

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE’DE SANAT/MİMARLIK TARİHİ DİSİPLİNİNİN KURULUŞUNDA
ERNST DIEZ VE “TÜRK SANATI”**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ceren VERBOWSKI

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

EYLÜL 2015

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE’DE SANAT/MİMARLIK TARİHİ DİSİPLİNİNİN KURULUŞUNDA
ERNST DIEZ VE “TÜRK SANATI”**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Ceren VERBOWSKI
(502121161)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Vesile Gül CEPHANECİGİL

EYLÜL 2015

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502121161 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Ceren VERBOWSKI**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“TÜRKİYE’DE SANAT/MİMARLIK TARİHİ DİSİPLİNİNİN KURULUŞUNDA ERNST DIEZ VE “TÜRK SANATI”**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Yrd. Doç. Dr. V. Gül CEPHANECİGİL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Zeynep KUBAN TOKGÖZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Elvan GÖKÇE ERKMEN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : **1 Eylül 2015**
Savunma Tarihi : **10 Eylül 2015**

ÖNSÖZ

Beni tanımlamasını istemediğim mimarlık eğitimimin ardından, nihayet doğrultumu arzuladığım yöne çevirebilmemin sonucu olan bu çalışmanın önsözünde; bu değişikliği yapabilmeme yardımcı olan, bana her zaman sınırsız vakit ayıran ve yorumlarıyla ufuk açan danışmanım Yrd. Doç. Dr. V. Gül Cephaneçigil ve ilgili jüri üyelerim Prof. Dr. Zeynep Kuban Tokgöz ile Yrd. Doç. Dr. Elvan Gökçe Erkmen'e emekleri ve öğrettikleri için, Yrd. Doç. Dr. Erdem Ceylan'a değerli yorumları için, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin geçmişine dair eşi bulunmaz bilgilerini paylaşan Prof. Dr. Semra Ögel'e, ayırdığı zaman ve nazik ilgisi için, aileme ve dostlarıma ise destekleri ve varlıkları için teşekkür etmek, ayrıca bu çalışmayı, bütün süreç boyunca beni bekleyen ve bana her adımda destek olan sevgili eşim Milo ile her zaman yanımda olduklarını hissettiren anneme ve babama adanmak isterim.

Eylül 2015

Ceren Verbowski

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı ve Yöntem	1
1.2 Literatür Araştırması	3
2. TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ VE SANAT/MİMARLIK TARİHİ	7
2.1 Türk Milliyetçiliğinin Ortaya Çıkışı	7
2.2 Türk Milliyetçiliğinde Dernekler ve İlk Kurumlaşma Girişimleri.....	10
2.3 Türk Tarih Tezi'nin Oluşturulması	13
2.4 Türk Tarih Tezi ve Sanat/Mimarlık Tarihi.....	16
3. VİYANA OKULU VE TÜRK SANATI İLGİSİ	21
3.1 Viyana Okulu'nun Oluşum Yılları	21
3.2 Viyana Okulu'nun Politik ve Kültürel Arka Planı	28
3.3 Josef Strzygowski'nin Yaklaşımı.....	30
3.4 Viyana Okulu ve Türk Sanatı İlgisi.....	33
3.4.1 Viyana Okulu ve Türkiye arasında köprüler	33
3.4.2 Türk sanatı üzerine metinler	38
4. ERNST DIEZ VE “TÜRK SANATI”	43
4.1 Ernst Diez'den Önce Türkiye'de Sanat/Mimarlık Tarihi Eğitimi ve İlgili Oluşumlar.....	43
4.2 Ernst Diez ve Türk Sanatı Tarihi Eğitimi.....	46
4.2.1 İstanbul Üniversitesi'nde Sanat Tarihi şubesinin kuruluş yılları	46
4.2.2 Türkiye'de ders verdiği diğer kurumlar	52
4.3 Ernst Diez'in “Türk Sanatı”	54
4.3.1 “Türk Sanatı”nın hazırlanışı ve kurgusu	54
4.3.2 Türk sanatı kavramının ele alınışı	57
4.3.3 Kökenler ve farklı kültürler ile etkileşimler.....	60
4.3.3.1 Orta Asya ve Türk sanatının “antikite”si	60
4.3.3.2 Türk sanatının “orta zamanlar”ı	61
4.3.3.3 Osmanlı “devlet sanatı”	62
4.3.4 Dönemin yayın organlarında “Türk Sanatı”	66
4.3.5 Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'nden ayrılma süreci	72
5. SONUÇ.....	77
KAYNAKLAR	83
EKLER.....	89
ÖZGEÇMİŞ.....	155

KISALTMALAR

BDA. CDF	: Başkanlık Devlet Arşivleri Cumhuriyet Dönemi Fonları
Bkz.	: Bakınız
DGSA	: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
DTCF	: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
IÖG	: Institut für Österreichische Geschichtsforschung
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
İÜA	: İstanbul Üniversitesi Arşivi
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
ÖMKI	: k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
YTÜ. MFA	: Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Arşivi

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 4.1 : Edebiyat Fakültesi'nin 1947-1948 öğretim yılı rehberine göre Sanat Tarihi şubesinde verilen dersler.	50
Çizelge 4.2 : Ernst Diez'in 1943-1949 yılları arasındaki Türkiye gezileri.....	55

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil D.1 : Sedat Çetintaş, “Medeniyet tarihimize yeni bir tecavüz”	99-100
Şekil D.2 : Tahsin Öz, “Prof. Diez iddialarını ispat etmelidir!”	101-102
Şekil D.3 : Ernst Diez, “Profesör Ernst Diez cevap veriyor”	103-104
Şekil D.4 : Tahsin Öz, “Türk Sanatı kitabı dolayısıyla”	105-106
Şekil D.5 : Ekrem Akurgal, “Türk Medeniyet Tarihine Tecavüz Edilmiş midir?”	107-108
Şekil D.6 : Sedat Çetintaş, “Sayın Rektörle Senato üyelerine ithaf. Türk San’atı kitabının çeşitli hataları”	109-110
Şekil D.7 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 1	111
Şekil D.8 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 2	112
Şekil D.9 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 3	113
Şekil D.10 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 4	114
Şekil D.11 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 5	115
Şekil D.12 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 6	116
Şekil D.13 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 7	117
Şekil D.14 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 8	118
Şekil D.15 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 9	119
Şekil E.1 : “İki ecnebi profesör Edebiyat Fakültesinden ayrıldı”	120
Şekil E.2 : “Bir profesör hakkında verilen karar protesto ediliyor”	120
Şekil E.3 : Şevket Rado, “Üniversitedeki ecnebi profesörler birer birer giderken”	121
Şekil E.4 : “İstanbul Üniversitesi Rektörünün beyanatı”	122
Şekil E.5 : “Profesör Diez fahrî olarak ders vermekte devam edecek”	123
Şekil E.6 : “Gelelim yerli profesörlere...”	123
Şekil E.7 : Vâ-Nû, “Üniversiteden çıkarılan ilim adamı. Beğenmediğimiz profesör Diez’le konuştum”	124-125
Şekil E.8 : “Profesör Diez imtihan yapamıyor”	125
Şekil F1.1 : Ernst Diez’in İstanbul Üniversitesi’ne tayini hakkında belge	126
Şekil F2.1 : Ernst Diez’in enterne edilmesinin öncesinde Edebiyat Fakültesi’ne yaptığı başvuru.....	127
Şekil F3.1 : Ernst Diez’in uzaklaştırılması konusundaki 17 Şubat 1949 tarihli itiraz için üst yazı	128
Şekil F3.2 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 1	129
Şekil F3.3 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 2	130
Şekil F3.4 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 3	131
Şekil F3.5 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 4.....	132
Şekil F3.6 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 5	133

Şekil F3.7 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 6.....	134
Şekil F3.8 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 7.....	135
Şekil F3.9 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 8	136
Şekil F4.1 : Öğrenciler tarafından Ernst Diez'in uzaklaştırılmasına itiraz için yazılmış ön dilekçe	137
Şekil F4.2 : Öğrencilerin Ernst Diez'in uzaklaştırılmasına itiraz dilekçesi, Sayfa 1	138
Şekil F4.3 : Öğrencilerin Ernst Diez'in uzaklaştırılmasına itiraz dilekçesi, Sayfa 2	139
Şekil F5.1 : Ernst Diez'in uzaklaştırılması konusundaki 20 Mayıs 1949 tarihli itiraz için üst yazı	140
Şekil F5.2 : 27 Nisan 1949 tarihli Profesörler Kurulu tutanak benzeri, Madde 3, Sayfa 1	141
Şekil F5.3 : 27 Nisan 1949 tarihli Profesörler Kurulu tutanak benzeri, Madde 3, Sayfa 2	142
Şekil F5.4 : Ernst Diez hakkındaki 18 Mayıs 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 1	143
Şekil F5.5 : Ernst Diez hakkındaki 18 Mayıs 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 2.....	144
Şekil F5.6 : Ernst Diez hakkındaki 18 Mayıs 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 3	145
Şekil F5.7 : Ernst Diez hakkındaki 18 Mayıs 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 4	146

TÜRKİYE’DE SANAT/MİMARLIK TARİHİ DİSİPLİNİNİN KURULUŞUNDA ERNST DIEZ VE “TÜRK SANATI”

ÖZET

Bu çalışmada, Türkiye’de sanat tarihinin bir disiplin olarak ortaya çıkmasının başlangıcı olarak Ernst Diez’in 1943 yılında İstanbul Üniversitesi’ne davet edilerek Türkiye’deki ilk sanat tarihi kürsüsünü kurma süreci, bu sırada kaleme aldığı ders kitabı “Türk Sanatı” ve Türkiye’de kitaba karşı oluşan tepki ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, Viyana Okulu’ndan bir sanat tarihçisi olan Diez’in “Türk Sanatı”nın, dönemin tarihçi, siyasetçi ve tarihçi-siyasetçilerinin Türk Tarih Tezi’ni besleyecek bir disiplin olarak sanat/mimarlık tarihinden beklentileri ile bu beklentileri karşılayacağı düşünülen Viyana Okulu’nun karşı karşıya gelmesinin somutlaştığı bir örnek olarak ele alınmasıdır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Türk milliyetçiliği ve sanat/mimarlık tarihi ile arasındaki ilişkinin açıklanması hedeflenmiştir. Bu amaçla, Türk milliyetçiliğinin 19. yüzyıla uzanan geçmişi, ilk milliyetçi oluşumlar ve Cumhuriyet’in kurulmasından sonra oluşturulan yeni resmi tarih söyleminin ele alınmasının ardından, bu söylemin sanat/mimarlık tarihi alanındaki uzantıları ve sanat/mimarlık tarihine dair ilk oluşumlar incelenmiştir.

Üçüncü bölüm, Diez’in yaklaşımının arka planını oluşturan Viyana Okulu’na, Viyana ile erken Cumhuriyet dönemi aydınları arasındaki köprülere ve Türkiye’deki aydınların dikkatini çeken Josef Strzygowski ve Heinrich Glück gibi isimlerin Türk sanatına yaklaşımlarına ayrılmıştır. Bu bölümde, Türkiye’de ilk sanat tarihi kürsüsünü kurmak üzere Viyana Okulu’ndan bir sanat tarihçisinin davet edilmesinin sebeplerinin ve bu ekolden beklentilerin açıklığa kavuşturulması amaçlanmıştır.

Ernst Diez’in Türkiye’deki öğretim hayatı ve Türkiye’de sanat ve mimarlık tarihi disiplinlerinin temelini oluşturan “Türk-İslâm San’atı Kürsüsü”nün kuruluş yılları, tez çalışmasının dördüncü bölümünde incelenmiştir. Bölümün ağırlık noktasını ise, Diez’in üniversiteden uzaklaştırılmasına sebep olan kitabı “Türk Sanatı”, kitaba yöneltelen eleştiriler ve üniversitede yürütülen soruşturma oluşturmaktadır. Diez’in öğretim hayatı hakkında bilgi için, İstanbul Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitesi’nin arşivleri ile Başbakanlık Devlet Arşivleri’ne danışılmıştır. “Türk Sanatı”nın yarattığı tepkinin basına yansıyan yüzünü incelemek için ise dönemin yayın organları taranmıştır.

Ekler bölümünde, Diez’in kısa bir biyografisi, belgeler vasıtasıyla Türkiye’deki öğretim hayatının dökümü, “Türk Sanatı” üzerine inceleme yazılarının kronolojisi, inceleme yazılarından örnekler, İstanbul Üniversitesi’nden ayrılma süreci üzerine basında çıkan bazı önemli haberler, arşiv belgelerinden örnekler ve Diez’in kapsamlı bir bibliyografyası sunulmuştur.

ERNST DIEZ AND HIS “TURKISH ART” IN THE ESTABLISHMENT OF THE ART/ARCHITECTURE HISTORY DISCIPLINE IN TURKEY

SUMMARY

The establishing of the art history and architectural history disciplines in Turkey were closely interlinked as they were in other countries. Until the emerging of architectural history as a separate discipline in the 1950s, studies relating to the history of architecture were commonly conducted in art historical institutions, but with the evolving meaning of architecture as a profession, the place of architectural history studies has changed as well. While architectural history began to become confined within the walls of architecture schools, art history did not leave architecture outside of its boundaries even though its methods and outlook on theory differed from those of architectural history. Therefore, the founding of the first department of art history in Turkey represents a turning point for the establishment of both disciplines.

The Chair of History of Turkish-Islamic Art established in Istanbul University in 1943 by Ernst Diez, an art historian of the famous Vienna School, marks the beginning of the institutionalization of art history in Turkey. During his time in Turkey, he maintained his chair at Istanbul University with the exception of his internment period in Istanbul and Kırşehir for a year and a half in 1944 and 1945¹. After his internment he resumed teaching at Istanbul University while beginning to teach history of Turkish and Islamic art and architecture to various departments of *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi* [State Academy of Fine Arts] and to the architecture students of *İstanbul Teknik Okulu* [Technical School of Istanbul], entering the domain of art and architecture education in Turkey.

Diez’s “*Türk Sanatı*” [Turkish Art], published as a textbook by Istanbul University’s Faculty of Letters in 1946, created a reaction amongst a number of intellectuals that expanded with the appearance of multiple negative reviews in media. Istanbul University, taking notice of the allegations, started investigating the issue towards the end of 1948. The debate between the Faculty of Letters who intended to keep Diez as a faculty member and the university senate who opposed lasted for months. As a result, Diez’s contract with Istanbul University was not renewed and he left the university in June 1949. Diez also had to leave *İstanbul Teknik Okulu* at the end of 1949 due to its architecture department being temporarily shut down. It is still unclear whether he left *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi* in October 1949 or stayed another year as there is not enough documentation available, yet it is known that he was back in Vienna by 1950.

In this thesis, the founding of this first art history chair of Turkey and the abrupt ending to Diez’s employment at Istanbul University due to the reaction to his book “*Türk*

¹ Diez’s interment lasted from the last months of 1944 until the end of 1945 due to Turkey breaking off its diplomatic and commercial relations with Germany during World War II. The Austrian art historian was subjected to the same treatment as German citizens who chose to remain in Turkey due to the annexation of Austria by Germany.

Sanatî” are examined as a case demonstrating the expectations of the newly founded Republic from disciplines like art/architecture history and archaeology in the years of nation building and how Diez’s notion of Turkish art clashed with the official historical discourse, the so-called “Turkish History Thesis”.

In order to depict a clear picture of the expectations and the rhetoric of the Republic, the second section of this thesis aims to explain the foundations and history of Turkish nationalism and its first institutions, followed by the first institutions relating to art/architecture history in Turkey. Turkish nationalism was an ideology that surfaced during the final years of the Ottoman Empire which was in need of a notion to define its people as one. While Ottomanism and Islamism were the other influential ideologies present, Turkish nationalism grew as the effect of Turcology studies which had started outside the borders reached Ottoman Empire and the Pan-Turkism movement was brought over by the “Outside Turks” when they fled from the Czarist Russia.

After the Turkish Republic was founded, the young state attempted to form a new historical discourse to establish the idea of a nation state. The Turkish History Thesis, formed in late 1920s and early 1930s, presented the Turkish people as the source of many major civilizations of the world, with a history that went back to ancient times. The old indigenous cultures of Anatolia were depicted as Turks, while the second linear narrative followed the nomadic Turks from Central Asia to Anatolia. In this rhetoric, Turks were represented by the ancient inhabitants of Anatolia and the nomadic tribes arriving from Central Asia simultaneously, hence claiming the role of a vast cultural influence on all cultures of Eurasia and ownership of Anatolia at the same time.

As in every nation building process, many disciplines were employed to aid this new historical discourse. Since art is always viewed as a crucial part to a nation’s culture, relevant disciplines had to carry a certain responsibility as well. While archaeology was expected to act as the tool to collect new evidence to support these theories, art history was meant to conceptualize Turkish art and create a synthesis of the past and present findings. Therefore, art/architecture history was not neglected during the process of the writing of the Turkish History Thesis and texts on the art and architecture of Turks throughout the history were produced with the initiative of the state. These texts, written by scholars such as Celâl Esad Arseven and Halil Edhem, also reflected the rhetoric of the Turkish History Thesis with some exceptions.

With the intention of depicting Diez’s background and the interest of the Republic in Vienna School, the third part of this study aims to examine the school’s history and Diez’s colleagues’ approach to Turkish art while pointing out the various relations between the intellectuals of Turkey and Vienna. As the appointing of Ernst Diez to the first chair of art history at Istanbul University in 1943 marked the establishing of art history as a discipline in Turkey, it was clear that it was not a coincidence that Diez was a scholar from the Vienna School of art history. Vienna School, with its history dating back to 1847, represented a common methodology and appreciation of systematic research despite harbouring different approaches to the universal history of art. Diez can easily be viewed as a representative of the institute of Josef Strzygowski, a prominent figure in the history of art history, as he first was a student of Strzygowski at the University of Graz where he completed his dissertation under Strzygowski’s supervision and later became Strzygowski’s assistant along with Heinrich Glück at the *I. Kunsthistorische Institut* [I. Institute of Art History] at the University of Vienna.

I. Kunsthistorische Institut was founded by Strzygowski in 1909 after he caused a division within the art history department when he was assigned to one of the two chairs of art history following the death of Franz Wickhoff. Strzygowski's views, following the transmigration of tribes and looking for the source of all European art in the art of the East and the North, differed from his neo-humanist colleagues' in Vienna vastly. It was Strzygowski and his students' views on Turkish art that had caught the attention of Turkish scholars such as Fuat Köprülü, a historian and later a politician, who took it upon himself to make their ideas known in Turkey after the appearing of two prominent texts by Glück and Strzygowski in 1917. While the cultural relations between Vienna and the intellectuals of the late Ottoman/early Republic era continued, attempts to invite an art historian from the Vienna School to establish the first chair of art history began in 1939, although Ernst Diez was invited by Istanbul University and not as a result of the attempts by the Ministry of Education.

The founding years of the first department of art history and Ernst Diez's years in Turkey are explained in the fourth section of this thesis, with a special focus on Diez's book "*Türk Sanatı*" that brought the end of his employment at Istanbul University. In this section, the book's approach to the idea of Turkish art, cultural interactions and various periods of "Turkish art" is analyzed followed by an examination of the reviews that appeared in media and the investigation that was carried out in Istanbul University.

While it seems clear that Diez was an art historian who advocated interactions and mutual artistic influences between cultures, it was also apparent that the newly founded Republic was in search of a rhetoric that bestowed a prominent role upon Turkish art in the universal history of art, as evidenced by the Turkish History Thesis that was composed more than a decade earlier.

As Diez traced the history of Turkish art from 7th century Central Asia to the end of Ottoman Empire in early 20th century, he examined the various cultural influences of other peoples on Turkish art. His book put a special emphasis on the decorative arts of the nomadic Turks and the architecture of the Seljuks and the Ottomans. Since he believed Armenian and Byzantine building traditions to have the biggest influence on Seljuk and Ottoman architecture, references to Armenian and Byzantine architecture became a common theme in his "*Türk Sanatı*".

This approach openly clashed with the Turkish History Thesis which, despite being altered over time, was already absorbed in the psyche of the society. The role of Armenian architecture in Diez's narrative contradicted the official discourse's presentation of indigenous Anatolian cultures; Turks had to be the true owners of Anatolia, having settled in this land in ancient times and being the main source of all other Anatolian cultures that came after. This caused a stir as he presented Armenian art as a source for Seljuk art.

Another aspect of "*Türk Sanatı*" that was widely criticized was its approach to the relation of the great imperial mosques and the Church of Hagia Sophia, a grand Byzantine monument in Istanbul. Here Diez reflected the views of many Western scholars before him, pointing out the resemblance between said buildings and appointing the Church of Hagia Sophia/Byzantine architecture as the main source of inspiration for the religious architecture of the Ottoman era. However, he did not depict this influence as a mere imitation and instead presented it as somewhat of a rivalry and a drive to surpass a great monument of architecture. Yet this was not the expectation of the interested parties such as academy teachers, architects and archaeologists whose favored rhetoric had been that Turkish architecture had always emphasized the dome

and possessed an innate monumentality. The distinction made by Diez between a Turkish “folk art” and a “Turkish-Islamic state art” was also widely criticized. In this categorization, Ottoman art was clearly defined as “state art”, formed by influences other than Turkish, such as the Greek, Persian and Islamic cultures, and entirely foreign to the essence of the “folk art” of the nomadic Turks. This approach meant that Diez did not argue for an unchanging essence of the Turkish art that would have aligned with the official discourse.

Even though Diez was invited to Turkey as a representative of the Vienna School, he did not receive the same appreciation in Turkey as his professor Josef Strzygowski and his colleague Heinrich Glück for a number of reasons. Vienna School had entered the field of view of Turkish nationalism with texts by Strzygowski and Glück as early as 1917 and expectations of a reinforcement of the Turkish identity by this school were formed, as their ideas on Turkish art held a great value for the intellectuals of the late Ottoman/early Republic era. While Glück believed in a constant essence of Turkish art that was misunderstood and underrated by the Western world for centuries, Strzygowski assigned a crucial role to the art of the nomadic Turks in the forming of all European art, depicting them as the link between Europe and the art of the Aryan people from the North. Diez, despite sharing a similar outlook on the universal history of art, did not mirror his colleagues’ views on Turkish art entirely and mainly focused on cultural interactions with indigenous Anatolian cultures.

Yet it is more important to examine the differences between their general approach to the universal art history and the texts that reached the Turkish readers at the time of their publishing. As Glück was in closer contact with the Turkish readers as a result of his numerous travels to Turkey, he shared their concerns more directly and reflected this in his writing. Hence his views generally received a positive reaction in Turkey. Strzygowski’s views, however, had certain aspects that would potentially have been troubling to the same audience, like his notion of Armenian art and architecture as a source/carrier for Aryan art which was quietly reflected in Diez’s book and turned into one of the most problematic points of the debate in Turkey. As his views on Armenian art and architecture remained present in the background of Diez’s “*Türk Sanatı*” which had several references to Strzygowski’s “*Die Baukunst der Armenier und Europa*” [The architecture of Armenians and Europe], Strzygowski’s own texts on Turkish art were mostly free of these particular ideas. Since the only texts by Strzygowski that were translated to Turkish are those relating to Turkish art, the general opinion on Strzygowski in Turkey was formed on texts that did not present the crucial role that he assigned to Armenian art and architecture. Such differences help to explain why these scholars were perceived differently from each other in Turkey and why Diez’s employment at Istanbul University, the oldest higher education institution in Turkey, came to an end despite the fact that he was from Vienna School, a school of art history that had many expectations attached to it in Turkey.

Despite having to leave Istanbul University after 6 years, Diez left behind a generation of alumni who continued to solidify the foundations of the art history discipline in Turkey. The relation of the discipline in Turkey with Vienna School of art history once again became clear in 1954 when another student of Strzygowski, Katharina Otto-Dorn was appointed to hold the second chair of art history in Turkey at *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi* [Faculty of Language, History and Geography] in Ankara. Diez’s and Otto-Dorn’s students, such as Oktay Aslanapa, Gönül Öney and Semavi Eyice,

trained the following generations of art historians, therefore linking the development of the discipline in Turkey with Vienna School permanently ².

² In 1955, Diez's "*Türk Sanatı*" was re-edited by Oktay Aslanapa, his former assistant and the translator of the first edition, and was published under the same title with Aslanapa as a co-author. While some of the controversial points of the book were taken out, most of Diez's main text remained similar and the book became much more detailed with numerous additions by Aslanapa.

1. GİRİŞ

1.1 Tezin Amacı ve Yöntem

Avusturyalı sanat tarihçisi Ernst Diez'in 1943 yılında Türkiye'nin ilk sanat tarihi kürsüsünü kurması, sanat tarihinin bir disiplin olarak şekillenmeye başlamasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1952 yılında ilk mimarlık tarihi kürsüsünün kurulmasına kadar³, üniversitelerdeki kurumlaşmada günümüzdeki gibi bir sanat tarihi ve mimarlık tarihi ayrımının bulunmaması ve mimarlık öğrencilerine mimarlık tarihi derslerinin sıklıkla sanat tarihçileri tarafından verilmiş olması, ilk sanat tarihi kürsüsünün kurulmasını iki disiplin için de önemli kılmaktadır⁴.

Türkiye'ye davet edilmesinden önce çalışmaları İslam, Asya ve Uzakdoğu sanatları üzerinde yoğunlaşan Ernst Diez, geçmişi 1847 yılına uzanan Viyana Okulu'nun *I. Kunsthistorische Institut* [I. Sanat Tarihi Enstitüsü] kanadının bir temsilcisidir. 1911 yılında bu enstitüyü kuran Josef Strzygowski ve Heinrich Glück gibi öğrencilerinin yazdıkları, Doğu'ya öncelik veren ve Türk sanatına evrensel bir rol vaat eden yaklaşımlarıyla, erken Cumhuriyet döneminin aydınlarının dikkatini çekmiştir. Zira tarihi besleyen her disipline resmi tarih söylemini destekleyen bir kaynak olarak yaklaşılın bu yıllarda, Strzygowski ve Glück'ün görüşleri ulus inşa sürecinde önemli bir rol taşıma kapasitesine sahiptir. Viyana ile Türkiye'nin kültür ortamı arasında kurulan bağlar sonucunda, Kültür Bakanlığı Viyana Okulu'ndan bir sanat tarihçisini ilk sanat tarihi kürsüsünü kurmak üzere Türkiye'ye davet etmek isteyerek 1939 yılında Viyana Üniversitesi ile iletişime geçmiştir. Kültür Bakanlığı'nın bu girişimi sonuca

³ Türkiye'de bir üniversitede ilk kez ayrı bir mimarlık tarihi kürsüsünün kuruluşu, 1952 yılında Paolo Verzone'nin İstanbul Teknik Üniversitesi'nde (İTÜ) göreve başlamasıyla gerçekleşmiştir (Kolay ve Kuban, 2009, s. 674).

⁴ Nitekim sanat tarihi, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar mimariye karşı çok daha kapsayıcı bir bakışa sahip olmuş, ilerleyen yıllarda mimarlık tarihinin ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkışı ile, sanat tarihi bir anlamda kendi sınırlarını yeniden tanımlamıştır. Alina A. Payne'e göre, mimarlığın ve mimarlık tarihinin üniversitedeki yerinin değişmesi, mimarlık mesleğinin anlamının nesilden nesile değişmesiyle paralel olarak ilerlemiştir (Payne, 1999, ss. 293-294).

Ancak elbette Türkiye'de mimarlık tarihi sanat tarihinden ayrılarak oluşmuş bir disiplin değildir; genellikle mimarlık bölümlerinin bir parçası olan mimarlık tarihi kürsülerinde öğretim üyelerinin büyük bir kısmı mimar kökenli olup, çoğunlukla yalnızca mimarlık öğrencilerine ders verilmektedir. Ayrıca günümüzde sanat tarihi ve mimarlık tarihi kürsüleri arasında, arkeolojinin de parçası olduğu bir tür işbölümünün bulunduğu söylenebilir.

ulaşmamış, ancak bundan birkaç yıl sonra İstanbul Üniversitesi, Ernst Diez'in Türkiye'ye gelmesini sağlamıştır.

1943 yılında bu kurumda “Türk-İslâm San’atı Kürsüsü”nü kuran Ernst Diez, İstanbul Üniversitesi’ndeki görevinin yanı sıra, 1946 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi⁵ (DGSA) ve İstanbul Teknik Okulu’nda⁶ sanat ve mimarlık tarihi dersleri vermeye başlayarak sanat ve mimarlık eğitiminin sınırları içine de girmiştir. 1946 yılında Edebiyat Fakültesi tarafından yayımlanan “Türk Sanatı” isimli ders kitabıyla ilgili aldığı yoğun eleştiriler ve İstanbul Üniversitesi’nde yürütülen bir soruşturma sonucunda 1949 yılında üniversite ile sözleşmesi yenilenmeyen Diez, İstanbul Teknik Okulu ve DGSA ile de ilişkisini keserek Viyana’ya dönmüştür.

Diez’in Türkiye’ye davet edilişi gibi, ülkeden ayrılışı da dönemin politik ve kültürel atmosferini yansıtmaktadır. Nitekim aldığı eleştirilerin odağı olan kitabı “Türk Sanatı”nın çektiği tepkilerin büyük bölümü, Türk milliyetçiliği ve Türk Tarih Tezi’nin ruhuyla çelişen noktalardan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla gerekli arka planı oluşturması için tez çalışmasının ikinci bölümünde, Türk milliyetçiliğinin gelişimi, Türk Tarih Tezi’nin oluşma süreci ve etkileri üzerinde durulacaktır. Bu bölümde ilgili kişiler, kurumlar, yayınlar ve toplantılardan sonra, sanat/mimarlık tarihi disiplininin kültür politikalarıyla ilişkisinden ve üniversitelerde sanat/mimarlık tarihi ile arkeoloji disiplinlerine dair ilk oluşumlardan bahsedilecektir.

Viyana Okulu’nun Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türkiye’deki aydınlar, tarihçiler ve tarihçi-siyasetçilerin arayışı için taşıdığı önemi ve Diez’in yaklaşımının arka planını göstermek amacıyla, tezin üçüncü bölümü Viyana Okulu’na ve Viyana Okulu içindeki bölünmeye ayrılacaktır. Zira Viyana Okulu, yöntem olarak genellenebilen ancak bünyesinde farklı yaklaşımlar barındıran bir ekoldür; bu ekolün Cumhuriyet’in kültür ortamı ile ilişki kuran kanadı ise, yalnızca Strzygowski ve öğrencileri olmuştur. Dolayısıyla Strzygowski’nin enstitüsünün Viyana Okulu içindeki konumunun ortaya konması, tez çalışması için önem taşımaktadır. Aynı zamanda Strzygowski ve öğrencisi Glück’ün Türk sanatı üzerine yazdıklarının incelenmesi ile, erken

⁵ Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi adını almış, bu isim 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak değiştirilmiştir.

⁶ İstanbul Teknik Okulu’nun adı, 1969 yılında İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi, 1982 yılında Yıldız Üniversitesi ve nihayet 1992 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi olarak değişmiştir.

Cumhuriyet döneminin aydınlarının ilgisinin sebeplerine de ışık tutulması amaçlanmaktadır.

Bu ilgi sonucunda Türkiye'ye gelen Ernst Diez'in buradaki öğretim hayatı, İstanbul Üniversitesi'ndeki sanat tarihi kürsüsünün kuruluşu ve Diez'in Türkiye'deki öğretim hayatının sona ermesinde etkisi olan kitabı "Türk Sanatı" ise dördüncü bölümde ele alınacaktır. Kitabın Türk sanatı ve sanatta milliyet kavramlarına yaklaşımının ve Türkiye'de bazı mimarlar, arkeologlar ve sanat tarihiyle uğraşan kişiler arasında uyandırdığı tepkinin yoğunlaştığı konuların incelenmesi ile, Diez'den beklentilerin ve bunların karşılanmadığı noktaların anlaşılması amaçlanmaktadır.

Sonuç bölümünde Viyana Okulu'nun ve Diez'in yaklaşımının erken Cumhuriyet döneminin resmi tarih söylemiyle kesiştiği ve çeliştiği noktaların açıklığa kavuşturulacağı bu tez çalışmasında, Diez'in "Türk Sanatı", bu iki dünyanın karşı karşıya gelişinin somutlaştığı bir örnek olarak ele alınacaktır.

1.2 Literatür Araştırması

Ernst Diez'in Türkiye'deki eğitim hayatı, bu çalışmadan önce Burcu Doğramacı, Oktay Aslanapa ve Semavi Eyice gibi isimler tarafından, bu tez çalışmasında faydalanılmış olan bazı kaynaklar kullanılmadan çeşitli bağlamlarda ele alınmıştır. Diez'in İstanbul Üniversitesi'nde kurduğu kürsüde yetiştikleri söylenebilecek olan Aslanapa ve Eyice'nin konuyla, özellikle kürsünün tarihi çerçevesinde ilgilendiği ve metinlerinin büyük oranda birinci elden bilgilere dayandığı anlaşılmaktadır. Aslanapa ve Eyice, Diez'in İstanbul Üniversitesi'nden uzaklaştırılmasıyla sonuçlanan eleştiri dalgasına karşı tepkilerini de birçok yazı ve röportajda ifade etmişlerdir. Burcu Doğramacı'nın Diez üzerine çalışmaları ise, Almanca konuşulan ülkelerden gelen ve Türkiye'de bir dönemin mimarlık ve şehircilik eğitiminde söz sahibi olan mimar, şehirci, sanat/mimarlık tarihçisi vb. gibi figürlerin incelendiği geniş bir çerçeve içine oturmaktadır⁷. Doğramacı'nın, Diez ile ilgili belgeler için *Paul Sacher Stiftung*'daki [Paul Sacher Vakfı] Diez koleksiyonu⁸, Viyana Üniversitesi arşivi vb. gibi kaynaklara başvurduğu ve kişisel görüşmeler gerçekleştirdiği görülmektedir. Diez konusunda

⁷ Doğramacı'nın bu konudaki yayınları için, Bkz. Burcu Doğramacı, *Kunstgeschichte in Istanbul. Die Begründung der Disziplin durch den Wiener Kunsthistoriker Ernst Diez*. İçinde O. Peters, R. Heftrig, B. Schellewald (Editörler), *Kunstgeschichte im 'Dritten Reich': Theorien, Methoden, Praktiken*, 2008; Burcu Doğramacı, *Kulturtransfer und Nationale Identität. Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927*, Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2008.

⁸ Bu koleksiyon, Diez'in günlükleri, mektupları, fotoğrafları ve çizimleri gibi belgeleri içermektedir.

Paul Sacher Stiftung'dan faydalanan başka bir isim ise, Ernst Diez ve Kurt Erdmann'ın Türkiye günlüklerini inceleyen Patricia Blessing'dir. Blessing, çalışmasında Diez'in Kırşehir'de enterne edildiği dönemi incelemiştir⁹.

Ernst Diez'in Türkiye'deki öğretim hayatının ve "Türk Sanatı" isimli kitabının başka bir bağlamda ele alındığı bu tez çalışmasında, yukarıda bahsedilen metinlerde kapsamlı olarak kullanılmadıkları anlaşılan bazı önemli kaynaklardan faydalanılmıştır. Çalışmaya, Ernst Diez'in Türkiye'de ders verdiği kurumlar ile ilişkilerini incelemek amacıyla, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ve Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi arşivlerine danışılarak başlanmıştır. İstanbul Üniversitesi arşivinde bulunan Diez'e dair belgeler, bu konuda kullanılan başlıca kaynaklardan birini oluşturmuştur¹⁰. Ayrıca Diez'in İstanbul Üniversitesi'nde kurduğu sanat tarihi bölümünün yapısına ve işleyişine dair birinci elden bilgiye ulaşabilmek için, üniversite eğitimine 1949 yılı sonbaharında İstanbul Üniversitesi'nin Sanat Tarihi şubesinde başlamış olan Prof. Dr. Semra Ögel ile kişisel görüşme yapılmıştır¹¹. Diez'in Türkiye'deki öğretim hayatının incelenmesi açısından, Yıldız Teknik Üniversitesi arşivi de bu tez çalışması sırasında faydalanılmış olan farklı bir kaynaktır.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ile ilgili belgeler için ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne başvurulmuştur; ancak bu üniversitenin arşivi tez çalışması sırasında taşınma sebebiyle kullanıma kapalı durumdadır. Bu sebeple, 2009 tarihli "Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar" isimli kitabının hazırlanması sırasında Diez'e dair belgeleri de içeren bir arşiv taraması yapmış olan Prof. Ataman Demir ile kitabında sunduğu belgelere dair görüşme yapılmıştır¹². Bunun yanı sıra Başbakanlık Devlet Arşivleri bünyesindeki Cumhuriyet Arşivleri'nde, Ernst Diez, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi şubesi ve üniversitelerde sanat tarihi eğitiminin tarihine ilişkin bir tarama yapılarak bazı bilgiler teyit edilmiştir.

"Türk Sanatı"na yöneltilen eleştirilerin detaylı olarak incelenebilmesi için, tez çalışması sırasında dönemin gazete ve dergilerinde kapsamlı bir tarama yapılmıştır. Taranan süreli yayınlar arasında, "Cumhuriyet", "Akşam", "Vatan", "Yeni Sabah",

⁹ Patricia Blessing, *Recording the Transformation of Urban Landscapes in Turkey: The Diaries of Kurt Erdmann and Ernst Diez*, *Studies in Travel Writing*, Cilt: 16, Sayı: 4, ss. 415-425, Routledge Taylor & Francis Group, 2012.

¹⁰ İstanbul Üniversitesi arşivinde bulunan bazı önemli belgeler, bu tez çalışmasının ekler bölümünde sunulmuştur.

¹¹ Prof. Dr. Semra Ögel, İstanbul Üniversitesi'ndeki eğitimine Diez'in üniversiteden ayrılmasının hemen sonrasında başlamıştır.

¹² Prof. Ataman Demir, Diez'le ilgili bulduğu belgelerin tümünü "Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar" isimli kitabında da paylaşmıştır.

“Sanat ve Edebiyat” ve “Son Posta” gazeteleri ile “Türkiyat Mecmuası”, “Sanat Tarihi Yıllığı”, “İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi”, “Mimar”, “Arkitekt”, “Mimarlık”, “Vakıflar Dergisi”, “Belleten”, “İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi”, “Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi”, “*Kunst und Kunsthandwerk*” [Sanat ve el sanatları], “*Alte und Moderne Kunst*” [Eski ve modern sanat], “*Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*” [Avusturya Sanat ve Endüstri Müzesi’nden haberler], “*Ars Islamica*” [İslam sanatı], “*Kunst des Orients*” [Doğu’nun sanatı], “*Ostasiatische Zeitschrift*” [Doğu Asya dergisi] ve “*Österreichische Monatsschrift für den Orient*”in [Doğu üzerine aylık Avusturya dergisi] dergileri bulunmaktadır. Bu tarama sırasında bulunan metinler arasından bir seçki, tez çalışmasının ekler bölümünde sunulmaktadır.

Ek G’de sunulan Ernst Diez bibliyografyasının hazırlanması sırasında; Doris Brehm ile Dorothea Duda’nın hazırladığı ve 1963 yılında “*Kunst des Orients*”te yayımlanan “*In memoriam Ernst Diez. Bibliographie der Arbeiten von Ernst Diez*” [Ernst Diez anısına. Ernst Diez’in çalışmalarının bibliyografyası] isimli bibliyografya ile, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde hazırlanan ve 1963 yılında yayımlanan “*Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens. In memoriam Ernst Diez*” [Asya sanatı tarihi üzerine yazılar. Ernst Diez anısına] başlıklı armağan kitapta bulunan “*Bibliographie des Schrifttums von Ernst Diez*” [Ernst Diez külliyyatı bibliyografyası] isimli bibliyografyadan da faydalanılarak, bu bibliyografyalarda bulunan eksiklerin tamamlanmasına ve yayımlanma yılları, sayfa numaraları vb. gibi konulardaki hataların giderilmesine çalışılmıştır. Bunun için, mümkün olduğunda ana kaynağa gidilmiş ve kaynağa ulaşamadığı durumlarda kütüphane kataloglarından faydalanılmıştır. Ayrıca bibliyografya, Diez’in yaptığı çeviriler, yayınlarının tıpkıbasımları ve çeşitli dillere çevirilerinin de eklenmesiyle genişletilmiştir.

2. TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ VE SANAT/MİMARLIK TARİHİ

2.1 Türk Milliyetçiliğinin Ortaya Çıkışı

Osmanlı İmparatorluğu'nda yönetici sınıfı Türklerin oluşturmalarına rağmen, Türklerin imparatorluğun kuruluşundaki rolü yaygın olarak bilinmemiş, Osmanlılık temel olarak hanedan ailesinden veya yönetici sınıftan olmak üzerinden tanımlanmıştır. Yönetici sınıfın dışına çıkıldığında ise, nüfusu yüzyıllar boyunca, “yarı-özerk dini ve kültürel cemaatler olan milletler” halinde, yani Müslüman milleti, Ortodoks milleti ve Yahudi milleti olarak sınıflandırılan bu imparatorlukta, Türkler imparatorluğun diğer Müslüman halklarıyla aynı haklara sahip olmuştur. Georgeon'un belirttiğine göre, Müslüman halkların kanunlar karşısında eşit oluşu, vergi, tapu ve nüfus sayımlarına dair belgeler aracılığıyla da saptanabilmektedir (Georgeon, 2006, s. 3).

Böyle bir halk içinde aidiyet duygusu dinle bağlantılı olarak gelişmiş ve Türkler kendilerini öncelikle Müslüman nüfusun parçası olarak görmüştür. Ağırlıklı olarak sarayın resmi tarihçileri olan vakanüvisler tarafından yazılan tarih de imparatorluğun içinde Türklerin rolünü özel olarak vurgulamamıştır. Osmanlı İmparatorluğu, daha sonra erken Cumhuriyet döneminin tarihçileri tarafından yapıldığı gibi, bir Türk devletleri tarihi dizgisi içine yerleştirilmemiş, devletin hizmetindeki bu resmi tarihçiler çoğunlukla 14. yüzyılın hemen öncesinden başlayan bir tarih çizgisini izlemiştir.

Bu tablo, Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünün ve topraklarının büyük bölümünü kaybettiği bir dönem olan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başına gelindiğinde değişmeye başlamış, imparatorluğun artık kendi kimliğini sorgulamaya ve yeniden tanımlamaya giriştiği bir döneme girilmiştir. Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkışı, Osmanlı İmparatorluğu'nda, tanımlamanın İslamcılık, Osmanlıcılık ve Türkçülük arasında değişen bir vurguyla yeniden ele alındığı ve düşünce hayatı ile siyasi hayatta büyük dönüşümlerin yaşandığı bu yıllara tarihlendirilmektedir.

Aydın kesim tarafından İslamiyet'in yerine/yanı sıra yeni bir aidiyetin, halkı bir arada tutacak yeni bir yapıstırıcının arandığı bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki varlığının yanı sıra, Anadolu'daki Antik Yunan mirasına dayanarak bu

topraklardaki varlığının meşruiyetinin de sorgulanmaya başlandığı yıllara denk gelmektedir. Bu arayış kendini ilk olarak bir Osmanlıcılık idealinde gösterirken, Türkçülük 19. yüzyıl sonlarında “kültürel ve linguistik bir ilgi alanı” olarak kalmıştır (Ersanlı, 2003, s. 74). Ancak Türk milliyetçiliği 20. yüzyıl başından itibaren giderek ağırlık kazanarak, yeni kurulan Cumhuriyet’in resmi tarih söylemi üzerinde etkisini göstermiştir.

Türk milliyetçiliğinin şekillenmesindeki en önemli etkenler, 19. yüzyıl başlarında Moğolistan’da 8. yüzyıldan kalma Orhun Yazıtları’nın bulunması ve çözülmesi gibi arkeolojik buluşlar ile çeşitli yollarla Osmanlı İmparatorluğu topraklarına ulaşan Türkoloji çalışmaları ve milliyetçi düşünceler olmuştur. Türkoloji disiplininin ortaya çıkışının 18. yüzyıla dayanmasına rağmen, çevirilerle Osmanlı aydınlarına yaygın olarak ulaşması 1870’den sonra gerçekleşmiştir. Bu dönemde Türkoloji çalışmaları, “hem Türk kültürünün eskiliğini, hem de Balkanlar’dan, Orta Asya’ya ve Sibirya’ya kadar yayılmış durumdaki Türkdil halklar arasındaki kültür beraberliğini” ortaya çıkarmaları açısından önemlidir (Georgeon, 2006, s. 3).

19. yüzyılın sonunda Orhun Nehri’nin yakınlarında keşfedilen, ardından Wilhelm Thomsen ve Wilhelm Radloff’un çalışmalarıyla çözülerek çevirisi yapılan Orhun Yazıtları, Türklerin tarihini 8. yüzyıla kadar dayandırması ile Türk milliyetçiliği için her dönemde büyük önem taşımıştır. Radloff’un Türk diline dair görüşlerinin yanı sıra, Polonya’dan kaçarak İstanbul’a sığınan ve sonradan Mustafa Celâleddin Paşa adını alan Konstantin Borzecki ile, 1877 tarihli roman “*La bannière bleue*” [“Mavi Bayrak”]¹³ ve 1896 tarihli “*Introduction à l’histoire de l’Asie: Turcs et Mongols des origines à 1405*”’in [Asya Tarihine Giriş: Kökenlerden 1405’e, Türkler ve Moğollar] yazarı Léon Cahun gibi birçok Avrupalı tarihçi ve Türkolog’un görüşleri de Türk milliyetçiliğini uzun bir dönem boyunca etkilemiştir (Copeaux, 2000, ss. 20-21).

Léon Cahun, Türk dilinin yapısına ve önemine dair Radloff’un görüşleriyle benzer etkiye sahip olmuş görüşlerinin yanı sıra, ilerleyen yıllarda Türk Tarih Tezi’nin oluşturulmasında etkisi olacak başka bir iddiayı ortaya atmasıyla da Türk milliyetçiliği için önemli bir figür olmayı sürdürmüştür. Cahun’un 1873 yılında Paris’te gerçekleştirilen ilk *International Congress of Orientalists*’teki [Uluslararası

¹³ “*La bannière bleue*”, 1328/1912 yılında Necip Asım Yazıksız tarafından Türkçeye “Gök Sancak” ismiyle çevrilerek yayımlanmıştır. Sonraki çeviri ve baskılar “Gök Bayrak” adını taşımıştır.

Oryantalistler Kongresi] konuşmasında ortaya koyduğu iddiaya göre, tarih öncesi dönemlerde Orta Asya’da kıyılarında Türklerin yaşadığı büyük bir iç deniz mevcuttur ve Türkler bu iç denizin kurumasıyla Orta Asya’daki anayurtlarından göç etmiştir. 1930’larda oluşturulacak olan Türk Tarih Tezi, göçler haritasından da anlaşılabilirdiği üzere, bu görüşlerin etkisini taşımaktadır. Etienne Copeaux’nun “Atatürk’ün Özel Kütüphanesi’nin Kataloğu”na dayanarak bildirdiğine göre ise, Mustafa Kemal’in sayfa kenarlarına düştüğü notlardan Léon Cahun ve Mustafa Celâleddin Paşa’nın yapıtlarını incelemiş olduğu anlaşılmaktadır (Copeaux, 2000, ss. 18-20).

Yazdıklarıyla Osmanlı aydınlarını etkileyen Avrupalı Türkologların yanı sıra Türk milliyetçiliği üzerinde etkili olmuş bir diğer grup, Çarlık Rusya’sının güney sınırlarını oluşturan Türkistan’a inerek burayı sömürgeleştirmesi üzerine kaçarak Osmanlı’ya sığınan Rusya Türkleridir. Bu halkların yaşadığı kimlik mücadelesi, Osmanlı İmparatorluğu’nda da yankı bulmuş, Türk milliyetçiliği başka topraklardaki Türklerle kurulan bu bağ ile dışarıdaki Türklerin farkına varmıştır. Ersanlı’ya göre, Pan-Türkizmin kaynağı olan bu aydınların düşüncesini oluşturan etkenler, Rusya’da zengin bir eğitim, Paris’te ulusçuluğun kavramsal ve bilimsel temellerini geliştirme olanağı ve İstanbul’da bu eğitimin ve görüşlerin hayata geçirilmesi olmuştur (Ersanlı, 2003, s. 79). Bir dönem Paris’te öğrenim gören, sonrasında Kazan’da geçirdiği yıllardan ardından II. Meşrutiyet’in ilanıyla 1908 yılında İstanbul’a dönen ve milliyetçi derneklerin kuruluşunda önemli roller alan Yusuf Akçura, Akçura’yla birlikte Paris’te öğrenim görerek 1908’de İstanbul’a gelen Ahmet Ağaoğlu, uzun yıllar Paris’te Türk tarihi dersleri verdikten sonra 1925’te Türkiye’ye davet edilen Sadri Maksudi, 1911’de Türk Yurdu ve 1912’de Türk Ocağı’nın kurucularından olan Hüseyinzade Ali, 1883 yılında kurduğu “Tercüman” gazetesini 1914’teki ölümüne kadar yayımlamayı sürdüren İsmail Gaspıralı ve Bolşevik devriminden sonra gelen ikinci göç dalgasından olan siyasetçi-tarihçi Zeki Velidi Togan gibi birçok Rusya Türkü, yeni kurulan Cumhuriyet’te kültürel ve siyasi alanda önemli roller almıştır. Ulusu, din, dil ve kültür ortaklığının yarattığı görüşünü büyük oranda paylaşan bu aydınlar, Osmanlıcılığa da yakın durmakla birlikte, Ersanlı’ya göre Rusya’da muhalif bir grup olarak ortaya çıkmış olmalarının etkisiyle eleştirel bir bakışa sahip olmayı sürdürmüşlerdir (Ersanlı, 2003, s. 84).

Resmi söylem üzerinde büyük etkisi olmuş, Osmanlı topraklarından bazı aydınlar ise, çoğu tarihçi ve siyasetçi olan, Ziya Gökalp, Fuat Köprülü, Ahmet Hikmet Müftüoğlu

ve Necip Asım Yazıksız gibi isimlerdir. Aynı zamanda sosyolog olan Ziya Gökalp'in görüşleri, Türk Tarih Tezi'nin oluşturulduğu 1930'larda artık hayatta olmamasına rağmen, 1918 tarihli "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak" ve 1923 tarihli "Türkçülüğün Esasları" gibi eserleri ile resmi tarih söylemi üzerinde etkili olmuştur. Ziya Gökalp; Yusuf Akçura, Hüseyinzade Ali ve Ahmet Ağaoğlu gibi Rusya'dan gelen aydınların yanı sıra, dil reformuyla ilgilenen Ömer Seyfeddin gibi yerli yazarlarla da sıkı ilişkiler sürdürmüştür. Fuat Köprülü de, Necip Asım Yazıksız ve Ziya Gökalp gibi Türk Ocağı'nın kurucuları arasındadır. Köprülü bunun yanı sıra, uzun yıllar boyunca, önce Darülfünun, sonra İstanbul Üniversitesi'nde Edebiyat Fakültesi Dekanı olması, Türkoloji alanında geniş çalışmalar yapılmasını sağlamış olan Türkiyat Enstitüsü'nü kurması, yıllarca "Türkiyat Mecmuası"nı çıkarması ve Türkiyat Enstitüsü'nün yapısına Rusya kökenli Türkleri katarak Türk aydınlarıyla bütünleşmelerini sağlaması ile erken Cumhuriyet döneminin Türk milliyetçiliği tartışmalarında her zaman önemli bir aktör olmuştur (Copeaux, 2000, ss. 27-29).

Bu bölümde bahsedilenler ile birlikte birçok aydın, Cumhuriyet'in ilk yıllarının siyasetçi tarihçileri olmuş ve yeni kurulan Cumhuriyet'in resmi tarih söyleminin şekillendirilmesinde büyük rol oynamıştır. Nitekim Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan büyük dönüşümler, Türk milliyetçiliği ve tarihyazımında büyük bir kırılmayı da içermiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin Türk milleti ve milliyetçiliğini tanımlama görevini üstlendiği ilk yıllarında, tarih, arkeoloji ve dilbilimden faydalanarak bir Türk devleti olarak tarihini yazma girişimi, Mustafa Kemal önderliğinde 1928-1929 yıllarında bazı tarih ders notlarının yazılması ile başlamış, 1930'dan itibaren ise Türk Tarih Tezi ile resmi söylemi oluşturmuştur.

2.2 Türk Milliyetçiliğinde Dernekler ve İlk Kurumlaşma Girişimleri

Türk milliyetçiliğinin erken yıllarındaki ilk kurumlaşma çabaları, 1908'de kurulan Türk Derneği, 1911 yılında kurulan Türk Yurdu ve nihayet 1912'de kurulan Türk Ocağı gibi oluşumlardır. Üyelerinin çoğunluğu Darülfünun hocaları, öğretmenler, mebuslar ve asker bürokratlardan oluşan bu dernekler, doğrudan siyasi amaçlar taşımayıp Türk medeniyeti, tarihi, dili ve coğrafyasını öğrenme ve öğretmeyi hedeflemiştir. Yaklaşımlarındaki farklılıklara rağmen benzer amaçlara hizmet eden bu üç dernek, bir bakıma birbirlerinin devamı olarak kurulmuşlardır.

Üstel'in belirttiğine göre kuruluş tarihi konusunda bir belirsizlik ve farklı görüşler olsa da en erken 1908 yılının Aralık ayında kurulduğu söylenebilecek Türk Derneği, Ağustos 1911'de Türk Yurdu'nun kurulması ve üyelerinin birçoğunun bu derneğe geçmesiyle etkisizleşmiş, ancak 1913 yılına kadar varlığını sürdürmüştür. İlk başkanlığını Necip Asım Yazıksız'ın yaptığı Türk Derneği'nin kurucu üyeleri arasında Yusuf Akçura, Ahmet Mithat, Emrullah Efendi, Veled Çelebi, Ahmet Hikmet Müftüoğlu gibi isimler bulunmaktadır. Türk Derneği 1911 yılına kadar yalnızca İstanbul'da faaliyet göstermiş, ancak 1911'de Osmanlı İmparatorluğu sınırları dâhilinde Rusçuk, İzmir ve Kastamonu'da, imparatorluk sınırları haricinde ise Budapeşte'de birer şube açmıştır. Açılmaları aynı zamanda derneğin faaliyetlerini azalttığı bir döneme denk gelen bu şubeler, Üstel'e göre belli bir seçkinciliğin de getirdiği bir güvensizlikle, hiçbir zaman İstanbul şubesi kadar etkili olmamıştır (Üstel, 2004, ss. 15-23).

31 Ağustos 1911'de İstanbul'da kurulan Türk Yurdu Cemiyeti ise, Türk Ocağı'nın kurulma girişimlerinin fiilen başladığı bir dönemde kurulmuş olması nedeniyle kısa ömürlü olmuştur. Ancak derneğin aynı ismi taşıyan yayın organı "Türk Yurdu", Türk Ocağı tarafından yayımlanmaya devam etmiş ve Türk milliyetçiliğinin en etkili yayınlardan biri olmuştur. Derneğin Mehmet Emin Yurdakul'un öncülüğünde, Yusuf Akçura, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ahmet Ağaoğlu, Hüseyinzade Ali gibi Türk milliyetçiliğinin önemli figürlerinin aralarında olduğu üyelerinin tümü 1912'de Türk Ocağı'nın kurulmasıyla bu derneğe geçmiştir. "Türk Yurdu" dergisi ise Türk Ocağı tarafından, Yusuf Akçura, Fuat Köprülü, Ahmet Ağaoğlu, Hüseyinzade Ali, Halide Edip Adıvar, Ziya Gökalp, Ömer Seyfeddin, Sadri Maksudi Arsal, Celâl Sahir gibi nice önemli figürün katkılarıyla yayımlanmaya devam etmiş ve bugüne kadar bazı uzun süreli kesintilerle varlığını sürdürmüştür (Üstel, 2004, ss. 42-43).

II. Meşrutiyet döneminde kurulan bu dernekler arasında en etkili olan, gerek üye ve şube sayısı, gerek de uzun ömrü itibarıyla Türk Ocağı olmuştur. Kuruluş çalışmalarına 1911 yılında başlanılan derneğin resmi kuruluş tarihi 25 Mart 1912'dir (URL-1). Edebiyatçı ve siyasetçi Hamdullah Suphi Tanrıöver 1966 yılındaki ölümüne kadar, neredeyse Ocaklar'ın faal olduğu bütün süre boyunca Türk Ocağı'nın başkanlığını yapmıştır. İlk dönemlerinde Yusuf Akçura, Mehmet Emin Yurdakul, Ahmet Ferid Tek, Ahmet Ağaoğlu, Ziya Gökalp, Reşit Galip, Hasan Ferid Cansever, Fuat Sabit, Mehmet Ali Tevfik Yükselen vb.'nin de aralarında olduğu binlerce üyesi olan Türk

Ocağı, 1913'ten itibaren düzenli toplantılar, konferanslar ve konserler gibi faaliyetler düzenleyerek etki alanını daha da artırmıştır (Üstel, 2004, ss. 53-62). Osmanlıcılık, Türkçülük ve İslamcılık düşüncelerinin sınırlarının henüz belirli bir biçimde çizilmediği bir dönemde kurulan ve bu karmaşayı yaşayan dernek, Türk milliyetçiliğinin İttihat ve Terakki Fırkası için siyasi bir araca dönüşmesine rağmen, Ersanlı'ya göre, ilk dönemlerinde siyasi bağımsızlığını korumayı ve ciddi tarih çalışmalarını desteklemeyi başaramamış, Türk Tarih Tezi'nin oluşturulması girişimi yıllarında ise Türk Ocağı doğrudan hükümet denetimi altına girerek siyasi bağımsızlığını kaybetmiştir (Ersanlı, 2003, s. 111). Üstel ise Ersanlı'nın yaklaşımının yanı sıra ikinci bir yorumun varlığından söz etmektedir; buna göre Türk Ocağı ile İttihat ve Terakki Fırkası arasında organik bir ilişki bulunmaktadır ve dernek partinin desteğiyle etkinliğini artırarak aynı zamanda partinin ideolojik rehberliğini yapmıştır. Nitekim İttihat ve Terakki Fırkası içinde de bu konuda farklı eğilimler bir arada var olmuştur (Üstel, 2004, ss. 70-71).

Artık hükümetin etkisi altında olan ve siyasete daha yakın duran Türk Ocağı'nın Nisan 1930'da gerçekleştirilen altıncı kurultayı, siyasi iradenin tarihin yazılması ve öğretilmesi konusunda giriştiği geniş ölçekli yeni bir organizasyonun oluşumu açısından önemli bir toplantıdır. Kurultayın son günü olan 28 Nisan 1930'da Mustafa Kemal'in de bulunduğu bir oturumda Afet İnan kırk imzalı bir önerge sunmuş, böylece aynı gün Ocaklar'a bağlı bir Türk Tarihi Heyeti kurulmuştur. Afet İnan, Yusuf Akçura, İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Samih Rifat, Reşit Galip, Halil Edhem, Sadri Maksudi Arsal, Gyula Mészáros, Hâmit Zübeyr Koşay ve Mükrimin Halil Yinanç'ın da aralarında olduğu 16 üyesiyle heyet, 4 Haziran 1930'da ilk toplantısını gerçekleştirerek yönetim kurulunu seçmiştir. Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Mehmet Tevfik Bıyıklıoğlu yönetim kurulu başkanı olurken, Yusuf Akçura ve Samih Rifat başkanvekilleri, Reşit Galip ise genel sekreter olmuştur. Heyet doğrudan Mustafa Kemal'in koruyuculuğu altındadır (İğdemir, 1973, ss. 3-5). Üyelerden Afet İnan, Mehmet Tevfik Bıyıklıoğlu, Samih Rifat, Yusuf Akçura, Reşit Galip, Hasan Cemil, Sadri Maksudi, Şemsettin, Vasıf ve Yusuf Ziya Beyler, Cumhuriyet'in bir resmi tarih söylemi oluşturmaya yönelik ilk kapsamlı girişimi olan "Türk Tarihinin Ana Hatları"nı büyük bir hızla yazarak aynı yıl içinde yayımlamıştır (İnan ve diğ., 1930).

Türk Ocağı'nın 29 Mart 1931 tarihindeki yedinci kurultayında Ocaklar'ın kapatılması kararı alındıktan sonra, Türk Tarihi Heyeti'nin kurucuları 15 Nisan 1931'de Türk

Tarihi Tetkik Cemiyeti adında yeni bir dernek kurmuştur. Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin üyeleri büyük oranda, aynı zamanda mecliste olan tarihçiler ile siyasetçilerden oluşmuştur. Ersanlı bu siyasetçi-tarihçilerin rolünü “öncü ulusçular, önder parti üyeleri ve yeniden tarih yazımının önde gelen kadrosu” olarak tarif etmektedir (Ersanlı, 2003, s. 108). Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti faaliyetlerini 1935 yılına kadar bu isimde sürdürmüş, ancak isim, dil devriminden sonra Mustafa Kemal tarafından Türk Tarih Kurumu olarak değiştirilmiştir (İğdemir, 1973, s. 7).

İlk milliyetçi derneklerde Türk sanatı ve mimarisinin geçmişine dair bir ilginin izlerini sürmek de mümkündür. Örneğin Türk Derneği'nin 1911 ve 1912 yıllarında yayımlanan aynı isimli yayın organının altıncı sayısında derneğin diğer şubelerine hitaben yazılmış öneriler listesine, eski eserlerin incelenmesinin gerekliliğine dair şöyle bir madde eklenmiştir: “Vilâyet dâhilinde Türkler'in vücuda getirdikleri âsar-ı atıka ve cedide hakkında sanat ve tarih nokta-i nazarından tetkikat icra edilmelidir.” (Üstel, 2004, s. 24). 1926 yılında hazırlanan “Türk Ocakları Mesâî Programı”nda ise, dernek üyelerinin, çini, minyatür, yazı, silah, alet ve giysi gibi Anadolu'ya/Türklere ait her türlü kültür ürününü müzeler için toplamaları talep edilmişse de, bu talebin arkasından konuya dair bir sonuç ya da bir derleme ortaya konulmamıştır (Üstel, 2004, ss. 219-220). Buna karşılık, bu dönemde doğrudan sanat ve mimariyle ilgilenen yegâne oluşumlar olan âsar-ı atıka cemiyetlerinden İzmir Âsar-ı Atıka Cemiyeti'nin, 1927-1933 yılları arasında, İzmir çevresindeki önemli kentler ve örenyerlerine dair Aziz Ogan, M. Rahmi Balaban, Cezmi Tahir gibi isimler tarafından hazırlanmış veya çevrilmiş pek çok kitap yayımladığı görülmektedir (Cephanecigil, 2009, s. 68).

2.3 Türk Tarih Tezi'nin Oluşturulması

Mustafa Kemal'e göre “tarih yazmak, tarih yapmak kadar mühimdir”¹⁴ (İğdemir, 1973, s. 9). Türk Tarihi Heyeti'nin kuruluşunda büyük bir rol oynayan Türk Ocağı Aksaray temsilcisi Afet İnan'ın hükümetin yoğun tarih çalışmalarının başlangıcına dair anlattığı, sıkça alıntılanan bir olay, bu tarihlerde başlatılan geniş çaplı girişimin hedeflerine ışık tutmaktadır:

1928 yılında, fransızca coğrafya kitaplarının birinde, Türk ırkının sarı ırka mensup olduğu ve Avrupa zihniyetine göre ikinci ‘secondaire’ nevi bir insan tipi olduğu yazılı idi. Kendisine

¹⁴ Uluğ İğdemir, Mustafa Kemal'in bu ifadesini Türk Tarih Kurumu özel arşivinde bulunan mektuplardan alıntılanmaktadır.

