

**MİTHAT ŞEN**

**“İSTİF”**

**18 Mart – 30 Nisan, 2017**

**Art On Istanbul**

**s. 10-13**

**(Sergi Katalođu)**

**Yapısal Bütünlük**

**SEZER TANSUĞ**

Kitap ismi:

**Karşıtı Aramak – Sanat Tarihi Yazıları**

Yazı Başlığı:

**Yapısal Bütünlük**

**Yelken Dergisi, Temmuz, 1959**

**Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983, İstanbul**

Sanatta yapısal bütünlük niteliğini araştırmak, bir bakıma o sanat çevresinin içinde taşıdığı özellikleri de araştırmak demektir. Bir organizmayı meydana geçiren parça ya da teklerin bütünlü ile ilişkileri çeşitli yöntemlere sığınan incelemelerde daima çıkış noktalarından birini oluşturmuştur. Bu bağlantıların yalnız bir tek yapının kapalı çerçevesi içinde değil, çağdaş eserler arasında ve üslup gelişmesinin taşıyıcısı olan çağlar arası yapıtların incelenmesinde de bir değeri vardır.

Bir çevreyi başka çevrelerden ayıran farklılaşmalar, sanat yapıtlarında onları dışardan yöneten ilkeler olarak değil, o eserlerin kendi yapıtlarında taşıdıkları nitelikler olarak kavranır. Genel olarak çevre özelliklerinin araştırılmasında öznel yargılar boş yere kendilerine uyan biçimler arar. Böyle bir eğilim sonunda sanatsal biçimlerle, düşüncenin yönelişi arasında uyumsuzluk çıkar, böylece çevrenin özelliklerini yadsımak yolu tutulur. Batı düşüncesini yanlış kavrayan, bazen hayalci bir ilerlilik ve uygarlık taraflısı gençler bu yoldadırlar. Onlar kadar çevresinden yakınan, karamsar hiç kimse yoktur. Bir de karşılaştığı malzemenin tadına varan, ama onu kendi düşünce kalıplarına zorlayan kişilere rastlanır. Onlar yanlış bir yolda olmalarına karşın çevrelerini yadsımazlar. Ama çevrelerindeki eserleri, onların kendi içlerinde taşıdıkları niteliklere göre değil, bağladıkları düşünce sistemine göre değerlendirirler, bunun zararı olsa olsa özelliklerin araştırılmasında sınırlı kalmak ve derinleşmeyi önlemektir. Oysa malzemenin kendi değerine bağlanan bir araştırmacı, özelliklerin ortaya çıkarılmasında sınırsız olanaklara sahip olacak ve düşüncenin devamlı olarak gelişip yenilenmesi gibi bir kolaylık kazanacaktır.

Türk sanatında yapısal bütünlüğü sağlayan unsurlardan biri düzende parçaların, istif ve eklenme suretiyle, yan yana, üst üste ve iç içe geçirilmesindeki çabadır. Bu parçacılıkta bütünü meydana getiren tek unsurlar hem ayrılan yanlarıyla kendi bağımsız değerlerini yitirmezler, hem de bütünlüğün yararına bir benzeşmeye uğrarlar. Bu benzeşme parçanın bağımsız değerine zarar vermez. Böylece herhangi bir sanat yapıtına baktığımız zaman, onu

bir bütün olarak görebildiğimiz gibi her parçasının eklenerek bütününe iletilmiş olan kendi varlığını da ayrı ve bağımsız bir unsur olarak duyabiliriz. Bu parça – bütün bağlantısında yapının meydana gelişi, bir yandan istif ve eklenmenin başarısını sağlayan espri gücü ile öbür yandan da üslubun kendine özgü tutarlılığıyla ilgilidir.

Parçanın bütünle olan yapısal bağlantısının bu koşullarında en büyük yardımcılarından biri üslubun zorunlu kıldığı teknik özelliklerdir. Elbette üslupla teknik özellikler arasındaki sıkı ilişki bunların birbirlerini gerektirmeleri anlamındadır. Yani teknik kendisine yaraşan üslubu, üslup da kendisine yaraşan tekniği yaratır; bu karşılıklı ilişkide bir öncelik sonralık olduğu gibi, ortak ve eş-zamanlı bir oluş da vardır.

