

## Kitap Tanıtımı ve Tenkitler

Milel ve Nihal, 14 (2), 2017  
doi:10.17131/milel.377662

---

Titus Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat: Sanatın İlkeleri Ve Yöntemleri**, (çev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayınları, 2017), 240 s.

---

Doğu-Batı gelenekleri ve sanatları üzerine çalışmalar yapan ve Gelenekselci ekolün önemli temsilcilerinden olan İsviçreli yazar Titus Burckhardt 'gelenek' kavramına büyük önem atfetmiştir. Ekol temsilcilerinin birçoğu gibi, Batı dünyasında yetişmiş olmasına rağmen, araştırmacı bir tecessüse sahip olan yazar modernitenin dayattığı katı maddeciliğe karşı maneviyata olan ihtiyacı karşılayabilmek için Hinduizm, Budizm, Taoizm gibi çeşitli manevî akımları incelemiş, bu sırada İslâm düşüncesi ve sanatıyla da hemhal olmuştur. Burckhardt ele aldığımız bu eserinde de bahsi geçen düşünce sistemlerine ait çeşitli türlerden sanat eserlerinin bazılarını inceleme konusu yaparak kutsal sanat hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur.

Burckhardt'a göre gelenekselci ve modern olmak üzere temelde iki farklı dünya görüşünden söz edilebilir. Gelenekselci bakış açısının karakteristik özelliği, ilahî vahye dayanmasıyken; modern dünya görüşünü belirleyen özellik onun profan, yani din dışı olmasıdır. Rönesans ile başlayan modern zihniyetin, beşeriyet tarihinde daima egemen olmuş olan dinî dünya görüşünden bir sapma olduğunu öne süren yazar, bunun insanlığı bir çıkmaza sürüklediğini iddia etmektedir. Bu sebeple sanata kaynağını dinden alan bir gâye tayin eden yazar böylelikle hem modernitenin insanı hiçe sayan yönlerini törpülemek istemekte hem de bu gâyeyi kutsal sanat düşüncesinin başat kavramlarından biri kılarak sanatı insanı hakikate

bağlayan bir araç haline getirmeyi amaçlamaktadır. Gelenekselci ekolün diğer mensupları gibi Burckhardt da modern bakış açısından kurtulmak ve tekrar geleneksel bakış açısını hâkim kılmak maksadıyla bilhassa ilahî dinler arasındaki aşkın birlik üzerinde durur. Eserinin isminin 'kutsal sanat' olması da bu sebeptedir.

Kitapta yöntem olarak Erwin Panofsky'in "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yaklaşımı kullanılmıştır. Panofsky'in bu yaklaşımı; bir sanat yapıtının doğru tanımlanabilmesi için yapıtın yaratıldığı ortamdan soyutlanıp, başlı başına bir nesne olarak ele alınmasının yeterli olmadığı, yapıtın içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamında ele alınıp incelenmesi gerektiği şeklinde özetlenebilir. Kutsal sanat fikrini analiz ettiği tüm yapı(t)larda söz konusu yaklaşımın; doğal anlam (olgusal, ifadesel anlam), uzlaşmalı anlam (ikincil anlam) ve içsel anlam (içerik) alt aşamalarını kullanan Burckhardt, bir giriş ve yedi bölümden oluşan kitabında her bölümü de farklı parçalara ayırarak Panofskyen anlayışa uygun bir "taraçalandırma sistemi" inşa etmiştir. Böylelikle her sekide yeni ve farklı şeyler dikerek ekimi zor olan bir bölgeyi işlevsel biçimde kullanmış; böylece hem kaynaklardan azami derecede faydalanmış hem de farklı tarzda ürünler yetiştirip iyi verim almayı başarmıştır. Kitabın bölümleri, tek tek ve zihnimizdeki bir soruya karşılık olarak aşağıdaki şekilde değerlendirilmiştir:

