

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK SANATI ANABİLİM DALI

TÜRK SANATI TARİHİNDE “ERKEN DEVİR” SORUNSAĞI

DOKTORA TEZİ

ELİF KÖK

İSTANBUL 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK SANATI ANABİLİM DALI

TÜRK SANATI TARİHİNDE “ERKEN DEVİR” SORUNSAĞI
Sanat Tarihi Yazıcılığında İslâm Öncesi

DOKTORA TEZİ

ELİF KÖK

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. SELÇUK MÜLAYİM

İSTANBUL 2013

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Doktora öğrencisi Elif KÖK'ün "Türk Sanatı Tarihinde Erken Devir Sorunsalı" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Sanatı Anabilim Dalı doktora tezi olarak oy birliği / oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Selçuk MÜLAYİM
Üniversitesi Marmara Üniversitesi

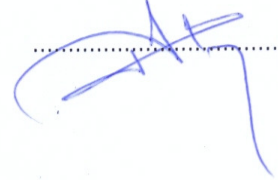
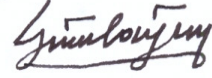
Üye : Prof.Dr. Emine GÜRSOY NASKALI
Üniversitesi Marmara Üniversitesi

Üye : Doç.Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN
Üniversitesi Marmara Üniversitesi

Üye : Doç.Dr. Z. Kenan BİLİCİ
Üniversitesi Ankara Üniversitesi

Üye : Doç.Dr. Sacit AÇIKGÖZOĞLU
Üniversitesi Marmara Üniversitesi

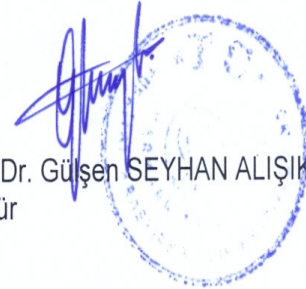
İmza



ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun 27.10.5 / 2013 tarih ve 2013/10-6 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof.Dr. Gülşen SEYHAN ALIŞIK
Müdür



İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Yaklaşım ve Yöntem.....	1
1.2. Araştırma ve Yayınlar.....	2
1.3. Kavramsal Tartışmalar.....	3
2. ASYA ARAŞTIRMALARI.....	13
2.1. Eskiçağ ve Ortaçağda Asya İlgileri.....	13
2.2. Modern Çağda Asya Araştırmaları.....	22
2.3. Türkiye'nin Asya'ya Bakışı.....	48
3. SANAT TARİHİNDE “ERKEN DEVİR” BULGULARI.....	70
3.1. Başlangıç ve Gelişmeler.....	70
3.2. Ders Kitaplarında İslâm Öncesi.....	129
3.3. Türk Sanat Tarihinde Asya Bulguları, Araştırma ve Yayınlar.....	140
3.3.1. Şehircilik ve Mimari.....	140
3.3.2. Şekiller ve Anlam Boyutları.....	174
3.3.2.1.Figürler.....	174
3.3.2.2.Bitkisel Formlar.....	204
3.3.2.3.Sembolik ve Astral Formlar.....	206
3.3.2.4.Nesneler.....	212
4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	219
BİBLİYOGRAFYA.....	229

ÖNSÖZ

Bir Sanat Tarihi öğrencisi olduğumda, "İslam Öncesi Türk Sanatı" dersleri, farklı konu içeriğiyle dikkatimi çekmişti. Fakat konunun içine girdikçe, Türk sanatının bu en erken devrinin, sadece artifact'ların biçimsel analizi ve tipolojisi ile çözümlenemeyecek sorunsallar içerdiğini; yer yer sanat tarihini de aşan bir "ulusal kimlik inşası" ile ilintili olduğunu gördüm. Toplumsal yaşamın ve kültür ürünlerinin hemen her kesitinde belirtilerine rastlanabilen bu Asya izlerinin, siyasi konjonktüre bağlı olarak, daha yoğun hissedildiği ya da hissettirildiği dönemlerde, tarihe tanıklık eden sanatsal verilerin de bu perspektifte yorumlandığı ve bu yorumların da dönemden döneme/kişiden kişiye değişebildiği dikkatimi çekti. İşte bu noktada, erken devir Türk sanatını kavrayabilmek için belki de öncelikle erken devir Türk sanatı yaklaşımlarının çözümlenmesi gerektiğini düşündüm ve bu konuyu bir doktora tezi olarak ele almaya karar verdim.

Sanat tarihiyle doğrudan ilgisi olan/olmayan, fakat hem Türkiye'de hem de Türkiye-dışında, Asya ilgisini tetikleyen 19-20. yüzyıl kültür ortamının ürettiği zengin literatürü tarayarak başladığım ve uzun okumalarla seyreden bu yolda ulaştığım veriler, sadece Türk sanat tarihi literatüründeki Asya algısını değil, çevremdeki dünyanın dinamiklerini de daha iyi çözümlememi sağlayan ipuçlarına sahiptiler. Böyle bir perspektifte yürüttüğüm bu çalışmanın en başından itibaren beni teşvik eden ve önerileriyle önümü açan tez danışmanım Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e, tüm desteği için teşekkür borçluyum. Ayrıca, ulaşmakta güçlük çektiğim bazı kaynakları ulaşılabilir kılan Doç. Dr. Z. Kenan Bilici'ye de minnettarım.

Gerek tez izleme sürecinde, gerekse araştırmalarım boyunca, konuya ilişkin kaynak ve notların sağlanmasında yardımcı olan tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. Emine Gürsoy-Naskali ve Doç. Dr. Nalan Türkmen'e de teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Türk sanat tarihi literatüründe "İslam-öncesi" konusu, nispeten geç bir tarihte ortaya çıkmıştır; fakat İslam öncesi Türk sanatının değerlendiriliş tarzlarını belirleyen düşünsel öncüller, 19. yüzyılın sonlarından itibaren izlenebilir. Osmanlı'nın son döneminde beliren ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte gelişen milliyetçi düşünceler, kökenlerini arayan Türklerin Asya'daki geçmişlerine yönelmelerini sağlamıştır; bu geçmişin somut birer tanığı olan sanatsal veriler de, Türk kültürünün köklülüğünün birer kanıtı olarak görülmüştür. İslam öncesi Türk sanatı bulguları, Türklerin eski tarihini anlatan önemli birer belge olarak görülmekle birlikte, pek az araştırmacı tarafından sahiplenilen bir çalışma alanı olmuştur. Bunun nedeni, konunun içerdiği güçlüklerin yanı sıra, politik koşullar ve önyargılarda da aranabileceğinden, İslam öncesi Türk sanatı çalışmaları, çok yönlü ve objektif yaklaşımlar geliştirememiştir. Sanat tarihinin bu çok özel safhasının bir historiografik problem olarak ele alınması, bu araştırmanın başlıca itici gücü olmuştur.

ABSTRACT

The appearance of the "pre-Islamic" themes on Turkish art historiography is a relatively late phenomenon; but its intellectual premises can be traced back as early as the late 19th century. The nationalist trends, which have a great influence on the late Ottoman and early Republican times, provided great interest on the Asian phase of Turkish history; in this context, the pre-Islamic Turkish art was acknowledged as a witness and evidence to this long history, The pre-Islamic material culture is considered as a very important document on the early Turkish history; but very few researchers are interested in this theme. Its main reasons are not only the difficulties of the field itself, but also the political structures and prejudgments. For precisely the same reasons, the pre-Islamic Turkish art-history literature lacks the insight and objectivity. Taking the historiographic problem of this specific phase of the art history became the main motivation for this research.

1. GİRİŞ

1.1 Yaklaşım ve Yöntem

Bu çalışmanın amacı, İslâm öncesi Türk sanatı verilerini yorumlamak, ya da arkeolojik malzemeye dayanarak eski çağlara yeni yorumlar getirmek değil; Türk kültürünün bu en erken safhasına yaklaşım tarzlarını ve bu yaklaşımların dönemsel gelişimini/değişimini irdelemektir. Dolayısıyla, mikro-ölçekte, düşünceler tarihi üzerine bir çalışma olduğu da söylenebilir. Bu bağlamda, İslâm öncesi Türk sanatını konu alan literatürün incelendiği bu çalışmanın mercek altına aldığı dönem, esas itibarıyla, erken devrin ilk kez merak ve ilgi konusu olmaya başladığı 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıldır. Düşünce tarihinin bir parçası olan sanat tarihi yazıcılığının irdelenmesi, farklı alanların verileriyle karşılaştırmalı bir bakış açısını gerektirdiğinden, yer yer başka alanların verilerine de değinilmiş; böylelikle sanat tarihi yazıcılığının, parçası olduğu dönemin kültürel iklimi ile ilişkisi koparılmamaya çalışılmıştır.

Diğer yandan, sanatı tarihi yazıcılığının zaten söz konusu kültürel iklimin ürünü olduğu söylenebilir; zira akademik bir disiplin olarak Türk sanatı araştırmalarının seyrine bakılırsa, gerek dönemlendirme sistematığı gerekse malzemenin değerlendirilişi gibi temel bağlamlarda, yaklaşımların hep bu sosyo-politik ortamca belirlenen ekseninde yürütüldüğü görülmektedir. Her yeni bakış açısı veya eğilim, tezini doğrulamak ya da somutlaştırmak için sanatsal verilere müracaat etmiş ve kendi perspektifine uygun yorumlar getirmiştir. Bu bağlamda, sanat tarihi yazıcılığında Asya kavrayışını irdelleyen bu çalışma, böyle bir alanın doğuşunda ve temel yaklaşımlarının oluşumunda da rol oynayan, eşzamanlı politik ve kültürel gelişmelerden soyutlanamazdı. Dolayısıyla sanat tarihi yazıcılığı, Asya ilgisini doğuran ortamın bir parçası ya da şubesi olarak incelenmiştir.

Çalışmanın başlığı "Erken Devir" ya da "İslâm Öncesi" döneme işaret etmekte; böyle bir sınırlandırma da zihinleri doğrudan doğruya Avrasya bozkır kültürüne götürmektedir. Fakat "Türk Sanat Tarihinde İslâm Öncesi" dendiğinde, dönemsel tarih algılayışlarına bağlı olarak, kapsamda bir çeşitlenme belirmektedir. Söz gelişi, 19. yüzyılın sonlarında, Türklerin ilk kez Asyalı kökenlerini aramaya başlamaları ile birlikte, "İslâm öncesi"nden anlaşılan Orta Asya'dır. Fakat cumhuriyet dönemiyle birlikte öngörülen Türk Tarih Tezi, Türklerin "prehistoryası"nı Orta Asya'dan eski Anadolu kültürlerine uzanan geniş ölçekli bir harita ile formüle eder. Bu bağlamda Asya'ya bakış açısı, eski Mezopotamya ve Anadolu kültürlerini de kapsar hale gelir. Erken cumhuriyet döneminde Sümer ve Hitit uygarlıklarına dair yayınlarda, kültürel başarıları Orta Asyalı

atalara bağlama eğilimi dikkat çekicidir. Dolayısıyla, erken cumhuriyet döneminin Asyatik bir olgu olarak değerlendirdiği Mezopotamya ve eski Anadolu kültürlerine dair yayınlar arasından, bahsedilen vurguya sahip erken cumhuriyet dönemi ürünleri de bu çalışmanın kapsamı dahilindedir.

Bu yaklaşım ve tematik çerçeve ile yürütülen çalışmaya, öncelikle sanat tarihinde Asya kavrayışını/sorunsalını doğuran kültürel belirleyicilerin tanıtılmasıyla başlanmıştır. "Asya Araştırmaları" başlıklı bölümde, Doğu-Batı dikotomisinin ilk örneklerinin görüldüğü antik çağdan modern çağa uzanan süreçte, Asya algısının ve Türklerin tarihine dair yaklaşımların dönüşümü ve çeşitlenmesi ele alınmıştır. Bundan sonraki bölümde, Türk sanat tarihi literatüründe "erken devir" yargıları incelenmiş; genel gelişim çizgisi ve ders kitapları irdelendikten sonra, tematik ve kronolojik bir düzende, İslâm öncesi Türk sanatının çeşitli yönlerine dair yaklaşımlar belirlenmiştir.

1.2. Araştırma ve Yayınlar

Belirtilen çerçevede, İslâm öncesi Türk sanatlarını inceleyen çeşitli yayınlar mevcuttur; bununla birlikte, İslâm öncesi Türk sanatı tarihinin nasıl anlaşıldığını yorumlayan historiografik yaklaşım, henüz bağımsız bir konu olarak Türkiye’de sanat tarihi literatüründe ele alınmamıştır. Hatta, Türk sanatının diğer dönemleri hakkında da bu tür çalışmaların henüz yaygınlaşmadığı söylenebilir. Cumhuriyet dönemi mimarlık tarihine ilişkin yayın kritiğine dayanan kimi belirlemeler, Sibel Bozdoğan gibi bazı mimarlık tarihçilerinin çalışmalarında görülmektedir; bununla birlikte, tıpkı Selçuklu ve Osmanlı dönemi gibi, İslâm öncesi dönem literatürü de bugüne kadar bağımsız bir konu halinde mercek altına alınmamıştır.

Art historiography çalışmaları, belirli dönemlere ait sanat eserlerini inceleyen sanat tarihi çalışmalarından farklı olarak, söz konusu sanat eserlerinin üretildiği değil, bu eserler hakkındaki monografilerin yazıldığı dönemin koşulları içinde değerlendirilebilir. Dolayısıyla, bu tez çalışmasında da, İslâm öncesi Türk sanatı verilerinin anlamlandırılmasına yönelik kaynaklardan ziyade, erken devir Türk sanatı çalışmalarının yazıldığı dönemlerin koşulları, yani 19. ve 20. yüzyıllar dikkate alınmıştır. Bu dönemlerin sosyo-kültürel ve politik ortamını konu alan çok sayıda yayın arasında, hem dönemin genel iklimini belirleyen, hem de İslâm öncesi geleneklere ilgiyi tetikleyen başlıca faktör olarak, milliyetçilik teması öne çıkmaktadır. Bu ekseninde, Türkiye’de milliyetçi görüşlerin teorisyenleri arasında bulunan Yusuf Akçura’nın ve Ziya Gökalp’in eserleri ile, cumhuriyet döneminde tarih tezinin argümanlarını detaylandırarak sunan *Türk Tarihinin*

Ana Hatları kitapları, milliyetçiliğin gelişiminin kavranmasında yardımcı olmuştur. Aynı zamanda, Türkiye’de milliyetçiliğin gelişimini ve kültür ortamı üzerindeki yansımalarını irdeleyen çok sayıda yayın arasında, Etienne Copeaux’nun *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, François Georgeon’un *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri* Yusuf Akçura, Günay Göksu-Özdoğan’ın “*Turan*”dan “*Bozkurt*”a kitapları da, erken cumhuriyet döneminin düşünsel ortamının anlaşılmasında yardımcı olmuştur. Ayrıca, Turancılık ve Türkçülük fikirlerinin Türkiye dışındaki kaynakları ve yansımaları için Tarık Demirkan’ın *Macar Turancıları*, Nizam Önen’in *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, Meşdi İsmayilov ve Vügar İmanov’un Rus Avrasyacılığı ile ilgili çalışmaları da yol gösterici olmuştur. İslâm öncesi Türk sanatı ilgisini doğuran ortamın analizinden sonra irdelenen sanat tarihi yayınları arasında, başta Celal Esat Arseven olmak üzere, alanla doğrudan ilgili olarak özellikle Emel Esin, Nejat Diyarbekirli ve Yaşar Çoruhlu’nun yayınları öne çıkmaktadır. Etnolojik yönü ağır basan çalışmalarıyla, Rus bilim çevrelerinde etraflıca ele alınan Orta Asya arkeolojik bulgularını ilk kez Türk literatürüne kazandıran Abdülkadir İnan ve yine Rus literatüründeki zengin bilgileri derleyerek İslâm öncesi Türk kültürünün profilini ilk kez bütüncül bir yaklaşımla ortaya koyan Bahaeddin Ögel’in çalışmaları da, erken dönem Türk sanatı literatürüne yön veren çalışmalar olarak incelenmiştir.

1.3. Kavramsal Tartışmalar

• *Kronolojik sorunlar*

İslâm öncesi Türk sanatı materyali, belirli bir kültüre ve döneme bağlanabilecek homojen özellikler göstermez. Milattan önceki yüzyıllardan itibaren Avrasya bozkırlarında varlık gösteren göçebe ve yarı-göçebe kavimlerin hangilerinin “Türk” sayılabileceği konusunda bir fikir birliği mevcut değildir. Nitekim, pek çok örnekte, gerek dönemin yazılı kaynaklarının, gerekse arkeolojik verilerin sunduğu bilgiler görecelidir. Dolayısıyla, “İslâm öncesi Türk sanatı”nın hangi noktada başladığı konusunda kesin bir yargı ortaya koymak, bugünkü bilgi olanaklarımız dahilinde mümkün görünmemektedir.

Diğer yandan, Türk toplulukları arasında İslâm’ın yayılmaya başladığı 9-10. yüzyılları, İslâm öncesi Türk kültürü için *terminus ante quem* olarak belirlemek de mümkün değildir. İslâm dini, çeşitli Türk halkları arasında aynı zamanda yaygınlaşmadığı gibi, bazı Türk topluluklarının hiçbir zaman Müslüman olmadığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Bu bağlamda, Türk tarih ve sanat tarihi yazıcılığında, tüm Türk

halkları için ortak olan, statik ve genel bir dönemlendirme sisteminden bahsedilemez. İslâm öncesi dönemin başlangıç ve bitiş sınırlarının her yerde eşzamanlı olmamasının yanı sıra, İslâm'ın kabulünden sonra da İslâm-öncesi geleneklerin en azından bir süre varlığını koruduğu dikkate alındığında, kronolojik sınırların ne kadar esnek olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, öz nitelikleriyle başlı başına bir sorunsal teşkil eden kronolojik kapsam meselesi, çeşitli araştırmacılar arasında da yorum farkları ortaya çıkarmaktadır.

• *Coğrafi adlandırmalar*

İslâm öncesi Türk sanatı literatürünün konu malzemesini oluşturan coğrafi alanın tanımlanması, konunun içerdiği belirsizlikler ve çeşitli araştırmacılar arasındaki görüş ayrılıkları nedeniyle, kavram karışıklıklarına yol açmaktadır.

İslâm öncesi Türk kültürünün kronolojik sınırları kadar, coğrafi sınırlarının da esnek olduğunu belirtmek gerekir; bu sebeple, dünya literatüründe *Orta Asya*, *İç Asya*, *Avrasya* gibi çeşitli tanımlar kullanılmaktadır. Türk kökenli halkları da kapsayan bozkır kültürlerinin yayıldığı geniş alana, genel bir tanımla *Avrasya* denmektedir. *Avrasya*, Asya ile Avrupa kıtalarının bölünmesini sağlayacak coğrafi kriterlerin bulunmadığı yaklaşımdan hareketle, her iki kıtanın birleşiminden oluşan devasa anakarayı ifade eder. Ne var ki, coğrafi değilse de kültürel olarak en azından Yunan çağından beri ayrı kara parçaları olarak kabul edilen¹ Asya ile Avrupa arasındaki sınır, eskiçağ ve ortaçağ yazarları tarafından genellikle Don (Tanais) Nehri olarak kabul edilmiştir².

Çeşitli kültür çevrelerinde kullanılan "Avrasya" adlandırmasının, her halükârda coğrafi değil kültürel bir belirleme olduğu söylenebilir. Söz gelişi, yaygın biçimde kullanıldığı 19. yüzyılda, Avrasyacı Rus düşünürleri arasında, hem Asya'dan hem Avrupa'dan farklı ve bağımsız bir coğrafi bütün olarak, Rus egemenliğinin yayıldığı toprakları ifade eder. Coğrafi sınırlarına dair muhtelif varyasyonlar mevcuttur; ancak Avrasya, etnik mensubiyetleri dikkate alınmaksızın, yüzlerce yıl boyunca birlikte yaşayan ve birbirinden etkilenen bir halklar topluluğuna ev sahipliği yapan, heterojen bir kültür çevresi olarak sunulur³.

Asya ve Avrupa kıtalarının ayrılmasının doğal değil, tamamen kavramsal sebeplere dayandığını savunan Denis Sinor, "Avrasya" olarak adlandırdığı bu devasa bütünün merkezî bölgeleri ile dış çevresine yakın alanları arasında derin kültürel farklılıklar

¹ Herodotos, *Tarih*, (Çev. Müntekim Ökmen), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, IV. Baskı, İstanbul 2007, s. 310-312.

² Istvan Vásáry, *Eski İç Asya'nın Tarihi*, (Çev. İsmail Doğan), Ötüken Neşriyat, İstanbul 2007, s.21.

³ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s. 61-63.

olduğunu belirtir; dış çevrede yer alan Avrupa, Doğu ve Güneydoğu Asya gibi bölgelerin, yerleşik yaşam tarzı ve gelişkin tarımsal ekonomileri ile merkezî bölgelerden farklılaştığını ortaya koyduktan sonra, bozkır halklarının yaşadığı merkezî alanı “Orta Avrasya” veya “İç Asya” olarak tanımlar. Bununla birlikte, tüm bu ayrımların coğrafi değil kültürel kriterlere bağlı olduğu ön kabulünden hareketle, göçebe halklar ile bunları çevreleyen yerleşik kültürler arasındaki siyasî sınırların zaman zaman uğradığı değişikliklerin “İç Asya”nın sınırlarını da değiştirebildiğini de ifade eder⁴.

Ancak, bölgesel sınırların belirlenmesinde bir görüş birliği olduğunu söylemek mümkün değildir. Çeşitli yazarlar tarafından Asya kıtasında bozkır halklarının yaşadığı alanlar, *Orta Asya* ve/veya *İç Asya* olarak tanımlanmaktadır; fakat bu tanımlamanın gerisindeki kavramsal içeriğe, özellikle yerli akademik yayınlarda nadiren atıf yapılmıştır. İslâm'ın kabulünden önceki Türk kültürüne dair ilk bütüncül çalışmanın sahibi olan Bahaeddin Ögel, bu erken dönemlerde Türklerin yerleştiği coğrafi alanı "Orta Asya" olarak adlandırır ve farklı disiplinlerce çeşitli şekillerde tanımlanan bu bölgenin, Türk kültürü açısından, Tanrı Dağları'nın kuzeyi ve güneyi olmak üzere iki bölüm halinde ele alınması gerektiğini öne sürer; güneyde kalan kısım bugünkü Doğu Türkistan'ı kapsarken, kuzeyde kalan kısım Çungarya, İrtiş ve Altay Dağları'nı içine alır⁵. Bazı yayınlarda, Orta ve İç Asya tanımlarının bazen aynı içeriği ifade etmek üzere, adeta eş anlamlı olarak kullanıldığı da görülmektedir. Diğer yandan, uluslararası literatürde de farklılaşan kullanımlar mevcuttur. Söz gelişi, Orta Asya çalışmalarına öncülük eden Rus yayınlarda, bu bölgeyi ifade eden iki ayrı adlandırma vardır; *Центральная Азия* (*Tsentral'naya Aziya*), eski Sovyet topraklarının yanı sıra Moğolistan, Çin'in batısı, İran, Afganistan, Hindistan ve Pakistan'ın bazı bölgelerini de içine alan, geniş kapsamlı bir tanımdır. Sınırları hakkında farklı yorumlar bulunmakla birlikte, ortak özelliklerinin göçebe bozkır kavimlerine ve İpek Yolu'na ev sahipliği yapmaları olduğu söylenebilir. *Средняя Азия* (*Srednyaya Aziya*) ise, güncel kullanımda, Özbekistan, Türkmenistan, Tacikistan, Kırgızistan ve Kazakistan'ı kapsar. Bu bağlamda, *Tsentral'naya Aziya*, *Srednyaya Aziya*'yı da kapsayan, daha geniş ölçekli bir tanımlamadır. Bu iki farklı adlandırmanın varlık sebebi ise, Sovyet döneminde bölgenin ekonomik bölümlere (rayon) ayrılmasına dayanır: *Tsentral'naya Aziya*'nın ayrıldığı iki rayon'dan biri olan *Srednyaya Aziya*, Özbekistan, Türkmenistan, Tacikistan ve Kırgızistan'ı kapsıyordu; Kazakistan ise,

⁴ *Erken İç Asya Tarihi*, (hzl. Denis Sinor), İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2003, s.11-13.

⁵ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, 4. Baskı, Ankara 1991, s. 1.

başı başına ikinci rayon'u oluşturuyordu. Daha sonra bu ayrım ortadan kalkmakla birlikte, literatürde her iki tanımla da halen karşılaşmaktadır.

Alman literatüründe de benzer bir ayrım mevcuttur; “*Zentralasien*”, Moğolistan ve Tibet gibi bölgeleri de kapsayan daha geniş bir alanı ifade ederken “*Mittelasien*”, dar anlamda eski Sovyet cumhuriyetlerine vurgu yapar. Ancak bu ayrımın büyük ölçüde Rus literatürünün ürünü olduğu ve Rus yayınlarından aktarmalar kanalıyla diğer dillere yansıdığı düşünülebilir.

Macar literatüründe, Denis Sinor'un belirlediği çerçevede, “Orta Asya”nın daha dar anlamda kullanıldığı; buna karşılık “İç Asya”nın, yukarıda belirtildiği gibi, göçebe halkların tarih boyunca yaşadığı geniş coğrafyayı ifade ettiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, bölgenin sınırları coğrafi değil kavramsal kriterlere göre belirlendiğinden, günümüze yaklaşıldıkça bölgenin sınırlarının mütemadiyen küçüldüğü ve 20. yüzyıldan itibaren yerleşik yaşamın yaygınlaşmasıyla birlikte yok olduğu söylenebilir⁶.

• *Etnik tanımlamalar*

Türk: Tarihi kayıtlarda beliren ve Türk olduğu düşünülen en eski kavim Hunlardır; ilk kez Çin kaynaklarında M.Ö. 3. yüzyılda bahsi geçen Hunlardan önceki Türk varlığına dair somut bir veri bulunmamaktadır⁷. Diğer yandan, Hunlar da “Türk” sıfatını resmen kullanmamışlardır. Türk adının resmî olarak kullanılması ise, ilk kez 6. yüzyılda, Göktürkler ile başlar. Alternatif bir görüş olarak, Çin kaynaklarında ilk kez 6. yüzyılda *T’u-chüeh* harfleriyle tanımlanan Türk adının aslında en eski Türklük ifadesi olmadığı; M.Ö. 3. yüzyılın ortalarından itibaren Hsiung-nu’ların kuzeyinde yerleşik olan Ting-ling’lerin de Türk olduklarına dair yaklaşımlar mevcuttur⁸.

6. yüzyıldan sonra da değişik adlar altında, fakat bir şekilde birbiriyle ilişkili olduğu izlenimini veren çeşitli kayıtlara rastlanmakta ve bu da uzmanlar arasında görüş ayrılıkları yaratmaktadır⁹. Dolayısıyla, “Türk” sıfatının kullanılışının ya da kullanılmayışının, Orta Asya’daki bozkır halkları için, kendi dönemlerinin kaynaklarında dahi, etnik bir anlam ifade edip etmediği konusunun belirsizliği vurgulanmalıdır. O dönemde Orta Asya’nın etnik açıdan homojen bir görünüm arz etmediği; idarî ayrımların etnik anlamda tekilliğe işaret etmeyebileceği ve pek çok durumda, çeşitli kavimlerin aynı devletin çatısı altında

⁶ Istvan Vásáry, *Eski İç Asya’nın Tarihi*, s. 21-23.

⁷ Claude Cahen, *Osmanlılardan Önce Anadolu’da Türkler*, (Çev. Yıldız Moran), E Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 1994, s. 21.

⁸ Masao Mori, “Çin Kaynaklarındaki Türk veya Türuk Adları”, *Türk Kültürü El-Kitabı*, Seri II, Cilt 1/b: Türk Kültür Tarihinin Erken Çağları Üzerine Araştırmalar (1978), s. V-XV.

⁹ Claude Cahen, *Osmanlılardan Önce Anadolu’da Türkler*, s. 21.

biraraya gelebildikleri düşünüldüğünde, dönemin kaynaklarında geçen “Türk” sıfatlarını da etnik yönden sorgulamanın gerekliliği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Türk olduğu ifade edilen devletlerin etnik yönden tamamen Türk oldukları varsayımı kadar, Türk olmayan devletlerin içinde Türk unsurların bulunmadığı varsayımı da şüphelidir. Söz konusu dönemin Orta Asya coğrafyası için homojen bir etnik kimlik arayışı, sonuçsuz kalacak bir girişimdir. Bu bağlamda, İslâm öncesi dönem için “Türk” kelimesinin kullanımı, yer yer sorunsal halini almaktadır.

İslâm öncesi dönemin birbiri içine karışan ve çoğu zaman kendini etnik bir bütünlük olarak tanımlamayan kavimlerinden sonra, “Türklük” tanımının, dil ve kültür açısından, İslâm’ın kabulünden sonra daha net bir kimliğe işaret etmeye başladığı söylenebilir. Fakat bu yeni kimliğin oluşumuna zemin hazırlayan başlıca faktör İslâm’ın kabulü değil, yazılı kaynakların bu süreçle birlikte başlaması olmalıdır. Nitekim, Müslümanlaşan Türk kültürü, ilk ve en somut ifadesini, Karahanlılarda bulmuştur; Arap alfabesiyle yazan, fakat Türkçe konuşan Karahanlıların edebî eserleri (Divanü Lugati't-Türk, Kutadgu Bilig v.b.), İslâm ile özdeşleşen yeni Türk kültürünün ilk önemli göstergeleridir.

11. yüzyılda Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonraki süreç ise, ayrı bir tartışma konusudur. Anadolu Türklerinin Orta Asya ile, veya İslâm'ı kabullerinden önceki "prehistorik" çağları ile bağlantıları hakkında çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Klasik Osmanlı vakanüvisleri, fazla detaylandırmaksızın, Osmanlı'nın Oğuzların Kayı boyuna mensup küçük bir Batı Anadolu beyliğinden doğduğunu kabul ederler. Bu açıklamayı yetersiz bulan Fuat Köprülü, Osmanlı'nın diğer Anadolu beylikleri gibi Selçukluların varisi olduğunu, Anadolu Selçuklularının ise Büyük Selçukluların bir kolu olmak suretiyle, köklerinin Hunlara kadar uzandığını belirtir; dolayısıyla, Hunlardan günümüze kadar uzanan kesintisiz bir soyağacı çıkarır¹⁰. Oysa Paul Wittek, Osmanlıların soykütüğüne dair özgün belgelerde bu anlatının 15. yüzyıldan daha eskiye dayanmadığını; 14. yüzyıl metinlerinde ise böyle bir vurguya rastlanmadığını; dolayısıyla Oğuzlarla veya Orta Asya Türkleriyle doğrudan bağlarını kurabilmek için yeterli veri bulunmadığını öne sürer¹¹. Keza Herbert Adams Gibbons da 1916 yılında yayınlanan *The Foundation of the Ottoman Empire. A History of the Osmanlis up to the Death of Bayezid I (1300-1403)* adlı çalışmasında, Osman Bey'in atalarının belirlenemediğini; çünkü 14. yüzyıldan önceki

¹⁰ Fuat Köprülü, *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri*, Kaynak Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2003, s. 28-29.

¹¹ Paul Wittek, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğuşu*, (Çev. Fatmagül Berktaş), Pencere Yayınları, İstanbul 1995, s. 25.

dönemlere ışık tutacak yerli kaynakların mevcut olmadığını tespit eder¹². Daha sonraları Remzi Oğuz Arık, Anadolu'daki ilk Türk-İslâm kültürünü aydınlatacak yazılı kaynakların, Haçlı ve Moğol istilaları sebebiyle neredeyse tamamen yok olduğunu; buna karşılık, söz konusu devirleri sanat eserlerine dayanarak incelemenin mümkün olduğunu savunacaktır¹³.

Osmanlılar, bazı dönemsel eğilimlerin dışında, geçmişlerindeki Türk/Asya faktörüne nadiren atıfta bulunmuşlardır. Bu dönemsel “moda”ların ilki, 15. yüzyılın ilk yarısında su yüzüne çıkar; padişahın eski Türk hanedanlarını hatırlatırcasına kendisini “Han” olarak tanımlaması, Orta Asya Türk dilleri ve edebî ürünlerinin ilgi odağı haline gelmesi, Osmanlı'nın Orta Asyalı kökenlerine gönderme yapan ilk belirtiler sayılabilir¹⁴. 15. yüzyılın ilk yarısına özgü olarak kalan bu dönemsel ilginin tetikleyicisi, 1402'deki Ankara Savaşı'nı takiben Anadolu'da geçici bir süre izlenebilen Timurlu etkisi olmalıdır. Nitekim, Çağatayca ve diğer Türk kökenli dillere duyulan ilgi, Anadolu'da çalışan bir grup Tebrizli gezgin sanatkârın elinden çıkan mimari ve çini örneklerinde izlenebilen Timurlu çağrışımlı sanatsal üretimler ile eşzamanlıdır. Fakat bu ilgi uzun ömürlü olmamış; 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ardında neredeyse hiç iz bırakmadan kaybolmuştur.

Bernard Lewis, Osmanlı'nın, Türk yerine İslâm kimliğini ön plana çıkarmasında, İstanbul'un fethinden sonraki süreçte gelişen imparatorluk bilincinin ve bunun beraberinde getirdiği sorumlulukların etkili olduğunu ileri sürmüştür¹⁵. Nitekim bundan sonra Türk adı, daha ziyade cahil köylüler için kullanılmış ve herhangi bir ismin başına Türk sıfatının eklenmesi bir itibarsızlık alameti olarak, hatta yer yer bir hakaret mahiyetinde görülmüştür¹⁶. Diğer yandan, Osmanlılarca kullanılmasa da "Türk" adının Batı literatüründe, seyahatnamelerinde ve haritalarında sıklıkla kullanıldığını da belirtmek gerekir.

"Türk" adlandırmasının ifade ettiği olumsuz anlam yükü, modern çağda da varlığını sürdürmüştür. Batı yayınlarında genellikle hafifseyici bir tonda kullanılan ve son dönemine kadar Osmanlı'da da çok muteber olmayan "Türk" sıfatı, 19. yüzyılda Türkçülüğün yaygınlaşmasıyla birlikte saygın bir referans noktası haline gelir. Bu süreçte,

¹² Herbert Adams Gibbons, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu*, 21. Yüzyıl Yayınları, Ankara 1998, s. 15. Gibbons'ın bu çalışması, Türkiye'de ilk kez 1928 yılında Osmanlıca olarak yayınlanmıştır.

¹³ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975, s. 24 (“Türk Medeniyet ve Sanatına Dair” başlıklı yazı, Hareket dergisi, No.22, Aralık 1948'de yayınlanmıştır).

¹⁴ Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 10. Baskı, Ankara 2007, s. 9.

¹⁵ Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, s. 330.

¹⁶ Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, s. 330.

yayınlarında “Türk tarihi”ne atıflar yapılmaya başlanır ve o zamana kadar etnik bir sürekliliğin parçası olmaktan ziyade, İslâm ümmeti olarak ele alınan Osmanlı tarihi, kökleri Orta Asya’ya uzanan bir tarihsel bütünlüğün son halkası olarak sunulur. Bu bağlamda "Türk" adı, ulusal bir kimlik de kazanır ve Yusuf Akçura gibi dönemin ünlü Türkçü aydınlarının gözünde, Türk kökenli tüm halkları tek bir ulus kabul eden bir anlam yüklenir¹⁷. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte resmîleşen Türkiye adı, Orta Asya uzantılı Türk soyağacı anlayışının olumlanmasındaki en son aşama olarak yorumlanabilir.

Tatar: Tatar adına ilk kez Çin kaynaklarında rastlanır; fakat ne kadar eskiye dayandığı konusunda farklı görüşler söz konusudur. L. N. Gumilev ve S. G. Klyashorniy gibi yazarlardan hareketle, geçmiş M.Ö. 6 ilâ 8. yüzyıla kadar indirilebilirse de, hangi etnik bağlamda değerlendirileceği tartışma konusudur¹⁸. Ayrıca, eski Çin kaynaklarında Tatarlar ile Türklerin tamamen farklı ırklar olarak ele alındığını da belirtmek gerekir¹⁹.

Tatar adı, ilk kez Çin kaynaklarında yaklaşık 8. yüzyıl civarında, bir klan adı olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle 13. yüzyıldan itibaren, Carpini gibi Batılı seyyahların ve Rusların tanımıyla Tatar adı, Cengiz Han'ın yönetimindeki Asyalı halkları tanımlamak üzere kullanılmaya başlanır; aynı zamanda, neredeyse tüm Orta Asya toprakları da "Tatar ülkesi" olarak adlandırılır. Fakat aslında Tatarlar, bölgeye tümüyle hükmeden bir etnik unsur olmayıp, o dönemde Cengiz Han'ın kurduğu konfederasyon bünyesindeki etnik unsurlardan sadece biridir²⁰.

1917 Devrimi'nden önceki süreçte Rusya yönetiminde yaşayan Türk ve Müslüman halklar, etnik kimliklerine göre sınıflandırılmıyor; hepsini birleştiren ortak payda olarak Müslümanlık öne çıkıyordu. Zamanla, kavmi gözetilmeksizin tüm bu halklar "Tatar" olarak adlandırılmaya başlanmış; Tatarca ise, tüm bu halklarla yürütülen diplomatik yazışmaların ortak dili haline gelmiştir²¹.

Tatar adlandırması, Tatarların kendi aralarında da tartışma konusu olmuştur. Osmanlı'da Türkçülüğün yaygınlaşması ile birlikte Rusya'daki Türk nüfusu arasında da tartışma konusu olan Tatar adı çevresinde yürütülen tartışmalar, Tatarların etnik mensubiyetleri üzerinde yoğunlaşır; bazı gruplar Tatarlar ile Türklerin aynı soydan geldiğini vurgularken, bazıları da soy birliğini inkâr etmemekle birlikte, kendine has kültürü olan bağımsız bir kavim olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmuşlardır²². 1912

¹⁷ Jacob M. Landau, *Pan-Turkism in Turkey: A Study of Irredentism*, C. Hurst&Company, London 1981, s. 44.

¹⁸ Kürşat Yıldırım, “Tatar Adının Kökeni Üzerine”, *Türkiyat Mecmuası*, C. 22 (2012), s. 173.

¹⁹ Kürşat Yıldırım, “Tatar Adının Kökeni Üzerine”, s. 183.

²⁰ M. A. Czaplicka, "History and Ethnology in Central Asia", *Man*, Vol. 21 (1921), s. 22.

²¹ Serge A. Zenkovsky, *Rusya'da Pan-Türkizm ve Müslümanlık*, (Çev. İzzet Kantemir), Ankara 1971, s. 11-12.

²² Serge A. Zenkovsky, *Rusya'da Pan-Türkizm ve Müslümanlık*, s. 172-174.

yılında Türk Yurdu'nda yayınlanan bir yazısında Yusuf Akçura, "Tatar" kelimesinin Çinlilerce bir Moğol kabilesine verilen ad olduğunu ve en azından Cengiz Han döneminden itibaren Türk ve Tatar adlarının özdeş hale geldiğini, çünkü hem ırk hem din yönünden bütünleştiklerini ifade eder²³. Ziya Gökalp ise, 1918 tarihli *Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak* adlı çalışmasında, Tatar kelimesinin aslında Türklerle ve Moğollarla ilgisi olmayan, tamamen yabancı bir kavmin adı olduğunu; Rusların haksız yere taktığı bu adı kuzey Türklerinin kabul etmemesi gerektiğini belirtir²⁴. 1925 tarihli *Türk Medeniyeti Tarihi*'nde ise, Tatarları muhtemelen dil ve ırkça da Türklük ile ilgisi olmayan, "henüz Türk kültürüne girmemiş" bedevî aşiretler olarak tanımlar ve 20. yüzyılda kuzey Türklerine Tatar denmesini yanlış bulduğunu ifade eder²⁵. Dolayısıyla, çeşitli zamanlarda ve kültür çevrelerinde farklı anlamlarda kullanılan Tatar adının Türklük ile tarihsel ilişkisi tartışmalı olmakla birlikte, Türkler arasında ulus bilincinin oluşmasına, Gaspıralı İsmail Bey ve Yusuf Akçura gibi Tatar asıllı 19. yüzyıl aydınlarının öncülük ettikleri vurgulanmalıdır.

• Kavramlar

Oryantalizm: Esas itibariyle Batı'nın gözündeki Doğu imajını ifade eden oryantalizm, başlangıçta "Doğu araştırmaları" vurgusuyla beliren bir kavrayış iken, daha sonra, özellikle Edward Said ile birlikte beliren çizgide, Batı'nın Doğu'yu sömürme ideolojileri bağlamında, olumsuz bir vurgu yüklenmiştir.

Oryantalizmin tek tip olmadığını vurgulamak gerekir; örneğin Batı Avrupa için, uzak, farklı ve egzotik bir dünyayı ifade eder; buna karşılık Doğu Avrupa oryantalizmi tamamen farklı bir eksende gelişmiştir. Örneğin, oryantalizmin en güçlü olduğu merkezlerden olan Macaristan ve Rusya'da Doğu ilgisi, farklı ve uzak bir coğrafyayı/halkı keşfetmekten ziyade, kendi eski tarihini ve kökenlerini arama amacıyla belirlemiştir. Bunun da ötesinde, "Doğu'nun bilgisine sahip olma" fikrinin, Batı'yı alt etmenin ya da Batı'nın önüne geçmenin bir yolu olarak görüldüğü de söylenebilir.

Bununla birlikte, Doğu Avrupa'da da tek tip bir oryantalizmden bahsetmek mümkün değildir. Sözgelisi Macaristan'da Doğu ilgisi, zamanla siyasi bir vurgu da kazanarak,

²³ Akçuraoğlu Yusuf Bey, "Türk ve Tatar Birdir, Türkler Medeniyete Hizmet Etmiştir", *Türk Yurdu*, Cilt 2, Sayı 24'e ek Altın Armağan, (1998), s. 425-430. (Tutibay Yayınları tarafından 1998 yılında tekrar basılan cildin orijinali 1912 tarihli'dir.)

²⁴ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 76; Ziya Gökalp, *Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak*, Yeni Mecmûa, İstanbul 1918.

²⁵ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 339; Ziya Gökalp, *Türk Medeniyeti Tarihi*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1341.

Turancılık düşüncesi bağlamında, ırk-temelli bir görünüme bürünmüştür. Rusya'da da Doğu ilgisi milliyetçi duygularla ve bir tür köken arayışıyla paralel bir seyir izlemiş; bunun yanı sıra, Rusların diğer Asyalı halklara üstünlüğü fikri de vurgulanmıştır. Bu üstünlüğün sebebi ise, ırksal faktörlerden ziyade, çeşitli halkların tarihsel süreç içinde maruz kaldıkları sosyo-kültürel koşullara bağlanmıştır.

Özellikle Edward Said'in Oryantalizm kitabında öne sürülen savlar ve bu savların çevresinde gelişen tartışmalar ile birlikte, daha önce Doğu bilimlerini ifade eden "Oryantalizm" tabiri olumsuz bir anlam yüklenmeye başlamıştır.

Bu olumsuz anlam yükünün yanı sıra, kelimenin başlangıçtaki anlamının zaten zaman içinde erozyona uğradığı söylenebilir; çünkü modern çağ öncesinde tüm Doğu araştırmalarını aynı çatı altında toplayan "Oryantalizm" terimi, çalışma alanlarının çeşitlenerek bağımsız birer bilim dalı haline gelmesiyle birlikte, yerini Sinoloji, Hindoloji, Türkoloji gibi yeni disiplinlere bırakmıştır. Artık bu spesifik alanların hiçbirini tam olarak ifade etmeyen oryantalizm adlandırması, dolayısıyla ancak geçmişin bir anısı ya da bir nostalji haline dönüşmüştür. I. Oryantalistler Kongresi'nin yüzüncü yıldönümü olan 1973 yılında Paris'te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde, *oryantalist* teriminin artık bir işlerliği bulunmadığı fikri üzerinde uzlaşmıştır²⁶.

Turancılık: Macaristan'da filizlenen ve zaman içinde bilimsel bir teori olmaktan çıkarak siyasi platforma taşınan Turancılık fikri, Türkiye'de milliyetçilik akımları ile birlikte ortaya çıkmıştır. Macarlar, başlangıçta, Turan kavramını coğrafi temelli bir referans olarak kabul etmiş ve birçok farklı halkın aynı kültürel yapıya sahip bir bütünlük oluşturduğu antik dönemin Orta Asya bozkırlarını, ya da Macaristan'dan Japonya'ya kadar uzanan geniş alanı 'Turan' olarak adlandırmışlardır; bu anlamda, başlangıçta Macar 'Turan'ının etnik vurgusunun çok kuvvetli olmadığı söylenebilir. Örneğin, Macaristan Turan Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer alan Pál Teleki, daha önce Araplar ile Perslerin de 'Turan' kavramını Orta Asya bozkırları ve bu alanda yaşayan halklar için kullandıklarını belirterek, bu kavramın coğrafi boyutunu vurgulamıştır²⁷. Nitekim, kökeni bir İran efsanesine dayanan Turan kelimesi, Farsçada da Orta Asya'yı ifade eden coğrafi bir tanımlamadır²⁸; dolayısıyla, kelimenin kökeni açısından değerlendirilirse, Turan'ın "Türklerin ve Moğolların anayurdu" anlamını yüklenmesinin özgün olmadığını

²⁶ Yücel Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, Küre Yayınları, İstanbul 2006, s.1; Bernard Lewis, *Islam and the West*, Oxford University Press, New York 1993, s. 103-104.

²⁷ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000, s. 78-81; Pal Teleki, "Turan Coğrafi Bir Kavramdır", *Turan Yıllığı* (1918), s.44-83.

²⁸ Günay Göksu Özdoğan, *"Turan"dan "Bozkurt"a. Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946)*, (Çev. İsmail Kaplan), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2006, s. 28.

söylenbilir. Nitekim Z. V. Togan da “Turan”ın etnik bir vurgu ile, “Ural-Altay kavimlerini” ifade etmek üzere, yani bir anlamda “Türk” kelimesi ile eşanlamı gibi kullanılmasını eleştirir ve Turan’ın ancak İran çevresi kültürlerini kast ederek kullanılmasının doğru olacağını savunur²⁹.

İlerleyen yıllarda, Avrupa’da yaygınlaşan milliyetçilik akımları ve özellikle İkinci Dünya Savaşı öncesinin sosyo-politik ortamının etkisiyle, Macarlar arasında Turan kavramı giderek etnik bir kimlik de kazanmaya başlamıştır; buna göre Macarlar, yeniden birleşerek bir nevi federasyon kurması öngörülen Turan halklarına liderlik etmelidir. Bu süreçte, Macarların, tüm Turan hakları arasında Türk halkına ve Türklerle ilgili araştırmalara özel bir önem attıkları söylenebilir. Macaristan’da doğan ve Turan Cemiyeti’nin kurulmasıyla 1910 yılında kurumsallaşan Turancılık fikrinin Türkiye’ye Macaristan kanalıyla girdiğini belirtmek gerekir. Macaristan’daki Turan Cemiyeti’ni takiben, Türkiye’de gelişen ilk Turancı oluşum, 1911’de kurulan Turan Neşr-i Maarif Cemiyeti’dir; bunu, 1913 yılında kurulan Türk Ocakları izlemiştir. Turancılık, Türkiye’de, etnik vurgusu ağır basan bir fikir hareketi haline gelmiştir; Türkiye’de Turancılıktan anlaşılan, Anadolu dışındaki Türklerle bütünleşme arzusudur.

Türkiye’de, Turancılık ve bundan ivme kazanarak gelişen çeşitli milliyetçi görüşlerin, muhtelif siyasi düzlemlerde, günümüze kadar uzanan süreçte etkisini sürdürdüğü görülmektedir. Buna karşılık, bu görüşün Türk aydınları ile buluşmasına zemin hazırlayan Macaristan’da, Turancılığın oluşturduğu etki alanı, Türkiye’deki kadar uzun ömürlü olmamıştır. Bu bağlamda, Macar kültür çevrelerinde doğan bu düşünsel ve siyasi hareketin, Türkiye’de daha elverişli bir gelişme ortamı bulduğunu ve zamanla farklı açılımlar da kazanarak, günümüze kadar varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Diğer yandan, “Turan” adlandırması, Macarlar tarafından, aynı bütünün parçalarını oluşturan çeşitli halkların oluşturduğu, kozmopolit bir coğrafi kesit olarak algılanmıştır; buna karşılık Türk Turancılığı, etnik yönü ağır basan bir yaklaşımla, “Türklerin anayurdu” vurgusunu yüklenir³⁰. Bu bağlamda, Türk kaynaklarında kullanıldığı anlamıyla Turancılığı, Pan-Türkizm olarak tanımlamak daha uygun olacaktır³¹.

²⁹ Zeki Velidi Togan, *Umumî Türk Tarihine Giriş*, Cilt I: En Eski Devirlerden 16. Asra Kadar, Edebiyat Fakültesi Basımevi, II. Baskı, İstanbul 1970, s. 36-37.

³⁰ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 77 (*Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak*).

³¹ Günay Göksu Özdoğan, “Turan”dan “Bozkurt”a..., s. 28-29.

2. ASYA ARAŞTIRMALARI

2.1. Eskiçağ ve Ortaçağda Asya İlgileri

Türklerin kökeni ve ne zaman tarih sahnesine çıktıklarına dair çeşitli görüşler bulunmakla birlikte, Türk olan/olmayan ya da etnik kökeni bilinmeyen ‘bozkır halkları’ hakkındaki en eski veriler, M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren Çin kaynaklarında karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Büyük Hun İmparatorluğu’nun kuruluşundan itibaren bölgede faal olan Türk boyları ile ilgili bilgilere, Çin hanedanlarının resmî kroniklerinde ve ayrıca T’ung Tien, T’ung-k’ao ve T’ung-chien gibi dönemin ansiklopedik ve kronolojik kaynaklarında rastlanır³². Ancak, Hunlar ile ilişkilendirilen *Hsiung-nu* adının, Çin kaynaklarında ilk kez M.Ö. 318 tarihli bir savaş bağlamında net olarak ifade edildiğini belirtmek gerekir. Bundan önceki tarihlere dair anlatımlar, daha geç dönemlerde geçmişe atfen kaleme alınmıştır; dolayısıyla, gerçeği ne ölçüde yansıttıkları belirsizdir³³. M.Ö. 4. yüzyıl sonu-3. yüzyıla ait kroniklerde bolca bahsi geçen ve genelde Türk-Moğol halklarının atası olarak kabul edilen *Hsiung-nu*’lar, M.Ö. 1. binyılda Avrasya bozkırlarına hakim olan İskitlerin oluşturduğu geleneğin mirasçısı olarak da kabul edilmektedir. Günümüze ulaşabilen yazılı kaynaklardan hareketle ilk kez Yunan kaynaklarında bahsi geçtiği düşünülen İskitlerin, gerek Persler gerekse Yunanlılar için en azından M.Ö. 6-4. yüzyıllar arasında önemli bir askerî rakip olduğu anlaşılmaktadır. Yunanlılarca ‘İskit’, Perslerce ‘Saka’ olarak adlandırılan bu kavmin, Yunan kültürünün oluşumuna katkısı olup olmadığı ise, o çağlara ait yazılı kaynakların yetersizliği sebebiyle bilinmemektedir; söz konusu dönemden günümüze ulaşan veriler, göreceli yorumlara konu olabilecek bir miktar arkeolojik eşyadan ibarettir. Ancak, tarih sahnesinde eşzamanlı olarak varlıklarını sürdürdükleri dönem boyunca, başta İskitler olmak üzere bozkır kavimlerinin Yunanlıların ilgisini çektiği, hem yazılı kaynaklardaki atıflardan, hem de Yunan sanat eserleri üzerindeki bazı tasvirlerden anlaşılmaktadır; örneğin Attika vazo resimlerindeki İskit okçu figürleri, İskit gündelik yaşamı, giysileri ve askerî taktiklerine dair sahneler sunmasının yanında, İskit-Yunan ilişkileri ve Yunan literatüründeki İskit imajı hakkında da önemli veriler içerir³⁴.

³² Ahmet Taşağıl, *Çin Kaynaklarına Göre Eski Türk Boyları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2004, s. 5-6.

³³ Lajos Ligeti, “Asya Hunları”, *Hunlar ve Tanrının Kırbağı Attila*, (hızl. Gyula Nemeth, çev. Tarık Demirkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s.21.

³⁴ A.I. Ivanchik, “Who Were the ‘Scythian’ Archers on Archaic Attic Vases?”, *Scythians and the Greeks. Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (Sixth Century BC-First Century AD)*, (ed. David Braund), University of Exeter Press, Exeter 2005, s.100-113.

Yunan kültüründe Asyalı bozkır kavimlerine dair ilk önemli anlatımlar, M.Ö. 5. yüzyılda kaleme alınan Herodotos Tarihi'nde karşımıza çıkar. Eski dünya hakkında detaylı bilgiler veren Herodotos, kendi gözlemleri ile başka yazarların görüşlerini harmanladığı eserinde, İskitler ve Massagetler gibi Orta Asya kavimlerinden bahsetmiştir. Özellikle İskitlerin yaşam tarzı ve gelenekleri hakkında çok çeşitli anlatımlar sunan Herodotos'un aktardığı verilerin, günümüzde İskitlere dair bilginizin altyapısını oluşturduğu söylenebilir. Diğer yandan, Herodotos'un yazdıklarının bir kısmının arkeolojik verilerce doğrulanabildiği, buna karşılık, büyük bölümünün somut bulgularla örtüşmediği düşünülürse, güvenilirliği tartışmalıdır. Herodotos'un yanı sıra, Asya'nın bozkır kavimlerinden bahseden Ksenophon, Strabon, Plinius gibi yazarların ise, Massagetler, Kimmerler ve İskitler gibi bazı kavim adlarını bilmekle birlikte, göçebe topraklarının gerçek sınırları ve bu halkların yaşam tarzları hakkında sınırlı bilgilere sahip oldukları anlaşılmaktadır³⁵.

Herodotos'a göre İskitler, Kimmerleri Avrupa'dan çıkardıktan sonra, onları takip ederek bütün Asya'ya yayılmışlar ve burada hüküm sürdükleri 28 yıldan sonra, geride bir yıkıntı bırakmışlardır³⁶. Herodotos, kitabının özellikle IV. bölümünde, İskitlerin ortaya çıkış efsanelerinden geleneklerine, topraklarının coğrafî konumundan yer şekillerine, gündelik yaşamlarından ölü gömme törenlerine ve siyasî tarihlerine kadar pek çok konuda geniş bilgiler verir. Bu bağlamda Herodotos, İskitleri, geleneklerine son derece bağlı ve kendilerine yabancı olan tüm geleneklerden kaçınan bir toplum olarak tanımlar³⁷; bozuk bir İskit dili konuştuklarını ifade ettiği Sarmatların ise, İskitler ile Amazonların karışımı bir ırk olduğunu anlatır³⁸.

Yunan yazarları, Yunan kültüründen farklılaşan özelliklere sahip ve özellikle Asya kökenli toplulukları "barbar" olarak nitelendirmişlerdir. Bu yaklaşım, Yunan yazarları ve filozofları arasında zamanla etnomerkezci bir hal alarak, Yunan olmayan unsurların aşağılanması haline dönüşür. Bu noktada Herodotos'un, bazı Yunan-olmayan ulusların başarılarını takdirle aktarması bakımından pek çok çağdaşı yazardan farklılaştığı söylenebilir³⁹. Söz gelişi Pontus çevresinden bahsederken, bölgenin İskitler dışında tümüyle "en geri" insanlarla kuşatıldığını ve İskitlerden başka "kafası aydınlanmış bir

³⁵ M.A. Levi, "The Scythians of Herodotus and the Archaeological Evidence", *The Archaeology of the Steppes. Methods and Strategies*, (ed. Bruno Genito), Napoli 1994, s. 634-638.

³⁶ Herodotos, *Tarih*, s.60-61.

³⁷ Herodotos, *Tarih*, s.325.

³⁸ Herodotos, *Tarih*, s.339-342.

³⁹ W.R. Jones, "Image of the Barbarian in Medieval Europe", *Comparative Studies in Society and History*, Vol.13, No.4 (1971), s.379.

ulus” görülemeyeceğini ifade eder. Ancak bazı yerlerde, İskitlerin yanı sıra Persler ve Thraklar gibi Yunan olmayan birçok ulusu “barbar” olarak nitelemekten de kaçınmaz; aynı zamanda, İskitlerin başarılarını ve belirli alanlardaki üstünlüklerini takdir etmekle birlikte, “diğer işlerini” pek önemsemediğini de vurgular⁴⁰.

Doğu halkları üzerine yazan bir diğer yazar olan Ktesias (M.Ö. 5. yüzyıl sonu-4. yüzyıl başı), Asur, Med, Pers, Baktriya ve İskit tarihleri üzerine bilgiler aktarmıştır. Ancak Doğu’da yaşayan, Pers dilini bilen ve Asyalı halkların yaşam tarzlarını tanıyan biri olarak Herodotos’tan daha güçlü bir altyapıya sahip olmasına rağmen, yazdıklarının tarihsel olmaktan ziyade edebî değer taşıdığını ve efsane niteliğindeki anlatımların ötesine geçemediğini söylemek mümkündür⁴¹.

Büyük İskender’in seferleri (M.Ö. 334-326), Yunanlıların Asya halklarıyla daha yakın temas kurmaları ve ‘Doğu’yu her yönüyle inceleyebilmeleri için bir fırsat olmuştur. İskender’in ordusunda, olayları kaydetmekle yükümlü tarihçilerin yanı sıra, doğa bilimleri ve diğer alanlarda uzman kişiler de mevcuttu; bununla birlikte, bu dönemde Doğu hakkında yazılanlar, birkaç yüzyıl önce Herodotos’un yazdıklarının gerisindedir. Sözgelisi, İskender’in seferleri sonrasında kurulan ve varlığını yüz yıl boyunca sürdüren Grek-Baktriya Hükümdarlığı’nın tarihine veya coğrafyasına ilişkin hiçbir bilgi, bu kaynaklarda yer almamıştır⁴². Dolayısıyla İskender’in seferleri, Doğu halklarının tarihi ve dillerine dair bilgilerin yayılmasına katkıda bulunmuşsa da, bu çağda Yunanlıların, “Doğubilimi”ne veri sağlayacak ölçüde, düzenli bir ilgi alanı oluşturduklarını söylemek güçtür.

İskender’den sonra Yunan bilim dünyasının merkezi haline gelen İskenderiye şehrinde yetişen bilginlerin özellikle coğrafya alanındaki teorileri ve bilgileri, Roma çağında, M.Ö. 1. yüzyıl civarında *Coğrafya* adlı eserini yazan Strabon gibi yazarlarca kullanılmış ve bu sayede günümüze ulaşmıştır⁴³. Strabon, göçebe halklar hakkında sınırlı bilgiler verir; kendi tabiriyle “Hellenlerin *Sauramat* ya da *Sarmat* olarak adlandırdığı Skyth’ler” ve Kimmerler gibi Asya kökenli kavimlerden eserinde yer yer bahseder; diğer yandan, Homeros’tan aktarmalara da yer verir. Homeros’un Asya coğrafyasına dair

⁴⁰ Herodotos, *Tarih*, s.313.

⁴¹ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, (Çev. Kaya Bayraktar-Ayşe Meral), Küre Yayınları, İstanbul 2004, s. 83-84.

⁴² V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, s.85-86.

⁴³ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, 2004, s.87.

atladığı bazı bilgileri ise, onun çağında henüz Asya ve Avrupa kıtalarının ayrı ayrı adlandırılmamış olmasına bağlar⁴⁴.

Roma İmparatorluğu'nun kurulmasıyla birlikte Greko-Romen kültürünün Batı Avrupa'ya kadar yayılması, Romalıların gözünde, “Batı” ve “Doğu” ayrımlarının keskinleşmesini sağlamıştır; bu dönemde Asya kıtasının, Avrupa ve Afrika'nın doğusunda yer alan ayrı bir bölge olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Devletin güncel siyasî, stratejik ve coğrafi konumu nedeniyle, dönemin kaynaklarında Partlarla ilgili değinmelere sıkça rastlanır; M.Ö. 2. yüzyıl civarında Orta Asya ticaret yollarını ellerinde tutan Partlar, Roma İmparatorluğu'nun Uzak Doğu ile ticaret ilişkilerinde önemli rol oynamışlardır. Yine söz konusu dönemde Partlarla yapılan savaşlar, özellikle Part Devleti'nin coğrafyası hakkındaki araştırmaların yoğunlaşmasını sağlamıştır. Bu alandaki literatürün başlıca örnekleri, Hristiyan döneminin başlarına tarihlenen Isidor Haracene'nin eseri ile (Fırat kıyılarından Afganistan'a kadar uzanan bölgeyi ayrıntılı biçimde anlatır), M.S. 2. yüzyıla ait coğrafi bir harita olan *Tabula Peutingeriana*'dır⁴⁵. 4. yüzyıldan itibaren Roma İmparatorluğu'nda, süregelen savaşların bir sonucu olarak, Asya coğrafyasına yönelik çalışmalar durma noktasına gelmiştir; aynı ilgisizlik Bizans döneminde de devam eder⁴⁶.

Bizans literatüründe Batı ve Orta Asya'daki Türklere dair değiniler, iki toplumun ilk kez karşılaştığı ve doğrudan iletişim kurduğu 5-6. yüzyıllardan itibaren belirmektedir. Çin kaynaklarında Juan-Juan ya da Jwen-Jwen adıyla geçen ve M.S. 4-6. yüzyıllar arasında Orta Asya'nın en önemli kavmi olan Avarlar, Bizans literatürüne ilk kez Priskos (5. yüzyıl) ile girer; Priskos, Savirlerin saldırdığı bazı kavimlerin Bizans İmparatorluğu'na elçi göndermelerinden bahsederken, Savirlerin de Avarlardan kaçtıklarını belirtir⁴⁷. Priskos'tan 100 yıl kadar sonrasına tarihlenen Bizans kaynaklarında, Avarlar hakkında daha fazla veri karşımıza çıkmaktadır; tarihçi Menandros, Alanların bölgesine giren *Avarlar* adlı ulusun Konstantinopolis'e elçiler gönderdiğine değinir; aynı olaydan Corippus ve Theophanes de bahsederler. Theophanes, Avarları, eskiden Massagetae denilen Tanais'in (bugünkü Don Nehri) doğusunda yaşayan Türkler olarak tanımlamıştır. Menandros ise, “eskiden Saka olarak adlandırılan Türkler”den bahseder⁴⁸. 598 yılında Türk kağanının Bizans imparatoru Mavrikios'a yazdığı bir mektuba değinen

⁴⁴ Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası*, (Çev. Adnan Pekman), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2000, s.37.

⁴⁵ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s.88-90.

⁴⁶ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s.94.

⁴⁷ C.A. Macartney, “On the Greek Sources for the History of the Turks in the Sixth Century”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol.1 1, No.2 (1944), s.266.

⁴⁸ C.A. Macartney, “On the Greek Sources for the History of the Turks in the Sixth Century”, s.267.

Theophylaktos Simokatta, Avarların, İskitler arasındaki en aktif insanlar olduklarını ve muhtemelen hükümdarlarına “kağan” dendiğini ifade etmiştir⁴⁹. Mavrikios ise, savaş sanatları ya da askerî bilimler üzerine yazdığı *Strategikon* adlı kitabında, İranlılar, Slavlar ve Franklar gibi dönemin önemli askerî güçlerinin yanı sıra, Türklerin ve Avarların savaş tarzları ve diğer özellikleri hakkında da bilgiler verir⁵⁰. Priskos ve Paulus Diaconus da, Avarların daha önce Hunlar olarak adlandırıldığını nakleder⁵¹. Priskos, Attila ve Hunların tarihi bakımından da önemli bilgiler nakletmektedir⁵². Söz konusu kavimlerin birbirleri ile ilişkileri, yakınlıkları ve akrabalıkları hakkında kaynaklar arasında çelişkiler bulunmakla birlikte, hepsinin de Asya kökenli bozkır kavimleri olduğu açıktır. Bizanslı yazarlar, Avrupa’yı istila eden çeşitli Asyalı kavimleri genellikle “*Hun*” olarak adlandırmışlardır; “*Avar*” adı da bu zincirin bir halkası olarak görülmüştür⁵³. Corippus’a göre bu topluluklar, Kafkaslara İran üzerinden gelmiştir; Menandros da bunların Kafkaslara uzun yolculuklardan sonra ulaştıklarını belirtir⁵⁴. Bu dönem yazarlarının etnik kökene işaret eden ifadelerinin sabit ve değişmez olmadığını, dolayısıyla güvenilirliğinin tartışmalı olduğunu vurgulamak gerekir.

Daha sonraki yüzyıllara ait bazı Bizans kaynaklarında, özellikle Müslüman Türkler için “*Pers*” tabiri kullanılmıştır; söz gelişi, 11. yüzyıl yazarı Mikhail Psellos’un *Khronographia*’sında, Tuğrul Bey ve Alparslan gibi Büyük Selçuklu sultanlarından “*Pers sultanı*” sıfatıyla bahsedilir⁵⁵.

Buna benzer bir yaklaşım, İslâm kaynaklarında da görülür; bu bağlamda “*Türk*” tanımlaması ile kast edilen, daha ziyade Müslüman olmayan Türk halklarıdır. Müslüman Türklerin yazılı kaynaklarında Türkçe yerine Farsça kullanmış olmaları bu durumun bir sebebi olabilir. Nitekim İran kültür çevresi, Türk-Arap ilişkileri bağlamında, öteden beri aracı rolü oynamıştır. İslâm-öncesi dönemden beri var olduğu bilinen Türk-Arap ilişkilerinin en eski göstergesi, cahiliye devri Arap şiirindeki Türkler ile ilgili değinmelerdir; fakat bu ilişkiler de, en azından Arapların İran’ı fethine kadar, İranlılar (ya da Sasaniler) aracılığıyla gerçekleşmiştir⁵⁶. Özellikle erken tarihli bazı kaynaklarda,

⁴⁹ C.A. Macartney, “On the Greek Sources for the History of the Turks in the Sixth Century”, s.268/270.

⁵⁰ *Strategikon. Bizans Kültüründe Strateji Sanatı*, (hzl. G.T. Dennis-çev. Volkan Atmaca), Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2011, s. 155-158.

⁵¹ Henry H. Howorth, “The Avars, or Eastern Huns”, *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 2 (1873), s. 116.

⁵² Georg Ostrogorsky, *Bizans Devleti Tarihi*, (Çev. Fikret İşıltan), Türk Tarih Kurumu Yayınları, 5. Baskı, Ankara 1999, s.22.

⁵³ Henry H. Howorth, “The Avars, or Eastern Huns”, s.122.

⁵⁴ C.A. Macartney, “On the Greek Sources for the History of the Turks in the Sixth Century”, s. 274-275.

⁵⁵ Işın Demirkent, *Mikhail Psellos’un Khronographia’sı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s.198/229.

⁵⁶ Ramazan Şeşen, *İslâm Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2001, s. 2-5.

Ruslar ve Slavlar da Türk olarak ele alınmıştır⁵⁷. Dolayısıyla Arap-İslâm kaynaklarında “Türk” ifadesi, antikçağ yazarlarının “barbar” tanımlamasına benzer şekilde, bozkır kavimlerini kast ederek kullanılmıştır; belki de Müslümanlaşan Türk kavimlerinin aynı zamanda “uygarlaştığı” ön kabulünden hareketle, artık başka şekillerde adlandırılmaları söz konusu olmuştur.

Türk kültür çevrelerinde, Türk kavimlerinin etnik yönden ansiklopedik bir düzende sistematize edildiği ilk kaynak, Kaşgarlı Mahmut’un *Divânü Lugati’t-Türk* adlı eseridir. Çeşitli dönemlerde ve çeşitli coğrafyalarda faal olan Müslüman tarihçilerin, yaşadıkları dönemde tanıklık ettikleri Türk boylarına dair bilgiler aktardıkları bilinir; sözgelişi, Moğol İmparatorluğu döneminde beliren birçok kavimden, 13. yüzyılın ünlü İlhanlı/Moğol tarihçisi Reşidüddîn’in eserinde bahsedilir; yine aynı eserde ve Kaşgarlı Mahmut’ta, Oğuz boylarının bir listesi de verilmiştir⁵⁸. İslâm kaynaklarındaki anlatımlardan, Türk halklarının ekonomisinin büyük ölçüde avcılık ve hayvancılığa dayandığı anlaşılmaktadır; diğer taraftan, birçok Türk kavminin ticaretle de ilerlemiş olduğuna değinilir⁵⁹.

Asyalı kavimler, Ortaçağ’dan itibaren Batı için de merak konusu olmuştur. Özellikle 13-14. yüzyıllarda Avrupalıların ilgisi, çağdaşları Asyalı toplumlar olan Tatar/Moğol⁶⁰ ulusları üzerine odaklanır. 1242 yılında Moğol orduları, Adriyatik kıyılarına kadar ilerledikten sonra, Ögedey Han’ın ölüm haberi üzerine geri çekilir ve bu yıkıcı askerî seferden ürken Batılı uluslar da, Papa IV. Innocent’in girişimiyle, rahiplerden oluşan bir elçi heyetini Moğolistan’a gönderme kararı alır⁶¹. Bu elçiler, Avrupa için büyük bir tehlike olarak görülen Moğolların topraklarına giderek onları anlamaya ve Hristiyan ülkelerine saldırmamaları için anlaşmaya çalışırken, bir yandan da misyonerlik faaliyetleri ile Moğollara Hristiyanlık dinini kabul ettirebilmeyi amaçlamışlardır. Asya’ya giden ilk grubun başında bulunan Fransisken rahibi Plano de Carpini, yolculuk izlenimlerini aktardığı *Libellus Historicus* adlı eserinde, Tatarların savaşları, gelenekleri ve coğrafyası hakkında geniş bilgiler vermekte; aynı zamanda, Avrupalı hükümdarlara, bir savaş durumunda Moğollarla savaşma taktikleri önermektedir. Carpini ile aynı dönemde Moğolistan’a elçi olarak başka rahipler de gönderilmiş olmakla birlikte, bunların büyük bölümü başarılı olamamıştır. IX. Louis tarafından 1253’te gönderilen grubun başında bulunan ve Flaman asıllı bir Fransisken olan Wilhelm von Rubruck ise, Carpini’ye

⁵⁷ Ramazan Şeşen, *İslâm Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, s.18.

⁵⁸ Ramazan Şeşen, *İslâm Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, s.19.

⁵⁹ Ramazan Şeşen, *İslâm Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, s.22.

⁶⁰ “Tatar” kelimesi, hem Batı hem Doğu literatüründe Moğollarla özdeşleştirilmiş ve Batı dillerine de “Tartar” olarak girmiştir. Bu kelime, Latince “cehennem” anlamına gelen “tartarus” kelimesinden türetilmiştir.

⁶¹ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, s.118-119.

nazaran daha net ve detaylı bilgiler aktarmıştır; Moğolların gelenekleri, kültürleri ve dinlerini ayrıntılı biçimde analiz etmesinin yanı sıra, o dönemde Moğol İmparatorluğu bünyesinde yaşayan Uygur, Çin, Tibet gibi halklar hakkında da önemli bilgiler nakleder. Moğol başkenti Karakurum’da Hristiyanların, Müslümanların ve Budistlerin faaliyetlerine de değinen Rubruck, her üç dinin de eşit düzeyde koruma altında olduğunu ifade eder; eserinin sonunda, Fransız kralına hitaben kaleme aldığı raporda, Moğolların artık Avrupa’yı değil İslâm ülkelerini askerî hedef olarak gördüklerini vurgular. Moğol istilası tehdidinden kurtulan Avrupalılara, bundan sonra, Güney Rusya ve Batı Asya üzerinden Çin’e uzanan ticaret yolları açılmıştır⁶². Moğolların pek çok olumsuz özelliğinin yanında bazı olumlu özelliklerinin de vurgulandığı bu seyahat raporlarının, Avrupalıların gözündeki ‘Moğol’ korkusunu pekiştirecek nitelikte olduğunu söylemek mümkündür⁶³.

13. yüzyıl Avrupasında, Doğu dünyası ile ilgili bu anlatımlar büyük ilgi görmüş; Carpini ve Rubruck’un ardından çok sayıda Dominiken ve Fransiskan rahibi, resmî görevle ya da kendi istekleriyle, Moğolların ülkesine yolculuk etmişlerdir⁶⁴. Bu seyyahların aktardıkları bazı bilgiler abartılı ve gerçekdışı gibi görünse de, o dönemde Avrupa’daki Asya yaklaşımlarının niteliği hakkında fikir vermektedir.

Avrupa’nın Doğu ile yaptığı ticaret, 13. ve 14. yüzyıllar boyunca İtalya şehir-devletlerinin kontrolünde gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, ortaçağ Avrupa devletleri arasında özellikle İtalya arşivlerinde ve kaynaklarında, Orta Asya’nın sosyo-ekonomik ortamına ışık tutan veriler yer alır. Bu dönemde bazı İtalyan tüccarlar, Moğol saraylarında saygınlık kazanmıştır. Bunlar arasında en tanınmış, Venedikli Marco Polo’dur. Yolculuğunun gerçekliğine dair şüpheler bulunmakla birlikte, anılarında, dostça karşılandığı Kubilay’ın sarayında 17 yıl çalıştıktan sonra, 1295’te ülkesine geri döndüğünü ifade etmektedir. Asya’da bulunduğu süre zarfında, 3 yıl süreyle Çin’e bağlı bir eyaletin yöneticiliğine atanacak kadar itibar kazanan Marco Polo, sadece Uzak Doğu ve Orta Asya değil, yolu üzerindeki İran ve Batı Asya hakkında da, diğer birçok Ortaçağ yazarına nazaran daha detaylı bilgiler vermiştir. Tarihler, mekanlar ve kişilerle ilgili bazı karışıklıklar olmakla birlikte, aktardığı verilerin büyük bir bölümü, dönemin diğer yerel kaynakları tarafından doğrulanmaktadır. Marco Polo’nun yazılarında şehirler ve mekanlar,

⁶² V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, s. 119-122.

⁶³ W.R. Jones, “Image of the Barbarian in Medieval Europe”, s. 398.

⁶⁴ Lajos Ligeti, *Bilinmeyen İç Asya*, (Çev. Sadrettin Karatay), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, s.106-107.

büyük ölçüde İslâm literatüründe kullanıldığı şekilde aktarılmıştır; Çin'deki birçok yer adı da Farsça isimleriyle geçer⁶⁵.

Yine 14. yüzyıl başlarında Asya'ya seyahat eden İtalyan tüccarlardan olan Floransalı Francesco Balducci Pegolotti de, Volga Nehri üzerinden Ürgenç, Otrar ve Almalık yoluyla Çin'e ulaşan ticaret yoluna dair temel bilgileri içeren bir nevî ticarî seyahat rehberi hazırlamıştır⁶⁶. Ticaret amaçlı seferler sürerken, bir yandan misyonerlik faaliyetleri de devam etmektedir: Semerkand ve Almalık'ta Katolik piskoposlukları kurulmuş; Moğollar ve Çinliler arasında Hıristiyanlık yayılmaya başlamıştır⁶⁷.

İran bölgesinde Moğol hanedanının dağılmasıyla ortaya çıkan siyasî kaos ortamında, Batılıların Orta Asya üzerinden Çin'e ulaşmaları imkansızlaşmıştır; Çin'de ise Moğolların iktidarı sona erip Ming hanedanı tahta çıkınca, buradaki Katolik misyonerlerin faaliyetleri tümüyle durma noktasına gelmiştir. Fakat 14. yüzyıl ortalarına kadar süregelen bu Asya seyahatlerinin Avrupa'daki Doğu ilgisini belirgin biçimde yükselttiği vurgulanmalıdır; hatta bu ilgi bilimsel bir platforma da taşınmış ve “oryantalizm” anlayışında değerlendirilebilecek çalışmaların erken örnekleri belirmiştir. Nitekim Roma, Paris, Bologna, Oxford ve Salamanca üniversitelerinde Arap, İbranî ve Keldanî kürsülerinin açılması gündeme gelir⁶⁸. Bu dönemde Avrupa'da özellikle Arap etkisinin yoğun olduğu görülür; çeşitli şehirlerde Arap tıbbının okutulduğu okullar kurulmuş ve başka pek çok alanda Arapçadan Latinceye çeviriler yapılmıştır. Asya'nın bozkır kavimleriyle ilgili olarak ise, 13-14. yüzyılların en önemli ürünlerinden biri, Kıpçakça (ya da Kumanca) yazılan *Codex Cumanicus* adlı sözlüktür; zaman içinde oluştuğu sanılan bu eser, Hıristiyan misyonerlerin Kumanlarla iletişim kurabilmeleri için hazırlanan sözlük niteliğinde bir çalışmadır.

14. yüzyıl ortalarından itibaren ise, Batı Asya'da yükselmekte olan Osmanlı Devleti ile, İran ve Orta Asya'nın büyük bölümünü ele geçiren Timur'un ülkesi Batı'nın ilgi odağı olmaya başlamıştır. Avrupa için bir tehdit olarak görülen bu iki büyük gücü daha yakından tanımak ve izlemek için Asya'ya elçiler gönderilir. Papa'nın emriyle Timur'un sarayına elçi olarak gönderilen İspanyol Ruy Gonzales de Clavijo, İstanbul ve Anadolu üzerinden Semerkand ve Tebriz'e uzanan uzun soluklu yolculuğunu son derece detaylı bir şekilde kaleme aldığı eserinde, Bizans'ın son dönemindeki İstanbul'un da bir portresini

⁶⁵ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s.123-125.

⁶⁶ bkz. F.B. Pegolotti, *La Pratica della mercatura*, (ed. Allan Evans), Kraus Reprint Co., New York 1970.

⁶⁷ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s.127-128.

⁶⁸ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s.129.

çizer. Timurlu kültür çevresi ile ilgili aktardığı veriler ise, bu alanda çalışanlar için günümüzde hala temel bir kaynak niteliğindedir⁶⁹.

Papa emriyle Asya ülkelerine gönderilen son elçilerden biri olan Clavijo'dan sonra, Timurlu Devleti'nin yıkılmasının ardından bölgede güç kazanan Akkoyunlu ve Karakoyunlu saraylarına Giosafa Barbaro, Caterino Zeno ve Antonio Cantarini gibi Batılı elçiler gönderilmiştir⁷⁰. Ancak bu tarihten sonra, Batı'yı tehdit eden yeni büyük güç Osmanlı olduğundan, artık İç Asya'dan ziyade Osmanlı toprakları ilgi odağı haline gelir. 1492'de Amerika'nın keşfedilmesi ile birlikte, dünya ticaret yolları da değişmiştir; Çin'e artık Batı ve Orta Asya üzerinden karayoluyla değil deniz yoluyla ulaşılması, İç Asya üzerinden Çin'e ulaşan kara yolunun çekiciliğini yitirmesine sebep olur ve bu tarihten itibaren Asya seyyahlarının rotası değişir. 16. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa'nın karşısındaki en büyük askerî tehdit Osmanlı İmparatorluğu olduğundan, Batılı seyyahlar Osmanlı topraklarına veya Osmanlı'ya karşı birlikte ittifak kurmayı amaçladıkları İran'a seyahatler düzenlemeye başlamışlardır.

Diğer taraftan, 16. yüzyıldan itibaren Çin'de ve Japonya'da yoğun faaliyetleri bulunan Cizvitler, Çin kroniklerinden elde ettikleri bilgilerin ışığında, sadece Çin değil Orta Asya halkları hakkında da Avrupa'da önemli yayınlar yapmışlardır; o dönemde Asya halklarına dair Avrupalıların bilgi dağarcığını oluşturan en kapsamlı verileri sunan bu yayınlar, aynı zamanda günümüzde de Orta Asya tarihi ile ilgili temel kaynaklar arasında sayılmaktadır. Çin kaynaklarına dayanarak Orta Asya tarihinin değerlendirildiği ilk eser, 1688'de Pekin'e varan Visdelou (1656-1737) tarafından kaleme alınan *Histoire des Tatares*'dir; bundan sonra, 1824'te Senkovsky tarafından yayınlanan Buhara hakkındaki kitap da, Çin kaynaklarındaki veriler temel alınarak yazılmıştır⁷¹. Bu çalışmalar, Avrupalıların 16-17. yüzyıllardan itibaren Orta Asya tarihinin incelenmesinde Uzak Doğu kaynaklarının önemini farkında olduklarına işaret etmektedir. Cizvitlerin topladığı bu malzeme, bu çağda henüz bilimsel anlamda düzenlenmemiş olmakla birlikte, daha sonraları biçimlenecek olan Avrupa oryantalizmine büyük katkılarda bulunacaktır.

⁶⁹ Clavijo'nun seyahatnamesi için bkz: Ruy Gonzalez de Clavijo, *Timur Devrinde Kadis'ten Semerkand'a Seyahat*, (Çev. Ömer Rıza Doğrul), Kesit Yayınları, İstanbul 2007.

⁷⁰ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s.138.

⁷¹ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s.161.

2.2. Modern Çağda Asya Araştırmaları

18. yüzyılın ikinci yarısında İngilizlerin Hindistan'da egemenlik kurmaları, Avrupa'da "oryantalizm" olarak adlandırılan alanın gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Bu dönemde İngilizler, stratejik açıdan Çin ile ticarî ilişkiler kurmaya büyük önem vermişlerdir. Bu amaçla Çin'e gönderilen İngiliz elçileri vasıtasıyla, Çin araştırmaları büyük ivme kazanır. Elçilerin yanı sıra, misyonerlik faaliyetleri de Doğu ile ilgili önemli bir bilgi kaynağı olmuştur; 19. yüzyılda Çin'de İngiliz, Amerikalı ve Fransız misyonerlerin faaliyette oldukları bilinir. Uzak Doğu ve Çin'e yapılan bu seyahatlerin Batı'da uyandırdığı ilginin bir sonucu olarak, 1814'te Fransa'da ilk Sinoloji bölümü kurulmuş ve bu suretle Çin dili ve kültürünün incelenmesi bilimsel bir disiplin haline gelmiştir⁷².

İslâm öncesi Türk tarihine dair ilk önemli yayınlardan biri de yine 18. yüzyılda, Fransız oryantalist ve sinolog Joseph de Guignes (1721-1800) tarafından kaleme alınan, Hunlar ve eski Türk tarihine dikkati çeken *Histoire générale des Huns, des Mongoles, des Turcs et des autres Tartares occidentaux*'dur. Burada, çeşitli ırkların atası olarak ele alınan Türklerin meziyetlerinden övgüyle bahsedilir.

