ASOS JOURNAL
The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 27, Haziran 2016, s. 404-414

Gülbin FIRAT[1]

TÜRK SANAT TARİHİNİN COĞRAFİ SINIRLARI: JOSEF STRZYGOWSKI VE CELAL ESAD ARSEVEN [2]

Özet

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında vatan fikri ön plana çıkmış ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte coğrafyanın vatan olarak inşa edilmesi önem kazanmıştır. Sanat tarihi, coğrafyanın vatana dönüşme sürecinde gözle görülür somut kanıtlar sunduğundan önemlidir. Josef Strzygowski (1862-1941) Türk sanatı kavramını kapsamlı bir şekilde ilk kez ele alan sanat tarihçisidir. Celal Esad Arseven (1876-1971) büyük ölçüde Strzygowski'den etkilenmiş ve Türk sanatının kendine özgü bir sanat tarihi olduğunu öne sürmüştür. Her iki sanat tarihçisi sanat tarihini coğrafi bağlamda ele almışlardır. Bu çalışmada, Türk sanatı kavramının Strzygowski ve Arseven'in çalışmalarında nasıl ele alındığı, Türk sanat tarihinin coğrafi sınırları vatanın inşası bağlamında incelenmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sanatı, Coğrafya, Josef Strzygowski, Celal Esad Arseven

GEOGRAPHICAL BOUNDARIES OF TURKISH ART HISTORY: JOSEF STRZYGOWSKI VE CELAL ESAD ARSEVEN

Abstract

The concept of the homeland come to the fore in the last years of the Ottoman Empire and with the proclamation of the Republic the construction of the homeland has gained importance. Art history, that offer concrete evidence of transformation from geography to homeland is important. Josef Strzygowski (1862-1941) who was an art historian, dealt with Turkish art concept in a comprehensive way for the first time. Celal Esad Arseven (1876-1971) was influenced greatly from Strzygowski and argued that Turkish art has a unique history. Both art historians have dealt with the history of art in the geographical context. In this study, the concept of Turkish how it is handled in Strzygowski and Arseven's work and the geographical boundaries of Turkish art history will be studied in the context of construction of the homeland.

[1] Yıldız Teknik Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi ABD., Doktora Öğrencisi, gulbinfirat@gmail.com
[2] Bu çalışma yazarın doktora tezinden yararlanılarak şekillendirilmiştir.

Keywords: Turkish Art, Geography, Josef Strzygowski, Celal Esad Arseven

Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Türk sanat tarihi çalışmaları kurumsal bir nitelik kazanmaya başladığında, sanat tarihi çalışmalarında coğrafyanın belirleyici çerçevesi de ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu belirleyici çerçeve Misak-ı Milli sınırlarıyla çizilmiş bir coğrafyada, Anadolu tarihinin Türkiye maddi kültürü için temel tezi olduğu iddiasıydı. Özellikle sanat tarihi çalışmalarının söylemsel arka planını bu eğilim oluşturuyordu.[3] Doğan Kuban, Türk sanat tarihi çalışmalarını belirleyen en önemli etkenin Türkiye sınırları olduğunu belirtir.[4] Sanat tarihi çalışmalarının Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşu ve bunun coğrafya ile ilişkisi bağlamında ele alındığını öne sürer. Doğan Kuban'ın da altını çizdiği üzere, Türk sanatı kavramı Türkiye Cumhuriyeti'nin sınırları içerisinde ele alınmaya başlanmış ve bir süre sonra Türk sanatı, Türk kimliği etrafında şekillenen Orta Asyalı bir köken sorununa dönüştürülmüştür. Tıpkı coğrafya ve ulusun kendisi gibi, Türk sanatı da, bir yandan biricikleştirilir. Diğer yandan ezeli ile ebedi kadim bir tarihe bağlanır ve simgeleştirilir. Türkiye coğrafyasının saptadığı tarih boyutu, Türk sanat tarihini en temel belirleyenlerden olsa da bunun yanı sıra farklı kuramsal içeriklere de sahiptir. Türkiye'nin coğrafi sınırları içine yerleştirilen ve Türklerin etnik varlığı üzerine temellendirilen bir Türk sanatı kavramı vardır. Öte yandan Anadolu-Türk sanatının saf yaratıcılığı ve Türk kültür sanatının Orta Asyalı kökeninin vurgulandığı farklı bir yaklaşım söz konudur. Fakat bu türden bir sanat tarihi ve coğrafya ilişkisi çelişkileri de ortaya çıkarmakta gecikmez; Türk sanatı, bir yandan imparatorluğun geçişli, esnek sınırları tarafından belirlenen bir coğrafya içinde, diğer yandan ise ulus devletin belirlediği geçirimsiz, keskin sınırların içinde ele alınmaya çalışılır:

Ulusu ancak Cumhuriyet'le birlikte tanımladığımız için bunun sınırları da Lozan'ın tanımladığı ulusal sınırlar olmuştur. Onun için bir Türk Sanatı kitabı açarsanız, içine Gaziantep'i alır, Halep'i almaz; Diyarbakır'ı alır, Musul'u almaz; Muğla'yı alır, Rodos'u almaz; Edirne'yi alır, Filibe'yi almaz. Fakat Osmanlı Mimarisi deyince Macaristan'dan Cezayir'e kadar her şeyi kapsaması gerekliliğini de yadsımaz. Ulusal olarak kabul edilen Anadolu Selçuklu ve Osmanlı çağları sanat tarihlerinin garip boşlukları vardır. Türk Sanat Tarihi bugünkü Türk sınırları içinde kalınca, birçok Osmanlı yapıtını dışarıda bırakır. Fakat Türk egemenliğindeki topraklar söz konusu olunca Hindistan, Orta Asya, İran, Kırım, hatta Afganistan'ı içerdiğini savlar. Politik egemenlik genelde sülale egemenliği olarak görülürse Uygur Sanatı, Bozkır Sanatı, Gazne, Selçuk, Timurlu, hatta daha önce Samarra, Mısır'da Tulunoğlu ve İkşidoğlu Sanatları da bu çerçeveye girer. Fakat örneğin Anadolu Selçuklu dönemindeki bir yapı Konya'nın güneyinde bir Ermeni kentinde yapılırsa, o Selçuklu Sanatı olmaz. Ve Türkler'in yüzlerce yıl oturdukları İstanbul'da bir Grek-Ortodoks kilisesi Türk Sanatı olmaz. Fakat bir Rum ustanın yaptığı cami Türk Sanatı olur.[5]