[Mustafa Kemal] gösterdim. Bu böyle midir? Dedim. ‘Hayır, olamaz, bunun üzerinde meşgul olalım. Sen çalış,’ dediler. (İnan, 1939, s. 244)

1928-1929 yıllarında bazı tarih ders notlarının hazırlanması ile başlayan bu büyük tarih yazma girişiminin ilk kapsamlı eseri ve en açık ifadesi olan “Türk Tarihinin Ana Hatları”nın “Bu Kitap Niçin Yazıldı?” adlı giriş bölümü de şu cümlelerle başlamaktadır:

Şimdiye kadar memleketimizde neşrolunan tarih kitaplarının çoğunda ve onlara mehz olan fransızca tarih kitaplarında Türklerin dünya tarihindeki rolleri şuurlu veya şuursuz olarak küçültülmüştür. Türklerin, ecdat hakkında böyle yanlış malûmat alması, Türklüğün kendini tanınmasında, benliğini inkişaf ettirmesinde zararlı olmuştur. Bu kitapla istihdaf olunan asıl gaye, bugün bütün dünyada tabîi mevkiini istirdat eden ve bu şuurla yaşayan milliyetimiz için zararlı olan bu hataların tashihine çalışmaktır, aynı zamanda bu, son büyük hadiselerle ruhunda benlik ve birlik duygusu uyanan Türk milleti için millî bir tarih yazmak ihtiyacı önünde atılmış ilk adımdır. (İnan ve diğ., 1930, s. 1)

1930 yılında hazırlanan “Türk Tarihinin Ana Hatları”, ilk sayfasında da belirtildiği üzere, 100 adet bastırılarak ilgili kişilere gönderilmiş ve bu kişilerden yazılı görüş istenmiştir (İnan ve diğ., 1930, s. I). Yapıtın Zeki Velidi Togan ve Fuat Köprülü gibi tarihçiler tarafından özellikle yöntem konusunda eleştirilmesine ve çalışmaya ön ayak olan Mustafa Kemal tarafından da tam olarak onay görmemesine karşın, 74 sayfa uzunluğunda bir özeti 1931 yılında “Türk Tarihinin Ana Hatları. Medhal Kısım” ismiyle 30.000 adet bastırılarak yardımcı ders kitabı olarak okullara dağıtılmıştır. Eyice’ye göre bunun sebebi, “Türk Tarihinin Ana Hatları”nın birçok eksigine karşın, ortaya atılan söylemin vakit kaybetmeden yayılmak istenmesidir (Eyice, 1968, s. 511). Yine 1931 yılında Tefik Bıyıklıoğlu, Yusuf Akçura, Şemsettin Günaltay, Reşit Galip, Fuat Köprülü ve Hasan Cemil Çambel’in aralarında olduğu bir grup üye yoğun bir çalışmayla, doğrudan Mustafa Kemal’in denetimi altında, liseler için dört ciltlik bir “Tarih” ders kitabı hazırlamıştır (İğdemir, 1973, ss. 8-9). Bu yapıtların hazırlanması ve haklarında tarihçiler, öğretmenler ve üniversite profesörleri gibi ilgili kişilerden yazılı olarak görüş istenmesi, 1932 yılında gerçekleştirilecek olan Birinci Türk Tarih Kongresi için hazırlık amacını taşımıştır.

2-11 Temmuz 1932 tarihlerinde gerçekleştirilen Birinci Türk Tarih Kongresi, “Türk Tarihinin Ana Hatları”nın tanıtılması ve tarih ders kitaplarının iyileştirilmesi hedefiyle düzenlenmiştir. Tezin tanıtılmaya çalışıldığı katılımcıların çoğu, lise ve ortaokul öğretmenleridir. Nitekim ilk önce “Tarih Öğretmenleri Kursu” adının verilmesi

düşünülen toplantı sonradan Birinci Türk Tarih Kongresi adını almıştır. Katılımcıların geri kalanını ise çoğu aynı zamanda meclis üyesi olan Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti üyeleri ile üniversite profesörleri ve asistanlar oluşturmuştur (Ersanlı, 2003, s. 139). Ersanlı'ya göre en önemli katılımcıları Afet İnan, Fuat Köprülü, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu, Samih Rifat, Reşit Galip, Zeki Velidi Togan, Sadri Maksudi Arsal ve Ahmet Refik Altınay olan kongrede “Türk Tarihinin Ana Hatları” eserinin ve Türk Tarih Tezi'nin gerçek bir eleştirisi hedeflenmemiş, eleştiriler engel olarak görülmüştür. Zira kongrenin asıl amacı Türk Tarih Tezi'nin öğretilmesidir (Ersanlı, 2003, ss. 142-143).

Avrupa'daki topraklarını kaybetmiş ve Anadolu'daki varlığının meşruiyeti tartışılır durumda olan bir devletin arkasından kurulan Cumhuriyet, yarattığı yeni tarih teziyle, Anadolu'nun Grek uygarlığından da önce, en azından Hitit uygarlığının başlangıcına kadar geri giden bir zaman diliminde Türk olduğunu, dolayısıyla Anadolu'nun Türklere ait olduğunu göstermeyi hedeflemiştir. Türklerin tarihi ile Osmanlı İmparatorluğu arasına açıkça mesafe koyan “Türk Tarihinin Ana Hatları”, Anadolu'nun tarihöncesinden beri Türk olduğunu iddia etmekte ve Türk tarihinin odak noktasını Orta Asya'ya çekmektedir. Bu teze göre Türkler tarihöncesi çağlarda Orta Asya'da birçok devlet kurmuş ve yüksek bir uygarlık seviyesine erişmiştir. Yerleşik toplumlar halinde yaşayan bu Türkler, Sibirya'dan Çin'in kuzeyine yayılan çok geniş bir coğrafyada hüküm sürmüştür. Teze göre bu coğrafya içinde büyük bir iç deniz de yer almıştır. Büyük bir kuraklık yüzünden bu iç denizin yok olmasının ardından, buradaki Türk boyları her yöne yayılarak kadim Hint, Çin, Mısır, Ege, Etrüsk ve Anadolu uygarlıklarının oluşmasını sağlamışlardır (İnan ve diğ., 1930).

606 sayfa uzunluğundaki bu eserin yalnızca 59 sayfasının Osmanlı tarihine ayrılmasının, yeni Türk tarihi söylemi içinde Osmanlıların tarihinin önemsizleştirildiğini gösterdiği düşünülebilir. Yeni kurulan Cumhuriyet'e kitabın sonunda iki yarım sayfanın ayrılması ise, Türkiye Cumhuriyeti'ni adeta bir Türk devletleri dizisinin son halkası ve Orta Asya Türk devletlerinin mirasçısı olarak sunmaktadır.

“Türk Tarihinin Ana Hatları” Türk Tarih Tezi'nin oluşturulmasına yönelik ilk ve en büyük adım olmakla birlikte, resmi tarih söylemi üzerine çalışmalar ilerleyen yıllarda da yoğun bir biçimde devam etmiştir. Birinci Türk Tarih Kongresi öncesinde 1931 yılında basılmış olan, liseler için dört ciltlik “Tarih” ders kitabının basitleştirilmiş bir hali 1934'te “Ortamektep İçin Tarih” adıyla üç cilt halinde yeniden yayımlanmıştır.

Ersanlı'ya göre resmi tarih söylemi bu birkaç yıllık dönemde dahi statik kalmamış, tez bu yapıtlar içinde bir noktaya kadar uyum içinde olsa da belli bir dönüşüm geçirmiştir (Ersanlı, 2003, ss. 103-138).

Birinci Türk Tarih Kongresi'nin başka bir sonucu, “Türk Tarihinin Ana Hatları”nın yeniden yazılması çalışmalarında eserin tarih kısmının Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti üyeleri tarafından ve uygarlık tarihi ile ilgili kısımlarının çeşitli konuların uzmanları tarafından yazılması kararının alınması olmuştur. Birçok farklı isim tarafından hazırlanan 66 “müsvedde”, Şubat 1933'e kadar Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'ne ulaştırılmıştır. Müsveddeler, 17-20 Nisan 1933 tarihlerinde Çankaya'da Mustafa Kemal başkanlığında gerçekleştirilen oturumlarda, aralarında Yusuf Akçura, Halil Edhem Eldem, Fuat Köprülü, Reşit Galip, Hâmit Zübeyr Koşay, Afet İnan, Sadri Maksudi Arsal, Ahmet Ağaoğlu ve Şemsettin Günaltay gibi üyelerin bulunduğu bir grup tarafından okunmaya ve tartışılmaya başlamıştır. Cemiyetin toplantıları 22 Nisan'dan 13 Mayıs'a kadar devam etmiş, tarih, coğrafya, felsefe, sanatın her dalı, ekonomi, siyaset ve kültür tarihi gibi birçok farklı alana dair olan bu müsveddelerin okunması 21 toplantıda tamamlanmıştır. Bu toplantıları izleyen üç aylık dönemde 43, sonraki üç aylık dönemde ise 15 müsvedde daha kaleme alınmıştır. Müsveddelerin tamamlanmasından sonra, araştırmanın uzun zaman alacak olduğuna ve her konu hakkında yeterli malzeme bulunmadığına kanaat getirilerek “Türk Tarihinin Ana Hatları”nın yeniden yazılması ertelenmiş, ancak müsveddeler arasından yayımlanmaya değer monografilerin yayımlanmasına karar verilmiştir (İğdemir, 1973, ss. 21-23). Bir kısmı baskı, bir kısmı teksir olan 66 müsveddelik birinci seriden sonra, 43 müsveddeden oluşan ikinci seri 1934'te, 15 müsveddeden oluşan üçüncü seri 1936'da basılmış, ayrıca ilerleyen yıllarda müsveddelerin bazıları tek başlarına kitap olarak yayımlanmıştır. Bu tarihten sonra müsveddelerin basılması dursa da, çalışmalar devam etmiş ve Türk Tarih Kurumu'nun 1937'den sonra yayımlanmaya başlanan “Belleten” adlı yayın organında ara ara bu çalışmalarla ilgili haberler çıkmıştır (Eyice, 1968, ss. 519-520).

2.4 Türk Tarih Tezi ve Sanat/Mimarlık Tarihi

Sanat/mimarlık tarihi; Türkçenin dünyanın en eski dillerinden biri olduğu ve günümüzde var olan birçok dilin Türkçeden türediği tezinin ortaya atıldığı Güneş-Dil teorisinin geliştirildiği dil kurultayları ile dilbilim, Orta Asya'dan göçü burada büyük

bir iç denizin bulunduğu ve kuraklık sonucunda yok olduğu iddiasına dayandıran coğrafya ve halk arasında yapılan geniş çaplı anket ve araştırmalar ile Türklerin brakisefal kafatasına sahip olduğunu kanıtlamayı deneyen antropoloji gibi başka disiplinler ile birlikte, Türk Tarih Tezi'nin yazılması sırasında yeni söylemi desteklemek için araçsallaştırılan çok sayıda disiplinden biri olmuştur. Zira sanatın daima kültürün başlıca bileşenlerinden biri olarak ele alınması, ulus inşa süreçlerinde sanat/mimarlık tarihi ve benzeri disiplinlere sarsılmaz bir rol atfetmektedir. Ulus inşasında her zaman özel bir öneme sahip olan millî sanatın tanımlanması arayışı, 19. ve 20. yüzyılda Avrupa'nın tanık olduğu çeşitli ulus inşa süreçlerinde olduğu gibi Türkiye'de de önem kazanmış, sanatın ve insan üretiminin tarihinin izini süren sanat tarihi ve arkeoloji gibi disiplinler, burada da büyük bir sorumluluğun altına girmişlerdir. Kataloglama, sentez ve yorum işlevini üstlenen ve bu yıllarda mimarlık tarihi disiplini ile henüz ayrışmamış olan sanat/mimarlık tarihi, Türk kültürünün eskiliğini ve değerini kanıtlama amacı için en verimli alanlardan biri olarak görülmüştür. Arkeoloji ise, geleneksel olarak yazılı metnin incelenmesine dayanan bir tarihçilik anlayışının arkasından, metin içermeyen bulguların da birincil kaynak değeri taşıyan tarihi malzeme olarak ele alınmaya başlanması ile önem kazanarak, erken Cumhuriyet'in öncelikli kültür projelerinden biri halini almıştır.

“Türk Tarihinin Ana Hatları” için hazırlanan müsveddelerde sanat ve mimarlık tarihiyle ilgili konular 7 adet metin ile ele alınmıştır. Mimarlık, resim, tezhip, el sanatları vb. gibi konulara eğilen müsveddeler, Halil Edhem, Celâl Esad Arseven, Süheyl Ünver ve “Mimar Sedat”¹⁵ olarak belirtilen bir yazar tarafından hazırlanmıştır¹⁶. Bu eserlerin oluşturduğu tablo, Türklerin Anadolu'nun en eski medeniyetlerinden bu yana Anadolu'da bulunduğu, Orta Asya'nın Türklerin ana yurdu olduğu ve Türklerin buradan dört bir yana yayılarak Asya ve Avrupa'nın önemli kültür çevrelerini oluşturduğu düşünceleri gibi pek çok noktada Türk Tarih Tezi ile uyum

¹⁵ Bu yazarın Sedat Çetintaş veya Sedat Hakkı Eldem olduğu düşünülmektedir.

¹⁶ Bu eserler için, Bkz. Halil Etem, *Anadolu Selçukluları devrinde Mimarî ve Tezyinî Sanatlar*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri No: 4, 1932; Dr. A. Süheyl, *Türklerde resim, tezhip ve minyatür tarihi (Orta Asya kısmı)*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri No: 7, 1932; Mimar Sedat, *Osmanlı Türk mimarisi*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri No: 13, 1932; Celâl Esat, *Türklerde Mimarî*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri No: 49, 1932; Mimar Sedat, *Osmanlı Türk Mimarisi*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri – Seri: II, No: 5, 1934; Dr. A. Süheyl, *Selçuklarda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri – Seri: II, No: 11, 1934; Celâl Esat, *Türklerde Mimarî (Eti ve Selçuk Mimarîleri)*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri – Seri: II, No: 28, 1934.

içindeyken, Osmanlı mimarisi ve sanatına atfedilen önem konusunda bu söylem ile bazı farklılıklar göstermektedir.

Resmi söylemin Türklerin tarihi ile Anadolu'nun tarihini birbirine sıkı sıkıya bağlamayı deneyen yaklaşımının en yoğun olarak Celâl Esad Arseven'in metinlerine yansıdığı görülmektedir. "Türklerde Mimarî"de Sümerlerin bütün uygarlıkların kökeni olabileceği düşüncesini öne süren Arseven, Sümerlerin de Orta Asya'dan geldiğini ifade ederek Türklerin "anayurt"unu uygarlığın anayurdu haline getirmektedir (Celâl Esat, 1932, s. 3). Sümer ve Türk sanatları arasında bulduğu bazı paralelliklere işaret eden Arseven, burada tanımladığı muğlak ilişkiyle, Sümerlere atfettiği önemli rolü Türkler ile paylaşmaktadır. Bu anlatıda Türkler, Çin'e ilerleyip buranın yerli topluluklarını güneye iterek veya İran'a yerleşip "İranlılaşarak" bu kültürlerin kökenini oluşturmaktadır (Celâl Esat, 1932, s. 8).

Bilinen en eski Anadolu uygarlıklarından biri olan Hititler de, Arseven'in "Türklerde Mimarî (Eti ve Selçuk Mimarîleri)"nde bir Türk topluluğu olarak sunulmakta, sanatları Orta Asya Türk sanatı ile aynı anda farklı coğrafyalarda varlığını sürdüren bir sanat olarak ele alınmaktadır. Böylece Anadolu'nun geçmişinin Türkleştirilmesinden sonra, Orta Asya'dan gelen Türkler ile Batı'dan gelen Yunan ve Romalıların sanatlarının Anadolu'da harmanlanmasıyla Bizans ve Selçuklu mimarilerinin oluştuğu sonucuna ulaşılmaktadır (Celâl Esat, 1934, s. 7). Yunan sanatının kaynağının da Hitit sanatı ve daha geriye gidildiğinde Sümer sanatı olarak gösterilmesi ise, Anadolu'da yaşamış her sanatın üzerindeki nihai etkinin Türk sanatı olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Nitekim bu şemada Türkler, hem Hititler olarak Anadolu'nun daha önceki yerleşik kültürünü, hem de daha sonra Orta Asya'dan gelen etkiyi temsil etmektedir.

Sanat ve mimarlık tarihi konularındaki müsveddelerin Osmanlı sanatı ve mimarisine yaklaşımlarının ise, bu döneme ayrılan yer ve Türk tarihinin başka dönemleri ile arasında kurulan süreklilik anlamında, "Türk Tarihinin Ana Hatları" ile bir ölçüde ayrıldığını söylemek mümkündür. Örneğin Türk sanatının her döneminde millî bir karaktere sahip olduğunu vurgulayan Süheyl Ünver'in, hazırladığı iki müsveddeyi Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı olmak üzere üç ana bölüme ayırmış olması, Orta Asya'dan Cumhuriyet'e doğru ilerleyen lineer ve kesintisiz bir tarih anlatısını desteklemektedir. Ünver yine de, Osmanlı sanatının ilk dönemlerinde Orta Asya ve Selçuklu sanatlarının etkisinin belirgin olduğunu, ancak Osmanlıların zamanla farklılaşarak "yeni ve millî bir stil" yarattığını belirterek, bu dönemler arasındaki birlik

vurgusunu bir ölçüde dağıtmaktadır (A. Süheyl, 1934, s. 13). Arseven ise, müsveddelerde Osmanlı sanatı ve mimarisi üzerinde neredeyse hiç durmamış olmasına rağmen, süreklilik düşüncesini sürdürmüş ve Osmanlı mimarisini Türk mimarisinin olgunluk dönemi olarak tanımlamıştır (Celâl Esat, 1932, s. 15). Halil Edhem de Anadolu Selçuklu sanatı ve mimarisi üzerinde durduğu metninde Osmanlı sanatını Anadolu Selçuklu sanatının devamı olarak sunarak, müsveddelerin Osmanlı mimarisini dışlamayan tutumunu sürdürmüştür (Halil Etem, 1932, s. 18).

Mimar Sedat'ın, Türk sanat tarihinin yalnızca bir dönemini ve bir alanını ele alması bakımından bu müsveddeler arasında tek olan “Osmanlı Türk Mimarîsi” başlıklı metinleri ise, sanat ve mimari konularına ayrılan müsveddelerde Osmanlı kültürüne verilen önemi daha açık bir şekilde göstermektedir. Osmanlı mimarisinin kavramlaştırıldığı ve kendi içinde dönemlere ayrıldığı bu metinlerde de, Ünver'in yaklaşımına benzer bir şekilde, Osmanlıların Selçuklu mimarisini “taklit etmek” yerine kendi mimarilerini yaratmış olmaları üzerinde durulmaktadır (Mimar Sedat, 1934, s.4). Mimar Sedat'ın metinleri ile ilgili başka bir önemli nokta ise, Mimar Sinan'ın bir deha ve üstat olarak sunulmasına rağmen, “Türk mimarîsinde bir inkılâp yapmağa lüzum görmemiş ve seleflerinin vazettiği kanunlara hürmet etmiş” bir mimar ve Osmanlı mimarisinin yükseliş devrinin mimarlarından yalnızca biri olarak ele alınmış olmasıdır (Mimar Sedat, 1934, s. 24).

Sanat ve mimarlık tarihi ile ilgili müsveddelerin neredeyse her birinde ortak olan bir nokta, bu metinlerin, Türk sanatının kökenleri ve Bizans, Yunan, Ermeni, Çin, İran, Arap vb. gibi kültürler ile etkileşimi konusunda, resmi tarih söylemi ile paylaştığı ortak tutumdur. Metinlerde “Avrupalılar”ın yazarlar tarafından yanlış bulunan düşünceleri sıkça vurgulanarak, Türk sanatının söz konusu sanatların etkisinde oluşmadığı, aksine bu sanatların kökeni olduğu düşüncesi sıkça tekrarlanmaktadır. Bu müsveddeler arasında Halil Edhem'in “Anadolu Selçukları devrinde Mimarî ve Tezyini Sanatlar”ının bu yaklaşımı taşımayan tek metin ve ikinci seride devamı veya genişletilmiş baskısı yayımlanmayan tek sanat/mimarlık tarihi müsveddesi olduğunu belirtmek de bu bağlamda önemli görünmektedir.

“Türk Tarihinin Ana Hatları” için hazırlanan bu metinler, Türklere özgü/ait bir sanat ve mimarinin tanımlanmasının erken Cumhuriyet döneminin resmi tarih söylemi için taşıdığı önemi açıkça göstermektedir. Türk Tarih Tezi'nin bir parçası olarak ele alınabilecek olan müsveddeler, ilerleyen yıllarda kaleme alınacak metinler için bir

temel oluşturmalarının hedeflendiği bilgisiyle birlikte, dönemin aydınlarının ve siyasetçilerinin sanat/mimarlık tarihi ve arkeoloji gibi bilgi alanlarından beklentilerine ışık tutmaktadır.

3. VİYANA OKULU VE TÜRK SANATI İLGİSİ

3.1 Viyana Okulu'nun Oluşum Yılları

Almanca konuşulan ülkelerde, iki yüz yıldan daha uzun bir süredir sanat tarihi çalışmaları yürütülmektedir; ancak 18. yüzyılın sonuna kadar üniversitelerde öğretilmesine başlanmamıştır. Kurumlaşmanın başlangıcı, 1799 yılında Göttingen Üniversitesi'nde küratör ve sanat tarihçisi Johann Dominik Fiorillo'nun ilk sanat tarihi profesörü olarak atanmasıdır. Yüzyıl sonunda sanat tarihi enstitülerinin ortaya çıkmasından önce, Göttingen'deki gibi başka sanat tarihi kürsüleri de olmuş, ancak Avusturya, Almanya ve İsviçre üniversitelerinde sanat tarihi enstitüleri ve *Seminar*'larının [Seminer] açılması 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. İlk sanat tarihi enstitüleri Bonn, Leipzig ve Strasbourg'da 1873'te, Berlin'de 1875'te ve Tübingen'de 1894'te açılmıştır. 20. yüzyılın başına gelindiğinde bu ülkelerde sanat tarihi yerleşmiş bir disiplin olarak yirminin üstünde üniversitede öğretilmektedir (Schoell-Glass, 2012, ss. 336-337).

Viyana'da sanat tarihinin üniversiteye girişi, Rudolf Eitelberger von Edelberg'in 1847 yılında *Privatdozent* [Kadrosuz doçent], 1852 yılında ise sanat tarihi profesörü olarak atanmasıyla olmuştur (URL-2). Disiplinin Viyana'daki temelleri 1848 devrimi öncesinde heykeltıraş Josef Daniel Böhm ve çevresi ile sanat tarihçisi Gustav Adolf Freiherr von Heider'e kadar dayandırılmakla birlikte, yaygın olarak, Eitelberger'in profesörlüğü Viyana Okulu'nun başlangıcı, Eitelberger ise okulun kurucusu olarak görülmektedir (Schlosser, 2009, ss. 1-9). Eitelberger, dönemin resmi kültürel projelerinin birçoğunda rol oynamış olan bakan Leo Thun'un desteğine sahiptir; Eitelberger'in sanat tarihi profesörlüğüne atanması konusunu imparator Franz Joseph'e sunan Leo Thun'dur. Thun'un ilk talebi imparator tarafından reddedilmiş, ancak Thun ikinci denemesinde başarılı olarak Eitelberger'in atanmasını sağlamıştır. Kultermann¹⁷, bu reddin Eitelberger'in 1848 yılındaki devrim yanlısı duruşu yüzünden

¹⁷ Udo Kultermann (1927-2013), sanat ve mimarlık tarihçisi. Udo Kultermann'ın sanat tarihi yazımı üzerine hazırlanmış ilk kapsamlı eserlerden biri olan "*Geschichte der Kunstgeschichte*"si [Sanat tarihinin tarihi] ilk kez 1966 yılında ve Almanca olarak yayımlanmıştır. Bu tez çalışmasında 1993 tarihli bir İngilizce baskısından faydalanılmıştır.

olduğunu öne sürmektedir. Hukuk ve Latin filolojisi öğrenimi gören ve 1839 ile 1848 yılları arasında Latin dilleri alanında ders veren Eitelberger'in sanat tarihine yönelmesinde büyük etkisi olan bir unsur, koleksiyonu ileride *k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*'nin [Avusturya sanat ve sanayi müzesi; ÖMKI] temeli olacak olan Josef Daniel Böhm ile olan tanışıklığıdır (Kultermann, 1993, s. 158).

Bu ilk *Lehrkanzel*'in [Kürsü] ardından 1854 yılında *Institut für Österreichische Geschichtsforschung*'un [Avusturya Tarih Araştırmaları Enstitüsü; İÖG] kurulması, sanat tarihi disiplininin Viyana'daki gelişimi için önemli bir gelişmedir; zira Viyana'nın ilk sanat tarihçileri bu tarih araştırmaları enstitüsünün parçası olmuştur. Habsburg hanedanlığının Avusturya-Macaristan imparatorluğunun bünyesindeki çeşitli kültürleri ortak bir noktada buluşturarak bir Avusturya-Macar kimliği yaratma çabalarının bir parçası olarak kurulan bu enstitünün duruşu, Viyana'daki tarih ve sanat tarihi çalışmalarının ileriki yıllardaki yönünü belirlemede etkili olmuştur (Rampley, 2009, s. 449).

Rudolf Eitelberger'in Franz Joseph'i ikna ederek 1864 yılında ÖMKI'nin açılmasını sağlaması, Viyana Okulu'nun yolunu çizen başka bir gelişme olmuştur. Müzenin müdürü ve 1865'ten itibaren yayın organı "*Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*"nin [Avusturya sanat ve sanayi müzesinden haberler] editörü olan Eitelberger'in çabalarıyla, müze ile üniversite arasında bir işbirliği kurulmuştur (URL-3). Sanat tarihi dersleri müzede yapılan incelemelerle desteklenmiş, müze ve üniversitenin ortaklığıyla "*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*" [Yüksek imparatorluk sanat tarihi koleksiyonları yayıllığı] gibi önemli yayınlar ortaya konulmuştur (Kultermann, 1993, s. 159). Böylece Viyana Okulu'nun önemli bir iddiası olan müzecilik çalışmalarına yakınlık, bu birinci nesil sanat tarihçilerinin döneminde yerleşmiştir. Nitekim birçok önemli sanat tarihçisinin kariyeri bir noktada Viyana'nın müzelerinden geçmiştir (Rampley, 2009, s. 446).

Eitelberger döneminin başka bir önemli olayı, 1873 yılında Viyana'da yapılan uluslararası sergi sırasında 1-4 Eylül tarihlerinde bir sanat tarihi kongresinin gerçekleştirilmesidir. Eitelberger tarafından organize edilen kongre, ilk uluslararası sanat tarihi kongresi olmuştur. Kongre resmi desteğe de sahiptir; açılışı eğitim ve

kültür bakanı Karl von Stremayr tarafından yapılmış, kongreden haberler basında sıkça yer almıştır (Rampley, 2009, ss. 449-450).

Genellikle Eitelberger ile birlikte Viyana Okulu'nun birinci nesli olarak görülen ikinci isim Moriz Thausing'dir. Thausing; Heider ve Eitelberger'in teşvikiyle sanat tarihine yönelmiş, kariyerinin ilerleyen yıllarında İÖG bünyesinde sanat tarihi profesörü olmuştur. Thausing bunun öncesinde 1864'ten itibaren Albertina Müzesi'nde çalışmış, 1875'te müzenin müdürü olarak atanmıştır. Thausing'in Albertina Müzesi'nde İtalyan senatör ve sanat uzmanı Giovanni Morelli ile tanışması okulun tarihindeki dönüm noktalarından biridir. Nitekim modern anlamda bir sanat uzmanlığının kurucusu sayılan Morelli, Thausing'in yanı sıra öğrencisi Franz Wickhoff ve Julius von Schlosser ile de ilişkilerini sürdürerek Viyana Okulu için önemli bir kişilik olmuştur (Kultermann, 1993, ss. 159-160). 1879 yılında Thausing için yeni bir sanat tarihi kürsüsü kurulmuş, Viyana Okulu bu tarihten itibaren uzun yıllar çalışmalarını iki kürsü olarak yürütmüştür (URL-2).

Thausing'in 1884 ve Eitelberger'in 1885'teki ölümünden sonra, Thausing'in kürsüsünü Franz Wickhoff doldurmuş, ancak diğer kürsüye 1897 yılında Alois Riegl'in atanmasına kadar yeni bir profesör gelmemiştir. Julius von Schlosser okul hakkındaki 1934 tarihli önemli makalesinde¹⁸, Franz Wickhoff'tan "Viyana Okulu'nun gerçek kurucusu", Wickhoff'un döneminden de "Viyana Okulu'nun Rönesansı" olarak bahsetmektedir (Schlosser, 2009, s. 13). "İkinci nesil" olan Wickhoff ile Riegl'in okulun yöntem ve düşüncesini geliştirerek olgunluğa erdirdikleri ve okulun en parlak çağını bu iki akademisyenin döneminde yaşadığı, Viyana Okulu'nun tarihi üzerine yazılmış metinlerde çoğunlukla paylaşılan bir kanıdır. Bu görüşe göre, İÖG'nin tarihçi ağırlıklı kadrosunun etkisinde gelişen ve Eitelberger ile Thausing'in döneminde de hâkim olan, tarihsel kaynakların incelenmesine dayanan yöntem, Wickhoff ve Riegl'in döneminde farklı sistematik analiz yöntemlerinin uygulamaya konması ile daha bilimsel bir disiplin haline gelmiştir. Riegl ve Wickhoff, dolayısıyla Viyana Okulu, estetik beğenin tamamen

¹⁸ Kendisi de bu ekol ile yetişmiş olan Julius von Schlosser 1934 yılında "*Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*" [Avusturya Tarih Araştırmaları Enstitüsü'nden haberler] 13/2'de yayımlanmış "*Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*" [Sanat tarihinde Viyana Okulu] isimli yazısında Viyana'da sanat tarihi çalışmalarının ve sanat tarihi kürsüsünün detaylı bir tarihini sunmaktadır.

göz ardı edildiği ve daha önce hiçbir akademisyenin ilgilenmediği dönemlerle ve sanat dallarıyla ilgilenen bir ekol olma iddiasında olmuştur (Rampley, 2009, s. 446).

Wickhoff'un çağdaşı Alois Riegl, Eitelberger gibi önce hukuk eğitimine başlamış, sonra alan değiştirerek felsefe ve tarihe, nihayet de sanat tarihine geçmiş bir akademisyendir. Kürsüye atanmasından önce, İÖG'de çalışmış, 1887'den itibaren Wickhoff'un eski görevi olan ÖMKİ'nin dokuma sanatları bölümünün yöneticiliğini yapmıştır. Riegl *Kunstwollen* [Sanat arzusu/iradesi]¹⁹ adını verdiği bir kavramı ortaya atarak yeni bir yöntem geliştirmiştir. 1893'te yayımlanan “*Stilfragen*” [Üslup sorunları] isimli kitabında ilk kez kullanılan bu terim, çağın ruhunun kültür ürünleri üzerindeki etkisini kast etmektedir ve fonksiyon, malzeme ve tekniğe anlamı belirleyici bir rol atfetmemeyi beraberinde getirmektedir (Kultermann, 1993, s. 162). Riegl'in *Kunstwollen* ile hedeflediği yöntem, sanat eserinin üretildiği yer ve dönem ile ilişki içinde, yani bağlamı ile birlikte değerlendirilmesidir; Riegl sanat tarihçisinin esere kendi yaşadığı çağın ve kültürün gözlükleriyle değil, eserin üretildiği bağlamın içinden bakılması gerektiğini savunmuştur (Elsner, 2002, s. 360). Bu düşünceyle sosyolojiyi sanat tarihinin içine sokan Riegl, örneğin 1894 tarihli “*Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*” [Halk sanatı, ev emeği ve ev üretimi] gibi metinlerinde sosyo-ekonomik değişimleri de önemli bir faktör olarak göz önüne almıştır (Rampley, 2009, ss. 454-455).

Riegl, Viyana Okulu'nun kadrosuna yüzyıl sonunda katılmış olmasına ve 1905 yılında hayatını kaybetmesine rağmen, okulun üzerinde bıraktığı güçlü etki nedeniyle sıklıkla kuruculardan biri olarak sayılmaktadır. Bunun başka bir sebebi de Viyana Okulu'nun yeni bir yönünü temsil etmesidir; daha önce değersiz görülen ve ilgilenilmeyen uygulamalı sanatlar gibi sanat dallarına ve Geç Antik veya Barok gibi dönemlere dair düşüncenin değişmesi Viyana'da Riegl'in çalışmalarıyla hızlanmış ve okulun düşüncesinin önemli bir parçası olmuştur. Riegl'dan itibaren Viyana Okulu, Geç Antik'i bir “karanlık çağ”, Barok'u ise bir “gerileme dönemi” olarak görmemiştir. Geç Antik ve Orta Çağ, giderek Viyana Okulu'nun özellikle eğildiği bir alan olmuş, erken dönem Hristiyan sanatı ve Avrupa sanatının kökenlerinin aranması gibi sorular okul için önemli temalar haline gelmiştir.

¹⁹ *Kunstwollen* kavramının bu çevirisi Erdem Ceylan'ın hazırladığı “*Modern Anıt Kültür Kavram Sözlüğü*”nden alınmıştır (Ceylan, 2015, s. 121).

Riegl'in 1905 yılındaki ölümünden sonra, Wickhoff bölümü 1909 yılına kadar tek başına yönetmiştir. 1897 yılından itibaren Wickhoff'un asistanlığını yapan ve 1902'de ders verme hakkını kazanan Max Dvořák, Riegl'in ölümünden sonra profesör yapılmıştır. Bu yıllarda henüz ÖMKI'de çalışan Julius von Schlosser ise üniversiteyle ilişkisini, müzede verdiği derslerle sürdürmektedir (Schlosser, 2009, ss. 37-38). Wickhoff'un 1909'deki ölümünden sonra Josef Strzygowski'nin gelişiyle, Viyana Okulu iki kürsünün iki ayrı enstitüye dönüşmesine varan bir bölünmeye uğramıştır.

Josef Strzygowski, Viyana Okulu'ndaki önceli ve ardılı meslektaşları ile çoğu konuda görüş ayrılığına düşmüştür. Bu anti-hümanist sanat tarihçisi de Riegl gibi Klasik dışındaki zamanlar ve coğrafyalarla ilgilenme eğiliminde olmuştur; ancak çalıştığı alanlar, İslam, Kopti, Ermeni ve Bizans sanatları gibi, neohümanistler tarafından neredeyse tamamen göz ardı edilmiş alanlardır (Olin, 2000, ss. 152-153). Strzygowski'nin Riegl ve Wickhoff ile anlaşmazlığa düştüğü en önemli noktalardan biri, kariyerinin bu döneminde Hristiyan dünyasının kökenlerini Doğu'da aramasıdır. Eitelberger, Thausing, Wickhoff ve Riegl, Hristiyan sanatının kökenlerini Roma'da bulan neohümanist kanadı temsil ederken, Strzygowski 20. yüzyılın ilk yıllarında, Hristiyan sanatının Doğu'dan Batı'ya geçtiği bir evrensel sanat tarihi çizmiştir (Marchand, 1994, ss. 119-120). 1892'de Graz Üniversitesi'nin daveti ile buradaki ilk sanat tarihi kürsüsünü kurmuş olan Strzygowski ile Riegl ve Wickhoff arasında karşılıklı eleştiri yazılarının başladığı dönemde, Strzygowski henüz Viyana Üniversitesi'nde değildir.

Strzygowski ve Viyana Okulu'nun neohümanist sanat tarihçileri arasında böyle bir kutuplaşma mevcutken, Wickhoff'un 1909 yılındaki ölümünün ardından boşalan pozisyona Strzygowski'nin önerilmesi okul içinde büyük bir tepkiye yol açmıştır. Seçme sürecinde üzerinde durulan diğer isim Max Dvořák'tır. Strzygowski ilk etapta yenilmesine rağmen, destekleyicileri Strzygowski'nin çalışma alanlarının genişliği üzerinde durarak ısrar etmiştir. Nihayet bir uzlaşmaya varılarak, Strzygowski Wickhoff'un arkasında bıraktığı kürsüye, Dvořák ise Aloïs Riegl'in 1905'teki ölümünden sonra boş kalan kürsüye atanmıştır. Marchand'ın bildirdiğine göre, Arşidük Franz Ferdinand'ın da Strzygowski'nin adaylığını desteklemiş olması mümkündür (Marchand, 1994, s. 120).

1895-1897 yılları arasında İÖG'de eğitim almış olan Dvořák, Wickhoff ve Riegl'in öğrencisi olmuştur. Tarihçi kökenli Dvořák yaklaşımında, tarihle ilgili bütün

disiplinlerin her türlü imkân ve yönteminden faydalanarak ve bunları eleştirerek araştırma yapmanın önemini ve tarihsel yöntemin gerekliliğini vurgulamıştır (Kultermann, 1993, 167). Schlosser, Riegl’in ardından *k.k. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*’deki²⁰ [Sanat eserleri ve tarihi anıtlar inceleme ve koruma merkezi komisyonu] pozisyonunu da dolduran Dvořák’ın yaklaşımının, hem Riegl hem de Wickhoff’tan izler taşıdığını düşünmekle birlikte, Dvorak’ı Riegl’e daha yakın bulduğunu ifade etmektedir (Schlosser, 2009, s. 40). Bu anıt koruma komitesinin yayını olan “*Österreichische Kunsttopographie*”²¹ [Avusturya sanat topografisi] projesi Dvořák’ın döneminde başlamıştır.

Strzygowski ve Dvořák kürsüsü arasındaki anlaşmazlığı azaltmak amacıyla, iki kürsü arasında hem kurumsal, hem de konu anlamında bir ayrıma gidilmiştir. Dvořák’ın yönettiği kürsü İÖG’ye bağlı olarak kalırken, Strzygowski için 1911 yılında yeni bir enstitü kurulmuştur. İkinci ayrım ise bir tür işbölümüdür; Dvořák ve Julius von Schlosser, Orta Çağ, Rönesans ve Barok sanatını öğretirken, Strzygowski, Slav, Bizans, Kopti, Ermeni, Suriye, Karolenj ve Sırp sanatlarını araştırmaya ve öğretmeye yoğunlaşmıştır (Marchand, 1994, s. 121).

Dvořák’ın 1921 yılındaki ölümünü takiben, 1909 yılında komitenin Dvorak’tan önce birinci aday olan, ancak o yıllarda müzeyi bırakmak istememiş olan Julius von Schlosser, bu sefer müzedeki görevinden ayrılarak kürsüyü devralmıştır (Schlosser, 2009, s. 38). Eğitimini Wickhoff’un döneminde almış ve doktorasını onunla tamamlamış olan Schlosser, İÖG’de Theodor von Sickel için çalıştıktan sonra, 1889’dan itibaren uzun yıllar boyunca *Kunsthistorisches Hofmuseum*’da [Saray sanat tarihi müzesi] görev almıştır. 1901 yılında aynı müzenin heykel bölümünün müdürü konumuna gelen Schlosser, burada çalışırken Viyana Üniversitesi’nde kadrosuz profesör olmuştur (URL-4). 1920’lere kadar derslerini müzede veren Schlosser’in Dvořák’ın ölümünden sonra müzeyi bırakarak üniversiteye geçmesi büyük bir adımdır; zira bundan önce kendi ifadesiyle “geleneksel bir üniversite kariyerinden kaçınmak” istemiştir (Schlosser, 2009, s. 38).

²⁰ Anıtların belgelenmesi ve korunması amacıyla 19. yüzyılda Viyana’da kurulan resmi komite.

²¹ Sanat tarihinin 19. yüzyıl ortalarında ortaya çıkmış önemli bir alt dalı olan *Kunsttopographie* [Sanat topografisi], belli bir coğrafyanın tüm önemli anıtlarının belgelenmesidir. Böylece sistematik arşivlerin hazırlanması, sanat tarihinin kendini nesnel bir bilim olarak tanımlaması için en önemli araçlardan biri olmuştur (Rampley, 2009, s. 450).

Schlosser döneminde iki kürsü arasındaki rekabet devam etmiştir. Schlosser ve Strzygowski'nin kürsüleri, bölüm kitaplıkları, yayınlar ve kürsülerin genel harcamaları için kaynak arayışında da birbirleriyle yarışmak zorunda kalmıştır (Johns, 2009, s. 2). Wickhoff ile Dvořák'ın öğrencisi olan Schlosser, Viyana Okulu'nun yaklaşım itibarıyla ikiye bölünmüş yapısının Strzygowski'nin karşısında bulunan kanadını temsil etmektedir. Öyle ki Schlosser, Viyana Okulu'nun tarihini sunduğu, 1934 yılında "*Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*"da [Avusturya Tarih Araştırmaları Enstitüsü'nden haberler] yayımlanan "*Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*" [Sanat tarihinde Viyana Okulu] isimli yazısında, Strzygowski'nin Dvořák'la yarıştığı atanma sürecinden, enstitünün onun kişisel hedefleri için kurulduğundan ve bu hedeflerin Viyana Okulu'nun "gerçek" yaklaşımıyla uyuşmadığından bahsetmekle yetinerek, Strzygowski'yi okulun tarihinin dışında bırakmıştır (Schlosser, 2009, ss. 38-39).

Schlosser döneminde, bu kürsü de bir enstitü haline gelmiş, tarihi Strzygowski'nin enstitüsünden öncesine uzanmasına rağmen, Strzygowski'nin yönettiği enstitü *I. Kunsthistorische Institut* [I. Sanat tarihi enstitüsü] ve Schlosser'in yönettiği yeni enstitü *II. Kunsthistorische Institut* [II. Sanat tarihi enstitüsü] adını almıştır. Schlosser, hem tarih olarak daha eski olması, hem de uzun süredir Theodor von Sickel etkisinde gelişmiş olan İÖG ile iç içe varlığını sürdürmüş olması nedeniyle, bu "ikinci" enstitünün Viyana Okulu'nun geleneksel temsilcisi olduğunu belirtmektedir (Schlosser, 2009, s. 38). İki enstitü, Strzygowski'nin 1933 yılındaki emekliliğinin ardından 1936 yılında Hans Sedlmayr'ın başkanlığında yeniden birleşmiştir (URL-2).

Max Dvořák ve Julius von Schlosser'in öğrencisi olan Hans Sedlmayr ve Otto Pächt ile Viyana Okulu 1930'ların başlarında farklı bir yön almıştır. Bu yeni eğilim, Meyer Schapiro'nun 1936 yılında yayımladığı bir eleştiri yazısında ilk defa *New Viennese School* [Yeni Viyana Okulu] olarak adlandırılmıştır (Schapiro, 1936, s. 258). Sedlmayr, Pächt ve bu akıma dâhil edilen Emil Kaufmann, Karl Maria Swoboda ve Michael Alpatoff gibi diğer isimler, Riegl'in *Kunstwollen* kavramına geri dönen ve Gestalt teorisini kullanarak yeni bir biçimsel analiz yöntemi arayan bir yaklaşım izlemişlerdir.

Viyana Okulu 1930’larda Ernst Gombrich, Ernst Kris, Hans Tietze ve Fritz Saxl gibi Viyana Okulu’ndan sayılan birçok önemli sanat tarihçisinin *Anschluss*²² [İlhak] nedeniyle görevinden ayrılmayı seçmesi veya sürülmesiyle, Almanya’daki birçok üniversite gibi darbe almıştır. Bu dönemde Julius von Schlosser, Hans Sedlmayr ve Karl Maria Swoboda gibi isimler okulda kalmıştır. Ayrılan sanat tarihçilerinin birçoğu ise, 1945 yılında savaşın sona ermesinden sonra da Viyana’ya dönmemiştir. *Anschluss*’a yakın yıllarda İngiltere’ye gitmeyi seçmiş olan Otto Demus ve Otto Pächt ise 1963 yılında geç bir dönüş yapmıştır. Strzygowski’nin öğrencisi Demus ile Schlosser’in öğrencisi Pächt’in aynı anda atanmasıyla, Viyana’da yaklaşık 30 yıldan beri ilk kez iki sanat tarihi kürsüsü olmuştur, ancak bu eskisi gibi bir bölünme değildir (URL-2).

Her biri Viyana Okulu’nun bünyesinde ortaya çıkmış olan farklı düşünce ve metodolojilerin yorumlanması ve “Viyana Okulu”nun ne anlama geldiği hakkında da farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Zira okulu, iki kutba ayrılmış diyalektik bir sistem olarak gören araştırmacılar olduğu gibi, birbirini takip eden farklı metodolojilerden oluşan çoğulcu bir sistem olarak yorumlayan araştırmacılar da olmuştur. Ján Bakoš’a göre, aralarında büyük farklılıklar olmasına rağmen, Viyana Üniversitesi’nde eğitim görmüş tüm sanat tarihçileri şu üç noktada buluşmaktadır; sanat tarihinin nesnel bir bilim olarak görülmesi, tarihin sanat tarihine temel oluşturması ve yöntemin doktrin halini alması (Bakoš, 2014, s. 11).

3.2 Viyana Okulu’nun Politik ve Kültürel Arka Planı

Sanat tarihinde Viyana Okulu, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun 19. yüzyılın ikinci yarısında geçirdiği kültürel ve politik değişim ve monarşinin çözülme süreci bağlamında gelişmiş bir ekoldür. Uzun yıllar boyunca kadrosunun çoğunluğu İÖG’nin de üyesi olan sanat tarihi bölümünün, tarihsel kaynakların yorumlanması ve başlangıçta metin odaklı olan inceleme yöntemleri gibi yanlarını İÖG ile bağlantısına borçlu olduğu sıkça ifade edilmektedir. Nitekim bu enstitü, milliyetçi düşünceler ile bütünlüğü sorgulanan imparatorluğu, mensubu milletlerin arasındaki ortak geçmiş ve gelenekleri vurgulayarak destekleme çabasının bir parçası olarak kurulmuştur (Olin, 2000, s. 157). Bu dönemde yapılan, “*Kronenprinzwirk*” [*Kronenprinzwirk*=veliaht,

²² Avusturya’nın 1938 yılının Mart ayında Nazi Almanya’sının parçası haline gelmesi.

Werk=eser] gibi yayınlar, resmi kutlamalar, festivaller, anıtlar, 1873 Dünya Sergisi için hazırlanan sunumlar ve sergi sırasında Viyana’da gerçekleştirilen ilk uluslararası sanat tarihi kongresi gibi birçok etkinlik, bu büyük kültürel projeye hizmet etme amacını taşımıştır (Rampley, 2009, s. 449).

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun etnik yapısı, 19. yüzyılın milliyetçi akımlarına karşı hassas olmuştur; zira imparatorluk bünyesinde Slavlar, Romanlar ve Macarlar gibi birçok farklı grup bulunmaktadır. Slavlar ve özellikle Balkan halkları, Orta Avrupa’nın primitif kültürleri olarak görülürken, Macarlara “Oryantal” bir köken atfedilmiştir ve her iki yakıştırma da belli bir küçümseme içermektedir. Nitekim imparatorluğun Almanca konuşulan eyaletleri ile diğerleri arasında her zaman derin bir ayrım bulunmuştur. İmparatorluk bu dönemden itibaren azınlıkların giderek artan talepleriyle meşgul olmuştur. Bir yandan ise karşılaştırmalı dilbilim ile Hint-Avrupa çalışmaları, Ari ırk arayışı ve nasyonal sosyalistlerin yükselişi, yeni bir rüzgâr getirmiştir. Viyana Okulu’nda Eitelberger, Riegl, Wickhoff, Strzygowski ve Schlosser’in kariyerleri böyle bir bağlamda ilerlemiştir. Eitelberger ve Riegl’in duruşları 19. yüzyılın milliyetçi akımlarına karşı ve imparatorluğun resmi tavrına yakın iken, Strzygowski, çağdaşı neohümanistler olan Riegl, Wickhoff ve sonrasında Schlosser’e karşı durmuştur. İmparatorluk için de özel bir öneme sahip olan Geç Antik dönem ve Roma İmparatorluğu, Viyana Okulu’nun en çok yoğunlaştığı ve ikiye bölündüğü konulardan olmuştur; nitekim imparatorluk Roma’nın çoğulluk içinde birlik anlayışı ile kendi politikaları arasında benzerlikler kurmuştur. Dolayısıyla Roma ve erken dönem Hristiyan sanatının yorumlanması, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun geleceğine dair önemli ipuçları taşımıştır (Rampley, 2009, ss. 446-456).

Roma İmparatorluğu, Reform öncesinden itibaren Almanların kendini tanımlama çabasında da rol oynamış, ancak kendisine atfedilen anlam 19. yüzyılın ikinci yarısına gelinceye kadar büyük değişimler geçirmiştir. Nitekim 18. yüzyılın sonlarında, Aydınlanma’nın temsilcileri ve Romantikler için, Roma artık Fransızlar, yüzeysel bir aristokrasi ve güç politikaları ile ilintilidir. Tarihyazımında seküler bir anlayışın yerleşmesi, karşılaştırmalı dilbilim çalışmalarının gelişmesi ve Protestan Kuzey’de Grek hayranlığının ortaya çıkması ile, Roma ve Hristiyanlık tarihinin yerini Grek ve Hristiyanlık öncesinin tarihi almış, Avrupa tarihi ile Hristiyanlığın tarihi böylece birbirinden ayrılmıştır. Eğilim, Roma’nın öncesine ve ötesine bakmak yönünde

değişmiştir; “tarihöncesi” bir Alman tarihine ve Yakın Doğu’nun dilleri ve felsefelerine yoğun bir ilgi gösterilmeye başlanmıştır (Marchand, 1994, ss. 107-108). Ancak Yakın Doğu’ya yönelik Oryantalist ilgi, daha çok edebi ürünlere odaklı ilerlemiş, *Orientalistik* [Şarkiyat] denilen bilgi alanı, çoğunlukla metin incelemesi ve dil eğitimiyle sınırlı kalmıştır. Bu yıllarda belgelemenin ve seyahat etmenin zorluğu ile el ele giden bir durum olarak, Doğu’nun sanatı bir gizem olarak kalmaya ve küçümsenmeye devam etmiştir. 19. Yüzyıl, Roma’nın Avrupa tarihi için öneminin tekrar sorgulanmaya başlanmasına da sahne olmuştur. Bu gelişmeye, Avrupa’da ve Doğu’da arkeolojik kazıların artması ve seyahatin ucuzlaması ile, müzeleri dolduracak, ancak nitelikli bir incelemeye vakit bulunamayacak kadar çok miktarda buluntunun ortaya çıkarılması eşlik etmiştir (Marchand, 1994, s. 116).

3.3 Josef Strzygowski’nin Yaklaşımı

Josef Strzygowski’nin akademiye girişi, kapsamlı bir şekilde incelenmesi için yeterli uzman ve vakit bulunamayan büyük miktarda eserin Doğu’dan yağdığı 19. yüzyılın ikinci yarısında olmuştur. Suzanne L. Marchand bu dönemi, toplama ve tasnif etme gibi özelleşmiş alanlara itilen genç akademisyenlerin, neohümanist hocalarının Klasikçi önyargılarına giderek daha çok başkaldırdığı ve “unutulmuş” zamanlar ve bölgelerle ilgilenmeye başladığı bir dönem olarak tarif etmektedir (Marchand, 1994, s. 107). Klasikçilik, henüz sanat tarihi disiplininin temellerinin atıldığı bir zamanda Johann Joachim Winckelmann’ın 1754-1755 tarihli “*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*” [Resim ve heykel sanatında Yunan eserlerinin taklidi üzerine düşünceler] ve 1764 tarihli “*Geschichte der Kunst des Alterthums*” [İlk Çağ Sanatı Tarihi] isimli metinleri ile antikite sanatının çalışılmasında daha sonra geçerli olacak kategorileri büyük oranda belirlemesinden itibaren, bu yıllara gelinceye kadar sanat tarihi çalışmalarına hâkim olmuştur (Schoell-Glass, 2012, s. 336). Aydınlanma sonrasında Roma ve Hristiyanlık tarihinin gözden düşüp Grek ve pagan kültürlerinin idealize edilmesine rağmen, eğitimli kesimin Avrupa kültürünün kökenlerinin antikitede olduğuna dair inancı değişmemiştir (Marchand, 1994, s. 108). 19. Yüzyıl, neohümanist yaklaşım ile bu sistemin karşısındaki yeni nesil akademisyenler arasındaki tartışmaya da sahne olmuştur. Marchand’a göre Strzygowski, bu yeni neslin en yaşlısı ve en saldırganı olduğu gibi,

Geç Antik dönem Yakın Doğu ve Bizans sanatları konusunda o zamana kadar eş görülmemiş bir bilgi birikimine sahiptir (Marchand, 1994, ss. 110, 121)²³.

Strzygowski, Viyana Okulu'nun, Yakın Doğu'ya karşı ilgileri Oryantalist tavrın etkisinde olan neohümanistleri Franz Wickhoff, Alois Riegl ve Julius von Schlosser ile, Geç Antik ve erken Orta Çağ Avrupa sanatının kökenleri hakkında hiçbir zaman anlaşılamamış ve bu akademisyenlerin Avrupa merkezli sanat tarihi anlayışına karşı olmuştur. Viyana Okulu içindeki bu bölünme, yaygın olarak, Strzygowski'nin giderek artan ırk eksenli ve Pan-Cermen düşünceleri ile birlikte değerlendirilerek, "ırkçılık" ile kozmopolitlik arasındaki bir çatışma olarak sunulmuştur. Rampley; Riegl, Wickhoff ve Dvořák'ın bu bağlamda idealize edilerek, Viyana Okulu'nun "karanlık" yönünü temsil eden Strzygowski'nin karşı kutbu olarak sunulduklarını belirtmektedir (Rampley, 2009, ss. 446, 459). Aynı zamanda Strzygowski'nin Doğu'ya bakışının Hint-Avrupa çalışmaları ve "Ari ırk"ın sanatını arama motifleri ekseninde değişim gösterdiğini gözlemlemek de mümkündür (Maranci, 1998, s. 364).

Strzygowski ve bu grup arasındaki tartışma, Riegl'in 1888 yılında Strzygowski'nin "*Cimabue und Rom*" [Cimabue ve Roma] ve "*Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*" [354 yılı kronograf takvim resimleri] eserleri üzerine yazdığı sert eleştiri yazılarıyla başlamıştır (Olin, 2000, s. 153). Strzygowski'nin henüz Viyana Üniversitesi'ndeki görevine gelmeden önce 1901 yılında yazdığı "*Orient oder Rom*"u [Doğu veya Roma], Strzygowski ile Viyana Okulu neohümanistleri arasındaki tartışmada bir dönüm noktası olmuştur. Strzygowski, Wickhoff'un Roma'ya dair görüşlerinin detaylı bir eleştirisi ile açılan kitabında, Wickhoff'un erken dönem Hristiyan sanatının anlatımcı üslubunu pagan Roma sanatının devamı olarak gören ve Hristiyan sanatının kökenlerini Roma'ya atfeden duruşuna karşı çıkmaktadır. Wickhoff ve Riegl'in Avrupa merkezli düşüncesi karşısında, Strzygowski kariyerinin bu döneminde, erken dönem Hristiyan sanatı ve Orta Çağ Avrupa sanatının kökenlerinin Doğu Akdeniz'de olduğunu düşünmektedir. Wickhoff bütün sanatsal yeniliklerin Avrupa'dan çıktığı, Çin sanatına ait motiflerin dahi Antik Yunan'dan geldiği evrensel bir sanat tarihinin peşindeyken ve Riegl "*Stilfragen*"de [Üslup sorunları] İslam sanatının Helenistik kökenleri olduğunu yazarken, Strzygowski formların Doğu'dan Batı'ya geçtiği bir şemayı tarif etmiş ve antikiteyi öne çıkaran bir

²³ Josef Strzygowski'nin metodolojisi hakkında bilgi için, Bkz. Josef Strzygowski, *Kunde, Wesen, Entwicklung*, Viyana : A. Holzhausen, 1922.

sanat tarihine yeni coğrafyalar önermiştir (Rampley, 2009, ss. 456-458). Özellikle Riegl ve Strzygowski arasında karşılıklı eleştiriler bundan sonra da devam etmiştir. Margaret Olin’in bildirdiğine göre, Viyana Üniversitesi’ne ait Riegl *Nachlass*’ında²⁴ sadece Strzygowski hakkındaki eleştiri yazılarını içeren “Strzy” isimli bir klasör dahi bulunmaktadır (Olin, 2000, s. 153).

Daha sonra Riegl’in yerini alan Julius von Schlosser döneminde de iki taraf arasındaki çatışma devam etmiştir, ancak Schlosser’i öncellerinden ayıran önemli bir nokta, erken Orta Çağ sanatına bakışı olmuştur. Zira Schlosser, Strzygowski’nin erken Orta Çağ sanatının kökenlerinin Yakın Doğu kültürlerinde olduğu düşüncesini paylaşmaktadır. Fakat Schlosser’e göre, bu sanata geçiş bir *Orientalisierung* [Şarklaşma] sürecidir; erken Orta Çağ sanatı, Roma İmparatorluğu’nun çöküşünden sonra “Kuzey’in barbar kavimleri” ile Arapların Klasik sanatla karşılaşmalarından doğmuştur. Strzygowski’ye göre ise Doğu’nun etkisi, Doğu Akdeniz’in Avrupa’nın *Machtkunst*’unun²⁵ egemenliğine meydan okuması demektir (Rampley, 2009, s. 459).

Strzygowski önce, Orta Çağ sanatının gelişmesinin, Akdeniz havzasındaki Greko-Romen kültürün mirasçılarının, Anadolu halkları, Ermeniler ve İran ile karşı karşıya gelmesi üzerine kurulu olduğunu öne sürmüştür. Bu şemada, gerici ve zalim olarak sunulan Akdenizliler, Strzygowski’nin Ari olarak gördüğü, Anadolu ve Yakın Doğu’nun Hristiyan halklarının karşı kutbudur. Klasik sanat ise Akdenizlilerin Doğu’nun yerel kültürlerini baskılama yöntemidir; Hristiyanlık döneminde de Kilise benzer bir işlevi üstlenmiştir. Strzygowski’nin çizdiği bu tabloda Doğu, Hristiyan sanatının yeşerdiği yerdir; Avrupa Hristiyan sanatının kökeni olan Ermeni kilise mimarisinin kubbe veya ışınal/merkezi plan gibi öğeleri Bizans üzerinden Batı’ya geçmiştir (Maranci, 1998, ss. 364-365).

Strzygowski’nin 1920’lere kadar olan yaklaşımında formların Doğu’dan Batı’ya göçü teması bulunmaktayken, 1920’lerden itibaren bu tema, formların ortak kökenini arama yönünde değişmiştir. Böylece Strzygowski, örneğin İran’dan Ermenilere, Ermenilerden Bizans’a ve Bizans’tan Avrupa’ya geçtiğini düşündüğü kubbe formunun İran’a nereden geldiği gibi soruların cevabını arayarak, Hint-Cermen olarak tanımladığı bir mimari ortak kökenden bahsetmeye başlamıştır (Maranci, 1998, s.

²⁴ *Nachlass*’ın kelime anlamı miras olmakla birlikte, geride kalan evrak anlamında da kullanılmaktadır.

²⁵ Strzygowski’nin Klasik sanatı tanımlamak için kullandığı bu kelime Türkçeye “güç sanatı” veya “iktidar sanatı” olarak çevrilebilir.

370). Formların Doğu'dan Batı'ya geçişi yerine, Doğu ve Batı'nın Kuzey'deki ortak kökenleri teorisini savunmaya başlayan Strzygowski'nin çizdiği coğrafi aks, Hint-Avrupa dil bilimcilerinin çalışmalarıyla da benzerlik göstermektedir. Maranci'ye göre, Strzygowski'den başka hiçbir akademisyen, Hint-Avrupa'nın kayıp dili ve uygarlığını arayan Hint-Avrupacıların araştırmalarını sanat tarihine onun kadar yansıtmamıştır. Strzygowski'nin yaklaşımı karşılaştırmalı dil bilimi ile yöntem olarak da benzerlik göstermektedir; nitekim amacı yerel farklılıkların ayıklanmasıyla kökene ulaşmak olmuştur (Maranci, 1998, s. 378).

Strzygowski ilerleyen yıllarda ilgisini, hayatının son yıllarına doğru giderek daha somut olarak ortaya koyduğu bir *Urarchitektur*'un [Proto-mimarlık] peşinde, savaş sonrası dönemde seyahat olanaklarının kısıtlanmasının da etkisiyle Kuzey Avrupa'ya yöneltmiştir (Maranci, 1998, ss. 372-374). Doğu anlayışı Ari İran'a denk olan ve Sami kültürleri dışlayan Strzygowski'nin Ari tanımı Nazi ideolojisine yakın olmakla birlikte, örneğin Slavları da Ari ırktan olarak görmesi gibi yönleriyle, nasyonal sosyalist politikaların sınırlarının dışına çıkmıştır. Zira Rampley'ye göre, Strzygowski'nin Orta ve Doğu Avrupa'da Viyana Okulu'na tepki duyan birçok milliyetçi sanat tarihçisi tarafından rağbet görmesi, belki de teorilerinin bu yönünden kaynaklanmaktadır (Rampley, 2009, s. 457).

3.4 Viyana Okulu ve Türk Sanatı İlgisi

3.4.1 Viyana Okulu ile Türkiye arasında köprüler

Viyana Okulu sanat tarihçileri arasında Türk sanatı ve mimarisi üzerine en fazla çalışan isimler, Josef Strzygowski ile öğrencileri Heinrich Glück, Ernst Diez ve Katharina Otto-Dorn olmuştur. Diez, Strzygowski'nin Graz'daki ilk öğrencilerinden biri, Glück öğrenimini Viyana'da tamamlamıştır. Diez ile Glück ayrıca Viyana'daki *I. Kunsthistorische Institut*'un kuruluş yıllarında Strzygowski'nin asistanlığını yapmışlardır.

Ernst Diez'in 1915'te "*Die Kunst der islamischen Völker*"de [İslam halklarının sanatı] bir Türk sanatı kavramını ortaya atmadan Selçuklu ve Osmanlı dini mimarilerini incelemesinin ardından, Heinrich Glück'ün 1917 yılında "*Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel*"de [İstanbul Macar Bilim

Enstitüsü'nden haberler] yayımlanan “*Türkische Kunst*”²⁶ [Türk sanatı] isimli makalesi, böyle bir tanımlamayı başlığına taşıyan ilk metin olmuştur (Diez, 1915, ss. 112-140). Bu yazı, 1916-1917 yılları arasında İstanbul’da araştırma yapan Glück’ün, 1917 yılında İstanbul’daki Macar Bilim Enstitüsü’nde verdiği konferansın metni ve aynı zamanda enstitünün ilk yayınıdır (Eyice, 1996, s. 97). Aynı yıl Strzygowski, kitabı “*Altai-Iran und Völkerwanderung*”da²⁷ [Altay-İran ve Kavimler Göçü] Türklerin sanatına önemli bir bölüm ayırarak “*alttürkische Kunst*” [Eski Türk sanatı] terimini ortaya atmıştır.