19. yüzyıldan itibaren ise, gerek Rusya'da gerekse Avrupa'da güçlenmekte olan milliyetçi akımlar çerçevesinde, bazı ulusların ilgisi, kendilerini tarihsel boyutta temellendirmek üzere, yeniden Orta Asya'ya yönelir. Orta Asya'nın Avrupa'da, ve daha sonraları Türkiye'de merak uyandırarak ciddi bir inceleme alanı haline dönüşmesi, büyük ölçüde, 19. yüzyılda Rusların bölgeyi işgaliyle başlayan sürecin ürünüdür. Bu sıralarda Avrupa'da, ırksal farklılıklar üzerine inşa edilen teorileri desteklemek amacıyla, başta fiziksel antropoloji olmak üzere çeşitli bilim dallarından faydalanılmakta ve ırk-temelli teorilerden üretilen ideolojiler, bilimsel yöntemlerle meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Buna göre, ilkel dönemlerden yüksek uygarlık aşamasına gelene kadar yükselici bir düzende tek gelişim çizgisi izlediği varsayılan insan soyunun evrimi, çağdaş Batı kültürü ile zirveye ulaşmıştır. Dönemin kültürel iklimine hakim olan bu ırk-temelli görüşlerin başlıca temsilcilerinden olan Arthur de Gobineau (1816-1882), insanları beyaz, sarı ve siyah ırk olmak üzere üç grup halinde ele alır; fakat uygarlığın itici gücünün beyaz ırk olduğunu savunur. Buna göre beyaz ırka mensup olan Ariler, kökleri Greko-Romen kültürüne dayandırılan Avrupa aristokrasisinin ve insan uygarlığının doruk noktasını

⁷² V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s.189-192.

oluşturmuştur. Tarihsel sürecin gelişiminin beyaz ırkın güdümünde olduğunu öne süren Gobineau, uygarlıkların çöküşünün başlıca sebebinin beyaz ırk ile diğer ırkların karışması olduğunu belirtir. Beyaz ırkı yüceltme eğilimi, sarı ve siyah ırklar ile beyaz ırkın ortak bir kökenden gelip gelmediğini sorgulamaya kadar ulaşır; Orta Asya, Orta Doğu ve Doğu Avrupa gibi bazı bölgeleri ise, ırkların birbirine karıştığı “kaotik” alanlar olarak tanımlar⁷³.

Böyle bir dünya görüşünün hakim olduğu 19. yüzyıl Avrupasında, bazı uluslarca geliştirilen milliyetçilik eksenli düşünceler, ulusal köken arayışlarının Orta Asya coğrafyasına ve kültürlerine yönelmesini gerektirmiştir. Bu bağlamda, en eski milliyetçi hareketlerden olan Panslavizm’in belirlediği Rusya, siyasî amaçların ötesinde coğrafi yakınlığının da verdiği avantajla, özellikle Orta Asya arkeolojisi alanındaki araştırmalarda öncü bir rol oynamıştır. Bu sırada, doğuda Ruslar ile batıda Almanlar arasında yerleşik olan ve etno-kültürel yönden kendilerini ne Slav ne de Cermen ırkına yakın gören Macarlar da, dilsel, tarihsel ve kültürel göstergelerden hareketle, geçmişlerini yeniden yaratma çabasına girişmişlerdir; bu çerçevede beliren “Turancılık” düşüncesi, Macar araştırmacılarının dikkatini, başta Türkler olmak üzere Orta Asya kökenli tüm “Turan” halklarının kültürel verilerine yöneltir. Kültürel ortaklık ve ortak köken arayışı amacıyla yürütülen bu çalışmalarda, öncelikle dilsel göstergeler üzerinde durulmuştur. Bu noktada, dil ve tarih çalışmalarının daha yoğun olduğunu; buna karşılık, kültür tarihinin canlı tanığı olan arkeolojik verilere dair çalışmaların henüz ön plana çıkmadığını belirtmek gerekir. Bilimsel veri ve kanıtların esas itibarıyla “milliyetçi” politikalara dayanak oluşturmak ve onu meşrulaştırmak amacıyla kullanıldığı 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarını kapsayan devre, Orta Asya ilgisi ve çalışmalarının da yükselişine sahne olmuştur.

Tüm bu gelişmelerin sonuçlarından biri, Doğu Avrupa’da ilginç bir yükseliş kaydetmiş olan “Macar Turancılığı”dır. En azından 5. yüzyıldan itibaren Türk kökenli halklarla aynı topraklarda yan yana yaşayan Macarlar ile Türklerin akrabalığı, ortaçağdan itibaren Doğu ve Batı literatüründe vurgu yapılan bir sorunsaldır. Özellikle Bizans kaynaklarında genellikle Türklerle özdeşleştirilen⁷⁴ Macarların kendi efsanelerinde de, Hun-Macar akrabalığı ve bu yolla Türk-Macar kardeşliği temasına sıklıkla yer verildiği görülür⁷⁵. Bu tür argümanlara sahip en eski yazılı metinlerden olan *Gesta Ungarorum*, 12. yüzyıla tarihlenir ve Macarların atası sayılan Arpad’ın Attila’nın soyundan geldiği,

⁷³ Görüşleri hakkında detaylı bilgi için bkz. *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris 1853-1855 ve *Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale*, Paris, 1866.

⁷⁴ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 50.

⁷⁵ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 51.

dolayısıyla Macarlar ile Hunların aynı ırka mensup oldukları fikri üzerinde temellenen bir dizi destansı anlatı içerir⁷⁶. 13. yüzyılda Simon Kézai tarafından kaleme alınan *Gesta Hunnorum et Hungarorum* adlı eserde, Hunlar ile Macarların akrabalığı tezi, efsaneyle karışık tarihsel bir anlatı halinde ele alınır; bu eserin, ileri sürdüğü tarih tezleri yönünden, daha sonraki Macar tarihçileri için prototip oluşturduğunu söylemek mümkündür⁷⁷. Dolayısıyla, Macarlar arasında Hunlar ile akrabalık fikrinin ortaçağdan itibaren yerleştiği söylenebilir.

Kültürel ve dilsel göstergelerden hareketle, etnik kökenlerinin Avrupa kültürlerinden farklı bir kaynağa dayandığını fark eden Macar aydınları, kendi geçmişlerini ya da ‘atalarını’ aramak amacıyla, 17. yüzyıldan itibaren öncelikle filolojik araştırmalara girişmişlerdir. 19. yüzyılın ilk yarısından sonra yoğunlaşan köken arayışı çabaları, özellikle dil çalışmalarına odaklanmış; hatta bu amaçla Asya’ya pek çok seyahat de düzenlenmiştir. Dil ve edebî ürünlerden hareketle, Macarların kökeninin Latin ve Yunan temelli Avrupa kültürleri ile ilişkili olmadığı, Macar dili ile ilgili verilerin daha ziyade Asyalı diller ve destanlar ile akrabalık gösterdiği anlaşılmıştır; bu bağlamda 17. ve 18. yüzyıllarda ortaya atılan muhtelif tezlerde, Macarca Eski Dünya’nın, Ön Asya’nın ve hatta Uzak Doğu’nun dilleri ile ilişkilendirmeye çalışılır. Hiçbiri kanıtlanamayan bu tezlerin oluşturduğu tartışma ortamı, 19. yüzyıl sonlarına doğru, daha geniş yankı uyandıracak başlıca iki tezi ve bu tezlerin yandaşlarını karşı karşıya getirir; bir grup, Macarca’nın Fin-Ugor dil ailesine ait olduğunu savunur, diğer grup ise Ural-Altay dilleri ile ilişkili olduğunu öne sürer⁷⁸. Macarca’nın Ural-Altay dil grubuna aidiyetini savunan ilk araştırmacılardan olan Armin Vambery (1832-1913), Macarca’ya en yakın dilin Türkçe olduğu savından hareketle, zaman içinde kültürel ve tarihsel akrabalıklara da yönelecek; Budapeşte Toplum Bilimleri Üniversitesi’nde dünyanın ilk Türkoloji kürsüsünü kurarak (1870) konuyu bilimsel bir disiplin haline getirecektir. Akademik faaliyetlerinin yanı sıra, Vambery’nin, ideolojik bir akım ve ırksal vurguya sahip bir adlandırma olarak “Turan” fikrinin başlıca mimarlarından olduğu söylenebilir; nitekim ilerleyen yıllarda Macaristan’da kurulacak olan Turan Cemiyeti’nin başkanlığını üstlenecek ve gerek bu vesileyle oluşturduğu kurumsal ilişkiler vasıtasıyla, gerekse Osmanlı topraklarına

⁷⁶ Sandor Eckhardt, “Destanlardaki Attila”, *Hunlar ve Tanrının Kırbacı Attila*, (hzt. Gyula Németh,-çev. Tarık Demirkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 126.

⁷⁷ Sandor Eckhardt, “Destanlardaki Attila”, s. 134-137.

⁷⁸ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 8-9.

gerçekleştirdiği seyahatler sayesinde⁷⁹, dönemin Türk aydınları arasında milliyetçilik duygularının güçlenmesine önemli ölçüde katkıda bulunacaktır⁸⁰.

20. yüzyıl başlarından itibaren, dilbilimsel verilere dayanarak Macarca'nın Fin-Ugor dil ailesine aidiyeti kanıtlanmış ve bilim çevrelerinde yaygın olarak kabul görmeye başlamıştır; bununla birlikte, Macarların Türkler ile akraba olduğu tezi, farklı platformlara taşınarak işlenmeye devam eder⁸¹. Bu akrabalık tezinin dayandırıldığı temel varsayım, destanlardaki paralellikler ve iki dil arasındaki kelime benzerliklerinden hareketle, Macarlarla Hunların akraba olduğu; dolayısıyla, Türklerle de akraba olan Hunların, Türk ve Macar kavimleri arasında bir aracı ya da ortak payda rolü oynadığı fikridir. Zaman içinde, dil ve ırk akrabalığı arayışları geri plana düşmüş ve bunun yerine, coğrafi ve etno-kültürel bir bütünlük olarak “Turan” kavramı yükselişe geçmiştir. Ulusal köken arayışının ötesine geçerek ideolojik bir anlam kazanan “Turan” kavramı, çok genel bir tanımla, başlıca ekonomik faaliyeti hayvancılık olan çeşitli göçebe kavimlerin yaşadığı engin coğrafyayı ifade eder; fakat böyle bir coğrafi-kültürel bütünlüğün varlığını kanıtlayacak somut verilerin yetersizliği nedeniyle bu kavram, bilim çevrelerinde itibar kazanamamıştır⁸². Diğer yandan, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa’da yaygınlaşan milliyetçi ve ırkçı eğilimlerle ilişkili olarak, köken arayışlarının Orta Asya’nın yanı sıra Mezopotamya’ya da uzandığı görülmektedir; birçok dilbilimcinin Mezopotamya dillerini “Turan” dil ailesi ile ilişkilendirdiği bu ortamda, Macar araştırmacılar da Sümerce ile yakından ilgilenmiş ve Macarca ile arasında bir bağ kurma gayretine girişmişlerdir⁸³. Dönemin entellektüelleri arasında geniş ölçüde benimsenen Turancılık, edebiyat çevrelerinde de yankı uyandırır; şair Arpad Zempleni, 1910 yılında yayınladığı, Macarları yüzlerini doğuya çevirmeye davet eden şiir kitabında, bu ideolojiyi destekleyen tüm argümanları sergiler⁸⁴.

Bir ideoloji olarak ‘Turancılık’ın kurumsallaşmış ilk somut meyvesi, 1910 yılında Macar entellektüellerinin bir bölümü tarafından kurulan Turan Cemiyeti’dir. Macarların Asyalılığının yanı sıra, Türklerle yüzyıllar öncesine dayanan akrabalık ilişkilerini kanıtlamak amacıyla kurulan Turan Cemiyeti’nin anlayışına göre ‘Turan’ tabir edilen bölge, çeşitli etnik kökenlere sahip muhtelif uluslardan oluşuyordu ve cemiyet de, bu

⁷⁹ Derviş kılığına bürünerek başladığı, Anadolu’dan İran’a kadar uzanan Asya seyahatinin notları için bkz. Arminius Vámbéry, *Bir Sahte Dervişin Orta Asya Gezisi*, (çev. Abdurrahman Samipaşazâde Abdülhalim), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2009.

⁸⁰ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 9-10.

⁸¹ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 11.

⁸² Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 22-24.

⁸³ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 43-44.

⁸⁴ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 58.

“kardeş” uluslar arasında bir birlik kurulmasını amaçlıyordu; bir nevi konfederasyon sayılabilecek böyle bir oluşumun liderliğini ise Macaristan’ın yürütmesi gerektiği savunuluyordu. Fakat böyle bir ‘liderlik’ vurgusu, konfederasyonun bünyesindeki etnik unsurlar arasında ister istemez farklılaşma ve hiyerarşi öngörüyordu⁸⁵. Macar Turancıları arasında ırk ayrımı ve vurgusunun ilk olarak bu çerçevede belirmeye başladığı söylenebilir. Diğer yandan, bu aşamada cemiyetin henüz politik roller üstlenmediğini ve bilimsel bir teşkilat görünümü arz ettiğini de belirtmek gerekir⁸⁶.

Turan Cemiyeti’nin başlıca yayın organı olan *Turan* dergisi, aralıklarla 1913-1944 yılları arasında yayınlanmıştır⁸⁷. Birinci Dünya Savaşı arifesine rastlayan ilk sayılarda, Asya ya da “Turan” ülkelerini çeşitli yönleriyle ve özellikle ekonomik potansiyelleriyle tanıtan yazılar ağırlıktadır. Coğrafî olarak Panslavist ve Pancermenist ideolojilerin ortasında konumlanan Macarların, Panslavizme ve Slavlara tepkiyle yaklaştıkları; buna karşılık Cermen hareketiyle, aralarında varlığına sürekli vurgu yaptıkları köklü, tarihsel dostluk bağlarına dayanarak, yoğun ilişkiler kurdukları görülmektedir⁸⁸.

1916’da Turan Cemiyeti’nin kapsamı genişletilerek, “Macar Doğu Kültür Merkezi” haline gelir; başlangıçta *Turan* halklarının kültürlerini inceleme ve bu akraba kültürlerin birbiriyle ilişkilerini düzenleme ya da teşvik etme amacı güden bu oluşum, zamanla ekonomik faaliyetleri ve ticaret ilişkilerini de kapsayan bir kimliğe bürünür. Bu düşünsel çizginin bir sonraki safhası olan dünya çapında Turancıları birleştirme ideali, 1920’lerde Macar Turan Federasyonu’nun kurulması ile yeni açılımlar kazanır; buna göre, tüm Turan halklarının kendi içlerinde örgütlenmeleri ve bu parçaların da bir üst kurul mahiyetindeki “Dünya Turan Konfederasyonu” çatısı altında birleşmeleri öngörülmüştür⁸⁹. Böyle global bir girişimin ortaya çıkmasında, Ekim Devrimi’nden sonra Sovyetler Birliği’nde meydana gelen yeni düzenin yarattığı ürküntü de rol oynamış olabilir⁹⁰. Bu bağlamda, Macarların en fazla yakınlık kurmak istedikleri “Turan” kökenli halk Türkler olmuştur; hatta Pal Teleki liderliğindeki bir Macar heyetinin İstanbul seyahati sırasında, 1916 yılında, Macaristan’daki Turan Cemiyeti ile benzer amaçlarla, İstanbul’da bir Türk-Macar Dostluk Birliği kurulmuş; buna mukabil 1917 yılında da Macaristan’da Macar-Türk Dostluk Birliği’nin kurulmasıyla, Macar Turancıları ile Osmanlı aydınları arasındaki bağlar

⁸⁵ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 25-28.

⁸⁶ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 60.

⁸⁷ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 64.

⁸⁸ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 65-72.

⁸⁹ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 33.

⁹⁰ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 34.

pekiştirilmiştir⁹¹. Aynı dönemde, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu bazı ülkelerden çok sayıda "Turanlı" öğrenci Macaristan'a çağırılmış ve bu öğrencilere son derece kapsamlı barınma, eğitim ve çeşitli faaliyet olanakları sağlanmıştır⁹². 1916-17 öğretim yılından itibaren, yüzlerce Türk öğrenci eğitim görmek üzere Macaristan'a gitmiş ve mezuniyetlerinden sonra döndükleri İstanbul'da, "Macar Okullarını Bitirmiş Türk Gençleri Derneği"ni kurmuşlardır⁹³. Bir yandan Türk öğrenciler Macaristan'da eğitim görürken, diğer yandan da Macar öğretmenler görev yapmak üzere İstanbul'a gönderilmiştir; hatta bu dönemde İstanbul'da, eğitimini Macaristan'da sürdürecektür öğrencilere dil eğitimi vermek üzere bir Macar Okulu'nun kurulduğu da bilinir⁹⁴.

Macarların arkeoloji alanında çalışmalar yürütmek için İstanbul'da kurdukları Macar Bilim Enstitüsü ise, 1916'da faaliyete geçmiş ve savaş nedeniyle ancak 1918'e kadar varlığını sürdürebilmiştir.

Macarlar, bir yandan eğitim ve bilimsel çalışmalar yoluyla *Turan halkları* ile yakınlaşmaya çalışırken, diğer yandan da "*Turan ülkeleri*"ne bilimsel *expedition*'lar düzenleyerek, bu toplumların hem fiziksel hem de kültürel özelliklerini tanımaya çalışmışlardır; bu arayışların başlıca hedefinin Türkiye olduğunu söylemek mümkündür. 1. Dünya Savaşı'nın bitimine kadar süren ve çok çeşitli amaçlarla düzenlenen bu araştırma gezileri, Macarların Türk toprakları ve kültürünü daha yakından tanımasını sağlamanın yanında, Türk topraklarının olanaklarını ve bazı doğal kaynaklarını keşfetmeye de yöneliktir⁹⁵. Buna mukabil, Macaristan'a giden Türk uzmanlar ise, çeşitli alanlarda kurumsal sistemin işleyişine ve Macar sosyal düzenine dair incelemelerde bulunmuşlardır⁹⁶.

Birinci Dünya Savaşı yıllarının karmaşık ve karamsar ortamda hareket alanları kısıtlanan Turancılar, savaştan sonra yeniden bir araya gelirler; ancak bu dönemde, Turan'ın coğrafi mi yoksa etnik bir terim olarak mı algılanacağı konusunda süregelen tartışmalar doruk noktasına ulaşır; bu süreçte, Turan kavramının siyasî bir içerik yüklenmeksizin salt bilimsel amaçlarla ele alınması gerektiğini savunan bir grup, Turan Cemiyeti'nden ayrılarak, *Körösi Csoma Derneği* adıyla yeni bir dernek kurar. Buna

⁹¹ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s.91; Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s.36.

⁹² Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 34.

⁹³ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s.91; Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s.36.

⁹⁴ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s.90; Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s.39.

⁹⁵ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 36-39.

⁹⁶ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 39.

paralel olarak, Turan dergisinin bilimsel programlı sayılarıyla belirgin bir süreklilik arz eden *Körösi Csoma Archivum* adlı bir dergi de 1921 yılında yayın hayatına başlar⁹⁷.

1920'lerden itibaren Turan Cemiyeti parçalanma sürecine girer; bununla birlikte, bölünmeden sonra küçük gruplar halinde varlığını 1930'ların sonlarına kadar sürdürür. 1920 yılında cemiyet üyelerinden bir grubun kurduğu Macaristan Turan Birliği, öncekinden daha radikal ve milliyetçi bir kimliğe bürünmüş manifestosuyla dikkati çekmektedir; Turan halklarının kökeninin efsanevî Atlantis'e dayandırılması, bu ortak köken ile Güney Amerika uygarlıklarının ilişkisi ve Sümerler ile Turan halklarının yakınlığı tezleri, Gyöngvér Békássy tarafından hazırlanan bir broşürde kaleme alınmıştır⁹⁸. Burada açıklanan tezler, daha sonra aynı çevreden başka yazarlarca⁹⁹ da ele alınmış ve geliştirilmiştir; bunun ötesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında büyük bir etki alanı oluşturan Mu kıtası, Atlantis, Güneş-Dil Teorisi ve hatta günümüze kadar uzanan çizgide 'milliyetçi', 'Anadolucu', 'Avrasyacı' gibi düşünce sistemlerine atfedilen argümanların prototiplerinin bu noktada belirdiğini söylemek mümkündür.

Turan Cemiyeti'nin dağılmasından sonra ortaya çıkan gruplardan birinin de *Macaristan Türk Derneği* olduğu bilinir; kayıtlarda hakkında fazla bilgi olmamakla birlikte, Macaristan'a giden Türk öğrencilerin kurduğu anlaşılan bu dernek, 1931 yılına kadar Macaristan'da Turancılık düşüncesinin başlıca kurumsal temsilcilerinden biri olmuştur¹⁰⁰.

Muhtelif dinsel inançlara sahip olan eski 'Turan' halklarının birleşmesi idealinde, temel ortak payda olarak "ırksal köken" in görüldüğü ve dinsel farklılıkların olumlu ya da olumsuz anlamda bir kriter olarak görülmediği söylenebilir. Bununla birlikte, zaman içinde Müslümanlığa ve Müslüman halklara yönelik yaygın bir sempatinin belirdiği anlaşılmaktadır. Siyasî platformda başlayarak kültürel düzleme de yayılan bu ilginin kaynağı, o dönemde Anadolu'da Batılı devletlere karşı yürütülen Kurtuluş Savaşı'nın yarattığı heyecan olmalıdır¹⁰¹. Savaş boyunca Anadolu'daki mücadeleyi destekleyen Macarlar, savaştan sonra da, Turan ülküsü için sembolleştirilen bir prototip olarak gördükleri Türk halkıyla, her alanda ilişki ve işbirliğini sürdürmüşlerdir. Türk tarafınca da karşılıksız bırakılmayan bu jestlerin sonucunda, 1923 yılında Türk-Macar Dostluk Antlaşması imzalanmış ve her iki başkentte büyükelçilikler açılmıştır¹⁰².

⁹⁷ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 143-144.

⁹⁸ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 147-148.

⁹⁹ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 148-149.

¹⁰⁰ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 34.

¹⁰¹ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 50-51.

¹⁰² Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 53-56.

20. yüzyılın başlarında Avrupa’da yükselişe geçen milliyetçi akımlar ve özellikle İkinci Dünya Savaşı yılları Avrupasının genel düşünsel iklimi, Macar entellektüelleri arasındaki “Turancılık” algısında bir dizi kavramsal değişikliğe sebep olmuştur. 1920’lerde, Mussolini ile birlikte gündeme gelen “faşizm” kavramı, Macaristan’daki Turancı çevrelerde sempatiyle karşılanmış; toplumsal düzenin sağlanması için ideal bir yol olarak görülmüştür. İdeolojilerinin bu yeni eksenini Türkiye’deki aydın çevrelerine de yansıtan Macar aydınlarının etkisiyle, başlangıçta sıcak bakılmayan Mussolini faşizmine yaklaşımın, 1930’larda olumluya dönüştüğü gözlenmektedir¹⁰³. Bu noktada, Macarların yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ni de, tek lider ve tek parti olması bakımından, “faşist” olarak nitelendirdiklerini; hatta böyle bir düzeni İtalya’dan önce kurdukları için, sistemin öncüsünün Türkler olduğunu savunduklarını belirtmek gerekir¹⁰⁴. Bunu takiben, İkinci Dünya Savaşı’nın başında Hitler’in politikaları da Macaristan’da geniş bir etki alanı yaratır; hatta bu rüzgârın etkisiyle, Macaristan’da Yahudi düşmanlığını savunan bazı yazarlar da belirmiştir¹⁰⁵. 30’ların dünyasında yükselen yeni bir ideoloji olan ırkçılık, Macaristan’ı da etkisi altına alır ve tüm Avrupa’da olduğu gibi, ırksal farklılıklar üzerine fiziksel/tıbbî araştırmalar gerçekleştirilir¹⁰⁶. Diğer yandan, 30’lu yıllarda “Turan” fikri Turancı çevrelerin dışında da rağbet görmeye başlar ve ırk temelli milliyetçiliği savunan çevrelerce benimsenir; bu hareket, ortak bir Turan dili oluşturma çabalarına girişecek kadar ileri gitmiştir¹⁰⁷.

Bu yeni yönelim ile eşzamanlı ilerleyen Batı karşıtlığı, Hristiyanlık karşıtlığı ile birleşir; bir bütün olarak Macarların Hristiyan Batı uygarlığından uzaklaşması ve kültürlerinin özüne dönmesi gerektiğini savunan bir kısım Turancı çevreler, ütopyik denilebilecek yeni bir toplum düzeni kurulması yolunda öncelikle dinsel bir yenilenmeye gidilmesi gerektiği düşüncesinden hareketle, Pagan inançlara geri dönülmesini önerirler. Turancılığın en radikal formuna ulaştığı bu çevrelerde, aynı zamanda adeta yeni bir “Atilla kültü” oluşmuştur; hatta takvimin başlangıcının Atilla’nın tahta çıkış tarihi olarak belirlenmesi dahi gündeme gelir¹⁰⁸. Radikal biçimde “Turanlı” köklere dönülmesini öngören bu eğilim, Turan Cemiyeti dahil Macar kültür çevreleri tarafından şiddetle eleştirilmiştir¹⁰⁹.

¹⁰³ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 57-58.

¹⁰⁴ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 58-65.

¹⁰⁵ Tarık Demirkan, *Macar Turancıları*, s. 35.

¹⁰⁶ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 236.

¹⁰⁷ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 231-233.

¹⁰⁸ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 208-214.

¹⁰⁹ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 217-218.

2. Dünya Savaşı yıllarında Nazizm'in de etkisiyle ırk vurgusu ağır basan bir anlayışla yeni bir canlanma sürecine giren Macar Turancılığı, savaşın sonlarına doğru çözülme ve dağılma sürecine girer. Önceleri "Asyalılık" teması üzerinde şekillenen Turancı düşünce, artık Avrasyalılığı benimser ve savaşın Sovyetler Birliği'nin lehine sonuçlanması ile birlikte, etkinliğini kaybeder¹¹⁰.

Asya ve Türkoloji çalışmalarını tetikleyen köken arayışları ile bunun ideolojik bir tezahürü sayılabilecek olan Turancılık hareketinin hız kesmesinden sonra, üniversitelerdeki Türkoloji ve Altayistik bölümleri kapsamında, bilimsel bir eksende Asya çalışmaları sürmüştür. Bu bağlamda, Avrasya tarihinin aydınlatılmasında, Macar akademik çevrelerinin etkin bir rol oynadıkları söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde, köken arayışı kapsamında özellikle filolojik verilere odaklanan Macar Türkolojisi, savaş sonrasında, dil alanındaki çalışmaların yanı sıra, ortaçağ ve sonrasında Avrasya kültür çevresinde yaşayan Türk kökenli halkların tarihini aydınlatan çalışmalar da üretmiştir¹¹¹. Macaristan'da yetişmiş olmakla birlikte, 1948'den itibaren akademik çalışmalarını Amerika'da sürdüren Denis Sinor (1916-2011), Orta Asya tarihine sistematik bir bakış açısıyla yaklaşarak verileri toplamıştır. Sinor'un çalışmaları, dil ve kültür verileri ışığında Avrasya tarihini ve çevresindeki kültürlerle etkileşimini aydınlatmaya yöneliktir. Bu bağlamda, editörlüğünü yaptığı ve 1990'da yayınlanan *Cambridge History of Inner Asia* adlı eseri, İç Asya tarihini kronolojik bir yaklaşımla değerlendiren başlıca çalışmalardan biri olarak kabul edilmektedir¹¹². Aynı geleneğin temsilcileri olan Lajos Ligeti (1902-1987) ile Gyula Németh (1876-1976) ve onların yetiştirdiği István Vásáry (1945), günümüze dek etkinliğini sürdüren Macar Türkoloji ekolünün başlıca temsilcileridir.

Hem siyasî koşulların zorlamasıyla hem de entellektüel bir ilgi alanı olarak Asya temasının filizlendiği en eski kültür çevrelerinden biri de Rusya'dır. Coğrafi yakınlıkları ve siyasî ilişkileri nedeniyle, Batılı uluslardan çok daha önce Türk ve Moğol halklarıyla ilgilenen Rusların, en azından 11. yüzyıldan itibaren Orta Asya ile yakın ilişki içinde oldukları anlaşılmaktadır. Bugün Rusya olarak adlandırdığımız geniş coğrafyada, 8-9. yüzyıllarda varlık gösteren Türk, Fin-Ugor ya da İran kökenli kavimler ve İskit-Sarmat kalıntıları ile Rusların karşılaşmasının, çok yönlü bir etkileşim ortamı doğurduğu

¹¹⁰ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 245-246.

¹¹¹ Istvan Zimonyi, "Macaristan'daki Türkoloji Çalışmaları", *Yeni Türkiye*, Yıl 8, Sayı 43 (2002), s. 46-47.

¹¹² Bkz. *The Cambridge History of Early Inner Asia*, (ed. Denis Sinor), Cambridge University Press, Cambridge 1990. Bu eser, Türkiye'de *Erken İç Asya Tarihi* adıyla 2000 yılında İletişim Yayınları tarafından basılmıştır.

düşünülebilir¹¹³. Bu karşılaşmanın taraflarından biri olan Rusların fikriyatında sonraki yüzyıllar boyunca önemli bir rol oynayan “Doğu” algısının temelde bu altyapı üzerinde şekillendiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Rus tarihinin en önemli ve etkili olaylarından biri olan 13. yüzyıldaki Moğol istilasına kadarki dönemde, Rus düşüncesinde Doğu-Batı ve Rusların hangi küreye ait olduğuna dair bir kavramsallaştırmanın var olmadığı düşünülmektedir; ancak, bu erken dönemlere dair Rus kaynaklarının yetersiz olduğu da dikkate alınmalıdır¹¹⁴. Dolayısıyla bu erken dönemlerde, Orta Asya halkları ile Ruslar arasındaki ilişkilerin kültürel bir meraktan ziyade, siyasî ve ticarî eksende yürüdüğü varsayılabilir. Diğer yandan, Moğol istilasına kadarki süreçte, söz konusu ticarî faaliyetlerin yönünün daima Doğu’dan Batı’ya doğru olduğunu, dolayısıyla henüz Rusların pasif durumda bulunduğunu da vurgulamak gerekir. 13. yüzyıldaki Moğol istilasını, 16. yüzyıldan itibaren Rusların Orta Asya hanlıkları üzerinde güç sahibi olmaya (1552’de Kazan, 1556’da Astrahan) ve bu yolla Tatar devlet yapısının mirasını sahiplenmeye başlaması¹¹⁵, tarihin seyri içinde Ruslar ile Türk-Moğol halklarını birbirine yaklaştıran önemli birer kırılma noktası teşkil etmiştir. 17. yüzyıldan itibaren Tatar hanlıklarının Moskova’da elçilikler açmaları ve Rusların hizmetinde çalışan Tatar görevlilerin Ruslar ile Müslüman devletlerin ilişkilerini düzenleyen bir aracı rolü üstlenmeleri ile birlikte, Ruslar üzerindeki Tatar-Moğol etkisi belirginleşmeye başlar; hatta bu dönemde, Rusya’nın Müslüman devletlerle ilişkilerinde, Tatarcanın yer yer diplomatik dil haline geldiği dahi görülmektedir¹¹⁶. Bununla birlikte, bu erken dönemlerde beliren ilgilerin, akademik anlamda Orta Asya araştırmalarına kaynaklık ettiğini söylemek güçtür. Hatta Rus yönetiminin gözünde "Tatar" şemsiyesi altında toplanan tüm bu halkların etnik ayrımlarının da henüz belirginleşmediğini ve esas itibarıyla Müslümanlık ortak paydasında birleşen halklar olarak tanımlandıklarını belirtmek gerekir¹¹⁷.

Rus literatüründe bilimsel sayılabilecek Orta Asya çalışmalarının belirmesi, Çar I. Petro’nun (1672-1725) tahta çıkması ile başlayan sürecin ürünüdür¹¹⁸. Devletin güçlenerek ekonomik ve siyasî açıdan tamamen bağımsızlaşması için bir dizi reform gerçekleştiren I. Petro (ya da Büyük Petro), gerçek bir aydınlanma için, bilimsel faaliyetlerin ve keşif hareketlerinin gerekliliğine inanıyordu; bu amaçla 1724 yılında

¹¹³ Richard N. Frye, “Oriental Studies in Russia”, *Russia and Asia. Essays on the Influence of Russia on the Asian Peoples*, (ed. Wayne S. Vucinich), Hoover Institution Publications, Stanford 1972, s. 30-31.

¹¹⁴ Richard N. Frye, “Oriental Studies in Russia”, s. 31.

¹¹⁵ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, s. 246-251.

¹¹⁶ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, s. 257.

¹¹⁷ Serge A. Zenkovsky, *Rusya’da Pan-Türkizm ve Müslümanlık*, s.11-12.

¹¹⁸ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, s. 285.

kuruluşuna önyak olduğu *Rus Bilimler Akademisi*, ya da kurulduğu dönemdeki adıyla *Petersburg Bilimler Akademisi*¹¹⁹, çeşitli coğrafyaları tanımak amacıyla Asya içlerine muhtelif seferler düzenlemiştir. Sibirya ve Kamçatka çevrelerine düzenlenen seferlerle başlayan ve uzun yıllar devam eden bu araştırma gezileri, esas itibariyle Rusya'nın hakimiyetindeki toprakları doğal olanakları yönünden analiz etme ve bu bölgelerin profilini çıkarma amacı güdüyordu¹²⁰. Söz konusu seferlerin sonucunda üretilen, öncelikle coğrafi ve topografik içerikli raporlar, bu alanda bilimsel sayılabilecek ilk çalışmalardır. Bunların dışında, o dönemde dünya çapında henüz emeklemekte olan dilbilim alanındaki araştırmalar için de *Rus Akademisi*¹²¹ adlı bağımsız bir akademik birim daha kurulmuştur; fakat 19. yüzyıldan önce yürütülen dilbilim çalışmaları, esas itibariyle pratik kullanıma yöneliktir ve bilimsel araştırmalara temel oluşturacak düzeyde değildir¹²². Diğer yandan, Doğu'yu tanımaya yönelik tüm bu faaliyetler, Petro'nun Batılılaşma politikasının bir parçası olarak tasarlanmakta ve Doğu'yu Batı'nın bakış açısıyla değerlendirme amacı gütmektedir¹²³.

Bilimsel çalışmaların dışında, edebî eserlerde de 18. yüzyıldan itibaren "Doğu" teması belirmeye başlar. Bu değişimlerdeki dikkat çekici nokta, "Doğu" ve "Asya" adlandırmalarının kullanım alanı ve kapsamı meselesidir; "Asya" kelimesi ile Moğol-Tatar-Türk kültür çevreleri kast edilirken, "Doğu" kelimesi ile Müslüman Doğu'ya işaret edilmiştir¹²⁴.

Böyle bir temel üzerinde şekillenen Asya araştırmaları, 19. yüzyılda daha da ivme kazanır ve Rusya, bu alanda çağdaşı dünyanın lideri haline gelir. Yüzyılın başından itibaren Rusya'nın başlıca üniversitelerinde, Doğubilimi uzmanları yetiştirmek üzere çeşitli kürsüler açılır; araştırma faaliyetleri ise, Bilimler Akademisi bünyesinde sürdürülür¹²⁵. 19. yüzyıl boyunca çeşitli amaçlarla düzenlenen bir dizi keşif gezisi, Orta Asya hanlıklarını çeşitli yönleriyle tasvir eden ürünler ortaya çıkarmıştır. Bilim çevrelerinde Asya ilgisinin yükselişi, bir yandan Akademi'de çalışılan alanların pozitif bilimlerden filolojiye uzanan bir yelpazede çeşitlenmesinin ve bu çeşitliliğin bağımsız

¹¹⁹ 1747'den itibaren *İmparatorluk Bilimler ve Sanatlar Akademisi*, 1803'ten itibaren *İmparatorluk Bilimler Akademisi* ve 1836'dan itibaren de *İmparatorluk St. Petersburg Bilimler Akademisi* adını aldı. 1917 devriminden itibaren S.S.C.B. *Bilimler Akademisi* adıyla varlığını sürdürdü ve tüm Sovyet cumhuriyetlerinde yerel/ulusal akademilerin kurulmasına önyak oldu. 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra *Rus Bilimler Akademisi* olarak adlandırıldı.

¹²⁰ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s. 296-299.

¹²¹ 1783'te kurulmuş ve 1841'de St. Petersburg Bilimler Akademisi'ne katılmıştır.

¹²² V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s. 317; Richard N. Frye, "Oriental Studies in Russia", s. 38.

¹²³ Richard N. Frye, "Oriental Studies in Russia", s. 35.

¹²⁴ Meşdi İsmayilov, "Rus Entelijansiyasının Doğu Algısı: Başlangıcından Avrasyacılığa Kadar", *Doğu Batı*, Sayı 60 (2012), s. 242.

¹²⁵ Richard N. Frye, "Oriental Studies in Russia", s. 38-39.

bilim derneklerinin kurulmasıyla da pekiştirilmesinin sonucudur¹²⁶; fakat 19. yüzyılın ilk yarısında belirgin biçimde hareketlenen bu faaliyetler, yüzyılın ikinci yarısında Orta Asya hanlıklarının ele geçirilmesine uzanan süreçle birlikte daha da yoğunlaşır ve Orta Asya'nın çeşitli bölgelerinin coğrafi özellikleri ile yerli halkların yaşam tarzlarını inceleyen çalışmalar ortaya çıkar. İmparatorluk sınırlarının Orta Asya'yı da içine alacak şekilde genişlemesi, Rusya'yı Orta Asya araştırmalarının lideri haline getiren başlıca faktörlerden biridir; Rus araştırmacıları, bu sayede, konu malzemelerine direkt nüfuz edebilme olanağı bulmuşlar ve Batı oryantalizmine kıyasla daha avantajlı bir konum elde etmişlerdir¹²⁷.

Rusya'da akademik oryantalist geleneğin oluşumunda rolü olan bir başka etki alanı da Alman Romantisizmidir. Tartışmalı olmakla birlikte, 19. yüzyıl Rus edebiyatında belirginleşen Doğu temalarının, Goethe ve Hegel gibi yazarların etkisiyle yaygınlaştığı öne sürülmüştür. Buna karşılık Doğu bilimlerine dair akademik çalışmalarda, Doğu dilleri alanında Friedrich Adelung (1768-1843) ve Yakın Doğu çalışmalarında Christian M. Frähn gibi çeşitli alanlarda kürsüler kurmak suretiyle, Alman oryantalistlerinin daha belirgin bir iz bıraktığı söylenebilir. Orta Asya tarihi ve kültürü alanında bu ekolün başlıca temsilcisi, gerek şahsî tarihçesi gerekse Alman tarih yazıcılığı geleneği ile paralellik gösteren akademik üslubuyla V. V. Bartold'dur (1869-1930)¹²⁸.

Orta Asya araştırmalarına, arkeolojik amaçlı keşif gezileri de önemli ölçüde ivme kazandırmıştır. Bu bağlamda, Almanya doğumlu bir Rus oryantalisti olan Wilhelm Radloff'un (Friedrich Wilhelm Radloff ya da Rusça literatürdeki adıyla Vasiliy Vasil'yeviç Radlov, 1837-1918) çalışmaları, Türkoloji biliminin gelişiminin önemli bir aşamasını oluşturur. 1850'lerden itibaren Sibiryâ çevrelerinden topladığı etnografik materyali, 1884 yılında *Sibiryâ'dan* adlı ünlü monografisinde yayınlamıştır. 1893'te Danimarkalı Türkolog Vilhelm Thomsen (1842-1927) ile birlikte Orhun Yazıtları'nı çözümlemesi ise, Türkoloji çalışmaları açısından milat teşkil eden, önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu noktadan itibaren Türkoloji, çeşitli bilimsel disiplinlerden faydalanan çok katmanlı bir çalışma alanına dönüşmeye başlayacaktır.

19. yüzyılın başından itibaren Asya çalışmalarına yönelik bu dikkat çekici yükseliş, Rus *entelijansiyası* arasındaki Slavofil ve Batıcı grupların tartışmaları ile eşzamanlıdır. Avrupamerkezci bir dünya görüşü çerçevesinde Avrupa kültürünün, özellikle teknoloji ve endüstrileşme bakımından Rusya'nın kalkınması için zorunlu olduğunu savunan Batıcılara

¹²⁶ V.V. Barthold, *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm*, s. 321-322.

¹²⁷ Richard N. Frye, "Oriental Studies in Russia", s. 45.

¹²⁸ Richard N. Frye, "Oriental Studies in Russia", s. 44-46; Yuri Bregel, "Barthold and Modern Oriental Studies", *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 12, No.3 (1980), s. 386.

karşılık Slavofiller, modern Rusya'nın kendi eski tarihi ve kültürü üzerinde şekillenmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Bu bağlamda Asya ilgisi, ilerleyen yıllarda, "uzak ve egzotik" bir dünyayı tanımaya çalışan Batı oryantalizminden farklı olarak, kendi Asyalı kökenlerini aramaya yönelecektir¹²⁹. Bununla birlikte, henüz bu dönemde Rus aydınlarının kendilerini hangi küreye ait gördükleri tartışmalıdır. Genellikle, hem Doğu'yla hem Batı'yla ilişki içinde olan, fakat her ikisinden de farklılaşan, hatta belki daha ayrıcalıklı bir konumda bulunduklarını varsaydıkları söylenebilir¹³⁰.

Slavofil düşünce, ilerleyen yıllarda, daha radikal ve milliyetçi bir siyasal akım olan Panslavizm'e dönüşmüştür. Ancak buradaki milliyetçiliğin, ırksal köken temeline dayanan Pan-Cermenizm gibi akımlardan farklı olduğunu belirtmek gerekir; Panslavist düşünceyi belirleyen temel özellik, etnisiteden ziyade kültürel faktörler, ya da belirli bir coğrafi alanda yaşayan ve ortak geçmişe sahip halkları bütünleştirme idealidir¹³¹. Bu bağlamda, milliyetçi görüşlere temel olan "Rusluk" kavramının kapsamı, çeşitli değişkenlere göre belirlenebilen, esnek bir yapıya sahiptir; bu değişkenler arasında zaman zaman din, dil, coğrafya, hatta bazen ırk öne çıkmakla birlikte, tüm bu faktörlerin üstünde yer alan bir "imparatorluk" anlayışının Rus milliyetçiliğine temel olduğu anlaşılmaktadır¹³². Bu yaklaşımın yansımaları, edebiyatta da izlenebilir; söz gelişi Dostoyevski, Rusların Asya'ya aidiyetini vurgulayan ve Rusya'nın geleceğini Asya'da gören görüşün en önemli temsilcilerinden biridir; ancak onun bu yaklaşımı, Rusya'nın Asya içlerine yayılması ve Asya'ya hakim olması anlamını yüklenmekte, dolayısıyla emperyalist bir ideal halinde belirmektedir¹³³.

Avrupa karşıtlığı ve Slavlık vurgusu temeline dayanan Slavofil ve Panslavist düşüncede Türk ve/veya İslâm dünyasının yeri olmadığı ya da olumlu çağrışımlara sahip olmadığı söylenebilir. Bu erken süreçte, gerek Slav milliyetçisi gerekse Batıcı çevrelerde Türkler, İstanbul'u işgal eden barbarlar olarak algılanmışlardır¹³⁴. Nitekim Bizans'ın devamı olma fikri de, Ortodoks Ruslar tarafından benimsenmiştir.

I. Petro'nun reform hareketleriyle birlikte başgösteren Batılılaşma yanlısı görüşlere bir tepki olarak, Rusya'nın kendi değerlerine ve tarihine yüzünü dönmesi gerektiğini savunan Slavofil ve Panslavist düşünce akımlarından sonra, 1917 Ekim Devrimi'nden

¹²⁹ Nathaniel Knight, "Grigor'ev in Orenburg, 1851-1862: Russian Orientalism in the Service of Empire?", *Slavic Review*, Vol. 59, No. 1 (2000), s.79.

¹³⁰ Meşdi İsmayilov, "Rus Entelijansiyasının Doğu Algısı: Başlangıcından Avrasyacılığa Kadar", s. 241.

¹³¹ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 34-39.

¹³² Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 69-70.

¹³³ Nicholas V. Riasanovsky, "Asia through Russian Eyes", *Russia and Asia. Essays on the Influence of Russia on the Asian Peoples*, (ed. Wayne S. Vucinich), Hoover Institution Publications, Stanford 1972, s. 17-18.

¹³⁴ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 81-83.

itibaren, bunlarla kısmen aynı düşünsel ekseninde yer alan Avrasyacılık hareketi belirir. Doğu ile Batı arasında yer almakla birlikte her ikisine de ait olmayan, *sui generis* bir Rusya tarihi algısı üzerine inşa edilen Avrasyacılık düşüncesi, temelde Slavofil ve Panslavist çizgiyle paralel gibi görünmektedir. Ancak Avrasyacılığın Panslavizmden farklılaştığı temel nokta, sadece Slav ırkının değil, Rusya topraklarındaki Slav ve Slav-olmayan tüm halkların birliği idealini savunmasıdır; bunun yanı sıra, Rus kültüründeki "Avrasyalı" faktörlere ve Türk etkisine yapılan vurgu da önemli referans noktalarından biridir¹³⁵. Esas itibarıyla devrimden sonra Batı'ya göç eden aydınların öncülük ettiği Avrasyacı düşüncenin önemli isimleri arasında Nikolay S. Trubetskoy, Pyotr N. Savitskiy ve George V. Vernadskiy sayılabilir¹³⁶. Doğu Avrupa'dan Tatar-Moğol halklarının yaşadığı coğrafyaya kadar uzanan geniş bir kültürel yelpazeyi kapsayan Avrasyacılığın tarih anlayışının merkezinde, ortaçağda Rusya'ya hakim olan Tatar-Moğol halklarına karşı olumlu yaklaşımları yer almaktadır; hatta bu yaklaşım, Rus devlet geleneğini, tüm Avrasya'yı tek yönetim altında birleştiren Cengiz Han ve Timur ile süregelen çizginin devamı olarak görmeye kadar varmıştır¹³⁷. Nitekim, Avrasyacılık karşıtlarının eleştirileri de tam bu noktaya, yani Avrasya'yı daha önceki Büyük Rus İmparatorluğu idealine tercih etmelerine dayanır¹³⁸. Dolayısıyla, Rus tarihindeki Moğol etkisini yok sayan, hafifseyen veya olumsuz bulan resmî Rus tarih yazıcılığından farklılaşan Avrasyacıların yolu, bu noktada Macar Turancılarının idealleri ile de örtüşmekte ve Avrasya konsepti içinde yeni bir görünüme bürünen Rus/Slav milliyetçiliği, Slav ve Turan birleşimi ile karakterize olmaktadır¹³⁹. Fakat Rus tarihinin ve kültürünün Moğol-Tatar mirası ile ilişkisini kurarken, bu geleneği Ortodoks Bizans kültürünün potasında eriterek yeni bir sentez oluşturulduğu da vurgulanır¹⁴⁰.

Batılı-olmayan derin bir Rus tarihi algısına dayanan Avrasyacı yaklaşımlar, arkeolojik bulgularla da desteklenmiştir. Çeşitli etnik grupları inceleyen ve gruplayan "etnogenesis" çalışmalarının en önemli veri kaynaklarından biri olarak görülen arkeolojik bulgular aracılığıyla, Sovyet topraklarında yaşayan halkların kültürel gelişimi, bu halkların insanlık tarihinin gelişim sürecindeki yeri ve Rus kültürünün Asyalı bileşenleri saptanmaya çalışılmıştır. Diğer bir deyişle arkeoloji bilimi, Rus entelijansiyasının temel

¹³⁵ Dmitry V. Shlapentokh, "Eurasianism. Past and Present", *Communist and Post-Communist Studies*, Cilt 30, Sayı 2 (1997), s. 131; Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 83.

¹³⁶ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s.19-21.

¹³⁷ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 41.

¹³⁸ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 79-80.

¹³⁹ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 44.

¹⁴⁰ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 50 ve 55.

bir ilgi ve tartışma konusu olan Slavların kökeni sorunsalını aydınlatmanın önemli bir aracı olarak görülmüştür¹⁴¹. Devlet eliyle arkeolojik araştırmaları yürütmek üzere 1859 yılında St. Petersburg'da kurulan *İmparatorluk Arkeoloji Komisyonu (İAK)*, 1918 Devrimi'nden sonra *Rus Devlet Arkeoloji Komisyonu* ve 1919'da da *Rus Maddi Kültür Tarihi Akademisi (RAİMK)* adlarını alarak¹⁴², Avrasya çevrelerinde yoğun arkeolojik arayışlara girişir. Arkeolojik bulguların da etkisiyle, eski Ruslardan İran ve Türk kökenli halklara kadar uzanan geniş bir etno-kültürel yelpazeyi birbiriyle ilişkilendiren, İskit fanatizmi olarak adlandırılabilir kısa süreli bir eğilim belirir. Bu bağlamda, arkeolog Sergey Rudenko'nun (1885-1969) 1920'lerden itibaren kazılarla ortaya çıkardığı Pazırık kurganları ve İskit kültürüne atfedilen çeşitli buluntuların büyük heyecan yarattığını belirtmek gerekir¹⁴³. Resmî söylem ve tarih yazıcılığının ötesinde, sanat ve edebiyatta da kuvvetle kendini gösteren İskit teması ya da stili, özellikle dönemin müzik ve edebiyat ürünlerinin başlıca esin kaynaklarından biri haline gelir¹⁴⁴. Bu "İskit fanatizmi"nin edebiyat alanındaki en ünlü yansımalarından biri, Aleksandr Blok'un (1880-1921) *İskitler* başlıklı şiiridir. 1916-18 arasında doruk noktasına ulaşan İskit akımı, Ruslarla özdeşleştirilen İskitlerin ne Avrupa'ya ne Asya'ya ait olduğu; İskitlerin mirasçısı olan Rusların da bu iki dünyanın arasında, üçüncü bir güç olarak yüzyıllardır Batı'nın koruyucusu rolünü üstlendiği savını işlemiştir¹⁴⁵.

"Avrasya" konseptini oluşturan Slav, Türk-Moğol ve İran kökenli Asyatik halkların biraraya gelerek, Roma-Cermen kökenli Avrupa uygarlığının karşısında yeni bir kutup oluşturması, Avrasyacıların başlıca ideallerindendir¹⁴⁶. Bu yönüyle, tüm Turan halklarının aynı çatı altında toplanarak bir Turan Konfederasyonu kurması arzusundaki Macar Turancıları ile benzer bir ideali paylaştıkları söylenebilir. Diğer yandan, aynı sıralarda Türk aydınları arasında güçlenmekte olan Türkçülük akımının, Avrasyacılar arasında endişeyle karşılandığı anlaşılmaktadır; etnik-temelli milliyetçi görüşlerin, imparatorluk bünyesindeki muhtelif kökenli halkların bağımsızlıklarını talep ederek ayrılımları ile sonuçlanacağı öngörüsü, belki de, Moğol tarihinin Rus kültürüne mal edilmesinin sebeplerinden biri olabilir; bu yolla Ruslar, etnisite faktörünün üstünde yer alan bir

¹⁴¹ Rudolf Schlesinger, "Recent Soviet Historiography II", *Soviet Studies*, Vol. 2, No. 1 (1950), s. 9-10.

¹⁴² S.S.C.B.'nin kuruluşundan sonra, 1926 yılında *Devlet Maddi Kültür Tarihi Akademisi (GAİMK)* adını alan kuruluş, 1937 yılında S.S.C.B. Bilimler Akademisi bünyesinde, *Maddi Kültür Tarihi Enstitüsü (İİMK AN SSSR)* olarak yeniden biçimlenmiştir.

¹⁴³ Buluntular, ilk olarak 1953 yılında Rusya'da Bilimler Akademisi tarafından *Kul'tura Naseleniya Gornogo Altaya v Skifskoe Vremya* adıyla yayınlanmıştır. *Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen* adıyla, 1970 yılında İngilizceye çevrilmiştir.

¹⁴⁴ Nicholas V. Riasanovsky, "Asia through Russian Eyes", s. 26.

¹⁴⁵ Nicholas V. Riasanovsky, "Asia through Russian Eyes", s. 28.

¹⁴⁶ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 95.

Avrasya konsepti yaratarak, yönetimleri altındaki Türk unsurların dağılmasını önlemeye çalışmışlardır¹⁴⁷. Bu çabanın somut bir göstergesi, Bolşeviklerin Doğu politikalarını sunmak ve tüm Asyalı halkları kendi şemsiyeleri altında toplamak amacıyla 1-7 Eylül 1920 tarihlerinde Bakü'de düzenledikleri Birinci Doğu Halkları Kurultayı'dır¹⁴⁸.

Bununla birlikte, Gaspıralı İsmail Bey ve Yusuf Akçura gibi dönemin Türkçü aydınlarının, bu düşünce hareketini besleyen önemli damarlardan biri olduğunu da belirtmek gerekir¹⁴⁹. O sıralarda tüm dünyada hakim olan milliyetçi rüzgarların etkisiyle ve Rusya'daki Panslavist düşünceye karşı bir tepki ve savunma olarak, "Tatar" halkları arasında da Türkçülük görüşü yaygınlaşır¹⁵⁰. Rus İmparatorluğu bünyesindeki Müslüman halkların ilk önemli aydınlarından olan Kırım Tatarı Gaspıralı İsmail Bey (1851-1914), Türk kökenli halkların Batılılaşarak modernleşmesinin gerekliliğini vurgulamış ve bunun için köklü bir eğitim reformu yapılmasını öngörmüştür. Nihai amacı tüm Türklerin birleşmesi olan bu reformun ilk ve başlıca hedefini ise, dil olarak belirlemiştir. "Turan"ı bütünleştirebilmek için tüm Türk halklarını aynı lehçede birleştirmeye çalışırken, bir yandan da Türkçeyi yabancı kelimelerden arındırma çabasına girişmiştir; bu bağlamda, aynı sıralarda Osmanlı'da beliren dili sadeleştirme hareketlerinin de esin kaynağı ve öncü figürlerinden biridir¹⁵¹. 1883 yılından itibaren 25 yıl boyunca yayınladığı Tercüman gazetesi, görüşlerini aktardığı başlıca platform olmuştur. Ruslar ile Tatarlar arasındaki tarihsel bağların yanı sıra, "Doğu", "Batı" ve ikisinin arasındaki kavşak noktasına vurgu yapan "Avrasya" kavrayışı yönünden, Gaspıralı İsmail'in Rus Avrasyacıları ile aynı düşünsel çizgide yer aldığı söylenebilir; bu jeopolitik konum bağlamında, Doğu ile Batı arasındaki kavşak noktasında bulunan Rus ve Müslüman halklarının, Avrupa'ya karşı birlikte hareket etmek zorunda olduğunu savunur¹⁵². Fakat bununla birlikte, Rus Avrasyacılarının Türk-Moğol çağrışımlarından farklı olarak Gaspıralı İsmail'in Türklüğü Müslümanlık ile de özdeşleştirdiğini ve dolayısıyla, "Türk dünyası"na Osmanlı'yı da dahil ettiğini vurgulamak gerekir¹⁵³. Nitekim, 19. yüzyıl Müslüman dünyasının reformist siyasetçilerinden olan Cemalettin Afgani'nin (1838-1897) öncülük ettiği Pan-İslâmizm,

¹⁴⁷ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 97-98.

¹⁴⁸ Yavuz Aslan, *Birinci Doğu Halkları Kurultayı (1-7 Eylül 1920-Bakü)*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2007, s. 24-25.

¹⁴⁹ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s.19-21.

¹⁵⁰ Serge A. Zenkovsky, *Rusya'da Pan-Türkizm ve Müslümanlık*, s. 40-41.

¹⁵¹ İlber Ortaylı, *Çarlık Rusyasında Türkçülük Hareketleri ve Gaspıralı İsmail Bey*, Milliyetçi Türk Kadınları Derneği Yayınları, Ankara 1968, s. 15-16.

¹⁵² Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 103-109.

¹⁵³ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 112-113.

Gaspıralı İsmail'i etkileyen ana damarlardan biri olmuştur¹⁵⁴. Fakat Gaspıralı İsmail Bey'in, Pan-İslâmizmi ulusalcı bir yaklaşımla ele aldığı söylenebilir.

Gaspıralı İsmail gibi Kırım Tatarı kökenli olan, fakat İstanbul'da yetişen Yusuf Akçura (1879-1935) ise, Avrasya kavrayışı bakımından Gaspıralı İsmail ile örtüşmekle birlikte, ırksal nitelikleri dinsel birlikten daha önde tutmuştur; diğer yandan, Türk-Moğol tarihinin adeta kutsallaştırılması eğilimi bakımından Rus Avrasyacıları ile benzeşen bir yaklaşım sergilemektedir¹⁵⁵.

1926 yılında, Sovyetler Birliği tarafından Bakü'de Birinci Türkoloji Kongresi düzenlenir. Bu kongre, Sovyetler Birliği'nin Türkoloji araştırmalarına ve Asya tarihine verdiği öneme işaret etmekle birlikte, bir yandan da yönetimi altındaki Türk kökenli nüfus arasında yaygınlaşan Türkçü görüşleri baskılamak amacıyla, siyasi bir manevra olarak değerlendirilebilir¹⁵⁶.

1920'ler boyunca Rus fikriyatında aktif bir rol oynayan Avrasyacılık düşüncesi, gruplar arasındaki fikir çatışmaları ve güncel siyasal gelişmelerin sonucunda, 1930'larda giderek zayıflamış ve 30'ların sonlarında da ortadan kalkmıştır¹⁵⁷. Tarihsel Rus-Moğol ilişkilerini aydınlatmak amacıyla beliren ve zaman içinde siyasi bir vurgu da kazanarak kendine özgü bir gelişim süreci izleyen bu ilginin bilimsel literatüre en önemli katkısı, Moğol-Tatar tarihinin anlaşılabilmesi için zorunlu olan ortaçağ Rus kroniklerinin yayınlanmasıdır¹⁵⁸.

1930'lardan itibaren Sovyet akademik çevrelerinde yeniden beliren milliyetçi eğilimler ile birlikte, Avrasyacıların Tatar-Moğol faktörünün Rus tarihindeki olumlu etkisine dair tezleri sorgulanmaya başlanır ve bu görüşün aksine, ortaçağdaki Moğol hakimiyetinin Rus tarihinde halka büyük bedeller ödeten bir dönem olduğu yorumu yaygınlaşır¹⁵⁹. Bunun bir sebebi, Sovyet yönetiminin ulusalcı eğilimlerin güçlenmesine dair endişeleri olabilir¹⁶⁰. Bu görüşün yansımaları, Boris Grekov (1882-1953) ile A. Yu. Yakubovskiy'nin (1886-1953) ilk kez 1937'de yayınlanan ve bir klasik haline gelen *Altın Ordu ve Çöküşü* adlı çalışmasında, özellikle Grekov'un yazdığı bölümde izlenebilir¹⁶¹.

¹⁵⁴ Serge A. Zenkovsky, *Rusya'da Pan-Türkizm ve Müslümanlık*, s. 47.

¹⁵⁵ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 119-120.

¹⁵⁶ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, (çev. Ali Berktaş), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000, s. 30.

¹⁵⁷ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 122-126.

¹⁵⁸ Charles J. Halperin, "Soviet Historiography on Russia and the Mongols", *Russian Review*, Vol. 41, No. 3 (1982), s. 307.

¹⁵⁹ Charles J. Halperin, "Soviet Historiography on Russia and the Mongols", s. 309.

¹⁶⁰ M. A. Miller, "Sovyetler Birliği'nde Türk Topluluklarının Arkeoloji ve Tarihi", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, Sayı 23 (1987), s. 23.

¹⁶¹ B. D. Grekov-A. Yu. Yakubovskiy, *Zolotaya Orda i yeyo padeniye*, Leningrad, 1937. Bu kitabın Türkçe çevirisi, Kültür Bakanlığı Yayınları ve Türk Tarih Kurumu'na yayınlanmıştır. Ancak, kitabı çeviren Hasan Eren'in önsözde de

Rus tarihindeki Moğol faktörünün olumsuzluğu görüşünün yaygınlaşmasına rağmen, Moğollara dair çok sayıda çalışma yayınlanmaya devam etmiştir. Bunların içinde en önemlilerinden biri, 1934'te Leningrad'da yayınlanan, B. Y. Vladimirtsov'un Moğol göçebe feodalizmini incelediği *Moğolların İctimaî Teşkilâtı*¹⁶² kitabıdır. Birbiriyle bağdaşmaz gibi görünen "göçebelik" ve "feodalizm" olgularının Moğol toplumunda birarada var olduğunu ispatlamaya çalışan kitapta Cengiz Han hala yüceltilmekte; fakat onun üstün vasıfları Moğol ırkına mensup olmasına değil, gelişmiş Moğol feodal sistemine bağlanmaktadır. Cengiz Han'ın başarılarını ırksal üstünlüklere bağlayan "romantik" görüşler ise, Sovyet tarihçileri tarafından ırkçı ve emperyalist bulunmuştur. Vladimirtsov'un söz konusu çalışması, Moğol feodalizmini olduğundan daha gelişkin gösterdiği için zaman zaman eleştirilse de, öne sürdüğü Moğol feodalizmi fikri akademik çevrelerde benimsenmiş ve izleyen yıllarda, *Voprosy İstorii* gibi akademik yayın organlarında, Marksist tarih yaklaşımının önemli temalarından biri haline gelmiştir¹⁶³.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyetler Birliği'nin Asya'daki otoritesinin güçlenmesi, Asya çalışmalarının her alanında, sayısal olarak belirgin bir yükseliş getirmiştir; ancak bu çalışmaların başlıca amacının, Asya tarihini Marksist tarih anlayışı çerçevesinde açıklayarak, bu bağlamda tarihsel süreç içindeki yerini ortaya koymak olduğu söylenebilir¹⁶⁴. Sovyet dönemi tarih yazıcılığı, devrim öncesi Rus tarih yazıcılığında da olduğu gibi, tarihsel gelişmelerin teorik boyutu üzerine yoğunlaşmıştır; ancak Sovyet tarihçileri, tüm çalışmalarında Marksizm-Leninizm prensiplerini temel almak suretiyle, tarih yazıcılığında yeni bir sayfa açmışlardır. *Voprosy İstorii* gibi bazı dergilerde yazılarıyla yer alan Sovyet tarihçileri, araştırmalarını, Marksist düşüncenin bir parçası olan "tarihsel materyalizm"ın ışığında gerçekleştirmişler ve çeşitli yayınlar aracılığıyla da, Sovyet tarih yazıcılığına Marksist ideolojiyi yerleştirmeye çalışmışlardır¹⁶⁵. Dolayısıyla, izleyen yıllar boyunca fazlaca rağbet görmüş olan Altın Ordu ve Moğol tarihine dair temalar da, toplumsal gelişme teorilerinin uygulama alanlarından biri olarak belirmiştir.

Sovyet döneminde, Asya'nın pek çok bölgesinde arkeolojik kazılar da gerçekleştirilmiştir; bu sayede Asya'nın eski çağlarına dair elde edilen pek çok veri, yine

belirttiği gibi, Grekov'un yazdığı "Altın Orda ve Rus" başlıklı ikinci bölüm çevrilmemiş, dolayısıyla Türkçe metnin dışında bırakılmıştır.

¹⁶² Türkçeye 1944 yılında Abdülkadir İnan tarafından çevrilmiştir.

¹⁶³ Charles J. Halperin, "Soviet Historiography on Russia and the Mongols", s. 309-311.

¹⁶⁴ Wayne S. Vucinich, "The Structure of Soviet Orientology: Fifty Years of Change and Accomplishment", *Russia and Asia. Essays on the Influence of Russia on the Asian Peoples*, (ed. Wayne S. Vucinich), Hoover Institution Publications, Stanford 1972, s. 69.

¹⁶⁵ R. Schlesinger, "Recent Soviet Historiography I", *Soviet Studies*, Vol. 1, No. 4 (1950), s.293.

Marksist tarih teorisi bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır¹⁶⁶. 19. yüzyılın sistematik olmayan arkeolojik kazı çalışmalarından sonra, ciddi arkeolojik incelemelerin 20. yüzyılda, esas itibariyle 1917'den sonra başladığı görülmektedir. Teorik altyapısı ünlü oryantalist V. V. Bartold tarafından oluşturulan Orta Asya arkeolojik incelemeleri, özellikle 1930'lardan itibaren İslâm öncesi dönem üzerinde yoğunlaşmıştır; sınıflandırılan ve sistematik hale getirilen arkeolojik verilerin, özellikle Orta Asya'nın bütüncül bir tarihini yazma amacına yönelik olarak kullanıldığı söylenebilir¹⁶⁷.

Bu dönemde, Doğu araştırmaları için esas itibariyle Leningrad merkez olmakla birlikte, Sovyetler bünyesindeki cumhuriyetlerde de araştırma merkezleri kurulmuştur. Kimi daha aktif, kimi daha mütevazî olan bu araştırma merkezlerinin kuruluş amacı, kendi çevrelerine dair bilimsel çalışmalar yürütmektir. Orta Asya, Kafkas ve Türk kültür çevreleri açısından bakılırsa, bu merkezlerin en gelişkinleri arasında Azerbaycan ve Özbekistan sayılabilir¹⁶⁸. Orta Asya'nın çeşitli merkezlerindeki bu yerel enstitüler, bölgesel bağlamda daha detaylı arkeolojik etütlerin yapılmasına olanak sağlamıştır; Orta Asya arkeolojisinde 1950'lerden itibaren izlenebilen bu sürecin en önemli göstergesi, spesifik bölgelerin prehistorik kültürlerine ışık tutan yayınlardaki sayısal artıştır¹⁶⁹. 1960'lardan sonra, Moskova ve Leningrad hala oryantalist çalışmaların başlıca iki merkezi konumundadır; fakat Leningrad daha ziyade eski Doğu'ya odaklanırken, Moskova'da çağdaş Doğu ve Afrika çalışmaları öne çıkmıştır. S.S.C.B. bünyesindeki cumhuriyetlerde de Doğu enstitülerinin çatıları altında çok sayıda yayın yapılmıştır¹⁷⁰.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Sovyetler Birliği bünyesindeki Asyalı halkların ulusalcı tarih yorumlarına çeşitli kısıtlamalar getirilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, diğer etnik unsurlar için olduğu gibi, eski Türk tarihinin araştırılması, ya da diğer bir deyişle, Türk tarihinin eskiliğini ortaya koyan çalışmalar yapılması iyice sınırlandırılmıştır. Bu durumun sonuçlarından biri, "Türk" adının literatürden neredeyse tamamen silinmesi olmuştur; bunun yerine "Orta Asyalı", "Altaylı" gibi etnik vurgu içermeyen ya da doğrudan doğruya Türklüğe işaret etmeyecek adlandırmalar tercih edilmiştir.

Sovyet döneminde Türkoloji geleneğinin en önemli temsilcisi ve öncüsü, "son Avrasyacı" olarak adlandırılan Lev Gumilev'dir (1912-1992). Düşünceleri esas itibariyle klasik Avrasyacı çizgide yer alan Gumilev'in, eski ve yeni kuşak Avrasyacılar arasında bir

¹⁶⁶ Wayne S. Vucinich, "The Structure of Soviet Orientology...", s. 110.

¹⁶⁷ V. M. Masson, *Archeological Study of Soviet Central Asia*, "Nauka" Publishing House, Moscow 1967, s. 5-9.

¹⁶⁸ Wayne S. Vucinich, "The Structure of Soviet Orientology...", s. 83-90.

¹⁶⁹ V. M. Masson, *Archeological Study of Soviet Central Asia*, s. 13-14.

¹⁷⁰ Richard N. Frye, "Oriental Studies in Russia", s. 49.

taşıyıcı rolü üstlendiği söylenebilir¹⁷¹. Çalışmaları "etnos"ların doğuş, yükseliş ve yok oluşlarının dinamikleri ile "etnogenezi" adı verilen çalışma alanı üzerinde yoğunlaşan Gumilev¹⁷², tarihte Avrasya'yı birleştiren üç halkın Türkler, Moğollar ve en son da Ruslar olduğunu; bu bağlamda Rusya'nın, Türk ve Moğol miraslarını sahiplendiğini ileri sürer¹⁷³.

Avrasyacı görüşler, 1990'lardan itibaren, SSCB'nin çökmesi ve Rusya'nın yeniden yapılandırılması sürecindeki kimlik ve politika arayışları süreciyle birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Milliyetçiliğin bir tezahürü olmanın ötesinde, yeni siyasi koşullarda Rusya'nın Doğu Avrupa'dan ziyade Orta Asya ve Doğu'ya odaklanan jeopolitik çıkarları¹⁷⁴ bağlamında, Avrasyacılık yeniden rağbet görmeye ve yeni bir bakış açısıyla tekrar ele alınmaya başlanır. Neo-Avrasyacılık olarak adlandırılan bu düşüncüyü belirleyen en temel faktörün, Batı ve globalizm karşıtlığı olduğu söylenebilir¹⁷⁵; klasik Avrasyacılar tarafından farklılaştırıldığı nokta ise, karşı olunan "Batı'nın Avrupa'dan Amerika'ya kaymış olmasıdır"¹⁷⁶. Bu tabloda, neo-Avrasyacıların, düşman addettikleri Batı'nın karşısında yer alan İslâm faktörüne, klasik Avrasyacılar nazaran daha yüksek bir değer biçtikleri dikkati çekmektedir. Fakat İslâm faktörünün etnik unsurlardan, yani "Türklük" kavrayışından üstte tutulmasına rağmen, Türkler ile Rusların arasında tarihsel bağların bulunduğu vurgulanır; diğer yandan, Avrasya'nın kaderinde oynadıkları bu ortak rolde, önceliğin ve liderliğin Ruslara ait olduğu düşüncesi hakimdir¹⁷⁷.

Akademik düzlemde Avrasya çalışmaları, özellikle arkeolojik veriler bağlamında, bugün halen Bilimler Akademisi'ne bağlı Maddi Kültür Tarihi Enstitüsü'nce yürütülmektedir.

Ruslar gibi, jeopolitik faktörler dolayısıyla ortaçağdan itibaren Türklerle temas halinde olan Polonya da Türkoloji araştırmalarının en erken palazlandığı kültür çevrelerinden biridir. En azından 11. yüzyıldan itibaren Avrasya'nın bozkır halklarıyla ilişki içinde olduğu bilinen Polonya, 13. yüzyılda Moğollar tarafından işgal edilir¹⁷⁸. Daha sonra, Altın Ordu Hanlığı'nın çöküşünü izleyen süreçte Tatarlarla ve 15. yüzyıldan itibaren de Osmanlılarla yakın siyasi ve diplomatik ilişkiler yürüten Polonya, bu bağlamda

¹⁷¹ Vügar İmanov, *Avrasyacılık: Rusya'nın Kimlik Arayışı*, Küre Yayınları, İstanbul 2008, s. 163.

¹⁷² Yazarın etnogenezi teorileri için bkz. *Halkların Şekillenmesi Yükseliş ve Düşüşleri*, (çev. D. Ahsen Batur), Selenge Yayınları, İstanbul 2003; *Son ve Yeniden Başlangıç*, (çev. D. Ahsen Batur), Selenge Yayınları, İstanbul 2004.

¹⁷³ Vügar İmanov, *Avrasyacılık: Rusya'nın Kimlik Arayışı*, s.181.

¹⁷⁴ Dmitry V. Shlapentokh, "Eurasianism. Past and Present", s.148.

¹⁷⁵ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 140-141.

¹⁷⁶ Vügar İmanov, *Avrasyacılık: Rusya'nın Kimlik Arayışı*, s. 261.

¹⁷⁷ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 242-246.

¹⁷⁸ Zygmunt Abrahamowicz, "Polonya'da Türkoloji: Başarıları ve Gelecekteki Gelişimi ile İlgili Bazı Sorunlar", (çev. Tüten Özkaya), *Belleten*, Cilt 51, Sayı 200 (1987), s. 1003.

öncelikle Türkçe bilen tercümanlar ile çalışır; fakat zamanla Türkçe öğrenmek, elit çevreler arasında dahi bir tür "moda" haline gelir¹⁷⁹. Türkçenin yanı sıra pek çok başka dili konuşabilen Batılılar, Osmanlı sarayında da tercümanlık yapmışlardır. Ondan fazla dili konuştuğu bilinen, Polonya kökenli Wojciech Bobowski ya da Osmanlı'da aldığı isimle Ali Ufkî Bey (ya da Albertus Bobovius, 1610-1675), tercümanlığının yanı sıra, Türk dili ve özellikle 17. yüzyıl Osmanlı müziği üzerine çalışmalarıyla tanınmaktadır¹⁸⁰. Ancak, diğer kültür çevrelerinde olduğu gibi Polonya'da da bu ilginin bilimsel bir mahiyet kazanması 19. yüzyıldan sonra gerçekleşir¹⁸¹. Varşova Üniversitesi bünyesinde Doğu Araştırmaları Enstitüsü 1932 yılında kurulur; Ejiptoloji, Hindoloji ve Sinoloji alanlarının yanı sıra, özellikle Ananiasz Zajaczkowski'nin (1903-1970) çabalarıyla Türkoloji kürsüsü de faaliyete geçer¹⁸². Polonya'daki oryantalist çalışmalar, esas itibarıyla, çeşitli Türk topluluklarının dillerini ve tarihlerini incelemeye yönelmiştir; bu geleneğin öncü ve önemli isimleri arasında Antoni Muchlinski (1808-1878), Ignacy Pietraszewski (1797-1869), Jozef J. Sekowski (1800-1858), Wladyslaw Kotwicz (1872-1944) ve Jan Reychman (1900-1975) sayılabilir¹⁸³. Tarih araştırmalarının önemli bir bölümünü, Osmanlı-Polonya ilişkileri konusu oluşturmaktadır¹⁸⁴. Ayrıca, yüzyıllar boyunca Türk-Moğol halkları ve Osmanlılarla süregelen yakın ilişkilerin sonucu olarak Polonya'da zengin bir Türk ve Osmanlı sanatı koleksiyonu mevcuttur; dolayısıyla, Türk ve İslâm sanatı araştırmaları da Polonyalı oryantalistlerin önemli çalışma alanlarından biridir. Polonya'daki İslâm sanatı örnekleri ve Doğu sanatlarının Polonya kültürü üzerindeki etkileri üzerine çalışmaları bulunan Tadeusz Mankowski (1878-1956) ile Türk silahları ve savaş materyalini inceleyen Zdzislaw Zygulski (1888-1975), bu alanın başlıca temsilcileri arasında yer alır¹⁸⁵.

19. yüzyıldan itibaren özellikle Doğu Avrupa'da beliren bu gelişmelere paralel bir başka "Asyacılık" akımı, Asya'nın diğer ucunda yer alan Japonya'da ortaya çıkmıştır. Japonya'nın kendi içine kapalı, feodal bir sistemden daha dışa açık, emperyal bir devlet

¹⁷⁹ Zygmunt Abrahamowicz, "Polonya'da Türkoloji...", s. 1004.

¹⁸⁰ Ali Ufkî Bey, dönemin Osmanlı müziğinden pek çok örneği ve kendi bestelerini, *Mecmua-i Sâz ü Söz* adlı eserinde notaya geçirmiştir. Londra British Museum ve Paris Bibliotheque Nationale'de birer nüshası bulunan eserin tıpkıbasımları ile Ali Ufkî'nin anıları (*Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları. Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, (Çev. Ali Berkay), Kitap Yayınevi, İstanbul 2002) Türkiye'de yayınlanmıştır. Ayrıca, *Mecmua-i Sâz ü Söz*'den bazı seçme eserlerin yorumları, dönem sazları ile icra edilerek Kalan Müzik tarafından 2004 yılında basılmıştır (Bezmârâ, "Mecmûa'dan Saz ve Söz).

¹⁸¹ Zygmunt Abrahamowicz, "Polonya'da Türkoloji...", s. 1004.

¹⁸² E. Tryjarski, "Varşova'da Türkoloji 1918-1978", (çev. Reşide Gürses-Dursun Ayan), *Toplumsal Tarih*, Cilt 4, Sayı 23 (1995), s. 52.

¹⁸³ Zygmunt Abrahamowicz, "Polonya'da Türkoloji...", s. 1004.

¹⁸⁴ Zygmunt Abrahamowicz, "Polonya'da Türkoloji...", s. 1018-1022.

¹⁸⁵ Zygmunt Abrahamowicz, "Polonya'da Türkoloji...", s. 1015-1016.

haline dönüşmeye başladığı Meiji dönemi (1868-1912) ile birlikte, başta eğitim olmak üzere birçok alanda güçlü bir Batılılaşma eğilimi belirir. Batılılaşma ve dışa açılma politikası, kaçınılmaz olarak sanayileşmeyi de beraberinde getirir ve zamanla, üretim-tüketim zinciri bağlamında Japonya'nın diğer Asya devletleriyle çıkar çatışmalarına girmesini zorunlu kılar¹⁸⁶. 1904-1905 yıllarındaki Japon-Rus Savaşı'nın sonunda elde ettiği başarı ile birlikte Japonya, o dönemde geri ve mağlup durumda bulunan tüm Asyalı halkların gözünde yeni bir umut haline gelir. Bu siyasî koşulların ve 19. yüzyılda tüm dünyayı etkilemekte olan ırk-temelli ideolojilerin etkisiyle Japonya, Turancılığa benzeyen "Pan-Asyacı" bir ideoloji formüle etmiştir. Asya'yı kendi yönetimi altında birleştirme idealini gerçekleştirme yolunda en büyük müttefiki ise İslâm dünyası olacaktır¹⁸⁷. Bu yakınlaşmanın tek taraflı olmadığını da belirtmek gerekir; zira o dönemde Çin ve Rus yönetimleri altında yaşayan Müslüman halkların gözünde Japonya, kendilerine daha yakın buldukları, güçlü bir kurtarıcı devlet görünümündedir¹⁸⁸.

Meiji döneminden itibaren, Asya içlerine ve Yakın Doğu'ya keşif gezileri düzenlenmiştir. Bu seferlerin başlıca hedefi, o dönemde büyük bir bölümü Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde kalan Avrasya bölgesi toplumlarına dair bilgi toplamaktır. Bu seferlerin sonucunda hazırlanan ayrıntılı raporlar, Meiji dönemi Japonyasının Asya hakkındaki -genellikle eleştirel bir bakış açısıyla kaleme alınan- görüşlerini etraflıca yansıtan belgelerdir¹⁸⁹.

I. Dünya Savaşı sonrasında Osmanlı topraklarının da Batılılarca işgal edilmesi, Japonya'nın Asya hakimiyeti için İslâm dünyası ile yakınlaşma politikasını besleyen bir ortam yaratmıştır¹⁹⁰. Bu yeni konjonktürde Japonya, hali hazırda Batı'nın ve Rusya'nın güdümünde olan tüm Müslüman halkları kendi yönetiminde birleştirme vaadiyle, bir tür kurtarıcı rolü üstlenmek istemiş ve bunu sağlayabilmek için, Müslüman çevrelerde sempati yaratacak bir dizi stratejik hamle gerçekleştirmiştir. Bu faaliyetler, öncelikle Japonya'da bir Müslüman topluluğu oluşturmaya yönelir ve Rus hakimiyetinden kaçan bir Müslüman Tatar grup Japonya'ya yerleştirilir¹⁹¹. Aynı sıralarda Rus hakimiyetindeki Türklerin bir kısmını etkileyen 1917 Devrimi ve 1920-21'de baş gösteren açlık, Türk-

¹⁸⁶ Ali Merthan Dünder, *Panislâmizm'den Büyük Asyacılığa. Osmanlı İmparatorluğu, Japonya ve Orta Asya*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006, 134-137.

¹⁸⁷ Ali Merthan Dünder, *Panislâmizm'den Büyük Asyacılığa...*, s. 141-142.

¹⁸⁸ Ali Merthan Dünder, *Panislâmizm'den Büyük Asyacılığa...*, s. 146-148.

¹⁸⁹ Selçuk Esenbel, "Japanese Perspectives of the Ottoman World", *The Rising Sun and the Turkish Crescent. New Perspectives on the History of Japanese Turkish Relations*, (ed. Selçuk Esenbel-Inaba Chiharu), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003, s. 8-13.

¹⁹⁰ Ali Merthan Dünder, *Panislâmizm'den Büyük Asyacılığa...*, s. 148.

¹⁹¹ Ali Merthan Dünder, *Panislâmizm'den Büyük Asyacılığa...*, s. 155.

Tatar topluluklarını göçe zorlamıştır¹⁹². Bu Tatar grubun içinde en faal isimlerden biri, 19. yüzyıl sonlarında Rusya Müslümanları arasında yaygınlaşan *Cedidcilik* hareketinin içinde yer alan ve Pan-İslâmist/reformist görüşleriyle tanınan Abdürreşit İbrahim'dir (1857-1944). O dönemin Müslüman dünyasında hayranlık ve dostça duygular uyandıran Japonya'da Asyacılık düşüncesinin palazlanmasında önemli rol oynayan Abdürreşit İbrahim, aynı zamanda, 1908-1909 yıllarındaki Japonya seyahatini Osmanlıca kaleme aldığı eseri¹⁹³ ve benzeri faaliyetleri ile, Osmanlı'da bütün Türk-Müslüman dünyasında, Asya'nın yeni büyük gücü ve Müslümanların kurtarıcısı olarak Japonya'nın olumlu çağrışımlar kazanmasına katkıda bulunmuştur¹⁹⁴.

Japonya, Turancılık fikrinin doğduğu Macaristan'da da 20. yüzyılın başlarından itibaren Turancılığın en önemli merkezlerinden biri olarak görülmüştür; nitekim, Lajos Sassi Nagy'nin 1914 tarihli bir yazısında, Balkanlardan Uzak Doğu'ya kadar uzanan engin Turan coğrafyasında kurulması öngörülen Federasyon'un Batı'daki liderinin Macaristan, buna karşılık Doğu'daki liderinin Japonya olacağı belirtilir¹⁹⁵. 1920'lerden itibaren Japonya'da yükselen Turan fikri ile birlikte Turan cemiyetleri de kurulmuştur; Japonlar, Türkler ve Fin-Ugor halklarının birbiriyle akraba Turan halkları oldukları savını yaymaya çalışan bu örgütlenmelerin kuruluşunda, Macar Turancı çevrelerinin de etkili olduğu bilinmektedir. Özellikle 2. Dünya Savaşı yıllarında, Macar Turancılarının Japonya'ya olan ilgileri doruk noktasına ulaşmıştır¹⁹⁶.

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yenilenme sürecinde, Japonya'nın Asya ve İslâm dünyasına ilgisi, akademik düzlemde devam etmiştir. 1962'de *Japonya'da İslâm Araştırmaları Derneği* ve 1964'te Tokyo Üniversitesi bünyesinde *Asya ve Afrika Dilleri ile Kültürlerini Araştırma Enstitüsü* kurulur¹⁹⁷. 1970'lerden itibaren Asya araştırmaları, daha ziyade sosyo-ekonomik konulara odaklanmıştır. 70'lerin sonlarına doğru, bir araştırma merkezi ve müze olarak *Orta Doğu Kültür Merkezi* oluşturulur¹⁹⁸. 1984'te, çeşitli alanlarda ve dillerde çalışan araştırmacıların Orta Doğu konulu çalışmalarını yürütmek üzere *Japon Orta Doğu Araştırmaları Birliği (JAMES)* kurulur; bu oluşum,

¹⁹² Ali Merthan Dündar, *Panislâmizm'den Büyük Asyacılığa...*, s. 158-159.

¹⁹³ bkz. Abdürreşid İbrahim, *Alem-i İslam ve Japonya'da İntişar-ı İslamiyet*, Ahmed Seki Bey Matbaası, İstanbul 1328. Daha sonra Latin harfleriyle ve sadeleştirilmiş baskıları da yayınlanmıştır.

¹⁹⁴ Selçuk Esenbel, "Japanese Perspectives of the Ottoman World", s. 31-32.

¹⁹⁵ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 84.

¹⁹⁶ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 238-240.

¹⁹⁷ Modjtaba Sadria, "Middle East Studies in Japan: From One East to the Other", *Middle East Report*, No: 205 (1997), s. 25.

¹⁹⁸ Modjtaba Sadria, "Middle East Studies in Japan: From One East to the Other", s.25.