Türkiye'de sanat tarihi çalışmalarını belirleyen bu bakış açısı böylece coğrafi ve tarihi boyutlar arasında bir tutarsızlığa zemin hazırlamıştır. 1939 yılında Hatay'ın geri alınması, Türk sanat tarihi ve coğrafya ilişkisi açısından bir örnek teşkil eder. Hatay'ın Türkiye sınırlarına katılması ile birlikte arkeolojik kazılar düzenlenmiş ve Hatay'ın Türklüğü bilimsel

[3] Doğan, Kuban "Ulusal Sanat Kavramının Kurumlaşması: Tarihsel İçerik", *Arredamento Mimarlık*, s.5 (2005), s.84
[4] Doğan, Kuban. *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, İş Bankası Yayınları (İstanbul: 2009), s. 6.
[5] A.g.e, 85.

argümanlarla, makalelerle kanıtlanmaya çalışılmıştır.[6] Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında kalan Hatay'ın ulusal kimliği önem teşkil etmezken, sınırların içine dâhil olmasıyla birlikte kimliğinin tespiti ivedilik kazanmıştır. Özellikle arkeoloji vasıtasıyla vatan topraklarında Türklük arkaikleştirilmiştir. Politik olarak inşa edilmiş bir coğrafyanın sınırlarının aynı zamanda sanatın da sınırlarını belirlediği düşüncesi, zamanla Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde kalan bir Türk sanat tarihi yazma girişimine dönüşmüştür. [7] Türk olanın saptanması, Türk olmayan her şeyin reddedilmesi ve bir süre sonra her şeyin Türkler tarafından yapıldığını söylemek sanat tarihi çalışmalarında belirli eğilimleri özetler niteliktedir. Türk sanat tarihi ulus devletleşme sürecinde bu anlamda sınırları muğlâk, geçirgen olan bir toprak parçasını vatan olarak "hayal etme" işlevini yerine getirmeye yardımcı olmuştur. Başka bir deyişle Türk sanat tarihi, coğrafyanın vatana dönüşme sürecinde gerekli içeriği sağlamada son derece işlevsel hale gelmiş ve gözle görünür, somut verilerin aracılığıyla toprağın vatan olarak hayal edilmesini kolaylaştırmıştır. Sanat tarihi, ulus devletler için bir güvence yaratmıştır; ulusun kökleri ne kadar derinde ise, ulus kendisini o kadar güvende hisseder.

Benedict Anderson milliyetçilik konusunda çokça referans verilen kitabında, uzun bir geçmişe sahip olmayan ulus devletlerin tahayyül süreçlerini ve dönüştürülme pratiklerini analiz eder.[8] Anderson, ulusu hayal etmenin üç şeklinden söz eder: Sınırlı, egemen ve cemaat olarak. Ulus sınırlı olarak hayal edilir çünkü hiçbir ulus kendisini insanlığın tümünü kapsadığını düşünmez. Ulus egemen olarak hayal edilir çünkü değişen zamanla birlikte bir devlet anlayışı yerleşmiştir. Son olarak ulus cemaat olarak hayal edilir çünkü her ulusta var olan eşitsizliğe rağmen, ulus her zaman kendini yatay ve derin bir yoldaşlıkla tarifler.[9] Anderson'a göre nüfus sayımı, harita ve müze kurumları da ulusu hayal etme işlevini derinden etkileyen üç kurumdur: "*Devletin kontrol ettiği ya da etmeyi düşündüğü her şeye - halklara, bölgelere, dinlere, dillere, ürünlere, anıtlara ve benzeri - sonsuz bir esneklikle uygulanabilecek bütünsel, sınıflandırıcı bir ızgaraydı. Izgaranın mümkün kıldığı şey, her şey hakkında onun bu değil, şu olduğunun söylenebilmesiydi; buraya ait, şuraya değil.*"[10] Haritalar ulusların nerede sona erdiklerini gösteriyor, görselleştiriyor ve bir kişiye nereli olduğunu, hangi topraklara ait olduğunu hayal etmesi için yardımcı oluyordu. Dolaysıyla Anderson'ın sözlerinden hareketle, aslında milliyetçiliğin coğrafyaya duyduğu ilgi son derece araçsaldır. Coğrafyanın vatana dönüşmesi ile birlikte asıl önemli olan şey vatanın kendisi değil, harita olarak değerli oluşudur. Haritalar da tıpkı bayrak gibi ulus devletin somutlaşmasını ve bu yolla hayal edilmesini sağlar.

"Firoozeh Kashani-Sabet, kitabında milliyetçilik çalışmalarının siyaset, dil, din ve tarihe odaklandığını coğrafyanın bu anlamda ihmal edildiğini öne sürer." Ona göre Benedict Anderson'ın milliyetçilik hakkında öne sürdüğü argümanlarda[11] coğrafya eksik bırakılmıştır ve bu yüzden de önemli bir nokta ihmal edilmiştir çünkü bir ulusun geçmişi coğrafya olmadan anlatılamaz. Sınır ve toprağın sadece İran milliyetçiliğinde değil, Arap ve Türk milliyetçiliğinde de kurucu unsurlarından biri olduğunu öne süren Kashani-Sabet'e göre, ulus fikrinin sürekliliği

[6] Murat Ergin, "Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiyesinde Yunan, Roma ve Bizans Dönemlerinin Algılanması ve Arkeoloji" *Geçmişe Bakış Açıları: Klasik ve Bizans Dönemleri*, Koç Yayınları, (İstanbul, 2010),s. 33.
[7] Doğan Kuban, a.g.e, s.27.
[8] Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler*, Metis Yayınları, (İstanbul:1993), s.25.
[9] A.g.e, 21-22
[10] A.g.e, 204.
[11] Emre Yıldırım, " Modernite ve Milliyetçilik: Modern Milliyetçilik Kuramları Üzerine" *Asos Journal: The Journal of Academic Social Science*, C.2 S.6 (2014): s.30.