Türklerin tarihini Orta Asya’ya dayandıran ve Türk sanatına evrensel bir rol atfeden Strzygowski ile ilk defa Türk sanatına ait bir özden bahseden Glück’ün yazdıklarının önemi, Türkiye’de Fuat Köprülü ve Halil Edhem²⁸ gibi aydınlar tarafından kısa sürede fark edilmiştir (Köprülü, 1973b, ss. 183-184). Cemal Köprülü’nün bildirdiğine göre, Strzygowski’nin eserlerini inceleyen Fuat Köprülü, kendisinden Strzygowski’nin bazı metinlerini çevirmesini istemiştir (Köprülü, 1973a, s. V). Glück’ün “*Türkische Kunst*”u ise 1918 yılında Fuat Köprülü’nün çabasıyla “Yeni Mecmua”da Osmanlıca olarak yayımlanmıştır²⁹. Hemen arkasından aynı dergide yazdığı ve yine “Türk Sanatı” başlığını taşıyan yazısında, Strzygowski ve Glück’ün Türk sanatı araştırmaları için taşıdığı önemden bahseden Fuat Köprülü, “Heinrich Glück gibi Türk Sanayi Nefisesi Tarihi ile uğraşmış Avrupalı bir mütehassısın buraya celbi yahut bu marifet şubesinde ihtisas peydasını kendisine gaye edinmiş birkaç çalışkan ve müstait gencin Profesör Strzygowski’nin yanına gönderilmesi”nin ihmal edilmemesi gerektiğini belirtmiştir. Köprülü, aynı yazıda Strzygowski’nin Türkiye’de henüz yeterince tanınmadığını ifade etmiştir (Köprülü, 1973b, ss. 183-189).

1920’li yıllarda Mehmet Ağaoğlu’nun Strzygowski’nin enstitüsünde doktorasını tamamlayarak İstanbul Üniversitesi’ne dönmesi, Viyana Okulu ve erken Cumhuriyet dönemi aydınları arasındaki başka bir bağlantıdır. Öncesinde eğitimine İstanbul Üniversitesi’nde devam etmekte olan Mehmet Ağaoğlu’nun Viyana’ya gidişi,

²⁶ Heinrich Glück, *Türkische Kunst*. Vortrag gehalten in der Sitzung des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel am 5. Mai 1917, *Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel*, Budapeşte, 1917.

²⁷ Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig : J. C. Hinrichs’sche Buchhandlung, 1917.

²⁸ Strzygowski’nin çalışmalarının Halil Edhem’in dikkatini çekmiş olması, Fuat Köprülü tarafından 1918 yılında “Yeni Mecmua” dergisinde yayımlanan “Türk Sanatı” başlıklı yazısında ifade edilmektedir. Bu tez çalışmasında yazının, 1973 tarihli “Eski Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi” isimli makale seçkisinde yayımlanan halinden faydalanılmıştır. Aslı için, Bkz. Köprülüzade Mehmed Fuad, *Türk Sanatı, Yeni Mecmua*, Cilt: 3, Sayı: 61, 12 Eylül 1918, ss. 169-172.

²⁹ Yazı “Yeni Mecmua”da iki parçaya bölünerek yayımlanmıştır: Heinrich Glück, *Türk Sanatı, Yeni Mecmua*, Cilt: 3, Sayı: 59, 29 Ağustos 1918, ss. 129-132; Heinrich Glück, *Türk Sanatı, Yeni Mecmua*, Cilt: 3, Sayı: 60, 5 Eylül 1918, ss. 149-152.

dönemin Arkeoloji Müzeleri Müdürü Halil Edhem'in etkisiyle olmuştur. Halil Edhem'in Ağaoğlu'nu dönemin iki önemli sanat tarihi ekolüne ev sahipliği yapan Berlin ve Viyana üniversitelerine yönlendirmesinin ardından, Ağaoğlu önce Berlin'e gitmiş, arkasından 1924 ile 1926 yılları arasında Strzygowski'nin yanında Türk mimarisi alanındaki doktorasını tamamlayarak Türkiye'ye dönmüştür. Ağaoğlu, dönüşünde Darülfünun'da İslam sanatı tarihi dersleri vermeye başlamış ve ABD'ye gittiği 1929 yılına kadar burada ders vermeyi sürdürmüştür³⁰ (Weibel, 1951, s. 267).

Bu yıllarda Viyana'nın Türk sanatı ilgisi, varlığını Viyana Üniversitesi'nin sınırlarının dışında da sürdürmektedir. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu'nun ortak geçmişi ve Viyana'nın çeşitli müzelerinde çok sayıda Türk eserinin bulunması gibi sebeplerle de tetiklenen bu ilgi, 1932 yılının Ocak ayında "*Türkische Kunst aus sieben Jahrhunderten*" [Yedi yüzyılın Türk sanatı] isimli bir Osmanlı eserleri sergisinin açılmasında somutlaşmıştır. "*Türkische Kunst aus sieben Jahrhunderten*", Avrupa'da bir Türk sanatı sergisi olarak ortaya konan ilk sergi olma özelliğini taşımaktadır. Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal'in ve Avusturya başbakanı Wilhelm Miklas'ın himayesinde gerçekleştirilen serginin onursal başkanları, başbakan İsmet İnönü ile iki ülkenin çeşitli bakanları olmuştur. Türkiye onur komitesi, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürü Aziz Ogan, DGSA Müdürü Namık İsmail ve Topkapı Sarayı Müzesi Müdürü Tahsin Öz'den oluşurken, Avusturya onur komitesinde Viyana'nın çeşitli müzelerinin müdürleri, Viyana'daki *Akademie der bildenden Künste*'nin [Güzel Sanatlar Akademisi] müdürü Clemens Holzmeister ve Viyana Üniversitesi'ni temsilen Josef Strzygowski bulunmaktadır. Çalışma komitesindeki bazı önemli isimler ise, Christian Ludwig Martin, Theodor Klotz-Dürrenbach ve Alfred Gerstenbrand gibi Avusturyalı sanatçılar ve Strzygowski'nin enstitüsünde eğitim görmüş Kurt Blauensteiner'dir (*Türkische Kunst aus sieben Jahrhunderten*, 1932, ss. 3-6).

Avusturya ve Türkiye arasında tam bir işbirliğiyle hazırlanan ve açılışı Viyana'da başbakan Wilhelm Miklas tarafından yapılan "*Türkische Kunst aus sieben Jahrhunderten*", esasen bir *Wiener Sezession*³¹ [Viyana Sesesyonu] sergisidir (Stefan,

³⁰ Mehmet Ağaoğlu, 1933 yılında Ann Arbor'daki Michigan Üniversitesi'nde ABD'nin ilk İslam sanatları profesörü olmuştur.

³¹ *Wiener Sezession*, 1897 yılında Viyana'da kurulmuş, Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Koloman Moser ve Otto Wagner gibi sanatçı, mimar ve tasarımcılardan oluşan bir sanatçılar birliğidir. Akademi geleneğinin katılığına ve historisizmine karşı çıkan bu grubun duruşunu kısaca, binalarının girişinde yazan "*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*" [Çağa kendi sanatı, sanata kendi özgürlüğü] ifadesiyle açıklamak mümkündür.

1932, s. 65). Bir Avusturyalı heykeltıraş tarafından yapılan bir Mustafa Kemal büstüyle başlayan sergi için İstanbul ve Viyana'nın çeşitli müzelerinden ödünç alınan Osmanlı eserleri arasında, padişah kıyafetleri, resmi yazışmalar, fermanlar, kaligrafi örnekleri, haritalar, tarih kitapları, halılar, kumaşlar, giysiler, bayraklar, seccadeler, rahleler, kap kacak, çiniler, seramikler, takılar, madeni paralar, madalyonlar, çadırlar ve at dizgini, silah, kılıç, eyer, kalkan vb. gibi savaş eşyaları bulunmaktadır. Ayrıca Heinrich Glück'ün kişisel koleksiyonundan ve Cornelius Gurlitt'in "*Die Baukunst Konstantinopels*" [İstanbul mimarisi] adlı kitabından alınan fotoğraflar, İstanbul, Konya, Bursa, İznik, Kayseri, Beyşehir, Aksaray ve Karaman'dan bazı cami, medrese ve türbeleri göstermektedir. Dikkati çeken bir nokta serginin son odasında, çağdaş Türk ressamlarına ait resimlerin sergilenmiş olmasıdır (Türkische Kunst aus sieben Jahrhunderten, 1932, ss. 15-68).

1930'lu yıllarda Fuat Köprülü, Strzygowski ile mektuplaşmaları sırasında "Türkiyat Mecmuası" için bir yazı almanın yanı sıra, Strzygowski'nin İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi öğrencilerine bir konferans vermek üzere İstanbul'a gelmesini sağlamıştır (Mülayim, 1990, s. 66)³². Strzygowski'nin gönderdiği "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi"³³ başlıklı 80 sayfa uzunluğundaki makale, Köprülü'nün bu yıllarda başkanlığını yaptığı Türkiyat Enstitüsü'nün yayın organı olan "Türkiyat Mecmuası"nın 1926-1933 yılları arasını kapsayan cildi içinde yayımlanmıştır. "Türkiyat Mecmuası"nın aynı cildinde Heinrich Glück'ün "*Die Weltstellung der Türken in der Kunst*" başlıklı makalesi de, "Türk San'atının Dünyadaki Mevkii"³⁴ ismiyle Türkçeye çevrilerek basılmıştır. Strzygowski ilerleyen yıllarda İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Talebe Cemiyeti'nin daveti üzerine, Türk sanatı konusunda bir makale daha yazmıştır (Köprülü, 1973a, s. VI). "Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei"³⁵ başlıklı bu makale, Fuat Köprülü'nün başkanlığındaki "Ülkü" dergisinde 1937 yılında yayımlanmıştır.

³² Josef Strzygowski'nin bir konferans vermek üzere Türkiye'ye geldiği bilgisine, yalnızca Selçuk Mülayim'in burada referans verilen metninde rastlanılmıştır.

³³ Josef Strzygowski, Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 3, ss. 1-80, İstanbul : Devlet Matbaası, 1935.

³⁴ Heinrich Glück, Türk San'atının Dünyadaki Mevkii, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 3, ss. 119-128, İstanbul : Devlet Matbaası, 1935. Almanca orijinali: Heinrich Glück, Die Weltstellung der Türken in der Kunst, *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens*, Cilt: 2, ss. 7-34, 1927.

³⁵ Josef Strzygowski, Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei, *Ülkü*, Cilt: IX, Sayı: 49, ss. 11-25, Ankara : Ulus Basımevi, Mart 1937.

Viyana Okulu'ndan bir sanat tarihçisinin Türkiye'deki bir üniversitede görev alması yolunda resmi girişimler, Kültür Bakanlığı'nın³⁶ 1939 yılında Ankara'daki DTCF'de yeni bir sanat tarihi enstitüsü kuracak bir isim için Viyana Üniversitesi ile yazışmaya başlaması ile olmuştur. İlgili kesimin dikkatini uzun yıllar önceden çekmiş olan Strzygowski ve Glück bu yıllarda artık hayatta değildir. Enstitü başkanı Hans Sedlmayr, Karl Oettinger'in reddi üzerine Ernst Diez'i önermiş, ancak sonrasında görüşmelere devam edilmemiştir (Doğramacı, 2008, s. 330)³⁷. Diez 1943 yılında, DTCF yerine İstanbul Üniversitesi'ne davet edilerek Türkiye'nin ilk sanat tarihi kürsüsünü kurmuştur³⁸.

Ernst Diez'in, 1902 yılında Graz Üniversitesi'nde Strzygowski'nin yönetiminde doktorasını tamamlamış ve 1911 ile 1919 yılları arasında Viyana Üniversitesi'ndeki Sanat Tarihi Enstitüsü'nde Strzygowski'nin asistanlığını yapmış olması itibariyle, Türkiye'de Strzygowski ekolünün bir temsilcisi olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Ancak, Doğu ve İslam sanatlarına duyduğu ilgi ve evrensel sanat tarihine bakışı gibi noktalarda da Strzygowski ile benzeşen Diez, elbette hocası Strzygowski ile her konuda fikir birliğinde olmamıştır³⁹. Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nden uzaklaşarak 1926 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne giden Diez, Viyana'ya ancak 1939 yılında geri dönerek, Strzygowski'nin 1934 yılındaki emekliliğinden itibaren öğretilmeyen İslam, Hint ve Uzakdoğu sanatları derslerini üstlenmiştir. Diez bu görevini 1943 yılında İstanbul Üniversitesi'ne davet edilmesine kadar sürdürmüştür (Diez, 1947a, s. 25)⁴⁰.

1954 yılında Viyana Okulu'ndan başka bir sanat tarihçisi, yani 1935 yılında Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde çalışmaya başlamış olan Katharina Otto-Dorn, Ankara'daki DTCF'de Türkiye'nin ikinci sanat tarihi kürsüsünü kurmuştur. Strzygowski'nin öğrencisi olmuş Otto-Dorn, uzun yıllar Türkiye'de Mimar Sinan yapıları, İznik çinileri vb. üzerine çalışıp arkeolojik kazılara katıldıktan sonra, arkeolog Ekrem Akurgal'ın tavsiyesiyle DTCF'ye davet edilmiştir. Burcu Doğramacı'nın aktardığına göre, Akurgal DTCF dekanlığına yazdığı mektupta Otto-Dorn'u, Strzygowski ve Kühnel'in

³⁶ Milli Eğitim Bakanlığı, 1935-1941 yılları arasında çalışmalarını Kültür Bakanlığı altında sürdürmüştür (URL-5).

³⁷ Burcu Doğramacı bu bilgileri Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nün arşivine dayanarak aktarmaktadır.

³⁸ Bu süreç ile ilgili daha ayrıntılı bilgi, tez çalışmasının dördüncü bölümünde verilecektir.

³⁹ Diez'in aktardığı bir olaya göre, Strzygowski, kendi yönlendirmesiyle Şeria Nehri'nin doğusundan Berlin Kraliyet Müzesi'ne taşınan Mısır Sarayı'nın tarihinin tespiti konusunda yaşanan akademik tartışmada, asistanı Diez'in kendisini desteklemeyip yapının Emevi döneminden olduğunu yazmasını affetmemiştir (Diez, 1947a, s. 16)

⁴⁰ Bkz. Ek A.

öğrencisi olarak tanıtılarak Türk sanatı konusunda en bilgili isimlerden biri olarak sunmuştur (Dogramaci, 2008, s. 344).

Özellikle Strzygowski ve Glück, Türk sanat tarihiyle ilgilenen aydınların gündeminde uzun yıllar boyunca kalmıştır. Örneğin 1959'da Ankara'da gerçekleştirilen ve Diez'in de katıldığı Uluslararası I. Türk Sanatları Kongresi'nde, Strzygowski ve Glück'ün isimleri hâlâ anılmaktadır. Diez'in 1961 yılındaki ölümünün arkasından İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından hazırlanan "*Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens. In memoriam Ernst Diez*" [Asya sanatı tarihi üzerine yazılar. Ernst Diez anısına] ve 1973 yılında Cumhuriyet'in ellinci yılı için hazırlanan "Eski Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi" gibi makale seçkileri veya Oktay Aslanapa'nın 1993 tarihli "Türkiye'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar/*Österreichische Kunsthistoriker und Künstler in der Türkei*" kitabı gibi birçok yayın da, Viyana Okulu'nun Türk sanat tarihi disiplini için taşıdığı önemi hatırlatmaya devam etmiştir.

3.4.2 Türk sanatı üzerine metinler

Ernst Diez'in 1946 tarihli "Türk Sanatı"ndan önce, Viyana Okulu sanat tarihçilerinin Türk sanatını kavramlaştıran ve bu sanata evrensel sanat tarihi içinde bir rol atfeden metinleri, Heinrich Glück'ün 1917 tarihli "*Türkische Kunst*" [Türk sanatı] ve 1927 tarihli "*Die Weltstellung der Türken in der Kunst*" [Türklerin sanatta dünyadaki konumu] başlıklı makaleleri; Josef Strzygowski'nin 1917 tarihli kitabı "*Altai-Iran und Völkerwanderung*" [Altay-İran ve Kavimler Göçü] ile 1935'te yayımlanan "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi" ve 1937 tarihli "Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei" başlıklı makaleleri olmuştur.

Glück'ün 1917 tarihli "*Türkische Kunst*"u⁴¹, Türk sanatını evrensel bir bağlama oturtmayı deneyen ilk metindir. Türklerin hatalı bir şekilde yaratıcılıktan mahrum bir millet olarak tanındığını düşünen Glück, bu makalesinde Türklerin karşılaştıkları sanatları taklit etmeyip bu sanatları kendi sanatının bünyesinde eriterek, kendi özüne uygun hale getiren bir millet olduğunu savunmuştur (Glück, 1973, s. 151)⁴². Glück, Türk sanatının gelişimini, yeni topraklara gelen Türklerin yerel gelenekler ile, başka

⁴¹ Heinrich Glück, *Türkische Kunst*. Vortrag gehalten in der Sitzung des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel am 5. Mai 1917, *Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel*, Budapeşte, 1917.

⁴² Heinrich Glück'ün "Türkische Kunst"u, 1918 yılında "Yeni Mecmua"da Osmanlıca olarak tekrar yayımlanmıştır. Bu tez çalışmasında, Cumhuriyet'in 50. yılı için hazırlanan "Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi" isimli makale seçkisindeki Cemal Köprülü çevirisinden faydalanılmıştır.

milletlerden yapı ustalarının yeteneklerini, kendi “millî ruhları” ile yoğurarak tamamen kendilerine özgü bir sanat ortaya çıkardıkları düşüncesi ile ele almıştır (Glück, 1973, s. 160). Sanat ve mimarlık tarihinde uzun yıllar tartışılmış bir konu olması itibariyle, Glück’ün Ayasofya ve Bizans etkisine dair görüşleri de önemlidir. Zira Glück buradaki ifadeleriyle, Osmanlı camilerinin Ayasofya ile ilişkisi konusunda, erken Cumhuriyet aydınlarının konumuna benzer bir yaklaşım sergileyen ilk yabancı isimlerden biri olmuştur. Nitekim Glück’e göre, Türkler Anadolu’nun batısına geldiklerinde sanatlarında görülen değişim, Bizans etkisi yerine iklim değişikliği ile açıklanmalıdır. Kubbenin Osmanlı mimarisinin temel unsuru haline gelmesi de, Türklerin Ayasofya ve “ihtiyar Bizans” ile karşılaşmasından çok daha önce gerçekleşmiştir (Glück, 1973, s. 160).

Türk mimarisindeki anıtsallık, tezyinat ve aydınlık vurgusunun çok kez ifade edildiği metin, Glück’ün hocası Strzygowski’nin aynı yıl yayımlanan “*Altai-Iran und Völkerwanderung*”⁴³ isimli kitabı ile, madeni eşyalar ile dokuma sanatlarının Türkler gibi göçebe bir halkın sanatının en önemli dallarından olarak görülmesi ve Türklerin evrensel sanat tarihindeki taşıyıcı rolleri gibi birçok noktada paralellik göstermektedir. “*Altai-Iran und Völkerwanderung*”da Türk sanatına dair ortaya atılan ana tez ise, Türklerin, Ari İskitler ile birlikte, Kuzey’in Ari sanatını Güney’e taşıyan iki kavimden biri olmasıdır (Pancaroglu, 2007, s. 70). Strzygowski, Türklerin sanatına ayırdığı “*Die Türkvölker und der altaische Kreis*” [Türk halkları ve Altay dairesi] başlıklı bölümde, *alttürkische Kunst* [Eski Türk sanatı] teriminin sanat tarihi araştırmalarında yeni olduğunu, ancak artık bir kenara bırakılamayacağını yazmaktadır. (Strzygowski, 1917, s. 153).

İran üzerinden Kuzey Afrika’ya, kuzeyde ise Tuna’ya kadar dayanan Türklerin, Selçuklular ve Osmanlılar da dâhil olmak üzere birçok halktan oluştuğunu belirten Strzygowski, tüm bu halkların ortak özelliğinin başlangıçta atlı ve göçebe olmaları ve daha sonra büyük ve güçlü devletler kurmaları olduğunu düşünmektedir (Strzygowski, 1917, s. 153). Strzygowski, Türklere atfettiği madeni eşya ve dokumaları incelerken, motifleri morfolojik açıdan karşılaştırdığı bir yöntem izlemiştir. Strzygowski’ye göre, Türk sanatı göçebe doğasına sadık kaldığı ölçüde önemlidir. Türkler, Orhun Yazıtları’nda öngörüldüğü üzere “alçakgönüllü göçebe sanatlarını” Kuzey Asya’da

⁴³ Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig : J. C. Hinrichs’sche Buchhandlung, 1917.

birakarak ayrıldıklarında, karşılaştıkları kültürlerin formlarını almaya başlamışlardır. Buna göre Selçuklu ve Osmanlı sanatları da saf değildir; bu sanatlar İran'ın güneyinden ve Suriye'den aldıkları İslami formların taşıyıcısı olmuşlardır (Strzygowski, 1917, s. 299). Strzygowski buna rağmen Selçuklu mimarisini anıtsallığı sebebiyle övmekte, Osmanlı mimarisinin Ayasofya'nın mekân anlayışını “dâhiyane bir biçimde” geliştirmiş olduğunu ifade etmektedir (Strzygowski, 1917, s. 153).

Türk sanatı ve mimarisine ait çeşitli dönemler üzerine yazmayı sürdüren Heinrich Glück'ün 1927 tarihli “*Die Weltstellung der Türken in der Kunst*”⁴⁴ [Türklerin sanatta dünyadaki konumu] başlıklı makalesi, Türk sanatı ve mimarisinin evrensel sanat tarihi içindeki yerine tekrar değinmektedir. Glück bu yazıda, Avrupa merkezli sanat tarihinin Avrupa sanatı için lineer bir gelişim çizgisi oluşturduğunu ve bunun dışında kalan coğrafyalarla ya ilgilenmediğini, ya da Bizans sanatını Grek sanatının devamı olarak görmek gibi yaklaşımlarla, kendi sanatıyla ilişkilendirerek ele aldığını vurgulamaktadır (Glück, 1935, ss. 120-121). Bu anlamda Strzygowski ekolünden gelen bir sanat tarihçisi olduğunu gösteren Glück, Türk sanatının hâlâ bu anlayış çerçevesinde yanlış anlaşıldığını düşünmektedir. Glück'e göre, Osmanlı camilerinin Ayasofya ile ilişkilendirilmesi yoluyla, Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinin özü Hristiyan veya Antik Yunan sanatına atfedilmektedir. İslam sanatının kökenini Sasanilere ve bunun kaynağını Helenistik döneme bağlamak ise, bir Türk sanatının hiç var olmadığı sonucunu çıkarmaktadır (Glück, 1935, s. 121). Glück'e göre, Türk hâkimiyetindeki topraklarda yaşamış bazı önemli şair, bilgin, sanatçı ve yapı ustalarının başka milletlerden olduğunu öne sürmek de benzer bir sonucu beraberinde getirmektedir (Glück, 1935, s. 119).

1930'lu yıllarda Strzygowski tarafından doğrudan Türkiye'deki okuyucu kitlesine yönelik kaleme alınan ve Türkçe olarak yayımlanan “Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi”⁴⁵ ve “Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei”⁴⁶ başlıklı iki makale ise, birbirini tamamlayıcı niteliktedirler, ancak “*Altai-Iran und Völkerwanderung*” ile aralarında bazı yaklaşım farklılıkları bulunmaktadır. Bu

⁴⁴ Heinrich Glück, *Die Weltstellung der Türken in der Kunst*, *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens*, Cilt: 2, ss. 7-34, Viyana, 1927.

Tez çalışmasında yazının “Türkiyat Mecmuası”ndaki şu çevirisinden faydalanılmıştır; Heinrich Glück, Türk San'atının Dünyadaki Mevkii, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 3, ss. 119-128, İstanbul : Devlet Matbaası, 1935.

⁴⁵ Josef Strzygowski, Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 3, ss. 1-80, İstanbul : Devlet Matbaası, 1935.

⁴⁶ Josef Strzygowski, Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei, *Ülkü*, Cilt: IX, Sayı: 49, ss. 11-25, Ankara : Ulus Basımevi, Mart 1937.

metinlerde, Türklerin Kuzey-Güney ikiliğinde formları birinden diğerine taşıma rolü geri planda kalmakta, Türkler Hint-Cermen düşüncesine hizmet eden ikincil bir rolden çıkarak başka bir önem kazanmaktadır. Selçuk Mülayim'e göre, Köprülü ile mektuplaşmaları ve İstanbul'daki konferansı sırasında "Türk aydınlarındaki arayışı sezen" Strzygowski, "*Altai-Iran und Völkerwanderung*"daki görüşlerini ayıklayarak bu okuyucu kitlesine göre yontmuştur (Mülayim, 1990, s. 68).

Nitekim Strzygowski'nin "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi"ndeki yaklaşımındaki en önemli farklılık, bu makaledeki, Türk sanatının temelde değişmeyen bir özü olduğu düşüncesidir. Batılı neohümanistlerin Türk sanatını yok saydığını ve Türkleri barbar bir kavim olarak görmek eğiliminde olduğunu makalenin birçok yerinde tekrarlayan Strzygowski, Türk sanatının İran üzerinden "Yakın Şark"a, Afrika'ya ve Avrupa'ya ilerlediği bir şema çizmektedir. Ancak bu sefer İran'dan geçen Türk sanatı bütün özelliklerini bu sanata borçlu değildir; aksine bu etkinin varlığının kabul edilip derecesinin tespit edilmeye çalışılmasının önemi üzerinde durulur. Strzygowski'ye göre bunu yapabilmenin tek yolu, "garbî ve yukarı Asya'da" Budizm öncesi devre ait kapsamlı tetkiklerin yapılmasıdır (Strzygowski, 1935, s. 17).

"*Altai-Iran und Völkerwanderung*" ile "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi" arasındaki başka bir önemli fark, Türk sanatının bu metinde de öğelerine ayrılarak değerlendirilmesine rağmen, bütünlüğü içinde ele alınmış olmasıdır. İkinci metinde, Türk sanatına ait olduğu düşünülen motif ve formların, yalnızca, Türk sanatını da içeren daha kapsamlı bir teoriyi destekleme amacıyla değil, Türk sanatını her yönüyle ele alma amacıyla incelendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca metinde, madeni eşya ve dokumanın yine önemli bir yer kaplamasıyla birlikte, mimariye dair tespitler "*Altai-Iran und Völkerwanderung*"a göre çok daha yoğundur.

Aynı ekole ait olmalarına rağmen, Strzygowski ve Glück'ün Türk sanatı üzerine çalışma sebepleri ve yöntemleri arasında farklılıklar bulunduğu görülmektedir. Strzygowski'nin başlangıçta Türklerin sanatını ve özellikle Orta Asya'nın göçebe Türk sanatını araçsallaştıran yaklaşımının, belki de Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından itibaren Türk aydınlarıyla kurulan iletişim sebebiyle değiştiğini ve Türk sanatını kavramlaştırma çabası doğrultusunda devam ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim 1917 tarihli "*Altai-Iran und Völkerwanderung*"da Strzygowski'nin tezinin bir parçası olan Türk sanatı, 1930'lu yıllardaki metinlerinde muhtemelen hitap ettiği okuyucu kitlesinin değişmiş olmasının da etkisiyle, artık konunun odağındadır.

Türk sanatının kavramlaştırılmasında öncü bir figür olan Heinrich Glück ise, Türk sanatı başlığını taşıyan ilk metni “*Türkische Kunst*”tan itibaren, adeta Türk milliyetçiliğinin endişelerini paylaşan ve çabalarına ortak olan bir yaklaşım içindedir. “*Türkische Kunst*”un İstanbul’da verdiği bir konferansın metni olduğu göz önüne alındığında, Glück’ün Türk sanatı üzerine çalışmalarının başından itibaren Türk dinleyici/okuyucu kitlesine de hitap ettiği düşünülebilir. Zira Glück, Türklerin sanatı konusundaki literatüre yanlış görüşlerin hâkim olduğu yönündeki, erken Cumhuriyet döneminin kültür ortamında etkisi hissedilen düşünceyi de Türklerle paylaşmaktadır.

Hem Strzygowski, hem de Glück’ün metinlerinde Türk sanatına ait millî bir özün varlığı söz konusudur, ancak Türk sanatının çeşitli dönemlerine ait pek çok yayın yapan Glück⁴⁷, Strzygowski’den farklı olarak, bu özün Türk sanatının her evresinde varlığını sürdüren bir olgu olduğu düşüncesini taşımaktadır. Nitekim Glück’ün, Türklerin karşılaştığı yerel gelenekleri kendi millî özleri ile yoğurup her zaman Türklere ait bir sanat yarattıkları yönündeki düşünceleri, ilerleyen yıllarda Türkiye’deki sanat tarihi çalışmalarında yaygın olan bir görüş haline gelmiştir.

Strzygowski ve Glück’ün farklı açılardan Türk sanatının millî özüne odaklanan metinleri, erken Cumhuriyet döneminin resmi tarih söylemi ile aynı programa sahip olmamakla birlikte, bu söylemi bazı önemli noktalarda destekleyen görüşler içermektedir. Söz konusu metinler bu yönleriyle, Türklere ait millî bir sanatın kavramlaştırılması konusunda Türkiye’deki sanat/mimarlık tarihi çalışmalarının altyapısının oluşturulmasına yardım etmiştir.

⁴⁷ Heinrich Glück’ün Türk sanatı üzerine bazı eserleri şunlardır:

- *Türkische Dekorationskunst, Kunst und Kunsthandwerk*, Monatszeitschrift herausgegeben vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Yıl: 23, Sayı: 1, 2 ve 3, ss. 1-46, Viyana : Verlag von Artaria & Co., 1920.
- *Kunst und Künstler an den Höfen des 16. bis 18. Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst, Historische Blätter*, hrsg. vom Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, Yıl: 1, Sayı: 2, ss. 303-325, Viyana : Rikola Verlag, 1921?
- *Die Kunst der Osmanen*, Bibliothek der Kunstgeschichte, Cilt: 45, Leipzig : E. A. Seemann, 1922.
- *Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien*, Bibliothek der Kunstgeschichte, Cilt: 61, Leipzig : E. A. Seemann, 1923.
- *Türkische Brunnen in Konstantinopel*, *Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, Sayı: 1, ss. 26-30, 1924.
- *Eine seldschukische Sphinx im Museum von Konstantinopel*, *Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, Sayı: 2, ss. 123-127, 1925.

4. ERNST DIEZ VE “TÜRK SANATI”

4.1 Ernst Diez'den Önce Türkiye’de Sanat/Mimarlık Tarihi Eğitimi ve İlgili Oluşumlar

Türkiye’de sanat/mimarlık tarihi ile ilgili kürsüler ve kurumların ortaya çıkmasından önce bu bilgi alanlarının yüksek öğretim kurumlarına girişi, Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında ve erken Cumhuriyet döneminde, sanat ve mimarlık tarihi ile ilgili derslerin Darülfünun ve Sanayi-i Nefise Mektebi gibi okulların programlarına girmesiyle gerçekleşmiştir. Örneğin 1883 yılında Osman Hamdi Bey müdürlüğünde kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ile 1900 yılında kurulan Darülfünun’da⁴⁸, kuruluşan itibaren bu konular üzerine dersler verilmiştir. Mustafa Cezar, Sanayi-i Nefise Mektebi/Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde tüm bölümlerin aldığı sanat tarihi, mimarlık tarihi ve estetik ile ilgili derslerin, 1940’lı yıllara kadar Aristoklis Efendi, Sakızlı Ohannes Efendi, Mehmed Vâhid Bey, Celâl Esad Arseven, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Burhan Toprak ve Helmuth Theodor Bossert tarafından verildiğini bildirmektedir. Yine Cezar’ın verdiği listeye göre, aynı dönemde mimarlık bölümünün aldığı mimarlık tarihi ve Fenn-i Mimari gibi mimarlık kuramı dersleri ise Alexandre Vallaury, Vedat Bey, Kemalettin Bey, Hamit Kemali Söylemezoğlu ve Ali Saim Ülgen tarafından verilmiştir (Cezar, 1883, ss. 60-74).

1900 yılında açılan Darülfünun programında ise, 1900-1908 yılları arasında verilen İlm-i Asar-ı Atika ve Hikmet-i Bedayi ile 1908-1919 yılları arasında verilen İlm-i Mehasin’in yanı sıra Eckhard Unger tarafından verilen Ulum-ı Muavene-i Tarihiye ve Asar-ı Atika isimli bir ders bulunmaktadır (Cephanecigil, 2009, s. 88). Hikmet-i Bedayi ve İlm-i Mehasin isimlerini taşıyan estetik dersleri ise sırayla Hüseyin Cahit, Halit Ziya Uşaklıgil ve Hamdullah Suphi Tanrıöver tarafından verilmiştir⁴⁹ (Cephanecigil, 2009, s. 89). Darülfünun döneminde ayrıca, Albert Gabriel’in bir

⁴⁸ Sanayi-i Nefise Mektebi 1928 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almış; Darülfünun ise 1933 yılındaki üniversite reformu sırasında İstanbul Üniversitesi’ne dönüşmüştür.

⁴⁹ Gül Cephanecigil, Tanrıöver’in anılarından hareketle, bu derste Türk sanatı ve mimarisi tarihi üzerine odaklanıldığının anlaşıldığını belirtmektedir (Cephanecigil, 2009, s. 89).

dönem Türk mimarisi üzerine konferanslar ve Mehmet Ağaoğlu'nun 1927 ile 1929 yılları arasında İslam sanatı tarihi dersleri verdiği bilinmektedir (Eyice, 1997, s. 11; Weibel, 1951, s. 267).

Bu bilgi alanlarının 1930'lerden itibaren kurumlaşmalarının ve birer disiplin olarak şekillenmelerinin tarihinde önemli rol oynayan iki yüksek öğretim kurumu İstanbul Üniversitesi ile Ankara'daki Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (DTCF) olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında döneme hâkim olan yenilik havasından etkilenmeyen ve hükümetle ters düşen eğilimlere sahip birçok öğretim üyesinin tutumu ile dikkat çeken Darülfünun, 1933 yılındaki üniversite reformu ile İstanbul Üniversitesi'ne dönüşmüştür. Bu dönüşüm, dönemin Maarif Vekili Dr. Reşit Galip'in Darülfünun'un tüm öğretim üyelerinin görevine aynı gün son verip, hemen ardından bazılarını yeni kurulan üniversitenin kadrosuna almasıyla gerçekleşmiştir (Dölen, 2010, ss. 3-4). Darülfünun kadrosunun tümüyle tasfiye edilip kadronun bir kısmının yeni kurulan İstanbul Üniversitesi'ne davet edilmesinden anlaşılabileceği gibi, amaç bu yılların Türkiye'sinin en önemli yüksek öğretim kurumu olan Darülfünun'un ıslah edilmesinden ziyade, yıkılıp yerine Osmanlı'dan çok Cumhuriyet'e ait yeni bir kurumun oluşturulmasıdır. Darülfünun'dan İstanbul Üniversitesi'ne geçişte kurumun özerkliği de ortadan kaldırılmıştır; üniversitenin artık idare anlamında diğer öğretim kurumlarına kıyasla ayrıcalıklı bir durumu kalmamış, onlar gibi Maarif Vekaleti'nin denetimi altına girmiştir⁵⁰ (Dölen, 2010, s. 412). Üniversite üzerinde büyük etkisi olan başka bir olay ise, 1933 yılında Nazi Almanyası'ndan ayrılan çok sayıda bilim insanının, çeşitli devlet kurumlarında kendilerine verilen görevlerin yanı sıra, uzman sayısı açığını kapatmak üzere İstanbul Üniversitesi'ne davet edilmeleri olmuştur. Nitekim üniversite bu dönemde göreve başlayan yabancı profesörler ile büyük bir değişim geçirmiştir.

Erken Cumhuriyet döneminin ideolojisini yansıtan ikinci öğretim kurumu ise, 1935 yılında kurulmuştur. Mustafa Kemal'in, tarih, coğrafya, filoloji, arkeoloji ve antropoloji alanlarındaki araştırmaların birlikte yürütüleceği ve bu disiplinlerin öğretilceği bir fakülte kurma girişimi, Ankara'da 14 Haziran 1935 tarihli bir meclis kararı ile DTCF'nin kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Ankara Evkaf Apartmanı'nda

⁵⁰ Üniversiteler 1946 yılında çıkarılan "Üniversiteler Kanunu" ile tekrar özerk olmuş, anayasada bilimsel ve idari özerkliğe sahip kamu tüzel kişileri olarak 1961 yılında tanımlanmıştır.

eğitime başlayan DTCF kadrosunda da, İstanbul Üniversitesi'nde olduğu gibi, Almanya'dan gelen uzmanlar bulunmaktadır (Kökdemir, 2012, ss. 21-22).

Türkiye'de arkeolog yetiştiren bir kurum bulunmamasının yarattığı eksikliğin giderilmesi için ilk olarak, 1932 yılında Ekrem Akurgal ve Arif Müfit Mansel gibi isimler arkeoloji ve tarih eğitimi almak üzere Avrupa üniversitelerine gönderilirken, İstanbul Üniversitesi bünyesinde 1934 yılında Helmuth Theodor Bossert başkanlığında Türk Arkeoloji Enstitüsü kurulmuştur (Dönmez ve diğ., 2002, ss. 145-146). Eyice'nin bildirdiğine göre Bossert'in asistanı olan Arif Müfit Mansel, Klâsik Arkeoloji şubesinin başkanı olmuş, Bossert ise Eski Ön Asya Dilleri Kùltürü Tarihi kürsüsünü kurmuştur (Erdem, 2014, s. 192). Klâsik Arkeoloji ve Eski Ön Asya Dilleri Kùltürü Tarihi şubelerinin ilk dönemlerinde ders veren diğer isimler arasında, Clemens Emin Bosch, Halet Çambel, Kurt Bittel, Uluğ Bahadır Alkım ve Fritz Rudolf Kraus bulunmaktadır (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakùltesi Öğrenci Kılavuzu (1947-1948), 1948, ss. 106-109).

Ankara'daki DTCF'de ise 1937 yılından itibaren Hans Henning von der Osten başkanlığında arkeoloji dersleri verilmeye başlanmıştır. Fakùltede 25 Kasım 1940 tarihinde Arkeoloji Enstitüsü resmi olarak kurulmuş, bu tarihten itibaren enstitünün başkanlığını yapan Remzi Oğuz Arık aynı yıl göreve başlamıştır. 1940 yılında Almanya'da arkeoloji eğitimini tamamlayarak Türkiye'ye dönen Ekrem Akurgal da Ocak 1941'den itibaren Arkeoloji Enstitüsü'nün ilk doktoralı asistanı olarak kadroya eklenmiştir. (Kökdemir, 2012, ss. 23-25)⁵¹.

Türkiye'de üniversitelerde sanat tarihi bölümlerinin kuruluşu ise, arkeoloji bölümlerinin arkasından gelmiştir. Sanat tarihi bölümlerinin kurulmasından önce kùltür tarihi üzerine çalışmalar, tarih, antikite, Türkiyat ve şarkiyat araştırmaları gibi bilgi alanları çerçevesinde şekillenmektedir. Örneğin 12 Kasım 1924'te Darülfünun bünyesinde kurulan Türkiyat Enstitüsü uzun bir süre Türk kùltürü araştırmaları için önemli bir merkez olmuştur. Fuat Köprölü başkanlığındaki enstitü, Türk dili, edebiyatı ve tarihi başta olmak üzere Türk kùltür tarihine dair her alandaki araştırmaları

⁵¹ Arkeolog yetiştiren bu bölümlerin kurulması sırasında, Türk Tarih Kurumu da kendi arkeolojik kazılarını yürütmeye başlamıştır. 1935 yılından itibaren Türk Tarih Kurumu'nun girişimiyle, Alacahöyük, Ankara Kalesi, Çankırıkapı, Karaođlan, Pazarlı, Ahlatlıbel, Karalar, Trakya Tümùlùsleri kazıları gibi birçok önemli kazı Remzi Oğuz Arık, Hâmit Zübeyr Koşay, Aziz Ogan, Tahsin Özgüç, Arif Müfit Mansel, Ekrem Akurgal, Sedat Alp, şevket A. Kansu gibi arkeologların başkanlığıyla erken Cumhuriyet döneminde yürütùlmüř ve sonuçları yayımlanmıştır (İğdemir, 1973, ss. 91-96).

desteklemiş, ilk yıllarında “Türkiyat Mecmuası” adındaki dergisinin yanı sıra Fuat Köprülü, Ahmet Caferoğlu, Ahmet Refik gibi araştırmacıların birçok kitabını yayımlamıştır⁵². Yurtdışında yürütülen Türk kültürü araştırmalarını dikkatle takip eden enstitü, ilgili bazı eserlerin çevrilerek Türkçe yayımlanmasını da sağlamıştır⁵³ (Özkan, 1997, ss. 1-8).

1933 yılında Darülfünun’un İstanbul Üniversitesi’ne dönüşmesinin ardından, üniversite bünyesinde ayrıca bir Şarkiyat Enstitüsü kurulmuştur. Enstitünün kurucusu, davet üzerine 1936 yılında İstanbul Üniversitesi’ne gelen ve 1938 yılında Arap-Fars Filolojisi şubesine profesör olarak atanan Hellmut Ritter’dir. Uzun yıllar İstanbul kütüphaneleri ve müzelerindeki Farsça ve Arapça el yazmaları üzerine geniş kapsamlı çalışmalar yürüten Hellmut Ritter, 1947 yılında Fuat Köprülü, Halide Edip Adıvar, Reşit Rahmeti Arat, Ahmet Ateş, John Kingsley Birge gibi isimlerle birlikte Milletlerarası Şark Tetkikleri Cemiyeti’nin de kurucularından biri olmuştur (Ateş, 1964, ss. 2-4).

Doğrudan sanat tarihi araştırmaları ve eğitime adanmış ilk kürsü olan, Ernst Diez başkanlığındaki Türk-İslâm San’atı Kürsüsü ise, 1943’te İstanbul Üniversitesi bünyesinde kurulmuştur. İstanbul Üniversitesi’ndeki bu oluşum, 1954 yılında DTCF’de Katharina Otto-Dorn’un başkanlığında yeni bir sanat tarihi bölümünün kurulmasına kadar Türkiye’deki tek sanat tarihi bölümü olarak kalmıştır.

4.2 Ernst Diez ve Türk Sanatı Tarihi Eğitimi

4.2.1 İstanbul Üniversitesi’nde Sanat Tarihi şubesinin kuruluş yılları

1943’te Türkiye’deki ilk sanat tarihi kürsüsünü kuran Avusturyalı sanat tarihçisi Ernst Diez, Türkiye’ye davet edildiği sırada Viyana Üniversitesi’nin ünlü Sanat Tarihi Enstitüsü’nde ders vermektedir. Bu enstitü, sanat tarihinde o zamana kadar geleneksel olarak Batı dünyasına atfedilen birçok olguyu Doğu’ya ve Doğu’dan gelen kavimlere bağlayan ve Türklere evrensel sanat tarihinde önemli bir rol biçen Josef

⁵² Bu eserler arasında, Fuat Köprülü’den “Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Divan-ı Türkî-i Basit” (1928), “Influence du Chamanisme Turco-Mongol sur les Ordres mystiques musulmans” (1929), “On Altıncı Asır Sonuna Kadar Türk Saz Şairleri” (1930), “Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi, c. I” (1935); Ahmet Caferoğlu’ndan üç ciltlik “Uygur Sözlüğü” (1934); Ahmet Refik’ten “Anadolu’da Türk Aşiretleri” (1930) ve “Osmanlı Devrinde Türkiye Madenleri” (1931) ve Ömer Lütfi Barkan’dan “Osmanlı İmparatorluğu’nda Ziraî Ekonominin Hukukî ve Malî Esasları – Kanunlar, c. I.” (1945) bulunmaktadır.

⁵³ Bu eserler, Wilhelm Barthold’dan “Orta Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler” (1927) ve “Uluğ Bey ve Zamanı” (1930); H. A. Gibbons’tan “Osmanlı İmparatorluğu’nun Kuruluşu” (1928); F. V. Hasluck’tan “Bektaşilik Tetkikleri”; H. A. R. Gibb’dan “Orta Asya’da Arap Fütuhâtı” (1930) ve Max Silberschmidt’ten “Venedik Menbalarına Nazaran Şark Meselesi” (1930)’dır.

Strzygowski'nin söylemleriyle, 1930'lu yıllarda erken Cumhuriyet'in tarihçi ve kültür tarihçilerinin ilgisini çekmiş bir okuldur. Nitekim Kültür Bakanlığı'nın 1939 yılında, Viyana Okulu'ndan bir sanat tarihçisini Ankara'daki DTCF'de ilk sanat tarihi kürsüsünü kurmak üzere davet etme girişiminde bulunmasının arkasından, Sedlmayr tarafından Ernst Diez önerilmiş, ancak konu bir süre askıda kalarak, Diez 1943'te DTCF yerine İstanbul Üniversitesi'ne davet edilmiştir (Dogramaci, 2008, s. 330).

Diez'in Türkiye'ye davet edilme süreci ile ilgili daha detaylı bilgiye ulaşılamamakla birlikte, Hâmit Ongunsu'nun⁵⁴, 1949 yılında Diez'in üniversiteden ayrılma süreci sırasında gerçekleştirilen bir Profesörler Kurulu toplantısındaki şu ifadeleri geçmişe yönelik bir ışık tutmaktadır:

Hâmit Ongunsu Edebiyat Fakültesi'nde Türk-İslâm kürsüsüne büyük ihtiyaç olduğunu, zira Türkiye'nin sayısız sanat eserleri ile dolu bulunduğunu, bunların Türk kültürünün temelini teşkil ettiğini, bu kürsüyü kurmağı düşünürken, bilenlerden fikir aldığını, ezcümle Prof. Diez'in tavsiye edildiğini, Prof. Diez hakkında tahkikat yapıldığını, İslâm sanatları sahasında bir otorite olan mumaileyhin Garp Türklerinin sanatı hakkında bir ihtisası olmamakla beraber metod ve sentez bakımından kendisinden fayda umulduğunu, onun Türkiye'de araştırmalar yapması için hiçbir şeyin esirgenmediğini, yardımcı olarak kendi talebesiyle Tahsin Öz'ün verildiğini [...] söyledi. (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949)

Kültür Bakanlığı tarafından Avrupa'ya gönderilen ve 1943 yılında “*Die Osmanischen Beiträge zur islamischen Baukunst*” [Osmanlıların İslam mimarisine katkıları] başlıklı doktora tezini Viyana Üniversitesi'nde tamamlayan Oktay Aslanapa, aynı yıl İstanbul Üniversitesi'nde Diez'in asistanı olarak işe başlamasından ise şöyle bahsetmektedir: “[...] Bir tesadüf olarak enstitünün başına Viyana'dan hocam olan Ernst Dietz [Diez] çağrılmıştı. Biz karşılaşınca hemen beni yanına asistan aldı. Biz 1943 sonunda göreve başladık.” (Aytekin, 2011, s. 63).

Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'ne davet ve tayin edilmesinin Vekillik Yüksek Makamı'na teklifi, Edebiyat Fakültesi Profesörler Meclisi'nin 2 Mart 1943 tarihli toplantısında oybirliğiyle kabul edilmiş ve Diez İstanbul Üniversitesi'ndeki görevine 1 Ekim 1943 tarihinde atanmıştır (İÜA, No: 751, 9 Mart 1943, Bkz. Şekil F1.1; İÜA, No: 529, 8 Ekim 1943). “Türk-İslâm San'atı Kürsüsü”nün⁵⁵ böylece kurulmasıyla

⁵⁴ Hâmit Ongunsu, Diez'in göreve başladığı dönemde Edebiyat Fakültesi dekanıdır.

⁵⁵ İstanbul Üniversitesi arşivindeki, Diez'in Türkiye'de geçirdiği ilk ayların tarihini taşıyan az sayıda resmi belgede Diez'den “Arkeoloji Enstitüsü Türk-İslâm San'atı Profesörü” olarak bahsedildiği görülmektedir (İÜA, No: 751, 9 Mart 1943; No: 2706, 8 Ekim 1943; No: 3452, 27 Kasım 1943). Ancak bu tez çalışması dâhilinde Arkeoloji Enstitüsü ile Türk-İslâm San'atı Kürsüsü arasında bu disiplinlerin doğası gereği var olan bir ilişkinin ötesinde bir ilişkiye rastlanılmamıştır. Söz konusu yazışmalar

Diez, Türkiye'ye dönerek asistanı olan Aslanapa ile, günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi tarafından kullanılmakta olan Fındıklı'daki Münire Sultan Sarayı binasında Ekim ayında sanat tarihi derslerini vermeye başlamıştır. Zira bu sırada İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin bazı bölümleri, 1942 yılındaki Zeynep Hanım Konağı yangınından sonra bir süre için, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin kullandığı Cemile Sultan Sarayı'na komşu olan Münire Sultan Sarayı binasına taşınmış bulunmaktadır. Eyice'nin aktardığına göre bu dönemde eğitim için imkânlar kısıtlıdır. Kürsünün kütüphanesi “30-40 cilt kadar kitap”tan ibarettir ve dersler kitap sayfalarının duvara yansıtılmasına yarayan, ancak kitaplara zarar veren bir epidiyoskop ile anlatılmaktadır (Eyice, 1997, s. 12).

İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında Türkiye-Almanya ilişkilerinde yaşanan çalkantılar, yeni kurulmuş Türk-İslâm San'atı Kürsüsü'nün öğretime uzun süre devam edemeden 1944 yılının sonlarından 1945 yılının sonuna kadar ara vermek zorunda kalmasına sebep olmuştur. TBMM'nin 2 Ağustos 1944 tarihinde Almanya ile ilişkileri kesme kararı almasının ardından, ülkede yaşayan Alman vatandaşlarının Türkiye'yi terk etmesi talep edilmiştir. Avusturya topraklarının bu yıllarda Almanya işgali altında olması nedeniyle Diez'i de kapsayan bu durum karşısında Diez üniversitede çalışan başka 23 öğretim üyesi gibi eğitime devam etme kararı alarak ülkeyi terk etmemiştir (Von Papen dün akşam hareket etti, 1944, 6 Ağustos, s. 1; Bkz. Şekil F2.1). Ancak Diez bu kararını uygulayamamış ve birçok Alman öğretim üyesiyle birlikte Eylül 1944'ten itibaren, önce İstanbul'da, ardından Kırşehir'de enterne edilmiştir (Blessing, 2012, s. 416; Dogramaci, 2008, s. 331). Aynı dönemde asistanı Aslanapa'nın da orduya çağrılmış olması nedeniyle kürsü dersleri devam etmemiştir. İstanbul Üniversitesi'nde sanat tarihi eğitimi, Diez'in Kırşehir'de serbest bırakılarak 1946 yılının Aralık ayı sonunda görevine dönmesiyle tekrar başlamıştır (İÜA, No: 20, 2 Ocak 1946).

Bu dönemden sonra, Sanat Tarihi serbest lisansı⁵⁶ öğrencilerine ders veren kadro, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Klâsik Arkeoloji şubesi başkanı Arif Müfit Mansel gibi

incelendiğinde, bu ifadenin kullanıldığı ilk yazışmanın Diez'in davet ediliş sürecine ilişkin olduğu ve henüz Türk-İslâm San'atı Kürsüsü kurulmadan önce yapıldığı görülmektedir. Diğer yazışmalar ise seri halindedir ve aynı konuyla (Diez'in Bursa'da yapacağı bir tetkik gezisi) ilgilidir. Bu durum, Diez'in davet edilip kürsünün kurulmasının Edebiyat Fakültesi'nde tartışıldığı sıralarda Arkeoloji Enstitüsü'ne bağlı olmasının düşünülmüş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Ancak kürsü sonuçta Arkeoloji Enstitüsü'nden bağımsız olarak kurulmuştur (İÜA, No: 529, 8 Ekim 1943).

⁵⁶ Bu yıllarda Edebiyat Fakültesi'nde öğretim lisansı ve serbest lisans olmak üzere iki tür diploma verilmektedir. Öğretmenlik formasyonu anlamına gelen öğretim lisansını almak isteyen öğrenciler için Psikoloji ve Pedagoji gibi dersler zorunlu iken, serbest

isimlerle genişlemiştir (Sanat Tarihi Kürsü ve Enstitüsünün Öğretim ve Araştırma Çalışmaları, 1943-1962, 1962, s. 7). Bonn, Hamburg ve Berlin’de felsefe ve sanat tarihi eğitimi almış ve Avrupa sanatı üzerine uzmanlaşmış olan İpşiroğlu, 1934 yılından beri öğretim üyesi olduğu Felsefe şubesinden ayrılarak Sanat Tarihi şubesine geçmiştir. Oktay Aslanapa da 1948 yılında doçentlik sınavını geçerek öğretim kadrosuna tam olarak katılmıştır (Aslanapa, 1993, s. 13). Şubenin kendi öğrencileri ilk yıllarda çok az sayıda olmakla birlikte⁵⁷, Klâsik Arkeoloji⁵⁸ ve Türkoloji öğrencileri de Sanat Tarihi şubesinden ders ve sertifika almıştır (S. Ögel, kişisel görüşme, 8 Haziran 2015).

Bu yıllarda geçerli olan sertifika sistemine göre, lisans diploması alabilmek için, birden fazla dersten oluşan dört adet sertifikanın tamamlanması gerekmektedir. İçerdiği derslerin tümünün alınmak zorunda olduğu dört sertifikadan biri öğrencinin asıl sertifikası olup, öğrenci bu alanda bir tez hazırlamaktadır. Bunun dışında Sanat Tarihi şubesinden iki sertifikanın daha tamamlanması gereklidir. Alınabilecek sertifikalar şubenin ilk yıllarında “Türk ve İslâm San’atı”, “Avrupa San’atı” ve “Bizans San’atı”dır (S. Ögel, kişisel görüşme, 8 Haziran 2015). Öğrenciler dördüncü sertifikalarını hocalarının yardımıyla Edebiyat Fakültesi bünyesindeki başka şubelerin verdiği sertifikalar arasından seçmektedir. 1947-1948 ders yılı için hazırlanmış Edebiyat Fakültesi öğrenci rehberine göre, dördüncü sertifika olarak “Felsefe”, “Estetik”, “Ortaçağ Tarihi” veya “Yeniçağ Tarihi”, “Arap-Fars Filolojisi” veya Alman, Fransız, İngiliz Filolojisi sertifikalarından birini almak mümkündür (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğrenci Kılavuzu (1947-1948), 1948, ss. 38, 110). Şube dışından alınan bu dördüncü sertifika için öğrenciler sıklıkla Arif Müfit Mansel’in verdiği “Klâsik Arkeoloji” sertifikasına ve Tarih şubesi sertifikalarına yönelmiştir (S. Ögel, kişisel görüşme, 8 Haziran 2015). Tez ise, 1947-1948 yılı rehberine göre “Türk ve İslâm San’atı” veya “Avrupa San’atı” sertifikalarından birinde hazırlanabilmektedir (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğrenci Kılavuzu (1947-1948), 1948, ss. 38, 110).

lisans diploması almak üzere okuyan öğrenciler bu derslerden sorumlu değildir. Sanat Tarihi şubesi bu yıllarda yalnızca serbest lisans diploması vermektedir (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğrenci Kılavuzu (1947-1948), 1948, ss. 38, 110).

⁵⁷ Sanat Tarihi şubesindeki öğrenimine 1949 yılı sonbaharında başlayan Semra Ögel, 11 öğrenciden oluşan kendi döneminin öğrenci sayısının önceki yıllara göre çok daha fazla olduğunu, bu yıldan önceki dönemlerin öğrenci sayısının 4 civarında olduğunu belirtmiştir (S. Ögel, kişisel görüşme, 8 Haziran 2015).

⁵⁸ Sanat Tarihi kadrosu bu yıllarda Klâsik Arkeoloji şubesi öğrencilerine seçmeli olarak “Türk ve İslâm Sanatı” ve “Umumî Sanat Tarihi” sertifikalarını vermektedir.

1947-1948 öğretim yılına ait öğrenci rehberinde, şubede verilen dersler Çizelge 4.1’deki gibi gösterilmektedir:

Çizelge 4.1 : Edebiyat Fakültesi’nin 1947-1948 öğretim yılı rehberine göre Sanat Tarihi şubesinde verilen dersler (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğrenci Kılavuzu (1947-1948), 1948, ss. 111-112).

Prof. Dr. Ernst Diez	1- Türk ve İslâm sanatı (6 sömestr sürer) 2- İslâmiyetten evvel Hindistan ve civarile uzak şark adaları sanatı (2 sömestr sürer) 3- Çin ve Japon sanatı (Cuma 15-17) 4- Türk-İslâm Sanatı üzerine seminer (8 sömestr sürer; Cuma 11-13)
Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu	1- Rönesans ve Barok devrinde resim (6 sömestr sürer; Perşembe 14-16) 2- Hollanda ve İtalyan resimlerinde üslûp tahliller (6 sömestr sürer; Salı 15-17)
Dr. Oktay Aslanapa	Sanat eserleri üzerinde araştırma ve incelemeler (6 sömestr sürer; Pazartesi 11-12)
Prof. Dr. Arif Müfit Mansel	Yunan ve Roma sanatı (6 sömestr sürer; Pazartesi 14-16, Çarşamba 14-16)
Prof. Dr. Schneider	Bizans sanatı (4 sömestr sürer).

Bu listeden anlaşıldığı üzere Diez, Türk ve İslâm sanatı derslerinin yanı sıra Uzakdoğu sanatları üzerine de dersler vermiştir. İpşiroğlu “Avrupa San’atı” sertifikasına ait dersleri verirken, Klâsik Arkeoloji şubesinden Arif Müfit Mansel, Arkeoloji öğrencileri ile birlikte Sanat Tarihi öğrencilerine de “Klâsik Arkeoloji” sertifikası derslerini vermiştir⁵⁹. Ancak rehberde Bizans sanatı dersi ile ilgili verilen bilgi hatalı olmalıdır. Zira Bizans sanatı ve mimarisi uzmanı Alfons Maria Schneider’in İstanbul Üniversitesi’nde hiçbir zaman ders vermediği anlaşılmaktadır⁶⁰; Bizans sanatı dersleri, Steven Runciman’ın 1944 yılında üniversiteden ayrılmasından itibaren, 1949 yılına kadar Diez tarafından verilmiştir (Kılıç Yıldız, 2011, s. 69).

1949 yılı bir bakıma Sanat Tarihi şubesinin bir döneminin sonunu beraberinde getirmiştir. Ernst Diez’in İstanbul Üniversitesi’ndeki konumu, büyük bir kısmını

⁵⁹ 1948 tarihinde basılan bu rehberde “Klâsik Arkeoloji” sertifikasının Sanat Tarihi şubesi sertifikalarından biri olarak gösterilmesine rağmen, Sanat Tarihi şubesinde 1949 yılında öğrenimine başlamış olan Prof. Dr. Semra Ögel’den bu sertifikanın aslen Klâsik Arkeoloji şubesinden alınan bir sertifika olduğu ve Sanat Tarihi şubesinde bu yıllarda yalnızca üç sertifikanın verildiği öğrenilmiştir. “Yunan ve Roma sanatı” dersini veren Prof. Dr. Arif Müfit Mansel’in Klâsik Arkeoloji kürsüsünde olması ve rehberde dersin Klâsik Arkeoloji şubesi öğrencilerine verilen aynı isimdeki dersle aynı saatlerde olarak gösterilmesi de bu duruma işaret etmektedir. Prof. Dr. Semra Ögel’in belirttiği üzere “Klâsik Arkeoloji” sertifikası, dönemin Sanat Tarihi öğrencilerinin en sık tercih ettikleri şube dışı sertifikadır (S. Ögel, kişisel görüşme, 8 Haziran 2015).

⁶⁰ Semavi Eyice, Schneider’in üniversitenin teklifini önce kabul ettiğini, ancak sonrasında sözleşmeyi imzalamaktan vazgeçtiğini yazmaktadır. Eyice’ye göre Schneider’in bu karar değişikliği “o yıllarda Ankara ve İstanbul üniversitelerinde bazı Alman öğretim üyelerinin görevlerine son verilmesini isteyen bir kampanyanın açılması”ndan kaynaklanmıştır (Eyice, 2009, s. 233).

Kırşehir’de tamamladığı ve asistanı Oktay Aslanapa’nın çevirisiyle 1946 yılında yayımlanan el/ders kitabı “Türk Sanatı”nın yayımlandığı yıldan beri çektiği tepkiler ile özellikle 1948 yılının son aylarından itibaren sarsılmaya başlamıştır. Diez’in durumunu değerlendirmek amacıyla, ilk olarak Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu içinde bir jüri kurulmuştur. Dekan Mazhar Şevket İpşiroğlu, Hilmi Ziya Ülken, Mükrimin Halil Yınanç, Arif Müfit Mansel ve Theodore Bossert’ten oluşan jürinin Diez’i görevinde tutma kararı rektörlüğe iletilmiştir (İÜA, No: 4693, 6 Aralık 1948). Ancak rektörlük Edebiyat Fakültesi’nin kararına uymak yerine, senato üyelerinden oluşturulmuş yeni bir komisyon kurmuştur. Diez’in durumu, görevini sürdürmesini isteyen Edebiyat Fakültesi ile üniversite senatosu arasında karşılıklı yeniden düzenlenen raporlar, toplantılar ve yazışmalar ile tartışılırken, “Akşam”, “Yeni Sabah”, “Cumhuriyet” ve “Vatan” gazetelerinde duruma ilişkin haberler ve yorumlar giderek artan bir sıklıkla yer almıştır⁶¹ (İÜA, No: 4693, 6 Aralık 1948; No: 99/3, 4 Ocak 1949; No: 99/3, 17 Şubat 1949; No: 1378/3, 30 Mart 1949; No: 1378/3, 20 Mayıs 1949). Rektörlük, Edebiyat Fakültesi’nin aylar süren itirazlarına rağmen Diez’in sözleşmesinin yenilenmemesine karar vermiştir (İÜA, No: 3449/3, 11 Haziran 1949).

Senatonun kararına karşı en büyük tepkilerden biri Sanat Tarihi ve Klâsik Arkeoloji şubeleri öğrencilerinden gelmiştir. 50’ye yakın imza içeren 23 Mart 1949 tarihli bir dilekçe ile Edebiyat Fakültesi Dekanlığı’na başvurup Diez’in görevinden ayrılmaya mecbur bırakılması nedeniyle kendi öğrenim durumlarının geleceği hakkında endişe duyduklarını bildiren öğrenciler, dekanlığın Diez hakkında verilen kararın telafisi için girişimde bulunmasını talep etmişlerdir (İÜA, 23 Mart 1949 tarihli dilekçe)⁶².

