



# Bir Karşılaşma Hikâyesi: Turgut Cansever ve Ernst Diez<sup>1</sup>

Nurcan Güneş<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-1117-8301

## Öz

Makalede, Turgut Cansever'in entelektüel yolculuğunda, Avusturya-Alman sanat tarihi ekolünün önemli temsilcilerinden Ernst Diez'in etkisi incelenmiştir. Diez'in Türkiye'deki akademik çalışmalarında İslam ve Türk sanatı üzerine verdiği dersler ve yazdığı "Türk Sanatı" kitabı, Cansever'in entelektüel gelişiminde büyük rol oynamıştır. Karşılaştığı bu aktörün eserlerini ve metodolojisini Mazhar Şeket İpşiroğlu'nun da desteği ile derinlemesine incelemiş, düşünce dünyasına büyük bir yakınlık geliştirmiştir. Alman sanat tarihçisinin kitabı üzerine yazdığı değerlendirme yazısı, sanat tarihi yaklaşımlarını ve Türk sanatı üzerine getirdiği yenilikçi perspektifleri anlamaya yönelik bir çabayı yansıtmaktadır. Bu çalışma Cansever'in, Diez'in etkisiyle Viyana Ekolünün bağlamsal ve yapısal analiz yöntemlerini benimsemesine ve sanat eserlerinin arkasındaki düşünce sistemlerini irdelemesine odaklanmıştır. Aynı şekilde kendine özgü mimarlığının kuramsal 'menşei' olarak okunabilecek bu karşılaşma anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bunun için öncelikle Viyana Ekolünün yaklaşımı ve yöntemi incelenmiş, sonrasında Cansever'in bu süreçte nasıl dâhil olduğu sorgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Turgut Cansever, Ernst Diez, sanat tarihi, Viyana ekolü

<sup>1</sup> Bu makale Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Doktora programında hazırlanan Turgut Cansever'in entelektüel yolculuğunu konu alan bir tezden üretilmiştir. Makale iki bölümden oluşmaktadır. Burada sadece ilk bölümüne yer verilmektedir.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

E-posta: nurgunes@artuklu.edu.tr



## A Story of Encounter: Turgut Cansever and Ernst Diez

Nurcan Güneş<sup>3</sup>

ORCID: 0000-0002-1117-8301

### Abstract

*The influence of Ernst Diez, one of the influential representatives of the Austro-German school of art history, on Turgut Cansever's intellectual journey was examined in the study. Diez's lectures on Islamic and Turkish art during his academic studies in Turkey and his book "Turkish Art" played a major role in his intellectual development. With the support of Mazhar Şevket İpşiroğlu, Cansever studied his works and methodology in depth and developed a great affinity for his world of mind. The review on Diez's book reflects an effort to understand the approaches to art history and the innovative perspectives he brought to Turkish art. This article focused on Cansever's adoption, under Diez's influence, of the Viennese school's methods of contextual and structural analysis and his exploration of systems of thought behind works of art. Likewise, it is tried to examine this encounter, which can be read as the theoretical 'origin' of Cansever's distinctive architecture. For this purpose, the study first analysed the approach and methodology of the Vienna School and then explained how Cansever internalized this encounter.*

**Keywords:** *Turgut Cansever, Ernst Diez, art history, Vienna school*

<sup>3</sup> Research Assistant, Mardin Artuklu University Faculty of Engineering and Architecture Department of Architecture, E-mail: nurcangunes@artuklu.edu.tr

## Giriş

Bu makale, 1940'lı yıllarda Türkiye sanat ve mimarlık tarih yazımında yolları kesişen iki olağan aktörün hikâyesine odaklanmaktadır. Avusturya-Alman sanat tarihi ekolünün, "Doğu Sanatları" kürsüsünün üyesi Ernst Diez (1878-1961) ile mimarlık bölümünden yeni mezun Turgut Cansever'in yollarını birleştiren entelektüel ortam, kolayca simbiyotik bir ilişkinin doğmasını sağlamıştır. Diez'in kabaca üç metnini okuyan ve birkaç dersini alan Türkiye'deki tek doktora öğrencisi Cansever (Deniz, 2010, s. XIII-XV; Düzenli, 2009, s. 107), bu süreç içerisinde Diez'in ve mensubu olduğu ekolün düşünce ve kavram dünyasına ciddi bir yakınlık geliştirmiştir. Viyana Ekolünün<sup>4</sup> -çeşitli nedenlerle en bilinen temsilcilerinden olmasa da- mensuplarından Prof. Diez ile onu düşünsel olarak anlamaya en yakın öğrencinin rastlantısal karşılaşmasının Türkiye sanat ve mimarlık tarihindeki yeri kritik edilmeye değerdir.

Viyana ekolünün temel savları ve metodolojileri, Cansever'in entelektüel yolculuğunda büyük bir rol oynamıştır. Bu rolün etkilerini anlamak adına öncelikle ekolün tarihsel süreçteki varlığına ve tartışmalarına bakılmalıdır. Ekole göre, sanat eserinin onu meydana getiren kültürlerin ve dünya görüşlerinin bir ifadesi olduğu anlaşılmaktadır (Wood, 2000). Bu yaklaşım, eserlerin bağlamına ve zamanına özgü yorumları mümkün kılan bir tür bağlamsal simya olarak görülmüştür.

Üç bölümden oluşan bu çalışma, Diez'in ve Viyana Ekolünün Cansever'in sanatsal ve mimari bakış açısını nasıl etkilediğine ve Türk sanat tarihi bağlamında nasıl anlamlandırdığına odaklanmaktadır. İlk bölümde, Viyana ekolü ve Cansever için neden önemli olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, iki aktörün ortaklaştığı entelektüel aralık tariflenirken, üçüncü bölümde Cansever'in Diez'in metnini değerlendirme ve anlama süreci ele alınmıştır. Sonucun yerini alan başlıkta ise Cansever'in sanat tarihi yazımında deneyimlediği yeni perspektifin önemi üzerinde durulmuştur.

---

<sup>4</sup> Christopher S. Wood, 2000 yılında yayımladığı "The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s" kitabıyla Viyana Ekolünü sanat tarihi bağlamında kuramsal olarak tanımlamakta ve öncülerinin fikirlerini kritik etmektedir. Bu makalede Wood'un kavramsallaştırdığı Viyana Okulu tanımı üzerinden hareket edilmektedir.

## **Viyana Ekolü**

Viyana Ekolü 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Viyana'da faaliyet gösteren bir grup sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni tarafından temsil edilen bir sanat ve kültür hareketidir. Sanatın bilimsel bir şekilde analiz edilmesini savunan ve onu tarihsel bir bakış açısıyla ele almayı amaçlayan kuramsal bir akımdır. Ekolün genel yaklaşımı, sanat eserlerini tarihsel ve kültürel bağlamları içinde analiz etmeye yöneliktir (Schlosser, 2009). Okulun o dönemdeki kuramsal yapısını ve önemli kuramcılarının kimi metinlerini bir araya getiren Wood (2000), okulun 1920'lerin sonları ve 1930'ların başlarında iki genç üniversite öğretim üyesi Hans Sedlmayr (1896-1984) ve Otto Pächt (1902-1988) etrafında şekillendiğini dile getirmektedir. Wood, Sedlmayr ve Pächt'i, "figüratif hayal gücünün bağımsızlığı, sanat eserinin tercüme edilemezliği ve sanat yapma sürecinin herhangi bir ampirist (deneyimsel) yeniden inşasının anlamsızlığı konusunda ısrar eden radikal formalistler" olarak tanıtırken aslında okulun temel argümanlarına işaret etmektedir (Wood, 2000, s. 9). Onların temel savlarından olan "bir sanat eseri doğru şekilde okunduğunda onu üreten dünyanın derin yapısını ortaya çıkaracağını" savlayan bakış açısının, nasıl bir epistemik dönüşüme sebep olduğunu anlatmaktadır. Viyana okulunun sanat tarihi bağlamında gerçekleştirdiği teorilerin, anti-ampirist kültür tarihleri ile benzerliklerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Ekolün genel tutumu sanatsal sürecin özerkliği ve indirgenemezliğine dayanmaktadır. Sanat eserinin, onu meydana getiren kültürlerin ve dünya görüşlerinin ifadesi olduğuna inanmaktaydılar. Bu yaklaşım, eserlerin bağlamına ve zamanına özgü yorumları mümkün kılan bir tür bağlamsal simya olarak görülmekteydi. Yaklaşımlarında merkezi bir rol oynayan "strüktür" kavramı da sanatın dünya ile ilişkisini ifade eden ve derinlemesine biçimsel niteliklerini belirleyen bir öğedir.

Sedlmayr ve Pächt, Viyanalı müze küratörü ve üniversite profesörü Alois Riegl'in (1858-1905) formalist sanat tarihi anlatısından etkilenmişlerdir. Riegl, geç Roma sanatı ve Hollanda grup portresi üzerine yazdığı incelemelerinde, "biçimsel analiz yöntemini" ve "dünya sanatının evrimsel şemasını" birleştirerek sanat tarihi çalışmalarını genel bir kültür bilimi haline getirme vaadinde bulunmuştur. Riegl'in bakışı, resme veya herhangi bir sanat yapıtına algısal nitelik kazandırırken, tüm bir dünya görüşüyle yeniden bağlantı kurma umudunu sunmuştur. Sedlmayr ve Pächt, eser ile dünya görüşü arasındaki bu ilişkinin irdelenmesine, "Strukturanalyse"

[yapı analizi] veya Strukturforschung [yapı araştırması] adını vermişlerdir (Wood, 2000). 1934'te Julius von Schlosser, Viyana Okulunun tarihinde Riegl'in çalışmalarına ekspresyonist nitelikler atfetmiştir. Schlosser, bu yaklaşımı, geniş içsel ve evrensel tarihsel bağlantıları tanımaya yönelik bir çaba olarak tanımlamıştır (Schlosser, 2009; Tonbul, 2018). Riegl'i meslektaşları Franz Wickhoff ile karşılaştırırken Wickhoff'u izlenimcilikle, Riegl'i daha yapısal ve teorik bir ekspresyonizm ile ilişkilendirmiştir. Wickhoff'un izlenimcilikle (impressionism) ilişkilendirilmesinin nedeni, bu sanat akımıyla akademik olarak etkileşim içinde olmasıdır. Gençlik yıllarında izlenimcilikle olan deneyimini "sinnlich anschauend" [duyusal olarak algılama] şeklinde tarif etmesi, sanat tarihini anlama ve yorumlama şeklini önemli ölçüde etkilemiştir (Schlosser, 2009, s. 41). Bu yaklaşım, onu, sanatı analiz ederken entelektüel ya da biçimsel analizler yerine duyuşsal bir temsil yapmaya yönlendirmiş ve sanatı, hissedilen ve deneyimlenen bir fenomen olarak ele almasına neden olmuştur. Buna karşın Riegl'in yaklaşımı, sanatı tarihsel ve kültürel bağlamları içinde değerlendiren, böylelikle açığa çıkmasını sağlayan "ifade" ile ilgilenmeye odaklanır. Sanatın kendi var oluşunu dışa vurduğu için ekspresyonist kabul edilen bu bakış, 20. yüzyıl başında ortaya çıkan ekspresyonizm ile benzerlikler gösterse de tamamen farklıdır. 20. yüzyıl ekspresyonizmi sanatın ve sanat eserinin olağan öznelliğini ve buna bağlı olarak çoğalmasını gösterirken, Viyana ekolünün ekspresyonist tavrı bir topluma, bir millete, bir zamana ait sanat eserlerinde ortaya çıkan, kendini her koşulda gösteren, topluluğun sahip olduğu kültürel donanım nedeni ile kendiliğinden "dışavurulan" bir görselliği (biçimi) işaret eder. Bu nedenle sanat eserlerinin yalnızca estetik değerleri üzerinden değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bağlamları içinde incelenmesi gerektiğini vurgular.