Yukarda sözünü ettiğimiz özelliklerden dolayı Türk sanatında parça-bütün bağıntısı niceliksel bir oluşumu düşündürmektedir. Her sanat yapıtı, bir takım parçaların meydana getirdiği bir bütün olmasına karşın, bu parçaların bütünle olan bağıntıları değişiktir. Niceliksel bir organizmanın söz konusu olduğu yerde parçalar bütünün içinde erimiş ve bağımsız değerlerini yitirmiş olarak görünürler. Böyle bir yapıt karşısında bağıntının araştırılması, parçanın bağımsız varlığını belirlemek yönünden zorlama izlenimi bile yaratabilir. Çünkü böyle bir yapıt, bütün olarak düşünülmüş ve yaratılmış gibidir.

Gotik bir katedralin portaliyle bir Selçuk medresesinin portali arasındaki ayırım böyle bir bağlantılar sorunundan doğmuştur. Selçuk portali mimarının ortak üslubuna katılmakla birlikte kesin bir çerçeveye kendi içinde sınırlanmış, oysa katedral portali kesiksiz olarak mimariyle kaynaştırılmıştır. Bu demektir ki niteliksel bir bütünde her parça öbürlerinin içinde kendi özelliklerinin tümünü sürdürdüğü halde, niceliksel bir bütünde aynı üslup özelliklerine bağlı kalınarak değişik bir biçimlendirme yolu seçilmiştir. Böylece bir parçadaki özelliklerin ancak bir kısmı öbür parçalarda devam etmekte ve her parçanın kendi bağımsız değeri için sağladığı bir yanı bulunmaktadır. Selçuk medresesinde ikinci bir portalle karşılaşırsak, bunun bilincinin tıptıptına bir aynısı olmayıp, değiştirilmiş bir çeşidi olduğunu göreceğiz. Türk sanatında rastladığımız çeşitlenme olayı böyle bir niceliksel zorunluktan doğmaktadır. Bizim parçaların bağımsız değeri diye adlandırdığımız niteliklerse, doğrudan doğruya bu niteliksel çeşitlenmelere bağlanmaktadır.

Bir mimari yapıt parçalarla bir bütünün kurulması bakımından karşımıza elle tutulur bir örnek çıkarır. Bir Osmanlı yapısında küçük ya da büyük parçaların, konstrüktif grupların her biri eklemeci ve istife dayanan birleşimlerine karşın, bütünün bir yapı fikri ve bir dünya görüşünü yansıtmadaki rolleri belirgindir. Örneğin iç avlı revaklarıyla son cemaat yerinin, üst örtüsüyle dayanak sistemlerinin ilişkisi yalnızca fonksiyonel bir tamamlanmaya değil, aynı zamanda yapının bütün olarak içeriksel, ruhsal bir organizma meydana getirdiğini de gösterirler. Tek bir yapı eklemek ve yığılmak suretiyle birbirine uydurulmuş parçaların niceliksel, ama fiziksel ve ruhsal bakımdan tamamlanmış bir düzeni olarak karşımıza çıkar. Yapısal bütünlük mimari yapıtlar arası bir açıklamada uygulanırsa, çeşitlenme ilkesi içinde gelişen bir tanımlanma söz konusu olur. Örneğin Sinan, plan şemalarının gelişmesinde yarım kubbeler ve payeler sistemi içinde çeşitlenmeye dayanan bir yol izlemiştir. Yüzyıllar öncesinden başlayan Bizans etkisinin de ürünü olan bu plan şemaları çeşitlenmesinde Sinan'ın yapı fikri ve dini dünya görüşünün her yapıda ince ayrımlarla gelişip tamamlanmaya doğru gittiği görülür. Yoksa tek bir yapının içinde taşıdığı fikir öbür yapı çeşitlerinde aynen tekrarlanmış değildir. Yapı tiplerindeki bu çeşitlenme aslında dini dünya görüşünün çeşitlenmeler ölçüsünde serbest bir yorumuna ve düşüncenin özgün biçiminde tamamlanmasını öngören bir çabaya da tanıklık eder.