Diez, sözleşmesi 1 Ocak 1949 tarihinde sona ermiş olmasına rağmen derslerine bahar döneminde devam etmiştir. Üniversite ile ilişkisinin kati olarak kesilmesi 11 Haziran 1949’da gerçekleşmiştir (İÜA, No: 3449/3, 11 Haziran 1949). Aynı sırada sözleşmesi yenilenmeyen Arap-Fars Filolojisi profesörü Hellmut Ritter ile Diez’in durumu, bazı yayın organlarında bir yabancı profesörler sorununun devamı olarak sunulurken, tek başına Diez’in durumu bazı gazete ve yazarlar tarafından temel olarak bir Türklüğe hakaret meselesi olarak ele alınmıştır⁶³.

⁶¹ Bkz. Ek E, Ek F.

⁶² Bkz. Ek F4.

⁶³ Bkz. Ek C, Ek D, Ek E.

Ernst Diez'in 1949 yılında üniversite ile ilişkisinin kesilmesi üzerine, İstanbul Üniversitesi'nde arkasında bıraktığı bölümün idaresini kısa bir süre vekâleten Hilmi Ziya Ülken yürütmüş, daha sonra bölümün başına Mazhar Şevket İpşiroğlu geçmiştir (Yücel, 1988, s. 5). İpşiroğlu bu görevi Kurt Erdmann'ın bölümün idaresini devraldığı 1951 yılına kadar sürdürmüştür. Bunun öncesinde Berlin Kraliyet Müzesi İslam Eserleri bölümünde Friedrich Sarre ve Ernst Kühnel'in yardımcılığını yapmış olan, Berlin ekolünden Erdmann, bölüm başkanlığını 1958 yılına kadar yürütmüştür. Erdmann'ın 1958 yılında İstanbul Üniversitesi'nden ayrılmasının sebebi de Kühnel'in yerine Berlin Kraliyet Müzesi İslam Eserleri bölümünün müdürü olmak üzere davet edilmesi olmuştur. Erdmann da İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi şubesi üzerinde iz bırakan bir isim olmuş, Aslanapa'ya göre "arkasında doldurulmaz bir boşluk bırakan" Diez'in arkasından "bölüme taze bir hava getirmiştir" (Aslanapa, 1976, s. 2)⁶⁴.

Diez'in Türkiye'deki öğretim hayatı süresince İstanbul Üniversitesi'ndeki Sanat Tarihi şubesinde tamamlanan lisans tezleri, Panayot Özdemirci'nin "Sergios ve Bakhos Kilisesi"⁶⁵ ve Semavi Eyice'nin "İstanbul Minareleri"⁶⁶ başlıklı çalışmalarıdır (Sanat Tarihi Kürsü ve Enstitüsünün Öğretim ve Araştırma Çalışmaları, 1943-1962, 1962, s. 27). Mimar Turgut Cansever'in 1946-1949 yılları arasında Diez'in danışmanlığında hazırladığı tez ise, Diez'in Türkiye'de geçirdiği sürede yaptırdığı tek doktora tezi olmuştur. Diez'in önerisi üzerine sütun başlıkları üzerine çalışan Cansever "Türk Sütun Başlıkları" başlıklı tezini, Diez'in üniversite ile ilişkisinin kesilmesinden çok kısa bir süre sonra jüri önünde savunarak mezun olmuştur (Deniz, 2009, ss. 443-444, 452). Cansever'in tezi, Türkiye'de sanat tarihi alanında hazırlanan ilk doktora tezi olmasıyla da özel bir yere sahiptir (Deniz, 2009, s. 435).

4.2.2 Türkiye'de ders verdiği diğer kurumlar

1943 yılında İstanbul Üniversitesi'nde göreve başlayan Ernst Diez, 1946-1947 öğretim yılında iki farklı yüksek öğretim kurumunda daha ders vermeye başlamıştır. Diez'in, günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne (MSGSÜ) dönüşmüş olan

⁶⁴ 1963 yılına kadar tek bir bölüm olarak varlığını sürdüren Sanat Tarihi şubesi, bu tarihte isimleri Estetik ve Sanat Tarihi, Bizans Sanatı Tarihi ve Türk-İslam Sanatı olan üç kürsüye ayrılmıştır. Bu üç kürsüden birine kaydolun öğrenciler, yine asıl sertifikalarının yanı sıra yardımcı sertifikalara ait dersler almıştır (Tükel, 1997, s. 19). Estetik ve Sanat Tarihi kürsüsü Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun; Bizans Sanatı Tarihi Semavi Eyice'nin ve Türk-İslam Sanatı Oktay Aslanapa'nın yönetiminde varlığını 1981 yılına kadar sürdürmüştür. 1981 yılında Yüksek Öğretim Kurulu uygulamalarıyla kürsüler dağıtılmış, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün parçası olmuştur (Tükel, 1997, s. 19).

⁶⁵ Panayot Özdemirci, *Sergios ve Bakhos Kilisesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1947.

⁶⁶ Semavi Eyice, *İstanbul Minareleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1948. Bu çalışmanın genişletilmiş hali; Semavi Eyice, *İstanbul Minareleri, Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*, ss. 31-132, İstanbul : Berksoy Matbaası, 1963.

DGSA’da ders vermesi konusu yılın ilk aylarından itibaren görüşülmeye başlanmıştır (Demir, 2009, s. 378). 1936 yılından beri DGSA’nın Mimarlık şubesine mimarlık tarihi dersleri vermekte olan Hamit Kemali Söylemezoğlu’nun DGSA’dan ayrılarak İTÜ’ye geçmesinin ardından, Diez 1946 yılının Ekim ayından itibaren, bölümler arası ortak dersler olan “Mimari Tarihi” ve “İslam-Türk Plastik Sanatları Tarihi” derslerini vermeye başlamıştır (Demir, 2009, s. 379; Cezar, 1983, ss. 62, 71).

Aynı yıl içinde Diez’i ders vermek üzere davet eden ikinci yüksek öğretim kurumu ise günümüzde Yıldız Teknik Üniversitesi adını almış olan İstanbul Teknik Okulu’dur. Teknik Okul müdürü Atıf Tansuğ, Ekim ayında Millî Eğitim Bakanlığı’na başvurarak Diez’in Teknik Okul’da ders vermesi için talepte bulunmuştur (YTÜ. MFA, No: 3765, 31 Ekim 1946). Böylece Diez 1947 yılının Ocak ayından itibaren Teknik Okul’un Mimari Şubesi’ne haftada iki saatlik “Türk ve İslam Sanatı ve Mimarisi Tarihi” dersini vermeye başlamıştır (YTÜ. MFA, No: 22, 2 Ocak 1947).

Diez’in Teknik Okul’la sözleşmesi 1949 yılının sonunda bitmiş ve kendisiyle 1950 yılı için bir sözleşme imzalanmamıştır. Nitekim Nisan 1949’da Vâ-Nû’nun yaptığı bir röportajda İstanbul Üniversitesi ile ilişkisi kesildiği takdirde Viyana’ya döneceğini belirtmiş olması, Diez’in İstanbul Üniversitesi’nden ayrıldıktan sonra başka bir kurumda ders vermek istemediğine işaretler; ancak Teknik Okul ile olan sözleşmesinin sonlarına doğru okulun Mimari Şubesi’nin lağvedilmiş bulunduğunu belirtmek de önemli görünmektedir⁶⁷ (Vâ-Nû, 1949, 10 Nisan, s. 3, Bkz. Şekil E.7; Teknik Okul. Mimari kısmının lağvı memnunsuzluk uyandırdı, 1949, 3 Kasım, s. 3). Aralık ayının sonunda Diez’e sözleşmesinin yenilenmeyeceğinin bildirildiği yazı, “Keyfiyeti teessürle kaydederken, şimdiye kadar talebelerimiz için sarfettiğiniz çok kıymetli bilgi ve mesainizden dolayı sonsuz teşekkürlerimizin kabulünü derin saygılarımla rica ederim.” ifadesiyle sona ermektedir. Diez’in bu tarihlerde İstanbul’da bulunduğu, bu belgenin altında kendi el yazısıyla soyadını yazarak paraf atmış olmasından anlaşılmaktadır (YTÜ. MFA, No: 1, 30 Aralık 1949).

Diez’in DGSA’dan ayrılma tarihi ise kesin olarak bilinmemektedir. MSGSÜ arşivinde, sözleşmesi 1949 yılının Ekim ayında sona erecek olan Diez ile yeni bir sözleşme imzalanması için Millî Eğitim Bakanlığı’nın onayını gösteren bir belge

⁶⁷ Mimari Şubesi’nin 1949 yılının sonlarına denk düşen öğretim yılı başlangıcında lağvedilmesiyle 33 öğrencisi İnşaat Şubesi’ne nakledilmiştir. Ancak bu durum kısa sürmüş, Mimari Şubesi 1950 yılının sonlarında tekrar açılmıştır (Teknik okul mimarlık şubesi açılacak, 1950, 10 Eylül, s. 3).

olmasına rağmen, Ataman Demir arşivde bunun arkasından imzalanan bir sözleşme bulmadığını belirtmektedir (Demir, 2009, s. 382). Mustafa Cezar ise Akademi'nin 100. yılı için hazırlanan bir yayında Diez'in DGSA'da 1950 yılının Ekim ayına kadar ders verdiğini belirtmektedir; ancak bunu Millî Eğitim Bakanlığı'nın yukarıda sözü edilen onay yazısına dayandırmış olması da mümkün görünmektedir (Cezar, 1983, s. 62).

Diez'in İstanbul Üniversitesi ile ilişkisinin kesildiği Haziran ayında İstanbul'da başka bir yüksek öğretim kurumunun Diez ile ilgilendiği anlaşılmaktadır. İTÜ rektörü Ahmet Hamdi Peynircioğlu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanlığı'ndan Diez'in durumu ile ilgili bilgi ve hakkında hazırlanmış raporun bir kopyasını istemiştir (İÜA, No: 3429, 8 Haziran 1949). Edebiyat Fakültesi Dekanı Mazhar Şevket İpşiroğlu cevabında, Diez'in sözleşmesinin yenilenmemesinin tek sebebinin uzmanlığının Doğu Asya, Hint ve Çin sanatları olması olduğunu ve fakültede bunun yerine Osmanlı sanatının öğretilmesine büyük bir ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir (İÜA, No: 3429/3, 13 Haziran 1949). Ancak bu yazışmalardan sonra Diez'in İTÜ'de ders vermiş olduğunu düşündürecek bir bilgiye rastlanmamıştır.

4.3 Ernst Diez'in “Türk Sanatı”

4.3.1 “Türk Sanatı”nın hazırlanışı ve kurgusu

Ernst Diez'in tepki çeken ve Türkiye'den ayrılışına zemin oluşturan 1946 tarihli kitabı “Türk Sanatı”, esas olarak İstanbul Üniversitesi'nde verdiği derslere yardımcı olacak bir ders kitabı olmak üzere hazırlanmıştır. Kitabın sonsözünde, konunun bir yapı kataloğundan ziyade, Türk sanatının gelişim çizgisini ortaya koyacak bir “el kitabı” olarak ele alındığı belirtilmiştir (Diez, 1946, s. 316).

Eylül 1944'ten itibaren İstanbul'da, 1945 yılının Ağustos ayından Aralık ayına kadar ise Kırşehir'de enterne edilmiş olan Diez, kitap çalışmalarının büyük bir kısmını Kırşehir'de kısıtlı imkânlarla yürütmek zorunda kalmıştır; zira sözleşmesi itibarıyla gerekli ders kitaplarını 2 yıl içinde tamamlamakla yükümlüdür (İÜA, No: 529, 8 Ekim 1943). Dolayısıyla İstanbul Üniversitesi'ndeki görevine dönüşünü izleyen aylarda, Türk sanatı üzerine hazırladığı ders kitabının hızla basılması istenmiştir (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949⁶⁸).

⁶⁸ Bkz. Ek F3.

İstanbul'a dönüşünü takiben, ilk önce, Eminönü Halkevi tarafından yayımlanan "İstanbul" dergisinin Mart ve Temmuz 1946 ayları arasına yayılan 4 sayısında, Diez tarafından kaleme alınmış "Türk Sanatı" başlıklı bir yazı serisi çıkmıştır⁶⁹. Böylece Diez'in bütünüyle Türk sanatına odaklı ilk yayını yapmasının ardından, "Türk Sanatı" isimli kitabı asistanı Dr. Oktay Aslanapa'nın çevirisiyle aynı yıl içinde yayımlanmıştır. "Başlangıcından Günümüze Kadar" alt başlığını taşıyan bu ilk baskı İstanbul Üniversitesi'nin matbaasında, Sanat Tarihi Enstitüsü'nün ilk yayını olarak basılmıştır.

Diez'in kitap üzerinde çalıştığı dönemde yaptığı bazı araştırma gezileri, İstanbul Üniversitesi arşivinde bulunan "Geçici Memuriyet Yollukları Bildirimi" belgelerinden öğrenilebilmektedir (Çizelge 4.2). İstanbul Üniversitesi'nde görevli olduğu sırada araştırma gezileri için üniversiteden belli bir ödenek hakkının bulunduğu ve gezileri için izin alması gerektiği göz önüne alındığında, burada 1943-1949 yılları arasında Türkiye içinde yaptığı araştırma gezilerinin tamamına yakınının kaydının olduğunu kabul etmek doğru görünmektedir⁷⁰. Bu kayıtlar incelendiğinde ise, gezilerinin arasında Bursa gezisi haricinde hiçbirinin "Türk Sanatı"nın yayımlanmasından önce gerçekleştirilmediği görülmektedir⁷¹.

Çizelge 4.2 : Ernst Diez'in 1943-1949 yılları arasındaki Türkiye gezileri (İÜA, "Geçici Memuriyet Yollukları Bildirimi" belgeleri)

Kentler	Gidiş tarihi	Dönüş tarihi
Bursa (Dr. Oktay Aslanapa ile)	19 Ekim 1943	1 Kasım 1943
İskenderun, Antakya, Fevzipaşa, Antep, Adana, Niğde, Kayseri	28 Eylül 1946	21 Ekim 1946
Eskişehir, Kütahya, Gediz, Afyon, Manisa, Konya, Beyşehir	3 Eylül 1947	22 Eylül 1947
İznik	29 Mayıs 1948	31 Mayıs 1948
Edirne (Türk-İslâm San'atı öğrencileriyle)	7 Temmuz 1948	11 Temmuz 1948
Konya, Karaman, Ermenek, Mut, Akşehir, Maruf, İshaklı, Çay, Afyon, Kütahya, Çavdarhisar, Eskişehir, Seyitgazi (Dr. Oktay Aslanapa ile)	3 Eylül 1948	26 Eylül 1948

⁶⁹ Türk Sanatı I: İslâm Mimarîsinde Türklerin Payı, *İstanbul*, Sayı: 56, ss. 5-6, İstanbul : Kurtuluş Basımevi, 15 Mart 1946; Türk San'atı II: İlk Devirlerden beri Türk Maden San'atı, *İstanbul*, Sayı: 58, ss. 9-10, İstanbul : Kurtuluş Basımevi, 15 Nisan 1946; Türk Sanatı III: Çadırlar-Yapıları-Süsleri-Halılar, *İstanbul*, Sayı: 60, ss. 8-10, İstanbul : Kurtuluş Basımevi, 15 Mayıs 1946; Türk Sanatı IV: İslâmdan sonraki devirde "Tasvir"cilik, *İstanbul*, Sayı: 63, ss. 12-13, İstanbul : Kurtuluş Basımevi, 1 Temmuz 1946.

⁷⁰ Diez'in İstanbul Üniversitesi sözleşmelerinin her birinde buna dair bir madde bulunmaktadır.

⁷¹ Kitabın hazırlanmasından sonra kaleme alındığı anlaşılan önsözün "İstanbul, Eylül 1946" imzasıyla sona ermesi, 28 Eylül-21 Ekim 1946 tarihleri arasındaki gezinin kitabın yazılışından sonra yapıldığını düşündürmektedir.

Kitabın hazırlanmasına daha yakın tarihlerde bulunduğu tespit edilebilen Bursa ve Kırşehir'deki yapılara ait fotoğrafların niteliği, kitaptaki diğer fotoğrafların çoğunun başka kaynaklardan alınmış olmasına karşın, bu iki kente ait fotoğrafların birçoğunun Diez tarafından çekilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Nitekim Diez'in günlükleri, mektupları ve fotoğraf arşivini⁷² inceleyen Burcu Doğramacı, Kırşehir günlüklerinden Diez'in burada bazı türbe ve camileri fotoğrafladığını aktarmaktadır. Diez Kırşehir'de bulunduğu sürede, kentin sahip olduğu yetersiz koşullara rağmen, özellikle başlangıçta bunu bir fırsat olarak görüp kenti tanımaya çalışmış, gördüklerini çizimler ve fotoğraflar aracılığıyla belgelemiştir (Dogramaci, 2008, s. 331).

“Türk Sanatı” başlığını taşıyan bu kitap, ağırlıklı olarak mimari tarihi üzerine bir metindir. Kitapta giriş ile sonsözün arasında bulunan 29 bölümün 20'si doğrudan mimariyle ilgili konulara ayrılırken; bir yapı ögesi veya üslupla ilgili olan veya belli bir konunun Türk sanatı tarihi boyunca izini sürmeyi deneyen bazı bölümlerde de mimariyle ilgili bilgiler ağırlıktadır⁷³. Resim, çini, seramik ve hat gibi başka sanat dallarına ise, çoğunlukla çok kısa metinlere sahip olan 8 bölüm ayrılmıştır.

Kitapta konuların sınıflandırılmasının, kronolojiye ve tiplere göre olmak üzere iki şekilde yapıldığını, ancak bu sınıflandırmaların birbiriyle iç içe geçmiş olduğunu söylemek mümkündür. İlk bakışta, kronolojik sınıflandırmanın arkasından çeşitli sanatlar ve yapı tiplerine göre ikinci bir sınıflandırmanın yapıldığı düşünülebilse de, kitap boyunca aynı kurala bağlı kalınmadığı anlaşılmaktadır. Anlatı bütününde, Orta Asya Türk sanatı, Selçuklu, erken dönem Osmanlı, Sinan dönemi ve geç dönem Osmanlı'yı izleyen bir zaman çizgisi hâkimdir; ancak kronolojiyi takip eden anlatının haricinde bölümler de bulunmaktadır. Kronolojik anlatının dışında kalan bu bölümler, hamamlar, evler, çeşmeler vb. gibi yapı tiplerine veya çini, hat, resim gibi sanat dallarına ayrılmıştır.

Kurguda dikkati çeken başka bir nokta, Celâl Esad Arseven'in 1939 tarihli kitabı “*L'art Turc. Depuis son origine jusqu'à nos jours*”⁷⁴ [Türk sanatı. Kaynağından günümüze kadar] ile ortak noktalarıdır. Diez'in “Türk Sanatı”nda sıkça referans da verdiği bu kitap, Türk sanatının kavramsallaştırılarak ve tüm yönleriyle ele

⁷² Bu arşiv İsviçre'nin Basel kentindeki *Paul Sacher Stiftung*'da [Paul Sacher Vakfı] bulunmaktadır.

⁷³ Örneğin, doğrudan mimariyle ilgili olmayan “Tezyinat”, “Selçuk Devrinde Dekoratif Figürlü Plastik” ve “Duvar Çinileri” gibi bölümler, çoğunlukla mimariye ait örneklerle ilerlemektedir.

⁷⁴ Celâl Esad Arseven, *L'art Turc. Depuis son origine jusqu'à nos jours*, İstanbul : Devlet Basımevi, 1939.

alınmasının denendiği ilk kapsamlı yayındır. Nitekim Diez'in de ilk olarak Arseven'in önerdiği bu yoldan ilerleyip, konuları benzer bir sırayla ele aldığını söylemek doğru görünmektedir⁷⁵.

4.3.2 Türk sanatı kavramının ele alınışı

Viyana Okulu'nun Strzygowski ve Glück gibi başka temsilcilerinin konuyla ilgili metinleri gibi, Diez'in "Türk Sanatı"nın satır aralarında da bir evrensel sanat/mimarlık tarihi tablosunun varlığı kendini belli etmektedir. Nitekim Türk sanatı ve mimarisi üzerine yazdıklarında, yapı tiplerinin, strüktürlerin, biçimlerin ve motiflerin kökenini arayan Diez'in, bu sanatı Avrasya coğrafyası ile ilişkisi çerçevesinde konumlandırma çabası içinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu arayış, bütün sanatsal etkinliği ve üretimi uzun yıllar boyunca bir İslam sanatı şemsiyesi altında toplanagelmiş büyük bir coğrafyayı "millî ve mahallî üslûp hususiyetlerine göre" ayırarak nihayet bir "Türk sanatı"ndan bahsetme hedefiyle bir araya gelmektedir. Diez amacının, açık bir şekilde yanlış bulduğunu ifade ettiği "İslam sanatı" adlandırmasını bertaraf ederek Türklerin sanatını tanımlamak olduğunu belirtmektedir (Diez, 1946, s. 1).

Böylece "Türk Sanatı"nın önsözünde bu metinde üst kimlik olarak dini kimlik yerine toprağı ve milleti önereceğini düşündürse de, kitabın diğer bölümlerinde dine, bir milletin kültürünü ve dolayısıyla sanatını anlamada yol gösterici olarak işaret ettiği noktalar bulunmaktadır. Nitekim bir coğrafyanın yerel mimari geleneğinin, o topraklarda yeni gelişen bir mimari için dini adetlerden daha belirleyici olduğu düşüncesi bazı konularda perçinlenmekteyken, bazı konularda din, nihai etkiyi oluşturan unsur olarak gösterilmektedir. Kullandığı "ırkî olarak metafizik spekülasyonlar" gibi ifadeler veya ev konusunda millî bir üsluptan bahsedilemeyeceği yaklaşımı gibi düşünceleri ise, millet kavramını tek başına belirleyici etken olarak görmediğini belli etmektedir (Diez, 1946, ss. 197, 213). Bu yönüyle metinde ilk bakışta birbiriyle çelişen ifadeler bulunmasına karşın, bu çelişkiler aslında yüzeyde kalmakta ve alt metinde daha bütünlüklü bir sanat tarihi anlayışı varlığını hissettirmektedir.

⁷⁵ Benzerlikler arasında, Selçuklu ve Osmanlı mimarilerine ayrılan bölümlerin baskınlığı, Mimar Sinan'ın ayrı bir bölümde ele alınması, 18. yüzyıl Osmanlı mimarisi için yapılan Lâle Devri, Barok, Ampir ve Neoklasik üslup dönemlendirmesi, mimariye dair bölümlerin arkasından sırayla diğer sanatların ele alınması ve bu sanatlara ayrılan yerin mimariye oranla çok daha küçük olması ve iki kitabın da sonuna eklenmiş olan Türklerin tarihine dair önemli tarihler ve bazı yapıların inşa yıllarını içeren kronoloji sayılabilir.

Nitekim metin bütün olarak ele alındığında, Diez'in Türk sanat ve mimarisine yaklaşımına hâkim olan anlayışın önsözdeki iddialarından farklı olduğu anlaşılmaktadır. Kitaptaki yaklaşım, belli bir mimari kültür ve sanatın, millet, din/adet ve yer faktörlerinin bir araya gelmesiyle oluştuğu yönündedir. Bu tabloda, olgunlaşmış mimari gelenekler ile yer, diğer faktörlerin önüne geçebilmektedir. Zira yer aslında, zamanla mimari geleneğin kendisi haline gelir ve bir yerde olgunlaşmış bir mimari gelenek ve sanatın varlığı söz konusu olduğunda, millet ve dinin, yeri/mimari geleneği oluşturması yerine, yer/mimari gelenek buraya daha sonra yerleşen milleti etkiler. Dolayısıyla kitapta kültürün ruhu, bazen bir milletin motifler ve yapı öğeleri ile beraberinde taşıyabildiği bir olgu, bazen ise pekişmiş yerel geleneklere teslim olan bir olgu olarak sunulmaktadır. Değişkenler ise karşılaşılan kültürlerin eskiliği ve değişim için bir gereklilik olup olmadığıdır.

Diez'in bu yaklaşımının izleri, Türk sanatı üzerine yazdığı başka metinlerde de sürülebilmektedir. Kitaptan önce “Türk Sanatı” yazı serisinin ilk metni olarak yayımlanan “Türk Sanatı I: İslâm Mimarîsinde Türklerin Payı”ndaki, “İnşa tipleri icat edilemez. Bunların nebatlar gibi yetişmeleri ve binlerce senelik bir gelişmeye dayanmaları lâzımdır.” ifadesi uzun yıllar boyunca büyüyen, gelişen ve farklı etkenlerin bir araya gelişiyle dönüşen bir sanat ve mimarlık tarihi anlayışına işaret etmektedir (Diez, 1946, 15 Mart, s. 5). Kitabın yayımlanmasından sonra bir savunma metni olarak çıkan çift dilli “Endosmos’lar”/”*Endosmosen*” isimli makalesinde Türk sanatının “*parthenogenesis*”i [Eşeysiz üreme]⁷⁶ düşüncesine katılmadığını ifade ettiği de aynı yaklaşımı göstermektedir (Diez, 1947b, s. 227; Diez, 1947c, s. 237; Şekil D.7-D.15).

Konunun ise, bir bakıma doğası gereği bu yaklaşımı neredeyse şart kıldığını söylemek mümkündür. Zira Avrasya adı verilen coğrafyanın tarihinde, bir halkın binlerce yıl aynı yerde kalmasının veya aynı toprak parçası üzerinde binlerce yıl değişmeden ve başka halklarla karışmadan yaşamasının imkânsıza yakın bir olgu olması, saf bir sanat veya tek bir halka ait olan bir sanattan bahsetmeyi zorlaştırmaktadır. Bu durum Diez’e göre, kültürlerarası etkileşimlerin, biçimlerin ve motiflerin izini sürerek kökenini aramayı, sanat tarihçisinin birincil görevi yapmaktır.

⁷⁶ *Parthenogenesis*’in kelime anlamı eşeysiz üreme olmakla birlikte, Diez tarafından, Türk sanatının tek başına ortaya çıkmış ve başka hiçbir kültürden etkilenmeden gelişmiş bir sanat olduğu yönündeki bir yaklaşımı tarif etmek için kullanılmıştır.

Diez'in, kitabında Türk sanatı ve mimarisini sınıflandırırken iki yol önerdiğini söylemek mümkündür. Bunlardan biri kronolojik olup Türk sanatını üç döneme ayırmaktadır. Bu dönemler, Türk sanatının “antikite”si olarak tanımladığı Orta Asya Türk göçebe sanatı; “mütevazı ölçüde orta zamanlar”ı olarak Anadolu eyalet sanatı ve “muazzam Barok”u olarak Osmanlı devlet sanatıdır (Diez, 1946, s. 7). Önerdiği ikinci sınıflandırma ise “Türk halk sanatı” ile “Türk-İslâm devlet sanatı” arasında yapılacak bir ayrımdır⁷⁷ (Diez, 1946, s. 5). Diez'e göre bu iki sanat birbirinden bütünüyle farklıdır ve ayrı olarak ele alınmaları gerekir.

Bu ayrım ile ilgili dikkat çeken bir nokta, Türk halk sanatı ve Türk-İslam devlet sanatı kavramlarının bazı konularda yan yana varlıklarını sürdüren olgular, bazı konularda ise birbirinden kopuk dönemler olarak ele alınmasıdır. Birinci duruma örnek, halk sanatı/devlet sanatı ikiliğinin anıtsal Osmanlı camileri ile çevrelerindeki ahşap evler arasındaki tezatla açıklanmasıdır (Diez, 1946, s. 213). İkinci durumun en önemli örneği ise, Türk halk sanatının Orta Asya Türk göçebe sanatı olarak tarif edilip, Osmanlı mimarisinin yine buna bütünüyle yabancı bir devlet sanatı olarak tanımlanmasıdır. İslam dini ile karşılaşmadan sonra ise bu iki kategori arasındaki sınırlar giderek belirsizleşmekte, metinde Selçuklu taç kapıları veya dokuma motiflerinde Orta Asya göçebe sanatının izlerinin aranmasına karşın, Selçuklu sanatının hangi kategoriye dâhil edildiği açık olarak ifade edilmemektedir. Ancak Diez'in Selçuklu ve Osmanlı mimarilerine yaklaşımının, ikisi arasında bir süreklilikten ziyade, ciddi bir kopma içerdiğini söylemek mümkündür; saf devlet sanatı, Türk ruhuna yabancı bir mimari olarak sunulan Osmanlı mimarisinde somutlaştırılmaktadır.

Kitabında Türk sanatına ait millî unsurları ortaya koyma iddiasıyla yola çıkan Diez'in, Orta Asya ve Selçuklu sanatları arasında ilişki kurmayı denemesine karşın, Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na uzanan bir millî ruhun varlığını savunmadığı anlaşılmaktadır. Zira meslektaşı Heinrich Glück, Türk sanatı kavramını karşılaştığı yeni coğrafyalarla birlikte değişen, ancak “öz”ünü koruyan ve süreklilik içinde bir sanat ve mimari olarak ele alırken, Diez taşınan bir millî özden bahsetmemektedir. Diez, millî bir sanattan bahsetmenin gerekliliği üzerinde durmasına rağmen, metinlerinde ırkın önemli bir rol taşıdığı Strzygowski ile de yaklaşım olarak

⁷⁷ Diez aynı ayrımı “İstanbul” dergisindeki “Türk Sanatı” yazı serisinin ilk yazısında da yapmıştır (Diez, 1946, 15 Mart, s. 5).

ayrılmaktadır; zira Diez'in teorileri ırk yerine, yerel geleneklere ve kültüre dayanmaktadır. Ancak Diez'in Strzygowski ile aynı fikirde olduğu önemli bir nokta, belki de, Türk sanatı ve mimarisinin özünün Orta Asya'da kaldığı düşüncesidir.

4.3.3 Kökenler ve farklı kültürler ile etkileşimler

Diez, Türk sanatının ve mimarisinin kaynakları konusundaki arayışı doğrultusunda Türkleri Orta Asya'dan Anadolu'ya doğru takip ederken, Türk sanatı olgusunu Türklerin tarihinin çeşitli noktalarındaki komşu kültürler ve ulaşılan topraklardaki yerel kültürler ile birlikte değerlendirmektedir. Bu çerçevede kitapta örneğin Orta Asya'daki göçebe Türk sanatı incelenirken anlatı Çin sanatıyla ilişkilendirilmekte, Anadolu sanatı incelenirken Ermeni ve Bizans etkisi sıkça gündeme gelmekte, Osmanlı sanatına odaklanıldığında Ayasofya aracılığıyla Bizans mimarisi anlatının içine işlemekte, 18. yüzyıldan itibaren ise Avrupa mimarisi ile karşılaştırmalar metne hâkim olmaktadır.

4.3.3.1 Orta Asya ve Türk sanatının “antikite”si

Orta Asya'daki Türk boylarının tarihinin Çin tarihiyle sıkça kesişmesi gibi, Diez'in kitabının göçebe Türklerin sanatına dair bölümlerinde de Çin sanatı önemli bir rol oynamaktadır. Öyle ki, Diez'in Türk sanat tarihinde büyük rol oynamış iki önemli Doğu Asya Türk devleti olarak belirttiği iki topluluktan biri Uygurlar iken, diğeri günümüz literatüründe Çinlileşmiş Türkler oldukları belirtilen bir topluluk tarafından 5. yüzyılda Kuzey Çin'de kurulmuş Kuzey Wei Devleti'dir. Diez, Çin kaynaklarında Wei ismini taşıdığını belirttiği bu devlet için, Topa Türkleri ismini kullanmaktadır. Ayrıca Wei saraylarındaki Çin etkisinden bahsetmekle birlikte, Tun-Huang mağara tapınaklarındaki duvar resimlerinin Türklerin “öz çadır sanatını” ve aynı zamanda Budist sanatı temsil ettiğini yazmaktadır (Diez, 1946, s. 3).

Diez bu iki devletin haricinde, 8. yüzyıla ait Orhun Yazıtları aracılığıyla Batı ve Doğu Göktürk devletleri ve bu devletlerin Çin'le ilişkileri üzerinde durmaktadır. Ancak bu kısımların genelinde, Orta Asya'nın göçebe kavimlerinin, özellikle Çin'in kuzey halkıyla iç içe geçmiş ve hakkında yeterince belge bulunmayan tarihini keskin sınırlarla ayırmaya ve net bir Türk tarihi şeması çıkarmaya çalışmadığı anlaşılmaktadır. Özellikle madeni eşyalardan ve bunlarda kullanılan “hayvan üslûbu”na ait motiflerden bahsederken, doğrudan Türk sanatından bahsetmek yerine,

Orta Asya'nın göçebe halklarından bir bütün olarak bahsettiği görülmektedir (Diez, 1946, ss. 7-25). Ancak Diez'e göre Türkler, birçok farklı kökene sahip hayvan tasviri üsluplarına verilen genel bir isim olan "hayvan üslûbu"nu içeren madeni eşyaların yapılmasında ve yayılmasında en büyük rolü oynamıştır (Diez, 1946, s. 24).

Strzygowski ve Glück'ün metinlerinde olduğu gibi, Diez'in "Türk Sanatı"nda da, madeni eşya ve dokuma, Orta Asya Türk sanatının en önemli öğeleri olarak sunulmuştur. Madeni eşya ve bununla ilintili "hayvan üslûbu", malzemenin doğası gereği günümüze kadar varlığını sürdürebilmiştir, fakat dokuma sanatının izleri ancak yapı sanatına ve kalıcı malzemeye tesir ettiği ölçüde gözlenebilir. Diez de, Strzygowski ve Glück'e benzer bir şekilde, Selçuklu dini yapılarının taç kapılarında çadır girişi soyutlamaları görmekte, Selçuklu türbelerinin konik çatıları ile göçebe çadırları arasında bağ kurmaktadır (Diez, 1946, ss. 82-86, 98).

4.3.3.2 Türk sanatının "orta zamanlar"ı

Diez, Türklerin Göktürk Devleti'nin yıkılmasının ardından gittikleri Maverâünnehir'den Asya'nın batısına geçmelerini, hem buradaki İslam'ın tarihi için, hem de sanat tarihi için yeni bir devrin başlangıcı olarak nitelemektedir. Büyük Selçuklu Devleti'nin yalnızca siyasi tarihi üzerinde duran Diez, bu döneme ait eserlere özel bir bölüm ayırmayıp "sanat ve kültür bakımından orijinal olarak en önemli Selçuk devleti" olduğunu ifade ettiği Anadolu Selçuklularının sanat ve mimarisine geçmektedir (Diez, 1946, s. 4). Diez'in bu yaklaşımının altında yatan sebep, kitaptan önce yayımlanan "Türk Sanatı" yazı serisinde açıklanmış bulunmaktadır. Buna göre, Anadolu'da 12. yüzyıldan önce hanedan kavgaları nedeniyle herhangi bir gelişmenin olamamasının ardından 13. yüzyıl, Selçuklu mimarisinin "çiçeklenme devri" olmuştur (Diez, 1946, 15 Mart, s. 5).

Nitekim Ön Asya'ya gelen ve İslamiyet'i kabul eden Oğuzların, İran, Suriye, Mısır ve Anadolu'da yerleştikleri topraklardaki inşa pratikleri ve üslupları birbirlerinden çok farklı olmuştur. Diez'e göre, Türklerin gelişinden önce bir İslam mimarisi geleneği olan coğrafyalarda, Türkler dini yapılarında yerel mimariyi sürdürmüşlerdir. Ancak Türklerin, öncesinde İslam yapıları veya bu dine uygun bir mimari geleneği olmayan Anadolu'ya gelmesi, İslam kültürü için yeni olan yapı tiplerinin oluşmasını beraberinde getirmiştir (Diez, 1946, s. 6). Bu topraklarda Türkler, mevcut yapı geleneğine uygun planlar ile inşa etmeye başlamak ve Ermeni, Rum, Acem vb. gibi

yapı ustası ve sanatçıları kullanmak gibi yollarla, bu toprakların mimarisini özümsemek ve uyarlamak yoluna gitmiştir. Burada en önemli etken, Türklerin İslam mimarisinin yanı sıra, Bizans, Ermeni ve Pers gibi bazı eski ve gelişmiş sanat ve mimari gelenekleri “emirleri altına almış” olmalarıdır (Diez, 1946, s. 34).

11. ve 13. yüzyıllar arasında Anadolu’da bir yandan Arapların çok ayaklı ve açık avlulu camilerine benzeyen, ancak ortasında dış avlu yerine üstü açık bir şadırvan bulunan bir cami tipi varlığını sürdürürken, bir yandan Diez’e göre bütünüyle kilise karakteri taşıyan camiler yapılmaktadır (Diez, 1946, ss. 64, 66). Türklerin gelişinden önce Anadolu’nun Hristiyan kiliseleriyle dolu olduğunu hatırlatan Diez’e göre bu mimari üzerinde en güçlü etkisi olan gelenek, Ermeni kilise mimarisi olmuştur (Diez, 1946, s. 66). Diez’in saf bir mimari olarak gördüğü Ermeni dini mimarisinin Selçuklu mimarisi üzerindeki etkisi; köşe sütunları, stalaktitli sütun başlığı, konik çatı gibi yapı elemanlarının izinin sürülmesi, bina planlarının karşılaştırılması veya Ermeni yapı ustalarının rolüne işaret edilmesi yoluyla birçok kez vurgulanmaktadır.

Diez’e göre bu mimaride Türklerin beraberinde getirdiği en önemli unsur, Orta Asya göçebe sanatıdır. Bu sanatın İslam geleneği ve Ermeni sanatı ile bir araya gelmesi, Anadolu Selçuklu mimarisinin “üslûp farikası” olan taç kapılarda en önemli ifadesini bulmuştur. Anadolu Selçuklu dini yapılarının taç kapılarındaki dekorasyonda görülen çeşitlilik, Türklerin öz sanatı olan Orta Asya göçebe sanatının dokuma motiflerinin, İslam sanatının palmet dekorasyonu ile bir araya gelmesi ile oluşmuştur (Diez, 1946, ss. 95-96). Taç kapıların ilk örnekleri ise yine Ermeni kilise mimarisindedir (Diez, 1946, s. 58). Benzer bir yaklaşım, Türklerin Ön Asya’ya gelişine kadar İslam mimarisinde var olmayan bir mezar tipi olan Selçuklu türbeleri konusunda da görülmektedir. Diez, Selçuklu türbeleri konusunda bir yandan Ermeni dini mimarisinin etkisinden bahsederken, bir yandan türbelerin dış cepheleri ile Orta Asya Türklerinin göçebe çadırları arasında bağlantı kurmaktadır (Diez, 1946, ss. 82-86, 91, 93).

4.3.3.3 Osmanlı “devlet sanatı”

Diez, Türk sanatının bir sonraki ana evresi olarak gördüğü Osmanlı sanatını, “öz Türk sanatı”ndan ve Anadolu’nun mütevazı Orta Çağ mimarisinden uzaklaşarak, Antik Yunan, İran ve İslam kültürleri etkisinde oluşan bir devlet sanatı olarak tanımlamaktadır (Diez, 1946, s. 5). Osmanlı mimarisi konusuna geçişle birlikte,

Avrupa mimari tarihine yapılan referanslar artmaktadır. Örneğin Bizans mimarisi ile kurulan benzerlikler yoğunlaştıkça, Bursa'daki 14. yüzyılda inşa edilmiş I. Murat Camii'nin ikinci kat galerisi için "belki Bizanslı örneklerle uygun" ve yine Bursa'daki Yıldırım Bayezit Camii için "Gotiğe çalan bina profili" gibi ifadeler anlatının içine girmeye başlamıştır (Diez, 1946, ss. 125, 127). Buradan Diez'in, bu döneme kadar Transkafkasya tarihi ile birlikte ele aldığı Türk tarihini, artık Orta Çağ Avrupa'sıyla birlikte değerlendirmeye başladığı anlaşılmaktadır.

Diez, Türklerin "öz" sanatına bütünüyle yabancı olduğunu birkaç kez vurguladığı Osmanlı mimarisine geçişi, Osmanlı devletinin İstanbul'dan önceki başkentleri olan İznik ve Bursa mimarileri üzerinden anlatmaktadır. Osmanlı mimarisi ile Türklerin gerçek sanatı olan "Türk halk sanatı" arasında kesin bir kopuş olduğunu ifade eden Diez'in, bu iki mimari arasındaki geçişi İznik ve Bursa'daki cami, türbe ve medreseler gibi "geçiş yapıları" üzerinden anlatması, yine de bu iki mimari arasında bir sürekliliğin var olduğu yaklaşımını göstermektedir. Nitekim Diez, anıtsal kubbeli cami mimarisine geçiş için Bursa'ya ve Osmanlı mimarisinin birçok ilki için İznik'e işaret ederek bu iki kenti bir bakıma Osmanlı mimarisinin doğum yeri olarak tanımlamaktadır. Burada Bizans anlatıya, Bizans yapılarından alınarak kullanılan sütunlar ve sütun başlıkları veya Bizans tekniğiyle örülen taş ve tuğla duvarlar ile girmektedir.

"Türk Sanatı"nda Osmanlı mimarisi için keskin bir bölümlendirme önerilmemekle birlikte, İznik, Bursa ve ilk dönem İstanbul camilerinin Osmanlı mimarisinin erken dönemleri olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. 18. yüzyıl ve sonrası geç dönem olarak tanıtılırken, aşağı yukarı Mimar Sinan ile başlayan ve 17. yüzyılı da içeren bir dönem, Türk yazarların bu dönemi "klasik üslup" olarak adlandırdığı belirtilerek diğer iki dönemin arasına konumlandırılmaktadır. Metinde Osmanlı camileri ile Ayasofya arasındaki karşılaştırmalar bu dönem ile birlikte başlamaktadır.

Mimar Sinan'ın inşa faaliyetleri ve Mimar Sinan'dan itibaren Osmanlı cami mimarisi neredeyse tamamen Ayasofya ekseninde dönen bir anlatıyla ele alınırken, Ayasofya metinde hem tahrik edici bir model, hem de yarışılacak bir örnek olarak sunulmaktadır. Nitekim Diez, erken dönem sonrası Osmanlı camilerinin gelişimi konusunu, Bayezit Camii'nden Fatih Camii'ne uzanan yedi camilik bir seçki üzerinden Ayasofya ile karşılaştırmalı biçimde ele almaktadır. Bu yedi büyük Osmanlı camisi, İstanbul'daki Bayezit, Şehzade, Süleymaniye, Sultanahmet, Yeni Valide ve Fatih camileri ile

Edirne'deki Selimiye Camii'dir. Diez, Celâl Esad Arseven'in 1939 tarihli "*L'art Turc. Depuis son origine jusqu'à nos jours*"ta [Türk sanatı. Kaynağından günümüze kadar] sunduğu Osmanlı cami tipleri şemasını kitabına dâhil etmekle birlikte, İznik'teki Yeşil Cami'den 19. yüzyılda inşa edilmiş Yıldız Camii'ne kadar 24 Osmanlı camisini 6 tip olarak gruplandıran bu teoriye tam olarak uymamaktadır (Diez, 1946, ss. 168-169). Diez'in yaptığı analiz, bu şema yerine, bazı kısımlarda referans verdiği Martin A. Charles'ın "*Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques*"⁷⁸ [Ayasofya ve büyük Selâtin camileri] başlıklı makalesi ile daha çok ortak noktaya sahiptir. Örneğin Arseven'in sunduğu şemada merkezi bir kubbenin yarım kubbeler ile desteklendiği camiler tek bir tipi oluştururken, Diez ve Charles iki yarım kubbe ile desteklenen merkezi kubbeli camileri, dört yarım kubbe ile desteklenenlerden ayırmaktadır (Diez, 1946, s. 171; Charles, 1930, s. 322). Diez'in incelediği yedi cami içindeki üçüncü tip ise, sekiz ayağa oturan kubbesiyle Edirne'deki Selimiye Camii'dir (Diez, 1946, s. 187).

"Türk Sanatı"nın "Yedi Büyük Osmanlı Camii" ve "Büyük Camilerin Ayasofya ile Mukayesesi" başlıklı bölümleri, Charles'ın makalesi ile başka noktalarda da paralellik göstermektedir. Bölümün kurgusu ve konuya yaklaşım büyük oranda bu makaleyi izlemektedir; karşılaştırma için aynı yedi cami seçilmiş, hatta bazı sayfalarda aynı fotoğraflar yan yana konularak karşılaştırılmıştır⁷⁹. Charles'a iki noktada referans verilmesine karşın Diez'in kitabının bu bölümleri Charles'ın metnine çok daha fazla şey borçludur.

Diez "Ayasofya'nın çocukları" olarak nitelendirdiği yedi büyük camiyi dâhil ettiği üç plan tipinin kökenlerini ise Ayasofya'ya dayandırmaktadır (Diez, 1946, s. 170). Diez'e göre bu üç tipin konstrüktif şemasına Ayasofya'nın planında işaret edilmiş bulunmaktadır. İslam dininde ibadete en uygun mekân biçiminin enine mekân olduğunu iddia eden Diez, Osmanlı mimarlarının buna aykırı olmak pahasına yerel yapı geleneklerine bağlılık göstererek, derin bir plana sahip olan Ayasofya'yı örnek aldıklarını düşünmektedir; Osmanlı mimarları bu plan tiplerini, bir bakıma bu yapı ile hesaplaşarak ve bundan esinlenerek üretmiştir (Diez, 1946, ss. 192-193).

⁷⁸ Martin A. Charles, *Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques*, *The Art Bulletin*, Cilt: 12, No: 4, ss. 320-345, Aralık 1930.

⁷⁹ Bkz. Diez, 1946, s. 173 ile Charles, 1930, s. 339; Diez, 1946, s. 176 ile Charles, 1930, s.328; Diez, 1946, s. 182 ile Charles, 1930, s.332; Diez, 1946, s. 186 ile Charles, 1930, s.334.

Ayasofya metinde iki farklı ruhu temsil etmektedir; bunlar imparatorluğun gerektirdiği bir anıtsallık ve Hristiyanlık dininin gerektirdiği mistik etkidir. Diez, Bizans İmparatorluğu’nun yıkılıp Osmanlı devletinin bir imparatorluğa dönüşmesiyle, bir egemenlik ruhunun adeta bir mimariden diğerine geçtiğini düşünmektedir. Ayasofya’nın Osmanlı mimarları için bir hareket noktası olmasıyla “Haliç’te Doğu Roma mekân sanatının dünyada eşi olmayan bir Rönesans’ı meydana gelmiştir” (Diez, 1946, s. 170). Diez, pnömatis bir din olarak tanımladığı Hristiyanlığın, İslamiyet’e yabancı mistik ruhunun ise, Ayasofya’ya gerçek karakterini veren unsur olduğunu düşünmektedir (Diez, 1946, s. 193). İki yapının plan düzleminde birbirine çok benzemesi, üslubun taklit edildiği anlamına gelmemektedir; çünkü bu yapılar konstrüktif şemaları birbirine ne kadar benzerse benzesin, farklı dünya görüşlerini temsil etmeleri itibarıyla hiçbir zaman aynı olamayacaktır (Diez, 1946, s. 197). Diez, Osmanlı camilerinin aydınlığı ile Ayasofya’nın mistik ve maddeden sıyrılmış iç mekânının bu nedenle tamamen farklı olduğunu ifade etmektedir (Diez, 1946, s. 194).

Diez bir bölümde, kubbelerinde Bizans geleneğini sürdüren Osmanlı cami mimarisinin yapıların alt kısımlarında Avrupa ile paylaştığı Gotik üslubu kullandığını, ancak Avrupa mimarisi Rönesans’a evrilirken Osmanlı cami mimarisinin on sekizinci yüzyılın Rokoko akımına kadar Gotik üslupta durakladığını ifade ederken; başka bir bölümde 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı mimarisini, 16. yüzyıl İtalyan mimarisiyle, yani Rönesans’ın ikonik bir dönemiyle, eşdeğer tutmaktadır (Diez, 1946, ss. 197, 232). Bu ikinci şemada Batı ile Doğu arasında yine ortak bir “devir üslubu” olduğu önerilmekte, Osmanlı camileri, İslam mimarisinin İran geleneğinden gelen kubbe ve kemer inşası yerine, Akdeniz’e hâkim olmuş Roma devlet sanatını devam ettiren bir mimari olarak ele alınmaktadır (Diez, 1946, s. 232).

1724’te Paris’e gönderilen Osmanlı elçisi Mehmet Çelebi’nin İstanbul’a mektuplarından bahsedilmesi ile anlatı Avrupa ile giderek daha çok ilişkilendirilmektedir (Diez, 1946, s. 232). Bu çerçevede 18. yüzyılda Rokoko ve 19. yüzyılda Ampir üslubu ile canlandırmacı akımların Osmanlı mimarisine nüfuzu, yoz ve yabancı etkiler olarak ele alınmaktadır. Diez bu dönemin egzotizm akımını iki taraflı bir olgu olarak görmektedir; Doğu ile Batı’nın bu alışverişinde Avrupa’dan Neo-Gotik, Neo-Rönesans gibi üsluplar Osmanlı mimarisine akarken, Osmanlı mimarisi de Avrupa’ya kendi unsurlarını bahşetmiştir (Diez, 1946, s. 235)

İtalyan, Rum ve Ermeni ustaların yön verdiği 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı mimarisinin ardından gelen Milli Mimari Rönesansı'nı⁸⁰ Celâl Esad Arseven gibi “Neoklasik üslûp” olarak adlandıran Diez, Türk mimarlarının kendi kültürlerine dönerek Osmanlı mimarisinin “klasik” dönemlerini taklit etmeleri ile, “millî üslubun son perdesi”nin kapandığını yazmaktadır (Diez, 1946, ss. 244-245). Diez’e göre, Kemalettin ve Vedat Beylerin temsilcisi olduğu bu akımın arkasından, başka ülkelerde olduğu gibi bu topraklarda da modern çelik ve beton yapılar hâkim olmuş, böylece tarihi ve millî üslupların sonu gelmiştir (Diez, 1946, ss. 244-245).

4.3.4 Dönemin yayın organlarında “Türk Sanatı”

Ernst Diez’in “Türk Sanatı”, dönemin sanat ve mimarlık tarihi ile ilgili isimleri tarafından, çeşitli yayın organlarına yansıyan uzun süreli bir tepki ile karşılanmıştır. Kitap, Türk sanatı ve mimarisine ait bazı dönemler veya sanatlara yeterince yer ayrılmamış olması veya tarih ve ölçü hataları gibi birçok noktada eleştirilmekle birlikte, tartışma çoğunlukla Türk sanatına ve dolayısıyla Türklere hakaret edildiği algısı çevresinde yoğunlaşmıştır. Basında inceleme yazıları, kitabın yayımlandığı 1946 yılından Diez’in İstanbul Üniversitesi’nden ayrıldığı 1949 yılının ortalarına kadar belirmeye devam etmiştir⁸¹.

Konuyu milliyetçi bir yaklaşımla ele alan iki isim, aynı zamanda tartışmanın ilk aktörleri olan yüksek mimar Sedat Çetintaş ile Topkapı Sarayı Müzesi Müdürü Tahsin Öz olmuştur (Şekil D.1, Şekil D.2, Şekil D.4, Şekil D.6.). Çetintaş, bu yıllarda Millî Eğitim Bakanlığı rölöve bürosunun başındadır; Öz ise Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki görevinin yanı sıra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde ağırlıklı olarak Osmanlı sanatı üzerine seminerler vermektedir (Yücel, 2007, s. 104). Çetintaş ile Öz’ün “Cumhuriyet” gazetesinde başlattığı eleştiri dalgası, gazetenin başyazarı Nadir Nadi’nin Diez’in cevap yazısı üzerine Diez’i haklı bularak gazetenin sayfalarını bu “Türklüğü tahkir” tartışmasına kapatmasından sonra, “Vatan”, “Akşam”, “Son Posta” ve “Yeni Sabah” gazetelerinde devam etmiştir (Nadi, 1947, 23 Ocak, ss. 1, 3). Bu

⁸⁰ Literatürde bu akım uzun bir süre “I. Millî Mimarlık” ismiyle yer almıştır. Sibel Bozdoğan’ın “Modernizm ve Ulusun İnşası”nda kullandığı “İlk Modernler” nitelemesi ile tetiklenen bir yeniden ele alma sürecinde, “I. Millî Mimarlık” isimlendirmesi yaygın olarak yanlış bulunmaya başlamıştır. Bu tez çalışmasında söz konusu mimarların kullandığı isim olması sebebiyle “Millî Mimari Rönesansı” kullanılmıştır.

⁸¹ Bkz. Ek C, Ek D.

sırada “Mimarlık” dergisi de Çetintaş ile Öz’ün yazılarını, gazetelerde çıkmalarının hemen arkasından tekrar yayımlamaktadır⁸².

Sedat Çetintaş’ın eleştirileri, Diez ve kitabının, Batı’nın Türk sanatıyla ilgili 19. yüzyıldan bu yana düzeltilememiş yanlış görüşlerini perçinlediği düşüncesi çevresinde odaklanmaktadır. Çetintaş’a göre, Charles Texier’den beri literatüre ve beyinlere hâkim bir algı olan, göçebe bir millet olan Türklerin kendi mimarilerinin bulunmadığı ve eserlerinin Arap, İran ve Bizans kaynaklarından gelme olduğu düşüncesi, Diez’in “Türk Sanatı”nda Ermeni ve Gürcü mimarilerinin etkisiyle birleşip ortaya “tehlikeli” bir sonuç çıkarmaktadır (Çetintaş, 1946, 20 Aralık, s. 2). Eleştirilerinde Selçuklu mimarisinde Ermeni etkisi ve Osmanlı camilerinde Ayasofya etkisi tartışmalarına odaklanan Çetintaş, Diez’in Ayasofya’nın kopyası olduğunu düşündüğü Bayezit Camii gibi yapıların kökenini Selçuklu ile Bursa ve Edirne camileri gibi erken dönem Osmanlı yapılarına dayandırarak Bizans mimarisinden bütünüyle koparmaktadır (Çetintaş, 1947, 10 Ocak, s. 2).

Çetintaş, “Türk Sanatı” üzerine eleştirilerinde, Albert Gabriel ve Bruno Taut gibi yabancı isimlere referans vererek Diez’in yabancı sanat tarihçileri için de geçmişte kalmış bir yaklaşıma sahip olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Diez’in görüşlerinin “bugünkü Türklerin vicdanını bir diken gibi yaralamakta ve sızlatmakta” olduğunu ifade eden Çetintaş’a göre, “Charles Texier’nin temiz evlâdı” Albert Gabriel gibi isimler ve yeni nesil, Texier’nin yaklaşımının geri gelmesine izin vermeyecektir (Çetintaş, 1946, 20 Aralık, s. 2). Çetintaş, Gabriel’e Süleymaniye Camii’nin Ayasofya’nın taklidi olduğu düşüncesinin geride kaldığını ifade etmek için başvurmuştur. Taut’un 1938 tarihli “Mimari Bilgisi” kitabından ise, Türk mimarlarının hiçbir zaman Ayasofya’nın kubbesini aşma hevesine kapılmadığı alıntısını yapmaktadır. Burada ilginç diğer bir nokta, Çetintaş’ın, Türk sanatının gelişimi konusunda Diez’in hocası Strzygowski’yi de bilgisiz bulduğunu ifade etmesidir (Çetintaş, 1947, 10 Ocak, ss. 2, 5).

Çetintaş, bu yönlerinin yanı sıra, hatalı ölçüler ve resim altı yazıları gibi çok sayıda basit hata içeren kitabın, Edebiyat Fakültesi adına basılmasını kabul edilemez bir durum olarak görmekte ve dönemin İstanbul Üniversitesi Rektörü Sıddık Sami Onar’ı ve senato üyelerini durumu araştırmaya davet etmektedir (Çetintaş, 1947, 22 Şubat, ss.

⁸² Bkz. Ek C.

4, 6; Bkz. Şekil D.6). Çetintaş'ın sanat tarihi eğitimi üzerine beklentileri ise, üniversitedeki kürsünün değişmesi konusundan öteye uzanmaktadır. Çetintaş, üniversite seviyesinde sanat tarihi eğitimi verebilmek için, mimarlık ve sanat tarihi konularını ilkokul yıllarından itibaren tarih ve yurt bilgisi kitaplarına dâhil etmek gerektiğini düşünmektedir. Buna rağmen Çetintaş'a göre gençleri bu konularda bilgisiz bırakmak, "Türk sanatı hakkında yanlış ve hatalı fikirler"le donatmaya tercih edilebilir; zira gençler daha doğru bir yolu, kültüre dair bilgileri ışığında kendi başlarına bulabileceklerdir (Çetintaş, 1949, 31 Mayıs, s. 2).

Diez'e tezini kanıtlama çağrısında bulunan diğer isim olan Tahsin Öz, Diez'i Çetintaş'a benzer noktalarda eleştirmektedir. Öz'e göre "Türk Sanatı"nda, Türk mimarisine dair planlar, sütunlar, sütun başlıkları, taç kapılar, türbeler, kubbeler gibi birçok mimari öğenin Ermeni mimarisinden ve Hristiyan kiliselerinden alınmış olduğunun ifade edilmesiyle, ortaya bir Türk mimarisinin var olmadığı sonucu çıkmaktadır. Çalışan yapı ustalarının Ermeni olduğunun söylenmesi ise "kopyacılığa bile" imkân bırakmamaktadır (Öz, 1946, 25 Aralık, s. 2). Ayasofya'nın Osmanlı camileri için "mağrur bir örnek" olarak öne sürülmesini de doğru bulmayan Öz, Osmanlı padişahlarının mimarlara Ayasofya'nın kubbesini geçme emrini vermiş olduğu iddiasına kesin olarak karşı çıkmaktadır (Öz, 1946, s. 77)⁸³.

Tahsin Öz'ün eleştirilerinin yoğunlaştığı nokta, Diez'in Türk sanatı kavramını ele alış biçimidir. Diez'in "Türk Sanatı"nın önsözünde yaptığı, artık bir İslam sanatı yerine Türk sanatından söz edilmesinin gerektiği vurgusunu yok sayan Öz, Diez'in önerdiği "Türk-İslâm devlet sanatı" ile "Türk halk sanatı" ayrımının, millî bir sanat tarihi yerine İslam sanatı tarihi yaklaşımını devam ettirdiğini savunmaktadır. Öz'e göre, Türk-İslam ikiliğinin yanına "devlet" kelimesinin de eklenmesi, bu isimle tanımlanan eserleri Türk varlığından bütünüyle ayırmakta ve Türk sanatını yok saymaktadır (Öz, 1947, 22 Ocak, s. 2).

Bu yıllarda DTCF'nin Arkeoloji bölümünde doçent olan Ekrem Akurgal ise, haftalık "Sanat ve Edebiyat" gazetesindeki yazılarıyla daha tarafsız bir bakış açısı sunmuştur⁸⁴. Akurgal'ın ilk yazısı "Türk Medeniyet Tarihine Tecavüz Edilmiş midir?" başlığından

⁸³ Öz bu görüşünü ilk olarak, Diez'in, kitabın öncesinde yayımlanan "Türk Sanatı I: İslâm Mimarisinde Türklerin Payı" başlıklı makalesi üzerine yazdığı bir eleştiride ifade etmiştir; Bkz. Tahsin Öz, Türk Anıtlarının Kubbeleri Sultanın Emriyle mi Yükseldi?, *Arkitekt*, Sayı: 171-172, s. 77, 1946.

⁸⁴ Ekrem Akurgal, Türk Medeniyet Tarihine Tecavüz Edilmiş midir?, *Sanat ve Edebiyat*, Sayı: 6, ss. 1, 2, 8 Şubat 1947; Ekrem Akurgal, Osmanlı Mimarları ve Ayasofya, *Sanat ve Edebiyat*, Sayı: 7, s. 2, 15 Şubat 1947.

da anlaşılabacağı üzere, Çetintaş'ın “Medeniyet Tarihimize Yeni Bir Tecavüz”⁸⁵ başlıklı ilk yazısına karşılık olarak kaleme alınmıştır (Şekil D.1, Şekil D.5). Akurgal'ın başlıkta yönelttiği soruya kendi cevabı ise olumsuzdur. Etkileşimler konusunda Diez'e katılan Akurgal, İslamiyet dönemindeki Türk sanatının, Türklerin “anavatandan” beraberlerinde getirdikleri “öz değerler”inin, İran etkisi, Arap etkisi ve Hititlerden beri bu topraklarda varlığını sürdüren “yerli gelenek” ile bir araya gelmesinden ortaya çıktığını düşünmektedir (Akurgal, 1947, 8 Şubat, s. 1).

Akurgal'ın yaklaşımında dikkati çeken önemli bir nokta, Diez'in kitabındaki Ermeni mimarisinin etkisi vurgusunu azaltmaya gayret etmesidir. Diez'in Ermeni mimarisi ile benzerlikleri önemli bir olgu olarak sunmadığını söyleyen Akurgal, “Ermeni sanatı” ifadesinin “itibarî bir söz” olup, bu motiflerin esasen Helenistik, Geç Roma, Bizans ve Sasani sanatlarından geldiğini belirterek, Ermeni mimarisinin kökeninin Ermenilere ait olmadığını ima etmektedir. Akurgal'ın “Bizans kiliselerinin ve bunlarla Sasanid sanatının bir yavrucuğu olan Ermeni kiliselerinin mimarlık süsleri Selçuk sanatının yüksek kalitesi yanında çok sönük ve donuk kalır” gibi bazı ifadeleri de Ermeni mimarisine karşı belli bir küçümseme içermektedir (Akurgal, 1947, 8 Şubat, s. 2).

Akurgal, Ermeni vurgusunu azaltma çabası dâhilinde, Türklerin Anadolu'yu almalarının ardından Türk yapılarında Ermeni yapı ustalarının da çalışmasının bu yapıları Ermeni eseri haline getirmediğini vurgulamaktadır; ona göre bu topraklarda yaşayan her soydan insan “Türk kafasından ve Türk ruhundan çıkmış” bir sanata, yani Türk sanatına hizmet etmektedir (Akurgal, 1947, 8 Şubat, s. 1). Bu, katkıda bulunanları “bir kat daha Türkleştirmekte”, bu topraklarda yaşayan insanları aynı değerlerde buluşturmaktadır. Akurgal'ın Cumhuriyet söylemi ile uyuşan, Türk milliyetçiliğine dair görüşleri şu ifadelerinde de görülmektedir:

Erzurum'dan Aydın'a, Sinop'tan Alanya'ya kadar Anadolu'nun dört bir tarafındaki Selçuk eserlerine bakalım. Bölge bölge ayrılıklar, atölye ve usta farkları bulacağız, fakat hepsinin müşterek ifadeyi ve manayı taşıyan romojen [homojen] bir sanatın mahsulü olduğunu da göreceğiz. Selçuklular ortaya yepyeni bir sanat çıkarmışlardır; onun programını çizen, şeklini veren, ruhunu yaratan Türklerdir; onun gerçekleşmesini de sağlayan bu toprağın her çeşit soydaki bütün insanlarıdır. Yani Cumhuriyet rejiminde de olduğu gibi. (Akurgal, 1947, 8 Şubat, s. 1)

⁸⁵ Sedat Çetintaş, Medeniyet tarihimize yeni bir tecavüz, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1946, s. 2.

