

## Mâziperestler ve Sanat Tarihi

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM

“Halkın adem-i rağbeti  
umumi terbiyedeki inhitatı değil;  
sanatla hayat arasında açılan uçurumun  
genişliğini gösterir feci bir işarettir.”

Ahmet Haşim (“Ölümler Mıntıkasında”,  
*Akşam*, nr. 988, 23 Haziran 1337/1921)

SANAT TARİHİNİN Newton’u henüz çıkmadı. Kütüphaneler dolusu yayın ve araştırma birikimi yanında, bu alanda ün yapmış bilim adamları, hatta doyenlerden söz edebiliyoruz, ama, mesleğin en temel soruları ve sorunları yeterince tartışılmamış konular olarak duruyor. Sanat tarihinin *ne olduğu* ya da *ne olması gerektiği* sorularıyla yola çıkmak durumundayken, birçok araştırmacı, bu türden tanımlama ve temel meslekî tutumları hiç gündeme getirmeksizin, doğrudan bilgi derleme ve malzeme incelemesinin peşine düşmektedir. Bir başka deyişle, bilim felsefesini görmezden gelerek doğrudan meslekî konular üzerinde yoğunlaşmak tercih ediliyor. Hâlâ çoğunlukta olan uzman ya da teknik adamlar ile sanat tarihinin bilimler tablosundaki yerini ve konumunu bilim felsefesi boyutunda irdeleyen akademisyenlerin yol ayrımı burada başlıyor. Bu ayrım, dünya akademisyenleri ölçeğinde geçerli olduğu gibi, Türkiye aydınlarının özel konumları bağlamında büsbütün değişen ve katlanıp büyüyen bir temellendirme sorununa işaret ediyor.

Araştırmacılık geçmişleri çok eskilere uzanan tarih (*historia*) ya da astromi gibi alanlarla, sanat tarihi gibi bir alanı kıyaslamak, üstelik bu karşılaştırmayı, bir imparatorluk düzeninden Cumhuriyet’e henüz dönüşmüş bir ortamda denemek, mukayese işlemindeki sosyolojik alt bileşenler dolayısıyla bir dizi karmaşık ve netametli konuyu da gündemde tutmayı gerektiriyor. Güçlük ve karmaşa, sadece sanat tarihi biliminin nispeten belirlenmiş ilkelere kaynaklanmıyor; bu bilim, tarihsel gelişme ve Türkiye toplum yapısının çok bileşenli alt yapılarıyla ilişkiler kurmak zorunda olduğundan bu ülkede yeni açılımlar kazanıyor. Daha açık konuşalım: Büyük bir tarihsel veri tabanından gelerek biriken maddi göstergelerine karşılık, daha zayıf bir düşün-

\* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

me sistematığı ile kuramı temellendirilmemiş tedirgin bir düzlem üzerinde yürüyoruz.

Düşünce tarihi, dolayısıyla siyasal tarihten ayrılmış bir kültür tarihinin nasıl var olabileceği sorusuyla hiç yüzleşmeyen sanat tarihçisinin karşısına çıkacak başlıca sorun, elbette bir temellendirme sorunu olacaktır. Bu anlamda, “Sanat tarihi yoktur; sanat tarihçisi vardır” dense yeridir.

İlginçtir ki, kapakları ve sayfaları sağa doğru açılan eski harfli kitapların bazılarında giriş bölümünde başlık olarak “meselenin vaz’ı” ya da “meselenin esas ve mahiyeti” şeklinde öne sürülen ifadelerle şu günlerde daha az rastlanıyor. 19. yüzyılın çeviri kitaplarında bile hiç değilse Fransız Encümen-i Danişi (Academie Français)’nin görüşlerine yer verilir. Bugünün girişleri, daha çok bir tarihçe veya kitabın konusuna ilişkin ayrıntıların verildiği uzmanca yazılmış metinlerdir. Anlaşıyor ki, bazı araştırmacılar, yöntem ve yaklaşıma ilişkin temel kuramsal sorunu daha başlangıçta geçiştirirken, bir meslek etiğini hafife alarak, öylece ilerleyebileceklerini düşünüyorlar. Ancak, bu tür kestirmeci bir rahatlık, araştırmanın sonuca yaklaştığı bir süreçte büyüyerek ortaya çıkıyor, en özel konularda bile, varılan sonuç çoğu kez insana ilişkin daha genel olgularla bütünleşemediğinden, araştırma, kapsamlı bir mantık ve muhakemeden yoksun kalıyor.

Giriş, tarihsel arka plan ve ortam irdelemeleri sığ tutulduğundan, Türkiye’deki sanat tarihi araştırmalarının başlangıç ve gelişmesini topluca ele almak isteyenler, asıl ve temel olarak bir bilimin esas ve mahiyetini irdelemekten çok, tarihçeyi, bazen şahıs monografileri bazen de bu alanda yazılan eserlerin dökümü olarak sunmuşlardır.

O. Aslanapa’nın 1973’te yazdığı kısa ve toplu değerlendirmeden<sup>1</sup> sonra, bir grup yabancı sanat tarihçisinin Türkiye’deki çalışmalarını konu alan ikinci etüt,<sup>2</sup> gerçekte bir kitap ölçeğinde ele alınabilecek kadar zengin ve ayrıntılı bir konudur. Ş. Yetkin, Anadolu’daki Türk devri kazılarına dikkati çekerken,<sup>3</sup> S. Eyice, Türk sanatı araştırmalarına emek vermiş kişilerin biyografilerini ele alarak ya da yabancı gezginlerin gözlemlerini anlatarak, dolaylı olarak araştırmaların tarihçesine ilişkin kesitler vermektedir.<sup>4</sup> M. Oluş Arık’ın, Türk sanatı araş-

1 O. Aslanapa, “Türk Sanatı Araştırmalarının Gelişmesi”, *Cumhuriyet’in 50. Yılına Armağan*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü: 41, Seri I, SA3, Ankara 1973, s. 120-127.

2 O. Aslanapa, *Türkiye’de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkarlar*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1993.

3 Ş. Yetkin, “Türkiye’de Elli Yıl İçinde Yapılan Türk Sanatı ile İlgili Kazılar”, *Cumhuriyet’in 50. Yılına Armağan*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1973, s. 271-290.

4 Bu yazılardan sadece ikisini bir fikir vermek üzere not edebiliriz. S. Eyice, “Anadolu Selçuklu Sanatı Çalışmalarının Başlangıcında İki Yabancı: Clement Huart ve Friedrich Sarre”, *Türkiyat Mecmuası*, c. XVII, 1972, İstanbul, s. 133-148; “Bertrand de la Broquière ve Seyahatnâmesi (1432-1433)”, *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, c. VI, cüz 1-2, İst Üniv. Ed. Fk. Yay., İstanbul 1975, s. 85-126.

türmelerinin son durumunu özetleyen yazısı<sup>5</sup> ile, tarihçe konusu daha anlaşılır hale gelmekte, araştırmaların yönü ve istikameti yeniden belirlenmektedir.

Asıl olarak ilgilendiği mimari mekân felsefesi ve etkileşimler konusu yanında, bir sanat tarihi kuramcısı olan D. Kuban, yıllar önce yayımlanan kitabında,<sup>6</sup> sanat tarihinde kimlik ve üslup sorunlarına değinmekte, bölge ve dönem üsluplarından ne anlaşılması gerektiğini tartışmaktadır. Sanat tarihi için son derecede çarpıcı ve taze olarak gündeme getirilen bu tür sorunlar, daha önceki yıllarda edebiyat tarihi alanında dile getirilmişti. İtiraf edelim ki; F. Köprülü, M. Kaplan ve A.H. Tanpınar gibi araştırmacılar, Türk edebiyatının kaynak ve kökenlerini Ortaçağ'ın mitik kaynaklarıyla ilişkilendirirken ya da 19. yüzyıl Türk Edebiyatı'nı aydın sınıfının tutumlarıyla açıklarken, çok daha erken davranmışlardı.

İyi bir tarihçe verildikten sonra varılan noktayı da belirlemekle sorunumuzun bir kısmı aydınlatılmış sayılabilir. Fakat bu iş, Türkiye'deki sanat tarihi araştırma ve yayınlarının dökümünü sergilemek, kronolojik bir gurur âbidesi inşa etmeye benziyor ya da bir meslek hesaplaşmasından çok bir hükümet programı okumaya benziyor. Daha doyurucu olanı; zaman içindeki gelişmeye eklenilen süreçleri, ülke ve toplum eksenindeki kronolojik düşünce katmanlarının siyasal çözümü ile meselenin anlam boyutunu da ortaya koyabilmektir. Bu husus, daha çok Türk sanatı araştırmacılarının yaşadıkları bir iç dinamik sorunu, bir başka deyişle, genelde akademisyen ve memur statüsündeki araştırmacıların aydınlar sosyolojisinde işgal ettikleri konumla ilgilidir. Yine bu bağlamda üreyip gelişen bir başka sorun; bütüncül kavrayışı sürekli erteleyen, sanat tarihini büsbütün bağımsız bir bilim olarak ileri süren, dolayısıyla da onu yalnızlaştıran anlayıştır. Daha açık söyleyelim; tarih eğitimi sürecindeki, bölünmüş klasik ve geleneksel çağ ayırımlarını, sanat tarihi için de geçerli saydığımızdan, sözgelisi "Ortaçağ" dendiğinde, arkeolog, sanat tarihçisi ve İslâm araştırmacısının kavrayış ve tepkileri fazlasıyla değişiklik gösteriyor.

Tarih biliminin, kronolojik şubelerinden her birini bambaşka bilimlirmiş gibi görmek elbette anlamsızdır. Yaşandığı günlerdeki tarih; Eskiçağ, Ortaçağ, Yeniçağ gibi devrelere bölünerek yaşanmadığı gibi, tarih, olay/olgu gruplarına göre de ayrılmamıştır. Bu ayırımların, yapay olarak sonradan belirlendiğini unutmak, sanat tarihçisinin anlayışını da sarsıyor. Zamanı bölümleyen belirleyiciler, masa başında çizilmiş sınırlardan çok, toplumların tarihindeki şiddetli dönüşüm noktalarıyla örtüşmektedir. Bir tek tarih olduğunu, onun da insanın tarihi olduğunu, sadece araştırma kolaylığı dolayısıyla benzer olgula-

5 M.O. Arık, "Heutiger Zustand der Forschungen und Studie zur Türkischen Kunst in der Türkei", *Essays in Islamic Art and Architecture*, In Honor of Katharina Otto-Dorn, Ed. Abbas Daneshvari, Udena Publications, Malibu 1981, s. 1-7.

