

“Dönemeçler”de Yolu Kaybetmek Üzerine: Hz. Ayşe'nin Minderi: İslam'da Dini Sanat, Algı ve Pratik Adlı Kitaba Dair Bir İnceleme

Zeynep Yılmaz Gemuhluoğlu

Marmara Üniversitesi

zeynep.gemuhluoglu@marmara.edu.tr

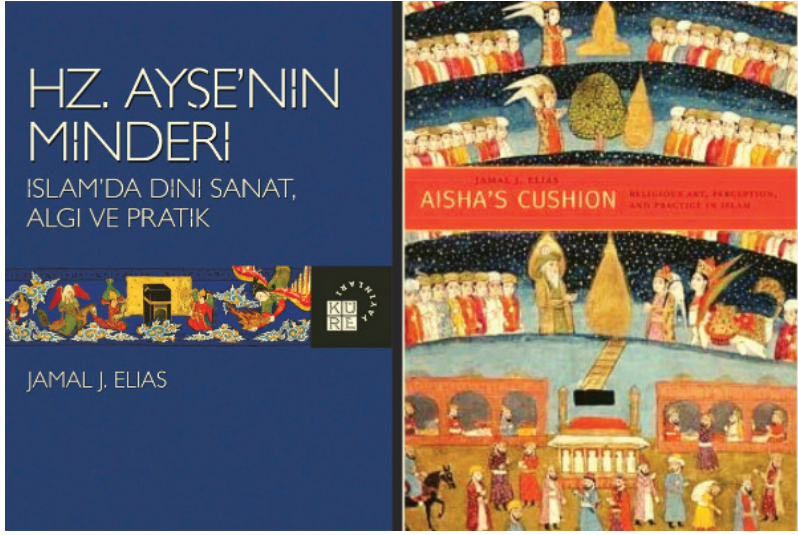
0000-0002-7298-8519

Jamal J. Elias'ın 2012 yılında yayınlanan *Aisha's Cushion, Religious Art, Perception, And Practice in Islam* isimli kitabı Ekim 2021'de Küre Yayınları tarafından *Hz. Ayşe'nin Minderi – İslam'da Dini Sanat, Algı ve Pratik* ismiyle Türkçe'ye tercüme edildi.¹ Bu yazıda, giriş, dokuz bölüm ve sonuçtan oluşan kitabın özellikle giriş ve temel iddiaların yer aldığı Birinci Bölüm odağa alınarak metindeki kavramsal ve teorik zemin diğer bölümlerdeki tartışmalara da işaret edilerek incelenecektir.

İncelemeye kitabın yayınlanma tarzı ve isminden başlanacak olursa, evvela eserin yayınevi tarafından “felsefe” serisi içinde takdiminin hayli problemliliğine dikkat çekilmelidir. Zira yazar bizzat kendisini “maddi kültürün entelektüel tarihini tarayan bir tarihçi”² olarak tanımlayıp kitap

1 trc. İsa İlkey Karabaşoğlu. Kitabın İngilizcesi ve Türkçe tercümenin baskısındaki tasarım tercihleri, kitabın iddialarının tartışılmaya açılması açısından ironik bir örnek oluşturur. Zira İngilizce baskıda kitabın tüm ön yüzeyini kaplayan Miraç tasvirinin ortasında kitap ismi bir kuşak yazısı olarak geçerken Türkçe baskıda bu tercih tersine döner.

2 Elias, *Hz. Ayşe'nin Minderi*, 29. Bu noktada yazarın ifadesiyle ilgili bir açıklamaya ihtiyaç var. Özellikle -Amerika ve İngiltere başta olmak üzere- İngilizce konuşulan ülkelerde 2000'li yıllardan itibaren “görsel kültür”le ilgili çalışmaların hızla arttığı ve hatta üniversitelere bölümler açıldığı bilinmektedir. Söz konusu alan Sanat Tarihi'nin bir parçası gibi görünmekle birlikte bazı açılardan ondan farklılaşır. Bu bağlamda son yüzyılda felsefenin yönelimi için kullanılan “dilsel dönemeç” (*linguistic turn*) kavramına paralel olarak üretilen “görsel/resimsel dönemeç” (*pictorial turn*) kavramı açıklayıcıdır. Kavramın ve görsel kültür çalışmalarındaki kullanım



boyunca bu entelektüel tarihte ortaya çıkan kimi kuramları kendi ilgi ve metodolojisine uygun bir seçme işlemine tabi tutarak serimlemekte ve yorumlamaktadır. Ayrıca yazarın -ileride göstermeye çalışacağı gibi- bu tarihte ortaya çıkan kavramların yanı sıra sanat felsefesi alanındaki kavramları ve problemleri teorik bir zeminde değerlendirmek gibi bir kaygısı da yoktur. Öte yandan yazarın bilerek veya bilmeyerek kavram ve metod tercihleri kitap boyunca kaçınılmaya çalıştığını söylediği kuramsal ve belirleyici “yüksek kültürlerle ait” bakış açılarından yazarı azade kılmamaktadır. Bilakis son on yıldır sanat tarihi ve kültür tarihi araştırmalarında hayli belirleyici hâle gelen bir söylemin gücünün ve etkisinin bu defa da İslam Sanatı konusunda işlerlik kazanmasına sebep olmaktadır. Söz konusu söyleme dair açıklamalara ve teorik problemlerine kitabın incelenmesinde işaret edilecektir.