özellikle 1990'lardan itibaren, çok çeşitli toplumlardan gelen Orta Doğu araştırmacılarını biraraya getiren, multi-disipliner bir çalışma ortamı haline gelmiştir¹⁹⁹.

Dolayısıyla, 19. yüzyıldan itibaren var olan Japonların Asya ilgisinin hem ulusal çıkarlar bağlamında, hem de akademik düzlemde süregeldiğini ve günümüzde Japonya'nın, Asya araştırmaları yürüten başlıca merkezlerden biri olduğunu söylemek mümkündür²⁰⁰.

Asya ile ilgilenen devletler arasında, siyasi ve emperyalist çıkarların ötesinde, daha entellektüel bir merak dürtüsüyle hareket eden ve pek çok alanda modern Doğu araştırmalarının teorik altyapısını hazırlayanlar ise Almanlardır. Aydınlanma çağından itibaren Osmanlı'nın korkutucu bir kapalı kutu görünümündeki imajının değişmesi ve kapılarını yavaş yavaş dışarı açmaya başlamasıyla birlikte, Avrupa'nın sosyo-kültürel kodları da değişmeye başlar; 18. yüzyılda bunun en belirgin yansımaları, sosyal yaşamın içine sızan ve bir dönem modası haline gelen Doğulu formlardır. Bu dönemde porselen kullanımı ve üretimi yaygınlaşır; Doğulu formlardan esinlenen dekoratif unsurlar ve günlük kullanım eşyaları belirir; Doğu temalı tiyatro ve opera eserleri yazılır. Ancak bu üretimlerdeki Doğu imajının büyük ölçüde gerçek gözlemlere dayanmadığını, o dönemin toplumsal beğenisine ve beklentilerine uygun olarak yaratılmış bir dönem modasından ibaret olduğunu belirtmek gerekir²⁰¹. Bu erken dönemde Doğu ilgisi, daha çok Hindistan, Mısır, Çin ve adeta mitleştirilmiş kurgusal öykülerle özdeşleştirilen İslâm dünyasına yöneliktir. Filhelenizm hareketi, eski Yunan kalıntılarının o gün itibarıyla büyük ölçüde Osmanlı topraklarında bulunması nedeniyle, Greko-Romen kültürünün yanı sıra, dolaylı yoldan Müslüman Doğu kültürlerini de ilgi odağı haline getirir.

Bu süreçte, Osmanlı topraklarına ya da genel anlamda Yakın Doğu'ya pek çok seyahat gerçekleştirilir. Buna karşılık Doğu Asya seyahatleri daha nadirdir. Yunan ve Hint çalışmalarındaki yoğun faaliyetine karşın Almanya'nın, Orta ve Doğu Asya araştırmalarında sayısal çoğunluk açısından Avrupa oryantalizminin gerisinde olduğu söylenebilir²⁰². Çin'e kadar uzanan uzun bir keşif gezisine çıkan ve İpek Yolu üzerine dikkati çekmek isteyen ilk Alman coğrafyacı ve kâşiflerden biri, Ferdinand von

¹⁹⁹ Modjtaba Sadria, "Middle East Studies in Japan: From One East to the Other", s.26.

²⁰⁰ Modjtaba Sadria, "Middle East Studies in Japan: From One East to the Other", s.26.

²⁰¹ Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race and Scholarship*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 15.

²⁰² Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire...*, s. 367-368.

Richthofen'dir²⁰³. Ancak Asya ilgisinin asıl yükselişi, 19. yüzyıl sonlarından itibaren gerçekleşecektir²⁰⁴.

Amatör bir meraktan akademik bir disipline dönüşen Asya ilgisi, 1845 yılında Doğu araştırmalarını tek çatı altında toplayan *Deutsche Morgenländische Gesellschaft*'ın kurulmasıyla birlikte kurumsal bir kimliğe bürünmüştür²⁰⁵. Esas itibariyle filolojik çalışmalara yönelen Almanya'daki oryantalist çalışmalar, 20. yüzyılın başından itibaren, tematik olarak kürsüler halinde ayrışmaya başlar²⁰⁶. Ancak tüm bu gelişmeler arasında, Orta Asya-Türk dilleri ve kültürlerine dair çalışmaların diğer alanlara göre daha geri planda kaldığını ve rağbet görmediğini belirtmek gerekir. Nitekim Türkoloji biliminin öncülerinden sayılan Almanya doğumlu Wilhelm Radloff dahi, sosyo-politik koşulları dolayısıyla Orta Asya çalışmalarında daha öncelikli bir konuma sahip olan Rusya'da çalışmalarını sürdürmüştür²⁰⁷.

Türkoloji ve Orta Asya çalışmaları, 20. yüzyılın başında Albert Grünwedel (1856-1935) ile Albert von Le Coq (1860-1930) öncülüğünde düzenlenen Turfan seferleri ile hız kazanır²⁰⁸. 1902-1914 yılları arasında yürütülen dört Turfan seferi, Almanya'nın İç Asya'da devlet düzeyinde gerçekleştirdiği ilk kazı çalışmasıdır. Turfan kazılarında bulunan duvar resimleri ve diğer sanatsal objeler, Orta Asya sanatını ilk kez ilgi odağı haline getirir; bu rüzgarın etkisiyle, bozkır kavimleri hakkındaki yerleşik olumsuz imaj, bir dereceye kadar hafiflemiştir²⁰⁹. Turfan metinleri, Almanya'da zaman içinde gelenekselleşerek önemli bir ekol haline gelecek olan Türk dili çalışmalarının temelinde yer alır²¹⁰. Nitekim Turfan araştırmaları, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da hız kesmemiş ve ilerleyen yıllarda, çok yönlü bir Orta Asya araştırmaları geleneğinin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Diğer yandan, Viyana'nın Türkoloji çalışmaları açısından her zaman daha canlı bir merkez olduğunu söylemek mümkündür. Viyana, özellikle Türk dili ve Osmanlı araştırmaları alanında Andreas Tietze gibi önemli uzmanlar yetiştirmiştir²¹¹. Sadece Alman değil tüm Batı literatüründe, Avrupa-merkezci tarih ve sanat tarihi teorilerine karşı

²⁰³ Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire...*, s. 153-155.

²⁰⁴ Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire...*, s. 156.

²⁰⁵ Christoph Herzog, "Almanca Konuşulan Ülkelerde Türkiyat ve Şarkiyat Çalışmalarının Gelişimi Üzerine Notlar", (çev. Faruk Yalçımen), *Literatür Dergisi*, Cilt 8, Sayı 15 (2010), s. 83.

²⁰⁶ Christoph Herzog, "Almanca Konuşulan Ülkelerde Türkiyat...", s. 87-88.

²⁰⁷ Christoph Herzog, "Almanca Konuşulan Ülkelerde Türkiyat...", s. 89.

²⁰⁸ Christoph Herzog, "Almanca Konuşulan Ülkelerde Türkiyat...", s. 98-99.

²⁰⁹ Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire...*, s. 425.

²¹⁰ Nebi Özdemir, "Almanya ve Berlin'deki Türkoloji Araştırmaları Tarihi ve Freie Universität Berlin-Türkoloji Enstitüsü", *Millî Folklor*, Yıl 17, Sayı 68 (2005), s. 34.

²¹¹ Christoph Herzog, "Almanca Konuşulan Ülkelerde Türkiyat...", s. 100-107.

Asya'ya dikkati çeken en önemli isim de, yine Avusturya asıllı sanat tarihçi Josef Strzygowski'dir (1862-1941). Ortaçağ Avrupa sanatının Doğulu kökenlerine işaret ettiği 1901 tarihli *Orient oder Rom?* adlı eserinden itibaren, kültürel düzlemdeki Batı hegemonyasına karşılık, Batının "barbar" addettiği Doğulu halkların tarihlerine eğilen ve uygarlık tarihinde Doğu'nun etkin rolüne işaret eden Strzygowski'nin, araştırmacılara İslâm, Bizans, Hint ve İran sanatı gibi yeni konular sunduğu söylenebilir²¹². Strzygowski'nin çalışmalarına, Türk sanat tarihine katkıları yönünden, 3. bölümde etraflıca değinilecektir.

Almanya'daki Türkoloji bilimini iki dünya savaşının sekteye uğrattığı söylenebilir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra çalışma koşulları ağırlaşan, Nazi iktidarı ve İkinci Dünya Savaşı ile birlikte çalışamaz hale gelen Türkologlar, 1945'ten itibaren yurt dışına göç etmek zorunda kalmışlardır. Çoğu geri dönmeyen ve akademik faaliyetlerini çeşitli ülkelerde sürdüren bu bilim insanları arasında Franz Babinger, Andreas Tietze, Robert Anhegger gibi isimler sayılabilir. Bu dönemde Almanya'dan ayrılan akademisyenlerin önemli bir bölümü de Türkiye'ye gelmiş ve çeşitli üniversitelerde Türkoloji kürsülerinin kurulmasına öncülük etmiştir²¹³. Günümüzde Almanya'da, eski çağlardan son dönem Orta Asya devletlerine kadar uzanan geniş bir konu yelpazesinde çalışmalar sürdürülmektedir²¹⁴.

²¹² Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire...*, s. 406.

²¹³ Christoph Herzog, "Almanca Konuşulan Ülkelerde Türkiyat...", s. 107-108.

²¹⁴ Nebi Özdemir, "Almanya ve Berlin'deki Türkoloji...", s. 34.

2.3. Türkiye'nin Asya'ya Bakışı

Son dönemlerine kadar Osmanlı literatüründe İslâm öncesi Türk tarihi anlatımlarına pek yer verilmemiştir. Osmanlıların soyu Oğuzların Kayı boyuna dayandırılmakla birlikte, İslâm'ın kabulünden önceki Asya safhasına, hatta genel anlamda tarihlerindeki Türk unsuruna dair referanslara nadiren rastlanır.

Osmanlı'nın kendi uzak geçmişi ve Asyalı bağlantıları ile ilgilenmesi, uzun tarihinin ancak sonlarında, 18-19. yüzyılda başlamıştır. Bu ilgi, Osmanlı'nın kendi içinden doğan yerli bir entellektüel merak olmayıp, güncel sosyo-politik koşulların da zorlamasıyla ifade bulan, esas itibarıyla dışsal gelişmelerin ve düşünce hareketlerinin belirlediği bir sürecin ürünüdür. 18. yüzyıl sonlarından itibaren güçlenen Batılılaşma hareketleri, diğer Batılı düşünce sistemleri ile birlikte ulus, millet, milliyet gibi kavramların da Osmanlı aydınının gündemine girmesini sağlayarak, Asya ilgisine uygun bir zemin hazırlamıştır. Batılı oryantalist yayınların yanı sıra, 19. yüzyılda Rusya Türkleri arasında beliren Türkçülük ve Macar Turancılığı gibi o dönemde aktif olan siyasi/düşünsel akımların ve tüm dünyada yükselmekte olan milliyetçi eğilimlerin etkisiyle, Osmanlı aydınları da kendi uzak geçmişlerini ve kökenlerini aramak amacıyla Asya ile ilgilenmeye ve Asya'yı düşünce dünyalarının ana eksenine dahil etmeye başlarlar.

Osmanlı tarih literatüründe, "Türk" faktörünü vurgulayan ilk yazarlardan biri Ahmet Cevdet Paşa'dır (1822-1895). Ona göre, İslâm tarihinin iki büyük halkı Araplar ile Türklerdir; başlangıçta Arap siyaseti eşliğinde yürütülen İslâm, daha sonra "Türklerin" yönetimine geçmiş ve halifeliğin Osmanlı'ya geçmesiyle birlikte tüm İslâm ülkeleri "nura boğulmuştur"²¹⁵. Cevdet Paşa, Osmanlı Devleti'nin Türklüğüne sürekli vurgu yapar; buna karşılık, Türklerin İslâm öncesi dönemine atıfta bulunmaz. Osmanlı hanedanının kökeninin Türkistan'dan göç eden soylu bir aileye dayandığını belirttikten sonra, Osmanlı Devleti'nin gelişimini anlatır. Ancak, Osmanlı'nın yükselişinde Türklere özgü üstün vasıfların önemli rol oynadığını ve bu sayede İslâm'ın daha da yüceltildiğini ifade eder²¹⁶. Osmanlı'nın Türklüğüne işaret eden ve kendi dönemi için özgün olan bu görüş, zamanla benimsenmiş ve çeşitli yayınlarda Osmanlı öncesi Türk tarihine atıflarda bulunulmaya başlanmıştır. Süleyman Paşa'nın (1838-1892) 1876 yılında yazdığı *Târih-i Âlem*'de, İslâm öncesi Türk tarihine ve mitolojisine genişçe değinilmiştir; başlangıcından itibaren dünya

²¹⁵ *Cevdet Paşa Tarihinden Seçmeler*, (hızl. Sadi Irmak-Behçet Kemal Çağlar), Cilt I, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1973, s. 10-14.

²¹⁶ *Cevdet Paşa Tarihinden Seçmeler*, s. 15.

tarihinin ve Türklerin geçmişinin, yer yer mitolojik sayılabilecek anlatımlarla ele alındığı kitapta, Yafes'in oğlunun soyundan gelen Türklerin zamanla dünyanın çeşitli yerlerine dağıldığı anlatılırken, Osmanlıların Türk kökenli olduğu ve köken itibarıyla hem Avrupalılarla, hem de Macarlarla akraba oldukları vurgulanır²¹⁷. Türk tarihindeki Asya faktörü ve erken dönem üzerine yazarak bu konu üzerine ilgi çeken bir başka isim de Ali Suavi'dir (1839-1878); yazılarında Türk tarihini Batılı oryantalistlerin bulguları ve analizleri bağlamında ele almış²¹⁸, bir yandan da İslâmcı bir perspektif sergilemiştir.

Türk tarihini yüceltme eğiliminin doğrudan doğruya Batı karşısında üstünlük sağlama arzusunun bir ürünü olduğu söylenebilir; diğer yandan, bazı yazarlar da, Türklerin Avrupalılarla ırksal akrabalıklarını öne süren teorilerle ortaya çıkmışlardır. Constantine Borzecki, ya da daha sonra aldığı ismiyle Mustafa Celâleddin Paşa (1826-1876), 1869'da İstanbul'da Fransızca olarak yayınlanan *Les Turcs anciens et modernes* başlıklı kitabında, Touro-Aryan olarak adlandırdığı bir ırka mensup olan Türklerin, Avrupalılar ile akraba olduklarını savunmuştur; bu yaklaşım, sadece Avrupalıların Türkleri küçümsemesini geçersiz kılmakla kalmamış, aynı zamanda, Osmanlı bünyesindeki Batılı ve Doğulu halkların arasında fark olmadığı düşüncesini de yerleştirmeye çalışmıştır²¹⁹. Türklerin tarihteki rollerine ve Osmanlı'nın geçmişindeki Türk faktörüne ilk kez açıkça vurgu yapanlardan biri de, Tanzimat döneminin ünlü gazeteci-yazarı Ahmet Mithat Efendi'dir (1844-1912). Osmanlı'nın tarihsel bağlarının Anadolu'dan ziyade Asya'ya uzandığını ve soylarının Kayı boyuna dayandığını öne süren bu görüş, II. Abdülhamid dönemi tarih ders kitaplarında da işlenmiş; Türk tarihinin bölümleri arasında Moğollar, Tatarlar, Hunlar ve İskitlerden de bahsedilmiştir²²⁰. 19. yüzyılın sonlarında yayın hayatına başlayan ve 20. yüzyılın ilk çeyreği boyunca varlığını sürdüren *İkdâm* gazetesi de, Türk tarihine dair yazılarıyla, dönemin Türkçü atmosferinin oluşumuna katkıda bulunmuştur.

Tanzimattan itibaren, Osmanlı'dan ayrılmak isteyen halklar arasında yeniden bir bağlılık hissiyatı oluşturabilmek ve böylelikle devlete karşı ayaklanmaların önünü keserek çözülmeyi önleyebilmek için, Osmanlıcılık politikası benimsenmiştir; bu görüş, imparatorluk topraklarında yaşayan tüm halklara eşit haklar tanınması prensibine dayanır. Ancak bu politika, umulduğu gibi gayrimüslim halkların devlete bağlılık göstermeleriyle

²¹⁷ Mehmet Ö. Alkan, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Modernleşme ve Ulusçuluk Sürecinde Eğitim", *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye'si*, (derl. Kemal H. Karpat), Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2004, s. 156-158.

²¹⁸ David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, (çev. Şevket Serdar Türet-Rekin Ertem-Fahri Erdem), Kesit Yayınları, İstanbul 2009, s. 64.

²¹⁹ Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, s. 343.

²²⁰ David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 65-66.

değil, daha fazla ayrıcalık ve hatta ayrılma talep etmeleriyle sonuçlanmıştır²²¹. Bu sürecin Müslüman halklar üzerindeki yansıması ise, Batı ya da Hristiyan karşıtlığı şeklinde kendini gösterir. Bu ortamda, II. Abdülhamid döneminde (1876-1908), devletin Müslüman kimliğini vurgulayan İslâmcılık politikası belirmiştir²²². Ancak, Hristiyan tebaa arasında yükselerek yayılan milliyetçi hareketler, ayaklanmalar ve bağımsızlaşmalar, Müslüman halkların da milliyetçi düşüncelere yönelmelerine zemin hazırlamış ve devleti ayakta tutacak en temel bileşenin Türkler olduğu görüşü güçlenmeye başlamıştır²²³. Yeni bir seçenek olarak Türkçülüğü *Üç Tarz-ı Siyaset* adlı yazısında formüle eden Yusuf Akçura (1879-1935), Osmanlılık ve İslâmcılıktan farklı olarak, "Türklük" konseptini Müslümanlıktan bağımsızlaştırır ve ırk temeline dayandırır²²⁴.

Türkleri geçmişlerine ve kültürel kaynaklarına ilgi duymaya zorlayan içsel sosyo-politik faktörler önemli olmakla birlikte, Türk milliyetçiliğinin teorik çerçevesi ve düşünsel altyapısının dış faktörlerce belirlendiğini vurgulamak gerekir. Osmanlı'da Türkçülük düşüncesinin gelişmesine zemin hazırlayan başlıca faktörlerden biri de, 20. yüzyılın başında Rusya'dan İstanbul'a gelen Pantürkistlerdir²²⁵. Azeri kökenli tıp doktoru Hüseyinzade Ali (Turan) (1864-1941), II. Abdülhamit döneminde İstanbul'a geldikten sonra, İttihat ve Terakki'nin kurucuları arasında yer alır; aynı zamanda, gerek Tıbbiye'de verdiği dersler gerekse "Turan" şiiri gibi yazıları ile, Osmanlı'da Türkçü-Turancı görüşün manifestosunu ortaya koyan ilk isimlerden biridir²²⁶. Dili birleştirmek suretiyle tüm Türk dünyasını aynı çatı altında toplama idealini savunan Gaspıralı İsmail Bey'in ise, özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra güçlenen dilde sadeleşme hareketlerinin fikir önderi olduğu söylenebilir²²⁷. Etnik vurgulu bir Turan tahayyülünün hakim olduğu bu dönemin kültürel ikliminde dil yakınlıkları ve ortaklıkları, milliyetçi yaklaşımların en önemli dayanaklarından biri olarak görülmüştür²²⁸.

Gaspıralı İsmail Bey'in görüşlerinden etkilenen ve bunları kendi perspektifiyle yeniden yorumlayan Yusuf Akçura ise, "Türklük" konseptini Müslümanlıktan bağımsızlaştırarak, ırk temeline dayandırır; bu bağlamda, Müslüman Türk dünyasına vurgu yapan Gaspıralı İsmail'den farklılaşmaktadır²²⁹. Kırım Tatarı kökenli olan, fakat

²²¹ David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 18-19.

²²² David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 19-20.

²²³ David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 20-21.

²²⁴ Bkz. Yusuf Akçura, *Üç Tarz-ı Siyaset*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1976.

²²⁵ Serge A. Zenkovsky, *Rusya'da Pan-Türkizm ve Müslümanlık*, s. 162.

²²⁶ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 177.

²²⁷ İlber Ortaylı, *Çarlık Rusyasında Türkçülük Hareketleri ve Gaspıralı İsmail Bey*, s. 20-21.

²²⁸ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık...*, s. 127-128.

²²⁹ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık...*, s. 114-115; François Georgeon, *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri Yusuf Akçura (1876-1935)*, (çev. Alev Er), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2005, s. 26-27.

İstanbul'da büyüyen, Paris ve Kazan'da bulunduktan sonra 1908 yılında İstanbul'a dönen Yusuf Akçura'nın Türkçü tarih görüşünde, Moğol hanedanına önemli bir rol biçildiği dikkati çeker. Hatta Türk tarihinin dönemlendirilmesi için, Batılı anlayıştaki kronolojik taksimatın yerine, Cengiz Han'ı milat kabul eden bir sistem önerir. Buna göre, Moğol istilası öncesinde var olan bozkır kültürleri, Türklerin en eski dönemini teşkil eder; Cengiz Han ve Moğol istilası ile başlayan süreç Türklerin orta dönemini, Moğol İmparatorluğu'nun dağılmasından sonraki süreç ise yeni dönemini belirler. Türk kökenli halkların birleşeceğini umduğu ve öngördüğü son dönem ise, kendi yaşadığı periyodu, yani çağdaş dönemi ifade eder²³⁰. Moğol tarihine atfedilen değer bağlamında, Akçura'yı besleyen başlıca kaynağın Leon Cahun olduğu söylenebilir²³¹.

Fransız oryantalist yazar Leon Cahun (1841-1900), 1877 yılında yayınladığı *La Bannière bleue*²³² adlı romanında ve 1896 tarihli *Introduction à l'histoire de l'Asie, Turcs et Mongols des origines à 1405*²³³ kitaplarında öne sürdüğü Turancı argümanlarla, Türk aydınları arasında milliyetçi fikirlerin oluşumunda başlıca esin kaynaklarından biridir. Cahun, Türk ve Moğol halklarının tarihe yön veren bir geçmişleri olduğunu etkileyici bir üslupla öne sürer; fakat bu "görmekli" kültürün İslâm'ın kabulüyle birlikte düşüşe geçtiğini savunur. Necip Asım (1861-1935), Leon Cahun'un kitabındaki bilgileri kendi ilaveleriyle zenginleştirerek, *Türk Tarihi* adıyla Türkçedeki ilk genel tarih kitabını yayınlamıştır²³⁴. Her iki kitap da dönemin aydınları arasında büyük yankı uyandırmıştır.

Dolayısıyla, "Türklük" konseptinin oluşmasında başlıca etki alanlarından birinin de Batı oryantalizmi olduğu anlaşılmaktadır. 19. yüzyılda Avrupa'yı etkisi altına alan antropolojik yaklaşımlar, milliyetçi yorumlar ve ırk temeline dayanan arayışların etkisiyle, Türk dili ve kültürüne hızla yükselen bir ilgi ve bazı yazarlarca tarihsel "Türk" faktörünü yüceltme eğilimi de belirmiştir. Bu bağlamda, Batılı oryantalist yazarlar ve seyyahların Türklere dair olumlu ve olumsuz görüşleri ile, 18. yüzyılda Joseph de Guignes'in İslâm

²³⁰ Bu görüşlerini çeşitli yayınlarda ifade eden Akçura, 1915 yılında Türk Yurdu dergisinde yayınlanan bir makalede, aynı görüşe yeni açılımlar getiren bir öğrencisinin görüşlerini sunar: Buna göre, Türk tarihi 4 önemli olayla devrelere ayrılabilir. M.S. 450 civarına kadar süren ilk dönem, ya da "Kurûn-ı ülâ, Türklerin Batıya akınlarına kadarki süreci kapsar. Bunu izleyen Kurûn-ı vustâ, Cengiz Han'a kadar; sonraki Kurûn-ı ahîre ise Timur'a ve Ankara Savaşı'na kadar sürer. Timur'dan meşrutiyetin ilanına kadarki süreç ise Kurûn-ı inhitat olarak adlandırılır. Bu dönemlendirme önerisinde İstanbul'un fethinin zikredilmeye değer bulunmaması dikkat çekicidir. Bkz. Ziyetullah Nuşîrevân, "Türk Tarihinin Devirlere Taksimi", *Türk Yurdu*, Cilt 8, Yıl 5, Sayı 82 (6 Mayıs 1915), Tutibay Yayınları, Ankara 1999, s. 112-114 ve Z. Nuşîrevân, "Türk Tarihinin Karnlara Taksimine Dair Bir Tecrübe-i Kalemiye", *Türk Yurdu*, Cilt 8, Yıl 5, Sayı 83 (25 Mayıs 1915), Tutibay Yayınları, Ankara 1999, s. 122-123.

²³¹ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık...*, s. 117; François Georgeon, *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri...*, s.81.

²³² Türkçeye ilk kez 1912 yılında Necip Asım tarafından "Gök Sancak" adıyla çevrilmiştir.

²³³ Türkçesi için bkz. Leon Cahun, *Asya Tarihine Giriş. Kökenlerden 1405'e, Türkler ve Moğollar*, Seç Yayın Dağıtım, İstanbul 2006.

²³⁴ Bkz. Necip Asım, *Türk Tarihi, Dârü't-tibâati'l-âmire*, İstanbul 1316.

öncesi Türk tarihine vurgu yaptığı eseri ile başlayan çizgide üretilen bilimsel sayılabilecek yayınlar, Osmanlı'da Türklük bilincinin gelişmesine katkıda bulunmuştur²³⁵.

Macarlar da, hem siyasî içerikli Turancılık düşüncesi, hem de Türkoloji alanındaki öncü çalışmaları dolayısıyla, Osmanlı'da Türkçülüğün gelişimini besleyen ana damarlardan biridir. 19. yüzyılda, siyasi açıdan ortak bir tehdit olarak görülen Rusya'ya karşı birleşme ihtiyacı ve o dönemde Macar entellektüelleri arasında yaygın olan Turancılık görüşü bağlamında oluşan akrabalık hisleri vesilesiyle iki ülke arasında gelişen ilişkilerin Osmanlı aydınları arasındaki en belirgin göstergesi, "Turan" kavrayışının dönemin fikriyatında önemli bir referans noktası haline gelişidir. Kökeni uzak geçmişe dayanan Turanî kavimlerden biri olarak kendi geçmişlerini yeniden inşa eden Osmanlı aydınları, böylelikle Avrupa ya da Cermen ırkının karşısında alternatif olabilecek bir soya mensup olduklarını savunma olanağı bulmuşlardır. Necip Asım ve Şemsettin Sami gibi yazarların özellikle dil akrabalığı üzerinden Turanlılık savını ortaya attığı bu dönemde, dinsel farklılıklar da önemini yitirmeye başlamış ve ırk temeline dayanan bir tarih ve milliyetçilik anlayışı belirmiştir²³⁶. Bu bağlamda, ilk önemli Macar Türkologlarından olan Armin Vambery'nin Jön Türklerle ilişkileri ve Türk dergilerindeki yayınlarının rolü önemlidir²³⁷.

Bu yabancı etki alanları içinde belki de en ilginç olanı, daha önce Asya araştırmaları bağlamında değinilmiş olan Japonya'dır. Rusya, Macaristan ve Avrupa'ya nazaran çok daha uzakta bulunan, ayrıca Osmanlı'yla kültürel kesişme alanları da sınırlı olan Japonya ile Osmanlı arasındaki ilişkiler, 1871 yılında Japonlar tarafından Batı'ya düzenlenen ve İstanbul'u da kapsayan Iwakura Seferi ile başlar²³⁸. 19. yüzyıl sonlarında karşılıklı olarak daha sıcak bir görünüme bürünen ilişkilerin, neredeyse eşzamanlı olarak Japonya'da ve Abdülhamit döneminde Osmanlı'da beliren Pan-Asyacı ve Pan-İslâmî eğilimlerin bir ürünü olduğu söylenebilir²³⁹. Abdülhamit dönemi basınında, Meiji döneminden itibaren Japonya'nın modernleşme açısından bir model olarak görüldüğü dikkati çekmektedir; çünkü o dönemin Osmanlı aydınlarının gözünde Japonya, "Doğulu" karakterini koruyarak modernleşen bir ideal görünümündedir²⁴⁰. Bunun yanı sıra, Rusya karşıtlığı bağlamında her iki devletin siyasi çıkarlarının da örtüşmesi, Japonya'nın Osmanlı aydınları arasında

²³⁵ David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 27-28.

²³⁶ David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 91-95.

²³⁷ Alaattin Oğuz, "Rusya Türklerinin Türk Milliyetçiliğiyle İlişkileri", *Doğu Batı*, Sayı 38 (2006), s.114.

²³⁸ Selçuk Esenbel, "Japanese Perspectives of the Ottoman World", s. 14.

²³⁹ Selçuk Esenbel, "Japanese Perspectives of the Ottoman World", s. 21.

²⁴⁰ Renee Woringer, "Sick Man of Europe or Japan of the Near East?: Constructing Ottoman Modernity in the Hamidian and Young Turk Eras", *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 36, No. 2 (2004), s. 208-211.

dostça çağrışımlar kazanmasına katkıda bulunmuştur²⁴¹. Japonya, cumhuriyetin ilk yıllarına kadar uzanan süreç boyunca bir modernleşme ideali olarak görülecektir; nitekim Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*'nda, milli niteliklerini ve dinlerini koruyarak Batılılaşan Japonları, Türk modernleşmesi için bir rol-model olarak sunar²⁴².

Fakat tüm bu dış etkenler arasında belki en ilham verici olanı, Türklerin geçmişleriyle bağlarını somutlaştıran Orhun Yazıtları'nın çözümlemesidir. Vilhelm Thomsen'in 1893'te yazıları çözümlediğini ilan etmesinden yaklaşık yirmi yıl sonra Necip Asım tarafından Türkçeye çevrilerek yayınlanan²⁴³ bulgular, Türkiye'de Türkçülüğün ve bir bilim dalı olarak Türkoloji'nin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Fakat ilginçtir ki, söz konusu yazıtlar, sadece metin kısmıyla ele alınmış; yazı-dışı unsurlar uzun süre gündeme gelmemiştir; yani konu, plastik sanatların dışında tutulmuştur. Dilin eskiliğini kanıtlamanın Türk tarihinin köklülüğünü ispat için en temel dayanak olarak görüldüğü o günün ortamında, İttihat ve Terakki'nin Türkçülük politikasına yakınlığının da bir göstergesi olarak, 29 Aralık 1915 tarihinde Thomsen'e mecidî nişanı verilmiştir²⁴⁴.

Diğer yandan, Türkçülüğün 19. yüzyıl boyunca siyasal açıdan tam olarak kavramsallaştırılamadığı ve bir anlamda tarihsel bir nostalji düzeyinde seyrettiği, 20. yüzyıl başlarından itibaren ise daha güçlü bir siyasallaşma eğilimi gösterdiği söylenebilir²⁴⁵.

Esas itibarıyla Rusya Pantürkizminden beslenen Türkçülük hareketinin ilk önemli yayını, Ziya Gökalp, Abdullah Cevdet, Hüseyin Cahit, Akagündüz ve Halide Edip tarafından kurulan Yeni Lisan Cemiyeti'nin yayın organı Genç Kalemler'dir. Bu bağlamda, Türk dilini yabancı etkilerden temizlemek amacıyla öncelikle dilde belirginleşen Osmanlı Türkçülüğü, 1911'den itibaren Gaspıralı İsmail Bey ve Yusuf Akçura'nın girişimleriyle yayınlanmaya başlanan Türk Yurdu dergisiyle birlikte, Turancı görüşlerle karakterize olan bir görünüme bürünmüştür²⁴⁶. Yusuf Akçura, daha önce Gaspıralı İsmail Bey tarafından hazırlanarak Tatar reformistlerinin/Cedidlerin sesi haline gelen Tercüman gazetesi ile Türk Yurdu'nun aynı çizgide yer aldığını belirtmiştir²⁴⁷. 1912

²⁴¹ Renee Worringer, "Sick Man of Europe or Japan of the Near East?...", s. 212.

²⁴² Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 209; Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, Ankara 1339.

²⁴³ Bkz. Necip Asım, *En Eski Türk Yazısı*, İkdam Matbaası, İstanbul 1315.

²⁴⁴ Cemal Kurnaz, "Vilhelm Thomsen'e Mecidî Nişanı Verilmesi", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* (1993), (1995), s. 15-17.

²⁴⁵ Alaattin Oğuz, "Rusya Türklerinin Türk Milliyetçiliğiyle İlişkileri", s. 113.

²⁴⁶ Serge A. Zenkovsky, *Rusya'da Pan-Türkizm ve Müslümanlık*, s. 163-165.

²⁴⁷ François Georgeon, *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri...*, s. 26.

yılında Türk Ocağı'nın kurulması, Türkçülüğün kurumsallaşmasının önemli safhalarından birini teşkil eder.

I. Dünya Savaşı yıllarında ise pan-Türkist görüşler Rusya ile düşmanlığı da beraberinde getirmiş ve bu konsepti politik açıdan kendi yararına bulan Almanya tarafından da desteklenmiştir²⁴⁸.

Türkçülük akımının dönemin kültürel iklimi üzerindeki baskın etkisi, kültür ve sanatın her alanına sirayet etmiştir. Edebiyat alanında Türkçü görüşler ışığında şekillenen ilk roman, Halide Edip'in (1884-1964) 1912 yılında yazdığı *Yeni Turan*'dır. Dönemin Türkçü ideolojisinin tüm argümanlarını içeren bu roman, Türk edebiyatındaki ilk ideolojik roman sayılabileceği gibi, Halide Edip'in de Türkçülük temasını işlediği tek romanıdır. Bunu takiben, 1918 yılında, Müfide Ferit'in (1892-1971) kaleme aldığı, Türkçülük ve Turancılık ideali arkaplanında gelişen bir aşk hikayesinin anlatıldığı *Aydemir* yayınlanır.

Osmanlı'nın yıkılması ve ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte, Osmanlı'da Turan kavrayışı çevresinde gelişen Türkçülük anlayışı ana hatlarıyla korunmakla birlikte, Anadolu üzerinden üretilen yeni bir milliyetçi ideoloji ile zenginleştirilmiştir²⁴⁹. Bunun sebebi, modern Türkiye'nin Osmanlı geçmişiyle bağlarını koparmak ve yeni kurulan devleti Anadolu'nun daha eski tarihiyle ilişkilendirerek kökleştirmektir; çünkü, uzak bir coğrafyada yer alan ve Anadolu ile ilişkisi bulunmayan bir geçmiş kurgusu, o günün koşullarında, Anadolu toprakları üzerinde hak iddia etmek için yeterli görülmemiş olmalıdır. Bu yeni söylemde, Türk kültürünün kaynağı olarak Orta Asya hala varlığını korumakta, fakat artık Ön Asya ve Anadolu'nun eski halkları da Orta Asya'dan göçlerle dünyanın çeşitli bölgelerine yayılan halklar arasına katılmaktadır. Böylelikle, modern Türkiye'nin hem Anadolu'nun eski tarihiyle ve Orta Asya'yla tarihsel bağları ya da yeni bir soyağacı kurulmakta; hem de böyle bir tarih tasarımı aracılığıyla Türklere, Batı'nın karşısında üstünlük atfedilmektedir. Bu yaklaşımlar, tarihteki pek çok uygarlık gibi Batı kültürünün de temelinde Türklerin bulunduğu gibi hipotezlerin üretilmesine kadar varmıştır; Türkçe ile Batı dilleri arasında ilişkiler bulunduğunu öngören Güneş-Dil teorisi de bu atmosferin ürünüdür²⁵⁰.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Türk milliyetçiliğini kültürel yönden ele alarak formüleştiren ve Türkçülüğün başlıca referans noktalarından biri haline gelen Ziya Gökalp'in (1875-1924) rolü önemlidir. Onun milliyetçilik anlayışı, etnik aidiyet değil

²⁴⁸ Günay Göksu Özdoğan, "*Turan*"dan "*Bozkurt*"a..., s. 79-80.

²⁴⁹ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık*..., s. 129.

²⁵⁰ Günay Göksu Özdoğan, "*Turan*"dan "*Bozkurt*"a..., s.84-87.

kültür üzerine temellendirilmiştir; yani ulusların karakterlerini ırk faktöründen ziyade, başta dil olmak üzere kültürel ortaklıkların belirlediğini savunur.

1924 yılında Fuat Köprülü tarafından kurulan ve Zeki Velidi Togan gibi isimleri bünyesinde toplayan İstanbul Üniversitesi Türkoloji Enstitüsü, Tatar ve Azeri kökenli bilim insanlarını bünyesinde toplayarak, Türk kültürüne ışık tutan akademik çalışmalar bağlamında önemli bir kaynak haline gelir. Nitekim, yeni Türk tarihi algısını oluşturan argümanların bir kısmı, başta Zeki Velidi Togan olmak üzere, bu yazarlarca oluşturulmuştur²⁵¹. 1926'da Sovyetler Birliği tarafından düzenlenen Birinci Türkoloji Kongresi'ne de bu çevreden Fuat Köprülü ile Hüseyinzade Ali Bey gönderilmiştir²⁵². 1930 yılında kurulan Türk Tarihi Tetkik Heyeti'nin yayın politikasının belirlenmesinde de bu Tatar ekolünün önemli rol oynadığı söylenebilir²⁵³.

Bakü Türkoloji Kongresi'ne katılan Türk heyetinde yer alan Fuat Köprülü, o sıralarda Orta Asya çalışmalarının dünya çapında öncü isimlerinden biri olan V. V. Barthold'u konferans vermek üzere Türkiye'ye çağırması ve gerçekleşen konferansların metinleri, Türkiyat Enstitüsü tarafından *Orta Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler* adıyla 1927 yılında yayınlanmıştır²⁵⁴. O günkü Türk bilim çevrelerince kabul gören formüllerden farklı olarak, İslâm'ın Türk tarihini biçimlendiren en temel olaylardan biri olduğunu savunan Barthold'un, başta Sümerler ve Hititler olmak üzere tüm Eski Dünya kültürlerinin Orta Asyalı olduğunu öne süren tarih tezleriyle paralellik göstermeyen yaklaşımları, dönemin Türk aydın çevrelerinde infial yaratır ve hatta "Türk düşmanı" addedilmesine yol açar²⁵⁵. Nitekim, kitabın 2006 tarihli basımının önsözünde, Bahaeddin Ögel de Barthold'un bir bilim insanı olarak hakkını vermekle birlikte, Orta Asya Türk kültürünü "Türk tarihinin devamlılığı" açısından değerlendirmede içini eleştirir ve bu yöntemin Fuat Köprülü ile başladığını belirtir²⁵⁶.

Ne var ki Fuat Köprülü de, cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte somutlaşan yeni Türk tarihi kavrayışı ile tam olarak örtüşmeyen bir görüş sergilemiştir. Türk tarihinin Orta Asya'daki en erken devirlerden itibaren bir süreklilik arz ettiği ve dolayısıyla Anadolu'daki Türk varlığının köklerinin Orta Asya'da aranması gerektiği yolundaki görüşü net olmakla birlikte, tüm eskiçağ Yakın Doğu kültürlerini Türk kökenine bağlama

²⁵¹ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 29.

²⁵² Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 30.

²⁵³ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 38.

²⁵⁴ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 46; Bkz. V. V. Barthold, *Orta-Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2006.

²⁵⁵ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 47; *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, Maarif Vekaleti, Ankara 1932, s. 178-179.

²⁵⁶ V. V. Barthold, *Orta-Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler*, s.VII.

noktasında çekimserdir. Bunun yerine, Türk tarihini, ortaçağdan itibaren Anadolu beylikleri, Selçuklular ve Osmanlıların sürekliliği çerçevesinde değerlendirmenin daha doğru sonuçlar vereceğini savunur; ortaçağ ile "*Hiyung-nu*"lara kadar uzanan en eski çağlar arasındaki bağlantıyı ise, Büyük Selçukluların bir şubesi olarak Anadolu Selçuklularının sağladığını belirtir²⁵⁷. Fakat bu sürekliliği soy birliği, yani Türklük üzerinde değil, toplumun sınıfsal yapısı üzerinde temellendirir²⁵⁸.

Dolayısıyla, erken cumhuriyet dönemi ideolojisinin ve Türk milliyetçiliğinin, daha ziyade Ziya Gökalp'in (1875-1924) görüşleri çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Cumhuriyetin kurulmasından sonra yayınlanan Türkçülüğün Esasları (1923) kitabında, cumhuriyet ile birlikte somutlaşan yeni Türkçülük anlayışını ve ideallerini ana hatlarıyla ortaya koyar. Düşüncesinin teorik çerçevesini ortaya koyduğu "Türkçülüğün Mahiyeti" başlıklı ilk bölümde de belirttiği gibi, Gökalp'in millet tanımı ırk birliğine değil, dil ve kültür birliğine dayanır. Keza din faktörünün de uygarlıkları tanımlamakta yeterli olamayacağını savunur. "Turanî" tanımını ise, çeşitli milletlerin oluşturduğu bir heterojen bir oluşum olarak değil, sadece Türkçe konuşan halklardan ibaret bir bütünlük olarak kullanır²⁵⁹. Araplar ve İranlılar kanalıyla Bizans mirasını devraldığını savunduğu Osmanlı kültürünün Türk kültüründen tamamen farklı olduğunu belirtirken, Türk kültürünün Osmanlı'ya üstünlüğünü çeşitli örneklerle vurgular. Türkçülerin ise Batılılaşma arzusunda olduklarını, dolayısıyla, Bizans'a yani Doğu kültür dairesine ait olan Osmanlı kültürünü terk ederek, kendi milli kültürlerini bulmak suretiyle yüzünü Batı'ya dönen aydınlar olduklarını ifade eder²⁶⁰. Bu görüşleri doğrultusunda, Türkçülüğün uygulanışına dair önerileri arasında, yapay bir dil olan Osmanlıcanın tamamen yürürlükten kaldırılarak halk arasında konuşulan Türkçenin yazı diline dönüştürülmesini savunur; bununla birlikte, öz Türkçe olmayan kelimelerin atılmasını önerenleri de şiddetle eleştirir²⁶¹. Türkçülük ile halkçılığı özdeş gören Gökalp, erken cumhuriyet dönemindeki Türklük algısını ve Türk tarihi kavrayışını belirleyen başlıca aktörlerden biridir. Bununla birlikte, Türkçü literatürün Türk kültürünün özüne dönülmesi yönündeki aşırı ve romantik yorumlarından

²⁵⁷ Fuat Köprülü, *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri*, s. 28-29. Bu inceleme, ilk kez 1931 yılında, *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası*'nda yayınlanmıştır.

²⁵⁸ Halil Berktaş, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1983, s. 86-87.

²⁵⁹ Gökalp'in Turan anlayışı, Türk Yurdu'nun 17 Ekim 1912 tarihli 24. sayısının eki Altın Armağan'da yayınlanan "Turan" şiirinde net olarak ifade edilir: "Vatan ne Türkiye'dir Türkler'e, ne Türkistan; Vatan büyük ve müebbed bir ülkedir: Turan..." (Bkz. *Türk Yurdu*, Cilt 2, Sayı 24'e ek Altın Armağan (1912), Tutibay Yayınları, Ankara 1998, s. 419.)

²⁶⁰ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 181-205. (*Türkçülüğün Esasları*)

²⁶¹ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 237-245. (*Türkçülüğün Esasları*)

farklılaşan bir tutum sergilemiştir; Türk kültürünün öz değerlerinin yanı sıra, Batı kültürünün de içselleştirilmesi gerektiğini savunur.

Yeni cumhuriyetin, eğitim sistemi ve gündelik yaşamın düzenlenmesi gibi konularda yüzünü Doğu'dan ziyade Batı'ya döndüğü söylenebilir; 1930 yılında kurulan Tarih Tetkik Heyeti ile birlikte ivme kazanan akademik tarih çalışmaları ise, Türk ırkının geçmişi ve Asya'ya dair konuları öncelikli olarak ele almıştır. İlgi alanları ve yorumlama tarzları bakımından, eski Türkçü çizgiyi izlediği söylenebilir²⁶². Mahiyeti tam olarak ortaya konamasa da, uzak bir geçmişe ait Orta Asyalı kökenlerin araştırılması ve yüceltilmesi, yeni kurulan cumhuriyetin bu tarihsel bağlar aracılığıyla altyapısını temellendirmesi için önemli bir hamle olarak görülmüş; şanlı bir geçmiş ve bazıları efsanevî nitelikte olan büyük başarıların üzerinde temellenen yeni bir tarih anlayışı yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bu anlayışın bütüncül bir yaklaşımla uygarlık tarihine uyarlandığı ilk yayın, 1930 tarihli *Türk Tarihinin Ana Hatları*'dır²⁶³. Türk tarihini hafifseyen Batılı anlayışa bir tepki olarak, o dönemin dünya görüşü çerçevesinde şekillenen yeni Türk tarihi algısını sunan kitap, başlangıcından itibaren tüm insanlık tarihini özetlerken, göçlerle çeşitli bölgelere yayıldığı öne sürülen Türk-soyulu halkları ve bu halkların uygarlık tarihindeki yerlerini ispata çalışır. Türk Ocakları ile ilişkili bir kurum olan Tarih Tetkik Heyeti, Türk Ocakları'nın kapatılmasından sonra, 1931 yılında Türk Tarih Tetkik Cemiyeti adı altında varlığını sürdürür ve *Türk Tarihinin Ana Hatları*'nda savunulan tezleri işleyen ders kitapları hazırlamaya girişir²⁶⁴. Bu kitaplarda, öngörülen yeni tarih anlayışı sunulmakla birlikte, bir yandan cumhuriyetin erdemlerinin bu tarihsel anlatımlar üzerinden yansıtılmaya çalışıldığı da söylenebilir; söz gelişi, Türk olduğu belirtilen Sümer kanunlarındaki adalet kavrayışı ve özellikle de kadın hakları konusundaki ılımlı ve “modern” yaklaşımlarının²⁶⁵, cumhuriyetin idealleri ile paralellik arz ettiği görülmektedir. Bu suretle, sadece cumhuriyetin temel prensipleri sunulmakla kalmamakta, aynı zamanda, cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte billurlaşmış gibi görünen bu yaklaşımların kökeni, Türklerin tarih-öncesi kültürlerine kadar dayandırılmakta; dolayısıyla, Türk kültürünün özüne mal edilerek meşrulaştırılmaktadır.

Diğer yandan, yeni tarih tezi ile Türkçü/Asyacı çizgiyi savunanlar arasında tartışmalar da yaşanmıştır. Tarih ders kitaplarının içeriğini tartışmak amacıyla 1932

²⁶² David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 193.

²⁶³ Bkz. *Türk Tarihinin Ana Hatları*, Devlet Matbaası, İstanbul 1930. (Kaynak Yayınları tarafından 1996 yılında yeniden yayınlanmıştır.)

²⁶⁴ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 40-41.

²⁶⁵ *Tarih I. Kemalist Eğitimin Tarih Dersleri (1931-1941)*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2000, s. 96-97.

yılında düzenlenen Birinci Türk Tarih Kongresi, öngörülen yeni tarih tezinin ve bunun üzerine yürütülen tartışmaların vitrini haline gelmiştir. Afet İnan, bu yeni tarih anlayışının ana çizgilerini belirlediği konuşmasında, Eugene Pittard'dan (1867-1962) aktardığı antropolojik tespitlerin ışığında, medeniyetin Orta Asya'dan göçler yoluyla yayıldığını ve Eski Dünya'nın büyük uygarlıklarının kökeninin hep Orta Asya'ya dayandığını; fiziksel ve dilsel verilerden hareketle bu kaynağı beyaz tenli ve brakisefal bir ırk olan Türklerin teşkil ettiğinin anlaşıldığını; Orta Asya'dan Anadolu'ya göçen Hititler ile birlikte Anadolu'daki Türk tarihinin başladığını savunur²⁶⁶. Reşit Galip (1892-1934) de "*Türk Irk ve Medeniyet Tarihine Umumî Bir Bakış*" başlıklı konuşmasında, Mısır, Mezopotamya ve ondan beslenerek gelişen Ege uygarlıklarının "Orta Asyalı", "Turanlı" ya da "Türk" kökenlerinin antropolojik ve diğer kültürel verilerin ışığında ortaya çıktığını öne sürer²⁶⁷. Ege ve Ön Asya uygarlıklarının kökeninin Orta Asya'dan göçen halklara dayandığı teorisini ispat için kullandığı jeolojik kanıtlar, yani Orta Asya'da yaşanan büyük bir kuraklığın halkı bu göçlere zorladığı tezi, Zeki Velidi (Togan) (1890-1970) tarafından şiddetle eleştirilir; bu kuraklığın bahsedilenden çok daha eski dönemlerde gerçekleştiğini, dolayısıyla söz konusu göç tezinin temel olamayacağını savunur²⁶⁸. Kongrede süregelen tüm bu ateşli tartışmaların, bilimsel veriler üzerinde yürütülüyor gibi görünmekle birlikte, aslında yeni tarih tezinin meşruiyetini ispata çalıştığı veya sorguladığı söylenebilir.

Dünyadaki pek çok uygarlığın kökenini Orta Asyalı-Türk brakisefal bir ırka dayandıran Türk Tarih Tezi'nin ilanını takiben, 1932 yılında kurulan Türk Dil Kurumu da, dilbilim verilerine dayanarak, bunu destekler mahiyetteki Güneş-Dil Teorisi'ni geliştirir ve 1936 tarihli Üçüncü Türk Dil Kurultayı'nda tüm yönleriyle ele alarak ilan eder. Bu teoriye göre, ilkel haliyle en eski Türk dili, hem Hint-Avrupa hem de Semitik kökenli tüm dünya dillerine kaynaklık etmiştir²⁶⁹.

Tarih tezi ve Güneş-Dil Teorisi'nin yarattığı heyecan, müzik alanında da benzer savların üretilmesi için uygun bir ortam hazırlamıştır. Adnan Saygun'un (1907-1991) 1934 yılında bir rapor halinde hazırlayarak Atatürk'e sunduğu ve geliştirerek 1936 yılında yayınladığı "*Türk Halk Musikîsinde Pentatonism*" başlıklı çalışması, adeta tarih tezinin müzik tarihine uyarlanmış bir versiyonu görünümündedir; buna göre müzikte pentatonik

²⁶⁶ Afet (İnan), "Tarihten Evvel ve Tarih Fecrinde", *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, Maarif Vekaleti, Ankara 1932, s. 18-41.

²⁶⁷ Reşit Galip, "Türk Irk ve Medeniyet Tarihine Umumî Bir Bakış", *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, Maarif Vekaleti, Ankara 1932, s. 99-161.

²⁶⁸ *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, s. 168-193.

²⁶⁹ İbrahim Necmi Dilmen, "Güneş-Dil Teorisinin Ana Hatları", *Üçüncü Türk Dil Kurultayı (1936). Tezler Müzakere Zabıtları*, Devlet Basımevi, İstanbul 1937, s. 64-65.

diziler, Türk ırkına özgüdür ve Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dan Türklerin tüm yerleşim alanlarına yayılmıştır; dolayısıyla, dünyanın çok farklı bölgelerindeki çeşitli halk müziklerinde görülebilen pentatonik dizilerin izlenmesi, Türk kökenli halkların dünya üzerindeki yayılım alanları hakkında da fikir verecektir²⁷⁰. Daha sonraki yıllarda Adnan Saygun'un kendisi tarafından da aşırı bulunarak tekzip edilen²⁷¹ bu teori, Macar besteci Bela Bartok'un (1881-1945) da ilgisini çekmiş ve 1936 yılında Halkevleri'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gerçekleştirdiği seyahatin gerekçelerinden birini oluşturmuştur²⁷². Bartok, Saygun ile birlikte Adana'ya gider ve Osmaniye'de göçebelerin türkülerini kaydeder; bu kayıtlarda tespit edilen türküler ile Macar halk müziği arasında yakaladığı benzerlikler karşısında heyecanlanır²⁷³. Aynı sıralarda Türkiye'nin yeni müzik politikasını şekillendirmek üzere resmî görevle Ankara'da bulunan Paul Hindemith (1895-1963) de çağdaş Türk müziğinin polifonik düzende, fakat halk ezgileri temelinde oluşturulması gerektiğini düşünmektedir; yok olma sürecindeki alaturka müziğe karşılık, halk müziğinin bozulmamış halde köylerde halen varlığını sürdürdüğü ve polifonik müzik için ideal bir kaynak oluşturduğu²⁷⁴ yönündeki görüşleri, Ziya Gökalp'in bozulmuş Osmanlı kültürüne karşılık "öz" Türk kültürünün halk arasında varlığını sürdürdüğü savıyla ve bu savı benimseyen erken cumhuriyet ideolojisiyle mükemmelen örtüşmektedir.

Türk milli kültürünün özelliklerinin, yüzyıllar içerisinde hakimiyetler değişse de halk tarafından taşındığı, dolayısıyla halk kültürünün öz Türk kültürü olduğu savını işleyen erken cumhuriyet ideolojisinin belki de en belirgin yansımaları, Türk halk müziği ile çok sesli Batı müziğini sentezleme çabası içindeki müzik politikasında bulunabilir. Aslında müzikte Batılılaşma hareketleri, cumhuriyetin kurulmasından çok daha önce, 19. yüzyıldaki Batılılaşma hareketleri ile başlamıştır²⁷⁵; Celal Esat (Arseven)'in Türk müziği motiflerini polifonik bir düzende ele alarak yazdığı ilk Türkçe opera olan *Şaban* ise, 1918 yılında Viyana'da sahnelenmiştir²⁷⁶. Fakat müzikte Batılı formların benimsenmesi eğiliminin özgün Türk halk müziği arayışları ile bütünleşmesi, erken cumhuriyet döneminin kültür politikalarının bir uzantısı olarak, 1920'lerden itibaren belirir. Ulusal kimliğe ve çağdaşlaşma hareketlerine uygun bulunmayan tek sesli Türk müziği eğitimi,

²⁷⁰ Ahmed Adnan, *Türk Halk Musıkisinde Pentatonism*, Nümune Matbaası, İstanbul 1936, s. 6-7.

²⁷¹ Emre Aracı, *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2007, s. 87.

²⁷² Emre Aracı, *Ahmed Adnan Saygun...*, s. 103-104.

²⁷³ Emre Aracı, *Ahmed Adnan Saygun...*, s. 105-106.

²⁷⁴ Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik. Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara 2009, s. 94.

²⁷⁵ Osmanlı'da müzik alanındaki Batılılaşma çabaları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2010.

²⁷⁶ Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s. 132-133.

1927 yılında yasaklanır²⁷⁷. 1934 yılında radyo programlarından Türk müziği yayınının da kaldırılması, dönemin kültürel ikliminin doğal bir sonucudur denilebilir; böylelikle, Osmanlı geçmişi ile somut bağlardan biri daha silinmek istenmiştir; ne var ki bu yasak uzun ömürlü olmamış ve iki yıl sonra kaldırılmıştır²⁷⁸. Bundan sonra, Türk halk müziği ile Batı çok sesli müziğini bütünleştirme çabaları, ulusal opera denemeleri ile kendini göstermiştir; bu denemeler için özellikle Macar ve Rus ekollerinden esinlenildiği anlaşılmaktadır. Nitekim, ulusal temelli çoksesli Batı müziği yapma gayreti içinde olan Türk Beşleri (Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses), aynı anlayış çerçevesinde Rus folklorunu çoksesli müzik formunda yorumlayan Rus Beşleri'nden (M. A. Balakirev, A. P. Borodin, C. A. Cui, M. Mussorgskiy, N. A. Rimskiy-Korsakov) etkilenmiştir²⁷⁹. Bu ulusal opera denemelerinin ilki 1934 yılında, İran şahının ziyareti vesilesiyle, bizzat Atatürk tarafından Adnan Saygun'a sipariş edilir; Türk ve İran mitolojilerinden esinlenen librettosuyla *Özsoy* operası, sonuçta Türk-İran dostluğuna vurgu yapan ve iki ülke ilişkilerini geliştirmeye yönelik, politik maksatlı bir çalışmadır²⁸⁰. Aynı yılın sonlarına doğru, Atatürk tarafından toplumsal içerikli üç yeni ulusal opera daha sipariş edilir. Ulvi Cemal (Erkin)'in *Ülkü Yolu* operası cumhuriyet devrimlerini; Necil Kazım (Akses)'in *Bayönder* operası Atatürk'ü; Adnan (Saygun)'un *Taşbebek* operası ise yeni bir nesil yetiştirmeyi anlatır²⁸¹.

Tarih tezinden esinlenen ve her birinin yazılış sürecine Atatürk'ün de bizzat müdahil olduğu temalar, 1930'lar boyunca edebî ürünlerde ve özellikle tiyatro eserlerinde yaygındır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1932 tarihli *Akın* oyunu, destan formundadır ve tarih tezine göre en eski Türklerin Orta Asya'dan göç etmesine neden olan kuraklık baş gösterdiği sıralarda geçen bir öyküyü anlatır. Çamlıbel'in *Özyurt* ve *Kahraman* adlı eserleri ile, Aka Gündüz'in *Mavi Yıldırım* piyesi gibi pek çok edebî üründe, erken cumhuriyet döneminin ideallerini yücelten benzer anlatımlara yer verilmiştir. Konularını Türk tarihinden, anayurttan göç teorisinden, cumhuriyetin kuruluşundan ve bazen de Atatürk'ün yaşamından alan bu eserler ile verilmek istenen nihaî mesaj, Türklerin ve cumhuriyetin erdemleridir.

Türk Ocakları'ndan sonra 1931 yılında kurulan Halkevleri de, Orta Asya'dan göç eden atalara dair söylemi sürdürmüştür. Bu teorileri ispat etme gayesiyle, Anadolu'nun

²⁷⁷ Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik...*, s. 80.

²⁷⁸ Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik...*, s. 89-90.

²⁷⁹ Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik...*, s. 83.

²⁸⁰ Emre Aracı, *Ahmed Adnan Saygun...*, s. 80-82.

²⁸¹ Emre Aracı, *Ahmed Adnan Saygun...*, s. 89.

eski tarihine ışık tutacak pek çok arkeolojik inceleme de gerçekleştirilir²⁸². Ancak bu çalışmalar, zamanla ırksal üstünlük iddialarına dayanak aramak amacıyla fiziksel antropoloji yönüne döner. Eugene Pittard'ın, Türklerin az miktarda yabancı unsur ile karışmış olmakla birlikte, uzun boylu ve brakisefal kafatasına sahip bir ırk oldukları yönündeki tezi²⁸³, dönemin atmosferinde büyük bir ilgi ve coşkuyla karşılanmıştır. Pittard, 1937 yılında İkinci Türk Tarih Kongresi'nde sunduğu “*Neolitik Devirde Küçük Asya ile Avrupa Arasında Antropolojik Münasebetler*” başlıklı bildirisinde, özellikle kafatası ölçümlerine dayanan antropoloji bulgularına dayanarak, Anadolu Türklerinin kökenini Asyalı bir brakisefal ırka dayandırır. Bu ırkın soyağacının Anadolu uzantıları, Hititler ve neolitik çağdan sonra Selçuklu-Osmanlı hattıyla modern Türklere bağlanır; aynı ırkın Anadolu dışındaki uzantıları ise, Türkistan'da Türkmenler ve İran'da Persler olarak belirlenir²⁸⁴. 1939'da Afet İnan, Pittard'ın yönetiminde Türk halkının ırksal özellikleri üzerine doktora tezini hazırlamıştır. Tezi kapsamında gerçekleştirdiği geniş kapsamlı antropometri anketinin sonucunda, Türklerin Avrupa'da Homo-Alpinus olarak adlandırılan beyaz ırka mensup olduklarını ilan eder²⁸⁵.

İrksal akrabalıkları ve köken ortaklıklarını ispat için, öncelikli olarak fiziksel antropolojik veriler, daha sonra da dil benzerlikleri kullanılmıştır. İkinci Türk Tarih Kongresi'nde sunduğu bildiride Yusuf Ziya Özer, Sümerlerden önce Ön Asya'da yaşayan Subarların Orta Asya kökenli eski bir Türk kavmi olduğu öne sürer²⁸⁶. Aynı kongrede, W. Brandenstin ise, kültür ve özellikle dil benzerliklerinden hareketle, Etrüskleri Subarlarla, dolayısıyla Türklerle ilişkilendirir. Etrüskleri “henüz Türklerin bir şubesi olarak” değerlendirmese de, bulguların benzerliğini bu yönde araştırma yapmak için dikkate değer bulur²⁸⁷. Prof. Dr. Walter Ruben, Hindistan'daki demir çağı uygarlığının, Türklerin de dahil olduğu eski İç Asya kültürleri silsilesine ait olduğunu savunur²⁸⁸. İsmail Hakkı İzmirli, Türk ırkının yayılım sahasına yeni boyutlar kazandırarak, İslâmiyetten önce

²⁸² Günay Göksu Özdoğan, “*Turan*”dan “*Bozkurt*”a..., s. 85.

²⁸³ Eugene Pittard, *Race and History. An Ethnological Introduction to History*, New York 1926, s. 324.

²⁸⁴ Eugene Pittard, “Neolitik Devirde Küçük Asya ile Avrupa Arasında Antropolojik Münasebetler”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 65-84.

²⁸⁵ Afet Uzmay, “Türkiye Halkının Antropolojik Karakterleri Üzerinde Büyük Anket ve Umumî Neticeleri”, *Belleten*, Cilt IV, Sayı 13 (1940), s. 51.

²⁸⁶ Yusuf Ziya Özer, “Son Arkeolojik Nazariyeler ve Subarlar”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 115-125.

²⁸⁷ W. Brandenstin, “Etrüsk Meselesinin Şimdiki Durumu”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 211-219.

²⁸⁸ Walter Ruben, “Milâttan Bin Sene Evvel Asya İçlerinden Muhaceret Eden Hindistanın En Eski Demircileri Arasında”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 237-243.

Türklerin Arap yarımadasına ve hatta peygamberin soyuna karıştıklarını iddia eder²⁸⁹; böylelikle sadece Asya prehistoryası değil, Arap yarımadası da Türk tarihinin bir parçası haline gelir. Bu çabaların geniş ölçekli bir ırksal aidiyet haritası çıkarmaya yönelik olduğu söylenebilir; Sümerlerden de önce Ön Asya'ya hakim olan Türk kökenli bir kavmin varlığı ve daha sonra İtalya'ya kadar uzanan bir halkın Asya bağlantılarının ifşası, sadece Anadolu'nun Türklere aidiyetini meşrulaştırmakla kalmamakta, aynı zamanda uygarlık tarihinde Türklerin rolüne de yeni açılımlar getirmektedir.

Kongrenin tematik ağırlığı modern Türkiye'nin prehistorik dönem Yakın Doğusuna uzanan kökenleri üzerine olmakla birlikte, Anadolu ortaçağını olumlayan anlatımlar da yer almaktadır. Şemseddin Günaltay'ın bildirisi, Ernest Renan gibi bazı yazarların savunduğu, Selçukluların İslâm dünyasını gerilemeye sürüklediği tezini reddeder ve bunun aksine, Selçukluların İslâm dünyasına yararlılıklarından bahseder²⁹⁰.

Kongre katılımcılarından da anlaşıldığı üzere, 1930'larda Türk tarihi anlayışının şekillendirilmesinde hala Batılı araştırmacıların önemli rolü bulunmaktadır. Bununla birlikte, Türkiye'de Türkçülüğün oluşmasında ve kurumsallaşmasında önemli payı bulunan Macar Turancıları ile Türkiye arasındaki ilişkiler, 1920'lerden sonra zayıflamaya başlar; iki ülke arasındaki eğitim amaçlı gidiş-gelişler seyrelmekle birlikte, karşılıklı dostluk dernekleri ve bu derneklerce düzenlenen etkinlikler düzeyinde kurumsal bağlantılar sürmüştür. Macar Turan Cemiyeti ile ilişkili olarak Türkiye'de yaşayan Macarların kurduğu *İstanbul Macar Derneği* (ya da İstanbul Macar Cemiyeti Hayriyesi), 1926 yılından 1930'ların sonlarına kadar İstanbul'da faaliyettedir; kurumun resmî yayın organı, *Hungaria* adlı Macarca bir dergidir²⁹¹. Aynı süreçte, her iki ülkede de konferanslar vermek üzere karşılıklı olarak uzmanlar davet edilir. Ancak bu ilişkilerin büyük ölçüde Macar Turan Cemiyeti ve Türk Ocağı gibi kurumlar bazında gerçekleştiği söylenebilir; yeni kurulan cumhuriyet ve Mustafa Kemal, Turancı düşünceyle yakın durmamıştır²⁹². Karşılıklı kurumsal ilişkiler çerçevesinde, 30'lu yıllarda başta İsmet Paşa olmak üzere dönemin üst düzey bürokrat ve aydınlarının Turan Cemiyeti'ni ziyaret ettikleri görülmektedir; buna karşılık Macarlar da zaman zaman Türkiye'yi ziyaret eder ve konferanslar verirler.

²⁸⁹ İsmail Hakkı İzmirli, "Şark Kaynaklarına Göre Müslümanlıktan Evvel Türk Kültürünün Arap Yarımadasında İzleri", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 280-289.

²⁹⁰ Şemseddin Günaltay, "İslâm Dünyasının İnhitatı Sebebi Selçuk İstilâsı mıdır?", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 350-366.

²⁹¹ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 170-171.

²⁹² Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 178-180.

Türkiye’de 1930’lu yıllarda yükselen Türkçü/Turancı görüşün Macar Turancı çevreleriyle yakınlık kurmaması ve daha sonra da Türkiye’nin İkinci Dünya Savaşı’nda tarafsız bir tutum sergilemesi ise, Macar Turancılarının Türkiye’ye olan ilgilerini minimuma indirmiştir²⁹³.

Tarih tezinin etki alanının, 1930’ların sonlarına kadar en coşkulu dönemini sürdürdüğü söylenebilir. 1938 ve 1939 yıllarına ait Belleten dergilerindeki makalelerde, söz konusu teorilerin özellikle antropolojik ve arkeolojik açılardan hala coşkuyla ele alındığı görülmektedir. Bu makalelerden birinde Şemsettin Günaltay, tarih tezine yöneltilen eleştirileri sert bir dille eleştirmiştir²⁹⁴. Fakat bu heyecanlı ortamın, Atatürk’ün ölümünden sonra yavaş yavaş durulma ve çözülme sürecine girdiği söylenebilir. Cumhuriyet kadrosunun idealist Türkçülük ve "Asya" kavrayışı, Atatürk’ün ölümünden sonra çözülmeye başlamış; dolayısıyla, Asya kaynağı üzerine inşa edilen ve onu yücelten milliyetçilik anlayışı da yeni açılımlar kazanmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Ziya Gökalp’in de ifadesiyle²⁹⁵ Türkçülüğü destekleyen, Türkçü politikalara öncülük eden başlıca kurum, Halk Fırkası’dır. Nitekim 1935 tarihli CHP Programı’nda da, milli özellikleri koruyarak çağdaşlaşmak vurgusu yer alır²⁹⁶. Oysa, Türkçülüğün daha farklı boyutlarda yoluna devam ettiği 1940’lardan sonra CHP kadrosu, Türkçüler arasında, kendi kökenlerinden uzaklaşan, yapay bir elit zümre olarak değerlendirilecektir²⁹⁷.

1930’lar boyunca, ırk faktörüne dayanan milliyetçiliğe tepki olarak, Anadolu’nun geçmişi üzerinde şekillenen yeni yaklaşımlar da belirmiştir. Müzik örneğinin mükemmelen betimlediği bu yaklaşımların anafikri, Anadolu’lu motiflerin Batılı ya da “çağdaş” bir ambalaj içinde yeniden düzenlenerek sunulmasıdır. Bu yaklaşımın toplumsal yaşam tarzına yansımaları, CHP’nin köyleri dönüştürerek modernleştirme projesi olarak Halkevleri’nde görülebilir. Bu düşünce bağlamında, kırsal yaşam ve çeşitli etnografik malzeme, dönemin sanat yapıtlarında da önemli bir tema haline gelmiştir; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Turgut Zaim gibi sanatçıların kırsal görünümlere, yer yer de Anadolu arkeolojisine yönelen yapıtları, 1930’ların ruhunu yansıtır²⁹⁸. Keza o dönemin ideallerine uygun olarak tasarlanan Ankara’nın yeni modern mimarisi de, İç

²⁹³ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, s. 241-242.

²⁹⁴ Şemsettin Günaltay, "Türk Tarih Tezi Hakkındaki İntikatlara Mahiyeti ve Tezin Kat’î Zaferi", *Belleten*, Cilt II, Sayı 7/8 (1938), s. 337-365.

²⁹⁵ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 288 (*Türkçülüğün Esasları*).

²⁹⁶ Neşe Gürallar Yeşilkaya, *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İletişim Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 51.

²⁹⁷ Günay Göksu Özdoğan, *"Turan"dan "Bozkurt"a...*, s. 251-252.

²⁹⁸ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2008, s. 273-275.

Anadolu'nun kırsal kesimlerinde görülen ve kökeni Anadolu prehistoryasına kadar indirilen yerel yapı formları ile ilişkilendirilmiştir²⁹⁹.

Türk milliyetçiliğinin farklı görünümlemlerle tezahür edebildiği bu dönemde, “köycü” olarak adlandırılan görüşlerle bazı yönlerden paralellik arz eden, Türklük kavramını Anadolu ölçeğinde ele alan yönelimler de belirmiştir. "Anadoluculuk" tabir edilen bu lokal ve geçici akım, uzak ve belirsiz bir coğrafyadaki "Türklerin anayurdu"nu aramak yerine Anadolu'nun geçmişini sahiplenir. 1930'larda yaygınlaşmakla birlikte, öncülleri 1924-25 yıllarında İstanbul'da yayınlanan Anadolu Mecmuası'nda beliren Anadoluculara göre, toprak birliği olmaksızın ırk birliği, ulus olmak için yeterli değildir; hatta aynı etnik kökenden gelse bile, farklı topraklarda yaşayan halkların arasında bir kültür birliğinden bahsedilemez³⁰⁰. Bu bağlamda, Ziya Gökalp'in milliyetçilik anlayışından farklı olarak toprak temeline dayanan, daha heterojen bir Türklük algısı öngörülmüştür³⁰¹. Dolayısıyla Anadoluculuk, çeşitli coğrafyalarda yaşayan Türkleri birleştirmek isteyen pan-Türkizme karşıt bir mantıkla, toprak kavramını ırkın üzerinde tutar; hatta bu bağlamda, Anadolu'da yaşayan diğer etnik grupları yok saydığı için, devletin adının Türk yerine Anadolu olması dahi önerilir³⁰². 1920'lerin sonlarına doğru etkinliğini kaybetmeye yüz tutan bu yaklaşım, 1930'larda yeni bir kimliğe bürünmüştür. Diğer yandan, pan-Türkist argümanlara "tarih tezi" görünümünde yeni açılımlar getirilirken, Anadolululuk vurgusu ırk faktörü ile bütünleştirilerek yeniden sunulmuştur³⁰³. Anadoluculuk, diğer Türkçü eğilimlerden farklı temeller üzerine bina edilmekle ve temel prensipleri bakımından Türkçülerden farklılaşmakla birlikte, bu görüşlerin hepsinin Türk milliyetçiliği ortak paydasında birleştikleri söylenebilir³⁰⁴. Ne var ki bu eğilim çok uzun ömürlü olmamış; etkinliği belirli bir dönem ve çevre ile sınırlı kalmıştır.

1930'lardan itibaren Avrupa'da yükselmekte olan ırkçılığın ve özellikle Almanya'da belirginleşen nasyonal sosyalizmin rüzgarıyla Türkiye'de de Türkçülük daha katı ve radikal bir görünüm kazanmaya başlamıştır. Türkçü içerikli yayınlarda, 1930'lardan itibaren Nihal Atsız (1905-1975) ön plana çıkar; 1940'lardan itibaren ise, 2. Dünya Savaşı döneminin koşullarında, yeni isimlerin de katılımıyla, daha zengin bir sürece girer³⁰⁵. Ancak, Türk tarihine dair romantik anlatımlı kahramanlık öyküleri ile sınırlı kaldığı

²⁹⁹ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 277.

³⁰⁰ Frank Tachau, "The Search for National Identity among the Turks", *Die Welt des Islams*, New Series, Vol. 8, Issue 3 (1963), s. 167.

³⁰¹ Füsun Üstel, "Türk Milliyetçiliğinde Anadolu Metaforu", *Tarih ve Toplum*, Cilt 19, Sayı 109 (1993), s. 52-55.

³⁰² Frank Tachau, "The Search for National Identity among the Turks", s. 168.

³⁰³ Frank Tachau, "The Search for National Identity among the Turks", s. 176.

³⁰⁴ Füsun Üstel, "Türk Milliyetçiliğinde...", s. 55; Günay Göksu Özdoğan, "Turan'dan "Bozkurt"a...", s. 267.

³⁰⁵ Günay Göksu Özdoğan, "Turan'dan "Bozkurt"a...", s. 207-208.

söylenilecek olan bu dönemin Türkçü literatürü tam olarak kavramsallaştırılamamış³⁰⁶ ve efsaneleştirilen tarihsel yorumların ötesine geçememiştir.

Ergenekon, *Bozkurt* gibi İslâm öncesi Türk kültürü ve inanışlarına gönderme yapan adlar alan Türkçü içerikli yayınlarda, pek çok eski inanç simgesinin, adeta yeniden kutsiyet kazandığı görülmektedir. İslâm öncesi inanışları yüceltme eğiliminin ardında, İslâm'ın Türk soyunun niteliklerini bozduğu önkabulü bulunmaktadır; bu yaklaşım, Türkçeden Arapça ve Farsça kelimelerin temizlenerek saf Türkçe'ye geri dönülmesi önerisini de beraberinde getirmiştir³⁰⁷. Diğer yandan, yayınlardaki sayısal yükselişe paralel olarak, milliyetçi tutumlar da çeşitlenmiştir. Türkçülerin kendi içlerindeki yaklaşım farklarının ya da fraksiyonların yanı sıra, yüzünü başka yönlerle dönen milliyetçi akımlar da belirmiştir.

Çok partili dönem ile birlikte Türkçülük, hem kurumsal düzlemde hem de yayın faaliyetleri bağlamında daha aktif bir sürece girmiştir. Çok sayıda yeni Türkçü oluşumun/derneğin yanı sıra, 1931 yılında kapatılan Türk Ocakları da 1949 yılında yeniden kurulur³⁰⁸. İkinci Dünya Savaşı sonrası koşullarında, Türkçü yayınların düşünsel ekseninde izlenen başlıca değişiklik, Asya'daki Türklerle bütünleşme idealinin çöküşüdür. Sovyetler Birliği'ne karşı oluşan tepkinin sonucunda Türkçülük, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra anti-komünist bir hareket olarak yoluna devam eder³⁰⁹ ve düşünsel düzlemde ürünler ve akademik yayınlar vermekten ziyade, siyasi platformda varlığını sürdürür; bunun sonucu, artık akademik çevrelerde değil, taşrada ve varoşlarda temellenen geniş bir halk zümresince sahiplenilmesidir³¹⁰.

Diğer yandan, 1950'lerde Anadoluculuk da yeni bir görünüme bürünür ve *Mavi Anadolu* adı altındaki bir grup aydın tarafından, Türkiye'nin kültürel soyağacı, eskiçağdan itibaren Anadolu'da varlık gösteren kültürlerin oluşturduğu zincire bağlanır ve bu sürekliliğin son halkası olarak sunulur. Böyle bir kültürel sürekliliğin profili çıkarılırken, zincirin belirli halkalarına daha büyük önem atfedildiği dikkati çekmektedir. Bu bağlamda, başlıca bileşenler, Mezopotamya'daki ilk uygarlıkların mirasını Anadolu'ya taşıyan bir aracı olarak görülen Hititler; modern Türkler gibi Yunanlılara karşı direnen Truvalılar ve edebiyat ile felsefenin yaratıcısı olarak görülen İyonyalılar olarak

³⁰⁶ Günay Göksu Özdoğan, "*Turan*"dan "*Bozkurt*"a..., s. 227-228.

³⁰⁷ Günay Göksu Özdoğan, "*Turan*"dan "*Bozkurt*"a..., s. 245-246.

³⁰⁸ Günay Göksu Özdoğan, "*Turan*"dan "*Bozkurt*"a..., s. 268-269.

³⁰⁹ Günay Göksu Özdoğan, "*Turan*"dan "*Bozkurt*"a..., s. 271-272; Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık*..., s. 129.

³¹⁰ Günay Göksu Özdoğan, "*Turan*"dan "*Bozkurt*"a..., s. 287.

tanımlanır³¹¹. Ankara'nın Hitit Güneşi ile sembolleştirilmesi örneğinde olduğu gibi, erken cumhuriyet dönemindeki köken arayışlarının vardığı son nokta olan tarih tezinin argümanlarına benzer şekilde, yine köken arayışlarının eski Anadolu kültürlerinde son bulduğu görülmektedir³¹².

Gerek Anadolu'lulara karşı gelişen tepki, gerekse Asya'ya yönelik ideallerin sönmesi, Türkçülüğün bundan sonraki yönünü değiştirmesine sebep olur ve zamanla bu görüş, İslâm faktörü ile birlikte değerlendirilen yeni bir kimliğe bürünür. Bu bağlamda, İslâm'ın kabulünden sonraki Türk tarihine yeniden itibar kazandırma eğilimi belirir; bu çevreler, Türk tarihinin İslâm öncesi döneminin yüceltilerek adeta bir nostalji haline dönüşmesini ve bu doğrultuda Selçuklu ile Osmanlı dönemlerinin dışlanmasını eleştirmiştir. Remzi Oğuz Arık, 1942 tarihli bir makalesinde, Türklerin kendi ortaçağ kültürlerinden adeta utandıklarını, oysa ortaçağ kültür ve sanatının gurur verici ürünlerle dolu olduğunu ifade eder³¹³. Diğer yandan, Anadoluculuğun zıt kutbu gibi görünen bu yaklaşım da, Remzi Oğuz'un pek çok yazısından anlaşılacağı üzere, bir anlamda tarih tezinin içinden çıkan Anadoluçuluk görünümlerinden biridir³¹⁴. 1950'lerden itibaren, erken dönemin ırk-temelli, romantik Türk tarihi anlayışı ve Türkçülüğü, Türklüğü İslâmî gelenekler ile birlikte ve onun üzerinden tanımlayan, Türklerin Orta Asya'daki anayurtları ve ataları kadar İslâmî motiflere de yer veren bir yaklaşıma yerini bırakmaya başlamıştır³¹⁵. Öngörülen yeni tarih konsepti, İslâm kültürünün üstünlüğü fikrine ve İslâm'ın Türk kültüründeki birleştirici ve yapıcı rolüne dayanır; fakat buna mukabil, Türklerin de İslâm kültürüne önemli katkıları olduğunu savunur³¹⁶. 1970'ler ve 1980'lerden itibaren "millî kültür" ya da "Türk-İslâm sentezi" olarak adlandırılacak olan bu tarihsel görüşün, İbrahim Kafesoğlu'nun yazılarında şekillenmeye başladığı söylenebilir. Buna göre "Türk" kavramı "İslâm" faktörüyle birlikte ele alınmakta, dolayısıyla "bozkır" kültüründen farklılaştırılmaktadır; buna karşılık, "İslâm" tanımının da tek başına yetersiz kaldığı, yani Türklerin İslâmiyetten sonraki kültürünün sadece İslâm ile de açıklanamayacağı vurgulanır. Sonuçta, daha önceleri İslâm öncesi Türk kültürüne yüklenen erdemler, bu süreçte Türk-İslâm kültürüne yüklenir³¹⁷.

³¹¹ S. M. Can Bilsel, "Our Anatolia: Organicism and the Making of Humanist Culture in Turkey", *Muqarnas*, Vol. 24 (2007), s. 223-224.

³¹² S. M. Can Bilsel, "Our Anatolia...", s. 232.

³¹³ Remzi Oğuz Arık, "Türk Sanat ve Arkeolojisi", *Millet*, Yıl 1, Sayı 1 (1942), s. 7-9.

³¹⁴ S. M. Can Bilsel, "Our Anatolia...", s. 236.

³¹⁵ Günay Göksu Özdoğan, "Turan'dan "Bozkurt"a...", s. 281-282.

³¹⁶ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 56.

³¹⁷ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 151-152.

Türklerin eski Anadolu kültürleriyle arasında var olduğu varsayılan bağlar artık geçersiz bir teori haline gelir ve Türk tarihindeki başlıca kırılma noktasının, Türklerin Anadolu'ya gelerek burayı "Türkleştirmeye" başladıkları 11. yüzyıl olduğu görüşü yaygınlaşır³¹⁸. Bu düşünce değişimi, İslâm öncesi dönemin Türk kültürünün sürekliliği içinde en erken safha olduğu görüşünü değiştirmemiştir; fakat artık Türk kültürünün doruk noktasının ortaçağ Türk-İslâm devletlerinin hakimiyeti altında gerçekleştiği fikri genel kabul görmektedir.

Bu anlayış değişikliği, müzik politikalarında da kendini göstermiştir. Alaturka müzik yasağının kalkmasından sonra, 1940'lardan itibaren Osmanlı müziği yayınları yaygınlaşır; bunun yanı sıra, erken dönemde başlayan ulusal opera denemeleri de yeni boyutlar kazanarak Osmanlı müziği temalarına göndermeler yapmaya başlar. Bu yaklaşımın ilk örneklerinden biri, Adnan Saygun'un halk müziğinden yola çıkarak oluşturduğu, fakat Osmanlı motifleriyle de zenginleştirdiği Yunus Emre Oratoryosu'dur; benzer yaklaşımlar, Türk Beşleri olarak adlandırılan diğer bestecilerin eserlerinde de giderek belirginleşmeye başlar. 1960'lara kadar uzanan süreçte, radyolardaki klasik Batı müziği yayınları giderek azalacaktır³¹⁹.

20. yüzyılın başlarında Rus yazarlar arasında beliren ve Sovyetler Birliği'nin yıkılışını izleyen süreçte, yeni sosyo-politik dengelere bağlı olarak yeni bir kimlikle tekrar canlanan Avrasyacılık düşüncesinin yansımalarının ya da bir versiyonunun, 1990'lardan itibaren Türk aydınlarınca da işlendiği görülmektedir. Bu canlanışı tetikleyen başlıca faktör olan Sovyetler Birliği'nin dağılışı, bazılarında Türk kökenli halkların da yaşadığı yeni cumhuriyetlerin doğmasıyla sonuçlanmıştır; bu gelişmeler, Türkiye'deki aydın çevrelerinde Türklük tartışmalarını yeniden gündeme getirir ve bir kez daha ilgileri Orta Asya üzerine yöneltir. Rus Avrasyacılığı ile aynı kavramsal içeriğe ve derinliğe sahip olmayan bu yaklaşımlar, Türkiye'de daha önce var olmayan "Avrasya" kavrayışının, bir yönüyle daha önceki Türkçü/Turancı çizgiyle paralel bir anlam yüküyle Türkçe literatüre girmesiyle sonuçlanmıştır³²⁰. Kavramsal altyapısı Rus Avrasyacılığı kadar detaylandırılmamış olmakla birlikte, gerek sol gerek sağ çevrelerde kendine göre bir seyir izleyen bu "milliyetçi" eğilim, Batı ve globalleşme karşıtlığı ile karakterize olmakta; büyük bir tehdit unsuru olarak görülen Batı dünyasına karşı, Avrasya halklarının (Türkiye,

³¹⁸ Bir örnek için bkz. Ahmet Bican Ercilasun, "Hititler ve Türk Milleti", *Türk Kültürü*, Yıl XXII, Sayı 256 (1984), s. 492-496.