6 D. Kuban, *Sanat Tarihimizin Sorunları, Anadolu-Türk Sanatı, Mimarisi, Kenti Üzerine Deneimler*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1975. Bu kitabın başlığını "sanat tarihçimizin sorunları" olarak da anlamak mümkündür.

rın bir araya getirilmesiyle uzmanlık alanlarının oluşturulduğunu ve sanat tarihinin bunlardan sadece biri olduğunu hatırlarsak yere daha sağlam basmış oluruz. Bu temel kuralın az ötesinde; İslâm sanatı tarihi, mimarlık tarihi ya da maden sanatı tarihi vb. ayrımlar, bugün de geçerli alt disiplinler ya da ders adlarından ibarettir. Bunların hepsi de, bütünü daha iyi anlamak için insan eliyle sonradan ayrılmış şubelerdir. Ama öyle anlaşılıyor ki; sanat tarihçisini genel düşünce tarihinden soğutan etkenlerden biri de, hâlâ yaşayan bu aşırı ayrılmışlık duygusudur.

Bu bilim alanındaki kategorileşmenin sınırları öylesine belirginleşmiştir ki; ayrımlarda akılcı bir iş bölümü yerine duygusal bir soğukluk öne çıkmış, bir sanat tarihçisinin uzmanlık alanı, neredeyse onun politik tutumlarını da ifade eder hâle gelmiştir. Araştırmacının seçtiği konu, gerçekte onun ne olduğunu (laik-anti laik, mürteci-ilerici vb.) dışa vurmaktadır. Korku psikolojisi, sorunlu ilişkiler, platonik aşklar, vb. roller ya da suçlamalara muhatap olan sanat tarihçisi bugün bile tedirgindir. Ayrılmış kutular içine yerleştirilmiş gibi duran araştırmacı kadroları için bu tür yaftalar bir teşhis kolaylığı sağlayacak ipuçlarını veriyor gibi görünse de, sorun, Osmanlı aydınlar sosyolojisinin uzantılarını sürdürdüğünden, düpedüz ironiktir.

Sanat tarihi biliminin baştan beri doğru temellendirilmemiş olması, bu alanın Osmanlı düşünce tarihi okullarından bağlantısız düşünülmesinden kaynaklanıyor. Yukarıda kısaca adlarını ve eserlerini sunduğumuz tarihçe yazarları biyo-bibliyografik dökümler vererek bu görevlerini tamamladılar. Bu bağlamda, kısa bir not düştükten sonra yola devam etmek durumundayız. Sanat tarihini soyut bir varlık olarak görmenin ötesinde, sanat düşüncesini üreten insan kadrolarının toplumsal ideallerini de bu metinlerden okuyabilseydik yolumuz daha da aydınlanmış olacaktı.

### **Hasta Adam'ın Sanat Tarihi**

Sanat tarihi, arkeoloji ve antropolojinin Osmanlı Türkiye'si'ndeki doğuş sancularıyla, sözgeleşi astronominin kuruluşu bütünüyle farklı koşullara bağlı olmuştur. Bu farklı oluş, bilimsel alanların ayrımları ya da usuliyat meselelerinden kaynaklanmıyor; doğrudan insan ve onun yarattığı ürünler üzerinden tartışılarak yapay bir ihtiyaç listesine göre şekilleniyor. Bir başka deyişle, sözgeleşi biyologların köpek balıkları ya da kurbağa türlerini uzmanlık alanlarına dahil edip kolayca incelemeleri karşısında, tarihten gelen sanat verilerinin neden ve nasıl inceleneyeceği sorunu bambaşka kıstaslara dayanıyordu.

Islahat (1792-1838), Tanzimat (1839-1876) ve Meşrutiyet (1876-1922) başlıklarıyla sıraladığımız değişim süreçleri boyunca Osmanlı düşünürleri, Darwin'in tekâmül nazariyesi dahil, hemen her konuyu tartıştılar, ancak eski sanat ile Osmanlı düşünürleri arasında bazı takıntılı sorgulamalar vardı. İşin

doğrusu, aydınlar, kendileri için seçtikleri yola göre bir de tarih anlayışı şekillendirmek istiyorlardı. Karşılaşacakları gerçeğin korkusu, süreç içinde; Türklük'ten ayrılmış İslâmiyet, İslâm (Arap)'dan ayrılmış Türklük ve daha başka ayrımlara göre yollar çizdi. Bu arada üzerinde durulmayan sorun, sanat tarihinin hangi türden bir bilim olduğu, önemliydi; çünkü, yaklaşım, alan ve konu seçimleri buna göre yürüyecekti.

Sanat tarihinin, bir boyutuyla beşerî bilim olması, bu alanda yazacak olan aydın kadrolarının, Osmanlı, Türk, Antik ya da İslâm sanatlarına ilişkin bir dizi sorgulama ve irdelemelere girişmelerini kaçınılmaz hâle getirecek; milliyet ve kimlik tartışmalarının yoğunlaştığı çatışmalı bir süreçte, bu türden netameli kavramları maddi kültür tarihinin göstergeleriyle pekiştirmek, en hararetle tartışmalara bir başka yönden katılmak anlamına gelecekti. 19. yüzyılın sonuna doğru ivme kazanan bu süreç, artık çoktandır Osmanlı merkezli olmayan düşünce akımlarının da gündeme geldiği bir ortamda mayalanmaktaydı. Bugün bile adlandırmakta güçlük çektiğimiz bu süreçte, Osmanlı düşüncesi hangi türden bir sanat tarihi yazabilirdi?

Bugünkü sanat tarihçisinin “Geç Devir” olarak adlandırdığı zaman kesiti, fark edildiği dönemden beri; muasırlaşma, teceddüd, ceditçilik, garplılaşma, asrileşme, inhitat, inkıraz, modernleşme, Batılılaşma, Avrupalılaşma vb. birçok sıfatla anılmıştır. Adını ne koyarsak koyalım, yönü ve istikameti ufukta belirmiş bir değişim yaşanmakta, yeni dünya dengelerinde yerini alamayan sistem bir yolunu bulup çöküntüden kurtulmaya çalışmaktadır. Bir uygarlık tercihinin eşliğinde, modernleşme olarak da adlandırılan Batılılaşma'nın bir inkâr ve red ile başlaması, beklenen bir şeydi. Buna göre Osmanlı'nın teceddüd devri, Japon Meijisi'ne göre çok farklı bir bağlamda şekilleniyordu. 19. yüzyılın ortalarından başlayarak pekişen devlet reformları, Dârülfünun'u başkentte kurma girişimleri, saray ve ricalin eski sanata bakış tarzları, önce sosyal bilimleri, hemen ardından sanat tarihi anlayışlarını şekillendirdi.

Hammer-Cevdet Paşa okumalarına dayanan tarih literatürü, bir ölçüde gelişmelerin dışında kalabildiğinden, “sanat tarihçisi” diyebileceğimiz ilk kuşak temsilcileri tarihçi-kökenli bir kimlikle yola çıktılar. Buna göre epigrafi, meskûkat ve özellikle hat sanatı araştırmaları, Avrupa'daki kardeşlerine benzemedi. Çünkü, bu alanların uzmanları Osmanlı topraklarında yaşamaktaydı; uzun süre onların Batılı akıl hocaları olmadı.

Arkeoloji ve müzeciliğin başlangıç ve gelişmesi büsbütün farklı oldu. Daha asrî bir ilim sayılan arkeoloji fiilen Osmanlı topraklarında yürürlükteydi, toprak altından çıkan buluntularla ilgili olarak sık sık nizamnameler yayımlanıyordu. Çoğu kez yasal koruma dışında tutulan Türk ve İslâm eserlerine yönelik görevler çoğunlukla tarihçilere ve Vakıflar İdaresi'nin uzmanlarına bırakılmıştı. Dolayısıyla arkeolojik kazıları sürdüren Avrupalılara karşılık, *eserât-ı hayri-*

ye doğal olarak Müslüman uzmanların elinde kaldı. Bu ayrışma, bir yandan inanç boyutuyla pekişiyor, öte yandan ilerici reformların gündemindeki kültürel önceliği de gösteriyordu. Aynı ülke toprakları üzerinde ayrışan iki alanın malzemesini koruyup teşhir etmek üzere kurulan müze binaları, kurumlaşma sürecine giren ayrışmanın mimarideki en belirgin göstergeleri oldu.

19. yüzyılın sonuna doğru arkeolojik eserler (ki bütünüyle Grek, Roma ve Bizans buluntuları kastediliyordu) için bağımsız bir Âsâr-ı Atıka Müzesi inşa edilirken, Türk ve İslâm Eserleri, Vakıflar'a bağlı eski imaret binalarında kilit altına alınmış, en iyi koşullardaki ilk önemli örnek olarak; sergileme koşulları oldukça yetersiz, fakat hazırda bulunan eski bir bina, Çinili Köşk denenmişti. İstanbul Arkeoloji Müzesi, Müze-i Hümâyun adıyla 1891'de kendi binasında görkemli bir törenle açılırken, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 92 yıl sonra, Sultanahmet'teki İbrahim Paşa Sarayı'nda açıldı.

İlk müze müdürleri, ya Avrupalı ya da bu işten anladığı düşünülen Levantenler arasından seçilmekteydi. Neden sonra, müdür P.A. Déthier'nin 1881'de ölümü üzerine, Sultan II. Abdülhamid, "Bir de bizden deneyelim" diyerek Edhempaşazade arkeolog Osman Hamdi Bey'i Müze-i Hümâyun Müdürü tayin eder. Yüzünü Batı'ya çevirmiş bir vitrinin sunuculuğu için Hamdi Bey'den daha iyisi bulunamazdı.

İlk müze kataloglarının arkeolojik eserler için ve Fransızca olarak basılmış olması, ne dün ne de bugün yadırganan bir husus sayılmıştır.<sup>7</sup> Tahmin edilebilir ki, bazı Osmanlı münevverleri, kendi tarihlerini çağrıştıran Türk ve İslâm eserlerine karşı uzun süre soğuk ve kayıtsız yaşadılar. Bu sessiz inkârın kaçınılmaz sonuçlarından biri dönemin yayınlarında hissedilecektir. Meskûkat ve kıyafet tarihleri dışında, eski sanatlar üzerinde çalışanların hafıza kaybı İttihat ve Terakki günlerine kadar sürdü.