### 1. Sanatı kutsal kılan nedir?

Giriş bölümünde, sanatın esasen "biçim" olduğuna referansla, bir sanat eserinin konularının kaynağını manevî hakikatlere dayandırmasının onun kutsal sanat olarak nitelendirilmesine yetmeyeceğine; aynı şekilde o eserde kullanılan biçimsel dilin de aynı manevî kaynaktan neşet etmesi gerektiğine vurgu yapılmıştır. Yazara göre hiçbir sanat, biçimleri belli bir dine has manevî vizyonu yansıtmadıkça "kutsal" unvanını almayı hak etmez. Ayrıca biçim itibarıyla *kutsaldışı olan bir kutsal sanat olamaz* diyen yazar buna örnek olarak Rönesans ve Barok dönemlerini göstermiştir.

Kitapta maneviyatın, özü itibarıyla biçimlerden müstakil ve müstağni olduğu ancak bu durumun onun her önüne gelen şekilde ifade edilebileceği anlamına gelmeyeceği belirtilerek; kutsal sanatın bu ifade edişte sembolizmi kullandığı açıklanır. Buna göre; her bir kutsal sembol, sadece uzlaşımsal bir işaret değildir; aynı zamanda

belli bir ontolojik yasa gereği arketipini de açığa vurur. Yine kutsal sembollerin özünde ilahî bir yasa olduğuna dikkat çekilir ve bir sanatçı ya da zanaatçı için gerekli olanın, bir dinî tasvir/ikon çizmesine ya da kutsal bir vazoyu yapmasına yeterli olacak ölçüde bilgi olduğu vurgulanır. Her dine kendisinin "manevî" idaresini belirleyen belli bir bakış açısı hâkim olduğundan, her dinin sanat eserleri de bu bakış açısını ve bu manevî "idare"yi kendi tarzlarında yansıtır.

Kitabın giriş bölümünde ayrıca, daha sonra ayrıntıları ile ele alınacak olan Hindu, Hristiyan, İslam, Budist inanıştaki kutsal sanat kavramına dair kısa bilgilere de yer verilir.

## 2. Kutsal, mekâna nasıl sirayet eder; onu nasıl dönüştürür?

Giriş bölümünü takip eden *Hindu Tapınağının Oluşumu* bölümünde, kutsal sanat fikrinin Hindu doktrininde çok büyük bir rol oynadığı ifade edilerek, yerleşik halklar arasında, tam manasıyla kutsal sanatla özdeşleşen mabed binası üzerinde durulmaktadır. Buna göre; mabed her zaman için âlemin merkezinde yer alır ve bu onu harim (sacratum) kılan şeydir. Evrende görünmez şekilde var olan ilahî ruh doğrudan ve "şahsi" anlamda, mabed binasında "ikamet eder". İnsan mabeddeyken, mekân ve zamanın sınırlamasından korunmuştur, çünkü Tanrı "burada" ve "şimdi" insan için mevcuttur. Mabedin tasarımı, âlemin bir sentezidir ve oluş âleminde ayrı ve dağınık halde olan görünür âlemin büyük ritimleri, binanın geometrisinde yeniden bir araya getirilir ve sabitlenir. Böylece mabed, âlemin tamamlanışını, yani zamansız veya nihai halini temsil eder. Tıpkı insanın ve evrenin olduğu gibi, mabedin de bir ruhu, bir nefsi ve bir bedeni olması da simyevi özelliğine vurgu yapar.

Mabedin inşasında, tıpkı ruhun inşası gibi, bir kurban yönünün olması ise, inşa için gereken malzemelerin bütün kutsal-dışı kullanımdan çekilip Mabud'a sunulması anlamına gelir. Kutsal mimariden daha kadim ve daha evrensel olan Vedacı sunak yapısı, bütün kozmik gerçekliklerin geometrik bir şekilde "kristalleşmesi"ne delalet eder. Sunaklar, hem göçebeler hem de yerleşikler tarafından kullanılır ve sunağı çevreleyen kutsal alana "İlkel mabed" denilir. Bir tapınağın normal şekli dikdörtgen iken, göçebelerin sunağı dış çizgi itibarıyla kare değildir; mabedleri genelde yuvarlaktır; modelleri gök kubbedir. Çünkü dikdörtgen şekilli binalar ölüm saplantısını ifade eder.