ve kabulü için hayal etme eylemi tek başına yeterli değildir.[12] İnsanların kendilerini "derin ve yatay bir yoldaşlık" içinde hayal edebilmelerine imkân tanıyan şey elle tutulur gözle görülür olan topraktır. Eğer ulus birbirini tanımayan insanlar tarafından hayal ediliyorsa bu eylemin devam etmesini sağlayan arkeolojik kalıntılar, haritalar, metinler ve elbette toprak gibi somut güvenilir verilerdir. İnsanların gördüğü bu objeler, onların ulusu tahayyül etmesini sağlayacaktır. Aynı zamanda bu somut ve görsel içerik bir ulusun diğer bir ulustan farkını da ortaya koymaya yarayacak ve aynı dili paylaşmadıkları gibi aynı toprağı da paylaşmadıklarını anlayacaklardır.[13] Dolayısıyla Kashani-Sabet'e göre toprak sadece temelsiz bir hayal değil, ulusların en sağlam dayanaklarından birine dönüşmüştür. Bu anlamda toprak bir ulusun hem kendi tarihini, hem de mekânını/vatanını inşa etmesine yardımcı olur ve böylece tarih, coğrafyanın gerçek sahiplerini ortaya koyar. Kashani-Sabet, on dokuzuncu yüzyılda emperyal güç mücadeleleri ile birlikte sınırların yeniden tanımlandığını ve okullar, mahkemeler, ordu ve benzeri iktidar kurumlarının tam da coğrafyanın gelişimi için ön ayak olduğunu öne sürer. Ulus devletler sınırlarını inşa ederken sadece fiziki olanı değil, kültürel ve politik olanı da betimlemiştir.[14]

Osmanlı İmparatorluğu'nun Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna dek akışkan kalan sınırları, sonraki yıllarda vatanı koruma arzusu, popüler anlamda toprak ve coğrafyaya ilişkin bir algının canlı kalmasına sebep olmuştu. Özellikle eğitimde coğrafyaya olan ilgisinin temel sebebi bölgesel bir hafıza inşa etmekti. Bir toprak parçasının vatana dönüşebilmesi için, bu toprak parçasının coğrafi ve tarihi olarak yeniden üretilmesi gerekliydi. Bir başka deyişle, tarihsel bir toprak parçasına referansla ataların izinin sürülmesi, yerli kültürün din, dil ve gelenekler aracılığı ile yüceltilmesi ve tarihin yazılması sayesinde etnik aidiyet yeniden keşfedilip canlandırılmış, böylece ulusun belli bir toprak parçasına bağlı olarak hayal edilmesi kolaylaşmıştı. [15]

Özellikle edebiyat, sanat, arkeoloji ve mimarlık alanında yeni tartışmalar başlamış ve Türk tarihine ilişkin yeni bir ilgi uyanmıştı. Türk Sanat tarihi tartışılmaları genellikle dernek ve yayınlar Türkçü derneklerin yayınları etrafında gelişiyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nda dışında batıda Türk sanatına ilişkin ilk akademik çalışma Josef Strzygowski (1862-1941) ve Heinrich Glück (1889-1930) tarafından yapılmıştı. Her iki sanat tarihçisi de Anadolu'da Selçuk ve Osmanlı sanatlarını ilişkilendirerek Orta Asya motiflerine yoğunlaştı. Daha sonra çeşitli batılı sanat tarihçisi Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte Türk sanatı hakkında araştırma yapılması için Türkiye'ye davet edilmişti. Genel olarak bütün bu bilim insanları Türkiye coğrafyasında Türk sanatına yoğunlaşarak onun İslam sanatı içinde ayrı bir yeri olduğunu vurgulamış ve büyük ilgi görmüşlerdi. Bu çalışmaların erken Cumhuriyet döneminde bu denli ilgi görmesinin başlıca sebebi de Türkiye sınırları içinde tanımlanan bir Türk sanatı varlığını bilimsel yollarla kanıtlamaya çalışmalarıydı. [16]

Josef Strzygowski 1910 yılında yayımladığı *Altai Iran* adlı kitabında, sanat tarihi ve coğrafya ilişkisini derinlemesine ele almıştı. Ona göre sanat, Cermen coğrafyasında aranmalıydı

[12] Firoozeh Kashani-Sabet, *Frontier Fictions: Shaping the Iranian Nation, 1804-1946*, Princeton University Press, (Princeton:1999), s.7
[13] A.g.e, 8.
[14] A.g.e, 10.
[15] Anthony D. Smith**,** *Küreselleşme Çağında Milliyetçilik*, Everest Yayınları, (İstanbul: 2002), s.190
[16] Martin Becker, "The Institutionalisation of Art Education and Its Implications for the Conceptualisation of Art and the Artistic Profession in the Early Turkish Republic" *SOAS Seminars***,** (23 November 2012),s.48.

ve kendisine göre bu topraklarda Türk kabilelerinin varlıkları son derece önemliydi. Stryzgowski bu çalışmasında Ermeni, Türk, Aryan ve benzeri sanatsal saf formların varlığından bahseder fakat bu sanat formlarının din ve Helenizm'le bozulduğunu öne sürer. Avrupa'nın sanatsal ilişkilerini yeniden haritalandırdığı bu çalışmasında Strzygowski, tartışmalı teorilerinin yanı sıra, genelde barbar olarak anılan Türklerin, göç yollarıyla batıya yayılan aryan sanatsal formlarının taşıyıcısı olduğunu vurgulamıştı. Bu Pan-Cermen perspektifinin engin coğrafi sahası Avrasya'yı kapsar ve Türkleri batı ile doğu arasında artistik formların arabulucusu konumuna yükseltmişti. Türklerin göç yollarıyla katalize olmuş sanatsal sentezlerin önemini ön plana çıkaran bu düşünceyle Strzygowski, Türklerin Asya'da oynadığı rolün benzeri bir şekilde Almanların da Avrupa'da oynadığını vurgulamıştı.[17]