Yayın türleri kadar, klasik tarih kitaplarında çerezlik küçük notlar halinde geçen, ya da hiç yer almayan bazı olaylar, birer ayrıntı olmanın çok ötesinde derin anlamlar taşıyor.

Kayser II. Wilhelm'in 1889-1917 arasında üç kez İstanbul'a geldiği, devlet işlerinin görüşülmesi dışında, İstanbul'un semtlerini, anıtlarını ve Arkeoloji Müzesi'ni gezdiği bilinir. Bu ziyaretlerinden birinde, İskender Lahdi olarak bilinen mermer esere karşı büyük ilgi göstermiş, hatta bu eseri Almanya'ya götürmek istediğini de bir şekilde dile getirmiş, Osman Hamdi Bey her şeyi göze alarak lahdin armağan edilmesini önlemişti. Ancak, Kayser, ikametine tahsis edilen Şale Köşkü'ndeki ahşap kapı kanatlarını isteyince, kakmalı ahşap

7 İlk müze kataloglarından birkaçı şunlardır: A. Dumont, "Le Musée Sainte Iréne", *Revue Archéologique*, II, 1868, s. 237-263; *Catalogue Explicatif, Historique et Scientifique d'une certaine nombre d'objets contenus dans le Musée Imperial de Constantinople, fondé en 1869 sous la Grand Vizirat de son Altesse Aali Pacha*, Constantinople 1871. İkinci katalogun Türkçe metni *Takvim-i Vekâyi'* de dizi halinde yayımlanmıştır.

muhteşem kapı kanatları yerinden sökülerek Berlin'e gönderildi. Bu iki olaydan şunları çıkarabiliyoruz: Kayser, İstanbul'u arka bahçesi gibi görüyordu ve Osmanlı'nın benlik direnişi Antik eserlere karşı daha hassas bir tepki verirken kendine ait olanı gözden çıkarabilmiş, dostlara anlayış gösterilmişti. Tersi olsaydı, kimlik ve benlik endişesinin, hikmet-i devlet'in, hayatın akışına uymayan aykırı bir yol üzerinde yürüdüğünü düşünebilirdik.

19. yüzyıl Osmanlı sultanları ve hanedan mensuplarının Türk ya da Osmanlı sanatı konusundaki görüşleri tutarlı ve kararlı değildir. Şehzadeler ve hanım sultanların eğitiminde sanatın payı sürekli değiştiğinden, sadrazam ve Maarif nazırlarının tutumları birbirinden çok farklı olduğundan, musiki ve hat sanatı dışındaki ilgi ve desteklerinin boyutu hep değişmiş, Mukaddes Emanetler dışındaki maddi kültür eşyasına dönük ilgiler kurumlaşmamıştır. Eski-yeni, sanat-zenaat kavramlarının Osmanlı varlığında ne ifade ettiği konusunda farklı eğilimler ve ilgiler yaşanırken, musiki ve moda kıyafetlerden çok, resim sanatına duyulan ilgi dikkatleri bir başka yöne çevirdi. Edebiyat gibi, Arap harflerini kullanmak zorunda kalmaksızın diğer uygulamaların arasından sıyrılan resim sanatı, bir anlatım yolu olarak değişimin atardamarı oldu.

*Peinture* karşılığı olan yağlıboya resim sanatı, edebiyatın bazı dalları gibi Osmanlı toplumunun içinden doğmamış; ithal edilmiş, bu sanat, muasır medeniyet kavramını plastik sanatlarda neredeyse tek başına temsil etmiştir. 19. yüzyıl boyunca, beğenilen ve tercih edilen her şey gibi, karşıtlarını da yaratan resim sanatı, şu veya bu şekilde hayata ilişkin daha geniş dünya tercihleriyle örtüşmektedir. Aydınların estetik ilgi alanlarındaki yoğunlaşma aynı zamanda dünya görüşü ve politik tutumları da anlattığından, resim sanatçısını koruyan rical çevresi de buna göre oluşmuştu.

Plastik sanatlar genel başlığı altında yer alan tezyinî (bugün "geleneksel" dediğimiz) türlerle, artistik, serbest veya pür sanat olarak tanımlanan ayırımların hangi toplumsal kalıplara göre gelişme kazandıkları, tarihsel gelişme ve toplum yapısındaki dinamiklerle enine-boyuna irdelenmediğinden, 19. yüzyıl gündeminde yer tutan ikilem, sadece bir sonuç ya da emrivaki olarak kabul edildi, tartışmalar ananevi-muasır antitezi içinde sıkışıp kaldı. Durum, elbette farklı eğitim süreçlerinin de bir sonucu oldu. Bu alanlardan biri, bilinen anlamda öğretmeni ve programı olan bir sınıf eğitimine dayanmaksızın; evde, sokakta, camide, loncada, nefes alınıp verilen her yerde, en genel anlamda hayatın görgü ve birikimleriyle, yüzyılların ötesinden yürüyüp geldiği bir sırada, diğer anlayış, devlet okullarıyla devreye girerek ortama katılıyordu. Uzun bir sürecin sonuna, bir diğerinin başlangıcı eklenmiş, bu karşılaşma o yüzyılın öteki çelişkileriyle birlikte yaşanır olmuştur. Farklı düşünerek, Türkiye'deki sanat eğitimini Sanayi-i Nefise Mektebi ile başlatıp yine onunla noktalamak, gelişimin sadece son 150 yılın tarihçesini notlandıran, kolay ama beyhude bir açıklama çabası olur.

En azından bin yıldır var olan'a, Tanzimat ve Meşrutiyet'in eklenmesi gibi, Avrupalı resim ve heykelin geleneksel yapıya katılmasıyla başlayan yeni alış-verişleri, yeni buluşma noktalarını sorgulayacakken yahut iki ayrı sanat anlayışının giderek neden iki ayrı blok halinde taşlaştığını irdeleyecekken, bu sorunsalı bir yana bırakıp, yağlıboya resim ekollerini ya da tezhip ve minyatür ustalarını, bunların ürünlerini uzun uzadıya anlatmak sanat tarihçilerinin başlıca zaaflarıdır. Türk plastik sanatlarının tarihindeki çelişki ve açmazların örtülü kalması, sanatçıların ya da uygulamacıların yarattığı bir sonuç değil; görüş açısı ve ufku daralmış sanat tarihçisinin yaşadığı bir sıklıktır.

İlginçtir ki, 1901'den başlayarak, 1903'e kadar Beyoğlu'nda en az üç kez tekrarlandığını bildiğimiz "Salon" sergileri, aradan çok geçmeden A. Thalasso tarafından, *L'Art Ottoman, Les peintres de Turquie* (Paris 1910/11) başlığı ile yayımlanmış, 80 yıl sonra İstanbul'da Arkeoloji ve Sanat Yayınları tarafından tıpkıbasımı yapılmıştı. Türk süsleme sanatlarına ilişkin ilk önemli yayınlardan biri, P. Lacomte'un *Les arts et métiers en Turquie* (Constantinople, 1902)'den 40 yıl sonra basılan, C.E. Arseven'in *Les Arts Décoratifs Turcs* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952) adlı 360 sayfalık eserinin hâlâ Türkçesinin basılmamış olması şaşırtıcıdır.

Tasvir ve suret kavramlarını da kuşattığını varsayarak, Batılılaşma sürecinde oluşan asrî sanat diyalektiğini konuşacaksak, bu bağlamda şunu hemen belirtelim ki; Osmanlı dünyasında, insanı bir hayat tablosu içine koyup, bunu çerçeveleyerek duvara asmak gibi bir arayış ya da alışkanlık oluşmamıştı. Konularında insan figürüne öncelik veren bir sanat, sadece Müslüman oldukları için değil, Osmanlı egemenlik anlayışı ve toplumsal düzeni bağlamında da gündeme gelemezdi. Tersine bir girişim, *kendi merkezli* bir sistemi fazlasıyla sekülerize ederek iflasa sürükleyebilirdi. Düzeni koruyanların, *nizâm-ı âlem* adına, sanatta ilk fark ettikleri antitez dış-merkezli bir kültürel motif olan figür/tasvir/suret yumağı idi. Bu nedenledir ki; sanat tarihçilerinin, "Türk resminde primitifler" başlığı altında anlattıkları resimler, gerçekte Osmanlı ressamı için tedirgin bir geçiş sürecinden başka bir şey değildir. Tablolarında insan figürüne yer vermeyen primitifleri, minyatüre ya da halk ressamına bağlayan akılcı kanıtlar görülmez. Öte yandan kitap resmini (minyatürü) tuvale dönüştürmek bu denli kolay ve rahat bir süreç olsaydı, yabancı hocalarla yola çıkan yepyeni bir Sanayi-i Nefise'ye de gerek duyulmazdı. Sonuçta, Osmanlı pentürü hiçbir geleneğin devamı olmadığı gibi, plastik alışkanlıkların değişmesinden çok daha farklı bir şeydir. Bu nedenledir ki, inanca dayalı çekingenlik, başlangıçta figürü görmezden geldiği gibi, çıplak modeli uzun süre bu alanın uzağında tutmuştu.

Resmî dairelere tasvir-i hümayun astırılması, Sultan II. Mahmud'dan sonra ortak bir gelenek olmuştu. Fakat, onu izleyen geç dönem sultanlarının resimle ilişkileri çok farklı yoğunluklar göstermektedir. Tasvirleri, çoğunlukla

Batılı ressamaların yaptığını, onların yetişemediği yerlerde bu boşluğu Ermeni ustaların doldurduklarını biliyoruz. Zaman içinde, istihkâm ve haritacı subayların bu sürece katılmalarıyla, asker ressamlar resim sanatını devir ve teslim alırlar. Neden sonradır ki, Osmanlı hayatının görsel zenginliğini aktaran bir ressam olarak Osman Hamdi Bey doğdu.

Osman Hamdi Bey (1842-1910)'in büyük figürler aracılığı ile sunduğu tablolarında, mekân ve objelerin “bizden” olması, resim anlayışının ulusal olduğunu göstermez; Batılı olduğunu gösterir, Avrupalılığı pekiştirir.<sup>8</sup>

Her şeye rağmen manzara konulu resimleri “belgeci” saymak mümkündür. Ancak, figürün giderek resme girişi, boyutlarının artması ilk ürkekliğin atılmasıyla mümkün olmuş, Sultan Abdülaziz, Ahmed Ali Paşa ve Şehzade Abdülmecid Efendi'nin eline fırçayı almasıyla, muhafazakârların ürkütücü karizması yıpranmaya başlamıştı.