Okulun karakteristik özelliği, sanat tarihi yargılarını estetik tercih ve beğeni sorunlarından uzaklaştırarak tüm sanat eserlerinin anlaşılabilirliği analiz yöntemleri kullanarak sanat tarihini "bilimsel" (wissenschaftlich) bir değerlendirmeye tabi tutmaktır. Asıl problem de tam olarak böyle bir yerden başlamış ve belki de en ciddi yarılma bu noktada ortaya çıkmıştır. Hatta bu durum sanat tarihi kürsüsü içinde ikinci bir kürsünün kurulmasına neden olmuştur (Tonbul, 2018). Jas' Elsner (2002), bu yarılmanın temelini oluşturan 1901 tarihli iki metne (Riegl, 1901; Strzygowski, 1901) atıf yaparak Alois Riegl ile Josef Strzygowski'nin sanat tarihi yaklaşımlarını karşılaştırır. Elsner, Strzygowski'nin sanatın kökenleri üzerine farklı bir

bakış açısı sunduğunu ve sanatın doğu kökenlerine odaklandığını dile getirir. Bu çalışmaya göre Strzygowski, *Orient oder Rom*'da geç Antik ve erken Hristiyan sanatının kökenlerini savunarak, sanatın bu dönemlerde Doğu etkisi altında şekillendiğini, sanat tarihinde birçok merkez olduğunu ve Greko-Roman geleneğinin Doğu karşısında zayıf düştüğü gerçeğini dile getirir. Elsner, onun sanat tarihini yalnızca Avrupa sanatına odaklanmaktan ziyade genel bir bakış açısıyla (dünya sanatını) ele aldığını vurgular. Buna rağmen Strzygowski'nin sanat tarihi çalışmalarının, okulun diğer üyelerinden daha fazla ırkçı görüşler içerdiği ve bu görüşlerin, Nazi ideolojisiyle örtüşen unsurlar taşıdığı düşünülmüştü. Strzygowski, bir taraftan Nazizm ile suçlanırken öte taraftan Batı sanatının kökenlerinde ve gelişiminde Doğunun etkisini abarttığı, Batılı anlatıları küçümsediği, sanat tarihindeki mevcut paradigmalara meydan okuduğu ve hatta "knocking copy"<sup>5</sup> yaptığı iddia edilmişti (Elsner, 2002).

Bu çalışmanın başrollerinden biri olan Diez, Graz Üniversitesinde Strzygowski'nin doktora öğrencisiydi ve 1911'de Viyana Üniversitesinde asistanı olmuştu. Strzygowski'nin Doğuya dair çalışmalarına dayanarak kurduğu ikinci enstitünün, İslami sanat tarihçiliği konusundaki ilk öğretim üyesiydi (Tonbul, 2018, s. 57). 1930'ların başında Strzygowski'nin Doğu Sanatları Enstitüsü, kütüphanesi ve yayımlıyla önemli bir varlık göstermiş olmasına rağmen 1933'te emekli olması, Diez'in o sırada Amerika'da bulunması ve enstitünün önemli mirasçısı Glück'ün vefat etmesi nedeni ile çalışmalarını sürdürememiştir. Sedlmayr, 1937'de birleşmiş olan enstitünün başına geçtiğinde, her iki enstitünün mirasını önemsemiş ve Doğu üzerine çalışmaları sürdürme niyetini belirtmiştir. Ancak aynı yıl Diez ile olan yazışmaları, doğu ajandasının esas olarak Balkanların sanat tarihine odaklandığını göstermektedir. Mektupta Diez, Sedlmayr'dan üniversitede bir pozisyon talep etmiş, İslam, Hint ve Çin sanatı üzerine çalışmaların azalmasını ve Amerika Birleşik Devletleri'ne olan kaçıışı dile getirmiştir (Tonbul, 2018, s. 74). Fakat Sedlmayr, Diez'in "Doğu Sanatı" için talep ettiği akademik pozisyonu bir ütopya olarak nitelendirmiş ve bu alana ayıracak kaynağın yetersizliğini sebep göstererek reddetmiştir. Bu engellemelere rağmen 1939'da üniversitede "Oryant ve Uzak Doğu Sanat

<sup>5</sup> Deyimin anlamı 'başka bir şirketi veya onun ürün veya hizmetlerini eleştiren reklamlar' anlamına gelmektedir. Bkz. Knocking copy. (t.y.). *Cambridge dictionary* içinde. 15 Haziran 2024 tarihinde, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/knocking-copy> adresinden erişildi.

Tarihi" konusunda "bütçe dışı profesör" olarak işe başlamıştır. Diez'in Viyana'daki çalışmaları, Türkiye'ye gittiği 1943 yılına kadar sürmüştür (Tonbul, 2018, s. 75-78).

### **Cansever'in Düşünce Dünyasını Diez'e Hazırlayan Süreç**

Cansever'in resme olan ilgisi, ailesinin ve çevresinin sağladığı entelektüel ortam, onun için alternatif bir zenginlik ve ilham kaynağı haline gelmiştir. Lise yıllarında tanıştığı birçok ressam ve katıldığı sergiler, akademik çevredeki yeni düşüncelere daha kolay uyum sağlamasını ve olağan mimarlık öğrencisinden daha farklı görme-anlamlandırma yöntemleri elde etmesini sağlamıştır. Empresyonist akımın Türkiye temsilcisi Çallı kuşağı ressamlarından Ali Sami Boyar (1880-1967)'dan ve lise yıllarında hocası olan Halil Dikmen (1906-1964)'den ders almış (Tanyeli ve Yücel, 2007) ve bu bağlamda resimle ilgili düşüncelerini şekillendirmiştir.

Lise döneminde bir sergi için yaptığı bilinen birkaç örnekten (Şekil 1, 2) anlaşılacağı üzere, empresyonist bir yaklaşımla resim yapan Cansever'in resimleri döneminde ciddi övgüler alırken nitelikli bir kritiğe konu olmamıştır. Fakat resimlere bakıldığında kolayca fark edilecek şey görsel deneyimlerini ve duygularını renk ve ışık efektleriyle tuvale aktarmaya, anlık izlenimi vermeye çalıştığıdır (Şekil 3, 4, 5, 6, 7). Dolayısıyla bir duyumsama ve hassasiyet geliştirdiği söylenebilir. Bu süreç kentsel ya da doğal manzaraya -daha sonra edineceği mimari bakıştan önce- başka türlü bakmayı mümkün kılan görme biçimlerini deneyimlemesini sağlamıştır. Akademiye başladıktan sonra Sanat Tarihi kürsüsünde görev yapan Mazhar Şevket İpşiroğlu'ndan (1908-1985) aldığı derslerin ve D Grubu<sup>6</sup> ressamlarıyla tanışmasının (Zeki Faik İzer 1905-1988, Cemal Tollu 1899-1968) etkisiyle, resim anlayışında zamanla değişiklikler yaşar. Bu ortamla birlikte, sanat ve sanat nesnesi ile ilgili üretilen yeni yaklaşımlara ilgi duyar (Tanyeli ve Yücel, 2007, s. 28-30). Özellikle sanat nesnesinin bir şeylerin (kültürün, öznenin, ırkın, tarihin, vs.) ifadesi, dışavurumu olduğunu söyleyen yaklaşımı benimser.

<sup>6</sup> Empresyonistlerden büsbütün ayrı bir yolda ve modern resmin muhtelif kollarında denemeler yapan bu ressamlar, açtıkları sergilerde kübist ve konstrüktivist çalışmalara yer vermişlerdi ("D Grubu | Milliyet Sanat", t.y.).



Şekil 1. İstanbul, Turgut Cansever'in yağlıboya tablosu (Ayvazoğlu, 2015, s. 23)



Şekil 2. Babıali ve Alay Köşkü, Turgut Cansever'in yağlıboya tablosu (Ayvazoğlu, 2015, s. 24)



Şekil 3, 4, 5. 16 yaşında yapmış olduğu sergiden çeşitli portre çalışmaları (Şehir Mimarlık Tasarım, 2018)



Şekil 6,7. Peyzaj Çalışmaları (Şehir Mimarlık Tasarım, 2018)



Cansever, sanat anlayışındaki bu yeni farkındalığı, kendi ifadeleriyle şöyle özetlemektedir: "... doğrusu o resim sanatının, Batı Avrupa resim sanatının inceliklerini öğrenmeye başlayınca, yaptığım bu işlerin hiçbir şey olmadığını fark etmeye başladım. Tabi buna Sami Bey çok üzüldü" (Tanyeli ve Yücel, 2007, s. 30). Cansever'in daha fazla açıklama yapmadığı bu ifade Batı Avrupa resim sanatının derinliklerini kavramaya başladığı süreçte, kendi eserlerini yeniden değerlendirdiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. O günün empresyonist ressamlarının çalışmaları kadar başarılı çalışmalar ortaya koyan Cansever'in kendi tablolarına getirdiği eleştiri, yeni bir tahayyülün oluştuğunu göstermektedir. Belki de Cansever Batı Avrupa resim sanatının inceliklerini kavramaya başladığında bunların öğrenebileceğini fakat bu öğrenmenin o kültür vahasına, o strüktürün içine yerleşme anlamına gelemeyeceğini fark eder. Bir bakıma strüktürün ancak taklit edilebildiği, ne kadar o strüktüre ait üretim yapılırsa yapılsın ona dâhil olunamayacağını düşünür. Bu elbette hayatını empresyonist resme adanmış Sami Bey'i üzen bir durumdur ve belki de Cansever'i resim yapmaktan zamanla alıkoyar.

