

ist oder sein wollte, ich habe mehrere Kapitel, so dasjenige über die deutsche Litteratur der Goethezeit, so die Bemerkungen über die russische Litteratur und ihren Einfluss übergangen, Abschnitte, die darum nicht weniger lesenswert sind.

Im letzten Abschnitt vermisse ich einen Namen: Strindberg. In der Entwicklung des modernen Realismus nimmt er m. M. n. eine besondere Stellung ein, die gerade in seiner eigenen Entwicklung deutlich wird — in dieser Entwicklung, die ihn von einem Naturalismus, der den Menschen als Triebwesen in den Machtkampf der Geschlechter stellt, zu einem Symbolismus führt, der dem Leben einen Traumaspekt gibt, in typischer (die Psychoanalyse vorausnehmender) Traumsymbolik die äusseren Geschehnisse auf innerseelisches Geschehen deutet und aus dem Roman oder Drama die Variation einer Selbstbiographie macht. (Man vergleiche "Fräulein Julie" und der "Vater" mit der Damaskustrilogie oder den Kammerspielen). Es soll damit indessen nur einem Desiderat Ausdruck gegeben sein für eine hoffentlich bald nötige neue Auflage des Auerbachschen Buches.

ERNST V. ASTER

*Ernst Diez, Türk Sanatı, çev. Oktay Arslanapa, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları; 306, İstanbul 1946, III + 322 s., 165 kr.*

Profesör E. Diez'in yakında in-tişar etmiş olan "Türk San'atı" isimli eseri Türk san'at tarihi edebiyatına getirdiği yeniliklerle bu vadide ehemmiyet kazanıyor.

Uzun zaman mevcudiyeti dahi mevzubahs edilmeyen Türk san'atı arkeolojik çalışmaların gösterdiği inkişaf ve san'at eserlerinin daha iyi tanınması ile İslâm san'atları çerçevesi içinden çıkıp müstakil bir mahiyet kazandı. Bu pek yeni bir netice olduğundan Türk san'at tarihinin muhtelif meselelerini arkeoloji ve san'at tarihi ilimlerinin son neticeleri üstüne istinad ettirerek toplayan bir eser bulabilmek mümkün değildir. Böyle toplu bir eserin ortaya çıkmasından evvel müteferrik çalışmaların zarurî olduğu ise aşikârdır.

Türk san'atının muhtelif şubeleri ve yayılmış bulunduğu muhtelif mntakalardaki inkişafı üzerinde çalışmaların toplu bir halde neşredilmesi için teşebbüslere ancak pek yakın tarihlerde başlanmıştır. Celâl Esad Arseven'in "L'Art Turc" isimli eseri bu yolda mühim bir merhaledir, ve bize Türk san'atının muhtelif şubelerini muhtelif devirlerinde tasviri bir yolla ve bol resim malzemesiyle tanıtmayı kendisine gaye edinmiştir.

Türk san'atının başlangıçtan bugüne kadar inkişafını umumî bir şekilde takip eden bu eserden başka Prof. Gabriel'in "Monuments Turc d'Anatolie" ve Rudolf M. Riefstahl'in "Cenubi garbi Anadolu-da Türk Mimarisi" isimli eserlerini zikretmek icab eder. Bunlar yalnız bir mntakaya ve yalnız san'atın bir şubesine tahsis edilmiş olmakla mahalli bir etüt mahiyetindedirler. Bu arada zikredebileceğimiz bir diğer eser de F. Sarre'nin "Konya" adlı arkeolojik çalışmalar neticesini gösterir eseridir. Yukarıda da söylendiği gibi bu son eser-

ler san'at tarihi mesaisine. ancak bir hazırlık mahiyetinde olup arkeolojik bir kıymeti haizdirler.