Hıristiyan mimarisinde genel olarak çatışan iki dünya görüşünün, merkezi şemalı yapılarla uzun nefli (bazilikal) şemalı yapılar çevresinde gruplaştığı bilinir. Bazı hallerde bu iki tipin aynı yapıda birleştirilmek suretiyle (kubbeli bazilikalarda) çatışan iki eyilimin uzaklaştırılmaya çalışıldığı görülmüştür. Burada karşılaştığımız özellik bütün plan şemalarının daima böyle bir çatışmayı gözönünde bulundurmasıdır. Osmanlı mimarisinde ise bu çeşitten çatışmalar sorunun dışında kalan bir davranış egemenidir. Osmanlı mimarisi öte yandan da bu çatışmalardan doğan sentezin mirasına konmanın rahatlığı içindedir. Osmanlılarda bu bireşimin yanında üçüncü bir unsurun, İslam mimarisi için karakteristik olan enine plan şemasının da ustalıkla ele alındığı ve şema çeşitlenmelerinde kullanıldığı göze çarpar. Üslup özellikleri ne olursa olsun, bu mimaride öz bütünlüğünden şüphe edilemeyecek bir düzen renkliliği sezilmektedir. Osmanlı mimarisi iki yarım kubbeli yapıda batının varabildiği en başarılı sentezi kolayca ve bunun sancısını çekmeden kullanabildiği gibi, sonradan yarım kubbeleri sayıca geliştirerek dört yarım kubbeli yapıya da varmış ve bu zaferi İstanbul'un dört büyük camisinde kullanmıştır.

Görüldüğü gibi, yapısal bütünlüğe varmada mimarinin ya da başka sanat kollarının karşı karşıya çatışmalara dayanan bir yanı olduğu gibi, doğrudan doğruya çatışmaların sentezini önceden kavrayan ve biçimlendirmede özgürlük ve egemenlik sağlayan bir yanı olabilmektedir. Birinde adeta sanat yapıtı sanatçının iradesi dışında kendi kendini yaratıyor, öbüründe ise sanatçının biçimlendirmeyi kesinlikle kendi eli altında bulunduruşu dikkati çekiyor. Bununla bireysel bilincin sanatçının kişiliğinde daha yoğunlaştığı ima edilmiş olmuyor. Buna dikkat edilmelidir. Aksine çatışmaların önem kazandığı bir çevrede bireysel bilincin daha yoğunlaştığı bir gerçektir. Sanatçı böyle bir ortamda ortak çevreyle alış veriş olan kendi kişisel dünyasını da birlikte yaratır. Bizde sanatçı kişiliği ortak bir çevre alış veriş içinde sadece değişime uğramış bir kişiliktir. Batıda iki sanatçı birbirinden niteliksel bir anlamda ayrılır, bizdeyse niceliksel bir anlamda, Mikelandello ile Bernini'nin arasındaki farkla, Sinan'la mimar Mehmet ağa arasındaki farkın özelliği buradadır. Bizde sanatçının sanat yapıtını meydana getiren, bireysel dünyasından önemli bir vazgeçiş vardır. Zaten gelişmenin niceliksel bir ilkeye bağlanması bireyin ortak üsluba çok egemen, fakat bu zincirlenmeye zarar verecek egosantrik bir duyuş ve düşünmeden de irak olmasını gerektirir. Oysa batıda sanatçı kişiliğinin ortak düşünceye bir tepki teşkil etmesi gelişmenin her aşamada aşırı bir özellik taşımasını sağlar. Şüphesiz bütün bu düşünceler bizim üzerimizdeki batı etkisinin güçlü olmadığı çağlar için doğrudur. Etkilerin artmasından sonra öbür sorunlarla birlikte sanatçı kişiliği de Batıya yaklaşan bir nitelik aramaya başlamıştır. Ancak bugün bile sanatçılarımızın bir çoğu kişilik yolunda geleneği bir bozulması olarak rahvan yürümektedirler ve şaşılacak şeydir, kişilik yoksunluğu en çok kendi iç dünyasında haber verdiğini ileri süren soyutçu şairlerle non-figüratif şişiren sözde-bireyci ressamalarda gözlenebilir.

