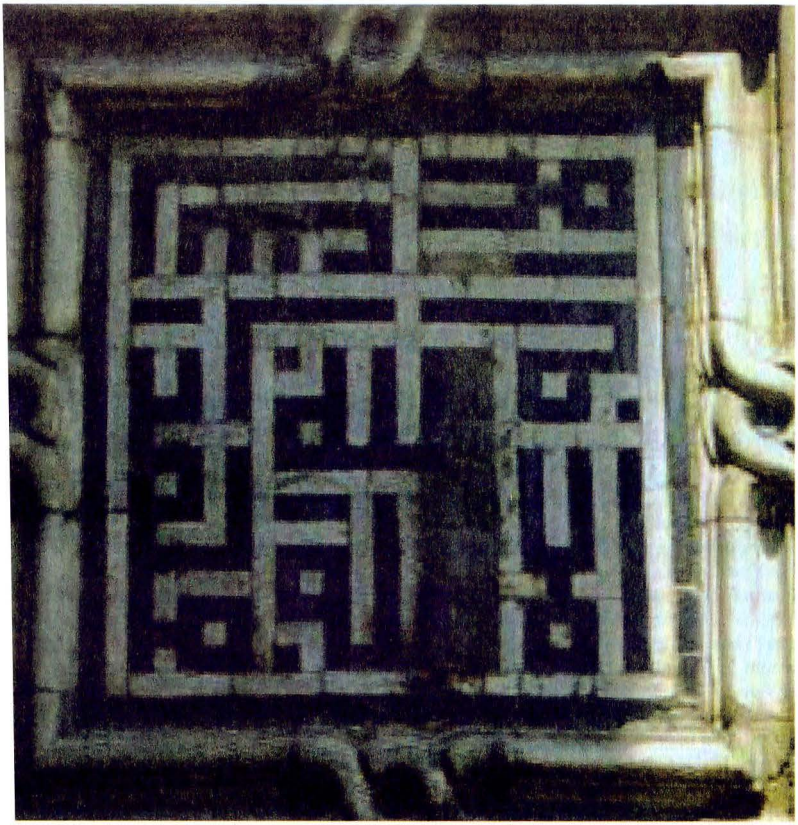
WIRTH, J., *L'image médiévale, Naissance et développements (Ve-XVe siècle)*, Paris, Klincksieck, 1989.

— "Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente", DUPEUX, C., JEZLER, P., WIRTH, J. (der.), *Iconoclasme, Vie et mort de l'image médiévale* içinde, Bern/Strasbourg/ Zürih, Somogy Éditions d'Art, 2001, 28-37.

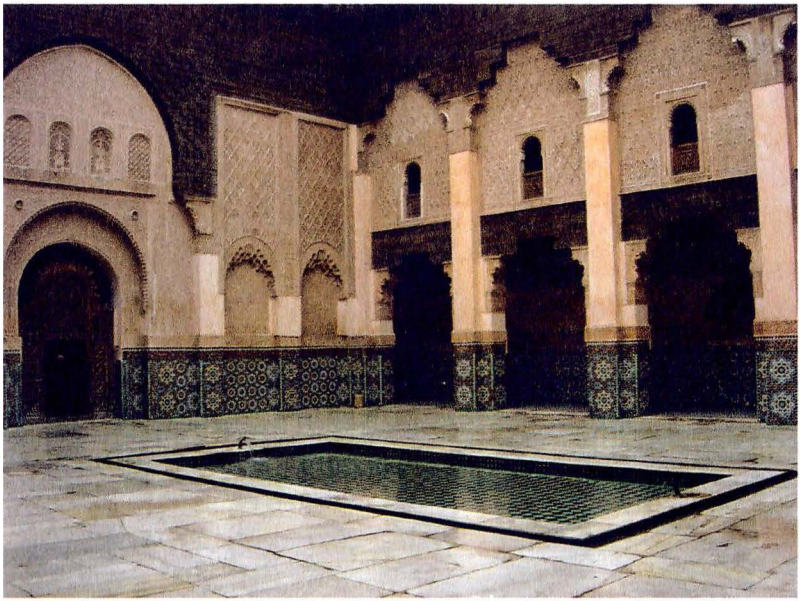
Resimler

Bu kitapta yer alan görsel malzemeyi kullanmamıza izin veren kişi ve kurumlara teşekkür ederiz.