Prof. Diez'in bu son eseri ise Türk san'atını menşeyinden itibaren ele almayı ve tasviri mahiyette bir san'at tarihi kataloğu çerçevesini aşmayı kendisine gaye edinmiştir. San'at eserlerinin ve uslubların hayatını takip etmek ve tarihi akıcı ve canlı seyrinin her anında daha iyi anlıyabilmek için dikkatle müşahede etmek bir san'at tarihçisinin vazifesi olduğuna göre meseleyi bu bakımdan ele alması ile Prof. Diez'in bu eserini diğerlerinden ayırmak icab eder. Burada bütün san'at şubelerinin inkişafının bir arada tetkik edilmiş olmasından başka üslubların yayılışları ve inkişaflarının takip edilmiş olması ve umumî bir tarihî akışın gözönünde bulundurulmuş olması mühimdir.

Kitabın önsüzünde Prof. Diez 1939 da neşredilmiş "A Survey of Persian Art" isimli altı ciltlik İran san'atına tahsis edilmiş kitabı mevzu bahis ederek Türk san'atı hakkında henüz böyle bir eserin ortaya konmamış olduğunu söylüyor. Kitaptan aldığımız aşağıdaki cümleler müellifin gayesini ve programını izah edecek mahiyettedir.

"Şimdi neşretmekte olduğumuz bu kitap mütevazı ölçüde mimari ve küçük san'atlar sahasından seçilen eserlere dayanarak, monumental san'atın millî kaynaklarını göstermek ve umumî bir tâbirle İslâm san'atı denilen bir san'at kompleksi içinden Türk unsurlarını ayırt etmek isteği ile yazılmıştır.

Bundan başka Türk san'atının Osmanlılar devrindeki tekâmülü üze-

rinde de ayrıca durulmuş ve monumental cami mimarisinin aynı devirdeki Avrupa Barok mimarisinden daha aşağı kalmadığı gösterilmeye çalışılmıştır."

Bu şekilde programını tayin etmiş olan eser "İçindekiler" den sonra Türk san'atının muhtelif meselelerini ele almaktadır. Bir elkitabı olarak hazırlanmış olan bu eser kendisinden daha fazlası istenmeyecek kadar yüklü ve teksif edilmiştir. Bu bakımdan belki ona bir Türk san'atı meseleleri mecmuası demek bile mümkündür.

Doğu ve batı Tukyü devletleri san'atından bahseden ve Selçuk Türklerinin 6. asırda doğu Tukyular devletini kuranlar olup batı Asyaya gelmelerinin san'at tarihi bakımından ehemmiyetine 13. Asırda Cengiz, 14. asırda Timur idaresinde Önyasyaya yapılan hücumları takiben Asyadan gelen tesirlere işaret eden "Giriş" den sonra, "Türk San'atı tâbirinin hudutları" isimli kısımda "Halk san'atı ile devlet san'atı arasındaki bu tezat yalnız Türklerde değil, bütün kültür memleketlerinde görülür. Bununla beraber Türk san'atı tâbirinin müphem vasfını belirtmek için bunu bilhassa gözönünde tutmak lâzımdır. Çünkü göçebe bir halkın eseri olan Türk san'atı ile şehirlere yerleşen Türklerin san'atı arasında hiçbir münasebet yoktur," denilerek halk ve devlet san'atı arasında bir tefrik yapıp Türk san'atı tâbiri yeni bir şekilde tenvir ediliyor.

Bu noktaya ilerki bahislerde de temas edilmekte ve bu arada iki san'atın yanyana nasıl yaşadığına "bilhassa İstanbulda tamamile değilse de eski tiplere uyan ahşap

Türk evlerinin ortasında yükselen âbidevi muazzam camiler temsili bir devlet san'atının halka yabancı örnekleridir" diyerek işaret edilmiştir.