³¹⁹ Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik...*, s. 91-99.

³²⁰ Vügar İmanov, *Avrasyacılık: Rusya'nın Kimlik Arayışı*, s. 291-294.

Rusya, Çin, İran) işbirliği yapması gerektiği savını işlemektedir³²¹. Sosyalist perspektiften bakıldığında, Avrasya'yı sömürme gayesinde olan Batı emperyalizmine karşı Avrasya'nın birleşmesine odaklanan bu yaklaşıma Attilâ İlhan ve Doğu Perinçek'in öncülük ettiği söylenebilir³²². Avrasya'nın üzerinde uzlaşmış, ortak bir tanımı olduğunu söylemek güç ise de, temelde Avrasyacılığın Amerika karşıtlığı ile karakterize olduğu söylenebilir³²³. Bu bağlamda, Batı'ya bağımlı olmayan bir çağdaşlaşma sürecinin yaşandığı erken cumhuriyet dönemi model olarak görülmekte ve Sultan Galiyev gibi "Avrasyalı" düşünürler de önemli fikir önderleri arasında sayılmaktadır³²⁴. Bu düşüncenin en dikkat çekici yönlerinden biri, Türklerin kültür tarihinin değerlendirilmesinde Osmanlı'ya kadarki sürecin olumlu katkılarının değerlendirilmesi, buna karşılık Osmanlı'nın rolünün hafifsenmesidir.

Aynı süreçte milliyetçi çevrelerde de "Avrasya" tanımının coğrafi sınırları tartışmalı olmakla birlikte, daha önce Türkçülüğün odak noktasında yer alan "Turan" kavramının bir izdüşümü olarak kullanıldığı söylenebilir; fakat Turan'ın kullanımı Türklerin adeta kutsallaştırılan, yarı-mitolojik anavatanı vurgusunu yüklenirken, Avrasya tabiri daha geniş bir etnik çeşitlilik içermektedir³²⁵. Avrasyacı düşünceler, Türkiye'de genellikle milliyetçi görüşlerle yan yana yer almış; Atatürkçü ideallerin Anadolu'dan çok daha geniş bir tarihsel-kültürel bütünlük arz eden "Avrasya" coğrafyasına uyarlanması şeklinde kendini göstermiştir³²⁶. Bu düşünceyi savunan çağdaş yazarlar ve siyaset tarihçileri, "Türk dünyası" olarak adlandırılan ülkelerin birleşerek Avrupa Birliği'ne alternatif olabilecek bir işbirliği zemini oluşturmaları ve Türkiye'nin de, önderlik edeceği böyle bir oluşumu, AB üyeliğine tercih etmesi gerektiğini savunmaktadırlar³²⁷.

Yine Batı karşıtlığıyla karakterize olan, fakat başta dil olmak üzere çeşitli bilimsel bulgular üzerinden geliştirdikleri tezleriyle, Haluk Tarcan (1931) ve Kazım Mirşan'ın (1919) da 1990'larda erken cumhuriyet dönemi argümanlarını yeni bir bakış açısıyla tekrar ele aldıkları söylenebilir. Türklerin göçebe olmadıkları ve sanıldığından onbinlerce yıl daha eskiye dayanan bir uygarlık yarattıkları, hatta tüm dünya kültürlerine kaynaklık ettikleri yönünde, tarih teziyle birebir örtüşen bir söylem sergileyen bu araştırmacıların yanı sıra, Muazzez İlmiye Çığ (1914) da Türk, Yunan ve Sümer mitolojilerindeki benzerliklere işaret eder ve Türklerin daha eski bir uygarlık oldukları varsayımından

³²¹ Nizam Önen, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, s. 278-280.

³²² Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 334.

³²³ Vügar İmanov, *Avrasyacılık: Rusya'nın Kimlik Arayışı*, s. 312-314.

³²⁴ Vügar İmanov, *Avrasyacılık: Rusya'nın Kimlik Arayışı*, s. 344-346.

³²⁵ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 280-286.

³²⁶ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 286-287.

³²⁷ Meşdi İsmayilov, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, s. 294-297.

hareketle, Orta Asyalı addedilen Sümer kültürüne Türk kültürünün katkıda bulunmuş olabileceğine değinir; ayrıca, bu köken bağı dolayısıyla, Sümer ile Yunan mitolojileri arasındaki paralelliklerin de temelde Orta Asyalı gelenekler ile ilişkilendirilebileceğini öne sürer. 1990'lardan itibaren yeni bir canlılık kazanan bu görüşlerin hiçbiri yeni olmamakla birlikte, 1930'larda bilinmeyen yeni bulgularla desteklenmeye çalışılmıştır; fakat yine de, eski teorilerin detaylandırılmasından öteye geçemedikleri görülmektedir. Diğer yandan, bu yayınlar, Türklerin eski tarihinin ya da Asyalı köken sorunsalının güncel bir tartışma konusu olarak hala canlılığını koruduğuna işaret etmektedir.

Sonuç olarak, buraya kadarki gelişmelerde, Asyalı köken arayışlarında bazen etnik-ırk, fakat daha çok dil ve edebiyat bağlantıları üzerinde durulduğu görülmektedir. Eski Türk tarihinin aydınlatılmasında, plastik sanatlar bağlamındaki sanat tarihi verilerinin katılımı ise, diğer bulgulardan çok daha sonra olmuş ve geride kalmıştır. Bununla birlikte, tüm bu gelişmeler, yaklaşımlar ve teoriler, erken dönem Türk sanatı çalışmalarının oluşumuna zemin hazırlayan faktörlerdir.

3. SANAT TARİHİNDE “ERKEN DEVİR” BULGULARI

3.1. Başlangıç ve Gelişmeler

Türkiye’de sanat tarihi biliminin akademik anlamdaki oluşumu, 20. yüzyılın ortalarına doğru gerçekleşmiştir. Daha önceki yayınlarda, tarihin bir alt-dalı olarak, sanat tarihi verilerine de değinilmiş; fakat bu verilerin yorumlanış tarzlarını, bilimsel yargılardan ziyade, dönemsel sosyo-politik eğilimler belirlemiştir.

Osmanlı’da 19. yüzyılın sonlarına kadar, Türk sanatının erken devirlerine dair değinilere rastlanmaz. Bunun en temel sebebi, Asyalı kökenlerini vurgulayan bir tarih anlayışının da bulunmayışıdır. Son dönemlerine kadar Osmanlı tarihçiliğinin başlıca eksenini vakanüvislik, ırksal devamlılık yerine "Osmanlılık" ya da hanedan şeceresine dayalı imparatorluk anlayışı üzerinde şekillenmiştir; Osmanlı’dan önceki Türk varlığının fark edilmesi ya da dikkate alınması, Batılı oryantalist yazarların, Türkoloji çalışmalarının ve milliyetçi akımların etkisiyle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekleşir. Böylelikle, Osmanlı kendi köklerini ararken, ulusal bir tarih perspektifi de oluşmaya başlar. Ancak, tarihsel verilerin milliyetçi bir bakış açısıyla ele alındığı bu erken dönemde, henüz sanat tarihine dair bilimsel belirlemelerin varlığından bahsedilemez. Bununla birlikte, başta dil olmak üzere diğer tüm kültür belirtileri gibi sanat da, dönemin milliyetçi rüzgarlarının etkisiyle, Türklerin "şanlı" geçmişinin daha somut ve müspet bir göstergesi olarak görülmüştür. Bu bağlamda, dönemin yazarlarınca kaleme alınan çeşitli yayınlarda, Türk sanatı ile ilgili değinilere yer verilmiştir. Bu yazılar, bilimsel sanat tarihi metinleri sayılmamakla birlikte, Türkçe literatürde Türk sanatına dair ilk belirlemeler olması bakımından önemlidir.

1890’larda Malumat Mecmuası’nda Türk dilinin önemine ve eskiliğine dikkat çeken bir dizi yazı yayınlayan Necip Asım, dilin Türkçeleştirilmesine dair görüşler ortaya koyarken, Türk dilinin ve tarihinin eskiliğine de vurgu yapar. 6 Kasım 1897 tarihli Mâlûmât Mecmuası’nda yayınlanan "*Nukûş-ı Milliye*" adlı yazısında, Türk sanatının geniş bir alana yayılmasına rağmen dış etkilere korunarak özgün niteliklerini koruduğu belirtir³²⁸. Türk kültürünün tüm bileşenleri gibi sanatın da saf, özgün, benzersiz olduğu ve İslâm öncesi dönemlerden itibaren niteliklerinin bozulmaksızın aktarıldığı yönündeki bu görüş, cumhuriyet dönemine kadar uzanan süreçte, gündemdeki yerini koruyacaktır. 20.

³²⁸ David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 167; Necip Asım, "*Nukûş-ı Milliye*", *Malumat*, No: 108 (6 Kasım 1313).

yüzyılın başlarında *İkdam* gazetesinde yayınlanan bir dizi yazı da, dikkatleri "Türk sanatı" kavramı üzerine çekmeye yöneliktir. Bu erken tarihli yazılarda, henüz Asya sanatı üzerine somut teşhisler ve belirlemeler bulunmamakla birlikte, Türk kültürünün tüm diğer bileşenleri gibi sanatın da Asyalı kökenleri ima edilmeye başlanır. Sanata dair belirlemelerde, Asyalı kökenler sorunsalı irdelenmeye başlanmadan önce, yine bir kimlik arayışı endişesiyle, Osmanlı sanatının özgünlüğünü ispata çalışan makalelerin belirdiği görülmektedir. Osmanlı sanatının diğer İslâm sanatlarının veya Bizans sanatının tekrarından/devamından ibaret olmadığı; kendine ait bir geçmişi ve gelişim çizgisi olduğunu savunan bu yazılar, 20. yüzyılın başında Türk "münevverlerinin" sanatsal geleneklerinin kökenini ve geçmişlerini Asya'da aramalarının ilk örnekleri arasında sayılabilir. Celal Esat, 1906 tarihli bir yazısında, o güne kadar Batılılarca savunulan Osmanlı sanatının özgün olmadığı, Bizans sanatının taklidi olduğu ve onu diğer İslâm sanatlarından farklı kılacak bir üslubu bulunmadığı yönündeki savları eleştirir. Tüm kültürlerin çeşitli etkileşimlerin ürünü olduğunu belirlerken, Osmanlı sanatının da Arap, Acem ve Bizans geleneklerinden ivme alarak ortaya çıktığını ve bu etkilerden beslendiğini; fakat bununla birlikte, söz konusu sanat geleneklerinin hiçbirinin birbiriyle tam olarak örtüşmediğinin görülebildiğini, bu alandaki araştırmalar geliştikçe, Osmanlı sanatının kendine has, saf niteliklerinin ortaya döküleceğini belirtir. Yüzyıllardır Osmanlı sanat geleneklerini oluşturduğu ifade edilen tüm bu sanat gelenekleri hakkında teşhislerde bulunduktan sonra, Osmanlı'nın sadece Arap veya İran sanatını tekrarlamadığı; kendine has bir üslubu ve geleneği olduğu yargısına varır³²⁹.

3 Ocak 1907 tarihli *İkdâm* gazetesinde yayınlanan "Osmanlı Mimarisi" başlıklı makalesi de, aynı düşünce ekseninde Osmanlı mimarisini anlatır³³⁰. Celal Esat'ın her iki yazısı, Türk sanatı hakkında yazılan en eski metinlerdendir; fakat ikisinde de Türk sanatının geçmişi ve Asya'ya dair atıflardan ziyade, Osmanlı sanatına değinilmiştir. Osmanlı sanatının özgünlüğü ve köklü bir geleneğe sahip olduğu vurgusunun yer aldığı bu yazılarda, Türk sanatının tüm dış etkilere rağmen kendi öz niteliklerini koruduğu savı işlenir. Ancak bunlar henüz köken arayışlarını yansıtan detaylı sanatsal analizler değil, benlik vurgulamalarıdır.

Söz konusu köken arayışının önemli bir ayağı olan sanatsal veriler, muhtemelen bulgu ve yayın yetersizliği nedeniyle, dil ve tarih verilerinden daha geç bir tarihte, 20.

³²⁹ Celal Esad, "Osmanlı Sanayi-i Nefisesi", *İkdam* (13 Aralık 1906), s. 3.

³³⁰ David Kushner, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, s. 167; Celal Esad, "Osmanlı Mimarisi", *İkdam* (3 Ocak 1907).

yüzyıl başlarından itibaren Türk aydınlarının gündemine girmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, inşa edilmek istenen ulusal tarih anlayışının somut kanıtları olarak arkeolojik veriler de önem kazanmış ve Türkler ile Müslümanlığın özdeşleştiği, ya da diğer bir deyişle, Osmanlı'yı çağrıştıran kültürel verilerin ötesinde, Türklerin İslâm öncesi dönemlerine ve Anadolu prehistoryasına ışık tutan kültür belirtileri araştırılmaya başlanmıştır. Bu dönemde billurlaşmaya başlayan Türk sanatı kavrayışı, Türk milliyetçiliğinin başlıca teorisyenlerinden olan Ziya Gökalp'in görüşleri ışığında şekillenmiştir. Ziya Gökalp, yeni cumhuriyetin millet ve Türkçülük anlayışını teori ve pratik yönlerinden formüle ettiği *Türkçülüğün Esasları* kitabında, Türk kültürünün geçmişi ve geleceğine dair belirlemelerde bulunurken, savlarını ispat etmek için, kültür belirtileri arasında yer alan sanatsal ve mimarî verileri de değerlendirir. Gökalp, anıtsal Osmanlı sanatından ziyade, geleneksel Türk sanatlarını övgüye değer bulur. Tüm sosyo-kültürel alanlarda "Türk" (ya da halk) ve "Osmanlı" faktörünün birbirinden farklılaşmasına rağmen, mimari, tezhip, hat, halıcılık ve nakkaşlık gibi sanat dallarının, zaten halka özgü oldukları için "Türk" karakterini koruduklarını savunur; dolayısıyla, oryantalistlerin hayranlıkla bahsettikleri Osmanlı sanat eserlerinin, aslında Türk sanatına mal edilmesi gerektiğini ifade eder³³¹. Eski Türklerin estetik duygularının gelişmişliğini anlatırken, Yunan heykelleriyle karşılaştırılabilecek incelikte bulduğu Turfan heykellerine ve yüksek bir sanat zevkinin ürünü olarak ele aldığı Türkmen halılarına gönderme yapar. Diğer yandan, Türklerin İslâm'ı kabullerinden sonraki eserleri arasında yer alan mimari eserlerden de övgüyle bahseder³³². Türklerin sanatsal zevkini belgeleyen her türlü eserin ve günlük kullanım objesinin toplanarak sergileneceği, Türk kültür ve sanatına yönelik müzelerin kurulması gerekli olduğunu da belirtir³³³.

19. yüzyıl sonlarında belirmeye başlayan ve cumhuriyetin ilanı ile birlikte doruk noktasına ulaşan bu yeni düşüncelerin ve değişim hareketlerinin hepsi, aslında Osmanlı'nın Batı uygarlığı karşısında varlık gösterme çabaları olarak yorumlanmalıdır. Batılılaşma taraftarları, bu sürecin Batı normlarını almakla gerçekleştirebileceğini düşünürken, Doğulu geçmişlerini arayanlar ise, kökünü Yunan kültürüne dayandıran modern Batı'nın karşısında alternatif bir uygarlıklar zincirinin halkası olduklarını ispata çalışmışlardır. Fakat aslında her iki eğilim de Batı düşüncesinin birer ürünüdür. Bugünkü anlamıyla "ulus" ve "milliyet" gibi kavramlar, Batı'da üretilerek Osmanlı'ya ithal

³³¹ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 193-196 (*Türkçülüğün Esasları*).

³³² Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 256 (*Türkçülüğün Esasları*).

³³³ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 226-227 (*Türkçülüğün Esasları*).

edilmiştir; dolayısıyla, Osmanlı'nın uzak kökenlerini Asya'da aramaya başlamasının da aslında Batılı bir düşüncenin ürünü olduğu söylenebilir. Nitekim dil, antropoloji ve tarih verileri bağlamında Asya kökenine işaret eden ilk teorisyenler Batılı araştırmacılar; Türk aydın çevreleri, bu teorileri üreten değil, benimseyen ve yayan bir konumdadır. Bu teorilerin Batılılarca geliştirilmesi, belki Türk aydınları arasında bir avantaj olarak da görülmüştür; Avrupa-merkezci yaklaşımı nedeniyle eleştirilen Batı'nın kendi bünyesinden çıkan bilim insanlarının bu görüşe karşıt bir tutum sergilemesi, söz konusu tezlerin güvenilirliğini pekiştiren, önemli bir referans noktası kabul edilmiştir.

Erken cumhuriyet döneminde prehistorik Anadolu yerleşimlerinde gerçekleştirilen arkeolojik kazıların ivme kazanması da, bu köken arayışlarının bir sonucudur. Yeni tarih anlayışına göre hem eski Anadolu kültürleriyle, hem de modern Türkiye'yle ilişkili kılınan Orta Asya kültürleri ise, ilgi uyandırmakla birlikte, arkeolojik bağlamda Türk bilim dünyasının o günün olanaklarıyla ulaşamayacağı bir mesafededir. Bu koşullar, Türk akademik literatüründe Orta Asya arkeolojisi girdilerinin kaynağının Batı ve Rus literatürüne dayanmasını anlaşılır kılmaktadır; fakat diğer yandan, Türklere dair bu köken teorisinin Batılılarca üretilmesi, belki güvenilirliğini arttıran bir faktör olarak da görülmüştür.

Bozkır kültürlerinin sanatsal verilerine dikkati çeken ilk araştırmacılardan olan Avusturyalı sanat tarihçi Josef Strzygowski'nin (1862-1941) akademik yönelimi, Hristiyan ikonografisi ile başlar; daha sonra Rus ve Bizans sanatına yönelir³³⁴. Erken Bizans sanatı araştırmaları, İslâm sanatı üzerinde yoğunlaşmasına vesile olur ve bu çalışmalarının bir sonucu ya da meyvesi olarak, 1901 yılında *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst*³³⁵ yayınlanır. Polemik yaratan bu çalışmada, erken ortaçağ Avrupa mimarisinin aslında büyük ölçüde Doğulu formlar temelinde şekillendiğini öne sürer ve dolayısıyla, Avrupa sanatının doğrudan doğruya Yunan-Roma geleneklerinin varisi olduğu yönündeki yaygın kabul gören anlayışa kökünden karşı çıkar. Bu duruş, aynı zamanda, uygarlığın Yunan-Roma'dan Avrupa'ya aktarıldığını savunan Avrupa-merkezci anlayışa alternatif yeni bir uygarlık yolu sunmuştur. 1917 yılında yayınladığı *Altai-Iran und Völkerwanderung*³³⁶, bu alternatif uygarlık çizgisinde Türklerin rolüne işaret eder ve Türk sanatı olmaksızın sanat tarihinin

³³⁴ Selçuk Mülayim, "Sanat Tarihinin Attilası Josef Strzygowski", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 8 (1990), s. 66.

³³⁵ Bkz. Josef Strzygowski, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst*, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig 1901.

³³⁶ Bkz. Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung: ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens*, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig 1917.

yazılamayacağını savunur. Aynı sıralarda, Macar akademik çevrelerinde de, Avrupa-merkezci anlayışa karşılık, sanat tarihinde Doğu'nun rolünü vurgulamaya çalışan teoriler gündemdedir; bu teorilerin gündeme gelmesinde, Macar Turancılığının ve kendi kökenlerini ararken yollarının Türk tarihiyle kesişmesinin de önemli ölçüde payı vardır. Bu bağlamda, 1916 yılında, özellikle arkeoloji ve sanat tarihi alanında Türk-Macar-Bizans sanatları ve ilişkileri hakkında incelemelerde bulunmak üzere, İstanbul'da Macar Bilim Enstitüsü kurulur. Enstitünün ilk üyelerinden olan mimar Karoly Kos (1883-1977) da Strzygowski gibi, Bizans ve Osmanlı mimarilerindeki Doğulu unsurlara vurgu yapmıştır³³⁷. Strzygowski'nin yanında yetişen ve çalışmalarını aynı eksende sürdüren Heinrich Glück (1889-1930) de 1916-17 yıllarında İstanbul'dadır ve Macar Bilim Enstitüsü'nün girişimiyle *Türkische Kunst*³³⁸ adlı kitabı yayınlanır. Burada da, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan uzun yolları boyunca, sanat tarihinde Türklerin o zaman dek gözardı edilen öncü rollerine ve Türk sanatının İslâm sanatını biçimlendiren temel faktörlerden biri olduğuna değinilir. Enstitü'nün kuruluşu vesilesiyle İstanbul'da verdiği "Türk Sanatının Dünyadaki Yeri" konulu konferansta da benzer görüşleri dile getirerek, Osmanlı eserlerinin Rum ya da İranlı gibi Türk olmayan gelenekler ile ilişkilendirilmesini, dolayısıyla özgün bir yaratı olarak görülmemesini eleştirir ve buna karşılık, Türklerin en eski dönemlerinde beliren bazı sanatsal formların sonraki çağlar boyunca tekrarlandığına işaret ederek, Türk sanatının özgünlüğünü ve kendine özgünlüğünü vurgular. Ayrıca, Sümerler ve Hititler ile akrabalık teorilerine değinir ve sanatsal ortaklıklardan hareketle, bir köken akrabalığının olasılık dahilinde olduğu yönünde fikir beyan eder; fakat diğer yandan, göçebe kavimlerin birbirleriyle sürekli etkileşim halinde olduklarını, gittikleri yerlerde buldukları yeni özellikleri her defasında kendilerine has geleneklerle bütünleştirdiklerini; dolayısıyla hepsinin "aynı kökün dalları" halinde düşünülmesi gerektiğini vurgular³³⁹. 1922 tarihli *Die Kunst der Osmanen*³⁴⁰ adlı kitabında ise, Osmanlı sanatsal form ve motiflerinin Orta Asyalı öncüllerine işaret eder. 1923'te Leipzig'de yayınlanan *Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien* adlı kitabında da, Selçuklu sanatının muhtelif kaynaklardan beslendiği, fakat güçlü ulusal karakteri çerçevesinde, tüm bu yabancı unsurları öğütterek içselleştirdiği savını işler³⁴¹.

³³⁷ Bkz. Karoly Kos, *Bizans'tan Osmanlı'ya İstanbul Mimarisinin Doğu Kökeni*, (çev. Naciye Güngörmüş), Kaynak Yayınları, İstanbul 2008.

³³⁸ Heinrich Glück, *Türkische Kunst*, Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel, Budapest-Konstantinopel 1917, s. 3-25.

³³⁹ Heinrich Glück, "Türk Sanatının Dünyadaki Yeri", *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (çev. A. Cemal Köprülü), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul t.y., s. 169-175.

³⁴⁰ Heinrich Glück, *Die Kunst der Osmanen*, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1922, s. 3-10.

³⁴¹ Bkz. Heinrich Glück, *Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien*, Leipzig 1923.

1933 yılında, Fuat Köprülü'nün girişimiyle Türkiyat Mecmuası'nda Strzygowski'nin "*Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi*" başlıklı uzun makalesi yayınlanır; Türk sanatının Orta Asyalı kökenlerine işaret eden ilk önemli yayınlardan olan bu uzun yazının anafikrinin, Orta Asya kültür sahası içinde Türklerin yeri, önemi ve benzersizliğini vurgulamak olduğu söylenebilir. Strzygowski, bilinen tarihsel sınırları bağlamında Orta Asya'daki Türk varlığının, Türk tarihinin göreceli olarak yeni bir çağı olduğunu; "*ilk Türklerden bahsederken Sümerlere takaddüm eden zamanı*" kast ettiğini belirtir³⁴². Bu görüşleri, o sıralarda tarih tezi ve güneş-dil teorisinin etkisiyle ateşli tartışmaların yaşanmakta olduğu Türk aydın çevrelerinde heyecanla karşılanmış, benimsenmiş ve belki de bu yeni teorileri olumlayan deliller olarak görülmüştür. Türk sanatının İslâm öncesi ve İslâmî dönemleri boyunca, farklı coğrafyalarda, ama her seferinde kendine özgü, ayırıcı nitelikleriyle varlık gösterdiğini; bununla birlikte, Türk kültürlerinin doğu şubesinde Çin ile, batı şubesinde ise İran ile etkileşimin var olduğunu belirtir³⁴³.

Türkiyat Mecmuası'nın aynı cildinde yer alan Glück'ün "Türk San'atının Dünyadaki Mevkii" başlıklı yazısı da, Batı sanat tarihçiliğine bir eleştiri mahiyetindedir ve Türk sanatının dünyadaki rolünü vurgulaması bakımından Strzygowski'nin görüşleriyle aynı eksendedir. Glück, Celal Esat'ın Türklerin İslâm'ı kabullerinden sonraki sanatlarına yönelik çalışmalarını takdir etmekle birlikte, bu girişimin "Türk sanatının kökeni" sorunsalını çözemediğini belirtir; köken meselesinin aydınlatılabilmesi için, Türklerin İslâm öncesi dönemleri üzerine eğililmesi ve bu suretle Türklere özgü bir sanat geleneğinin varlığının kanıtlanması gerektiğini; aksi takdirde, Selçuklu ve Osmanlı sanatlarının birer taklit, yabancı geleneklerin etkisiyle beliren birer üslup veya yabancı sanatçıların eseri olduğu yönündeki eleştirilerin bertaraf edilemeyeceğini savunur³⁴⁴. Öyle görünüyor ki, Türk sanatının erken devir sorunsalı bağlamında altı çizilecek ilk anahtar cümlelerden biri budur. Glück, Türklerin İslâm'ı kabulünden önce, Orta Asya'daki en erken safhalarından itibaren baskın karakterli bir üslup yaratmış olduklarını ve tarih boyunca yayıldıkları tüm alanlara taşıdıkları bu özellikleriyle, aynı zamanda çevre kültürler arasında da bir aracı/taşıyıcı rolü üstlendiklerini belirtir; ancak bu yabancı kültürlerin Türk sanatına katkısının, ancak "*milli sanatlarını asilleştirmek*" gayesiyle sınırlı kaldığını, yani Türk sanatının yabancı etkileri kendi potasında eritmeye muktedir, büyük bir sanat olduğunu ifade eder³⁴⁵. Dolayısıyla, Selçuklu ve Osmanlı sanatlarının

³⁴² Josef Strzygowski, "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt III, 1926-1933 (1935), s. 52.

³⁴³ Josef Strzygowski, "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", s. 61.

³⁴⁴ Heinrich Glück, "Türk San'atının Dünyadaki Mevkii", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt III, 1926-1933 (1935), s. 119-120.

³⁴⁵ Heinrich Glück, "Türk San'atının Dünyadaki Mevkii", s. 127.

ulusal karakterini vurgular ve her iki geleneğin de Türk olmayan unsurlarla biçimlenme olasılığının bulunmadığını savunur. Diğer yandan, Sümerler ve Hititler gibi eski Ön Asya kültürleriyle eski Türkler arasında ırksal bağlantılar olduğu savını da tekrarlar ve çeşitli sanat geleneklerinde Türk sanatı ile görülen benzerlikleri, bu eski ilişkinin bir sonucu olarak sunar³⁴⁶.

Strzygowski'nin bu dergideki yazısını tamamlayıcı nitelikteki “*Türklerin ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei*” başlıklı makalesi ise *Ülkü* dergisinde yayınlanır³⁴⁷. Bu yazısında, *Altai-Iran und Völkerwanderung*'dan beri bozkır kavimleri hakkında savunduğu görüşlerini, Türk kültürü açısından ele alarak sunar. Yazının başında, yöntem sorununa da değinir ve Türk kültürünün en erken safhalarını aydınlatacak arkeolojik verilerin, o dönemde kullanılan malzemenin geçici ve dayanıksız niteliği nedeniyle, büyük ölçüde bugüne ulaşamadığı gerçeğinden hareketle, mevcut veriler üzerinden geçmiş aydınlatmayı sağlayacak metotların geliştirilmesi gerektiğini belirtir³⁴⁸. Avrupa sanatı araştırmalarında bir referans noktası olarak kullandığı İndo-Cermenleri, Türklerin Asya tarihindeki rollerinin önemini vurgularken, eşdeğerde bir karşılaştırma unsuru olarak kullanır; Türklerin ilk anayurtları olan Altaylarda yaşarken, kuzey komşuları olan İndo-Cermenlerle temas ettikleri kanaatinde olan Strzygowski, daha sonraki dönemlerde İndo-Cermenlerin Avrupa'nın oluşumundaki rolleri ile Türklerin Asya tarihindeki rollerinin benzediğini savunur³⁴⁹. Diğer yandan, İskitlerin Türk kültürüne bağlanamayacağını da vurgular³⁵⁰. Türk kültürünün köklülüğünü ve benzersizliğini vurgulamak üzere, Türk sanatı konulu bir müzenin özellikle yeni başkent Ankara'da kurulması hususuna da dikkatleri çeker³⁵¹.

Türk sanat eserlerinin sergileneceği bir müze kurulması fikri, aslında bu yazının yayınlanmasından on yıl kadar önce, cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte, gündemin öncelikli maddeleri arasına girmiştir. Türkçülüğün en heyecanlı olduğu dönemlerden birine tekabül eden ve uluslaşma sürecinde Türk halkının varlığını meşrulaştırma çabaları arasında sayılması gereken bu girişim, özellikle Ziya Gökalp'in belirlediği "Türk sanatı" kavrayışı çerçevesinde, "öz Türk" niteliklerinin taşıyıcısı olarak görülen halk sanatlarına yöneliktir. Bu bağlamda, A. Vambery'nin öğrencilerinden olan ve Macar Turan

³⁴⁶ Heinrich Glück, “Türk San’atının Dünyadaki Mevkii”, s. 123-124.

³⁴⁷ Josef Strzygowski, “Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei”, *Ülkü*, Cilt IX, Sayı 49 (Mart 1937), s. 11-25.

³⁴⁸ Josef Strzygowski, “Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei”, s. 12-13.

³⁴⁹ Josef Strzygowski, “Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei”, s. 13-14.

³⁵⁰ Josef Strzygowski, “Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei”, s. 14.

³⁵¹ Josef Strzygowski, “Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi”, s. 79.

Cemiyeti'nin de kurucuları arasında yer alan Macar müzeci/etnolog Gyula Mészáros'un (1883-1957) görüşlerine başvurulmuştur³⁵². Başta Yusuf Akçura olmak üzere, Türkçü çevrelerle yakın ilişki içinde olduğu bilinen Mészáros, 1924 yılında konuyla ilgili yazdığı raporlardan sonra, "Halk Müzesi"ni kurmakla görevlendirilir ve izleyen yıllarda, Ankara Etnografya Müzesi ile İstanbul Süleymaniye Medresesi'nde açılan Etnografya Müzesi'nde uzman olarak çalışır. Mészáros'un, yeni alfabenin kabulünden sonra bir süre Dil Heyeti'nde çalıştığı ve 1930'da Türk Ocakları'na bağlı olarak kurulan Türk Tarih Heyeti'nde de görev yaptığı bilinmektedir³⁵³. Ancak bu müze, Strzygowski'nin kast ettiği anlamda, Türk sanatını tarihsel süreç içinde ele alan ve dolayısıyla Orta Asya'daki erken safhalara dair verileri de içeren bir konsepte sahip değildir. Ankara'da hiçbir zaman böyle bir müze kurulamamıştır; 1938 yılında kurulan Hitit Müzesi (daha sonra Anadolu Medeniyetleri Müzesi adını alacaktır) de Orta Asya yerine eski Anadolu kültürlerine yöneliktir³⁵⁴. Türk tarihinin Orta Asya safhasına tanıklık eden buluntuların bir müzeyi dolduracak miktarda olmayışı, bunun anlaşılabilir ve somut bir sebebi olarak görülebilir. Diğer yandan, tarih tezi ile birlikte eski Anadolu kültürlerinin de Türklerin İslâm öncesi dönemiyle ve prehistorik göçler savı bağlamında eski Orta Asya'yla ilişkili kılınmasının sonucunda, bu erken dönemlerde eski Anadolu kültürlerinin incelenmesine yönelik her türlü girişim, bir bakıma Orta Asyalı atalar sorunsalıyla ilişkilendirilmiştir.

Tarih tezinin Türk tarihinin eskiliğine ve yaygınlığına dair argümanlarını somutlaştıracak veriler arasında özellikle dilbilimsel bulgulardan faydalanılmış; sanat tarihi ve arkeoloji verilerinin katkısı çok sınırlı düzeyde kalmıştır. Bunun sebebi, Türklerin Orta Asya'daki varlığına bir zamanlar tanıklık etmiş olan maddi kültür verilerinin sayıca azlığıdır; Türk kültüründe henüz yerleşik yaşamın yaygınlaşmadığı bu erken dönemlerde üretilen ürünler, göçebe düzene uygun olarak, taşınabilir ve geçici nitelikte objelerdir. Dolayısıyla, günümüze ulaşabilen az sayıdaki verinin, kendi döneminde var olanlara kıyasla, bütünü pek az bir miktarı olduğu düşünülebilir. Diğer yandan, mevcut verilerde doğrudan doğruya Türklüğe işaret eden ipuçlarının da sınırlı olduğunu, ayrıca, az sayıdaki kalıntının çok uzak coğrafyalarda konumlanması nedeniyle, mevcut verilere ulaşmanın adeta imkansızlaştığını da belirtmek gerekir. Tüm bu faktörlerin sonucu olarak, erken cumhuriyet dönemi literatüründe "Türklerin anayurdu"

³⁵² Hüseyin Karaduman, "Gyula Mészáros ve Ankara Etnografya Müzesi", *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, (27 Haziran-1 Temmuz 2006): <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-278837/h/43gyula.pdf> (erişim tarihi: 5.5.2013), s. 3.

³⁵³ Hüseyin Karaduman, "Gyula Mészáros ve Ankara Etnografya Müzesi", s. 4-5.

³⁵⁴ Oya Pancaroğlu, "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century", *Muqarnas*, Vol. 24 (2007), s. 73.

vurgusuyla önemli bir referans noktası olan "Orta Asya" sorunsalı, diğer bilgilere kıyasla, arkeoloji ve sanat tarihi verileri bağlamında yeterince irdelenememiştir.

Yeni tarih tezinin argümanlarının sunulduğu ve tartışmaya açıldığı Birinci Türk Tarih Kongresi'nde, özellikle antropoloji ve dil göstergeleri üzerinde durulmakla birlikte, Türk kültürünün eskiliğini ispat etmek için yer yer sanatsal veriler de yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu yargılar, analitik sanat tarihi yaklaşımları değil, öngörülen yeni tarih anlayışı bağlamında İslâm öncesi Türk kültürüne yönelen ilginin bir göstergesidir. Reşit Galip, Yakın Doğu ile Anadolu uygarlıklarının doğuşu ve etkileşimini, Türk tarihinin eskiliğini ve eski Dünya kültürleri arasındaki öncü rolünü anlattığı konuşmasının sonunda, Strzygowski'nin görüşlerine atıfla, İslâm öncesi Türk sanatının eskiliğine, önemine ve dünya sanat tarihindeki yeri ve rolüne de kısaca değinir³⁵⁵. Reşit Galip, burada yeni bir yorum getirmemiş, Türklerin yarattığı uygarlığın büyüklüğünü ispat için ele aldığı argümanlardan biri olarak, Strzygowski'nin Türk sanatına dair yorumlarını aktarmıştır.

Köken ve anayurt arayışlarının Orta Asya'dan göç ettiği varsayılan eski Yakın Doğu kültürlerinde son bulması, özellikle Sumer ve Hitit arkeolojisini ilgi odağı haline getirmiştir; Yakın Doğu'nun bu eski kültürleri, "Orta Asyalı ataları" somutlaştırmak ve Orta Asya'daki en eski Türk kültürüne ışık tutmak için bir araç olarak görülmüştür. Dolayısıyla, erken cumhuriyet döneminin Asya algısını kavrayabilmek için sadece Orta Asya tarihi ve kültürüne dair yazılara değil, dönemsel bir yükseliş yaşayan Ön Asya çalışmalarına da bakılması anlamlı sonuçlar sunmaktadır. "*Türk Tarihinin Ana Hatları*" için hazırladığı müsvettelerde³⁵⁶, Celal Esat, Hitit mimarisini Türk mimari geleneğinin Orta Asya ile çağdaş olan erken bir safhası olarak yorumlar. Bu sav, aynı sıralarda gündemde olan Türk tarih tezi ve Güneş-Dil teorisini maddi kültür verileri açısından olumlamakta ve desteklemektedir. Tarihöncesi çağlarda Anadolu'ya göç ettikleri ve Türk kökenli oldukları varsayılan Hititlerin, dinsel yapılardan ziyade, kale ve saray gibi sivil yapı tiplerini tercih ettiklerini vurgulayan Celal Esat, tarihsel süreç içinde Türk mimarisinin en yaygın formlarından biri haline gelecek olan sivri kemerin de erken örneklerinden birinin Boğazköy'deki kale kapısında görüldüğünü belirler. Sivri kemerin yanı sıra duvar örgüleri, destek sistemleri, su yolları ve konut mimarisindeki pek çok benzerlikten hareketle, Anadolu Türklerinin bugünkü inşaat tekniklerinin kökeninin büyük ölçüde Hitit çağına dayandığını, dolayısıyla mimari unsurların, bu tarihsel sürekliliğin bir

³⁵⁵ Reşit Galip, "Türk Irk ve Medeniyet Tarihine Umumî Bir Bakış", *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, Maarif Vekaleti, Ankara 1932, s. 160-161.

³⁵⁶ Celal Esat, "Türklerde Mimari (Eti ve Selçuk Mimarıları)", "*Türk Tarihinin Ana Hatları*" *Eserinin Müsveddeleri*, Seri: II, No. 28, Akşam Matbaası, İstanbul t.y., s. 3.

kanıtı olduğunu öne sürer³⁵⁷. Ayrıca, Yazılıkaya'daki bir kabartmanın üzerindeki sütun şeklinin İyon tipi sütun başlıklarıyla benzerliğinden hareketle, İyon düzeninin de Yunan mimarisine, Anadolu-Hitit ve dolayısıyla Türk kültüründen girdiğini kesin bir dille savunur; böylelikle, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan uygarlık hattına Yunan kültürü de dahil edilmiş veya en azından aynı etki sahasında biçimlendiği vurgulanmıştır. Bu düşüncenin doğal bir sonucu, ortaçağda Anadolu'da varlık gösteren iki kültürden biri olan Bizans'ın, Yunan-Roma mirası dolayısıyla eski Anadolu-Hitit-Türk kültür küresi ile ilişkili kılınmış olmasıdır; fakat yine de, bu ilişkiye rağmen Selçuklu ve Bizans mimarileri arasındaki belirgin farklar da vurgulanmıştır. Anadolu'daki diğer ortaçağ kültürü olan Selçuklular ise, zaten Orta Asyalı kökenleri nedeniyle doğrudan doğruya Türk kültürünün Orta Asya kolunun temsilcisi olarak belirlenmiştir. Sonuçta, Bizans mimarisindeki bazı biçimsel sapmalara rağmen, Anadolu ortaçağı tümüyle Türk kültürünün muhtelif kollarının etkisi altında biçimlenen, neredeyse homojen bir kültür olarak belirlenmiştir.

Türklerin ve genel anlamda uygarlığın Orta Asya'dan Batı'ya doğru yayıldığı argümanı bağlamında Orta Asya ile bağlantılı hale gelen Mezopotamya ve eski Anadolu arkeolojisi, Türklerin Orta Asya ve eski Anadolu ile ilişkilerini ispat eden veriler olarak görülmüş ve erken cumhuriyet döneminin sıklıkla tekrarlanan sanat tarihi temaları olmuştur. Türk tarih tezinin tüm argümanlarının sergilendiği Birinci ve İkinci Türk Tarih Kongresi'nde, Ön Asya'nın prehistorik kültürlerine dair makalelere de yer verilmiştir. Bazılarında Asyalı bağlantıların açıkça vurgulandığı bu bildirilerde, söz konusu eğilim açıkça izlenebilmekte ve Yakın Doğu arkeolojisine dair anlatımlarda dönemin Asya algısı hakkında ipuçları bulunabilmektedir. İkinci Türk Tarih Kongresi'nde sunduğu bildirisinde Yusuf Ziya Özer, Sümerlerden önce Ön Asya'da yerleşik olan Subarlar (Sabir/Savir) adlı kavmin Türk kökenli olduğunu savunurken, kültür belirtileri ve dildeki benzeşmelerden faydalanır. Buna göre, Ur kral mezarlarının biçimsel özellikleri ve mezar buluntuları arasında maddi kültür verilerinin yanı sıra kurbanların da yer alması, İskitlerde ve en eski dönemlerden itibaren Türklerde de gelenekselleşen bir yaklaşım olması bakımından, bu mezarları inşa eden uygarlığın doğrudan doğruya Türklere bağlanması sonucunu doğurmaktadır. Ayrıca "Suvar" kelimesi "su" kelimesi ile ilişkilendirilir ve böylelikle, linguistik verilerin de bu tezi desteklediği ve Suvarların suyu totem olarak kabul eden, Orta Asya kökenli eski Türk kavimlerinden biri olduğu öne sürülür. Bu savları takiben, Sibirya'nın da adını Subarlardan aldığı ve prehistorik kültürlerin hep eski Türkistan

³⁵⁷ Celal Esat, "Türklerde Mimari (Eti ve Selçuk Mimarileri)", s. 4-6.

kaynağından beslendiği teorisi yinelenir³⁵⁸. H. H. von Der Osten, Anadolu prehistoryasını Orta Asya ile ilişkilendirmek için arkeolojik ve antropolojik verilerden faydalanır; buna göre, Anadolu’da M.Ö. 3. binlerde yaşayan halkların hâkim zümresi brakisefal’dir ve üçüncü binyıla doğru Anadolu’ya giren bu grubun kökeni Orta Asyalıdır. Üçüncü binyılın ikinci yarısına doğru Anadolu’da yerleşmeye başlayan kültür, hem kafatası buluntularının brakisefal oluşu, hem de Anav II’de ortaya çıkan çanak-çömlek örnekleri ile ilişkilendirilebilecek seramik buluntularının varlığına bağlı olarak, Orta Asya kökenine bağlanır³⁵⁹. R. O. Arık ise, proto-Etilerin muhtemel kökenlerini incelediği bildirisinde, bu konuda arkeolojik verilerin hep Asya kaynağına işaret ettiğini belirtir; kültürel bulguların Mezopotamya ile benzerliği, maden, seramik ve mezar buluntularının paralellerinin Asya’da görülmesi ve geyik gibi Asya çağrışımlı figürlerin varlığı gibi olgulardan hareketle, Anadolu’nun en eski halklarından olan proto-Etileri Orta Asya kaynağına bağlar³⁶⁰. Bu suretle Anadolu, en eski safhalarından itibaren Orta Asya etkileriyle biçimlenen bir kültür ortamı olarak sunulur.

Anadolu ile Yunan kültür çevresini ilişkilendirme girişimleri de dikkat çekicidir. Aynı kongrede, Atina’dan Sp. Marinatos’un bildirisinde³⁶¹, Girit ile Anadolu arasında, Girit’ten Doğu’ya yönelen göçlerin sonucunda beliren bir kültürel yakınlık olduğu tezi işlenir. Latin ve Batı kültürlerinin temeli olan Yunan kültürü, kökenindeki bu Anadolu bağlantısı sayesinde, dolaylı olarak eski Asyalı atalar ile de ilişkili kılınır ve böylelikle, Asya’da doğup Anadolu’da gelişen insanlığın uygarlık haritası şekillendirilir. Ârif Lûtfi Mansel de bildirisinde, Ege kültürlerinin Orta Asyalı kökenlerini arkeolojik bulgularla ispata çalışır ve Orta Asya kökenli Akaların M.Ö. 2000’lerde batıya doğru göç ederek, Anadolu, Ege ve Avrupa’ya kadar uzanacak bir kültür hareketini başlattıklarını belirtir³⁶². Bu tezler Türklerden hiç bahsetmeseler dahi, Anadolu’yu “Orta Asyalı kavimlerin ikinci anayurdu” olarak sunmakta; aynı zamanda, eski Yunan kültürü kanalıyla çağdaş Batı kültürünün temellerini de Orta Asyalı atalara dayandırmaktadır.

³⁵⁸ Yusuf Ziya Özer, “Son Arkeolojik Nazariyeler ve Subarlar”, s. 115-125.

³⁵⁹ H. H. Von Der Osten, “Anadoluda Milâttan Önce Üçüncü Binyıl”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 151-157.

³⁶⁰ Remzi Oğuz Arık, “Proto-Etilere Dair”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 872-874.

³⁶¹ Sp. Marinatos, “İkinci Binyılda Girit Adası ve Girit-Anadolu Dünyası *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 157-170.

³⁶² Arif Lûtfi Mansel, “Ege Tarihinde Akalar Meselesi”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 181-211.

Modern Türkiye'nin Asyalı kökenlerini ispat için bir araç olarak görülen Anadolu arkeolojisinin yanı sıra, doğrudan Orta Asya buluntuları da erken cumhuriyet dönemi literatüründe değerlendirilmiştir. Abdülkadir İnan, İkinci Türk Tarih Kongresi'nde sunduğu bildirisinde, Pazırık buluntularını eski defin gelenekleri yönünden değerlendirirken, etnik köken ve aidiyet temalarını da ele alır; Pazırık kurganları üzerine yayınları bulunan Rudenko ve Griaznov'un yargılarını, bu kurganları Türklere atfetmedikleri ve İskitleri Türk saymadıkları için eleştirir³⁶³. Atların mezardaki konum ve durumlarından hareketle, eski Türklerin defin ritüellerini aydınlatıcı nitelikte etnografik bir etüt olarak tanımlanabilecek olan makalenin temel argümanı, Türk kültüründe atlara verilen değer ile bu mezardaki at buluntularının durumlarının örtüştüğü ve bu durumun da Pazırık'ın Türklüğüne işaret ettiğidir. Analogik bir örnek olarak Moğolistan'daki Noin-Ula ele alındığında, iki mezardaki benzerliklerden hareketle, ikisinin farklı etnik zümrelere mal edilemeyeceği ve bu durumun Pazırık'ın Türklere aidiyetini gösteren önemli bir kanıt olduğu ifade edilir³⁶⁴.

Bu erken dönemde çok gözde bir konu olmayan Türk ortaçağı, kongrede Albert Gabriel'in kısa bildirisiyle temsil edilmiştir³⁶⁵. Gabriel, Selçuklu mimarisinde görülen yapı tipleri hakkında kısaca bilgi verirken, Selçuklu mimarisinin Anadolu'nun tarihsel kentleşme süreci içindeki önemli rolüne değinir; ortaçağ Anadolusunu biçimlendiren ve Anadolu'daki Türk varlığına öncülük eden bir unsur olarak Selçuklu sanatının, Türk tarihinin gurur verici bir safhası olarak görülmesi gerektiğini savunur. Bu bildirinin ardından Şevket Aziz Kansu da, antropolojik araştırmaların sonucunda Selçukluların brakisefal olduklarını; tarih tezinin öngördüğü prehistorik göç rotasını ortaçağda izleyen Selçukluların, Anadolu'ya geldiklerinde burayı zaten ırksal yönden Türkleşmiş bulduklarını öne sürer³⁶⁶. O dönemin kültürel ikliminde, bu iki bildirinin birbirini tamamlar nitelikte olduğu söylenebilir. Anadolu ortaçağının, ya da daha genel bir yaklaşımla Türklerin İslâm'dan sonraki kültürlerinin İslâm öncesi kültürlerine göre bir gerileme olduğu görüşünün yaygın kabul gördüğü bu dönemde, Anadolu ortaçağını olumlayabilmenin yolu, antropolojik yönden Selçukluları proto-Türkler ile

³⁶³ Abdülkadir İnan, "Altayda Pazırık Hafriyatında Çıkarılan Atların Vaziyetini, Türklerin Defin Merasimi Bakımından İzah", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 144.

³⁶⁴ Abdülkadir İnan, "Altayda Pazırık Hafriyatında Çıkarılan Atların...", s. 145-150.

³⁶⁵ Albert Gabriel, "Selçuk Mimarisi", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 439-440.

³⁶⁶ Şevket Aziz Kansu, "Selçuk Türkleri Hakkında Antropolojik Bir İlk Tetkik ve Neticeleri", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 440-456.

ilişkilendirebilmek olarak görülmüştür. Keza Afet (İnan) da Osmanlı tarihine değindiği bildirisinde³⁶⁷, ortaçağda Türklerin Anadolu'ya göçlerini yeni bir yurtlanma değil, prehistorik göçlerle Anadolu'ya gelen Türklerle Müslümanlaşan ırkdaşlarının buluşması olarak tanımlar ve bu suretle, ortaçağdan sonra Anadolu'daki Müslüman Türk varlığını olumlar.

Türklerin Avrasya tarihindeki öncü rollerini vurgulayan tezleriyle Macarlar da İkinci Türk Tarihi Kongresi'ne katkıda bulunmuştur. Geza Fehér, tarih boyunca Slavların ve Balkan birliğinin koruyucusu olarak gördüğü Türk kavimleri içinde, en eski anıtların sahibi olarak gördüğü “Türko-Bulgar” kültürünün ayrı bir yere sahip olduğunu ifade eder. Türko-Bulgar kültürünün, bugünkü Bulgaristan'ın kurucusu olduğunu belirtir; özellikle dil bağlamında Macar kültürüne katkılarını da vurgulamak suretiyle, Doğu Avrupa tarihine damgasını vuran bir “Türk” profili sunar³⁶⁸. Buna göre, tarih boyunca tüm Türk halklarının ortak maddi kültür verilerinden olan ve Türko-Bulgarlar'ın Asya'daki uzak geçmişlerinden beraberlerinde getirdikleri belirtilen “taş babalar” ya da balballar, veya İskit etkisiyle ortaya çıktığı belirtilen kuyumculuk örnekleri, söz konusu kültürün gelişmişliğine tanıklık eden veriler olarak tanıtılır; göçebelik-yerleşiklik iddialarını ise, bu dönemden kalan ve çevre kültürlerden etkilenmeksizin kendine has özellikler gösteren taş binaları tanıtarak cevaplar. Her fırsatta bu kültürün kaynağı olduğu vurgulanan Doğu, inşaat kültürünün de doğum yeri olarak belirlenir; Asyalı kökenlerle bir sürekliliğin kurulduğu bu yol, aynı zamanda kültürün “biricikliğini” ve dış etkiler almaksızın ilerleyişini ispatlayan bir delil olarak sunulmuştur. Hatta bunun da ötesinde, gittikleri her yerde çevre kültürlerin gelişmesine önayak olan bir kültür oldukları belirtilirken, özellikle Bizans üzerindeki etkileri vurgulanmıştır. Dr. Nander Fettich ise, Hun dönemine ait mezar buluntuları hakkında bilgi veren bir bildiri sunar³⁶⁹.

Macar bilim çevreleri ile olan ilişkiler, erken cumhuriyet dönemi boyunca devam etmiştir. 1937 yılında Ankara Halkevi'nde bir konferans vermek üzere davet edilen L. Rasonyi, aynı uygarlık çevresinin iki önemli unsuru olarak Macarlar ve İslâm öncesi Türk kültürlerinden bahsederken, söze önce eski Anadolu kültürlerinin Türklüğünden ve

³⁶⁷ Afet (İnan), “Türk-Osmanlı Tarihinin Karakteristik Noktalarına Bir Bakış”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 756-765.

³⁶⁸ Geza Fehér, “Türko-Bulgar, Macar ve Bunlara Akraba Olan Milletlerin Kültürü-Türk Kültürünün Avrupaya Tesiri”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 290- 320.

³⁶⁹ Nander Fettich, “Hunlar Zamanına Ait Olup Szeged-Nagyszekas'ta Bulunan Prens Mezarı Hafriyatında Bulunan Eşya”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 320-328.

dolayısıyla Anadolu'nun binlerce yıllık Türk geçmişinden başlar; Hun, Avar ve Macar kültürleri arasındaki benzerliklerden bahseder ve buzul çağı sonlarından itibaren Avrasya'da hakim olan Ural-Altay halklarının, insanlık tarihinin ilk önemli kültürlerinden olduğunu vurguladıktan sonra, hayvancılık ve savaşçılık ile karakterize olan bu “atlı nomad” kültür formunun Türklerin buluşu olduğunu belirtir. Bu sav, tıpkı Strzygowski ile Glück'ün bulguları gibi, Avrupa-merkezci ve Cermen ırkını yücelten anlayışa açıkça karşı çıkarak, ona alternatif bir uygarlık formülü sunmaktadır. Uygarlığın gelişimindeki başlıca faktörün Cermen ırkı olduğu yönündeki inanışa karşılık, göçebe savaşçı kültürün devlet kurma kabiliyeti ile doğrudan ilişkili olduğunu savunur. Avrasya bozkırlarında varlık gösteren atlı göçebe kültürün muhtelif etnik unsurlardan oluştuğunu, fakat ortak kültürel özellikler gösterdiğini düşünen Rasonyi, bu etnik gruplardan bugün sadece Macarlar ve Türklerin kaldığını savunur; modern Türkiye'nin eski Ural-Altay ırkını yücelttiğini de vurgular³⁷⁰.

Orta Asya arkeolojik verilerinin bilimsel bir platformda gündeme gelmesi, Türklerin geçmişinin artık somut verilere dayanarak rekonstrüksiyonuna olanak sağlamıştır; bu bağlamda, "Orta Asyalı atalar" fikrini ilk kez ortaya atan 19. yüzyıl Osmanlı Türkçülerine kıyasla, cumhuriyet dönemi aydınlarının elinde daha fazla koz olduğu söylenebilir. Söz konusu araştırmacıların katkısı, sadece Orta Asyalı kökenlere itibar kazandırmakla sınırlı kalmamış; aynı zamanda Türk-İslâm sanatında bu eski geleneklerin izini sürerek, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan kültürel sürekliliğin de sanatsal veriler aracılığıyla kanıtlanmasını sağlamıştır.

20. yüzyıl başlarından itibaren yoğrulan bu görüşler, Türk sanatı tarihi yazıcılığının da ana çerçevesini ve eksenini belirlemiştir. Bu görüşlerin ışığında, Türk sanat tarihini Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bir çizgide, evrimsel bir süreklilik içinde ele alan, ya da Türk sanatının yol haritasını formüle eden kişi, Celal Esat Arseven'dir (1875-1971).

Türk sanatını tarihsel süreç içinde, evrimsel bir yaklaşımla ele aldığı *Türk Sanatı* kitabı, 1928 yılında yayınlanır. Sonraki yıllarda elden geçirilerek birkaç kez daha yayınlanan kitabın giriş bölümünde, bir anlamda amacını da açıklayan Celal Esat, yüzyıllardır Batılıların gözünde “barbar” imajına bağlı olarak kendine özgü bir sanat geliştirmeye muktedir görülmeyen Türklerin, Arap, Acem ve Bizans sanatını taklit ettikleri ya da tekrarladıkları yönündeki yaklaşımları eleştirir³⁷¹.

³⁷⁰ Bkz. Laszlo Rasonyi, *Macar Arkeolojisinde Hunlar, Avarlar, Macarlar*, Ankara Halkevi Neşriyatı, İstanbul 1938.

³⁷¹ Celal Esat, *Türk San'atı*, Akşam Matbaası, İstanbul 1928, s. 3.

Sanat tarihinin gelişim sürecinde ulusal faktörlerin rolünü vurgulayan Celal Esat, tüm İslâm ülkelerinde beliren sanatların genel bir yaklaşımla “İslâm sanatı” çatısı altında toplanmasını yetersiz bulur ve İslâm ortak paydasında birleşseler de, Türk, Arap, İran ya da Hint gibi çeşitli halkların sanatlarında kendilerine has niteliklerin belirleyici olduğunu saptar³⁷²; bu halkların sanatlarının ayırıcı özelliklerini belirlerken, Türklerin İslâm sanatı içindeki hâkim rollerine değinerek, Türk sanatının sadelik ve rasyonalizm prensipleriyle diğerlerinden farklılaştığını vurgular³⁷³. Bunu yaparken, bir yandan Türk sanatının kaynağında Orta Asya geleneklerinin bulunduğunu belirtir; dolayısıyla Türk sanatını diğer İslâm sanatları arasında farklı ve “üstün” kılan vasıfların kökeni, Orta Asya’daki İslâm öncesi Türk kültürüne dayandırılır. Bu saptamada ilgi çekici olan bir nokta, Türk sanatının sadelik ve rasyonalizm prensipleriyle karakterize olmasıdır; Yunan sanatına ve onun mirasçısı olarak görülen Avrupa mimarisine, özellikle Rönesans çağına atfedilen bu özelliklerin Türk sanatının belirleyici özelliği kılınması ilginçtir. Bu, belki de, Yunan temelli Avrupa-merkezci anlayışa bir başkaldırı ya da alternatif sunma olarak da görülebilir; dönemin genel koşulları içinde değerlendirilirse, yeni oluşmakta olan Türk sanatı anlayışının, Batı karşısında varlık gösterme ve üstünlük sağlama çabalarının bir parçası olduğu söylenebilir³⁷⁴. Yunan çağından modern sanata kadar uzanan statik bir gelişme çizgisine sahip, köklü bir gelenek olarak sunulan Batı sanatının karşısında, kökleri prehistorik çağlara uzanan ve temel prensipleri İslâm öncesi dönemlerde belirlenen, zaman içinde yayıldıkları tüm coğrafyalarda baskın bir rol oynayan ve İslâm sanatları arasında da ayrıcalıklı bir konuma sahip olan Türk sanatının yol haritası böylece belirlenmektedir. Esas itibarıyla bu anlayış çerçevesinde şekillenen Türk sanatının, Orta Asya’da haiz olduğu özellikleri büyük ölçüde koruduğu, fakat zaman içinde yayıldığı coğrafyalarda bölgesel koşullara bağlı bazı varyasyonlar oluşturduğu savunulur; buna göre, Türk sanatı üç ana dönem halinde incelenir: *İptidai Türk sanatı*, *Orta Asya sanatları* ve *Küçük Asya sanatları*. Orta Asya sanatları da kendi içinde, İslâmiyetten önceki ve sonraki Türk sanatı olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Tümüyle İslâmiyetten sonra olan Küçük Asya sanatları ise, Selçuk Türkleri sanatı ve Osmanlı Türkleri sanatı olmak üzere iki şube halinde ele alınmıştır³⁷⁵. Celal Esat’ın kitabının 1928 tarihli ilk baskısında yer alan bu klasifikasyon, daha sonraki baskılarda bazı değişiklikler gösterir ve *İlkel devirlerdeki Türk*

³⁷² Celal Esat, *Türk San’atı*, s. 4-5.

³⁷³ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s. 5-6.

³⁷⁴ Sibel Bozdoğan, “Reading Ottoman Architecture through Modernist Lenses: Nationalist Historiography and the ‘New Architecture’ in the Early Republic”, *Muqarnas*, Vol. 24 (2007), s. 202-203.

³⁷⁵ Celal Esat, *Türk San’atı*, s. 8.

*sanatı, İç Asya ve Anadolu’da İslam öncesi dönem sanatı, İç Asya ve Anadolu’daki Türk-İslam sanatı*³⁷⁶ şeklinde düzenlenir. Buradaki en belirgin değişiklik, Anadolu’da da bir İslâm öncesi dönemin varlığına vurgu yapılmasıdır.

Celal Esat, İslâmiyetten önceki Türk sanatının, daha sonraki tüm dönemler boyunca kullanılacak ve geliştirilecek olan şablonların üretildiği ana kaynak olduğunu belirtir; fakat bunun yanında, Orta Asya’daki erken dönem Türk sanatı varlığının, günümüze giderek azalan miktarda veriyle ulaşabildiğini ve kalan materyalin de, siyasî koşullar elvermediği için, “Türk arkeologlar tarafından Türk gözüyle” henüz incelenemediğini ilave eder. Bu koşullar altında, Türk sanatının erken dönemlerine dair bilgilerin yetersizliğinden bahseder³⁷⁷; ancak bu yetersizlik ortamında dahi, Türk sanatının temel bileşenlerinin bu erken dönemlerde oluştuğuna işaret eden yeterince göstergenin bulunduğunu savunur.

Celal Esat, Türk sanatına giriş mahiyetindeki İslâm öncesi Türk sanatı anlatımlarına, Orta Asya’nın coğrafi sınırlarını belirleyerek ve buranın yerli halkının *brakisefal beyaz* bir halk olan Türkler olduğunu ifade ederek başlar. Bundan sonra, tarih tezi ile paralellik gösteren göç teorisini anlatır ve göçlerden sonra, Türk kökenli birçok kavmin, değişik adlarla geniş bir bölgeye yayıldığını ifade eder; kökeni tartışmalı olan İskitleri de bu silsileye dahil eder³⁷⁸. Hun tarihi ile Oğuz destanı arasındaki benzerliklere değinerek, Hunların daha sonra Oğuz adını aldıklarını belirtir³⁷⁹; bu belirleme ile birlikte, kökleri Oğuzlara dayandırılan Anadolu’daki Türk varlığının etnik mensubiyeti, en azından Hunlara kadar indirilmiş olmaktadır. Yine Oğuz kökenli olduğu belirtilen Göktürkler ve onlardan sonra bölgede hakimiyeti ele alan Uygurlar ile birlikte, Orta Asya’nın etno-kültürel yerleşim tablosu tamamlanır. Bu tablo, en eski dönemlerden itibaren aynı etnik kökene mensup halkların sıra ile birbirinden hakimiyeti devraldığı; adı değişse de mahiyeti hiç değişmeyen bir uygarlık profili sunmaktadır.

İslâm öncesi Türk toplumları arasında, kültürel ve sanatsal yönden en gelişkini olan Uygur ülkesinin büyük bir kültür merkezi olduğunu ve Türk sanat geleneklerinin diğer bölgelere yayılımının bu kanalla gerçekleştiğini; Uygur çağının aynı zamanda Çin ve İran sanatı arasında da aracılık yaptığını, Türk-Çin ticari faaliyetleri sırasında, Çin’den kendi ülkelerine götördükleri pek çok sanatsal fikri İran sanatına da tanıttıklarını savunur³⁸⁰.

³⁷⁶ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s. 7.

³⁷⁷ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul t.y., s. 10-11.

³⁷⁸ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 12.

³⁷⁹ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 13.

³⁸⁰ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, s. 18-19.

Türk bezeme motifleri üzerindeki Çin etkisini böylece açıkladıktan sonra, artık melezleşerek Türk sanatına da mâl olan bu motifleri “Türk-Çin motifleri”³⁸¹ olarak adlandırır. Bunlara karşılık, Hint sanatının Türklerce fazla bezemeli ve ağır bulunduğu için benimsenmediğini; Türklerin sadelikten yana olan sanat zevklerine ve “olumlu ve rasyonel zekalarına” ters buldukları, “mistik ve karmaşık” Hint sanatından ziyade, Hellenistik etkiler bağlamında Hindistan’a kadar yayılan ve “Türk sanat zevkiyle daha çok bağdaşan” Yunan sanatından etkilendiklerini öne sürer³⁸². Bu “sadelik” ve “rasyonalite” vurgusu, kitabın çeşitli bölümlerinde yinelenmektedir; örneğin Arap, İran, Hint ve Türk bezemeleri karşılaştırırken, Arap eserlerini ayrıntılar içinde boğulacak kadar lükse düşkün, İran eserlerini abartılı, Hint eserlerini mistik bulur; tüm bunlara karşılık Türk eserlerinin sadelikleri ve abartısız rasyonel yaklaşımlarıyla hepsinden farklılaştığını belirtir³⁸³. İslâm öncesi Türk sanatı anlatımlarının sonunda, bu döneme ait özellikle mimari verilerin, kesin yargılara ulaşmak için yetersiz olduğu ve bu sebeple, bu erken dönemlerin özelliklerinin net olarak belirlenmesinin mümkün olmadığını; daha sağlıklı yargıların ancak daha fazla arkeolojik bulguya ulaşılması halinde ortaya konabileceğini kaydeder³⁸⁴.

Türk tarihinde Selçuklular ile başlayan Anadolu safhasını da, Selçuklu öncesi Anadolu kültürlerini Orta Asya ile ilişkilendirmek suretiyle içselleştirir ve bir yandan da Türk kültürünün Asya’daki erken dönemleriyle arasında anlamlı, sıkı bir bağ kurar. Buna göre, Anadolu’nun en eski yerleşik halkı olan Hititler (Etiler), Orta Asya kökenli bir kavimdir ve kendilerinden sonra hakimiyet kuran diğer kültürleri de geniş ölçüde etkilemiştir; nitekim, bu etkilerle biçimlenen Yunan sanatı, İran ve İskit kültürlerinin de etkisiyle, tamamen Asyalı bir karaktere bürünür. Celal Esat, Bizans sanatının da bu koşulların etkisiyle biçimlendiğini savunur³⁸⁵. Bu perspektifle, Anadolu’da Asyalı geleneklerin kökleşmesi Türklerin burada yerleşik hale geldiği Selçuklu çağından çok daha geriye götürülmekte; böylelikle, Türklerle benzer geleneklere sahip, akraba bir coğrafya olarak sunulmaktadır. Bu tanımda dikkat çeken bir başka nokta da, Yunan kültürünün kökenindeki Asyalı unsurların vurgulanmasıdır. Böyle bir yaklaşım, hem modern çağda uygarlığın beşiği olarak kabul gören Yunan kültürü ile bir anlamda “kan bağı” kurulmasını ve belki de bu yolla uygarlık çizgisinde Türklerin rolünün yeniden gözden geçirilmesini önermekte; hem de Yunan kültürünün yeşerdiği Anadolu

³⁸¹ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, s. 49.

³⁸² Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, s. 19.

³⁸³ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, s. 20.

³⁸⁴ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, s. 19.

³⁸⁵ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, s. 53-54.

topraklarında Türklerin yerleşimini meşru kılmaktadır. Bu bağlamda, Selçuklu çağı ne tam Asyalı olarak, ne de tamamen Anadolululaşmış olarak ele alınır; Selçuklu süsleme sanatlarının, Anadolu'daki çok yönlü kültürel etkiler altında Orta Asya geleneklerinden farklılaştığı; fakat bir yandan da kendi millî karakterini koruyarak, Anadolu kültürlerinden ayrıştığı ifade edilir. Osmanlı sanatı ise, her koşulda eski Türk kültürü ile bağlantısı kabul edilen Selçuklu sanatının doğrudan mirasçısı olarak sunulur ve Osmanlı üzerindeki muhtemel Bizans etkisi kesin bir dille reddedilir³⁸⁶.

Orta Asya Türk kültürü ve sanatının kazandığı itibar, Batı sanat tarihinin kökü Yunan çağına uzanan uygarlık haritasına alternatif olarak, yeni bir uygarlık haritası kurulması ve bu suretle Türk tarihinin Batı'nın karşısında en azından eşit bir konum kazanması için araç olarak görülmüştür. Türk kültürünün en eski çağlarına ait kültür belirtilerinin ifşası, daha sonraki Müslüman Türk devletlerini de kapsayacak şekilde, Türk kültürünün kendine has özellikleriyle süreklilik arz eden bir bütün olduğu fikrini desteklemiştir. Bu anlayışın bir uzantısı olarak Türk-İslâm sanatı da, esas itibarıyla İslâm sanatının bir şubesi olmakla birlikte, en eski çağlardan itibaren Türklüğe özgü karakterini hiç kaybetmeyen, bu yönüyle İslâm sanatı bütününden neredeyse bağımsızlaşan bir olgu olarak sunulmuştur. Bu dönemde, Albert Gabriel (1883-1972) gibi çeşitli araştırmacılar tarafından, Anadolu'daki Selçuklu ve Osmanlı anıtlarının İslâm geleneği içindeki özgün konumuna vurgu yapılır. Bu özgüvenli duruşun doğal bir sonucu, Türk sanat tarihine Batı'nın karşısında atfedilen üstünlüktür.

Türkiye'de sanat tarihi bilimi, Strzygowski'nin Türk sanatı perspektifi çerçevesinde, Celal Esat'ın sanatsal süreklilik anlayışına ve dönemlendirme kriterlerine uygun olarak biçimlenmiştir. Celal Esat'ın belirlediği ve daha sonra Oktay Aslanapa tarafından geliştirilen bu sistem, günümüze kadar geçerliliğini korumuştur.

1943 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi bünyesinde ilk sanat tarihi kürsüsünü kuran Ernst Diez (1878-1961), Strzygowski'nin asistanlığını yaptıktan sonra, genel İslâm ve Türk-İslâm sanatı araştırmalarına yönelmiştir. İstanbul'a geldikten sonra, 1946 yılında yayınladığı *Türk Sanatı* kitabı, Celal Esat'ın 1928 tarihli eserinden sonra, başlangıcından itibaren Türk sanatını ele alan ilk bütüncül çalışmadır³⁸⁷. Diez, Türk sanatının eşzamanlı dahi olsa birbirinden bağımsız değerlendirilmesi gereken iki farklı boyutunun olduğunu savunur; bunlardan birisi halk sanatı, diğeri ise devletin güdümünde olan Türk-İslâm sanatıdır. Dolayısıyla, İslâm öncesi dönemde göçebe bozkır halklarının

³⁸⁶ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, s. 203.

³⁸⁷ Oktay Aslanapa, *Türkiye'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1993, s. 24-25.

ürettikleri sanat ürünleriyle, İslâm'ın kabulünden sonraki anıtsal eserlerin birbiriyle tamamen ilişkisiz olduğunu ve ayrı ayrı değerlendirilmeleri gerektiğini öne sürer³⁸⁸. Bu yaklaşım, İslâm'ın kabulünden sonraki sanatsal üretimlerin bazı yönleriyle eski Türk sanatının izlerini taşıdığı ve iki dönem arasında etkileşimler bulunduğu görüşünü kökünden reddetmektedir. Diez, eski Türk sanatının göçebe karakterde olduğunu, dolayısıyla çadır, halı, maden ve at koşum takımları gibi portatif, göçebe yaşam tarzına uygun objeler ürettiğini; buna karşılık, özellikle anıtsal mimarinin 11. yüzyıldan itibaren Selçuklular ile birlikte şekillenmeye başladığını belirtir. Oğuz kökenli olan Selçukluların, bu yeni sanatsal kimliği oluştururken, geçmişlerindeki bozkırlı/Asyatik geleneklerden herhangi bir yönde beslendiğine dair hiçbir atıfta bulunmaz; bunun yerine, yeni vatanlarındaki eski geleneklerin rollerine değinir. Örneğin İran'da Acelmlerden, Anadolu'da ise Ermeni ve Rumlardan faydalandıklarını; dolayısıyla, ortaçağ Anadolusunda Türk-İslâm sanatının oluşumunda, Türklerin kendi geçmişlerinden ziyade, bu yabancı geleneklerin rol oynadığını öne sürer³⁸⁹. Bu çok katmanlı ve zengin yapısından dolayı, Anadolu'da filizlenen Türk sanatının bileşenlerinin Türk kökenlerinden bahsetmenin çok doğru olmayacağını, 11. yüzyıldan itibaren Anadolu-Türk sanatının İslâm sanatı bütünü içinde değerlendirilmesinin daha sağlıklı sonuçlar vereceğini savunur³⁹⁰. Diez'in görüşleri doğrultusunda, öz Türk sanatının izleri ortaçağdan itibaren gelişen Türk-İslâm sanatının bileşenlerinde değil, İslâm öncesi dönemde Orta Asya'da varlık gösteren göçebe sanatlarında aranmalıdır.

Bu görüşleri doğrultusunda Diez, özellikle İslâm öncesi Türk sanatı motiflerinin İslâm sanatına aktarımı konusunda, Strzygowski ve Glück'ün çizgisinden farklılaşmaktadır.

Yine Strzygowski'nin enstitüsünde yetişen Katharina Otto-Dorn (1908-1999) ise, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Sanat Tarihi bölümünü kurmak üzere 1954 yılında Türkiye'ye gelmiş ve izleyen 12 yıl boyunca, özellikle Anadolu ortaçağına dair pek çok çalışma gerçekleştirmiştir³⁹¹.

Türkiye'deki akademik sanat tarihi geleneği de, Strzygowski'nin yanında yetişen Diez ve Otto-Dorn ile, doktorasını Diez'in danışmanlığında Viyana Üniversitesi'nde tamamlayan ve İstanbul Üniversitesi'nde Diez'in asistanlığını yapan Oktay Aslanapa'nın

³⁸⁸ Ernst Diez, *Türk Sanatı. Başlangıcından Günümüze Kadar*, (çev. Oktay Aslanapa), İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1946, s. 5.

³⁸⁹ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 6.

³⁹⁰ Ernst Diez, *Türk Sanatı*, s. 34.

³⁹¹ Oktay Aslanapa, *Türkiye'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar*, s. 39.

(1914-2013) öncülüğünde biçimlenmiştir. Bu bağlamda, Türkiye'deki sanat tarihi biliminin temelinde Avusturya ekolünün ve Strzygowski'nin metodolojik yaklaşımının belirleyici olduğu söylenebilir³⁹².

1940'lardan itibaren, Anadolu ortaçağına yönelik ilgilerin güçlenmesine paralel olarak, arkeoloji ve sanat tarihi temalarında da Asya ya da Asya ile ilişkilendirilen Anadolu buluntularının yerine, Türklerin İslâm'ı kabullerinden sonraki sanatları ve özellikle Anadolu ortaçağı ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu görüş çerçevesinde, 1940'lardan sonra tarih ve sanat tarihi literatüründe Selçuklu temalarının yaygınlaşması, Selçukluların Türklük ile İslâm'ın bağdaştırıldığı büyük bir kültür yaratan ve bu suretle İslâm'ı da sahiplenerek koruyan ilk Türk hanedanı olarak dünya tarihindeki rollerine dair önkabule dayandırılabilir³⁹³. Remzi Oğuz Arık, 1942 tarihli kısa makalesinde, o güne değin ortaçağ verilerinin bilinçli bir şekilde yok sayılmasını ve adeta değersiz addedilmesini eleştirir; Türklerin kendi ortaçağlarıyla Batı'da olduğu gibi bir kültürel süreklilik kuramamalarından yakınır ve ortaçağ Türk kültürü bilinmediği için bugün ile geçmiş arasında tehlikeli bir boşluk oluştuğuna işaret eder³⁹⁴. Dolayısıyla, Türklerin “şanlı” geçmişinin Asya'da ya da Turan'da değil, Anadolu ortaçağında aranması gerektiğini savunur. R. O. Arık'ın bu yaklaşımı, Anadoluculuğun tezahürlerinden biri olarak yorumlanabilir; nitekim, İkinci Türk Tarih Kongresi için hazırladığı "Proto-Hititler Üzerine" başlıklı bildirisinde, tarih tezindeki Anadolu kavrayışına paralel sayılabilecek bir anlayışla, eski çağlarda Orta Anadolu'da varlık gösteren proto-Hititlerin de Türkler gibi Orta Asya'dan geldiklerini belirler; fakat ırksal kökenleri konusunda ihtiyatlı davranarak, Türklerle çok yakın olduklarını söylemekle yetinir. Anadolu'da gelmiş geçmiş tüm kavimlerin Türk olduğunu iddia etmek yerine, bu kavimler içinde sadece Türklerin istikrarla varlıklarını sürdürdüğünü savunur. Bu doğrultuda, Anadolu'nun kültürel açıdan doruk noktasını ortaçağda Selçuklular ile yaşadığını öne sürer³⁹⁵.

R. O. Arık, 1949 tarihli “Türk Sanatının Kökleri” başlıklı makalesinde, en az 3000 yıllık olarak tanımladığı Türk sanatını, İslâm'dan önce ve İslâm'dan sonra olmak üzere başlıca iki dönemde ele alır; bu iki dönemin, öncelikle coğrafi yayılım sahaları bakımından farklılaştığını, yani ilk dönemin Orta Asya ve Avrasya'da, buna karşılık İslâmî dönemin esas itibarıyla Anadolu ve Yakın Doğu'da yaygınlaşarak karakterize

³⁹² Oya Pancaroğlu, “Formalism and the Academic Foundation...”, s. 75.

³⁹³ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 69.

³⁹⁴ Remzi Oğuz Arık, “Türk Sanat ve Arkeolojisi”, s. 7-9.

³⁹⁵ Büşra Ersanlı-Behar, *İktidar ve Tarih. Türkiye'de Resmi Tarih Tezinin Oluşumu (1929-1937)*, AFA Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul 1996, s. 183-184.

olduğunu belirledikten sonra, bu iki dönem arasındaki üslup farklılığını getiren başlıca faktörlerden birinin inanç sistemi olduğunu ifade eder. Düzenli bir inanç sistemine bağlanmayan kavimlerin anıtsal sanat üretemeyeceklerini saptadıktan sonra, Türk tarihinin Orta Asya'daki safhalarında hakim olan göçebe yaşam tarzının sürekliliğini de, henüz İslâm'ın kabul edilmeyişi ile ilişkilendirir³⁹⁶. Hem Yakın Doğu'ya istikrar getirdiğini, hem de İslâm uygarlığını taçlandırıldığını düşündüğü Selçuklu çağının ise, adeta bir "Rönesans" yarattığını savunur; bu yönüyle, dünya uygarlık tarihine, Batı'daki çağdaşları Karolenj İmparatorluğu'ndan belki daha derin katkıları olduğunu, dolayısıyla mutlak suretle incelenmesi gerektiğini ifade eder³⁹⁷. Diğer yandan, Müslüman Türk sanatının çeşitli yönleriyle Asyalı geleneklerin etkilerini yansıttığını da savunur³⁹⁸. Bu Asyalı geleneklerin etkisiyle biçimlendiğini savunduğu Türk-İslâm sanatını diğer İslâm sanatlarından farklı kılan özelliğin de bu kültürel miras olduğunu öne sürer ve Müslümanlığa geçişi Türklerden daha eskiye dayanmayan bazı çevre kültürlerin Selçuklu sanatını etkilediği yönündeki görüşleri şiddetle eleştirir; Türklerin bu kültürlere nazaran çok daha eskiye dayanan, köklü bir sanatsal mirasa sahip olduklarını savunur³⁹⁹. Asyalı geleneklerin etkisiyle, Selçuklu çağında henüz tam olarak İslâmî bir konseptin oluşmadığına ve İslâmî olmayan motif ve figürlerin İslâmî bir bağlamda konumlandırılmaya çalışıldığına işaret eder; Selçuklu sanatına kaynaklık eden Asya kültürüyle bağların zamanla zayıflaması, Beylikler çağından itibaren, bu Asyalı formların yavaş yavaş yok olmasıyla sonuçlanacaktır⁴⁰⁰.

1959 yılında Ankara'da düzenlenen Birinci Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, Strzygowski ve onun öğrencilerinin Türkiye'de ilk kuşak sanat tarihçilerin yetişmesindeki rollerinin bir meyvesi olarak da değerlendirilebilir. Bu dönemde, artık Türk sanatına itibar kazandırma çabalarının yerini yerleşik bir ulusal sanat tarihçiliği geleneğine bırakmaya başladığı ve kurumsallaştığı görülmektedir⁴⁰¹. Nitekim, o dönemde Ankara Üniversitesi rektörü olan Suut Kemal Yetkin, kongrenin açılış konuşmasında, Türk sanatı kavramının ve Türk sanatı tarihçiliğinin gelişim evrelerine değinir; Batılılarca varlığı dahi reddedilen

³⁹⁶ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975, s. 14-15 (Bu yazı, ilk kez Şadırvan Dergisi, No.1, 1 Nisan 1949'da yayınlanmıştır).

³⁹⁷ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 24 ("Türk Medeniyet ve Sanatına Dair" başlıklı yazı, Hareket dergisi, No.22, Aralık 1948'de yayınlanmıştır).

³⁹⁸ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 39 ("Selçuk Sanatına Bir Bakış" başlıklı yazı, Şadırvan dergisi, No.2, 8 Nisan 1949'da yayınlanmıştır).

³⁹⁹ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 43 ("Selçuk Mimarîsinden Anadolu Beylikleri Mimarîsine Doğru" başlıklı yazı, Şadırvan dergisi, No.4, 22 Nisan 1949'da yayınlanmıştır).

⁴⁰⁰ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 43-45 ("Selçuk Mimarîsinden Anadolu Beylikleri Mimarîsine Doğru" başlıklı yazı, Şadırvan dergisi, No.4, 22 Nisan 1949'da yayınlanmıştır).

⁴⁰¹ Oya Pancaroğlu, "Formalism and the Academic Foundation...", s. 76.

Türk sanatının değerine ilk kez Strzygowski ve Glück'ün dikkatleri çektiğini, fakat başlangıç mahiyetindeki bu çabaların ardından, Albert Gabriel gibi araştırmacıların, Türk sanatı kavramının varlığını Batılı akademik çevrelerde kabul ettirdiğini; dolayısıyla, Türk sanatının yok sayıldığı ya da bir taklitten ibaret görüldüğü dönemlerin artık geride kaldığını belirtir⁴⁰². Kongrenin zengin içeriği, “Türk sanatı” kavramının artık gerçekten oluştuğuna ve kendini ispatladığına işaret etmekte; bu bağlamda, Strzygowski ve onun öğrencilerinin öncülük ettiği hareketin artık kurumsallaştığını kanıtlamaktadır. Diğer yandan, bildirilerin tematik ağırlığının İslâm öncesi dönemden ziyade Türk-İslâm sanatlarına yönelik olması da dikkat çekicidir; bu yönelim, artık erken dönemin Asya ilgisinin, Anadolu Türk-İslâm sanatlarına doğru yön değiştirmekte olduğunu belgeleyen önemli göstergelerden biridir.

Bununla birlikte, 1930'ların tarih anlayışı ve tarih tezi paralelindeki yaklaşımların da yer yer varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Ayhan Aytöre, *Türklerde Su Mimarisi* başlıklı bildirisinde, tarih tezinde bahsi geçen Orta Asya'nın eski fiziksel ortamını ve göç teorisini tekrarlayarak, bu en erken devirlerden itibaren Orta Asya'da şekillenen su mimarisinin, özelliklerinin Osmanlı dönemine kadar süregeldiğini, ya da başka bir deyişle, Osmanlı su mimarisinde Orta Asya ve Selçuklu kanalıyla aktarılan özelliklerin izlenebildiğini savunur⁴⁰³. Su mimarisine önemli ivme kazandıran Roma kültürünü de bu sürecin dışında bırakmamakla birlikte, yüzyıllar boyunca geliştirilmeksizin varlığını sürdüren bu bilginin, “klasik Osmanlı Türk mimarisinde” geliştirilerek olgunluğa ulaştığını belirtir. Bu gelişimde, “Türklerin zevk ve zekasının” yanı sıra, Orta Asya'dan Selçuklu'ya kadar, tarihsel süreç içine varlık gösteren birçok Türk kökenli halkın katkısıyla oluşan bir geleneğin getirdiği teknik bilgi birikiminin de önemli rol oynadığını ifade eder⁴⁰⁴.

Emel Esin de aynı kongrede sunduğu bildirisinde, diğer tüm yayınlarında olduğu gibi, Orta Asya'daki İslâm öncesi Türk kültüründen ortaçağ sonlarına kadar izlenebilen bir sanatsal süreklilik olduğundan bahseder. Bu bağlamda, hem motif ve kompozisyon hem de teknik bakımdan, Anadolu Selçuklu çinilerinin 9-12. yüzyıl Türkistan bölgesi örnekleriyle; Konya ve Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan Selçuklu ahşap

⁴⁰² Suut Kemal Yetkin, “Opening Address by Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin, Rector of the University of Ankara and President of the First International Congress of Turkish Arts”, *First International Congress of Turkish Art (19th-24th October, 1959)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1961, s. 1-5.