Batı Avrupa resmini öğrenme sürecinde yaşadığı farkındalık, resim sanatına bakış açısının değişmesine ve kendi zihin dünyasındaki paradigmatları yeniden yapılandırmasına neden olmuştur. Resim ve sanat tarihi alanındaki bilgi birikiminin derinleşmesinde Mazhar Ş. İpşiroğlu'nun etkisi, onun doktora önerisiyle daha da belirginleşmiştir. Yukarıda sözü edilen Avusturya-Alman sanat tarihi anlatısına yabancı olmayan bir aktör olarak İpşiroğlu'nun sanat tarihi, resim ve felsefe alanlarındaki geniş bilgi birikimi, Diez'in uzmanlığını kavramasında Cansever açısından belirleyici olmuştur. Yükseköğrenimini Hamburg, Berlin ve Bonn Üniversitelerinde yapan İpşiroğlu doktorasını 1933'te, "Tarihsel Bağlamı İçinde Hegel'in Estetiği" adlı teziyle tamamlamıştır. 1934'te Türkiye'ye dönmüş ve aynı yıl İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde estetik doçenti olarak göreve başlamıştır. 1943'te Edebiyat Fakültesinde Diez başkanlığında, ayrı bir dal olarak Sanat Tarihi Bölümünün kurulmasında etkili olmuştur (Yücel, 1988).

Heidegger çevirileri<sup>7</sup> de yapan İpşiroğlu, Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer (1881-1965)'in *Formprobleme der Gotik* (1911) eserini "Gotik" başlığıyla Türkçeye çevirir<sup>8</sup>. Sanat tarihini tıpkı diğerleri gibi bir kültür tarihi olarak görmüş, sanat eserinde "ifade" olunan "muhtevanın" ne olabileceği sorusu üzerinde durmuştur. 1954'te çektiği "Hitit Güneşi" belgesel filminde bu soruyu kültürün sürekliliğine göndermeler yaparak cevaplamaya çalışacaktır: "Bu su, bu toprak bu güneş hep aynı olduğuna göre Boğaz Köyün gündelik hayatında Etilerle ortak çok şeyler olsa gerek. Eti kadınları da acaba buğdayı böyle mi seriyordu. Böyle mi hamur açıyorlardı..." (Hitit Güneşi [1956], 2023).

İpşiroğlu, Batı sanat tarihi araştırmalarında, sanat eserlerine ilk defa üslûp yorumu açısından yaklaşan ve kuramsal yönden katkısı olan Heinrich Wölfflin'in (1864-1945) üzerinde çokça durmuş, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) çalışmasını "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" başlığıyla Türkçeye çevirtmiştir<sup>9</sup>. Yalnız sanat tarihinin klasik kuramlarını tanıtmakla kalmamış, bu konudaki en yeni kuram ve araştırmaları öğrencilerine tanıtmak, çok yönlü bir bakış açısı kazandırabilmek için Avrupa'nın çeşitli üniversitelerinden en yetkili profesörleri konferans ve ders vermek üzere davet etmiştir (Atasoy, 1988). İpşiroğlu'nun temel sorunsalı, sanatın ne olduğu ve sanat eserlerinin anlamı üzerinedir. Sanatın şekil mi, yoksa muhteva mı, olduğu ve nasıl anlaşılması gerektiği üzerinde durmuştur. Wölfflin'in formel analizinin yöntemsel olarak sanat eserinin muhtevasını anlamak için geçerli bir yol olduğunu söylemiştir. Ona göre, şekil ve muhteva arasındaki ilişki, sanatın anlamı ve ifadesi konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Genel olarak sanatkârların, sanatın özünün şekil olduğunu düşündüklerini, bu nedenle muhteva ile şekil arasındaki ilişkiyi görmezden geldiklerini söyler. Buna karşılık, Wölfflin gibi sanat tarihçilerinin sanatı anlamak için muhtevaya odaklandığını belirtmektedir. Onlar için sanat eserinin şekli, içinde taşıdığı anlamın bir yansıması veya kalıbıdır (İpşiroğlu, 1947).

<sup>7</sup> Metafizik Nedir? (Heidegger, 1935). Ayrıca doçentlik tezi için hazırladığı konu da Heidegger üzerinedir (İpşiroğlu, 1939).

<sup>8</sup> Worringer, W. (1939). Gotik. (M. Ş. İbşir, Çev.) *Güzel Sanatlar*, C.1, 79-84. (Orijinal eserin yayın tarihi 1911).

<sup>9</sup> Wölfflin, H. (1973). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (H. Örs, Çev.) İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 1915)

*“Burada bir nevi fenomenolojik ‘mahiyet görüşün’ (Wesensschau)den bahsedebiliriz. Wölfflin’in sanat tarihi malzemesiyle olan münasebetine bakılır ve çalışırken bir sanat eserini nasıl kıymetlendirdiğine dikkat edilirse, kategorileri “bulma” tarzıyla matematikçilerin çalışma tarzı arasında bir benzerlik görülür. Bir üçgenin mahiyetine ait bir vasfı, meselâ zaviyeleri yekûnunun 180 derece olduğunu bize tecrübe göstermez. Mahiyet bilgisi, burada tek bir misalde kavranılır. Aynı şeyi Wölfflin’in çalışma tarzı için de söyleyebiliriz. Wölfflin de Barok yahut Rönesans üslûplarının mahiyet vasıflarını kaorayabilmek için, tek misali kıymetlendirmenin yolunu biliyor. Riyaziyecinin elinde olduğu gibi, onun da elinde bu misal âdeta “şeffaf” bir hale getiriliyor, göz içeriye nüfuz ederek bütün bir üslûp fenomeninin mahiyetini burada buluyor (İpşiroğlu, 1947, s. 32)”*

Burada, dönemin birçok tarih metninde de sıkça rastlanan, “muhteva” ve “mahiyet” kelimelerinin anlamları üzerinde durmak, İpşiroğlu’nun sanat tarihi ve felsefe bağlamında nerede durduğunu anlamak için önemlidir. Arapça hwy kökünden gelen muhtawā محتوی “ihtiva olunan” sözcüğünden alıntıdır. Kelime anlamıyla bir şeyin içindeki(ler) veya içeriği anlamına gelir (“Muhteva”, t.y.). “Sanat eserinin muhtevası” ister istemez içeriğinin analiz edilmesi gereken bir eseri mecburi kılar. Bu içeriği anlamak için bir yöntem ihtiyacı vardır. Formel analiz ya da Reigl’in strüktür analizi bu noktada anlamlı olmaya başlar. Aynı şekilde sanat eserinin mahiyeti sorusu ve mahiyet kavramının anlamı da bu düşünme yönteminde yerini bulur. Mahiyet kelimesi Arapça māhiyya(t) ماهية «ne-lik», nitelik” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Arapça mā huwa ما هو “o nedir?” deyiminin +iyya(t)<sup>2</sup> ekiyle yapay mastarıdır (“Mahiyet”, t.y.). Bu noktada sözlük bizi “hüviyet” kavramına yönlendir ki bu kelimde Arapça huwīya(t) هوية “o-luk, kim-lik” sözcüğünden alıntıdır (“Hüviyet”, t.y.).

Bu kavramlar göz önünde bulundurulduğunda “sanat eserinin mahiyeti” sorusu, eserin kimliğinin bilgisini verecek bir bakış açısını olağanlaştırır. Böylelikle eserlerin üslupları analiz edilebilir ve hangi topluma, zamana, millete ya da dine ait oldukları pek tabi(!) bilinebilirdi. Burada zor ve yapılması gereken kültürün sürekliliği içinde eserin anlamını, taşıdığı “muhtevayı” anlamaktır. Arkeoloji çalışmalarına çok önem veren İpşiroğlu, kazılarda çıkan eserler ile bugünün kültürü arasındaki ilişkinin kurulması gerektiğine inanır. Belgesel film çalışmalarını da bu bakış ile yönetmiştir. Nurhan Atasoy’un (1988) “öğrencileri ile mezuniyetlerinden sonra da ilgilenir, araştırmalarını kuramsal bir temele dayandırmalarını öğütler, ele aldıkları konularla çok yönlü bir hesaplaşmaya çağırır ve onların bilimsel bir kimlik

kazanmalarına büyük önem verirdi" (Atasoy, 1988, s.1) dediği İpşiroğlu'nun, Cansever'in sanata olan ilgisini, özellikle Batı resim sanatının ilkelerini anlamaya çalışan merakını önemseddiği görülmektedir. Onu akademik anlamda sürekli desteklediği, akademik kadroya dâhil olması için referans olduğu bilinmektedir (Deniz, 2020). Bu nedenle önceden tanıdığı ve ilgisini bildiği öğrencisi Cansever'e o tarihlerde sanat tarihi kürsüsünün en yetkin ismi Diez'le çalışmayı önerir. Cansever'in ilk karşılaşması, 1943-44 bahar döneminde Diez'in Emeviler üzerine verdiği bir derste gerçekleşmiştir. Bu sırada Cansever henüz bir mimarlık öğrencisidir. Cansever, bu karşılaşmasına ve sonrasına dair anekdotu bir röportajında şöyle dile getirir:

*"Tabii Diez'i ilk 1944 'te dinledim. Emevi sanatını anlatıyordu. Müthiş! 1946'da geldi Diez artık devamlı hoca olarak... Doktoramı yapacağım, gene Emevi sanatını anlatıyor. "Ben bunu dinledim" dedim. Mazhar Bey, "Gene sen birkaç derse git, sonra karar ver, tekrar dinlemek ister misin, istemez misin" dedi. Üç-dört derse gittim. Ben hiçbir şey anlamamışım meğerse adamın ilk anlattıklarından! (Tan-yeli ve Yücel, 2007, s. 38)*

Diez'in enterne edildiği dönemler arasında Cansever, akademide lisans eğitimini tamamlamıştır. Aralık 1945'te üniversiteye geri dönmesiyle, Cansever de 1946 yılının Kasım ayında doktora eğitimine başlar. Deniz'in araştırmalarına göre Diez, Cansever'in iki sömestr "İslam Sanatı" ve "Batı Sanatı" derslerini almasını ister (Deniz, 2010). 1947 Nisan ayında bu dersleri başarıyla tamamlar ve aynı yılın ilerleyen aylarında, Diez'in tartışma yaratan kitabı "Türk Sanatı" üzerine Felsefe Arkivi'nde bir değerlendirme yazısı yazar. Bu süreç ve etkileşimler önemli bir zemin teşkil eder ve sonraki çalışmalarını şekillendiren temel taşlarından olur.