"Evrasya hayvan filiz kıvrım üslubu" isimli ikinci bahiste de hayvan üslubu tâbirinin vuzuhsuzluğu, İskit Sarmat eserleri, bunların Ordos ve Huayi üslûplarının teşekkülündeki rolü, Hun ve Avarlarla bu san'atın Avrupaya gelişi, en eski Türk işleri ve yukarkilerden tamamen ayrı bir gruba giren Luristan tunçları, Kafkas hayvan tasvirli maden kültürü hakkında malûmat verilmekte ve hayvan üslûbunun Türklerce ne kadar sevilip yakın zamana kadar nasıl ısrarla tutunduğu, Tebrizde 13. asırdan kalma bir evin kapı tokmağı zikredilerek gösterilmektedir. Filhakika en yakın zamanlarda yapılmış halı ve kilimlerde bile bu üslûbun izlerini müşahade etmek mümkündür.

Paleolitik ve tunç devri ile ziraatçı kültürler için karakteristik olan, İndüs vadisi, güney İran ve Mezopotamyaya mahsus aksial simetri kanununa göre veya yan yana üst üste sıralar halinde dizilmiş sabit üslûb ile göçebe kütürlere ve küzeye has çini şekilleri gibi dalga biçiminde hareket eden filiz kıvrım halinde hareketli tezyinat üslûbunun topoğrafik sosyolojik izahının her çeşit irki temellükten kaçınılması için bir ihtar olduğu ileri sürülmektedir.

Daha evvelki devirlerin Anadolu san'at eserleri ve kalmış san'at çevreleri vasıtasile bazı tesirler icra etmiş olması mümkündür. Mevcudiyeti iddia edilen bu gibi tesirlerin ise büyük bir kültür ve ta-

rih devri için gayet tabii ve o devrin kıymetine halel getirmeyecek bir husus olduğu aşikârdır. Bu meselelerin anlaşılmasında bu bakımdan dikkatli olmak icâb eder.

Tezyinata tahsis edilen bahis, Türklerin klâsik palmet tezyinatına Samerra'da karışmaları sırasında ortaya çıkan üç üslûbdan, zoomorfik üslûbun Bezeklikteki Türk-Uygur-Budist duvar resimlerinden ne kadar farklı olduğunu gösterip Rumi ve Hatayi üslûblarmih hususiyetleri ve 16. asırda ortaya çıkan yeni tezyinat sistemile Lâle Devri tezyinatı hakkında malûmat verip sona ermektedir.

Bunu takip eden bahis mimari organlara, sütün ve paye diye tefrik edilmiş ayaklara, sütün başlıkları, kemerler, pencereler, pencere-reli duvarlar, tavan örtüsü şekilleri, büyük kapılar ve mihraplara tahsis edilmiştir.

Bu münasebetle Kırşehir Caca Bey Camii kible eyvânı köşelerine konan süs sütuncukları mevzubahs edilerek Anadoluhun eski san'atının bazı tesirlerine temas edilmiştir.

Bu arada Konya İnce minareli Medrese kapısı gibi şekillerin ancak çadır inşalarile münasebet tesis etmek suretile izah edilebileceği fikri ileri sürülmüş, Selçuk medreseleri bahsinde bu hususta malûmat verilmiş ve tahliller yapılmıştır. Böylece bazı unsurların Anadolunun eski sakinlerinin tesirile teşekkül etmesine mukabil Türk göçebe san'atının burada âbidevi san'ata yükseldiği anlatılmaktadır.

Bu bahiste son olarak tavan örtüsü usulleri, tromp, pandantif ve Türk üçgenleri denilen dört köşe-

den kubbeye intikal için kullanılan şekiller de kısaca izah edilmiş ve Türk üçgenlerinden doğan baklavalı sütun başlığı ile mugarnat sütun başlıkları hakkında da malûmat verilmiştir.

Max van Bérchem'in "Mosquée Eglise" adını verdiği kilise tesirleri gösteren Kayseri Ulucami gibilerine mukabil Van Ulucamiinin Horasandan getirilmiş bir ustaya yaptırılmış olması ihtimalinden bahsediliyor. Bütün bu camilerin her biri hakkında ayrı ayrı izahat verilip en eskilerinin minareleri olmadığı ve Arapların dış avlularının bir hâtırası olmak üzere, sert iklim dolayısıyla üstü örtülen bu camilerde ortada bir kısmın açık bırakıldığı zikredilmektedir. Bütün bunlar payeler camileri olup yukarıda mevzubahs edilen tesirleri göstermektedirler.