Ancak Akurgal, Osmanlı camilerinin Ayasofya ile ilişkisi konusunda Diez'in yaklaşımına katılmamaktadır. Diez'in Mehmet Ağaoğlu'nun çok kubbeli camilerden tek kubbeli merkezi yapıya geçiş tezini kabul ettiğini ancak tezi doğru kavramadığını düşünen Akurgal, Diez'in bu gelişim şemasındaki merkezi plan arayışını göremeyerek İslam ibadeti için en uygun planın enine mekân olduğunu iddia etmesinin yanlış olduğunu ifade etmektedir (Akurgal, 1947, 15 Şubat, s. 2). Akurgal'a göre, Diez'in camilere dair yanıldığı diğer nokta ise, Osmanlı camilerinin aydınlığını çığ bulması ve bu kültürde aydınlık mekânlara verilen önemi kavrayamamasıdır (Akurgal, 1947, 15 Şubat, s. 2).

Akurgal "Türk Sanatı"nda, İslamiyet öncesi Türk sanatına yeterince yer ayrılmamış olması, duvar ve kitap ressamlığına dair bölümlerin yetersiz olması, köprüler, su yolları ve Türk sanatı için çok önemli bir konu olan dokuma sanatlarına değinilmemiş olması ve kitabın aceleyle yazılmış olmasından kaynaklandığını düşündüğü hataların varlığı gibi başka eksiklikler de görmektedir. Diez'in Türk sanatına gösterdiği sempati anlamında Georg Jacob, Strzygowski, Glück, Gabriel, Kühnel ve Riefstahl gibi isimlerin gerisinde olduğunu ifade eden Akurgal, Diez'in bu kitabında ve başka eserlerinde yine de Türklere karşı hiçbir küçümseme olmadığını belirtmektedir (Akurgal, 1947, 8 Şubat, s. 2). Ayrıca Akurgal, Viyana Okulu'nun İslamiyet öncesi Türk sanatını en iyi tanıyan sanat tarihçilerine sahip olduğunu ve Strzygowski ile Glück'ün ölümünden sonra Diez'in Viyana Okulu'nun bu alandaki tek temsilcisi olarak kaldığını belirterek, eseri için Diez'e teşekkür etmektedir (Akurgal, 1947, 15 Şubat, s. 2).

İnceleme yazılarıyla tartışmaya katkıda bulunan başka isimler de olmuştur. Örneğin DGSA Türk minyatür sanatı hocası Süheyl Ünver, kitabı resim ve hat sanatları açısından eleştirerek hatalı ve yetersiz bulduğunu belirtmiştir (Ünver, 1947, 17 Ocak, s. 2). Diez'in doktora öğrencisi mimarlık kökenli Turgut Cansever, kitaptaki Ermeni sanatı etkisine dair vurguyu geri planda bırakan özet niteliğinde bir inceleme yazmıştır (Cansever, 1947, ss. 251-259). Tarihçi Hüseyin Namık Orkun ise, kitapta Osmanlı mimarisi incelenirken Ayasofya'nın sürekli göz önünde tutulmasının doğru olmadığını düşünmekle birlikte, Diez'in Ermeni, Urartu, Sümer ve Çin sanatları vb. etkilerini göstermesini doğru bulmakta ve Strzygowski'nin öğrencisi olması sebebiyle bir kat daha değer kazanan Diez'in kitabının bu alandaki ilk metodik eser olduğunu ifade etmektedir (Orkun, 1949, 22 Mayıs, s. 2).

Diez “Türk Sanatı”na yöneltilen eleştirilere, iki yazı ile yanıt vermiştir. “Cumhuriyet” gazetesinde yayımlanan ilk yazısında, sanat tarihinde gelişim ve kültürler arası etkileşimler kavramları üzerinde durmaktadır (Şekil D.3). Roma mimarisinin Antik Yunan’a ve Rönesans’ın antikiteye dayanmasına rağmen bunun Roma veya Rönesans mimarilerini daha az orijinal yapmadığını hatırlatan Diez, Türklerin uygarlığının “medeniyetlerine karışan unsurların çeşitliliğini inkâra tenezzül etmeyecek kadar büyük” olduğunu yazmaktadır (Diez, 1946, 27 Aralık, s. 2). Diez’in bu konudaki yaklaşımı şu satırlarında özetlenmektedir:

Doğan her büyük sanat, kendinden öncekinden faydalanır. Bu bir taklid değildir. Bu bir alma, benimseme, kendi öz varlığı içinde eritme, yeniden doğma ve yaratmadır. Bir sanatın büyüklüğü, meydana getirdiği âbidelerle ölçülür. Bünyesine karışan unsurların çeşitliliği, onu küçültmez, ona zenginlik verir. (Diez, 1946, 27 Aralık, s. 2)

Diez, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından yayımlanan “Felsefe Arkivi” dergisinde iki dilde yayımlanan “Endosmos’lar”/“*Endosmosen*” başlıklı makalesinde ise, “Türk Sanatı”nın arka planında varlığını hissettiren düşüncelerini daha belirgin bir biçimde ifade etmiştir. Kültürlerin “endosmos”u⁸⁶ ve biçimlerin Doğu’dan Batı’ya akışı düşünceleri burada, Orta Çağ’da hâkim olan bir Avrasya üslubu düşüncesinde somutlaşmıştır. Diez 12. ile 14. yüzyıllar arasında hâkim olduğunu düşündüğü bu üslubu “*Zeitstil*”/“devir üslûbu” olarak adlandırmaktadır (Diez, 1947b, s. 221; Diez, 1947c, s. 230). Bu düşünceye göre, tezyinatta biçimlerin Doğu’dan Batı’ya göçü çerçevesinde, Transkafkasya’da Hristiyan mimarisi, Anadolu’da İslam mimarisi ve Avrupa’da yine Hristiyan mimarisinde aynı motifler Avrasya devir üslubunu oluşturmaktadır. Köklü bir İslam geleneği tarafından belirlenen bazı İslami yapı tipleri ise bu üsluba dâhil değildir. Diez bu düşüncesini örneklemek için, türbeler ile camiler ve medreseleri karşılaştırmaktadır: Türklerin gelişinden önce Anadolu’da bir İslam kültürü yoktur ve camiler ile medreseler farklı kaynaklardan da beslenmiştir, ancak mezar yapıları Türklerin gelişinden önce de mevcuttur. Dolayısıyla Selçuklu türbeleri, Diez’e göre, Türk ya da İslam kökenli olmayıp bütün Avrupa’ya yayılmış çok daha eski bir kökenden gelmektedir (Diez, 1947c, s. 234). Ayrıca Diez, Albert Gabriel’in 1926 tarihli “*Les Mosquées de Constantinople*” [İstanbul Camileri] isimli eserinden alıntılar yaparak, Bayezit Camii ve Ayasofya arasındaki ilişki veya Bizans etkisi gibi,

⁸⁶ Bu kavram, metnin Türkçesinde “kültürel hulûl” olarak açıklanmaktadır (Diez, 1947b, s. 221).

Diez'e yöneltilen eleştirilerin hedefi olan bazı noktalarda, Gabriel'in de benzer bir görüşe sahip olduğunu göstermeyi amaçlamıştır (Diez, 1947c, ss. 237-238).

"Türk Sanatı" üzerine inceleme yazıları yazan isimler arasında Sedat Çetintaş ve Tahsin Öz, Diez'in İstanbul Üniversitesi'ndeki görevini sürdürmemesi gerektiğini savunan bir kesimi temsil etmektedir. Buna karşılık, 1949 yılının başlarında Diez'in danışmanlığında doktora çalışmalarını hâlâ sürdürmekte olan Turgut Cansever kitaba herhangi bir olumsuz eleştiri yöneltmezken, Ekrem Akurgal, Hüseyin Namık Orkun ve Süheyl Ünver gibi isimler de Diez'in bir sanat tarihçisi olarak yetkinliğini sorgulamamıştır. Ancak "Türk Sanatı"nda hatalı buldukları noktaları ortaya koyan bu isimlerin daha tarafsız eleştiriler sunduklarını söylemek mümkün görünmekle birlikte, eleştirilerinin birçok açıdan Çetintaş ve Öz ile benzerlik taşıdığı da görülmektedir⁸⁷.

4.3.5 Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'nden ayrılma süreci

Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'ndeki öğretim hayatı, 1946 yılından itibaren çeşitli yayın organlarında çıkan eleştirilerden kötü yönde etkilenmiş ve Diez üniversitede hakkında açılan bir soruşturma sonucunda 1949 yılının Haziran ayında kurumdan ayrılmak zorunda kalmıştır (İÜA, No: 3449/3, 11 Haziran 1949). Basındaki eleştiri yazılarının tetiklediği soruşturmanın sonucunda sözleşmenin yenilenmemesi kararı üniversite senatosuna aittir. Sözleşmesi 1948 yılının sonunda dolmuş olan Diez, 1949 yılı ortasına kadar burada ders vermeye devam ederken, Edebiyat Fakültesi dekanı Mazhar Şevket İpşiroğlu başkanlığındaki Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu Diez'in görevinin sürmesi için savunma raporları hazırlamış ve senatoya itiraz için bütün haklarını kullanmıştır⁸⁸ (İÜA, No: 4693, 6 Aralık 1948; No: 99/3, 17 Şubat 1949; No: 1378/3, 20 Mayıs 1949). Ancak üniversite senatosu, Millî Eğitim Bakanlığı'nın Diez'in sözleşmesinin 1949 yılı için uzatılması kararına ve Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün kararı onaylamasına rağmen, Diez'in görevini sonlandırmıştır (BDA. CDF, Fon: 30 18 1 2, Kutu: 118, Dosya: 96, Sıra: 6).

Üniversite senatosunun oluşturduğu, Tevfik Sağlam başkanlığındaki komisyonda bulunan Hamid Nafiz Pamir, Kâzım İsmail Gürkan, H. Nail Kubalı ve Ömer Lûtfi

⁸⁷ "Türk Sanatı" üzerine tartışma, Diez'in Türkiye'den ayrılmasından sonra da devam etmiştir. 1950'li yıllarda ve sonrasında yayımlanan bazı ilgili yazılar için, Bkz. Celâl Esad Arseven, Süleymaniye ile Ayasofya arasında bir mukayese, *Yeni İstanbul*, 12 Ekim 1954, s. 6; Ali Saim Ülgen, Prof. Ernst Diez'in Türk Sanatı kitabı, *Vakıflar Dergisi*, Sayı: 3, ss. 265-280, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1956 (yazının sonuna 27 Kasım 1953 olarak tarih atılmıştır); Haldun Taner, Profesör Ernst Diez dünyamızdan ayrıldı, *Vatan*, 4 Ağustos 1961; Haluk Y. Şehsuvaroğlu, Türk sanatı, *Cumhuriyet*, 28 Mart 1962, s. 2.

⁸⁸ Bkz. Ek F3, Ek F5.

Barkan, Edebiyat Fakültesi dışındaki fakültelerde görevli olan profesörlerdir. Komisyonun “Türk Sanatı” kitabını bizzat incelemeyip, kararını Tahsin Öz, Sedat Çetintaş, Süheyl Ünver ve Ekrem Akurgal’ın eleştiri yazıları üzerinden verdiği ve Diez’in cevap yazılarını dikkate almadığı, Edebiyat Fakültesi jürisinin itiraz raporlarından anlaşılmaktadır (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949). Nitekim Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu’nun en çok itiraz ettiği noktalardan biri, sanat tarihi, arkeoloji ve kültür tarihi disiplinlerinin alanına giren bir akademik tartışmada, sonucu belirleyen isimlerin hukuk, tıp ve jeoloji gibi disiplinlerden olmasıdır (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).

Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu tarafından kurulan jüride, başlangıçta dekan Mazhar Şevket İpşiroğlu, Hilmi Ziya Ülken, Mükrimin Halil Yınanç, Arif Müfit Mansel ve Theodore Bossert bulunmaktadır. Senatoya itiraz için sunulan raporları, sanat tarihçisi, tarihçi ve arkeologlardan oluşan bu jüri hazırlamıştır. Jürinin hazırladığı son raporda İpşiroğlu’nun imzası yoktur, ancak tarihçi Zeki Velidi Togan eklenmiştir (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949). Tutanaklardan da anlaşıldığı gibi, Profesörler Kurulu’nda kitapta bazı hataların var olduğu konusunda hemfikir olunmakla birlikte, Diez’in yerinin doldurulamayacağını düşünen üyeler çoğunluktadır⁸⁹ (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).

Jüri, Diez’in Selçuklu ve Osmanlı mimarilerine birer bölüm ayırdığı 1915 tarihli “*Die Kunst der islamischen Völker*” [İslam halklarının sanatı] ve Timur devri eserlerini inceleyerek Türk ile İran sanatları arasındaki farklılıkları gösterdiği “*Churasanische Baudenkmäler*” [Horasan mimari anıtları] gibi eserlerinden bu yana, farklı coğrafyalardaki Türk mimarisine ışık tutan yayınlar yaptığını, ayrıca Türk ve İslam sanatlarının yanı sıra, genel sanat tarihi, Uzakdoğu ve Hint sanatları konusunda da ders verecek kadar geniş bir bilgiye sahip olduğunu vurgulamıştır (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949; No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949). “Türk Sanatı” kitabı konusu ele alınırken, basit hataların birçoğunun başka kaynaklardan yapılan alıntılardan, çeviriden ve dizgiden kaynaklandığı üzerinde durulmuştur. Üstünde durulan bir nokta, bazı eleştiri yazılarında Diez’in referanslarından bahsedilmeyerek esas kaynağın

⁸⁹ 2 Şubat 1949 tarihli raporda bunun sebepleri detaylı biçimde açıklanmıştır. Jüriye göre bu disiplinde akademik formasyona sahip olan ve sanat tarihi kürsüsünün başına getirilebilecek bir Türk yoktur. Türk sanatı ve mimarisi üzerine çalışan Albert Gabriel ve Ernst Kühnel gibi isimler ise çeşitli sebeplerle bu görevi üstlenemeyecektir. Kühnel, Rusya’da bir toplama kampında bulunmaktadır. Gabriel ise İstanbul Üniversitesi’nin çabaları sonucunda burada birkaç konferans vermiştir, ancak bir süredir *Collège de France*’de [Fransa koleji] çalışmakta olduğu için konferans vermesi dahi mümkün değildir (İÜA, No: 99/3 eki olan 2 Şubat 1949 tarihli rapor, 17 Şubat 1949).

hatalarının Diez’e ait olarak gösterilmesi olmuştur. Bu kaynakların bazıları ise aynı çevre tarafından yaygın olarak onay gören Celâl Esad Arseven, Albert Gabriel ve Josef Strzygowski gibi isimlere aittir. Jüri üyeleri kitabın Almanca kaleme alınmış orijinalini de inceleyerek, çevirideki yazım hatalarına işaret etmiş, bazı önemli konuların yanlış aktarıldığını belirtmiştir (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949). Raporlarda, Ermeni sanatının ve Ayasofya’nın Türk mimarisi üzerindeki etkileri konusunun Diez’e atfedilmesinden kaçınılarak, Diez’in bu pasajları başka yazarlardan alıntıladığının belirtilmesiyle yetinilmiştir (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

Profesörler Kurulu’nun üniversitenin tutumu ile ilgili eleştirdiği önemli başka bir nokta, Diez gibi yabancı öğretim elemanlarının üniversitede karşılaştığı sorunlar ile ilgilidir. Kurul üyelerinin çoğunluğu, Diez ile aynı anda sözleşmesi yenilenmeyen Arap-Fars Filolojisi şubesi hocası Hellmut Ritter’in durumundan da rahatsızlık duymakta ve yabancı hocalar sorununun tartışılması gerektiğini düşünmektedir (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949). Bir raporda, yabancı hocalara yeterli yardımın, yeterli asistanın ve diğer öğretim elemanlarıyla işbirliğinin sağlanamadığı, araştırma gezilerinin masraflarının ancak bir kısmının karşılanabildiği, hatta bazı gezilerin çeşitli sebeplerle engellendiği vurgulanarak, üniversitenin yabancı öğretim elemanlarından beklentilerinin bu durumla orantısız olduğu belirtilmiştir (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949). Nitekim yabancı profesörler sorunu; aynı görevi yapan yerli ve yabancı profesörler arasında ücret farkı bulunması, yabancı profesörlerin Türkiye’de kalmalarını sağlamak için gerekli önlemlerin alınmamış olması, çoğu Yahudi olmaları nedeniyle Almanya’dan ayrılmak zorunda kalmış olan yabancı profesörlerin Türkiye ile Almanya arasında ilişkilerin yakınlaştığı dönemlerde tedirgin olmaları ve emeklilik sorunlarının çözülmemiş olması gibi noktalarda daha da derinleşmiş bulunmaktadır (Dölen, 2010, s. 408).

Benzer bir “yabancılar” sorununun bu yılların mimarlık ortamında da etkisini hissettirdiğini söylemek mümkündür⁹⁰. Dolayısıyla Ernst Diez’in bu dönemde hem İstanbul Üniversitesi, hem de mimarlık eğitimiyle iç içe bir figür olması itibariyle, üniversitede karşılaştığı tutumda yabancı profesörler meselesinin etkisinin de olabileceğini söylemek yanlış görünmemektedir. Ancak İstanbul Üniversitesi’nden ayrılmak zorunda bırakılmasındaki yegâne etkenin bu olmadığı da açıktır. Nitekim

⁹⁰ Bu durum, dönemin “Mimarlık” ve “Arkitekt” gibi yayın organlarında açıkça fark edilmektedir.

burada incelenen tartişmanın kanıtladığı üzere, Diez’in üniversite ile ilişığının kesilmesindeki en büyük faktör, “Türk Sanatı”nda ileri sürdüğu görüşler ve bunlar sebebiyle Diez’e dair oluşan “Türk düşmanı” algısı olmuştur.

5. SONUÇ

Erken Cumhuriyet dönemi, 1943 yılında ilk sanat tarihi kürsüsünün kurulmasıyla, sanat tarihinin Türkiye’de bir disiplin olarak yerleşmeye başlamasına tanıklık etmiştir. Bu gelişme, 20. yüzyılın ilk yarısında mimarlık tarihinin ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkmamış olması ve sanat tarihi disiplininin sınırlarının mimariyi de kapsamayı itibariyle, mimarlık tarihi için de önem taşımaktadır. Sanat tarihiyle bazı konuları paylaşan ve yöntem olarak ayrışan arkeoloji ise, 1930’lu yıllardan itibaren, gelişimini sanat tarihinden büyük oranda bağımsız olarak sürdürmüş, ancak birlikte bir kültür tarihi tablosunu ortaya çıkaran bu disiplinlerin ikisi de, erken Cumhuriyet döneminin kültür politikaları ve resmi tarih söylemi için benzer bir sorumluluk taşımıştır.

İlki 1943 yılında İstanbul Üniversitesi’nde ve ikincisi 1954 yılında DTCTF’de kurulan ilk iki sanat tarihi kürsüsünün her ikisinin de Viyana Okulu’ndan ve Josef Strzygowski’nin öğrencisi olmuş sanat tarihçileri tarafından kurulması, Viyana Okulu’nun Türkiye’de sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişmesindeki rolünü açıkça ortaya koymaktadır. Zira Ernst Diez ve Katharina Otto-Dorn’un yetiştirdiği Oktay Aslanapa, Semavi Eyice ve Gönül Öney gibi sanat tarihçileri, sonraki yıllarda Türkiye’de sanat tarihi eğitiminin ve araştırmalarının gidişatını belirlemede öncü figürler olmuşlardır.

Türkiye’de sanat tarihi disiplini ile Viyana Okulu arasındaki paralellik, Josef Strzygowski ve kurduğu sanat tarihi enstitüsünün Doğu’ya gösterdiği ilgiden çok daha ileriye uzanmaktadır. Türkiye’de üniversitelerde sanat tarihi kürsülerinin ortaya çıkmasından çok önce, Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarından itibaren canlı olan Türk milliyetçiliğinin sanat tarihi ilgisi, Türk sanatı sorusunu bir bakıma ortaya atmış bulunmaktadır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun kendi iç çalkantılarını ve çeşitli milliyetçilik akımlarını gözlemleyerek gelişen Viyana Okulu gibi, Türkiye’de sanat tarihi disiplininin gelişmesi de politik ve kültürel değişimlerle el ele ilerlemiştir. Viyana Okulu, gelişimine Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun çatısı altında başladıktan sonra imparatorluğun yıkılmasına tanık olurken, Türk aydınları arasında sanat tarihi ilgisi yine çok-uluslu bir imparatorluğun bünyesinde ortaya çıkmış, ancak

bir disiplin olarak şekillenmesi Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra ve Cumhuriyet'in kültür politikaları bağlamında gerçekleşmiştir.

Ancak iki ekolün de, yıkılan çok-uluslu bir imparatorluğun arkasından gelen bir ulus inşa süreciyle hesaplaşma sorumluluğunu taşımış olması, aralarında kurulan ilişkinin yegâne sebebinin oluşturmamaktadır. Erken Cumhuriyet dönemi aydınlarının Viyana Okulu'na gösterdikleri ilginin, Josef Strzygowski ve Heinrich Glück'ün Türk sanatını kavramlaştıran ve buna evrensel sanat tarihinde önemli bir rol atfeden yaklaşımlarıyla karşılaştıklarında uyandığı anlaşılmaktadır. Nitekim Türk milliyetçiliğinin temellerinin atıldığı 20. yüzyıl başlangıcında, Türklere özgü bir sanattan bahseden bu Avusturyalı sanat tarihçileri, Türkiye'de dönemin milliyetçileri, tarihçileri ve tarihçi-siyasetçileri için özel bir öneme sahip olmuştur.

Hint, Çin, Mısır, Ege ve Anadolu uygarlıkları gibi köklü uygarlıkların Orta Asya'dan dünyaya yayılan Türk boyları tarafından oluşturulduğu gibi teorilerle Türklere dünya tarihinde büyük bir rol atfeden Türk Tarih Tezi, Diez'in "Türk Sanatı"nın yayımlandığı yıllarda geçerliliğini kaybetmiş olsa da, bu söylemin toplumun bilinçdışı üzerindeki etkisini hâlâ koruduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Diez'e yöneltilen ilk eleştirilere, Diez'in başka kültürlerin özellikle Selçuklu ve Osmanlı mimarileri üzerindeki etkilerine yaptığı vurgunun Türklere ve Türk sanatına bir hakaret olduğu düşüncesinin hâkim olduğu görülmektedir. Zira erken Cumhuriyet'in resmi tarih söylemine göre, Türk kültürünün, çevre kültürlerin etkisiyle şekillenen bir olgu değil, dört bir yana yayılarak başka kültürlerin şekillenmesine yardımcı olan saf bir kültür olması gereklidir. Diez'in "Türk Sanatı"nda hatlarını çizdiği bu değişken, başka kültürlerden etkilenen ve melez Türk sanatı kavramının bu tabloya uymadığı açıktır. Diez'in sanat tarihi anlayışının, kendi başına oluşmuş ve saf kalmış bir kültürün var olabileceği düşüncesini bütünüyle reddetmesi ise, "Türk Sanatı" üzerine incelemelerde sıklıkla göz ardı edilen bir nokta olmuştur.

Ancak başka kültürlerin Türk mimarisinin çeşitli dönemlerine etkisi söz konusu olduğunda, eski Anadolu uygarlıkları, İran ve Mezopotamya etkisinden bahsedilmesi benzer bir tepki yaratmazken, özellikle Ermeni kiliseleri ve Ayasofya örneklerinde somutlaşan Ermeni ve Bizans sanatları bahsinin en büyük tepkiyi çektiği görülmektedir. Nitekim İstanbul Üniversitesi'nde hakkında yürütülen soruşturmada en çok üzerinde durulan konular da, Ermeni mimarisi ve Ayasofya ile yapılan karşılaştırmalar ve benzetmeler olmuştur. Bu konuda Sedat Çetintaş, Tahsin Öz ve

Behçet Ünsal⁹¹ gibi isimler Diez'in Ermeni sanatının ve Ayasofya'nın etkisinden bahsederek Türk sanatını yok saydığı veya hakaret ettiği görüşünde hemfikirken, Ekrem Akurgal, Hüseyin Namık Orkun ve Turgut Cansever gibi isimler Diez'in metnindeki Ermeni etkisi vurgusunu olduğundan az gösterme eğilimindedir. Ancak Ayasofya tartışmasına gelindiğinde, Akurgal ve Orkun da Diez'in yaklaşımını eleştirmekle birlikte, hiçbir noktada Diez'i Türk düşmanı olmakla itham etmemektedirler.

Bizans ve Ermeni kültürlerinin Türk sanatında bir payı olabileceği düşüncesinin uyandırdığı tepkinin sebeplerini görmek ise zor değildir. Zira Türklerin bir imparatorluk kurma yetisine sahip olmadıkları ve Osmanlı İmparatorluğu'nu Bizans İmparatorluğu'nun mirasını devralarak kurdukları inancı, uzun süre Batı literatüründe yaygın bir yaklaşım olmuş, bu ve benzeri yaklaşımlara duyulan tepki, Türk Tarih Tezi'nde Türklerin devlet kurma yetisinin ısrarla vurgulanmasında somutlaşmıştır. "Türk Sanatı"nın yayımlandığı yıllarda, büyük Osmanlı camilerinin Ayasofya'nın etkisinde şekillendiği düşüncesi de Batı'da hâlâ hâkim görüştür ve bunun Türkiye'de sanat/mimarlık tarihi ile ilgilenen çevrelerde yarattığı tepki son derece görünüldür.

Ermeni mimarisi ve dolayısıyla Anadolu'da Türklerin gelmesinden önce yerleşik olan kültürlerin etkisi konusu ise, daha katmanlı bir sorundur. Türk Tarih Tezi ile, Anadolu'daki Hitit ve Sümer uygarlıkları dahi Türklere bağlanarak, Türklerin Anadolu'nun gerçek sahipleri olduğunu göstermek hedeflenirken, Anadolu'nun burada hâlâ yaşayan yerleşik halkları bu söylem içinde tanımsız kalmakta ve bu tanımsızlık söz konusu kültürler ile kurulan ilişkiyi sorunlu kılmaktadır. Nitekim Étienne Copeaux'un işaret ettiği gibi, Türk Tarih Tezi, geriye dönük olarak adeta topraktan millete geçen değerlerden bahsetmekte ve Türklerin Anadolu'da en azından Hititlerin zamanından bu yana var olduğunu iddia ederek bunu Türklerin Anadolu üzerinde hak iddia etmesini temellendirmek için kullanmaktadır; ancak bunu yaparken aynı statüyü Ermeniler gibi başka yerleşik halklara atfetmemektedir (Copeaux, 2000). Ekrem Akurgal'ın inceleme yazısında görüldüğü gibi, Ermenilerin veya Anadolu'nun

⁹¹ Behçet Ünsal, "Yeni Sabah" gazetesinde yayımlanan bir yazısında Diez'in gizli bir eleştirisini yaparak bir Türk mimari tarihi enstitüsü oluşturulmasının gerekliliğinden bahsetmektedir. Ünsal, bu enstitünün oluşturulması için İTÜ'yu önermekte ve ilk adımın bir rölöve arşivi oluşturmak olduğunu söylemektedir. Ünsal'a göre bu iş için çekirdeği, Sedat Çetintaş'ın, birikimi Çetintaş'ın ölümüyle birlikte kaybolacak olan rölöve bürosunun oluşturması mümkündür (Ünsal, 1949, 12 Nisan, s. 4).

diğer halklarının sanatsal üretimleri söz konusu olduğunda ise, bu etkinlik çoğu zaman Türk sanatına hizmet etme olarak ele alınmaktadır (Akurgal, 1947, 8 Şubat, s. 1).

Öte yandan, Diez'in Ermeni mimarisini Türk mimarisi için önemli bir kaynak olarak göstermesinde, Ermeni mimarisine atfettiği rolün de etkisinin olduğu anlaşılmaktadır. Diez'in "Türk Sanatı"nda bu düşünceden doğrudan bahsetmemesine karşın, metnin arka planında Strzygowski'nin "*Die Baukunst der Armenier und Europa*"da⁹² [Ermeni mimarisi ve Avrupa] ortaya attığı, Ermeni kilise mimarisini Avrupa Hristiyan sanatının kökeni olarak gösteren tezinin varlığı kendini hissettirmektedir. Bu yaklaşım özellikle, hiçbir kültürün tek başına ortaya çıkmadığı görüşünü benimseyen Diez'in Ermeni mimarisini eski ve saf bir inşa geleneği olarak tanıtmada kendini göstermektedir (Diez, 1946, s. 66).

Diez'in "Türk Sanatı"nın uyandırdığı tepkiye karşın, Strzygowski ve Glück'ün, Diez ile bazı noktalarda kesişen görüşleri, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin aydınları tarafından saygıyla ve belki de bir miktar minnetkârlıkla karşılanmıştır. "Türk Tarihinin Ana Hatları"nın kaynakçasının büyük çoğunluğunun yabancılar tarafından kaleme alınmış eserler olmasında da görüldüğü üzere, Türklerin tarihine dair "yanlış" görüşlerin düzeltilmesi çabasında, yabancılara referans vermenin daha değerli görülmesi bu dönemde yaygın bir tutumdur. Öyle ki, yabancılara ait "yanlış" görüşlerin, yine yabancıların bulgularıyla düzeltilmesinin adeta bu yanlış anlaşılmalara daha büyük bir kesinlikle çözeceği yönünde bir algı mevcuttur. Bu pencereden bakıldığında, Strzygowski, Glück ve Diez'e yüklenen sorumluluk ve bu isimlerin beklentileri nasıl karşıladığı konusu daha iyi anlaşılabilir.

Viyana Okulu sanat tarihçileri arasında Türk sanatı üzerine çalışan bu isimlerin yazdıklarının Türkiye'de birbirlerinden çok farklı bir algıyla karşılanmış olması ise, Diez, Strzygowski ve Glück'ün Türkiye'deki okuyucu kitlesine ulaşan metnlerinin değerlendirilmesiyle açıklığa kavuşabilmektedir. Nitekim Strzygowski'nin başka metnlerinin Türkiye'de tepki çekmesi mümkün olan teoriler içermesine karşın, bu görüşler Türk sanatı üzerine olan metnlerinin büyük oranda dışında kalmıştır. Glück'ün Türk sanatı ve mimarisi üzerine düşünceleri ise, erken Cumhuriyet döneminin tarih söylemini her konuda yankılamamakta, ancak aynı zamanda bu görüşle açık olarak çelişmemektedir. Ayrıca doğrudan Türkiye'deki bir okuyucu

⁹² Josef Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, 2 Cilt, Viyana : Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1918.

kitlesini hedef almış olan Diez’e yöneltilen eleştirileri incelerken, bu yıllarda Türkiye’deki yabancı öğretim üyelerine karşı duyulan yaygın tepkinin varlığını ve Diez’in İstanbul Üniversitesi’nden uzaklaştırılmasının münferit bir olay olmadığını hatırlamak da faydalı görünmektedir.

Diez’in “Türk Sanatı” ile ilgili belirtilmesi gereken önemli bir nokta, 1946 baskısının çevirmeni olan Oktay Aslanapa tarafından yeniden ele alınmış bir halinin 1955 yılında yayımlanmış olmasıdır⁹³. Bu yeni “Türk Sanatı” yalnızca Diez’in eseri değildir; Aslanapa artık çevirmen yerine yazarlardan biri olarak gösterilmektedir. Burcu Doğramacı’nın Diez ile Aslanapa arasındaki bir mektuplaşmaya dayanarak aktardığına göre, Diez kendi ifadesiyle “sessiz” bir yeni baskının yalnızca öğrenciler için yapılabileceğini düşünmüş ve yeniden ele alma sürecinin parçası olmamıştır (Doğramacı, 2008, s. 340)⁹⁴. Bu baskı ile ilgili dikkati çeken bir nokta, İstanbul Üniversitesi’ndeki Sanat Tarihi şubesinin öğretim üyelerinin dışında, 1946 baskısını eleştirmiş olan Tahsin Öz ve Süheyl Ünver’in bu yeni kitabın hazırlanmasına yardım etmiş olmalarıdır (Diez ve Aslanapa, 1955, Önsöz).

“Türk Sanatı”nın 1955 baskısı önemli bir gelişmeye de işaret etmektedir; Diez’in 1946 tarihli “Türk Sanatı”nın çevirmeni ve 1955 tarihli “Türk Sanatı”nın ortak yazarı olan Oktay Aslanapa, değişen bir Türkiye’de adeta hocasının isminin arkasından adım adım çıkarak, hayatı boyunca Türk sanatı üzerine çok sayıda yayın yapmış ve sanat tarihi disiplininin Türkiye’deki gelişiminde önem taşıyan bir isim olmuştur. Diez’in 1946 tarihli “Türk Sanatı”nın ana strüktürünü izlemeye devam eden ve Aslanapa tarafından kaleme alınmış “Türk Sanatı” kitaplarının, 1960’lı yıllardan günümüze kadar en az on adet yeni baskısı hazırlanmıştır. Hâlâ üniversite seviyesindeki sanat tarihi derslerinde sıklıkla ana kaynak olarak önerilen bu yayının yanı sıra, yine 1960’lı yıllardan 1990’lı yıllara kadar yirminin üstünde baskısı gerçekleştirilen “Türk ve İslâm Sanatı. Lise III” de uzun bir süre liseler için ders kitabı olarak kullanılmıştır.

Bu ışıpta, Türkiye’de Viyana Okulu’nun büyük oranda Strzygowski ekolüyle tanınmış ve sanat tarihinin buradaki gelişiminin bu ekolün bütün yönlerini yansıtmamış

⁹³ Ernst Diez, Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No: 627, İstanbul, 1955.

⁹⁴ Diez’in metnin bir ölçüde korunduğu ve farklı bir yazı boyutu kullanılarak Aslanapa’nın yazdığı kısımlardan ayrıldığı bu baskıda, önceki baskının dili hemen her yerde değiştirilmiş, eleştirilerin odağı olan kısımlar elekten geçirilmiş ve bazı bölümlere Aslanapa tarafından kaleme alınmış metinler ve Diez’in başka eserlerinden alınmış kısımlar eklenmiştir. Aslanapa’nın kendi yazdığı kısımları farklı bir yazı boyutuyla ayırmaya çalışmasından, Diez’in metnin özgünlüğünü korumak istediği anlaşılabilir. Birlikte, kitapta Diez’in ifadelerini 1946 baskısı ile farklarına parmak basmadan değiştirmesi bu tutumla çelişmektedir.

olmasına rağmen, Viyana Okulu içindeki her akımın ortak yönü olarak görülen yöntemin, Diez aracılığıyla öğrencileri ve meslektaşlarını etkileyerek yerleştiğini ve Türkiye’de sanat tarihi disiplini kalıcı olarak biçimlendirdiğini söylemek doğru görünmektedir. Türk Tarih Tezi üzerinde birçok rötuşun yapıldığı, ancak bu söylemin etkisinin hâlâ sürdüğü bir dönemde yayımlanan 1946 tarihli “Türk Sanatı” ise, uzakta değil, Türkiye’de üretilerek yarattığı hararetli tartışmayla bir bakıma başka Türk sanatı söylemlerinin filizlenmesine vesile olmuş ve böylece bu konudaki literatürün temel taşlarından biri haline gelmiştir.

KAYNAKLAR

- A. Süheyl.** (1932). *Türklerde resim, tezhip ve minyatür tarihi (Orta Asya kısmı)*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri No: 7.
- A. Süheyl.** (1934). *Selçuklarda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri, Seri: II, No: 11.
- Akurgal, E.** (1947, 8 Şubat). Türk Medeniyet Tarihine Tecavüz Edilmiş midir?, *Sanat ve Edebiyat*, Sayı: 6, ss. 1, 2.
- Akurgal, E.** (1947, 15 Şubat). Osmanlı Mimarları ve Ayasofya, *Sanat ve Edebiyat*, Sayı: 7, s. 2.
- Aslanapa, O.** (1976). Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: 6, ss. 1-6, İstanbul : Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Aslanapa, O.** (1993). *Türkiye’de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar/Österreichische Kunsthistoriker und Künstler in der Türkei*, İstanbul : Eren Yayıncılık.
- Ateş, A.** (1964). Hellmut Ritter, *Şarkiyat Mecmuası*, Sayı: 5, ss. 1-14.
- Aytekin, M.** (2011). Asırlık Çınar, *İstanbul Üniversitesi Bilim Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 8, ss. 58-65.
- Bakoš, J.** (2014). *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*, Series of the Slovak Academy of Sciences, Cilt 5, Peter Lang Edition.
- Bir profesör hakkında verilen karar protesto ediliyor.** (1949, 24 Mart). *Cumhuriyet*, s. 4.
- Blessing, P.** (2012). Recording the Transformation of Urban Landscapes in Turkey: The Diaries of Kurt Erdmann and Ernst Diez, *Studies in Travel Writing*, Cilt: 16, Sayı: 4, ss. 415-425, Routledge Taylor & Francis Group.
- Cansever, T.** (1947). Ernst Diez: Türk Sanatı, *Felseve Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 251-259, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Celâl Esat.** (1932). *Türklerde Mimarî*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri No: 49.
- Celâl Esat.** (1934). *Türklerde Mimarî (Eti ve Selçuk Mimarîleri)*, ‘Türk Tarihinin Ana Hatları’ eserinin müsveddeleri , Seri: II, No: 28.
- Cephanecigil, V. G.** (2009). *Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Mimarlık Tarihi İlgisi ve Türk Eksenli Milliyetçilik (1873-1930)*, (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ceylan, E.** (2015). *Modern Anıt Kültü Kavram Sözlüğü*, İçinde Alois Riegl, *Modern Anıt Kültü* (E. Ceylan, Çev.). ss. 111-124, İstanbul : Daimon Yayınları.

- Cezar, M.** (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. İçinde *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, ss. 5-84, İstanbul : Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi.
- Charles, M. A.** (1930). Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques, *The Art Bulletin*, Cilt: 12, No: 4, ss. 320-345.
- Copeaux, E.** (2000). *Tarih Ders Kitaplarında (1931-1993) Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çetintaş, S.** (1946, 20 Aralık). Medeniyet tarihimize yeni bir tecavüz, *Cumhuriyet*, s. 2.
- Çetintaş, S.** (1947, 10 Ocak). Süleymaniye Ayasofya'nın taklidi değildir, *Vatan*, ss. 2, 5.
- Çetintaş, S.** (1947, 22 Şubat). Sayın Rektörle Senato üyelerine ithaf. Türk San'atı kitabının çeşitli hataları, *Son Posta*, ss. 4, 6.
- Çetintaş, S.** (1949, 31 Mayıs). Eğri Oturalım, Doğru Konuşalım, *Yeni Sabah*, s. 2.
- Demir, A.** (2009). *Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar*, İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Deniz, F.** (2009). Sanat Tarihine Mimarlıktan Bakmak: Turgut Cansever ve Doktora Tezi, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 13, ss. 435-460.
- Diez, E.** (1915). *Die Kunst der islamischen Völker*, Handbuch der Kunstwissenschaft 4, Berlin-Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Diez, E.** (1946, 15 Mart). Türk Sanatı I: İslâm Mimarîsinde Türklerin Payı, *İstanbul*, Sayı: 56, ss. 5-6, İstanbul : Kurtuluş Basımevi.
- Diez, E.** (1946, 27 Aralık). Profesör Ernst Diez cevap veriyor, *Cumhuriyet*, s. 2.
- Diez, E.** (1946). *Türk Sanatı. Başlangıcından Günümüze Kadar*, (O. Aslanapa, Çev.). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, Sanat Tarihi Enstitüsü: No. 1, İstanbul.
- Diez, E.** (1947a), Josef Strzygowski - Biografisches, *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 1-12, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Diez, E.** (1947b). Endosmos'lar, *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 221-229, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Diez, E.** (1947c). Endosmosen, *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 230-238, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Diez, E., Aslanapa, O.** (1955). *Türk Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No: 627, İstanbul.
- Dogramaci, B.** (2008). *Kulturtransfer und Nationale Identität. Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927*, Berlin : Gebr. Mann Verlag.
- Dölen, E.** (2010). *Türkiye Üniversite Tarihi 4. İstanbul Üniversitesi 1933-1946*, İstanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Dönmez, Ş., Doğan-Alparslan, M., Alparslan, M., Ezer, S.** (2002). Eski Önasya Dilleri ve Kültürleri Kürsüsü Tarihçesi (1934-2002). (Hititoloji ile Protohistorya ve Önasya Arkeolojisi Anabilim Dalları), *Anadolu Araştırmaları. Jahrbuch für Kleinasiatische Forschung*, Sayı: 16, ss. 145-150, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Elsner, J.** (2002). The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901, *Art History*, Cilt: 25, Sayı: 3, ss. 358-379.
- Erdem, S. E.** (2014). *Semavi Eyice Kitabı. İstanbul'un Yaşayan Efsanesi*, İstanbul : Timaş Yayınları.
- Ersanlı, B.** (2003). *İktidar ve Tarih. Türkiye'de "Resmî Tarih" Tezinin Oluşumu (1929-1937)*, İstanbul : İletişim Yayınları.
- Eyice, S.** (1968). Atatürk'ün büyük bir tarih yazdırma teşebbüsü: Türk Tarihinin Ana Hatları, *Belleten*, Cilt: 32, No: 128, ss. 509-526, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Eyice, S.** (1996). Glück, Heinrich. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 14, ss. 97-98, İstanbul : Türkiye Diyanet Vakfı.
- Eyice, S.** (1997). İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nün Kurucusu Prof. Dr. Ernst Diez (1878-1961), *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: 14, ss. 3-15, İ.Ü. Basımevi ve Film Merkezi.
- Eyice, S.** (2009). Schneider, Alfons Maria. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 36, ss. 232-233, İstanbul : Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gelelim yerli profesörlere....** (1949, 8 Nisan). *Akşam*, s. 1.
- Georgeon, F.** (2006). *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930. Seçilmiş Makaleler*, (A. Berktaş, Çev.). İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Glück, H.** (1935). Türk San'atının Dünyadaki Mevkii, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 3, ss. 119-128, İstanbul : Devlet Matbaası.
- Glück, H.** (1973). Türk Sanatı, *Eski Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi*, İş Bankası Kültür Yayınları: 152, ss. 151-162, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Halil Etem.** (1932). *Anadolu Selçukluları devrinde Mimari ve Tezyinî Sanatlar*, 'Türk Tarihinin Ana Hatları' eserinin müsveddeleri No: 4.
- İğdemir, U.** (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Tarih Kurumu*, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından XVI. Seri – Sa. 22, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İki ecnebi profesör Edebiyat Fakültesinden ayrıldı.** (1949, 23 Mart). *Akşam*, s. 3.
- İnan, A.** (1939). Atatürk ve Tarih Tezi, *Belleten*, Cilt: 3, Sayı: 10, ss. 243-246, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, A., Tevfik, M., Rifat, S., Akçura, Y., Galip, R., Cemil, H., Maksudi, S., Günaltay, Ş., Vasıf Bey, Yusuf Ziya Bey.** (1930). *Türk Tarihinin Ana Hatları*, İstanbul : İstanbul Devlet Matbaası.
- İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğrenci Kılavuzu (1947-1948).** (1948). İstanbul : Üçler Basımevi.
- İstanbul Üniversitesi Rektörünün beyanatu.** (1949, 5 Nisan). *Cumhuriyet*, ss. 1, 3.

- Johns, K.** (2009). Julius von Schlosser and the need to reminisce, *Journal of Art Historiography*, Sayı:1, URL:arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139128_en.pdf, erişim tarihi 22.04.2014.
- Kılıç Yıldız, Ş.** (2011). A Review of Byzantine Studies and Architectural Historiography in Turkey Today, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, Yıl: 28, Sayı: 2, ss. 63-80.
- Kolay, İ., Kuban, Z.** (2009). İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı'nın Tarihi, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 13, ss. 673-683.
- Kökdemir, G.** (2012). Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Arkeoloji Bölümü Tarihçesi (1936-1960), *Anadolu*, Ek III.2, ss. 19-28, Ankara : Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Köprülü, C.** (1973a). Cumhuriyetimizin Ellinci Yılı Vesilesiyle: En Eski Türk Plâstik Sanatları Hakkında, *Eski Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi*, İş Bankası Kültür Yayınları: 152, ss. V-XV, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, F.** (1973b). Türk Sanatı, *Eski Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi*, İş Bankası Kültür Yayınları: 152, ss. 183-189, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kultermann, U.** (1993). *The History of Art History*, ABD : Abaris Books.
- Maranci, C.** (1998). Armenian Architecture as Aryan Architecture: The Role of Indo-European Studies in the Theories of Josef Strzygowski, *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, Cilt: 13, Sayı: 3-4, ss. 363-380.
- Marchand, S.** (1994). The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski, *History and Theory*, Cilt: 33, Sayı: 4, ss. 106-130, Wiley for Wesleyan University.
- Mimar Sedat.** (1932). *Osmanlı Türk mimarisi*, 'Türk Tarihinin Ana Hatları' eserinin müsveddeleri No: 13.
- Mimar Sedat.** (1934). *Osmanlı Türk Mimarîsi*, 'Türk Tarihinin Ana Hatları' eserinin müsveddeleri, Seri: II, No: 5.
- Mülayim, S.** (1990). Sanat Tarihinin Attilası Josef Strzygowski, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 8, İstanbul, ss. 65-69.
- Nadi, N.** (1947, 23 Ocak). Türklüğü tahkir, *Cumhuriyet*, ss. 1, 3.
- Olin, M.** (2000). Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski, *Cultural Visions. Essays in the History of Culture*, ss. 151-170, Amsterdam – Atlanta, GA : Rodopi.
- Orkun, H. N.** (1949, 22 Mayıs). Prof. Diez ve eseri, *Cumhuriyet*, s. 2.
- Ögel, S.** (2015). Kişisel görüşme. 8 Haziran, İstanbul.
- Öz, T.** (1946). Türk Anıtlarının Kubbeleri Sultanın Emrile mi Yükseldi?, *Arkitekt*, Sayı: 171-172, s. 77.
- Öz, T.** (1946, 25 Aralık). Prof. Diez iddialarını ispat etmelidir!, *Cumhuriyet*, s. 2.
- Öz, T.** (1947, 22 Ocak). Türk Sanatı kitabı dolayısıyla, *Vatan*, s. 2.

- Özkan, M.** (1997). Kuruluşunun 70. Yılında Türkiyat Enstitüsü, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 20, ss. 1-11, İstanbul.
- Pancaroglu, O.** (2007). Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century, *Muqarnas*, Sayı: 24, S. Bozdoğan, G. Necipoğlu (Editörler), ss. 67-78, Leiden & Boston : Brill Academic Publishers.
- Payne, A. A.** (1999). Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Cilt: 58, Sayı: 3, ss. 292-299.
- Profesör Diez fahrî olarak ders vermekte devam edecek.** (1949, 5 Nisan). *Yeni Sabah*, s. 2.
- Profesör Diez imtihan yapamıyor.** (1949, 7 Haziran). *Yeni Sabah*, s. 2.
- Rado, Ş.** (1949, 2 Nisan). Üniversitedeki ecnebi profesörler birer birer giderken, *Akşam*, s. 2.
- Rampley, M.** (2009). Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School, *The Art Bulletin*, Cilt: 91, Sayı: 4, ss. 446-462, College Art Association.
- Sanat Tarihi Kürsü ve Enstitüsünün Öğretim ve Araştırma Çalışmaları, 1943-1962.** (1962). İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Schapiro, M.** (1936). The New Viennese School, *The Art Bulletin*, Cilt: 18, Sayı: 2, ss. 258-266.
- Schlosser, J. v.** (2009). The Vienna school of the history of art – Review of a century of Austrian scholarship in German, *Journal of Art Historiography*, Sayı: 1, (K. Johns, Çev.). URL: arthistoriography.files.wordpress.com/2011/08/karl-johns-schlosser-trans-wienerschule-revised.pdf, erişim tarihi 19.03.2014.
- Schoell-Glass, C.** (2012). Art History in German-Speaking Countries: Austria, Germany and Switzerland. İçinde M. Rampley, T. Lenain, C. Schoell-Glass, H. Locher, K. Zijlmans, A. Pinotti (Editörler), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, ss. 335-354, Leiden & Boston : Brill Academic Publishers.
- Stefan, P.** (1932). Türk San'atı, (A. Adnan, Çev.). *Mimar*, Yıl: 2, Sayı: 3, Mart 1932, ss. 65-66, İstanbul,.
- Strzygowski, J.** (1917). *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig : J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- Strzygowski, J.** (1935). Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 3, ss. 1-80, İstanbul : Devlet Matbaası.
- Teknik Okul. Mimari kısmının lağvı memnunsuzluk uyandırdı.** (1949, 3 Kasım). *Akşam*, s. 3.
- Teknik okul mimarlık şubesi açılacak.** (1950, 10 Eylül). *Akşam*, s. 3.
- Tükel, U.** (1997). İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Eğitiminin İçeriği, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: 14, ss. 19-21, İ.Ü. Basımevi ve Film Merkezi.

- Türkische Kunst aus sieben Jahrhunderten.** (1932). CXX. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, Ocak-Mart 1932, Viyana.
- Ünsal, B.** (1949, 12 Nisan). Türk Mimarisi ve Eski Eserleri, *Yeni Sabah*, s. 4.
- Ünver, S.** (1947, 17 Ocak). Türkiye’de resim ve yazı tarihi, *Vatan*, s. 2.
- Üstel, F.** (2004). *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*, İstanbul : İletişim Yayınları.
- Vâ-Nû.** (1949, 10 Nisan). Üniversiteden çıkarılan ilim adamı. Beğenmediğimiz Profesör Diez’le konuştum, *Akşam*, ss. 1, 3.
- Von Papen dün akşam hareket etti.** (1944, 6 Ağustos). *Akşam*, s. 1.
- Weibel, A. C.** (1951). Mehmet Aga-oglu, *Ars Islamica*, Cilt: 15/16, ss. 267-271.
- Yücel, E.** (2007). Öz, Tahsin. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 34, s. 104, İstanbul : Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yücel, Ü.** (1988). Ord. Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu (1908-1985), *Sanat Tarihi Yıllığı XIII*, ss. 5-10, İstanbul : Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- URL-1** <www.turkocaklari.org/?pnum=5&pt=Tarih%C3%A7e>, erişim tarihi 18.02.2015
- URL-2** <kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/geschichte-des-instituts>, erişim tarihi 17.04.2015.
- URL-3** <www.mak.at/das_mak/geschichte>, erişim tarihi 18.04.2015.
- URL-4** <dictionaryofarthistorians.org/schlosserj.htm>, erişim tarihi 22.04.2015.
- URL-5** <www.meb.gov.tr/mill-egitim-bakanliginin-kisa-tarihcesi/duyuru/8852>, erişim tarihi 05.08.2015.

EKLER

EK A: Ernst Diez'in biyografisi

EK B: Ernst Diez'in Türkiye'deki eğitim hayatı ve araştırma gezileri (1943-1949/1950)

EK C: Ernst Diez'in "Türk Sanatı" üzerine inceleme yazıları kronolojisi (1946 yılından Ernst Diez'in Türkiye'den ayrılışına kadar)

EK D: "Türk Sanatı" üzerine inceleme yazılarından örnekler

EK E: Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'nden ayrılma sürecine dair bazı gazete haberleri

EK F: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden önemli belgeler

EK G: Ernst Diez bibliyografyası

EK A Ernst Diez'in biyografisi⁹⁵

1878	Lölling, Kärnten'de doğdu.
1902	Graz Üniversitesi'nde Josef Strzygowski'nin öğrencisi olarak “ <i>Die Miniaturen des Wiener Dioskurides</i> ” [Viyana Dioskurides'in minyatürleri] başlıklı teziyle doktorasını tamamladı.
1903-1904	Roma ve İstanbul'a araştırma gezileri yaptı.
1905-1907	Avusturya'ya dönerek <i>Österreichischen Museums für Kunst und Industrie</i> 'de [Avusturya Sanat ve Sanayi Müzesi] gönüllü olarak asistanlık yaptı.
1908-1911	<i>Staatliche Museen zu Berlin</i> 'de [Berlin Devlet Müzeleri], Wilhelm Bode, Oskar Wulff ve Friedrich Sarre'nin yanında çalıştı.
1911	Josef Strzygowski'nin Viyana Üniversitesi'nde kurduğu Sanat Tarihi Enstitüsü'nde asistan olarak göreve başladı.
1911	Kış aylarında Mısır'a araştırma gezisi yaptı.
1912	Pers anıtlarını belgelemek üzere İran'a gitti.
1914	İran'dan dönerken Hindistan, Mısır, Suriye ve Anadolu'yu ziyaret etti.
1914	Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine Avusturya'ya döndü.
1915-1918	Orduda <i>Reserveoffizier</i> [Yedek subay] olarak görev yaptı.
1919	Viyana Üniversitesi'nde “ <i>Churasanische Baudenkmaler</i> ” [Horasan mimari anıtları] adlı çalışması ile doçentlik aldı.
1923	“ <i>Islamische Baukunst in Churasan</i> ” [Horasan'da İslam mimarisi] adlı çalışması ile <i>außerordentlicher Professor</i> [Kadrosuz profesör] oldu.
1926	ABD'ye giderek Philadelphia'daki Bryn Mawr College'da ders vermeye başladı. Harvard bursuyla Hindistan, Çin ve Japonya'ya gitti.
1930-1932	Cleveland, Ohio'daki Western Reserve University'de ders verdi.
1933	Tatil yılını İtalya ve Yunanistan'daki Alman ve Amerikan enstitülerinde geçirdi.
1934-1939	Tekrar Bryn Mawr College'da ders verdi.
1939	İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ABD'den Viyana'ya döndü. Tekrar Viyana Üniversitesi'nde ders vermeye başladı.
1943	İstanbul Üniversitesi'nde Türk-İslâm San'atı Kürsüsü'nü kurarak göreve başladı.

⁹⁵ Bu ekteki bilgiler, İstanbul Üniversitesi arşivindeki *Curriculum Vitae von Ernst Diez*'den [Ernst Diez'in CV'si] alınmıştır (İÜA, No: 4693 eki, 6 Aralık 1948).

1946	İstanbul Üniversitesi'nin yanı sıra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermeye başladı.
1947	İstanbul Üniversitesi ve DGSA'nın yanı sıra İstanbul Teknik Okulu'nda ders vermeye başladı.
1949 veya 1950	Viyana'ya dönerek emekli oldu.
1959	Ankara'da gerçekleştirilen Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi için son kez Türkiye'ye geldi.
1961	Viyana'da hayatını kaybetti.

EK B Ernst Diez'in Türkiye'deki eğitim hayatı ve araştırma gezileri (1943-1949/1950)

2 Mart 1943	İstanbul Üniversitesi'ne davet edilmesi konusunun Vekillik Yüksek Makamı'na teklifi, Edebiyat Fakültesi Profesörler Meclisi'nin toplantısında oybirliğiyle kabul edildi (İÜA, No: 751, 9 Mart 1943).
1 Ekim 1943	İstanbul Üniversitesi ile 2 yıl 3 aylık ilk sözleşmesi başladı (İÜA, No: 529, 8 Ekim 1943). Böylece Türk-İslâm San'atı Kürsüsü kurulmuş oldu. Asistanı Dr. Oktay Aslanapa ile Ekim ayında sanat tarihi derslerine başladı.
19 Ekim – 1 Kasım 1943	Asistanı Dr. Oktay Aslanapa ile Bursa'ya araştırma gezisi yaptı (İÜA, No: 3737, 22 Aralık 1943; No: 23, 12 Ocak 1944).
2 Ağustos 1944	İkinci Dünya Savaşı sürerken, Türkiye Almanya ile siyasi ve ekonomik ilişkilerini kesti. Türkiye'deki Almanların 12 Ağustos'a kadar ülkeden ayrılması istendi. Avusturya'nın Almanya'nın işgali altında olması nedeniyle bu durum Diez'i de kapsıyordu.
2 Eylül 1944	Başkonsolos tarafından ülkesine dönmeye ikna edilmiş olan Diez, Türkiye'de kalan Almanların enterne edileceğini öğrenmesi üzerine Edebiyat Fakültesi Dekanlığı'ndan İstanbul Üniversitesi'nde öğretime devam etmeyi talep etti (İÜA, 2 Eylül 1944 tarihli dilekçe).
4 Eylül 1944	Edebiyat Fakültesi Dekanlığı, Diez'in İstanbul Üniversitesi'nde öğretime devam etmesini kabul etti (İÜA, No: 3226, 4 Eylül 1944).
Eylül 1944	İstanbul'daki Alman Lisesi'nde enterne edildi (Dogramaci, 2008, s. 331).
13 Temmuz 1945	Kırşehir'e gitme emrini aldı (Blessing, 2012, s. 417).
7 Ağustos 1945	Kırşehir'de enterne edildi (Blessing, 2012, s. 417).
18 Aralık 1945	Serbest bırakılarak Kırşehir'den ayrıldı (Blessing, 2012, s. 417).
31 Aralık 1945	İstanbul Üniversitesi'ndeki görevine geri döndü (İÜA, No: 20, 2 Ocak 1946).
1 Ocak 1946	İlk sözleşmesinin süresinin dolmamış olmasına karşın, İstanbul Üniversitesi ile sözleşmesi 1 yıl için yenilendi (İÜA, 1 Ocak 1946 – 1 Ocak 1947 için sözleşme).
Eylül (?) 1946	"Türk Sanatı" başlıklı el/ders kitabı ilk defa yayımlandı.
1 Ekim 1946	DGSA ile 1 yıllık ilk sözleşmesi başladı. Diez burada bölümler arası ortak "Mimari Tarihi" ve "İslam-Türk Plastik Sanatları Tarihi" derslerini verecekti (Demir, 2009, s. 379).
28 Eylül – 21 Ekim 1946	İskenderun, Antakya, Fevzipaşa, Antep, Adana, Niğde ve Kayseri'ye araştırma gezisi yaptı (İÜA, No: 3229, 22 Kasım 1946).

- 31 Ekim 1946 İstanbul Teknik Okulu müdürü, Millî Eğitim Bakanlığı'ndan, Diez'in Türk ve İslam Sanatı ve Mimarisi Tarihi dersini vermesi için sözleşme yapılmasını talep etti (YTÜ. MFA, No: 3765, 31 Ekim 1946).
- 13 Aralık 1946 Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul Teknik Okulu'na Diez ile sözleşme yapma yetkisini verdi (YTÜ. MFA, No: ?, 13 Aralık 1946).
- 19 Aralık 1946 Diez, İstanbul Üniversitesi'nde yıl sonunda süresi dolacak olan sözleşmesinin yenilenerek 4 sene uzatılması için istekte bulundu (İÜA, 19 Aralık 1946 tarihli dilekçe).
- 1 Ocak 1947 Diez'in İstanbul Teknik Okulu ile ilk sözleşmesi başladı. Buna göre Mimari şubesine haftada iki saatlik "Türk ve İslam Sanatı ve Mimarisi Tarihi" dersini verecekti (YTÜ. MFA, No: 22, 2 Ocak 1947).
- 8 Ocak 1947 İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Diez'in sözleşmesinin 4 yıl süreyle yenilenmesini kabul etti (İÜA, No: 132, 9 Ocak 1947).
- 17 Mart 1947 19 Aralık 1946'da sözleşmesinin yenilenmesi için başvuruda bulunan Diez'in sözleşmesinin 1 yıl süreyle yenilenmesine üniversite senatosunun 17 Mart tarihli oturumunda karar verildi (İÜA, No: 498, 18 Mart 1947).
- Mart/Nisan 1947 İstanbul Üniversitesi ile olan sözleşmesi 1 yıl süreyle uzatıldı. Yeni sözleşmenin başlangıç tarihi geriye dönük olarak 1 Ocak 1947 oldu (İÜA, No: 498, 18 Mart 1947; No: 690, 22 Nisan 1947).
- 3 Eylül – 22 Eylül 1947 Eskişehir, Kütahya, Gediz, Afyon, Manisa, Konya ve Beyşehir'e araştırma gezisi yaptı (İÜA, No: 4592, 24 Kasım 1947).
- 1 Ekim 1947 DGSA ile 1 yıllık ikinci sözleşmesi başladı (Demir, 2009, s. 380).
- 9 Aralık 1947 Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu'nda, Diez'in İstanbul Üniversitesi ile sözleşmesinin 1 yıl süreyle uzatılmasına karar verildi (İÜA, No: 4912, 15 Aralık 1947).
- 1 Ocak 1948 İstanbul Teknik Okulu ile 1 yıllık ikinci sözleşmesi başladı (YTÜ. MFA, No: 179, 8 Ocak 1948).
- 1 Ocak 1948 İstanbul Üniversitesi ile yeni 1 yıllık sözleşmesi başladı (İÜA, No: 56, 15 Ocak 1948).
- 29 Mayıs – 31 Mayıs 1948 İznik'e araştırma gezisi yaptı (İÜA, No: 2337, 16 Haziran 1948).
- 7 Temmuz – 11 Temmuz 1948 Türk-İslâm Sanatı öğrencileriyle Edirne'ye araştırma gezisi yaptı (İÜA, No: 2914, 29 Temmuz 1948).
- 3 Eylül – 26 Eylül 1948 Konya, Karaman, Ermenek, Mut, Akşehir, Maruf, İshaklı, Çay, Afyon, Kütahya, Çavdarhisar, Eskişehir ve Seyitgazi'ye araştırma gezisi yaptı (İÜA, No: 4251/3 (?), 3 Kasım 1948).