Elbette kısa bir süre sonra bu düşünceler Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde yankı bulmuştu. Mehmed Fuad Köprülü'nün daveti üzerine Strzgowski'nin Türkiyat Mecmuası'nda "*Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi"* adlı bir makalesi yayımlanmıştı. Türkiyat mecmuasındaki makalesinde Avrupa merkezli sanat tarih yazımında karşı fikirlerini beyan etmiş ve Türk sanatını nasıl ele alınması gerektiğini incelemişti.[18] Metodolojisini sistematize ettikten sonra, bunun Türk sanatına nasıl uygulanacağını anlatmıştır. Önemle vurguladığı şey, Türk karakterinin sanata yansımasıdır ve ısrarla kanıtlamaya çalıştığı şey ise Türklüğün Orta Asyadaki varlığıdır. Sanat eserlerini çeşitli yöntemlerle kategorize ettikten sonra büyük boşluklar olarak tanımladığı kategoriye Türklere ait olmayan ama onların olduğu varsayılan sanat eserlerini dâhil etmiştir. Bütün bu fikirlerin temelinde *Altai-Iran* çalışması vardır.

Strzygowski Türk sanatının coğrafyasını Batı Asya, Yakın Doğu, Mısır ve Avrupa sahilleri olarak sunmuştur. Ona göre bu topraklarda Türkler çeşitli sanatsal faaliyetlerde bulunmuş ve asıl ana yurtları olan yukarı Asya ve Sibirya ovasına dönmüştür:

Bütün bu şimdiye kadar bahsettiklerimiz, Türklerin intişar ettikleri garbi Asya, yakın Şark, Mısır ve Avrupa sahalarına aitti; fakat, Türklerin asıl mıntakaları bidayette 'yukarı Asya' ile 'Cunubi Sibirya' ovasıdır. Vakıa henüz bu mıntıkada, Türklere aidiyeti umumiyetle kabul edilmiş olan hiçbir san'at abidesi bulunmamıştır. Altay-İran'da da mevzubahs ettiğim bu büyük boşluk her halde doldurulabilir.[19]

Strzygowski'ye göre Arap, İran ve Türk ürünü olan İslam sanatı içinde özellikle Türkler fazlasıyla ihmal edilmiştir. İtirazı ettiği en önemli nokta Avrupamerkezci sanat tarihi yazımında Türk sanatının Selçuklularla başlayıp Türk olmayanların katkılarıyla geliştiği fikridir. Oysa Türk sanatı daha uzak ve köklü bir geçmişe sahiptir, karakterini korumuş ve gerçek özünü İran, Irak, Bizans ve benzeri yabancı etkenlerle bozmamıştır:

Türk san'atı Selçuklular ile başlamaz: hâlbuki bazıları Keykubad'ın devrini Türk san'atına başlangıç olarak telakki ediyorlar. Ve bu san'atın, mehmaemken, Bizansın tesiri altında, civar hükûmetlerden mimar ve işçi celbetmek suretiyle vücüde geldiğini söylemek istiyorlar. Türk san'atının başlangıcı ki her zaman için asıl kuvvetini teşkil eden hususiyetini

[17] Oya Pancaroğlu, "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art In the Early Twentieth Century", *Muqarnas: An Annual on The Visual Culture of The Islamic World*, S.24 (2007) : s.71
[18] Gülru Necipoğlu, "Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of Classical Otoman Architecture" *Muqarnas: An Annual on The Visual Culture of The Islamic World*, S.24 (2007), s.170.
[19] Josef Strzygowski,"Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi," *Türkiyât Mecmuası* C1, S. 3 (1926–33), s.14.

göstermektedir-pek çok uzak bir maziye kadar gider. Ne İran, İrak, Suriye, Mısır, Küçükasya ve ne de Bizans bu Türk san'atının asıl mahiyetini değiştirebilmiştir.[20]

Makalesinde ayrıca Strzygowski Türk müzesinin kurulmasını teklif eder. Ona göre Türk sanatının tarihi açısından da böyle bir müze fikrinin son derece gereklidir. Strzygowski sadece Osmanlı ve Selçuk eserlerinin değil, Türklerin eski dönemine ait, yukarı Asya'daki eserlerin de bulunup, toplanması gerektiğini öne sürer:

Avrupaya karşı bir Türk milli müzesinin bu yeni yoldan ciddi bir yürüyüş ile ilerliyerek muhtelif Türk cinslerinin abidelerini toplamaya başlaması ve muhaceret esnasında evvelce eserleri elde edilen çadır ve maden sanatının ne olduğunu göstermesi lazım geldiği kanaatindeyim. Halis Türk sahasına ait teşekkül edecek müzek ancak bu suretle hususi bir kıymet kazanabilir ve gerek yerli halkın ve gerek haricin takdirini hesap edebilir. Fikrimce böyle bir müze İstanbul'da değil, Anadolu dâhilinde vucüde getirlmelidir. (...) Türk san'at mahsullerini geniş manasıyla bir araya toplamak için Ankara pek münasip bir yerdir. [21]

Strzygowski müzenin Ankara'da kurulmasını önermesi önemlidir zira Ankara simgesel olarak yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin başkentidir. Vatanın inşa edilme sürecinde Ankara nasıl simgesel bir değer taşıyorsa, Strzygowski'nin Türk sanatı müzesi için burayı önermesi aynı anlama gelmektedir. Hem Türklerin kökenini sanat tarihi aracılığı ile Orta Asya'da konumlandırması, hem Türk sanatının benzersizliğini vurgulaması Türkiye'de Strzygowski'nin büyük ilgi görmesine neden olacaktı.