Geleneksel kurumlarla reformcu düşüncelerin yüzleşmesi, resim sanatının yürüyüşünü tedirgin kılan en önemli belirleyici olmuştu. Müzik ve edebiyat alanlarında da süregelen belirli hesaplaşmalar olmuştu kuşkusuz. Fakat görsel etkileme üstünlüğü dolayısıyla okur-yazar olmayan büyük kitlelere bütünü açık olan resim ve heykeldeki değişim göstergeleri çok daha büyük gürültülerle gündeme gelebilirdi. Soyut bir sanat olan müzik ve sınırlı bir okuyucu kesimini bağlayabilen yazılı anlatım, resim ve heykel gibi tartışmaların boy hedefi olamazlardı. Ressamı tedirgin eden ikinci engel medreseli nakkaşların karşısındaki duruşuydu. Her iki engel de, sonuçta, sanat tarihi yazarının göz ardı edemeyeceği hassas ve nazik politik süreçlerin doğurduğu engellerdi.

Osmanlı çizim/tasvir sanatı, 19. yüzyılın başına kadar kendine özgü sanat ve zenaatların tüm alt gruplarını denetleyebilen kapalı bir sistem olarak korunaklı bir yapıya sahipti. En azından 500 yıllık güvenilir alt yapı bu sağlamlığı garanti ediyor, sistemin maddi ve manevi varlığına destek olan sanatlara gelişme yolları açılıyor, bu arada, Batılı anlamdaki yağlıboya resim geleneği gayrimüslim tebanın üstlendiği ikon ressamlığı veya levhaları endüstrisi olarak yürüyordu. Bazı araştırmacıların “çarşı ressamaları” olarak tanımladıkları bir kesimin figüratif denemeleri hiç kimseyi rahatsız etmeden yol alabilmişti. Ancak, saltanat ve hilafetin bütünlüğü için öngörülen başkentin sanat politikası, sadece belirli bir dünya düzeni için gerekli olanı talep etmiş, onu yaşatmış ve desteklemiştir. Bu tutumda esas olan, resim sanatının figüratif olup olması değil; egemenliği ve saltanatı tartışılır hale getirip sorgulamasıdır. Öyle ki, eğer sistemin diğer bileşenleri, örneğin akideler cevaz verseydi, sanat bütünü-

8 Osman Hamdi Bey'in yaklaşım ve anlayışlarını irdeleyen araştırmalar için bkz. H.B. Buğra, *1914'lerden 1940'lara Türk Resminde ve Romanında Gerçekçilik*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007, s. 246; M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1971.

le figüratif olabilirdi. Sadece Ortodoks Bizans'ta değil, İran kültür çevresindeki Şia çevrelerinde figüratif gelişmenin önü açılmıştı. Osmanlı yönetimi için esas olan, vergilerin toplanabilmesi, vakıfların işletilmesi ve böylece sistemin sürdürülmesidir. Bu işi yapacak organların veya araç kişilerin devşirme ya da muhtedi olmaları engel sayılmadığı gibi, Hilafet'in Kureyşlilere bırakılmaması gibi oldukça pervasız girişimlerden kaçınılmadı. Belki de sistemi ayakta tutan, durmadan tazeleyen, hızlı ve eline çabuk bir anlayış tarzının rasyonel girişimleri sayesinde, Arap-İran dünyasına göre çok daha geniş ufuklar açıldı. Bu ilerleyişte, bugün bizim kültür ve sanat olarak tanımladığımız olgular, genelin dışında bağımsız alanlara dönüşmedi. Tersine; bu olgular, hiç durmadan işleyen bir saatin çarklarını yağlayan unsurlar olduğundan, aksamalar sistemi durdurmadan giderilebiliyordu. Bu bağlamda, sanat tarihi yazarlarının arayıp irdeledikleri, resimde insan figürü ya da müzikte çok seslilik vb. kavramların varlığı ya da yokluğu, modernite ve hümanizm kavrayışındaki bir Osmanlı nakıması değil, politik sistemin ileri sürdüğü kaçınılmaz sonuçlardı.

Osmanlı düzeninde, hayatın bütününden ayrılmış bir sanat sloganı, bağımsız bir sanat akademisi vb. oluşumları düşünemiyoruz. Öyle ki, o ortamda "Sanat, sanat içindir" ya da bu anlama gelebilecek herhangi bir manifestoyla ortaya çıkacak birilerinin cinnet geçirmekte olduğuna hükmedilirdi. Sanatın, ne için olduğu sorusunu tartışmak şöyle dursun, bağımsız ve kendi başına kurumlaşmış bir sanat olgusunun varlığından bile söz edemeyiz. Pek tabii, Saray Nakkaşhânesi, Hassa Mimarlar Ocağı gibi kuruluşlar vardı. Ancak, bunların Sipahi ya da Yeniçeri ocaklarından hiçbir farkları yoktu. Söz konusu kurumlara ekleyebileceğimiz ehl-i hiref ve loncalar, genel ilerleyişe katılırken, yeniden yaratılan biçimlere yön ve istikamet veren, taze ürünler veren (numuneler irsal eden) eğitim ocaklarıydı. Sonuç olarak, hangi kalitede olursa olsun, sanat ve zenaat ürünlerini ortaya koyan kadroların, en geniş anlamdaki Osmanlı düzeni adına kendi-merkezli bir anlayış ve eğitimin, devlet kurumları üzerinden ortama katıldığını göz önüne aldığımızda doğru bir denklem kurmuş oluruz. Uzun bir sürecin sonuna, Batılı bir başlangıç eklenmiş, bu karşılaşma 19. yüzyıl boyunca çelişkileriyle birlikte yaşanır olmuştur. Bu süreci bambaşka yollara başvurarak yorumlamak; sanatlardaki değişimi toplumsal dinamiklerin sürütüşme noktalarıyla örtüştürerek açıklamak yerine, sadece modernleşme öyküsünün ayrıntıları halinde dile getirmek sanat tarihçisinin gabaveti olacaktır.

### **Fizikî Çevrenin Mobilyası**

Sanat tarihinin geniş ve çeşitli malzeme grubu içinde, geçmişten taşınıp gelen bir mirasın teknolojik ve ideolojik mantığı, sanattan sanata, resimden mimariye geçişi zorunlu kılmakta, bir dönem üslubunun taşıyıcısı ve politik bir gösterge olduğu sürece mimariyi de okumak zorunluluğunu getirmektedir.

Konu ve tema'nın barınma fonksiyonuna dönüştürülmesi ya da figür ve ikonografinin mekânla özdeşleştirilmesi gerekmez. Resimle mimari bütünüyle farklı şeylerdir. Ne var ki, bir sosyal bilim çerçevesindeki bu fark bazı araştırmacıların düşündüğü gibi gerçek ve uzlaşmaz bir "farklılık" değildir.

Mimarlık tarihi, hem mimari eğitiminin hem de sanat tarihinin kavşak noktasında, dönem ve üslup eleştirileri dolayısıyla her iki alanın da gündeminde olmuş, bu arada uzun süre Eski Dünya'nın en geniş coğrafyasında fiziki çevreyi belirleyen Osmanlı yapılarının kimliği hararetle tartışılmıştır.

Osmanlı yapılarının bir Bizans türevi olduğu şeklindeki kaba ve kestirme yargılar 19. yüzyıl boyunca, Avrupalı araştırmacıların Doğu'ya ilişkin vizyonlarında gündemin ana maddelerinden birini oluşturmuştur. Mimaride kubbenin gelişimini konu alan eserinde A. Gosset (1835-1914) şunları söylemişti: "Osmanlılar çoban ve savaşçıdır, onlarda ne sanat ne de sanatçı bulunur."<sup>9</sup> 1873 yılında açılan Viyana'daki Uluslararası Sergi'ye destek olmak üzere hazırlanan Osmanlı mimarisini anlatan bir kitapta,<sup>10</sup> bu konuya değinilmese de, Osmanlı mimarlarının Bursa'daki eserlerine de yer veriliyor, bir başka deyişle, İstanbul'un fethinden ve Ayasofya tanışıklığından önce Osmanlı mimarlarının kubbe mimarisini belirli bir düzeye kadar getirdikleri anlaşılıyordu. Ne var ki, Ayasofya kopyacılığı düşüncesi yıllar sonra bile, E. Diez (1878-1961) tarafından şöylece dile getirilmişti: "Osmanlı mimarisi Ayasofya'yı takliden vücuda gelir."<sup>11</sup> İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nde dersler vermek üzere davet edilen Diez'in bu tezi, sadece İstanbul yapıları göz önünde tutularak ileri sürülmüştü. Zaman içinde konu, S. Çetintaş, E.H. Ayverdi ve O. Aslanapa'nın antitezleriyle buluştu.

Açıkça söylemek gerekirse, sömürgeci odaklar için, Osmanlı varlığının, ham madde kaynakları ve pazarların yolunu kapatan ciddi bir engel olmaya devam etmesi, pek yakında ortadan kaldırılacağı umulan bu engeli, tarihi ve mimarisiyle birlikte meşrulaştırmak yerine, göçebelerin kurmuş olduğu ve taklit esası üzerinden giden bir kültürün kolayca gündemden çıkarılabileceği hesaplanmış olmalıydı. Yoksa ne kubbe ne de Osmanlı çini sanatı Avrupalı generallerin umurunda değildi. Onlar daha çok harita ile ilgileniyorlardı.

Dünya coğrafyasının önemli bir kısmını kapsayan Osmanlı kültürü üzerinde bazı tezlerin ileri sürüldüğü sırada, hızla endüstrileşmekte olan Avrupa kentlerindeki kalabalıklar, moral, ruh ve estetik olarak büyük kayıplar vermektedir. Bu kayıpların, Eski Doğu'nun manevi odakları tarafından takviye edile-

9 A. Gosset, *Les couples d'Orient et d'Occident*, Paris 1889, s. 131'deki cümle aynen şöyledir: "Les Ottomans, peuple de pasteurs et guerriers, n'ayant ni art ni artiste".

10 *L'Architecture Ottoman*, ayrıca Almanca ve Osmanlıca olarak basılmıştı.

11 E. Diez, *Türk Sanatı, Başlangıcından Günümüze Kadar*, çev. O. Aslanapa, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, 1946, s. 39.

bileceği şeklinde garip bir eğilim baş gösterdi. Paris ve Londra'daki 19. yüzyıl Osmanlı araştırmaları böylesine çatışmalı ve çelişkili bir tablo içinden doğarken, Osmanlı siyasal varlığının göstergesi olan klasik sanat, Avrupalı modacıların elinde yeni bir *Ottoman stiline* dönüştü. Avrupa kültürüne bir canlılık getiren, fakat ne olup-bittiğini henüz kavrayamayan İstanbullu münevverlere bir bayram yeri gibi görünen *Oryantalizm*, iki ağzı keskin bir kılıç gibi çalışmaya başladı.