Bu detaylı bilgilendirmenin ardından mabedin yönünün belirlenmesi sürecinin anlatıldığı kısma geçilir. Burckhardt'a göre bu süreç tam anlamıyla bir ayindir ve Hindu geleneğe göre, yön belirleme ayiniyle elde edilen kare, varlıkta içkin olması bakımından, aslî karede gerilmiş bir insan şeklinde olan Puruşa'nın sembolüdür. Hindu inanişındaki "Sonsuzluk" tasavvuru, bu bölümde ele alınan bir diğerkonudur. İnanışa göre özlem duyulan bu sonsuz, tezahür imkânları bakımından tükenmez bir zenginliğe sahiptir. Hindu sanatındaki insan ve hayvan şekilleri kombinasyonu, güzellik ile canavarlık arasında gidip gelen değışken bolluk içindeki devalar heykelleri de bu tezahür zenginliğine işaret eder. Dişibedeni, evrensel ritmin masum bir tezahürü olarak görülür ve Hindu tapınaklarını süsleyen cinsel birleşme (maithuna) tasvirlerini kuşatır.

Bölümün sonunda ayrıca heykeltraşlık ve dansçılığın dans eden Şiva imgesini nasıl oluşturduğı anlatılmaktadır. Dans eden Şiva tasvirlerinin bazen bir tanrının sıfatlarını, bazen bir zahidin niteliklerini, bazen de her ikisini de gösterdiği ifade edilir. Zira inanış gereğı Tanrı bütün biçimlerin ötesindedir ve ancak kendi kurbanı olmak için biçime bürünür.

### 3. Omuzladığı Pagan miras Hristiyan Sanatını nasıl etkiledi?

Kitabın üçüncü bölümü *Hristiyan Sanatının Temelleri* adını taşımaktadır. Öncelikle Tanrı'nın kelimenin en yüce anlamında "sanatçı" olduğu ifade edilerek bu yorumun kutsal kitaplardaki kaynaklarına yer verilmektedir. Yazara göre Hristiyanî bakışa göre mükemmel ilahî suret, Mesih'in insanî biçimidir ve Hristiyan sanatının ana gâyesi, insanı ve varlığı insana bağılı olan âlemi Mesih'e katılmaları suretiyle dönüştürmektir.

Burckhardt, Hristiyan sanatının hem tarz hem de maneviyat açısından devamsız olmasını, kargaşalı ve putperest bir dünyanın kalbinde vahy edilmiş olması hasebiyle yayıldığı çevreyi asla tam olarak dönüştürememesi ile açıklamaktadır. Bu noktada Hristiyan sanatını İslam sanatı ile kıyaslayarak İslam sanatının en azından resim ve heykeltçilik alanında, Yunan-Roma sanat mirasını reddederek nispeten biçimsel olarak homojen kaldığını dile getirir. Buna karşı Hristiyan düşüncesi, hem antik dönemin sanat mirasını bir kenara itememiş hem de maneviyat-karşıtı anlamı itibarıyla tabiatçılığın bazı cevherlerini özümsemiştir.

Hristiyanlıktaki kutsal sanatın tezahür ettiği ana unsurun geleneksel ikon resimciliği diye kavramsallaştırılan Mesih ve Bakire Meryem tasvirleri olduğunu belirten yazar, zanaat geleneklerinin de bu kaynağa katkısı olduğunu belirtir. Bu iki akım ve onlara eşlik eden ayinsel müzik, Hristiyan dünyasında kutsal sanat tanımına uyan yegâne unsurlardır.