Hargirt'teki harap medrese, medrese tipinin meydana gelmesinde Horasan evlerinde kullanılan Pers eyvanının ve Mezopotamya ile Anadolunun tarma evinin âmil olduğunu gösterir denilerek en tanınmış eyvan medreseleri hakkında malûmat verilip Muzaffer Barucerdî Medresesi ile Firuz Abad şatolarının plân şemaları arasındaki yakınlığa, bunların İran medreselerine benzerliğine ve camilerde payeler camii tipinin Anadolu'da gelişmesine mukabil medreselerde asırlardan beri ateşgede olarak kullanılan millî İran eyvan kubbe sisteminin yerleştiğine işaret edilmektedir.

Bunu takip eden kısım Selçuk türbelerine ayrılmıştır. Cenuplu tesirlerle teşekkül etmiş cami ve medreselere mukabil mezar kule-

sinin şimalden doğrudan doğruya Türkler tarafından getirildiğinden ve Selçuk mezarları etrafında verilen izahat arasında Van civarında tambur kısımları Ermeni inşalarını hatırlatan iki kümbetten de bahsedilmektedir.

Müteakip kısımlarda Selçuk dinî inşalarında portallerin büyük ehemmiyetinden bahisle, "bunlarda mekânı örtün yapı gövdesi güçlüğüle bir kıymet ifade ediyor. Burada Ortaasyalı göçebelerin dokuma tezyinatının monumental san'ata yükseldiğini görüyoruz. İslâm sanatındaki palmet tezyinatının karışmasıyla efsanevi bir tenevvü elde ediliyor. Eskiden başlamış bu karışmaların ne kadar orijinal eserler ortaya koyduğunu Konya, Karaman, Kayseri, Divriği, Sivas cami ve medreseleri kapıları gösteriyor." denilmekte ve böylece Selçuk eserlerine tahsis edilen kısım nihayetlenip İznik'te erken Osmanlı asarının tetkikine başlanmaktadır.

Selçuk, Bizans ve Osmanlı tesirlerinin bir arada görülmelerile bu eserler Osmanlı yapı san'atının ilk denemeleri, ve 16. asırda Osmanlı çini tekniğinin merkezi olan İznik 14. asırda Osmanlı yapı san'atının beşiği addedilebilir denilip bu devir eserleri hakkında teferruatlı tahliller yapılmış ve izahat verilmiştir.

Bursa'daki ilk eserlerden sonra ilk İstanbul camilerine ve bunu takiben İstanbul Sultan Selim Camine geçilmiş, Sinan'ın hayatı ve yapı faaliyetinden bahsedilip bu arada Sinan için nünunelerin, Ayasofya ve Beyazıt camilerinin, Sinan'ın mekân san'atında oynadığı rol gösterilmiş ve bu san'atın inki-

şafı takip edilmiştir.

“Yedi büyük Osmanlı Camii” isimli kısımda ise sırasıyla Beyazıt, Şehzadebaşı, Süleymaniye, Sultanahmed, Yenicami, Fatih Camii ve Edirne Selimiye Camii üzerinde durulmuş, bunların mekân kompozisyonu hakkında mühim bir sürü noktada açıklanarak tahliller yapılmıştır. Ayrıca bu kısmı takip eden diğer bir bahiste aynı camiler Ayasofya ile mekân kompozisyonu bakımından mukayese edilmiştir. Esas kubbesi bir yarım kubbe ile desteklenen eski Fatih camiiinden iki yarım kubbesile Ayasofya plân şemasını hatırlatan Beyazıt ve Süleymaniye Camilerine, oradan da dört yarım kubbe ile desteklenmiş Şehzadebaşı, Sultan Ahmed, Yeni Camiye varan ve Fatih Camiinde devam eden inkişaf gözden geçirilmiştir.