⁴⁰³ Ayhan Aytöre, “Türklerde Su Mimarisi”, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi (19-24 Ekim 1959)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1962, s. 45-49.

⁴⁰⁴ Ayhan Aytöre, “Türklerde Su Mimarisi”, s. 68.

eserlerinin İslâm öncesi Türkistan ahşap işleriyle; Osmanlı minyatürlerinin de İslâm öncesi Türkistan duvar resimleriyle benzerliğine dikkati çeker⁴⁰⁵.

Türkiye'de sanat tarihi disiplininin oluşumunda, bir yandan Alman ve Avusturyalı bilim insanları ile birlikte kökleşen akademik geleneğin, bir yandan da cumhuriyet dönemi ile birlikte özel bir değer atfedilen tarih yazıcılığının rolü olduğu söylenebilir. Özellikle ilk dönemlerde tarih yazıcılığının varlığı daha belirgindir. Bu bağlamda, Fuat Köprülü'nün kültürel ortaklıklara ve sürekliliklere yönelen yaklaşımını sürdürdüğü söylenebilecek olan kültür tarihçisi Bahaeddin Ögel'in (1923-1989) İslâm öncesi Türk sanatı çalışmalarına katkısını vurgulamak gerekir. İlk kez 1962 yılında yayınlanan *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi* kitabı, arkeolojik verilere dayanarak Türklerin ve Türklerle akraba olan kavimlerin İslâm öncesi kültürlerini aydınlatmaya çalışan ilk bütüncül çalışmadır. Kitabın önsözünde de belirttiği gibi B. Ögel, arkeolojik bulguları kataloglayarak değil, kültür tarihinin çeşitli yönlerine ışık tutan canlı tanıklar olarak değerlendirmiş ve kendi tabiriyle, *Wolfram Eberhard'ın "kültür çevreleri" metodunu* kullanarak yorumlarda bulunmuştur⁴⁰⁶. Orta Asya Türk kültürünü incelerken, Hun ve Göktürk devletlerinin etnik açıdan tamamen Türk unsurlarından oluştuğu yargısından kaçınır; imparatorlukların çeşitli etnik unsurları bünyesinde barındırabileceğini belirtirken, kültürel ortaklıkları ve diğer Türk dönemlerine de aktarılan, süreklilik arz eden unsurları esas alır⁴⁰⁷; fakat bu yaklaşımına rağmen, arkeolojik materyal üzerinde değerlendirmeler yaparken, kimi zaman açıkça kimi zaman üstü örtük bir şekilde, çeşitli kültür belirtilerini Türk geleneklerine bağlama ve bu suretle, prehistorik çağlardan itibaren bir kültürel süreklilik profili çıkarma eğilimini hissettirir. Bu çerçevede belirlediği kitabının kapsamı da, coğrafi olarak Orta Asya sınırlarını aşar ve Türk kültürü ile etkileşen, Türklerle "akraba" olan Doğu Avrupa kültürlerini de içerecek şekilde düzenlenir. Taş devrinden itibaren kronolojik bir düzende ele alınan Orta Asya Türk kültürünün ırksal çerçevesi, erken cumhuriyet döneminde belirlenen kıstaslarla paralellik içindedir; buna göre, prehistorik çağlarda Altay-Sayan, Tanrı Dağları ve kısmen Kazakistan'da yerleşik bulunan brakisefal beyaz ırk, Türklerin muhtemel ataları arasında gösterilir⁴⁰⁸. Prehistorik kurgan buluntularının tanıtıldığı ilerleyen bölümlerde, çeşitli objeler veya mezar buluntuları doğrudan doğruya Türklere mal edilmemekle birlikte, örneğin Altaylardaki Yan Ulagan buluntuları arasında yer alan iskeletin, antropolojik

⁴⁰⁵ Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin San'atının ve İslâmiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plâstik ve Tersimî San'atları Üzerindeki Bazı Tesirleri", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi* (19-24 Ekim 1959), Türk Tarih Kurumu, Ankara 1962, s. 157.

⁴⁰⁶ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. XIII-XIV.

⁴⁰⁷ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. XIV.

⁴⁰⁸ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 5-7.

açıdan beyaz ırka mensup olduğu⁴⁰⁹ bulgusu, dolaylı olarak, buralarda yaşayan prehistorik halkların Türklerin atası olabileceği yargısını içerir. Yine Altay-Sayan ile Semireçi (Yedi Su) bölgelerinde yaşadığı belirtilen ve Türklerin muhtemel ataları arasında sayılan beyaz ırkın da, Avrupa'daki Alp ırkı ile benzerliği vurgulanır⁴¹⁰. Böylelikle, çeşitli etno-kültürel unsurların büyük bir sentez ortamında bütünleştiği bir dönem olarak tanımlanan Hun çağıının öncesinde, Türklerin ataları kabul edilebilecek olan bazı etnik faktörler ayrıştırılmış olmaktadır.

B. Ögel'in Türk kültür tarihi yorumları, etnik/ırksal yaklaşımları yönünden erken cumhuriyet dönemi ile paralellik gösterse de, eski Türk inanışlarına bakış açısı farklı bir yönelime işaret etmektedir. Zira, cumhuriyetin ilk yıllarında, eski Türk dini çok-tanrılı bir inanç sistemi olarak anlatılıyordu. Türklerin İslâm-öncesi inanç sistemlerine dair ilk kapsamlı yazı olan, Ziya Gökalp'in 1923 tarihli *Türk Töresi*'nde, Şamanizm inancındaki tanrılar ve ruhlardan uzun uzadıya bahsediliyor; tanrıların çeşitli sosyal zümreleri ve bu zümrelerin vicdanını temsil ettikleri öne sürülüyordu⁴¹¹. Hatta bazı çevrelerde, eski Türk kültürünün tüm yönleri gibi inanç sistemi de yüceltiliyor ve İslâm'ın kabulüyle birlikte girilen sürece yeğ tutuluyordu. Nihal Atsız, Türk dili konulu 1933 tarihli bir yazısında, bu yöndeki görüşlerini "*dilimize önce allah girerek Tanrı'yı kovdu*"⁴¹² şeklinde formüle etmiştir. Fakat bu yaklaşım, 1950'lerden itibaren değişmeye ve yumuşamaya başlar; Şamanizme ve eski Türklerin çok-tanrılılığına daha mesafeli yaklaşımlar belirir; hatta Şamanizmin aslında tek tanrı inancına yakın olduğu yönünde görüşler ortaya konur. Abdülkadir İnan'ın ilk kez 1954 yılında yayınlanan *Tarihte ve Bugün Şamanizm* kitabında, eski Türklerde tek tanrı kavramının varlığına işaret eden kesin bulgular bulunmamakla birlikte, muhtemelen Gök-Tanrı kültüne bağlı olarak Gök-Tanrı'ya diğer tanrılardan daha üstün ve ayrıcalıklı bir konum atfedildiği görüşü aktarılır⁴¹³. A. İnan, çeşitli yayınlarında, eski Türklerin geniş bir panteonları olduğu, fakat bunların arasında Gök Tanrı'nın, neredeyse tek tanrı inancına işaret edebilecek ölçüde üstün sayıldığı görüşünü tekrarlar; hatta İbn Fadlan'a dayanarak, 10. yüzyılda Oğuzların "bir tanrı" tabirini kullandıklarını ifade eder⁴¹⁴. Ayrıca, Ziya Gökalp'in eski Türk kültürü ve inanışlarına dair çalışmalarını, faydalandığı kaynakların tutarlılığı ve geçerliliği yönünden eleştirir ve bazı yönlerinin

⁴⁰⁹ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 11.

⁴¹⁰ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 14.

⁴¹¹ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 118-119; Ziya Gökalp, *Türk Töresi*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1339)

⁴¹² H. Nihal Atsız, "Türk Dili", *Orhun*, Sayı 2 (5 Aralık 1933), s. 1.

⁴¹³ Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu, 4. Baskı, Ankara 1995, s. 26.

⁴¹⁴ Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, s. 27; Abdülkadir İnan, *Eski Türk Dini Tarihi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s. 15-17.

yeniden ele alınması gerektiğini savunur⁴¹⁵. Bu bağlamda, B. Ögel de A. İnönü ile benzer görüşler ortaya koyar ve Hunların "*bir tür tek Allah'a tekabül eden*" gelişkin bir Gök dinine mensup olduklarını; bununla birlikte bazı şamanların da halk arasında varlık göstermiş olabileceğini, fakat bu olguya dair net kayıtlar bulunmadığını belirtir⁴¹⁶. Totemist olmadıkları halde, Hunlarda da Göktürklerde de kurt başının bir arma gibi kullanılmasını ise, yaşayan bir inanç sisteminin göstergesi olarak değil, eski inanç ve efsanelerin kalıntısı olarak yorumlar⁴¹⁷. Türklerin İslâm'ı zorlama olmaksızın, kendi rızalarıyla kabul ettikleri görüşü de, aynı yorum silsilesinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir; sanat tarihi metinlerinde, en azından Emel Esin'den itibaren bu yönde görüşler dile getirilmiştir⁴¹⁸. Şamanizm olgusuna mesafeli bir duruş sergilenmesi ve Türklerin en eski çağlardan itibaren tek tanrı fikrine yakın oldukları vurgusu, İslâm ile eski Türk inanışlarının çelişmediği yönündeki görüşün birer yansıması olarak kabul edilebilir; nitekim, Türk-İslâm sentezci tarih yaklaşımının kökleşmeye başlamasıyla, bu yöndeki yorumlar daha net bir tonda telaffuz edilecektir⁴¹⁹. Örneğin İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü* adlı çalışmasında, eski Türk toplumlarında din adamlarının çok temel bir konumda bulunmadıklarını belirtirken, öteden beri Totemizm ve Şamanizm inanışlarının bu bozkır kültürlerine mal edilmesinin aslında doğru olmadığını savunur. Kafesoğlu'na göre Türkler, başlangıçtan beri Gök-Tanrı temeline dayanan, tek tanrı fikrine yakın bir inanç modeli sergilemişlerdi⁴²⁰. Hatta, eski Türkler arasında şamanizmin varlığına işaret edecek bir bulgu da mevcut değildi; birtakım ruhların varlığına inanılıyorsa da, ruhların insan biçiminde cisimlendirilmesi söz konusu değildi, yani putlar ve idoller yoktu⁴²¹. Diğer bir deyişle, eski Türk inanışlarının İslâm düşüncesi ile çelişen bir yönü mevcut değildi. Bu yaklaşım, eski Türk kültürü ile Türk-İslâm kültürünü uzlaştırma kaygısı ile şekillenmiş olmalıdır. Yakın tarihli yayınlarda, her iki yorum tarzına da mesafeli duran yaklaşımlar belirmeye başlamıştır; genç kuşak araştırmacılarından Yaşar Çoruhlu, eski Türklerde diğerlerinden daha üstün bir tanrının var olabileceğini; fakat bunun tek tanrılı bir inanç sistemi sayılamayacağını ve ikincil tanrılar ile ruhların varlığının yadsınamayacağını belirtir. Y. Çoruhlu'ya göre bu yorum farkları, çok-tanrılı ve tek-tanrılı inanç sistemlerinin ortaya çıkışına dair zıt görüşlerin bir sonucudur⁴²².

⁴¹⁵ Abdülkadir İnönü, *Eski Türk Dini Tarihi*, s. 166-172.

⁴¹⁶ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 46.

⁴¹⁷ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 55.

⁴¹⁸ Bkz. Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1997, s. 12.

⁴¹⁹ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslâm Sentezine*, s. 144-145.

⁴²⁰ İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1977, s. 248-258.

⁴²¹ İbrahim Kafesoğlu, *Eski Türk Dini*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1980, s. 40 ve 45.

⁴²² Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999, s. 19.

Bazı görüşleri tartışmaya açık olmakla birlikte, A. İnan ve B. Ögel'in İslâm öncesi Türk kültür tarihi ve sanatı araştırmalarına öncülük ettikleri vurgulanmalıdır. A. İnan'ın *Tarihte ve Bugün Şamanizm* kitabı, eski Türk inanışlarına dair Türkiye'de yayınlanan ilk kapsamlı çalışmadır. Rus literatürü ağırlıklı zengin kaynakçası ve sunduğu malzemeler, sadece etnograflar için değil, Orta Asya kültürleri üzerine çalışan sanat tarihçiler için de günümüzde hala başlıca kaynaklardan birini teşkil etmektedir. B. Ögel'in, gerek *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*'nde, gerekse ve özellikle 1971 yılında yayınladığı *Türk Mitolojisi*'nde, A. İnan'dan faydalandığı ve etkilendiği söylenebilir. *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi* kitabı, İslâm öncesi Orta Asya/Avrasya kültürlerini retrospektif bir yaklaşımla ele alarak, arkeolojik materyal temelinde bir kültür tarihi profili çizmeyi amaçlayan ilk eserdir ve günümüzde hala bir referans kaynağı niteliğindedir. B. Ögel'in, Türk kültür tarihi boyunca süreklilik arz eden gelenekleri ortaya koymaya çalıştığı; böylelikle, siyasî açıdan çok-parçalı ve kimi zaman müphem özellikler gösteren Türk devletlerinin, tarih-öncesi devirlerden itibaren kültürel ve sanatsal yönden bütünlük ve süreklilik gösteren gelenekler yarattıklarını vurgulamaya çalıştığı görülmektedir. Bu bağlamda, 20. yüzyılın başlarından itibaren, Türklüğün bugünü ile Orta Asyalı geçmişi arasında ilişki kurmak isteyen, fakat arkeolojik delil yetersizliği nedeniyle ancak dolaylı bağlantılar ve varsayımlar ile yetinmek zorunda kalan Türk araştırmacılar için, birçoğu Türk literatürüne ilk kez giren zengin Rusça kaynakların katkısıyla hazırladığı çalışmaların, Türkiye'deki Orta Asya araştırmaları açısından çığır açıcı mahiyette olduğu söylenebilir. B. Ögel'in sunduğu bu zengin materyal, Orta Asya'dan Anadolu'ya aktarılan üsluplar ve gelenekler konusunda da, sonraki araştırmacılar için önemli bir kaynak teşkil etmiştir.

Türk sanatsal geleneklerinin sürekliliğine vurgu yapan bir başka isim de, romancı Müfide Ferit ile Türk Ocağı'nın kurucularından Ahmet Ferit Tek'in kızı olan Emel Esin'dir. Viyana ekolünün dışında kalan ve akademisyen olmayan E. Esin'in yayın profiline yansıyan Asya ilgisi, 1955 yılında Türkistan'a gerçekleştirdiği bir seyahat sayesinde başlar. O döneme kadar Orta Asya sanatı üzerine çeşitli dillerde yapılan yayınları kendi gözlemleriyle harmanlayarak hazırladığı *Türkistan Seyahatnamesi* başlıklı kitabı, ilk kez 1959 yılında yayınlanır. Kitabın önsözünde, Orta Asya kültür mirasını topluca ele alan bir kitabın o döneme dek yazılmadığından ve bu sebeple, ancak çeşitli araştırmalardan ve seyahatnamelerden parçalar halinde, münferit bilgilere

ulaşılabildiğinden yakınlıkla, bu alandaki boşluğa işaret eder⁴²³. İzleyen yıllarda, bu boşluğu doldurmak amacıyla, özellikle Türk sanatındaki Asya girdileri ve erken dönemden itibaren süreklilik arz eden biçimleri aydınlatmaya yönelik çok sayıda çalışma gerçekleştirmiştir.

E. Esin, Orta Asya'nın, büyük oranda *göçebeliği tercih etmiş* halklarca iskan edildiğini belirtir; hatta canlılığını ve dinamizmini vurgulamak suretiyle, göçebeliği öven bir yaklaşım sergiler. Uzak Doğu ile Avrupa arasında uzanan coğrafi konumu bakımından ise, Orta Asya kültürünün pek çok çevre kültüre nüfuz ettiğini, bunun da ötesinde, uzak kültürlerin birbirleriyle temas kurmasına vesile olduğunu belirtir⁴²⁴. Bu coğrafi koşullar altında, Türkler ve diğer kavimler arasında karşılıklı etkileşimlerin varlığına da değinir; fakat Orta Asya'nın tüm çevre kültürleri yoğun biçimde etkilediğini göz önünde bulundurarak, Türk sanatı üzerindeki dış etkiler olarak yorumlanan bazı özelliklerin, aslında bir zamanlar Türk sanatından diğer kültürlere aktarılan formların yeni bir yorumu olabileceğine dikkati çeker. Bu bağlamda, göçebe sanatının batıda Yunan sanatını, doğuda Çin sanatını etkilediğine işaret eder⁴²⁵. Göçebe kültürün etki alanının izlerini ortaçağa kadar süren E. Esin, Anadolu Selçuklu sanatındaki melek tasvirlerini bu gelenek ile ilişkilendirirken, Avrupa'daki Gotik plastik ile bozkır üslubunun benzerliğine de değinir⁴²⁶. Bu yorumun, Türk kültürünün diğer Asya kültürlerinden daha eski, köklü ve zengin olduğunu vurguladığı söylenebilir. Nitekim, Hunlar ve İskitlere kaynaklık eden daha eski bir ana-kültürün var olabileceğini belirtir⁴²⁷.

Tarihin erken safhalarında, Hunların İskitlerle ve Indo-Germenlerle muhtemelen karıştığını ve bu karışma olgusunun tüm ırklar için geçerli olduğunu belirtir; bununla birlikte, erken dönemlerdeki bu karışmaların, milattan itibaren bir düzene kavuştuğunu ve bugünkü anlamda “Türklük” olarak adlandırdığımız ırksal bütünlüğün biçimlenmeye başladığını tespit eder. 8. yüzyılda Orta Asya'ya giren Arapların burayı “Türk ülkesi” olarak adlandırmalarından hareketle, Türklerin Orta Asya'da yerleşiminin ve yayılmasının bu dönemde tamamlandığı yargısına ulaşır. Böylelikle ana hatlarıyla biçimlenen Türk kültürünün, İslâm'ın kabulünden sonra da aynı esaslar temelinde varlığını sürdürdüğünü savunur⁴²⁸. Diez ve Aslanapa'ya atıfla, Türklerin ilk Hicri yüzyıllardan itibaren İslâm'ı

⁴²³ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 3.

⁴²⁴ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 4.

⁴²⁵ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 6-8.

⁴²⁶ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 8.

⁴²⁷ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 8.

⁴²⁸ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 11-13.

kabul etmeye başladıklarını belirtir⁴²⁹; bu suretle, Türklerin İslâm kültürü ile neredeyse kökeninden itibaren ilişki içinde olduklarını vurgular ve bir yandan da, Türk faktörünün İslâm kültürünün oluşumu üzerindeki etkilerine işaret eder.

Türk kökenli Asyalı halklar arasında, Selçuklu ve Osmanlıların kökenini Oğuzlara dayandırır; 10. yüzyılda İskit ve Hun geleneklerinin yanı sıra, Harezm'e komşu pek çok farklı kavim ile de belirli ölçülerde kültürel etkileşime giren Oğuzların, bu çok-yönlü kültürel mirası Anadolu'ya taşıdıklarını ve bozkır sanatının birçok yönünün Selçuklu ve Osmanlı sanatlarına sirayet etmesini sağladığını belirtir⁴³⁰. E. Esin'e göre, Orta Asya gelenekleri ile İslâm kültürünü sentezleyen bu üslup, yüzyıllar boyunca Türk-İslâm kültürlerinin var olduğu her yerde, temel niteliklerini koruyarak ve çok az değişiklikle varlığını sürdürecektir⁴³¹. Dolayısıyla, E. Esin'in sadece Orta Asya sanatına değil, Anadolu'ya kadar uzanan Türk-İslâm sanatlarına bakarken de Asyalı gelenekleri gördüğü ve yorumladığı; yani, İslâm sanatı yorumunun da Asya'ya bakışına dair ipuçları içerdiği söylenebilir.

Uzun bir süreklilik arz eden “Türkistan gelenekleri”nin sadece Moğol istilası sırasında sekteye uğradığını belirten E. Esin, zaman içinde Türk-İslâm kültürünün Moğolları da bünyesine dahil ettiğini savunur. Buna göre Moğollar, önce Uygurlar ve daha sonra da İslâmiyet vasıtasıyla, İslâm öncesi Türk gelenekleri ile tanışmışlardı. Bu noktada E. Esin, Türkistan'ın Moğollar için bir “medeniyet hocası” olduğunu ifade eder⁴³²; buna karşılık Türk sanatındaki Moğol etkilerinden bahis yoktur. Orta Asya Türk sanatı, diğer tüm kültürler üzerinde biçimlendirici bir faktör olarak görüldüğü gibi, Moğol sanatını da yapılandıran ana kaynak olarak sunulmuştur.

Osmanlı dönemi Anadolusunu biçimlendiren etkilerin de Türkistan'dan geldiğini savunan E. Esin'e göre, mimarideki genel oranlar, minareler, kapılar, mihraplar gibi bileşenlerin formları, çiniler ve mezar taşları gibi sanatsal üretimin tüm belirtileri, doğrudan doğruya Orta Asya'daki kökenlere işaret etmektedir⁴³³.

Bu köklü geleneğin sanatsal boyutunu ifade eden bozkır sanatının kökenini, 2000-3000 yıl öncesine dayandırır ve günümüzde hala yaşadığını savunduğu bu kültürün oluşumundaki Mezopotamya etkilerine dikkati çeker. Bu noktada, Mezopotamya uygarlığının kökenini oluşturan Sümerlerin Orta Asyalılığı konusundaki tezlere işaret

⁴²⁹ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 15.

⁴³⁰ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 14.

⁴³¹ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 16.

⁴³² Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 18.

⁴³³ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 18.

eder; bozkır sanatının göçebe yaşam tarzına benzerliğinden bahisle, bozkır sanatının göçebelerce, ya da bir başka ifadeyle Türklerce yaratılmış olabileceği yönündeki görüşünü hissettirir⁴³⁴.

Çin kültürünün, Budizmin ve Maniheizimin erken dönem Türk inanışları ve sanatlarına etkilerini detaylandığı çok sayıdaki makalesinde, bu etkilerle biçimlenen İslâm öncesi dönem sanatının İslâm'ın kabulünden sonraki sanat geleneklerine ne şekilde aktarıldığını örnekler üzerinde anlatmaya çalışmıştır. Dolayısıyla, E. Esin'in çalışmalarındaki ana temanın, İslâm öncesi dönemden yer yer günümüze kadar uzanan süreklilikler olduğu söylenebilir. Bu anlamda, Türk kültürünün en baştan beri tüm dış koşullardan ve değişimlerden bağımsız olarak, kuşaklar boyunca aktarılan öz nitelikleri olduğunu; fakat dönemsel koşulların etkisiyle bunların kısmen farklılaşabilen görünümlere büründüğünü savunmuş ve ispata çalışmıştır⁴³⁵.

Çalışmaları ortaçağ ve sonrası Anadolu-Türk sanatı üzerinde yoğunlaşmakla birlikte, Asya sanatı kavramı/sorunsalı ve Türk-İslâm sanatındaki Asya girdileri üzerine, romantik bir aidiyet dürtüsünün ötesine geçerek, daha somut ve objektif bir bakış açısı sunan Doğan Kuban (1926), erken dönem Türk sanatı çalışan diğer araştırmacılardan farklı olarak, öncelikle konunun kavramsal çerçevesini belirlemeye yönelmiştir. 1965 tarihli *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları* kitabında, eski Türklerin yaşadığı, aynı zamanda Eski Dünya tarihinde önemli roller oynamış olan bölgeyi Orta Asya olarak adlandırır ve sınırlarının Sibiryâ stepleriyle Kuzey Çin, Tibet ve Hazar-Ural hattı arasında kaldığını belirler⁴³⁶. Bu bölgeye ait olan ve eski Türk kültürüyle de ilişkili bulunan verileri değerlendirmeden önce, “Türk sanatı” ve “İslâm sanatı” adlandırmalarını kavramsal yönden sorgular ve tartışır. Tarihsel süreçleri boyunca aynı coğrafyada, belirli bir gelişim süreci izleyen toplumlardan farklı olarak Türklerin sanatının, etno-kültürel vurgulu “Türk sanatı” ve coğrafi-politik vurgulu “Türkiye sanatı” gibi iki farklı boyuta sahip olduğunu belirten D. Kuban, Türk sanatı tarihinin kendine özgü dinamiklerine uygun olarak, çok-boyutlu bir anlayışla değerlendirilmesi gerektiğini savunur⁴³⁷. Orta Asya’dan itibaren

⁴³⁴ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 7.

⁴³⁵ Bazı örnekler için bkz. "Evren. Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisindeki Kökenleri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1 (1969), s. 161-182; "Kün-Ay. Ay Yıldız Motifinin Proto-Türk Devrinden Hakanlılara Kadar İkonografisi", *VII. Türk Tarih Kongresi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1972, s. 313-360; "The Cosmic Symbolism of the Dracontine Arch and Apotropaic Mask in Turkish Symbolism", *AARP (Art and Archaeology Research Papers)*, S. 4 (1973), s. 32-51; "The Figurative Astral Representations Of the Uygur Turks", *International Symposium on the Observatories in Islam* (19-23 Eylül 1977), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1980, s. 53-89; "Altun Yis (The Golden Mountain): The Mountain with Metallic Elemental Appurtenance in Turkish Culture and Art of the Kök-Türk Period", *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, C. 4 (1980), s. 33-47.

⁴³⁶ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1965, s. 19.

⁴³⁷ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 9.

kesintisiz bir çizgi halinde süregelerek Anadolu-Türk sanatının nüvesini teşkil ettiği varsayılan eski Türk geleneklerinin, bahsedildiği kadar düz ve kesintisiz bir gelişme göstermesinin mümkün olmadığını belirtir; ayrıca, ortaçağda Türklerin Anadolu'ya gelişinden önceki Anadolu kültürlerinin etkisinin yok sayılmasını ya da minimize edilmesini de eleştirir. Diğer yandan, köken bağları dolayısıyla, Orta Asya kültürlerinin Anadolu-Türk kültürü üzerindeki etkisine de işaret eder. Böyle çok yönlü kültürel etkiler altında ve ardı ardına baskın kültürlerin hakim olduğu coğrafyalarda varlık gösteren Türklerin sanatını incelerken, bu sebeple etnik kimlik sorunun hep ön plana çıktığını; oysa kendine özgü dinamiklere sahip olan bu alanda çalışanların daha esnek ve objektif bir tutum sergilemeleri gerektiğini belirtir⁴³⁸.

D. Kuban, sanat üsluplarının oluşumunda etnik faktörlerin rolüne ve kesin etnik adlandırmalara daha mesafeli bir yaklaşım getirir. Örneğin, tarih ve sanat tarihi literatüründe neredeyse tartışmasız olarak Türk kabul edilen Hunları, “*Orta Asya’nın kuzeyindeki bölgelerde yerleşen ve büyük ihtimalle Türk olan*” bir kavim olarak tanımlar ve Hunların kökenini, Pazırık kültürünü oluşturan halklarla ilişkilendirir⁴³⁹. Göktürklerden önce sadece Türklerden oluşan bir siyasi yapıdan bahsetmenin olanaksızlığına dikkati çeken D. Kuban, etnik vurgulu ayrıştırmaların yerine, Türklerin de parçası olduğu büyük bir Avrasya göçebe kültüründen bahsetmenin daha gerçekçi olacağını savunur⁴⁴⁰. Ayrıca, politik hakimiyetin de bir toplumu ya da bölgeyi Türk kılmaya yetmeyeceğini, bu bağlamda bazı bölgelerde beliren Türk üsluplarının bir Türkleşme olarak değil, “Türk etkisi” olarak tanımlanabileceğini belirtir. Bunun aksine, Anadolu Selçuklularının da yönetsel açıdan İran kültürüyle daha fazla bağdaşmalarına rağmen, Selçuklu sanatının bir Türk sanatı olarak tanımlanması gerektiğini ifade eder⁴⁴¹.

İslâm öncesi Türk kültürü tabir edilen sürecin, kültürel ve sanatsal yönden sadece Türklere özgü olmayan, fakat tüm Avrasya kavimlerinde ortak olan özellikler gösterdiğine işaret eden D. Kuban, daha sonra yerleşiklere, bu eski sanat geleneklerinin ne ölçüde aktarıldığının da tartışma konusu olduğunu ve göçebe kültürüne mahsus bu formların büyük ölçüde başkalaşmış olması gerektiğini savunur⁴⁴².

D. Kuban’ın değindiği bir diğer nokta, Türk sanatının diğer kültürlerle etkileşimi meselesidir. Avrasya göçebe sanatının oluşumunda, çağdaşı yerleşik kültürlerle çok

⁴³⁸ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 9-23.

⁴³⁹ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 28.

⁴⁴⁰ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 44.

⁴⁴¹ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 12.

⁴⁴² Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 35.

eskilere dayanan ilişkilerin yanı sıra, Hellenistik, İran ve Mezopotamya kültürlerinin de etkisinin dikkate alınması gerektiğini vurgular⁴⁴³. Orta Asya'dan Anadolu'ya bir süreklilik ekseninde devredilen bulguların var olduğunu savunan pek çok Türk sanatı araştırmacısından farklı olarak D. Kuban, Orta Asya Türk sanatının Anadolu'dan ziyade İran sanatına daha yakın olduğuna ve fakat Türk araştırmacılar tarafından, bu iki süreç arasında aracılık eden İran sanatının bazı dönemlerinin, sürekliliği bozmamak adına, yanlış olarak Türklere atfedildiğine işaret eder⁴⁴⁴.

D. Kuban'a göre İran kültür çevresi, İslâm öncesi dönem ile Anadolu arasındaki olası aktarımların önemli bir aracıdır. Nitekim İran, sadece eski Türk/göçebe geleneklerinin aktarıcısı rolünü üstlenmekle kalmaz; bunun yanında, Türklerin İslâm kültürüne intibakları da İran süzgeci aracılığıyla gerçekleşir. Bu bağlamda, D. Kuban, Anadolu'daki Türk-İslâm kültürünün oluşumunda İran'ın rolüne işaret ederek, İslâm öncesi dönemden itibaren süregelen kültürel bileşenlerin değişmeksizin Karahanlı, Gazneli ve Selçuklular kanalıyla Anadolu'ya aktarıldığı yönündeki teorileri de desteksiz bulur ve bu süreçte, İslâm öncesi dönemden beri var olan bir süreklilikten ziyade, hepsi de Türklere atfedilemeyecek bazı kültürel girdilerin daha fazla rol oynamış olabileceğine işaret eder. Ayrıca, bu çok-yönlü ve çok-bileşenli etkileşim ortamının sadece Türk sanatı için söz konusu olmadığını; tüm Yakın Doğu kültürlerinin aynı çok-yönlü ortamın birer ürünü olduğunu ve bu bağlamda da hiçbir Yakın Doğu kültürünün “saf” sayılamayacağını belirtir. Dolayısıyla, Türklerin Anadolu'ya göçleri sürecinde Müslümanlaştıkları, fakat eski kültürlerini aynen koruyarak aktardıkları yönündeki yargıları eleştirir ve bunun yerine, Türklerin çevre kültürlerle etkileşimlerine dikkati çeker⁴⁴⁵.

Türklerin Orta Asya'dan “öz Türk” gelenekleriyle geldikleri ve burada eski geleneklerini sürdürdükleri yönündeki iddiaları abartılı ve geçersiz bulan D. Kuban, Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce İslâm kültürüne de intibak ettiklerini ve çeşitli etno-kültürel faktörlerin etkisiyle biçimlenen bu kültür sentezinin tek boyuta indirgenemeyecek özelliklere haiz olduğunu bildirir. Bu bağlamda, Türklerin Anadolu'ya getirdikleri bu çok yönlü kültür birikiminin, Anadolu koşullarında ve buranın kültürleriyle yeni bir sentezleşme sürecine girerek, yeni üslupların oluşumuna zemin hazırladığını savunur. Bu eksende, eski sanatsal izleri araştırmanın sağlıklı sonuçlar doğurup doğurmayacağını da sorgular⁴⁴⁶.

⁴⁴³ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 44.

⁴⁴⁴ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 13.

⁴⁴⁵ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 53-54.

⁴⁴⁶ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 13-14.

İşaret ettiği bu noktalardan hareketle D. Kuban, en eski çağlardan günümüze ve Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan, mutlak bir devamlılık gösteren Türk sanatı kavrayışının tutarsızlığına işaret eder; böyle "homojen ve devamlı bir Türk sanatı"nın yerine, "muhtelif Türk toplumlarının yarattığı Türk sanatları"nın var olduğunu savunur⁴⁴⁷.

Göçebelik-yerleşiklik tartışmalarına da değinen D. Kuban, Türk araştırmacıların Orta Asya'daki yerleşik uygarlık buluntularını da Türklerle ilişkilendirdiklerini; buna karşılık Batılı ve Rus bilim insanların bu yöndeki tezleri kabul etmediklerini belirtir; kendisi ise, göçebe ve yerleşik kültürlerin birbirleriyle yan yana ve iç içe yaşadıklarını, hatta bu birlikteliğin Türklerin yerleşik yaşama iyice nüfuz ettikleri dönemlerde dahi sürdüğünü savunur⁴⁴⁸.

1972 tarihli "Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine" başlıklı makalesinde de D. Kuban, ortaçağ Anadolu kültürünü biçimlendiren çok yönlü ortamı inceler ve bu bağlamda, İslâm öncesi dönem Orta Asya kültürünün rolüne de değinir. D. Kuban, Anadolu'ya gelenlerin tümüyle göçebe Türklerden oluşmadığına, göçebe olan ve olmayan pek çok halkın bu süreçte Anadolu'ya geldiğine işaret eder; fakat Anadolu'nun Türkleşmesini sağlayanların, büyük ölçüde göçebe Türk grupları olduğunu belirtir. Bu bağlamda, Anadolu'da oluşan yeni senteze Türk kültürünün katkısının da göçebe kültürü çerçevesinde belirleneceğini; dolayısıyla, anıtsal sanatlardan ziyade el sanatları ve dokumanın önemli birer taşıyıcı olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur. Sanat tarihçiler tarafından bu sürekliliğin daha çok mimari bileşenlerde aranmasını ve daha direkt bir aktarıcı olan dokumanın yeterince önemsenmemesini de eleştirir⁴⁴⁹.

1972 yılında yayınlanan *Türk Kültürü El Kitabı*'nın Emel Esin'in editörlüğünde yayınlanan ikinci cildi, tümüyle İslâm öncesi Türk sanatı araştırmalarına ayrılmış ve Zeki Velidi Togan'a ithaf edilmiştir. Esasen Z. V. Togan tarafından çatısı belirlenen ve çalışma planı 1967 yılında bir risale ile yayınlanan bu eser, başlangıçta on cilt halinde tasarlanmıştır⁴⁵⁰. Türklerde ekonomiden dine, hukuktan bilime, etnografyadan edebiyat ve sanata kadar uzanan geniş bir yelpazede, Türk kültürünün tüm yönlerini irdeleme amacıyla ortaya çıkan bu girişim, tasarlandığı şekilde hayata geçirilememiş; sadece 1972 tarihli *İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar* başlıklı kısım ile 1978 tarihli *Türk Kültür Tarihinin Erken Çağları Üzerine Araştırmalar* başlıklı kısım

⁴⁴⁷ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 14.

⁴⁴⁸ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 23.

⁴⁴⁹ Doğan Kuban, "Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1993, s. 110-111.

⁴⁵⁰ Bkz. *Türk Kültürü Elkitabı'nın Program ve Çalışma Planı*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1967.

yayınlanabilmiştir. Togan'ın ölümünden sonra yayınlanan ve 1972 tarihli cildin giriş bölümünü oluşturan “*Türk Sanat Tarihi Araştırmasının Temel Meseleleri*” başlıklı makalede, Türk sanatının kökleri ve Orta Asya sanatı kavramına değinilir. Z. V. Togan, Orta Asya kültüründe Türklerin rolünün küçümsendiğine, oysa en eski devirlerden itibaren Türklerin bu bütün içinde aktif bir rol oynadığına işaret eder. Diğer yandan, Orta Asya kültürünün Türkler de dahil olmak üzere tek bir etnik unsura bağlanmasından ziyade, ortak bir sentez olarak görülmesinin daha sağlıklı olacağını savunur; bu bağlamda, etnik adlandırmalar yerine coğrafi adlandırmaların daha isabetli olacağını belirterek, İslamdan evvelki Orta Asya sanatı” şeklindeki bir adlandırmanın kullanılmasını önerir⁴⁵¹.

Söz konusu ciltte, Emel Esin'in yanı sıra, Türkiye dışından Orta Asya tarihi ve arkeolojisi ile ilgilenen önemli uzmanların makalelerine yer verilmiştir. Karl Jettmar, “*İlk Türklerin Arkeolojisi*” ve “*İlk Türklerin Paleo-Antropolojisi Hakkında*” başlıklı makalelerinde, Orta Asya prehistoryasının etnik açıdan çok-parçalı ve karışık yapısına işaret eder; bu ekseninde, Türklerin etnik açıdan baskın bulunduğu topluluklarda dahi ırksal bir karışmanın söz konusu olduğunu savunur⁴⁵². William Samolin, Türklerin atalarının Hsiung-nu'lar olduğunu belirtirken, bir yandan da bu kültür çevresindeki etkileşim ortamına vurgu yapar ve proto-Türklerin, kuzeybatıdan gelen etkilerin sonucunda, karma ekonomiden hayvancılığa geçtiğini belirtir⁴⁵³. Edward Trjarski, Orhun anıtlarına dair gözlemlerini ve anıtların korunma problemlerini aktarır⁴⁵⁴. Emel Esin, eski Türk anıtlarındaki Çin etkisine, Çinli sanatçıların katkısı yönünden yaklaşır; yazılı kaynaklardaki atıflardan hareketle, Kül Tigin külliyesi gibi pek çok anıtta Çinli sanatçıların çalıştığının sabit olduğunu, fakat bununla birlikte, ikonografik unsurların her zaman Çin kaynaklı olmadığını belirtir. Örneğin Kül Tigin heykelindeki giysi ve aksesuarların Türk tarzında olduğuna işaret eder; bu bağlamda, bu anıtların Türk geleneklerini yakından tanıyan Çinliler tarafından veya Türklerin talep ettikleri şekilde yapıldığını, yani Çinlilerin elinden çıksalar dahi Türk geleneklerini yansıttığını savunur⁴⁵⁵. Yine Çin-Türk ilişkilerini ele alan Jane Gaston-Mahler, özellikle Budizm ve

⁴⁵¹ Zeki Velidi Togan, “Türk San’at Târîhi Araştırmasının Temel Meseleleri”, *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San’atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 1-4.

⁴⁵² Karl Jettmar, “İlk Türklerin Paleo-Antropolojisi Hakkında”, *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San’atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 16.

⁴⁵³ William Samolin, “Proto-Türkler ve Çin”, *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San’atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 21-24.

⁴⁵⁴ Edward Trjarski, “Orkun Türklerinin Âbidelerine Dair Düşünceler”, *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San’atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 29-34.

⁴⁵⁵ Emel Esin, “Ötüken İllerinde M.S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Âbidelerinde San’atî Adları”, *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San’atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 44-53.

Maniheizm'in Türkler arasında yaygınlaşmasıyla birlikte, Uzak Doğu mitolojisinin Türk sanatının başlıca temaları arasına girdiğine, fakat figürlerin Uygur tipinde biçimlendirildiğine dikkati çeker ve bu doğrultuda, yeni bir sanatsal sentezin biçimlendiğini belirtir. Çin ve Hint etkileriyle oluşan bu üslubun, Osmanlı dönemi sonuna kadar varlığını sürdürdüğünü savunur⁴⁵⁶. Madeleine Hallade, Amu Derya ile Sind nehirleri arasındaki bölgede, en eski çağlardan itibaren Orta Asyalı ve Hint kökenli kavimler arasında güçlü bir etkileşimin varlığına işaret eder ve bu etkileşim ortamının 8. yüzyıldaki Arap istilasına kadar mevcut olduğunu, bu tarihten itibaren İslâm kültürünün etkisiyle birlikte sanatların da yön değiştirdiğini nakleder⁴⁵⁷. Jean-Paul Roux, eski Türklerin sanatsal üretiminin tümüyle inanç sembollerine yönelik olduğunu örnekler üzerinde açıklar⁴⁵⁸. G. M. Meredith-Owens da, Orta Asya Türklerinde Maniheizmin kültürel ve sanatsal yansımalarına değinir⁴⁵⁹. Istvan Erdelyi, Avar sanatı buluntularını kısaca tanıtırken, yer yer Türk, Bizans ve İskit sanatı ile paralelliklerine de değinir; örneğin hayvan kompozisyonlarını İskit geleneğine bağlar⁴⁶⁰. Emel Esin, İslâm öncesi dönemde Orta Asya'da resim sanatının gelişimini kronolojik bir düzende tanıttığı makalesinde, eklektik devir olarak tanımladığı M.Ö. 4. yüzyıl ile M.S. 5. yüzyıl arasındaki süreci, Türk boylarının atalarının varlık gösterdiği, Türk sanatının oluşum evresi olarak tanımlar. Orta Asya'nın muhtelif ırklarının yanı sıra, Hint ve Çin kültürlerinin de etkisi altında biçimlenen bu erken dönemden sonra, 5-6. yüzyıllardan itibaren, Orta Asya Türk sanatının gerçek anlamıyla biçimlendiğini belirtir. 7. yüzyıldan itibaren, farklı kültür çevrelerinin etkisiyle ikonografik özelliklerin de çeşitlendiğini belirten E. Esin, Türklerin yaşadığı merkezlerde Türk etkilerinin baskın olduğunu savunur ve tüm giysileri, aksesuarları ile birlikte figür biçimlenişinin, o dönemin Türk hükümdarları ile özdeş olduğunu öne sürer. Aynı dönemde, Orta Asya'da Budist ve Maniheizm Türk resim sanatının da oluştuğunu; İslâm'ın Orta Asya'da yaygınlaşmasından sonra ise, Türk sanatı etkilerinin İslâm sanatına nüfuz ettiğini belirtir. Bu bağlamda, Karahanlı sanatının ve

⁴⁵⁶ Jane Gaston-Mahler, "Çin San'atı ile Münasebetler", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 118-124.

⁴⁵⁷ Madeleine Hallade, "Batı Türklerinden Önce Amu-Derya ile Sind Nehirleri Arasında San'at Gelişmesi", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 135-139.

⁴⁵⁸ Jean-Paul Roux, "Türk Göçebe San'atının Dinî Bakımdan Anlamı", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 74-87.

⁴⁵⁹ G. M. Meredith-Owens, "Orta Asya Türklerinde Mânihâilik", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 148-167.

⁴⁶⁰ Istvan Erdelyi, "Avar San'atı", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 109-112.

özellikle resim sanatının Orta Asya Türk üslubuna yakınlığına değinir⁴⁶¹. Bu noktada Doğu Türkistan, ya da Budist Uygur sanatının etkilerinin ise daha sınırlı kaldığını; sadece yin-yang ve dört yön vurgusu gibi bazı belirgin sembollerin aktarıldığını ifade eder⁴⁶².

1972 yılında O. Aslanapa, Türk sanatı tarihini başlangıcından Beylikler devri sonuna kadar bütüncül bir yaklaşımla ele aldığı, iki ciltlik *Türk Sanatı* kitabını yayınlamıştır⁴⁶³. Kronolojik yaklaşımın gerektirdiği üzere, birinci cildin başında İslâm öncesi Türk sanatı konusu işlenmiştir. İslâm öncesi dönem, Hun, Göktürk ve Uygur olmak üzere üç bölüm halinde ele alınmıştır. M.Ö. 1. binden itibaren önce Çin'in kuzeyinde ortaya çıkan, daha sonra Avrupa içlerine kadar yayılan Hunların tarihte bilinen en eski Türkler olduğunu belirten O. Aslanapa, Hun kurganlarında bulunan zengin figüratif içerikli arkeolojik bulguları tanıtır ve bu örneklerin, dış etkiler almış olsalar da, *orijinal Hun üslubunu* gösterdiklerini ve daha sonra Göktürkler ile Uygurlarda görülecek olan bazı portre özelliklerinin öncüsü olduklarını savunur⁴⁶⁴. 6. yüzyıl ortalarından itibaren önce Orhun Nehri çevresinde varlık gösteren ve daha sonra Karadeniz'e kadar yayılan Göktürklerin ise, tarihte Türk adını kullanan ilk devlet olduğunu belirttikten sonra, Çin kaynaklarına dayanarak, Asya Hunlarının soyundan geldiklerini vurgular. Göktürk sanatıyla ilgili olarak, en eski Türkçe yazılı metinler olan Orhun kitabelerini, Kültigin mezar anıtı kalıntılarını ve Kültigin heykelini tanıtır. Heykelin tacındaki kartal armasına özellikle dikkati çeken O. Aslanapa, kartal figürünün Hun döneminden beri güç sembolü olarak kullanıldığını belirtir⁴⁶⁵; dolayısıyla, bir yandan da Hun ve Göktürk kültürleri arasındaki sürekliliğe işaret eder. Diğer yandan, Göktürk sanatına dair araştırma ve yayın azlığı nedeniyle, bu konunun etraflıca aydınlatılamadığını ve birçok yönüyle muğlak kaldığını belirtir⁴⁶⁶.

O. Aslanapa, Göktürklerin yerine geçtiğini belirttiği Uygurlarda, Maniheizm ve özellikle Budizmin getirdiği yeni sanat formlarıyla birlikte, sanatsal verilerde çeşitlenme olduğuna dikkati çeker; nitekim Uygurlar bahsi, mimari, resim ve heykel olmak üzere üç alt başlık halinde ele alınmıştır.

⁴⁶¹ Emel Esin, "İslâmiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim San'atı", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 186-202.

⁴⁶² Emel Esin, "İslâmiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim San'atı", s. 204.

⁴⁶³ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I*, Başlangıcından Büyük Selçukluların Sonuna Kadar, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, İstanbul: 1972 ve *Türk Sanatı II*, Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, İstanbul 1973. Bu iki ciltlik çalışma, 1984 yılında tek ciltte toplanarak, Kervan Yayınları tarafından yeniden yayınlanmıştır.

⁴⁶⁴ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I*, s. 1-5.

⁴⁶⁵ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I*, s. 6-8.

⁴⁶⁶ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I*, s. 9.

Belki de veri azlığı sebebiyle İslâm öncesi döneme dair anlatımları kısa birer özet halinde ele almış; İslâm'ın kabulünden sonraki sanatsal gelişmeleri ise çok daha etraflıca incelemiştir. Türk sanatının İslâmî dönemlerini ele alırken, İslâm öncesi Türk kültürleriyle ırk bağlarını vurgular; buna karşılık, sanatsal aktarımlar konusuna daha ölçülü ve mesafeli yaklaştığı söylenebilir.

Çalışmaları İslâm öncesi dönem üzerinde yoğunlaşan Nejat Diyarbakirli (1928), Türk sanatının sanat tarihçiler arasında “İslâm öncesi” ve “İslâm sonrası” olmak üzere iki ana başlık altında incelendiğini ve İslâm öncesi dönemin, göçebeliğin küçümsenmesine bağlı olarak, daha az itibar gördüğünü teşhis eder. Bu yargıya karşılık N. Diyarbakirli, İslâm öncesi dönemin de kendine özgü farklı inanışlara sahip olduğunu ve bu çerçevede gelişkin kültürler yarattığını; hatta bu güçlü kültürün yansımalarının, asırlar sonra Türk-İslâm toplumlarında dahi izlenebilecek kadar derin olduğunu savunur⁴⁶⁷. N. Diyarbakirli'nin tüm çalışmalarında, İslâm öncesi dönemin günümüze kadar süregelen yansımalarına ışık tutma kaygısının belirleyici olduğu gözlenebilir.

Türklerin Hunlardan itibaren binlerce yıldır, değişen siyasî hakimiyetlere bağlı olarak isim değiştiren, fakat kültürel açıdan belirgin bir süreklilik arz eden bir tarihleri olduğunu savunur; hatta "*sadece hanedan adlarının değiştiğini*" belirttiği bu kültürel sürekliliği, bir "*tarihi resmi geçit*" olarak tanımlar⁴⁶⁸. Bu anlamda, sadece ardarda değil eşzamanlı da varlık gösterebilen ve her zaman birbirleriyle dostça ilişkiler içinde olmayan çeşitli Türk devletlerini birbirinin öncülü-ardılı olarak kabul ettiğini ve sanki bu halef-selef ilişkisinin mantıksal bir sıra ile gerçekleştiğini, ya da birikimsel olarak, adeta bir bayrak yarışı gibi devredildiğini savunduğu söylenebilir. Buna benzer ifadeleri, çeşitli bağlamlarda sıklıkla tekrarlar; örneğin, "*çeşitli kültürlerin birbirlerini izlediklerini ve adeta tabiattan fıskırırcasına ortaya çıktıklarını, devirleri tamamlanınca da birden ortadan çekildiklerini*" yazar⁴⁶⁹. Neredeyse ilahî bir misyonla tarih sahnesine çıktıkları ve görevlerini tamamlayınca da sahneyi terk edip bayrağı bir sonraki devlete bıraktıkları varsayılan bu Türk sanatı tarihi perspektifinde, Türklere has kültür belirtilerinin Hun çağından günümüze kadar birbiri ardınca sıralanan bu Türk devletleri aracılığıyla, neredeyse bozulmadan ulaşabildikleri vurgusu da yer alır; hatta İslâm öncesi Türk kültürünün, daha sonraki Türk çağlarını anlamak için bir anahtar mahiyetinde olduğu

⁴⁶⁷ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 204.

⁴⁶⁸ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972, s. I.

⁴⁶⁹ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 3.

belirtilir⁴⁷⁰. N. Diyarbekirli, çalışmalarında bu tarihsel sürekliliğin en erken çağlarına odaklanır; Orta Asya'ya gerçekleştirdiği sayısız seyahatin ve zengin kitap koleksiyonunun da katkısıyla, o güne kadar Türk bilim çevrelerinin nispeten uzağında kalmış olan İslâm öncesi Türk kültürünün arkeolojik verilerini tanıtmaya çalışır. E. Esin gibi, N. Diyarbekirli de o güne kadar Orta Asya sanatına gereken önemin verilmemesinden yakınır ve inceleme alanının genişliğini ve iskân edenlerin çeşitliliğini, konuya bütüncül bir yaklaşım getirilememesinin temel sebepleri arasında sayar. Ayrıca, Orta Asya'nın eski geleneklerine ışık tutan kazı raporları ve diğer yayınların, Türkiye'de yeterince ilgi görmediğini belirler ve bu boşluğu doldurma amacı güden yayınlar kaleme alır⁴⁷¹.

Az sayıda, fakat ses getiren yayınları arasında özellikle *Hun Sanatı* kitabı, Türk kültürünün en eski verilerini sunan Hun çağına arkeolojik bulgular temelinde bütüncül bir yaklaşım getirmeye çalışmıştır. N. Diyarbekirli, Türk kültürünün kaynaklarına işaret eden bu verileri, "*antik çağla eşit olan yepyeni bir dünya*" olarak tanımlar⁴⁷²; bu yaklaşımın, Strzygowski'den itibaren çeşitli araştırmacılarda izlenebilen, klasik antikiteye rakip yeni bir uygarlık formülü olarak Türk kültürünü sunmaya yönelik olduğu söylenebilir.

N. Diyarbekirli, kitabının giriş bölümünde, büyük ölçüde Sovyet arkeologların güdümünde olan Türk sanatının bu en eski verilerine ulaşmanın güçlüklerinden ve buna bağlı olarak, konunun yeterince aydınlatılamadığından ya da Türk bilim çevrelerince hakkıyla ele alınamadığından bahseder. Nitekim, kitabında tanıtacağı arkeolojik materyalin sınırlarını da, Sovyet arkeologlarınca bulunan ve bu sebeple Türkiye'de tanınma olanağı bulamayan bulgulardan bir seçki olarak tanımlar⁴⁷³; bununla birlikte, kitabın genelinde, böyle bir konu için önemi belirtilmesine rağmen, Rusça literatüre yapılan atıf sayısının azlığı ve mevcut atıfların da Batılı çevrilere ve aktarmalara dayanması dikkat çekicidir.

N. Diyarbekirli, "Türk sanatının kaynaklarının" yer aldığı coğrafi alanı, çoğu zaman Orta Asya, kimi zaman da İç Asya olarak tanımlar; fakat bu iki tanımın hangi noktada birbirinden farklılaştığı, veya farklılaşıp farklılaşmadığı yönünde bir görüş bildirmez. Ancak Orta Asya'yı, 35 ile 55. enlemler arasında yer alan, Perslerce Turan olarak adlandırılan ve Türkler yaşadığı için Türkistan olarak da adlandırılan çok geniş bir bölge olarak tanımlar⁴⁷⁴. Bir başka yayında da, *Çin seddinden Hazar ve Ural'a, Tibet'in*

⁴⁷⁰ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. II.

⁴⁷¹ Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 112.

⁴⁷² Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. II.

⁴⁷³ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 97-98.

⁴⁷⁴ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 32.

yamaçlarından Sibirya'ya uzanan engin bir toprak parçası olduğunu belirtir⁴⁷⁵. Türk sanatının geçtiği bölgeyi anlatırken, "*Mançurya'dan Macaristan'a kadar uzanan geniş bozkır alanı*"⁴⁷⁶ olarak ifade ettiği bölgenin ise, daha ziyade Avrasya tanımı ile örtüştüğü söylenebilir. Bu tanımlamalardan anlaşıldığı kadarıyla N. Diyarbakirli, tüm Orta Asya'yı ve hatta Avrasya'yı, sadece Türk kültürüne mal etmektedir; diğer yandan, Turan ile Türkistan'ı da denk görmekte, bu yönden, Turan'ı birbiriyle akraba bir dizi kavmin bir zamanlar yaşamış olduğu geniş bir coğrafya olarak gören Turancıların "Turan" algısından da farklı biçimde değerlendirmektedir.

Sınırları böylelikle belirlenen ve eski Türklerin yaşadığı uçsuz bucaksız toprakları ifade eden Orta Asya'nın kuzeyinde göçebe kavimlerin, güneyinde ise yerleşik uygarlıkların konumlandığını belirledikten sonra, O. Lattimore'un görüşlerine atfen, 1930'larda tarih tezinde de telaffuz edilen göç teorisine benzer bir şekilde, Orta Asya'da iklimin kuraklaşması sonucunda göçebe halkların buradan göçe zorlandıkları görüşünü tekrarlar⁴⁷⁷. Göçebelik-yerleşiklik sorunsalını ele aldığı 1969 tarihli *Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru* başlıklı makalesinde, göçebeliliğin bir dizi ekonomik zorlamanın sonucunda ortaya çıktığını savunur; başlangıçta tarım ve hayvancılıkla uğraşan yerleşik kültürün, zamanla nüfusun çoğalması ve buna eşlik eden bir dizi sosyo-ekonomik faktörün sonucunda dönüşüme uğradığını, tarım kültürünün mütemadiyen azaldığını ve yarı-göçebe bir yaşam tarzına geçmek zorunda kaldığını, bu dönüşümün de yeni bir sanat dilinin oluşumuna zemin hazırladığını öne sürer⁴⁷⁸. Dolayısıyla N. Diyarbakirli, uygarlıkların göçebelikten yerleşikliğe doğru evrimleşen bir gelişim süreci geçirdikleri görüşüne karşıt bir teori ortaya atarak, Türklerin başlangıçta yerleşik olduğunu ve daha sonra "mecburen" göçebeleştiklerini öne sürer. Batılıların göçebeliliği yeterince "uygar" bulmadıkları için getirdikleri eleştirilere cevap olarak, Türklerin yerleşikliği de tanımlarına rağmen göçebeliliği tercih ettikleri ya da koşullar tarafından buna zorlandıkları gibi bir açıklama getirilmesi, C. E. Arseven'in görüşleriyle paralellik içindedir; nitekim Arseven de, Orta Asya'nın iklim koşulları yüzünden sürekli göç etmek zorunda kalan Türklerin, çadır gibi portatif bir konut tipini tercih etmek zorunda kaldıklarını, fakat diğer yandan, yerleşik yaşamı küçümseyerek göçebeliliği kendi rızalarıyla tercih ettiklerini belirtmiştir⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 114.

⁴⁷⁶ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 2.

⁴⁷⁷ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 1-2.

⁴⁷⁸ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 115.

⁴⁷⁹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 24-25.

N. Diyarbekirli, erken dönem Türk sanatının önemli girdilerinden biri olan Çin etkisinin varlığını yadsımaz; fakat bununla birlikte, "*atalarımızın*" erken devirlerden itibaren Çin'e akınlar düzenleyerek kültürel ve sanatsal geleneklerini burada yaydıklarını da vurgular⁴⁸⁰. Bu yargı, yine Türk kültürünün saflığına işaret eder mahiyettedir; nitekim böylelikle, Çin kültürünün Hun kültürüne katkıları, daha erken devirlerde Türklerin Çin'e naklettikleri gelenekler vasıtasıyla, dolaylı yoldan eski Türk kültüründen Hun kültürüne aktarma olarak sunulmaktadır. Bu suretle gelişen Hun sanatı, "*orijinal bir Orta Asya sanatı*"⁴⁸¹ olarak tanımlanır; Hun sanatının orijinalliği, Altaylarda, Pazırık Vadisi'nde, Moğolistan'da ve Güney Sibirya'da yayılan bulguların birbirine çok benzemesi ve bu benzerliğin ancak soy birliği ile izah edilebileceği ile gerekçelendirilir⁴⁸². Ayrıca, izleyen yüzyıllar boyunca çeşitli coğrafyalarda, Türk kökenli çeşitli halklarca kullanılacak olan bir kalıp ya da şablon mahiyetinde olduğu⁴⁸³; İran, Mezopotamya, Avrupa, Afrika ve Ön Asya'ya yerleşen Türk topluluklarınca mütemadiyen kullanıldığı⁴⁸⁴; ve daha geç devirlerdeki izlerinin rahatlıkla görülebilecek açıklıkta olduğu⁴⁸⁵ ifade edilir.

Türk sanatı üzerindeki dış etkilerin rolü neredeyse görünmez kılınmakla birlikte, Türk sanatının diğer sanat gelenekleri üzerindeki etkileri net bir şekilde vurgulanır; buna göre, yüzyıllar boyunca İç Asya'da gelişen Türk bozkır sanatı, batıya göçlerle birlikte ortaçağ Avrupa sanatını ve güneye göçlerle de İslâm sanatını derinden etkilemiştir⁴⁸⁶. Diğer kültürlerin böyle bir etkiyle zenginleştikleri, buna karşılık Türk kültürünün dış etkilere kapalı olduğu yargısının gerçekçi ve akılcı olmadığı söylenebilir; diğer yandan, Diyarbekirli'nin Orta Asya'da gelişen bozkır sanatını tümüyle Türklere mal etme eğilimi de dikkat çekicidir; zira ırksal farklılıkların her zaman çok net izlenemediği erken dönem Orta Asya/Avrasya kültürlerinde, belirli geleneklerin tek bir kültüre atfedilmesi birçok durumda mümkün olamamakta; mobilite faktörünün de etkisiyle, bazı özellikler birden fazla toplumda tezahür edebilmektedir. Bu bağlamda, söz konusu erken dönemlerde Orta Asya'da görülen geleneklerin belirli bir etnik çevreye bağlanması, her koşulda sağlıklı sonuçlar doğurmayabilir.

Hayvan üslubu ve İskitlerin tanımlanmasında da benzer yaklaşımlar görülür. Tüm Avrasya bozkırlarının ortak sanatsal dili olmakla birlikte, özellikle İskit sanatında

⁴⁸⁰ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 3 ve Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 115-116.

⁴⁸¹ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 3.

⁴⁸² Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 96.

⁴⁸³ Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 129.

⁴⁸⁴ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 96.

⁴⁸⁵ Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 144.

⁴⁸⁶ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 4.

belirginleşen hayvan üslubunun, Barovka'ya göre Altaylarda ortaya çıktığını ve sonradan İskitlerin yaşadığı daha batıdaki bölgelere yayıldığını belirtir; diğer yandan, Herodotos ve Rostovzeff'e atıfla, İskitlerin de doğulu kökenlerine işaret eder⁴⁸⁷; başka bir deyişle, Türk olma olasılıklarını sezdirir. Açıkça telaffuz edilmemekle birlikte tüm bu yargılar, Türk kültürünün diğer dünya kültürleri üzerindeki belirleyici etkisine ve dolayısıyla Türk kültürünün büyüklüğüne işaret etmektedir. Ancak tüm bu kültürel bağlantıların gerekçelendirilmesi, kısmen önkabullere dayandırılmaktadır.

N. Diyarbekirli, Hunlardan önce Orta Asya'da varlık gösteren ve Hun kültürüne kaynaklık eden, diğer bir deyişle Türk kültürünün ilk halkasını teşkil eden, M.Ö. 5000'lere kadar geriye giden arkeolojik kültürleri tanıtarak Hun sanatına giriş yapar; bu noktada, daha sonraki Türk sanatsal verileriyle bazı analogiler kurmakla birlikte, bu prehistorik uygarlığın Türklüğünü de sorgular⁴⁸⁸. B. Ögel'e dayanarak, M.Ö. 1700-1200 arasına tarihlenen Andronovo kültürünü, "Türk ırkının prototipi" olarak tanımlar⁴⁸⁹; B. Ögel gibi N. Diyarbekirli de, Altaylarda prehistorik çağlardan itibaren yerleşik olduğu düşünülen beyaz ırkın Türklerden müteşekkil olduğunu düşünmekte ve bu ırkın Hun çağında tüm İç Asya'da dominant hale geldiğini savunmaktadır; bununla birlikte, Hunlar arasındaki mongoloid faktörlere de değinmekte, fakat bunların ancak *beyaz ırka hafif bir çekik gözlülük kazandırdığını* savunmaktadır⁴⁹⁰. Avrasya'nın bu ilk göçebe kültürlerinin Hun sanatına kaynaklık ettiğini ve Hun döneminde billurlaşan bu geleneklerin daha sonraki Türk toplumlarına da aktarıldığının açıkça görülebildiğini belirtir⁴⁹¹; böylelikle, öncüller ve ardıllar arasında devredilerek aktarılan bir sürekliliğe işaret edilmektedir. Irksal tespitlerindeki en dikkat çekici noktalardan biri de, Altayların yüksek bölgelerinde yaşayan *brakisefal Oğuz* tipinin, Göktürk çağına kadar hiç bozulmadan varlığını sürdürdüğüünün belirtilmesidir⁴⁹²; bu yargıda, çoğu kaynakta Türklüğün günümüze kadar uzanan çizgisinin öncülü olarak görülen Göktürklerin irksal saflığının vurgulanması söz konusudur.

Esas itibariyle Türk kültürünün eskiliğini ve yaratıcı niteliklerini vurgulamaya yönelik N. Diyarbekirli'nin yayınlarında, aynı temaların ve benzer yargıların sıklıkla tekrarlandığı, bazı çıkarımlara bilimsel mantığın ötesinde, romantik bir yaklaşımla ve Türklüğü yüceltme kaygısıyla varıldığı ve neredeyse tüm Asyalı olguların peşinen

⁴⁸⁷ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 8.

⁴⁸⁸ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 4.

⁴⁸⁹ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 7.

⁴⁹⁰ Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 105.

⁴⁹¹ Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 144.

⁴⁹² Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 105.

Türklere mal edildiği söylenebilir. Orta Asya Türk kültürü algılayışına yeni bir açılım getirip getirmediği ya da öne sürdüğü fikirlerin özgünlüğü tartışma konusu olmakla birlikte, o dönem için yeni olan, bol görsel malzeme ve kişisel gözlem ile desteklenen yazıları, Türk sanatının en erken dönemlerine ışık tutmaya çalışan ilk bütüncül yaklaşımlardan olması bakımından önemlidir.

Fakat N. Diyarbakirli'nin *Hun Sanatı*'nda öne sürdüğü tespitler ve metodolojik yaklaşımları, izleyen yıllar boyunca sürececek olan bir dizi tartışmaya sebep olmuştur. Kitabın yayınlanmasından iki yıl sonra Mustafa Cezar, N. Diyarbakirli'ye eleştirilerini uzunca bir risale halinde yayınladı. *Hun Sanatı Üzerine* başlıklı bu risalede Cezar, Diyarbakirli'yi öncelikle kapsam, içerik ve bibliyografya yönlerinden eleştirir; kitabın kronolojik ve coğrafi kapsamının başlığı fazlasıyla aştığını, bunun yanında, böyle bir kapsam genişliğinin gerektirdiği bibliyografik zenginlikten de yoksun olduğunu belirtir. Cezar'ın haklı olarak eleştirdiği bir diğer nokta da, bibliyografyada adı geçen yayınların birçoğunun metin ile bağdaşmaması, ya da metnin hangi noktasına katkıda bulunduğunun anlaşılamamasıdır⁴⁹³. Gerçekten de, örneğin metinde sıkça bahsedilen Rusça yayınların metne katkıları anlaşılamamakta; bazı yayınların, metne bir katkıda bulunmaksızın, sadece bibliyografyada adı zikrediliyor gibi görünmektedir. Şu halde, kitabın birçok yerinde, B. Ögel'in bulguları ve değerlendirmelerinin tekrarlandığı söylenebilir. Buna ek olarak Cezar, metinde faydalandığı anlaşılmakla birlikte, A. İnân'a referans verilmeyişini de büyük bir eksiklik olarak görür. Diyarbakirli'nin kimi yargılarını, A. İnân, B. Ögel ve L. Rasonyi gibi araştırmacıların yazılarıyla karşılaştırır ve çoğu kez dipnot dahi vermeksizin onların görüşlerini tekrarladığını; dolayısıyla, kendine özgü bir sav ortaya koymadığını savunur⁴⁹⁴.

Cezar'ın eleştiri konusu ettiği bir diğer konu, Diyarbakirli'nin referans verdiği kaynaklarda İskitlere atfedilen buluntuların, söz konusu kitapta hiçbir izaha yer vermeksizin Hunlara mal edilmesidir⁴⁹⁵. Esas itibarıyla, Diyarbakirli'nin, yer yer bu İskit-Hun karmaşasına değindiği görülmektedir; fakat bilimsel düzlemde yeterince kapsayıcı ve doyurucu sayılamayacak analogiler kurmak yoluyla ibreyi Hunlara doğru çevirmeye çalışmakta ve Orta Asya'daki neredeyse tüm arkeolojik bulguları a priori olarak Türk ırkına atfetmektedir. Cezar, bu konuda da Diyarbakirli'nin yeni ve kendine özgü bir

⁴⁹³ Mustafa Cezar, *Hun Sanatı Üzerine*, Baha Matbaası, İstanbul 1974, s. 10-13.

⁴⁹⁴ Mustafa Cezar, *Hun Sanatı Üzerine*, s. 18-29.

⁴⁹⁵ Mustafa Cezar, *Hun Sanatı Üzerine*, s. 30-35.

görüş ortaya koyamadığını; A. İn an ve B. Ögel'in daha önce neşrettiği etnolojik ve antropolojik verilere yeni açılımlar getiremediğini belirtir.

M. Cezar, N. Diyarbakirli'yi, A. İn an gibi C. E. Arseven, G. Nemeth gibi yazarlardan da kimi zaman birebir aktarma şeklinde alıntılar yaptığı, fakat dipnot verme gereksinimi dahi duymadığı için şiddetle eleştirir ve bahsettiği diğer metodolojik aksaklıklara bunu da ilave eder.

N. Diyarbakirli'nin *Hun Sanatı* kitabı üzerine gelişen tartışmalar, zincirleme bir reaksiyon yaratmış ve iki görüşün taraftarlarının karşılıklı olarak atıştıkları bir dizi yazıya konu olmuştur. M. Cezar'ın yaklaşımını eleştirmek üzere "*Mustafa Cezar'a İhtar!*" başlıklı bir risale yayınlayan B. Ögel, M. Cezar'ın argümanlarına oldukça sert bir üslupla karşılık vererek N. Diyarbakirli'yi savunur; fakat onun şahsında, aslında Türk sanatı ve tarihine yönelik engellemeleri eleştirdiği ve Türk kültürü araştırmalarının sürekliliğini savunduğu sezilmektedir⁴⁹⁶.

N. Diyarbakirli'nin romantik yaklaşımı, Orhun anıtlarına gerçekleştirdiği seyahatin izlenimlerini aktardığı makalede de izlenebilmektedir. Anadolu bozkırlarına benzettiği Moğol topraklarında, eski Türk anıtlarına gerçekleştirdiği bir seyahati anlatırken, mütemadiyen tekrarladığı ifadeler ve genel üslubu ile, bu karşılaşmadan ne kadar büyük bir heyecan duyduğu anlaşılan N. Diyarbakirli, derin akademik tartışmalara girişmeksizin, gezi izlenimlerini aktarır. Türk kültürünün bilinen en eski ürünlerini tasvir ederken kullandığı üslup, bilimsellikten ziyade duygusallıkla açıklanabilir. Nitekim, tarihsel bir olguya kutsallık yükleyen üslubuyla, seyahatini adeta bir hac ziyareti gibi sunmuştur. Bununla birlikte, Orhun Anıtları'nın harap durumuna dikkati çeker ve UNESCO'nun desteğiyle, Türk ve Moğol bilim insanlarından oluşacak bir ekip ile hızla koruma ve restorasyon çalışmalarına girişilmesi gerektiğini belirtir⁴⁹⁷. Daha sonra, Orhun anıtları üzerine 1988 tarihli bir röportajında, eski Türk anıtlarının korunma problemlerine değinecek ve Türk tarihinin başlıca anıtlarının maket ya da restitüsyonlarını kronolojik bir düzen içinde toparlayan Türk kültür tarihi müzelerinin kurulması gerektiğini belirtecektir. Aynı zamanda, milli kültürün yaşatılması için çalışan bir Milli Kültür Bakanlığının da kurulmasını önerir⁴⁹⁸.

M. Cezar'ın 1977 tarihli *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık* kitabı, Türkçe literatürde Türklerin Anadolu'ya yerleşmeden önceki şehircilik anlayışlarını kapsamlı

⁴⁹⁶ Bkz. Bahaeddin Ögel, *Mustafa Cezar'a İhtar!*, Güryay Matbaacılık, İstanbul 1976.

⁴⁹⁷ Nejat Diyarbakirli, "Orhun'dan Geliyorum", *Türk Kültürü*, Yıl XVII, Sayı 198-199 (1979), s. 13.

⁴⁹⁸ İsa Kocakaplan, "Prof. Dr. Nejat Diyarbakirli ile Röportaj", *Türk Edebiyatı*, Sayı 173 (1988), s. 14.

olarak ele alan ilk çalışmadır. Bununla birlikte, konuya yaklaşım açısından, zaman zaman kendisinin de eleştirdiği daha önceki statik yaklaşımlara paralel bir tutum sergilediği söylenebilir. Bu bağlamda gözlenen kavramsal karmaşıklıklar, kitabın başlığı ile başlamaktadır. “Anadolu öncesi” tabiriyle, Türklerin ortaçağda Anadolu’ya yerleşmelerine kadarki sürecin ifade edildiği anlaşılmakta; fakat bu tabirin adeta kronolojik bir bölümlendirme gibi kullanılmasıyla, sanki Anadolu’ya göçlerle birlikte tüm Türk varlığının Anadolu’ya taşındığı ve ortaçağdan sonra Asya’da bir Türk varlığından bahsedilemeyeceği gibi bir anlam çıkmaktadır. Bu algının da, Türk tarihinin evrelerini statik bir düzende, ardı ardına sıralayan bakış açısının sonucu veya ürünü olduğu düşünülebilir. Söz konusu formüle göre İslâm öncesi Türk sanatı, Hun-Göktürk-Uygur dizisinden oluşmakta; bunu ilk Türk-İslâm devletleri olan Karahanlı-Gazneli-Büyük Selçuklu devletleri izlemektedir. Türk tarihinin “Asya” safhasını oluşturan bu süreçlerden sonra, 11. yüzyıldan itibaren, Türklerin batıya göçleriyle birlikte “Anadolu” sürecinin başladığı kabul edilir. Fakat adeta mantıksal bir sıra ile hakimiyeti birbirine teslim ederek ilerlediği varsayılan bu tarih tasarımı, bazı Türk toplulukların Asya’da kaldığı ve orada kültürel varlığını sürdürdüğü göz ardı edilmektedir. Bu bağlamda, Anadolu-öncesi ve sonrası deyimleri de, İslâm-öncesi ve sonrası deyimleri gibi, kavramsal sorunlar içermektedir. Bu noktada, M. Cezar’ın da konuya kavramsal boyutta yeni bir yaklaşım getirmediği; buna karşılık, daha önce etraflıca ele alınmamış olan Asya Türk toplumlarında şehircilik olgusuna ilk kez geniş ölçekte değinen bir çalışma ortaya koyduğu söylenebilir.

Türk kültürünün özellikle erken safhası üzerine çalışan pek çok araştırmacıda söz konusu olan bu kronolojik süreçleri belirleme ve adlandırma güçlüğü, M. Cezar’ın çalışmasının ilerleyen bölümlerde de izlenebilmektedir. Nitekim, yer yer 6-8. yüzyıllar için kullandığı “erken ortaçağ”⁴⁹⁹ tabirinin de geçerliliği tartışılabilir; erken ortaçağ, esas itibarıyla aynı yüzyıllarda Avrupa’da yaşanan bir tarihsel süreci ifade etmekte ve Batı Roma İmparatorluğu’nun yıkılmasıyla Avrupa’nın yeniden bütünleşmesi arasında geçen kaotik süreci tanımlamaktadır. Aynı dönemin Orta Asya kültürleri açısından bambaşka süreçlere sahne olduğu dikkate alınırsa, söz konusu tanımlamanın aynı dönem Orta Asyası için kullanımının yerinde olup olmadığı tartışılabilir. Tarihi dönemlere ayırmaya yarayan kriterlerin evrensel olmayışının, aslında Batı-dışı tarih yazımı için ortak bir sorun olduğu söylenebilir. Özellikle Asya kültürlerinin bambaşka gelişim süreçleri ve dinamiklerine

⁴⁹⁹ Örneğin bkz. Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1977, s. 48.

sahip olması nedeniyle, Batılı kriterlere ya da Batı'nın tarihsel süreçlerine uygun olarak biçimlendirilmiş bir şema, Asya'nın tarihsel süreçlerini belirlemek ve sınıflandırmak açısından, yer yer yetersiz kalmaktadır.

M. Cezar, bu perspektifte Türklerin Anadolu öncesi şehircilik kültürlerini tanıtırken, sıklıkla, erken dönemlerden son dönemlere kadar izlenebilen biçimsel süreklilikleri arar; bu bağlamda, değişen inanç sistemlerine rağmen, bazı temel niteliklerin sonuna kadar varlığını sürdürdüğünü savunur. Değişen inanç sistemleri ve kültür çevreleriyle birlikte giren yeni özellikleri de vurgular; örneğin İslâm kentinin oluşumundaki Arap etkisinden bahseder; bununla birlikte, Türk kültürünün mimari bileşenlerinin, adeta bir zincir halinde, kesintisiz bir düzende yüzyıllar boyunca aktarıldığını ileri sürer. Bu noktada, kitapta dikkati çeken bir yaklaşım, son bölüm olarak eklenen “Türklerden önce Anadolu” bahsidir. M. Cezar, Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra, Anadolu'nun eski geleneklerinin de mimari ve şehircilik kültürüne katkıda bulunmasının muhtemel olduğunu belirtir; fakat bu etkilerin mahiyeti üzerinde durmak yerine, söz konusu kültürlerin şehircilik anlayışlarını kısaca özetlemekle yetinir⁵⁰⁰.

Konu içeriği dolayısıyla, sadece maddî kültür verilerine açıklık getirmenin ötesinde, gerek Batı gerekse Türk literatüründe eskiden beri Türk kültür tarihinin temel sorunsallarından biri olan göçebelik-yerleşiklik veya barbarlık-uygarlık karşıtlığına da bir çözüm önerdiği söylenebilir. Kitabın önsözünde, göçebeliğin de kendine özgü bir sanat kültürü olduğunu, fakat bilim ve yazı gibi uygarlık belirtilerinin ancak şehirli ve yerleşik bir toplumda oluşabileceğini belirten M. Cezar'a göre, dünyanın tüm kültürlerinin aynı şekilde ve aynı zamanda yerleşik düzene geçmedikleri, ya da bazı kültür çevrelerinde, çevresel koşulların da etkisiyle, yerleşikliğin toplumun geneline yayılmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu olgunun özellikle Batılı araştırmacıların gözünde olumsuz değerlendirmelerin önünü açtığını belirten M. Cezar, başlangıçtan itibaren Türk topluluklarının göçebe ve yerleşik unsurları bir arada bünyesinde barındırdığını savunur; bununla birlikte, Türklerdeki ilk şehircilik belirtilerinin ne zaman ortaya çıktığının saptanmasının mümkün olmadığını da ifade eder⁵⁰¹. M. Cezar, daha önce başka araştırmacılar tarafından da ifade edilen, Türkler arasında göçebeliğin bilinçli bir tercih olduğu iddiasını da tekrarlar ve yerleşik yaşamın kökleştiği İslâm'ın kabulünden sonra bile, Karahanlı ve Selçuklu dönemlerinde, hatta daha sonra Anadolu'da, bazı grupların

⁵⁰⁰ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 461-498.

⁵⁰¹ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 8.

ısrarla göçebe karakterlerini koruduklarını; yerleşik yaşama özgü şehircilik ve mimari gelişmelerinin yanında, göçebe kültürün de varlığını sürdürdüğünü belirtir⁵⁰².

Aynı tarihlerde yayınlanan bir diğer önemli çalışma, E. Esin'in Türk Kültürü El-Kitabı için hazırladığı, 1978 tarihli *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş* başlıklı çalışmasıdır. Arkeolojik bulgulara dayanarak, bütüncül bir İslâm öncesi Türk kültürü profili çıkarma girişimi olan bu metinde, başlangıcından Karahanlı dönemi sonuna kadar Türk kültür tarihini kronolojik bir düzende özetleyen E. Esin, ele aldığı kültürleri mümkün olduğunca çok yönlü olarak değerlendirmiş; buluntular imkan tanıdığı ölçüde, giysiler ve müzik gibi detaylara da değinmek suretiyle, dönemin kültürlerinin tam bir profilini çıkarmaya çalışmıştır.

Türk tarihinin en erken devirlerinin M.Ö. 9-8. yüzyıllara kadar geri götürülmesini düşündürecek bulguların varlığına dikkat çeken E. Esin, yine de bu erken dönemler için net yargılarda bulunulmasının güçlüğüne ve antropolojik verilerin bile bu çağlarda tek bir ırkın hakimiyetine değil, yaygın bir ırklar karışmasına işaret ettiğine değinir. E. Esin, birtakım “Europeid” ırkların Doğulu “Mongoloid” ırklarla karışması sonucunda oluşan ve M.Ö. 1200-700 arasına tarihlenen Karasuk kültürünün, başta Kırgızlar ve Göktürkler olmak üzere, bazı Türk boylarının atası olduğu yönündeki görüşü savunur⁵⁰³. Göktürklerdeki gibi kurt toteminin varlığı ve kaya resimlerinde, üzerine otağ dikilmiş dört tekerlekli kağnı tasvirlerine rastlanmasının, daha sonraki Türk halkları ile ortak bir kökene işaret ettiğine dikkati çeker⁵⁰⁴. Diğer yandan, birbirine ırksal ve kültürel yönden bu kadar karışan erken dönem Avrasya bozkır kavimlerinin, sanat eserlerinin de benzer karakterler arz ettiğini belirtir. Buna göre, yaşam tarzlarına bağlı olarak, göçebe sanatının başlıca motifi, abartılı ifadelerle tasvir edilen hayvan figürlerdir; bununla birlikte, Avrasya göçebelerinin yerleşik kültürlerle de yakın ilişkiler içinde olduğunu ve hem tematik, hem ikonografik açıdan bir etkileşimin söz konusu olduğunu belirtir⁵⁰⁵. Uzak Doğu sınırlarında Çin kültürü ve Yakın Doğu sınırlarında Ön Asya kültürleri, İran ve Yunanistan ile gerçekleşen bu etkileşimin, çeşitli kozmolojik tasavvurların, bazı sanatsal motiflerin ve maden işleme gibi becerilerin Avrasya göçebeleri arasında yaygınlaşmasını sağladığını ifade eder⁵⁰⁶. Göçebe kültüründen bahsederken, Türklerin göçebeliği sorunsalına da değinir ve yazlık ile kışlık yerleşimler arasında göç ettiklerini, bu sebeple de yarı-göçebe

⁵⁰² Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 14 ve 19.

⁵⁰³ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, (Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cild I/b'den Ayrı Basım), Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978, s. 3.

⁵⁰⁴ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 11.

⁵⁰⁵ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 4-5.

⁵⁰⁶ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 5-6.

olarak adlandırıldıklarını belirtir; tam anlamıyla göçebe yaşamı sürdürmedikleri için de, çeşitli yapılar inşa ettiklerini ve bunlar arasında en yaygın ve en basitinin otağ olduğunu savunur⁵⁰⁷. Muhtelif yazarlar tarafından defalarca ele alınan Türklerin göçebeliği sorunsalı, bir kez daha E. Esin tarafından irdelenmiş ve yerleşik yaşam özgü olan bazı mimari formlar da ürettikleri belirtilerek, tam anlamıyla göçebe bir kültüre mensup olmadıkları vurgulanmak istenmiştir.

Göktürk döneminde ve sonrasında, yani 5 ile 8. yüzyıllar arasında varlık gösteren, Türk olan ve olmayan kavimleri de yarı-göçebe olarak adlandırır. Bazıları doğrudan Türk sayılan, bazılarının ise Türklükle ilişkisi kuşkulu olan tüm bu kavimlerin, bir yönüyle Türk kültürüyle ilişkide olduklarını savunur. Örneğin, Batı Hunlarının Türkler ile büyük benzerlik gösterdiğine işaret eder; Göktürklerle kimi gelenekleri tam olarak örtüşmediği için köken ortaklığı kuşkulu olsa da, uzun zaman Türk kültür çevresi içinde ve Türklerle birlikte yaşayan Hunlar, Sarmatlar ve Alanlar gibi halkların da, zaman içinde Türkleştiğini belirtir⁵⁰⁸. Ayrıca, Türklerin çeşitli dinleri kabul etmeleriyle birlikte, bu yeni inanç çevrelerinin Türk kültürüne muhtelif katkılarda bulunduklarını, fakat diğer yandan, çevrelerine Türk kültürü motiflerini de kazandırdıklarını savunur; zaman içinde kültür belirtilerinin her yönüyle Türkleştiğini ve Orta Asya'da Yunan ile Hint kültürlerinin etkisini zayıflattığını belirtir⁵⁰⁹.

Türkiye'deki sanat tarihi literatürünün Asya'ya bakışı ile ilgili olarak, Selçuklu sanatı literatüründe de bazı ipuçları bulunabilir. Örneğin Semra Ögel, 1986 yılında *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler* adıyla yayınladığı ve 1994 yılında görsel ve metin ilaveleriyle zenginleştirerek tekrar ele aldığı *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi* başlıklı kitaplarında, Selçuklu'nun Asyalı kökenleri ve Selçuklu sanatındaki Asya girdilerine değinir. Buna göre Anadolu Selçuklu Devleti, Hititlerden sonra Orta Anadolu'yu merkez alan son büyük devlettir; bu nedenle, kendinden önceki köklü Anadolu kültür mirasının da doğal olarak varisidir⁵¹⁰. Bununla birlikte, 12. yüzyılda kendine özgü bir kimlik kazanmaya başlayan Anadolu Selçuklu sanatının oluşmasında, Asyalı geleneklerin de önemli payı olduğunu belirten S. Ögel, yerleşik hayata henüz entegre olan Türkmen nüfusunun, eski göçebe kültürün bir yansıması olarak, en çok el sanatları alanında faaliyet gösterdiğini belirtir⁵¹¹. Bunu, büyük ölçüde, yaşam alışkanlıklarına ve nüfusun büyük

⁵⁰⁷ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 6.