Avrupa'da yükselişe geçen *Oryantalist* akım, dekorasyon ve süs meraklısı olduğundan, bu anlayış klasik Osmanlı yapı envanterinde aradığını bulamadı. Bu nedenle, Endülüs, İran, Mısır, hatta Hindistan gibi kültür çevrelerinden derlenen sevimli formlar kapışıldı. Böylece şekil kazanan yeni üslup, inşa edilen ya da restore edilen Osmanlı yapılarına da giydirilerek, ne Selçuklu ne de Osmanlı olan hayalî bir "Doğu" tasarımı ihdas edildi. Öyle ki, 19. yüzyıl boyunca restorasyon işleri için davet edilen Avrupalılar, L. Parville gibi mimarlar ve dekorasyon sanatçıları, Bursa, Edirne ve İstanbul'daki yapıları, Endülüs veya Kahire'den topladıkları unsurlarla yeni bir üsluba dönüştürdüler. Minare şerefelerine oturtulan kameriyeli köşk şeklindeki düzenlemelerin göze çarpacak derecede yaygınlık kazanması bu dönemin modasıydı. Hiç kimse, Osmanlı klasiğini Kuzey Afrika camilerine dönüştüren zihniyetin farkına varmamıştı. İç ve dış gerginliklerin baskısı altında yaşayan aydınların düşünce keşmekeşi, mimarideki bu tür zararsız modaları göremeyecek kadar ağırdı.

1900'lü yılların sanat tarihi yazarlığı, tahmin edileceği gibi bir çeviri hizmetinden öteye gitmedi. S. Reinach'ın *Apollo: Histoire generale des Arts plastiques*, Paris: Hachette, (1904) adlı genel sanat tarihi kitabını çeviren Mehmed Vahid Bey (1873-1931)'in bu ürünü 1914'te *Apollo: Tarih-i Umumî-i Sınâat*, İstanbul: Matbaa-i Âmire, (1330) adıyla yayımlandı. Vahid Bey'in ertesesi yıl basılan ve terminoloji konuları üzerinde yoğunlaşan kitabında,<sup>12</sup> plastik sanatlara ilişkin Fransızca deyim, terim ve kavramların Türkçe karşılıkları verilmeye çalışılmış, özellikle fen/fünûn/sanat/sınaat kavramları tartışılmıştır. Yapılan iş kuşkusuz yararlı olmuştur. Ancak, Osman Hamdi Bey'in damadı olan Vahid Bey'in, S. Reinach'ın kitabında eksik bıraktığı Türk sanatı konularını telif edip tamamlayarak, ciddi bir boşluğu doldurmak gibi bir endişesi olmadı. Vahid Bey açıkça dile getirmese bile, kendisi daha çok Abdullah Cevdet'in kişiliğinde iyice somutlaşan katıksız Garplı bir kimliği temsil ediyordu. İlginçtir ki, Sakızlı Ohannes'in *Fünûn-ı Nefise Tarihi Medhali* adlı kitabı,<sup>13</sup> deyim yerindeyse daha *Osmanlı* bir kimlik taşıyordu. Osmanlı matbuatının bu tür ürünleri, Sanayi-i Nefise öğrencilerinin müfredatına uygun olarak hazırlanmıştı. Doğrudan

12 *Bazı Istlâhât-ı Mühimme-i Sinâiyye Hakkında Malumat*, İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1331.

13 Sakızlı Ohannes, *Fünûn-ı Nefise Tarihi Medhali, Mekteb-i Fünûn-ı Nefise-i Şâhâne'de tedris edilmiş olan derslerden müteşekkildir*, İstanbul: Karabet Matbaası, 1308.

Osmanlı ya da Türk sanatına duyulacak ihtiyaç, öncelikle Jön Türk ve İttihatçı mekteplerindeki duygu ve düşünce birikimleriyle ortaya çıkacak, bunu izleyen yıllarda Dârülfünun'daki dil ve edebiyat bölümlerinde gündeme gelecek, çok daha sonra sanat tarihi kürsülerinin kurulmasıyla hayata geçebilecekti.

Osmanlı Türkiyesi'nde, nispeten özgün ya da ulusal denebilecek hareket, Mimar Kemalettin ile Vedat Bey'in öncü oldukları yeni mimari anlayışla öne çıktı. Sanat tarihi eğitiminde bu iki isim Neo-klasik akımı, Neo-klasik akım da onları çağrıştırdı. Bu akımın uygulamacıları arasında A. Vallaury, Ali Talat Bey, Muzaffer Bey ve Yervant Terziyan'ı da ekleyebileceğimiz kadronun inşa ettiği yapıların görsel çağrışımlarına esas olan sivri kemer, kubbe ve çini kullanımı çarçabuk tanımlanabildiğinden, söz konusu anlayış fiziki çevrenin kurulmasında etkili oldu. Yer yer Oryantalist ve eklektik unsurların da karıştığı bu üsluba sonradan "Birinci Ulusal" diyenler oldu. İlginç olan şu ki, benzer eğilimler edebiyat ve müzik alanlarında da yaşanmaktaydı. Milli Edebiyat akımının mensupları ya da biraz gecikmeyle bu anlayışa senfonik formlarla katılan müziğin "Türk Beşleri" bu sorunsal içinde bütüncül bir bakışla ele alınmadı. Çünkü, sanat tarihçileri, konuyu, sanatların tarihi olarak kavramaktan çok mimarlığın tarihi zannettiler. Dolayısıyla bütün halinde Neo-klasikçileri, toplumsal bir dönüşümün aktörleri olarak görmediler.

### Neo-klasiğin Atlıları

"Neo" ile başlayan bir terimin kültürel sözlükte yer alabilmesi için, hemen arkasına eklenecek bir başka terime de ihtiyaç duyulacaktır. Bu ekin, geçmişteki parlak bir süreci ifade etmesi gerekiyor. Mimarlık alanında görüldüğü kadarıyla, bu geçmiş Klasik Çağ (1500-1570) Osmanlı uygarlığının verileridir. Bu terimi besleyen geri dönüş süreci, Göktürk yahut Uygur kültür çevreleri ya da diğer Osmanlı-öncesi evreler *klasik* kavramının içini doldurabilecek mimari zenginliğe sahip olmadığından, millî mimari için Osmanlı formlarının tercihi kaçınılmaz tek seçenektir.

Kozmopolit bir keşmekeşin hüküm sürdüğü ortamda, Türk Neo-klasiklerinin ihtiyaç duydukları şey, bir sağlamlık arayışı idi. Bir başka deyişle, değişmez ölçü ve esaslarla uzun süre Eski Dünya'da isbat-ı vücud etmiş onurlu bir siyasal mazinin somut verilerine dayanmaktan başka çare yoktu. Böylesine bir geçmişle buluşarak yola çıkan Osmanlı kaynaklı Neo-klasizm'in bir süre sonra, Erken Cumhuriyet'in inkılâpçı tutumuyla çelişkiye düşmesi kaçınılmaz olmuş, 1930'lara gelindiğinde, bir canlanış olarak başlayıp yürümeye devam etmekte olan coşkunun, bir rönesans mı yoksa mürteci bir direniş mi olduğu tartışılmaya başlanmıştır. Ne var ki, yarım yüzyıl öncesinde durum farklıydı, Millî Mimari'nin kendisi bir inkılâptı. 1900'lü yılların aydın çevreleri ve mimarlar, ağır bir gelecek endişesini zihinlerinde ve vicdanlarında taşıyor-

lardı. Toplumsal dönüşüm noktalarıyla örtüşen üslup sorunlarını, sanat tarihi yöntemi çerçevesinde ele alırken, mimarlık kuramını, sözgelışı İttihat-Terakki yönetiminin kültür politikalarıyla irtibatlandırmak, gelişim çizgisindeki politik eksenini göz ardı etmeden irdelemek durumundayız. Çünkü, sanat tarihçisi için konu kapanmış değildir.

“Yaratıcılarının ‘Millî Mimari’ adını verdikleri Türk Neo-klasiği neden Osmanlı’ya dayanmaktadır?” sorusunu en geniş anlamdaki siyasal ilişkiler bağlamında cevaplayamadıkça, yarınki sanat tarihini de anlaşılır hâle getiremeyeceğiz. Konu, hem Osmanlı bireyinin hem de aydınlar sosyolojisinin tam ekseninde yer alıyor.

Biliyoruz ki, en genel tanımıyla “Osmanlı” adını verdiğimiz sistem, 600 yılın birikimidir. Bu devletin ve kültür çevresinin kuruluş yılları pek rahat ve ferah geçmemiş, mimari biçimleri de kapsamak üzere, hayatın ölçü ve esasları araştırılırken sayısız denemeler yapılmıştı. Neden sonra, Osmanlı kurumlarında görülen denge hali, sanat biçimlerinde ve temalarda su yüzüne çıkan durulma, kişilere de yansıyan standart davranış biçimleri en somut ifadesini mimaride gösterdi. 19. yüzyıla gelindiğinde, birbirinden ayrılan düşünce tarzları, İslâmcı, Osmanlıcı, Garpcı ve Türkçü başlıklarıyla ifade edilebilir hale geldi. Hangi düşünce okuluna mensup olursa olsun, 19. yüzyılın sonuna rastlayan bir bunalm çağını yaşamakta olan bir münevverin, birkaç yüzyıl önceki sahici Osmanlı’yı sahiplenmekten başka çaresi kalmamıştı. Çünkü daha iyisi yoktu.

Mahalle mektebi veya da sıbyan mektebine gönderilen bir çocuk bu sıralarda katıksız bir Müslüman olarak yetişmekte, aile çevresi onun dinî akidelere uygun yaşamasını beklemekteydi. İdadi, onu Osmanlıcı bir kimliğe dönüştürmekte, medreseli ile yol ayrımı burada başlarken bundan sonraki eğitimini askerî ya da sivil rüşdiyede sürdürmekteyse, Garpcı ya da Türkçü bir kimlikle hayata katılmaktadır. Mahalleden şehire, aileden devlet yönetimine doğru genişleyerek zenginleşen bireysel gelişme boyunca süreçler aşağı-yukarı bu şekilde katmanlaşırken, Müslüman bir aydının, günlük yaşamında gayrimüslim ve Levantenlerle birlikte çalışıyor olması, ülke ve toplum kültüründeki diğer bileşenlerin de hesaplanmasını gerektiriyordu.