“Sultan Ahmed Camii mekân tesiri bakımından hem Ayasofyayı hem de Süleymaniye’yi geride bırakıyor. Bu yapı İstanbulun en büyük ve en ifadeli mekân eseri olup, aynı zamanda keskin merkezilikle dört yarım kubbe sisteminin iki yarım kubbe sistemine üstünlüğünü de ispat etmektedir. Açık zemin kat pencereleri yüzünden mekân kuvvetle aydınlanmakta ve dinî atmosferinden çok kaybetmektedir. Yalnız binlerce kandil ışığında bu muazzam mekân çinilerinin aksile mistik debdebe bakımından Ayasofyâya yaklaşmaktadır” denilerek eserlerin herbirine hakkının verilmek istendiği görülüyor. Bu arada mat ışığı ile Yeni Valde Camiinin Sultan Ahmed Camiine mistik tesir bakımından üstünlüğü de tebarüz ettirilmiştir.

Dört yarım kubbe veya iki yarım kubbe ile desteklenme yerine sekiz payeye oturan kubbesile Edirne Selimiye Camii sekiz köşeli bir baldakin ile çevrilen iyi nispetli merkezî bir mekân arz ediyor. Yapıda mekânın alt yarısında galeriler ve pencerelerden doğan karışık çini ve boya tezyinatı kombinasyonu ile artırılmış ve mekân tesiri azalmıştır denmektedir.

Bu arada Fatih Camiinin Sultan Ahmed Camiini nümune tutarak yapılmış iyi nispetli mekânın feci bir dekorasyon ile tesirini kaybettiği acınarak anlatılmıştır. Şuna işaret edelim ki bu hemen bütün diğer camiler için de cari olup, yapıldıklarında sahip oldukları mekânı tamamlayan iyi hesap edilmiş bir tezyinat zenginliğinden bunlar bugün mahrum bulunuyorlar.

Camilerin ve bilhassa yedi büyük Osmanlı camiinin mekân kompozisyonlarının inkişafı inceden inceye tetkik edilmiş ve buna muvazi olarak aynı araştırmalar bunların hiç de daha az münim olmayan dış görünüşleri için de yapılmıştır.

Büyük camilerin Ayasofya ile mukayesesine tahsis edilmiş bir bahiste ise bunların konstruktif şeması Ayasofyada gösterilmiş veya hiç olmazsa işaret edilmiş olup Türk mimarları kendilerini doğrudan doğruya bu mevzu üzerinde varyasyonlar inşa etmeye verebilmişlerdir, denilip teknik bir mesele olan konstrüksiyon ile üslûbun hiç bir alâkası olmadığı, şemanın örnek alınması ile üslûbun taklit edilemeyeceği, “Ayasofya pnömatik dünyevi ruhun açık bir ifadesi olduğundan her türlü elle tutulur plastik-

liği mümkün merteye gidermek, onun en yüksek üslûb kanunudur.' cümlesile Ayasofyanın hangi dünya telâkkisinin mahsulü olduğu anlatılmış oluyor. Buna mukabil Osmanlı camileri için bu tahlilin yapılmasından şimdilik sarfınazar edildiği kaydedilmiştir.

Daha evvel Selçuk sanatı için mevzubahs olan karışmalara Osmanlı sanatında da temas edip, sivri kemer ve yuvarlak kemer gibi iki kemer üslûbunun bir arada kullanılmasına işaretle cami üslûbunda bir dualizm mevzubahs edilmiştir. "Böyle karıştırmalar saf ve yerli üslûplar için hiçbir zaman düşünülemez ve olsa olsa 19. asrın eklektik yapılarında görülebilir." cümlesile de ifade edilen bu husus kubbeli üst yapı ile aynı devrin Orta Avrupa şekilleriyle asırlar boyunca gelişmiş olan çeşitli ananelerin karışmasından husule gelmiş Osmanlı altyapısı arasında görülen bir inkitaa işaretle teysik edilmektedir. A. Charles'dan naklen Ayasofya'da kubbenin merkezinden ta aşağı yere kadar bir tek mekân görülmesine mukabil, Sultan Ahmed camiiinde yukarda sade ve iyi koordine edilmiş bir kubbe sistemi görüyoruz. Bunun altında hünerli fakat yabancı bir dört köşe sistem bulunuyor diyerek iki mekân kompozisyonu hakkında görüşler açıklanmaktadır. Bu arada Ayasofya'da olduğu gibi eksedrarların yerden yuvarlatılması ile kubbeye intikal şeklinin dini ibâdet ananesi ile köstaklenerek yapıldığı ileri sürülmektedir.