Hristiyan mimarisinin anlatıldığı kısımda ise; mekânın bütünlüğünü ve dolayısıyla da varlığın bütünlüğünü, ayrıca semavî döngüyü temsil eden daire ile daire içine yazılan ve Hristiyanlık öncesi kozmolojik role de karşılık gelen haç sembolü üzerinde durulur. Burckhardt Ortaçağ ayin yazarlarının katedralin planını çarmıha gerilmiş Mesih'in biçimine benzettğini ve mabedin sembolizmi ile Mesih'in bedeni arasındaki benzerliği ortaya koyduğunu söyler. Buna göre, Mesih'in başı, katedralin Doğu'ya bakan eksenine karşılık gelir; gerilmiş kolları çapraz sahnelerdir; gövdesi ve bacakları orta sahındır/neftir; kalbi asıl sunakta yer alır. Bu yorum bize, Hindu geleneğindeki mabedin planıyla bütünleştirilmiş Hindu Purusa sembolizmini hatırlatır.

Mimari açıdan önemli bir husus da farklı ilham dereceleri içeren dinî tasvirlerin/resimlerin halini ve karakterini mekân bölgelerinin genel sembolizmine, yani sağ ve solun ayinsel anlamına göre düzenlenen bir sanat eseri olan ayindir. Bütün bunların yanında, Hristiyan sanatında pek çok prototip ve kutsanmış modelin mevcut olduğunu da dile getiren yazar, bunların en önemlileri arasında Mesih'in Mandilion [dış giysi] üzerindeki acheiropoietos (insan eli değmeden mucizevi şekilde yapılmış) tasviri ile Süryani tarzında çarmıhların olduğunu dile getirmiştir. Hristiyan bakış açısıyla bu tasvirler mucizevi, dolayısıyla da gizemli ve aynı zamanda tarihî bir kaynağa sahiptir.

#### 4. Hristiyan sanatında nef'in ve kapının birleşmesi neyi sembolize eder?

*Ben Kapıyım* adını taşıyan dördüncü bölümün girişinde Romanesk Kilise Taçkapısına dair genel ve kısa bir bilgi verilir: Bu dönemin kilise taç kapısı, kapı ve nişi birleştiren, bunu yaparken de kapının üst pervazının taşıdığı yükü azaltmayı hedefleyen mimari biçimi ile dinî yapının bir tür özetini teşkil etmektedir. Niş, şekil itibarıyla kilisenin nefine/orta sahnına benzemekte ve ayırt edici süslemesini

yansıtmakta iken, kapı bir dünyadan başka bir dünyaya geçişi sembolize etmektedir ve kozmik modeli itibariyle mekânsal düzeyden ziyade zamansal ve döngüsel düzeye aittir. Her birinin dinî bir özelliği de bulunan bu iki mimari biçimin birleştirilmesi, bu biçimle özellikle ilişkili olan tasvir düzenlemelerinin çakışmasını sağlamaktadır.

### 5. İslam dinine göre kutsal sanat mümkün mü?

*İslam Sanatının Temelleri* adını taşıyan beşinci bölüm, İslam ilahî sanatının, çokluğun ahenginde, düzen ve dengede yansıyan ilahî birliğin, âlemin güzelliği ve düzenliliğindeki tezahürü olduğunun ifadesiyle başlamaktadır. Yazara göre, İslam kutsal sanatının amacı, âlemi açıklığa kavuşturarak; ruhun, eşyanın rahatsız edici çokluğundan sıyrılmasına ve böylece ilahî birliğe yükselmesine yardımcı olmaktır. "İslam'ın merkezi Birlik'tir/Tevhid'dir" denilerek Tevhid'in, tasvir olarak ifade edilemeyeceği vurgulandıktan sonra, yine de İslam'da tasvir yasağının mutlak olmadığına dikkat çekilir. İslamî bakış açısına göre, sade bir tasvir din-dışı sanatta bir unsur olarak hoş görülür ama bunda Tanrı'yı veya Hz. Peygamber'in (s.a.s.) yüzünü temsil etmeme şartı aranır. Tanrısal öz başka hiçbir şeyle kıyaslanmadığı için camilerde tasvirler için izin verilmez. Çünkü Tanrı'nın varlığının karşısına koyulan veya ona alternatif olan her "varlığı" ortadan kaldırmak ve Tanrı'nın aşkınlığını tasdik etmek amaçlanır.