Burada ivedilikle belirtilmesi gereken asıl problem, İslam Sanat düşüncesi söz konusu olduğunda ülkemizde ve dünyada tartışmaların teorik bir zeminden ziyade Sanat Tarihi alanında yürütülmesidir. Vak’anüvislikten

biçiminin kuramsal olarak henüz eleştirildiği söylenemez. Ancak mezkûr alandaki çalışmaların kendilerini bir tür imgebilime (ikonoloji) dayandırdığına ve imge konusunu Elias’ın da temel kaynaklarından biri olan W.J.T. Mitchell’in eserlerinde olduğu gibi oldukça muğlak ve teorik olarak hesabı verilmemiş bir “benzerlik” (*resemblance*) merkezinde ele aldığına işaret etmek gerekir. Yazar ayrıca son yıllarda dile getirilen bir başka dönemeç daha, “popüler dönemeç” (popular turn) kendisini dahil eder. Sonuç olarak bu kitap hem akademik yönelim hem de düşünsel zeminde popüler olanın doğasını anlamaya yönelik bir görsel kültür çalışmasıdır.

farklı olarak modern bir disiplin olan Sanat Tarihi ve Kültür Tarihi, modern düşüncenin ahlak ve estetik alanlarını birbirine bağlayan tarih ve kültür fikrinin toprağında yeşerir. Bu manada, dinî veya metafizik bir belirlenim ve amaçlıktan azade birbirlerini gaye edinen akıl sahibi canlıların ve yine ortak bir estetik zevki paylaşan toplulukların oluşturulmasını ve bu yolla ahlaki ve estetik üstünlüğün açıklanabilmesini garanti altına alırlar. Tam da bu yüzden hangi metodu kullandıkları genelde önemsizdir; zira esas olan, tarihte veya daha doğru bir ifadeyle “tarih yoluyla meşruluk” kadar “tarih yoluyla üstünlük ispatıyla ilgili olmalarıdır. Sanatla ilgili tartışmaların söz konusu alanlarda büyük ölçüde patronaj, sınıf ve iktidar çözümlenmeleri ekseninde ilerlemesi de böylece anlaşılabilir. Kimi istisnalarına rağmen İslam Sanat tarihi incelemeleri de aynı zemin içinde düşünülmelidir. Ancak burada ayrıca vurgulanması gereken husus, İslam Sanat Düşüncesi'nin tarih alanına bağlı olduğu sürece doğal olarak tikel örneklerin geliştirilmesine ve zayıf tümevarıma dayanan çıkarımlara mahkum olması ve bu çalışmaların -incelenen olduğu gibi- İslam düşünce tarihindeki teorik örneklerle dair bilgiler verdiklerinde teorik çalışmalar gibi algılanmasıdır.

Bu noktada kitabın tercüme sürecinde açığa çıkan başka bir meseleye daha dikkat çekmek gerekir: hem başlıkta hem de içerikte Hz. Peygamber Efendimiz, âli ve ashabının zikredildiği yerlerin başına “Hz” ifadesinin eklenmesi. Belli -ve bu yazara göre zaten olması gereken- dinî bir duyarlılık ve edebî ifadesi olan bir tashih, tıpkı kitabın felsefe eseri olarak takdim edilmesinde olduğu gibi kişisel tercihleri aşan sonuçları olabilir. Zira İslam Sanat Düşüncesi gibi hem dünyada hem de ülkemizde zaten oldukça fakir alanda bu iki küçük harf, kitabın “Müslüman” okuyucu tarafından hemen benimsenmesinin yolunu açabileceği gibi alanla ilgili çalışmalar yapan tecrübesiz araştırmacı ve talebeler tarafından içeriğindeki temel yönelimlerin de kaygısızca kabul edilmesi sonucunu doğurabilir.³

Dikkat çekilmesi gereken başka bir nokta da kitabın isminde bulunan “practise/pratik” kavramına dair. Zira bu kavramın işaret ettiklerinin kitabın diğer kavramsal ve kuramsal problemlerine nazaran yazarın niyeti ve yönelimini aşan bir tarafı var. Ancak tam da İslam Sanatına ilişkin tartışmaların Batılı yaygın okuma biçimlerine itiraz eden bir yazarın yine bu biçimlerle ne kadar uyumlu çalıştığını göstermesi açısından da manidar. İngilizce başlıkta sanat ve pratik kavramları ayrı ayrı ele alındığı hâlde yazarın kitap boyunca sanatı eser ve sanatçı bağlamını dışarıda bırakacak şekilde muhatap üzerinden ele almasıyla kavram dikkat çekici boyut kazanıyor. Meselinin İslam ve Müslümanlarla ilgili kısmı bu yazının sınırlarını aşı-

³ Mütercim, kitabın içindeki tashihlerde tasarrufu olduğunu belirtmektedir. Ancak kitabın ismi ile ilgili bir açıklamaya rastlayamadım.