### **Türk Sanatı; Yazan Prof. Diez, Değerlendiren Turgut Cansever**

Türkiye'de sanat tarihi bölümleri kurulmadan önce kültür tarihi üzerine çalışmalar, tarih, antikite, Türkiyat ve Şarkiyat araştırmaları gibi bilgi alanları çerçevesinde şekillenmekteydi. 1924'te Darülfünun bünyesinde kurulan Türkiyat Enstitüsü uzun bir süre Türk kültürü araştırmaları için önemli bir merkez olmuştur. 1933'te Darülfünunun İstanbul Üniversitesine dönüşmesinin ardından, üniversite bünyesinde ayrıca bir Şarkiyat Enstitüsü kurulmuştur. Enstitünün, Viyana Üniversitesinde bulunan

Strzygowski'nin enstitüsü ile olan ilişkileri ekolün özellikle de Türk ve İslam Sanatları üzerine çalışan isimlerin Türkiye'de tanınır olmasını sağladığı anlaşılmaktadır (Verbowski, 2015). Aslında Türkiye'de kurulmak istenen sanat tarihi bölümü için ilk yazışmalar 1939'da Dil Tarih Coğrafya Fakültesi (DTCF) adına Kültür Bakanlığı tarafından yapılmıştır. Şarkiyat Enstitüsünün dikkatini çekmiş olan Strzygowski ve Glück bu yıllarda artık hayatta değildir. Enstitü başkanı Hans Sedlmayr, Ernst Diez'i önermiş, ancak sonrasında görüşmelere devam edilmemiştir. Diez 1943'te DTCF yerine, bu sırada üniversitede yeni göreve başlayan ve Viyana'da öğrencisi olan Oktay Aslanapa'nın girişimleriyle İstanbul Üniversitesine davet<sup>10</sup> edilmiştir (Dogramaci, 2008, s. 330).

Diez'in bilimsel çalışmaları geç antik dönem, İslam ve Orta Çağ Avrupa sanatını içermektedir ancak araştırmaları, kendi deneyimlerinden bildiği Doğu'ya odaklanmaktadır. 1912-1914 yıllarında Doğu Pers'e seyahat etmiş, ayrıca Irak, Hindistan, Mısır, Anadolu ve İstanbul'da İslami anıtları incelemiştir (Tonbul, 2018). Aslında Strzygowski'nin öğrencilerinden Türk sanatını çalışan isim Glück'tür. Fakat Glück, erken yaşta vefat edince kürsünün Doğu sanatları çalışan tek temsilcisi Diez olmuştur. Türkiye'nin daveti ve kendisinden beklenen çalışmalar nedeni ile ilgisinin Türk sanatına doğru kaydığı görülmektedir. İstanbul'a gelir gelmez araştırmalarına başlayarak çeşitli geziler düzenlemiş, envanter toplamaya başlamıştır.

Türk Sanatı<sup>11</sup> çalışmasını, kendi (ve diğer yabancı profesörlerin) derslerine eşlik edecek bir ders kitabı hazırlama yükümlülüğünün bir parçası olarak hazırlamıştır. Kitabı Kırşehir'deki gözaltı süresi boyunca yazmış ve gözaltından sonra Aslanapa tarafından hızlıca Türkçeye çevrilerek 1946'da yayımlanmıştır (Eyice, 1997). Alt başlığı "Başlangıcından Gün-

<sup>10</sup> Yapılan son bir çalışma, Diez'in Türkiye'ye geliş sürecinde, daha farklı karar mekanizmalarının da devrede olduğunu göstermektedir. Verda Bingöl'ün tezine göre Ankara Üniversitesinde sanat tarihi bölümünün kurulması, Nazi hükümetinin İkinci Dünya Savaşı sırasındaki propagandasının bir sonucudur. Alman subayı Herbert Scurla'nın Türkiye'deki mülteci akademisyenlere ilişkin raporu, DTCF'de bir arkeoloji ve sanat tarihi bölümü açılmasını öneriyordu. Ancak bütçe sorunları nedeniyle Türk yetkililer bu kürsünün kurulmasına karar vermiştir. Dört yıl sonra, bu girişim İstanbul Üniversitesi için yenilenir. Almanya, İngiltere'nin kurduğu Bizans Sanatı Kürsüsünü dengelemek amacıyla, "siyaseten kusursuz" bir sanat tarihçisini İstanbul Üniversitesine göndermek ister. Almanya ve Avusturya'daki akademik çevrelerin tavsiyesiyle, Batı dışı sanatlar konusunda uzman olan Ernst Diez seçilir, ancak Türk sanatı konusunda uzman değildir (Bingöl, 2023, s. 97-98).

<sup>11</sup> Türk Sanatı (Diez, 1946).

müze Kadar" olan kitap, Türk sanatının kronolojik gelişimini yazma girişimidir. Önsözde belirtildiği gibi, kitabın amacı, İslam sanatı semsiyesi altındaki Türk unsurlarını ayırt etmek ve anıtların ulusal özelliklerini göstererek Türk sanatının kendi başına var olduğunu göstermektir (Dogramaci, 2008). Diez, bu görev için karşılaştırmalı bir yaklaşım benimsemiştir: Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada Türk sanat ve mimarisinin kökenlerini ararken, Türklerin çeşitli halklar ve milletlerle (Çinliler, Persler, Araplar, Ermeniler, Bizanslılar veya Avrupalılar gibi) kültürel etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin sanatsal üretimlerini nasıl etkilediğini göstermeye çalışmıştır. Bu karşılaştırmalı yaklaşım, bazı mimarlar ve uzmanlar tarafından Türk kimliğine bir hakaret olarak değerlendirilmiş, Türk sanatı ve mimarisi hakkındaki görüşlerinin Türk sanatının kendi karakteri olmadığını, diğer milletlerin sanatlarından türediği iddia edilmiştir. Yanlış planlar, çizimler ve fotoğraf açıklamaları hakkında da şikâyetler vardır. Bu suçlamalar gazetelerde düzenli yer aldığından, üniversiteyi harekete geçmeye zorlamıştır (Bingöl, 2023, s. 106). Ele aldığı bazı konular ulusalcı bakış açısına sahip bazı kişiler ve çevrelerce hoş karşılanmamıştır. Aleyhine bir karalama kampanyası yürütülmüş ve neticede üniversiteden ayrılmak zorunda kalmıştır (Tonbul, 2018).

Türkiye'de sanat tarihinin ilk ve en büyük tartışması olan, hatta 1950'lerin<sup>12</sup> ortalarına kadar süren, hem akademik ortamlarda hem günlük gazetelerde gündeme gelen eleştiri yağmuru, son yıllarda birçok araştırmacının dikkatini çekmekte ve detaylıca irdelenmektedir (Dogramaci, 2008; Tonbul, 2018; Verbowski, 2015). Bu çalışmanın kapsamında üzerinde durulmak istenen ise tartışmaların ortasında Cansever'in (1947) Felsefe Arkivi'nde yayımlanan metninin Diez'in anlatmak istediklerini açıklamaya yönelik çabasıdır. Felsefe Arkivi'nin bu sayısında aynı kürsüden Diez'in iki (her ikisi de Almanca ve Türkçe olmak üzere toplamda dört metin), İpşiroğlu'nun bir yazısı yayımlanır (Diez, 1947a, 1947b; İpşiroğlu, 1947). Diğer yazarlar İstanbul Üniversitesi'nin farklı bölümlerinde görev yapan çoğunluğu yabancı uyruklu, alanlarında uzman isimlerin metinleridir. Cansever, bu yazarlar içinde en genci ve öğrenci olanıdır. Metni, o günlerde gündelik siyasi tartışmaların gündeminde olan Diez'in, tecrit altında yazdığı "Türk Sanatı" kitabının kişisel değerlendirmelerini de içeren bir tanıtımıdır.

<sup>12</sup> 1956'da Türk Sanatı kitabının yeniden basılması için çalışmalara başlanması üzerine Ali Saim Ülgen bir değerlendirme metni yazmıştır (Ülgen, 1956).

Ciddi eleştirilerin yapıldığı bir ortamda, Türk sanatı varlığını İslam sanatı içinden eleyerek müstakil bir alana kavuşturma ideasını öne çıkararak istemektedir. Türk sanatı tanımını yapan bir başlangıç eser<sup>13</sup> olduğunu ve bu konuda Diez'in de belirttiği gibi bir deneme olarak başlangıç yaptığını, kitabın içinden alıntılar yaparak gösterir. Yazı tonundan anlaşılacağı üzere metin, bir değerlendirme olmaktan ziyade Türk Sanatı kitabının içeriğinin açıklamasıdır. Sırası ile kitabı oluşturan bölümlerin neleri kapsadığını anlatmaktadır. Kitabın niyeti ile eleştiriler arasında denge kurmaya çalışır. Metin, yapılan tartışmaların üzerine daha objektif, biraz daha ayrıntılı ve daha ortada bir noktayı yakalama çabasındadır.

Türk sanatına ilişkin daha önce yapılan çalışmalardan söz ederken, Celal Esat Arseven, Prof. Gabriel ve F. Sarre gibi isimlerin çalışmalarına değinmekte ve Türk sanatı çalışmalarına katkılarının ne yönde olduğunu açıklamaktadır. Söz gelimi, Arseven'in, genel bir tutum benimseyerek sanat tarihi kataloğu yapma eğiliminde olduğunu, Gabriel'in çalışmalarının coğrafi bağlamda belirli bir bölgeye odaklandığını söylemektedir. Oysa ki Diez'in, Türk sanatını menşeinden itibaren ele alarak bir sentez çalışması yaptığını, bu nedenle diğerlerinden farklı bir yaklaşım sergilediğini vurgulamaktadır. Sanat tarihçisinin görevini tanımlarken Viyana ekolünün izinden gider. Ona göre, sanat tarihi sadece olguları göstermekle kalmamalı, aynı zamanda bu olguları yorumlamalıdır. Sanat tarihçisinin olayları sıralamaktan ziyade, bu olayları anlamak ve kapsamlı bir bağlam içinde değerlendirmekle sorumlu olduğunu vurgular. Bu yorumlama sürecinin sanat tarihinin temel unsurlarından biri olduğuna inanır. Bu nedenle de Diez'in bilgileri değerlendirip yorumlamasını son derece özgün bir yaklaşım olarak nitelendirir.