⁵⁰⁸ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 75-76.

⁵⁰⁹ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 136-137.

⁵¹⁰ Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları, İstanbul 1994, s. 9.

⁵¹¹ Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, s. 9-10.

bölümünün hala kırsal yaşam sürdürmesine bağlar; yerleşikleşen yönetici kesimin ise, gündelik yaşamını tüm yönleriyle gözler önüne serecek yeterli kaynağın bulunmamasından hareketle, bu dönemde yerleşik kültüre özgü anıtsal sanatlarda Türkmenlerin rolünün netleştirilemediğini belirtir⁵¹². Fakat gerek Asya’da, gerek Anadolu’da, farklı kültür gruplarıyla bir arada yaşamının getirdiği bir hoşgörü kültürünün bulunduğunu ifade eden S. Ögel, bu bağlamda Asya’daki yaşam koşullarının ve kültürünün Anadolu’da da sürdürüldüğünü savunur; bu sürekliliğin maddî kültür verileri yönünden başlıca dışavurumlarından birinin de, türbe, medrese, kervansaray gibi Asya’da oluşmuş yapı türlerinin Anadolu Selçuklu sanatında hala sürmesi olduğunu belirtir⁵¹³.

1987 yılında yayınlanan *Türkiye Tarihi* adlı geniş kapsamlı çalışmanın mimarlık ve sanat tarihi bölümlerini yazan Ayla Ödekan, Osmanlı Devleti’ne kadarki Türk tarihinin ele alındığı ilk ciltte, Orta Asya ve İslâm öncesi Türk sanatına da kısaca değinmiştir. Buna göre, 9. yüzyılda Abbasiler döneminde İslâm kültürüyle kaynaşmaya başlayan Türklerin İslâm sanatına katkıları da ilk kez Samarra örneklerinde, insan figürlerindeki yüz biçimlenişleri, hayvan figürleri ve bazı bezeme tekniklerinde belirmiştir. Bu noktada yerleşik yaşama entegre olmaya başlayan göçebe Türklerin sanatları da bu yeni yaşam tarzına uygun olarak yeni bir görünüm ve kimlik kazanmaya başlamıştır⁵¹⁴.

Selçuk Mülayim, 1989 tarihli *Erken Devir Türk Sanatı “Araştırmalar”* başlıklı makalesinde, İslâm öncesi Türk sanatı araştırmalarının tarihçesini özetleyerek yorumlamıştır; bu anlamda, sanat tarihini sadece arkeolojik materyalin kataloglanmasından ibaret gören bir yaklaşımın hakim olduğu akademik anlayıştan farklılaşan, İslâm öncesi Türk sanatına yönelik bir *art-historiography* denemesidir. S. Mülayim, erken devir Türk sanatı araştırmalarının köken arayışları sayesinde başladığını ve bir yandan oryantalistlerce Türkoloji çalışmaları kapsamında, bir yandan da İslâm sanatı içinde Türk sanatının yeri ve rolünü açıklığa kavuşturmak üzere yürütüldüğünü belirterek, antik çağdan 20. yüzyıla kadar Asya algısının ve Asya çalışmalarının seyrini özetler. Malzemenin eskiliği dolayısıyla özgün örneklerle ulaşılamamasının ve çeşitli dillerdeki yayınların okunamamasının getirdiği olumsuz koşullar bir yana bırakılırsa, 20. yüzyılın sunduğu araştırma olanakları ve çeşitli dillerdeki yayınlarda görülen artışın, Türk

⁵¹² Semra Ögel, *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi*, s. 9-10.

⁵¹³ Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986, s. 52.

⁵¹⁴ Ayla Ödekan, “Mimarlık ve Sanat Tarihi”, *Türkiye Tarihi 1: Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, (ed. Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul 1987, s. 365-367.

sanatının erken dönemlerinin tarihçesini oluşturmak için yeterli ve uygun koşulları sağlayabildiğini belirtir⁵¹⁵.

İslâm öncesi Türk sanatı alanında son yirmi yılın en üretken araştırmacısı olan Yaşar Çoruhlu, Bahaeddin Ögel'in Türk sanatı tarihçiliğine katkılarını ele aldığı 1989 tarihli yazısında⁵¹⁶, kısaca yöntem sorunlarına değinir; Türk sanatı araştırmaları açısından birincil önemi olan ikonografi ve ona yardımcı bir çalışma alanı olarak mitolojinin önemli katkılarından bahsederken, “bakış açısı ve metot” çalışmalarının Türk sanatı tarihi için öneminin ikincil olduğunu belirtir. Bilim insanlarının bağımsızlığını sorguladığı ve özellikle Batılı oryantalist literatüre eleştiriler getirdiği söz konusu makalesinin ise, bakış açısı ve metodolojiye yönelik bir deneme olduğu söylenebilir. B. Ögel'in kültür tarihçiliğini irdelerken Türk sanatı metodolojisine yönelik giriş mahiyetinde belirlemelerde bulunan Y. Çoruhlu, Türk sanatının kaynakları sorunsalına da değinir ve cumhuriyet ile birlikte billurlaşan iki farklı eğilimden, yani “iyi niyetli fakat yanlış” bir görüş olarak tanımladığı, Türk kültürünün kaynaklarını Anadolu’da arayan tarih tezinden ve Strzygowski ile başlayan çizgide, Avusturya kökenli bilim adamlarınca ortaya atılarak Türk sanat tarihçileri tarafından da büyük ölçüde benimsenen Avusturya ekolünden bahseder. B. Ögel'in katkısının ise, Avusturya ekolünden faydalanarak, fakat “Türk kültür tabanından yani milli kültür görüşünden yola çıkarak” gerçekleştiğini savunur. Esasen, “milli kültür”den yola çıkmak, tamamen yabancı bir kültür çevresinden katılmaya nazaran daha avantajlı gibi görünmekle birlikte, milli kültürün de başka türlü subjektif yargıları beraberinde getirebileceği dikkate alınmalıdır; nitekim, Y. Çoruhlu da, bilim adamlarının hiçbir zaman kendilerini çevreleyen değer yargılarından tam olarak soyutlanamayacakları ve tam bir objektifliğin mümkün olmadığını belirterek, dolaylı yoldan bunu doğrulamaktadır.

1990’lardan itibaren İslâm öncesi Türk sanatı üzerine yoğun bir yayın faaliyetine girişen Y. Çoruhlu, B. Ögel ve E. Esin gibi, en erken dönemlerde beliren Türk sanatı karakterinin yüzyıllar boyunca, değişen dış koşullara rağmen, çeşitli görünümeler altında varlığını sürdürdüğünü, yani en baştan itibaren bir süreklilik arz ettiğini savunur. Mümkün olduğunca sistematik bir yaklaşımla, erken dönem Türk sanatı malzemesini bütüncül olarak ele alan Y. Çoruhlu, doktora tezinin bir kısmını kitaplaştırdığı *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi* çalışmasının giriş bölümünde, konunun kapsamının getirdiği yöntem

⁵¹⁵ Selçuk Mülayim, “Erken Devir Türk Sanatı ‘Araştırmalar’”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 5 (1989), s. 17-21.

⁵¹⁶ Yaşar Çoruhlu, “Bahaeddin Ögel’den Kalan Derin İzler”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 5 (1989), s. 39-41.

sorunlarına değinir; hem kronolojik ve coğrafi genişlik, hem de malzeme çeşitliliği nedeniyle, böyle bir çalışmanın sınırlandırılmasının zorunlu olduğunu ifade eder. Bu noktada, sanat tarihinin başlangıcını “insanın yeryüzünde yaratılışı” ile eşzamanlı gördüğünü belirtir⁵¹⁷. Türk sanatının ilk örneklerinin belirlenmesinde ise, somut örneklerin sunduğu olanakların ötesine geçmeye çalışmadığı söylenebilir.

Y. Çoruhlu’nun önsözde değindiği bir başka mesele, yöntemi belirlerken Türk kültür tarihinin özelliklerinin dikkate alınmasıdır. Türk sanatı araştırmalarında büyük önem taşıyan bu husus, özellikle Türk sanatının Asya boyutuna dair çalışmalarda daha büyük önem arz etmektedir. Zira, coğrafi ve etnik boyutun genişliği, mobilite faktörü ve kültürel etkileşimlerin boyutunun her zaman açık olmadığı bu erken dönemler için, sınırları belli bir sanat tarihi modellemesi yapmanın kendine özgü güçlükleri olduğu söylenebilir. Bu noktada Y. Çoruhlu, kronolojik ve coğrafi kriterler yönünden bir sınırlamaya giderek, Orta Asya ve bu dönemin yansımalarının sürdüğünü belirttiği 14. yüzyıl Anadolu’suna kadar uzanan bir genişlik üzerinde çalışmıştır. Erken dönem Türk sanatı coğrafyasını belirlerken kullandığı “Orta ve İç Asya” tanımlarındaki Orta ve İç Asya’nın kapsamı ise açıklanmamıştır. Bu önsözden anlaşıldığı kadarıyla, Y. Çoruhlu, alt sınırı belirsiz olan Türk kültürü ve sanatının, Türklerin Anadolu’daki varlığına kadar süreklilik gösterdiğini ve bu sürekliliğin 14. yüzyılda, yani Osmanlıların tarih sahnesine çıkmasıyla birlikte bozulmaya başladığını düşünmektedir.

N. Diyarbakirli, 1993 yılında, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* kitabının *İslamiyetten Önce Türk Sanatı* bölümünü kaleme almıştır. Daha önceki yayınlarındakilere benzer yaklaşım ve ifadeler kullandığı çalışmasında, yine öncelikle erken dönem Türk sanatı çalışmanın zorluklarına değinir ve alan literatürünün özellikle Rus bilim insanlarının tekelinde olmasının, Türk ve Batılı araştırmacılar için bilgiye ulaşma zorlukları getirdiğinden yakını. Bununla birlikte, mevcut verilerden hareketle, en erken dönemlerden itibaren Türkleri bir millet kılan başlıca unsurlardan birinin sanat olduğunun anlaşıldığını ifade eden N. Diyarbakirli, Türklerin sanatsal yolculuğunun İç Asya’da başladığını, fakat sonra batıya doğru ilerleyerek, Anadolu’da doruk noktasına ulaştığını belirtir⁵¹⁸. Türk sanatının, “İslâm’dan önce” ve “İslâm’dan sonra” olmak üzere iki ana başlık halinde incelenmesini öneren N. Diyarbakirli, kendi alanı olan İslâm’dan önceki Türk sanatını ise, Hun, Göktürk ve Uygur dönemleri halinde sınıflandırır⁵¹⁹.

⁵¹⁷ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Kitap, İstanbul 1995, s. 9.

⁵¹⁸ Nejat Diyarbakirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, s. 2.

⁵¹⁹ Nejat Diyarbakirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 2.

Eski Türk sanatını anlayabilmek için eski Türk toplum yapısını incelemenin gerekliliğine işaret eden N. Diyarbekirli, tarihsel süreç içinde Çin kültürü ve diğer yerleşik kültürlerle meydana gelen etkileşimlerin, Türk topluluklarının kabul ettikleri muhtelif dinlerin etkisiyle, Türklerin bozkır sanatının zenginleşerek kendine özgü bir kimlik kazandığını savunur⁵²⁰.

Metnin başlangıcında, coğrafi kapsam ve adlandırmalara da değinerek açıklık getirmeye çalışan N. Diyarbekirli, “Orta Asya”nın doğuda Çin Seddi’nden batıda Hazar Denizi ve Ural Dağları’na, kuzey-güney doğrultusunda ise Sibirya’dan Tibet’e kadar uzanan uçsuz bucaksız bir bölge olduğunu belirtir. Buna karşılık “İç Asya”yı, Aral Denizi’nden başlayarak doğuda Moğolistan ve Doğu Türkistan’ı içine alacak şekilde uzanan bir bölge olarak tanımlar. Gerek İç gerekse Orta Asya olarak adlandırdığı tüm bu bölgenin, Türklerce iskân edildiği için *Türkistan* olarak da tanındığını ve aynı bölgeye Persler tarafından *Turan* denildiğini belirtir⁵²¹. Daha önceki yayınlarında da belirlediği üzere, Turan’ı sadece Türklerin yaşadığı bir bölge olarak görmekte; bu yönüyle Turancılardan farklılaşmaktadır. Hatta, İç Asya’daki yönetsel değişikliklerin etno-kültürel tabloyu değiştirmedini; boy ya da hanedan değişse de, her zaman etnik faktörün Türklerden oluştuğunu; kültürel verilerin ise, değişik hanedanlara mensup Türk boyları arasında hiçbir farklılık göstermediğini öne sürer⁵²². Tüm Orta Asya prehistoryasını tek etnik faktöre bağlayan böyle bir yaklaşımın, bölgenin somut gerçeklikleriyle uyuşmadığı söylenebilir; N. Diyarbekirli’nin bu yargısının, yine Türk kültürünün saflığına ve sürekliliğine vurgu yapmaya çalıştığı söylenebilir. Nitekim, ifadesinin devamında, aynı niteliklerin hiç bozulmadan batıya doğru aktarıldığını ve Anadolu’da doruk noktasına ulaştığını savunur⁵²³. Bu yaklaşım, Türk sanatının ve kültürünün saf nitelikleri bozulmaksızın yüzyıllarca aynı kimlikle varlığını sürdürdüğünü kanıtlamaya çalışır mahiyettedir; fakat Orta Asya’da varlık gösteren diğer etnik unsurları, bu unsurlar ve batıya göç sürecinde karşılaşılacak diğer kültürler ile olası etkileşimleri yok sayan ve yüzyıllarca süren bir kültürel süreci tek etnisiteye bağlayan böyle bir yaklaşımın gerçekçi olmadığı söylenebilir.

Diğer yayınlarında da önemli yeri olan göçebelik-yerleşiklik sorunsalına burada tekrar değinir; Orta Asya’da değişen iklim koşulları nedeniyle göç etmek zorunda kalan en eski göçebe topluluklardan bahsederken, göçebeliliğin uzun süre devam eden karmaşık

⁵²⁰ Nejat Diyarbekirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s.3.

⁵²¹ Nejat Diyarbekirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 4.

⁵²² Nejat Diyarbekirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 7.

⁵²³ Nejat Diyarbekirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 7.

sosyo-ekonomik koşulların sonucunda beliren bir yaşam tarzı olduğu yönündeki görüşünü tekrarlar. Diğer yandan, Türklerin mevsimlik göçlerle yaşamlarını sürdürdüklerini, dolayısıyla bir toprak-vatan bağlarının bulunduğunu öne süren N. Diyarbakirli, bu bağlamda Türklerin göçebe değil, yarı-göçebe olarak adlandırılmalarının daha doğru olacağını savunur⁵²⁴. Bu değerlendirmede, yine N. Diyarbakirli'nin Türklerin göçebeliğini küçümseyen oryantalist tutuma adeta bir cevap vermeye çalıştığı söylenebilir. Devamla, göçebeliği ve yarı-göçebeliği, yerleşik yaşamdan daha üstün tutan ve diğer yayınlarında da aynı ifadelerle zikredilen yaklaşımlarını tekrarlar⁵²⁵.

Bu yaşam tarzına paralel olarak, en azından M.Ö. 1000'lerden itibaren Türk topluluklarında hayvan yetiştirme kültürünün oluştuğunu belirten N. Diyarbakirli, Hunların yaşamında atın yerine ve at ile ilişkili arkeolojik bulguların önemine işaret eder; bunlardan bazılarının, örneğin at koşum takımlarını süsleyen ahşap kabartmalar ve heykeller gibi bezeme unsurlarında görülen eğri kesim tekniğinin, Hunlar ile başlayarak İslâmiyetten sonraki Türk sanatına da aktarıldığını ve Türk toplulukları arasında süreklilik gösteren bir geleneğin başlangıcını oluşturduğunu belirtir⁵²⁶.

N. Diyarbakirli'nin diğer yayınlarında da görülen ve burada tekrarlanan temalardan biri de, eski Türklerdeki din değiştirme olgusudur. Tarih boyunca çeşitli Türk topluluklarının farklı dinsel çevrelere girdiklerini ve böylelikle “Gök dini”nden uzaklaşarak milli benliklerini de kaybettiklerini belirten N. Diyarbakirli, Budizm'i kabul eden Uygurları da bu kapsamda değerlendirir. İslâm'ın kabulünden önceki dönemde, Uygurların yanı sıra Hazarların Museviliği, Bulgarların ise Hristiyanlığı kabul ederek “Türklük”ten uzaklaştıklarını; fakat yine de Türklerin büyük bölümünün milli dinleri olan “Gök dini” ne bağlı kaldığını savunur. Diğer dinleri ve bu dinleri kabul eden Türkleri bu suretle dışsallaştırmasına karşın, İslâm'ın kabulüyle birlikte gelen köklü değişimleri olumlu kabul etmekte ve İslâm'ın “milli bünyelerine uyması” nedeniyle, Türklerin milli özelliklerini bozmadığını savunmaktadır⁵²⁷.

Y. Çoruhlu, 1990 tarihli “*Leningrad Hermitage Müzesi ve Türk Sanatı*” başlıklı makalesinde, İslâm öncesi Türk sanatının değerlendirilmesindeki güçlüklerden bahseder; bu bağlamda, müzenin siyasi kıstaslara göre düzenlenişini, Türk sanatına atfedilebilecek bulguların değerlendirilmesini güçleştirdiği sebebiyle eleştirir ve buna karşılık, Türk

⁵²⁴ Nejat Diyarbakirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 5.

⁵²⁵ Nejat Diyarbakirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 6.

⁵²⁶ Nejat Diyarbakirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 6-7.

⁵²⁷ Nejat Diyarbakirli, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 48.

kültürü tabanlı bir metodoloji kurulmasını önerir⁵²⁸. Bu perspektifte, İslâm öncesi Türk sanatının mahiyetinin belirlenmesinde karşılaşılan iki temel sorunun göçebe kültürünün kökeni ve İskit sanatı olduğunu belirleyen Y. Çoruhlu, en azından M.Ö. 3. bine dayanan *atlı göçebe kültürü*'nün, Türklerin de mensup olduğu büyük bir kültürel bütünlük olduğunu savunur⁵²⁹. Irksal anlamda ise, M.Ö. 1700'lerden itibaren görülen *Andronovo insanı*'nın Türklerin prototipi olabileceğini belirtir; İskit siyasi varlığının da bundan birkaç yüzyıl sonra şekillenmeye başladığını, dolayısıyla, Türklerden daha eski olmadıklarını öne sürer. Devamla, İskit tabirinin etnik bir belirleme olmaktan ziyade, *içinde Türk kavimlerinin de yer aldığı bir konfederasyon* olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur⁵³⁰. Böylelikle, Hermitage Müzesi'nde Türklere atfedilmeksizin sergilenen bozkır kültürü ürünlerinin, bir şekilde Türklükle ilişkilendirilmesi gerektiğine işaret eder. Bu tespiti, bir yandan, göçebe kültürünü Türklerin de dahil olduğu bir bütünlük olarak görme yaklaşımıyla uyum içindedir; zira, bu bütünlüğü oluşturan diğer etnik unsurlar gibi Türkler de bu sanatın oluşumunda pay sahibidir. Fakat diğer yandan, böyle bir kültürel bütünlüğü oluşturan ve oluşumunda en az Türkler kadar söz sahibi olan diğer etnik unsurların paylarının vurgulanması da aynı derecede mümkün olabilir. Bu bağlamda, böyle bir bütünlüğün içinde hangi etnik faktörün ne kadar rol oynadığını aydınlatmak mümkün olamayabileceğinden, belirli formları belirli etnik çevrelere mal etmek, çeşitli güçlükler arz etmektedir.

Y. Çoruhlu'nun İslâm öncesi Türk sanatını bütüncül bir yaklaşımla ele alan ilk çalışması, 1992'de yayınlanan *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si* adlı kitaptır. Küçük ölçekli, fakat konuyu toparlayıcı mahiyetteki çalışmasına, Türk sanatının coğrafi ve kronolojik kıstaslarını irdeleyerek, bir kavramsal çerçeve çizmeye çalışarak başlar ve ardından, kronolojik bir sırayla, Proto-Türk, Hun, Göktürk ve Uygur sanatları hakkında bilgiler sunar. Türk sanatı tarihinin M.Ö. 2000'lerden itibaren Proto-Türk çağı ile başladığını, sonra da çeşitli Türk kökenli devletler aracılığıyla çeşitli coğrafyalarda gelişimini sürdürdüğünü belirten Y. Çoruhlu, bu devletlerin sanat tarihine katkılarının siyasî güçleri ile doğru orantılı olduğunu tespit eder; buna göre, Türk sanatının Proto-Türk çağında oluşmaya başlayan temel nitelikleri, Hun dönemindeki siyasi bütünleşmeyle birlikte genelleşir ve yaygınlaşır, Göktürk hakimiyetiyle birlikte evrenselleşmeye başlar ve Uygur döneminde doruk noktasına ulaşır⁵³¹. Diğer yandan Y. Çoruhlu, köklü İslâm

⁵²⁸ Yaşar Çoruhlu, "Leningrad Hermitage Müzesi ve Türk Sanatı", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 65 (1990), s. 287.

⁵²⁹ Yaşar Çoruhlu, "Leningrad Hermitage Müzesi ve Türk Sanatı", s. 288.

⁵³⁰ Yaşar Çoruhlu, "Leningrad Hermitage Müzesi ve Türk Sanatı", s. 288-289.

⁵³¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 1998, s. 15.

öncesi miras üzerinde şekillenen Türk sanatının, İslâm'a geçiş ile birlikte zenginleşerek esas kimliğini bulduğunu belirtir⁵³².

Çağlar boyunca hakimiyetleri üç kıtaya yayılan Türklerin sanatlarının anahatlarıyla Orta Asya'da oluştuğunu belirterek bu dönemin önemine dikkati çeken Y. Çoruhlu, bölgenin zorlu coğrafi koşullarının sanat açısından da belirleyici olduğunu; daha elverişli doğa ve iklim koşullarının hakim olduğu bölgelerde, sert iklimli alanlara kıyasla, sanatsal gelişimin daha büyük bir ivmeyle gerçekleştiğini savunur⁵³³. Aynı zamanda, prehistorik çağlarda bir dizi karışmanın sonucunda belirlenen Türk ırkının, bu en eski dönemlerden itibaren, çeşitli yerleşik ve göçebe kültürlerin etki alanına dahil olduğunu; bu çok-yönlülüğün de ırksal ve kültürel açıdan bölgesel varyasyonlar yaratabildiğini belirtir⁵³⁴.

Türk sanatının köklerine dair arayışların Strzygowski'den beri ilerleme kaydetmediğine de işaret eden Y. Çoruhlu, Türk sanatının anlaşılabilmesi için Asya'daki erken çağların arkeolojisinin dikkatle irdelenmesi gerektiğini savunur ve bu düşünceden hareketle, *Orta ve İç Asya* olarak adlandırdığı bölgenin paleolitik çağdan itibaren paleoantropolojik ve arkeolojik bulgularını değerlendirir. Gerek insan kalıntılarını, gerekse insan elinden çıkma objeleri yorumlarken, bulguları Türk kültürüne katkıları yönünden değerlendirir; örneğin Ordos çevresinde bulunan prehistorik insan kalıntılarını, bu bölgede daha sonraki Türk varlığı ile ilişkilendirerek açıklar; aynı şekilde, paleolitik çağda ilk beliren giysi tiplerinin av sırasında rahatlık sağlayacak biçimlerde oluşu veya ilk barınak tiplerinin çadır formuyla benzerliği gibi, tüm prehistorik dünya için genellenebilecek mahiyetteki bazı özellikleri, Türk kültürünün prototipleri olarak ele alır⁵³⁵. Yine genel olarak prehistorik sanatın ana ifade biçimlerinden olan vahşi hayvan tasvirlerini, daha sonra Türk sanatındaki hayvan mücadele sahneleri ile ilişkilendirir⁵³⁶. Türk sanatının oluşumu açısından fikir veren bulguların ise, yerleşik kültürün kökleşmeye başladığı neolitik çağ ile birlikte izlenebileceğini belirterek, Türk sanatının ve eski Türk inanışlarının M.Ö. 3000'lerden itibaren biçimlenmeye başladığını belirler; Türk kültürünün en eski tezahürleri olarak Hun döneminde billurlaşacak olan kurgan, çadır ve *Türk hayvan üslubu*'nun prototiplerinin de bu çağlarda oluşmaya başladığını ifade eder⁵³⁷.

M.Ö. 3000'lerden itibaren varlık gösteren Orta Asya kültürlerinin arkeolojik bulgularını Türk kültürüne katkıları yönünden değerlendiren Y. Çoruhlu, Afanesievo

⁵³² Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 15.

⁵³³ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 9-10.

⁵³⁴ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 11-14.

⁵³⁵ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 17-20.

⁵³⁶ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 21.

⁵³⁷ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 24-29.

kültürüne ait mezarlarda bulunan kartal pençelerini⁵³⁸; Andronovo kültüründe metalürjinin ve özellikle demirciliğin gelişmesini, kurgan tipinde mezarların belirmesini ve hayvan üslubunun öncü örneklerinin görülmesini⁵³⁹; Karasuk kültüründe brakisefal kafataslarının yoğunluğunu ve metalürjinin gelişmişliğini⁵⁴⁰ Türk kültürüne etkileri bakımından dikkate değer bulur. B. Ögel gibi, Türk kültürüne atfedilebilecek özelliklerin esas itibarıyla Andronovo çağından itibaren billurlaştığını belirten Y. Çoruhlu, özellikle Tagar ve Taştık kültürlerinden itibaren bu görünümünün belirgin bir kimlik kazanmaya başladığını vurgular. Tagar kültüründe kurganların yanına büyük mezartaşlarının dikilmeye başlandığını ve ayrıca hayvan üslubunun gelişkin bir görünüm kazandığını; Taştık kültürünün ise, bu dönemde Türkçe konulan tüm toplulukların ortak kültürü haline geldiğini belirtir⁵⁴¹. Tüm bu prehistorik ya da Proto-Türk kültürlerin, Hun sanatını oluşturan senteze katkıda bulunduğunu ve dolayısıyla, Türk sanatının oluşum safhasını teşkil ettiğini vurgular⁵⁴².

Erken cumhuriyet dönemi ve tarih tezinin ana argümanlarından olan göç teorisine de değinen Y. Çoruhlu, bu teoriyi öne süren araştırmacılara atfen, Orta Asya'da baş gösteren bir kuraklığın, *Türklerin de büyük ölçüde mensup oldukları brakisefal ırkın, Avrasya'nın çeşitli yerlerine göç etmeleri* sonucunu doğurduğunu belirtir⁵⁴³.

Zaman içinde Orta Asya'dan Doğu Avrupa'ya göçen Türk devletlerinin sanatının da İslâm öncesi Orta Asya sanatlarıyla aynı karakteristiklere sahip olduğunu ve İslâm öncesi Türk sanatının devamı olarak ele alınması gerektiğini savunur⁵⁴⁴.

Y. Çoruhlu'nun 2007 yılında yayınladığı *Erken Devir Türk Sanatı* ise, daha önce İslâm öncesi Türk sanatının çeşitli alanlarına yönelik olarak hazırladığı çalışmaları bütüncül bir yaklaşımla ele alan, kapsamlı bir çalışmadır. *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si* kitabında çatısını oluşturduğu ve özetlediği konuları daha derinlemesine incelediği bu kitap, aynı zamanda, Türkiye'deki İslâm öncesi Türk sanatı konulu literatürde bugüne kadar yayınlanan en kapsamlı çalışmadır. Konuya yönelik yerli ve yabancı araştırmaların sonuçlarını, kendi yorum ve analizleriyle harmanlayarak oluşturduğu bu çalışmasında Y. Çoruhlu, Orta Asya'nın paleolitik çağlarından başlayarak, Uygur döneminin sonuna kadar görülen tüm maddi kültür varlıklarını kronolojik ve sistematik bir düzende ele alır. Bunun

⁵³⁸ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 31.

⁵³⁹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 32-33.

⁵⁴⁰ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 34-35.

⁵⁴¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 36-37.

⁵⁴² Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 42.

⁵⁴³ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 22.

⁵⁴⁴ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 131.

yanında, daha önce *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si* kitabında da olduğu gibi, Orta Asya Türk kültürü ile ilişkili bulunan Doğu Avrupa kültürlerine de değinir.

Arkeolojik malzemenin analizine girmeden önce Türklerin anayurdu konusundaki tartışmalara değinen Y. Çoruhlu, Türk kültürünün ortaya çıktığı alanları ifade eden İç ve Orta Asya tanımlarını yorumlar; Y. Çoruhlu'ya göre Orta Asya, bugünkü bağımsız Türk devletleri, Doğu Türkistan ve Moğolistan'ın güneyini kapsarken, İç Asya ise Batı ve Orta Sibirya'nın kuzeyinden Ural Dağları'nın güneydoğusuna kadar uzanan bölgeyi kapsar. Strzygowski'nin bulgularından hareketle, bazı Türk topluluklarının kuzey bölgelerde ortaya çıkarak, daha sonra Altay çevresine yerleştiklerini savunur; en erken devirlerden itibaren hem göçebe, hem de yerleşik kültür belirtileri gösterdiğini ifade ettiği Türklerin, ırksal açıdan, başlangıçta Avrupalı tipte olması muhtemel iken, zamanla mongoloid unsurlarla karışarak, sonuçta melez bir ırk haline geldiklerini öne sürer⁵⁴⁵.

Orta Asya'da neolitik çağdan itibaren belirmeye başlayan Proto-Türk kültürünün köklerini ararken, bölgenin paleolitik çağ bulgularına da değinen Y. Çoruhlu, gerek insan kalıntılarını, gerekse insan yapımı objeleri incelerken, Türk sanatı ve arkeolojisinin muhtemel kaynaklarının izini sürer. Arkeolojik bulgular bu konuda net çıkarımlar yapılmasına olanak sağlamasa da, bölgenin doğal ve iklimsel koşullarının, daha sonraki Türk topluluklarındakine benzer maddi kültür belirtileri yaratabileceği savını öne sürer; bu bağlamda, konut ve giysi tipleri ile kaya ve mağara resimlerinin, Proto-Türk kültürüyle paralellikleri bulunması gerektiğini savunur⁵⁴⁶.

Türkler arasında, en azından Hsiung-nu'lardan itibaren çeşitli konut tiplerinin var olduğuna işaret eden Y. Çoruhlu, bu bulgunun Türklerin göçebeliği tezini çürüttüğünü; bununla birlikte, Türklerin yerleşik kültürünün kendine özgü özelliklere sahip olduğunu savunur. Buradan hareketle, eski Türk kültürünü tanımlamak için "yerleşik" veya "göçebe" gibi standart uygarlık tiplerinin yeterince açıklayıcı ve kapsayıcı olmayacağını tespit eder ve bu kendine özgü, karmaşık yaşam tarzını ifade etmek için "*bozkır medeniyeti*" tanımını önerir⁵⁴⁷.

İslâm öncesi Türk sanatına, daha önceki yayınlarında belirlediği perspektiften yaklaşan Y. Çoruhlu, Proto-Türk devrinde belirmeye bağlayan özelliklerin Hun döneminde merkezîleşerek doğrudan doğruya Türk sanatına atfedilebilecek nitelikler kazandığını; Hunlardan sonra eski Türk kültürel mirasını devralan Göktürklerin bu

⁵⁴⁵ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 15-17.

⁵⁴⁶ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 21-25.

⁵⁴⁷ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 117.

özellikleri geliştirerek yaygınlaştırdığını; Budist ve Maniheizt etkilerle de sentezlenen Uygur çağının ise, Türk-İslâm sanatına da aktarılabacak gelişkin sanat formları yarattığını açıklar.

Türk sanatının diğer kültürlerle karşılaşmalarını çeşitli bağlamlarda değerlendirirken, belirleyici bir özellik olarak sadeliği ön plana alır; örneğin Uygur heykel sanatını tanımlarken, *Türk sanatının genel anlayışına uygun olarak sade işlendiklerini* belirtir⁵⁴⁸. Daha önce de değinildiği üzere "sadelik" fikri, Celal Esat'tan itibaren Türk sanatını tanımlayan başlıca niteliklerden biri olarak vurgulanmaktadır.

D. Kuban, 1993 yılında yayınladığı *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri* kitabında, 1965 tarihli *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları* çalışmasında da ele aldığı "Türk sanatı" sorunsalını, Türk sanatının kaynakları yönünden genişleterek ele almıştır. Geniş ölçekte incelediği arkeolojik veriler temelinde, İslâm öncesi Türk sanatının profilini çizmeye çalışmış ve bu suretle Türk sanatı kavramı, göçebelik-yerleşiklik ve hayvan üslubu gibi tartışmalı konulara da çözümleme önerileri sunmuştur.

Çalışmasına Türk sanatı kavramını sorgulayarak başlayarak D. Kuban, Türk sanatının coğrafî ve kronolojik yönden çok-katmanlı doğasına işaret eder ve bu eksende, Türk sanatının kökeni sorunsalını çözümlemeye çalışan yaklaşımlara değinir. Türklerin geçmişine yönelik olarak, bir Orta Asya diğeri Anadolu temelli iki farklı köken formülünden bahseden D. Kuban, her ikisinin de esas itibarıyla cumhuriyetten itibaren detaylandırıldığına dikkati çeker. Her iki formülün de kendi başına yetersiz kaldığını belirten D. Kuban, Anadolu-Türk sanatının her iki kaynaktan da beslenen bir sentez olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur⁵⁴⁹. Bu çok katmanlılığa bağlı olarak, Türk kültürünün Asya boyutunda, hangi verilerin Türk kültürüne atfedilebileceği konusunun da ayrı bir sorunsal teşkil ettiğini belirtir ve bu noktada hem Batılılar ile Rusların, hem de Türklerin kendi görüş açıları paralelinde geliştirdikleri önyargılar nedeniyle konunun bulanıklaştığını vurgular. D. Kuban, Türk kültür tarihinin yorumlanmasında, böyle etnik temelli yaklaşımlardan ziyade, neredeyse tüm bozkır kültürleri için genellenebilecek ve Türklerin de parçası oldukları bir maddi kültür ortamının var olduğu hipotezinden hareketle, arkeolojik verilerin böyle bir ortamın ürünü olarak ele alınmasının daha sağlıklı ve bilimsel sonuçlar doğuracağını savunur⁵⁵⁰. Hatta, etnik temele dayalı bir Türk sanatı kronolojisi oluşturma, *konuyu hiç anlamamak ya da karakterini değiştirmek* demek

⁵⁴⁸ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 278.

⁵⁴⁹ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1993, s. 11.

⁵⁵⁰ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 12-13.

olduğunu belirtir; zira, tarih boyunca Türk sanatının kültürel etkileşim faktöründen bağımsız olarak sadece Türk faktörüne bağlanmasının getireceği yanlış hükümlerin yanı sıra, "Türk sanatı"nın geleneksel gelişim çizgisinin dışında, günümüzde hala Orta Asya'da yaşayan Türklerin de var olduğuna dikkati çeker⁵⁵¹. Kendi başına ne politik egemenliğin, ne de ırk faktörünün Türk sanatı kavramını tanımlamaya yetmeyeceğini düşünen D. Kuban, buradaki "Türk" adlandırmasının etnik değil, kültürel bir tanım olarak alınması gerektiğini savunur⁵⁵². Ayrıca, Türk sanatının çeşitli dönemlerde değişen coğrafyalar, kültürel belirleyiciler ve etkileşimler sayesinde değişken bir niteliğe sahip olduğunu belirler ve buna bağlı olarak, Türk sanatının çeşitli evrelerini ayrı ayrı tanımlamayı önerir⁵⁵³.

Türk kültürünün en erken devri olarak kabul edilen M.Ö. 1. binyıl içinde varlık gösteren yerleşik kültürlerin Türklük ile ilişkilerinin tartışmalı olduğunu belirten D. Kuban, kendileri Türk olmasalar bile bu kültürlerin daha sonra billurlaşacak olan Türk kültürünü besleyen damarlardan biri olduğunu, yani Türklerin de parçası olduğu bozkır kültürünün kaynakları arasında yer aldığını savunur⁵⁵⁴. Hatta, M.Ö. 1. binden M.S. 14. yüzyıla kadarki süreçte Orta Asya'da, Çin, Türk ve Moğol faktörlerinin birbiriyle ayrıştırılamayacak kadar iç içe bir yaşam sürdürdüklerini belirtir ve bu yan yana yaşam tarzını *simbiosis* olarak tanımlar⁵⁵⁵.

Orta Asya olarak adlandırılan ve Çin-Hint-İran coğrafyaları arasında konumlanan bölgenin, hem çevresindeki büyük yerleşik kültürlerle, hem de muhtelif bozkır kültürleriyle sürekli ilişki içinde olduğunu vurgulayan D. Kuban, bölgede Türk etkilerinin belirginleşmesinin 5. yüzyıldan itibaren izlenebildiğini, bölgenin Türkleşmesinin ise ancak 9-10. yüzyıllarda gerçekleştiğini belirterek, daha eski dönem kültürlerinin tamamen Türk unsurlardan oluştuğu yönündeki yargıları eleştirir. Orta Asya'nın tarih boyunca değişen hakimiyetlerle birlikte kültürünün de değiştiğini, dolayısıyla homojen nitelikler göstermediğini belirten D. Kuban, Türk tarihçilerinin bölgeyi hep Türklerin bakış açısından değerlendirdiğini, oysa Orta Asya'yı çevreleyen göçebe ve yerleşik tüm diğer kültürlerin etkisi dikkate alınmaksızın Orta Asya'nın doğru değerlendirilemeyeceğini ifade eder⁵⁵⁶.

⁵⁵¹ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 18.

⁵⁵² Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 20.

⁵⁵³ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 22.

⁵⁵⁴ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, 39.

⁵⁵⁵ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 73.

⁵⁵⁶ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 78-80.

D. Kuban, Türk sanatı verileri açısından göçebelik-yerleşiklik meselesine de değinir. N. Diyarbakirli'den farklı olarak, Türk kültürünün gelişiminin zorunlu olarak göçebelikten yerleşikliğe doğru bir gelişim çizgisi izlediğini belirten D. Kuban'a göre göçebe sanatı, Avrasya bozkır kültür çevresine bağlanırken, yerleşik kültürlerin sanatları doğuda Budist ve Maniheizt çevrelere, batıda ise İslâm kültürüne bağlı olarak biçimlenmiştir; bununla birlikte, göçebe ve yerleşik kültür belirtileri, ortaçağda yan yana varlığını sürdürmüştür⁵⁵⁷. Ortaçağda Anadolu'ya gelerek gelişkin bir yerleşik kültür kuran Türklerin, bu çağdaki kültürlerinin temellerinin büyük ölçüde Orta Asya'ya dayandığını; yerleşik yaşam ve daha sonra İslâm kültürü ile ilk karşılaşmalarının ise Çin ve İran kültürleri ile ilişkili olduğunu belirten D. Kuban, Orta Asya'nın Anadolu Türk kültürü ile ilişkisinin en azından 15. yüzyıla kadar izlenebildiğini savunur. Bu noktada, etkisine girdiği büyük yerleşik kültürlerin potasında eriyerek yok olan diğer göçebe kavimlerden farklı olarak, Anadolu'ya gelen göçebelerin burada kendi hakimiyetlerini ve kültürlerini kurduklarına dikkati çeker⁵⁵⁸.

Türk sanatının kaynaklarını ve göçebe Avrasya sanatından Anadolu'daki Türk-İslâm sanatına aktarılan biçimleri böyle bir perspektifte yorumlarken, kültürel süreklilikler ve süreksizlikler ile etkileşimlerin de dikkate alınması gerektiğini vurgulayan D. Kuban, göçebe kültüründen bu yana hiç değişmeden süregelen geleneklerin çok az olduğunu, buna karşılık, eski geleneklerin ve biçimlerin yeni kültüre uyarlanması yoluyla gerçekleşen sürekliliklerin daha yaygın olduğunu belirtir⁵⁵⁹. Bu bağlamda, İslâm öncesi Türk kültürünün çok-katımlı bir bozkır kültürünün parçası olarak algılanması gerektiğini ifade eder. Ortaçağ Anadolu'sunda yine ortak bir kültürün söz konusu olduğunu, fakat bu sefer Türklerin kurucu rol oynadıklarını; buna karşılık Osmanlı'da, hem kurucu hem tek taşıyıcı rolünü üstlendiklerini ve dolayısıyla ulusal kabul edilebilecek yegâne Türk kültürünün klasik Osmanlı dönemiyle başlayan süreç olduğunu savunur⁵⁶⁰. Bu yaklaşımıyla D. Kuban, Asya'daki erken safhalara uzanan ve bazen ortaçağ Anadolu kültürünü de içine alan, Osmanlı dönemini ise klasik ya da "saf" Türk geleneğinden uzaklaşma olarak gören ulusal sanatsal köken arayışlarına yeni bir açılım getirmekte ve bu formülün tam tersini önermektedir.

İslâm öncesi Türk sanatına dair belirlemeler, en azından 2000'li yıllara kadar, Orta Asya'da yüzey araştırması yapma olanağı bulan Rus ve Batılı araştırmacıların bulguları

⁵⁵⁷ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 13-14 ve 36.

⁵⁵⁸ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 84-85.

⁵⁵⁹ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 16-17.

⁵⁶⁰ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 31.

üzerinden, kısmen de bu buluntu merkezlerine seyahat eden Türk araştırmacılar tarafından geliştirilebilmiştir. Cumhuriyet Türkiye'si bilim insanlarının bölgede yüzey araştırması ve arkeolojik kazı yapması ise ancak 1990'ların sonlarında, TİKA'nın (Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı) girişimiyle gündeme gelmiştir. Moğolistan'daki Türk anıtlarının korunması ve restore edilmesine yönelik olarak, Orhun Anıtları çevresinde başlatılan yüzey araştırmaları, 1996 ile 1998 yılları arasında gerçekleştirilen ön çalışmaların ardından, 2000 ve 2001 yıllarında da devam etmiş ve bu son iki yılın çalışmaları, birer rapor mahiyetindeki iki kitap halinde yayınlanmıştır. 2000 yılı çalışmalarının tanıtıldığı ilk kitabın sunuş bölümünü hazırlayan kazı başkanı Hakkı Acun, ana hatlarıyla projenin amaçlarını ve 2000 yılı kazı sonuçlarını özetlemiştir⁵⁶¹. Bu özetten anlaşıldığı kadarıyla, ilk yıl çalışmalarının tespit ve korumaya odaklandığı söylenebilir. İlhami Durmuş'un anlatımıyla Orta Asya araştırmalarının tarihçesi tanıtıldıktan sonra, 2000 yılı kazı çalışmaları, çok sayıda fotoğraf ve çizimle detaylandırılmıştır. Bu bağlamda kitap, çalışmaların teknik yönlerini tüm yönleriyle anlatan ve sadece kazı alanı olan Orhun çevresine odaklanan, detaylı bir kazı raporu mahiyetindedir; yapılan çalışmaları tanıtmanın ötesinde, İslâm öncesi Türk kültürü ve sanatı kavrayışına yeni açılımlar ve yeni tartışma konuları sunmak gibi bir amaç taşımadığı söylenebilir. Aynı yaklaşım, 2001 yılı çalışmalarını konu alan ikinci kitapta da söz konusudur⁵⁶²; coğrafi ve fiziksel yapı tanımlanarak, bölgenin tarihiyle konuya giriş yapılır ve ardından, Orhun Vadisi'nde gerçekleştirilen çalışmalar, detaylı görsel materyal eşliğinde açıklanır. Bu proje, Türklerin kendi kökenlerini aramak üzere gerçekleştirdiği ilk sistematik yüzey araştırmasıdır; ne var ki süreklilik gösterememiş ve bir noktada kesintiye uğramıştır. Belki de süreklilik kazanamadığı ya da tamamlanamadığı için, İslâm öncesi Türk sanatı literatürünün yönünü değiştiren bir katkı da getirememiştir.

⁵⁶¹ *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2000 Yılı Çalışmaları*, TİKA, Ankara 2002, s. 1-4.

⁵⁶² Bkz. *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2001 Yılı Çalışmaları*, TİKA, Ankara 2003.

3.2. Ders Kitaplarında İslâm Öncesi

Resmî ideolojilerin aynası olan ders kitaplarının incelenmesi, Türkiye'de cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yaşanan dönemsel siyasî eğilimlerin ders kitaplarındaki tematik seçimleri belirlediğini göstermektedir. Henüz sanat tarihi ders kitaplarının mevcut olmadığı 1940'lara kadar, ortamın genel ilgileri çerçevesinde, tarih kitaplarında Asya ağırlıklı ve etnik vurgulu temaların öne çıktığı; Anadolu görüşlerinin gündeme geldiği 1940'lar ve 1950'lerde Anadolu ile Yunan-Roma temalarının; İslâm kültürünün ilgi odağı haline geldiği 1960'lardan sonra ise Türk-İslâm kültürünün ön planda ele alındığı söylenebilir⁵⁶³. Tarih ders kitaplarında, kısa maddeler halinde sanatsal gelişmelere de değinilmiştir; ancak, belirli bir tarihsel dönemin örneklenmesinin ötesinde, derinlikli sanat tarihi analizlerine yer verilmemiştir.

Eski Yakın Doğu'da uygarlıklar kuran neredeyse tüm halkların Orta Asya'dan göç ettiği ve hepsinin Türk soylu bir halktan kaynaklandığı anafikri çevresinde gelişen Türk tarih tezini tüm insanlık tarihine uygulayarak ilan eden 1930 tarihli *Türk Tarihinin Ana Hatları*'nı takiben, bu tezlerin işlendiği ders kitapları yayınlanmıştır. Cumhuriyet tarihinin ilk ders kitapları olan ve cumhuriyet ideolojisinin tüm argümanlarını detaylandıran bu yayınlarda, konu anlatımına insanlık tarihinin başlangıcından başlanır; prehistorik göçlerle birlikte çok geniş bir coğrafyaya yayıldığı öngörülen Türklerin tarihi bahsine geçilir. Tarih tezine paralel olarak, neredeyse tüm eskiçağ kültürleri, Orta Asya'dan göç eden en eski Türkler ile ilişkili kılınmıştır; yani bir bakıma eskiçağ tarihi, tümüyle Türklerin tarihi olarak sunulur. Dolayısıyla, tarih boyunca varlık gösteren tüm kültürlerle değinilmekle birlikte, bahsedilen bağlamda, konu sınırının tarih boyunca Türklerin yaşadığı alanlar ile belirlendiği söylenebilir⁵⁶⁴. Bu alanın genişliği, *tarihin bilinen ilk uygarlığı Sümerlerden beri, Asya'da ve Avrupa'da kurulan devletlerin çoğunu Türklerin kurmuş olması ve yıkılan bir Türk devletinin ardından hemen yenisinin kurulması* ile gerekçelendirilir⁵⁶⁵. 1940'lara kadar varlığını sürdüren bu ders kitaplarında, sanatsal verilere dair küçük bilgilere de yer verilmiştir. Örneğin Türklerin anayurdu bahsinde, Orta Asya'daki kurgan mimarisinden bahsedilir; kurgan araştırmaları ve buluntular hakkında bilgiler verilirken, bu bulguların Orta Asya Türklerinin mezar geleneklerinin birer ürünü olduğu belirtilir⁵⁶⁶. Yine kurganlarda bulunan objelerden hareketle, Türklerin maden sanatında ileri bir

⁵⁶³ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 83.

⁵⁶⁴ Bkz. *Tarih I. Kemalist Eğitimin Tarih Dersleri (1931-1941)*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2000.

⁵⁶⁵ *Tarih IV. Türkiye Cumhuriyeti*, Devlet Matbaası, İstanbul 1934, s. 1.

⁵⁶⁶ *Tarih I. Kemalist Eğitimin Tarih Dersleri (1931-1941)*, s. 36-37.

düzeye ulaştıkları da vurgulanır⁵⁶⁷. "Anayurt"tan göçlerle dünyanın çeşitli yerlerine dağıldığı kabul edilen Türklerden başka, Orta Asya'da kalan Türklere de değinilir. Orta Asya bahsinde dikkat geçen bir nokta, etnik kökeni bugün bile tartışma konusu olan İskitlerin, kesin bir dille bir Türk imparatorluğu kurduklarının belirtilmesidir. Kültürlerinin birçok yönüyle Türklük ile özdeşleştirilen İskitlerin, diğer dünya kültürlerine katkılarından da bahsedilir; Avrupa içlerine doğru yayılmalarıyla birlikte, o dönemde geri durumda bulunan Avrupalıların sanatları üzerinde İskitlerin yapıcı rollerinden de bahsedilir ve tüm bu etkilere rağmen, Avrupa halklarının sanatta İskitlerin ustalığına erişemediği belirtilir⁵⁶⁸. Bununla birlikte, diğer eski dünya kültürleri de Türk tarihinin bir parçası olarak görüldüğünden, kitapta bahsi geçen kültürlerin sanatlarına dair belirlemeler de dolayısıyla Türk sanatına mal edilmektedir. Örneğin, Çin kültürünün oluşum safhasında, Türklerin belirleyici bir rol oynadıkları kabul edilir ve kökeni 9000 yıl öncesine dayandırılan Türk kültürünün yayılım sahasının, sadece Hindistan, Mısır, Mezopotamya ve Anadolu gibi Orta Asya'nın güney ve batısında kalan alanlara değil, doğuda Çin'e de uzandığı, ve hatta Türk kültürünün palazlandığı en eski bölgenin belki de burası olduğu belirtilir⁵⁶⁹. 1934 tarihli *Ortamektep İçin Tarih I* kitabında, özellikle Çin mimarisi üzerindeki Türk sanatı etkisi vurgulanır ve Çin binalarının *birbiri üzerine geçirilmiş çadır şeklindeki çatıları*, Türklerin göçebe dönemlerindeki çadırların bir hatırası olarak tanımlanır⁵⁷⁰. Hint ve Çin gibi Asya'nın en eski kültürlerinin kökleri bir şekilde Türklük ile ilişkilendirildiğinden, bu kültürlerin sanatsal verilerinin de dolaylı olarak Türk kültürü ile ilişkili kılındığı söylenebilir. Bununla birlikte, gerek Çin gerekse Hint sanatına dair kısa bölümlerde, söz konusu kültürlerde belirginleşen sanat dalları hakkında genel bilgiler verilirken, Türk sanatı bağlantısını somutlaştıracak net cümlelerden kaçınılmıştır. Keza Mezopotamya kültürleri bahsinde de, Sümerlerin dilleri "Altay Türkçesi" ve Ur, Uruk gibi başlıca Sümer şehirleri de "Türk şehri" olarak tanımlanır; buna karşılık sanat, mimari ve heykeltıraşlık bahsinde, bulgular kısaca özetlenir ve Sümerlerin bu eski dönemlerde bile kemer, kubbe gibi mimari bileşenleri kullanacak kadar ileri oldukları belirtilir⁵⁷¹. Fakat Sümer tarihinin ve kültürünün diğer yönleri anlatılırken sıklıkla vurgulanan Türklük bağlantısına, sanatların özetlendiği bu kısa bölümde rastlanmaz. Benzer yaklaşımlar, kitapta bahsi geçen tüm diğer eski dünya

⁵⁶⁷ *Tarih I. Kemalist Eğitimin Tarih Dersleri (1931-1941)*, s.37-38.

⁵⁶⁸ *Ortamektep İçin Tarih I*, Devlet Matbaası, İstanbul 1934, s. 51-55.

⁵⁶⁹ *Tarih I. Kemalist Eğitimin Tarih Dersleri (1931-1941)*, s. 59.

⁵⁷⁰ *Ortamektep İçin Tarih I*, s. 43.

⁵⁷¹ *Tarih I. Kemalist Eğitimin Tarih Dersleri (1931-1941)*, s. 95-96.

kültürlerinde de gözlenir. Sanat tarihine ayrılan bu bölümlerin kısalığı ve sadece genel bilgilerden müteşekkil oluşu, 1930'ların arkeoloji bilgisinin yetersizliği, söz konusu kültürlerle ait bulguların coğrafî uzaklığı ve sanatsal verilerin Türkiye ölçeğinde henüz sistematize edilmemiş oluşunun bir sonucu olmalıdır.

Ortaçağ Anadolu Türk uygarlığı ele alınırken, diğer bölümlerde olduğu gibi kısaca sanatsal gelişmelere de değinilir. Buna göre, 12. yüzyılda başlayarak 13. yüzyılda doruk noktasına ulaşan ve 14. yüzyılda Beylikler döneminde de kısmen Selçuklu çizgisinde devam eden sanatsal ve özellikle de mimarî atılımlar, daha önceki devirlerde İran, Orta Asya ve Mezopotamya'da inşa edilen Türk eserlerinin özelliklerini gösterir⁵⁷². Yani Anadolu'nun ortaçağdaki sanatsal kimliği, Asya'daki Türk-İslâm sanatının bir kolu ya da varisi gibi görülür; bu noktada, İslâm öncesi Türk sanatına bir gönderme yapılmamıştır. Diğer yandan, Anadolu Selçuklu sanatında görülen motif ve figür zenginliği, o dönemde İslâm'ın kökleşmesine rağmen Anadolu Türkleri arasında "taassup ve dar görüşlülüğün" bulunmayışına bağlanır⁵⁷³. Osmanlı'nın ırksal ve kültürel kökenlerine dair anlatımlar ise, belirsizlik vurgusu içerir; Selçuklular ile aralarında bir kültürel bağlılıktan ziyade, çatışma ve farklılık bulunduğunu hissettiren anlatımlara yer verilmiştir. Söz gelişi, Osmanlı, başlangıçta Selçuklu Devleti'ne tâbî bir uçbeyliği iken, zamanla Selçuklu Devleti'nin zayıflamasına sebebiyet veren dış koşullardan faydalanarak genişleyip büyüyen bir beylik olarak anlatılır⁵⁷⁴. Bu bağlamda, Osmanlı'nın kökeninde herhangi bir Asyalılık vurgusuna yer verilmediği gibi, nereden ve ne zaman Anadolu'ya geldiklerinin henüz bilimsel olarak tespit edilmediği belirtilen "*Osmanlı Türklerinin, diğer Türkler gibi Orta Asya'dan Anadolu'ya geldikleri ve soylarının Oğuz Han'a kadar gittiği*" yönünde rivayetler mevcut olsa da, bu şecerenin sonradan hazırlandığı, özgün olmadığı ifade edilir⁵⁷⁵. Bu yaklaşımın, erken cumhuriyet döneminin Osmanlı algılayışıyla uyumlu olduğu söylenebilir; zira bu görüş, Selçuklu dönemi sonlarına kadar Asyalı geleneklerin sürdüğü, fakat Osmanlı idaresiyle birlikte derin bir kopuş sürecine girdiği yönündeki yaklaşımların temelini oluşturmaktadır.

Atatürk'ün ölümünden sonra çeşitlenen milliyetçi akımlar arasında, ırk milliyetçiliğine tepki olarak doğan ve ırk yerine vatan, yani Anadolu faktörünü merkeze alan "Anadoluculuk" akımı çerçevesinde, Anadolu kültürünün doruk noktasını ve dolayısıyla çağdaş Anadolu kültürünün kaynağını Yunan-Roma çağında gören düşünce

⁵⁷² *Tarih II. Ortazamanlar*, Devlet Matbaası, İstanbul 1933, s. 287-288.

⁵⁷³ *Tarih II. Ortazamanlar*, s. 288.

⁵⁷⁴ *Tarih III. Yeni ve Yakın Zamanlar*, Devlet Matbaası, İstanbul 1933, s. 1-3.

⁵⁷⁵ *Tarih III. Yeni ve Yakın Zamanlar*, s. 1.

sisteminin yansımaları, neredeyse tamamen Yunan-Roma kültürüne odaklanan ortaöğretim tarih ders kitaplarında izlenebilir⁵⁷⁶.

Liselerde okutulmak üzere hazırlanan sanat tarihi ders kitapları ise, 1960'lardan itibaren yazılmaya başlanmıştır. Bu ilk sanat tarihi ders kitapları, iki ana bölüm halinde planlanmıştır. Buna göre, prehistorik dönemden modern Avrupa sanatına uzanan hat, ya da başka bir deyişle Türk-İslâm sanatları dışında kalan bölgeler ve dönemler ilk kitapta ele alınmış; Türk ve İslâm sanatları ise ayrı bir kitapta değerlendirilmiştir. Sanat tarihi ders kitaplarında günümüze kadar benimsenen bu yaklaşım, aynı zamanda, sanat tarihinin de bir tezahürü olduğu uygarlık tarihinin, birbirinden neredeyse bağımsız iki ayrı yolu olduğu algısını yansıtmaktadır. Diğer yandan, uygarlık tarihinin ve buluntuların değerlendirilmesinde, erken cumhuriyet dönemine nazaran daha objektif ve bilimsel bir tutumun ürünü oldukları da belirtilmelidir.

1960'lardan 1990'lara kadar çok sayıda baskısı yapılarak liselerde okutulan, Arif Müfid Mansel ile Oktay Aslanapa'nın hazırladığı sanat tarihi ders kitaplarında, bahsedilen ayırım belirginleşmiştir⁵⁷⁷. Prehistorik çağlardan modern mimarlığa kadar uzanan konu dağılımı, Hint, Çin ve Japon sanatı gibi bu gelişim çizgisinden bağımsız birimleri de içermektedir. Prehistorik dönem, Mısır, Mezopotamya ve Anadolu bahislerinde, artık erken cumhuriyet döneminin göç teorisi ve tüm eskiçağ toplumlarını Türklük ile ilişkilendirme kaygısı tamamen ortadan kalkmış; bunun yerine, arkeolojik verilerin yorumuna dayanan bir yaklaşım hakim olmuştur. Yunan sanatı ise, en erken çağlarından itibaren, açıklayıcı örneklerle etraflıca sunulmuştur. Türk ve İslâm sanatına ayrılan ve Oktay Aslanapa tarafından kaleme alınan ikinci kitapta⁵⁷⁸, "Orta Asya Türk Sanatı" başlığı altında İslâm öncesi dönem bulgularına değinildikten sonra İslâm sanatlarına geçilir. Kitabın konu ağırlığını Anadolu ortaçağı ve sonrasının oluşturduğu görülmektedir. Orta Asya Türk sanatlarının anlatıldığı 25 sayfalık giriş bölümü, mimarlık ve heykel, resim, çadır sanatı ve maden sanatı olmak üzere, İslâm öncesi dönemin başlıca üretimlerini, arkeolojik bulgular temelinde ele alır. Ancak kitabın sonlarına doğru, "Türk Tarihinin Zenginliği" başlıklı bölümde, İslâm öncesi döneme dair daha zengin detaylar sunulmuştur. Buna göre, Türk tarihinin M.Ö. 1. binyılda, Çin kaynaklarındaki Hsiung-nu kayıtlarıyla başladığı belirtilir ve bunu takiben Göktürk ve Uygurlardan bahsedilir. Bu bağlamda Hun dönemi kurgan buluntuları, Göktürk anıtları, Uygur heykelleri ve

⁵⁷⁶ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 54-55.

⁵⁷⁷ Bkz. Arif Müfid Mansel-Oktay Aslanapa, *Sanat Tarihi II*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul 1966.

⁵⁷⁸ Bkz. Oktay Aslanapa, *Türk ve İslam Sanatı 3*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1990.

mimarisinin başlıca özellikleri, mevcut buluntuların yorumlanması suretiyle sunulur. İslâm'ın kabulünden sonraki Türk sanatının ise, esas gelişiminin Anadolu'da gerçekleştiği ve bu gelişimde İslâm öncesi geleneklerden ziyade, İslâmî niteliklerin belirleyici olduğu ifade edilir; bu noktada, Türklerin İslâm'ı kendi istekleriyle kabul ettikleri ve bu dönüşümün ardından “tamamiyle orijinal, büyük bir sanat” geliştirdikleri vurgusu⁵⁷⁹ çeşitli yerlerde tekrarlanır.

1977 tarihinde Yaygın Yükseköğretim Kurumu'nca verilen ortak dersler arasında, Türk sanatı tarihinin anlatıldığı *Türk Tarihi II* başlıklı ciltte, İslâm'ın kabulüne kadarki süreç Nejat Diyarbekirli tarafından, özellikle Anadolu'ya ağırlık veren Türk-İslâm sanatı bölümleri ise Oktay Aslanapa tarafından kaleme alınmıştır. N. Diyarbekirli'nin hazırladığı bölümlerde, diğer yayınlarında kullandığı anlatım şeması çoğu kez aynı ifadelerle tekrarlanmış; Türk sanatının ve atlı bozkır kültürünün erdemlerini öven, romantik bir yaklaşım sergilenmiştir. Orta Asya'nın coğrafî sınırlarını belirlerken, daha önce *Hun Sanatı* kitabında kullandığı ifadelerle, 35-55. enlemler arasında kalan bir alanı ifade ettiğini; Türklerce iskân edildiğinden Türkistan ve Perslerce Turan olarak da adlandırıldığını belirtir⁵⁸⁰.

N. Diyarbekirli'nin diğer yayınlarında olduğu gibi burada da, göçebelik-yerleşiklik sorunsalına değinilir; uygarlığın beşiği olarak görülen Akdeniz çevresindeki yerleşik kültürlerin sırtlarında bir örtü ve ayaklarında basit bir ayakkabıdan ibaret olan giysileri ile, Hun-Göktürk-Uygur halklarının ceket, pantolon, kaftan, kemer, çizme gibi parçalardan oluşan, daha teşkilâtli giysilerini kıyaslamak suretiyle, üstü örtük olarak, yerleşik kültür ile bozkır kültürünü karşılaştırır ve bozkır kültürünün daha gelişmiş olduğunu hissettirir⁵⁸¹. Yine Çin-Hun mücadeleleri sırasında, Çinlilerin Hunlara karşı başarı elde edebilmek için atlı bozkır kültürüne özgü giysileri benimsediklerini ve o dönemin en güçlü savaş aracı olan savaş arabalarının yerine at binmeyi öğrendiklerini belirtir⁵⁸². Daha sonra, göçebeliliğin yerleşikliğe üstünlüğünü açıkça ifade eder; buna göre hayvancılığı, bitki yetiştirmekten daha güç uğraş olarak tanımlar ve askerî becerileri de buna ekleyerek, göçebe halkların yerleşik kültürlerle üstün gelen vasıflarını sunar⁵⁸³. Hatta, Türklerin yerleşik yaşama geçtikten sonra dahi, göçebe kültürün önemli bir göstergesi olan çadırdan vazgeçemediklerini; örneğin, ilk kez yerleşik bir yaşam tarzı kuran Uygurların, bir yandan

⁵⁷⁹ Oktay Aslanapa, *Türk ve İslam Sanatı 3*, s. 181-182.

⁵⁸⁰ Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, Yaygın Yükseköğretim Kurumu, Ankara 1977, s. 31.

⁵⁸¹ Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 3.

⁵⁸² Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 20-24.

⁵⁸³ Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 33.

çadır kullanmayı sürdürdüklerini de vurgular⁵⁸⁴. Bu yargıların doğruluğu ya da yanlışlığı bir yana, doğrudan doğruya göçebe Türklerin gelişkin bir kültür yaratamayacakları yönündeki oryantalist tutuma karşı bir argüman geliştirme kaygısıyla kaleme alındıkları anlaşılmaktadır. “Dönemin en gelişkin savaş aracı olan savaş arabası”nı bile alt edebilecek güçte olan Türk atlı birliklerinin savaş teknikleri, giysileri gibi her türlü detayda sergiledikleri tartışılmaz üstünlük, aynı zamanda yerleşik toplumların erdemlerine yönelik bir antitez geliştirme kaygısının yansımasıdır.

Orta Asya’da gelişen İslâm öncesi Türk sanatı, Hun-Göktürk-Uygur şeması çerçevesinde ele alınır; bu tabloya, ortaçağda Avrupa’ya yürüyen Türk kökenli halklar da eklenmiştir. M.Ö. 6. yüzyılda beliren ilk Türk topluluğu olarak tanımlanan Hunlar, “atlı bozkır kültürü” olarak adlandırılan bütünün içinde, fakat bu bütünü oluşturan diğer tüm unsurlardan farklılaşan, kendine özgü gelenekler ortaya koyan bir kavim olarak tanımlanır; fakat, Hun kültürünün özellikleri belirtilirken, Türkçe konuşmanın ötesinde, bu farklılıkların mahiyetine değinilmemiştir⁵⁸⁵. Diğer yandan N. Diyarbakirli, ayrı bir bölüm halinde ele aldığı hayvan üslubunun, dünyanın hiçbir yerinde örneği bulunmadığını ve sadece Avrasya bozkırlarında, özellikle de Hun kültüründe yaygınlaştığını; dolayısıyla Hun sanatına özgü olduğunu belirtir; bununla birlikte, çevre kültürleri de etkileyerek Çin’den Avrupa’ya kadar geniş bir alana yayıldığını da ilave eder⁵⁸⁶. Batıya doğru göç etmeye başladıktan sonra, Hun sanatının yeni etkileşimlerin ışığında yeni bir karaktere büründüğünü ve bu yeni görünümün Göktürk sanatının oluşumuna zemin hazırladığını belirtir⁵⁸⁷. Dolayısıyla, N. Diyarbakirli’nin diğer yayınlarında da vurgulanan, erken dönem Türk sanatının adeta mantıksal bir sıra ile, bir dönemden diğerine geçtiği düşüncesi tekrarlanır. Bununla birlikte, erken dönem toplumlarında hakimiyetin halef-selef ilişkisiyle bir dönemden diğerine aktarılması ve bu şekilde oluşan bir süreklilikten bahsedilmesinin, somut gerçeklikle hangi boyutta örtüştüğü konusu, çeşitli araştırmacılar arasında tartışmalıdır⁵⁸⁸. Celal Esat ile başlayan sanat tarihi yazıcılığı geleneğinde, İslâm

⁵⁸⁴ Nejat Diyarbakirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 186.

⁵⁸⁵ Nejat Diyarbakirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 4.

⁵⁸⁶ Nejat Diyarbakirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 81.

⁵⁸⁷ Nejat Diyarbakirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 76.

⁵⁸⁸ Türk tarihinin evrelerini birbirini izleyen düzenli bir zincir halinde incelemektense, çeşitli etkiler altında farklılaşarak kendi içinde tutarlı görünüm kazanan her bir dönemi kendi dinamikleri çerçevesinde incelemenin daha sağlıklı sonuçlar doğuracağını savunan; erken dönem Türk sanatının sadece Türklere mal edilmesini eleştirerek, birden fazla etnik unsurun birlikteliği sonucunda oluşan ortak bir kültürün varlığına işaret eden ve süreklilikler ile süreksizlikleri kesin çizgiler halinde ayırt etmenin güçlüklerinden bahseden Doğan Kuban’ın görüşleri için bkz. *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul 1993. İslâm öncesi dönemde, belirli kültür ve dil ortaklıkları göstermelerine rağmen, ulus kimliği arz eden bir Türk oluşumunun mevcut olmadığını; ancak ortak düşmanlara karşı bir araya gelen boylardan oluşan daha büyük göçebe topluluklardan bahsedilebileceğini savunan Doğan Avcıoğlu’nun görüşleri için bkz. *Türklerin Tarihi*, Cilt 1, Tekin Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 1978, s. 42-43. Eski Türklerin etnik bir bütünlük ya da süreklilik kaygısıyla bir araya gelmediklerini; bunun yerine, yaşamsal zaruretler dolayısıyla ve etnik birlik aramaksızın zaman zaman güçlerini

öncesi dönemde bu şemayla başlayan ve İslâm'ın kabulünden sonra da ardışık bir düzende devam eden hakimiyetler silsilesi formülüyle açıklanan Türk sanatının gelişim çizgisi, statik bir düzende günümüze kadar uygulanmıştır.

N. Diyarbakirli, söz konusu yayınında, böyle bir sürekliliğin en somut olarak izlenebildiği halı tasarımlarını karşılaştırır; en eski halı örneği olan Pazırık halısının kenar sularında bulunan figürlü kısımlar çıkarılıp yerine geometrik bezemeler yerleştirilirse, Oğuzların halı tasarımları ile benzeşen bir görünümün ortaya çıkacağını, dolayısıyla aynı tasarım geleneğinin yüzyıllarca çeşitli Türk toplulukları arasında süreklilik gösterdiğini belirler. Hayvan motiflerinin ise, İslâm'ın kabulünden sonra dahi, ortaçağ sonlarına kadar kullanılageldiğini belirtir⁵⁸⁹; fakat ortaçağ sonlarında ne sebeple ve hangi toplumsal dönüşümün sonucu olarak ortadan kalktığına dair bir tespitte bulunmaz.

Eski Türk inanışlarının terk edildiği ve kısmen yeni bir yaşam tarzının hakim olmaya başladığı Uygur dönemi ise, bazı yönleriyle diğer dönemlerden ayrı tutulmuştur. Sözgeleşi, eski Türk toplumlarının karakteristik bir kullanım eşyası olan sarkıntılı kemerlerden bahsedilirken, bu geleneğin Uygur döneminde de varlığını sürdürdüğü, fakat artık hayvan figürlü bezemelerin uygulanmadığı belirtilir; böylelikle, diğer “göçebe” Türk toplulukları arasında hayvan üslubunun varlığını sürdürdüğü, bunlarla eşzamanlı olan Uygurlarda ve daha sonra İslâm'ı kabul eden topluluklar arasında ise, belki yeni inanç sisteminin ve yerleşikleşmenin etkisiyle, yok olduğu vurgulanır⁵⁹⁰. Farklı bir dinsel/kültürel çevreye giren Uygurların kısmen göçebe Türklerden ayrı tutulduğuna işaret eden yorumların, üstü örtük olarak göçebeliğe, göçebe Türk kültürünün belirleyici unsurları olarak görülen eski inanç sistemine ve bu yaşam tarzının bir sonucu olan “hayvan üslubu”na övgü tonu içerdiği söylenebilir.

Bir yönüyle eski Türk geleneklerinden bir sapma olarak görülmekle birlikte, özellikle resim sanatı bağlamında, Türk sanatının sonraki dönemleri ve özellikle de Selçuklu ile Moğol sanatlarında, Uygurlar ile başlayan geleneğin en azından 14. yüzyıla kadar sürdüğü belirlenir. Uygur resim sanatının başlangıçta Hint ve Çin etkisiyle biçimlendiği; fakat daha sonra tamamen Türk kültürüne özgü bir üslup haline geldiği

birleştirerek daha büyük göçebe konfederasyonları kurduklarını; hatta, Anadolu'nun Türkleşmesinde en önemli rolü oynayan ve bu bağlamda pek çok yazar tarafından eski Türk kültürünün taşıyıcısı olarak görülen Oğuzların dahi böyle bir soy bilinci içinde olmadıklarını; böyle bir soy bilincinin Türkler arasında 19. yüzyıla kadar gelişmediğini savunan Halil Berktaş'ın görüşleri için bkz. *Türkiye Tarihi 1: Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, Cem Yayınevi, İstanbul 1987, s. 67-72.

⁵⁸⁹ Nejat Diyarbakirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 99.

⁵⁹⁰ Nejat Diyarbakirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 74 ve 84.

savunularak⁵⁹¹, sonraki dönemler için önemli bir esin kaynağı olan bu dönem de içselleştirilmiştir.

Uygurların surlarla çevrili *balığ* adlı şehirlerine ve bu şehirlerdeki yapı tiplerine de değinen N. Diyarbekirli, stupaların, Selçuklu ve Karahanlı mezar mimarisine temel oluşturduğunu belirtir⁵⁹².

Göçebe yaşamının önemli bir unsuru ve eski Türklerin önemli sanatsal dışavurum şekillerinden biri olarak çadırlar bahsi, detaylı çizimlerle ele alınmış ve yine çizimler aracılığıyla, çağdaş Türkmen çadırlarıyla da kıyaslanarak, bu geleneğin sürekliliği vurgulanmıştır. Fakat N. Diyarbekirli, esas itibariyle pratik amaçlara hizmet eden ve yaşamı sürdürmenin temel ihtiyaçlarından biri olarak konut işlevi gören çadırlara bir kutsiyet atfederek, onları “en eski çağlardan itibaren Türk’ün kutsal barınağı” olarak tanımlar⁵⁹³.

Başta *Hun Sanatı* kitabı olmak üzere, N. Diyarbekirli’nin diğer çalışmalarında olduğu gibi burada da Avrupa’ya uzanan Türk sanatı etkileri ayrı bir bölüm halinde ele alınmıştır. Bu bağlamda N. Diyarbekirli, Türklerin Orta Asya’dan göçlerle Avrupa ve Afrika’ya yayıldıklarını; fakat gittikleri bölgelerdeki durumlarının aydınlatılamadığını belirtir. Bu konuda ilginç bir tespiti, Türklerin her gittikleri yeri hakimiyetleri altına almalarına rağmen, zamanla değişen koşullar nedeniyle her defasında yeni göçlere zorlandıkları ve hatta bazen bölgenin koşulları gereği “eridikleri” veya asimile olduklarıdır. N. Diyarbekirli, bu sürece ilave olarak, Türklerin bıraktığı sanatsal izlerin de yabancı sanat tarihçiler tarafından yağmalanarak yok edildiğini belirtir⁵⁹⁴. Devamla, Türk sanatının bugün yeterince tanınmayışını da bu bilinçli tahrifata bağlar⁵⁹⁵.

Aynı cildin İslâmiyetten sonraki Türk sanatı konulu ve O. Aslanapa’nın kaleme aldığı ikinci bölümünde ise, Anadolu’daki Türk sanatının İslâm öncesi dönemlere uzanan köklerine pek az atıf bulunur; O. Aslanapa, İslâm öncesi dönemin, özellikle Uygurların bu sürece katkıları olmakla birlikte, Anadolu’da gelişen Türk-İslâm sanatının esas itibariyle 10. yüzyıldan itibaren Türk topluluklarının Müslümanlaşmaya başlamaları ile birlikte oluşum sürecine girdiğini savunur⁵⁹⁶.

⁵⁹¹ Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 185-186.

⁵⁹² Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 187.

⁵⁹³ Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 8-13.

⁵⁹⁴ Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 197.

⁵⁹⁵ Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 197.

⁵⁹⁶ Nejat Diyarbekirli-Oktay Aslanapa, *Türk Tarihi II*, s. 213.

İlahiyat Fakültelerindeki sanat tarihi derslerinde okutulmak üzere, 1986 yılında Nusret Çam tarafından yazılan “*Türk ve İslâm Sanatları Târîhi Ders Notları*” kitabında⁵⁹⁷, Türklerin İslâm öncesi kültürlerine hiçbir gönderme ya da atıf yapılmaksızın, Türk sanatı doğrudan doğruya İslâm geleneğinin bir ürünü olarak sunulur. Buna göre, İslâm’ın doğuşundan itibaren sanatın izlediği rota Emevi, Abbasi, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu hattını izleyerek, Anadolu Selçuklularına ulaşır ve Beylikler devri sonuna kadar, özellikle cami mimarisinin gelişimi ele alınır. İslâm öncesi döneme hiç değinilmemesi, belki de bu çağın bir "cahiliye" devri olarak görülmesi ile ilişkilidir.

1990'lardan itibaren, Sovyetler Birliği'nin dağılmasını takiben, Orta Asya'da Türk kökenli yeni cumhuriyetlerin kurulması süreci, Türkiye'deki Orta Asya ilgisini yeniden canlandırmıştır. Bu ilginin tarih ders kitaplarına yansımaları, söz konusu yeni Türk cumhuriyetlerinin geçmişlerine ve bugünkü durumlarına dair konu anlatımlarının müfredata dahil edilmesi şeklinde olmuştur⁵⁹⁸. Buna karşılık sanat tarihi ders kitaplarında, Orta Asya temasında belirgin bir bağlam değişikliği olduğu söylenemez. 1990’larda okutulan sanat tarihi ders kitaplarında, 60’larda Arif Müfid Mansel ve Oktay Aslanapa’nın belirlediği tematik çerçeve ve dağılım, esas itibarıyla korunmuştur. Tahir Erdoğan Şahin’in kaleme aldığı, 1997 tarihli Sanat Tarihi I ve II kitaplarının tematik biçimlenişi de aynı eksendedir⁵⁹⁹. Fakat Türk-İslâm küresinin dışında kalan sanatların anlatıldığı ilk kitapta, Yunan sanatı anlatımlarının Mansel’in hazırladığı ciltteki kadar detaylandırılmadığı görülmektedir. Türk ve İslâm sanatlarına ayrılan ikinci kitabın ise, esas itibarıyla Türk sanatı çerçevesinde ele alındığı ve Türk sanatı dışındaki İslâm geleneklerinin de Türk sanatına etkileri veya ilgileri bağlamında ele alındığı söylenebilir. İslâm öncesi dönemde Hun-Göktürk-Uygur sanatlarıyla başlayan; İslâm’ın kabulünden sonra Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemleriyle devam eden; Türklerin Asya ve Anadolu safhaları arasında bir geçiş dönemi olarak görülen Anadolu Selçuklularıyla yeni bir sürece giren; Beylikler devrini izleyen Osmanlı kültürü ile birlikte bir imparatorluk sanatına dönüşen ve bu haliyle adeta formülleşen Türk sanatının gelişim çizgisi, ayrı bir bölüm halinde ele alınan el sanatları ve cumhuriyet dönemi Türk sanatı anlatımlarıyla tamamlanır. Yeryüzünün en eski milletlerinden biri olduğu belirtilen Türklerin en erken sanatsal verilerinin, M.Ö. 4. binden itibaren Orta Asya’da varlık gösteren Anav, Afanesievo, Andronovo ve Karasuk kültürlerinde belirdiği; hayvan üslubu ve kurgan

⁵⁹⁷ Nusret Çam, *Türk Ve İslâm Sanatları Târîhi Ders Notları*, Erzurum 1986.

⁵⁹⁸ Büşra Ersanlı-Behar, *İktidar ve Tarih*, s. 210.

⁵⁹⁹ Bkz. T. E. Şahin, **Sanat Tarihi I**, İstanbul: Serhat Yayınları, 1997 ve T. E. Şahin, **Sanat Tarihi II**, İstanbul: Serhat Yayınları, 1997.

yapımı gibi geleneklerin şekillenmeye başladığı bu dönem verilerinin, Hun sanatının oluşumunda önemli bir kaynak olduğu ifade edilir⁶⁰⁰. Ancak tüm bu anlatımlar, bahsedilen prehistorik Orta Asya kültürlerinin hepsinin Türk kökenli oldukları vurgusuyla sunulur; bu bütüne başka etnik faktörlerin de katılımından bir olasılık olarak bile bahsedilmemiştir. Hun hakimiyeti süresince olgunlaşan bu özelliklerin Göktürkler, Uygurlar ve diğer Türk devletlerine aktarılacak zenginleştiği⁶⁰¹ yargısı, prehistorik Anav, Afanesievo, Andronovo ve Karasuk kültürlerinden başlayarak Uygur çağı ve sonrasına uzanan kesintisiz ve düzenli/mantıksal bir gelişim çizgisi olduğu kabulünü yansıtmaktadır.

Hareket duygusu ile karakterize olan “hayvan üslubu”, göçebe yaşam tarzının bir yansıması olarak sunulurken, göçebeliliğin de coğrafi ve iklimsel koşulların zorlamasıyla gündeme geldiği vurgulanır⁶⁰². Buradan çıkan yan anlam, yerleşiklik eğiliminin dış koşulların zorlamasıyla bozulduğu şeklindedir. Bu anlamda dikkatleri çeken mantıksal karmaşa, 1930’ların tarih tezi tartışmalarını ve ilk tarih ders kitaplarını çağrıştıran niteliktedir. Benzer bir yaklaşım, eski Türklerin dini bahsinde, tek tanrılılık vurgusunda da görülmektedir; eski Türk dininin tek tanrılı bir inanç sistemi olarak yorumlanması, Türklerin Müslümanlığa yakınlıklarını ifade eden bir yaklaşım olarak, konuya dair başlıca yayınlarda tekrarlanan bir yargıdır.

İslâm öncesi Türk sanatının özetlendiği kısa bölüm, Hun, Göktürk ve Uygur sanatlarının tanıtıldığı anlatımlardan oluşmaktadır. Orta Asya’da ilk Türk siyasî birliğini kuran Hunların sanatı, mimari ve el sanatları olmak üzere iki yönüyle ele alınmıştır. Yarı-göçebe olarak adlandırılan Hunlarda, çadırların yanı sıra kerpiçten evlerin de yer aldığı; ayrıca kurgan mimarisinin de bu dönemde büyük gelişme kaydettiği belirlenir. El sanatları ise, özellikle Pazırık halısı üzerinden tanıtılır. El sanatları bağlamında bahsedilen hayvan üslubunun kökeni, doğrudan doğruya Hun kültürüyle ilişkilendirilir; diğer yandan, İskit sanatında da yeri olduğundan bahsedilir. Hunlardan sonra hakimiyeti devraldıkları belirtilen Göktürklerin, sanatsal yönden de Hunların mirasçısı oldukları vurgulanır. Hayvan üslubunun etkisi hala belirgin olmakla birlikte, özellikle heykel sanatında daha gerçekçi tasvirlerle yönelişin başladığı belirtilir; heykel örnekleri, kaya resimleri ve el sanatları kısaca tanıtıldıktan sonra, Göktürk çağının en önemli kalıntıları olarak Orhun anıtları tanıtılır. Göktürk siyasî hakimiyetine son vererek, onun yerine geçen Uygurların döneminde, gerek dinsel gerekse kültürel açıdan meydana gelen değişikliklerden

⁶⁰⁰ Tahir Erdoğan Şahin, *Sanat Tarihi II*, Serhat Yayınları, İstanbul 1997, s. 1-2.

⁶⁰¹ Tahir Erdoğan Şahin, *Sanat Tarihi II*, s. 2.

⁶⁰² Tahir Erdoğan Şahin, *Sanat Tarihi II*, s. 2.

bahsedilir ve yerleşik kültürün gelişmesiyle önemli bir ivme kazanan şehircilik ve mimari örnekleri tanıtılır. Türk sanatında heykel formunun ve figüratif yaklaşımların doruk noktası olarak tanımlanan Uygur döneminde, heykel sanatının esas itibariyle Göktürk formlarını yinelediği, yani özgünlüğünü koruduğu, fakat zaman içinde Çin ve Hint etkileriyle zenginleştiği ifade edilir⁶⁰³.

Sonuç olarak, ders kitaplarındaki belirlemelerden hareketle, Orta Asya prehistoryasında varlık gösteren tüm kültürlere ait arkeolojik verilerin Türklük ile ilişkilendirildiği ve bu erken dönemlerden itibaren şekillenmeye başlayan sanatsal motiflerin Hun, Göktürk ve Uygur dönemleri boyunca geliştirilerek işlendiği aktarılmaktadır.

⁶⁰³ Tahir Erdoğan Şahin, *Sanat Tarihi II*, s. 4-15.