çağı için bu manada öncelikle Aristoteles esaslı Grek düşüncesinde teori (*theoria*), pratik (*praksis*) ve sanatın (*techné*) birbirine indirgenemez olduğunu tespit etmek gerekir. Burada *techné* ile birlikte düşünmemiz gereken *poiesis* kavramı, “mevcudiyet kazanma” anlamına gelir. Bu mevcudiyetteki hakikat (*alethéia*), “açığa çıkma” ile ilgilidir ve *praksiste* olduğu gibi merkezinde “irade” yoktur. *Praksis*, irade ile bir şeyin fiili hâle getirilmesidir ve herhangi bir şekilde sanatla ilgili değildir. Batı sanatının kökenindeki bu ayrım sonraki sanat düşüncelerinin de zeminidir.

Ancak Modern dönemde ortaya çıkan estetikle birlikte *poiesis* ve *praksis* arasındaki ayrım belirsizleşir ve daha önce bu üçlü ayırımı kendine yer bulmayan -zira bu üç kavram da hür olana/soyluya ait faaliyetlerdir- “çalışma/iş” kavramı devreye girer. Yeniçağ’da çalışma ve mülkiyet ilişkisinin kurulmasıyla başlayan süreç çalışmayı insanın bizzat tanımına yükselten Marx ile asıl anlamına ulaşır. Marksist düşüncede insanın yapıp etmesi *praksis* olarak *theoria*nın karşısına konumlandırılır ve somut üretim faaliyeti olarak yorumlanır. Modern bilince eşlik eden “kültür” ise zaten etimolojik kökenine uygun olarak “*praksis*” zemininde sanat, fiil ve işe dair her şeyi kapsayan “ürünler”le ilgilidir. Elias’ın kitap boyunca kavramla olan ilişkisi ise sanat ve pratik olanın farkını zorlaştırdığı kadar İslam sanat eserlerinin tarihine ilişkin yorumlamalarda günümüzde Gülru Necipoğlu, Christine Gruber gibi etkin isimlerinde de gözleyebileceğimiz adeta sorgulanamaz bir biçimde yerleşiklik kazanan bakış açısıyla sonuçlanır. Eserlerin üretimi kadar muhatapların onlara verdikleri tepkiler de bütünüyle bir “iktidar” meselesinin tarafları gibidir. Artık İslam sanatında ortaya çıkan hiçbir form veya muhatap tepkisi, bizzat İslam’la ilgili değil insanlar, toplumlar, dinler ve ideolojiler arası iktidar meselesinin bileşenleridir.

I.

Kitabın bölümlerinin kısaca incelenmesine geçmeden öncelikle Giriş ve Birinci Bölüm ekseninde yazarın bütün kitabın içeriği belirleyen ve kitap boyunca devam edecek olan temel tezlerini şu şekilde özetleyebiliriz.

- Müslüman toplumlarda görsel sanatın ve İslam’da görsel “dinî” sanatın olmadığına dair yaygın inanış doğru değildir. Zira görselliğin ve görsel sanatın tanımı Hristiyan ve Budist kültürlerde ortaya çıkanlarla -resim ve heykel- sınırlandırılmaz. Görsellik ibadet ve yaşam pratiklerindeki her türlü maddi nesneyi ve yazıları da içerir.
- Tarihsel veya güncel toplumsal hareketler sadece ünlü âlimlerin ve filozofların metinlerine yazdıklarına odaklanarak anlaşılabilir, okur-

yazar olmayan azınlığı tepkilerini de açığa çıkaracak bir inceleme gereklidir.

- “İslam Sanatı” veya “Müslüman Sanatı” gibi terimler akademik yazında kolaylık sağlamak için kullanılan uzlaşımlardır. Bu bağlamda “İslami” tabiri, dinin kendisi ile değil, İslam tarihi ve toplumu ile tanımlanan kültürel oluşumları ifade eder.
- İslam sanatında ortaya çıkan sanat biçimleri ve formlar -burada özellikle hüsnü hat- söz konusu olduğunda mesele kutsal tasvirlerin ya da hattın doğası ya da içeriği değil, bunların görsel işaretler olarak taşıdıkları çağrışımlardır.
- Diğer dinlerde olduğu gibi Müslümanlık için de “otantikliğin” tespiti imkânsızdır, zira tarihte de günümüzde de bu konuda birbiriyle çatışan yorumlar söz konudur.
- Tasvir ve imge konusundaki felsefenin geleneksel hiyerarşileri işlerliğini yitirmiştir. Bu bağlamda benzerlik (*resemblance*) kavramı üzerinden maddi nesnelere, doğal yahut sanal imgeler, yazı, hayali imgeler ve hatta kavramlar aynı şekilde ele alınabilir.
- İmgelerin ne oldukları ve nasıl üretildiklerinden ziyade insanların onlara nasıl tepkiler verdikleri esas alınarak bir inceleme yürütülmelidir.

Kitaba ismini veren olayın anlatıldığı bir hadis-i şerifin aktarılması ve yorumlanmasıyla başlayan Giriş Bölümü, yazarın ifadeleriyle “görsel tasvirin Müslüman toplumdaki ve hassasiyetlerdeki devam eden önemini vurgulamak için sanatla ilgili güncel ihtilaflardan örnekler”i ele alıyor ve kitap boyunca devam edecek olan yöntem için bir zemin oluşturuyor. Daha sonra tasvirlerin ne olduğuna ilişkin açıklamalara ve onları ele alma yollarına kısaca değinilirken Birinci Bölüm temsil ve benzerliğin doğasına odaklanarak bu teorik tartışmayı devam ettiriyor.