Diez'in betimleme geleneğinin ötesine geçtiğini ifade ederek, sıradan bir katalog hazırlamak yerine sanat eserlerini daha derinlemesine anlama ve yorumlama amacıyla olduğunu belirtir. Yani, onun yaklaşımı yalnızca görsel özellikleri açıklamaktan öteye giderek, eserlerin kültürel, tarihsel

<sup>13</sup> Aslında bu iddiayı içeren ilk eser Celal Esat Arseven'in Türk Sanatı (1928) kitabıdır. Arseven'in bu eseri daha kapsamlı bir şekilde ve zengin görsellere yer verilerek 1939 yılında *L'art Turc* adıyla yeniden yayımlanır (Eyice, 1972). Diez, Arseven'in çalışmasının ilk eser olma özelliğini dile getirirse de referans verme konusunda daha temkinli davranır. Kitapta çok az yerde Arseven'e gönderme yapar. Esasen iki eser arasında temel farklılıklar vardır. Söz gelimi yazarlarının akademik ve kültürel arka planları, metodolojileri, içerik ve odak noktaları farklıdır. Yazarların amaç ve hedef kitlesi de ayrışır. Cansever'in ilk eser olarak tanıtma nedeni Diez'in yapmış olduğu Türk Sanatı anlatısına eklemeye isteğidir. Buna rağmen metninde, Diez'i tartışmalar karşısında meşrulaştırmak için Vâlâ Nureddin'in (1946) de röportajında yer alan Arseven'in iddialarının devamı olduğu görüşünü ön plana çıkarır.

ve estetik bağlamdaki derinliğine odaklanmayı amaçlar. Onu, sanat eserlerinin ve üsluplarının hayatını takip ederek ve tarih içindeki seyrini gözlemleyerek onları oluşturan yapıyı, örneğin Türk Sanatını, strüktür olarak tanımladığı için önemsemektedir. Bu yapıyı bütün sanat dallarını bir arada inceleyerek, üslupların yayılışlarını takip ederek ve bütün bunları da ortak (umumi) bir tarihin akışı içinde anlatarak kurduğunu söyler. Bütün sanat dallarını bir arada incelerken, en küçük sanat nesnesinin taşıdığı anlamı her bir sanat eserinde takip edebildiği bir yapıyı önermesini anlamlı bulur. Böylelikle en küçük sanat nesnesinden, anıtsal eserlerin “milli” dediği “daha Türk” kaynaklarını bulmak mümkün olmaktadır. Bu yüzden Riegl’in dediği gibi monumental sanatın dışındaki her bir sanat nesnesi kültürel yapıyı gösterdiği için en az monumental eser kadar kıymetlidir (Riegl, 1996, s. 70). Önemsemiği bu durumu kitabın önsözündeki cümleleri metnine taşıyarak gösterir (Cansever, 1947, s. 252).

*“Şimdi neşretmekte olduğumuz bu kitap mütevazı ölçüde mimari ve küçük san’atlar sahasından seçilen eserlere dayanarak, monumantal san’atın milli kaynaklarını göstermek ve umumî bir tâbirle İslâm san’atı denilen bir san’at kompleksi içinden Türk unsurlarını ayırt etmek isteği ile yazılmıştır”* (Diez, 1946, s. II).

Metinde genel olarak Diez’in metnini onaylayıcı bir ton hâkimken, üzerinde durduğu ve kişisel görüşünü söylediği birkaç nokta dikkat çekicidir. Tartışmalara sebep olan eleştirilerden<sup>14</sup> sadece ikisi üzerinde durur; bunlardan ilkinin olumlarken ikincisinde eleştirilere hak verir. İlk mesele Selçuklu sanatının kökeni olarak Ermeni sanatından etkilenmiş olması iddiasının başını çektiği köken tartışmalarıdır. İkincisi, Ayasofya’nın Osmanlı camilerine mihmandarlık yapmış olduğu, bu nedenle taşıdığı kültürel ifadenin neyin ifadesi olduğu sorusudur. Cansever ilk mesele ile ilgili şu cümleleri sarf etmiştir:

*“Daha evvelki devirlerin Anadolu san’at eserleri ve kalmış san’at çevreleri vasıtası ile bazı tesirler icra etmiş olması mümkündür. Mevcudiyeti iddia edilen bu*

<sup>14</sup> Diez’in metni birçok açıdan eleştirilmiştir. Söz gelimi bazı eleştiriler Bizans, İslam, Ermeni ve Türk (virgül ya da ve) sanatıyla bağlantılarını tasvir etmesine yöneliktir. Bazıları ise Türk mimari eserleri ve Türk sanatıyla olan ilişkisinin ancak Türkiye’ye geldikten sonra başladığına dikkat çekerek iddialarının gerçekliği hakkında soruları gündeme getirmiştir (Tonbul, 2018).



*gibi tesirlerin ise büyük bir kültür ve tarih devri için gayet tabii ve o devrin kıymetine halel getirmeyecek bir husus olduğu aşikârdır. Bu meselelerin anlaşılmasında bu bakımdan dikkatli olmak icap eder” (Cansever, 1947).*

Bu onaylama Cansever'i Türkiye bağlamında düşünüldüğünde birkaç yönden farklılaştırmaktadır. Öncelikle ortamdaki ajitasyondan uzak durduğu ve kendini rahat bir şekilde ifade ettiği görülmektedir. Çok net bir şekilde bunun bir “saldırı” olmadığını altını çizer. Ortamdaki eleştirilerden etkilenmemesinin ve bu rahatlıkla konuşmasının en başat nedeni, Diez'in tilmizi olarak Viyana'da yürütülen sanat tarihi tartışmalarından o ya da bu şekilde haberdar olmasıdır. Viyana okulunda yürütülen ve bazen ciddi kutuplaşmalara neden olan bu tartışma kabaca erken Hıristiyan sanatının kökenlerinin nereye dayandığına uzanan önemli bir tartışmadır. Türkiye'yi çok ilgilendirmeyen bir mesele gibi görünse de aslında buradaki melezlenmeyi görünür kıldığı için önemlidir.

Diez'in hocası Stryzowski, erken Hıristiyanlığın kökenlerini Greko-Romen mahreçli Güneyli Akdeniz geleneğine bağlayan anlatının tarih yazımının üzerinde ağır bir hegemonyası olduğunu öne sürer ve bu hümanist hegemonyanın kırılması gerektiğini savunmaktadır. Stryzowski'ye göre yeni bir dünya tarihi yazılmalı, erken Hıristiyan sanatının ari ırka dayanan kaynakları ortaya çıkarılmalıdır. Böylelikle kuzeyli kabilelerin bu tarihe eklemelenmeleri sağlanmalıdır. Bunun yöntemi, ancak kültürel ifadelerin sanat bağlamında yorumlanması ile mümkün gözükmektedir. Bunun için tarihsel bağlama, yazılı kaynaklara çok fazla iltifat etmeden - çünkü yeterli miktarda yoklar- kuzeyli kabilelerin halis, ruhsal ifadeleri olduğuna inandığı bazı formları, bazı motifleri, tarih içindeki hareketlerinin, devinimlerinin uzun dönemli haritasını çıkartmak niyetiyle yola çıkmıştır (Ersoy, 2014).

Özetle bu tartışmaya göre Sami bölgelerde ortaya çıkan erken Hıristiyan sanatına Kuzeylilere etki edebileceği tek koridorun Kafkasya (Transkafkasya)<sup>15</sup> olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Viyana'da süre gelen erken Hıristiyan ve geç antik sanatın kökenlerine dair bir tartışmanın Ermenistan

---

<sup>15</sup> Transkafkasya Demokratik Federatif Cumhuriyeti (TDFC), Transkafkasya Federasyonu veya Kafkasardı Federatif Cumhuriyeti, Rus İmparatorluğu'nun çöküşü sonucunda 1918'in Ocak ayından itibaren başlayan hazırlıkların ardından 22 Nisan'da bugünkü Azerbaycan, Ermenistan ve Gürcistan topraklarında oluşturulmuş federatif devlettir. 26 Mayıs 1918 tarihinde Gürcistan Demokratik Cumhuriyeti'nin ve 28 Mayıs 1918'de Azerbaycan Halk Cumhuriyeti ve Ermenistan Demokratik Cumhuriyeti'nin ilan edilmesi ile TDFC'nin varlığı sona ermiştir (“Transkafkasya Demokratik Federatif Cumhuriyeti”, 2024).

boyutu ve vurgusu Diez'e kadar gelir. Diez'in, Strzygowski'nin önerdiği sanat tarihi yöntemini Türkiye bağlamına taşıdığına Türk entelijansiyanın ideolojik radarına kaçınılmaz olarak takılmıştır. Viyana'da dahi birçok görüş ayrılığına konu olan mesele benzer asabiyetlere sahip Türkiye sanat tarihçiliğinde farklı soruları ve sorunları ortaya çıkarmaktadır.

Sürekli kendi muhalifini oluşturan Viyana Okulu o güne değin çatalla-  
nan sürecin son temsilcisini Türkiye'ye göndermiştir. Daha anlaşılabilir ol-  
ması adına şöyle bir indirgeme yapılabilir. Riegl'dan sonra onu takip eden  
ve daha merkezde konumlanan, erken Hristiyan sanatının kökenlerini  
Roma'ya bağlayan, Max Dvořák (1874-1921) ve Julius von Scholsser'in  
(1866-1938) kurduğu enstitüye karşı, Strzygowski'nin kurduğu, erken  
Hristiyan sanatın kökenlerini Doğu'ya ve Bizans'a bağlayan ikinci sanat  
tarihi kürsüsüdür (Tonbul, 2018, s. 64). Diez, ikinci sanat tarihi kürsüsü-  
nün de ötekisidir. Nazi ideolojisine yakınlığı ile bilinen Strzygowski'nin  
özellikle ırksal bir tarih anlatısı ile şekillendirdiği bu yaklaşıma Diez'in  
bazı itirazları vardır<sup>16</sup> (Verbowski, 2015, s. 37). Strzygowski'ninki kadar  
güçlü bir ırksal söyleme işaret etmeyen Diez, ister istemez daha karmaşık  
bir kurgu ile yazmaktadır. Ersoy, Diez'in metni için dağınık yazılmış, çok  
katmanlı ve çok sesli bir metin ifadesini kullanmaktadır. Her ne kadar or-  
taya çıkış koşullarının buna sebep olabileceğini söylese de asıl meselenin  
daha karmaşık olduğunu ima eder. Metinde, en fütursuz şarkiyatçılar gibi  
merkezde Bizans'ı gören Martin Charles gibi bazen de Celal Esat veya  
Mehmet Ağaoğlu gibi konuştuğunu söyler (Ersoy, 2013).