3.3. Türk Sanat Tarihinde Asya Bulguları, Araştırma ve Yayınlar

3.3.1. Şehircilik ve Mimari

Türk kültürünün Anadolu-dışı bağlantılarını ve Asyalı kökenlerini arama eğilimi, 19. yüzyılda Osmanlı'da milliyetçi görüşlerin yaygınlaşmasıyla birlikte başlamıştır. Ancak bu görüşlerin mimarlık tarihine uyarlanması, ancak 20. yüzyıl başlarında gerçekleşir. Köken sorunsalının aydınlatılmasında maddi kültür verilerinin diğer kültür belirtilerine göre daha geç değerlendirilmeye başlanması, 19. yüzyılda henüz sanatsal analiz metotlarının var olmayışına, dolayısıyla da böyle bir veri bankasının henüz oluşmamasına bağlıdır.

Yine de, bilimsel ve analitik çalışmalar olmamakla birlikte, Türk mimarisine yönelik ilk derleme girişimleri 19. yüzyıl sonlarında belirmiştir. Osmanlı Devleti'nin 1873 yılında katıldığı Viyana Sergisi için hazırlanan iki kitaptan biri olan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*⁶⁰⁴, Osmanlı mimari eserlerini Batılılara tanıtmak amacıyla basılmıştır. Türkçe (Osmanlıca), Almanca ve Fransızca versiyonlar halinde tasarlanan kitap, mimari ve süsleme detaylarını gösteren çok sayıda çizimle de zenginleştirilmiştir. Mimarlık tarihi, çeşitli mimarlık usulleri ve Osmanlı'da uygulanan usuller ile başlıca Osmanlı eserlerinin tanıtıldığı bölümlerden oluşan kitapta, henüz "Türk tarihi" ya da "Türk mimarisi" gibi bir yaklaşım söz konusu değildir. "Mimari tarihi" bölümü, Osmanlı Devleti'nin kuruluşuyla başlar; yani Osmanlı öncesi Türk mimarisinden, hele de İslâm öncesi Asyatik geleneklerden hiç bahis yoktur. Kökenlere dair tek atıf, Osman Gazi'nin Oğuzların Kayı Boyu'ndan olduğudur⁶⁰⁵; fakat mimari gelenekler yönünden bir köken arayışına gidilmemiştir ya da böyle bir köken arayışını somutlaştıracak veriler mevcut değildir. Dolayısıyla, bu kitabın, Batılıların gözünde üstün bir Osmanlı mimarisi kavrayışı yaratmaya yönelik olduğu söylenebilir; ancak bu dönemde, İslâm geleneğinden farklılaşan bir "Türk mimarisi" algısının, ya da Türk mimarisinin Anadolu'dan ve hatta İslâm'ın kabulünden çok daha eskiye dayanan köklerine dair görüşlerin, en azından mimarlık tarihi bağlamında, henüz oluşmadığı anlaşılmaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Türk aydınları arasında köken arayışlarının hızlanması ile birlikte, sanatsal veriler de bu arayışta rol oynar hale gelmiştir. Bu çabalar, erken devir ile ilgili olarak hala çok sınırlı bulgu üzerinden yürütülmesine rağmen, uygarlığın başlıca belirtilerinden biri olarak görülen mimarlık konusuna özel bir değer atfedildiği

⁶⁰⁴ Bkz. *Osmanlı Mimarisi. Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul 2010.

⁶⁰⁵ *Osmanlı Mimarisi. Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, s. 5.

görülmektedir. Erken cumhuriyet döneminin mimariye bakış ve onu yorumlayış tarzının anahtarları ise, aynı dönemin literatüründe karşımıza çıkmaktadır.

Cumhuriyetin Türkçülük ve ulus anlayışlarının başlıca ideologu olan Ziya Gökalp, Türk kültürünün çeşitli yönlerini ve geleneklerini incelerken, sanat ve mimari hakkındaki görüşlerini de etraflıca ele almıştır. *Türkçülüğün Esasları*'nda, kültürel anlamda "Osmanlı" ve "Türk" olan unsurları birbirinden ayırırken, diğer tüm sanatlar gibi mimarinin de halkın elinden çıktığı için "Türk" niteliklerini taşıdığını vurgular ve dolayısıyla, Osmanlı mimarisinin de "Türk sanatı"nın bir parçası olduğunu savunur⁶⁰⁶. Mimarinin halka mahsus olduğu ön kabulünden hareketle varılan bu yargının mantığı tartışılabilir; zira, anıtsal bir sanat olarak mimari, her dönemde ve her toplumda siyasi erkin başlıca kendini ifade yollarından biri olagelmıştır. Bu bağlamda, mimarinin onu cisimlendirenlerin değil, himaye eden patronların dilini konuştuğu ve onların ideallerini yansıttığı söylenebilir. Bununla birlikte, Osmanlı'ya dair değerlerin Türklüğün karşı kutbunda görüldüğü genel anlayış çerçevesinde, Osmanlı sanatlarının "Türk" karakterinin vurgulanması ilginçtir. Bunun makul bir sebebi, Türk kültürünün saf ve öz halinin belirlediği varsayılan Orta Asya'daki erken safhaların mimari bulgularının belirsizliği olabilir. Dolayısıyla, Türklerin en eski çağlardaki varlığına işaret eden diğer kültür belirtilerine, söz gelişi dile kıyasla çok daha geç bir dönemde oluştuğu veya en eski kalıntıların günümüze ulaşmadığı düşünülen Türk mimari kültürünün izleri hep İslâm dönemi anıtlarında aranmış, fakat bunlara İslâm kültürünün ötesinde, sadece Türklere özgü olduğu belirtilen bir anlam yükü mal edilmiştir. Gökalp, Osmanlı mimarisinin, Doğu ve Batı geleneklerinden beslenmekle birlikte, Türk halkına özgü milli üslup özelliklerini koruduğunu vurgular ve onu Türk halk sanatları arasında değerlendirir.

Gökalp'in "Batı" kavrayışı, Batı Roma'nın mirasını devralarak geliştiren Avrupalıları ifade eder. Buna karşılık "Doğu" tanımlamasının Müslüman kültürleri kast eder şekilde kullanılmasını eleştirir; Roma İmparatorluğu'nun bölünmesinden sonra kendine özgü bir kimlik kazanarak varlığını sürdüren Doğu Roma ya da Bizans uygarlığının sanatsal mirası Müslümanların eline geçtikten sonra "Müslüman Doğu sanatı" olarak adlandırdığı özelliklerin biçimlenmeye başladığını; bu bağlamda, Arap mimarisinin Bizans mimari prensipleri temelinde geliştiğini ve Türk mimarisinin de bu iki gelenekten esinlenerek biçimlendiğini; fakat gerek Türklerin gerekse Arapların, Bizans mimarisi temeli üzerine kendi milli özelliklerini de ekleyerek yeni birer sentez oluşturduklarını savunur⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 193-196 (*Türkçülüğün Esasları*).

⁶⁰⁷ Ziya Gökalp, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, s. 205.

Bu görüş, 20. yüzyılın başlarından 1930'lara kadar hakim olan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın üslubuyla da paraleldir. Neoklasik Türk üslubu, Milli Mimari Rönesansı veya Osmanlı canlandırmacılığı olarak da adlandırılan bu akım, tıpkı Avrupa sanatındaki canlandırmacı akımlar gibi, geçmişin mimari formlarının modern yaşamın gereksinimlerine uygun olarak, salt biçimsel öğeleriyle yeniden ele alınması prensibine dayanır⁶⁰⁸. İşlevsel değil, sadece biçimsel bir geriye-bakış eğilimi olarak, önce İstanbul'da, cumhuriyetin ilanıyla birlikte Ankara'da ve diğer şehirlerde, özellikle kamu yapılarında yaygınlaşmıştır. Fakat tam da bu özellikleri nedeniyle "araf"ta kaldığı söylenebilir. Sözgeşi, klasik Osmanlı mimarisi üzerine çalışan araştırmacılar, bu üslubu yozlaşmış ve Batılaşmış bulurlar; buna karşılık modern mimari üzerine çalışanlar ise, aşılması gereken, gerici bir üslup olarak görürler⁶⁰⁹. Özellikle cumhuriyetin ilanı ile birlikte billurlaşan Türk milliyetçiliği anlayışı çerçevesinde, bu üslup da teorik yönden yeni ideolojiye uygun olarak rasyonalize edilmiştir; Ziya Gökalp'in belirlediği çizgiye uygun olarak, tüm diğer sanatlar gibi mimarinin de öz Türk geleneklerinin bir uzantısı olarak formüle edilmesi, Osmanlı mirasının tümüyle yok sayıldığı ve buna alternatif yeni bir kültürel arkaplan/altyapı oluşturulmaya çalışıldığı erken cumhuriyet döneminde, bu üslubun varlığını sürdürmesini sağlamıştır⁶¹⁰.

Ulusal Mimarlık Akımı'nın önde gelen temsilcilerinden olan Arif Hikmet Koyunoğlu (1893-1982) da, 1927 tarihli bir yazısında, mimaride Selçuklu ve Osmanlı formlarının yeniden ele alınmasını aynı şekilde gerekçelendirir: “*Asya'nın içlerinden Çin'e kadar yaşayan eski Türkler*”in mimarilerine dair veri bulunmadığından, Türk mimarisi incelemelerine ancak Selçuklulardan başlanabildiğini; fakat Selçuklu mimarisinin de mutlak suretle bu en eski çağların izlerini taşıyan ve daha sonraki Osmanlı mimarisine kaynaklık eden bir ara dönem, ya da kendi tabiriyle, bir “*devre-i mutavassıta*” olduğunu belirtir⁶¹¹. Türklerin en eski mimari izlerine yönelik sonuçsuz kalan arayışlar, dönemin literatüründe çeşitli vesilelerle sık sık kendini hissettirir. Örneğin 1932'de *Mimar* dergisinde Mimar B. O. Celâl imzasıyla yayınlanan bir yazıda, Orhun anıtları hakkında kısa bir tanıtım yapılırken, burada bazı mimari kalıntıların da varlığından bahsedilir; fakat somut verilerin yetersizliği nedeniyle net çıkarımlara ulaşılamadığından, varsayımlar devreye girer ve Türk mimari geleneğinin, komşu olduğu Çin kültürüyle kıyaslanabilecek

⁶⁰⁸ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 31.

⁶⁰⁹ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 31-33.

⁶¹⁰ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 34.

⁶¹¹ *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar*. Arif Hikmet Koyunoğlu. Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler, (hızl. Hasan Kuruyazıcı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 297-300; Arif Hikmet Koyunoğlu, “Türk Mimarisi”, *Hâkimiyet-i Milliye*, Sayı 2288 (1927), s.4-5.

kadar uzun bir geçmişi olması gerektiği vurgulanır⁶¹². Aynı yıla ait, Mimar Şehabettin imzalı bir başka makalede de⁶¹³ Türk şehirciliğinin ana hatlarıyla İslâm öncesi dönemde, Hun ve Uygur çağlarında şekillendiği ifade edilir. Buna göre, Hunlarda dairesel olan şehir planları, Uygur döneminde çok daha gelişkin ve muntazam bir görünüme bürünür; sunulan örnekler ve çizimlerde, E. Grünwedel'in Turfan kazısı malzemesinden faydalanılmıştır. Burada ilginç olan nokta, yazarın İslâm öncesi dönem şehirciliğini doğrudan doğruya Anadolu Selçuklu ve Osmanlı geleneğine bağlamasıdır; İran'daki Selçuklu varlığının şehircilik alanında bahsedilmeye değer bir veri bırakmadığını ve Anadolu Selçuklularından itibaren görülen zengin şehircilik uygulamalarının, biçimsel yönden doğrudan doğruya İslâm öncesi gelenek ile ilişkili olduğunu, yani bir bakıma "öz Türk" geleneklerini yansıttığını savunur. Türklerin Orta Asya ve Anadolu'da geçirdikleri çağlarda, şehircilik gelenekleri arasında herhangi bir yabancı etki unsuruna yer bırakılmadığı gibi, Anadolu'ya geldikten sonra burada karşılaştıkları Yunan kültürünün etkisinin de imkan dahilinde olmadığı belirtilir. Dolayısıyla Selçuklu ve onun mirasçısı olan Osmanlı şehirciliği, hem İslâmî geleneklerden, hem de Anadolu'nun eski kültür mirasından tamamen soyutlanır ve doğrudan doğruya İslâm öncesi Türk kültürünün kodlarının taşıyıcısı haline gelir. Bu yaklaşım, muhtemel etkileşim kanallarının olanaksızlığını vurgulamanın da bir adım ötesine geçerek, Türklere ait olmayan mimari üslupları kötülemeye kadar varmıştır; Mimar Behçet ve Bedrettin imzalı, 1934 tarihli bir başka yazıda, Osmanlı camisi ile Arap camisi kıyaslanır ve "mükemmel" olan Osmanlı camisine karşılık Arap camisi "ilkel" bulunur. Fakat bu kıyaslamada "Osmanlı" adı geçmez ve Osmanlı camisi Osmanlılığına vurgu yapılmaksızın, "Türk camisi" olarak adlandırılır⁶¹⁴. Bu örneklerden de anlaşıldığı üzere, cumhuriyetin erken döneminde, tüm diğer alanlarda olduğu gibi mimaride de en eski Orta Asyalı formlar aranmış, bu arayışın sonucunda yeterli bulguya ulaşılamayınca da, "saf" Türk kültürünün tüm belirtilerini içerdiği vurgusunu yüklenen Selçuklu ve Osmanlı mimari bileşenleri ele alınmıştır. Bu anlayış, Osmanlı geçmişine dair tüm kalıpların yıkılarak Türklük temelinde yeni bir ulusal kültürün bina edilmeye çalışıldığı bu dönemde, Osmanlı'ya dair belki de tek anı olarak mimari formların varlığını sürdürmesini sağlamıştır.

Bu mimari üslup, 1930'lardan itibaren ivme kaybetmiş ve yerini daha Batıcı, modernist yaklaşımlara bırakmıştır⁶¹⁵. Toplumdaki tüm Doğulu unsurların ve yapıların

⁶¹² Mimar B. O. Celâl, "Ebedi Taş Orhon Abideleri", *Mimar*, Sayı 10, No. 20 (1932), s. 273-276.

⁶¹³ Mimar Şehabettin, "Asyada Türk Şehir Pîlânları", *Mimar*, Sayı 11-12, No. 20 (1932), s. 325-332.

⁶¹⁴ Mimar Behçet ve Bedrettin, "Mimarlık ve Türklük", *Mimar*, Sayı 37, No. 1 (1934), s. 17.

⁶¹⁵ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 61.

atılarak, tamamen Batılılaşılması yönündeki devlet politikasının kuvvetlenmesi ile eşzamanlı olan bu geçiş süreci, mimaride, Selçuklu ve Osmanlı'ya öykünen tüm formların yoz bulunarak terk edilmesi ve modern yaşamın gereklerine uygun olarak, eski geleneklerden bağımsız, tamamen yeni bir estetik sözlük yaratılmak istenmesi şeklinde tezahür etmiştir. Ne var ki 1930'ların sonlarından itibaren, başta İtalya ve Almanya olmak üzere tüm dünyada güçlenmekte olan milliyetçi hareketlerin etkisiyle, bu modern atılım da tekrar geleneksel Türk mimarisine atıf yapan bir üsluba yerini bırakacaktır⁶¹⁶; fakat bu seferki üslupsal geri dönüş, en eski Türk sanatını yansıttığı vurgusundan arınacak ve Anadolu'da ortaçağdan itibaren kendine özgü bir kimlik kazanan Türk-İslâm mimarisini odak noktasına alacaktır. Bu mimari yaklaşım, sanat tarihi metinlerinde, Türklerin kültürel sürekliliği içinde Asya'nın yerine ortaçağ Anadolu Türk-İslâm kültürünün ön plana çıkmaya başlaması ile eşzamanlı ve paraleldir. Milliyetçi temalar ile billurlaşan bu yeni mimari üslubun biçimlenmesi, tek partili dönemin son safhalarında başlayan bir süreçtir⁶¹⁷ ve 1950'lerden itibaren bu yeni milliyetçilik anlayışı mimariye olduğu gibi literatüre de hakim olmaya başlamıştır. Yeni bir ulus-devletin kuruluş idealleri ve tek partili sistemin iktidarı ile karakterize olan cumhuriyetin erken döneminin "Asyacılığı", Demokrat Parti'nin liberal politikaları ile paralel olarak⁶¹⁸, sanat uygulamalarında ve sanat tarihi yazıcılığında, yüzünü Anadolu ortaçağına ve Türk-İslâm kültürüne dönen yaklaşımlara yerini bırakacaktır.

Türk sanatını ilk kez kronolojik bir düzende, İslâm öncesi dönemden itibaren kesintisiz bir gelişim çizgisi halinde ele alan ve bu bağlamda, günümüze kadar uzanan süreçte sanat tarihinin ana çerçevesini formüle eden Celal Esat, bu yaklaşımını ilk kez sunduğu anıtsal eseri *Türk Sanatı*'nda, öncelikle, Türk sanatının ana özelliklerinin oluştuğunu belirttiği Orta Asya'daki İslâm öncesi dönem bulgularına değinir. Tarih tezine paralel olarak, Orta Asya'nın insan yaşamı için son derece elverişli koşullara sahip olduğu fikri, arkeolojik verilerle desteklenir; bu bağlamda, diğer tüm uygarlıklardan daha erken bir tarihte, M.Ö. 11000'lerde burada uygarlık izlerine rastlandığı vurgulanır. Bir "kayıp cennet" kurgusu içinde sunulan Orta Asya'daki en eski mimari veriler ise, kurganlardır. Diğer kültürel veriler ile birlikte ele alındığında, kurganların yayılım sahasının genişliğinin, aynı zamanda, Türk uygarlık merkezlerinin bir haritasını sunduğu savunulur; fakat bu tespit, Türk olmayan bozkır halklarından bahis yoktur; yani Orta Asya

⁶¹⁶ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 260-261.

⁶¹⁷ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 315.

⁶¹⁸ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 315.

prehistoryasının tüm kültürel verileri, sadece Türklere mal edilmiştir. Mezar buluntularının Çin ve Mezopotamya sanatıyla, özellikle o dönemde yeni keşfedilen ve çok gündemde olan Ur şehrindeki mimari kalıntılarla benzerlikleri üzerinde durulur; yine tarih tezine paralel olarak, Orta Asya ve Sumer kültürlerinin ortak bir kökene dayanması gerektiği savunulur. Celal Esat, bu noktada, İskit sanatını ayrı tutmakta ve bu konuda yeterli veri bulunmadığını vurgulamakla birlikte, İskitlerin Altay kültür çevresine ait olduğunu belirtir⁶¹⁹.

Celal Esat, benzer tespitleri *Türk Sanatı* kitabının bazı küçük değişikliklerle ele alınan çeşitli baskılarında ve diğer yayınlarında da çeşitli kereler kaleme almıştır; *Türk Sanatı Tarihi*'nde, Mısırlılar, Giritliler, eski Anadolu kültürleri ve bunlardan beslenen Yunanlılar gibi Türklerin de uygarlıklarının temelini, Orta Asyalı bir halk olarak tanımlanan Sümerlere dayandırır. Dolayısıyla Sümerler, “bütün dünyanın kültür ve sanat kaynağı” olarak tanımlanır⁶²⁰. Ur kenti yakınlarında yapılan kazılarda bulunan konutları, kamışların bağlanmasıyla oluşan direklerce desteklenen yapısıyla, Türk çadırları ile kıyaslar ve günümüzde hem Orta Asya’da hem de Anadolu’da, ağaç direkler arasına kerpiç doldurularak yapılan, hımış denilen inşaat tipinin, aynı geleneğin bir uzantısı olduğunu savunur⁶²¹. Yine Sümerlerin kullandıkları kemer ve tonoz gibi mimari bileşenlerle, Orta Asya Türk sanatına atfedilen anıtlar ve kurganlar arasındaki biçimsel benzerlikleri, bir köken ortaklığına işaret eden deliller olarak sunar. Nitekim, Sümer mimarisinin Keldanîler ve Asurlular aracılığıyla Anadolu’daki Hattilere geçtiğini de belirtir⁶²². Böylelikle, zaten Orta Asyalı bir kavim olarak sunulan Sümerlerin mimari gelenekleri, Anadolu’nun Türkleşmesinden çok önce buraya girerek kökleşmiş olmakta ve Anadolu kültürü, prehistorik çağlardan itibaren Orta Asyalı geleneklerin etkisiyle biçimlenmiş olmaktadır.

Orhun anıtlarından bahsederken, mezarların yanında bark denilen yapı kalıntılarına rastlandığını belirtir; ölen kişinin yaşamından ve zaferlerinden kesitler sunan duvar resimleriyle bezeli olan bu yapıları ise, eski Mısır anıtlarına benzetir. Aynı zamanda, bu mezar anıtlarındaki bezemeleri de daha yakın tarihli Anadolu-Türk sanatı örnekleriyle, hatta bazı erken Osmanlı eserleriyle özdeşleştirir⁶²³. Daha gelişkin bir uygarlık yaratan Uygarların ise, fresklerle bezeli duvarları olan yeraltı Budist tapınakları inşa ettiklerini ve

⁶¹⁹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 11.

⁶²⁰ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 16.

⁶²¹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 16.

⁶²² Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 16.

⁶²³ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 16-17.

bunların kalıntılarının Berlin Müzesi'ne taşındığını belirtir⁶²⁴. Uygur sanatının çeşitli dalları üzerindeki Çin etkilerine uzunca değinir; mimaride Çin sanatı ile etkileşimin en belirgin görünümünün, Çin taraçalarından esinlenen Türk bahçe mimarisi tasarımları ve dıştan içe doğru yatık bir görünüm arz eden bina çatıları olduğunu belirler⁶²⁵. Yine Çin gibi, Türk sanatı ile etkileşim içinde bulunan bir diğer kültür çevresi olan İran'ın da, özellikle saray mimarisi ve sivri kemer kullanımı yönünden Türk mimarisine esin kaynağı olduğunu, hatta kubbe ve kümbet formlarının bu sayede geliştiğini ifade eder⁶²⁶. Dolayısıyla, etkileşimi reddetmek suretiyle Türk sanatının saflığını ispata çalışmaz; bilakis, hiçbir sanatın dış geleneklere kapanarak, sadece kendi özünden büyük bir gelenek yaratamayacağını savunur. Bu noktada, Türk sanatını “büyük” kılan faktörü, tüm dış etkileri kendi potasına eriterek, en baştan itibaren kendine özgü karakterini koruması olarak belirler⁶²⁷.

Celal Esat, Türk sanatının bu erken dönemlerinde komşu kültürlerden pek çok sanatsal ve mimari formun Türk sanatına aktarıldığını belirtir; ancak bazı kültür çevreleri ile etkileşimi olumlarken, bazılarını da olumsuzlar. Çin ve İran sanatlarının kimi mimari formlar açısından Türklere esin kaynağı olduğunu düşünür; buna karşılık, Hint mezarlarının ve tapınaklarının yoğun bir figür ve motif programıyla yüklü “ağır” bezemelerini ve abartılı kemerlerini, “sade ve rasyonel” olan Türk sanat zevkine aykırı bulur. Sadelik ve rasyonellik prensibi bağlamında, detaylı olarak örneklendirmeksizin, Türk sanatını Yunan sanatıyla daha yakın bulur ve bunun, Türk sanat gelenekleriyle daha çok bağdaşan bazı katkılarda bulunduğunu belirtir⁶²⁸. Sadelik ve rasyonellik prensibinin sadece Orta Asya Türk sanatı için değil, Osmanlı mimarisi için de belirleyici olduğuna değinir; özellikle klasik dönem Osmanlı camilerinin, gereksiz tüm yapısal detaylardan ve bezemelerden arındırıldığını, kullanılan tüm unsurların yapısal birer işlevi bulunduğunu belirtir. Sözceliği, sivri kemerin dayanıklılığı nedeniyle tercih edildiğini, mimaride çini kullanımının ise duvarları daha dayanıklı kıldığını ve süsleme kaygısının geri planda kaldığını savunur⁶²⁹. Türk sanatının İslâm sanatları içindeki yerini de aynı perspektifle belirler; Türk sanatının, Arap sanatının aşırı süslemeciliğinden, İran eserlerinin “tezyinî fantezisiinden” ve Hint eserlerinin mistisizminden, sadelik, uyum, mantık ve abartısızlık

⁶²⁴ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 17.

⁶²⁵ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 19.

⁶²⁶ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 19.

⁶²⁷ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 10.

⁶²⁸ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 19.

⁶²⁹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 196.

prensipleriyle farklılaştığını; hatta İslâm sanatları içinde en kendine has üslubu Türklerin yarattığını belirtir⁶³⁰.

Celal Esat'ın çabasının, Türklerin göçebe geçmişleri nedeniyle özgün bir sanat yaratamayacaklarını savunan Batılılara karşı, Türk sanatının özgünlüğünü ve Osmanlı sanatının Türklüğünü kanıtlamaya yönelik olduğu söylenebilir. Selçuklu dönemi, Türklerin Asyalı geçmişlerinin sanatsal kodlarını Anadolu'ya ve özellikle Osmanlı'ya taşıyan bir araç ya da ara dönem olarak yorumlanmıştır. Bu yaklaşım, Celal Esat'ın yanı sıra Behçet Ünsal ve Sedat Çetintaş gibi mimarlık tarihçilerinde de görülmekte; Türklere has bir üslubun belki daha katıksız haliyle belirlediği Selçuklu çağından sonra, Osmanlı'nın Türk sanatını daha sade, akılcı, rafine bir düzeye ulaştırdığı belirlenmektedir⁶³¹. Bu çaba, hem Batı'ya karşı durma, hem de Batılılaşmaya yönelik gibi görünmektedir; bir yandan İslâm öncesi dönemden itibaren aktarılan Türk sanatına has özelliklerin Osmanlı'da izleri sürülerek, ulusal perspektifte sanatsal devamlılık haritası çıkarılmakta; bir yandan da Osmanlı mimari bileşenlerinin sadeliği ve rasyonelliği vurgulanarak, Rönesans'tan itibaren Batı mimarisiyle özdeşleştirilen özellikler ile Osmanlı mimarisi arasında bağ kurulmaktadır⁶³².

Bugüne hiç izi kalmamış olmakla birlikte, Türklerin Orta Asya'da geliştirdikleri eski bir ahşap inşaat geleneği olduğunu savunan Celal Esat, bu yapı geleneğinin izlerinin, daha sonraları ahşap inşaatı taklit eden bazı taş binalar sayesinde izlenebildiğini öne sürer; Kızıl şehirde M.S. 7 yüzyıl civarına tarihlenen bazı yapıların tavanlarının, neredeyse ahşap bir kubbeye benzer şekilde biçimlendirildiğini belirtmek suretiyle bu savını örnekler. Aynı forma sahip ahşap tavanların Osmanlı mimarisinde tekrarlandığını da ilave eder⁶³³. Burada yine belirli bir mimari formun en eski çağlardan itibaren gösterdiği süreklilik vurgulanmaktadır; fakat bunun yanı sıra, Türklerin en eski çağlarda da gelişkin bir ahşap mimari geleneklerinin olduğu öne sürülmekte, böylelikle, göçebe kültürünün zayıflığı ve anıtsal sanat üretimlerinden yoksun oluşu görüşüne bağlı olarak Türk sanatına atfedilen zayıflıklar da bertaraf edilmiş olmaktadır. Bu yönde somut bir arkeolojik bulgu, kıyaslanacak bir örnek ya da prototip bulunmadığından, böyle bir savın doğruluğunu ya da yanlışlığını ispat etmek ve bu yönde kesin bir süreklilikten bahsetmek güçtür. Bu bağlamda, Türk sanatını kökenlendirme arayışı içindeki Celal Esat'ın, zaman zaman kesin olmayan yargılarla ve önkabullerle hareket ettiği söylenebilir.

⁶³⁰ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 6-7.

⁶³¹ Sibel Bozdoğan, "Reading Ottoman Architecture...", s. 205.

⁶³² Sibel Bozdoğan, "Reading Ottoman Architecture...", s. 202-203.

⁶³³ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 20.

Bir diğerk dikkat çekici tespit, Celal Esat'ın çeşitli bağlamlarda tekrarladığı Yunan bağlantısından taş mimari konusunda da bahsetmesidir; taş mimarının kökenini ahşap inşaat tekniklerine dayandırırken, bu gelişimin Yunan sanatında da aynı çizgiyi izlediğini vurgular⁶³⁴. Türk sanatını sıklıkla Yunan sanatı ile kıyaslaması ve benzerlikler kurması, köken akrabalığından ziyade, Türklerin de en az Yunanlılar kadar uygar ve gelişkin bir kültür yarattıklarını anlatmaya yönelik gibi görünmektedir.

Orta Asya'da mimarının gecikmesini, göçlere sebep olan iklim değişikliklerine ve kabileler arasındaki mücadelelere bağlayan Celal Esat, göçebe yaşam tarzının gerektirdiği bir unsur olan çadırlar ile sabit konutların, eşzamanlı olarak var olabileceğini savunur⁶³⁵. Türklerin başlangıçtan itibaren “uygar” bir hayat sürdürdüklerini vurgulamaya yönelik bu yaklaşımı bir adım daha ileriye götürerek, göçebe kültürünün yerleşik kültürden daha üstün olduğunu ve Türklerin tarım temelli yerleşik bir kültür olmayı doğalarına aykırı olduğu için reddettiklerini belirtir⁶³⁶. Tüm bu belirlemeler, açıkça, Türkleri “barbar” addeden oryantalist tutuma karşı savunma mahiyetindeki antitezlerdir. Hatta, “*yerleşerek uygarlaşmış olanlarla kız alıp vermeyi dahi istemezlerdi*”⁶³⁷ gibi bir ifadenin kullanılmasıyla, yüzyıllardır Batılılar tarafından sergilenen dışlayıcı tutuma benzer bir yaklaşımla cevap verilmektedir.

Celal Esat, Orta Asya'da en eski devirlerde başladığını belirttiği konut geleneğinin çadır ile ilişkisini kurar ve bunu medenî yaşamın bir unsuru olarak sunar; ayrıca, bu sürecin çeşitli coğrafyalarda yüzyıllardır süregeldiğini ifade eder ve bu kabulden hareketle, bugünkü konutlara bakarak özgün örnekleri modellemenin mümkün olabileceğini savunur. Devamla, Babil ve Asur kabartmalarındaki yuvarlak ve üstü kubbeli evlerin, Urfa civarındaki benzer örneklerin ve hatta Fransa'daki bazı evlerin, çadırdan üretilen konut tipi ile benzerliklerini vurgular⁶³⁸. Daha sonra pek çok kültürde görülecek olan üstü kubbeli, yuvarlak planlı yapı tipinin, doğrudan çadır formunun varisi olduğunu savunur; buna göre, Asur kabartmalarında Türk çadırı tipinde evler görülür; Anadolu Selçuklu kümbetleri, konik çatıları dışında, çadır formunu korur; keza Roma ve Bizans mimarilerinde de Orta Asyalı bu form kullanılmıştır⁶³⁹. Yüzyılları ve kıtaları aşan bu etki alanının, yine de en fazla Uygur tapınaklarında belirginleştiğini belirtir⁶⁴⁰.

⁶³⁴ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 21.

⁶³⁵ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 22.

⁶³⁶ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 24-25.

⁶³⁷ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 25.

⁶³⁸ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 22-23.

⁶³⁹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 27.

⁶⁴⁰ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 28.

1930’larda hakim olan, mimaride Asyalı motifler arama eğiliminin ilginç bir örneği, Mahmut Mes’ut (Koman) imzalı, *Orhun Alfabetinin Anadoludaki İzleri* başlıklı risaledir⁶⁴¹. O sıralarda Konya Halkevi Dil, Edebiyat ve Tarih Komitesi Başkanı olan yazar, tarihsel süreç içinde, Uygurların hakimiyetinin başlaması ile birlikte yürürlükten kalktığı bilinen Orhun yazısının aslında varlığını sürdürdüğünü, hatta Anadolu’daki ortaçağ anıtlarının üzerinde dahi Orhun alfabesinin sembollerinin nakşedildiğini savunur. Konya’da, Kayseri’de, Niğde’de pek çok Selçuklu anıtında görüldüğünü belirttiği bu işaretlerin, Albert Gabriel gibi bazı yazarlar tarafından marka ya da damga olarak tanımlanmasını eksik/yetersiz bulan yazar, “öz Türk” geleneklerinin ve motiflerinin varlığını sürdürdüğünü belirttiği bu çağda, Orhun alfabesinden işaretlerin kullanılmasını da eski gelenekleri sürdürmeye yönelik bilinçli bir hamle olarak görür ve bu birkaç örneğin dışında, yeni araştırmalarla benzer örneklerin ortaya çıkarılacağını savunur⁶⁴².

Bir yandan sanat tarihi metinlerinde Türklerin Anadolu’ya geldikten sonraki sanatsal süreçleri ile erken devir Asya formlarını ilişkilendirme çabaları sürerken, bir yandan da modern Türkiye’nin mimarisinin üslubu üzerine tartışmalar yürütülmektedir. Bu bağlamda, geçmişin üsluplarından esinlenen ve belki bu üslupları yaratan uygarlıklara da gönderme yapmak isteyen çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Ernst Egli, 1930 yılında Türk Yurdu dergisinde yayınlanan “*Mimari Muhit*” adlı makalesinde, mimarinin çevre ile ilişkisine değinir ve bu eksende, yeni Türk mimarisi için bazı saptamalar ile öneriler ortaya koyar. Gölge, tıraşlı, sokaktan ve tozdan korunaklı yapısıyla eski Anadolu evlerinin modern konut mimarisi için model teşkil edebileceğini savunur⁶⁴³; fakat bu önerisinde, eski Anadolu evinin oluşumuna katkıda bulunan kaynaklardan bahis yoktur. 1940’lardan itibaren, yeni Türk evinin dayandırılacağı biçimsel esaslar üzerine çok sayıda yayın yapan Sedat Hakkı Eldem de iklimsel ve çevresel koşullarla uyumlu bir çevrecilik ve konut anlayışının getirilmesi gerektiğini savunurken, eski Türk şehirciliğinin ve konut tiplerinin model alınmasını önerir⁶⁴⁴; fakat burada eski Türk evinden kast edilen Orta Asya örnekleri değil, somut birer kültür varlığı olarak Anadolu örnekleridir. 1942 tarihli *Türk Evi* makalesinde de, Türk mimarisinin yüzyıllar boyunca kendine özgü bir görünüm sergilediğini ve Türklerin gittikleri her yerde bu özgün üslubu yansıttıkları şehirler kurduklarını; bu şehirlerin ayrılmaz bir parçası olan Türk evlerinin de yüzyıllar boyunca

⁶⁴¹ Mahmud Mes’ud, *Orhon Alfabetinin Anadoludaki İzleri*, Konya Halkevi Dil, Edebiyat ve Tarih Şubeleri Neşriyatı, Konya 1933.

⁶⁴² Mahmud Mes’ud, *Orhon Alfabetinin Anadoludaki İzleri*, s. 4-19.

⁶⁴³ Ernst Egli, “Mimari Muhit”, *Türk Yurdu*, Cilt 4/24, Sayı 30/224 (Haziran 1930), s. 36.

⁶⁴⁴ Sedat Eldem, “Yerli Mimarîye Doğru”, *Arkitekt*, Sayı 3-4 (111-112), (1940), s. 71.

hiçbir dış etkiye maruz kalmadan, biçimsel ve üslupsal bütünlüğünü koruyarak varlığını sürdürdüğünü belirtir. Bu bağlamda, modern mimari ile pek çok paralelliği olduğunu düşündüğü eski Türk evlerinin, modern konut mimarisi için de örnek teşkil edebileceğini savunur⁶⁴⁵. S. H. Eldem'in bu yazısında dikkati çektiği bir başka önemli husus, kültürlerin değerlendirilmesinde mimarinin rolüdür; bir milletin gücünün ve köklülüğünün en önemli göstergesinin mimari olduğunu; buna karşılık tasvir ve sahne sanatlarının bu ölçüde etkili olmadığını savunurken, hakimiyetin en önemli ispatının mimari anıtlar ile olabileceğini belirtir⁶⁴⁶. Eldem'in formüle ettiği bu görüş, en baştan beri sanat tarihi metinlerinde ısrarla mimari bağlantılar kurulmaya çalışılmasını ve diğer sanatlara dair değinilerin mimariye nazaran daha geri planda tutulmasını da gerekçelendirmektedir; zira, diğer sanatlardan farklı olarak, Türk mimarisinin köklülüğünün ispatı, aynı zamanda Türk kültürünün eskiliğine ve gelişmişliğine de kanıt teşkil edecektir.

Erken cumhuriyet döneminin tarih ve milliyetçilik anlayışının mimari alanındaki belki de son tezahürü, Anıtkabir projesidir. Atatürk'ün ölümünden sonra yapılması kararlaştırılan büyük anıt-mezarın projelendirilmesi sürecinde gündeme gelen tartışmalar, 1950'ler gibi geç bir tarihte gündeme gelmekle birlikte, o sıralarda artık itibar kaybetmekte olan ve bir yandan Asya'ya, bir yandan da Anadolu kültürlerine uzanan köken profilinin dinamiklerini yansıtır. Nitekim, ortaya çıkan anıtı oluşturan tüm biçimsel detaylar, Asya ve Anadolu prehistoryalarını ilişki kılarak her ikisini de modern Türklerin atası kabul eden erken cumhuriyet döneminin tarih algısını betimleyen simgelerle yüklenmiştir. Kabul edilen projenin mimarları Emin Onat (1908-1961) ile Orhan Arda (1911-2003), 1955 yılında yayınladıkları makalelerinde, Türklerin bir yönüyle Sümerler ve Hititlere, bir yönüyle de Orta Asya'dan Avrupa'ya kadar uzanan yedi bin yıllık geçmişlerini yansıtan bir anıt tasarladıklarını vurgularlar; milli özelliklerin ortaçağdan çok daha gerilerde, en eski uygarlıklarda aranması gerektiğini de ilave ederler⁶⁴⁷. Nitekim, inşa edilen anıtın, erken cumhuriyetin tarih algısı ve ideallerine bağlı olarak, Türklerin Asyalı geçmişlerine vurgu yapan detaylarla donatıldığı söylenebilir: Anıt, yüzü eski kente, yani kaleye dönük olarak konumlanır; mozoleye uzanan yol üzerinde Hitit aslan figürleri yer alır; İstiklal Savaşı'nı ve halkı betimleyen çeşitli heykeller ile rölyefler, Mezopotamya sanatı ile benzeşir; mozolenin giriş kısmının tavanında ise, halk sanatını ve dolayısıyla Türk kültürünün "özünü" temsil eden kilim desenleri yer alır⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ Sedat Hakkı Eldem, "Türk Evi", *Ülkü*, Cilt 2, Sayı 22 (16 Ağustos 1942), s. 10-15.

⁶⁴⁶ Sedat Hakkı Eldem, "Türk Evi", s. 10.

⁶⁴⁷ Emin Onat-Orhan Arda, "Anıtkabir", *Arkitekt*, No: 2 (280), (1955), s. 58-59.

⁶⁴⁸ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 311-312.

1940'lardan itibaren, önceki yılların coşkulu "Asyacılığı"nın yön değiştirmeye başladığı görülmektedir. Daha önce Asya'nın ve Anadolu'nun uzak geçmişinde, bazen müphem bulgular üzerine inşa edilmeye çalışılan sanatsal bağlantılar aranırken, artık daha somut veriler sunan Anadolu ortaçağı konusu öne çıkmaya başlar. Türk kültürünün kökenlendirilmesinde Anadolu ortaçağının önemine dikkati çeken ilk isimlerden olan Remzi Oğuz Arık, Türk tarihinde özellikle Selçuklu çağının önemine vurgu yapmıştır. Selçukluların Anadolu'ya gelişinden önce, Orta Asya'daki Türk kültürünün düzenli bir inanç sistemine bağlı olmadığı için göçebe özellikler gösterdiğini, dolayısıyla mimari gibi anıtsal bir sanat formu üretmediğini belirtir. Fakat göçebe sanata karşılık Uygurların, Budizm ve Maniheizm'i benimsemelerinin etkisiyle, büyük bir şehir sanatı yarattıklarını savunur⁶⁴⁹. Selçuklu döneminden itibaren Türk sanatının ana eksenine haline gelen mimarının biçimsel kökenlerini ise, Anadolu'ya gelince karşılaştıkları geleneklerden ziyade, Orta Asya'daki karşılaşmalara bağlar. Orta Asya ve Uzak Doğu'da Çin, Hint ve Hellenistik kültür etkisiyle biçimlenen şehirler ve anıtsal yapıların, Türk mimari kimliğinin oluşmasında belirleyici bir rol oynadığını; hatta bu birikimin, Yakın Doğu'daki diğer tüm Müslüman ve Hristiyan kavimler arasında Türkleri ayrıcalıklı kıldığını belirtir. Mimari üslubu formdan ziyade bezeme unsurlarının belirlediğini ifade ederek, bu bağlamda Selçuklu mimarisini yüceltir⁶⁵⁰.

Selçuklu mimarisinin komşu kültürlerin etkisiyle şekillendiği yönündeki teorileri de birçok yazısında şiddetle eleştiren R. O. Arık, Selçuklu çağında gerçekleştirilen mimari denemelerin bu argümanları geçersiz kılan en önemli kanıt olduğunu öne sürer. Buna göre Selçuklular, dört köşe plandan kubbeye geçiş sistemini tasarlarken, günümüze ulaşan çok sayıda kümbet ve benzeri yapılarda izlenebilen çeşitli denemelerden sonra, trompu geliştirirler; yazara göre, arkeolojik veriler üzerinden takip edilebilen bu uzun deneme süreci, söz konusu sistemin başka bir kültürden alınarak uygulanmadığının, aksine, deneme-yanılma yoluyla zaman içinde şekillendiğinin göstergesidir⁶⁵¹.

İslâm öncesi Türk sanatını başlı başına bir konu olarak ele alan, fakat bir yandan da Türk sanatının sürekliliği içinde bu dönemin temel teşkil ettiğine vurgu yaparak, en erken dönemlerden itibaren tekrarlanan sanatsal formları ya da gelenekleri arayan ilk araştırmacılardan biri, Emel Esin'dir. 1955 yılında gerçekleştirdiği Orta Asya

⁶⁴⁹ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 47 ("Osmanlı Mimarlığının Sinan Devri" başlıklı yazı, Şadırvan dergisi, No.6, 6 Mayıs 1949'da yayınlanmıştır).

⁶⁵⁰ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 39-40 ("Selçuk Sanatına Bir Bakış" başlıklı yazı, Şadırvan dergisi, No.2, 8 Nisan 1949'da yayınlanmıştır).

⁶⁵¹ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 44 ("Selçuk Mimarîsinden Anadolu Beylikleri Mimarîsine Doğru" başlıklı yazı, Şadırvan dergisi, No.4, 22 Nisan 1949'da yayınlanmıştır).

seyahatinden sonra, Orta Asya Türk sanatı ve İslâm öncesi geleneklerin Türk-İslâm sanatındaki yansımaları üzerine çok sayıda çalışma gerçekleştiren Emel Esin, bu yöndeki görüşlerini ilk kez gezi notlarını derlediği *Türkistan Seyahatnamesi* kitabında kaleme alır. Mimari açıdan İslâm öncesi dönemin Türk sanatına başlıca katkılarından birinin, coğrafi koşulların bir sonucu olan toprak malzeme kullanımı olduğunu savunur. Türkistan’da her dönemde başlıca yapı malzemesi olarak beliren toprak ve tuğlanın, İslâm mimarisinde çiniyle kaplanmaya başladığını ve daha sonra bu malzeme tercihinin Anadolu’ya da taşındığını belirtir; Anadolu’da başka malzeme olanakları da bulunduğu halde, toprak, tuğla ve çininin daha çok tercih edildiğini ve bu tercihin, İslâm öncesi döneme kadar uzanan Orta Asya geleneklerinin bir uzantısı olduğunu ifade eder⁶⁵². Fakat bu saptamanın somut örneklerle uygunluğu tartışmalıdır; Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinde, toprak ve tuğlanın taşla nazaran daha çok tercih edildiğini söylemek çok gerçekçi olmayacağı gibi, çininin Orta Asya yapılarında kullanıldığı şekliyle, yani binaların dışından ziyade, Anadolu’da bina içlerinde daha çok kullanıldığı da görülmektedir. Devamla, Selçuklu türbelerinin Türkistan’daki örneklerle benzeştiğine⁶⁵³; “türbe” formunun Budist stupalardan veya çadırdan esinlenmiş olabileceğine işaret eder ve göçebe kültüründe ölümlerin bir süre çadırda bırakılması geleneği ile bağlantısını kurar⁶⁵⁴. Fakat daha doğrudan bir bağlantı noktası sayılabilecek kriptâ problemine değinmez. Yine, konik kümbet formunun da muhtemelen çadırdan esinlendiğini ve Selçuklular tarafından Orta Asya’dan Anadolu’ya taşındığını belirler⁶⁵⁵. Keza, Türk-İslâm mimarisinin önemli bir yapı tipi olan medreselerin de, Belh’teki Budist manastırların ardılı olabileceğine işaret eder⁶⁵⁶. Bazı Selçuklu yapılarında, örneğin Kümbet-i Hâki’de görülen pencere biçimlenişlerinin kökenini Harezm’de bulurken, bir yandan da Selçuklu mimarisi ile Gotik mimarisi arasındaki benzerliklere dikkati çeker⁶⁵⁷. Benzer paralelliklerin Osmanlı döneminde hala izlenebildiğini çeşitli örnekler üzerinde kanıtlamaya çalışır; buna göre, Osmanlı camilerinin büyük kubbelerinin çevresinde yer alan kulecikler, Türkistan’da binaları tahkim eden kulelere benzetilir; ahşap ev geleneği Kuzey Asya geleneğine bağlanır ve İstanbul Çinili Köşk’ün cephesi de Türkistan anıtları ile özdeşleştirilir⁶⁵⁸. Fakat, özellikle “İran” üslubunu yad etmek için yapılan ve daha önce ya da daha sonra

⁶⁵² Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 4.

⁶⁵³ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 14.

⁶⁵⁴ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 4-5.

⁶⁵⁵ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 16.

⁶⁵⁶ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 4-5.

⁶⁵⁷ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 16.

⁶⁵⁸ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 18.

tekrarlanmayan Çinili Köşk gibi bir binadaki Orta Asya çağrışımlarını bir kültürel süreklilik ile ilişkili kılmanın aşırı bir yorum olduğu söylenebilir. Orta Asya kökenli tüm bu geleneklerin, Türk kökenli hanedan aileleri sayesinde, Anadolu'ya uzanan hat üzerinde yüzyıllar boyunca canlı kalmayı başardığını savunurken, bir yandan da diğer Doğu ve Batı kültürleri üzerindeki etkisine de işaret eder; örneğin, bütün Arap coğrafyasında görülen kubbeli yapı tipinin de Hoço'daki kubbeli Uygur mezarlarıyla benzeştiğini belirtir⁶⁵⁹.

İslâm öncesi dönemde ana hatlarıyla şekillenen Türk kültürünün, birçok yönü gibi mimari gelenekleri bağlamında da İslâm'ın kabulünden sonra sürdüğünü savunan E. Esin, ilk Türk-İslâm devletlerinde eski gelenekler ile yeni inanç sisteminin bütünleştiğini ve bu dönemde biçimlenen prensiplerin, Selçuklu ve Osmanlı geleneklerine etki edecek kadar süreklilik gösterdiğini savunur⁶⁶⁰. Burada ilgi çekici noktalardan biri, ilk Türk-İslâm mimarisinin, Türklerin İslâm'ı kabul edişlerini rasyonalize eden anlatımlar ile bütünleştirilerek sunulmasıdır. Çeşitli ayetlerden de örnekler verilerek, Türklerin İslâm ile kökten bir ilişkisi olduğu sezdirilmekte ve İslâm'ın kabulünden sonra yeni kültüre hızla intibak ederek başlıca bileşenlerinden biri haline geldikleri anlatılmaktadır. Buna göre, İslâm'ın kabulünden hemen sonra Türkistan'da billurlaşan ilk Türk-İslâm mimari üslubu, Selçuklulara ve Osmanlılara kadar uzanan bir biçimsel sürekliliğin ilk aşamasıdır. Özellikle Buhara'daki İsmail Samanî Türbesi'ni, kütle biçimlenişi, yuvarlak kubbesi, kemerli küçük pencereleri ve köşe kuleleri gibi yapı unsurları ile, doğrudan doğruya Selçuklu ve Osmanlı mimarilerine bağlar; yani Anadolu'daki Türk-İslâm mimarisinin öncüllerinin, Orta Asya'daki ilk İslâm eserleri olduğunu belirtir⁶⁶¹. Türkistan'daki ilk Türk-İslâm mimarisinin özelliklerini *sadelik, denge ve klasik evsaf* olarak belirlemesi de dikkat çekicidir; gerçekte, dengeli ve net estetik prensiplere sahip olmakla birlikte, özellikle çiniyle kaplı binalar düşünüldüğünde, her zaman çok sade sayılamayacak olan Orta Asya'daki ilk Türk-İslâm yapılarına bu klasik vasıfların yüklenmesi, İslâm'ın ve mistisizmin ötesinde, İslâm'ın kabulünden öncesine dayandığı varsayılan “rasyonel” prensiplere işaret etme kaygısı taşımış olabilir. Bir yandan da, özellikle Celal Esat'ta ve genel olarak erken cumhuriyet dönemi literatüründe, Batılıların kabul ettikleri Yunan kökenli uygarlık gelişim çizgisi formülüne alternatif olarak, göçebe ve Asya kökenli Türklerin de büyük bir uygarlık yarattıklarını ispat etmek üzere, sıklıkla rastlanan bir Türk mimarisi yorumunun yeni bir bağlamda tekrar ele alınması olarak değerlendirilebilir.

⁶⁵⁹ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 17.

⁶⁶⁰ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 13.

⁶⁶¹ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 13.

E. Esin, 1959 yılında Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi'ndeki bildirisinde de Türk sanatının İslâm öncesi ve sonrası dönemleri arasındaki sürekliliğe işaret eden çok sayıda örnek sunar. Mimarî sürekliliğe işaret etmek üzere, otağ-kubbe ilişkisine değinir; Osmanlı minyatürlerinde hükümdarın bazen bir otağ, bazen de otağ şeklindeki bir kubbenin altında betimlenmesini, Avrasya göçebe yaşamının önemli bir unsuru olan çadır kültürünün anısı olarak yorumlar⁶⁶².

Aynı kongrede, Türk mimarisinin felsefî ve estetik özellikleri üzerine bir bildiri sunan Ali Saim Ülgen ise, İslâm öncesi Türk mimarisi hakkında yeterli malzeme bulunmayışından hareketle, İslâm öncesi dönem ile Anadolu Türk mimarisi arasındaki sürekliliği ispatlamanın olanağı bulunmadığını; bu sebeple, bu tür karşılaştırmalı yaklaşımların ancak Anadolu'nun 12. yüzyılına kadar geri götürülebileceğini savunur⁶⁶³.

Behçet Ünsal ise, 1959 tarihli *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times 1071-1923* başlıklı kitabında, Türk mimarisinin oluşumuna katkıda bulunan kültürel miras bağlamında, İslâm öncesi geleneklere de kısaca vurgu yapar. Anadolu'ya gelmeden önce Türk-İslâm mimarisinin başlıca formlarının şekillendiği Büyük Selçuklu döneminde beliren bazı mimari tiplerin kökenini İslâm öncesi dönemde bulan B. Ünsal, özellikle Budist sanatın önemine işaret eder; Gaznelilerden itibaren görülen medreselerin, Budist kültür çevresine özgü bir mimari formun yeni inanç sistemine uyarlanması sonucunu olduğunu ve Horasan ile Anadolu arasında görülen kulelerin de, çadır ve pagoda arası özellikleriyle, Orta Asya kültür çevresinden Türkler tarafından taşındığını belirler⁶⁶⁴. Diğer yandan, Anadolu'da şekillenerek gelişen Selçuklu ve Osmanlı mimarileri üzerindeki coğrafi ve çevresel koşulları da inceleyerek, Anadolu'daki Selçuklu öncesi kültürleri birer etkileşim kaynağı olarak ele alır; bu bağlamda, Anadolu prehistoryasında, maden çağına geçiş sürecinde yaşanan ani değişimleri de, büyük ihtimalle Orta Asya kaynaklı olan göç dalgalarına bağlar. Bu göçlerle gelenler, Anadolu'nun Yunan çağından önceki kimliğini belirleyen ve Yunan kültürünün oluşumuna da katkıda bulunan Hititler, Frigler, Likyalılar ve Lidyalılardır⁶⁶⁵; dolayısıyla B. Ünsal da erken cumhuriyet dönemi göç teorisyenleri gibi, Anadolu prehistoryası ile Orta Asya'yı ilişkilendirir.

Doğan Kuban, 1965 tarihli *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları* kitabında, Türk kültürünün erken dönemlerini belirleyen göçebelik faktörünün, mimari

⁶⁶² Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin...", s. 171-172.

⁶⁶³ Ali Saim Ülgen, "Türk Mimarisinin Felsefî ve Estetik Özellikleri", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi* (19-24 Ekim 1959), Türk Tarih Kurumu, Ankara 1962, s. 383.

⁶⁶⁴ Behçet Ünsal, *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times 1071-1923*, London 1959, s. 2.

⁶⁶⁵ Behçet Ünsal, *Turkish Islamic Architecture...*, s. 10.

alandaki günümüze kalıcı bir yapının ulaşmamasının başlıca nedeni olduğunu belirtir. Bu dönem yerleşimlerinde ağaç ve kerpiç gibi dayanıksız malzeme kullanılması nedeniyle hiçbir örneğin günümüze ulaşmadığını; bununla birlikte, Noin-Ula ve Altay mezar buluntuları arasında, gelişkin bir ahşap konstrüksiyon sisteminin varlığına işaret eden örneklerle rastlandığını belirler⁶⁶⁶. Diğer yandan, göçebe yapıları arasında özellikle çadırın yaygın olduğunu ve en eski çadırların, duvar resimlerinden ve günümüze kadar ulaşan çadır formlarından hareketle, yuvarlak planlı ve yuvarlak ya da konik örtülü olduğunu ortaya koyar. Çadır formunun Türk mimarisinin sonraki safhalarında bazı yapı tiplerine kaynaklık ettiği yönündeki savlara ise mesafeli yaklaşır; D. Kuban'a göre, böyle bir sürekliliğin savunulabilmesi için, arada bir geçiş evresi olarak dairesel planlı yapı tiplerinin belirmesi gereklidir ki böyle bir evre de arkeolojik materyal üzerinde doğrulanamamıştır⁶⁶⁷.

Uygur dönemi konutları hakkında, dönemin duvar resimlerindeki betimlemeler sayesinde bilgi sahibi olunabildiğini belirten D. Kuban, bunların açıkça Çin örnekleriyle benzeştiğini savunur; bununla birlikte, evlerin yüksek duvarlarla çevrilmeleri, avluların detaylandırılması, odalarda sedirlerin bulunması gibi özellikleri, göçebelikten şehirleşme sürecine aktarılan unsurlar olarak yorumlar ve Anadolu örnekleriyle de paralellik kurar⁶⁶⁸.

Yine özgün bir örneği günümüze ulaşmamakla birlikte, tasvirlerden anlaşıldığı kadarıyla Uygur döneminde uygulanan ahşap bindirme örtü sisteminin, çok eski çağlardan itibaren Çin'den Anadolu'ya kadar yayıldığını; Türk ve Türk olmayan, göçebe ve yerleşik pek çok kavim tarafından bilindiğini; dolayısıyla belirli bir kültüre atfedilemeyeceğini öne sürer⁶⁶⁹.

Türk tarihinin Anadolu safhası açısından önemli yeri olan ve Orta Asya geleneklerinin Anadolu'ya aktarılmasında belki de en önemli rolü oynayan Oğuzların ise, Anadolu'ya yerleşmeden önce, Orta Asya'daki hakimiyetleri süresince çok sayıda şehir kurduklarına işaret eden D. Kuban, o dönemde Türk şehirleri ile İran şehirlerinin aynı prensipler çerçevesinde şekillendiğini savunur⁶⁷⁰.

İslâm'ın kabulünden sonra gelişen Orta Asya mimarisinin, muhtemelen Türkler kanalıyla Anadolu'ya taşındığını ve 12-13. yüzyıllardaki yapı etkinliği üzerinde belirleyici olduğunu savunan D. Kuban, bu formları taşıyan Türklerin aynı zamanda onların

⁶⁶⁶ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 28.

⁶⁶⁷ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 29.

⁶⁶⁸ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 37-38.

⁶⁶⁹ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 38.

⁶⁷⁰ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 40.

yaratıcısı olmalarının zorunlu olmadığına dikkati çeker ve bu tekniklerin, esas itibariyle çok eski çağlardan beri Avrasya steplerinde yaygın olduğunu vurgular; bu noktada Türklerin, bu formların yaratıcısı olmasalar da, onları benimseyerek geliştirdiklerinin düşünülebileceğini belirtir ve çadır gibi göçebelere mahsus formların Anadolu-Türk mimarisine aktarıldığı yönündeki teorilerden daha muhtemel olduğunu öne sürer⁶⁷¹. Zira, Anadolu-Türk mimarisinin en çok yaygınlaşan yapı tiplerinden biri olan kümbet formunun göçebe çadır geleneğinin uzantısı olduğu yönündeki teorileri, bir tür “aşırı yorum” olarak gördüğü anlaşılan D. Kuban, çok geniş bir tarihsel ve coğrafi yaygınlık gösteren piramidal veya konik örtülü yapıların, eski Mısır ve Fenikelilerden itibaren çok çeşitli kültürlerde varlık gösterdiğini belirtir; ayrıca, göçebelerin kullandığı kubbesel karakterli çadır formunun, piramidal veya konik çatılı örneklerle prototip teşkil etmesinin güçlüğüne de işaret eder⁶⁷².

İslâm öncesi Asyatik gelenekler ile ortaçağ sonrası Anadolu-Türk mimarisi arasında süreklilik kurmanın güçlüklere sıklıkla işaret eden D. Kuban, göçebe geleneklerinin en yoğun ve en uzun süreli etkisinin el sanatlarında izlenebileceğini, buna karşılık anıtsal mimaride böyle bir sürekliliğin belirsiz olduğunu, bu yöndeki çeşitli teorilerin de hipotezin ötesine geçemeyeceğini belirtir⁶⁷³. Nitekim, Oğuz şehirlerinde bazı eski yapı geleneklerinin hala izlenebildiğini; buna karşılık, İslâm’ın kabulü, yerleşiklik ve göçler ile başlayan sürecin mimari anlayışına da önemli değişiklikler getirdiğini belirten D. Kuban, Anadolu-Türk mimarisine de aktarılan kapalı medrese ve kervansaray gibi yapı tiplerinin, esas itibariyle bu dönemin ürünü olduğunu savunur⁶⁷⁴.

D. Kuban, 1968 tarihli bir makalesinde ise, Anadolu-Türk şehirlerinin gelişimini ele alır ve Anadolu kentini biçimsel yönden besleyen kaynaklar arasında, Asya şehirlerine de değinir. Orta Asya’nın İslâm öncesi şehirlerinin daha düzenli ve geometrik çizgilere sahip olduklarını, fakat daha sonraları, bir merkezin çevresinde ıınsal düzende yayılan yollar ve aksiyal şemalı anıtsal yapılardan oluşan daha karmaşık bir görünüme büründüklerini belirleyen D. Kuban, bu noktada Türklerin katkısının boyutlarının ve mahiyetinin belirsiz olduğunu savunur. “Türk-İran” kültürüne atfettiği bu şemanın Anadolu-Türk mimarisini etkilemiş olabileceğini, fakat bu etkileşimin boyutlarının tartışmalı olduğunu vurgular⁶⁷⁵.

⁶⁷¹ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 45.

⁶⁷² Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 52.

⁶⁷³ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 53.

⁶⁷⁴ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 53.

⁶⁷⁵ Doğan Kuban, “Anadolu-Türk Şehri Tarihî Gelişmesi, Sosyal ve Fizikî Özellikleri Üzerinde Bazı Gelişmeler”, *Vakıflar Dergisi*, Sayı VII, Vakıflar Genel Müdürlüğü Neşriyatı, İstanbul 1968, s. 56.

1970'lere gelindiğinde, Türk mimarisini İslâm mimari geleneğinin bir şubesi olarak gören eğilim, sanat tarihçiler arasında da yaygınlaşmıştır. Türk kültürünün Asyalı kökenleri olduğu göz ardı edilmemekle birlikte, mimarlık geleneğinin tamamen İslâm kültürünün bir ürünü olduğu görüşü işlenir ve bu doğrultuda, bazı yayınlarda, Türklerde mimari klasifikasyon Anadolu Selçukluları ile başlatılır. Suut Kemal Yetkin, bu anlayış çerçevesinde Türk mimarisini bütüncül olarak ele aldığı çalışmasında⁶⁷⁶, Türk sanatının İslâm öncesi dönemine, ya da Orta Asya'daki Türk varlığına hiç değinmez; Türk mimarisinin yerine ve önemine işaret eden anlatımlarda, asıl vurgulanmak istenenin Türklerin İslâm mimarisine katkıları olduğu söylenebilir. S. K. Yetkin, Türklerin İslâm dünyasında ilk kez Abbasi döneminde varlık gösterdiklerini belirtir ve bundan sonra Gazneli, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Timurlu, Memlûk, Hint-Türk, Beylikler ve Osmanlı sırasını izleyerek, bir gelişim çizgisi ortaya koyar; Gazneliler ile başlattığı bu İslâmî süreçten önceki kültürün ise, ancak bölgesel üslup farklarını belirleyen birer karakter özelliği olarak varlığını sürdürdüğüne ya da etki ettiğine değinir. Türk mimarisinin Asya safhasına dair başka bir belirleme ya da göndermede bulunmaz.

Ernst Diez'in Türk Sanatı kitabını Türkçeye çevirdikten sonra, mütemadiyen Türk sanatının çeşitli dönemlerine dair katkılarla onu zenginleştiren Oktay Aslanapa, özellikle mimari eserler bağlamında Anadolu ortaçağını ve Selçuklu kültürünü, Asyalı geleneklerin Anadolu'ya özgü gelenekler ve tekniklerle kaynaştığı bir ara-dönem olarak görür; diğer bir deyişle Selçuklu çağını, Türk sanatının Asya devresi ile Osmanlı arasında kalan ve bu iki dönemi birbirine bağlayan sentezlerin gerçekleştiği bir dönem olarak sunar. Türk sanatının tarihsel süreç içindeki gelişimini incelediği ve ilk baskısı 1972 yılında yayınlanan *Türk Sanatı* kitabında, İslâm öncesi Türk sanatına da kısaca değinir. Hun, Göktürk ve Uygur dönemleri halinde sunulan erken devir Türk sanatında, mimariye dair belirlemelere, ilk somut verilerin görülmeye başlandığı Uygur döneminden itibaren yer vermiştir. Uygur mimarisindeki Hint ve İran etkilerine değinirken, bir yandan da Uygurların özgün katkılarını ve Türk sanatının sonraki çağlarına da aktarılacak olan bazı mimari formlara dikkati çeker. Örneğin, Hoço yakınlarındaki kubbeli yapıların mezar anıtları olduğunu belirtir; kubbe İran kökenli dahi olsa, ölü gömme fikrinin İran'daki Zerdüştlük inancı ile bağdaşmayacağına, dolayısıyla, türbe mimarisinin ilk kez Uygurlar tarafından yaratıldığına işaret eder. Yine kubbeye geçiş öğelerinden Türk üçgeninin de

⁶⁷⁶ Bkz. Suut Kemal Yetkin, *Türk Mimarisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

İran kültür çevresine yabancı olduğunu ve ilk kez bu dönemde ortaya çıkarak, Anadolu'daki Selçuklu ve Osmanlı mimarilerine kadar aktarıldığını belirler⁶⁷⁷.

Yayınlarında, Türk sanatının İslâm öncesi ve sonrası safhaları arasındaki biçimsel sürekliliğin çeşitli yönlerini ele alan E. Esin, 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında kaleme aldığı bazı makalelerinde, kubbe formu üzerinde durur ve kubbeli mezar anıtlarının kökeninin, göçebe çadırları olabileceğine işaret eder⁶⁷⁸; buna göre, biçimsel yönden kurgan ve stupalardan esinlenen bir yapı tipi olarak Türklerin İslâmiyetten sonraki mimarilerinde önemli yeri olan türbeler, Türklerin tüm yerleşim sahalarına dağılan, Orta Asya kökenli bir formdur⁶⁷⁹. Paleolitik Sibiryâ yerleşimlerinden itibaren ayırıcı özelliklerinin biçimlendiğini belirlediği Türk çadırlarının yuvarlak yatay bir bölüm ile sivri tepeli ya da kubbeli silindirik bir gövdeden oluştuğunu; kubbenin merkezinde, ocağa bağlanan bacanın dışarı çıkacağı bir boşluk bırakıldığını; dört ana yön simgeciliği ile uyumlu bir biçimleniş gösterdiğini; W. Eberhard'a atfen, kubbesi gökyüzü ile özdeşleştirilen bu yuvarlak çadırların göksel kültürle ilişkili olduğunu ve adeta dünyanın bir mikrokozmosu gibi simgesel bir anlam ile yüklü olduklarını öne sürer⁶⁸⁰. Uygur duvar resimlerinde sıkça karşılaşılan bu tip çadırların daha sonra Karahanlılarda, Kıpçaklarda ve Anadolu'da Oğuzlarda varlığını sürdürdüğü minyatürlerden anlaşıldığını belirten E. Esin, en azından Hz. Muhammed döneminden itibaren eski Yakın Doğu'da Türklere özgü bir form olarak tanınan çadırların Endülüs'e kadar ulaştığını ve Granada'daki duvar resimlerinde, Oğuz çadırlarına benzer tasvirlerle rastlandığını savunur⁶⁸¹. Bu geleneğin, bazıları kubbeli olan ahşap köşklerle sürdüğünü; çadır-kubbe özdeşleştirilmesi ve bu biçime yüklenen sembolik değer, Osmanlı dönemine kadar varlığını sürdürdüğüne işaret eder⁶⁸².

1971 tarihli bir başka makalesinde, aynı konuyu yeniden ele alır⁶⁸³. Proto-Türk olarak adlandırılan çağlardan beri Orta Asya göçebelerinin çadır ve yurtlarının aynı biçimsel özelliklerle varlığını sürdürdüğüne işaret eden E. Esin, özellikle hükümdar otağlarının gök sembolizmi ile ilişkisine ve evrenin bir sembolü olarak tasarlandığına

⁶⁷⁷ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I*, s. 10-11.

⁶⁷⁸ Emel Esin, "Al-Qubbah al-Turkiyyah: An Essay on the Origins of the Architectonic Form of the Islamic Turkish Funerary Monument", *Atti del terzo congresso di studi arabi e islamici*, (Ravello, 1966), Istituto Universitario Orientale, Naples 1967, s. 281-313; Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 124-153.

⁶⁷⁹ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 145-146.

⁶⁸⁰ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 127.

⁶⁸¹ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 129-130.

⁶⁸² Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 131.

⁶⁸³ Emel Esin, "Türk Kubbesi", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, III (1971), s. 159-182; Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 154-177.

değirir⁶⁸⁴. Kubbe formunun hem biçimsel, hem de simgesel açıdan Türklerin çadır geleneklerinden kaynaklandığını ve İslâm mimarisine de Türkler kanalıyla girdiğini savunur⁶⁸⁵. E. Esin'e göre çadır formu, zaman içinde, mimarinin gelişmesiyle birlikte, çadıra benzeyen, kubbeli, ortasında bir ocak ve bazen kubbesinde baca da bulunan odalar için esin kaynağı olmuş ve Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınarak, Selçuklu ve erken Osmanlı mimarisinde yansımalar bulmuştur⁶⁸⁶. Çadır ile başlayan bu gelişim sürecinin uzun denemelerden sonra türbe formuna ulaşmasına "Türk stupası"nın aracılık ettiğini, hatta İslâm'ın kabulünden sonra ortaya çıkan ilk türbelerin bazılarının doğrudan doğruya stupaların dönüştürülmesinin sonucu olduğunu ve erken dönem türbe mimarisinin stupa formuna yakınlığını belirtir⁶⁸⁷. Kubbeli, yivli kasnaklı Karahanlı ve Selçuklu türbelerinin Uygur kaynaklı olduğunu ve mandala şemasından esinlendiğini savunurken, bir yandan da Bizans ve Ermeni etkilerine yönelik iddiaları reddeder; E. Esin'e göre Türklerde görülen bu kubbeli kompozisyon, biçimsel olarak doğrudan doğruya Orta Asyalı örneklerin çizgisini sürdürmekte, bu bağlamda Bizans ve ondan esinlenen Ermeni mimarisinden farklılaşmaktadır. Bunun da ötesinde, Ermeni mimarisinde bu formun belirmesinde, Orta Asyalı Budist geleneklerin rol oynamış olabileceğini de öne sürer⁶⁸⁸.

Türk sanat tarihçileri arasında baştan beri önemle vurgu yapılan ve tartışma konusu olan kubbeli mimarinin kökeni meselesi, İslâm öncesi dönem ile Anadolu Türk-İslâm sanatı arasında önemli bir bağlantı noktası olarak görülmüştür. Özellikle mimari alanında zengin arkeolojik veriler sunmayan İslâm öncesi dönemden Anadolu ortaçağına somut bir aktarım olarak görülen çadır-kubbe özdeşleştirilmesi, sadece Türk-İslâm mimarisinin en temel bileşenlerinden olan kubbeyi Türk kültürünün en eski geleneklerinden biri halinde düşünerek uzak geçmiş ile Osmanlı arasında somut bir bağ oluşturmakla kalmamakta; aynı zamanda, bu sayede Osmanlı kubbesi, olası dış etkilerden de soyutlanmaktadır. Böyle bir bağ, Osmanlı kubbeli mimarisinin Bizans sanatından, ya da daha somut olarak Ayasofya'dan veya Ermeni mimarisinden esinlendiği yönündeki görüşleri bertaraf etmekte; hatta Ermeni mimarisi üzerindeki Orta Asya etkilerine atıf yapmak suretiyle etkileşimin yönünü tersine çevirerek, bu iddiaları çürütmektedir.

⁶⁸⁴ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 154-157.

⁶⁸⁵ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 159.

⁶⁸⁶ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 160-161.

⁶⁸⁷ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 165-169.

⁶⁸⁸ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 170-171.

E. Esin, 1972 tarihli bir başka makalesinde⁶⁸⁹, *ordu* ile *ordu-balık* tanımlamaları arasındaki farklara değinir ve kronolojik bir sırayla, Türk topluluklarındaki uygulamaları anlatır. Buna göre ordu, hükümdarın yaşadığı, bir kale çevrili, nispeten küçük ölçekli bir alan iken ordu-balık, ordu'yu da kapsayan, bir iç kale ve dış surlardan oluşan şehir kuruluşunu ifade eder⁶⁹⁰. Çin kaynaklarına göre ilk kez Proto-Türk devrinde ortaya çıkan bu şehir kuruluşlarının, evrenin ya da yeryüzünün mikrokozmosu olarak, tamamen eski Türk inanışlarıyla uyum içinde biçimlendirildiğini; yani dört yön sembolizmine atfen dört köşe planlı tasarlandığını ve şehrin merkezinde yer alan hükümdar köşkünün, dünyanın merkezi olduğu kabul edilen kozmik dağ ile özdeşleştirildiğini; böylelikle şehre bir kutsiyet atfedildiğini belirler⁶⁹¹. Türklerde ordu ya da şehir kuruluşlarının, ana çizgileriyle Proto-Türk devrinde şekillenen bu anlayış çerçevesinde geliştiğini savunan E. Esin, Uygurlar ve Oğuzlardan sonra, Karahanlılarda şehirciliğin daha teşekküllü bir hal aldığını; Selçuklularda ise Part ve Sasani gibi yeni kültür çevreleriyle etkileşimler sonucunda bazı değişimler geçirse de, temelde eski şemaların tercih edildiğini belirtir⁶⁹². E. Esin'e göre bu gelenek, Selçuklulardan sonra Timurlular ve Osmanlılarda da yaşamıştır; bu şemanın bugüne ulaşan son temsilcisi olan Topkapı Sarayı'nın, Bizans saraylarından ziyade Karahanlı modelini anımsatan planına dikkati çeker⁶⁹³ ve böylelikle, Osmanlı mimarisinin Bizans etkisiyle biçimlendiği yönündeki iddialara da karşı bir duruş sergileyerek, saray mimarisinde Orta Asya geleneklerinin Osmanlı'ya kadar süreklilik gösterdiğini ortaya koyar. E. Esin, ikibin yıllık bir tarihsel süreklilik gösteren bu biçimsel geleneğin, Batı etkilerinin hakim olacağı son dönem Osmanlı mimarisine kadar varlığını sürdürdüğünü savunur⁶⁹⁴. Batılı bir görünüm sergilediği için, son dönem Osmanlı mimarisine dair küçümseyici üslubu dikkat çekicidir.

1983 tarihli bir başka yazısında⁶⁹⁵, aynı konuyu tekrar ele alır ve öne sürdüğü bazı görüşlere açılımlar getirir. Budist ve Çin mitolojisi kaynaklı merkez sembolizmine uygun olarak, sembolik düzlemde dört ana yönün kesiştiği kozmik bir merkezin çevresinde oluşan şehirlerde, merkez noktasında kubbeli ve silindirik çadırlar konumlandırılması, ya da Uygurlarda olduğu gibi Çin tarzı çatıları olan ahşap köşkler inşa edilmesi geleneğinin,

⁶⁸⁹ Emel Esin, "Orduğ. Başlangıçtan Selçuklulara Türk Hakan Şehri", *Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. VI, S. 10-11 (1972), s. 137-215.

⁶⁹⁰ E. Esin, "Orduğ...", s. 137-215; Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 34.

⁶⁹¹ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 36-37.

⁶⁹² Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 74-76.

⁶⁹³ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 79.

⁶⁹⁴ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 79.

⁶⁹⁵ Emel Esin, "Balıq and Ordu. The Early Turkish Circumvallations, in Architectural Aspects", *Central Asiatic Journal*, C. XXVII, S. 3-4 (1983), s. 168-208; Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 85-118.

Türk toplulukları arasında yüzyıllarca sürdüğünü belirten E. Esin, dört yön kurgusu bağlamında haçvarî sayılabilecek bu tasarının, özellikle Uygurlarda, tüm şehirler hatta evler için ideal bir model olarak görüldüğünü belirtir⁶⁹⁶. Orta Asya'da kökleşen bu tasarım geleneğinin, Oğuzların Yakın Doğu'ya ve Anadolu'ya göçleri ile birlikte daha geniş bir alana yayılarak, yeni bir gelişim sürecine girdiğini vurgular⁶⁹⁷. Moğol hakimiyeti ile birlikte daha da belirginleşen bu Doğulu etkilerin, Osmanlılarda dahi sürdüğünü ifade eder; ortasında bir köşk bulunan dörtgen planlı şemasıyla İstanbul'un fethinden sonra yaptırılan ilk sarayın ve 18. yüzyıla kadar yaptırılan diğer tüm sarayların planlarının *ordu* şemasından türetildiğini, hatta her hükümdarın döneminde otağ şeklindeki köşklerle zenginleştirildiğini belirterek, bu savını örnekler⁶⁹⁸. Çok kubbeli Osmanlı camilerinin yapısal biçimlenişini de Asya gelenekleri ile ilişkilendirirken, Osmanlı mimarisinin Bizans mimarisinden ve özellikle de Ayasofya'dan esinlendiği yönündeki teorilere de değinir; Bizans'ın bir etkileşim unsuru olabileceğini yadsımamakla birlikte, merkezî düzenli ve piramidal kütleli çok kubbeli Osmanlı camilerinin, biçimsel ve estetik yönden eski Asyalı geleneklerin bir devamı olduğunu; haçvarî eksenli merkezî planın, İslâm inanışındaki vahdet-i vücud anlayışı ile bütünleşerek, yeni bir sentez halinde belirttiğini savunur⁶⁹⁹.

E. Esin, 1984 yılında TBMM Milli Saraylar Sempozyumu'nda sunduğu "*Ordu. Türk Saray Mimarisinin XV. Yüzyıldan Önceki Tarihçesi*" başlıklı bildirisinde⁷⁰⁰, hükümdarın ya da "ordu başı"nın barındığı kalelere verilen *ordu* adı ile, surla çevrili yer anlamındaki *balık* kelimelerinin birleşmesiyle oluşan *ordu-balık* adlı şehirlerin biçimsel kurgusunun, eski Türk inanışları ile bağlantısına tekrar değinir; merkezde yer alan hükümdar konutunu çevreleyen iç içe surlu bölümlerden oluşan bu şehir kuruluşunun, merkezde yer alan Altın Dağ ve onu çevreleyen diğer yer şekillerinden oluşan eski Türk inanışları ile paralelliğine dikkati çeker⁷⁰¹. Şu halde, eski Türk evren tasavvurunun mikrokozmosu halinde de algılanabilecek olan *ordu*'nun, dört yöne hakimiyeti temsil ettiğini ve bu algılayışın yüzyıllar boyunca çeşitli Türk toplumlarında da süregeldiğini, hem somut örnekler hem de edebî ifadeler üzerinde açıklar⁷⁰². "Türk üslubunda bir ordu" olarak Türk saray mimarisindeki son örneğin Topkapı Sarayı olduğu görüşünü de tekrarlar⁷⁰³.

⁶⁹⁶ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 92-97.

⁶⁹⁷ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 113.

⁶⁹⁸ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 114.

⁶⁹⁹ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 114.

⁷⁰⁰ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 25-33.

⁷⁰¹ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 25-26.

⁷⁰² Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 27-32.

⁷⁰³ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 32.

E. Esin, eski Türklerde şehir ve şehircilik konusunu çeşitli yönleriyle ele aldığı ve ilk kez 1972 yılında yayınlanan bir başka makalesinde⁷⁰⁴, Türk-İslâm devletlerindeki külliye kuruluşlarının, İslâm'ın kabulünden önce Türkler arasında yaygınlaşan Budist geleneklerin etkisiyle biçimlendiğini ve Karahanlılar döneminde, İslâm-öncesi ve İslâmî geleneklerin sentezlenerek, tüm bileşenleriyle klasik külliye tipinin biçimlendiğini belirtir; dolayısıyla, yine Uygurlardan Selçuklulara kadar uzanan süreklilikler üzerinde durur. Bu bağlamda, *Orduğ* adlı yerleşim tipine ve bunun mandala ile ilişkisine değindikten sonra, *muyan* adı verilen külliye formunu tanıtır ve Barthold'a atfen, Türk-İslâm sanatındaki külliye fikrinin Budist kaynaklarına işaret eder⁷⁰⁵. Yine Orta Asya'da geliştiğini belirttiği kubbeli ya da çok kubbeli yapı tipinin de kubbeli çadırdan geliştiğini savunur⁷⁰⁶. Minarenin ise, Budist külliyelerin köşelerinde yer alan kulelerden doğduğunu öne sürer⁷⁰⁷.

Eski Türklerde şehircilik olgusunu bağımsız bir konu olarak ele alan Mustafa Cezar, Anadolu öncesi Türk toplumlarında ilk örneklerinden itibaren şehir kuruluşlarını incelediği 1977 tarihli *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık* kitabında, Türk tarihinin erken dönemlerinin aydınlatılmasına dair güçlüklerle ve bu belirsizliğin getirdiği yanlış yorumlara değinir. Türklerin uzunca bir süre göçebe kaldıkları önkabulünün, Türklerin uygar olmadıkları yönünde yorumları doğurduğuna işaret eden M. Cezar, aslında en baştan itibaren Türkler arasında göçebe ve yerleşik unsurların yan yana var olduğunu, fakat verilerin belirsizliği, geniş bir coğrafyaya yayılması ya da araştırma yetersizliği sebebiyle en erken örneklerin bugüne kadar gün ışığına çıkarılamadığını savunur⁷⁰⁸.

Bununla birlikte, bilinen en erken dönemlere dair arkeolojik kanıtlar yerine varsayımlardan hareket ettiği, ya da fiziksel verilerin eksikliğinin onu bu yola sevk ettiği söylenebilir. Örneğin, bilinen en eski Türk kavmi olan Hunların, fiziksel bulgulardan hareketle göçebe bir kültür olarak tanımlandığını; ekonomik koşullar gereği mutlak suretle tarım yapmış olmaları gerektiğini, dolayısıyla en azından kısmen yerleşik yaşama geçtiklerinin mantıksal olarak kabul edilmesinin zorunlu olduğunu belirtir⁷⁰⁹. Aynı şekilde, yazı gibi yerleşik kültürün çeşitli belirtilerini göstermeye başlayan Göktürklerde de, kurdukları güçlü devlet teşkilatı ve bu sistemin gerektirdiği ekonomik kriterler

⁷⁰⁴ Emel Esin, “‘Muyanlık’ Uygur ‘Buyan’ Yapısından (Vihara) Hakanlı Muyanlığına (Rıbat) ve Selçuklu Han ile Medresesine Gelişme”, *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1993, s. 75-102.

⁷⁰⁵ Emel Esin, “Muyanlık...”, s. 76-83.

⁷⁰⁶ Emel Esin, “Muyanlık...”, s. 91-92.

⁷⁰⁷ Emel Esin, “Muyanlık...”, s. 96-97.

⁷⁰⁸ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 1-2.

⁷⁰⁹ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 8.

düşünülürse, kısmen yerleşik bir kültürün varlığını kabul etmek gerektiğini belirtir; zira yerleşik sistem tarım kültürünü, tarım kültürü de daha gelişkin bir uygarlık seviyesini akla getirmekte; bu da diğer sanatsal belirtilerle birlikte şehircilik ve mimarinin de gelişmesi için uygun koşulları sağlamaktadır⁷¹⁰. Bu bağlamda M. Cezar, erken dönemlerden itibaren Türklerde tarım uygulamalarının varlığına işaret eden tarihsel kayıtlardan örnekler vererek⁷¹¹, belki de Türklerin sanıldığından daha erken “medenî” yaşama geçtiklerini ispat etmek istemekte; Türk şehirciliğinin ve mimarisinin temelini en azından Göktürklerle kadar uzanan bir tarihsel süreçte İç Asya’da atıldığını; bu temelin İslâm’ın kabulü ve Türklerin batıya göçleri ile birlikte geliştiğini ve yaygınlaştığını savunmaktadır⁷¹².

Türlere atfedilebilecek en eski yerleşim yerlerinin Çu ve Talas bölgelerinde bulunduğunu ve bu yerleşimlerde Türklerle Sogdların ortak bir yaşam sürdürdüklerinin anlaşıldığını belirten M. Cezar, bazı şehirlerin tümseklerle çevrili olduğunu, şehirleri çevreleyen duvarların ise kil ve çakıl taşından yapıldığını nakleder. Duvarlarla çevrili bu şehirlerde yaşayan Türkler ile Sogdların tarım, ticaret ve el sanatlarıyla uğraştıklarını; şehrin yakın çevresinde ise göçebe kabilelerin yaşadığını ve bunların da şehir halkı ve ekonomisi ile yakın ilişki içinde bulunduklarını ifade eder⁷¹³. Bu bağlamda, Karahanlılardan önce, yani İslâm öncesi dönemde, şehircilik yönünden Türklerle Sogdların birbirinden ayrılamayacağını, fiilen kaynaşmış olan bu iki kültürün şehircilik verilerinin bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirler⁷¹⁴. Şehir tipolojilerinin benzeşmesinde, sosyo-ekonomik ve çevresel/iklimsel koşullar kadar, “belirli bir uygarlık anlayışının” da belirleyici olduğunu savunur⁷¹⁵; bu yargı, söz konusu dönemde Orta Asya’da ortak ya da hakim bir kültürün varlığı düşüncesine işaret etmektedir.