Resim 1: Emevi Camii'nin avlusunda, Haznedarlık'ı süsleyen mozaik (Şam). Fotoğraf: S. Naef
Resim 2: Kelime-i şahadetli kûfî yazıt, Kahire, el-Müeyyed Şeyh Camii, 1415-20. Fotoğraf: S. Naef.
Resim 3: İnsan ve kuşlu çanak, Mezopotamya, 10. yüzyıl, Cenevre Tarih ve Sanat Müzesi.
Resim 4: Firdevsi ve Gazneli üç şair. Muhtemelen Şiraz'da kaleme alınan Şahname (1341), Ağa Han Vakfı, Cenevre.
Resim 5: Peygamber Hz. Muhammed, Ali ve Fatma, İran, 1850 civarı. (tespit edilemeyen bir elyazması sayfasından), Ağa Han Vakfı, Cenevre.
Resim 6: Müslüman Hint Prensi Mirza Muhammed el-Bakır ve oğlu Mirza Hüseyin, İsfahan, hicri 1085 (1674), Ağa Han Vakfı, Cenevre.
Resim 7: Nigârî adıyla bilinen Haydar Ra'is, 2. Selim'in şarap içerken portresi, İstanbul, 1517, Ağa Han Vakfı, Cenevre.
Resim 8: İnsan-ı Kâmil, Osmanlı dönemi, D.R.
Resim 9: Bin Yusuf Medresesi'nin iç avlusu (1564-1565), Marakeş, Fas. Fotoğraf: S. Naef
Resim 10: Mekke'de bir hacının evinin üstünde Hac sahneleri, Kahire, Mısır. Mathilde Chèvre'e saygıyla.
Resim 11: Mekke ve Medine manzarası, Türkiye, hicri 1233 (1818), Çok popüler dua kitabı *Delail-i Hayrat*'tan bir sayfa, Ağa Han Vakfı, Cenevre.
Resim 12: Hz. Hüseyin'in başı, İran(?), 18. ya da 19. yüzyıl, Murat Murova koleksiyonu, İstanbul. Fotoğraf: S. Naef (2003).
Resim 13: Shahzia Sikander, Land Escape 5, 2003, Galerie Brent Sikkema'nın izni sayesinde buraya alındı, New York.
Resim 14: Mahmud Muhtar, Mısır'ın Uyanışı, Kahire, 1928. Fotoğraf: F. Schwarz.
Resim 15: Riyad'daki Kral Suud Üniversitesi'nin girişindeki heykel, hicri 1404 (1983-84). Anıtın üzerindeki Kur'an ayetleri öğrenmeye teşvik ediyor: "Oku! Rabbin, en büyük kerem sahibidir. O Rab ki kalemle [yazmayı] öğretti. İnsana bilmedikleri şeyi öğretti." Fotoğraf: S. Naef
Resim 16: Bir Arap kahvedanlığını temsil eden heykel, Doha, Katar. Fotoğraf: S. Naef
Resim 17: Anonim, Hz. Muhammed'in on iki yaşında Bahira Manastırı rahibiyle karşılaşması. Fotoğraf S. Mervin tarafından Ağustos 2003'te İsfahan'daki Majlisî Türbesi'nden satın alındı.
Resim 18: "İslâmî Barbie" Fulla. Fotoğraf: S. Naef.



Resim 2: Kelime-i şahadetli kûfî yazıt, Kahire, el-Müeyyed Şeyh Camii, 1415-20.
Fotoğraf: S. Naef.