Kitabın İki, Üç ve Dördüncü bölümleri, putperestlik (idolatri) kavramının yorumlanmasına dair incelemeler içeriyor. İkinci bölüm, geç antik paganizm ve Yahudilikte tasvirlerle yönelik değişik tavırları kısaca gözden geçirip Hristiyanlıkta tasvire ve tasvire tapınmaya yönelik tutumlara hem Ortodoks kilise de hem Protestan reformun öncesi ve sonrasında Batı Hristiyanlığında putperestliğe dair daha geniş bir çerçeveye çizer. İslam ve tasvir meselesine yoğunlaşan Üçüncü bölüm yazarın bu meseleyi yorumlayacağı kavram içeriklerini de belirler. Nitekim yazarın Giriş'teki temel ilgisi -yani kavramların ele alınmasında toplumsal tepkilerin incelenmesinin esas alınması- bu bölümde seçilen örnekler için belirleyici ana etmendir. Kendi ifadesiyle “diğer dinî grupları putperest ve çok tanrılı olarak kategorize eden genel hatların kullanılmasıyla pek çok Müslümanın tasvirlerin doğasına özellikle de Ortodoks kilisesinin ikonalarına yönelik gelişmiş bir

bilgiye açıkça sahip olduklarını açıkça gösteren klasik dönemden ve Orta çağdan alınan hikâyeleri birbirine karşı konumlandırmaktadır.”⁴

Bu bölümlerde seçilen örnekler ve yorumlar, meşruiyetlerini yazarın put kavramını tanımlama ve ele alma biçiminden alır. Elias, “put”u, “bir dinî grubun diğer dinî grubun tanrısını/tanrılarını tanımlamak için kullandıkları bir öteki” olarak görece bir tanımda konumlandırıyor. Ancak karşılaştırılmalı dinler tarihinde de kullanılan bu yorum, put konusunu bağlamsal bir düzeye indirgemekte ve “hakikat ve hakiki ilah” kavramını problemli hâle getirmektedir. Dahası bu tanımla birlikte “hakiki ve sahte” yi ayırıştırmanın herhangi bir zemini kalmamakta ve “put” muhatapların perspektifine mahkum edilmektedir. Bu türden bir bakış açısının teorik problemleri bir tarafa kendisini belli bir dinin mümini olarak görenler açısından bu yorumların/bu kitabın ne söylemek istediği de muğlak hâle gelir, zira dinler artık hakikat iddiaları taşımayan tarihsel kültürel oluşumlara indirgenmiştir.

Dördüncü Bölüm, önceki bölümlerde oluşturulan put kavramını merkeze alarak erken dönemdeki yazılı Müslüman kaynaklarda putperestliğin nasıl düşünüldüğüne dair örneklerin incelenmesiyle başlar ve bu tavır İbrahimî bir model olarak değerlendirilerek örneklemek üzere ilgili kaynaklarda çoğunlukla putperestliğin timsali olarak görülen Hint dinselliğine karşı alınan tavırları yorumlar Yazar, Müslümanların Hint dinlerine yönelik tavırlarının homojen olmadığını, yöneticiler ve yazarların Hintli tasvirlerle karşı farklı tutumlara sahip olduğunu göstererek bu tutumların İslam’dan kaynaklanmadığını belirtir, tasvirlerin ve putların kullanımı -istismar, el koyma ve yıkma eylemleri dâhil- bölgeye özgü sürekli bir sembolik otorite ve hükümdarlık söyleminin bir parçası olarak yorumlar.⁵

Beşinci Bölüm, İslam düşüncesi ve bilimsel literatürünün görsel dinî sanata ilişkin alanlarını incelemeye ayrılmıştır. Bu noktada yazar modern estetiğin İslami sanatta değer atfedici bir metot olarak kullanılmasını eleştirerek İslami bağlamda estetiği erdemle birlikte düşünmenin daha uygun olduğuna işaret eder.⁶ Ancak bu doğru ve önemli tespit hem bu bölümün ilerleyişi hem de kitabın genel tutumu açısından çok anlamı değildir. Zira yazar, hayretin dinî işlevlerini ve bu hususta güzelliğin yerini incelemeye geçtiğinde anlatının merkezinde yine “görsel nesnelere” ve onlara yönelik tepkiler yer alır, bu tepkilerin erdemle ilişkisi kurulmaz. Ayrıca hem felsefi literatürde hem de sufi geleneklerde çok katmanlı anlamlara sahip ve me-

4 Elias, *Hz. Aşşe'nin Minderi*, 24; ayrıca bkz. 55-151.

5 Elias, *Hz. Aşşe'nin Minderi*, 25.

6 Elias, *Hz. Aşşe'nin Minderi*, 25.

tafizikle ilişkili olan hayret konusu sadece “acayip, alışılmış olmayan, tuhaf ve yabancı” olana dair algılamaya yani bir tür “şaşıklığa” indirgenir.⁷

Altıncı, Yedinci ve Sekizinci Bölümlerde birbirleriyle ilişki içinde görsel temsile bağlı olarak felsefi ve bilimsel geleneklerin incelenmesi devam eder. Simyadan başlayarak optik ve algılamaya rüyaya ve bunun muhayyile ile ilişkisine yönelen yazar sonrasında muhayyilenin ve tahayyülün İslam felsefesindeki açıklamalarına değinir ve buradan temsili (misali) var oluş ve bunun sufi metafizikte fiziksel varoluşa benzerliği iddiasına ilişkin incelemelere geçer.