Pek çok sarayın mimarisinde veya mücevherlerde olduğu üzere, stilize bir hayvanı temsil etmesi sebebiyle "gölgesi düşen" bir tasvire ancak istisnai olarak müsamaha gösterildiğini söyleyen Burckhardt, kutsal sanatta sadece stilize bitki şekillerine izin verildiğinden bahseder.

İslamî bakış açısına göre akıl, insanın vahyedilmiş hakikatleri kabul etme kanalıdır ve bu hakikatler ne akıldışıdır ne de sadece aklıdır. Bu yüzdendir ki, İslam sanatı rasyonalistik olduğu kadar, manevî sezgilerden de uzak değildir. Akıl ilhamı felç etmemesi ve bireysel olmayan bir güzelliğe götürmesi onun asaletini ve dolayısıyla sanatın asaletini göstermektedir.

Daha sonra Hindu ve Hristiyan sanatına ayrılan bölümlerde yaptığı gibi mabed ve buna bağlı olarak ayin konusunu İslamî bakış açısına göre ele alan yazar, İslam ibadethanesinin -Kâbe haricinde-

kendisine doğru ibadetin yöneldiği bir merkezi olmadığını ileri sürmektedir. Yazara göre müminlerin bir merkez etrafında toplanması, İslam'da sadece Mekke'ye yapılan hac ziyareti esnasında, cemaatle kılınan namazlarda gözlemlenebilir. Ancak Kâbe'nin kendisi bir ayinsel merkezi temsil etmez, zira içi boştur ve bu da İslam'ın manevî tavrının aslı bir özelliğini açığa vurmaktadır: Hristiyan dindarlığı somut bir merkeze yoğunlaşmaya istekli iken Müslümanın "ilahî huzur" a dair farkındalığı, bir sınırsızlık hissine dayanır. Zira Müslüman, Tanrı'nın nesneleştirilmesini reddeder. Çizilen bu genel çerçevenin ardından sıra ibadethane olarak caminin içeriden ele alınmasına gelir. Cami atmosferinin fani olan her şeyden hareket-sizliği ile ayrıldığı; kubbesinin de belirsizlikte sallanmamasına rağmen sütunlara da yüklenmediği ifade edilir. İslam ibadetindeki en yükseğe ulaşma noktasının, müminin halı üzerinde secde eden alınının zemine temas ettiği an olması yazar tarafından İslam mimarisinde gök ile yer arasında bir gerilim, bir karşıtlık olmadığını açık bir göstergesi olarak yorumlanır.

İslam'ın tipik sanat eseri olan girişik bezemede geometrik dehanın göçebe dehası ile buluştuğunu belirten Burckhardt, yapının çokgen kısmının ilahî sıfatların "yüzler"ine karşılık geldiğini, kubbenin ise mutlak birliği ima ettiğini işaret eder. Mihrabı temel işlevi akustiktik olan ve namaz kıldıran kişinin hareketlerini tekrarlayan müminler safının önünde durduğu yer olarak tanımlanır. Bu bölümde yazar ayrıca camilerin bahçelerine de değinerek, bunların yapımında Cennet'in örnek alındığını vurgular.

İslam'ın maneviyat tarzı sebebiyle giyim sanatının da , dolaylı da olsa kutsal bir sanat olarak kabul edilebileceğini belirten yazar, İslam ülkelerindeki erkek giyiminden örneklerle, hiyerarşiyi kaldırmak ve her mümini din adamı yapmak suretiyle din adamlığını "genelleştirdiğini" ileri sürer. Son olarak; hüsn-i hattın, Allah Kelamı'nın görünür bünyesini temsil etmesi sebebiyle İslam dünyasındaki görsel sanatların en asili kabul edildiğini dile getirir.