Gerçek şu ki, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Beyrut’ta veya Selanik’te gözünü dünyaya açan münevver, en geniş anlamda eklektik bir çevreyi algılamak durumundaydı. Mütevazi bir ahşap ev ya da nispeten büyük bir konaktan dışarıya adımını atan kişi, içine daldığı fizikî ortamın farkına varırken, bunu hangi kimlik duygusuyla örtüştürebilirdi? Toplumun geneli ve kadınların büyük bir kısmı için böyle bir iç sorgulama mümkün olmasa bile, ileri düşünceli ve atak birkaç genç insanın zihninde kıpırdayan seçim motivasyonu yüzyılın sonuna doğru ürünlerini verdi. Tüketici savaşların yok edemediği, bir şekilde hayatta kalabilmiş bu insanlar, çok sonraları, sanat tarihçilerinin “Neo-klasikler” olarak tanımlayacakları birkaç kişiden ibaretti. Bu kişilerin taşdıkla-

rı genetik potansiyel, ilişki yoğunlukları, türlü tuhafliklarla birlikte döneme katılma tarzlarının, birbirinden farklı olacağı düşünülmelidir. Böyle bir yaklaşım Ortaçağ geneli için en doğru sonuçları verebilecek kadar hassas bir yöntem olmasa bile, insan kadrolarının davranışları daha ayrıntılı belirlenmiş, kurumları ve ilişkileri daha yakından gözlenebilen 19. yüzyıl sonunu izleyen yıllar için daha geçerli olabiliyor. Kişisel düşüncelerin farklı fikir akımlarına yöneldiği bu süreçte bile, hesaba katılmayan bir unsur denklemin bir yerine gizlenmiş olabileceği gibi, insan düşüncesinin daha iyi belgelendiğini düşündüğümüz bir süreçte, bir kişinin mezara götürdüğü sırların sayısı düşündüğümüzden çok daha fazla olabilir.

Pek çok sanat tarihçisi Osman Hamdi Bey'i "Batı'ya açılan bir kapı" olarak görür ve onu bu yönüyle öne çıkarır. Konuyu sadece resim plastiği boyutlarında ele alırsak bu doğrudur. Ama Hamdi Bey için, Neo-klasik tutumlarını dışı vuran başka şeyler de söyleyebiliriz. Bu sanatçı, dramatik olayları gündeme getirmeksizin, birkaç yüzyıl gerisindeki Osmanlı hayatının tipik insan figürlerini, 19. yüzyılın sonuna, Sultan II. Abdülhamid günlerine taşırken, bir bakıma renkli fotoğrafın boşluğunu dolduruyordu. O sırada nitelikli "dönem resmi" yapabilen tek Osmanlı oydu. Onun resimlerinde dış dünyanın fizikî göstergelerinden öte, Osmanlı olmanın övüncünü taşıyan ideolojik unsurları görmek mümkün değildi. Mükemmel bir gözlemle çalışılmış mankenler, daha çok 16. yüzyılın parlak günlerinden alınarak kendilerine hayat veriliyordu. Hamdi Bey'de, eski günleri özleyen romantik seçmecilik kadar, bunları, yeni kurulacak bir Neo-klasizm'e dönüştürmek isteyen hazırlıkları görmek mümkündü. Bu özellikler, hem bir sosyal statü hem de bir kişilik yapısından kaynaklanıyor olmalıydı. Bu belirleyiciler o kadar etkindir ki; kendileri birer Osmanlı olmadıkları halde, Chelebovski ve Zonaro gibi ressam, siyaseti belgeleyerek su yüzüne çıkaran sahneleri yarattılar, kızıymış bir şecaatle tarihi yaşatan kesitleri dramatik bir gerilimle gündeme getirdiler. Onların tablolarında, Hamdi Bey'in, durağan ve kendi halinde mankenleri yerine; meydan savaşlarında toz-duman içinden fırlayan atlılar ya da Galata Köprüsü'nden geçen süvari alayını görmek mümkündü. İmparatorluğun en büyük müzesinin müdürü ve bir sadrazamın oğlu olan Hamdi Bey pentürün sadece akademik verilerini hazırlamakla yetindi; felsefi boyutu kaplumbağa ağırlığındaki derin düşünce dünyasından çıkarak, tarafları belli olmuş açık bir çatışmada yer almadı. Arkeolog titizliğinde çalışan bu fırça disiplininin arkası gelmedi.

19. yüzyılın ikinci yarısında tarih sahnesine çıkan kültür yaratıcıları, yakın çevreleri ve ilişkileri bakımından standart davranışlar içinde olmadıkları gibi, bunların toplumsal statüleri de eşzamanlı ilerlememiştir. Söz konusu zaman diliminde ilk sırayı işgal eden Osman Hamdi Bey, kendisiyle aynı zamanı paylaşan Sultan II. Abdülhamid ile yaşitti. Hamdi Bey'in öldüğü yıl, Türk şiirinin Neo-klasik Yahya Kemal Beyatlı 16 yaşında, az sonra müzikte Neo-klasik kim-

liği üstlenecek olan Münir Nurettin Selçuk 11 yaşındaydı. Çocukluk, gençlik ve olgunluk çağları örtüşebilen insanların, kişisel ve toplumsal ideallerinin de bir ölçüde örtüşebilmesi yanında, Meşrutiyet ve Cumhuriyet gibi, ilerleyen zamanın getirdiği değişimlerle karşılaşmış olmak da önemliydi. Bu bağlamda, ressam-müzeci-arkeolog bir kimlik ile müzik ve edebiyat alanlarında söz söyleme gerçeği, Arap alfabesi kullananların artık yeni bir yazı sistemiyle düşünmeye başlamış olmaları, onlara ayrı yollar çizmiş gibi görünüyorsa da, değişim süreçlerinin çeşitliliğine rağmen, üç ismi birbirine bağlayan yoğun bir karakter birliği ve tarih/mâzi kavramına yönelik güçlü bir ortaklık fark ediliyor. Bir başka deyişle, Osman Hamdi Bey, Yahya Kemal Beyatlı ve Münir Nurettin Selçuk'un sanat yoluyla dile getirdikleri dünya tercihleri, yaşadıkları günlere ya da geleceğe ait değil, insanları artık yaşamayan bir tarihin, mimarideki, simgesel eşyadaki izlerinde ya da mâziyi hatırlatan şehir/doğa kesitlerindedir. Bu üçlü, bir rüya ya da hayali terennüm ettiklerinden, kavgacı bir hayatı seçmemişler, fakat yeni kurulacak bir dünya için de tezleri olmamıştır. Onları, resim, edebiyat ve müzik alanlarında yaratıcı olmaya zorlayan ortak payda parlak bir mâziye sadakatle bağlı kalarak yaratmaya çalıştıkları bir restorasyondur. Bu anlamda, Mimar Kemalettin Bey'in mimaride ileri sürdüğü tez fizikî çevreyi ciddi boyutlarda değiştirdiğinden, sanat tarihçileri, onu, diğerlerinden ayrıarak, tek başına çıkış yapan bir Neo-klasizm kahramanı olarak kaydederler.

Ziya Paşa ve Tevfik Fikret'in atak ve acımasız eleştirilerinin yükseldiği yıllarda, aynı içerik boyutlarıyla ürünler ortaya koyan bir Osmanlı ressamına rastlamıyoruz. Sansüre uğrayan, jurnallenen ve haklarında takibat yapılan edebiyatçılar yanında, Tevfik Fikret'in ileri sürdüğü siyasal alternatifler "paşa" ünvanlı ressamalarda görülmediği gibi, Âsâr-ı Atıka Müzesi Müdürü Hamdi Bey'de de görülemezdi. Bu çelişki, çatışma ve ayrışmaları sadece sanat türlerinin özel dilleriyle açıklayamıyoruz. Çünkü, her ikisi de şiir ustası olmalarına rağmen, Nazım Hikmet Ran'ın düşünce alternatifleri de Yahya Kemal Beyatlı'da görülmeyecektir. Benzeri şekilde, İttihatçılar dönemini yaşayan Mehmed Akif Ersoy, bir anda kendisini içinde bulduğu anti-emperyalist savaşta bir İslâm mücahidi gözüyle baktı "Çanakkale Şehitleri" ve "İstiklâl Marşı" dizelerinde İslâmî motifler yeterince işlenmişti. Güçlü şair Ezan'ın Türkçe okunmaya başladığı bir süreçte arakesitte kaldı.

Neo-klasikler'e dönersek, onlar, içinde yaşadıkları toplumsal kaos, yoksunluk ve belirsizlikten kurtulmanın bir başka yolu olarak eskilerde yaşamayı seçtiler. Benlik kaybına karşı başkaldırıcı eleştiri ve âni tepkiler yerine, kendilerini yeniden köklendirirken çareyi tarih'te buldular. Maceradan uzak dururken şiddetli değişimlerden kaçtılar veya kaçındılar. Sanat tarihçisinin uzaktan tanıdığı ya da şiirlerini beğendiği halde, ideolojik mantık olarak fazlaca kavrayamadığı Yahya Kemal Beyatlı, katksız Neo-klasik tutumuyla Mimar Kemalettin'e hiç de uzak değildir. Eskiye ait olanı, neden sonra bir anda fark eden

Beyatlı, kendisiyle hesaplaştıktan sonra, ihmallerini ve vefasızlığını telafi etmek üzere “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nı yazdı. Bir yapı üzerinden tüm Osmanlı tarihini okuyabilmek üzere sadece bu şiir bile yeterli olabilmiştir. Ne var ki, Beyatlı, karşı olmasa bile, Cumhuriyet’e soğuk ve tepkisizdir. Ankara’dan hoşlandığı söylenemez. Benzeri duygular Ankara’dakiler için de geçerlidir. Atatürk’ün 1923’te imzalayarak kendisine verdiği fotoğrafta şunlar yazılıydı: “Yahya Kemal Bey Biraderimize”. Beş yıl sonra, 1928’de imzalanan bir başka fotoğraf üzerinde hafifçe farklılaşan şu ifadeler yer alıyordu: “Yahya Kemal Beyefendiye.”