Bu bölüm Giriş ve Birinci Bölüm için değerlendireceğimiz teorik problemlerin nasıl devam ettiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bölümdeki optik üzerinden yapılan yorumlar yazarın bakma ve görme ilişkisinin zaten psikolojik süreçler gerektirdiğini gözden kaçırdığına işaret etmektedir. Zira optik kendi başına görmeyi açıklayamaz, mutlaka psikolojik ve zihinsel süreçlerle ilişkilendirilmelidir. Bunun ötesinde yazar algı ile kavram arasındaki farkları belirsizleştirmektedir. Benzer bir sorun, simya hakkındaki açıklamalar için de geçerlidir. Simya basitçe nesnelerin “görünürlüklerine ait bir değişim” gibi tanıtlır. Bu yorum simyanın bir bilim olarak ne anlama geldiği meselesinden azade sadece bir metafor olarak bile edebiyatta uzun bir geleneğe sahip olan kullanımları açısından da anlamsızdır. Yazarın bu bölümde özellikle sufi yorumlara dair izahları da çeşitli genellemeler içermekte ve ayrıca eleştirilmesi gereken önemli problemlere yol açmaktadır.

Dokuzuncu ve Onuncu Bölümler, görsel tasvir ve benzerlik hakkındaki İslami teorilerden görsel sanatın özellikle de hat sanatındaki belli örneklerinin incelenmesine dairdir. Yazar, yazının ve okuryazarlığın doğasına dair genel bir incelemenin yanı sıra genel dinî yazıların zorunlu bir biçimde farklı okur kitleleri açısından farklı düzeylerde algılandığına işaret eder. Buradaki odak nokta yazılı sözcüklere birer görsel tasvir veya işaret olarak bakılması meselesidir. Onuncu Bölüm ise “yazıya bir tasvir olarak metindeki yazıya da bir ikon olarak odaklanıp”⁸ tartışmayı daralttığı gibi aynı zamanda modern örnekleri analiz ederek genişletir. Bu iki bölüm yazarın yazı ve resmi aynı imge kategorisinde değerlendirip temsil ve işareti birbirine karıştırmamasından kaynaklanan problemlerle maluldür ve başlı başına bir incelenmeli ve eleştirilmelidir.

Sonuç bölümünde Müslüman kültürde dinî tasvirlerin incelenmesi, kitabın başında tasvirlerin doğası ve değerlendirilmesine dair sunulan daha ge-

⁷ Elias, *Hz. Ayşe'nin Minderi*, 181-8.

⁸ Elias, *Hz. Ayşe'nin Minderi*, s. 25; ayrıca bk. 261-312.

niş bir tartışmaya bağlanmaya çalışılmakta ve böylece yazarın kendi ifadele-riyle, okura hem geçmiş hem de günümüz Müslüman dinî yaşamında görsel tasvirin konumu üzerine makul kavrayışlar sağlamayı umut etmektedir.

II.

Kıtap, Hz. Peygamber'in Hz. Âişe'nin tasvirli bir perdeyi kullanmasına gösterdiği olumsuz tepkiden sonra, perdenin bir minder olarak kullanılmasına karşı sessiz kalmasını anlatan hadis-i şerifin rivayeti ve yazarın "peygamberin tepkilerinden yola çıkarak mantıken tasvirin kendi başına sakıncalı olmadığı bilakis tasvirin içeriği ve bulunduğu özel bağlamca belirlendiğini gösterdiği sonucuna" varmasıyla açılıyor. Daha sonra her ne kadar bu yorumun meşruluğunu sorgulanır kılan başka hadisler zikredilse de bu ilk belirlemler, güncel örneklerde -Taliban'ın Bamyân Buda'larını yıkması, Hz Muhammed karikatürlerine gösterilen tepkiler ve benzerleri örnekler üzerinden- devam ediyor. Yazara göre, "Müslümanlar dinî tasvire ve nesnelere yönelik karmaşık tutumlara sahipler" ancak "bu tutumların safdil bir şekilde tasvirlerin gücünden habersiz ya da dinî olarak onlara kayıtsız bir dünya görüşünü yansıtmaz."⁹ Yazar ayrıca, Müslümanlığın tasvirle ilgili meselelerdeki tavırlarının ilk dönem kadar günümüzde de bir tür "karar verilemezlik" olarak anlaşılması gerektiğinin altını çiziyor.