Ersoy'un işaret ettiği bu dağınıklık Diez'in kaçınmadığı bir durum-  
dur. Çünkü zaman içinde değişmeyen devamlılıklar aramak konusunda,  
Strzygowski kadar tutkulu ve ısrarcı değildir. Senkronik birleşmeleri, et-  
kileşimleri, kümeleşmeleri, bölgesel karşılaşmaları ve bu doğrultuda or-  
taya çıkan üslup kristalleşmelerini daha çok önemsemektedir. Söz gelimi  
form ve üsluplara yaklaşırken ırki temellükten kaçınılması gerektiğini  
vurgular. Bu nedenle metninde Türk sanatını beklenen şekilde ve milli-  
yetçi argümanları tatmin edebilecek kadar sistematize edemez, çünkü edi-  
lebilir değildir. Üstelik Selçuklu sanatı ile Ermeni kaynaklar arasında yu-  
karıda sözü edilen nedenlerle ilişki kurmaktadır. Cansever, bu durumu

<sup>16</sup> "Diez'in aktardığı bir olaya göre, Strzygowski, kendi yönlendirmesiyle Şeria Nehri'nin doğusundan Berlin Kraliyet Müzesine taşınan Mşatta Sarayının tarihinin tespiti konusunda yaşanan akademik tartışmada, asistanı Diez'in kendisini desteklemeyip yapının Emevi döneminden olduğunu yazmasını affetmemiştir (Diez, 1947c)" (Verbowski, 2015).

olağanlaştırmak adına Diez'in metnine Türk sanatı meselelerini ayrı ayrı ele alan bir derleme olarak bakılması gerektiğini söyler:

*"Bu şekilde programını tayin etmiş olan eser "İçindekiler"den sonra Türk san'atının muhtelif meselelerini ele almaktadır. Bir el kitabı 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"*(Cansever, 1947).

Kökenlerin Ermeniler ile ilişkilendirilmesi meselesinde Diez'i onaylayan pozisyonunun yukarıda sözü edilen tarihsel anlatıyı biliyor olmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Diez'in Türklerin yol hikâyesine bakarken belli safhalarda oluşan üslup yönelimlerini ve bunların kültürel etkileşimini bir çeşitlenme olarak görmesine hak verir ve bundan övgü ile söz eder. Çünkü bu çeşitlenme bir tarafı ile izleri takip edilebilecek evrensel bir sanata da işaret etmektedir. Burada Cansever'in önemseydiği şey, Diez'in ne anlattığı ve onun kendi içinde yaşadığı tutarsızlıklar ve savrulmalar değil, yazma biçimi ve sanat tarihi yapma yöntemidir. Bu yöntem, kültürün dışavurumu ile oluşan sanatsal ifadelerin analiz edilmesi ile mümkün olmaktadır. Bu ekspresyonist bakış açısı, kültürün ifadesi olan sanat, ontolojik ve evrensel bir tarih oluşturması için araçsallaşmaktadır. Burada kullanılan ekspresyonist kavramı<sup>17</sup>, sanat ile kültürlerin veya dönemlerin varsayılan psikolojik özellikleri arasındaki müteakabiliyet ilişkisini ifade etmek için kullanılmaktadır.

Sanat tarihi, bir sanat eserinin biçimsel yönleri ile bir kültürün fenomenleri (edebiyat, din, politika vb.) arasında tutarlı olduğu varsayılan manevi veya entelektüel dünya görüşünün bütünlüğü arasında geniş, çıkarımsal bağlantılar kurmaya odaklanır. Böylece o sanat nesnesinde de ifade edilir (Smith, 2014). Ekspresyonist sanat tarihi yazımını, geniş kültürel gerçeklere ve biçimin ifade edilebilirliğine dayanan ortak bir neo-idealist ve anti-pozitivist sanat tarihi bilgisi modeli olarak anlamak gerekir (Tonbul, 2018). Dolayısıyla evrensel bir tarih anlatısı varsa, söz gelimi Hristiyanlık gibi, onun kendini dışavurduğu bir Hristiyanlık sanatından söz edilebilir. Tabi bu kaçınılmaz olarak Hristiyanlık sanatının ne olduğu sorusu ile de ilişkilidir. Bir şeyin ne olduğu sorusu önceki bölümde sözü edilen muhtevanın ne olduğu sorusunu akıllara getirmelidir. Viyana

<sup>17</sup> Daha detaylı bilgi için bkz. (Tonbul, 2018, s. 106-117)

ekolü bağlamında söz konusu olan ekspresyonist episteme tam da bu noktada bir çikmaza ve çelişkiye düşer.

Kıta Avrupa felsefesinden beslenen bu episteme, yapıp etme süreçlerinin sadece bireysel ve zihinsel süreçler olmadığı, aynı zamanda kolektif, entelektüel ve kültürel süreç olduğunu vurgular. Kabaca bir Wikipedia araştırmasında görüleceği üzere, Kıta felsefesi, olağan deneyimlerinin (bu her türlü yapıp etme pratiğinin) koşullarını mekân ve zaman, dil, kültür veya tarih gibi değişken faktörlere bağlamaktadır. Dolayısıyla tarihselciğe de eğilimlidir. Genel olarak, insan eylemlerinin olası deneyim koşullarını değiştirebileceğini savunur ("Kıta felsefesi", 2024). Bu ise her türlü pratiğin öznellediği ve dolayısıyla çoğaldığı (anlamaların çokluğu da denilebilir) bir dünya-tarihsel duruma işaret eder. Bu episteme içinde oluşan anlam çokluğu temelde iki farklı reaksiyona sebep olur. Görece diğerinden daha erken gerçekleşen reaksiyon bu çokluğu bir şekilde sistematize edecek strüktürlerin arayışı ile kendini gösterir. Yukarda yapıp etme pratiklerinin değişenleri olarak gösterilen mekân-zaman, dil, kültür veya tarih gibi faktörlerden en az biri idealize edilerek oluşturulan strüktürler "doğru anlamı" yeniden oluşturmayı amaçlamaktadır. Çoğunlukla zamanın idealize edilmesi ile tarihsellik eğiliminde olması bu nedenledir. Bu kriz, "anlamın kaybı" korkusu ile özleştiginde "ne-lik" sorusu bağlamında tanımını yapacak soruların sorulmasını sağlar. Burada yine yukarıdaki "mahiyet ve muhteva" arayışını hatırlamak gerekir. Viyana ekolü, Diez ve Cansever, temelde bu arayışın peşindedir. Diğer reaksiyon ise bu çoğalmayı olağan gören ve bunu arttırmanın anlamlı olduğunu savunan, ama bu makale özelinde daha fazla açılması gerekmeyen arıyapısalcı felsefe içinde anlam bulan bir reaksiyondur.

İlk reaksiyondaki doğru anlamı yeniden tesis etmeyi sağlayan en güçlü ve yaygın yöntem ise tarihin (zamanın) idealize edilmesidir. Bu, bir şeyin geçmişten bugüne değin bütün anlamlarının toplamı (muhteva) ile ne (mahiyet) olduğunun anlaşılmasını sağlayan bir yöntemdir. Bir şeyin kökenlerinden (menşeyinden) bugüne değin geçirdiği yolculuğa bakmak hem ekolün hem Cansever'in anlatımında önemli bir yer bulmuştur. Cansever, metninde üç yerde menşe<sup>18</sup> kelimesini kullanır. Bu kullanım Hilmi Yavuz'un yıllar sonra işaret edeceği ("Hilmi Yavuz'dan", 2011) bir öz ya da

<sup>18</sup> Metinde geçen üç cümle şöyledir:

"Prof. Diez'in bu son eseri ise Türk san'atını **menşeyinden** itibaren ele almayı ve tasviri mahiyet te bir san'at tarihi kataloğu çerçevesini aşmayı kendisine gaye edinmiştir. San'at eserlerinin ve ustuların hayatını takip etmek' ve tarihi akıcı ve canlı seyirinin her anında daha iyi anılabilmek

muhteva arayışı değildir. İki kavramın birbiri yerine kullanılması çok sık rastlanan bir durum olduğu için 'menşe' kavramını açmakta yarar vardır. Menşe Arapça 'n ş A' kökünden gelen manşa' منشأ "suyun kaynadığı yer, kaynak" sözcüğünden gelmektedir. Bu sözcük Arapça naşa'a نشأ "doğdu, çıktı, (su) kaynadı" fiilinin ism-i zaman ve mekân veznidir ("Menşe", t.y.) Cansever'in metinde kullandığı menşe kavramları da ilk örnekleri işaret etmektedir. Burada bahse konu olan mesele sanatın neşet ettiği yer veya zamanın çakışmasıdır. Kaynağından çıkan eserin zaman izdüşümü ile sahip olduğu anlamlar bütünlüğüdür. Kaynağın sahip olduğu şartlar (menşe-i) eserin muhtevasını etkileyebilir, fakat eserin özünün ne olduğuna veya bütün muhtevasının neleri içerdiğine cevap veremez. Metinde Cansever'in ontolojik bir varoluş anlamı yüklediği kavram "vuku bulan, ortaya çıkan, zuhur eden" ilk örnek(ler) olarak dile getirilmiştir. Ancak daha sonraki dönemde yukarıda bahsi geçen ekspresyonist eğilimlerle Cansever de Diez gibi kavramı "kaynağından neşet eden anlamından" Hilmi Yavuz'un da işaret ettiği "geleneğin değişmeden devam eden özü" anlamına taşır ("Hilmi Yavuz'dan", 2011).

Cansever metninde Diez'i eleştirdiği tek meseleyi de yine benzer bir yerden kurar. Ayasofya ve Osmanlı camilerinin mimari özelliklerinin karşılaştırılmasını tartışırken Ayasofya'nın yapısal şemasının ve konstrüksiyonunun Türk mimarları tarafından bir varyasyon oluşturulmak üzere alındığını ve bu şemanın Ayasofya'nın üslubunu taklit etmek anlamına gelmediğini vurgular. Ayasofya'nın bir mimari eser olarak ortaya çıktığı zaman-mekânı (menşe-i) anlatan dünya-tarihsel durumu ya da Diez'in de-yimi ile "dünyevi ruhun" onun üslubu üzerindeki etkisini, İstanbul camileri için kurmamasını, hatta iki farklı "dünya telakkisinin" ürünü olan eserlerin birini diğerine öncül kılmasını eleştirir ve çalışmanın eksik yönü olarak gösterir.

