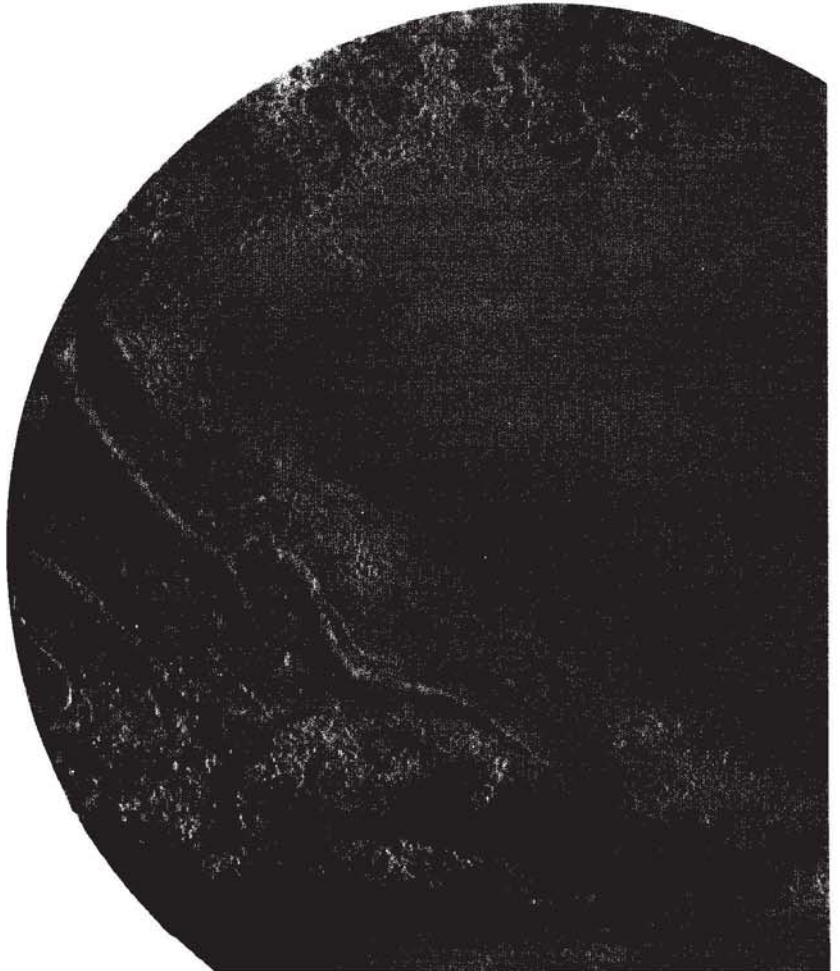


# taocu sanat

**Titus Burckhardt**  
Çev. IŞIK YANAR

Uzak Doğu manzara resminin konusu doğal olarak akla, "Güney Okulları" olarak ifade edilen kurumların başyapıtlarını getirir. Bu başyapıtların ayırt edici özellikleri, kaynakların kullanımındaki aşırı tutumluluk ve üslubun kendisine has doğallığıdır. "Güneyli" deyimini sert coğrafik özellikleri ifade etmek için kullanılmaz; ancak Zen Budizm'in (Sanskritçe: *dhyāna*; Çince *ch'an*; Japonca: *zen*) temel yapısı içerisinde konumlanan Taocu resmin etiketidir.

Uzak deyiminin gerisinde Çin antikitesi ve merkezin içerisinde geçen dairenin içerisindeki amblemle gösterilen Taocu sanatın bütünlüğü vardır. Bu daireler, cennetleri ve evreni temsil ederler ve merkezdeki boşluk birlik ve aşkın Özdür. Bazen buradaki daireler, iki kozmik ejderhanın sembolleriyile süslenirler ya da benzer bir şekilde *Yin* ve *Yang* prensipleri, "aktif" ve "pasif", tamamlayıcı olurlar. Ejderhaların daireleri merkezin etrafında, tanımlanamayan bir boşluğu doldururlar. Bu bakış açısı, Budist ilhamın manzara resimleriyle de benzerlikler taşır. Bütün öğeler -dağlar, ağaçlar ve bulutlar- orada sadece birbirlerine zıt olan boşlukları vurgulamak için



bulunurlar. Bunun dışında onlar, zamanda birçok değişmezliğe sahip olarak görülürler ve bundan dolayı birbirlerinden bağımsız adacıktırlar.