Beyatlı, tıpkı Osman Hamdi Bey gibi, mazi coşkusu dışında, toplumun erişmek istediği hedefleri göstermeyen, geleceğe fazlaca aldırış etmeyen bir sanatçıydı. Fakat, her ikisinin de rind ve kalender meşrepli oldukları ileri sürülemez, tersine; dünya ve dünyevi değerlerle fazlasıyla içli-dışlıdılar. Onların tarih’e yaslanmaları, yaşadıkları toplum sorunları için köklü bir çözüm değil; daha çok yatıştırıcı, iyileştirici bir ilaç gibiydi. Sanat anlayışları o günlerin toplumsal gerçekleriyle hassas bağlantılar kurmadığı gibi, halk sanatı ve folklorla da uzak düşüyordu. Köy, kırsal veya çobanların hayatından çok, emperyal olana ilgi duydular, Payitaht’ı sevdiler. Bir sadrazamın oğlu olan Hamdi Bey, Üsküplü bir muhacir çocuğu olan Yahya Kemal ve hiç tereddüt etmeden onlara ekleyebileceğimiz Münir Nurettin, her üçü de alanlarında usta ve büyük şehir insanlarıydı. Her üç mâziperest daha çok İstanbul’da yaşayıp orada öldüler.

### **İnkılâbın Mantığı ve Yeni Bir Dönüşüm**

İnsanlarla hayalleri arasındaki engellerin kavranması sadece güncel kavramlar üzerinden giderek anlaşılmayacak kadar girift gözüktüyor. Üstelik dönemler değiştikçe dünya algısının ve çağ görüşünün de değişmesi, yeni değerlerin de bu denkleme katılmasını gerektiriyor. Bugünkü sanat tarihi vizyonumuzun açıklık kazanması, geniş ölçüde Erken Cumhuriyet yıllarında temellendirilmiş bir tarih tezine dayanıyor. Saltanatın ilgası ve kadro tasfiyesi ile başlayan Ankara girişimi, ilk yirmi yılın sonuna doğru, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ile farklı bir başlangıç yaparken, 1930’lara doğru Neo-klasik düşüncenin son büyük kalıntısı olan mimari üslubu terk ederek yeni bir sürece girerken, en geniş anlamda Asyalı kökenlerle buluşmayı fazlasıyla önemsemişti. Bu fikrin taşıyıcısı olan Türk Ocakları, Avrupa kaynaklı bilimsel sonuçları ustaca işledi, yayına dönüştürdü ve hayata geçirdi.

Oryantalizm içinden süzülerek çıkan İslâm öncesi Asya-Türk kimlikli bulguların yeni bir mimari üslup yaratma şansı yoktu. Bu nedenle, Osmanlı biçimlerine dayanan bir Neo-klasik üslup, 1930’lara kadar Türk mimarlarına bir ana yol çizgisi belirledi. Asyalı köken düşüncesi, en geniş anlamda politik

hayatı canlandırdı, tarihi, insanlık tarihi kadar eski olan bir ulusun yeniden doğuşuna destek oldu.

Sanat tarihinin hangi kaynaktan beslendiği önemlidir. Çünkü, yaklaşım ve konu seçimleri de buna göre yürüyecektir. Avrupa'daki sanat tarihçiliği, koleksiyonculuğun ürünlerinden biridir. Bilim olarak temel misyonu ve problematiği, kilisenin litürjik birikimlerinden başlayıp, diletant aristokratların seküler yaklaşımlarına doğru değişim gösterdi; koleksiyonculuğun oluşumu, tasvir, çözümleme ve olabildiğince açıklama çabalarıyla bilimsel bir çizgiye oturdu. Yeni Türkiye ortamında tarih, müzedeki tarihten bağımsız olarak eyer üzerinde koşan bir tarihe dönüşürken, bu iş bir *maarif davası* olarak gündeme geldi. Fakat bütün bu gelişmelerin başlangıcı, Avrupa bilim çevrelerinde en azından yüz yıldır tartışılan konuların tarihçesine dayanıyordu.

1873'te Paris'te toplanan ilk Oryantalistler kongresinde, Türk sanatının Asya kaynaklarını ve İslâm öncesi kökenlerini gündeme getiren M.L. Adam'ın sunduğu bildiri ("Etudes Tartares et Indo-Chinoises") eski Türkler hakkında şaşırtıcı bilgiler verirken, L. Cahun'un bildirisi ("Habitat et migrations prehistoriques des races diles touraniens"), Turan kavimlerinin tarih öncesi varlığını vurguluyordu. Bu kıvılcımlar bir kısım Osmanlı aydınlarını uyandırırken, büyük bir münevver kesimi 19. yüzyılın sonuna kadar Asya meselesine uzak ve yabancı kaldılar. Hatta, 1071 öncesine ait hafızaları bütünüyle silinmiş gibiydi. Medresenin, konuyu *cahiliye* bağlamında görüp bir kenara atmış olması doğaldı. Rus, Macar ve Alman bilim adamlarının ısrarlı araştırmaları, fakat hepsinden çok L. Cahun (1841-1900)'un yazılarıyla sorun eşzamanlı olarak gündeme geldi<sup>14</sup>. Cahun'un duygu dünyasında, mimari boyutu olmayan bir romantizm, kısa süre sonra J. Strzygowski'nin hararetli yazılarıyla birleşerek, özellikle ikonografi araştırmalarında belirleyici bir kaynak olarak Asya verilerinin değerlendirilmesinde ilk referans oldu.

Uzun süren bir kafa karışıklığı ve umutsuzluk, uzak ve zayıf bir rüşeym halindeki Türkçülük mirasını, artık yapısal ve ideolojik bir mantığa dönüştürmek isteyen İttihat ve Terakki Fırkası'nın gündemine getirmişti. Örgüt şemasındaki bazı unsurlar, Türkçülük düşüncesini uygulamaya geçirirken oldukça kararlı davranabilmişlerdi. Bir başka deyişle, çözülmeye yüz tutmuş emperyal düzenin ulusal düzene dönüştürülmesinde en güçlü baskı grubunu onlar kurdular, adımların atılmasında zorlayıcı ve başarılı oldular. Türk Ocakları böyle bir mayalanma sonucunda İstanbul'da dünyaya geldi. Birkaç yıl sonra araya giren anti-emperyalist Kurtuluş Savaşıyla düşmanın ülke sınırlarının dışına

14 L. Cahun'un *Introduction a l'histoire l'Asie (Turcs et mongols, des origines à 1405*, Paris 1896 adlı eseri), yayımlandığı yıl Necib Asım tarafından *Asya Tarihine Medhal* adıyla Türkçeye çevrildi. *La Bannière bleue* (1876) adlı eseri, 1913'te yine Necib Asım tarafından *Gök Sancak* adıyla, 1933'te ise bu sefer Galip Bahtiyar tarafından *Gök Bayrak* adıyla Türkçeye çevrilerek çok okunan eserler arasına girdi.

atılmasıyla, Ankara merkezli Cumhuriyet tarih sahnesine gelirken, yeni rejim İttihatçılar'ın hazırlamış oldukları Türkçülük alt yapısı üzerine ulusçuluğu inşa etti. 1920'yi izleyen on yıllık sürecin toz-dumanı içinde İttihat ve Terakki fırkası resmen tasfiye edildi, ama İttihatçılık ölmedi. Türk Ocakları'nın Halkevi'ne dönüşmesi gibi, bir kadro restorasyonu yapılırken, Osmanlı enter-nasyonalı yerine "memleketçilik" kavramı belirdi. Bu oluşum, politika ve kül-türde *Asyacılık* temasını tekrar geriye itti, ama sanat tarihi gerçekliği, bulgular, izler, belirtiler dolayısıyla, reddedilemez asyatik verileri hep gündemde tuttu. Bu gelişmeye en güçlü bir biçimde katılan J. Strzygowski (1862-1941), 1920-40 devresinde Berlin-Viyana ekseninde güçlenen, dünya sanat tarihindeki Asya-kuzey etkileri sorununu bir dizi keskin çıkışlarla hep canlı tutmuştur. Türk sanatı araştırmalarında adeta köşe taşı kabul edilen makalesini yazması için, o zaman İstanbul Türkiyat Enstitüsü'nün başında bulunan M.F. Köprülü adeta çırpınmış, karşılıklı yazışmalar sonunda bu işi başararak "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi" başlığını taşıyan 80 sayfalık bir etüdü yayımlatmıştı.<sup>15</sup> Bu uzun makale çoğu zaman temel doğrulara parmak basmakta, ancak genel olarak o gün için kanıtlanması pek mümkün olmayan bazı görüşlere de yer vermektedir. Üslup son derecede heyecanlı, belki biraz da acelecidir. Yazının ana teması, Türk sanatının kaynak ve köken olarak Asya'ya bağlı olduğu şeklinde özetlenebilir. Bir boyutuyla, kısmen bugün de doğrulanan verilere işaret etmekle birlikte yazı, Yakın Doğu İslâm ve Anadolu'nun yerli kültürlerinin Türk sanatı üzerindeki etkilerini fazlaca önemsemez gözükmektedir. Yazar, yine Köprülü'nün ricası üzerine İstanbul'a gelerek araştırmalarını bir konfe-rans halinde gençlere aktarmıştır.

Strzygowski, Türk sanatının çeşitli şubelerini, malzeme ve tekniklerini etraf-lıca ortaya koyan bir başka yazısını bu kez *Ülkü* (1937) dergisine göndermiştir. "Türkler ve Şimali Asya Sanatı'nın Buz Devrindeki Menşei" başlığını taşıyan bu yazı, Türk sanatının kronolojisini akıl almaz derecede eski çağlara kadar indir-mektedir. Denebilir ki, o güne kadar hiçbir araştırmacı Türk sanatı hakkında böylesine cüretli ve büyük yankılar veren görüşlerle ortaya çıkmamıştı.

Strzygowski fırtınası yanında, 1930'lu yıllardan sonra yükselen Güneş-Dil Teorisi ve Tarih Tezi'nin esin kaynağı olan kişi, Viyanalı araştırmacı H.F. Kvergiç oldu. Tezinde,<sup>16</sup> dünya dillerindeki pek çok kelimenin Türkçe olduğunu ileri süren bu araştırmacının Türkiye'ye gelip gelmediği bilinmiyor. Ancak peşpeşe kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti ve Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin düzenlediği kurultaylarda, başta tarih öğretmenleri olmak üzere, her yurttaşa Asyalı kökenler konusu, bu araştırmacının ileri sürdüğü doğrultuda yoğun bir biçimde anlatılmaktaydı. Ne var ki, böyle bir kuramla bütün devirleri ve sanat

<sup>15</sup> *Türkiyat Mecmuası*, c. III, 1926-1933, s. 1-80.