---

*için dikkatle müşahade etmek bir san'at tarihçisinin vazifesi olduğuna göre meseleyi bu bakımdan ele alması Prof. Diez'in bu eserini diğerlerinden ayırmak icab eder."*

*"İslamiyetin tesiri ile bütün diğer İslâm memleketlerinde âdet olduğu gibi, evlerin harem ve selâmlık diye ikiye ayrıldığı ve Rumeli ve Anadolu'dan bir birlerinden ayrı an'aneleri takip eden eski tiplerin alındığı, bunların kuzey ve güney tipi diye tefrik edildiği, menşelerinde önünde revaklarile Tarma evine ve kulevari çıkıntı yapan iki kanadın arasındaki giriş salonu ile Hilanî evine dayandıkları izah edilmektedir."*

*"Menşe-i Selçuklara kadar giden şadırvanlardan, sebiller ve fiskiyelerden, 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."*

"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 plastikliği 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"(Cansever, 1947, ss. 255-256).

Cansever ile Diez'in ifadesinin iç içe geçtiği bu bölümde teknik ile üslubun arasındaki farkın ne derece hayati olduğu vurgulanmaktadır. Cansever, farklı dünyevi ruha sahip kültürlerin, sanatların, mimarilerin ve diğer yapma biçimlerinin birbirlerinden etkilenebileceğini, fakat bu etkinin ancak belli bir "teknik" ile açıklanabileceğinin altını çizer. Tekniklerin taklit edilebileceği ama üslubun taklit edilememesi bundandır. Diez ise metninde "Konstrüksiyon teknik bir meseledir fakat üslup dünya görüşü ve ruhla ilgilidir" (Diez, 1946, s. 193) cümlesi ile değindiği bu ayrım, Ziya Gökalp (1876-1976)'in medeniyet ve kültür ayrımını akıllara getirir. Gökalp, medeniyet ve hars (kültür) arasında benzer bir ayrım yapar. Ona göre, kültür bir milletin kendine özgü değerleri, inançları, gelenekleri ve yaşam biçimidir, tıpkı dünyevi ruhta ve üslupta olduğu gibi. Medeniyet ise evrensel bir kavramdır ve teknik, bilim, hukuk gibi alanlarda milletlerarası ortak değerleri ifade eder (Gökalp, 2019, s. 26). Dolayısıyla Ayasofya'dan alınan teknik veya şema, camilerde dışarıya vurulan, ifade edilen ya da ortaya çıkarılan dünya telakkileri ile ilişkili değildir. Oysa ki Ayasofya'yı meydana getiren dünya telakkisini dile getirirken bunu Osmanlı camileri için yapmaz. Haliyle Cansever'in yönelttiği eleştiri, Diez'in yaptığı çalışma bağlamında diğerlerine göre daha ciddidir. Bir bakıma çalışmasını eksik bıraktığını söylemektedir. Zamanla Cansever'in bu eksik kalan yeri tamamlamak istediği ve bunu bir misyon edindiği görülmektedir.

## Sonuç Yerine

Cansever sırası gelen her ortamda Diez'e olan hayranlığını ve kendisinden çok şey öğrendiğini dile getirmiştir. Özellikle biyografisine yer veren metinlerde bu etkilenme durumu sıklıkla tekrar edilir. Bu metnin amacı iki aktörün yollarını kesiştiren süreci ve ortam şartlarını birbiriyle ilişkilendirerek bu etkileşimin izlerini takip etmektir. Bir bakıma Cansever'in Türk sanatının menşesine odaklanması gibi, bu metin de onun mimarlık söyleminin menşesine yapılan bir yolculuk olarak değerlendirilmelidir.

Diez'in bağlamsal ve strüktürel analiz yöntemleri, Cansever'in metinlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Cansever, sanat eserlerinin sadece maddi özelliklerine değil, aynı zamanda bu eserlerin yaratıldığı dönemin dünya görüşünü ve kültürel ifadelerini de ele alarak daha derin bir anlayış geliştirmiştir. Diez aracılığıyla Viyana okulundan temellük ettiği sanat nesnesinin ya da herhangi bir üretimin, bir şeylerin ifadesi olduğu kabulü, Cansever için yıllar sonra "Sanat eseri varlık-kâinat tasavvurunun yapılarına yansımadır" (Cansever, 2001, s. 118) cümlesine varır. Tanyeli'nin "Cansever, yaşam biçimini, kültürü, sanatı, mimarlığı, yani toplumsal ve kişisel yaşamın tüm bileşenlerini İslam dininin belirlediği eksen çevresinde biçimlenen sağlam bir bütünsellik içinde düşünmek ve yaşamak istiyor" (Tanyeli, 2007, s. 192) cümlelerinde yer alan "İslam dinin belirlediği eksenini"ni henüz oluşturmamışken, en azından bunu Türk sanatı için inşa edenlere ve yapıp etme yöntemlerine aşına olduğu ortadadır.

Cansever o yıllarda gerçekleşen tartışmaların ortasında diğerlerinin aksine "kimden alındı?", "kim kimi etkiledi?", "kimin medeniyeti önce?" sorularından ziyade "nasıl inkişaf etti?", "neyin ifadesine dönüştü?" soruları ile ilgilenir. Sanat eserlerinin sadece maddi özelliklerine değil, bunların arkasında yatan düşünce sistemlerine ve kültürel ifadelerine odaklanarak, sanat tarihi yazımında ve sanat eserlerinin analizinde yeni bir yaklaşımın yöntemlerini keşfeder. Böylece sanat tarihi yazımında bireysel eserlerin yanı sıra, o eserlerin yaratıldığı dönemin dünya görüşü ve estetik anlayışı gibi yeni kavramlarla ilişkilendirilmesi ile ilgilenmiş, sanatın ve mimarlığın daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına kapı aralamıştır.

Özetle Cansever'in sanat ve mimarlık tarihini daha geniş bir dünya görüşü çerçevesinde değerlendirme eğilimi Diez ile tanıştığı günlerden gelir. Bu yaklaşım onun sanat ve mimarlık eserlerinin yanı sıra kültürel ve düşünsel olguları da içeren bir tarihyazımını savunmasını sağlamıştır. Bu

metinden sonra Diez'in kavram dünyasına daha çok ilgi duyar ve 1947 yazında Diez'in *Ars Islamica*'da yayımlanan üç makalesini okur. Bu üç metin Cansever'in 70'ler sonrasında özellikle İslam mimarisini kavramsallaştırması bağlamında metin üretimine ciddi katkılar sağlayacaktır.



## **Extended Abstract**

### **A Story of Encounter: Turgut Cansever and Ernst Diez**

Nurcan Güneş<sup>19</sup>

ORCID: 0000-0002-1117-8301

Turgut Cansever's intellectual journey was profoundly influenced by Ernst Diez, a prominent figure of the Austro-German school of art history. The meeting of these two intellectuals in the 1940s within the Turkish art and architectural history landscape resulted in a profound symbiotic relationship. Diez's lectures on Islamic and Turkish art and his book 'Turkish Art' played a crucial role in shaping Cansever's intellectual development. This influence was facilitated by Mazhar Şevket İpşiroğlu, who helped him to delve deeply into Diez's works and methodologies, fostering a strong intellectual affinity.

The Vienna School of Art History, which was active in the late 19th and early 20th centuries, emphasized the scientific analysis of art within historical and cultural contexts. It is exemplified by scholars such as Hans Sedlmayr and Otto Pächt, who argued that art could reveal the deep structures of cultures. This theoretical framework greatly influenced Cansever, who encountered Diez's work during his formative years. The School's methodologies offered a new lens through which to view and analyze art, leading him to adopt a more holistic approach that considered the cultural and philosophical underpinnings of artistic works.

His initial exposure to art came through his family and educational environment, which introduced him to influential Turkish painters and the broader art world. His academic journey further enriched this foundation, particularly by his interactions with Mazhar Şevket İpşiroğlu, a scholar well-versed in the Austro-German art historical tradition. His teachings and connections facilitated Cansever's engagement with Diez, marking a pivotal point in his intellectual development.

---

<sup>19</sup> Research Assistant, Mardin Artuklu University Faculty of Engineering and Architecture Department of Architecture, E-mail: nurcangunes@artuklu.edu.tr

Cansever's transition from an impressionistic approach to a more analytically rigorous method is evident in his shift from visual art to architecture and art history. His deep diving into Diez's lectures on Islamic art and subsequent studies equipped him with a profound understanding of the Vienna School's analytical techniques. This period was characterized by a critical reassessment of his artistic practices and a growing appreciation for the structural and contextual analysis. Diez's "Turkish Art" (1946) aimed to distinguish Turkish elements within Islamic art and highlighted the national characteristics of Turkish art. This comparative approach faced criticism for allegedly undermining Turkish art's uniqueness by suggesting its derivation from other cultures. Despite these controversies, Cansever's review on Diez's book in "Felsefe Arkivi" reflects an effort to bridge the gap between Diez's intentions and the nationalistic criticisms, emphasizing the innovative aspects of his comparative methodology. His review was an attempt to navigate these debates, offering a nuanced perspective that acknowledged the book's innovative approach while addressing the critiques it faced. It underscored his commitment to understanding Turkish art as a distinct entity within the broader Islamic art tradition. He appreciated Diez's comparative method, which traced the cultural interactions and influences shaping Turkish art from Central Asia to Anatolia.

Under Diez's influence, he adopted the contextual and structural analysis methods of the Vienna School. This approach, focusing on the systems of thought behind artworks, allowed him to scrutinize the cultural and intellectual basement of art and architecture. His subsequent works reflect this methodological changes, showing a deeper engagement with the cultural and philosophical dimensions of architectural practice.

It was aimed to trace the process, their interaction and circumstances that brought Cansever and Diez together. Diez's contextual and structural analysis methods are prominently reflected in Cansever's writings. He developed a deep understanding by considering not only the material aspects of artworks but also the worldview and cultural expressions of the period in which they were created. Adopting the methodologies of the Vienna School, he understood that artworks are expressions of certain things, which led him to develop a new approach to art history writing. His tendency to evaluate art and architectural history within a broader worldview stems from his early interactions with Diez. He advocated his

torigraphy including not only art and architectural works but also cultural and intellectual phenomena. This encounter played a significant role in his conceptualization on Islamic architecture.