Erken dönem Çin manzara resimlerinde, metal aynalar, kaplar ve cenaze törenlerinde kullanılan levhalar, varlıklar ve objeler üzerine yapılmış kabartmalar görülebilir. Bu kabartmalarda kullanılan unsurlar, rüzgar, ateş, su ve yeryüzüdür. Kavisler çizerek uzaklaşan yollar, ateş ve su, bulutların hareketlerinin ifadesi kullanılır; kayalar, dünyanın yükselen bir hareketi gibi kavranır; ağaçlar, onların yapılarının dışında sabit olarak tanımlanır, böylece onların büyüme ritmi açıklanır. *Yin* ve *Yang*'ın kozmik olarak birbirlerini izlemeleri, bütün kompozisyon ve biçimlerde görülür. Beşinci yüzyılda ünlü ressam Hsieh Ho, altı özdeyişle bu ritmi formüle etmiştir: (1) Yaratıcı

**Taocu-Budist resim gölge ve ışığın kaynağını göstermese de bu sanata ait manzara resimleri, inci gibi parıldayan ilâhî okyanusa benzer biçimde onları derinden kavrar. Bu resim, karanlığın yokluğu içerisinde parıldayan Boşluğun saadetidir. Çinli ve Japon ressamlar, sonlu bir evrene benzeyen dünyayı asla kullanmazlar.**

ruh, kozmik hayatın ritmiyle kendisini tanımlar. (2) Fırça, eşyanın dolaylı anlatımını ifade eder. (3) Benzerliği, dışarıdaki kuracaktır. (4) Eşyanın bazı görünüşleri, resimle ifade edilecektir. (5) Gruplama, bir plana göre koordine edilmelidir. (6) Gelenek, bir modelle yoluna devam eder. Buradan görülebilir, onun bir ritim olduğu ve temel ifadesinin çizgisel yapıda olduğu. Bunlar, çalışmanın temelleridir, statik plan ve zıt şeylerin plastik karşıtlığını öngören Batı'nın geleneksel resminden oldukça farklıdır.

Taocu-Budist resim gölge ve ışığın kaynağını göstermese de bu sanata ait manzara resimleri, inci gibi parıldayan ilâhî okyanusa benzer biçimde onları derinden kavrar. Bu resim, karanlığın yokluğu içerisinde parıldayan Boşluğun saadetidir. Çinli ve Japon ressamlar, sonlu bir evrene benzeyen dünyayı asla kullanmazlar. Bu görüş içerisinde, onların yaklaşımları, Batılı sanatçıdan farklı olabildiği kadar mümkün olur. Hatta geleneksel Batılı sanatçı, dünyanın

kavranmasını daima az ya da çok "mimari" olarak öngörür. Uzak Doğulu bir ressam ise, dinî düşünceyle hareket eder ve onun için dünya, kar taneleri gibi algılanır, çabucak kristalize olan ve yine o hızda eriyen. İfade etmenin dışında bir bilinçtir o ve küçük fiziksel durumlardır, onların bakış açılarında daha yakın görünen, bütün fenomenlerin temeli gerçekliktir. Bu yüzden atmosferin kusursuz gözlemidir. Biz, bir Çin resmi içerisinde olmayı arzu ederiz.<sup>1</sup>

Bu sanat bununla beraber varlığı, ressamın ilk yerine davet eder; bu dinî düşünceden doğan sezgidir ve örneğin o, *dhyâna* Budizmi tarafından geliştirilmiş ve benimsenmiştir. İki geleneksel oluşumun kavşığında yer alır. Bu kavşak, Taocu kavramla, evrensel Boşluğun Budist kavramının üzerinde kimlik bulur.

Hint resminin tekniği, akıcı işaretleri yapan kaligrafıyla birlikte, ki bu işaretler, üst içsellüğün çalışmasıyla sadece kristalize olabilirler, *dhyâna* Budizminin entelektüel "stiliyle" ilişkilidirler. Bu ilişki, onun bütün kaynaklarıyla ilişkili olarak, içsel bir krizden sonrasını, aydınlıkla aniden bir ilişkiyi, Japon *satori*'yi gözlemler.