Josef Stryzgowski ve diğer batılı bilim insanları Türk sanatı kavramını çalışmalarında kullanmaya başladıklarında Türk araştırmacılar tarafından heyecanla karşılanmıştı. Türk milliyetçiliğini içeriğinin hazırlanmaya başladığı bu dönemde, Türk Sanatı diye bir kavramla karşılaşmakla güçlük çekilmekte ve bu konu hakkında yeterli çalışma yapılmamaktaydı. Henüz Türk sanatının vatanı ve coğrafyası kapsamlı bir şekilde tanımlanmamış, Türk sanatı İslam kültürünün ürünleri ya da Bizans taklidi olarak değerlendirilmekteydi. Türk sanatı kavramının içeriğinin oluşmasında büyük bir katkı sağlayan kişi Celal Esat Arseven olmuştu.[22] Arseven, Türklerin sadece büyük askeri başarılar elde etmiş bir millet olmadığını, aynı zamanda sanat yoluyla medeniyete büyük katkılar sağlamış olduklarını çalışmalarında öne sürüyordu. Onun bu vurgusu kendisine meşruiyet zemini arayan erken cumhuriyet dönemi ideolojisinin tipik bir örneğiydi.

Arseven, 1932 yılında Türk Tarih tezini formüle eden Türk Tarih kurumunun bir üyesiydi ve Osmanlı sanatının Türklüğü ve orijinalliği üzere pek çok çalışma yapmıştı. 1907–1909 yılında İkdam gazetesinde yayınladığı Osmanlı sanatı ile ilgili bir yazı dizisinde amacının Osmanlı sanatının orijinal bir sanat olduğunu kanıtlamak olduğunu öne sürmüş ve bu yüzden o güne kadar Osmanlı sanatının ilişkilendirildiği Arap, İran ve Bizans sanatlarından ne kadar farklı olduğunun gösterilmesi gerektiğini öne sürmüştü. Osmanlı sanatı olarak ifade ettiği, Osmanlı Türklerinin sanatıdır ve bunu Gazneviler ya da Selçuk Türklerinin sanatı gibi Türk sanatının bir evresi olarak adlandırır. Fakat Arseven bu dönem yayımlanan makalelerinde Orta Asya'dan söz etmez. Orta Asya vurgusu 1928'de basılan Türk Sanatı'nda yer alacaktı. [23] Arseven'in *Türk Sanatı* adlı kitabı yüzyıllar boyunca imparatorluklar, devletler ve geniş bir

[20] A.g.e, 5
[21] A.g.e, 78.
[22] Doğan Kuban, "Celal Esad Arseven ve Türk Sanatı Kavramı" *Mimarlık*, S. 72, (1969), s.18.
[23] A.g.e, 19.

coğrafyaya yayılmış Türk sanatının özünü nasıl koruduğunu açıkladığı bir çalışmadır.[24] Arseven'in 1909 yılında yayımladığı *İstanbul* kitabı imparatorluğun başkentinde Bizans ve Osmanlı mimarlığına dair yazılan en erken kitaptı. Amacı daima Türk sanatının değişmez karakterini tespit etmek ve Batının Türk sanatını İran, Arap ve Bizans sanatı adı altında değerlendirmesine karşı argüman üretmektir:

Orta Asyanın tabii ve coğrafi hududu Doğuda Kadırgan Dağları, Batıda Hazar Denizi, Şimalde Sibirya ve Cenubta Tibet Yaylasıdır. Buranın Otoktonları, yani yerlileri Türklerdir. Türkler, tenleri beyaz, kafa yapılışları birakisefal bir kavimdir. Dilleri, renkleri ve adetleri ile tamamen ayrı bir ırk olan Moğolları, Türklerle karıştırmak yanlıştır.[25]

1920 ve 1941 yıları arasında Güzel sanatlar fakültesinde verdiği dersler, Arseven'in İkdam gazetesinde yayınlanan ve Osmanlı sanatını konu edinen yazıları ve kitapları geliştirilerek 1928'de yayımlanacak *Türk Sanatı* kitabının temel savlarını oluşturmuştur. Bu kitap, Türk sanatının Asyalı kökenlerinin izlerini süren ve bunu yeni kurulan Türkiye Cumhuriyet'inin sınırları bağlamında ele alan ilk çalışmaydı.[26] Arseven'in bütün çalışmalarındaki amaç Türk sanatının milli ve şahsi karakterini ortaya çıkarmaktı ve bunu da daima bir olarak görev olarak addediyordu. Türk sanatın, Orta Asya'dan göç yoluyla nasıl yayıldığını gösteren bir harita ile gösteriyordu. Avrupalı tarihçilerin Bizans ve Ermeni sanatına atfettikleri rolü abartılı buluyor ve Türk sanatının gelişimini üç evrede anlatıyordu. Özellikle basitlik ve güzellik sıfatlarını Osmanlı mimarlığı için kullanıyor ve bir anlamda yabancı elementleri bir filtreden geçiriyordu. Arseven'in altını çizdiği bu saflık, basitlik on dokuzuncu yüzyıl sonu ve erken yirminci yüzyılın etnik milli saflığın altını çizen milliyetçiliklerin takıntısına benzemektedir. [27] Arseven *Türk Sanatı* adlı kitabının girişinde, 1909 yılında basılmış olan *İstanbul* adlı kitabının Fransızca baskısında, ilk defa kullanılan bu kavramın, Batılı yazarlar ve yayınevi sahibi tarafından ne kadar olumsuz karşılandığını anlatır. Arseven Türk Sanatı kavramının uzun bir süre bulunmayışını Türklere karşı Batının düşmanlığı ve Türkler tarafından yapılan eserlerin Araplara, İranlılara ve Bizanslılara mal edilmesi sonucu olarak değerlendiriyordu:

Türk sanatı ise terkibindeki sadelik, mübalağadan azadelik, şekillerinin ahengi ve mantıkiliği ile bunlardan tamamiyle ayrılmaktadır. İslamiyetin zuhurundan sonra Müslüman olan milletlerin sanatlarında vukua gelen değişikliğe de en büyük amil Türk sanatı olmuştur. Bu böyle olmakla beraber ecnebilerce Türk sanatının İslam sanatları arasında küçük bir şube olarak telakkisi büyük bir yanlışlıktır. Medeniyet tarihinde olduğu gibi sanat tarihinde de Türkün hakkı verilmemiştir. [28]