Yukarda belirttiğimiz yerel koşullarda parçanın bütün içinde bağımsız bir değer taşıma özelliği doğmaktadır. Bu bir bakıma sanatçının bir detay sorumluluğuna da kendini kaptırması demektir. Her parçanın ayrı ayrı kaygısını duyar. Her parça onun elinin hünereinden geçmese, yarım kalsa, kendi içinde öznel bir tamamlanması olmasa, bunun zararı yalnız kendisine değil, oluşumuna katıldığı bütünü zararına da olacaktır. Bu yüzden parça, çeşitleyici bir davranış içinde öyle tamamlayıcı bir anlam taşır ki, meydana gelen bütün, çatışmalı öz ve biçimlerin yarattığı niteliksel yapı kadar sentezli ve dolu bir görünüşle karşınıza çıkar.

Avrupa resminde yön zıtlıklarının, hareket kontrastlarının, ışık-gölge farklılaşmasının bir yapısal bütünlük yarattığına tanık oluruz. Bizdeyse parçaların sonsuz kullanım olanakları içinde bir araya getirilmesinden doğan yığıma bütün özel bir yapısal anlamı getirir. Parça çeşitlenmesi hiç bir zaman kesin bir bağımsız değerlendirme uğrunda işlenemez. Aksine

bütünün en ince öz, biçim sorunlarının çözümü ve sonuçta sentezli bir bütün olması hedefi tutulur. Bunun için bir minyatür grubunun istifini, eklenmesini, çeşitlenmesini gözönüne getirmek gerekir. Burada motif klişelerine rağmen karşılaştığımız düzen serbestliği bizi kendisine en çok bağlayan özelliklerden biri olacak ve fikrin tamamlanması uğruna bütün ayrımları görmek coşkusu ve huzursuzluğunu yaratacak. Batılı sanatçı diyeceğini bir solukta demek için kıvranmış durmuşsa, bizimki de her adımı kaygılı bir gidişe soluk soluğa katılmıştır.

Hazır klişelerden, motiflerden yola çıkmak, bunları bir sistem içinde azaltıp çoğaltarak, yerlerini değiştirerek, sıkılaştırarak ya da seyrekleştirerek kullanmak, meydana getirilen düzenlere çeşitlenme niteliğinin yerleşmesini sağlar. Ne var ki buna bir oyun gözüyle bakmak sanat yapının düzenlenmesinde bu niceliksel kuruluş her çeşitlenmede karşımıza, biçimde olduğu kadar özde de yeni bir araştırma ve yorum çıkarıyor. Bu şemacı davranış içindeki çeşitlenmeler ölçüsünde araştırmaya girilmiş olması şaşırtıcıdır. Sanki bir yanda şemaları, kalıpların ötesindeki serbestlik içinde bir sınırlılık, bir yanda da şemaların kalıpların katıldığı içinde geniş bir özgürlük vardır. Bir yaptığını bir daha tekrar etmemek, dümdüz, basit bir biçim oyununa girişmek değil, bir düşünceyi öbürüyle tamamlamak, yepyeni bir düşünceye erişmek ve bunu tekrar tamamlamak, tekrar tekrar yenilemektir.

Mimaride tek bir yapı ya da yapı grubunda (külliyyede) bir yapısal bütünlük görmek yukarıda söylediğimiz aynı niceliksel ilkeye bağlıdır. Çünkü parçalar belli bir şema içinde yepyeni bir nitelik yansıtan bir grup meydana getirmişlerdir. Aynı sorun pavyon pavyon kurulup çeşitli işlere yararmış saray yapı kompleksleri için de söz konusudur. Bunlarda da aynı ilkeler içinde bir biçim ve öz tamamlanması görürüz. Çağlar arası gelişmede bir yapı grubuna eklenen yeni yapılar, bu bütünlüğün organik bir biçimde tamamlanmasını da sağlar. Onlara bugün baktığımız zaman teklerin birbirinden farklılıklarına karşın gene de birbirleriyle sıkı ilişkileri sağlanmış, yadırganmayacak bir bütünlük oluşturduklarına tanık oluruz. Bu niceliksel bütünlük, niteliksel bütünlük gibi, bir organizmanın her parçaya sinmiş olan özelliklerini bir bakışta vermek yerine, her parçayı ayrı ayrı görmek ve o yoldan incelemek çetinliğini de getirir.