<sup>16</sup> *La psychologie de quelques éléments dans langues turques*, Vienna 1935.

alanlarını kuşatan bir sanat tarihi kurmak mümkün değildi. Daha geniş ve kapsamlı bir sentez için ilk adımı atan H. Glück oldu.

Strzygowski'nin öğrencisi olan Viyanalı H. Glück (1889-1930), Türk çadır sanatından Osmanlı camilerine kadar, her alandaki gelişmeyi ele alarak, bir Batı dilinde yazılmış kapsamlı ilk Türk sanatı kitabını ortaya koymuştur. Türk çadır sanatından Osmanlı camilerine kadar ilerleyen *Türk Sanatı*'nda<sup>17</sup>, Nagy Szent Miklos hazinesinden başlayarak, Bazelik freskleri, Samarra, Tolunoğulları, Gazneli, Büyük Selçuklu, Timurlu, Konya Selçukluları, İznik, Edirne ve İstanbul anıtları arasında bağlantılar kurulmaktaydı. Aynı yazarın *Die Kunst der Osmanen* (Leipzig 1922) adlı eseri ise yalnızca Osmanlı sanatına ayrılmıştır.

1940'lardan sonraki gelişme, A. Gabriel (1883-1972), C.E. Arseven (1875-1971) ve O. Aslanapa'nın masasında şekillenirken, hem terminoloji sorunu hem de yerli kaynakların daha fazla devreye girdiği toplu çalışmalara esas teşkil ederek genişleyen prototipler ortaya çıktı.

Osmanlı Türkiyesi'nden Cumhuriyet'e geçişin, sanat tarihi yazarları açısından öykülendirilmesi sırasında, altını çizebileceğimiz birkaç dönüşüm noktası öne çıkıyor. Süreç boyunca giderek azalan yabancı yazarların katılımındaki ilgi çekici ayrıntı, Fransızlardan Almanlara dönüşen isimler listesidir. Bu değişim, Osmanlı ordusunun yapılanmasına destek veren yabancı danışmanlar, diplomasi ve nüfuz odaklaşmalarındaki değişimlerle örtüşüyor. Sürecin Osmanlı aydınları üzerindeki yankısı ve tepkileri daha farklı olmuş; İslâm öncesi Asya verileriyle bir yandan kendilerini temellendirmek isteyen aydınların romantik kaygılarıyla başlayan süreç, tarihin en eski katmanlarından gelen ve sonradan ikonografik etkileşimler olarak nitelendirilen veriler ile git gide Anadolu'nun üsluplar ölçeğindeki bilimsel gerçeği halinde yerleşen olguların peşindeydi. Klasizm, kaçınılmaz olarak yeni mimarinin yolunu açtı. Fakat hepsinin üstünde ve en genel anlamda sanat tarihi biliminin gelişmesi, inanç alanıyla bilim alanını kolayca birbirinden ayıramayan Osmanlı aydınlar sosyolojisinin bir gerçeği olarak şekillendi. Bugün, biraz daha yakından ve sahici kıstaslarla bakarak konuyu çözümleyebilecek durumdayız.

Osmanlı Türkiyesi'nde sanat tarihi biliminin doğuşu ve gelişmesi, iki aşamalı alt sorunsalla birlikte akla geliyor. Bunlardan ilki, ilgi-ihtiyaç diyalogunun hassas dengesinde ortaya çıkan şu sorudur: Böyle bir bilim hangi boşluğu dolduracaktır? Daha açık bir soruyla; eşyaya, nesnelere ve şekillere fazlaca bağlı olmayan *tarih* gibi bir anlatım yolu varken, sürekli olarak şekil ve mad-

17 "Türkische Kunst", *Mitteilungen des ungarischen Wissenschaft Institut in Konstantinopel*, I, (Budapest-Konstantinopel, 1917) ile "Die Weltstellung der Türken in der Kunst" (*Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens*, Viyana, 1927) başlıklı iki makalenin özeti şeklinde ortaya çıkan kitabın içeriği, İstanbul'daki Macar Bilimler Akademisi'nde verilen bir konferans metninin katkısıyla zenginleştirilmişti.

deye başvuran bir kimlik arayışının bu yolla gündeme gelmesi hangi koşullarda mümkün olabilirdi?

Eski sanatın tarihini yazmak, bunun ayrıntılı öyküsünü anlatmak, Osmanlı Türkiyesi'nde farklı aşamaları olan sorunlarla birlikte gündeme gelmişti. Bu sorunlar, kurumlardaki süreklilik (ya da kesintiler) ve toplum hayatının detaylanması (ya da kabalaşması) ile atbaşı ilerleyen süreçlerden kaynaklanıyordu.

Sanayi-i Nefise öğrencisinin, dünya ve Avrupa sanatı kavramlarına Fransız vizyonu ile bakışını besleyen tercüme literatürün oluşturduğu birikim, Garphlaşmayı önde tutanlar için kolay bir aktarmacılığa da kaynak oldu. Buna karşılık, İslâm kültür verilerinin incelenmesi, muhafazakârlar açısından bile kolay değildi. Sanat tarihçisinin anlatıp açıklayacağı her şekil, bir inanç sistemi ya da bir ruhsal modelin analitik izahını da getireceğinden, bir münevverin, fizikî çevrede var olan değerleri hangi sırayla gündeme alacağı sorununu da göze alması gerekmektedir. Şöyle ki, en görkemli cami bile, sadece ibadet etmek üzere gündemdeydi. Mabede, bunun dışındaki bir düşünceyle yaklaşmak, Tanrı-evi'ni, ilahi kimliğinden ayırıp, dünyevi işlerin konusu halinde algılamak pek çok Osmanlı aydınının düşüncesinde ikilemler yaratabilecek, böylesine analitik ve sorgulayıcı olduğu sürece, benzeri diğer konular da yabancılara bırakılacaktı. Dogmaları olan insanın, karşılaştırma ve sınıflandırma yapması kolay değildir. Bu tür girişimler pozitivistliğe yönelişin açık belirtileridir.

19. yüzyılın ikinci yarısını 20. yüzyılın başlarına bağlayan süreçte, askerî okulların örgütlenmesi, bu alandaki hiyerarşik düzen oldukça sağlam göstergelerle dışa vururken, diğer kurumlardaki gevşek dokulu yapılar sosyal bilimlerin şekillenmesinde tutarlı bir yol çizilmesine fırsat vermedi. Düşünce akımlarındaki uzlaşmaz çeşitliliğin gündemde tuttuğu oynak zemin, tarih, arkeoloji ve sanat tarihindeki gelişmelere farklı ölçüde ket vurduğundan söz konusu bilim dalları eşzamanlı yürüyemedi.

“Garphlaşma süreci ortamında doğmuş olan Osmanlı aydınının, mimari üslup, resim ve küçük sanatları, Osmanlı-Türk diyalogunda anlatması, bunları rahatça yazıya dökmesi, bunlara altyapı oluşturan toplumsal değişme süreçleri ve aydın tercihlerine temel olan iç içe geçmiş düşünce akımlarının sınırlarını sağlıklı belirlemesi beklenebilir miydi?” sorusunun cevabı, sanat tarihi yazıcılığındaki tutukluk ve tereddütleri de açıklayacak anahtar olarak görülüyor.

Osmanlı münevverinden Cumhuriyet aydınına dönüşen bir kadro için sanat tarihi çalkantısı 1933 Üniversite Reformu'na kadar sürdü. 1943'te İstanbul Üniversitesi, 1954'te Ankara Üniversitesi bünyesinde sanat tarihi bölümlerinin kurulmasıyla kurumsal süreklilik bir ölçüde elde edildi.

Sanat tarihçisi kimliği ile bugünün gündeminde duran kişilerin neredeyse tamamı ya akademisyen ya da bir tür devlet memuru konumundadır. Globalizasyon ve endüstrileşmiş kalabalık kent kültürü yanında, onların başlıca mazeretleri, sanat tarihi yazıcılığının yakın tarihten gelen prototiplerini de

sürdürüyor olmalarıdır. Bu konumdaki bir araştırmacı, birey olmanın sorumluluğunu üstünde taşıırken, üç-beş kuşak önceki yazarların benzer sorunlarla kuşatılmış bir ortamdan seslendiklerini fark etmek durumundadır.

## Mâziperestler ve Sanat Tarihi

Selçuk MÜLAYİM

### Özet

Bu inceleme, modern çağ Osmanlı aydınlarına ilişkindir. 19. yüzyıl, devlet reformları sonrasında Batı etkilerinin yükseldiği bir dönemdir. 1800'den 1924'e kadar olan süreç, Osmanlı entellektüellerinin ulusal kimlik endişelerinin belirlediği süreç olarak görülür. Osmanlı sanatı ve kültürü üzerindeki yabancı etkilere karşı Osmanlı aydınları neoklasik bir tepkide bulundular. Neoklasik biçimlere dayalı sanatsal beğeni, öncelikle zihinlerin yabancı biçimlere tepkisi üzerinde şekillenmiştir. Bu durumun, ait olunan sosyal sınıflar ve belirli kişilikler analiz edilmeden anlaşılması ve açıklanması mümkün değildir. Çünkü her kimlik, Batı'nın karşısında değişen durumun kaçınılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla bu araştırma, 19. yüzyılda Osmanlı sanat stiline başkalaşımı ve zihinsel dönüşüm bağlamında beliren sorunlarla ilgilidir. Buna bağlı olarak gelişen diğer bir mesele de, sanat tarihi yayınlarının dönemin tarih yaklaşımı ile belirgin yakınlığıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Batılılaşma, Neoklasik, Kimlik, Sanat, Tarih Yazıcılığı

## Yearning for the Past and the History of Art

Selçuk MÜLAYİM

### Abstract

The principle concern of this study resides in the modern history of Ottoman elite. In the nineteenth century, the Western influence had already reached its peak following the state reforms. From 1800 to 1924, there occurred a marked change regarding the national identity status of Ottoman intellectuals. One of the responses of the elite against foreign influence on Ottoman culture and art was to develop a neoclassical reaction. Artistic enjoyment of neoclassical forms was based essentially upon the reaction of elite minds to foreign forms. This fact cannot be explained nor understood without analyzing the related personal identities and social classes; each identity was an inevitable piece of a changing state towards the West. Hence this inquiry is concerned with the transformation of Ottoman artistic style of the nineteenth century, and thereby with the questions of mental change. Another problem, in this context, is to point to a remarkable correlation of the publications of art history with the historiography of the period.

**Keywords:** Westernization, Neoclassical, Identity, Art, Historiography