Dolayısıyla Arseven için öncelikli olan İslam sanatının Türk sanatından farklılaşan yönlerini göstermekti. Bu konuda Arseven minare biçimleri ya da dekoratif yüzeylerin ele alınması gibi karşılaştırmalarla, biçimsel açıdan bazı farklılıkları göstermekle işe başladı. Arseven' e göre, mukarnas, kıvrımdal, sivri kemer, geometrik örgü ve hayvan stilizasyonu gibi İslam'da ortak olan dekoratif motiflerin Batılı sanat tarihçilerin Türk, Bizans, Arap ve İran sanatları arasında farkları fark etmesini zorlaştırdığını ve bunun "*Doğunun bütününü romantik*

[24] Sibel Bozdoğan, "Reading Otoman Artichictecture Thorough Modernist Lenses: Nationalist Historgraphy and the New Archicecture In the Early Republic" *Muqarnas: An Annual on The Visual Culture of The Islamic World*, S.24 (2007), s. 204.
[25] Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, Milli Eğitim Basımevi, (Ankara, 1931), s.12.
[26] Sibel Bozdoğan, a.g.e, 205.
[27] Gülru Necipoğlu, a.g.e, 171.
[28] Celal Esad Arseven, 7.

bir gözle seyretmenin sonucu" olduğunu öne sürüyordu.[29] Oysa bu bölgedeki İslâm sanatlarında gözlenebilen büyük farklılaşmalar vardı. Ona göre "*aynı bir bedîî zevkin tezahüratı*" olamazdı. "*Araplarda mübalâğalı bir süs zevki", "İran eserlerinde tezyini fantezi", "Hintte mistisizm ve karışıklık"* Türk Sanatında ise "*sadelik, mübalağadan azadelik, şekillerin ahengi ve mantıkiliği"* vardı. [30]

Bu tanımlamalar taraflı nitelikte olmakla beraber, farklılıkların ortaya konması yolunda önemli bir adımdı. Fakat bu farklılaşmalar sadece İslam uygarlığı sınırları içinde kaldığı takdirde bölgesel varyasyonlar olarak değerlendirilebilirdi Arseven'e göre. Bu yüzden bunların İslam'dan önceki köklerine inmek, bu farklılıkların Türklerin yarattığı biçimler üzerine kurulduğunu göstermek gerekiyordu. Türk Sanatının Orta Asya'dan bu yana devamlı bir yaratma süreci ve "menşeinden beri karakterini muhafaza eden bir sanat" olduğu düşüncesi Arseven formüle etmişti. Eski Türk boylarından başlayan ve devam eden bir sanat zinciri kurabilmek için önce Asya'daki göçebe sanatının Türklere özgü etnik özelliklerini, sonra bu özelliklerin Türklerin politik hâkimiyet kurdukları ülkelerde de devam ettiğini ve Anadolu'ya kadar geldiğini göstermek gerekiyordu. Arseven eldeki malzemenin *"mükemmel bir Türk Sanatı yazmak için yetersiz"* olduğu görüşündeydi ama yine de böyle bir denemeye girişmişti.[31] Kendisi eldeki malzemenin Türk Sanatı açısından olumlu olarak değerlendirilebilmesinin ancak "*Orta asyayı Türk gözü ile görecek arkeologlar"* tarafından yapılabileceği kanısındaydı. Arseven, Hazar denizi ile doğuda Mançurya, kuzeyde Sibirya ve güneyde Tibet'le çevrili büyük alana Orta Asya adını veriyordu. Burada yaşayan beyaz tenli, brakisefallerin Türkler olduğunu ve buralarda bulunan bütün eserlerin onlara ait olduğunu tartışmasız olarak kabul ediyordu.[32] Göçebe sanatı ile daha sonraki Türk ve İslam dekorasyonu arasındaki ilişkiler üzerinde önemle duran ilk sanat tarihçisi Arseven'di. Göçebe sanatı dışında Orta ve Ön Asya'nın yerleşmiş uygarlıklarına ait verilerin daha sonraki Türk sanatına etkisi açısından Arseven'in kabulleri oldukça genişti. Ön Asya'nın en eski bilinen uygarlığının ürünü olan Sümer sanatı ile ondan sonra gelenler arasında şöyle bir ilişki kuruyordu: Sümerler Orta Asya'dan Mezopotamya'ya gelmişlerdir. Bunun delilleri de Sümer sanatında bulunan biçim ve tekniklerin Orta Asya'da da bulunmasıdır. Örneğin Sümer evi Türk çadırına benzemekteydi. [33] Böylece Türk Sanatı kavramı ile beraber geniş coğrafî boyutların da göz önüne alınması gerektiği ile bir anlamda Türk sanatının vatanı ve sınırları Türkiye'deki okurlara Arseven tarafından duyuruluyordu. [34]

Arseven'in fikirlerinin arkasında Josef Strzygowski'nin ortaya attığı kuramlar vardı. Avusturyalı sanat tarihçisi Antik dünyanın bilinen sanat biçimleri arkasında, dayanıksız malzemeden yapıldıkları için artık olmayan, fakat bir zamanlar bugün görünen biçimlerin oluşumunu etkilemiş ve özellikle göçebelerin çadır dünyasına, ağaç yapı tekniklerine özgü bir biçim dünyası olabileceğini ileri sürmüş ve böyle bir sanatın taşıyıcıları olarak Türkleri göstermişti. Bu göçebe sanatının yerleşik bir sanata etkileri konusunda birinci dünya savaşından sonra bilinen ilk çalışmalar Le Coq'un yaptıkları araştırmalar sonucunda dünyaya tanıtılan Orta Asya resim ve mimari sanatıydı. Sonradan Uygurların yerleştiği bölgede bulunan ve kaya mezarları ile bunların dekorasyonu konusunda göçebe sanatının büyük bir etkisi olduğunu öne süren Strzygowski'nin düşüncelerini fikrini Arseven de katılmaktaydı. Strzygowski ve onun

[29] A.g.e, 8.
[30] A.g.e, 12.
[31] A.g.e, 8.
[32] A.g.e, 10.
[33] A.g.e, 31.
[34] Doğan Kuban, a.g.m, 20.