Burada bir hadisi şerif ile güncel örneklerin beraber zikredilmesini birleştiren temel unsur, tasvirin neliği, musavvirin durumu ve tasvir eyleminin anlaşılmasından ziyade bunların belli bir bağlamda muhatap için ne ifade ettikleri meselesi. Yazar devamla hadisleri aktarır hem Müslüman toplumun, doktrin ve amelinin oluşum döneminden hem de günümüz dünyadan alınan örneklerin "hiçbir şekilde" (vurgu bana ait) İslami toplumsal tarihin tasvire karşı bütüncül tavrını yansıtmadığını söylüyor. Ancak yazarın bütüncül tavrından kastının ne olduğu açık olmadığı gibi bu türden bir "bütüncül" yoruma nasıl ulaşılabileceği de belirsizdir. Ancak daha ilginç olan husus, bu kitabın temel tezleri ve yönelimlerinin, bu bütüncül tavrı hiçbir şekilde yansıtmayacak örneklerin bir araya getirilmesinden ibaret olmasıdır. Zira yazar tasvirle ilgili meseleleri muhatap tepkileri üzerinde yorumlamanın esas olduğunu iddia etmektedir.

Öncelikle kitabın açılışını ve temel yönelimini belirleyen örneklerin nasıl kullanıldığına bakalım. Burada Hz. Peygamber'in tasvirli bir nesneye gösterdiği tepki ile kendilerini "Müslüman" olarak takdim eden bir Taliban'ın ve Hz. Muhammed karikatürlerine tepki veren ve yine kendini Müslü-

⁹ Elias, *Hz. Aişe'nin Minderi*, 12-3.

man olarak kabul eden toplulukların tepkilerinin “eşit” bir düzlemde ele alınması ciddi bir problem. Hz. Muhammed’in tepkisi ve davranışları bir temsil değil belirlenimdir, asıldır. Öte yandan Taliban’ın – ve daha sonra yazarın İslam tarihinden vereceği örneklerin- İslam’ı temsil edip etmediği de ancak söz konusu “asıl” a göre değerlendirilir. Yazarın bu tepkileri ortak bir payda içinde “Müslümanların dinî tasvire ve nesnelere yönelik karmaşık tutumlara sahip olmalarının bu tutumların safdil bir şekilde tasvirlerin gücünden habersiz ya da dinî olarak onlara kayıtsız bir dünya görüşünü yansıtmadığı” şeklindeki yorumu ise anlaşılabilir değildir. Zira tasvirlerin -duyusal nesnelere olarak- etkisinin sadece Müslümanlar için değil “insan” tanımına giren bütün canlılar için belirgin olduğu açıktır.

Yazarın iddialarını sürdürebilmekte ne kadar zorlandığını görmek için şu cümleye bakmak yeterlidir:

Bir yandan Müslümanlar tasvirlerle *yaygın ama şümullü olmayan* bir şekilde tabu gözüyle bakıyorlar *daha dar kapsamlı ama yine de yaygın olarak* maddi nesnelere doğa üstü ve tanrısalmiş gibi davranılmasına karşı da güvensizler. *Diğer yandansa* tasvir açısından zengin *diğer dinlerin tasvirlerine karmaşık yollarla karşılık veren mekânsal bir nesnenin* -Mekke’deki Kabe’nin- ve bununla ilgili taş ve sütun gibi maddelerle bedensel teması içeren hac ibadetini merkeze alan bir dini kültürü benimsiyorlar.¹⁰ (vurgular bana ait)

Bu ifadede kitap boyunca devam edecek başka bir problem daha görünür olmaktadır. Yazar herhangi bir açıklama gereği duymadan imgelerle duyusal nesnelere aynı kategoride değerlendirmektedir.¹¹ Bu problem daha sonra birçok bölümdeki örneklemelerle devam ettiği için önemle kaydedilmelidir. Zira duyusal maddi nesnelere -bu örnekte Kabe, daha sonra Mus-haf veya mimari yapılar- doğal olarak görsellik içerirler ancak görselliğe indirgenemeyecekleri gibi aynı şekilde muğlak bir “temsil” veya “benzerlik” merkezinde konumlandırılmazlar. Dahası “kendisini saf görsel nesne” olarak takdim eden modern resim ve sanal imgeler de dâhil maddi nesnelere görsel nesnelere diyemeyiz. Hatta resim ve sanal imgeler söz konusu olduğunda bile zihinsel ve dilsel dolaylılar söz konusudur.

Giriş bölümünde kitabın temel varsayımlarından biri daha şöyle ifade edilir:

10 Elias, *H. Ayşe’nin Minderi*, 13.

11 Benzer bir tavır şu cümlede de izlenebilir: “Bu kitaptaki amacım, Müslümanların görsel tasvirlerle yönelik tavırlarını araştırmak, görsel nesnelere tasvirlerin çeşitli Müslümanlık bağlamlarında bugüne kadar ve halen nasıl anlaşılıp algılandığını kavramsallaştırma stratejileri sunmak” (*H. Ayşe’nin Minderi*, 13).