10 Eylül 1948	İstanbul Üniversitesi ile sözleşmesi yıl sonunda bitecek olan Diez, sözleşmesinin yenilenmesini talep etti (İÜA, 10 Eylül 1948 tarihli dilekçe).
1 Ekim 1948	DGSA ile 1 yıllık üçüncü sözleşmesi başladı (Demir, 2009, s. 380).
5 Kasım 1948	Diez'in İstanbul Üniversitesi ile sözleşmesinin yenilenmesi için dekanlığa başvurması üzerine, 5 Kasım'da gerçekleştirilen Profesörler Kurulu toplantısında, talebini değerlendirmek üzere Mazhar Şevket İpşiroğlu, Hilmi Ziya Ülken, Mükrimin Halil Yınanç, Arif Müfit Mansel ve Theodore Bossert'ten oluşan bir jüri kuruldu (İÜA, No: 4693, 6 Aralık 1948).
30 Kasım 1948	Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu'nun oluşturduğu jürinin raporu incelendi. Toplantıda gizli oylama yapıldı. Diez'in sözleşmesinin 1 yıl süreyle uzatılması 1 boş oy, 1 hayır oyu ve 19 evet oyuyla kabul edildi (İÜA, No: 4693, 6 Aralık 1948).
24 Aralık 1948	Eminönü Halkevi'nde "Şahruh zamanının sanat abideleri" başlıklı bir konferans verdi.
Aralık 1948	İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Diez'in sözleşmesini yenilemek yerine durumunu incelemek üzere bir komisyon kurdu. Prof. Tefik Sağlam başkanlığındaki bu komisyonda, Prof. Hamid Nafiz Pamir, Prof. Kâzım İsmail Gürkan, Prof. H. Nail Kubalı ve Prof. Ömer Lûtfî Barkan vardı. Komisyonun hazırladığı 27 Aralık tarihli raporda, Tahsin Öz'ün 3, Sedat Çetintaş'ın 4, Süheyl Ünver'in 1 ve Ankara Üniversitesi Arkeoloji Bölümü'nden Ekrem Akurgal'ın 2 adet yazısı inceleniyordu. Komisyon Diez'in sözleşmesinin yenilenmemesine karar verdi (İÜA, No: 99/3, 4 Ocak 1949; No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).
1 Ocak 1949	İstanbul Teknik Okulu ile 1 yıllık üçüncü sözleşmesi başladı (YTÜ. MFA, No: 11, 3 Ocak 1949).
1 Ocak 1949	İstanbul Üniversitesi ile sözleşmesi sona erdi, ancak ders vermeyi sürdürdü.
Şubat 1949	Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu'nun oluşturduğu jüri yeni bir rapor hazırlayarak Diez'i savundu (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).
8 Mart 1949	İTÜ'de "Mevkû: Yapı sanatı tarihi ve mimarlara neler öğretilim?" başlıklı bir konuşma yaptı.
23 Mart 1949	İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi ve Arkeoloji şubeleri öğrencileri, 50'ye yakın imza içeren bir dilekçe ile dekanlığa başvurarak Diez hakkında verilen kararın telafisi için girişimde bulunulmasını talep etti (İÜA, 23 Mart 1949 tarihli dilekçe).
30 Mart 1949	İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, Edebiyat Fakültesi'nin Diez'in sözleşmesini yenileme talebini tekrar reddettiğini bildirdi (İÜA, No: 1378/3, 30 Mart 1949).
5 Nisan 1949	"Yeni Sabah" gazetesinde, Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu'nun üniversite senatosunun ret kararını Diez'e tebliğ

- etmemeye karar verdiğini ve Diez'in "fahri olarak" ders vermeyi kabul ettiğini belirten bir haber yayımlandı (Profesör Diez fahri olarak ders vermekte devam edecek, 1949, 5 Nisan, s. 2).
- 12 Nisan 1949 Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu, Diez'in savunulmasına devam edilmesi kararını aldı ve daha önceden oluşturulmuş olan komisyona yeni bir rapor hazırlama görevi verildi (İÜA, No: 1378/3, 20 Mayıs 1949).
- 27 Nisan 1949 Diez'in durumu Profesörler Kurulu'nun 27 Nisan'daki oturumunda görüşüldü. Fakültenin ilk cevabı, senatonun yolladığı mufassal rapor, fakülte komisyonunun buna cevap olarak hazırladığı rapor ile Mükrimin Halil Yinanç ve Zeki Velidi Togan'ın ayrıca yazmış oldukları teklif okundu. Yapılan gizli oylamada 2 çekimser oy ve 14 evet oyuyla Diez'in savunmasında ısrarcı olunması gerektiğine karar verildi ve raporun toplantıda tespit edilen noktalar dikkate alınarak tekrar yazılması kararlaştırıldı (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).
- 18 Mayıs 1949 Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu tarafından oluşturulan komisyon yeni bir rapor hazırladı. Komisyon Zeki Velidi Togan, Mükrimin Halil Yinanç, Hilmi Ziya Ülken, Arif Müfit Mansel ve Theodore Bossert'ten oluşuyordu (İÜA, No: 1378/3, 20 Mayıs 1949).
- 7 Haziran 1949 "Yeni Sabah" gazetesinde Edebiyat Fakültesi'nden bir yetkilinin, Diez'in durumu konusunda itiraz haklarının kanunen kalmadığını ve Diez'in ülkesine döneceğini belirttiği "Profesör Diez imtihan yapamıyor" başlıklı bir haber yayımlandı (Profesör Diez imtihan yapamıyor, 1949, 7 Haziran, s. 2).
- 7 Haziran 1949 Diez'in İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde profesörlüğe atanması konusu İTÜ senatosunda görüşüldü (İÜA, No: 3429, 8 Haziran 1949).
- 8 Haziran 1949 İstanbul Teknik Üniversitesi rektörü, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden Diez'in "matbuata kadar akseden durumu" hakkında bilgi istedi (İÜA, No: 3429, 8 Haziran 1949).
- 11 Haziran 1949 Rektörlük, Diez'in durumunun senatoda tekrar görüşülerek oylandığını ve 3 muhalif oya karşı 14 oyla sözleşmenin yenilenmemesine kesin olarak karar verildiğini Edebiyat Fakültesi'ne bildirdi (İÜA, 3449/3, 11 Haziran 1949).
- 13 Haziran 1949 İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi dekanı İpşiroğlu, İTÜ Rektörlüğü'ne Diez'in sözleşmesinin yenilenmemesinin tek sebebinin uzmanlığının Doğu Asya, Hint ve Çin sanatları olduğunu yazdı (İÜA, No: 3429/3, 13 Haziran 1949).
- 5 Eylül 1949 Diez, izninde Avrupa'da bulunacağını belirterek, DGSA'da resmi işleriyle ilgilenmek üzere yerine vekil olarak Oktay Aslanapa'yı atadı (Demir, 2009, s. 381).
- 10 Eylül 1949 Milli Eğitim Bakanlığı, Diez'in DGSA ile sözleşmesinin 1 yıl uzatılmasını uygun buldu (Demir, 2009, s. 382).
- 30 Eylül 1949 DGSA ile üçüncü sözleşmesi sona erdi (Demir, 2009, s. 380).

1 Aralık 1949	Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul Teknik Okulu'nun Diez ile sözleşmesinin 1 yıl süreyle yenilenmesini kabul etti (YTÜ. MFA, No: 4805, 1 Aralık 1949).
6 Aralık 1949	İstanbul Teknik Okulu, Mimari şubesinin lağvı nedeniyle Diez'in durumunun Millî Eğitim Bakanlığı'na sunulduğunu ve sözleşmesinin henüz yenilenmeyeceğini Diez'e bildirdi (YTÜ. MFA, No: 4314, 6 Aralık 1949).
7 Aralık 1949	Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul Teknik Okulu müdürlüğüne yolladığı bir telgraf ile, Diez'in sözleşmesinin yenilenmesinin uygun görülemediğini bildirdi (YTÜ. MFA, No: 4845, 7 Aralık 1949).
30 Aralık 1949	İstanbul Teknik Okulu, Diez'e sözleşmesinin yenilenmeyeceğini bildirdi (YTÜ. MFA, No: 1, 30 Aralık 1949).
1949 sonu veya 1950	İstanbul'dan ayrılarak Viyana'ya döndü.

EK C Ernst Diez'in "Türk Sanatı" üzerine inceleme yazıları kronolojisi (1946 yılından Ernst Diez'in Türkiye'den ayrılışına kadar)

- 15 Mart 1946 Ernst Diez, "Türk Sanatı I: İslâm Mimarîsinde Türklerin Payı", *İstanbul*, Sayı: 56, ss. 5-6.
- 1946 Tahsin Öz, "Türk Anıtlarının Kubbeleri Sultanın Emrile mi Yükseldi?", *Arkitekt*, Sayı: 171-172, s. 77.
- 15 Nisan 1946 Ernst Diez, "Türk San'atı II: İlk Devirlerden beri Türk Maden San'atı", *İstanbul*, Sayı: 58, ss. 9-10.
- 15 Mayıs 1946 Ernst Diez, "Türk Sanatı III: Çadırlar-Yapıları-Süsleri-Halılar", *İstanbul*, Sayı: 60, ss. 8-10.
- 1 Temmuz 1946 Ernst Diez, "Türk Sanatı IV: İslâmdan sonraki devirde 'Tasvir'cilik", *İstanbul*, Sayı: 63, ss. 12-13.
- Eylül (?) 1946 Ernst Diez, *Türk Sanatı. Başlangıcından Günümüze Kadar*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- 20 Aralık 1946 Sedat Çetintaş, "Medeniyet tarihimize yeni bir tecavüz", *Cumhuriyet*, s. 2.
- 25 Aralık 1946 Tahsin Öz, "Prof. Diez iddialarını ispat etmelidir!", *Cumhuriyet*, s. 2.
- 27 Aralık 1946 Ernst Diez, "Profesör Ernst Diez cevap veriyor", *Cumhuriyet*, s. 2.
- 1946 Sedat Çetintaş, "Medeniyet tarihimize yeni bir tecavüz", *Mimarlık*, Yıl: 3, Sayı: 5-6, ss. 14-15.
- 1946 Tahsin Öz, "Profesör Dietz iddialarını ispat etmelidir", *Mimarlık*, Yıl: 3, Sayı: 5-6, ss. 15-16.
- 10 Ocak 1947 Sedat Çetintaş, "Süleymaniye Ayasofya'nın taklidi değildir", *Vatan*, ss. 2, 5.
- 17 Ocak 1947 Süheyl Ünver, "Türkiye'de resim ve yazı tarihi", *Vatan*, s. 2.
- 22 Ocak 1947 Tahsin Öz, "Türk Sanatı kitabı dolayısıyla", *Vatan*, s. 2.
- 23 Ocak 1947 Nadir Nadi, "Türklüğü Tahkir", *Cumhuriyet*, ss. 1, 3.
- 24 Ocak 1947 Sedat Çetintaş, "Gaflet mi, kasıt mı", *Akşam*, s. 4.
- 30 Ocak 1947 Sedat Çetintaş, "Bu nasıl ilim kitabı", *Son Posta*, ss. 5-6.
- 8 Şubat 1947 Ekrem Akurgal, "Türk Medeniyet Tarihine Tecavüz Edilmiş midir?", *Sanat ve Edebiyat*, Sayı: 6, ss. 1, 2.
- 15 Şubat 1947 Ekrem Akurgal, "Osmanlı Mimarları ve Ayasofya", *Sanat ve Edebiyat*, Sayı: 7, s. 2.
- 22 Şubat 1947 Sedat Çetintaş, "Sayın Rektörle Senato üyelerine ithaf. Türk San'atı kitabının çeşitli hataları", *Son Posta*, ss. 4, 6.
- 1947 Ernst Diez, "Endosmos'lar"/"Endosmosen", *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 221-229/230-238, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

- 1947 Turgut Cansever, “Ernst Diez: Türk Sanatı”, *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 251-259, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- 1947 Sedat Çetintaş, “Süleymaniye Ayasofya’nın taklidi değildir”, *Mimarlık*, Yıl: 4, Sayı: 1-2.
- 1947 Süheyl Ünver, “Türkiye’de resim ve yazı tarihi”, *Mimarlık*, Yıl: 4, Sayı: 3-4, s. 26.
- 1947 Sedat Çetintaş, “Gaflet mi, kasıt mı”, *Mimarlık*, Yıl: 4, Sayı: 3-4, s. 33.
- 1948 Sedat Çetintaş, “Bu nasıl ilim kitabı”, *Mimarlık*, Yıl: 5, Sayı: 1, ss. 8, 41.
- 1948 Sedat Çetintaş, “(Sayın Rektörle Senato Üyelerine İthaf) ‘Türk Sanatı’ Kitabının Çeşitli Hataları”, *Mimarlık*, Yıl: 5, Sayı: 2, ss. 20-21.
- 12 Nisan 1949 Behçet Ünsal, “Türk Mimarisi ve Eski Eserleri”, *Yeni Sabah*, s. 4.
- 19 Nisan 1949 Sedat Çetintaş, “Bir Prof. Dedikodusunun İçyüzü”, *Yeni Sabah*, s. 2.
- 22 Mayıs 1949 Hüseyin Namık Orkun, “Prof. Diez ve eseri”, *Cumhuriyet*, s. 2.
- 31 Mayıs 1949 Sedat Çetintaş, “Eğri Oturalım, Doğru Konuşalım”, *Yeni Sabah*, s. 2.

Medeniyet tarihimize yeni bir tecavüz

İstanbul Üniversitesindeki bir ecnebi profesörü, Türk mimarisine Ermeni sanatını kaynak gösteriyor

1832 de yurdumuzda yaptığı bir ilmi gezinin verimi olmak üzere Fransız âlim ve sanatkarlarından Charles Texier'in

Yazan: Yüksek Mimar

Sedad Çetintaş

de dahil olmak üzere bütün büyük Türk camileri Ayasofyanın birer taklidi ve onun çocuklarıdır.

1862 de yayımlanmış olduğu L'Aste neuve adlı kitabında; (Türklerin göçebe bir millet olduklarından mimarileri bulunmadığı ve görülen şeylerin Arab, Acem ve Bizans kaynaklarından gelme oldukları) yolundaki yanlış hükümleri bugünkü Türklerin vicdanını bir diken gibi yaralamakta ve sıratmaktadır.

Bununla beraber On dokuzuncu asır adamı olan Texier'in suçunu hafifletecek ve kendisini mazur gösterecek bazı zaman şartları görebiliyoruz, meselâ:

1 — O vakitler doğu ve islâm medeniyet tarihi Avrupalılarca yeni ele alınmak üzere olup, etüdler henüz olgunlaşmamıştı.

2 — İnsanlar din tazyiki baskısından kurtulup da modern bir zihniyetle bilim denilen şeyi tarafsızlık sahasına henüz alamamışlardı.

3 — On dokuzuncu asırda inhitat bizzade umumî idi. Irkının ve yurdunun en temiz çocukları olan köylüleri, hattâ pâyitaht sekenesinden olmıyanları (Kaba Türk) diye tahkir eden sözüm yabana o zamanın Türk aydınları, salonlarında bu hakaretin (Etraki bi-idrak) diye edebiyatını da yapmağa çalışıyorlardı.

Koca Sinan'ın çocukları: (Oğlum paşa olur inşallah) duasıyla şırınga edile edile nihayet cemiyette bir padişah bendesi ve bir zıllullahifil-âlem dalkavuşu olabilir, bu ise cemiyetin en yüksek ve ideal mertebesi sayılır, refah vasıtası olurdu. Ecdad mirası olan mimarlık ve sanatkarlık ise aşağı bir meslek diye ekalliyetlere bırakılmış, onlar da bu işi keserî sırtında ve amelî yetmişmiş cahlî kalfalara teketmişti.

dan 306 sayı ve 1946 tarihli.

Türk sanatı ve medeniyeti tarihi üzerinde az çok bilgisi olan bütün Türk'lere ıstırap veren, müellifin de Edebiyat Fakültemizde profesör olması ve fakülte adına neşredilmesi itibarile de ıstırapı katmerleştiren bu kitabın muhteviyatından parçalar ve cümleler alıp da tenkide girişmekte acele etmiyeceğim.

Eski mutaassıb müellifler gibi profesör Diez de bu kitabda Türk mimarisinin menşei Arab, Acem ve Bizans kaynaklarında göstermiş olsaydı şaşmıyacaktık. Profesör, Türk mimarisine bu saydıklarından ayrıca fakat yepyeni ve hepsinden daha faal bir baba daha bulmuşlar; Ermeni mimarisi, hattâ ona yardımcı olarak Gürcü mimarisinden bile bahsetmektedirler.

Kitabda Selçuk ve Osmanlı anıtlarından bahsederken: (Ermeni mimarisinden gelmedir, daha evvelce Ermeni eserlerinde görülmüştür, Ermeni mimarlar yapmıştır, Ermeni kiliselerinde kullanılmıştır.) gibi garib kelimelerle ve adeta marazî bir inanışla Türk mimarisinin bütün hüviyetini Ermeni mimarisi kaynaklarında çürütmeğe yeltenmiştir. Eğer bu kitabın muhteviyatına inanmak icab etse Türk mimarisinde Türk ruhundan doğma, Türk kafasından çıkma hiç bir unsur yoktur. Bunlar Ermeni, Gürcü sanat hazinelerinden aşırı olarak bir halita halinde ortaya konmuş şeyler olduğu gibi Sinan'ın Edirne'deki Selimiyesi, İstanbul'daki Süleymaniyesi

Evvelce de söylediğim gibi profesörün bu garib iddialarını tenkidde acele etmiyeceğim, ancak bu konu üzerinde çalışmakta olan bir Türk mimarı sıfatile kendilerinden şimdilik şunları istiyorum:

I — Profesörün şahsî kanaatine göre Türk sanatına kaynak olmak şerefini taşımakta olan Ermeni mimarisini doğulular mitologie'sindeki Kaf dağı'nın ardındaki bir nesne gibi meçhul bırakmamalı; onun kanunlarını, şahsiyet ve hüviyetini de bize tarif etmelidirler.

II — Profesörün iddiasına göre Türklerce Ermeni mimarisinden taklid edilmiş sanat unsurlarının Ermeni binalarındaki asılları ile Türk binalarındaki taklidlerinin resimlerini yanyana koymak şartile ilmi tahlil ve mukayeselelerini kendilerinden isteriz.

III — Edirne'deki Selimiye de dahil olmak üzere isimlerini saymak suretile sıraladıkları yedi büyük Türk caminin de Ayasofyanın birer taklidi olduğu keyfiyetini plânlara ve vesikalara dayanarak sanat ve teknik bakımından izah mecburdurlar. Böyle mühim konularda iddialar indî değil ilmi olmalıdır. Bu bir umumî kaidedir. Eğer profesör ilme ve hakikate hürmetkâr, üniversitesinde mühim bir vazife almış olduğu Türk milletine karşı nezakete lüzum görüyorlarsa bu isteklerimi yerine getirmek kendileri için de zevkli bir iş olacaktır.

Yüksek Mimar
S. ÇETINTAŞ

Şekil D.1 : Sedat Çetintaş, "Medeniyet tarihimize yeni bir tecavüz"
(Çetintaş, 1946, 20 Aralık, s. 2).

Bu sebebdendir ki Ondokuzuncu asır, Türk topraklarında bu konuda bir felâket asrı olmuş, saraylarımız ve dinî olmıyan bütün binalarımız kör zamanın dışlarında can vermiş, dinî binalarımız ise tamir ameliyeleriyle tahrib edilmiştir. Öyle ki fildişi, sedef kakmalı en yüksek tahta işleri, yağlı boya ile boyanmış, Edirne'deki Selimiye ve İstanbul'daki Süleymaniye de dahil olmak üzere bütün değerli anıtların nefis kalem işleri, hattâ Yavuz Sultan Selim türbesindeki cennetlere varıncaya kadar sıva, badana ile örtülmüştür. Bütün bunların tek sebebi (cehalet) tir.

Hulâsa şunu söylemek isterim ki o vakitler Charles Texier'nin baştanbaşa iyi niyetlerle yazılmış olan kitabı değil de, sırf milletimize hakaret maksadile yazılmış küfürnameler intişar etmiş olsaydı bile, imparatorlukta dinî taassuba dokunmadıkça millî cepheden onları okuyup da müteessir olacak ve ilmi yünden müellifin hatasını tashih edebilecek bir tek adam bulunamazdı.

İşte bunlara benzer daha bir çok zaman şartları sebebiyledir ki şimdi bizler geçmişteki Avrupalı müelliflerin bir taraftan hatalarını düzeltmeğe çalışırken, diğer taraftan da hatalarından ötürü onları mazur görüyor, hattâ sırasına göre medeniyet tarihimize meşgul oldukları için onlara teşekkür bile ediyor ve minnet duyuyoruz.

Fakat bütün bunlara rağmen millî medeniyet tarihimize karşı bugün bir Charles Texier zihniyetinin hortlamasına tahammül edebilecek bir tek Türk münevverli tasavvur edilemez. Çünkü, saltanat devrinin dünkü etraki bî-idraki yerine bugün (Ne mutlu Türküm diyene) vccizesile göğsünü şişiren ve vicdanını besleyen Cumhuriyet nesli gelmiştir. Bugün bu nesil medeniyet tarihinin ne kadar engin ve zengin olduğunu hiç kımseye sormıyacak kadar derin bir inanla biliyor, gurur ve iftiharla okuyor ve çocuklarına okutuyor. Eminim ki eğer dünkü Charles Texier ve benzerleri bugün mezarlarından kalkacak olsalar, Türk medeniyet tarihi hakkındaki kanaatlerini mezarlarında soyunup dökünerek, haktan ve hakikatten özür dileyeceklerdir.

Bugün aramızda bizler kadar temiz heyecanla çalışmakta olan Charles Texier'nin temiz evlâdı Profesör A. Gabriel bu hakikatin canlı bir timsalidir.

Yukarıki hasbıhali bana yaptıran şey, son günlerde çıkmış acayib bir kitab oldu, adı (Türk Sanatı), müellifi İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Sanat Tarihi Enstitüsü profesörü Ernest Diez'dir. Almancadan çeviren de profesörün asistanı Dr. Oktay Aslanapadır. Edebiyat Fakültesi yayımların-

Şekil D.1 (devam) : Sedat Çetintaş, “Medeniyet tarihimize yeni bir tecavüz”
(Çetintaş, 1946, 20 Aralık, s. 2).

“Türk Sanatı,, adlı eser dolayısıyla

Prof. Diez iddialarını ispat etmelidir!

Yazan: Tahsin Öz

Profesör E. Diez, bugünlerde «Türk Sanatı» adı ile Üniversitemiz için bir el kitabı yayınladı. 315 sahifeden ibaret olan bu kitabın 259 sahifesi mimari eserlerimize hasredildiğine göre, müellifin Türk mimari tarihini ele aldığı görülüyor. Dikkati çeken nokta, profesörün Türk mimari eserlerle hattâ Türk sanatlarıyla iştigalinin memleketimize geldikten sonra başlaması, ve bu kısa zamanda da Bursa ve İstanbulda bazı binaları ancak görebilmiş olmasıdır. En yüksek ilim müesseselerimiz için hazırlanan el kitabının her bölümü, bu görgü mahsulü olduğunu pek açık belirtiyor ki sayın milletvekilimiz I. Baltacıoğlu'nun yabancı profesörlerin seçimine dair Büyük Millet Meclisindeki mütalealarının isabet ve ehemmiyeti bu suretle bir daha anlaşılmış oluyor.

Kitabın basımı, resimleri, hele plânları ayrı birer tenkid mevzuu halindedir. Bilhassa göze çarpacak derecede geçidli yanlışlar, bazı esassız iddialar da o kadar çoktur ki bunların sırasile ortaya çıkacağı şüphesizdir.

Bugün kısaca ele almak istediğimiz nokta, müellifin kitabında Türk mimari organlarının en önemlilerinin, Ermeni sanat eserlerinden alındığı ve camilerden başlayarak türbeler, hattâ mezar taşlarımızın Ermeni ustalarının elinden çıkmış olduğu iddiasıdır. Bakınız; Türk mimari organları baltasında ne buyuyorlar:

çılığın izlerini gösteriyor.) (Bu çeşid dekorasyonun benzerlerini Hristiyan Ermeni din kitaplarında bulmaktayız.)

İşte profesör, Türk mimari organlarından sütunlar, başlıklar, süslemeli pencereler, cümle kapıları (portallar), türbeler, mezar taşları, kubbe tamburları, yüksek nişler ve yuvarlak çubuklar gibi kısımların Ermeni mimarisinden alındığını, veya tesiri görüldüğünü iddia, ve nihayet Ermeni ustaları tarafından yapıldığını gözüle görmüş gibi yazmaktadır. Plânlara dair iddiaları ve görüşleri ise ayrı bir yazı konusu olacak durumdadır. Çünkü Anadolu ve İstanbuldaki en mühim anıtlarımızın, bunlara Edirnedeki Selimiye'yi de katarak, bir takım türbelerle beraber plânlarının kiliselerden alındığını söylüyor. Binaenâleyh organ ve plânlar yabancı olunca şüphesiz ki Türk mimarisi yoktur manası çıkıyor. Hem de verilen misaller 12-18 inci yüzyılları ihtiva ettiğine göre, Türk mimarisi olmamış ve olamamış, ortada bir kopyecilik devam edip gitmiştir. Hattâ müellif buna da imkân bırakmıyarak, çalışan ustalar da Ermenidir diyor.

Profesör bu iddialarından bazılarında zayıf bir iki kaynak gösteriyor. Şüphesiz bu kaynakları arayıp seçmekten, doğruluğunu araştırmamaktan ve hattâ bu arada ismi geçen ve fakat iddialarını çürüten bir kaynak da bulunduğu halde

Şekil D.2 : Tahsin Öz, “Prof. Diez iddialarını ispat etmelidir!” (Öz, 1946, s. 2).

Sütunlar: (sahife 41)
Kuşehir Cacabey camilerindeki taş oymalı sütunlardan bahisle, (maamafih bu ağaç şekillerini daha evvel Ermeni ve Gürcü kilise inşalarında yapılmış bir halde buluyoruz. Buradan bunlar Anadoluya girmişlerdir. Ermenistan Selçukluların bir eyaleti olunca oradan lüzumu kadar taşı getirmek mümkün olmuştur.) (Sütunlardaki bu süs şekillerini daha evvel Ermeniler de yapmış olup bunların inşalarında çok defa göze çarpmaktadır.)

Sütun başlıkları: (sahife 43)
(Kayseri Hacı Kılıç Medresesinde (671-1239) ve daha bazı Selçuk binalarında ve en eski Osmanlı inşaatında (Niğde Akmedrese kapısı, Iznik Yeşil camii) yalnızbaşına hâkim bir başlık şekli olarak görülüyor ki bu daha on üçüncü asırda tamamille gelişmiş olduğuna işaret eder. Bunların daha eski örneklerini 11-12 nci asır Ermeni sütun başlıklarında buluyoruz.)

Pencereler: (sahife 48)
(Daha Osmanlılar devrinde Bursada sanat işi plâstik mugarnat kornişlerle çerçeveselenen dört köşe pencereler üzerinde, çok defa kör kemerler konularak rölyef halinde palmet gruplarıyla süslenmiştir. Bu süslü pencere kenarlarını Ermeniler de kullanmışlardır.)

Büyük kapılar: (sahife 58)
(... Diğer bazı şekiller gibi Selçuk inşalarında portalların ilk örneklerini de Ermeni kilise inşalarında bulabiliriz.)

Türbeler: (sahife 91 ve 93)
(1050 yıllarında Selçuklar tarafından fethedilen Van gölü mıntakasında bulunan türbeler, Erzurumdaki çifte minareli medrese gibi Anadolu türbelerinde Ermeni tesirini göstermektedir.) (Van gölü çevresindeki bu türbelerin Ermeni ustaları tarafından yapıldığı düşünülmektedir.) (Bu kubbelerin Ermeni kiliselerinin dörtlü tamburlarile benzerlikleri göze çarpıyor.) (Yüksek nişler de Ermenilere aid hususiyetlerdir.) (Duvar yüzünü yuvarlak bir dekor şeklinde süsliyen yuvarlak çubuklar da Ermeni inşalarında çoktur.)

Selçuk dinî inşalarında tezyinî portallar: (sahife 96, 100)

(Bu taşçılar arasında Türklerden başka Ermeniler ve Rumlar ve diğer milletlerden taşçılar da vardı.) (Müslüman ve Hristiyan mezar taşları da aynı taş-

onu da ortaya koymamaktan kendi mes'uldür. Zaten bu kaynaklar Ermeni kilise ve binalarından bâhis olduğu halde, sözü geçen buluşlar müellifin görüşüdür. Diğer iddiaları ise, tamamen kendi kanaati olarak belirtiyor. Böyle ilim âlemince tanınmış bir iki kaynakla yahud mukayese ve şahsî görüş ve tahminle ülkeler süsliyen ve herbiri semalara yükselen Türk mimarlığını ve sanatlarını sıfıra indirmek reva mıdır? Böyle topyekûn en mühim mimarî eserlerimizin Ermeni organlarına ve kilise plânına dayandığı iddiası değil, yalnız bunlardan biri tetkik mevzuu olarak ele alınmış olsaydı bile, biraz düşünmek ve bunu discutable bir monografi ile yayınlamak lâzımgelmez miydi?

Halbuki profesör bu iddia ve düşüncelerinin hepsini, kesin birer hakikatmış gibi öğretim müesseselerimiz için hazırladığı ve devlet parasile basılan bir el kitabına koymuştur ki, ilim ve bilim yönünden ne kadar esef edilse azdır.

Herhalde bu yersiz iddia ve şahsî düşünceler, tevsik edilmedikçe Türk anıtlarına, Türk mimarî tarihine karşı yapılmış birer tecavüz ve iftiradır. Bilindiği ve hile iftira, ahlâk ve kanun nazarında bir suçtur. Bu suçtan kurtulmak için de tek çare iddiayı ispat etmektir.

Bu kitabın bilhassa yüksek mimar ve mühendislerle sanat tarihi mensubları üzerinde yarattığı üzüntünün her gün çoğaldığını görmekteyiz. Binaenaleyh profesörden ilk ricamız, Türk mimarî organlarının kaynağı olduğunu söylediği Ermeni eserleri hangileri ise isimlerini, tarihlerini, resimlerini ortaya koyarak bunların kopyası bulunduğunu zannettiği Türk eserlerle yanyana getirerek neşretmesi, Ermeni ustalarının çalıştığını gösterir dokümanları ortaya koymasındır. Yani iddialarını bütün delillerile ispat etmelidir. Hem bu, tez bir zarurettir. Çünkü Türk anıtları, Türk sanat tarihi böyle şüpheli bir perde arkasında kalamaz.

Şekil D.2 (devam) : Tahsin Öz, "Prof. Diez iddialarını ispat etmelidir!"
(Öz, 1946, s. 2).

“Türk sanatı,, adlı eser dolayısıyla

Profesör Ernst Diez cevab veriyor

Profesör: «Meydana getirdikleri dev gibi eserler karşısında Hayreddin, Sinan, Davud ve Mehmed Ağaları küçümsemeğe kalkışmak kimin aklından geçer» diyor

Istanbul Üniversitesi Türk ve İslâm sanatları profesörü E. Diez'in «Türk Sanatı» adlı broşürü hakkında yüksek mimar Sedat Çetintaş ve onu yakinen Topkapı Sarayı Müzesi Müdürü Tahsin Özü'n yazdıkları yazılar malumdur. Profesör Diez bunlara cevaben bir yazı yazmış ve bize göndermiştir. Bu yazıyı aşağıda okuyacaksınız:

Cumhuriyet gazetesinin 20/XII/1946 tarihli nüshasında, mimar Sedat Çetintaş imzasıyla, «Medeniyet Tarihimize Yeni Bir Tecavüz» gibi pek sansasyonel bir başlık altında bir yazı çıktı. Şahsım hakkında hakikate uymıyan bir sürü isnadda bulunulan bu makalenin cevabını veriyorum. Efkârı umumiyenin bu mesele hakkında hükümünü vermesini dilerim.

Mimar Çetintaşın makalesi uzun bir «giriş» le işe başlıyor. Muharrir burada, Doğu ve İslâm medeniyet tarihinin, bugünkü şeklini almadan önceki merhalelerine dönerek, frenk muharrirlerinin yaptıkları hataları, hattâ insafsızca hükümlerine işaret ediyor ve XIX uncu asırda Osmanlı İmparatorluğunun bizzat kendi evlâdlarının eserlerine karşı ne kadar lâkayd kaldığını kaydederek acı acı şikâyet ediyor. Mimar Çetintaş, pek uzun olmiyan makalesinin yarısından fazlasını bu «giriş» e ayırmış olduğu için, böyle eski zamanları hatırlatmasının her halde hususî bir sebebi olması lâzımgelir. Bugün sanat tarihi ilmi, tasvir olunan durumdan çok daha ileri bir merhalede bulunuyor. Elbette bu terakki birdenbire ve öyle kolayca oluvermemiştir. İlim, Doğu sanatları sahasında bugünkü başarılarını, sayısız sanat tarihçilerinin yorulmak bilmiyen devamlı çalışmalarına borçludur. Bu sanat tarihçilerinden biri ve belki de en büyüklerinden biri Strzygowski idi. Onun bir talebesi ve Viyanadaki kürsüsünün muakkibi olarak bu büyük adamın çalış-

raşanların bildikleri eski bir hakikattir. Mitoloji bize Jupiter'in kafasından Athena'nın birdenbire doğduğunu anlatır. Bu bir efsanedir. Tarih bize buna benzer bir şey kaydetmiyor. Tarihte yoktan var olma değil, tekâmül, devam ve terakki görüyoruz. Doğan her büyük sanat, kendinden öncekinden faydalanır. Bu bir taklid değildir. Bu bir alma, benimseme, kendi öz varlığı içinde eritme, yeniden doğma ve yaratmadır. Bir sanatın büyüklüğü, meydana getirdiği âbidelerle ölçülür. Bünyesine karışan unsurların çeşitliliği, onu küçültmez, ona zenginlik verir. Roma sanatı, Yunan sanatına dayanır. Fakat bundan dolayı Roma mimarlığının orijinal olmadığını söylemek gülünç olur. Antikite olmasaydı, Rönesans olamazdı. Fakat bu vâkıa Rönesansın değerini eksiltmez, büyük mimar, ressam ve heykeltıraşlarının dehasını gölgelemez. Osmanlı mimarlığı için de aynı şey söylenebilir. Aya-sofyadan istifade etmiş olmaktan utanacak bir mimarı, ben tasavvur edemiyorum. Aksine, büyük Türk mimarlarının, bu muazzam eserin karşısında, ondan faydalanmadan kalabileceklerini düşünmek, kanaatimce, bu mimarların ruhlarına bir saygısızlık olur. Büyük olanı meydana getiren, büyüklükten kaçmaz. Beyazıt, Şehzade, Süleymaniye gibi, ölmez âbideleri yaratanlar, Bizansla yüz yüze gelmekten kaçınacak insanlar değillerdi. Fakat meydana getirdikleri dev gibi eserlerin karşısında, onları, Hayreddini, Sinanı, Davud ve Mehmed Ağaları küçümsemeğe kalkışmak kimin aklından geçer. Türkler, medeniyetlerine karışan unsurların çeşitliliğini inkârâ tepezzül etniyecek kadar büyük bir medeniyet meydana getirmişlerdir. Rönesans medeniyetinin eşsiz tarihçisi Jakob Burckhardt'ın söylediği gibi «Gerçekten zengin olan bir kavim, ancak başkalarından çok şey almak ve aldıklarını ilerletmek suretile zenginleşir.»

Şekil D.3 : Ernst Diez, “Profesör Ernst Diez cevap veriyor” (Diez, 1946, 27 Aralık, s. 2).

malarına ben de çok yakından şahid oldum ve Doğu sanatı üzerinde çıkan on iki kitabın müellifi ve Avrupa ve Amerika, İslâm sanatlarına çalışan bir çok ilim âşıklarına hocalık etmiş bir insan sıfatile, ben de kendi hissemeye düşeni yapmağa çalıştım. Acaba Çetintaş, bize böyle eski zamanları hatırlatmakla, Doğu sanat tarihinin tekâmülüne uzaktan, yakından hizmetleri dokunanlara, Türk mimarisinin bir meraklısı sıfatile teşekkür etmeyi mi düşünmektedir, diye bir sual sormak insanın aklına geliyor. Epey zamandanberi İstanbul Üniversitesinde Türk ve İslâm sanatları kürsüsünün hocası olarak çalışıyor, kendimi talebeme ve Türk sanatının araştırılmasına vakfetmiş bulunuyorum. Elbette kadirşinaslık insanı memnun eder değil mi? İşte Çetintaşın makalesini böyle bir ruh hali içinde okumağa başladığım sırada, hiç beklenmeyen bir netice ile karşılaştım. Makaleyi yazan, birdenbire bana dönerek, beni Türk medeniyetine tecavüz etmiş bir saygısız olarak herkese teşhir ediyor ve bana karşı Türk sanatını müdafaa ediyormuş gibi pek de tuhaf bir tavır takınmaya kalkıyor. Makalenin başile devamı arasındaki bu uygunsuzluğu ben anlayamadım. Acaba Çetintaş, sanat tarihi literatürüne hiç vâkıf olmadığı için mi, böyle bir tenaküza düşmektedir? Kendisi bir sanat tarihçisi olmadığı için, bunu bilmemekte mazur görülebilir. Fakat bu mazeret, hakikate uymayan ithamlarda bulunmayı haklı gösterir mi, bilmem. Bunun takdirini, bu satırları okuyanlara bırakıyorum.

Şimdi esas meseleye, bu tecavüz bahsinde geliyorum. Bu satırları okuyanlar, benim Türk sanatına tecavüz etmiş bir saygısız olarak gösterilmekliğimin sebebini, pek haklı olarak öğrenmeyi isteyeceklerdir. İşlemiş olduğum suç nedir? Hemen cevap vereyim: Son zamanlarda «Türk Sanatı» adı altında ve asistanım Dr. Oktay Aslanapa tarafından türkçeye çevrilen bir kitabım çıktı. Bu kitapta Türk sanatile Bizans ve eski Ermeni sanatı arasında bulunan bazı münasebetlere işaret ettim. İşte makalenin muhariri, bu noktalara takılmakta ve beni bu münasebetlere işaret etmek gibi büyük bir suç işlemiş olduğundan dolayı Türk medeniyet tarihine tecavüz etmekle itham etmektedir.

Her şeyden önce şu «tecavüz» kelimesi üzerinde durarak, iki medeniyet çevresi arasında bir münasebet bulunduğunu göstermenin, neden bunlardan birine bir tecavüz sayılabileceğini öğrenmek istedim. Sanatta «yoktan var olma» diye bir şeyin bulunmaması, sanat tarihile uğ-

Bir sanatın, yabancı bir kültür çevresinden faydalanmakla değeri azalmıyacağına göre, o halde Türk sanatının da diğer kültür çevrelerinden faydalanmış olduğunu göstermek, Türk medeniyetine bir tecavüz sayılamaz. Fakat aksine, tarihî bir vâkıadan bahsolunurken, «vay sen benim dinime, imanuma tecavüz ediyorsun» tarzındaki bir tenkid tarzı, başkalarına bir tecavüz, hem de haksız bir tecavüzdür. İlim münakaşalarında efkârı umumiyenin hassasiyeti istismar edilmemelidir. Çünkü aldatıldığını anlarsa, ilmin affetmediğini, efkârı umumiye de affetmez. Diğer taraftan taassub zihniyetinden doğan bu gibi «sözde tenkid»lerin ilim için de ne kadar tehlikeli olacağını söylemeğe lüzum var mı bilmiyorum. Ancak bu zihniyetten kurtulunursa, bir meselenin ilim sahasına intikal etmesi ümid olunabilir. Aksi takdirde hakikat gürültüye feda edilmeğe mahkûm kalır.

Fakat, bir mesele ilim sahasına intikal etti mi iş değişir. Bu sahada doğru veya yanlış olan iddialar vardır. Doğru olanlar kabul, yanlış olanlar da reddedilir. Fakat şahsî isnadlara girilmez ve esasen kimsenin bunu yapmağa hakkı da olmaz. Şimdi acaba Çetintaş benim Türk sanatının yabancı kültür cevherleri ile olan münasebetleri hakkında söylediklerimi doğru bulmuyor mu, diye sormak mümkündür. Makalesinin sonunda sordukları bazı suallerden ben bunu anlıyorum. Fakat o kadar dolambaçlı bir yoldan giderek bu noktaya varıyor ki, insan doğru yol varken, niçin eğrinin tercih edilmiş olduğunu sormaktan kendini alamıyor. Çetintaş, suallerini üç kısma ayırıyor. Evvelâ Ermeni sanatının menşei hakkında bir sual soruyor, sonra Ermeni ve nihayet Bizans sanatları ile Türk sanatı arasında ne gibi münasebetlerin bulunduğunu öğrenmeyi istiyor. Günlük gazetelerin hacmi ve mahiyetleri müsaid olmadığı için, bu suallere İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından çıkarılmakta olan «Felsefe Arkivi» nin beşinci nüshasında, etraflı bir surette cevap vermeyi daha münasib buluyorum. Alâkadar olanların, bu yazıyı okumalarını rica ederim. Belki okuduktan sonra da, bazı noktaların daha aydınlanmasını benden isteyecekler bulunabilir. Onlardan ilmi risalelerde, fakat Çetintaşın yolundan gitmemek şartile, beni ikaz ve tenkid etmelerini, ayrıca rica ederim. Tâ ki objektif delillere dayanan bir münakaşa gelişebilsin ve bu münakaşadan bizim kadar okuyucular da istifade edebilsinler. Şairin söylediği gibi, «Barikâi hakikat, musademei efkârdan doğar».

Ernst Diez

Şekil D.3 (devam) : Ernst Diez, «Profesör Ernst Diez cevap veriyor» (Diez, 1946, 27 Aralık, s. 2).

Türk Sanatı kitabı dolayısıyla

Prof. Diez'in Üniversitemiz adına yayınladığı Türk San'atı kitabının her bahsi, bazan her sayfası gözden geçirilince, millî sanatlarımız yönünden üzüntü verecek bir nokta göze çarpmaktadır.

Kitabın beşinci sayfasında (Türk san'atı tâbirinin hudutları) başlıklı bir bahis var, burada (Türk san'atı iki mânaya delâlet edebilir. Birincisi Türk halk san'atı diğeri de Türk — İslâm Devlet san'atıdır. Bu iki san'at ceryanının nasıl yanyana yürüdüğünü, bugün de Türk şehirlerinde ve bilhassa İstanbul'da takip edebiliriz. Burada tamamlı eski değilse de, eski tiplere uyan ahşap evlerin ortasında yükselen âbidevi muazzam camiler, temsili bir devlet sanatının halka yabancı örnekleridir. Halk san'atı ile devlet san'atı arasındaki bu tezat yalnız Türklerde değil, bütün kültür memleketlerinde görülür. Bununla beraber Türk san'atı tâbirinin mühim vasıflarını belirtmek için bilhassa göz önünde tutmak lâzımdır. Çünkü göçebe bir halkın eseri olan Türk san'atı ile şehirlere yerleşen Türklerin sonraki, dinî âbidelerde temsil edilen san'atı arasında hemen hiç bir münasebet yoktur» demesi her okuyanda bir hayret uyandıracak şekilde şüphe etmiyoruz. Çünkü yazı, Türk san'atı tâbirinin hudutları, başlığını taşıdığı halde bir hudut mu çiziyor, yoksa bölümü mü yapıyor anlamamaktadır. Maalesef Türk san'atı eserleri hudut harici edil-

at kudretli ve hususiyeti vardır ki, din ile ilgili hususlarda bile karak terini, varlığını göstermiştir. İşte müellifin bilhassa misâl olarak ele aldığı camiler göz önüne getiri-

Yazan
Tahsin ÖZ

Topkapı Müzesi Müdürü

lirse, Kahiredeki Camii Ömer, Delhideki Camii Kebir, Süleymani yemiz ile mukayese edilince, hepsi de İslâmî mabet, oldukları halde bambaşka birer san'at varlığıdır. Bu sebepten Süleymaniye ve benzerleri Türk eseridir.

Bu hususta Türk mimarlarının duygularını merhum Mimar Kemaleddin'e ait bir olay ile belirtmek istiyoruz. Ankarada bir cami yapılmak istenildiği sırada, bu binanın Hind camilerine göre yapılması mütaaleası serdedilince, Kemaleddin'in, ben ancak Türk stilinde olursa çalışabilirim diyerek işten çekilmiş olmasıdır ki, buna ait tarihlî vesika sayın Y. Mimar Vastı Egede mahfuz bulunmaktadır.

Halbuki Prof., Türk — İslâm san'atı gibi şaşırtıcı ve ikili bir mânâ ifade eden terime de kanaat etmiyerek buna bir de devlet kelimesi ilâvesi ile (Türk — İslâm devlet sanatı) diyor ve (âbidevi muazzam camiler temsili bir devlet sanatının halka yabancı örnekleridir) hükmünü de ekliyerek bu anıtları Türk varlığından tamamen ayırıyor. Acaba devlet kelimesi ile ne kast olunuyor. Bilindiği veçhile

gibi şeyler kastediliyorsa, onlar da devlet hazinesinden değil, şahsî servetlerle yaptırılmış olduğuna göre durumları halk gibi hayır severlikten ibarettir. Müellif bu hayırlara ait arşiv malzemesini, vakfiyeleri azıcık görebilse ne kadar mütehasşis olacağına şüphe edilemez. Arşivimizdeki bir vesika göre Edirne'de Selimiye âbidesi kurulduğu sırada, bina Emîni Mehmet paşa Selim II'ye etyabı emvalinden 30 bin florinin gönderilmesini istiyor. Hükümdar da bunun bostanlar hasılatından ve rülmelerini emrediyor? Bunun devlet işi ile ne alakası var.

Binaenaleyh anıtlarımız için, Türk — İslâm Devlet san'atı tâbirini gibi muvazaalı ve fikirleri karıştıran bir isim koymak, Türk sanatçıların ve ustalarının elinden çıkan san'at eserlerini onun elinden almak demektir. Nitekim müellif saydığımız hakikatları gözönüne almadığı için (halka yabancı örneklerdir) diye salâhiyeti ni tamamen tecavüz ederek bir hüküm veriyor ki, bu hak Türkündür. Türk gözüne, Süleymaniye-ler, Selimiye-ler yabancı gelmez, kendi öz malıdır. Zaten müellif, İslâm san'atı diye uzun seneler süren alışkanlığı tekrarlamakta, hattâ 18. yüzyılın bir eseri olan Tophane çeşmesinden bahsederken (dış duvarlarını Türk — İslâm taşı tezyinatına genel bir bakış ortaya koymaktadır ki sayfa 254) yolunda mânâsı anlaşılmaz çetrefil bir cümle ile bu kanaatinin şumulünü her minari eserlerimize sirayet ettirmektedir.

Şekil D.4 : Tahsin Öz, "Türk Sanatı kitabı dolayısıyla" (Öz, 1947, 22 Ocak, s. 2).

liyor ve bu san'at varlıkları İslâm camiasına mal edilmek gayesi pek bariz güdülüyor. Filhakika garp bilginleri uzun senelerdenberi Türk san'atlarını, İslâm san'atları zaviyesinden görmekte ve incelemekte idiler. Bu suretle yapılan ettüder öyle menfi ve yanlış neticeler vermiştir ki, bu hakikati gören bazı ilim adamları, son yıllarda bu yolun çıkmaz olduğunu, zararlarını görerek Türk sanatını, başlıbaşına bir konu olarak ele almışlardır. Halbuki kitapla yazdığımız bu kısım ve diğer geçen bazı cümleler; Prof. Diez'in İslâm san'atları esasına bağlı olarak çalışma itiyadından bir türlü ayrılmadığını gösteriyor ki bu suretle san'at tarihimizi aydınlatmaya imkân bulamıyacağı şüphesizdir. Uzun tetkik ve tahlillere, lüzum görmeksizin takdir olunur ki, İslâm san'atı deyince; Çinden başlayarak tâ İspanyaya kadar uzanan ülkeleri dolduran milyonlarla çeşitli halkın, asırlar boyu devam eden, sanatı demektir. Bu ummanın İslâm kültürü altında incelenerek bir netice alınmasına imkân var mı? Çindeki İslâmlarla, Anadoludaki Türklerin, Afrikadaki Faslıların san'atları arasında derhal göze çarpan büyük farklar bu davanın, imkânsızlığına ne kadar açık delildir. Kaldı ki bu milletlerin, bilhassa üzerinde durduğumuz Türklerin, İslâmiyetten evvel de çeşitli ve ilerlemiş birçok san'atları vardı. Şüphesiz bunlar İslâm olur olmaz ne değişti, ne de yok oldu. Şu hâlde Türk san'atını, İslâm sanatları zaviyesinden görmek ne kadar yanlış ise, İslâmiyetle başlamak ta o kadar yerersizdir. Ancak İslâmiyetin Türk san'atı üzerinde herhangi bir tepkisi olabilir ki bu hangi noktada görülmüşse orada belirtmek icabeder.

Mamafih Türkün öyle bir san

devlet resmi bir teşekküldür, herhangi bir binayı kendi yapamaz, bir köşkün, bir hanın yapıldığı gibi camilerin ve benzerlerinin planını da mimarlar hazırlar, yapıyı yine diğer binalarda çalışan ustalar ve ırgatlar yapar. Eğer bundan maksat, devlet parası ile yapılmış olduğunu iddia ise bunu da düzeltmek lazımdır, çünkü memleketimizde vaktiyle yapılan cami, medrese, darüşşifa, han, hamam, sebîl, mektep, hattâ su bendi ve köprüler bile devlet malı değildir. Bunları, kadınlı erkekli halk yaptırmıştır. Bu arada hükümdarların yaptırdıkları cami ve medreseler

Müellif Türk — İslâmî devlet sanatı söziyle (âbidevi muazzam camilerden) başlayarak nisbeten mütevazi eserleri, çeşmelere kadar temsili bir devlet sanatının halka yabancı örnekleri) diye Türk milletinın bağrından ayırmakta, ve en esaslı mimari organların Ermeni eserlerinden alındığı, Ermeni ustalarının çalıştığı, yine en önemli cami ve türbe plânlarının kilise örneği olduğunu iddia etmektedir ki bu takdirde Türk mimarisi nerede kalıyor? Kitabına niçin Türk san'atı ismini veriyor? Hattâ müsaade ederlerse, Türk sanatı kürsüsüne lüzum kalır mı?

Şekil D.4 (devam) : Tahsin Öz, "Türk Sanatı kitabı dolayısıyla" (Öz, 1947, 22 Ocak, s. 2).

TÜRK MEDENİYET TARİHİNE TECAVÜZ EDİLMİŞ MİDİR?

Arkeoloji Doçenti

Dr. Ekrem AKURGAL



İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü Direktörü Prof. Ernst Diez'in "Türk Sanatı" adlı kitabı hakkında çok yazılar yazıldı; ilk önce Sedat Çetintaş ve arkasından Tahsin Öz Cumhuriyet gazetesinde müellifert hücumlarda bulundular. Müellifin verdiği cevap üzerine gazetenin başyazarı Nadir Nadi çok zerinde ve tedbirli bir baş yazı yazarak yanlış bir çıkışa girmeye başlayan tartışmayı kapamak istedi. Fakat şahsi bir renk manzarası gösteren hücumlar duyduğumuza göre bu defa başka gazetelerle devam etmektedir.

Yurdun birinci derecede bir kültür meselesiyle ilgili olduğu için gerek yazılan kitap, gerekse tartışma konusu yapılan meseleler hakkında Türk aydınlarına gerçek durumu açıklamayı bir ödev bildik.

Şu kadarını hemen söyleyebiliriz ki Prof. Diez'e hücum edenlerin düşüncesinde değiliz. Türk sanatı yoktan var olmadı. Dünyanın en büyük sanatçı milleti sayılan Yunanlıların sanatı Mısır, Asür, Hitit sanatlarının tesiriyle meydana gelmiştir. İslamlık devrindeki Türklerin de Anavatanı birlikte getirdikleri Orta Asyaya ve kendilerine öz değerleri İran ve Arap eserleriyle ve Anadolu'nun "yerli gelenek", halinde Hititler'den beri yaşayan bazı sanat motifleriyle terkip ettikleri doğrudur. Fakat nasıl Yunan sanatı sonsuz dış tesirler altında kaldığı halde yeryüzünün daima en başta kalacak bir sanatı mertebesine erişmiş ise Türk sanatı da komşu milletlerden ve ülkelerden aldığı örnekleri yeni ve özel bir varlık haline sokmuş ve sanat tarihinin en önemli sahifelerini dolduran eserler yaratmıştır.

Ermeni meselesine gelince; Ermeni işçilerinin Selçuk eserlerinde çalışmaları doğrudur. Yalnız Ermeni ustalar değil Rum, Arap, ve İranlı ustalar da çalışmıştır; fakat ortaya çıkan eser, Türk eseri olmuştur. Çünkü orada çalışan ustaların çoğu Türk idi. Program ve direktif Türk kafasından ve Türk ruhandan çıkmıştır. Zaten Türkler tarihleri boyunca kan ve ırk ayrılığı gözetmemişlerdir. Bugünkü bütün ileri milletler tarafından kabul edilmiş olan "Milliyet" anlayışının en uygun şeklini Türkler yüzyıllardan beri tatbik etmektedirler. Türk bu toprağı, bu topluluğı benimseyen herkesi kendi arasına almış ve kendi kültür dünyası içinde onu kendisine benzetmiştir.

Ermeni vatandaşlarımızın Türk sanatındaki yerini de bu şekilde anlıyoruz; daha geçen yüzyılın sonunda ve bu yüzyılın başında Ermenilerin tiyatro, müzik, mimarlık, ve daha başka sanat kollarında Türk sanatına ettikleri hizmet küçümsenmeyecek kadar büyüktür. Fakat onların Türk sanatı üzerinde çalışmalarıyla Türk sanatı Ermenileşmemiş bilakis bu vatandaş-

lar bir kat daha Türkleşmişlerdir. Çünkü yurdumuzdaki Ermeniler de bizim gibi duymakta ve bizim gibi düşünmektedirler. Türkiye dışında kalmış Ermeni ve Rum vatandaşlarımızın bu toprağı, bu mülklerle bağlı olduklarını anlamak için onların memleket dışında kalmış olanlarıyla görüşmüş olmak kâfidir. Bugün alaturka saz takımlarında yer alan bir ermeni veya Rum vatandaşı Ermeni veya Rum geleneklerine göre değil Türk sanatının usul ve mânasına uygun olarak ahenk icra etmektedir. Selçuklular devrinde de başka türlü olmamıştır; bunun ispatı kolaydır. Erzurumdan Aydın'a Sionoptan Alanva'ya kadar Anadolu'nun dört bir tarafındaki Selçuk eserlerine bakalım. Bölge, bölge ayrıklar, atölye ve usta farkları bulacağız, fakat hepsinin müşterek ifadeyi ve mânayı taşıyan romojen bir sanatın mahsulü olduğunu da göreceğiz. Selçuklular ortaya yepyeni bir sanat çıkarmışlardır; onun programını çizen şeklini veren, ruhunu yaratan Türklerdir; onun gerçekleşmesinde sağlayan bu toprağın her çeşit soydaki bütün insanlarıdır. Yani Cumhuriyet rejiminde de olduğu gibi.

Diez Selçuk sanatının doğu kuzey Anadolu'daki bazı örneklerin de Ermeni kiliselerinde görülen inşa unsurlarından bazılarına rastlandığını söyler. Bu yanlış değildir. Fakat bunun böyle oluşu önemli de değildir. Nitekim Diez'in kendisi de bunları önemli noktalar olarak ele almış bulunmuyor. Sanat tarihçisi bölge özelliklerinin belirtmek için her çeşit tesirleri ele almağa mecburdur. Diez'de nihayet bunu yapmıştır. Yoksa (doğu Anadolu'daki bazı eserlerin Ermeni sanatından geldiklerini söylememiştir. Zaten Ermeni özellikleri olarak gösterilen motifler arasında Hellenistik-Geç Roma-Bizans sanatıyla Sasanid sanatının malıdır. Bu itibarla "Ermeni Sanatı", çok itibarlı bir sözdür. Fakat en mühim nokta Ermeni kiliseleri arasında Selçuk eserlerine benzerlerinin on üçüncü yüzyıldan oluşudur. Selçuk kültürünün en yüksek noktasına ulaştığı günlerde bu ikinci sınıf yapıların birinci sınıf Selçuk eserlerine tesir etmiş olabileceklerini nasıl kabul edebiliriz. Onuncu yüzyıldan ve daha eski zamandan olan Ermeni yapılarındaki Selçuk eserlerini hatırlatan bazı unsurlar ise, biraz önce söylediğimiz gibi bir yandan Antikitenin öbür yandan da İran'ın malıdır.

Erzurum, Van, Ahlat gibi yerlerdeki Selçuk yapıları Orta Anadolu'dakilerden büyük bir ayrılık göstermezler; ayrı ayrı bölgelerdeki Fransız gotik kiliseleri gibi yerli özellikler göstermekle beraber mütecanis bir sanatın değişik görünümleridir. Böylece onlarda bir iki yabancı etki bulunsa bile bununla Selçuk sanatının değerine zerre kadar hâlel gelmez. Bütün bunlardan başka Selçuk eserlerinde olağanüstü kaliteli süs-

(Sonuç 2. not sayfa)

Şekil D.5 : Ekrem Akurgal, "Türk Medeniyet Tarihine Tecavüz Edilmiş midir?" (Akurgal, 1947, 8 Şubat, ss. 1, 2).

Türk Medeniyet Tarihine Tecavüz edilmiş midir?

(Baş 1 nci sayfada)

sanatı Diez'inde dediği gibi "Kafkas ve Anadolu Taş tezyinatının en yüksek bir inkişafı olarak" değerlendirmektedir. Bizans kiliselerinin ve bunlarla Sasanid sanatının bir yavrucağı olan Ermeni kiliselerinin mimarlık süsleri Selçuk sanatının yüksek kalitesi yanında çok sönük ve donuk kalır.

Diez'in dediklerinde hiç bir Türk düşmanlığı görmedik; müellif çeşitli kitaplarında İslâm sanatının doğuşu ve gelişmesi sırasında Türklerin mimarlık ve süs sanatları yönünde başardıkları büyük işleri önemle belirtir. Söz gelimi İran adlı kitabında Türk süsleme sanatının İran sanatının bir kopyesi olduğunu ileri süren Stöcklein'in fikirlerini kuvvetle ve yerinde delillerle çürütür. Yine aynı kitabında Türk kavimlerinin Asya'da beraberlerinde getirdikleri ve İslâm sanatına katıldıktan sonra o sırada ortaya koydukları kendilerine öz sanat motiflerini ihsasla ortaya koyar. Müellifin "İslâm kavimlerinin sanatı," adlı kitabında da Türklerin büyük payı ehemmiyetle kaydedilmiştir. Diez'in Türkçe olarak yayınladığı bu yeni kitabında da Türk sanatının

özelliliği ve yüksek değeri yer yer dile getirilmiştir.

Bununla beraber şu kadarını söylemek gerekir ki Türk sanatıyla uğraşmış sanat tarihçileri içinde Türk sanatına yakın simpatiyi göstermek yönünde Diez ancak en son sırayı işgal eder. Georg Jakob, Strzygowski, Glück, Dalman gibi artık yaşamayan bilimlerden başka bugün Türk sanatı hakkında büyük eserler veren Gabriel, Kühnel, Riefstahl gibi Türk sanatının hayranı olan adamlar yanında Diez Türk sanatını daha az sever görünür. Fakat şurasını önemle kaydetmeliyim ki yukarıda adlarını sıraladığım bilimlerin her biri Anadolu'yu Diez'den çok daha yakından tanırlar ve Anadoludaki Türk eserleri hakkında etraflı araştırmalara sahiptirler. Bunlara karşı İran, Horasan eserlerini iyi tanıyan Diez Anadolu ve Rumeli'deki Türk eserlerinin büyük bir kısmını yerinde görmediği gibi onlar hakkında detaylı incelemeler de yapmamıştır. Bu itibarla onun Türk sanatı hakkında bazı acele ve sathi fikirleri verişini mazur görmek icabeder. Bu genel mülâhazalardan sonra kitabın bölümlerini önümüzdeki sayıda kısaca gözden geçireceğiz.

Şekil D.5 (devam) : Ekrem Akurgal, "Türk Medeniyet Tarihine Tecavüz Edilmiş midir?" (Akurgal, 1947, 8 Şubat, ss. 1, 2).

*Türk San'atı kitabının
çeşitli hataları*

Yazan: Sedat Çelintaş

(Devamı 6 ıncı sayfada)

109

Sayın Rektörle Senato üyelerine ithaf

(Baştarafı 4 üncü sayfada)

tür muhitine pekâlâ bir hakaret sayılabilir, fakat biz Türklüğe hakaret mevzuunu şimdiye kadar yaptığımız neşriyatta ele almış değiliz ve yapmak ta istemiyoruz. Bibliyografisini verdiğimiz tenkid yazılarımızda şu sa tırlarda olduğu gibi daima objektif hareket etmiş oluşumuz bunun açık delilidir.

Türk Sanati adlı kitap ile ortada muhakkak olan bir cürüm vardır, bu cürümün adı sadece (hata) dır. Bu hatanın ilim namına ifade ettiği tecavüz yalnız milli medeniyet tarihimize değil genel bakımdan ilim ve hakikat namına yapılmış demektir. Bir Ayasofyanın beş bin iki yüz yirmi yedi buçuk metre karelik iç sahasını iki bin iki yüz metre kareye indirmenin, bir Süleymaniye'nin içinden bin üç yüz altmış metre kare açıklığı bir kalemde süpürmenin başka türlü mânası olamaz.

Y. MİMAR: S. ÇETİNTAŞ

Şekil D.6 (devam) : Sedat Çetintaş, “Sayın Rektörle Senato üyelerine ithaf. Türk San’atı kitabının çeşitli hataları” (Çetintaş, 1947, 22 Şubat, ss. 4, 6).

ENDOSMOS'LAR

Anadoludaki Selçuk yapı sanatım komşu ülkelerle ve devrin üslûbu ile ilgisi olmıyan bir kültür teazhürü olarak telâkki etmek pek amatörce bir iş olur. Hiçbir kimse tarafından münakaşa edilmeyen orijinalligine rağmen bu sanat da, diğer bölgelerin sanatları kadar, Leipzigli büyük kültür tarihçisi Kari Lamprecht'in ortaya attığı "e n d o s m o s", yani "kültürel hulûl" kanununa tâbi bulunuyordu. İşte bu sebepten bu sanat da komşu ülkeler, bilhassa Transkafkasya, Suriye ve Kuzey Mezopotamya ile birçok müşterek vasıflar ihtiva ediyor ve evvelce mevcut şekil ve şemaile, bunları Türk yahut daha umumî olarak İslâm kültürüne uygun olarak geliştirmek üzere, başvuruyordu. Hiçbir sanat tarihçisi Selçuk yapı tezyinatının yüksek orijinalligini inkâr edemez. Fakat her sanat tarihçisinin başlıca vazifesi her şeyden önce münferit yapı ve dekorasyon motiflerinin evveliyatını ve menşe'ini araştırmaktır.

Ortaçağ Önasya sanatı ile Avrupada Fransaya kadar uzanan Roman yapı sanatı arasındaki birçok müşterek noktalar gözönünde bulundurulacak ve 12. - 14. asırlarda (yalnız muayyen ve mahdud bir devre içinde kalmak için) Avrupa ve Batı Asyaya şamil bir "Eurasia" devir üslûbundan bahsetmek mecburiyeti ile karşılaşılacak olursa Kuzey Mezopotamya ve Transkafkasyadan Fransaya kadar uzanan sahanın ortasında yer alan Anadolu Selçukluları sanatının bu hususta bir istisna teşkil edemeyeceği anlaşılır. Ve hakikaten bu sanatın bu devir üslûbu ile birçok müşterek noktaları vardır. Anadoludaki Selçuk yapı sanatının ancak Türklerin bu ülkeyi 12. asırda zaptından sonra başladığı nazarı itibare alınırsa (Selçuk hâkimiyeti 1077 ile 1300 arasına raslamakla beraber bunların 1200 senesinden önce yapı faaliyetine başladıklarına ihtimal verilemez), o devirde 500 senelik bir maziye sahip olan Transkafkasyanın hristiyan yapı sanatından arşitektonik ve tezyini şekiller almış olması tabii olarak karşılanır. Netekim Transkafkasya mimarlığı da bu eski kültür sahasında vücut bulan Sasanî ve Urartu yapı sanatlarına istinat etmektedir. Şimdi bu hususta bazı misaller verelim ve bunları bazı resimlerle açıklayalım.

Şekil D.7 : Ernst Diez, "Endosmos'lar", Sayfa 1 (Diez, 1947b, s. 221).

İlk önce sütun ve sütun başlığı ile işe başlayalım. Transkafkasya yapı sanatında, çok tahrif edilmiş geç antik Korint başlığı yanında alt köşeleri yuvarlatılmış “zar başlığı” (küb şeklinde) da vardır ki bu başlık birçok asırlar Fransaya kadar bütün Batı Avrupa yapı sanatına hakikî “Roman” sütun başlığı olarak hâkim olmuştur. Pek tabii olarak bu başlığa Transkafkasyanın ve Anadolu’nun İslâm yapı sanatlarında, meselâ Ani’deki bir cami harabesinde, raslanmaktadır. Fakat Transkafkasya mimarlığında “Roman” zar başlığından çok daha fazla, aynı zamanda sütun kaidesi olarak da kullanılan küre şeklinde bir başlık göze çarpmaktadır (res. 1). Mamafih bu başlık Transkafkasya hristiyan yapı sanatının bir icadı değildir; sütun kaidesi olarak (stylobat) Hitit mimarlığına kadar dayanmaktadır; binaenaleyh bu sahada otokton bir yapı uzvudur. Yalnız küre, alt ve üst kısımlarında biraz yassılaştırılmış olsa bile, kemer taşıyan sütunlar için ideal sağlam bir yapı uzvu olamaz. Bundan dolayı küre Gürcüstan’ın hristiyan mimarlığında münhasıran portal duvarlarının içine oturtulan süs sütunlarının bir uzvu olarak kullanılmaktadır (res. 2). Aynı tamamiyle dekoratif bir fonksiyon ifa eder bir şekilde bu başlığı Anadolu Selçuk mimarlığında da buluyoruz (res. 3). Birçok misaller arasından seçtiğimiz İkortha kilisesi portalinin sütun başlıklarından (12. asır) Kırşehir caminin şamdan şeklindeki sütunlarına varmak için yalnız bir adım atmak yeter (res. 4) ¹⁾. Sütun şamdanları, şekil bakımından, Transkafkasya menşeli olmalıdırlar; fakat bunların üzerine oturtulmuş olan stalaktit başlıklar Türk-İslâm icadıdırlar. Selçuk portallarının yan taraflarına yerleştirilmiş olan süs sütunları çok defalar küreden daha oynak, yalnız başına sütun üzerinde bir saniye dahi duramayacak, bir ucu üzerine oturtulmuş zar başlıklar taşımaktadırlar. Transkafkasyanın hristiyan yapı dekorasyonu bu kadar ileri gitmemiştir. Bu, Türk-İslâm süs sanatının bir hususiyeti olarak kalmıştır (res. 5).

Kırşehirdeki Caca Bey medresesi portalinin iki yanına yerleştirilmiş olan sütun başlıkları hususî bazı ilâveler, yani üzerleri süslü yuvarlak vazo şeklinde askılar ihtiva etmektedirler (res. 3). Bunları ilk defa gördüğümde tecessüs ile karışık hayret içinde kaldım. Bu kabil sütun askılarının dünyanın neresinden gelebileceğini kendi kendime sormağa başladım. Bu sualin cevabını nihayet Gürcüstanda Sanahin kilisesine ait bir kaval başlığın resminde bul-

Şekil D.8 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 2 (Diez, 1947b, s. 222).

dum (Baltrusaitis, 1. C. levh. LVI) (res. 6). Bu başlığın dört askısı şişe biçimindedir; burada dahi bunlar çok garip ve hayret vericidirler. Burada da bu acayip askıların nereden neş'et ettikleri sorulabilir. Çünkü Ortaçağ kilise mimarlığının hiçbir uzvu, nerede olursa olsun, bir taşçı ustasının keyfî bir ilâvesi olarak telâkki edilemez. Bu suale verilecek cevabı Heisenberg tarafından "Mezar Kilisesi" (Grabeskirche) adlı kitabında zikredilen Eusebius'un Kudüsteeki "Mezar Kilisesi" tasvirinde bulduğumu zannediyorum. Eusebius bu tarifinde kilisenin ucunu teşkil eden yarım daire şeklindeki galerinin, başlıkları büyük gümüş vazolarla (krater) süslü 12 sütunla çevrilmiş olduğunu yazmaktadır (Heisenberg, adı geçen eser, sah. 111). İşte burada bu nadir, fakat derin sembolik bir mâna taşıyan motifin menşe'ini aramak lâzımdır. Çünkü daha sonraki hristiyan mimarlığında "Mezar kilisesi" nin gerek umumi heyeti (meselâ Apulyada Nola'da olduğu gibi), gerek münferit motifleri mütemadiyen taklid edilmiştir. Romada Santa Pudenziana'nın mihrap mozayikinde hristiyanlığın bu ünlü mabedine ait avlu, etrafı binalarla çevrilmiş ve ortasında büyük bir haç ihtiva eder şekilde tasvir edilmiştir. Buna benzer askılar hiç umulmadık bir yerde, Kırşehirdeki Caca Bey medresesinin portal sütunlarında karşımıza çıkmaktadırlar (res. 3). Bunları acaba buraya kim getirmiş olabilir?²⁾

Kırşehirdeki Caca Bey medresesinin bizi aydınlatıcı portali üzerinde duralım. Bu binada cephe duvarları köşelerinin içine oturtulmuş olan sütunların, yukarıda tarif edildiği gibi, vazo biçiminde kaideler üzerinde durduklarını görüyoruz. Vazonun üzerinde oynak bir yarım kubbe bulunmakta ve bu kaideden, Transkafkasya'da olduğu gibi, spiral sütunlar fışkırmaktadırlar: tamamiye atektonik kullanılmış, fakat tezyini bakımdan çok cazip bir tarzda işlenmiş bir yapı uzvu! Fakat kapının iki tarafında, askılı başlıkların taşıyıcısı olarak, çubuk şeklindeki gövdeleri yarı yüksekliklerinde birbirine dolanmış demet sütunları göze çarpıyor. Bununla Avrupa'nın Roman mimarlığına kadar nüfuz etmiş, Ortaçağ mimarlığında süs haline getirilmiş bir yapı uzvu ile karşılaşırız. Demet sütunlar gerek Transkafkasya'nın kilise mimarlığında, gerek Anadolu'nun Selçuk yapı sanatında hem taşıyıcı, hem de tezyinî bir unsur olarak geniş ölçüde kullanılmışlardır. Bu sütunlar 1001 senesine ait Ani katedrali harabesinde ortaya çıkmakta, aynı yerde

Şekil D.9 : Ernst Diez, "Endosmos'lar", Sayfa 3 (Diez, 1947b, s. 223).

en eski küre kaideler ve küre başlıklar da görülmektedir. Demet sütunlar Konyadaki Alâeddin camiinde kemerleri taşımakta, Diyarbakırdaki Behram Paşa camiinde ise son cemaat yerini süslemektedirler (res. 7). Tamamile dekoratif yapı uzuvları olarak çifte ve demet sütunlar Transkafkasya portal ve cephe tezyinatında çok sevilmekte, Anadolu'da ise portal süsü olarak hususî bir rol oynamaktadırlar (res. 8).

Bir yahut birkaç sıra kaval çubuklarla çerçevelenmiş pencereler Transkafkasya kiliselerinde çok taammüm etmiştir. Bunlar resmini dercettiğimiz Ghelat kilisesi penceresinde olduğu gibi (1089 - 1125) (res. 9) bazan düz bırakılmış, fakat ekser hallerde hâkkedilmiş kabartma dekor ile süslenmiştir. Böyle bilhassa zengin bir dekoru evvelce zikrolunan 12. asra ait İkortha kilisesinde görmek mümkündür (Baltrusaitis, 1. C. levh. XCV). Resmini koyduğumuz Kırşehirdeki Caca Bey türbesinin methalini çerçeveyeleyen süslü kaval çubukların gösterdiği gibi bukabil çerçeve silmeleri de Anadolu'nun Selçuk yapı sanatına girmişlerdir (res. 10).

En nihayet dört ayaklı hayvan yahut kuş tasvirlerinin Kuzey Mezopotamya, Transkafkasya ve Anadolu'nun müşterek bir sanat elemanı oluşu hayreti mucib olmamalıdır; çünkü Sumer sanatına kadar dayanan hayvan tasvirleri Roman kilise cepheleri vasıtasile Fransaya kadar nüfuz etmek yollarını bulmuşlardır³⁾. Anadolu'nun Türk - İslâm sanatındaki hayvan tasvirlerini "Türk Sanatı" adlı kitabımda tetkik etmiş olduğumdan oraya başvurulmasını rica ederim. Transkafkasya kilise cephelerinin teşkil ettiği birçok analogiler arasından bir misal olarak Ani'de 1215 senesinde yapılan St. Gregör kilisesinin gayet süslü cephesini zikretmekle iktifa ediyorum (res. 11). Yine Ani'de Bagratid'ler sarayı harabesinde bir şöminenin üzerinde arslanlar arma hayvanı şeklinde işlenmişlerdir (Baltrusaitis, 1. C. levh. XVI).

Bütün bu dekoratif ve tezyinî şekiller kültürlerin "endosmos" u ve devir üslûbu kanunlarına göre Doğudan Batıya doğru akmışlardır. Fakat bu şekiller Anadolu'da duraklamamış, Avrupa ülkeleri üzerinden Fransaya kadar yollarına devam etmişlerdir. Bunlar Transkafkasyada hristiyan, Anadolu'da islâm ve Avrupada tekrar hristiyan yapı sanatlarında süs olarak kullanılmış olup Ortaçağın "Eurasia" devir üslûbunu temsil etmektedirler. Şekilleri asırlardan

Şekil D.10 : Ernst Diez, "Endosmos'lar", Sayfa 4 (Diez, 1947b, s. 224).

beri İslâm kültü tarafından tesbit edilmiş olan dinî yapı tipleri ise bu üslâbun dışında kalmıştır.

Cami ve medrese İslâm dininin yayılış sahasına inhisar ediyorlardı ve bu sahanın dışında taammüm edemezlerdi. Fakat hatıra vesilesi ile yapılan binalar, yani ölü evleri, eğer tabir caizse, kültün üstünde idiler. Bizler için burada bahis mevzuu olan bukabil binalar, türbelerdir. Üzerleri konik bir çadır çatı ile örtülü yuvarlak yahut çok köşeli Selçuk türbelerinin yapı şekli ne Türk, ne de İslâm menşe'lidir; fakat çok daha eskidir ve yukarıda gözden geçirilmiş olan bütün dekoratif yapı şekilleri gibi bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Mezar kulelerinin menşe'i, yayılışı ve şekillerine dair daha eski eserlerimde mufassal malûmat bulmak mümkündür⁴⁾. Tarihçe bilinen en eski türbe olarak bir hristiyan hatıra binasını yani Ostrogot kralı Teodorik'in ölüm yılı olan 526 sıralarında yapılmış olması gereken Ravenna'daki "mavsoleum" unu gösterebilirim. Bu yapının Transkafkasya menşe'li olduğuna Strzygowski ve başkaları işaret etmişlerdir⁵⁾. Burada bizim için önemli olan nokta bu binanın, sonraki Anadolu türbeleri gibi, iki katlı ve bunlardan birçoğu gibi altta çok köşeli, üstte ise yuvarlak oluşudur. Bundan başka üst katın methaline, Anadolu türbelerinde olduğu gibi, binanın dışına vaz edilmiş bir merdivenle çıkılıyordu⁶⁾. Ve burada da, Selçuk türbelerinde olduğu gibi, alt kat mezar, üst kat ise kült odası idi. Binaenaleyh burada, Ravenna mezar binasının gösterdiği gibi, en eski tesirleri "kavimler göçleri" nin ilk devirlere ait olan, sonraki tesirleri ise 12. - 13. asırlarda Anadolu'da kendini belirten eski bir Transkafkasya yapı geleneği tesbit ediyoruz. Bu tipten halen bize kadar intikal etmiş yegâne anıt gibi görünen bir bina, Erivan'ın güneyinde Amaghu'da maalesef harabiyete terk edilmiş olan, 1211 senesine ait Meryem kilisesidir (res. 12).⁷⁾ Bu yapı iki bakımdan bizi aydınlatmaktadır. Evvelâ alt katta mezar odası ve üst kata isal eden bir merdiven ihtiva etmesi dolayısıyla iki katlı türbelere bir analogi teşkil etmekte, saniyen (bu nokta çok daha önemlidir) bugüne kadar muamma halinde kalan bir yapı tipinin, yani Anadolu'da Sultan hanlarının içinde bulunan köşk şeklindeki mescitlerin menşe'ini aydınlatmaktadır. Bütün yapı sanatında bu mescitler münferit olarak kalmaktadırlar. Bunların menşe' meselesi bugüne kadar ele alınmamıştı. Bir defa daha tekrar ediyorum ki bukabil binalar yoktan icad edilemezler, bunların evveliyatı ol-

F. 15

Şekil D.11 : Ernst Diez, "Endosmos'lar", Sayfa 5 (Diez, 1947b, s. 225).

ması lâzımdır. İşte burada bunların menşe'ini tesbit ediyoruz. Amaghu'da, bir manastır binasının avlusunda köşk şeklinde, iki katlı bir kilise yükselmekte, aynı asra ait Sultan hanlarının avlularında ise buna tekabül eden islâm kült binaları, yani köşk mescitleri bulunmaktadır. Amaghu'nun alt kat kilisesinde olduğu gibi bu mescitler aynı zamanda mezar olarak kullanılmadıklarından, bunların alt katları üzerleri tonoz kemerlerle örtülü açık bir saha haline ifrağ edilmiş, yükseltilmiş olduğundan tecrid edilmiş ve böylece kutsallığı korunmuş olan üst katları ise seyahlara mescit hizmetini görmüştür.

Şimdi İstanbuldaki büyük camilerin Ayasofya ile olan münasebetleri meselesinin münakaşasına geçiyorum. Hemen şunu söyleyeyim ki Edirnedeki Selimiye de dahil olmak üzere İstanbuldaki yedi büyük camii Ayasofyanın birer "kopyası" olarak göstermiş olduğum isnadı kitabımdaki metnin kötü niyetli bir tahrifidir. Buna karşı bilhassa protesto ederim. Böyle saçma bir fikri ileri sürmek hiçbir zaman hatırımdan geçmemiştir. Halbuki, kitabımda (sah. 170) şöyle demiştim: "Bu camileri Ayasofyanın çocukları olarak vasıflandırmak mümkündür; çünkü onun ilham verici örneği olmasaydı bunlar hiçbir zaman şuurlu olarak ona rekabet edebilecek ölçüde yapılamazlardı". Böyle bir mukayeseye karşı hemen hemen hiç itiraz edilemez. Çocuklar ana ve babalarının "kopyaları" değildirler. Bunlar usulen ana babalarından vücut yapısı ve karakterlerini tevarüs ederler, fakat individüel olarak gelişirler ve ekser hallerde kendilerini dünyaya getirenlerden mânen ve cismen uzaklaşırlar. Camilerde de aynı hali tesbit ediyoruz. Yalnız menşe'leri Ayasofyadan başka bir yerde bulunan, binaenaleyh başka bir kategoriye giren Edirnedeki Selimiyeyi bundan istisna etmek gerekir. Fakat İstanbuldaki altı büyük camiin ana modeli Ayasofyanın yalnız mekân şemasıdır. Bu şema bir kubbe ve uzun mihverler istikametinde yer alan iki yarım kubbeden müteşekkildir (kitabımda sah. 140, 169 ve 189 da bu şemaları dercetmiş olduğumdan bunları burada tekrarlamıyacağım). Bu mekân sistemi İstanbulun fetihinden önce Türk yapı sanatı meçhul kalmıştı ve ne büyük, ne de küçük ölçüde hiç ele alınmıştı. Bu sistemin tekrarlanması ilk defa Bayezid camiinde mümkün olmuş, ikinci defa olarak ise Süleymaniyyede ortaya çıkmıştır. Bu şemanın yakın bir varyantı, yahut daha doğrusu mantikî bir genişlemesi arzani mihverler isti-

Şekil D.12 : Ernst Diez, "Endosmos'lar", Sayfa 6 (Diez, 1947b, s. 226).

kametine oturan iki yarım kubbenin ilâvesi idi. Nitekim bu sistemi Şehzade, Sultan Ahmed, Yeni Valide ve yıkıldıktan sonra tekrar yapılan Fatih camilerinde buluyoruz. Fakat merkezî kubbenin yarım kubbelerle birleştirilmesinden meydana gelen ana prensip altı büyük camide ve Ayasofyada aynı şekilde kendini göstermektedir. İşte bu binalar arasındaki yakın akrabalık bundan ileri gelmekte ve bu çok şey ifade etmektedir. Bu devâsâ binaların asıl yaratıcı faktörü mümkün mertebe geniş kapalı mekânlar elde etmektir. Bunların dış büyüklüğü de bu faktörle ilgili idi. Nasıl ki imparator Justinianus'a, inşası biten Ayasofyaya girdikte "Süleyman seni geçtim" sözlerini izafe eden bir gelenek vardır. Kanunî Sultan Süleyman için de Sinan'a Ayasofyayı büyüklük ve ihtişam bakımından geride bırakmak emrini vermiş olduğu söylenir. Gerek Bizans imparatorunu, gerek Osmanlı Sultanlarını bu devâsâ binaları yaptıрмаğa sevkeden âmil haiz oldukları kuvvet ve kudreti harice aksettirmek ihtirası idi. Bu binaların ruhu kudret fikrinin taazzuvudur. Bunların inşâ bakımından gerçekleştirilmesi işi ise mimarların dehasına bırakılmıştı. Artık burada "kopya etmek" değil, hesaplamak, inşâ ve icad etmek bahis mevzuu idi. Bir örneğe sahip olmaları İstanbul camilerinin büyüklük ve ihtişamına en küçük bir nakisa dahi vermez.

Böylece bu mesele hakkındaki görüşümü bir kere daha açıklamış olduğumu ümid ediyorum. Daha etraflı izahat için, pek tabii olarak önceden tesbit edilen çerçevenin içinde kalmış olan kitabıma başvurulabilir. Bu eserimde inşâ bahisleri yahut statik hesapları ele alamazdım. Esasen bu sırf teknik meseleler bir sanat tarihçesinin değil, mütehassıs mimarların işidir.

Beni tenkid edenler bay A. Gabriel'in kendi iddialarına (yani Türk sanatının "parthenogenesis" ine) tamamiyle iştirak ettiğini söylediklerinden, bukabil isnadlarla yanlış bir şöret kazanması mümkün olan sayın Fransız meslektaşımı tebriye etmek için onun "İstanbul Camileri" adlı etüdünden (Syria 1926 dan ayrı basım) bazı parçaları aynen nakledeceğim:

Sah. 372: "906 (1501) de başlanan ve Kemaleddin'in eseri olan (Sultan Bayezid Camii) İstanbul camileri arasında Bizans etkilerini gayet vazih bir surette gösteren ilk eserdir. Aynen Ayasofyada olduğu gibi merkezî kubbe ile iki yarım kubbe bir sıhan

Şekil D.13 : Ernst Diez, "Endosmos'lar", Sayfa 7 (Diez, 1947b, s. 227).

(nef) meydana getirmekte ve bunun kuzeyde ve güneyde daha alçak sıhanlarla çerçeveslendiği görülmektedir...”

Sah. 374: “Sinan Bayezid camiinin vücud bulmasında rehberlik eden ana fikri tekrar ele almıştır ve bu cami gibi Süleymaniye de Ayasofyadan neş’et etmiştir. Fakat bu camilerin plânlarını birbirleriyle karşılaştırmak Sinan’ın eserinin orijinallüğünü hemen tebarüz ettirmeğe kâfi gelir”. Bu esaslı değişiklikleri, yani orta sıhamn yan sıhanlarla mekân bakımından birleştirilmesini kitabımda incelemiş bulunuyorum.

Tenkidciler Kılıç Ali Paşa camiini Ayasofyanın küçültülmüş bir örneği olarak göstermeme hayret etmekten kendilerini alamamakta ve bu fikri mânasız ve gülünç bulmaktadırlar. Bu hususta Gabriel’i dinliyelim:

Sah. 376: “Plân gayet muvazenelidir, fakat Ayasofyanın taklidi keyfiyeti evvelki camilerde olduğundan çok daha barizdir. Orta sıhan, üzerlerinde bir kat ihtiva eden alçak yan sıhanlarla tahdid edilmiş olup mihrabı içine alan bir apsidle sona ermektedir. Yalnız umumî hatlara bakılacak olursa insan kendini bir camiden ziyade bir kilisede zanneder ve birtakım teferruat bu intibai kuvvetlendirir: yan sıhanların üst üste oturtulmuş revakları, yerden yükselen müdevver payeler, bizim sivri kemerleri hatırlatan yan taraf kemerleri, sözde nartheks (pseudonarthex) ve apsid... işte bütün bu unsurlar Bizans, Roman ve Gotik binalarının hatırasını canlandırmaktadırlar.”

Birçok, hattâ tâbir caizse, sayısız yapılarında her şekli denemesini bilmiş olan üstad Sinan, neden, hayatının sonunda, bir değişiklik olsun diye, kendisinden bu şekilde bir cami isteyen bir kaptanı deryanın kaprisini yerine getirmiş olmasın? 1573 de yapılan Piyale Paşa camii plânlarının gösterdiği gibi kaptanı derya Paşaların ekser hallerde bu sahada hususî arzuları vardı.

İç mekânın aydınlatılması hususunda Ayasofyanın katî bir örnek olduğuna dair Gabriel benimle hemfikir olarak şu mülâhazada bulunuyor:

Sah. 409: “15. asır yalnız kör (kapalı) yahut birkaç pencere ihtiva eden kubbeler kullanmış gibi görünüyor. 16. asırda, bazı istisnalar hariç, Ayasofyanın aydınlatma tarzı kabul edildi. Fakat kubbe külâhının maktama tam daire yahut bunun hafifçe yükseltilmiş bir şekli verildi. Bu külâhta açılan pencerelerin üstleri umu-

Şekil D.14 : Ernst Diez, “Endosmos’lar”, Sayfa 8 (Diez, 1947b, s. 228).

miyetle yarım daire şeklindedir. Bunların sayısı 12 ile 24 arasında değişmektedir.”

İstanbuldaki büyük camilerin tamamen orijinal dış yapıları hakkında kitabımda etraflı malûmat vermiş ve karışık destekleme şekillerini tahlil etmiş bulunuyorum. Bu defa gayem sadece bir üslûp tarihi yazmaktı. Tasvirî sanatlara istinad eden Türk halk ruhunun tahlilini ise Türk yazarlarına bırakıyorum.

Prof. E. Diez

N O T L A R

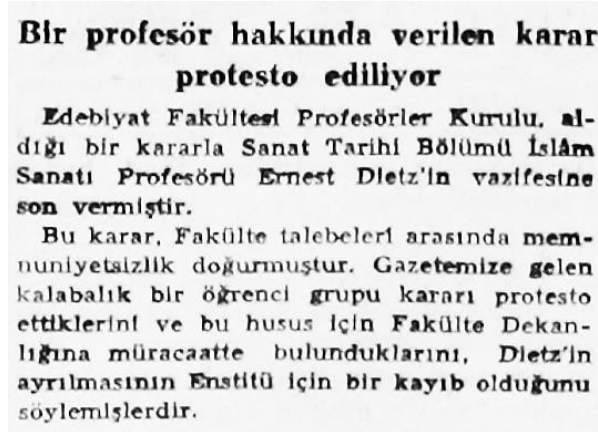
- 1) Zengin resim malzemesini şu eserde bulmak mümkündür: J. Baltrusaitis, Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie (Paris, Leroux 1929).
- 2) Askılar çekmiş olduğum fotoğrafta maalesef çok küçük görünmektedir. Detay resimleri bilâhare negredilecektir.
- 3) Krş. J. Baltrusaitis - C. Yularkıran, Sümer sanatı - Roman sanatı (İstanbul 1929). - J. Baltrusaitis, Art sumérien - Art roman (Paris, Leroux 1934).
- 4) E. Diez, Churasanische Baudenkmäler (V. Reimer, Berlin 1918). - Aynı müellifi: Persien, İslamische Baukunst in Churasan (1923). Encyclopédie de l'Islam (Supplément)'da "Kubba" maddesi.
- 5) J. Strzygowski. Die Baukunst der Armenier, bk. İndeks.
- 7) Bu ve diğer resimler Baltrusaitis'in adı geçen eserinden alınmıştır. Burada gösterilen anıtların hepsi Transkafkasya menşelidir.
- 6) Bugün mevcut merdivenler daha geç devre aittirler.

Şekil D.15 : Ernst Diez, "Endosmos'lar", Sayfa 9 (Diez, 1947b, s. 229).

EK E Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'nden ayrılma sürecine dair bazı gazete haberleri



Şekil E.1 : “İki ecnebi profesör Edebiyat Fakültesinden ayrıldı”
(1949, 23 Mart, s. 3).



Şekil E.2 : “Bir profesör hakkında verilen karar protesto ediliyor”
(1949, 24 Mart, s. 4).

Üniversitedeki ecnebi profesörler birer birer giderken

Bu haftanın küçük haberleri arasında Edebiyat Fakültesinde çalışan iki ecnebi profesörün vazifelerine nihayet varıldığı bildiriliyordu. Bunlardan biri Sanat Tarihi Enstitüsü müdürü profesör Diez, öteki Şarkiyat Bölümü profesörü Ritter'dir. Diez'in ayrılmaması Edebiyat Fakültesinde Sanat Tarihi Bölümü başsız kalmıştır. Diez beş sene evvel Türkiye'ye geldiği zaman ilk iş olarak Sanat Tarihi Enstitüsünü kurmuş ve iki talebe ile işe başlamıştı. Bugün Enstitünün 110 talebesi vardır. Bu ilim müessesesinde, toprağının altı ve üstü sanat eserleriyle dolu olan Türkiye'nin müstakbel müzecileri yetişiyordu. Sanat eserlerini ilmi mânada tasnif, teşhir ve muhafaza için lazım olan bilgilerle yetişen bu nesil Diez gibi tanınmış bir ilmin Fakülteden ayrılmaması hakikaten yaya kalmıştır. Diez her halde başının çaresine bakacaktır. Hatta bazı teklifler aldığı söyleniyor. Fakat biz, Sanat Tarihi Enstitüsünü hangi mütehasş şahsiyetlerle yürütüp başlanmış ve hayli yol almış işi başlangıçta tasavvur ettiğimiz mükemmellikte sonsa erdireceğiz?

Ecnebi profesöre ihtiyaç yok mu?

Şarkiyat Bölümü profesörü, kendi sahasında dünyaca meşhur Ritter'in mukavelesi de yenilenmemekle Edebiyat Fakültesi büyük bir kıymetten mahrum kalmıştır. Ritter'i Amerikadan, İngiltereden ve Almanyadan çağırıyorlarmış. Zaten Ankara Üniversitesinden çıkardığımız ecnebi profesörleri başta Amerika olmak üzere diğer memleketler âdeta kapıştılar. Oyle görünüyordu ki dünyada her milletin Üniversitelerinde ecnebi profesörlere ihtiyaç vardır; yalnız bizim ihtiyacımız yok. Türlü külfetlere katlanarak, çoğunu da Türkiye'nin harb içindeki müstesna mevkîlerinden istifade ederek memleketimize getirmeğe muvaffak olduğumuz yabancı profesörlere birer birer yol verirken Üniversitemiz bu salıvermelerden kazanıyor mu, kaybediyor mu? Üzerinde ehemmiyetle durulması lazım gelen bir meseledir.

Bir ihtilâf noktası

Şayanı dikkat olan nokta, Sanat Tarihi profesörü Diez'in mukavelesini yenilemek hususunda Edebiyat Fakültesi profesörleri ittifakla karar verdikleri, yani bu

profesörün Fakültede kalmasına lüzum gördükleri halde, aksariyeti Tıp, Hukuk, İktisat, Fen, Orman fakülteleri mümessillerinden mürekkep olan Senato, Fakültenin kararına rağmen Diez'in ve Ritter'in mukavelelerini yenilememiştir. Üniversite Kanunu gereğince ilk ilâzardan sonra Senatonun verdiği kararlar keşindir. İtiraz edilemez. Hatta Senato esbabi muclbeye dahi lüzum görmeden sadece tavsiye tebliğ edebilir.

Halbuki muhtelif fakültelere mensup profesörlerle yaptığımız temaslarda muhtar Üniversitemizin idaresinde bilhassa bu kayıttan şikâyet edilmektedir. «Bir fakültenin hususiyetlerini elbette ki o fakültenin mensupları başka fakülteler profesörlerinden daha iyi bilir, ihtiyaçlarını daha iyi takdir ederler. Halbuki Senatoda Tıp Fakültesi profesörleriyle Orman Fakültesi profesörleri aynı reyde birleşirlerse Edebiyat Fakültesi profesörler heyetinin zaafı gördüklerine aykırı bir karar Senatodan çıkabilir ve onu tatbik etmek mecburi olur» diyorlar. Hatta bir Fakülte dekanının bu yüzden istifa ettiği de bize hatırlatılmıştır.

Dünyaca tanınmış kıymetler

Biz Üniversite Senatosunun takdir ehliyetine hürmet ederiz. Fakat görülüyor ki, bir profesörün lüzumunda ittifak eden alakalı Fakültenin kararı ile Senatonun, muhtelif fakülteler mümessillerinin rey çokluğuna dayanan kararları zaman zaman çatışmaktadır.

Her halde bu çatışmanın önlenmesi için icabeden tedbirler düşünülmüştür. Bu arada düşünülecek meselelerden biri de Üniversiteyi kıymetli mütehasşılardan mahrum etmemek, bilakis mümkün olduğu kadar fazla kıymetli Üniversitede toplananın çarelerini aramaktır. Edebiyat Fakültesine gelmek üzere olan meşhur Bizantolog Schneider öğreniyoruz ki Ritter'in mukavelesi feshedilince buraya gelmekten vaz geçmiş. İstanbul Üniversitesindeki vazifeyi kendisi için emniyetli görmeyerek işgal altındaki Almanyada kalmayı tercih etmiştir.

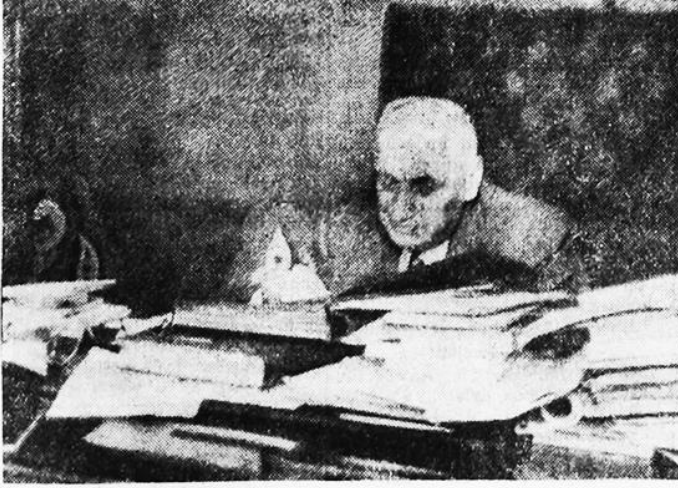
Bu da bir kayıptır. Üniversitemiz ancak kendi kıymetlerinin etrafına dünyaca tanınmış kıymetleri toplamakla Yakın Şarkın en merkep Üniversitesi haline gelebilir. Onlardan biz yalnız istifade edebiliriz.

Şevket RADO

Şekil E.3 : Şevket Rado, “Üniversitedeki ecnebi profesörler birer birer giderken” (Rado, 1949, 2 Nisan, s. 2).

İstanbul Üniversitesi Rektörünün beyanatı

**Gazetecilik Enstitüsünün İktisad Fakültesine
bağlı olarak açılması kararlaştı**



Rektör İzzettin Sami Onar, izahat verirken

İstanbul Üniversitesi Rektörü Ord. Prof. Dr. İzzettin Sami Onar dün makamında ziyaret ettik. Sayın Prof. Üniversiteyi ilgilendiren meseleler etrafında sordugumuz muhtelif sorular üzerine bize şu izahatı verdi:

«— Üniversitemizde bir Gazetecilik Enstitüsü ihdası hakkındaki teklif, Senatamızca kabul edilmiştir. Enstitünün İktisad Fakültesine bağlı olmasına karar verilmiştir. Müessesesi — Arkası Sa. 3, Sü. 1 de —

İstanbul Üniversitesi Rektörünün beyanatı

— Baştafak 1 inci sahifede —
nin bir enstitü mü, yoksa bir okul mu olmasının faydalı olacağı Fakültece tetkik edilecek, gazetecilerin ve icabında ecnebi mütehassısların da reyî alındıktan sonra statüsü tanzim edilerek Senatoya arz edilecektir.

Üniversitede yabancı dil öğretimi

— Haber aldığımız göre, Yabancı Diller Okulu için yeni bir talimatname hazırlanmıştır. Bu yönetmelikle, okula nasıl bir vefhe verilecektir?

— Hazırlanan Yabancı Diller Okulu talimatnamesi Milli Eğitim Bakanının tasdikına arz edilecektir. Bu talimatnameye göre, Okul Rektörlüğe bağlı bir yardımcı mekteb mahiyetindedir. Bu okulda, talebenin en kısa zamanda bir yabancı dil öğrenmelerini sağlayacak bir sistem takib edilecektir.

Üniversite binalarının inşaatı

— Fen ve Edebiyat Fakülteleri yeni binalarına ne zaman nakledilebileceklerdir?

— Muhtelif vesilelerle söyledigim gibi, Edebiyat ve Fen Fakültesi binalarının inşaat ve tesisatının tamamı ihale edilmiştir. Hukuk ve İktisad Fakülteleri için yapılmakta olan ek binalar da aynı durumdadır. Her iki kısımda da inşaat ve tesisat tesbit edilen program dairesinde muntazam bir şekilde ilerlemektedir. Edebiyat ve Fen Fakülteleri binaları kısım kısım ikmal edilecektir. Gelecek ders yılından itibaren bunların kullanılmasına başlanılacak ve 1952 de inşaat ve tesisat tamamen ikmal edilmiş olacaktır.

Çıkarılan yabancı profesörler

— Edebiyat Fakültesinden iki ecnebi profesörün konturatları uzatılmamış ve haber aldığımız göre bu iki profesör kadro harici bırakılmışlardır. Bu hususta bizi aydınlatır mısınız?

— Yabancı profesörlerle muayyen bir müddet için mukavele yapılır. Mukavele müddeti bitince Üniversite yeniden mukavele yapıp yapmama serbesttir. Kanun bu hususta nihai karar vermek salâhiyetini Senatoya vermiştir. Senato, mukavele yapılmak istenilen profesörün sağladığı ve sağlayacağı faydaları gözönünde tutarak takdir hakkını kullanır ve kararını verir. Bu sene müddetleri biten ecnebi profesörlerin hepsinin mukaveleleri yenilenmiştir. Ancak, Arab ve Fars filolojisi profesörü Ritter ile Türk ve İslâm-Sanat Tarihi profesörü Diez'in mukaveleleri yenilenmemiştir. Senato bu iki profesörün durumunu uzun uzun tetkik etmiş ve bunların Üniversiteye ve Türk ilim hayatına istenilen faydayı temin etmediklerine ve edemeyeceklerine kanaat getirdiği için, kendileriyle yeniden mukavele yapmakta ve istihdamlarına devam etmekte bir lüzum ve fayda görmemiştir.»

Şekil E.4 : “İstanbul Üniversitesi Rektörünün beyanatı” (1949, 5 Nisan, ss. 1, 3).

**Profesör Diez fahri
olarak ders vermekte
devam edecek**

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü senatonun bir kararına uyararak, Sanat Tarihi profesörü Diez'in mukavelesinin bu sene yenilenmeyeceğini Edebiyat Fakültesine bildirmiştir.

Söylendiğine göre Edebiyat Fakültesi profesörler kurulu senatonun bu kararını profesöre tebliğ etmemeğe karar vermiş, profesör de fahri olarak ders vermeği kabul etmiştir.

Şekil E.5 : “Profesör Diez fahrî olarak ders vermekte devam edecek”
(1949, 5 Nisan, s. 2).

DIKKATLER

***Gelelim yerli
profesörlere...***

İstanbul Üniversitesi rektörünün beyanatından:

Bu sene müddetleri biten ecnebi profesörlerin hepsinin mukaveleleri yenilenmiştir. Ancak, Arap ve Fars filolojisi profesörü Ritter ile Türk ve İslâm - Sanat Tarihi profesörü Diez'in mukaveleleri yenilenmemiştir. Senato bu iki profesörün durumunu uzun uzun tetkik etmiş ve bunların Üniversiteye ve Türk ilim hayatına istenilen faydayı temin etmediklerine ve edemeyeceklerine kanaat getirdiği için, kendileriyle yeniden mukavele yapmakta ve istihdamlarına devam etmekte bir lüzum ve fayda görmemiştir.»

Yukarıki beyanat şu bakımdan herkesi memnun etmiş olacaktır; demek üniversite profesörleri arasında Türk ilmine faydalı olanlar ve olmayanlar zaman zaman elekten geçirilecek?... Muhhtar üniversitenin ilim seviyesini muayyen bir dereceden aşağı düşürmemek bakımından elbette bu bir kazançtır.

İmdi...

Şimdi de gelelim yerlilere...

Şekil E.6 : “Gelelim yerli profesörlere...” (1949, 8 Nisan, s. 1).

Üniversiteden çıkarılan ilim adamı

Beğenmediğimiz profesör Diez'le konuştum

Edebiyat Fakültesinin, bu salt günü, çıkarma kararı aleyhinde veto'sunu kullanacağı anlaşıyor



Prof. Diez

Hiçbir işe yaramadığı iddiasıyla Üniversiteden çıkarmak istediğimiz profesör Diez ile görüştüm; hakkında kısaca malûmat veriyorum:

1924 te Viyana Üniversitesinde profesör olarak bulunmuş.

1926-1938 arasında on iki sene müddetle Amerikada gene profesörlük ediyor.

1939 da tekrar Viyana Üniversitesine dönüyor. Felsefe Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsünde başkan olarak dört sene müddetle çalışıyor.

1943 te İstanbul Üniversitesinin daveti üzerine Türkiye'ye gelmiş. Bugüne kadar Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsünde ders veriyor.

★
Eserlerinin listesini aldım. 30 kitabı vardır ki, bize taallûk edenleri şunlar:

(Vâ-Nû)

(Arkası 3 üneü sahifede)

Beğenmediğimiz profesör Diez'le konuştum

(Başaralı 1 inci sahifede)

1 — Horasan âbideleri, 2 — Eski İstanbul, 3 — Horasanda İslâm mimarisi, 4 — Efganistanda Budist ve İslâm âbideleri. 5 — İslâm sanatı, 6 — İslâm ansiklopedisinde muhtelif maddeler, 7 — İslâm inanis ve dünyası, 8 — Asyayı böylece görüyorsunuz, 9 — Peçesi kaldırılan Asya, 10 — İran sanatı.

★
Profesör Diez, İslâm ve Şark dünyası içinde Türk milletinin müstakil şahsiyetini belirten ve diğer milletlerle mütekabil tesirlerini izah eden bir ekole mensuptur.

Bu sahada çalışırken ve mütekabil tesirleri araştırırken, «Ermeni sanatının Selçuk sanatı üzerindeki tesiri»nden de bahsedecek olmuş; muhasımlarının hücumuna uğramıştır. Aleyhindeki propaganda gazetelere de intikal ettirilmişti.

Profesör, beni Fakülte'deki odasında kabul ettiği zaman gülererek:

— Hakkımdaki ilk antipati o zamandan başlıyor, — dedi.

Kendisini severek, etrafında bir ihtiram hâlesi teşkil eden Türk dostları ve talebesi ise, bana Celâl Esat üstadın (Türk sanatı) isimli eserinin 58 inci sahifesini açtılar. Selçuk sanatının «Hele Ermenistan ve Kürdistan taraflarında Kadim zamanlardan beri devam edegelen mimari ile birçok noktalarda karabet izhar» eyledikleri, fakat bunun mübalâğa edilmemesi lâzım geldiği yazılıyordu.

Profesör Diez de mübalâğa elmiş değil imiş.

— Sadece mütekabil tesirleri gösterdim. — dedi.

★
Nihayet profesöre:

— Türkiye'de niçin işe yaramıyormuşsunuz? — diye mukadder suali sordum.

Şu cevabı verdi:

— Kayıtlı 140 talebem, devam eden 50-60 talebem var. Doktora hazırlayan talebelerim de var. 2000 kadar diapozitif hazırladık. Anadoluyu gezdim. Başlıca eserleri gördüm. Türk sanatını keudime bir ihtisas yaptım. XIV. asır Karaman mimari üslubunun orjinal bir mimari olduğunu farke-dip bunu tahlil ettim. Sivas Gök medresesindeki hayvan figürlerinin Uygur takvimine uyduğunu, figürlerdeki her hayvanın bir ay ismi olduğunu ilk defa meydana çıkardım. Amerikada çıkan Artibus Asiae neşrolundu. (Türk sanatı) isimli kitabımı mühim ilâveler, değişiklikler ve tashihlerle yeniden hazırladım. Yakında basılacaktır.

Şekil E.7 : Vâ-Nû, “Üniversiteden çıkarılan ilim adamı. Beğenmediğimiz profesör Diez'le konuştum” (Vâ-Nû, 1949, 10 Nisan, ss. 1, 3).

★

Öğrendiğime göre, profesörden, kendi mensup bulunduğu Edebiyat Fakültesi memnundur; salı gününü toplanarak ihraç kararına karşı «veto» haklarını kullanacaklardır. Ancak Hukuk ve Tıbbiyede aleyhtarları olduğundan, heyeti umumiyede son ve kati karar üzerine ihtimal onlar tesir edeceklerdir.

Evvelce işitmiştim: Profesör, Üniversiteden çıkarılsa bile, ihtisas edindiği şubede mesaisine devam için Türkiyede kalacakmış. Üniversiteden çıkarılırsa ne yapacağını sordum:

— Viyanaya döneceğim, — dedi.

Talebesi, daha da anlattı:

— Profesörün yerine konacak kimse yok. Diez, geniş malûmat sahibidir. Yalnız İslâm sanatı dersleri vermiyor. Hint Budist sanatı, Avrupa Roman, Gotik, Rönesans, Barok mimarisi ve Bizans sanatı derslerini de üzerine almış bulunmaktadır. Dünyanın bütün mühim sanat merkezlerini bizzat gezip görmüş. Bu arada Çini, Hindî, Japonyayı, Orta Asyayı, İranı, Afganistanı, Rusyayı görmüş.

Profesörün, suttan ağzı yanmış; binaenaleyh yogurdu uflledi:

— Rusyadan bahsetmeyin... Esasen ben, Çarlık zamanında gittim... — dedi.

Veda ederek yanından ayrıldığımız zaman, talebeleri bizde şöyle müessif bir zihniyetin hâkim olduğunu söylediler:

«— Yüzde kırk eksigi ile olsun da, ilim, bizim profesörler tarafından tedris edilsin. Bu karar, böyle bir sakat zihniyetin mahsulüdür.»

Edebiyat Fakültesinin veto'sundan sonra, son ve kati kararın ne suretle verileceğini yalnız Türkiye effkârı değil, dünya ilim ve sanat muhibti de merak, alâka ve endişe ile bekliyor.

(Vâ-Nû)

Şekil E.7 (devam) : Vâ-Nû, “Üniversiteden çıkarılan ilim adamı. Beğenmediğimiz profesör Diez’le konuştum” (Vâ-Nû, 1949, 10 Nisan, ss. 1, 3).

Profesör Diez imtihan yapamıyor

Üniversite senatosunun Edebiyat Fakültesi profesörlerinden Diez’in mukavelesinin yenilememekte ısrar ettiğini evvelce yazmıştık. Senatonun kararı henüz Edebiyat Fakültesi Dekanlığını bildirilmemiştir.

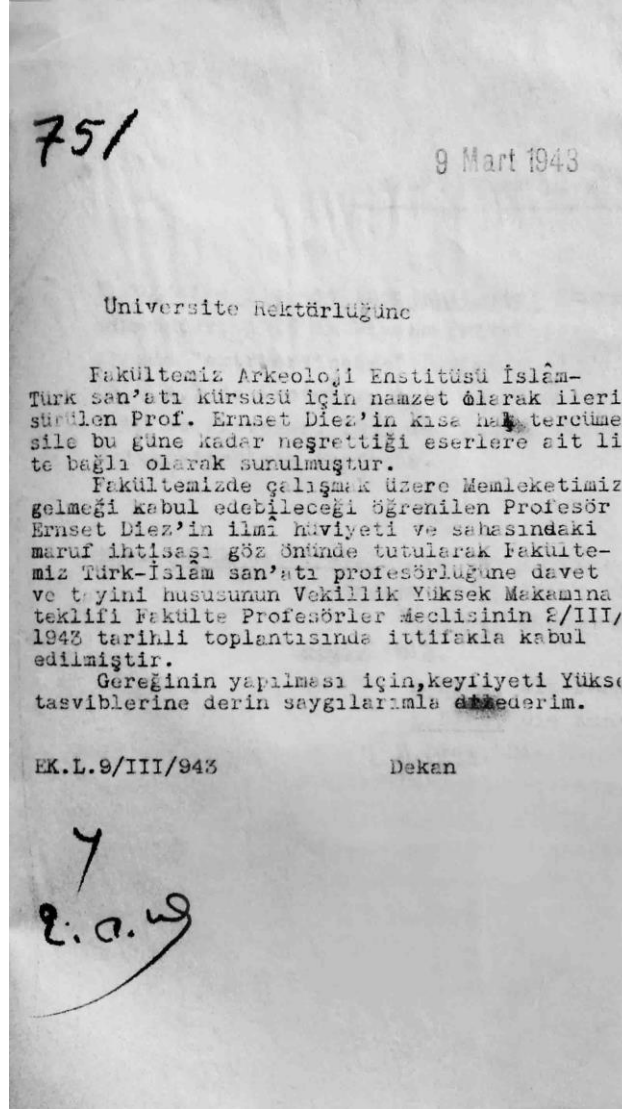
Edebiyat Fakültesinden salâhiyetli bir zat bu hususta şöyle demektedir:

«Senatonun profesör aleyhindeki kararına boyun eğmeğe mecburuz. Kanunen ikinci bir defa veto hakkını kullanamayız. Duyduğuma göre profesör memleketine avdet edecekmiş. Senato kararından sonra talebelerini de imtihan edemez. Ancak mimarî şubesinde hoca olduğu için imtihanlarda mümeyyiz olarak bulunabilir.

Şekil E.8 : “Profesör Diez imtihan yapamıyor” (1949, 7 Haziran, s. 2).

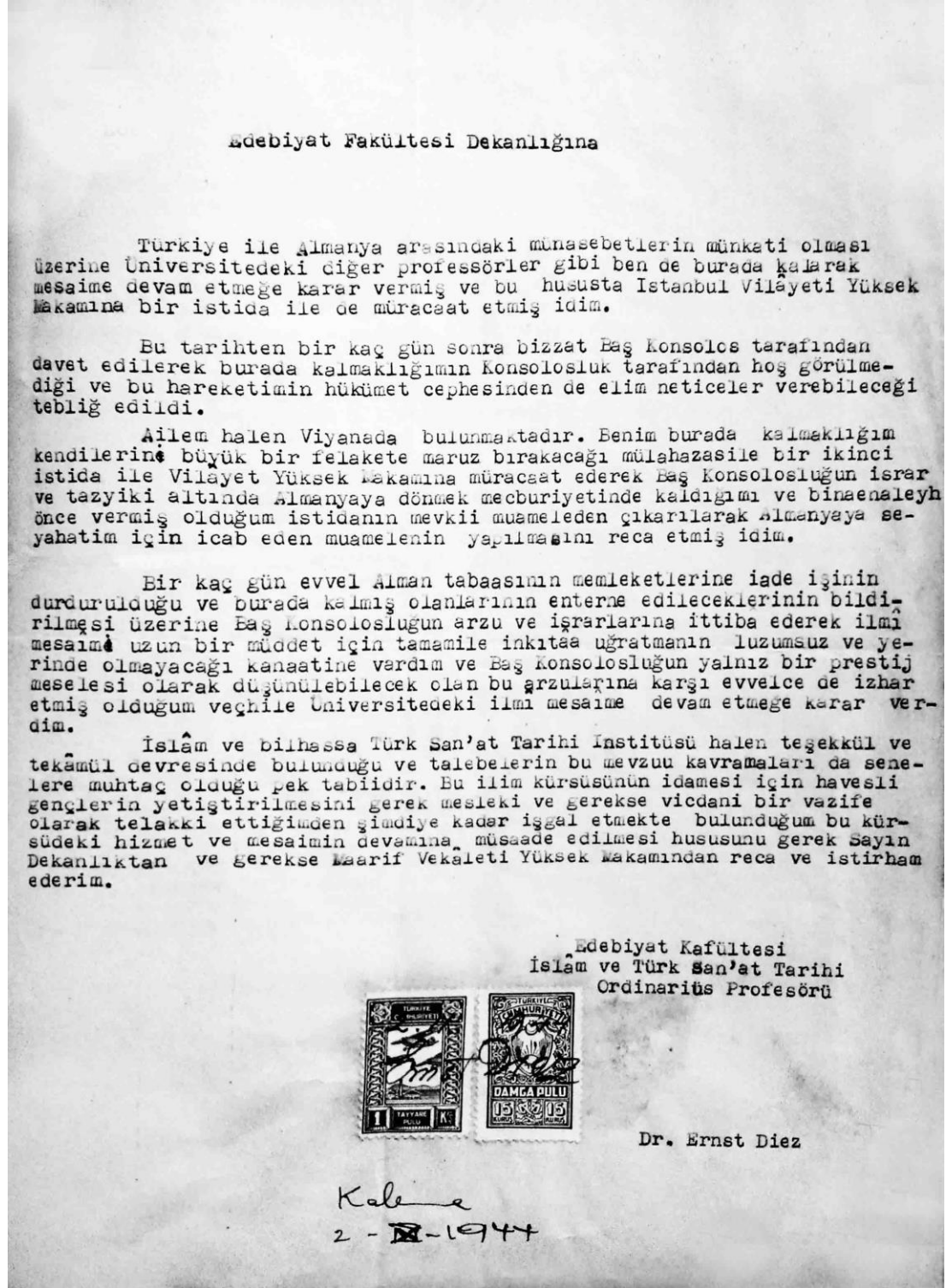
EK F İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden önemli belgeler

EK F1 Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'ne tayini



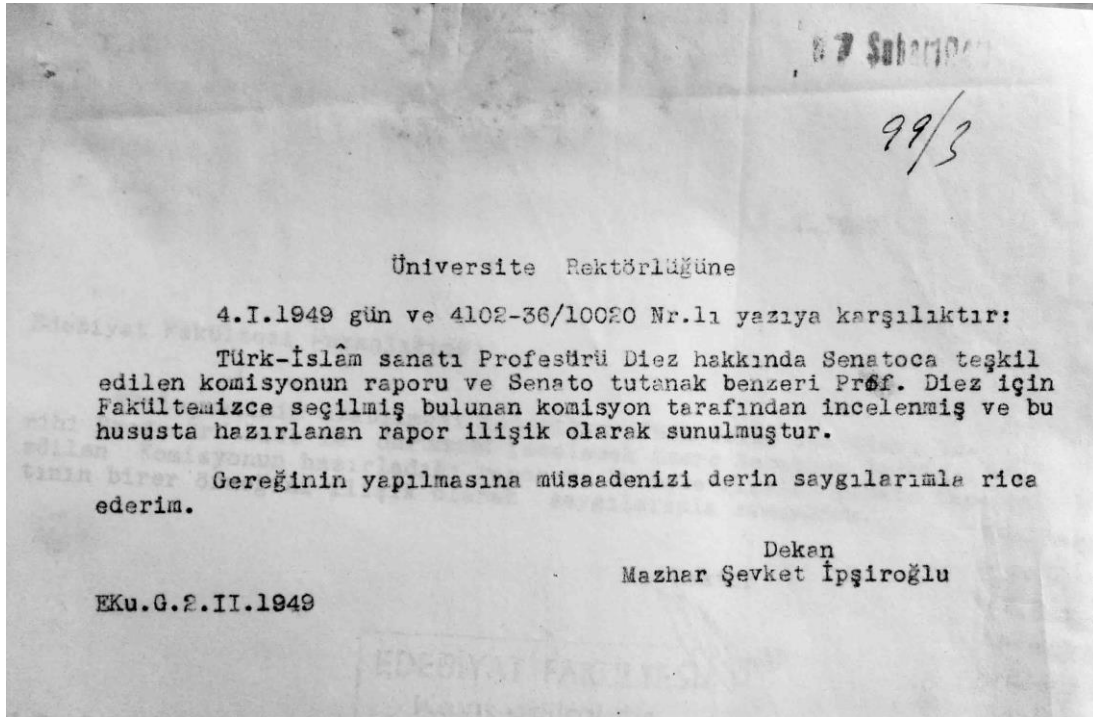
Şekil F1.1 : Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'ne tayini hakkında belge (İÜA, No: 751, 9 Mart 1943).

EK F2 Ernst Diez'in Türkiye ile Almanya arasındaki ilişkilerin dondurulması sırasında eğitime devam etme talebi

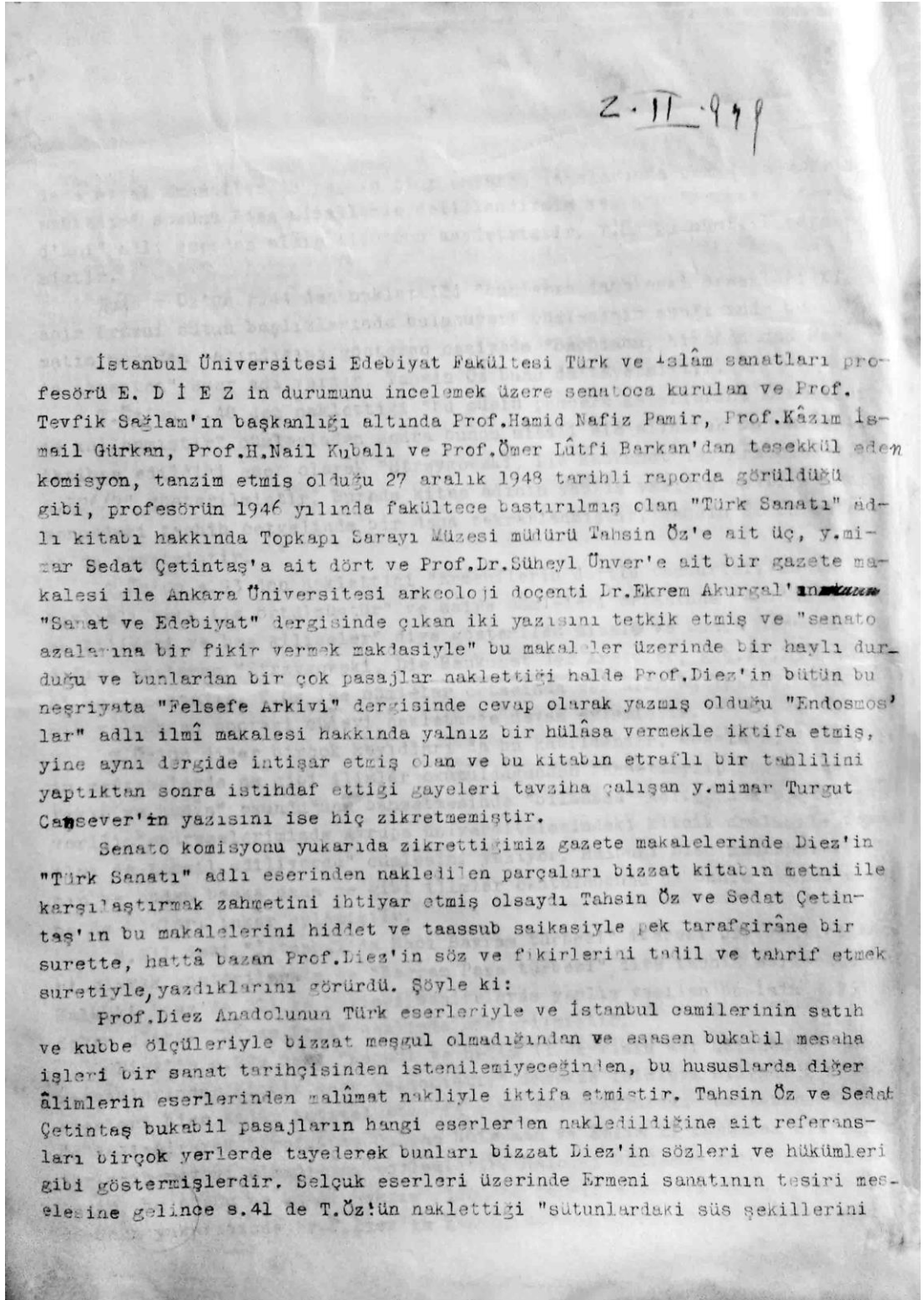


Şekil F2.1 : Ernst Diez'in enterne edilmesinin öncesinde Edebiyat Fakültesi'ne yaptığı başvuru (İÜA, 2 Eylül 1944 tarihli dilekçe).

EK F3 Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu'nun Ernst Diez'in uzaklaştırılması konusundaki 17 Şubat 1949 tarihli itirazı



Şekil F3.1 : Ernst Diez'in uzaklaştırılması konusundaki 17 Şubat 1949 tarihli itiraz için üst yazı (İÜA, No: 99/3, 17 Şubat 1949).



Şekil F3.2 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 1 (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

daha evvel Ermeniler de yapmış olup onların inşalarında çok defa göze çarpmaktadır" sözünü Diez misallerle delillendirmiş ve bunu "Brosset, Les ruines d'Ani" adlı eserden almış olduğunu kaydetmiştir. T.Öz bu cümleyi tayetmiştir.

Tahsin Öz'ün s.44 den naklettiği "bunların daha eski örnekleri XI.-XII. asır Ermeni sütun başlıklarında bulunuyor" cümlesinin aşağısında bu malûmatın nereden alındığını gösteren basiyede "Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien" eser adı vardır. Tahsin Öz bunu da tayetmiştir.

T.Öz'ün s.48 den naklettiği "bu süslü pencere kenarlarını Ermeniler de kullanmıştır" cümlesinden sonra bunun misali ele alınarak bu malûmatın iktibas edildiği eser olarak "Strzygowski, Die Baukunst der Armenier II, s.526/7" gösterilmiştir. Burada kitap adının yanlış yazılış şekli kitabın sonundaki tashih cetvelinde bir daha tekrarlanmıştır. Tahsin Öz bu referansı da tayetmiştir.

T.Öz'ün s.93 den naklettiği "Ermenilerin dörtlü tamburları konik bir kıvrımlı çatı ile örtülmüştür" ve saire cümleleri ortasında "Ani'da Tıpsima kilisesi ve baş kiliseler" diye gösterilen misal ve bunun nereden alındığını gösteren "Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, Abb.22,25" ibaresi bulunmaktadır. T.Öz ise cümleler ortasında yer alan bu ibareyi kaldırmış ve bundan sonraki cümleyi nakletmeğe devam eylemiştir.

T.Öz'ün diğer birçok kayıtları da bu kabildendir. Meselâ s.71 de Diez'in medreselerde ne gibi ilimler okutulduğundan bahsetmeyiip "bilhassa fıkıh ve hadîs" okutulduğunu bahsetmesinde "bilhassa" kelimesine başka mânâ verilip "medreselerimizde Avrupa Üniversitelerindeki klinik usulü ile tıp ilmi de tahsil ediliyordu" cümlesini yazıyor. Halbuki Diez medreselerde tıp ve ondan başka daha ne gibi ilimler okutulduğunu ne bahis mevzuu etmiş, ne de bunları inkâr eylemiştir.

S.211 deki "İstanbul'da Hacı Bayram türbesi" ibaresi bir cehalet eseri olarak gösterilmekte ve "Bayram Paşa türbesi" diye tashih edilmektedir. Halbuki Diez'de 211 ve 252inci sayfelerde yanlış yazılan bu isim s.253 de doğru olarak "Byram Paşa" şeklinde gösterilmiştir.

Diez'in s.299 deki "Kanunî ve Selim II devrinin adı bilinen birçok ressamlarından hiçbir eser kalmamıştır" demekle isimleri bilindiği halde eserleri bize kadar intikal etmemiş olan sanatkârlardan bahsetmesini T.Öz değiştirerek "Prof.Diez Sultan Süleyman ve Selim II zamanına ait minyatürlerin mevcut olmadığını söylemiştir. Halbuki binlerce mevcuttur" demektedir. Bu sözün ne kadar baksız olduğunu tahrif edilerek naklolan öteki sözünün yukarısında Prof.Diez'in Kanunî devrinde yapılan minyatürlerden,

Şekil F3.3 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 2 (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

hünernâmeden ve Fethullah efendinin eserlerinden bahsetmiş olması isbat eder.

S.Çetintaş "Son Posta" gazetesinin 22.II.47 tarihli nüshasında İstanbul camileriyle Ayasofya'nın ölçülerine ait Diez'in eserinde verilen malûmatın yanlış olduğunu ileri sürmekte ve bu yanlışları Diez'in kendi tetkikatı neticesi gibi göstermektedir. Halbuki bir mimar olmayan ve Ayasofya gibi muazzam bir binayı yeni baştan ölçmesine imkân bulunmayan Diez bu malûmatın kaynağı olarak s.175 de bu sahada en son araştırmalarda bulunmuş olan M.A.Charles'in "The Art Bulletin" de çıkan makalesini göstermiştir. Bu makalenin doğru ünvanı kitabın s.138/9 ve 269 dan anlaşılmaktadır.

Prof.Süheyl Ünver'in ~~kitabı~~ s.317 de İznikteki Murad camii'ne ait kaydine bakarak "Diez ~~kitabı~~ İznik Yeşil camii" ~~kitabı~~ yapılış tarihini 1380 olarak göstermiştir, halbuki 1391 de yapılmıştır" diye tashih etmesi zannımıza göre ~~yanlıştır~~ yersizdir. Çünkü Diez s.112 de İznik'teki Yeşil cami insesinin, kapı kitabesinden anlaşıldığı gibi, 794/1391-2 de tamamlandığını kaydetmiş ve mehaş olarak ta "C.Gurlitt, Die islamischen Bauten von İznik" adlı eseri göstermiştir.

Yine Prof.Ünver'in Atik Ali, Zincirlikuyu ve Kılıç Ali camilerinin karıştırılmasını ve tarih hatalarını bizzat Diez'in hataları gibi göstermesi de yerinde değildir. Diez bunları kısmen C.Esat Arseven'in "L'Art Turc" adlı eserinden aldığını s.168'deki notta kaydettiği gibi "Zincirli" yerine "Zincirli kuyu" hatasını, bu cami için 1511 ve Atik Ali için 1497 tarihlerini C.Esat s.190/1'den, Kılıç Ali'ye ait diğer malûmatı M.Charles'in "The Art Bulletin"deki makalesinden (s.29) ve bu son camiye ait 1580 tarihini de C.Esat, s.190 dan almıştır. Atik Ali'nin 1496 da yapılmış olduğunu A.Gabriel ve Otto-Dorn da kabul etmektedirler. Prof.Ünver'in gösterdiği 1466 senesi ise bizzat kendisi tarafından tesbit edilmiş bir tarih olsa gerektir. Diez'in başvurduğu eserlerde böyle bir tarih görülüyor. Diez Zincirli camii için s.168 de C.Esat'tan 1511 tarihini doğru olarak aldığı halde, s.119 ve 149 da bu cami Nişancı Mehmed camii ile karıştırılmış ve inşa tarihini olarak 1588 yazılmıştır. Binaenaleyh bir yerde doğru, diğer yerde yanlış yazılan bu kaydı Prof.S.Ünver s.168 deki doğru şekline bakmaksızın s.119 ve 149 daki parantez içine alınan tertib hatalı şekli üzerinde durmuştur. Bütün bu müşahedeler bu üç arkadaşın tenkidlerinde hiç te bitaraf kalmadıklarını, esere iyi taraflarını tebarüz ettirmek şöyle dursun, hata adedini fazlalaştırmak için ellerinden geleni yaptıklarını açığa vurmaktadır.