takipçileri Çadır sanatı ile mimari arasındaki ilişkiler üzerinde durmuştu. Bu görüşler Türk sanat tarihçileri tarafından benimsendi ve Arseven çalışmalarında bunu geniş bir coğrafya içinde örneklerle ispat etmeye çalıştı. [35]

Türk Sanatı araştırmalarının yeni başladığı bu dönemde, Batının sanat tarihçileri tarafından öne sürülen kuramlara dayanarak Türk Sanatının kaynağını ve devamlılığını açıklamak oldukça yaygın bir davranıştı. O sırada Türk tarihi ve Türk dili üzerinde yapılan çalışmalar da benzer bir şekilde yapılmaktaydı. Arseven'e göre, "Samarra Türkistan'dan gelen sanatçılar tarafından meydana getirildiği için, Tulunoğulları çağı Samarranın bir yankısı olarak Türk Sanatı içinde yer alabilmekteydi". Mısırda Memlûk sanatı, İran'da Selçuk ve Moğol sanatları, Timurlu çağı ve Hindistan İslâm sanatı Türk sanatının birer kolu olarak kabul edilmişlerdi. Hatta Şah Abbas Çağının İran mimarisi de Türkistan'dan gelen sanatkârlar tarafından meydana getirilmişti.[36] Türk sanatının diğer sanatlarla ilişkisi açısından Arseven'in özellikle İran sanatı hakkındaki fikirleri önemlidir:

Sanat tarihlerinde devam edip giden bu Türk-İran meselesini halletmek epeyce güçtür. İran Türklerle karışık bir memleket olduğu gibi, büyük Selçuk Türklerinin hükümran oldukları ülkelerde de İranlılar yaşamakta idiler. Türkistan binalarında İranlı ustalar ve mimarlar çalıştığı gibi, İran'da da Türk mimarları ve ustaları çalışmışlardır. Bu itibarla Türk ve İran mimari eserlerini birbirlerinden ayırmak kolay değildir. Fakat İran'ın İslamiyet'ten önce kendine mahsus bir mimarisi olduğu ve İslamiyet'ten sonra Araplar ve Türkler vasıtasıyla İran'a giren yeni bir mimarinin kökleri Türklerden gelmiş olması dolayısıyla her ne kadar kâffesinin bir çerçeve içinde mütalâa edilmesi pek yanlış olmazsa da bu iki akraba mimari arasında karakter farklarını ve devirleri göz önünde tutarak Ön Asya mimari eserlerini Türk ve İran olarak ayırmak icabeder. Yoksa birçok yabancı ve İran sanat yazarlarının telâkkisine göre bunların hepsini İran sanat eserleri saymak lâzım gelir ki o zaman da biraz müfrit milliyetçi Türk yazarlarının da bütün İran eserlerini Türk saymak gibi yanlış bir tezi müdafaaya kalkışmaları tabiîdir.[37]

Sonuç olarak Türk ve İran karakterlerinin varlığını kabul ediyordu Arseven, fakat bu ayırımın nasıl yapılacağını belirtmiyor ve bir anlamda soru yine çözümsüz kalıyordu. Doğan Kuban'a göre Türk sanat tarihinin temel çelişkisini Arseven tekrarlamaktaydı, bir yapının ve stilinin o yapıda çalışan mimar ve ustalar ile oraya hâkim olan politik güce göre değerlendirilmesi gibi bir ilkeden hareket ediyordu. Buradaki temel sorun, İslam sanat tarihinde sanatçıların etnik ve kültürel kökenleri bilinmesinin imkânsız oluşudur. Dolayısıyla politik egemenlik tek elle tutulur dayanak noktası olmaktaydı ve bu da son derece sorunlu bir değerlendirmeydi. Birçok Türk sanat tarihçisi tarafından uygulanan bir kriterdi. Çin sınırından Mısır'a ve Ege denizine kadar dayanan ve çadır sanatından ortaya çıkan bir Türk Sanatı kavramı, erken cumhuriyet dönemi Türk sanat tarihçilerini etkilemeye başladı. Bu kadar geniş sınırlar içinde Tarih öncesinden Osmanlı Sanatına kadar uzanan bir gelişmeyi bir kaç kazı ile bazı kuramlara dayandırarak açıklamaya çalışmak, yeni bir kimlik arayan Türkiye Cumhuriyeti'nin tipik bir ifadesiydi aynı zamanda. Bununla beraber Arseven'in düşüncelerinin Türkiye'deki sanat tarihi çalışmalarındaki bir yöntem sorunu ortaya çıkarmaktadır. Bu yöntem Türkiye'nin politik tarihi ile Türk Sanatı arasında tam bir eşdeşlik olduğu düşüncesidir.

[35] A.g.m, 19.
[36] A.g.m,, 21
[37] Arseven, a.g.e, 13.

Genellikle Türklerin politik olarak hâkim oldukları her ülkenin sanatı Türk sanatının bir kolu olarak kabul edilmektedir.[38] Arseven, Selçuk Çağı ile Osmanlı Çağının birbirlerinin devamı olduğunu ileri sürmüştü. Arseven Ayasofya ile ilgili düşüncelerini ise şöyle açıklamaktadır:

İstanbul'un fethinden sonra Türk mimarlarının nazarı dikkatini çeken yegâne bina Ayasofya idi. Haricen kaba bir kütle teşkil eden, fakat dâhilen büyük bir merkezi sahnı yarım kubbelerle örtmek meselesini halleden bu bina Türk mimarlarına yeni bir fikir vermiş ve daha geniş sahada camiler yapmak imkânım ilham etmiştir. Türk mimarları Ayasofyayı aynen taklide gitmeyerek, onun inşaî ve estetik hatalarını tashih etmek ve İslâm ibadetine elverişli bir planda yapmak suretiyle yepyeni bir şekil icadına muvaffak olmuşlardır.[39]