## 6. Buda'nın bedeni ve üzerinde oturduğu nilüferin kaynağı nedir?

*Buda Tasviri* adını taşıyan altıncı bölüm, Budist inanışta, Buda'nın güzelliğinin, düşüncenin tanımlama gücünün ötesinde olduğunu belirterek başlar. Dolayısıyla "ilahî sanat" kavramı, onun mucizevi

ve zihinsel olarak kavranamayacak olan güzelliği hakkında kullanılabılır ve bu güzellik, nilüferin güzelliğinde yansıdığı gibi resmedilen veya modeli yapılan Buda'nın tasvirinde ayinsel olarak ebedileştirilir.

Hindu sanatı ile Budist sanat arasındaki ilişkinin açıklandığı bu bölümde; Hindu sanatındaki en ince unsur olan insan bedeninin yarı manevî niteliğinin, Budistlerde kutsal dans tarafından asilleştirilip, Yoga metotlarıyla temizlenerek "kristalleştirildiğinden", yani aslında Budist sanatın, bir tür simyevi değişim ile Hindu sanatından doğduğundan bahsedilir. Buna göre; Buda'nın bedeni ve nilüfer üzerine taht kurmuş ilahî insan tasviri de; Hindu sanatından alınan iki biçimdir ve kendine uyanmış Ruh'un muazzam sükûnetini ifade eder. Yine, manevî evreni temsillerinde Budist mandalaların da kadim açık nilüfer çiçeği desenini izlediği, ancak bu tasvirlerin klasik tipten kendi renk ve nitelikleri ile ayrıldığı aktarılır.

### **7. Varlık-yokluk oluş-bozuluş dikotomileri uzak doğu resminde nasıl ifade edilir?**

*Uzak Doğu Sanatında Manzara* başlıklı yedinci bölüm, Taoculuğun eşyaya bakışını açıklayarak başlar. Yazara göre Taocu anlayışta tabiatın bütünü, bir döngü yasına tabi olarak hiç durmadan dönüşmektedir ve sanatın amacının da bu kozmik ritme uymak olduğunu ifade eder. Buna göre; ilahî sanat da asıl itibarıyla dönüşüm sanatıdır ve bu dairesel hareketi anlayan herkes bu sayede, o hareketin özü olan merkezi de tanıyacaktır.

Çin antik çağlarında, bütün Taocu sanat dünyasının, merkezi tırtıllı bir disk sembolünde özetlendiğini ifade eden Burckhardt; madeni aynalara, taslara veya büyük yassı cenaze taşları üzerine oyulmuş en eski Çin manzara resimlerinde bulutların, suyun ve ateşin hareketini ifade etmek için farklı eğrisel kıvrımlara işaret eder. Bu resimlerde Hint mürekkebi kullanma tekniği Çince yazıdan, Çince yazı da gerçek bir resim yazıdan türemiştir. Ardından resimlerdeki belirgin ışık ögesi üzerinde durularak Taocu-Budist inanışa göre bunun bütün karanlıkların yokluğunda parlayan boşluğun (Şunya) güzelliği olduğu açıklanır. Taocu resim, zihin ve duygunun nüfuzundan sakınır ve onun nazarında duygunun titreşimi müşahadenin sakin huzuru içinde çözülüp dağılır.



Resimle ilgili detayların ardından uzak doğu ressamlarının düşünce yapısı hakkında ayrıntılar verilir. “Çinli veya Japon bir ressam âlemi asla bitmiş bir kozmos gibi temsil etmez; tefekkürdür/müşahededir” diyen Burckhardt, âlemin onlar için çabucak kristalleşen ve aynı hızla eriyip çözümlenen kar taneciklerinden yapılmış gibi göründüğünü söyler.

### 8. Hristiyan sanatının kutsallıktan arındırılması ne anlama gelir?

Kitabın son bölümü olan sekizinci bölümde *Hristiyan Sanatının Gerileyişi ve Yenilenişi* üzerinde durulmaktadır. Bölümün girişinde; bir sanat eserinin manevî anlamının deha eseri olmasıyla ilgili olmadığı belirtilerek, sanatçının dehasının kendini genişlikte değil derinlikte inceltip geliştirdiği ifade edilmiştir. Burckhardt’a göre Hristiyan sanatı, kendisini yakalayan putperest sanatın çözücü etkilerinden korunmak zorunda kaldığından daha dar temellidir ve zamanla başlayan aklı gerilemeler ve tefekkürü görüşün zayıflamasıyla da giderek "barbar"; hantal ve fakir olarak görülmeye başlamıştır.