Ayasofyanın aksine olarak camilerde kemerler iyice öne kaçıyorlar. Ve plastik olarak belirtil-

miş kornişler üzerine oturuyorlar. Payeler de kubbeli mekânda fil ayakları gibi serbest duruyorlar ve onun serbest görünüşünü oldukça kapatıyorlar. Kubbelerde eski Bizans, pnömatik bir dinin oyuk yapısı hâkimdir. Buna mukabil altta artık batı mimarisine akraba olan bir destek ve kemer sistemi yer almıştır. Fiiliyatta Fransa ve Almanya'nın Gotik Katedrallerinde buna birçok paraleller buluruz."

"Osmanlı cami inşaa sanatı Gotik gelişime safhasında duraklamış, bağımsız bir gelişme ona yabancı kalmış, yalnız 18. asırda kendi zararına olarak rokoko modasına karışmıştır."

"Bu mukayeseli sanat tarihi müşahedeleri ile Osmanlı camilerinin çok kuvvetle tesir eden büyüklüğü hiçbir zaman azalmış olmaz. Yeryüzünün bütün kültürlü milletleri içinde yalnız Türkler Ayasofya'nın çok hayranlık uyandıran kubbe sistemini ele almak, ondan varyasyonlar çıkarmak ve nihayet mikyas itibariyle onu aşmak cesaretini göstermişlerdir." diyen bu cümleleri nakletmekle bu bahiste söylenenleri kısmen hülâsa etmiş oluyoruz. Yalnız burada bazı noktalar üzerinde biraz durmak faydalı olur.

Osmanlı camilerinin inkişafı, mekân kompozisyonları ve haricî görünüşleri bakımından tahliller yapılmış olmakla beraber, bu dış görünüşlerin daha sonra mekân kompozisyonu bakımından İstanbul camileriyle gösterdiği benzerlikler dolayısıyla üzerinde durulan Ayasofya'nın dış görünüşü ile mukayese edihnesi icab ederdi. Eşas kubbenin hiçbir zaman yivlenmemesinin



tatbik edildiği, 18. asırda Avrupa tesirlerine rağmen bu hususiyetlerin Türk evlerinde yaşadıkları gösterilmiştir.

Çinili Köşk ve Bağdad Köşkü üzerinde durulmuş, ayrıca köşkler ve saraylar hakkında malûmat verilmiştir.

Türk müelliflerinin 16. asrın Sinan mektebini ve o devrin yapı san'atını klâsik üslûb olarak vasıflandırmaları ileri sürülerek "Batı san'atı ile henüz sıkı bir münasebet olmamakla beraber şekil verme iradesinde 16. asır Avrupa san'atı ile bir benzerlik tespit edilebilir ve böylece bir devir üslûbundan bahsedilebilir." denilip 17. asrın başında kendini gösteren yeni inşâ fikirlerine Sinan'ın talebelerinin bir reaksiyonundan bahisle 18. asrın herhangi bir mekân kompozisyonu ile alâkası olmadığı söylenen Lâle Devri üslûbuna geçilmektedir.

1703 - 1730 Lâle Devri, 1730 - 1808 Barok üslûbu, 1808 - 1874 Empire üslûbu, 1874 - 1930 Neo klâsik üslûb diye vasıflandırılan kısımları gösterir bir tasnif ve bunların teker teker hususiyetleri üzerinde tahliller yapıp garp malzemesine daha iyi sahip olan yabancı ustalarla Avrupa'dan gelen tesirlere karşı neoklâsik reaksiyonun, sivri kemer ve cami üslûbunun tenkit-siz bir şekilde her yerde kullanılması ile inhitata sürüklendiği, 1939 da nihayetlendiği ve bu tarihten itibaren de modern çelik beton inşâların tarihî şekillerin kullanılmasına son verdiği kaydediliyor.