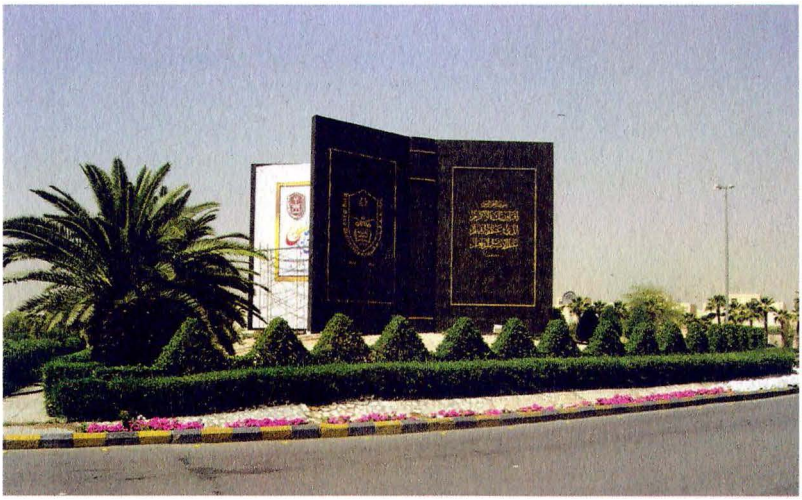
Resim 9: Bin Yusuf Medresesi'nin iç avlusu (1564-1565), Marakeş, Fas.
Fotoğraf: S. Naef



Resim 10: Mekke'de bir hacının evinin üstünde Hac sahneleri, Kahire, Mısır. Mathilde Chèvre'e saygıyla.



Resim 12: Hz. Hüseyin'in başı, İran(?), 18. ya da 19. yüzyıl,
Murat Murova koleksiyonu, İstanbul. Fotoğraf: S. Naef (2003).



Resim 15: Riyad'daki Kral Suud Üniversitesi'nin girişindeki heykel,
hicri 1404 (1983-84). Anıtın üzerindeki Kur'an ayetleri öğrenmeye teşvik ediyor:
"Oku! Rabbin, en büyük kerem sahibidir. O Rab ki kalemle [yazmayı] öğretti.
İnsana bilmedikleri şeyi öğretti."
Fotoğraf: S. Naef



Resim 16: Bir Arap kahvedanlığını temsil eden heykel, Doha, Katar.
Fotoğraf: S. Naef



Resim 17: Anonim, Hz. Muhammed'in on iki yaşında Bahira Manastırı rahibiyle karşılaşması. Fotoğraf S. Mervin tarafından Ağustos 2003'te İsfahan'daki Majlisî Türbesi'nden satın alındı.



Resim 18: "İslâmî Barbie" Fulla.
Fotoğraf: S. Naef.


AYANTI

Bu kitap, sık sık tartışmaya açılan bir konuyu mercek altına alıyor: İslam dini tasviri tabu olarak görür mü? İslam dünyasında tasvir olgusunu tarihsel bir perspektife oturtan Silvia Naef, İslam geleneğinin tasviri bütünüyle reddettiği fikrini hem güncel hem de tarihsel verilerden yararlanarak tartışmaya açıyor.

İslam'ın farklı dönemlerini ve akımlarını tarihsel ve coğrafi bir panoramada sunan Naef, Müslümanların geçmişten bugüne, özellikle de 19. yüzyıldan itibaren canlı bir imge dünyasına sahip olduğunu ortaya koyuyor.

Tasvire karşı cephe alan din adamları ile İslam'ı peçe ve sakal gibi klişelere indirgeyen oryantalist bakışın aynı ölçüde taraflı ve indirgemeci olduğunu hatırlatan bu yaratıcı ve eleştirel çalışma okuru basmakalıp cevapları bir kenara bırakmaya davet ediyor.



AYRINTI • İDEA
ISBN: 978-605-314-322-2



13 ₺