Sanatın "kutsallıktan arındırılma"sını nihai ve geri çevrilemez kılan şeyin tema veya konu seçiminden ziyade biçimsel dil veya "tarz" seçimi olduğunu savunan Burckhardt’a göre Batı sanatı, zaman içerisinde kendi kutsal modellerini bir kenara atmış ve kendisini geleneksel kaynağına bağlayan biçimsel ilkesini kaybetmiştir. Buna en iyi örnek, Rönesans resmine getirilen matematiksel perspektiftir. Geleneksel mirasa yönelik en şiddetli tepkinin Rönesans ve Barok'ta ortaya çıktığını ifade eden Burckhardt, "İsa'nın çarmıha gerilme"sini işleyen bir Rönesans tasvirinde yüksek sanatsal nitelikleri açığa çıkaranın kutsal drama değil, manzara olduğuna ve temsil edilen kimselerin ikincil olabilmesi bakımından değerler hiyerarşisinin yıkıldığına dikkat çeker. Rönesans'ın başlattığı gerilemenin her aşamasında kısmi güzellikler ortaya çıkarılmış olsa da aslî olanın kaybını telafi edecek türden hiçbir şey yoktur. Yazarın bir başka tespiti de tarihsel sürekliliğe rağmen Ortaçağ medeniyeti ile Rönesans medeniyeti arasında derin bir çatlak olduğudur. Bunun sebebi Ortaçağ medeniyetinin ilahî sırları, Rönesans medeniyetinin ise ideal insanı merkez almasıdır. Zira o zamana kadar insan ve çevresindeki dünya -en azından sanat alanında- canlı bir bütün oluşturuyor-ken, bilimsel keşifler bu dünyanın ufuklarını sürekli genişletmiş; ancak günlük hayatın biçimleri, insanın doğrudan ruhsal ve beden-

sel ihtiyaçlarının ölçüsü içinde kalmıştı. Bu durum, kalp ile el arasındaki doğal bir uyumun neticesi olan sanatın ve sanattaki birliğin bozulması anlamına gelmiştir. Burckhardt, bunun sanatın kendisini besleyen topraktan sökülmesi anlamına geldiğini ve bu kırılmayla birlikte sanatın salt öznel bir alana geri sokulduğunu söyler. Sanat artık ne zanaatkârın emeğinin doğal tamamlayıcısı ne de toplumsal hayatın doğal ifadesidir. Bu noktada sanatçıya ilişkin tespitler çok daha çarpıcı ve serttir. Burckhardt'a göre o da artık Rönesans zamanında olduğu şey, yani bir tür filozof veya yaratıcı değildir; toplumun bir aracı veya palyaçosu değilse bile, o ilkesiz ve amaçsız yalnız bir arayıcıdan ibarettir.

Kitabın sonunda Burckhardt -Hristiyan sanatının yeniden doğup doğamayacağı ve yenilenişinin mümkün olup olamayacağına dair çok fazla umutlu olmasa da- kendince bazı önerilerde bulunur. Bunların başında modern dünyanın karmaşası içinde çok uzaklara götürülmeyecekse kilisenin kendi içine çekilmesi gelir. Hristiyan sanatının yenilenmesinin ancak Hristiyanlığın kalbindeki manevi tefekkür ruhunun uyanmasıyla mümkün olabileceğini savunan Burckhardt, kendisini bütün bireyselci görecelikten kurtarmadıkça ve kesinlikle "zamansız" olanda bulunan ilham kaynaklarına dönmedikçe Hristiyan sanatının yeniden doğamayacağını ifade eder.