## Kaynakça / References

- Atasoy, N. (1988). Hocamız İpşiroğlu. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (13), 1-4.
- Ayvazoğlu, B. (2015). Turgut Cansever İstanbul'un nasıl imar edildiğini anlatıyor. *Antik çağ'dan XXI. yüzyıla büyük İstanbul tarihi*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. 22 Temmuz 2024 tarihinde, <https://istanbultarihi.ist/assets/uploads/pdf/turgut-cansever-istanbulun-nasil-imar-edildi-gini-anlatiyor-361.pdf> adresinden erişildi.
- Bingöl, V. (2023). *The establishment of art history as a discipline in Turkish universities (1870s-1960s)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Cansever, T. (1947). Ernst Diez: "Türk sanatı". *Felsefe Arkivi*, 2(1), 251-259.
- Cansever, T. (2001). Mimari üzerine düşünceler, Meral Ekincioğlu (Ed.), *Çağdaş Türkiye mimarları dizisi 1* içinde. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- D Grubu (t.y.). *Milliyet Sanat*. 24 Temmuz 2024 tarihinde, <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/d-grubu/177> adresinden erişildi.
- Deniz, F. (2010). "Sonsuz mekânın peşinde" bir tezin 60 yıl sonra yayınlanışının hikayesi. Faruk Deniz (Ed.), *Sonsuz mekânın peşinde Selçuk ve Osmanlı sanatında sütun başlıkları* içinde. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Deniz, F. (2020). "Velhasıl bir doçentlik tezi yazdım!" Turgut Cansever'in modern mimarlığın temel meseleleri'nin hikayesi. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 48, 127-159. doi:10.20519/divan.811960
- Diez, E. (1946). *Türk sanatı*. (O. Aslanapa, Çev.). İstanbul: İ.Ü. Edeb. Fakültesi Yayınları.
- Diez, E. (1947a). Josef Strzygowski. *Felsefe Arkivi*, 2(1), 1-12.
- Diez, E. (1947b). Endosmos'lar. *Felsefe Arkivi*, 2(1), 221-229.
- Diez, E. (1947c). Josef Strzygowski-biografisches. *Felsefe Arkivi*, 2(1), 19-25.
- Dogramaci, B. (2008). *Kulturtransfer und nationale identität: Deutschsprachige architekten, stadtplaner und bildhauer in der Türkei nach 1927*. Berlin: Gebr. Mann.
- Düzenli, H. İ. (2009). *İdrak ve inşa: Turgut Cansever mimarlığının iki düzlemi*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Elsner, J. (2002). The birth of late antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901. *Art History*, 25(3), 358-379.
- Ersoy, A. (2013). Türkiye'de mimarlık tarihi yazımı ve Ali Saim Ülgen. [Video] Ali Saim Ülgen ve sonrası: Türkiye'de koruma, restorasyon ve mimarlık tarihi.

- Salt Online içinde. 24 Haziran 2024 tarihinde, <https://www.youtube.com/watch?v=zryrcaqEJBM&list=PLKU7ETbPIdf5ST60xTZLIBP0jQ-EtX73f&index=6> adresinden erişildi.
- Ersoy, A. (2014). Ernst Diez, Türk sanatı ve melezlik meselesi. [Video] Osmanlı Mimarlık Kültürü Sempozyumu, sunulmuş bildiri. 22 Haziran 2024 tarihinde, <https://www.youtube.com/watch?v=WForo4y18pw&t=1528s> adresinden erişildi.
- Eyice, S. (1972). Celâl Esad Arseven. *BELLE TEN*, 36(142), 173-202. doi:10.37879/ttkbelleten.1172523
- Eyice, S. (1997). İÜ Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nün kurucusu: Prof. Dr. Ernst Diez (1878-1961). *Sanat Tarihi Yıllığı*, (14), 3-15.
- Eyüboğlu, S. (Yönetmen), İpşiroğlu, M. Ş., (Yönetmen). (1956). *Hitit Güneşi* [Belgesel Film]. Türkiye: İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi ve Arkeoloji Enstitüleri ile Ankara Hitit Müzesi. 20 Haziran 2024 tarihinde, <https://www.youtube.com/watch?v=qcqdglpEbqc> adresinden erişildi.
- Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün esasları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Heidegger, M. (1935). *Metafizik nedir?* (M. Ş. İpşiroğlu ve S. K. Yetkin, Çev.). İstanbul. (Orijinal eserin yayın tarihi 24 Temmuz 1929).
- Hilmi Yavuz'dan: Doğan Kuban ve 'ulusal mimari'. (2011, 25 Mayıs). *Türkiye Yazarlar Birliği* içinde. 20 Haziran 2024 tarihinde, <https://www.tyb.org.tr/hilmi-yavuzdan-dogan-kuban-ve-ulusal-mimari-2935h.htm> adresinden erişildi.
- Hüviyet. (t.y.). *Nişanyan sözlük* içinde. 15 Haziran 2024 <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/h%C3%BCviyet> adresinden erişildi.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1939). *Martin Heidegger ve Max Scheler'de insan*. (Yayımlanmamış doçentlik tezi). İstanbul.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1947). Uslup-tarihi olarak sanat-tarihi: Heinrich Wölfflin'in eseri. *Felsefe Arkivi*, 2(1), 26-39.
- Kıta felsefesi. (2024, 24 Mayıs). *Vikipedi* içinde. 20 Haziran 2024 tarihinde, [https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=K%C4%B1ta\\_felsefesi&oldid=32894576](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=K%C4%B1ta_felsefesi&oldid=32894576) adresinden erişildi.
- Knocking copy. (t.y.). *Cambridge dictionary* içinde. 15 Haziran 2024 tarihinde, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/knocking-copy> adresinden erişildi.
- Mahiyet. (t.y.). *Nişanyan sözlük* içinde. 30 Nisan 2024 tarihinde, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/mahiyet> adresinden erişildi.
- Menşe. (t.y.). *Nişanyan sözlük* içinde. 17 Mayıs 2024 tarihinde, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/men%C5%9Fe> adresinden erişildi.
- Muhteva. (t.y.). *Nişanyan sözlük* içinde. 17 Mayıs 2024 tarihinde, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/muhteva> adresinden erişildi.

- Riegl, A. (1901). *Die spätrömische kunst-industrie*. Wien: Druck Und Verlag Der Kaiserlich-Königlichen Hof- Und Staats Druckerei doi:10.11588/diglit.1272
- Riegl, A. (1996). The modern cult of monuments: Its essence and its development. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, 69, 83.
- Schlosser, J. von. (2009). Julius von Schlosser, The Vienna school of the history of art-review of a century of Austrian scholarship in German. *Journal of Art Historiography*, (1).
- Smith, K. A. (2014). *The expressionist turn in art history: A critical anthology*. Surrey: Ashgate Publishing, Ltd.
- Strzygowski, J. (1901). *Orient oder Rom*. Leipzig: Hinrichs. doi:10.11588/diglit.18087
- Şehir Mimarlık Tasarım. [sehir\_arch\_dsgn]. (2018, 12 Eylül). Turgut Cansever 1936'da "On altı yaşında sergi yapan çocuk ressamımız" başlıklı söyleşi-haberde, "İlk çalışmaya başladığım zaman natüromort yapmasını seviyordum. Fakat şimdi en büyük sevdiğim peyzaj. Peyzaj yapmaya bayılıyorum. Portre de yaptım amma. Peyzajı tercih ediyorum" diyor. [Twitter]. 8 Nisan 2024 tarihinde, [https://twitter.com/sehir\\_arch\\_dsgn/status/1039805723734106112](https://twitter.com/sehir_arch_dsgn/status/1039805723734106112) adresinden erişilmiştir.
- Tanyeli, U. (2007). *Mimarlığın aktörleri: Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri.
- Tanyeli, U. ve Yücel, A. (2007). *Turgut Cansever: Düşünce adamı ve mimar*. İstanbul: Garanti Galeri ve Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayını.
- Tonbul, Z. (2018). *The art historiographical odyssey of Ernst Diez*. (Yayımlanmamış doktora tezi) Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Transkafkasya Demokratik Federatif Cumhuriyeti. (2024, 21 Mayıs). *Vikipedi* içinde. 20 Haziran 2024 tarihinde, [https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Transkafkasya\\_Demokratik\\_Federatif\\_Cumhuriyeti&oldid=32843141](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Transkafkasya_Demokratik_Federatif_Cumhuriyeti&oldid=32843141) adresinden erişildi.
- Ülgen, A. S. (1956). Bibliyografya (Türk sanatı-başlangıçtan günümüze kadar, Prof. Dr. Ernst Diez). (Oktay Aslanapa, Çev.). *Vakıflar Dergisi*, 3(3), 265-281.
- Vâlâ Nureddin. (1946, 10 Nisan). Beğenmediğimiz profesör Diez'le konuştum. *Akşam Gazetesi*. 24 Mayıs 2024 tarihinde, <https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1949-04-10/3> adresinden erişildi.
- Verbowski, C. (2015). *Türkiye'de sanat/mimarlık tarihi disiplininin kuruluşunda Ernst Diez ve "Türk sanatı"*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Wood, C. S. (2000). *The Vienna school reader: Politics and art historical method in the 1930s*. New York: Zone Books. 26 Mayıs 2024 tarihinde, <https://books.google.com.tr/books?id=roRrQgAACAAJ> adresinden erişildi.
- Yücel, Ü. (1988). Ord. Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (13), 5-10.

## Nurcan Güneş

2008’de Selçuk Üniversitesi Mimarlık Bölümünden mezun oldu. 2013’de “Kimlik Üzerine Yeni Bir Okuma Denemesi: Kimliğin Söylemsel İnşası ve Mardin Örneği” başlıklı tezi ile Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Yüksek Lisans Programını tamamladı. Aynı yıl Mardin Artuklu Üniversitesinde doktora eğitimine başladı. Mimarlık tarihi ve kuramı, mimarlık eleştirisi, mimarlık tarihyazını çalışma alanları arasındadır. 2011’den bu yana Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

*Graduated from architecture in Selçuk University in 2008. In 2013, completed the master program in architecture at Karadeniz Technical University with the thesis titled "A New Reading Attempt on Identity: Discursive Construction of Identity and The Sample of Mardin". In the same year, started doctoral studies at Mardin Artuklu University. Her research interests include architectural history and theory, architectural criticism, and the historiography of architecture. Currently working at Mardin Artuklu University Department of Architecture as a research assistant since 2011.*

**E-posta:** nurcangunes@artuklu.edu.tr