Yedi tepe üzerinde kurulan ve kubbe inşâları ve çeşmelerin mevcudiyeti ile birbirine benzeyen Ro-

ma ve İstanbul'un çeşmelerinin inkişafı ve farklılaşmaları ve suyun, su tesislerinin Türkler için ehemmiyeti, çeşmelere tahsis edilmiş bir bahiste anlatılmıştır.

Menşei Selçuklara kadar giden şadırvanlardan, sebiller ve fıskiye-lerden, muhtemelen Bizans'tan intikal eden süslü kemer nişi ile duvar çeşmelerinden, 3. Ahmed zamanında büyük bir inkişaf gösteren pavyon sebil çeşmeler ve nihayet Sinan'ın ilk defa fazla cemaat için camilere ilâve ettiği sıra çeşmelerden bahsedilmekte ve şadırvanların san'at dolu maden tezyinatı için iyi bir fırsat verdiği söylenerek bu bahse son verilmektedir.

Müellife göre Selçuk dekoratif san'atının incelenmesi, bu eserlerde üslûb birliğinin ademî mevcudiyetini ve Sasani, Pers, geç antikite ve Türk Budist an'anelerinin bir arada devam ettirildiğini gösterir. San'atkârlar nerede bulundu ise hemen angaje edilmiş ve üslûbların karışık akışı böylece ortaya çıkmıştır.

Eserler üzerinde yapılan tahlillerle figürlü tasvirlerle karşı bağlılığa işaret edilmiş ve bunun kültür tarihi bakımından ehemmiyeti gösterilmiştir. Bu devirde İslâmiyetin yaşağına rağmen ve bununla istihza edercesine bir tasvir bolluğu müşahede edildiği zikredilip bu münasebetle İslâmlardaki resim yaşağının mimarî eserlerin bir dekorasyon selinden kurtulmasında oynadığı müspet rol üzerinde duruluyor.

Müteakip bahis çinilere tahsis edilmiştir. Burada Yeşil Cami çinileri, bunların Türkistan çini tek-



niği ile alâkası, 16. asır çini tekniğinin doğuş ve inkişafı, onu takip eden senelerin yeni çini teknikleri ve bunların üslûb hususiyetleri hakkında malûmat verilmektedir.

Diğer bir bahis ise Türk çini keramiklerine ayrılmış ve "16. asrın ortasında hiç örneği ve basamağı olmıyan yeni bir üslûb ortaya çıkıyor ki buna doğrudan doğruya millî Türk üslûbu diyebiliriz. Yeni bir üslûb yaratılması san'at tarihinde çok önemli ve nadir bir hâdisedir. Bunun nasıl meydana geldiğini anlamak çok enteresan olurdu" cümlesile sitayişle bahsedilen bu keramik san'atının hususiyetleri izah edilmiştir.

Kısa bir resim san'atı tarihçesini müteakip yazı san'atı (hat) ve bunun muhtelif nevilerinin, abidevi Kûfi yazısının tekâmülü, batı İran ve kuzey Mezopotamya'da Kûfi yazı, doğu İranda Kûfi yazı diye isimlendirilmiş kısımlarda anlatılmış; yuvarlak yazı (nesih) ve bunun çeşitli şekilleri hakkında malûmat verilmiş bulunuyor.

Bir sonsöz ve bir kronolojik cetvelle nihayetlenen kitapta ehemmiyetleri nispetinde üzerinde daha fazla durulan ve bizim de daha tafsilâtlı bir şekilde naklettiğimiz Türk san'atı meselelerinin neler olduğuna böylece işaret edilmiş bulunuyor.

*Y. Mimar*

TURGUT CANSEVER