Bu ansızın aydınlanma kişisel bilinci delip geçer, ruhun gücü, kendiliğinden *Prajnâ*'nın önceden belirtilen eylemine karşılık verir. Doğanın içerisindeki bütün hareketlermiş gibi, bilinçsiz bir şekilde görünürler, gerçeklik içerisinde, onlar evrensel Akla itaat ederler. *Dhyâna* metodunu takip eden sanatçı kaligrafik boyamanın tekniklerini kullanır. Ancak sanatçı onu aşar ve sonra onu unuttur. Benzer bir şekilde, o konusu üzerine eğilir ve sonra kendi kendisine bulur. Ondan sonra sezer, fırçasını sorumlulukla eline alır.<sup>2</sup>

Şu husus not edilmelidir: Bu sanatsal kural, diğerlerinden oldukça farklıdır. Hiyeroglif yazısına benzeyen, modelleri Hindistan'dan alınmış Uzak Doğu Budist sanatının bir kolu ve Buda'nın kutsal imgesi üzerine yoğunlaşmış bir sanattır. Buda'nın bir heykelinin veya "ikon"unun oluşturulması, sezginin ani ışıltısından uzaktır. Bu sanat, temel olarak, geleneğin tarihsel bir Buda'ya dayandırılan özel işaretler ve bir prototipinin inançla aktarılması, kutsal imgeyle birleşen orantılar üzerinde kurulmaktadır. Bu sanatın manevi faydası, onun biçiminin değişmezliğidir. Sanatçının sezgisi, üstü kapalı biçimsel nitelikleri açığa çıkartabilir fakat inanç ve gelenekle bütünleşmiş sanatının kutsal niteliklerini de devam ettirir.

Manzara resmi, Uzak Doğu'da olduğu takdirde, keskin ve sanatsal kurallarla, nesnelere temsil edilmesinden daha fazla ilgilidir. Çalışmaya konsantre olmadan önce, veya kendi özgür imgelerini daha fazla keskinleştirmeden, Zen mürit, çalışmada kullanacağı araçları belirli bir yolla belirler ve onları, belirli bir oranla düzenler; vücut hareketlerinin kendi bireysel "özlem"lerinin etkisi altında kalmamasına özen gösterir. Yaratıcı kendiliğindenlik böylece Tanrı'ya adanmışlığın içerisinde gerçekleştirilir.

Uzak Doğu sanatının iki kolu, şöyle bir genelliğin içerisinde: Onlar, kendilik içerisindeki huzurun ilk yapısını ifade ederler. Hiyeroglifik sanatın içerisinde, bu yapı, Buda'nın hareketlerinde tavsiye edilir veya *bodhisattva*'nın. Ve içsel saadete doymuş biçimleriyle birlikte. Oysa manzara resmi, dünyanın dini düşünce merkezli görünümünü, bilinçliliğin içerisindeki "anlamı" bütünüyle ifade eder.

Dhyâna'nın metodu, onun sanata yansımada bulunabilir, bu da birçok yanı sıra sebep olur. Örneğin onun hareketli bir kısmı "bilinçsiz" veya daha açık ifadeyle bilinç dışı olan ruhun biçimleridir. "Bilinçdışılık" kafamızı karıştırmamak önemli veya *dhyâna* Budizminin "akıl dışılığıyla." Çünkü modern psikologların bilinçaltı kavramı, *dhyâna*'nın sevginin kendiliğinden gelişmesiyle ilgili metodunu, öncelikle normal bireysel bilinçliliğin altında ele almazlar fakat zıt bir şekilde yukarıdaki gibi değerlendirirler. Varlığın gerçek doğası "bilinçdışıdır", çünkü ne aklın kendine özgünlüğüne sahip duyu içerisinde bilinç vardır ne de bilinçdışının ve ruhun önemsiz gecikmelerine benzeyen bir saklanmadır.