Arseven'in çalışmasındaki ideolojik çerçeve aslında Fuad Köprülü'nün tarih tezine benzerlik gösterir ve sanat tarihi okumasını bu yönde yapar. Köprülü'ye göre Orta Asya'dan Selçuklulara dek devam eden Osmanlı Devletinin kuruluşunda asyatik Müslüman elementler vardır. Köprülü, Osmanlı devletinin kuruluşunu açıklarken din ve onun yanı sıra ırk olgusundan bahsetmenin hatalı olduğunu ifade eder çünkü her iki olgu da zaman içinde değişime uğrayabilir. Arseven'de benzer bir şekilde Türk sanatının orijinini Uygur duvar resimlerinde bulur, çadırlarda Orta Asya'da konumlandırır. Selçuklu mimarisi, Türklüğün özünü Osmanlı Mimarisine taşıdığı için yüceltilir ama Bizans, Ermeni, Anadolu Hıristiyanlığı etkileri ya görmezden gelir ya da reddeder. Arseven, her ne kadar İslam sanatını tarih dışı olarak tanımlayan oryantalist söylemleri eleştirse de kendisi de, birçok cumhuriyet dönemi yazarı gibi bu oryantalist kategorileri tersine çevirir ve diğer İslam sanatları örneklerine uygular, bir anlamda ikilikleri inşa eder. Nasıl ki rasyonel duyusal, dekoratif fonksiyonel gibi ikilikleri batı ve doğuyu işaret ediyorsa, Arseven Türk sanatını Arap, İran ve diğer örneklerinden ayırırken farklılığını ve üstünlüğünü rasyonel oluşuyla vurgulanmaktan kaçınmaz. Zira Türk sanatı rasyonel olanı yani ikiliklerin batılı tarafını temsil ediyordur. Farklılık aynı zamanda hiyerarşik bir farklılığı da vurgulamaktadır. Türklüğün benzemezliğini, rasyonalite gibi batılı sanatsal formlarla mutabakat kurma arzusu Arseven'in Türk sanatı ve mimarlığı analizine derinden nüfuz etmişti. Türk Sanatı kitabının daha sonraki yıllarda bir basımında klasik Osmanlı sanatını safiyet ve sadelik olarak tanımlarken Arap süsleme sanatını tıkız ve mübalağalı girift olarak tanımlar.[40]

Vatan fikri, önce Osmanlı vatanseverliğinde daha sonra Türkçülük söyleminde uyanmaya başlamıştı. Vatanın neresi olacağı nereleri kapsayacağı konusu muğlâk bırakılmakla beraber artık bir vatan fikri ortaya çıkmış ve bu bağlamda tartışılıyordu. Buna bağlı olarak, yavaş yavaş Türk sanatı kavramı hakkında yazılar yayımlanmaya başlanmış, sanat tarihi bir anlamda Türklüğün bilimsel verilerle kanıtlamak için bir dayanak noktası oluşmuştu. Josef Stryzgowski, Türk sanatının özümseyici bir güce sahip olduğunu ve daima özünü korumayı başardığını öne sürmüştü. Böylece bu yaklaşım sayesinde, Osmanlı ve Bizans mirasları arasında bir bağlantı inkâr edilmiş ve Türkler kendi sanat tarihlerine kavuşmuştu. Arseven ise, Stryzgowski'nin açtığı yoldan devam ederek Türk sanat tarihi hakkında kapsamlı çalışmalar yapmıştı. Türklerin mitik geçmişine, Orta Asya'ya dayanan köklerine referansla, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde bir Türk sanat tarihinin kurucu metinlerini kaleme almıştı. Önce

[38] Doğan Kuban, a.g.m, 20.
[39] Arseven, a.g.e, 34.
[40] Sibel Bozdoğan,a.g.m, 205.

vatanın, daha sonra sanatın tahayyül edildiği erken Cumhuriyet döneminde, Türk sanat tarihi gerekli içeriği sağlamış ve coğrafyanın vatan olarak inşa edilmesine katkı sunmuştur.

KAYNAKLAR

Anderson, B. (1993), *Hayali Cemaatler,* (Çev. İskender Savaşır) İstanbul: Metis Yayınları.

Arseven, C. E. (1931), *Türk Sanatı*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Becker, M. (2012) "The Institutionalisation Of Art Education And Its Implications For The Conceptualisation Of Art And The Artistic Profession İn The Early Turkish Republic" Soas Seminars.

Bozdoğan, S. (2007) "Reading Otoman Artichictecture Thorough Modernist Lenses: Nationalist Historgraphy And The New Archicecture In The Early Republic" *Muqarnas: An Annual On The Visual Culture Of The Islamic World*, S.24, S. 199 – 222.

Ergin, M. (2010) "Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Yunan, Roma Ve Bizans Dönemlerinin Algılanması Ve Arkeoloji" *Geçmişe Bakış Açıları: Klasik Ve Bizans Dönemleri*, İstanbul: Koç Yayınları.

Kashanı-Sabet, F. (1999). *Frontier Fictions: Shaping The Iranian Nation, 1804–1946*, Princeton: Princeton University Press.

Kuban, D. (2009), *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri,* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

_____(2005), "Ulusal Sanat Kavramının Kurumlaşması: Tarihsel İçerik", *Arredamento Mimarlık*, S.5, S.83-87.

_____(1969), "Celal Esad Arseven Ve Türk Sanatı Kavramı" *Mimarlık*, S. 72, S.18- 20.

Pancaroğlu, O. (2007) "Formalism And The Academic Foundation Of Turkish Art In The Early Twentieth Century", *Muqarnas: An Annual On The Visual Culture Of The Islamic World*, S.24, S.67-78.

Necipoğlu, G. (2007) "Creation Of A National Genius: Sinan And The Historiography Of Classical Otoman Architecture" *Muqarnas: An Annual On The Visual Culture Of The Islamic World*, S.24, S.141-184.

Smıth, A. D. (2002), *Küreselleşme Çağında Milliyetçilik*, (Çev. Derya Kömürcü), İstanbul: Everest Yayınları.

Strzygowskı, J. (1926) "Türkler Ve Orta Asya San'atı Meselesi," *Türkiyât Mecmuası* C1, S. 3, S.1-80.

Yıldırım, Emre. (2014) " Modernite Ve Milliyetçilik: Modern Milliyetçilik Kuramları Üzerine" *Asos Journal: The Journal Of Academic Social Science*, C.2 S.6, S.23-37.