İddiam şu: temsil ve algıya yönelik İslami nazariyeler teolojik metinlerde (yazar bu ifade ile Kur'an ve hadisleri kasteder) ya da doğrudan sanat üretimiyle ilgili kitaplarda aranmamalı. Tam tersine bu soruların ilk yanıtları, simya (bir şeyin başka bir şey olarak görünmesini sağlamak) optik (görme ve bir nesnenin algılanışının algılayanı nasıl etkilediğine dair sorularla ilgilenmek) tahayyül (psikoloji ve düşlem meselelerini araştırmak) ve bilhassa Sufi metafizik geleneğe ait felsefi metinler üzerine bilimsel araştırmalarda bulunur. Popüler algının doğasını kavramakla ilgilendiğim için analizimi enteresan da olsa İslam toplumunda esaslı bir etkiye sahip olmamış yazarlardan çok toplumda yaygın ilgi gören önemli felsefi, bilimsel ve dini düşünürlerle odaklanıyorum. Bu durum benim kitabımla İslam dünyasında din ve sanat üzerine mevcut çalışmalar arasında önemli bir fark teşkil ediyor.¹²

Çalışmanın en zengin ve önemli taraflarından birini oluşturan İslam düşünce tarihinde ortaya çıkan söz konusu teorilerin anlatılması yazarın İslam ve tasvir meselesini İslam'dan azade kılarak dolayısıyla da İslam'ın belirleyici esasları olan Kur'an ve hadislere değil de "evrensel bir zeminde" algılamaya ve psikolojik açıklamalara" dair süreçlerin incelenmesini neden kitabına dâhil ettiğini açıklar. Ancak burada unutulmuş önemli bir husus, adı üstünde bunların "teori" olması ve -yazarın gördüğü anlamda- tarihsel bir inanç biçiminde ortaya çıkan tikel durumları açıklamak için kullanılmaya müsait olmamasıdır. Ancak burada yazar, eserini diğer çalışmalardan ayırırken bu teorilerin bir kültür tarihi kitabında yer almalarını kastediyor olmalıdır. Yoksa algılamada da diğer teorilerde de yapması gereken psikoloji ve metafiziği esas alan bir teorik tartışma yapmak olurdu. Bu teoriler, klasik metafiziğin bir devamıdır ve "popüler algının doğası"na dair bir şey söylemezler. Öte yandan kitap boyunca sürekli vurgulanan "popüler algının doğası"nın teorik zemini hiçbir yerde açıklanmaz.

O hâlde sorulması gereken soru, toplumsal tepkileri ve algı pratiklerini ölçmenin doğru bir yönteminin ne olduğudur. Tarih söz konusu olduğunda belgelere bakmak ki bu belgelerin hangi koşullarda oluşturulduğunu bilme imkânımız yoktur; tercih edilmeliyse de tikelden tümele uzanan bir akıl yürütmeyi esas aldığımız anlamına gelir. Ayrıca tanıklık ve arşive dair sorunların yanı sıra bunları değerlendirebileceğimiz teorik zemin de ancak sağduyu (*common sense*) olabilir. Tıpkı 19. yüzyılda alevlenen insan bilimleri ve kültür tartışmalarında olduğu gibi. Ancak bu da beraberinde bir tecrübe problemini ve tecrübenin teorik olarak temellendirmesini gerektirir. Nitekim Batı'da bu durum *erfahrung* ve *erlebnis* olarak iki farklı tecrübe açıklaması ile sonuçlanmıştır.

12 Elias, *Hz. Ayşe'nin Minderi*, 14.

Burada yazarın algı pratikleri ve muhatap tepkilerini ölçmek için kullandığı “karşılaştırmalı dinî perspektifin” ise dinler arasındaki farkı dinlerin özünden değil muhatap tepkileri üzerinden belirlenebilir görmesiyle ortaya çıkan meseleye de işaret edilmelidir. Bir bütün olarak muhatap tepkisi üzerinden bir şeyin aslına dair yorum yapmanın ne kadar problemlili olduğu ortadadır. Mesela içki yasağını ele alalım. Müslüman toplumlarda her zaman sarhoşluk veren içkiler içildiği, hatta bizzat yöneticiler tarafından meclisler düzenlendiği bilinmektedir. Ayrıca İslam edebiyatı yoğun bir şekilde mecazen de olsa şarap, saki ve harabat imgeleriyle doludur. Ancak bu sonuçlardan yola çıkarak içki konusunda İslam’ın tutumuna dair bir yorumda bulunamayız. Tasvirle ilgili meselenin bu türden açık bir yasakla bağlanamaması da sonucu değiştirmez. Zira belki de mesele “yasa ve yasak” değildir.¹³

Yazar tasvir konusunda daha sonraki bölümlerde de devam ettireceği “karar verilemezlik” esasını Gadamer’in mimesis yorumuna dayanır. Ancak bu yorumu açıklamak için verdiği Vudu bebeği örneği, aslında Gadamer’in açıklamasını anlamadığını açıkça ortaya koyar. Zira Gadamer’in pay alma/iştirak (*matheksis*) üzerinden yaptığı *mimesis* yorumu, bir aslın veya bir eserin yorumlarının hiçbirinin o aslı bütünüyle temsil etmediğine işaret ederken onun asıl göstermek istediği husus “yorumun yorumcuya değil yorumlanan esasa (metin, eser veya aynılık içeren bir asıl) ait olduğudur. Dolayısıyla bir konudaki yorumlar çokluğunun meşruiyeti bir aslın esasın/klasiğin/geleneğin kabulü ile mümkündür. Bu kitapta ise yorumlar esas yerine geçmekte veya o şekilde takdim edilmekte -zira muhatapların değişen tepkileri örneklemede esas alınmıştır- hatta yorumların çokluğundan ve dolayısıyla indirgenemezliğinden hareketle esas olan iptal edilmektedir.