Ülkemizde İslam sanatına dair eserlerin çok fazla yayınlanmadığının idrakinde olarak, öncelikle İslam sanatına bir bölüm ayıran ve diğer dini geleneklerin ürettiği sanatlarla karşılaştırma imkânı sunan bu eserin çok kıymetli olduğunu belirtmek gerekir. Ancak Burckhardt, diğer perennialistler gibi adeta İslam kutsal geleneğinin tarihsel olarak özeldir Hristiyan ikonografisi ile aynı dönemlere denk gelmesi hasebiyle genelde de tüm dini geleneklerden tevarüs eden mirası onun bir devamı olarak algılayıp tarihi bakımdan ortak bir köke nispet etmektedir. Burckhardt'ın sahip çıktığı bu eklektik yönelimin herkesçe edinilmediğini hatırd tutmak gerekir. İslam'ın sanatsal ifadesinde de kendini diğer inanç sistemlerinden ayırıştırarak ve en açık tezahürünü tasvirle ilgili yaklaşımda gördüğümüz üzere Tevhid ilkesini merkeze koyarak farklılaşmaya özen göstermiştir. Ayrıca bazı teologlar, ontolojik açıdan Burckhardt'ın temel kavramı olan 'kutsal sanat'a itiraz ederek, insanoglunun bu dünyada kendi becerisi ile ortaya koyduğu işlerin kutsal olamayacağı yorumunda bulunmuşlardır. Bu açıdan kavramın kendisinin dahi

İslam sanatı/düşüncesi ekseninden tartışmalı bir konu olduğu akıldan tutulmalıdır. 'Kutsal sanat' kavramı, Türkçe çevirisi açısından da tartışmalıdır. Yazarın daha evvel Türkçe'ye çevrilen kitaplarında, insanlar tarafından kutsal kabul edilen bir manaya sahip olan 'sacred' kelimesi 'kutsal' olarak çevrilmiştir. Ancak 'kutsal', Tanrının kutsallık atfettiği şeyler anlamındaki 'holy'nin karşılığıdır. Yazarın bir başka eserini çevirmiş olan Turan Koç da 'sacred'ın Türkçe'ye yanlış bir şekilde çevrildiğinden dem vurarak 'kutlu, mübarek' ile karşılanması gerektiği kanaatini ve çevirilerin yeni halinde buna riayet edilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Ancak ele alınan bu kitapta da hatalı şekilde 'kutsal' ifadesinin kullanılmaya devam ettiği görülmektedir.

Burckhardt'ın bu eserinin, İslam sanatına yaklaşımlarıyla ilgili dile getirdiğimiz eleştirilere rağmen gerek çeşitli dini inançların sanatsal yaklaşımlarını, biçim ve özü birlikte değerlendiren bir çerçevede sunan kapsamlı bir çalışma olması açısından önemli olduğunu ifade etmek gerekir. Aynı zamanda eserin, her ne kadar öncelikli alanı sanat tarihi çalışmaları gibi görünse de tarih, sosyoloji, teoloji gibi farklı alanlara dair birikimi yansıttığı vurgulanmalıdır. Yazarın, sanatın ilkelerini kendi yöntemsel tutarlılığı içerisinde ele alırken farklı inanç sistemlerinin sanat anlayışlarını ayrı bölümler halinde incelemesi ve her bölümün belli bir temaya hasredilmesi de okuyucunun metinler arasında boğulmasının önüne geçmeye matuf isabetli bir tercihtir. Büyük oranda bu tercihten kaynaklanan tekrarlar olması eserin kıymetinden bir şey eksiltmemektedir. Orta hacimli olmakla birlikte oldukça teknik ve alana hakimiyet hissi veren üslubu dolayısıyla okuması nispeten zor sayılabilecek bu eser, kanaatimizce sanat tarihi, sanatın ilkeleri ve sanat-inanç ilişkisi hususlarındaki dikkate değer çalışmalar arasında kendine yer bulacak niteliktedir.

**Muhammed Emin DEMİRDAĞ**  
Arş. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü

