

Ç. Kült. Bakanlığı 1988

# TÜRK VE İSLÂM SANATI ÜZERİNE DENEMELER

Doğan Kuban



ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI

İstanbul  
1982

rihçlerimiz ve aydınlar arasında sürdürülen kuramsallaşma ve kavramlaşma sürecine küçük bir katkı isteğinden doğdu. Yeni eklerle kitabın içeriği bir ölçüde değiştiği için adını da değiştirdim.

Bunları yayınlamayı öneren ve büyük bir hızla gerçekleştiren Nezih Başgelen'e ve büyük bir titizlikle kitabı baskıya hazırlayan genç çalışma arkadaşım Y. Mimar Nur Altınyıldız'a teşekkürlerimi burada dile getirmek istiyorum.

8 Mart 1982

Doğan Kuban

## İslâm Sanatı Kavramı\*

Bir yüzyılı aşan bir araştırma ve değerlendirme döneminden sonra, İslâm Sanatı'nın anlaşılmasına en büyük engel, maddî verilerin sınırlarını tanımayan, dil ve din araştırmalarının soyutluğu içinde kalan «İslâm» kavramı olmaktadır. İslâm Sanatı deyiminin genel kullanılışı onun uzman olmayanlar tarafından açıkça anlaşılmasına engel olduğu kadar, bu alanda çalışan uzmanları da yanıltmış olduğu kanısını uyandırıyor. İslâm dinini kabul eden ulusların sanat alanındaki yaratmalarını bir ad altında toplamak, bilim adamlarını, bütün bu yaratmaları açıklayacak genel ilkeler bulmaya veya İslâm Sanatı'nın bütününün üzerine oturduğu bazı koşulların var olduğunu düşünmeye zorlamıştır. Yalnız bu alandaki araştırmaların yetersizliği değil, bazen de önüne geçilmez bir genelleştirme isteği İslâm dünyası araştırmacılarını, dini kültürün birliğinden dolayı sanat ifadesinin de birlik gösterdiği şekilde, pek sağlam olmayan bir sonuca ulaştırmıştır.

Yakın veya Orta Doğu gibi bir coğrafi bölge ve İslâm kültürü karakterinde evrensel bir kültür söz konu-

\* «İslâm Sanatı'nın Yorumlanması Üzerine» adı ile Anadolu Sanatı Araştırmaları I, 1968, s. 9 - 27'de yayınlamıştır.

su olduğu zaman, ulusal veriler üzerine kurulmuş bir sanat tarihi araştırmasının yetersizliği açıktır. Sabit referans olabilecek coğrafi sınırlar çizmek de çok zordur. Böylece, genellikle kabul edilen bir ölçüte göre, Orta Asya'dan Kuzey Afrika'ya değin uzanan ülkeler İslâm dininin bir araya getirici gücüyle kültürel birliğe kavuştukları için, her sanat olgusu bu tek inanç ve düşünce çerçevesinde açıklanmalıdır. Bu sav, bütün Batı sanatını Hıristiyan kültürü ile açıklamak istemeye benzer. Oysaki bunu Batılı sanat tarihçileri, coğrafi, ırkı, sosyal, ekonomik ve politik bakımlardan çok karışık bir İslâm dünyasına karşılık, çok daha homojen bir Avrupa için bile ileri sürmüyorlar. Yakın Doğu'da, Avrupa kültürünün kurallarını oluşturan Greko-Romen ve Hıristiyan geleneklerine ek olarak, Yakın Doğu'nun daha eski kültür tabakalarının, Uzak Doğu'nun ve Göçebe Asya'nın değişik geleneklerinin İslâm kültürünün gelişmesini etkilediği açıktır. Bu kadar çok yönlü gelenekler, düşünceler ortamında, dinin baskısı altında on üç yüzyıl sürecekte düze bir sanat üslubunun varlığını ileri sürmek, bilimsel bir masaldır. Bu yüzden de, sanat tarihçilerinin İslâm Sanatı'nın, özellikle İslâm Mimarisi'nin genel özellikleri olarak ortaya koydukları bütün tanımlar, onbirinci yüzyıldan sonraki gelişmeler için anlamsız kalmıştır.

İslâm tarihinin dinsel karakterine dayanan bu safça diyebileceğimiz görüşün ciddi bir eleştiriye dayanacağı şüphelidir. R. Brunschwig'le beraber «bütün İslâm ülkelerinde yaşayan ulusların, dinsel ilişkilerinden dolayı, zaman ve mekân sınırlarını aşarak, bir özel uygarlığa mı mensup oldukları» sorulabilir.<sup>1</sup> Buna kesin olarak «hayır» diyemsek bile, cevabımız herhalde çok şüpheli olacaktır. Fakat İslâm kültüründe sanata karşı değişmez bir tutum olduğu yargısı, sanat tarihi alanında birçok tanınmış otoritenin katıldığı bir görüştür. Birbiri ile çelişen biçimlerde de söylenmiş olsa, İslâm Sanatı'nın bütünlüğü fikrinin doğruluğundan hiç şüphe edilmemiştir. Kühnel için «İslâm geniş ülkelere yayılmış, hayatın ve dünyanın katı bir enterpretasyonuna ek olarak bünyesinde her türlü ırk ve ulus ayırımını özümleyip, eritme yeteneği olan bir dindir. Bunun sonucu olarak, sanat alanındaki yaratılarda etkisi görülen, manevi birliğe

sahip bir uygarlık ortaya çıkmıştır.»<sup>2</sup> İslâm her şeyi kucaklayan bir fenomen olarak «mimarisini, ikonografisinin sınır ve karakterini, bezemesinin motiflerini ve ele alınışını ve malzeme seçimini, her ülkede derinden etkileyen bir hayat biçimi ve davranışı yaratmıştır.»<sup>3</sup> A. Godard «malzeme ve biçimler ne kadar farklı olursa olsun, İslâmlık boyunca yaşamakta devam eden Semitik ruh, ana düşünceyi taşımıştır; çünkü İslâm Sanatı, Kur'an gibi, Magrib'ten Çin'e kadar aynı idi.»<sup>4</sup> der. Benzer bir düşünce şöyle de ifade edilmiştir: «İslâm Sanatı, bütün ülkelerde İslâm kültürü içinde gelişmiştir. Bu kültürün odakları, her ulusun yaşamında iki önemli faktör olan tek bir din ve tek bir dil idi.»<sup>5</sup> Bu son ifadeye her şey gerçek dışı görünüyor. İslâm Sanatı'nın geliştiği ülkeler, değişik İslâm-öncesi kültürlerine sahiptiler; din, iç ve dış etkiler ve etnik farklılara göre, değişik biçimlerde yorumlanmıştı. Bir ulusun yaşamında din ve dilin en önemli iki faktör olduğunu söylemek, onların sanat biçimlerinin yaratılmasında da en başta gelen bir öneme sahip olmalarını, hiç şüphesiz, gerektirmez. Kaldı ki, dilin ortaklığı yargısı yüzeysel bir genellemedir.

Ettinghausen tarafından özetlendiği gibi, bilginler, İslâm Sanatı ilkelerini İslâm kültürünün her alanında görülen gerçek dışı karakter ve süresizlik hissine bağlıyorlar. İslâm sanat ve mimarisini, açık biçimlerin reddi, karşıt oluşların güçlü olarak belirtilmesi, dini kuralların istediği 'ersatz' malzemenin kullanılışı ile açıklamaya çalışıyorlar. Kur'an'a ve hadislere dayanarak, İslâm Sanatı ilkelerini, Allah'ın ölümsüzlüğü düşüncesini destekleyen bir kavram olarak dünyadaki bütün oluşların geçici olma niteliğine dayamaya uğraşmışlardır.<sup>6</sup> İslâm'daki sanat ifadesinin «sanat eserinde, bir kompozisyonun aralarında bir bağlantı olmayan ünitelerinde ifade bulduğunu ve bunun doğal olaylarda sebep-sonuç ilişkisini reddetmenin» bir devamı olduğu düşüncesini ortaya atmışlardır.<sup>7</sup> Gerçi İslâm Sanatı üzerinde saf estetik tartışmalar çok olmamıştır. Fakat olduğu zaman, sanat ilkelilerinin deneyüstü belirsizliklerinden çıkarıldığı görülmektedir.<sup>8</sup>

İslâm Sanatı'nın bütünlüğü dogması başlıca üç kaynaktan gelir: Arap dili edebiyatının gelişmesinin zorla-

diği yorumlar; İslâm kültür ve sanatının ilk çağına verilen aşırı önem; İslâm Sanatı'nın bir bezeme sanatı olarak tanımlanması.

Araplar dillerini ve onunla ifade edilen inançlarını getirdiler. Klasik Arap edebiyatının ve Araplığı ağır basan bir dinsel düşüncenin gelişmesi için birkaç yüz yıl yetmiştir. Böylece İslâm'ı Araplarla, edebiyat alanındaki gelişmeleri ve dinsel dogmayı da kültürle eş tutunca, onuncu yüzyıldan sonra taşlaşmış bir Müslümanlıkla karşılaşılabilir. Gerçekte, Arapların getirdikleri ne denli derin olursa olsun, oldukça erken tükenmiştir. Oysa İslâm ülkeleri sanatlarının asıl gelişmesi, bu ilk çağdan sonra olmuştur. İslâm ülkelerinin dünya sanatına getirdiklerinin, 'klasik' sıfatı verilen çağdan sonra olduğunu önemle belirtmek gerekmektedir.

Arap dil ve edebiyatı alanındaki yorumlar, sağlam bir eleştirinin süzgecinden geçmeden sanat tarihi alanına aktarılmıştır. Bunu kolaylaştıran bir neden, bu konuda uzman olan birçok bilginin aynı zamanda dilci olmasıdır. Bu ilk yargıların sonraki araştırmacıları etkilemiş olduğu da ileri sürülebilir.

Doğu uygarlığı incelemelerine uzun süre egemen olmuş diğer iki eğilim İslâm Sanatları'nın bütünlüğü efanesini güçlendirmiştir. İslâm incelemelerinin başlangıcında yaklaşma yolları Hellenistik, Roma, Hıristiyan ve eski Yakın Doğu uygarlıklarından geçiyordu. Araştırmaların ağırlık merkezi hep Batı'nın kültür akrabalıklarının çerçevesinde kalmıştı. Ancak günümüzde, İslâm kendi yarattığı değerler yönünden, ele alınmaya başlanmıştır. Araştırmaların bu eğilimi, erken çağların İslâm üslubunun esaslarını saptadığı yargısına varmayı kolaylaştırmıştır. İlk Müslümanlar tarafından yaratılmış tek özgün yapı olarak bakılan cami, basitleştirerek söylemek gerekirse, bir avlu ve sütunlu bir kapalı hacimden ibaret, mihrap, mimber gibi bir iki 'litürjik' eleman içeren, genel şeması belki Muhammed'in evinden çıkan, fakat aynı zamanda Roma bazilikalarının, Mısır tapınaklarının, Pers apadanalarının anılarını taşıyan, sonlanmayan iç mekânı ve ona uygun, yâni yine sonsuz ve gerçek dışı bitkisel ve daha sonra geometrik bezemesiyle, İslâm Mi-

marisi için karakteristik bütün standart kaliteleri ortaya koymuş gibi gösterilmiştir. Gerçi, sorunu bu denli basitleştirilmemiştir. Yine de, cami yapısının, İslâm Mimarisini hakkındaki bütün genel yargıların esasını oluşturduğu yadsınamaz. Geç çağlardaki gelişmeler, gerçek İslâm ruhundan uzaklaşmış, ya da bir İslâmî fon üzerine, yerli İslâm öncesi geleneklerinin devamı olarak kabul edilmişlerdir. Geç çağ İslâm ülkeleri sanatlarının, yeni sosyal ve kültürel gelişmeler içinde, yeni sentezler olarak değerlendirilmelerini çok az incelemede bulabiliyoruz. J. Sauvaget de bu fikri dile getirerek «... Emevi çağı hakkında bildiklerimizin İslâm uygarlığının bütünü hakkındaki bilgilerimizi yönelttiği söylenebilir.»<sup>9</sup> demişti.

Erken İslâm Sanatı'nın önemi, biçim yönünden olmaktan çok ikonografik yöndedir. Dört Halife ve Emeviler çağlarında sonradan gelişecek pek az biçim yaratılmıştır. Şüphesiz bir mimari program olarak cami ortaya çıkmıştı. Fakat Kubbet-es-Sahra'dan Kirbet-el-Mafcar'a kadar bütün denemeler, biçimlerin yeni koşullara uydurulması, Suriye, Bizans ve Sasani sanatlarının motif ve teknikleriyle yeni araştırmalar yapılması olarak görülebilir. Mşatta üzerindeki ünlü tartışma, Emevi sanatının karışık ve heterojen karakterini çok iyi ortaya koymuştu. H. Stern'in dediği gibi «Emevi çağı yapıtlarını, sadece üslûp bakımından ele alarak, o çağa mal edemeyiz. Bu çağın sanatını tanımlamak zordur. Bu, İran'dan, Kuzey Afrika'ya kadar, Yakın Doğu sanatlarının bir kompozisyonudur. Ayrıca onu yaratan İran'ın, Mezopotamya'nın, Suriye'nin, Filistin'in, Mısır'ın sanatlarını da parça parça ve farklı ölçülerde biliyoruz. Bilgilerimizi, büyük bir olasılıkla, zamanın koşulları ve arkeolojik bulguların rastlantılığı saptamaktadır.»<sup>10</sup>

Erken çağı anıtlarında sade ayrıntılarda değil, fakat tümel tasarımda da büyük farklar gösterilebilir. Basit strüktürü ve üç nefli planıyla, Şam'daki Ümeyye camisinin tasarımından, yine sütunlu bir Arap camisi olarak kabul edilen Kurtuba camisi çok farklı bir mekân düzeniyle karşımıza çıkıyor. Burada strüktürde bulduğumuz zarif denge, Şam'daki sistemin gelişmesi olmadığı gibi, Arap camilerinin erken örneklerinin yakın bir akrabası olarak da görülemez.

Bugünkü bilgilerimize göre, Emevi saraylarının resimlerinin de daha sonraki gelişmelere yol açtığını söyleyemiyoruz. Kubbet-es-Sahra'nın ve Şam camisinin mozaiklerinde «Müslüman Sanatı'nın sonradan tipik olan hiç bir motifini» bulamıyoruz.<sup>11</sup> Kirbet -el- Mafcar'ın bezemesi, İslâm öncesi Suriye ve Filistin geleneklerini izler.<sup>12</sup> Bu çağa bir başlangıçtan çok, bir son olarak bakmak daha doğru olabilir.

Erken Abbasi çağı, değişik malzeme ve biçimleriyle, yine bir deneme çağıdır. Şüphesiz Emevi çağıyla bir süreklilik vardır. Fakat, bilgilerimizin bugünkü durumunda buna belirgin bir artistik ifade olarak bakamayız. Abbasi Sanatı, Mezopotamya geleneği üzerine kurulmuştu. Herzfeld'in belirttiği gibi, Samarra resimleri Şasani geleneğinin son safhası olarak kabul edilebilir<sup>13</sup> ve Emevi bezemesiyle fazla bir ilgisi yoktur. Bu gözlemlerin bilinmeyen bir yanı yok. Fakat, genel olarak kabul edilmeyen, böyle bir oluş ve deney çağında, dinsel reçetelerin veya yaşama düzeninin, gelecekteki İslâm Sanatı'nın esasını oluşturacak bir bütünlüğü yaratamayacağıdır. Oysa, bu erken yüzyıllarda Arap edebiyat ve düşüncesi bütün potansiyelini ifade etmiş bulunuyordu.

İslâm'ın erken ve çok etkin olan çağındaki tarihsel olaylar da, din yolundan birlik şeklinde ifade edilebilecek bir düşünceyi desteklemekten çok uzaktır. Emevi çağının daha sonraki çağları açıklayacak, birleştirici özellikler yaratabileceğini düşünmek için bir sebep yoktur. Arap tarihini yazanlar için bu çağ, Hittî'nin deyimleriyle, bir kuluçka ve hazım süreci olmuştur.<sup>14</sup> Dinsel dogmanın gelişmesi, B. Lewis'in dediği gibi, «Batı dünyasında Fransız İhtilâli'ne benzer şekilde, İslâm tarihinde bir dönüm noktası olan» Abbasi çağında olmuştur. Ve «Abbasi İhtilâlinin itici gücü, sosyal ve ekonomik hoşnutsuzluklarında aranmalıdır.»<sup>15</sup> Ne Emevi, ne Abbasi tarihi sadece dinsel motiflerle açıklanamaz. Doğrusu istenirse, İslâm tarihinin ilk çağlarının değerlendirilmesi, kendisini meydana getiren ve İslâm öncesi uygarlıklardan alınan öğelerin çözümlenmesine dayanmaktadır. Oysa, erken yüzyıllara uygulanan bu normal tarihsel değerlendirme yöntemi, daha sonraları, özellikle kültür yönünden söz konusu olunca, etkinliğini yitirmiş görünüyor. İslâm dünyası dokuzuncu yüz-

yılda ilk Abbasi «entegrasyon»unda, veya, en çok, bu konuda büyük bir otorite olan G.E. von Grunebaum'a göre, «Selçukların idaresinde Sünniliğin zaferinden sonra, onikinci yüzyıl ortalarında», yaratıcılığını kaybetmiş ve ondan sonra, kendini yinelemiştir.

Bu noktada, özellikle sanat tarihi alanında, olaylarla desteklenmeyen, önemli bir tarihsel yorum hatasından söz edilebilir. İslâm tarihinin daha sonraki çağlarına bakınca, bu tutumu haklı göstermeyen olaylar bulabiliyoruz. Türklerin gelişi Yakın Doğu'ya yepyeni gelişme faktörleri getirmiş ve «statik ve formalist bir teolojinin varlığı» sosyal, politik ve kültürel alandaki köklü değişikliklere mani olmamıştır. J. Sauvaget'nin dediği gibi «Türk hegemonyası, İslâm'a o zamana değin bilinmeyen formüller getirmiştir.»<sup>16</sup> Yakın Doğu tarihine putperest Moğollar tarafından getirilenler de ayrı bir konudur ve perhâlde dinsel veriler dışında ele alınabilir. C. Cahen'de Osmanlı İmparatorluğu'nun, nasıl, eski İslâm dünyasının dışında meydana geldiğini gayet iyi açıklamıştır.<sup>17</sup>

İslâm kültürünün dogmatik tanımı içinde Osmanlı tarihi de anlaşılabilir. Türk toplumunun gelişmesinde din, diğer değişkenler arasında bir değişkendir.<sup>18</sup> İran'da Selçuk - Moğol çağında, egemen insan grubu Orta Asyalı, din Semitik kökenli, dil Hint-Avrupalı, toplumsal ve ekonomik gelenekler İslâm öncesi ve sanat akımları, en azından dinsel isteklerle bağdaşmayan bir karakterde idiler. Burada İslâm deyimini belirsiz bir etiketten başka bir şey değildir.

İslâm sanat ve mimarisini bezemesel bir yaratma olarak görmek, ondokuzuncu yüzyıl Avrupa egzotizminin bir sonucudur. İslâm Sanatı, ondokuzuncu yüzyıl Avrupasını bezemesiyle etkilemişti. Bugün de bir ölçüde böyledir. Neoklasik ve Romantik bir atmosferde, İslâm Mimarisi pitoresk bir deney, hatta mimarlık kurallarının bozulması örneği idi. Avrupalı anlamda bir resim ve heykel, hemen hemen yok gibiydi. Bu gözlemlerin sonucu olarak, o sıralarda bilinen İslâm sanat ve mimarisine bezemesel sıfatı takılmıştı.<sup>19</sup> Bezeme İslâm Sanatı'nın en önemli verisi ve İslâm kültürünün sanat alanındaki gerçek ifadesi olarak kabul edilince, İslâm Sanatı'nın bütünlüğü tezini ka-

bul etmek daha kolay olmuştur. Ondokuzuncu yüzyıl sonunda, bu alandaki bilgilerin sınırlılığı ve Avrupa kültür gelenekleri dışındaki toplumların anıtsal sanat yaratamayacakları şeklindeki önyargılar bu kaniyi kuvvetlendiriyordu. Daha sonraki araştırmalar bu yargıların yetersizliğini ortaya çıkardığı halde, bezemesel sıfatı bir klişe olarak kalmıştır.

Bezemesellik sıfatı, İslâm Sanatı'nın, özellikle mimarisinin anlaşılmasını büyük ölçüde güçleştirmiştir. Godard şöyle diyor: «Eğer bir mimar, bir caminin geleneksel biçimini, yeni ve gösterişli bir elbise ile süslemeyi başarırsa, ona İslâm ülkelerinde sanatçı denir.»<sup>20</sup> Aynı şekilde dayanıksız bir genellemeyi G. Marçais'nin aşağıdaki ifadesinde buluyoruz: «İslâm eserlerinde dekoratörün rolü çok fazladır. Bu yapıtlar bizi, strüktürleriyle asla, planlarıyla çok az etkilerler. Onlarda asıl ilgi çekici olan bezeme ayrıntıları ve onların düzenidir. Camilerin yaratıcıları, bizim Hıristiyan ustalarını ihtirasla ilgilendikleri statik sorunlarıyla, iten ve taşıyan kuvvetlerin bilgi ile ele alınışıyla pek endişelenmediler.»<sup>21</sup> Aynı şeyi R.P. Wilson «İslâm Sanatı öncelikle yüzey süsleme sorunuyla ilgilendi.» diye ifade ediyor.<sup>22</sup> Bu düşünce, yeni yayınlarda da benzer şekilde ileri sürülmektedir. K. Otto-Dorn «İslâm'da asıl yaratıcılık başka yöndedir. O, bezemesel olana, doğanın soyut-süs ifadesine, biçimselle, yüzey etkisine, hareketli çizginin oyununa ve renk kompozisyonunun armonisine yöneliyor.» demektedir.<sup>23</sup> O. Grabar da «İslâm Sanatı'nın bir özelliği, gelişmesinin bir aşamasında, duvar yüzlerine verilebilecek sayısız değişikliklerin büyüştüğün diğer mimari özellikleri ikinci plana atmasıdır.» diyor.<sup>24</sup>

Oysa eni bezemesel düzeyde bile, mimarinin özü süslemenin dışında kalmıştır. İslâm yapıları, plan organizasyonu, kitle kompozisyonu, iç mekân ve strüktür gelişmesinden yoksun olmadıklarına göre sadece bezemesel yönleriyle değerlendirilemez. Samarra yapıları saf mimari değerlerinden dolayı da değerlidir. Selçuk türbeleri, bezemelerinden çok, kitle kompozisyonlarıyla etki yapıyorlar; büyük kervansaraylar sadece taçkapılarıyla değil, fakat planlama örneği olarak ilgi çekicidirler; Osmanlı camilerinin büyüklüğü mekân organizasyonundadır.

İslâm ülkelerinin mimarilerini mekân, kitle, mimari organizasyon yönünden ele aldığımız zaman, bunları tek bir ad altında toplamak olanığı yoktur. Sınırsız mekân, biçimlerin reddi, yüzey bezemesine düşkünlük, biçimlerin yüzeysel zenginliği gibi, uzman olan veya olmayan herkesin bu yapıları anlamasını güçleştiren klişelerle açıklanamaz. Bu genelleştirilmiş özellikler, Türkistan, İran, Türkiye, Mısır veya Hindistan'daki geç devir mimarilerini tanımlayabilecek uygun terimler ve kavramlar değildir. Bu saydığımız ülkelerin en önemli yapılarını, klasik İslâm'ın ortadan kalkmasından sonra buluyoruz. Bu üslûpların gelişme süreçleri ve kimlikleri belirtgindir. Daha erken bir İslâm üslûbunun yan ürünleri değildir. İspanya'da İslâm çağı mimarisi ile, Timur çağı Türkistan Mimarisi'ni, Emevilerle Hindistan'da Türk - Moğol çağını, Safavi ve Osmanlı Mimari'lerini aynı üslûp içinde, aynı ölçütlerin ışığında ele almak olanığı yoktur. Emevi Mimarisi'ni Suriye'nin Hıristiyan Mimarisi'yle, Osmanlı Mimarisi'ni Rönesansla aynı kategoriye sokmak, Emevilerle Osmanlıların mimarilerini aynı ad altında ele almaktan daha uygundur. A. Pope'un «bazı ritüel istekler dışında İslâm, İran'ı yeni inanç için uygun bir mimari ifade bulmakta serbest bırakmıştır.»<sup>25</sup> sözü doğrudur.

Mimari programın ana sorunu ve dinin baş sembolü olan cami, geliştiği ülkelerin farklı gelenekleriyle ve çevre koşullarıyla farklı biçimlerde gelişmiştir. Cami tipleri arasında biçimsel bağlar kurmak bazı durumlarda olanaksızdır. İran'da, onbirinci yüzyıldan sonra mimari kompozisyonun önemli bir ögesi olan eyvanlı avluların gelişmesiyle, erken Arap camisinden farklı bir yapı ortaya çıkmıştır. Osmanlı yapıları, İslâm Sanatı'nın bilinen özellikleriyle tasarlanamaz.

İslâm ülkeleri arasında yapı tasarımı bakımından büyük farklar vardır; örneğin, İslâm dünyasının pitoresk tanımıyla her zaman beraber giden kubbe, bazen mihraplar önündeki küçük açıklıkların üstünde olduğu gibi, tesadüfi bir motif olarak; bazen Türkistan, İran, Hindistan'da olduğu gibi, simgesel karakterde, bazen Türkiye'deki gibi strüktür ve mekân ögesi olarak kullanılmıştır. İslâm Mimarisi'nin sözde bütünlüğü içinde önemli bir 'de-

sonance' ögesi de minare tasarımıdır. Bir kule olma niteliğinden başka, Giralda, Kayıtbay camisinin minaresi, Kutub minare ve bir Osmanlı minaresi arasında hiç bir tasarım akrabalığı yoktur. Erken çağ İslâm dünyasının bilmediği medrese, kümbet gibi yapıları da bu farklılıklar listesine koyabiliriz.

Mimari, hiç şüphesiz çevre koşullarının etkilerini en iyi gösteren sanattır. Onda İslâm dünyasının sosyal, ekonomik, coğrafi, politik plüralitesini buluyoruz. Bu çağlar ve üsluplar arasındaki farklar büyüktür. Bu yüzden de, ne Osmanlı Mimarisi'nin Bizans'tan çok İran'a, ne de Türk-Moğol Mimarisi'nin, yerli Hint geleneğinden çok Memlûk Mimarisi'ne yakın olduğu ileri sürülemez.

Diğer sanat alanlarında da benzer gözlemler yapılabilir. Bu alanda da üretimin büyük kısmı çok zengin örnekleriyle sözde-klasik çağdan sonradır. Emevi ve Abbasi resimlerinden daha önce söz etmiştik. Minyatür, Klasik İslâm devrinden sonra gelişmiştir. Seramik sanatı için benzer kanıtlar ileri sürülebilir. Hatta hat sanatında da, örneğin onuncu yüzyıl Horasan Kûfi üslubu gibi, yeni gelişmeler görülmektedir.

Bu ve buna benzer örneklerle dayanarak İslâm'da sanat ifadesinin bütünlüğü yargısını desteklemenin zor olduğunu söyleyebiliriz. Bu düşüncelerin savunucularının, dinsel belgelere dayanarak getirdikleri kuramsal açıklamalar yetersizdir. Dinsel dogma, resim, müzik, heykel, değerli madenlerle yapılan küçük sanat eşyaları, türbe gibi bazı yapı tiplerini yasaklamıştır. Bu uyulmayan yasaklara bakarak Ettinghausen'in belirttiği gibi, İslâm Sanatı denilebilecek tek sanat kolunun yazı olduğu söylenebilir.<sup>26</sup> Gerçekten de İslâm Sanatı dinsel kadrolar için de değil, fakat dinsel kadrolara karşı gelişmiştir.

Bu gözlemlere bakarak, İslâm Sanatı'nda «birlik, bütünlük»ten çok «farklılık, çok taraflılık» etmenlerini ortaya koymanın daha önemli olduğu ileri sürülebilir. Ve bu çok yönlü oluş, özellikle sanat tarihi alanında saptanabilir. Genel olarak, herhangi bir sanatın gereklerinin dinsel kültürün bu denli etkisi altında kalması veya onun emrinde olmasını açıklamak zordur. Birçok hallerde, sa-

nat biçimlerinin yaratılmasında yerli bir teknik, kültürel etmenlerden daha önemli olmuştur. İslâm tarihinin çeşitli sentezlerinde, kültür bakımından tek yönlülük veya kayıtlamadan çok, belli bir işlevin yerine getirilmesinde biçimsel ve teknik koşullara uymak zorunluğunun ifadesini buluyoruz. Daha önce var olan biçim ve teknikler, şüphesiz İslâmî bir karakter taşıyorlardı. Yeni amaçlarla yeni birleşimler yapılırken İslâmî bir çehreye büründüler. Fakat yeni sanat sentezlerinin meydana gelmesinde, yeni toplum ve inançlar kadar, önceden var olan bu öğeler de etkili olmuştur. Her kez bu senteze giren etmenler değişiktir ve yeni düzenler, değişik koşullar altında biçimlenmiştir.

İslâm «historiographie»sinde ana sorun şu ikilem'in cevabında yatmaktadır; din bütün etmenleri biçimlendiren ya da biçimlendirecek spiritüel davranışları yaratan tek kaynak mıdır? Yoksa insanî ve sosyal etmenler mi, İslâm tarihi boyunca, dinsel düşünceyi etkilemişler ve böylece farklılıkların kaynağı olmuşlardır? Bu benim bilgi sınıırım için fazla geniş ve bugünkü incelemelerin sınırlarına göre de, fazla karışık bir sorudur. F. Braudel, «İslâmın sosyal tarihini bilmiyoruz. Acaba ilerde öğrenebilecek miyiz?» diye soruyordu. Bu sorunun varlığına karşın İslâm kültür tarihinin rijid bir yoruma bağımlı tutulması herhalde çok olumlu bir tutum sayılamaz. Hatta dinsel verilerin, köklü değişmeler içinde olan tarihî olaylarla eşdeğerli kabul edilmesinin büyük yorum hatalarına götüreceği kabul edilebilir.

İslâm sıfatı, birçok sanat tarihçisi için tek bir sanat üslubu ifade ediyor. Çünkü onu İslâm kültürünün bütünü'nün ve birliğinin ifadesi olarak görmeyi sürdürüyorlar. Onlarca önemli olan «tek bir sanatın üslubu değil, belirli bir sürede, bir kültüre ait sanatların ortak sahip oldukları özelliklerdir.»<sup>27</sup> Böyle bir tutum bir sanat tarihçisinin tutumundan çok, bir kültür tarihçisinin veya tarih felsefecisinin tutumudur. Bu şekilde, İslâm tarihçi ve kuramcılarının düşüncelerini paylaşan sanat tarihçilerinin yaptıkları genelleştirmelerin «İslâmî» olarak nitelendirildikleri bütün sanatlarca paylaşılmadığı kesindir.

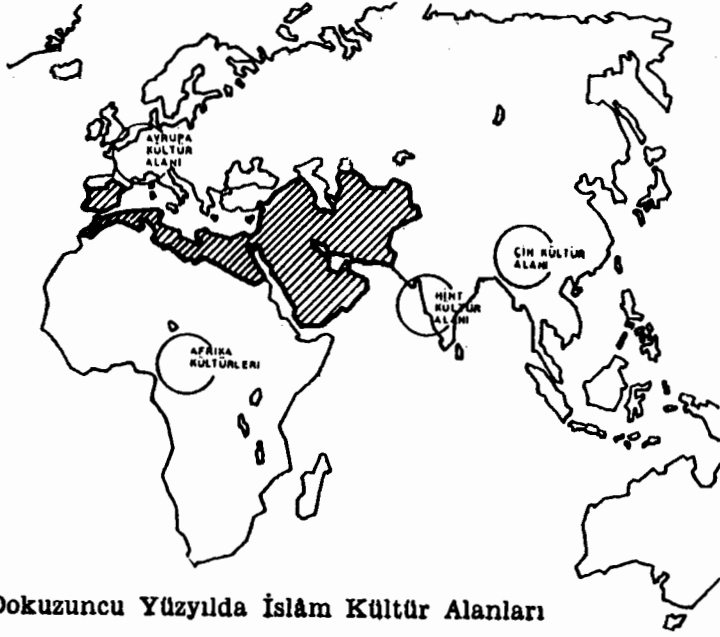
Daha iyi tanımlanmış bir tipoloji, bazı özelliklerin bileşenlerinin, Müslüman kültürünün dışında olduğunu veya İslami olarak tanımlananlar kadar önemli olduklarını gösterebilir. Tarihsel verileri yerleştirmek için «İslâm» sıfatının kullanılması uygun olabilir. Fakat Emevi Sanatı, Müslüman Sanatıdır, ya da ondan önceki Suriye Sanatı, Hıristiyan Sanatıdır demek ve bu sınıflandırmalardan ötürü bu sanatları daha iyi anladığımızı düşünmek çok şüpheli bir davranıştır.

Dışardan bakanlar İslâm ülkelerindeki bütün artistik yaratmalarda bir yaklaşımcı patina görebilirler. Fakat sanat tarihi alanında bazı benzerliklerin, o sanatların esas özelliklerini oluşturduğu söylenemez. Şüpheli birleştirici öğelerin, dine dayanan bir görüş ve davranışı belirlediklerini söylemek ise, çok daha zordur.

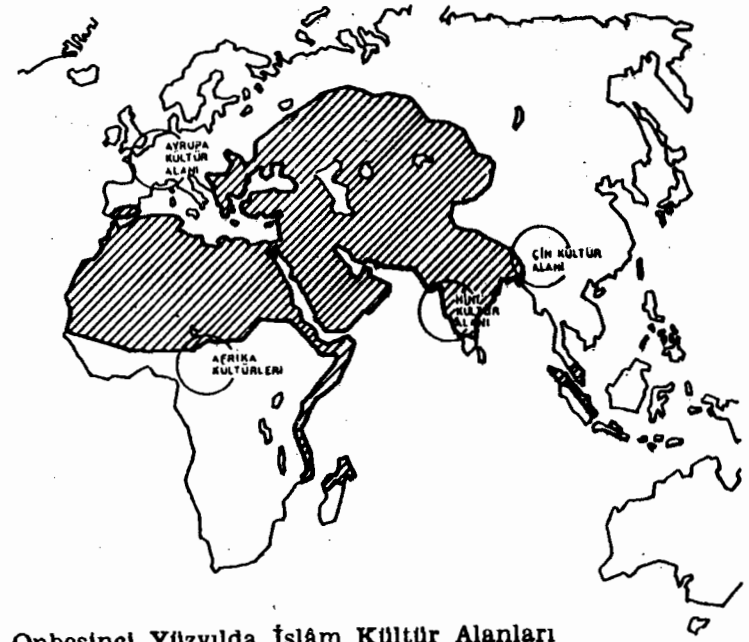
## İslâm Mimarlığında Çeşitliliğin Coğrafi ve Tarihi Nedenleri : Kavramsal Bir Yaklaşım\*

İslâm Mimarlığı kavramını tanımlama arayışı, anıtların incelenmesi ve oluştukları tarihsel ortamın araştırılmasıyla birlikte başladı. Ve genellikle zaman ve mekân içindeki bütün köklü üslup farklılaşmalarının varlığına karşın, bugüne değin 'İslâm Sanatı'nın Bütünlüğü' kavramını kuramsal bir çerçeve olma niteliğini korudu.<sup>28</sup> Oryantalizm geleneğinin bir ürünü olan bu kavram, yüzeysel bir genelleme ve soyutlamanın sonucuydu. Bu görüşe göre, dinin belirlediği evrensel kabullere dayalı dünya görüşünü yansıtan eş kökenli biçimleri yaratmalıydı İslâm kültürü. Biz Müslümanlar ise, bunu kendi tarihimizde bulduğumuz için değil, fakat Batılılarca benimsenmiş olma statüsüne sahip olduğu için doğruluğunu kanıtlamaya çabaladık. Bunu yaparken, bu görüşün gerçekte bir evrenselliğin değil, aksine, bir dar görüşlülüğün ifadesi olduğunu anlayamadık.

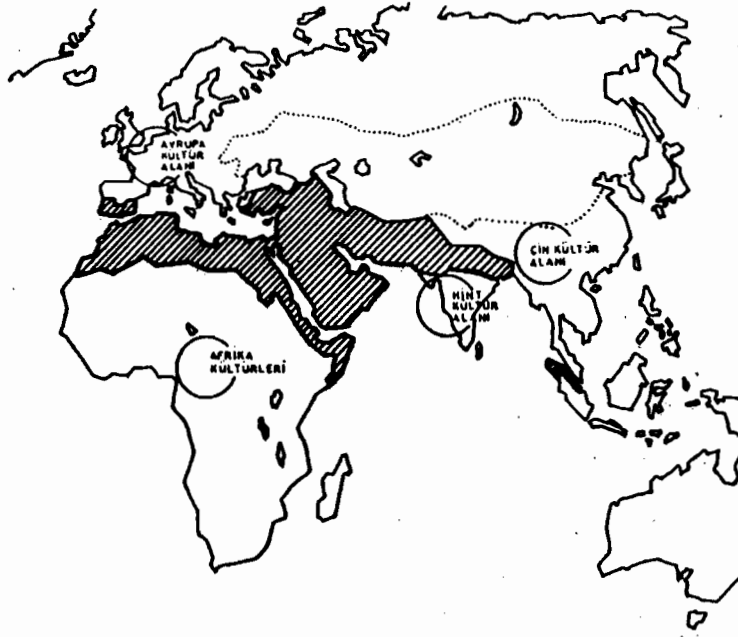
\* «The Geographical and Historical Bases for the Variety in Muslim Architecture : summary of a conceptual Approach» başlığı ile International Symposium on Islamic Architecture and Urbanism, Dammam 1980'de konuşma olarak sunulmuştur.



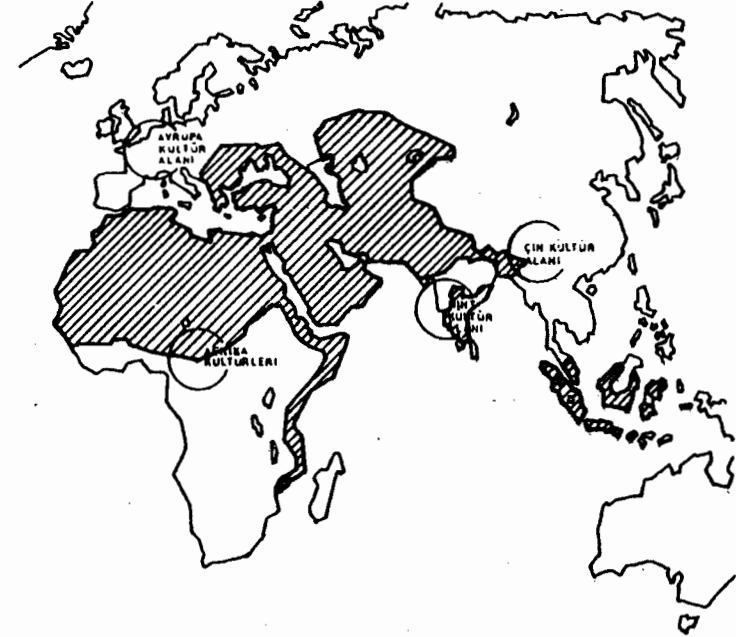
Dokuzuncu Yüzyılda İslâm Kültür Alanları



Onbeşinci Yüzyılda İslâm Kültür Alanları



Onüçüncü Yüzyılda İslâm Kültür Alanları



Onsekizinci Yüzyılda İslâm Kültür Alanları

İslâm Sanatı ve Mimarlığı'nın homojen bir üslup ifadesi olarak kabulü, kanımca, köklü bir yanılıdır. Nedeni Edward Said'in acımasızca eleştirdiği oryantalist gelenek<sup>29</sup> ya da ideolojik zeminin basite indirgeyici yaklaşımından çok ve ondan da önemlisi, yöntemsel anlayıştan yoksunluğudur.

Tartışma ve araştırmalarımızda, bize sunulduğu gibi kabul ettiğimiz iki kavramı irdelemeyi ihmal ettik: kültürün tanımı ve dünya tarih yazımının yapısı. Her ikisi de Batı kökenlidir. Her ikisi de Batı ağırlıklıdır ve evrensel değildir. Bugün Batılı tarih yazımının etkisi dışında bir dünya tarihi yazacak olsak, kuşkusuz, bunun ağırlığı eski dünyanın uçsuz bucaksız topraklarında olurdu. Bunların bir bölümü İslâm topraklarıdır. Böyle bir tarihte onsekizinci yüzyıla kadar Avrupa tarihi İslâm'ın çevresinde kalan alanların tarihi olma niteliğini kolay aşamazdı. Kanımca böyle bir bakış açısı doğru ve tutarlıdır.

İslâm ülkelerinin tarih ve kültürlerinin evrensel tarih içindeki durumu, bu ülkelerin coğrafi mekân ve zaman boyutlarının bir sonucudur: İslâm'ın kapladığı geniş alan, eski dünyanın sınırlarında bulunan bütün diğer kültür alanlarıyla doğrudan ilişki içindedir. Bir bakıma, onsekizinci yüzyıla kadar tarihsel mekân ve zaman içinde yalnız İslâm dünyası merkezi bir konuma sahipti de diyebiliriz. Tüm diğerleri, Uzak Doğu, Hint, Avrupa, Afrika, İslâm kültürüyle karşılaştırıldığında, onun çevresinde yer alan, kendi içinde sınırlı ve homojen kültür alanlarıdır. Bu bir değer yargısı değil, gerçeklere dayanan bir gözlem olarak kabul edilmelidir.

Gerçek düşüncelerin ve artifaktların dolaşımı bir çok kültürler arasında ortak dokular oluşturmuştur: Orta Doğu ve Hindistan, Yunanlılarla tanıştı, Roma, Doğu dinlerine yabancı değildi. İpek Yolu, Uzak Doğu'nun eserlerini ve tekniklerini Batı'ya taşıdı. Fakat yalnız İslâm dünyası, yedinci yüzyılda başlayan varlığı, Uzak Doğu'dan Atlantik'e kadar uzanan fiziksel sürekliliği ile bütün diğer uygarlıklarla doğrudan ilişkili, tek kaynaştırıcı bir merkezi kültür alanıydı. İslâm coğrafyasının özgül karakteri çok kez vurgulanmıştır.<sup>30</sup> Araplar sekizinci yüz-

yıl başında Türkistan'da ve Güney Fransa'da savaşıyorlar, İstanbul'u kuşatıyorlardı. İbni Havkal, Yakut, El Mesudi veya İbni Batuta gibi Müslüman coğrafyacılar ve seyyahlar bu durumun bilincindeydiler, ancak bu tür bilgilerin yalnız bir elitin elinde olduğu sanılmamalıdır. Hac, evrensel bilginin başlıca kaynaklarındandı, Akdeniz'den Çin'e uzanan ticaret yolları bir başkasıydı. Orta Asya steplerinden gelen insanlar Ege kıyılarına yerleşmişlerdi, Timur'un ordularındaki erler İslâm topraklarının genişliği konusunda kendi edindikleri bilgiye sahiptiler. Bu bilgi kuşkusuz bilimsel değildi, ama deneyimlere dayanıyordu. Bunun yayılmasında Müslüman toplumların göçerliliği önemli bir unsur olmuştur.<sup>31</sup>

Bu coğrafi durumun tarihsel 'implication'larının yeterince araştırılmamış ve değerlendirilmemiş olması -belki folkloru hariç- üzücüdür. Batı tarihi Rubruck ya da Marco Polo gibi adlar çıkarabilir, bunlar özel hallerdir. Fakat El-Biruni'nin Hindistan üzerine yazdıklarını Batı'da bulma olasılığı yoktur. Avrasya kıtasındaki uygarlıkların tümüyle doğrudan ve sürekli ilişkilerinden dolayı İslâm kültürü gerçekten merkezi ve birleştirici idi. Bu tek tarihi koşul iyi değerlendirilmeli ve sonuçları analiz edilmelidir. Böyle bir yaklaşımın içeriği burada tartışılmayacaktır. Yalnız bu durumun, homojen bir ortamda yaratıldığı kabul edilen İslâm mimarlık tarihine etkisi irdelenecektir.

İslâm kültür alanını tanımlamaya çalışırken, Batılı düşünce tarihinin bir döneminde oluşturulmuş ve bugün de geçerliliğini koruyan kültür kavramı bize fazla yararlı olmayacaktır. Bugüne değin kültürel özgünlüğün ya da bir kültür alanının özgül karakterinin birleştirici ve ayırıcı nitelikleriyle ve siyasal tarihle ilişkileri içinde bir bütün olarak incelenmiş olduğu kuşkuludur.

Batılı görüşün -buna emperyalist de denebilir- doğal sonucu dünya sanat ve mimarlık tarihinin bir basite indirgeme yönteminin kurbanı olmasıdır. Bunun bir nedeni, mimarlık ve sanat tarihinin gelişme döneminin, evrensel düşünce tarihinde Batı kültürünün üstünlüğünü kabul ettirdiği döneme raslamasıdır. Böylelikle dünya mimarlık ve sanat tarihinin yapısı, Doğu Akdeniz'den baş-

layıp, çağdaş Batı mimarlığına ulaşan bir gelişme çizgisi olarak kurulmuştur. Bu düşünce, bugün hâlâ Anglosakson ülkelerde ders kitabı olarak kullanılan Banister Flecher'in Mimarlık Tarihi'nde olduğu gibi, Batı geleneği dışında yaratılmış tüm mimari üslupların tarihsel olmadığını savunan mimarlık tarihleri yazılmasına kadar uzanmıştır.

İslâm ülkelerinde mimarlığın gelişmesi sorununa, İslâm tarihinin coğrafi merkeziliğine dayalı koşulları göz-önüne alınarak bakıldığında belki 'symbiotic' diyebileceğimiz bir süreçle karşılaşırız. Müslüman ülkelerin mimarlıkları çeşitli biçimlerde ele alınmıştır: en yaygın kronolojik ve tipolojik yaklaşımdır, bir diğeri zaman boyutu içermeyen coğrafi sınıflamadır, başka bir tanesi ise İslâm dünyası içinde bölgesel kültürlerin ayırımına dayanır. Bunlara göre daha doğru bir yaklaşım ise, işlevsel düzeyde tanımlanan İslâmi eğilimler ve oldukça sınırlı bir dinsel simgesellik içinde eski dünyanın yerel gelenekleriyle ortak olunan gelişmeler açısından değerlendirmedir.

Dünyada başka hiç bir kültürde mimarlık, bu derece çeşitliliğin yanı sıra komşu kültürlerle bu kadar kaynaşmayı birleştirebilmiştir. Bu ifadenin doğruluğunu kanıtlayabilmek için erken camii mimarisini, Hint, Osmanlı, Afrika veya Endonezya'daki oluşumları hatırlamak yeterli olacaktır. İslâm'dan önce böyle çeşitlilik yoktu. Yalnız İslâm kültürü, doğu Güney Denizlerinden Atlantik'e kadar uzanan coğrafi boyutları, eski dünyanın merkezdeki topraklarına bin yılın üzerinde egemenliği ve içerdiği çok sayıda ırk ve dil -Sami, Hint-Avrupalı ve Ural-Altay- çeşitlilikleri üzerinde, çok zengin üslup skalalarına ulaşmıştır.

İslâm sanatındaki çeşitlilik merkeziliğinin sonucudur. Bazen bu, varolan bölgesel kültür kalıntılarının üzerine İslâm kültürünün yüzeysel katılımının kanıtı olarak gösterilmek istenir. Homojenlik bir kültür ya da üslubun asıl özelliği olarak nitelendirilirse ve kültür alanı tanımı için kültür ve biçim arasındaki bağımlılık ön plana alınırsa, bu sonuca ulaşılabilir. Batı düşünce ve biliminin bir ürünü olan bu kültür ve üslup tanımı, açık olarak,

kendi gelişme modeline dayalıdır. Oysa yukarıda belirtildiği gibi, Sanayi Devrimi sonrasındaki egemenliğine kadar Batı modeli esas değildi.

Son üç yüzyılda Batı, uygar denilen dünyanın merkezi durumuna gelmiş ve tüm diğer ülkelerle doğrudan iletişime geçmiştir. Bu yeni egemenlik Batılı tarih yazımını etkilemiş, dünya tarihinin daha erken çağlarına da, bilinçli veya bilinçsiz, Batı imgesinin hakimiyeti aktarmıştır. Bu nedenle tarihin tümel bir gözden geçirme ve yeniden yorumlamaya gereksinimi vardır.<sup>32</sup>

Bugün varolan kültür kavramlarıyla, ya da Batı'nın kullandığı terimlerle İslâm Mimarlığı ve sanatını yaratan kültürün çağdaş bir tanımının yapılamayacağını söyleyebilecek durumdayız. Örneğin, İslâm için Batı'dakine benzer bir çağ üslupları sıralaması yapma çabası, bölgesel sınırlar içinde kalmazsa, anlamsız olur. Üç ayrı onyedinci yüzyıl camisi, İstanbul'da Sultanahmet, İsfahan'da Şah Abbas, Lahor'da Badşahi, farklı mekân ve bezeme anlayışlarını yansıtan üç birbirinden farklı biçimlenme ortaya koyarlar. Kültürel yaratma ortamı her biri için farklıdır, fakat İslâmi olduklarını yadsıyabilir miyiz? Öyleyse bu farklı biçimlerin homojen bir kültür ortamının yaratması olmadığını kabul edersek, tümündeki İslâmi unsur nedir?

Filipinler'den ve Kaşmir'den Mali'ye kadar konut biçimlenmelerine bakarsak sonsuz varyasyonlarla karşılaşırız. Fakat Mindanao Müslümanlarının eyerlerini kendi İslâm yorumlarına göre inşa ettiklerini yadsıyamayız. Açık olarak, Müslüman olmak ile birbirine benzer evler ya da camiler yapan insanlar olmak eşdeğer değildir. Ve İslâm kültür alanında biçimsel gelişmeyi açıklamak için ona özgü tanımlama ve değerlendirme ölçüt ve modelleri araştırılmalıdır.

Kuşkusuz, çevre kültürlerinin içerdiğinden daha geniş tarihsel olgular kapsar 'Müslüman kültürü' deyiimi. Fakat genel olarak, 'İslâm kültürünü belirleyen, biçimlerin ve üslupların çoğulluğudur' diyebiliriz. Ürünlerinin benzerlikleriyle tanımlanabilecek bir kültür değildir. Eğer Batı'nın kültür ve uygarlık tanımlarını üslup açısından

kendi içinde tutarlı süreçler olarak bir yana bırakırsak, o zaman İslâm'a özgü bir tanım geliştirebiliriz.<sup>33</sup>

İslâm, kendi doğası ve evrenselliği açısından bir çok kültürleri ve üslupları içeren bir uygarlıktır. Oluşumlarındaki İslâm'ın esnek yapısı ve toleransı ile beslenen eski kültürel gelenekler, Müslüman kültürün özelliklerini ifade eden yeni biçimler doğurmuştur. Erken İslâm ve evrensel kimliği için karakteristik bu uyarılama yeteneği, eski uygarlıkların birikimlerini yeni Müslüman görüşte birleştirmelerine yol açmıştır.

Erken İslâm söz konusu olduğunda, bunlar mimari biçimlerde olduğu kadar, diğer sanatlarda ve felsefede de belirlenmiştir. Fetihler sırasında bu süreç yinelenmişine göre, İslâm'da biçim birliği tartışmasının sürmesini anlamak güçtür. Hatta yalnız dinsel açıdan bakılarak, tüm yaratının kaynağı Allah olduğuna göre, onun bilgisiz dışında hiç bir biçim olamayacağı ve bir biçimin diğerinden daha İslâmî olarak tanımlanamayacağı ileri sürülebilir.

'Umma' kavramı içinde, Endonezya, Orta Asya ya da Afrika'da olsun, Müslümanlar arasında bir hiyerarşi oluşmaz ve Müslümanlar tarafından yaratılmış biçimlerden ve üsluplardan biri diğerlerine yeğlenerek asıl İslâmî üslup olduğu ileri sürülemez. Diğer yandan, İslâm sanatı ve mimarlığında çeşitliliğin hep var olduğunu ve bugün de sürdüğünü biliyoruz. Bu yüzden biçim ve üslup birliği arayışlarının bir kültürel oluşumun sonucu ortaya çıktığını ve Müslümanların kendilerini bu oluşumun karşısında bulduklarını görüyoruz. Eğer bu tartışma inandırıcı gözüktüyorsa, İslâm'da evrensel olarak kabul edilmiş biçimler aranmamalıdır. Bunun yerine, İslâm'da evrenselliğin homojenlikten önde yer aldığını belirtmekte yarar vardır. Bugün kültürel kimliğimize uyan biçimler ararken, İslâm ülkelerinde yaratılan tüm biçimlerin geçmiş deneyimlerini yeni yorumları oldukları için İslâmî olduklarını hatırlamalıyız.

Aynı düşünce çizgisi günümüze uzatılabilir. İslâm kendi çağdaş imgesini, çevre ve mimarlığını, kendine özgü yorumunu yaratmadıkça, Müslüman ülkelerde mimar-

lık, Müslümanların kültürel, hatta fiziksel gereksinmelerini karşılayamayacaktır.

Yapılar da, tıpkı bilimsel olarak dürtüst, ama kültürel olarak önyargılı Batılı bilim adamlarınca, veya daha kötüsü, onların eğittiği Müslümanlarca yazılmış tarihimiz gibi, kopya düzeyinde kalabilir. Bütün bunlar oryantalist geleneğin değersiz olduğu sonucuna götürmemelidir. Bu gelenek belgeleme açısından büyük bir kaynaktır. O olmasaydı çağdaş İslâm tarih yazımını yeniden oluşturmak çok güç olurdu. Fakat dünya tarihi Müslüman ulusların kendi değerlendirmesine dayanarak, fakat bağınazlığa düşmeden, kavramlarını yeniden tanımlamaması durumunda, bu toplumların kültürel kimlik arayışı da sağlıklı bir sonuca varamaz. Bir tarihi bugünkü iletişim koşullarında yeniden yorumlayıp yazmak gerçekten çok güç bir iştir fakat bu, yenilmesi zorunlu bir güçtür.

DOĞAN KUBAN .  
TÜRK VE İSLAM  
SANATI ÜZERİNE  
DENEMLER .

## Türk Sanat Tarihinin Evreleri\*

Türk Sanatını, kimliği bütün tarih boyunca kolayca ayırtedilebilecek homojen bir kültürün ya da kültür halkalarının ürünü olarak görmek, büyük yöntem hatalarına düşmek demektir. Mısır Sanatı, Yunan Sanatı, hatta Fransız Sanatı gibi kavramlar değişmeyen bir mekân çerçevesine bağlı kavramlardır. Değişmezlikleri ve süreklilikleri, genellikle aynı yöreden olmaya bağlıdır. Gerçi daha geniş alanlara yayılan sanat gelenekleri var. Yine de, örneğin Roma Sanatı, aynı politik yapıların egemen olduğu, coğrafi ve kronolojik sınırları oldukça belirli ve kendi içinde gelişme ve yoğunlaşması izlenen bir kültür ortamının görüntüsüdür. Erken Hıristiyan-Bizans Sanatı gibi bir gelenekte de oldukça homojen bir dinsel kültür ortamının birbirine yaklaştırdığı sanat ürünleri var.

Oysa Türk sanatı, zaman ve mekân boyutları açısından insanlık tarihinin başka örneği olmayan bir olgusuna işaret ediyor. Ulusal tarihini, bugün sahip olduğu sınırlardan çok uzaklardaki olgularla bütünleştirmeye çalışan bir başka ulus herhalde yoktur. Genellikle bütün uygar uluslar bugün üzerinde yaşadıkları topraklarla ulusal kimlikleri arasında tam bir uygunluk kurmuşlardır.

\* Birinci Türkoloji Kongresi, İstanbul 1973'de bildiri olarak sunulmuştur.