13 Bu konuyu başka türlü düşünebileceğimizi göstermek için “aktif dindarlık” kavramını öne süreceğim. Yazar -ve tasvir konusunu yasak üzerinden düşünen diğer tüm yorumcular- muhtemelen farkında olmadan din derken tarihsel Hristiyanlığı esas aldığı için İslam’la - ve muhtemelen diğer dinlerle de- ilgili yorumları problemlidir. Zira Hristiyanlıkta temel öğretisi cemaat zemininde bir kurtuluşu esas alır ve bireysel kemâl arayışları tekil örnekler olarak heterodoks bir alana sürgün edilir. Tasvir yasağı da bu bağlamda “yasa”nın inancı belirlemesi üzerinden düşünülür. Meselenin yasak değil de -zira bu konuda ayet ve hadisler kesin bir şey söylemez- müminin yapıp etmelerinde sürekli uyanık olması ve her seçiminde ve fiilinde kendi durumunu tekrar tekrar gözden geçirmesini gerektiren bir durum olarak düşünülmesi daha açıklayıcı olabilir. Bu durumda yapılan tercihlerin hiçbirini diğerlerini bağlamaz ve temsili bir özellik taşımaz.

III.

Elias, kitap boyunca bizi ortada sadece çatışan yorumların var olduğu, esas ve asıl diye bir şeyin bulunmadığı postmodern ve nihilist bir dünya tasavvuruyla baş başa bırakmaktadır. Esasen yazarın bakışı günümüz edebiyat eleştirisinde de sıkça karşılaştığımız durumla paraleldir: “eser” yerine “metin” kavramının geçmesi. Metin kavramı çağdaş filozofların eserlerinde, eserlerin yazarın niyeti ya da yaşamından ayrı başlı başına bir dil olduklarını göstermek amacıyla temsil ve iktidar ilişkisine karşıt bir tavır olarak devreye girmiş ancak zamanla mutlak bir doğruya dönüşerek iktidar kavgasının bir bileşeni olmuştur. Zira “metin”, bir temeli, merkezi, içi ve dışı olmayan sonsuz bir göstergeler ağı, bir alıntılar dokusu ve birbirini yansıyan aynalar gibi anlaşılmaktadır. Bu yüzden her eser ve imge her zaman çoktan bir dolayım içerdiği için yapılacak her yorum, eserin ne olduğu ve sanatçının yapma eylemine ait olmayıp muhatapların tepkilerini belgeleme aracına dönüşmüştür. Artık her türlü hakikat arayışı anlamsızdır ve burada örneklerini gördüğümüz gibi bir reklam panosundaki imgelerle cami mimarisindeki Kur’an hattı arasında bir fark yoktur.

Ayrıca nesnelere ve görsel tasvirleri ancak muhatap üzerinden değerlendirebileceğimiz fikri, hermenötik alanındaki “yazarın niyeti” tartışmalarıyla da ilgilidir. Söz konusu düşüncede yazarın niyetini, -bazen kendisi açıkça beyan etmiş olsa bile- hiçbir zaman bilemeyeceğimiz varsayımından hareketle metnin ancak muhatapların yorumları ile işlerlik kazanacağı savunulur. Ne var ki bu iddiada herhangi bir metnin veya bizim örneğimizde imgenin akıl sahibi bir canlının iradesi merkezinde bir metin veya imge meydana getirmesi fikri esastır, “yapma” eylemi, eser ve onunla beraber açığa çıkan varlık veya hakikat dikkate alınmaz. Modern düşüncede ortaya çıkan özne ve sanatta deha esaslı sanat fikrine karşı polemik olarak ortaya çıkan bu düşünce karşı çıktığı alana bağlı olmakla maluldür ve sanat bağlamında yukarıda işaret ettiğimiz *praksis* zemini ile doğrudan alakalıdır.

Sonuç niyetine diyebiliriz ki imge hiyerarşisi ve farklılıkları (maddi nesnelere, zihinsel ve hayali formlar, soyutlamaya dayanan modeller, resimsel imgeler ve yazı imgelerinin farkları), “yapma”nın ne anlama geldiği ve sanatçının rolü dikkate alınmadan sadece muhatap üzerinden bir sanat düşüncesi oluşturulamaz. Ayrıca teorik bir zeminden söz etmek bir yana Müslüman toplumlarda ortaya çıkan eserleri ve Müslümanların onlara tepkilerini inceleyen bir tarih çalışması da bu tarihte ortaya çıkan tasvir kavramlarını, temsilden ne anladıklarını dikkate alması ve yorumlarını bu bağlamda oluşturmak durumundadır. Yazar, bu manada pek çok kavramdan ve teoriden bahsetmekle beraber bu teorilerin sonuçlarını dikkate almamış ve kendi metoduna uygun bir şekilde araştırmıştır. Bu manada kitap

ancak yazarın yorumları ve yönlendirmeleri -eğer mümkünse- paranteze alınarak söz konusu aktarımların bir kolajı olarak dikkate alınabilir.

Bu incelemeyi “popüler kültür” den bir örnekle bitirmek yerinde görünüyor. Merhum Barış Manço’nun bir şarkısının sözleriyle:

“Çatlamış dudağımda ne bir ses ne bir nefes
Uzarlarda bir yerlerde türküler söyleniyor
Duyuyorum
Görüyorum
Biliyorum
Dönence
Dönence
Gün dönende dönence
Dönence..”