Çinlilerin gözünde manzara resmi "dağ ve sudur." Dağ veya kaya, aktif veya erkeksi prensipleri temsil ederken *Yang*'ı; *Ying* ise su, dişi veya pasif prensiple ilgilidir. Bu ikisini bütünleyen doğa, sık sık planlı ve zengin bir şekilde şelaleyle ifade edilir, bir *dhyâna* ressamının da ilk seçeneği yine aynıdır. Bazen, yedi bölümden oluşan çağlayan, baharda bir dağın kenarından süzülür, bazen de fıskırarak uçurumdan aşağı düşer, veya güçlü sağanak, ünlü şelale Wang-Wei'ye benzer: Bir sıçramanın içerisinde köpükle örtülü görünmezliğin arkasında ve bulutların arkasında belirir. Bundan dolayı izleyici çok yakın hissedebilir kendisini. Suyun girdabında azametle yürüyormuş gibi hissedebilir.

Benzer her sembol, şelalenin örtülü gerçekliği gibi aynı zamanda anlamlıdır da. Bir kayanın hareketsizliği, kutsal ya da ilahî eyleme bağlı değişmezliğin tersine çevrilmiş halidir. Benzer bir şekilde su örtüsünün dinamizmi, ifadeye pasif bir şekildedir. Yine de baştan sona kayalara ve şelaleye dikkat edildiğinde, akıl veya hissin dikkati birden birleşirler. Sonunda, suyun tekrar eden ritmi, duygusu kayalara sarılır, böylece hem sabit olanın hareketi hem de dinamik olanın pasifliği ifade edilir. Dolayısıyla, o dikkat daha fazla yükselir, ansızın aydınlığın içerisinde, Öz kavranır. Bu temel, hem saf hareket ve hem de sonsuz huzurdur. Bu huzur, ne duygusuz kayalar ne de değişebilir sudur. Fakat o, gerçekliğin yarı biçimsel anlatılamazlığıdır. ■

#### dipnotlar

<sup>1</sup> Bu stille ilişki kurmak için, Avrupalı Empresyonistler girişimlerde bulunmuşlardır. Fakat bir olguyu gözden kaçırmışlardır. Kaza eseri kesin benzerliklere rağmen, ayrımla noktalarının her birisi radikal farklılıklara işaret eder. Empresyonizm gözlemler, kozmik bir gerçekliğin huzuru, bireysel anlamlardan daha yüksekte değildir. Fakat zıt olarak, subjektif bir "izlenim" kısa bir zamanı doldurabildiği kadar olabilir. Bu noktaya ego denir, az önce belirttiğimiz ego, bütünüyle pasif ve duyular üzerinde etkili olursa, manzara renklenir. Taocu resim, bir başka taraftan, hem metodun ve entelektüel yönlendirmenin etkilerinden, duyuların ve aklın üstünlüğünden hem de kişisel bir doğruluğun hırslarından sakınır. Taocu bir ressamın gözleri, doğanın bir anına odaklanan gözleri, ilk planda duyumsal bir deneyimi algılamaz. Onun gözleri anın mucizesi, bir harmoni, nesnelere temel harmonisini gösteren temellerini, sonsuzun bir duyumsamasıyla sabitlenir. Bu harmoni, aklın subjektif devamlılığı altında gizli bir düzendir. Bu örtü ansızın yırtıldığı zaman, iç monolog şeklinde şimdiye dek görülmemiş bir ilişki kurulur, bu ilişki varlık ile eşya arasındadır ve Birliğin temellerini açıklamaktadır.

<sup>2</sup> Burada bir girişimi, Zen resmi ile modern sanatın içerisinde tekrar ele alalım. Kesin bir söyleyişle kendiliğinden ve önceden tasarlanmamış ifadeler arasındaki benzerlikler son zamanlarda iddia edilmektedir. Nasıl olursa olsun, resimdeki modern tipin doğallığı, bilinçaltı aklının itici gücünün sonucu olduğu görülecektir. Oysa Zen resmi, aşkın aklın üst yeteneklerini veya doğal sezgiciliği örnek almaktadır. Çünkü bu sanatçının eli, disiplinle yapılan uzun antrenmanlardan sonra bu çizimi öğrenmektedir.