Bir üniversite heyetinin, kendi tedris üyelerinden biri hakkında ~~hakk~~ sâlim bir hüküm verebilmesi için herhangi bir saikle günlük gazete sütun-

Şekil F3.4 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 3 (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

larında intişar eden makalelerden başka bizzat bu tedris üyesinin eserleri ve bu eserlerin kaynaklarını nazarı itibare alması lâzımgelceği fikrinde bulunduğumuzdan Prof.Diez'in telifatı ve bilhassa bahis mevzuu "Türk Sanatı" adlı kitabını ele alıyoruz.

Prof. Diez'e İstanbul Üniversitesine gelir gelmez, kendisine memleketimizin sanat eserleriyle ülfet payda etmesi için kâfi zaman bırakılmaksızın, yine bu işi yapabilmesini sağlayan ilmî yardımcıları ve diğer mesâî arkadaşları temin edilmeksizin, daha ilk mukavelesinde bir sene zarfında İslâm-Türk sanatına dair bir ders kitabı nesretmesinin şart koşulmuş ve sevkolunduğu Kırşehir kampından döner dönmez bu eseri nesreylemesinin tacil edilmiş olması Türk sanatı tarihi gibi daha henüz üzerinde pek az işlenilmiş olan ve herkesin dikkatle okuyacağında şüphe bulunmayan nazik bir mevzu hakkında pek kısa bir zaman içinde nesredilen bu esere bazı hataların sızmasına sebep olmuştur. Bir hristiyan kilise kürsüsünün Bursadaki Ulu camiye izafe edilmesi (s.124), "Amasya timarhane medresesi"(s.72), "Bebek Sinan Paşa türbesi" (s.309), "Zincirlikuyu camii" (s.119,149) gibi yanlışlardan az bir dikkatle kaçınılabilir ve resimlerin tanzimi işini üzerine alan asistan bunların farkına varabilirdi. S.253 de doğru olarak "Akseray" da Byram Paşa"ya nisbet edilen resmin s.211 de "Hacı Bayram"a nisbet edilmesi, yani aynı resmin iki yerde muhtelif şahıslara ait ~~ixixxi~~ binalara aitmiş gibi gösterilmesi Prof.Diez'in işi olmasa gerektir. - Eser pek acele ve itinasız yapıldığı hissini veren tercümesi yüzünden çok kaybetmiş ~~ettir~~ birçok şahıs isimlerinin küçük harflerle, alâfâde sözlerin ise majüsküllerle, kitap isimlerinin bozuk bir halde, meselâ s.14 deki iki satırlık notta dört yanlış bulunabilecek surette, yazılmış olmalarından sarfı nazar, almanca metin birçok yerlerde lâyıkiyle anlaşılammış, bazan ise tamamiyle yanlış bir şekilde dilimize çevrilmiştir. Eserin almanca olarak ta bastırılması ve sakat türkçe tabı ile iktifa olunması, birçok hataların doğruya Prof.Diez'in omuzlarına yükletilmesine sebep olmuştur.

Prof.Diez'i gazetelerde Türk düşmanı olarak ilân etmek tamamen yersiz ve haksız bir iddiadır. Hakikat bunun bütünü aksidir. Diez 1915 yılından beri İslâm milletlerinin sanatlarına dair nesrettiği eserlerinde Selçuk ve Türk sanatına müstakil bir yer ayıran bir âlimdir. Nitekim "Die Kunst der islamischen Völker" adlı, ilk defa olarak İslâm sanatlarını bir küll olarak tetkik eden eserinde Selçuk ve Osmanlı mimarî ve tezyinî sanatlarına başlı başına fasıllar ayırarak bilhassa Selçuk-Türk dekoratif üslûbunun Ortaçağda Avrupanın büyük bir kısmını kapladığını ilk defa tebarüz

Şekil F3.5 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 4 (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

ettirmiştir (bu eserin s.124 ve d. na ve H.Bammate, Visages de l'Islam, 1946, s.471 v.d. bk.).

Asıl şöhretini sağlıyan "Churasanische Baudenkmäler" adlı iki cildlik büyük eserinde ise Diez Horasan, Merv, Belh, Herat ve Nisapur gibi büyük kültür merkezlerinde o zamana kadar nesredilmemiş olan, binaenaleyh hemen hemen hiç bilinmeyen Tömürlüler devri eserlerini, mahallinde yaptığı tetkiklere istinaden, neşretmiş ve bu önemli malzemeyle sistemli bir surette işlemek suretile Horasandaki mimârî inkişafın ana hatlarını tesbite muvaffak olmuştur. Bütün ilim adamları, Türk-İran sanat motiflerini ve onların farklarını izah ederlerken, Diez'in bu iki eserinden istifade ederler. Nitekim onun Selçuk sanatına dair yaptığı tarif Brockelmann (Geschichte der islamischen Völker, s.236) ve Zeki Velidi Togan'ın (Umumî Türk tarihine giriş, s.208, 444) eserlerine girmiştir.

Burada asıl bahis mevzuu olan "Türk Sanatı" adlı kitabının mukaddemesinde Prof.Diez bu eseri " Türk sanatının millî kaynaklarını göstermek ve İslâm sanatı denilen bir sanat kompleksi içinde Türk ~~XXXXXXXXXX~~ unsurunu ayırd etmek isteğiyle" yazdığını, Selçuk sanatı ile eski Skit sanatı arasındaki münasebeti tebarüz ettiren arkadaşı H.Gluck'un ve C.Esad Arseven'in fikirdaşı olduğunu söylemiş, kitabında bu Skit ve Türk sanatı münasebetlerini aydınlatmış, Uygur ve Doğu Türkistan sanatı ile Niğde'deki Alaeddin camii ve Karatay hanı arasındaki imsâ münasebetlerini tesbit etmiş, kitabında büyük bir yer alan ve kendisinin temayül ve ihtisasına tevafuk eden Türk mimarisini bir problem olarak ortaya atmış, bu problemin daha henüz pek karanlık olan birçok cihetlerinin aydınlatılabilmesi için takib edilmesi gereken metod üzerinde durmuştur. Bundan başka Prof.Diez İslâm Ansiklopedisinde intişar etmiş olan "Bursa" maddesinde Yeşil cami ile Semerkand ve Tibriz eserleri arasındaki menş'e ve mektep birliğini tebarüz ettirmiş ve konferanslarında Yeşil camide, Semerkand'ın Gur Emir'inde ve Orhon abidelerinde temellerinde görülen altı köseli Türk millî tezyinat motiflerini bir küll halinde izah eylemiştir. Diez minyatür sahasında da Türk, Uygur geleneklerinin İran minyatürcülüğü üzerindeki tesirini de tebarüz ettirmiştir. Diez kitabının başına Jacob Burckhard'ın "Kudretli medeniyete malik olan milletlerin başkalarından aldıkları şeyleri ikmal ederek büyüttükleri"ne dair sözlerini moto olarak koyduğu gibi, Türkiye'ye gelinceye kadar kendisi için hususî tetkik sahası olmayan Anadolu ve İstanbul Türk sanatı eserleri üzerinde Ermeni sanatının ve Ayasofya'nın tesirleri hakkında seleflerinin yazmış oldukları kalın cildlerden, sanat tarihinde çok kullanılan mukayese

Şekil F3.6 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 5 (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

metoduna uygun olarak, ^{bazı} bazı pasajlar nakletmiş ve bu hususta bazı müsbet mülaalalarda bulunmaktan kaçınmamış isede Türk kültür geleneğinin birliğini ve Türkün sanat sahasındaki temsil kudretini gözüyle görmekte olduğunu vâzih olarak beyan eylemiştir.

Diez'in kuvvetli tarafı, sanat sahaları ne kadar geniş ve mevzuları ne kadar çeşitli olursa olsun, onların bütün incelikleri, bütün teferruatı içine, bunları kendi ihtisas istilahları ile tarif ve tesmiye ederek, dâlabilicisi ve eserlerini okuyanlara, bilinenler ile bilinmeyenleri birbirinden katıyetle ayırabilen bir sanat tarihi mütehasssısının arkasından gitmekte oldukları intibâhı verebilmesidir. Muhtelif milletlerin farkları çok olan kültür ve sanat motiflerini ve onların bütün nüanslarını vâzih bir surette tayin ve tesbit edebilme sanat tarihi ile mesgul olanların en çok takdir edecekleri bir mezivet olduğunda şüphe yoktur.

Bizimle beraber çalışmak ve kültür tarihimizin muhtelif sahalarında yeni ufuklar açmak gayesile memleketimize ve üniversitemize gelen Avrupalı âlimlerin Türk ilim adamları ile müşterek semereli bir çalışma sahası bulamaksızın münferid bir halde bırakılmamaları icabeder. Gelen Avrupalı âlimi "ne bilersen ve nasıl istersen öyle öğret" diye kaderin cilvesine bırakmamız, ekserisi türkçe bilmeyen bu âlimlerle üniversitenin içinde ve dışında aynı sahalarada çalışan zevatla organik bir işbirliği temin edemeyişimiz, birçok defa bunları yapmak istedikleri tetkikler hususunda birtakım müşküller ile karşı karşıya bırakmamız kendi kusurumuzdur. Bu ahenkli çalışmaz birliği sağlanmadıkça Avrupalı âlimlerin kültür tarihimize dair yapacakları tedrisatın, bu zevat kendi memleketlerinde ne kadar kuvvetli âlimler olursa olsunlar, netice itibarile kısır kalacağı asikârdır. Diez için de bu böyledir. Diez ve daha umumî olarak millî kültürümüz yolunda çalışacak yabancı âlimlerle en ufak teferruatına kadar işbirliği yapmamız temin edilmeli, bunun için de meselâ bir "arkeoloji ve sanat tarihi cemiyeti" kurulmalı, bu cemiyetin muntazaman tertip edeceği toplantılarda yerli ve yabancı araştırmacıların ilmî konferansları ve hazırladıkları eserlere dair tebligleri münakaşa mevzuu olmalıdır. Ancak bu ilmî cemiyet hayatı bize teessüs ettikten sonra bizlerin yabancı âlimlerden ve onların da bizlerden lâyakile istifade eylemeleri mümkün olur. Bugün ise böyle cemiyetlerin bize mevcut olmadığı bir hakikattir ve bunların kurulmasını Diez'den istemek bir haksızlıktır. Prof.Diez'e kadro mülâhazaları ile yalnız bir asistan verebildiğimiz, en yakın mesâi arkadaşları olması icabeden zevatla dahi bir işbirliği temin edemediğimiz, memleket eserlerini yakından tanımak için projelerini sunduğu seyahatlerden ancak bir kısmını tahsisatsızlıktan dolayı is'af edebildiğimiz ve birtakım mülâhazalarla

Şekil F3.7 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 6 (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

kendini birçok yerleri ziyaretten menettiğimiz bir vakıadır. Hattâ ne gariptir ki İstanbuldaki bütün Türk-İslâm koleksiyonları ilaresi altında bulunduran Topkapı Sarayı Müzesi müdürlüğü başlangıçtan beri Prof. Diez'le muarız bir cephe almış ve kendisini bu sanat hazineleri ile temas ettirmek yoluna tutmuştur. Bu müze müdürünün fakültemizde, Prof. Diez ile aynı sınıfta altında senelerce ders verdiği göz önünde bulundurulacak olursa en yakışıklı mesâî arkadaş olması icabeden bir yabancı ilim adamına karşı böyle bir tavır takınması ve onun bir kitabı çıkar çıkmaz kendisi ile en küçük bir temasa dahi lüzum görmeksizin kaleme sarılarak bu âlimi günlük gazetelerde techil etmek yolunu tutması herhalde hoş görülecek bir şey değildir. Prof. Diez'in şimdiye kadar İslâm-Türk sanatına yaptığı hizmetler unutulur ve hangi şartlar tahtında yazıldığını tebarüz ettirmeye çalışalım. Bizim son kitabındaki bazı maddî yanlışlar göz önünde bulundurularak mukavelesi temdid edilmediği takdirde onun yerine kimi ikame edeceğimiz sorulabilir. Avrupa ve Amerikada İslâm sanatları ile istigal eden, adedleri esasen pek mahdud âlimler arasında İslâm sanatı olarak yalnız İran sanatını tanıyan ve Türkler için en küçük bir yer dahi ayırmayan Binyon, Wilkens ve Pope gibi zevattan Üniversitemizde istifade edebileceğimizi pek zannetmiyoruz. Ötedenberi Türk sanatına dair yaptığı nesriyatla tenâz eden Prof. E. Kühnel gibi kıymetli bir eleman halen Rusyada bir temerküz kampında bulundugundan ilim âlemi için kaybolmuş sayılabilir. Prof. Gabriel ise kendisi ile yapılan bütün temaslar ve akdedilen müteaddid mukavelelere rağmen fakültemizde ancak birkaç konferans vermiş ve Collège de France'daki mesâlisinden dolayı bundan böyle bu konferansları dahi veremeyeceğini ihsas etmiştir. Türkler arasında y. mimar Sedat Çetintaş gibi bu işin ancak bir amatörü sayılabilecek kimselerden sarfı nazar, Topkapı Sarayı Müzesi müdürü Tansin Öz hatıra gelebilir. Arkeoloji müzelerinde muhasiplikten yetmişmiş olan ve idarî sahada kabiliyeti aşikâr bulunan bu zatın sanat sahasında ilmî bir formasyonu olmadığı, hiçbir Avrupa diline vakıf olmadığından bu sahada yazılmış herhangi bir eserden doğrudan doğruya istifade edemediği bir vakıadır. Binaenaleyh İslâm ve Türk sanatı gibi bizler için çok önemli bir kürsüyü işgal edebilmesi için gereken bilgi ve bilhassa metoda sahip değildir. Bununla beraber kendisinin uzun müze müdürlüğü esnasında edindiği tecrübelerden istifade etmek, meselâ kendisine pratik müzecilik dersleri verdirmek, yahut öğrencilerin müze koleksiyonları ile yakından temasını mümkün kılan gezintiler tertip ettirmek faydalı olur kanaatindeyiz. Şu halde Prof. Diez'in mukavelesi teodid edilmediği takdirde, öğrenci sayısı günden güne artan bu ilim şubesini kapatmak icabedecektir.

Şekil F3.8 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 7 (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

tir. Prof.Diez'in memleketimizi daha iyi tanımağa başladığı ve muhtimiza intibak ettiği bir zamanda Üniversitemizden uzaklaştırılmasının ne dereceye kadar doğru bir hareket olacağı suâlî sorulabilir. Kendisi 1944 senesinden itibaren Kırşehir, Eskişehir, Afyon, Kütahya, Konya, Karaman, Gazi Antep, Adana ve Antakya şehir ve bölgelerinde seyyahatler yapmış, buradaki Türk yapı anıtlarını yakından tetkik etmiş ve bu tetkikleri sonunda "Karaman yapı sanatı" adlı büyük bir eser hazırlamağa başlamıştır ki şimdiye kadar ele hemen hemen hiç alınmamış olan böyle bir mevzuun sanat ~~ve~~ ve kültür tarihimiz bakımından ne kadar büyük bir önem taşıdığı aşikârdır. Yalnız fakültemiz için değil, umumî kültür tarihimiz için çok faydalı bir eleman olduğuna ve olacağına kani bulunduğumuz Prof.Diez'in mukavelesinin uzatılarak kendisinden bundan böylede istifade edilmesi gerektiği fikrinde bulunduğumuzu bildirir, saygılarımızı sunarız.

m. s. *[Signature]*
H. H. Yınanc *[Signature]* H. T. Armut *[Signature]*
H. Z. Ülken *[Signature]*

Şekil F3.9 : Ernst Diez hakkındaki 2 Şubat 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 8 (İÜA, No: 99/3 eki, 17 Şubat 1949).

EK F4 Öğrenci dilekçeleri

Sayın Dekan

Prof. E. Diez'in enstitümüz başından el çektilmesi münasebetiyle size talebelerin imzalarını havi bir dilekçe vermek üzereyiz.

Henüz bütün imzaları toplayamamış olmamız sebebiyle, bu müracaatımız gecikecektir. Bu halise tarafımızdan matbuata da aksettirilmiş bulunmakta. Matbuat tarafından size vaki olacak müracaat vaki olduğu takdirde, talebenin, Senatonun bu kararını şiddetle protesto ettiği haklarında haberdar olduğunuzu nazari itibare almanız, saygılarımızla rica ederiz.

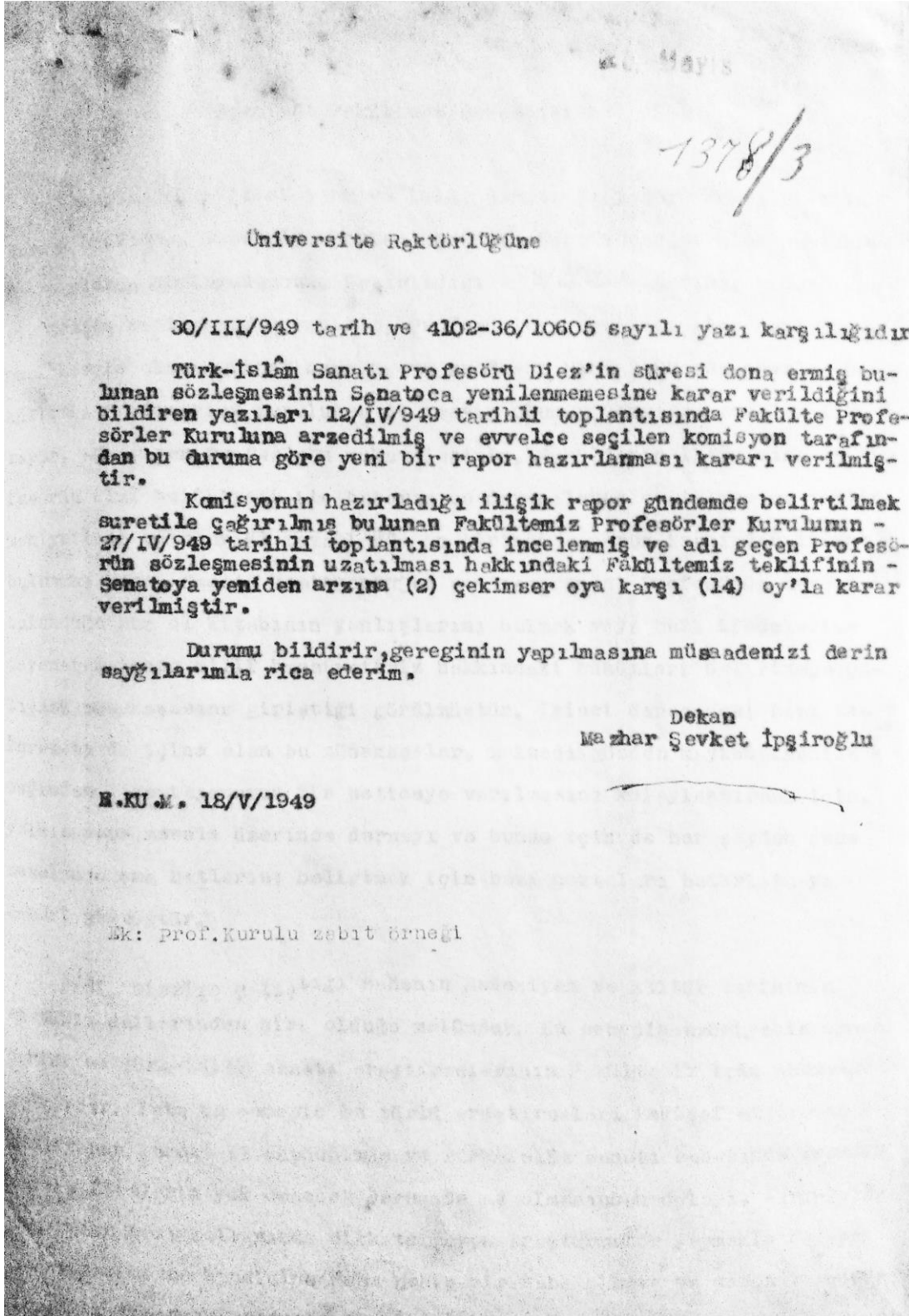
San'at tarihi bölümü
öğrencileri adına

[Signature]

Şekil F4.1 : Öğrenciler tarafından Ernst Diez'in uzaklaştırılmasına itiraz için yazılmış ön dilekçe (İÜA, 1949 yılının ilk ayları).

Bu dilekçe Edebiyat Fakültesi'ne Diez'in durumu hakkında daha kapsamlı bir itiraz dilekçesi için imza toplanırken verilmiştir. Prof. Dr. Semra Ögel'den öğrenildiğine göre, dilekçedeki imzalar arasında daha sonra Ayasofya Müzesi müdürü olan Hadi Altay'ın imzası bulunmaktadır (S. Ögel, kişisel görüşme, 8 Haziran 2015).

EK F5 Edebiyat Fakültesi Profesörler Kurulu'nun Ernst Diez'in uzaklaştırılması konusundaki 20 Mayıs 1949 tarihli itirazı



Şekil F5.1 : Ernst Diez'in uzaklaştırılması konusundaki 20 Mayıs 1949 tarihli itiraz için üst yazı (İÜA, No: 1378/3, 20 Mayıs 1949).

Madde 3

3) Bundan sonra Prof.Diez meselesine geçildi. Dekan Senatonun muvafakîyetini temdidini red kararına karşı Edebiyat Fakültesi komisyonunun hazırladığı raporun okunacağını söyledi. Sabri Esat: bu mevzuunda meclisin sağlam bir karara varması için bu meseleye ait bütün yazıların başlangıçtan sonuna kadar okunmasını teklif etti. Bu teklif kabul olundu. Fakültenin vermiş olduğu ilk cevap ile Senatonun yolladığı mufassal rapor ve son olarak Fakülte Komisyonunun buna cevap teşkil etmek üzere hazırladığı rapor ile Mükrimin Halil ve Zeki Velidi'nin ayrıca yazmış oldukları teklif okundu. Mustafa Şekip iki doktor, bir hukukçu, bir geolog ve manevi ilimlerden anlayan bir kişiden mürekkep Senato komisyonunun Diez hakkında hüküm vermek için selâhiyetli olmadığını, bunların şahsî bir fikir sahibi olmayup, tamamen profesörlerin tesiri altında kaldıklarını söyleyerek bu meselenin ehemmiyetini belirtti. Senatonun verdiği red kararını gerek Üniversite, gerek Edebiyat Fakültesi için tehlikeleri bulunduğunu, bunun ile öde bir mesele olmadığını, tehlikenin önüne geçilebilmesi için icabında kendisinin kendisinin istifayı dahi göze alacağını söyledi. Zeki Velidi Diez başka kaynaklardan ve Celal Esat'ın kitabında bulunduğu fikirleri kitabına synen almıştır. Bir el kitabında daha başka türlü hareket edilemezdi. Komisyon galiba Diez'in kitabını hiç tetkik etmemiş ve sadece bir kaç gazete makalesi ile iktifa etmiş olacaktır ki kaynaklarına ait hataları Diez'e atfetmesi bundan ileri geliyor. Ben Prof.Diez'den kitabın alınca metnini aldım. Tercümesiyle karşılaştırdım. Hatalardan bir kısmı mütercime aittir. Senato kitabın tercümesini görmediği gibi acaba hatalı mütercime mi aittir, diye sormayıp aslına bakmayı da merak etmemiştir. Senato raporunda uzun uzun surname ile hünername üzerinde duruyor. Halbuki Diez bunları synen Celal Esat'ın kitabından almıştır. Kilise bahsi alınca aslında yoktur. Bursa'ya gittim. Bahis mevzuu olan kürsüyü gördüm. Kürsü sütüne yapıştırılmıştır. Fotoğrafını çektim " dedi. Vahit Turhan bunların rapora ilâve olmasını söyledi. Sabri Esat: "Kitap hatalı olarak çıkmıştır; Bu hatalar Diez'e atfolunuyor. Bu münasebetle şunu da belirtelim ki bizim Fakültenin neşriyatı sarsıncıdır. Eserler gelişigüzel neşrolunmaktadır. Bunların mes'uliyeti bütün Fakülteye razıdır. Rapora gelince: onu kısa buldum. Mükrimin Halil ile Zeki Velidi'nin tekrarları Senato raporuna bir cevap teşkil etmemektedir. Şunu da unutmayalım ki Diez'in hataları kaynaklarına ait olsa bile, bir Üniversite Profesörü kaynaklarını kontrol etmek mecburiyetindedir. Caferoğlu, gerek Senatonun, gerek Fakültenin raporlarında esas mesele ile meşgul olunmuyarak, Tahsin Öz ve sair şahıslar üzerinde durulduğunu, Türk Senatına dair yazılan bütün eserlerde, araştırma noktasından dolayı, Diez'in kitabında olduğu kadar yanlış bulunabileceğini, Senatonun teferruatı büyüttüğüne ve komisyon azası arasında bu mevzuunda söz söylemeye selâhiyetli insan bulunmadığına işaret ederek eğer Senato üyeleri arasında Diez'i tenkit edebilecek selâhiyetli bir zat var ise, derhal Diez'i çıkararak yerine bu ülenâyı getirelim. Dekan, el kitaplarının daima başka kitaplara dayanılarak yazıldığını, Senatonun bu hakikatı gözönüne alacağını ümit ettiğini söyledi. Mustafa Şekip, Diez hakkındaki gazete tenkitlerinin mactasına işaret etti. İlk makaleyi Sedat Çetintaş yazıyor. Arkasından Tahsin Öz bir makale neşrediyor. Prof.Diez bunlara Cumhuriyet'te ilmi bir cevap verdikten sonra Cumhuriyet gazetesi sahibi Nedir Nadi, Sedat Çetintaş'ı tenkid eden bir başmakalı yazarak, Diez'den af dileyor. Ve kendileri aldattığı için bir daha gazetesinde Çetintaş'ın yazılarını almıyor. Prof.Mustafa Şekip, bir gazetenin onladığı şeyi şah-

Şekil F5.2 : 27 Nisan 1949 tarihli Profesörler Kurulu tutanak benzeri, Madde 3, Sayfa 1 (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).

sonun anlaşılmasına imkân verildiğini söyledi. Halide Edip, yabancı aleyhtarlığının çirkin bir şey olduğunu, hatta Fakülteye konduktörlerin başını ez gibi ilminin yapılandırılmasını bir ilim müessesesine yakıştıramadığını, talebenin Prof. Diez hakkında verdiği istidatların muteber olmadığını belirtti. Sonra Prof. D. ez'in İslâm sanatı sahasında mütehassıs olmakla beraber Garp Türklerinin sanatını bilmediğini söyledi. Ve raporda Profesör Diez'in kuvvetli tarafının belirtilmesini istedi. Kitepte yapılan hataları seçmek için Senayi Nefise mezuunu olmağa lüzum yoktur, dedi. Hâmit Ongunsu, hakikati vakialara söyletceğini ifade ederek, Türk-İslâm Sanatı kürsüsünün kendi Dekanlığı zamanında nasıl te'sis olduğunu, Prof. Diez'in nasıl getirildiğini, tenkid olunan kitabın hangi şartlar altında yazıldığını anlattı. Hâmit Ongunsu, Edebiyat Fakültesinde Türk-İslâm kürsüsüne büyük ihtiyaç olduğunu, ilmi Türkîyenin sayısız sanat eserleri ile dolu bulunduğunu, bunların Türk kültürünün temelini teşkil ettiğini, bu kürsüyü kurmağı düşündükçe, bilenlerden fikir aldığını, ezümle Prof. Diez'in tavsiye edildiğini, Prof. Diez hakkında tahkikat yapıldığını, İslâm sanatları sahasında bir otorite olan mualayhin Garp Türklerinin sanatı hakkında bir ihtissası olmakla beraber metod ve sentez bakımından kendisinden fayda umulduğunu, onun Türkiye'de araştırmalar yapması için hiç bir şeyin esirgenmediğini yardımcı olarak kendi talebesiyle Tahsin Öz'ün verildiğini, fakat bizde umumiyetle kollaborasyon zihniyeti bulunmadığından Tahsin Öz'ün Profesör Diez'le anlaşmak istemediğini, kitabı tenkid ettiğini, meselenin bu suretle hissi bir mahiyet aldığı, dedi. Hâmit Ongunsu, hadisenin cereyanını bütün tafsilâtiyle anlattıktan sonra, Prof. Diez'in İslâm ve Orta Asya Türk sanatı sahasında dünyada sayılı bir mütehassıs olduğunu, Türkiye sanatına dair yazdığı kitabın hatalı olmasına rağmen, Fakültede kendisine ihtiyaç olduğunu beyan etti ve bu münasebetle Senatonun selâhiyetleriyle Fakülte'nin selâhiyetleri arasında Prof. Ritter hadisesinde olduğu gibi yine bir tahriz olduğuna işaret ederek bu meselenin Üniversiteler arası Kurulda hal olmasını tekrar teklif etti. Raporun hissi yazılmış buldu. Raporda ihtiyaç ve talebe vaziyetinin ön plâne alınmasını ileri sürdü. Dekan, bu mütaleelerin gözönünde tutularak, raporda tedilât yapılması doğru olacağını söyledi. Hâmit Ongunsu'nun ileri sürdüğü fikirleri şahsen Senatoda müdafie ettiğini, fakat Senatonun gazete makalelerinin tesirinden kendisini bir türlü kurtaramadığını söyledi. Hâmit Ongunsu, raporun, komisyona değil Profesörler Kuruluna mal edilerek yazılabileceğini de hatırlattı. Sabri Esat, Diez'i en zayıf noktadan müdafie ettiğini, en kuvvetli tarafını belirttiğini, taktik değiştirmemiz lâzımgeldiğini söyledi. Besim Darket, raporda kitabın yazılma şartlarının da belirtilmesinin yerinde olacağını mütalaasında bulundu. Hâmit Ongunsu, "Senatoya Diez'i tanıtmak lâzımdır. Diez bir şahsiyettir. O Türkiye'ye geldikten sonra Türk sanatıyla uğraşmağa başlamıştır. Diez burada kollaborasyondan çekinmiş değildir. Bu adam zaafı ile beraber bize deîna faydalı olabilir." dedi. Arif Müfit raporda Diez'in hüviyeti iyice belirtilmiştir. Anlaşıyor ki Senato bu mesele üzerinde hiç durmak istemiyor. Sadece son kitabı görüyor "mütalaasında bulundu. Zeki Velidi: "Diez'in söylemediği şeyler kendisine etfolunuyor. Hangi ilim vardır ki yazdığı el kitabında başkalarından faydalanmasın? Ve bu esnada kaynaklarını birer birer tetkike imkân buldun? Bilimler ancak bir sahada derinleşirler. Seminerleri idare ederler, derslerini başkalarının kitaplarına dayanarak tekrar ederler. Bütün ömrünü İslâm ve Orta Asya Türk sanatına vakfettiği, yetmiş yaşında bir ilme böyle kolay leke sürülmez" dedi. Besim Darket: Bu rapor Meclise sunulmak üzere hazırlanmışsa, Meclis bu mevzu hakkında aydınlatılmıştır. Müdafie olunacak noktalar tesbit edilmiştir. Bu raporu saklıyarak yeni bir rapor kaleme alalım. Bu rapor Profesörler Kurulunun kararı şeklinde de olabilir" mütalaasında bulundu. Dekan bu mevzuada fikirleri hülâsa etti: Sabri Esat Meclisin fikrinde ısrar edip etmediğini gizli oyla bildirilmesini teklif etti. Teklif kabul olundu. Reye geçildi. İki müstenkif on dört evet ile Fakültenin fikrinde ısrar etmesi tekrarr etti. Raporun tesbit olunan hususlar da nazarı itibare alınarak ve tevasi edilerek yazılmasına karar verildi.



Şekil F5.3 : 27 Nisan 1949 tarihli Profesörler Kurulu tutanak benzeri, Madde 3, Sayfa 2 (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).

Edebiyat Fakültesi Dekanlığına

Edebiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatı Profesörü Ernst Diez'in durumu hakkında, Senatoca kurulan komisyon tarafından sorulan suallere cevap olarak komisyonumuzun hazırladığı 2/2/1949 tarihli rapora karşı, Senato Komisyonunca verilip, Profesörler Kurulunca gine komisyonumuzca havale olunan rapor okunmuş ve Profesör Diez hakkında evvelce Fakültemiz Profesörler Kurulunca da tasvip olunup Senatoya sunulan ilk rapor, adı geçen Profesörün mukavelesinin, Fakültenin ihtiyacına ve Profesörün ilmi selâhiyeti ile başarısına dayanılarak uzatılmasını teklif mehiyetinde ve sonraki cevaplarda bu birinci raporun izahından ibaret bulunmuş iken, Senato komisyonumuzun son raporunun, Profesörün neşretmiş bulunduğu bir el kitabının yanlışlarını bulmak veya bazı ifadelerine dayanarak, onun millî haysiyetimiz hakkındaki hükümleri belirtmeğe çalışmak münakaşasına girdiği görülmüştür. İkinci derecedeki bazı teferruatı da içine alan bu münakaşalar, maksadı gözden kaybettirebileceğinden, komisyonumuz bir neticeye varılmasını kolaylaştırmak için, yalnız esas mesele üzerinde durmayı ve bunun için de her şeyden önce meselenin ana hatlarını belirtmek için bazı noktaları hatırlatmayı zarurî görmüştür.

Prof. Diez'in çalıştığı sahanın Hadeniyet ve kültür tarihinin en mühim dallarından biri olduğu malûdur. Bu sebeple umumiyetle sanat tarihi ve Türk-İslâm sanatı araştırmalarının Fakültemiz için ehemmiyeti aşîkârdır. İşte bu sebeple bu türlü araştırmaları inkişaf ettirecek bir Enstitünün kurulması düşünülmüş ve Türk-İslâm sanatı sahasında eserler vermek âlinlerin yok denecek derecede az olmasından dolayı, Türk-İslâm sanatının bazı kollarında dikkate şayan araştırmalar yapmakla beraber sanat tarihinde kendisine daha geniş bir saha çizmiş ve metod ve eserleri ile tanınmış Profesör Diez'in celb ve daveti zarureti hasıl olmuştur.

Prof. Diez Fakültemiz-

Şekil F5.4 : Ernst Diez hakkındaki 18 Mayıs 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 1 (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).

de Sanat Tarihi Enstitüsünde bir taraftan tedrisata devam etmekle beraber memleketimize hizmet eneliyle yurd içinde sanat eserleri üzerinde de araştırmalara başlamak lüzumunu hissederek yurd içinde tetkik seyahatlere ^{ine} çıkmış ve fakat enstitüsünde sayılar gittikçe artan öğrencilerin müstacel ihtiyaçlarını da gözününe alarak bir - uzun araştırmalara lüzum gösterecek orijinal monografiler hazırlanncaya kadar - bir el kitabı da hazırlamıştır. Fakat böyle bir el kitabının bir tek insan tarafından orijinal bir eser olarak yazılması tasavvur bile edilemeyeceğinden , tabiyetiyle yabancı veya yerli ilim ve müelliflerin eserlerine müracaata lüzum ^{Asıl} olmuş ve böylece kompilyasyon yolu ile yazdığı eserde tahkik ve bizzat tetkik fırsatını bulamadığı ve belki münakaşaya mütehammil bazı konulara da temas zaruretinde kalmıştır. Bir talihsizlik eseri olarak bu el kitabının pek iyi tercüme ve dikkatli bir surette tab edilmemiş bulunması da eserin , almanca aslına nazaran çok daha zayıf bir şekilde herkesin eline geçmesine sebep olmuştur. Asıl ve esası bu olduğuna göre meseleyi objektif olarak tekrar gözden geçiren komisyonumuz, akademik münakaşa ve müzakereleri, gerekirse, selâhiyetli zat ve heyetlere bırakarak Üniversite ve Fakültenin selâmet ve menfaatine uygun gördüğü aşağıdaki noktaları hülûsa olarak bir kere daha Profesörler Kurulunun tasvibine arz etmeyi uygun görmüştür.

1 - Fakültemizde 1942 yılında bir Sanat tarihi enstitüsü kurulmuştur. Kurulduğu zaman iki talebesi olan bu enstitünün bu gün 100 müteceviz talebesi vardır. Kısa bir zamanda bu kadar hızlı inkişaf etmesi, bu Enstitünün ne kadar büyük bir memleket ihtiyacına karşılık teşkil ettiği gösteriyor. Bu enstitüde bugün büyük bir emekle genç bir sanat tarihçisi ~~mesleği~~ yetiştirilmektedir. Yarın bu nesil, memleketin muhtelif yer ve müzelerinde, sanat ve kültür abidelerimizin koruyuculuğuna vazifesini omuzuna yüklenecektir.

Şekil F5.5 : Ernst Diez hakkındaki 18 Mayıs 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 2 (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).

2 - Bu Enstitüyü kuran ve onu şimdiye kadar idare eden Prof. Diez , şimdiye kadar vazife etmiş bulunduğu Avrupa ve Amerika Üniversitelerine de başarı ile gelmiş ve illeğik listede gösterilen orijinal eserlerini neşretmek suretiyle umumî sanat tarihi ile Çin, Hint, İran ve Moresan sanatlarında iltisasını ^{inhat} ~~inhat~~ etmiş sayılı otoritelerdendir. Bir ilim adamının esil ilmi selâhiyet ve ehliyetini gösteren eserler doğrudan doğruya kendi araştırmalarının mehsulü olan telif mehiyetindeki eserler olduğuna göre Prof. Diez'in umumî sanat tarihi, Çin, Hint ve İran sanatlarında selâhiyeti şüphesiz ve münekeşeye götürmez.

3 - Adı geçen Profesör Fakültemizde Sanat tarihi Enstitüsünü kurmak , burada tedrisatta bulunmak ve talebe ile ilmi seyahatler yaparak araştırmalarda bulunmak suretiyle kendisine verilen idari ve tedrisi vazifelerinde başarı göstermiştir. Kendisi bu Enstitüde Türk-İslâm sanatı derslerinden başka ~~sanat tarihi~~ ^{sanat tarihi} umumî sanat tarihi , Hint, Çin ve Uzak Doğu sanatları ve mimari tarihi dersleri ile Bizans sanatı derslerini de okutmuştur.

4 - Bir kaç gazete makalesinde teakid olunan ve münekeşeye yol açan el kitabı ise bir kompilyasyon mehsulüdür. Öğrencilerin müstecel ihtiyacelerini karşılamak için iyi niyetle ve mevcut eserlere mürecaatla ~~bu~~ ^{bu} deha iyisi hazırlanmışa kadar kullanılmak üzere neşredilmiştir. Her kompilyasyon eseri gibi ihtiva ettiği türü konularındaki bilgi ve hükümlerin meşuliyeti tabiatıyla kaynaklara tevccüh eder. Kaldiki maddi hataların bazıları tercüme ve tabii ~~de~~ ^{de}deki isticelden doğmuştur. Eserin yazılığında mürecaat olunan beşliçe kaynaklar illeğik listede gösterilmiştir. Bunların eserle karşılaştırılması halinde münekeşeye yol açan hükümlerin kimlere rasul olduğu anlaşılar.

5 - Prof. Diez'in Fakültemizden ayrılması halinde yerine aynı selâhiyetle bu çeşitli vazifelerini deruhte ederek yapacak ne başka memleketlerden ve ne de yurdumuzdan bir ihtiyat bulmak mümkün değildir. Ve Profesörün mekavelesi usatılmadığı takdirde şimdiden iyi neticeler verecek bir Enstitüyü kepanak , burada toplanan

Şekil F5.6 : Ernst Diez hakkındaki 18 Mayıs 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 3 (İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).

öğrencileri dağıtmak zaruretâ hasıl olacaktir .Bu itibarla Prof.Diez hakkında karar verilirken ,bu kararın aynı zamanda bahsi mevzuu olan Enstitünün mukadderatı üzerinde kat'î tesiri olacağını de unutmamak lazımdır.

6 - Türk sanatı gibi layikiyle etüt edilmemiş ^{bir}sshadaki konuların her birisinde bir orijinal araştırmacı ~~m~~ haultü monografiler çoğaltı-
dıkça gerek bilgi ve gerek hüküm bakımından iyi tedvin edilmiş sağlam
bir eser meydana getirmeye inkân bulunmayacağında herkes müttefiktir.
Uzun senelere ve bir çok ilim unsurların ^{on} çalışmalarını yakından uzak-
tan birleştirmelerine ihtiyac gösteren uzun ve güç ilmi cehit devan
ederken münakaşaya mütehammil bir çok meselelerin ortaya çıkmasını
tabii görmek ve bunları ilmi bir müsamaha ile karşılamak, bu cehidin
iyi neticeler verebilmesi için şarttır. Zira bu türlü münakaşalar so-
nunda dır ki sağlam ve objektif hükümler belirebilir. Komisyonumuz
Prof.Diez'in el kitabı münasebetiyle ortaya çıkan münakaşayı de bu
bakımdan faydalar sağlayacak görüşler teatisi nevinden saymak ister
ve herkesin bunu aynı zihnîyetle karşılayarak münakaşanın daha verim-
li ve ilmi kollaborasyon şeklini almasını temenni eder. Yapılan ten-
kitlerin ilmi risalelerde bir fikir tenkidi şeklini alması arzu olu-
nurdu. Bu tarzdeki münakaşaların günlük gazetelere intikal etmesi ,
sübjektif ~~ve~~ hissi ve hattâ şahsî sâyıkların işe karışması tevlit et-
mekte ^{ki} , bununla da ilmi hakikatların ortaya çıkması ^{na} hizmet edile-
meyeceği aşikârdır. Bununla beraber bu hissi sâyıklardan tecrid edilmiş
dikleri taktirde bu münakaşaları ilmi bir anlayışla ve müsamaha ile
karşılamak doğru olur. Muhtariyetine yeni kavuşan Üniversitemizin
dahiinde ve haricindeki itibarını ^{on} ancak böyle bir müsamaha ile sağlana-
bileceğini unutmamak lazımdır.

Bu mülâhaza ve sebeplerle komisyonumuz Prof.Diez'e ait muke-
velenin uzatılmasını gerek Fakültemizin tedrisatını devam ettirmek,
gerek Türk medeniyet ve kültürünün pek mühim bir dalının inkişafını
sağlamak bakımından zarurî ve faydalı görür. Keyfiyetin bir kere daha
Senatonun tasvibine arz edilmesini teklif eder.

Zaferkan Tozan
H. H. Yılmaz *H. Z. Uçkun*

Ant. Mumuk *H. Th. Bonner*

Şekil F5.7 : Ernst Diez hakkındaki 18 Mayıs 1949 tarihli komisyon raporu, Sayfa 4
(İÜA, No: 1378/3 eki, 20 Mayıs 1949).

Yayınları

Die Miniaturen des Wiener Dioskorides. İçinde J. Strzygowski (Editör), *Ursprung und Sieg der Altbyzantinischen Kunst*. Byzantinische Denkmäler, Cilt: 3, ss. 1-70, Viyana : Mechitharisten Kongregation, 1903.

Die Funde von Krungl und Hohenberg, *Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege*, NF 4/1, ss. 201-228, 1906.

Umbrien. *Das Land – sein Werden – seine Kunst. Ein Wanderbuch.*, P. Stefan ile birlikte, Viyana ve Leipzig : Wiener Dürerhaus, Hugo Heller & Cie., 1907.

Der Hofmaler Bartholomäus Spranger, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Band 28, Heft 3, ss. 92-151, Viyana : F. Tempsky; Leipzig : G. Freytag, 1909/1910.

Ein Karton der “Guiochi di Putti” für Leo X. Beiträge zur Geschichte der Raffaelwerkstätte, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Sayı: 31, ss. 30-39, 1910.

Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Sayı: 31, ss. 231-244, 1910.

Islamische Kunst. Zur ‘Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst’ in München, *Kunstgewerbeblatt*, NF 21, Heft 12, ss. 221-228, Leipzig : Verlag von E. A. Seemann, 1910.

Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst. II, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Sayı: 32, ss. 117-142, 1911.

Raffael, Bielefeld ve Leipzig : Velhagen & Klasing, 1911, 1921.

Wirtschaftliche Verhältnisse im Nordöstlichen Persien, *Österreichische Monatsschrift für den Orient*, Yıl: 39, ss. 218-221, Viyana : k. k. Österreichisches Handelsmuseum in Wien, Aralık 1913.

Kunst und Gesellschaft in Nordpersien. Kunsthistorische und gesellschaftskundliche Aufnahmen in Teheran, Masenderan und Chorasan, *Österreichische Monatsschrift für den Orient*, Yıl: 40, ss. 211-221, Viyana : k. k. Österreichisches Handelsmuseum in Wien, 1914.

Die Stellung Österreichs in Persien, *Österreichische Monatsschrift für den Orient*, Yıl: 40, ss. 246-247, Viyana : k. k. Österreichisches Handelsmuseum in Wien, 1914.

Isfahan. Mit 34 Abbildungen, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Band 50 (=N.F. 26), ss. 90-104, Leipzig : Verlag von E. A. Seemann, 1915.

Isfahan. Mit 34 Abbildungen. II, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Band 50 (=N.F. 26), ss. 113-128, Leipzig : Seemann Verlag, 1915.

Im Garten Eden, *März, eine Wochenschrift*, Münih : März-Verlag, 24 Nisan 1915.

Persische Städte, *März, eine Wochenschrift*, Münih : März-Verlag, 26 Haziran 1915.

Die Kunst der islamischen Völker, Berlin-Neubabelsberg : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1915, 1917; Potsdam : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1925.

Burgen in Vorderasien, *Der Burgwart* 16, ss. 90-101, Verlag der Deutschen Burgenvereinigung e.V., 1916.

Kunst und Gesellschaft in Ostpersien. Kunsthistorische und gesellschaftskundliche Aufnahmen in Churasan, *Österreichische Monatsschrift für den Orient*, Yıl: 42, ss. 101-111, Viyana : k. k. Österreichisches Handelsmuseum in Wien, 1916.

Die Türken und unsere Orientierung, *März, eine Wochenschrift*, Münih : März-Verlag, 5 Ağustos 1916.

Die Bedeutung Ostpersiens für die Forschung, *Berichte des Forschungsinstitutes für Osten und Orient in Wien*, Heft 1, Viyana : Verlag des Institutes, 1917.

Das magische Weltgefühl und sein Ausdruck in der islamischen Kunst, *Berichte des Forschungsinstitutes für Osten und Orient in Wien*, Band 2, Viyana : Verlag des Institutes, 1918.

Churasanische Baudenkmäler: I. Band. Mit einem Beitrage von Max van Berchem, Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Universität Wien: 7, Berlin : Verlag Dietrich Reimer, 1918.

Alt-Konstantinopel, H. Glück ile birlikte, Münih-Pasing : Roland Verlag, Dr. Albert Mundt, 1920.

Ein seldschukischer Türklopper, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 32, ss. 18-20, Leipzig : Verlag von E. A. Seemann, 1921.

Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei und ihre Gestaltung. İçinde J. Strzygowski, *Kunde, Wesen, Entwicklung*, ss. 116-136, Viyana : A. Holzhausen, 1922.

Einführung in die Kunst des Ostens, Viyana-Hellerau : Avalun-Verlag, 1922.

Katalog der Ausstellung Ostasiatischer Kunst im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. April-Juni 1922, M. Stiassny ile birlikte, Viyana : Rikola Verlag, 1922.

Orientalische Gotik, *Studien zur Kunst des Ostens: Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstage von seinen Freunden und Schülern*, ss. 168-176, Viyana : Avalun-Verlag, 1923.

Persien. Islamische Baukunst in Churasan, Kulturen der Erde. Material zur Kultur- und Kunstgeschichte aller Völker: 20, Hagen i. W. Darmstadt : Folkwang-Verlag, 1923.

Indische Miniaturmalerei, *Das Graphische Kabinett*, 1, Kunstverein Winterthur, 1923, ss. 1-11.

Fragmente eines älteren persischen Wirkteppiches, *Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, Sayı: 1, ss. 62-66, Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1924.

Die buddhistischen und islamischen Baudenkmäler Afganistans. İçinde O. v. Niedermayer, *Afganistan*, Leipzig : Verlag Karl W. Hiersemann, 1924.

Das magische Opfer in Dura. Ein Denkmal synkretistischer Malerei aus der Partherzeit, 1. Jahrhundert nach Christus, *Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde*, Band 6, Heft 30, ss. 191-201, Viyana : Krystall-Verlag, 1924.

Die Kunst des Islam, Propyläen-Kunstgeschichte: 5, H. Glück ile birlikte, Berlin : Der Propyläen-Verlag, 1925, 1931 (genişletilmiş baskı).

Die Kunst Indiens, Handbuch der Kunstwissenschaft: Ergänzungsband (Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Universität Wien: 34), Wildpark-Potsdam : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1926(?).

Eine schiitische Moschee-Ruine auf der Insel Bahrein, *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, Sayı: 2, Beiträge zur Kunst des Islam: Festschrift für Friedrich Sarre zur Vollendung seines 60. Lebensjahres, ss. 101-105, Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1925.

Zwei unbekannte indische Skulpturen im Wiener Bundesmuseum, *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens. Jahrbuch des Vereines der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien*, Sayı: 1, ss. 63-67, Viyana : Krystall-Verlag, 1926.

Grabstätten persischer Dichter, *Der neue Pflug. Monatsschrift der Wiener Urania*, Yıl: 2, Sayı: 2, Viyana : Krystall-Verlag, 1927.

Moldavian Portrait Textiles, *The Art Bulletin*, Cilt: 10, Sayı: 4, ss. 377-385, New York : The College Art Association of America, Haziran 1928.

Indian Influence on Persian Art and Culture, *Eastern Art I*, ss. 117-122, Cambridge, 1928.

Another Branch of Chinese Painting, *Parnassus*, Yıl: 2, Sayı: 6, s. 35, Ekim 1930.

An Exhibition of Modern Austrian Painting, *Parnassus*, Yıl: 2, Sayı: 7, ss. 14-15, Kasım 1930.

Abschied von Heinrich Glück, *Wiener Beitrge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens. Jahrbuch des Vereines der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien*, Sayı: 5, ss. 9-14, Viyana : Krystall-Verlag, 1931.

Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni, O. Demus ile birlikte, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1931.

Mshatta. İçinde *Encyclopdie de l'İslam*, ss. 612-614, 1932.

Sino-Mongolian Temple Painting and Its Influence on Persian Illumination, *Ars Islamica*, Cilt: 1, Sayı: 2, ss. 160-171, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1934.

The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem, *Ars Islamica*, Cilt: 1, Sayı: 2, ss. 235-238, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1934.

Manara. İçinde *Encyclopdie de l'İslam*, ss. 242-246, Leiden, Paris, 1936.

Masjdjd. İçinde *Encyclopdie de l'İslam*, ss. 362-442, Leiden, Paris, 1936.

Mihrab. İçinde *Encyclopdie de l'İslam*, ss. 551-557, Leiden, Paris, 1936.

Minbar. İçinde *Encyclopdie de l'İslam*, ss. 567-569, Leiden, Paris, 1936.

A Stylistic Analysis of Islamic Art: General Part, *Ars Islamica*, Cilt: 3, Sayı: 2, ss. 201-212, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1936.

Simultaneity in Islamic Art, *Ars Islamica*, Cilt: 4, ss. 185-189, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1937.

Kubba. İçinde *Encyclopdie de l'İslam*, ss. 127-134, 1937.

Mukarnas. İçinde *Encyclopdie de l'İslam*, ss. 153-154, 1937.

A Stylistic Analysis of Islamic Art: Islamic Art, *Ars Islamica*, Cilt: 5, Sayı: 1, ss. 36-45, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1938.

Persian Architecture: Principles and types. İçinde A. U. Pope ve P. Ackerman, *A Survey of Persian Art*, Cilt 2, ss. 916-930, Londra & New York : Oxford University Press, 1939.

Entschleiertes Asien. Alte Kulturen vom Zweistromland bis zum Gelben Fluß, Berlin-Viyana-Leipzig : Paul Zsolnay Verlag, 1940, 1954, 1962; Berlin-Viyana-Leipzig : Karl H. Bischoff Verlag, 1943.

Glaube und Welt des Islam, Sammlung Völkerglaube, Stuttgart : W. Spemann Verlag, 1941, 1948.

Moscheen in Indien, *Atlantis*, Yıl: 13, Sayı: 10, ss. 425-443, Atlantis Verlag, 1941.

Die Sammlung chinesischer Malerei im Museum zu Boston, USA, *Ostasiatische Zeitschrift*, NF 17, ss. 76-77, 1941.

So sahen sie Asien. Reiseberichte von Herodot bis Moltke, Berlin-Viyana-Leipzig : Zsolnay Verlag Karl H. Bischoff, 1942.

Am Hofe der Sassaniden. Feldpost-Ausgabe, Berlin-Viyana-Leipzig : Karl H. Bischoff Verlag, 1942 (Ausgabe 1943).

Shan Shui. Die Chinesische Landschaftsmalerei, Viyana : Wilhelm Andermann Verlag, 1943.

Iranische Kunst, Viyana : Wilhelm Andermann Verlag, 1944.

So sahen sie Asien. Reiseberichte von Herodot bis Moltke, Cilt 2, Berlin-Viyana-Leipzig : Karl H. Bischoff Verlag, 1944 (Ausgabe 1945).

Türk Sanatı I: İslâm Mimarîsinde Türklerin Payı, *İstanbul*, Sayı: 56, ss. 5-6, İstanbul : Kurtuluş Basımevi, 15 Mart 1946.

Türk San'atı II: İlk Devirlerden beri Türk Maden San'atı, *İstanbul*, Sayı: 58, ss. 9-10, İstanbul : Kurtuluş Basımevi, 15 Nisan 1946.

Türk Sanatı III: Çadırlar-Yapıları-Süsleri-Hahılar, *İstanbul*, Sayı: 60, ss. 8-10, İstanbul : Kurtuluş Basımevi, 15 Mayıs 1946.

Türk Sanatı IV: İslâmdan sonraki devirde 'Tasvir'cilik, *İstanbul*, Sayı: 63, ss. 12-13, İstanbul : Kurtuluş Basımevi, 1 Temmuz 1946.

Türk Sanatı. Başlangıcından Günümüze Kadar (O. Aslanapa, Çev.). Sanat Tarihi Enstitüsü: No. 1, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1946.

Josef Strzygowski, *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 1-12, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1947.

Josef Strzygowski – Biografisches, *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 13-25, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1947.

Endosmos'lar, *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 221-229, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1947.

Endosmosen, *Felsefe Arkivi*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 230-238, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1947.

The Zodiac Reliefs at the Portal of the Gök Medrese in Siwas, *Artibus Asiae*, Yıl: 12, Sayı: 1/2, ss. 99-104, 1949.

Bursa. İçinde *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 2, ss. 815-819, İstanbul, 1949.

Karaman Devri Sanatı, O. Aslanapa ve M. M. Koman ile birlikte, Sanat Tarihi Enstitüsü No. 7, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1950, 1977.

Die Siegestürme in Ghazna als Weltbilder, *Kunst des Orients*, Sayı: 1, ss. 37-44, Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1950.

Excavations in Anatolia, *Vox Orientis*, s. 84, Viyana, Mayıs 1951.

Brussa und die frühosmanische Baukunst, *Vox Orientis*, ss. 122-125, Viyana, Ağustos 1951.

Das Königsheiligtum in Iran und Europa, *Vox Orientis*, ss. 2-5, Viyana, Şubat 1952.

Die Kunst des indischen Kulturkreises, *Das Atlantisbuch der Kunst*, ss. 552-576, Zürih : Atlantis Verlag, 1952.

Zentralasien und der eurasische Kunstkreis, *Das Atlantisbuch der Kunst*, ss. 602-615, Zürih : Atlantis Verlag, 1952.

Der Baumeister Sinan und sein Werk, *Atlantis*, Yıl: 25, Sayı: 4, ss. 183-186, Freiburg im Breisgau : Atlantis Verlag, 1953.

Das Erbe der Steppe in der turco-iranischen Baukunst, 60. *Doğum Yılı Münasebetiyle Zeki Velidi Togan'a Armağan: Symbolae in honorem Z. V. Togan*, ss. 331-338, İstanbul : Maarif Basımevi, 1950-1955.

Kubbe. İçinde *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 6, s. 930-994, İstanbul, 1955.

Türk Sanatı, O. Aslanapa ile birlikte, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No. 627, İstanbul, 1955.

Die Kunst des Islam. İçinde H. Weigert (Editör), *Kleine Kunstgeschichte der aussereuropäischen Hochkulturen*, ss. 159-213, Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, 1957.

Maler der Steppe, *Alte und Moderne Kunst*, Yıl: 4, Sayı: 1/2, Viyana : Verlag Otto Richter, 1959.

Indische Kunst & Islamische Kunst. İçinde E. T. Rimli ve K. Fischer (Editörler), *Illustrierte Welt-Kunstgeschichte*, Cilt: 5, ss. 115-294, Zürih/Frankfurt/Innsbruck/Lozan/Paris/Brüksel : Stauffacher Verlag, 1959/1960.

Akbar. Gottsucher und Kaiser, Viyana : Rudolf M. Rohrer Verlag, 1961.

Önsöz. İçinde O. Aslanapa, *Turkish Arts – Seldjuk and Ottoman Carpets, Tiles and Miniature Paintings*, İstanbul : Doğan Kardeş Yayınları, 1961(?).

Bizans Sarayında ve Büyük Türk (Salatin) Camiinde Remiz., *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi (Ankara 19-24 Ekim 1959) Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi – Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları: 7, ss. 140-141, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962.

Bozkır'ın Ressamları, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi (Ankara 19-24 Ekim 1959) Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi – Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları: 7, ss. 142-143, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962.

Die Sprache der Ruinen, Viyana : Rudolf M. Rohrer Verlag, 1962.

Zur Kritik Strzygowskis, *Kunst des Orients*, Sayı: 4, ss. 98-109, Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, Mayıs 1963.

Industal-Kultur. Indische Kunst, K. Fischer ile birlikte, Ullstein Kunstgeschichte: 19, Frankfurt, Berlin : Ullstein Verlag, 1964.

Islamische Kunst. Gesamtregister, Ullstein Kunstgeschichte: 20, Frankfurt, Berlin : Ullstein Verlag, 1964.

Yaptığı çeviriler

Henry Beyle de Stendhal, *Wanderungen in Rom* (F. v. Oppeln-Bronikowski ve E. Diez, Çev.). Berlin : Propyläen-Verlag, 1922.

Henry Beyle de Stendhal, *Römische Spaziergänge* (F. v. Oppeln-Bronikowski ve E. Diez, Çev.). Jena : E. Diederichs, 1913.

Yayınlarının tıpkıbasımları

Die Kunst der islamischen Volker, Nabu Press, 2010.

Einführung in die Kunst des Ostens, Nabu Press, 2010.

Das Erbe der Steppe in der turco-iranischen Baukunst, *Zeki Velidi Togan 'a Armağan: Symbolae in honorem Z. V. Togan*, Ankara : Türk Tarih Kurumu, 2010.

Katalog der Ausstellung Ostasiatischer Kunst: Im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. April-Juni 1922, M. Stiassny ile birlikte, Nabu Press, 2012.

Raffael, Paderborn : Salzwasser-Verlag, 2012.

Die Kunst der islamischen Volker, ReInk Books, 2013.

Einführung in die Kunst des Ostens, Miami : Book on Demand, 2013.

Die Kunst der islamischen Volker, University of California Libraries, t.y.

Einführung in die Kunst des Ostens, University of California Libraries, t.y.

Raffael, Lightning Source Inc., 2014.

Yayınlarının çeşitli dillerdeki çevirileri

Ernst Diez & Heinrich Glück, *Arte del Islám* (M. S. Sarto, Çev.). Manuel Gómez-Moreno'nın yazısıyla, *Historia del Arte Labor*: 5, Editorial Labor, Barcelona, 1932, 1934, 1961.

Persia, Islamic Architecture in Khorāsān (J. v. Toch, Çev.). Prag, 1935.

Les Anciens mondes de l'Asie: de la Mésopotamie au Fleuve Jaune (L. Mézeray, Çev.). Paris : Pierre Horay, 1957.

Histoire de l'Art. L'art de l'Islam, Payot, 1957, 1966, 1980.

Gli antichi mondi dell'Asia (A. Calesella, Çev.). Milan : Massimo, 1960, 2012.

The Ancient Worlds of Asia: From Mesopotamia to the Yellow River (W. C. Darwell, Çev.). New York : G. P. Putnam's Sons, 1961.

The Ancient Worlds of Asia: From Mesopotamia to the Yellow River (W. C. Darwell, Çev.). Londra : MacDonald & Co., 1961.

Ernst Diez & Klaus Fischer, *La Civilisation de l'Indus*, Histoire de l'art Payot: 19, Paris : Payot, 1965, 1966.

Ernst Diez & Klaus Fischer, *Cultura de la India y arte indico*, Historia del arte universal: 19, Bilbao : Moretón, 1967.

Arte islámico, Historia del arte universal: 20, Bilbao : Moretón, 1967.

Ernst Diez & Klaus Fischer, *Índia*, Ars Mundi: 6, Lizbon : Editorial Verbo, 1969.

Islão, Ars Mundi: 16, Lizbon : Editorial Verbo, 1971.

Ernst Diez bibliyografyaları

Doris Brehm & Dorothea Duda, In memoriam Ernst Diez. Bibliographie der Arbeiten von Ernst Diez, *Kunst des Orients*, Sayı: 4, E. Kühnel (Editör). ss. 111-112, Wiesbaden : Franz Steiner Verlag GmbH, 1963.

Bibliographie des Schriftums von Ernst Diez, *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens: In memoriam Ernst Diez* (O. Aslanapa, Çev.). ss. xiii-xv, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1963.

Armağan kitaplar

Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens: In memoriam Ernst Diez (O. Aslanapa, Çev.). İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1963.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad : Ceren Verbowski
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul, 1986
E-Posta : ceren.verbowski@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Lisans : 2011, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

KATKIDA BULUNDUĞU YAYINLAR

Çeviri : Oswald Mathias Ungers, *Morphologie: Kent Metaforları*, İstanbul: Lemis Yayın, Ağustos 2013.

Editörlük : *House & Home from A Theoretical Perspective*, 2 Cilt, ARCHTHEO '12 Sempozyumu bildirileri, Efe Duyan ile birlikte, İstanbul: DAKAM, Ekim 2012.

Interactions in the History of Architecture, ARCHHIST '12 Sempozyumu bildirileri, Efe Duyan ile birlikte, İstanbul: DAKAM, Şubat 2013.

Politics in the History of Architecture as Cause & Consequence, ARCHHIST '13 Sempozyumu bildirileri, Efe Duyan ile birlikte, İstanbul: DAKAM, Nisan 2013.