Çeşitleyerek bütünleyen davranış doğa görüntülerinin ideleştirilmesinde de farklı bir anlam taşımaktadır. Özellikle resimde ve şiirde bizim sanatçıların doğayı ideleştirmekten çok, şematize edilmiş yeni bir resim ve şiir doğası meydana getirdiklerini söylemek olanağı vardır. Örneğin bir çiçek Batıda çiçeğin en naturalist yaklaşımda bile çiçeğin bir idesi olarak karşımıza çıkarken, bizde örneğin karanfilin, lâlenin bir şeması olarak görülmektedir. Bu da doğa karşısında sanatçı davranışının başka başka olduğunu gösteriyor. Batıdaki ideleştirme sanata verilmek istenen yönü de belirlemiş demektir. Yani seyircinin, sanatın yorumlayış tarzını zorlaması söz konusudur orada. Bizde ise şematik özelliği içinde doğanın yorumlanması söz konusu değildir. Bundan da seyircinin resim veya şiir karşısında belli bir duyguya zorlanmaması, ona sadece bir şemanın verilmiş olmasını anlıyoruz. Dini mimari bile mümini bir dünya görüşünün yorumlanmasına zorlamaktan çok, ona bir biçimle sınırlanmış inancın ötesinde serbest bir tapınak vermektedir. Anadolu'daki namazgâhlar, açık ibadet yerleri bu dini dünya görüşünün sınırsız niteliğine ayrıca dikkati çekerler. Burada mümin doğanın içindeyse, mimariye girdiği zaman da doğanın bir şeması içindedir. Tıpkı duvarları süsleyen çinilerin, doğanın şemaları oldukları gibi. Yukarıda Sinan'ın plan şemalarını çeşitlemesiyle dini dünya görüşünü aynı ölçüde serbestçe yorumlamayı başardığını belirttik. Burada buna, müminin bir düşünce tarzına zorlanmadığını da eklemeliyiz. Bu mimari şemalar, çeşitlenmeleriyle tek bir biçimde donmanın, tek bir düşün etrafında kalıplaşmanın karşısındadırlar. Bu yolda yapısal bütünlük ancak çeşitlenmeler ve şemaların tümünün görülmesiyle belirlenecektir.

Çeşitlenmeler yapısal bütüne varmakta amaç olarak da görülmelidir. Sanatçılar bu çeşitlenmeyi sağlamamış, bunun kaygısını duymamış olsalardı, her parçanın bağımsız değeri, dolayısıyla meydana gelecek bütünün tamamlanması tehlikeye girmiş olacaktı. Bir sanat yapıtını açıklamaya girişen kişi, bütünü kavramak yolunda tek umudunun bu farklılaşan parçaların teker teker göz önünde bulundurulmasına bağlı olduğunu anlayacaktır. Çeşitli parçaların anlattığı, aynı fikrin tekrarı değildir. Öyle olsa idi, tek bir parça ya da tek bir yapıt bize ana düşünceyi açıklamış, tanıtmış olacak, onun dışındaki parçaların ya da teklerin varlığı, çeşitlenme ilkesini bir oyun fantezisi niteliğine sürükleyecekti. Sanatçı davranışı sadece hüner gösterme eğiliminin çerçevesinde kalacaktı böylece. Oysa çeşitlenme ilkesi, şema ve biçim değiştirmeciliği aynı fikir etrafında dönüp dolaşmayı, hüner göstermeyi aşan bir anlam taşıyor. Denebilir ki, teklerin içlerinde taşıdığı bütün, her kapalı biçimlenme içinde eksik kalıyor ve ancak yeni bir parça veya tekte bir tamamlanma olanağı bulunuyor. Buradan da bir parçadaki ana düşüncenin, parça içinde sıkıştırılmış yoğun bir bütünlük “esansı” olmadığını anlıyoruz.