Bu perspektifte, mevcut verilere göre en eski buluntu yerlerinden biri olan Ak-Beşim’i tanıtırken, etnik içeriği bakımından sadece Türlere mahsus bir yerleşim olmayabileceğini belirterek ve araştırmalarla daha eski örneklerin de ortaya çıkabileceğini ilave ederek, kesin yargılardan kaçınmaya çalışır⁷¹⁶. Bununla birlikte, Sogdların buraya daha sonra gelmiş olmaları ve buranın uzun zaman Türlere başkentlik ettiği gibi bir dizi argümandan hareketle, Türk etkisinin daha baskın olması gerektiği sonucuna varır⁷¹⁷. Ak-Beşim’i biçimlendiren etnik faktörlerin mahiyetini uzunca tartıştıktan sonra, şehrin

⁷¹⁰ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 9.

⁷¹¹ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 9-13.

⁷¹² Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 16-17.

⁷¹³ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 23.

⁷¹⁴ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 24.

⁷¹⁵ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 83.

⁷¹⁶ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 28.

⁷¹⁷ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 30.

yapısını tanımlamaya girişir: Buna göre, gelişmişlik yönünden Hellenistik şehirler ile boy ölçüşebilecek mahiyette olan Ak-Beşim, diğer İç Asya şehirleri gibi kale, şehristan ve rabad bölümlerinden oluşur. Bir duvarla sınırlandırılmış olan şehristan, ortada yer alır; şehristanın batı köşesinde yer alan kale, kuleli bir duvarla çevrilmiştir; şehristanı kuşatan rabadın etrafı ise hendeklerle çevrilidir. Büyük mahallelerden oluşan Ak-Beşim şehristanı, taş döşeli ve yaya kaldırımlı caddeleriyle, su, kanalizasyon ve çöp toplama tesisatlarıyla, son derece uygar bir şehir olarak sunulur⁷¹⁸; hatta Hellenistik şehirlerle boy ölçüşebilecek mahiyette olduğu da belirtilerek, kitabın genelinde vurgu yapılan göçebelik-yerleşiklik düzleminde Türklerin uygarlığına dair eleştirilere bir cevap verilmek istendiği sezilmektedir.

M. Cezar, Ak-Beşim'deki Budist tapınaklarda görülen bazı mimari formların, ilerleyen yüzyıllarda Türk mimarisinde görülecek olan bazı bileşenlerin öncülleri olduğunu savunur. Örneğin, kalenin güneybatısında yer alan Birinci Buda Tapınağı'nda, ileride Türk mimarisinin önemli unsurları haline gelecek olan sivri kemer ve revaklı avlunun öncü örneklerinin görüldüğünü belirler⁷¹⁹. Böylelikle, İslâm öncesi Asyalı gelenekler ile Türk-İslâm sanatı arasındaki sürekliliğe işaret eder.

Orta Asya'da yerleşik yaşamın en erken belirttiği bölgelerden biri olan Fergana'da ise, ilk şehirlerin kurulduğu M.Ö. 2. yüzyıl civarında Kuşanların yaşadığını; duvarlarla çevrili şehirlerin hemen dışında göçebelerin de varlık gösterdiğini; Türklerin buraya gelişine dair daha geç tarihler de verilmekle birlikte, 4. yüzyıldan itibaren bölgenin Türkleşmeye başladığını ve bu sıralarda göçebelik ile yerleşik yaşamın bir arada var olduğunu savunur⁷²⁰. En gelişkin safhasına ise, 10-12. yüzyıllarda, Karahanlılar döneminde ulaştığını belirtir⁷²¹.

Tien-Şan dağları, Çu bölgesi ve Talas ovası çevresindeki yerleşimlerin de öteden beri Türklerce iskân edildiği ve Türk şehirlerinin tüm fiziksel özelliklerine sahip olduğunu belirtir⁷²². Konut mimarisi açısından, bahsi geçen tüm bu bölgelerde, en erken devirlerden itibaren Türkler ve/veya Sogdlar yaşadığı için, mevcut verilerin bu iki halktan birine mâl edilmesi gerektiğini savunur; bu noktada, söz konusu çağlarda Türklerin kısmen göçebe, kısmen yerleşik bir yaşam tarzı sürdürdüklerini de belirtir⁷²³. Dolayısıyla, Türklerin yerleşik yaşama daha geç intibak etmelerinden hareketle erken tarihli örneklerin Türklere

⁷¹⁸ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 31.

⁷¹⁹ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 34.

⁷²⁰ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 37.

⁷²¹ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 39.

⁷²² Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 40-45.

⁷²³ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 48.

atfedilememesi gibi bir yargıyı da engeller. Yine de ihtiyatlı davranarak, şehircilik konusunda 8. yüzyıla kadar Sogdlara daha büyük bir pay tanır ve daha sonraki dönemlerde de Türklerin öne çıktığını belirtir. Bu durumu, Türkler arasında yerleşikliğin zamanla yaygınlaşması kadar, Sogdların Türkleşmesine de bağlar⁷²⁴. Diğer yandan, bu iki halkın yüzyıllarca birlikte ve yan yana yaşam sürdürmesinden hareketle, konut tiplerinin de benzeştiğini ve neredeyse birbirinden ayıramayacak ölçüde aynı biçimsel özellikleri gösterdiklerini belirtir; hatta bu sebeple, Sogdlara aidiyeti kesin olarak bilinen örneklerin bile, Türk konut tipleri ile örtüşen özelliklere sahip olduğu için, aynı sınıflama kapsamında değerlendirilebileceğini savunur⁷²⁵. Hatta, Sarığ şehri kazılarında bulunan bir Sogd evinin ahşap döşeme tarzının, İç ve Doğu Anadolu'daki kerpiç yapılarda yüzyıllardır uygulanan döşemelerle neredeyse aynı olduğunu belirler; buna göre, Sogd evlerinde iki kat arasında yer alan ve üzerine birkaç kat kil serilen ahşap döşeme tarzı, neredeyse hiç değişmeden, günümüze kadar Anadolu'da uygulanmaya devam etmektedir⁷²⁶. Bu belirleme de Türkler ile Sogdların maddî kültür verilerinin paralellliğini, dolayısıyla erken devirlerden beri süregelen bir ortak-yaşamı, ve bu kültürün Anadolu'ya da aktararak, günümüze kadar ulaşan bir sürekliliğe altyapı oluşturduğunu vurgulamaktadır.

M. Cezar, bu suretle hem Türklere hem Sogdlara atfedilebilecek olan konut tiplerinin, başlıca iki tipte olduğunu ifade eder; “daimî” konutlar, 6-8. yüzyıllar arasında özellikle tarım alanlarında, ev veya saray şeklinde belirirken, “portatif” konutlar ise yurt olarak adlandırılan, silindirik gövdeli ve üstü kubbe biçimli çadırları ifade eder. M. Cezar, yerleşik konut tipinin yaygınlaşmasından sonra dahi yurtların yüzyıllarca varlığını sürdürdüğünü belirtir⁷²⁷.

Diğer yandan, Orta Asya'da ortaçağda inşa edilen kalelerle, Avrupa ortaçağında yaygın olarak görülen şatoları karşılaştırır ve bunların işlev yönünden değilse de, biçimsel olarak benzeştiğini savunur; hatta buradan hareketle, kaleleri yer yer şato olarak da adlandırır. “Şato tipi” olarak tanımladığı bu yerleşim yerlerinin, daha sonraları Arapların Türkistan'a gelmesiyle birlikte “kal'a” olarak adlandırılacağını belirtir⁷²⁸. İlginç sayılabilecek bu karşılaştırmayı, Orta Asya ve Avrupa'daki feodal düzeni kıyaslayarak gerçekleştirir⁷²⁹. Gerek dönemlendirme sistemiği, gerekse feodalitenin hakim olduğu toplum düzeni yönünden paralel süreçler olarak ele alınan bu iki kültür çevresinin, aslında

⁷²⁴ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 48.

⁷²⁵ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 48.

⁷²⁶ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 50.

⁷²⁷ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 48-49.

⁷²⁸ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 91.

⁷²⁹ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 61-62.

tamamen farklı dinamiklere sahip olduğu; feodalite kavrayışının da farklı biçimlerde tezahür ettiği söylenebilir. Bu bağlamda, M. Cezar'ın, tarihsel dönemleri ve bu dönemlerde hakim olan toplumsal sistemleri adeta evrensel gibi kabul ettiği; uygulamada farklılıklar olmasına rağmen, eşzamanlı tarihsel süreçlerin benzer sosyo-politik ortamlar yarattığı gibi bir yaklaşım içinde olduğu görülmektedir.

Uygurların ise, önce Maniheizm'i ardından da Budizm'i kabul etmeleriyle birlikte, daha kapsamlı ve kalıcı bir yerleşik kültür yarattıklarına; hatta, bu süreçte, yeni inanç sistemlerine geçmeyenlerin göçebeliği sürdürdüklerine işaret eder⁷³⁰. Bu yargıdan hareketle, Maniheizm öncesinde Uygurların göçebe oldukları gibi bir sonuç çıkabilirse de, ilk Uygur başkenti olarak Karabalğasun şehrinin varlığı göz önünde bulundurulursa, yerleşik bir yaşamın da var olduğu sonucuna varır⁷³¹. Uygur mimarisindeki kubbeli yapıların Budist stupaları model aldığı ve söz konusu yapı tipinin de, daha sonra Türk-İslâm mimarisinin önemli bir bileşeni olacak olan türbe ve kubbeli yapı geleneklerinin ilk ve öncü örnekleri sayılabileceğine işaret eder⁷³². Özellikle Selçuklu türbe ve kümbetleri ile bu stupalar arasındaki benzerliğe dikkati çeker⁷³³. Devamla, aslında Budist dönemde inşa edilen bazı mezar yapılarının, söz gelişi Toyuk'taki Eshab-ı Kehf Türbesi olarak adlandırılan yapının, bazı Selçuklu kubbeli yapılarıyla ve hatta 14. yüzyıl sonlarına tarihlenen Hoca Ahmed Yesevî Külliyesi'ndeki bazı yapılarla karşılaştırılmasının ilginç benzerlikleri ortaya çıkarabileceğini belirten M. Cezar, bu suretle, "*Türk uygarlık zincirindeki mimari ile ilgili halkaların*" aydınlatılmasına katkıda bulunulacağını belirtir⁷³⁴.

Oğuzlar ise, pek çok başka yazar gibi M. Cezar tarafından da "Türklerin en ünlü ve en önemli şubesi" olarak ele alınır; bunun sebebi, göçlerle batıya doğru yayılarak geniş bir sahayı etki altına almaları ve Anadolu Türklerinin atası olarak kabul edilmeleridir⁷³⁵. Oğuzlar, Türklerin Orta Asya'daki şehircilik geleneklerini Anadolu'ya taşıyan bir aracı olarak görülür ve bu sayede, İç Asya'dan Anadolu'ya kadar "kesintisiz bir süreklilik" oluştuğu belirtilir⁷³⁶. Büyük Selçuklu İmparatorluğu kurulduğu sıralarda, Oğuzların hala yarı yerleşik yarı göçebe bir yaşam sürdürdüklerini de özellikle vurgulayan⁷³⁷ M. Cezar, böylelikle, Türkler arasındaki göçebelik meselesinin uygarlık düzeyine işaret eden bir

⁷³⁰ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 67.

⁷³¹ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 67.

⁷³² Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 75.

⁷³³ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 75.

⁷³⁴ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 77.

⁷³⁵ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 84.

⁷³⁶ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 84.

⁷³⁷ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 84.

gösterge olmadığını ve bilinçli bir tercih olduğunu ima ederek, bir yandan, erken dönem Türk kültüründe şehirciliğin geç belirmesinin bir uygarlık sorunu olmadığını ifade etmek istemiş gibi görünmektedir. Nitekim, 12-13. yüzyıllarda bile hala Türk nüfusu arasında göçebeliliğin yaygınlığına işaret eden M. Cezar, sanıldığından çok daha eskiye dayanan eski Türk yerleşimlerinde, en eski çağlardan itibaren göçebelilik ile yerleşikliğin bir arada varlık gösterdiği görüşünü tekrarlar⁷³⁸.

E. Esin, 1978 tarihli Türk Kültürü El-Kitabı için hazırladığı *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş* başlıklı çalışmasında, erken dönem Türk sanatına dair görüşlerini yeniden ele alır. Arkeolojik bulgulardaki paralelliklerden, Karasuk-Tagar-Taştık yerleşimlerindeki kalıntılardan ve petrogliflerdeki mimari tasvirlerinden hareketle, en eski dönemlerden itibaren otağa benzeyen ahşap yapılar inşa edildiğini ve daha sonra Türk göçebe halkları arasında yaygınlaşacak olan otağlarda olduğu gibi, bunların da ortasında birer ocak ve ocağın üstünde de baca deliği bulunduğunu belirtir⁷³⁹.

Ayla Ödekan, 1987 tarihli *Türkiye Tarihi* adlı çalışmanın mimarlık ve sanat tarihi bölümünün başında, kısaca İslâm'dan önceki yerleşimlere değinmiştir. Orta Asya'da M.Ö. 7. yüzyıldan M.S. 9. yüzyıla kadar Türklerin tümüyle göçebe olduklarını öngören yaygın anlayışa karşılık, en erken çağlardan itibaren göçebe ve yerleşik kültürlerin yan yana var olduğunu savunur; bununla birlikte, araştırmaların yetersizliği ve göçebe kültürün ardında kalıcı veriler bırakmayışı nedeniyle, bu sürecin henüz tam anlamıyla aydınlatılamadığını da belirtir⁷⁴⁰. Diğer yandan, bu dönemin etnik ve dinsel açıdan da homojen olmadığını; Orta Asya kültür sahasında varlık gösteren tüm kavimlerin Türk olmadığı gibi, Türkler arasında Şamanizm'den başka inanç sistemlerinin de yaygın olduğuna işaret eder⁷⁴¹. Bu toplumsal çeşitlilik ortamında, bir yerleşim biçiminin sadece Türklere özgü olduğunu saptamanın olanaksızlığına değinir ve göçebe kültürünün yapılarıyla birlikte gelişmiş şehir kurguları değil, ahşap konstrüksiyonlu mezar yapıları ve çadırlar ile karakterize olduğunu belirtir⁷⁴². Çin ve Bizans kaynaklarından hareketle, M.Ö. 6-7. yüzyılda Orta Asya'da güçlü bir devlet kuran Göktürklerin yerleşik bir yaşam sürdürdüklerinin anlaşıldığını ve madeni eserlerin yanı sıra Issık-Göl yakınlarında savunma sistemlerine sahip kentlere sahip olduklarını, kubbe ve kule türü yapıların varlığına işaret eden izler bulunduğunu, Pencikent duvar resimlerinin de bir mimari kültürünün oluştuğuna işaret ettiğini aktarır⁷⁴³.

⁷³⁸ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 86.

⁷³⁹ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 11.

⁷⁴⁰ Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", s. 369.

⁷⁴¹ Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", s. 370.

⁷⁴² Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", s. 371.

⁷⁴³ Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", s. 372.

İlk devletlerini 8. yüzyılın ortalarında kuran Uygurların ise, surları, tapınakları, stupaları, sarayları ile daha gelişkin bir yerleşik kültür profili çizdiklerini ifade eder⁷⁴⁴. Yine 8-10. yüzyıllarda Merv çevresinde görülen merkezî planlı ve eyvanlı konut tipinin, daha sonra İslâm mimarisinde çeşitli yapı tiplerinin biçimlenişini etkilediğini belirtir⁷⁴⁵. Masif surlara sahip daha gelişmiş yerleşim yeri izlerine ise, ancak 10. yüzyıldan itibaren Maverâünnehir ve Horasan'da rastlanabildiğini ilave eder; bu dönemde ortaya çıkan inşaat teknikleri, daha sonra İslâmî dönemlerde geliştirilerek uygulanmaya devam etmiştir⁷⁴⁶.

Semra Ögel, 1986 tarihli *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler* ve bunun zenginleştirilmiş bir versiyonu olan 1994 tarihli *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi* adlı çalışmalarında, ortaçağda Anadolu'da yerleşik bir devlet kuran Selçukluların, bir yandan Anadolu mirasından, bir yandan da Asyalı göçebe kimliğinden beslendiklerini belirtir. Bu dönemde yerleşik yaşamın henüz tam anlamıyla kökleşmemesinden dolayı, göçebe karakterini büyük ölçüde koruyan Türkmen nüfusunun sanata katkısının daha ziyade el sanatları yönünde olduğunu; yönetici zümrenin güdümünde şekillenmeye başlayan yeni ve anıtsal maddî kültür çevresinin ise, kaynak yetersizliği nedeniyle bugün tüm yönleriyle tanımlanamadığını savunur⁷⁴⁷. Bununla birlikte, Asya göçebe yaşam tarzına özgü çadır formunun, Anadolu'da geleneksel Türk evinin biçimlenişine katkıda bulunduğunu; odaların düzenlenişi gibi yapısal faktörlerin yanı sıra, sedir, mangal, sini sehpa gibi objelerin kullanılmasının da doğrudan doğruya çadır kültürünün mirası olduğunu belirler⁷⁴⁸. Bir mikrokozmos olarak tahayyül edilen çadıra yüklenen “evren imgesi” anlamının, Anadolu Türk mimarisinde konutların yanı sıra medrese, kervansaray ve türbe gibi yapılarda da varlığını sürdürdüğüne işaret eden S. Ögel, bir merkez çevresinde simetrik bir kompozisyonla oluşan dört eyvanlı ve merkezî avlulu plan şemasını bu bağlamda özellikle dikkate değer bulmakta ve İslâm öncesi Türk sanatında da yaygın bir kullanım alanı bulan Budist kökenli mandala şeması ile ilişkisine dikkati çekmektedir⁷⁴⁹. Anadolu Selçuklu kümbetlerinin ise, Büyük Selçukluların kubbeli mezar anıtları şeklinde değil de, külahlı kümbet formunda gelişmesinin anlamlı olduğunu ve doğrudan doğruya Orta Asya Türk kültürüne işaret ettiğini düşünen S. Ögel, bu yapı tipini ölü çadırı ve kurgan geleneğine bağlar. Biçimsel yönden yeni yorumlarla zenginleştirilse de, düşünsel

⁷⁴⁴ Ayla Ödekan, “Mimarlık ve Sanat Tarihi”, s. 372.

⁷⁴⁵ Ayla Ödekan, “Mimarlık ve Sanat Tarihi”, s. 373.

⁷⁴⁶ Ayla Ödekan, “Mimarlık ve Sanat Tarihi”, s. 371.

⁷⁴⁷ Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, s. 10-11; Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, s. 9-10.

⁷⁴⁸ Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, s. 10.

⁷⁴⁹ Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, s. 59-61.

olarak aynı eski imgeyi, yani “ölünün diğer dünyadaki konutu” anlamını taşıdığını vurgular⁷⁵⁰.

Günkut Akın, 1990 tarihli *Asya Merkezi Mekan Geleneği* adlı çalışmasında, Asya kökenli olan merkezi mekan geleneğinin çeşitli tezahürlerini, geniş bir tarihsel ve coğrafi perspektifte ele almıştır. Bu bağlamda, merkezi planlı şehir ve yapı tiplerinin yanı sıra, merkeziyet algısıyla ilişkili bulunan havuzları da incelemiş; buna karşılık, merkezi mekan fikriyle yakından ilişkili olmakla birlikte, geniş kapsamı nedeniyle bu genel başlığın dışında bağımsız bir çalışma konusu olarak kabul ettiği kubbe konusunu dışarıda bırakmıştır⁷⁵¹. Tüm bu mimari formların, Türk sanatındaki biçimsel sürekliliklere ışık tutmak amacıyla değil, kendi çağlarındaki eğilimleri yansıtmak amacıyla ele alındığı söylenebilir. Bu bağlamda sunulan örnekler de, İslâm öncesi Türk kültürlerine değil, belki bu kültürlerin de bir parçası olduğu Asya bütününe yöneliktir; dolayısıyla, Asya doğrudan doğruya Türk kültürü ile ilişkilendirilmeksizin ya da Türk kültürel sürekliliğinin bir ön-aşaması olarak sunulmaksızın, merkezi mekan anlayışının yaygınlaştığı ve bazen benzer özellikler gösterdiği, bağımsız bir kültürel bütünlük olarak incelenmiştir. Bu perspektifte, konu kapsamı sadece İslâm öncesi dönemle sınırlı tutulmamış, İslâm devletleri ve İslâm-dışı kültürlerle ait yapısal unsurlar da ele alınmıştır.

G. Akın, merkezi mekanın tek ve aynı prototipten değil, muhtelif kaynaklardan beslenerek biçimlendiğini ve birden fazla kökene dayanan böyle bir biçimin, muhtelif görünümlere bürünebildiğini belirtir. Bununla birlikte, çok geniş bir coğrafi, kronolojik ve kültürel düzlemde, kültürler arasında aktarılacak mütemadiyen tekrarlanmasının dikkate değer bir süreklilik gösterdiğini; bu bağlamda da bir geleneğe işaret edilebileceğini savunur⁷⁵². Ayrıca, merkezi mekan tipinin farklı tezahürlerle de olsa karakteristik olduğu Asya ve Rönesans mimarilerini kıyaslar ve bu iki olgu eşzamanlı olduğunda dahi, farklı konseptlere sahip olduklarını ifade eder. G. Akın'a göre, Asya'da merkezi mekan geleneğini “gelenek” belirlerken, Batı'da “tarih” belirlemiştir; yani Asya'dan farklı olarak Batı'da merkezi mekan anlayışının gelişimi, içine bulunduğu tarihsel süreçlere bağlı olarak, yenileşen ve her defasında geliştirilerek sonraki döneme aktarılan bir yapıdadır⁷⁵³. Bu tespitiyle G.Akın, Asya kültürlerinde sürekli aynı formların tekrarlanmasını gelenekçi düşünceye bağlarken, Batı sanatının birikimler üzerine ilerleyen yapısıyla, zihniyet yönünden Doğu kültürlerinden farklılaştığını öne sürerek, sanat tarihi literatürünün

⁷⁵⁰ Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, s. 86-87.

⁷⁵¹ Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 7.

⁷⁵² Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, s. 236.

⁷⁵³ Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, s. 8.

başından beri önemli tartışma konularından olan Doğu-Batı çatışmasına farklı bir yaklaşım getirir.

Bu düşünce ekseninde, Asya’da merkezi mekan olgusunun tezahürlerini örnekler üzerinde ele alan G. Akın, öncelikle dairesel yerleşimleri inceler ve bu şemanın kozmolojik bir sembol olabileceğine işaret eder; fakat, bu plan tipinin yaşamın koşulları ile örtüşmediğini savunur ve bu savını çeşitli ütopyik kurgulardaki şehirlerin hep yuvarlak planlı tahayyül edilmesi ile gerekçelendirir⁷⁵⁴. Merkezi planlı mezar anıtları ve kare içinde haç planlı yapılar gibi, merkezi plan tipinin çeşitli görünümelerini, esas itibariyle İslâm’ın kabulünden sonraki örnekler üzerinden açıklar; bu bağlamda, yer yer Edirne ve İstanbul’daki Osmanlı eserlerine kadar uzanan bir tarihsel perspektifte değerlendirir. Merkezi mekan fikrini Asyatik bir olgu olarak ele almakla birlikte, her koşulda İslâm öncesi Türk kültürü ile ilişkilendirmemiş; söz gelişi İran’ın eski geleneklerinin rolünü de vurgulamıştır. Bunun yanında, Orta Asya kökenli formların da, İslâm’ın kabulünden sonra yeni anlamlar yüklenerek varlığını sürdürdüğüne işaret eder⁷⁵⁵.

Merkezi mekan fikrini simgeleyen bileşenler arasında sayılan havuzun, İslâm öncesi dönemin hakim inanç sistemi Şamanizm bağlamında değerlendirilebileceğini savunan G. Akın, M. Eliade’ye atıfla, Şamanist kozmolojideki üç aşamalı evren tasarımında, bazen yer altı tabakasının bir göl veya deniz halinde düşünülmesine bağlı olarak, havuzun “dünyanın merkezi” sembolik anlamını yüklediğine işaret eder⁷⁵⁶. İslâm öncesi inanışlara bağlı olarak oluşan bir sembolik ifade olmasına rağmen, havuzun İslâm’ın kabulünden sonra daha yaygın olarak kullanıldığına da dikkat çeken G. Akın, havuzu cennet ile ilişkilendiren vurguların Kuran’da da yer aldığını ve bu suretle erken dönem İslâm kültürüne de mal olan havuz formunun, Osmanlı döneminde kadar süreklilik gösterdiğini belirtir⁷⁵⁷.

N. Diyarbakirli, 1992 tarihli *Türklerde Mezar Yapısı ve Defin Merasimleri* başlıklı makalesinde, eski Türklerde önemli bir yeri olan ölüm temasını yeniden kaleme alır. Eski Türk kültüründe önemli bir yeri olan ölü gömme ritüellerinin ve mezar yapılarının mahiyetine değinerek, bu Asyalı geleneklerin Oğuzlar ile Anadolu’ya taşındığını, hatta Osmanlılara kadar varlığını sürdürdüğünü belirtir. Bu bağlamda, Orta Asya’da ölünün gömülmeden önce çadırlarda muhafaza edilmesi geleneğinin, İslâmî dönemlerde türbe formuna öncülük ettiğine; hatta ilk türbe olarak çadırın, sembolik anlamını Osmanlı klasik

⁷⁵⁴ Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, s. 11.

⁷⁵⁵ Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, s. 154.

⁷⁵⁶ Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, s. 153.

⁷⁵⁷ Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, s. 154.

çağına kadar koruduğuna işaret ederken, Kanuni'nin cesedinin gömülüşünü betimleyen Süleymannâme minyatüründeki, mezarın yanına kurulan çadır tasvirini örnek verir⁷⁵⁸.

Y. Çoruhlu, 1992 yılında yayınladığı *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si* başlıklı kitabında, en erken dönemlerden itibaren Türk sanatının oluşumunu özetlerken, mimarinin oluşumunun da tümüyle ölümler kültürü ve mezar mimarisiyle ilişkili olduğunu; bu bağlamda, hem söz konusu inanışların, hem de öncü yapı tiplerinin neolitik çağdan itibaren, Proto-Türk kültürleriyle birlikte belirmeye başladığını saptar⁷⁵⁹. En yaygın mezar yapısı tipi olan kurganların Proto-Türklerden itibaren tüm bozkır topluluklarında görülebildiğini, ancak her dönemde veya toplumda bazı ufak farklılıklarla ele alındığını belirten Y. Çoruhlu, cenaze törenleri ve mezar yapıları hakkındaki en kapsamlı bilgilerin, Çin kaynaklarında Göktürklerle dair anlatımlar olduğunu ifade eder ve bu bilgilerin, kısmen de olsa Hunlar gibi daha eski çağlara da ışık tutabileceğini belirtir⁷⁶⁰.

Y. Çoruhlu, proto-Türk ve Hun dönemlerinden itibaren, özellikle yerleşik kültürün hakim olduğu alanlarda ve Sibiryâ çevresinde, ahşap evlerin de var olduğunu belirtir ve Kelteminar kültüründen çadır formunu andıran bir ev kalıntısı ile bu olguyu örnekleyerek, yerleşik çevrelerde dahi çadır formunun önemine işaret eder. Nitekim, yerleşik kültürün kökleşmesine kadar çadırın, başlıca mimari üretim olduğunu vurgular. Çadırın öneminin Proto-Türk kültürlerindeki tasvirlerden de anlaşıldığını belirten Y. Çoruhlu, örneğin Tagar kültürünün kaya resimlerinde, kubbe şeklinde çatısı olan çadır tasvirlerine rastlandığına dikkati çeker ve çadır mimarisinin İslâm öncesi dönemdeki başat rolünün yanında, İslâm'ın kabulünden sonra da özellikle mezar mimarisine etkilerini vurgular⁷⁶¹.

2007 tarihli *Erken Devir Türk Sanatı* kitabında da temelde aynı görüşleri daha genişleterek ve daha zengin örnekler üzerinde kaleme alan Y. Çoruhlu, proto-Türklerde, Hunlarda ve genel olarak Türk topluluklarında hem sosyal yaşamda, hem de sembolik düzlemde önemli bir yere sahip olan çadırların başlıca konut tipi olduğunu; fakat bunun dışında başka konut tiplerinin de mevcut olduğunu belirtir. Yurtların benzerlerine ya da prototiplerine paleolitik buluntular arasında dahi rastlanabildiğini, dolayısıyla, Orta Asya'da ve özellikle Sibiryâ'da çadır formunun en eski çağlara uzanan bir geleneği olduğunu ifade eden Y. Çoruhlu, bir yerden başka bir yere rahatça taşınabilen yurtların,

⁷⁵⁸ Nejat Diyarbekirli, "Türklerde Mezar Yapısı ve Defin Merasimleri", *Türk Kültürü Araştırmaları*, Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan, Yıl XXVIII/1-2 (1990), Ankara 1992, s. 53-61.

⁷⁵⁹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 44.

⁷⁶⁰ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 45-47.

⁷⁶¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 63-66.

farklı bir yerleşik yaşam anlayışına işaret ettiğini ve bu bağlamda da Türklerin göçebeliği fikriyle çeliştiğini düşünmektedir⁷⁶².

Çadırın yaygınlığı ve önemi sürmekle birlikte, Göktürk döneminde mimari dağarcığına yeni yapı tiplerinin de katıldığını belirten Y. Çoruhlu, Çin sanatı ile benzerlik gösteren tapınak ya da mezar külliyelerinin bu dönemde ortaya çıkan en önemli yapı tiplerinden biri olduğunu ifade eder⁷⁶³. Göktürk mezar yapılarında Hun kurgan şemasının ana hatlarıyla korunduğunu, ancak yerin altında konumlanan yapının artık yerin üstüne çıkarak, Çin mimarisiyle benzer bir görünüm sergilediğini belirtir ve münferit yapılar değil külliyeler halinde tasarlanan bu yapı gruplarını, özellikle Kültigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk anıt mezarları ile örnekler⁷⁶⁴. Külliye formunun dışında hangi bileşenlerin Türk, hangilerinin Çin kültürüne mal edilebileceğinin ise tartışma konusu olduğunu belirten Y. Çoruhlu'ya göre, ikonografik açıdan Türk sanatına özgü özellikler gösteren balbal ve heykeller ile, Türk sanatında güç sembolü olan arslan figürü ve kaplumbağa kaideli yazıtlar, Türk toplumuna özgüdür⁷⁶⁵.

Uygur döneminde çeşitlenen ve daha da yaygınlaşan mimari formların ise, Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinde görülecek olan bazı özelliklere öncülük ettiğini vurgular; bu özellikler arasında, özellikle yüksek kasnaklı ve piramidal formlu kubbelerin, İslâm'ın kabulünden sonraki kümbet mimarisiyle benzerliğine dikkati çeker⁷⁶⁶. Yine Budist Uygur sanatının başlıca yapı tiplerinden olan stupaların da yurt'lardan, yani Budizm-öncesi eski Türk geleneklerinden esinlenilerek geliştirildiğini; bu bağlamda stupaların, kurganların ve her ikisine kaynaklık eden çadırların, Türk-İslâm mezar anıtlarının oluşumunda önemli rol oynadığını savunur⁷⁶⁷. Türk mimarisindeki soğan kubbenin de Uygur stupalarındaki lotus kubbeden kaynaklandığını belirtir⁷⁶⁸. Ordu-balık adı verilen, bir merkezin çevresinde vurgulanan dört yönlü bir şemadan oluşan şehir tasarımlarının da, Türk-İslâm mimarisindeki dört eyvanlı yapı tiplerine öncülük ettiğini belirtir⁷⁶⁹.

D. Kuban, 1993 tarihli *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri* kitabında, çeşitli sanatsal formların Asya'dan Anadolu'ya taşınması sürecini ele alırken, en erken tarihli bozkır kültürü verilerinin mimariden ziyade bezeme üzerine yoğunlaştığına değinir; bununla birlikte, mimari tekniği açısından da süreklilik gösteren bazı formların bulunabileceğinden

⁷⁶² Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 117.

⁷⁶³ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 85.

⁷⁶⁴ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 159-162.

⁷⁶⁵ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 166-167.

⁷⁶⁶ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 105-107.

⁷⁶⁷ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 111-112 ve Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s.255.

⁷⁶⁸ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 112 ve Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s.255.

⁷⁶⁹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 113-114 ve Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 237.

bahseder. Bu bağlamda, hem yayılım alanının genişliği, hem de günümüze kadar uzanan süreçte uygulanması bakımından, ahşap bindirme tavan tekniğinin önemine bir kez daha işaret eder. Uygur çağından itibaren Orta Asya'da yaygın oluşunun yanında, en azından Roma çağından itibaren Anadolu'da da görülen bu tekniğin, Çin ve Orta Asya ile Akdeniz kültür çevresi arasında sanıldığından daha eskilere dayanan ilişkilere işaret edebileceğine değinir⁷⁷⁰.

Türklerin İslâm'ı kabulünden önce ve göçebe bir yaşam sürdürdükleri erken dönemlerden günümüze, genel olarak maddi kültürleri ve özellikle de mimari alanında çok fazla veri kalmamasına rağmen, çadır formunun sonraki çağların mimarisine etkisinin çokça tartışıldığına işaret eden D. Kuban, kubbe formunun simgeselliğinin sadece göçebe dünyasına has olmadığını, pek çok kültürde yeri olduğunu belirterek bu savları eleştirir. Ayrıca, ortaçağ ve öncesine ait çadırların hiçbir örneği günümüze ulaşmadığı için, sadece yazılı kaynaklardaki anlatımlardan hareketle böyle bir çıkarıma ulaşılamayacağını da belirtir. Diğer yandan, çadır sanatının bezeme, renk ve biçim repertuarı yönünden, sonraki çağlara da aktarılabilecek köklü bir geleneği olduğuna işaret eder; kubbe formuna kaynaklık ettiği yönündeki teorilere çekinceli yaklaşmakla birlikte, çadırın yakın çağlara kadar Türk saray kültüründe simgesel rolünü koruduğunu savunur⁷⁷¹.

1993 tarihli *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* kitabının “İslâmiyetten Sonra Türk Sanatı” başlıklı bölümünü yazan O. Aslanapa, Anadolu öncesi Türk mimarisinden bahsederken, bu geleneğin, kökleri Doğu Türkistan'a kadar uzanan bir sürekliliğin ürünü olduğunu belirtir; fakat Türklerde bir mimari geleneğin oluşmasında İslâm öncesi kültürün bazı katkıları olmakla birlikte, asıl biçimlenişin 10. yüzyıldan sonra, Türklerin Müslümanlığı kabul etmeleriyle başladığını belirtir⁷⁷².

Faruk Sümer, 1993 tarihli *Eski Türklerde Şehircilik* adlı çalışmasında, şehircilik faaliyetlerinin Türklerin tarih sahnesine çıkışından bin yıl kadar sonra, 8. yüzyıl gibi geç bir tarihten itibaren izlenebildiğine dikkati çeker; fakat bununla birlikte, daha erken tarihli bulguların günümüze ulaşamamış olabileceği varsayımını da göz önünde bulundurur⁷⁷³. Karahanlılara ve Oğuzlara kadar “balık” olarak adlandırıldığını belirttiği şehirlerin gelişimini tarihsel kaynaklar ışığında aydınlatmaya çalıştığı ve şehirlerin biçimsel kuruluşundan ziyade kültürel ve etnik yönlerine değindiği kitabının seyrinden anlaşıldığı

⁷⁷⁰ Doğan Kuban, *Batya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 76.

⁷⁷¹ Doğan Kuban, *Batya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 109-110.

⁷⁷² Oktay Aslanapa, “İslâmiyetten Sonra Türk Sanatı”, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, s. 66.

⁷⁷³ Faruk Sümer, *Eski Türklerde Şehircilik*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1993, s. 1-2.

kadarıyla, diğer kültür belirtileri gibi şehircilik alanında da Göktürklerden günümüze zengin ve fikir verici bulgular ulaşmamış olup, ilk gelişkin şehir yaşamı belirtileri Uygur döneminden itibaren izlenebilir.

3.3.2. Şekiller ve Anlam Boyutları

3.3.2.1. Figürler

Erken cumhuriyet döneminde yükselen Asya ilgisi, Orta Asya'da gelişen eski Türk sanatını, motifer ve figürler anlamında da merak konusu haline getirmiştir. 1930'ların çalışmaları, genellikle özgün malzeme üzerine yorum getirecek düzeyde değildir; daha ziyade, çoğu yabancı yayınlardan çevirilere dayanan küçük tanıtım yazıları görülmektedir. Bu yazılar, eldeki kısıtlı veriler dahilinde, Türklerin sanatsal geçmişinin en uzak hatıralarını tanıtmaya çalışmıştır. Örneğin, Mimar B. O. Celâl imzasıyla 1932 tarihinde Mimar dergisinde yayınlanan "*Kara Balkason Harabeleri*" adlı yazıda, Uygur dönemine ait, alt yapısı kaplumbağa biçimli stel kısaca ve biçimsel özellikleriyle tanıtılırken, herhangi bir yorum veya karşılaştırmaya yer verilmemiştir⁷⁷⁴.

Türk sanatını ilk kez kendi geleneği olan uzun bir süreklilik şeması çerçevesinde ele alan Celal Esat, *Türk Sanatı* eserinin İslâm öncesi çağa ayırdığı kısmında, Türklerin tunç ve demir çağı sanatlarının karakteristik özelliğinin stilize hayvan figürleri olduğunu belirtir ve bu tasarımın kaynağını totem inancına bağlar. Totem inancına bağlı olarak hayvan figürlerinin önem kazanmasının, sanatsal tasarımlarda, birbiriyle mücadele eden hayvanlar halinde kendini gösterdiğini belirledikten sonra, benzer sahnelerin Asur ile Çin'de de yaygın olduğunu ve "kaynağının Türklere kadar çıkacağını"; prehistorik Türk sanatı kaynaklı bu tasarımın, daha sonra tüm Asya sanatlarını etkisi altına aldığını savunur⁷⁷⁵. Dolayısıyla, tarihteki Türk varlığının ve Türk sanatının her iki kültürden de daha eski olduğunu tartışmasızca ifade eder. Bu paralelliğe işaret eden bulgulardan biri olarak, ejder figürünün Türk ve Çin efsanelerindeki benzer tanrısal rollerinden, yer ile gök arasında bir bağlantı unsuru olarak görülmesinden bahseder⁷⁷⁶. Eski Türk ve Çin sanatları arasındaki bu belirgin paralelliği, M.Ö. 3. yüzyılda Han devrinde Çin'de etkin olan göçmen Türklerin etkisine bağlar ve Türk olduğunu kesin bir dille vurguladığı İskit-

⁷⁷⁴ B. O. Celâl (mimar), "*Kara Balkason Harabeleri*", *Mimar*, Sayı 11-12, No. 20 (1932), s. 305-307.

⁷⁷⁵ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 11.

⁷⁷⁶ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, 14-15.

Sibiryâ üslubu ile benzerliğine dikkatleri çeker⁷⁷⁷. Çin sanatının bileşenlerindeki Türk etkisine böylelikle işaret ettikten sonra, Türk sanatı üzerindeki Çin etkileri bahsi de bir anlamda kendiliğinden çözümlenmiş olur; bu teoriye göre, Türk ile Çin sanatları arasında her daim var olan yakınlık ve daha sonraki yüzyıllarda Türklerin Çin sanatının etkisi altında kalmaları, yüzyıllar önce kendi etkileriyle biçimlenen bir gelenek olduğundan, Türklerin Çin sanatını kendilerine yakın hissetmelerinin bir sonucudur⁷⁷⁸. Bu noktada, tarih tezinin arkeolojik verilerin yardımıyla olumlandığı söylenebilir; devamla, Türk sanatından Çin'e geçen ejder, akbaba ve diğer hayvan figürlerinin, yine Orta Asyalı olduğu vurgulanan Sümerlerce de benimsendiği, Orta Asya'dan getirdikleri bu sembolik figürlerin zaman içinde Mezopotamya kültür çevresinde de yer edinerek, Babil ve Asur saraylarının değişmez birer bileşeni haline geldiği ifade edilir⁷⁷⁹.

Celal Esat, eski Türklerde hayvanlarla sembolize edilen evren tasarımına da değinir; buna göre, dört bölge halinde tahayyül edilen yer ile göğün doğusu koyun, batısı köpek, güneyi çaylak, kuzeyi yaban domuzu ile sembolize ediliyordu ve Orhun kitabelerinden anlaşıldığı üzere, her bir yön bir tanrı tarafından yönetiliyordu. Çin'de de buna benzer bir bölümlendirilmenin mevcut olduğunu, fakat yönlere tahsis edilen hayvanların farklılaştığını ve ayrıca, yönlerin her birine birer de renk atfedildiğini belirtir; buna göre, doğuyu ejder ve mavi, güneyi kuş ve kırmızı, batıyı kaplan ve beyaz, kuzeyi kaplumbağa ve siyah belirliyordu. Zamanla, Çinlilerin merkezi de beşinci yön olarak bu sisteme kattıklarını ve bu yön ile ilişkilendirdikleri *yak* denilen öküzün, eski Türklerce *kutus* olarak adlandırıldığını belirtir⁷⁸⁰.

İslâm öncesi dönemde, diğerlerine nazaran daha gelişmiş bir kültür yaratan Uygurlarda, özellikle fresklerdeki figürlerde çok canlı bir anlatım olduğuna değinir ve Budizm ya da Maniheizm ile ilgili bu sahnelerdeki canlı renk kullanımına, çeşitli uzuvların ve giysilerin belirgin kıvrımlarına dikkati çeker. Taştan ve pişmiş topraktan yapılan heykelerde de izlenebilen bu stilistik özelliklerin üzerindeki Yunan etkisini de vurgular⁷⁸¹. Kızıl'daki bazı Uygur tapınaklarının duvarlarındaki figür ve motiflerin, Budizm'e özgü Çin çağrışımlı bazı figürler dışında, Hint ve Çin sanatları ile benzeşmediğini, tamamen Türk sanatına özgü olduklarını belirtir ve özellikle daha natüralist olan hayvan ve mücadele sahnelerinin Şamanizm ile yakınlığına dikkati

⁷⁷⁷ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 14.

⁷⁷⁸ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 14.

⁷⁷⁹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 14.

⁷⁸⁰ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 15.

⁷⁸¹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 17.

çeker⁷⁸². Bu değerlendirmeler, Uygurların Budizm'i benimseyerek başka bir kültür küresiyle yakınlaştıkları görüşüne karşı, Türk sanatının bu dönemde de özgünlüğünü koruduğunu savunmakta; bir yandan da Türk kültürünün zamana, mekana ve dinsel inanışlara bağlı olmayan, özgün ve kendine has karakterine vurgu yapmaktadır.

Siyasî, askerî veya ticarî vesilelerle yakın ilişkiler içinde bulundukları Çin kültürünün, sanatsal açıdan Uygurlar için önemli bir esin kaynağı olduğunu vurgulayan Celal Esat, ejder ve anka kuşu gibi sembolik hayvan tasvirlerinin Türk sanatına böyle bir etkileşimin sonucunda girdiğini ve hem Türk hem Çin sanatlarında benzer formlarda ele alındığını belirtir. Çin sanatı ile yakınlığın, Turfan minyatürlerinde daha belirgin bir görünüm kazandığını da ilave eder⁷⁸³.

İslâm öncesi Türk sanatının en yaygın bezeme unsurlarından olan stilize hayvan figürlerinin de, birbirine karşıt soyut kavramları sembolize etmeleri bakımından, Çin sanatındaki yin-yang ya da Celal Esat'ın tabiriyle "Tai-Ki"den esinlendiğini belirtir⁷⁸⁴. Stilize hayvan tasvirlerinin özellikle maden sanatında çok yaygın olduğunu nakleder⁷⁸⁵; ayrıca, pek çok motif ve sembolik formun yanı sıra hayvan figürlerine de yer veren eski Türk halılarında da ejder ve anka kuşunu andıran, dolayısıyla muhtemel Çin sanatı etkilerine işaret eden figüratif anlatımlara sıklıkla rastlandığını belirtir. Stilize edilen bu hayvan tasvirlerinin, halılarda genellikle ana motifi oluşturduğunu da ilave eder⁷⁸⁶. Türk halılarındaki Orta Asya ve Çin etkilerinin 15. yüzyılda dahi izlenebildiğini belirtir; özellikle "av konulu" tabir edilen halılardaki hayvan mücadelelerinin, doğrudan doğruya Orta Asya ve Çin kaynağına işaret ettiğini vurgular⁷⁸⁷. Selçuklu dokumaları ile Orta Asya halıları arasında da önemli benzerlikler bulunduğunu kaydeden Celal Esat, dokumalardaki karşı karşıya iki kuş, çember içinde tek başlı dört kaplan ya da sırt sırta iki aslan gibi stilize hayvan figürlerinin çok benzerlerinin Orta Asya halılarında görüldüğüne işaret eder⁷⁸⁸. Çin sanatı etkisinin heykel sanatında belki daha da belirginleştiğini ve Orta Asya'nın eski Türk yerleşimlerinden bulunan bu heykellerin genellikle Budizm ile ilişkili tasvirler olduğunu belirtir⁷⁸⁹.

Ernst Diez'in 1946 yılında İstanbul Üniversitesi'nce yayınlanan ve asistanı Oktay Aslanapa tarafından Türkçeye çevrilen *Türk Sanatı* kitabında, Türk sanatının İslâm öncesi

⁷⁸² Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 20.

⁷⁸³ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 18.

⁷⁸⁴ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 41.

⁷⁸⁵ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 51.

⁷⁸⁶ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 48.

⁷⁸⁷ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 49.

⁷⁸⁸ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 263.

⁷⁸⁹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 51.

ve İslâmî devirleri kesin çizgilerle birbirinden ayrılır. İslâm öncesi dönemin ana karakteristiğinin, Avrasya steplerinde M.Ö. 1000 yılından M.S. 1000 yılına kadar görülen “hayvan üslubu” olduğunu belirten Diez, tek tek ya da çiftler halinde ve bazen vücutlarının sadece belirli kısımlarıyla betimlenen hayvanların işlendiği bu üslubun “S” biçimli kıvrımlarla karakterize olduğunu nakleder⁷⁹⁰. Bu “S” kıvrımlarının, daha sonra Türk süsleme sanatlarında çok sevilen bir motif olarak kullanıldığını, bu bağlamda da eski hayvan üslubunun anısını yaşattığını öne sürer⁷⁹¹. Hayvan üslubunun maden sanatı üzerindeki en eski uygulamalarının Luristan bronzlarında görüldüğünü vurgular; diğer yandan, Mezopotamya’da en azından M.Ö. 3. binlere kadar uzanan Sümer sanatındaki silindirik mühürler üzerindeki hayvan tasvirlerinin de bu hayvan üslubunun en eski örnekleri arasında sayılması gerektiğini belirtir⁷⁹². Sibirya’da bulunan altın kemer tokalarında işlenen gündelik yaşam sahnelerindeki gerçekçiliğe, canlılığa ve yüksek düzeydeki teknik ustalığa da dikkatleri çeker⁷⁹³. Bu noktada Diez, eski Türk kültürünün de mensubu bulunduğu bozkır halklarının sanatları ile Çin sanatı arasındaki etkileşime de işaret eder ve Çin’de en azından Çu devrinden (M.Ö. 1122-255) itibaren benzer özelliklere sahip bir hayvan üslubunun var olduğundan bahseder; bu üslup benzerliğini, Türkler ile Çinlilerin çok eskilere dayanan komşuluk ilişkilerine bağlar⁷⁹⁴. Diğer yandan, tüm Asyalı bozkır halklarını “Türk” olarak da nitelendirmez; İskitler, Sarmatlar gibi çeşitli adlarla anılan bu kavimlerin hepsinin, “Turanlı halklar” arasında yer aldığını belirtir⁷⁹⁵. Bu kültürlerin yüzyıllarca hakim oldukları Güney Rusya’ya Cermenlerin gelmesiyle, hayvan üslubunun Cermen kültürüne de nüfuz ettiğini ve Cermenlerin batıya doğru göç etmeleriyle birlikte, bu üslubun yayılım sahasının da genişlediğini ve çeşitli kültürlerin elinde yeni açılımlar kazandığını; fakat hiçbir zaman Asya’daki kadar zengin olmadığını ve Türk kavimlerinin bu üslubunun en önemli taşıyıcısı ve uygulayıcısı olduğunu ifade eder⁷⁹⁶.

Bahaeddin Ögel, 1947 yılında, *Erzurum Anıtlarında Eski Altay-Türk San’atının İzleri* başlıklı bir kitapçık yayınlamıştır. Erzurum anıtlarına dair gözlemlerini anlatırken, aslında o dönemde çok gözde olan Türk sanatının özgünlüğü tartışmalarını ele almıştır. Türk sanatının en erken devirlerinin ve o günlerden bugüne aktarılan unsurların henüz

⁷⁹⁰ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 6-9.

⁷⁹¹ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 15.

⁷⁹² Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 24.

⁷⁹³ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 11-12.

⁷⁹⁴ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 13-18.

⁷⁹⁵ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 14.

⁷⁹⁶ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 18 ve 25.

aydınlatılamadığını belirten B. Ögel, İslâm öncesi Türk sanatı hakkında sistemli bir bilgi bankasının oluşturulamamasından yakındır. Hatta bu sebeple, Batılıların, Türk mimarisini Bizans, İran, Ermeni ve Gürcü etkisi altında biçimlenen, yani özgün olmayan bir gelenek olarak gördüklerini belirtir. Buna karşılık B. Ögel, Erzurum'daki mimari anıtların Orta Asya'dan gelen Türk boyları tarafından yapıldığını savunur⁷⁹⁷. Anıtların mimari özelliklerinden ziyade, üzerlerindeki mimari bezemeler vasıtasıyla bunları Orta Asya ile ilişkilendirir ve bu ilişkiyi, çeşitli Erzurum örnekleri üzerinde izah eder. Örneğin, Saltık Türbesi'nde ve Çifte Minareli Medrese'deki kulaklı ejder figürlerinin Uzak Doğu ve Orta Asya'da, özellikle de Hun sanatındaki yaygınlığına işaret eder; hayvanlı bezemelerin Türk sanatının tipik görünümlerinden biri olduğunu belirtir ve bu bezeme türünün çeşitli sanat geleneklerine Türkler kanalıyla girdiği yönünde görüş beyan eder⁷⁹⁸. Bu arada dikkati çeken bir tespiti, İran'da da yaygın olan ejder figürlerinin Türk ejderlerine benzemeyişidir; bu figürün oniki hayvanlı Türk takviminde de yeri olması vesilesiyle, ejder figürünün İran'dan Türklere değil, Türklerden İran'a geçtiğini savunur⁷⁹⁹. Bu yorumda, tıpkı mimarideki yabancı unsurları şiddetle reddeden tonlama gibi, muhtemel İran etkilerine karşı bir savunma refleksi olduğu söylenebilir. Ejder gibi, kartal ve kuş figürlerinin de birçok kültür çevresinde görülebildiğini, fakat Çifte Minareli Medrese'nin yanı sıra Kayseri Döner Kümbet, Niğde Sungur Bey Camisi, Diyarbakır sur kapıları ve Divriği Ulucamisi gibi ortaçağ örneklerinde, “kulaklı” tabir ettiği kartalların yer aldığını ve bu tipteki birçok kartal tasvirinin eski Türk sanatına özgü olduğunu belirtir⁸⁰⁰. Bunların yanında, yine Erzurum yapılarında taşa işlenen öküz, tavşan gibi figürlerin de eski Türk sanatıyla, mitleriyle ve oniki hayvanlı Türk takvimiyle ilişkilerine işaret eder⁸⁰¹. Erzurum'daki örnekleri Anadolu'daki diğer Selçuklu örnekleriyle de kıyaslayarak, hepsinin ortak özellikler gösterdiğini, dolayısıyla Gürcü ya da Ermeni etkisiyle biçimlenmek yerine, ancak ortak bir kökene, yani eski Türk sanatına dayanması gerektiğini savunur⁸⁰².

Anadolu Selçuklu dönemini Türk sanat tarihinde bir tür “Rönesans” çağı olarak gören Remzi Oğuz Arık, “*Selçuk Sanatına Bir Bakış*” başlıklı makalesinde, avcı, melek v.s. görünümündeki insan figürlerinin başlangıçta bolca betimlendiğini; fakat zaman

⁷⁹⁷ Bahaeddin Ögel, *Erzurum Anıtlarında Eski Altay-Türk San'atının İzleri*, Erzurum Halkevi Yayınları, Erzurum 1947, s. 3.

⁷⁹⁸ Bahaeddin Ögel, *Erzurum Anıtlarında...*, s. 6-8.

⁷⁹⁹ Bahaeddin Ögel, *Erzurum Anıtlarında...*, s. 9.

⁸⁰⁰ Bahaeddin Ögel, *Erzurum Anıtlarında...*, s. 10-15.

⁸⁰¹ Bahaeddin Ögel, *Erzurum Anıtlarında...*, s. 16-17.

⁸⁰² Bahaeddin Ögel, *Erzurum Anıtlarında...*, s. 20.

içinde bu bolluğun yavaş yavaş azalmaya başladığını belirtir. R. O. Arık’a göre kademeli olarak gerçekleşen bu geçiş, önce stilizasyon ile başlar; zamanla figürler tanınmayacak kadar stilize edilmeye başlanır ve birer motif haline dönüşür. Bu başkalaşım süreci, fresk formunun tamamen ortadan kalkması ve yerini çiniye bırakmasıyla sonuçlanır; bundan sonra insan figürü, minyatürlerde ele alınacaktır. Selçuklu saraylarında çalıştıkları bilinen Uygur sanatçıların elinden çıkan minyatürlerindeki insan figürlerinin, doğrudan doğruya Uygur geleneğini sürdürdüğünü belirtir; hatta Kubadabad Sarayı’nda bulunan örneklerden hareketle, insan figürünün bir süre için çinide de kullanıldığını ifade eder. Tüm bu saptamalardan hareketle R. O. Arık, Selçuklu sanatında adeta paganist yaklaşımların hakim olduğunu ifade eder⁸⁰³.

Emel Esin, 1959 yılında yayınladığı *Türkistan Seyahatnamesi*’nde, pek çok sanat türü gibi figüratif anlatımların da Orta Asyalı kökenlerine işaret eder. İslâm öncesi Türk sanatında karşılaşılan geyik ve kuş gibi figürler ile, göçebe yaşam tarzında önemli yeri olan at figürünün yaygınlığının yanında, insan figürlerinin de gerçekçiliğini vurgular ve tüm benzerliklerine rağmen, Çin, Hun, İskit ve İndo-Cermen tiplerinin farklılıklarına işaret eder⁸⁰⁴. O dönem toplumunun fiziksel bir profilini sunan duvar resimleri ve toprak heykellerde, İndo-Germenlerin geniş alınlı ve ince yüzlü, Hunların çekik gözlü ve top çeneli, İskitlerin ise esmer, gaga burunlu ve başları sarıklı tasvir edildiklerini belirledikten sonra, İskit tiplerinin Osmanlılar ile benzerliğine işaret eder⁸⁰⁵.

Hun-İskit uygarlığı olarak adlandırdığı bu kültürün yerini Uygurlara bırakmasıyla, özellikle resim sanatının büyük bir ivme kazandığını belirten E. Esin, İslâm’ın kabulünden sonra da minyatür sanatının hep bu kaynaktan beslendiğini ve hem Orta Asya, hem Osmanlı minyatür ekollerinde, “Hun tipi” olarak adlandırdığı figürlerin görüldüğünü ifade eder⁸⁰⁶.

E. Esin, İslâm öncesi Türk kültürünün başlıca tezahürlerinden biri olan balballara da değinir. 8-14. yüzyıllar arasında tüm Orta Asya’da görülen ve Türkler tarafından taştan oyulan insan heykelleri olarak tanımladığı balbalların, mezarlarda konumlanmalarından hareketle, ölen kişinin yaşamında öldürdüğü ve ölümden sonra ona hizmet etmekle görevli kişileri temsil ettiğini belirtir⁸⁰⁷.

⁸⁰³ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 40-42 (“Selçuk Sanatına Bir Bakış” başlıklı yazı, Şadırvan dergisi, No.2, 8 Nisan 1949’da yayınlanmıştır).

⁸⁰⁴ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 5.

⁸⁰⁵ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 9.

⁸⁰⁶ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 10.

⁸⁰⁷ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 11.

Tüm yayınlarında olduğu gibi, Türklerin İslâm'ı kabulleriyle birlikte, İslâm öncesi dönemde Türkistan'da oluşan geleneklerin İslam sanatı içinde de yer edindiğine açılım getirir. Diez ve Aslanapa'ya atıfla, Türklerin ilk hicrî asırlardan itibaren İslâm kültürü ile ilişki kurmaya başladıklarını ifade eden⁸⁰⁸ E. Esin, bu suretle Türk kültürü ve İslâm dini arasında kökensel bir bağ kurar; Türklerin İslâm'ı tamamen bireysel tercihleri ile ve adeta olgusal olarak seçtikleri yönündeki yargısı ile birlikte değerlendirildiğinde, bu yaklaşımın Türk kültürü ile İslâm kültürü arasında neredeyse başlangıca dayanan, *a priori* bir ilişki olduğunu anlatmaya çalışan görüşü tekrarladığı söylenebilir. E. Esin, bu ilişkiyi örneklemek için özellikle figüratif sanatlara başvurur ve Emevî sanatında görülen Hun tipli figürlere değinir. Kasr-ül-Heyr fresklerinde ve Hırbet-ül-Mefcer Sarayı'nda bulunan toprak heykellerde, Hun figürleriyle çok benzeşen örnekler bulunduğu dikkati çeker ve bunlardan hareketle, henüz Emevî çağından itibaren Türk sanatçıların İslâm ülkelerinde faaliyet göstermeye başlamaları olasılığını ve dolayısıyla, oluşum sürecinden itibaren Orta Asya Türk geleneklerinin İslâm sanatına katkılarını sorgular⁸⁰⁹. Böylelikle, İslâm öncesi dönemde tüm Orta Asya'da dominant olan ve İslâm'ın en erken devirlerinden itibaren İslâm ülkelerine de nüfuz eden "Türkistan" üslubunun sınırları, 10. yüzyıldan itibaren Türklerin Orta Asya'nın ötesine doğru yayılmaya başlamalarıyla birlikte, Anadolu'ya kadar genişleyecek ve Oğuz boyu tarafından kurulan Selçuklu Devleti'yle birlikte, Anadolu'da kökleşecektir⁸¹⁰.

E. Esin, 1959 yılında Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi'nde sunduğu bildiride de, Türklerin Avrasya'daki İslâm öncesi dönemlerinden itibaren geliştirdikleri sanatsal form ve motiflerin süreklilik gösterdiğini ve Anadolu'daki Türk sanatını besleyen ana damarlardan biri olduğunu örnekler göstererek savunur. Bu bağlamda, Osmanlı minyatürlerindeki melek tasvirlerini, uçuşur tarzındaki hareketleri bakımından, Budist apsara'lara benzetir ve melekler gibi, diğer portrelerin de Uygur sanatıyla benzerliğine dikkati çeker. İslâm'dan önceki Türk sanatına hakim olan figürlü tasvirlerin, İslâm'ın kabulüyle birlikte gittikçe azaldığını; fakat bu geleneğin Osmanlı kitap sanatlarında, minyatür formunda varlığını sürdürdüğünü belirtir⁸¹¹. Bu bağlamda, İslâm öncesi Türk sanatının karakteristik öğelerinden olan hayvan tasvirlerinin de, Osmanlı döneminde minyatürlerde görülebildiğini ifade eder. Örneğin, Hint etkileriyle Orta Asya Türk sanatına giren fil figürünün, Selçuklu döneminde Konya'da bir taş kabartmada, Osmanlı

⁸⁰⁸ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 15.

⁸⁰⁹ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 15.

⁸¹⁰ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 15.

⁸¹¹ Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin...", s. 158.

döneminde ise minyatürlerde, örneğin 17. yüzyıla tarihlenen bir Fahnâme’de yer aldığını belirtir⁸¹². Bunun gibi, hem Orta Asya Türk sanatında hem de Budist sanatta dinsel bir sembolizm ile sıklıkla kullanılan geyik figürünün, Selçuklu döneminde Konya’da bir taş kabartmada ve Osmanlı döneminde Karagöz oyununda kullanıldığına; eski Türklerde bolluk ile ilişkilendirilen ejder figürünün Selçuklu taş kabartmalarında, Berlin Müzesi’nde 15. yüzyıla ait bir halıda, Osmanlı minyatürlerinde ve Karagöz sahnesinde işlendiğine; Orta Asya’da güç sembolü addedilen aslan figürünün Karahanlılarda, Selçuklu taş kabartmalarında ve tahtlarında, Osmanlı minyatür ve maden sanatlarında, ayrıca edebî eserlerde sıklıkla kullanıldığına; Altay ve Türkistan sanatlarında yaygın olan deve figürünün, Osmanlı minyatürlerinde İslâmî bir karaktere bürünerek varlığını sürdürdüğüne; eski Türk takviminden alınan hayvan tasvirlerinin, Sivas Gök Medrese gibi bazı ortaçağ Anadolu yapılarında taş kabartma halinde halen işlendiğine; doğrudan doğruya İslâm öncesi Asya geleneklerinin ürünü olan çift başlı kuş tasvirlerinin ise, Selçuklu sanatındaki yaygınlığına işaret eder⁸¹³. Bunlara ek olarak, Celal Esat’a atıfla, Avrasya göçebe sanatının ürünü olan hayvan figürlerinin, İslâm inancı ile birlikte soyut bir görünüme büründürülerek, Selçuklu ve Osmanlı sanatındaki bazı bitkisel motiflerin oluşumuna zemin hazırladığını, ya da başka bir deyişle, bitkisel bir görünüm altında soyutlanarak varlığını sürdürdüğünü belirtir⁸¹⁴.

1965 tarihli bir başka makalesinde⁸¹⁵, erken dönem Türk kültüründe önemli yeri olan at figürünün sanat gelenekleri içindeki rolüne değinir. Bu bağlamda, öncelikle göçebe yaşamında atın rolünden ve göçebe toplumlarda at figürü çevresinde oluşan inanış ve mitlerden bahseder. Atların renkleri ile dört yön sembolizmi arasındaki ilişkiye ve atın gök ya da su ile ilişkilendirildiği inanışlara değinir ve her ikisinin de yakın yüzyıllara kadar varlığını sürdürdüğünü efsaneler ve edebî metinlerden örneklerle belirler⁸¹⁶. Türk kültüründe atın yeri ve görünümünü detaylı olarak ortaya koyduktan sonra, Türk sanatında görülen at türlerini anlatır ve hızlarıyla öne çıkan Orta Asya Türk atlarının, Yakın Doğu atlarından çok farklı görünümlere sahip olduklarını belirterek, kendine özgü özelliklerini çeşitli örnekler üzerinde detaylandırır⁸¹⁷.

⁸¹² Emel Esin, “Eurasia Göçebelerinin...”, s. 166.

⁸¹³ Emel Esin, “Eurasia Göçebelerinin...”, s. 164-169.

⁸¹⁴ Emel Esin, “Eurasia Göçebelerinin...”, s. 169.

⁸¹⁵ Emel Esin, “The Horse in Turkic Art”, *Central Asiatic Journal*, 10 (1965), s. 167-227.

⁸¹⁶ Emel Esin, “The Horse in Turkic Art”, s. 167-227; Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004, s. 267-280.

⁸¹⁷ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 288-310.

Gönül Öney, 1966 tarihli *Anadolu Selçuklularında Heykel-Figürlü Kabartma ve XIV-XV. Asırlarda Devamı* başlıklı çalışmasında, Orta Asya figüratif yaklaşımlarının hem İslâm sanatı, hem de ortaçağ Anadolu üzerindeki etkilerine değinmiştir. Stilize hayvan figürlerinin, Avrasya hayvan stiline yaratıcısı İskitlerin sanatında ilk kez belirginleştiğini belirten G. Öney, bazı araştırmacıların İskitleri Türk kabul ettiğini nakleder; fakat bu teoriye ihtiyatla yaklaşarak, etnik kökenleri ne olursa olsun Türk sanatı üzerinde derin ve uzun soluklu bir etkileri olduğunu ifade eder. Bundan sonra bütün Orta Asya kültür çevresinde olduğu gibi Türk toplulukları arasında da yayılan Avrasya hayvan üslubunun, Abbasiler döneminde İslâm sanatına da girdiğini belirtir⁸¹⁸. Orta Asya’da her zaman sembolik birer ifade ve Şamanist inanışların birer simgesi olarak işlenen insan ve hayvan figürlerinden oluşan biçimsel sözlüğün, Anadolu Selçuklularına da büyük ölçüde aktarıldığını ve bu göçebe karakterinin, 15. yüzyıla kadar varlığını hissettirdiğini savunur; hatta aynı geleneklerin izlerinin, bugünkü Anadolu Türklerinde hala izlenebildiğini ifade eder⁸¹⁹. Selçuklu figür dünyasının oluşumunda tek ve ana kaynağın Orta Asya kültürleri olduğunu savunan G. Öney, bunun dışında muhtemel etki unsurları aramanın yersiz olacağını; zira eski Yakın Doğu kültürlerinde görülen hayvan tasvirlerinin Selçuklu ile kıyaslanamayacak kadar farklı stilistik özellikler gösterdiklerini savunur. Bizans’ın ise bu bakımdan Selçuklu’yu besleyecek bir kaynak olmadığını; aksine Bizans sanatındaki bazı figüratif yaklaşımlarda Selçuklu etkisinin aranabileceğini belirtir⁸²⁰. Selçuklu sanatında heykel formunun aslan figürleri dışında bulunmayışını, bir yandan İslâm’ın heykele olumsuz yaklaşımına bağlarken, diğer yandan Avrasya figür sanatında da anıtsal heykellerin bulunmadığını belirler⁸²¹. Ayrıca, özdeş gördüğü Orta Asya ve Selçuklu figüratif sanatlarını, modern sanat örnekleri kadar başarılı bulduğunu da ifade eder⁸²².

E. Esin, *Türk Kültürü El-Kitabı*’nda yayınlanan 1972 tarihli makalesinde, İslâm öncesi dönemde Türk resim sanatının gelişim safhalarını ele alır. İslâm öncesi dönemde oluşan geleneklerin, İslâm’ın Orta Asya’da yaygınlaşması sürecinde İslâm sanatına da sirayet ettiğini savunan E. Esin, İslâm’ı ilk kabul eden Türk kökenli kavim olan Karahanlılarda, Orta Asya eserleri ile benzerliğin yoğun bir şekilde izlenebildiğini belirtir ve bu noktada Doğu Türkistan, ya da Budist Uygur sanatının etkilerinin ise daha sınırlı kaldığını ifade eder. İnsan tasvirleri bakımından kıyaslandığında, Karahanlı örneklerinin

⁸¹⁸ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklularında Heykel-Figürlü Kabartma ve XIV-XV. Asırlarda Devamı*, Cilt III, Ankara 1966, s. 5.

⁸¹⁹ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklularında...*, s. 6.

⁸²⁰ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklularında...*, s. 7.

⁸²¹ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklularında...*, s. 7-8.

⁸²² Gönül Öney, *Anadolu Selçuklularında...*, s. 8.

Turfan'dakiler gibi mongoloid olmadığını, buna karşılık Batı Türkistan'daki örnekler ile daha büyük bir paralellik gösterdiğini savunur; E. Esin'in Batı Türkistan sanatı ile özdeş bulunduğu eserlerde görülen özellikler, matem işareti olarak yüzünü kesen figürler içeren sahnelerde olduğu gibi, doğrudan doğruya eski Türk geleneklerine işaret eden anlatımlardır. Aynı şekilde, konu seçimi bakımından da, İslâmın kabulünden sonraki ilk örneklerde, Doğu Türkistan'ın Budist sanat içeriğini İslâmîleştirme kaygısından ziyade, Batı Türkistan'ın eski Türk geleneklerine işaret eden konularının yinelenildiğini öne sürer⁸²³. Gerek Batı Türkistanlıların Doğu Türkistanlılara nazaran daha az mongoloid oldukları yönündeki yargıları, gerekse ilk Türk-İslâm sanatında Budist kültür girdilerinin Budist olmayan eski Türk kültürüne kıyasla çok daha düşük bir rolü olduğu şeklindeki saptaması, Türk sanatının sürekliliği içinde, İslâmî dönemlere aktarılan unsurların dış çevrelerden ziyade, “öz” Türk kültüründen alındığına işaret eder mahiyettedir. Diğer yandan, Uygur resim sanatında Budist temaların yanında hala “alp” tasvirlerinin de var olduğuna işaret ederek, Uygurlarda Budizm'in getirdiği ikonografik özelliklerin yanında eski Türk motiflerinin de var olduğunu vurgular⁸²⁴. Hatta, Göktürk balballarına ve genel olarak portreciliğine atfettiği “canlı” görünümün, Uygur döneminde doruk noktasına ulaştığını belirtir⁸²⁵; dolayısıyla, bir yandan Türk sanatının genel ekseninden ve özüne dair niteliklerden ayırıştırırken, bir yandan da aynı gelişim çizgisinin evreleri olarak yorumlar. Uygurlar ile doruk noktasına ulaşan İslâm öncesi Türk resim sanatının, Orta Asya'da İlhanlı ve Timurlu dönemlerine kadar varlığını sürdürdüğünü belirleyen E. Esin, Moğol akınları sayesinde aynı üslubun Anadolu'ya da ulaştığını ve klasik Osmanlı minyatür üslubunun da aynı kaynaktan beslenerek geliştiğini ifade eder⁸²⁶, böylelikle İslâm öncesi dönem ile Osmanlı sanatını doğrudan doğruya, kesintisiz bir çizgi halinde birbirine bağlar.

O. Aslanapa, 1972 tarihli *Türk Sanatı* kitabında, kronolojik açıdan Türk sanatı tarihine giriş mahiyetinde, kısaca İslâm öncesi döneme de değinir. İslâm öncesi Türk kültürleri arasında en uzun ele aldığı Uygurlarda, Hint, Çin ve Yunan etkileri altında biçimlenen, Budist karakterli bir heykel sanatının kökleştigiğine işaret eder. Fakat bununla birlikte, Uygur heykelinin tüm bu öncüllerinden daha realist ve özgün bir üslup yarattığını belirtir; bu özgünlüğün sebebini ise, kökeninin Göktürk balballarına dayanması ve Hunlara kadar indirilebilecek olan *eski Türk hayvan üslubunu* sürdürmesi olarak

⁸²³ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 204-205.

⁸²⁴ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 210.

⁸²⁵ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 211.

⁸²⁶ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 212.

belirler⁸²⁷. Resim sanatının da yine en fazla Uygurlar döneminde gelişme gösterdiğine işaret eden O. Aslanapa, özellikle duvar resimlerinde, figürlerin bireysel portre özelliği kazanmaya başladıklarını belirtir. Portrecilikteki bu belirgin gelişmeyi ise, tümüyle Budist geleneğe bağlamaz ve eski Türk geleneklerinin de rolü olduğunu savunur; bu bağlamda, özellikle Bengü taşlarının önemli bir kaynak olabileceğini öne sürer ve getirdiği tüm bu yeniliklerle, Uygur resminin Çin resmini etkilediğini savunur⁸²⁸.

N. Diyarbekirli, Kazakistan'daki Esik Kurganı'nı tanıttığı 1973 tarihli makalesinde, bozkır yaşamının önemli bir unsuru olduğu için sanatın da başlıca teması haline gelen ve Hun döneminde her türlü eşyanın üzerinde bolca işlenen hayvan tasvirlerinin naturalist karakterine işaret eder; bu figürlerin doğadaki görünümleriyle özdeş hareketler içinde sunulduklarını savunur⁸²⁹. Hayvan tasvirlerinde ve diğer bulgular üzerinde izlenebilen inanç sembollerindeki benzerliklerden hareketle, Esik Kurganı'nın Hun kurganları ve Pazırık ile aynı dönemin ve yakın kültürlerin ürünü olabileceğini belirtir; geniş bir alana yayılan ve anonimleşen bu kültürün ise sadece tek bir kaynaktan, Hun kaynağından beslendiğini öne sürer⁸³⁰.

N. Diyarbekirli, 1974 tarihli bir başka makalesinde de Peçeneklere ait Nagyszentmiklós hazinesini ele alır ve ikonografik paralelliklerden hareketle, bu hazinenin Türk kültür çevresi ile ilişkisine işaret eder. Örneğin, hazinenin arasında bulunan bir sürahinin üzerindeki madalyonda görülen, diz çökmüş bir dişi geyik üzerine saldıran grifon tasvirine dikkati çeker ve buna benzer sahnelerin Hun sanatında ve diğer Orta Asya Türk topluluklarında sıklıkla işlendiğini belirtir⁸³¹. Aynı sürahinin bir başka madalyonunda işlenen zırhlı ve miğferli atlı figürünün de, gerek dolgun oval yüzlü, hafif çekik gözlü basık burunlu, bıyıklı ve sivri sakallı yüz özellikleriyle, gerekse giysileri, at koşum takımı süsleri ve atın düğümlü kuyruğu gibi aksesuarlarıyla, erken dönem Türk ikonografisiyle örtüşen bir profil sergilediğine işaret eder⁸³². Batılı araştırmacıların hazineyi Roma, Bizans veya Sasani geleneğine bağlama çabalarını da eleştirir ve ikonografik ipuçlarının bu kültürlerin hiçbirisiyle tam olarak örtüşmediğini, oysa erken devir Türk sanatında eşdeğerlerinin bulunabildiğini ifade eder⁸³³. Bu ikonografik

⁸²⁷ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I*, s. 12.

⁸²⁸ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I*, s. 14-15.

⁸²⁹ Nejat Diyarbekirli, "Kazakistan'da Bulunan Esik Kurganı", *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan*, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1973, s. 299.

⁸³⁰ Nejat Diyarbekirli, "Kazakistan'da Bulunan Esik Kurganı", s. 301-302.

⁸³¹ Nejat Diyarbekirli, "Peçenek Hazinesi ve Türk Sanatının Çeşitli Kıtalarda Gelişen Ortak Nitelikleri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, Sayı 4-5 (1974), s. 402-403.

⁸³² Nejat Diyarbekirli, "Peçenek Hazinesi...", s. 403.

⁸³³ Nejat Diyarbekirli, "Peçenek Hazinesi...", s. 405.

paralelliği ise, doğrudan doğruya Türklere atfeder; Türklerin de dahil olduğu ve benzer özellikler gösteren, birden çok etnik faktörce oluşturulan bir kültürel süreç olabileceği gibi bir olasılıktan bahsetmez.

Diğer sanatsal ifade biçimlerinde olduğu gibi figüratif anlatımlarda da, birçok tasvir türünün en erken dönemlerden Osmanlı'ya kadar bazen olduğu gibi, bazen de başkalaşarak varlığını sürdürdüğünü savunan ve yer yer bu süreklilik içindeki yabancı etkilere de dikkat çeken E. Esin, çeşitli figür tiplerinin gelişimini tek tek ele aldığı çok sayıdaki makalesinde, bu yaklaşımının farklı örnekler üzerindeki çeşitlemelerini sunmuştur. Bu grupta yer alan makalelerinden birinde, atlı doğancı ve avcı kuş ikonografisini çözümler⁸³⁴. Türk sanatında çok çeşitli türlerde görülebilen avcı kuşların, yazılı ve arkeolojik kaynaklara dayanarak, çok eskilere dayanan bir geleneği olduğunu; fakat Türk sanatındaki diğer birçok figüratif ve astral tasvirde olduğu gibi, bunun da Budist ve Hint kültür çevrelerinden etkilendiğini belirler⁸³⁵. Bu noktada, B. Brentjes'in görüşlerine atfen, Avrasya göçebe sanatında görülen "kulaklı ve bazen ibikli avcı kuş" tipinin Budist mitolojideki akbaba Garuda ile, ve her ikisinin grifon tasvirleri ile benzerliklerine dikkat çeker⁸³⁶. Böylelikle Hint geleneğinden alınan garuda'nın Göktürk ve Uygur dönemlerinde yaygın olarak tasvir edildiğini belirten E. Esin, yine Brentjes'in görüşlerine atfen, Türklerin batıya doğru göçmeleriyle birlikte, bu tasvirin de batıya yolculuğunun başladığını ve bu yolculuğun ikonografik safhalarının Sibiry'a'da, Kazan'da, 10. yüzyılda Bulgar ve Macar kültür çevrelerinde izlenebildiğini belirtir. Aynı şekilde, Müslüman Türkler arasında da, adı ve biçimi değişse de, kavramsal olarak varlığını sürdürdüğünü⁸³⁷, dolayısıyla eski geleneğin yeni görünümlemlerle devam ettiğini savunur. Doğancılığın son safhası olarak adlandırdığı Osmanlı döneminde ise, bu eski geleneğin artık Yakın Doğu kuşlarının tasvirleriyle sürdüğünü belirtir⁸³⁸.

Aynı yıl yayınladığı bir başka makalede⁸³⁹, yine aynı konuyu ele alır ve önceki makalede de bahsettiği grifon figürünün köklerine değinir; W. Watson'ın görüşlerine atıfla, grifon başı motifinin Çin'e Huai döneminde, Ti ve Jung adlı göçebe kavimlerce getirildiğini belirtirken, bu kavimlerin proto-Türklerle ilişkili bulunduğunu ifade eder⁸⁴⁰.

⁸³⁴ Emel Esin, "Kuşçı. Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi", *Sanat Tarihi Yıllığı VI*, İstanbul 1976, s. 411-452; Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 169-199.

⁸³⁵ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 169-170.

⁸³⁶ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 169-172.

⁸³⁷ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 172-173.

⁸³⁸ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 196-197.

⁸³⁹ Emel Esin, "Tuğrul and Kara-kuş", *Annali, a cura dei professori ufficiali dei Seminari di Studi Asiatici e Africani*, C. 36, Istituto Orientale Di Napoli, Roma 1976, s. 189-231; Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 203-228.

⁸⁴⁰ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 203-204.

Dolayısıyla, bu figür geleneğinin uzak köklerinde Türk unsurunun rol oynama olasılığını ortaya koyar. Yine garuda'nın Budist olan ve olmayan Türk sanatlarındaki varlığına ve bu tür kompozisyonların Sibirya'dan Doğu Avrupa'ya uzanan yayılımına arkeolojik bulgular üzerinde işaret ettikten sonra, *tuğrıl* olarak adlandırılan avcı kuş tasvirinin ikonografisine değinir⁸⁴¹. Smirnov'un, insan taşıyan yırtıcı kuş motifini şamanların göğe yükselişi ile ilişkili görmesine atfen, E. Esin de söz konusu motifin İskitler döneminde doğuya yayıldığını, Kuşan döneminde yeni bir biçim kazandığını, daha sonra Türkler kanalıyla batıya, Rey'deki Türk-İranlılar kanalıyla da Akdeniz çevresine yayıldığını savunur⁸⁴². Anadolu Selçuklu çağında özellikle armalarda belirginleşen bu tasvirin, izleyen dönemlerde çift başlı versiyonunun da ortaya çıktığını ve bunun benzerlerine Orta Asya Budist ikonografisinde rastlanabileceğini belirtir⁸⁴³. Anadolu Selçuklularına kadar, Orta Asya'da oluşan biçimsel özellikleri ve anlam yükünü çağrıştıracak şekilde varlığını sürdüren bu motifin, Osmanlı döneminde yerini hüma ya da anka kuşlarına bıraktığını; fakat yine de hakimiyet temasını andırır tarzda betimlendiğini ifade eder⁸⁴⁴.

Yırtıcı kuşlar bahsine, 1978 tarihli bir bildirisinde tekrar değinmiştir⁸⁴⁵. *Tuğrıl* ve *sungur* olarak adlandırılan kuşların edebî metinlere göre tariflerini yaptıktan sonra, sanat eserlerindeki görünümüne değinir ve Orta Asya'daki yırtıcı kuş tasvirlerine değindikten sonra, Osmanlı sanatında görülen kuşlarda, bu eski geleneklerin izlerini arar. Osmanlı tarihçilerine göre hanedanın artık anka ve hüma kuşları ile sembolize edildiğini belirtir; fakat yine de, "Osmanlı hanedanı kuş ongunu ikonografisi"nin Orta Asyalı kökenlere dayanması gerektiğini savunur. E. Esin'e göre bu tasvirin izleri, Osmanlı hanedanının ataları olan Kayı boyunun "sungur ongun"u ve daha sonra İlhanlı sanatı tarafından aktarılan Orta Asyalı geleneklerde aranmalıdır⁸⁴⁶.

E. Esin, *Türk Kültürü El-Kitabı* için hazırladığı *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş* başlıklı yazısında, zaman zaman çeşitli yazarlarca bir eleştiri konusu olarak da ele alınan, Türklerin çeşitli dinleri kabul etmesi hususuna değinir ve bu olgunun, aslında Türk kültürünün daha geniş alanlara yayılması ile sonuçlandığını savunur. Buna göre, çeşitli inanç çevrelerine mal olan Türk özelliklerinin plastik sanatlardaki en belirgin yansıması, figür tiplerinde izlenmektedir; Orta Asya'da

⁸⁴¹ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 206-217.

⁸⁴² Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 218.

⁸⁴³ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 219-220.

⁸⁴⁴ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 224.

⁸⁴⁵ Emel Esin, "Tuğrıl ve Sungur", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapeşte 1978, s. 295-322; Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 229-256.

⁸⁴⁶ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 252.

Göktürklerden önce Hellenistik etkilerle kısa kıvrıkcık saçlı ve gür sakallı erkek portrelerinin yaygın olduğunu belirten E. Esin, daha sonraları Türk etkisiyle uzun saçlı ve seyrek sakallı figürlerin yaygınlaştığını belirler⁸⁴⁷.

Bahaeddin Ögel, ilk kez 1961 yılında yayınlanan *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi* kitabında, Orta Asya'nın prehistorik kültürlerinden ve bunların arasında beyaz ırka işaret eden antropolojik bulguların da bulunduğu, dolayısıyla Türklerin muhtemel atalarının yaşadığı varsayılabilecek buluntu merkezlerinden bahsederken, kimi figüratif yaklaşımlara da değinir. Belki Türk sanatında daha sonraları kazanacağı öneme de atfen, M.Ö. 3. binlerde Altay Dağları'ndaki Kurot kurganlarında, bir mezarda bulunan kartal pençesine ve bunun dinler tarihi açısından önemine işaret eder⁸⁴⁸. Yine M.Ö. 2. binde, Batı Türkistan'daki Andronovo kültür sahasında, Efrasiyab ve Semerkand'da bulunan taş figürlere ve bu figürlerin Orta Asya ile Sibirya'daki yaygınlığına değinir⁸⁴⁹. M.Ö. 1. binde, daha ziyade Moğolların yaşadığı Baykal Gölü çevresinde görülen, sapları koçbaşı figürleriyle bezeli bıçakların ise, Güney Sibirya'daki Karasuk ve Kuzey Çin'deki Ordos kültürleri ile yakınlık gösterdiğini vurgular⁸⁵⁰. Bu noktada, Ordos çevresinin Orta Asya Türk kültürü açısından önemine de değinir ve aynı sıralarda Çin'de de Orta Asya kültürünün etkili olduğunu, hayvan motiflerinin hakim olduğu bir bezeme üslubunun geliştiğini belirtir⁸⁵¹. M.Ö. 1. binde Çin'e kadar uzanan geniş bir sahada yaygınlaşan bu hayvan figürü geleneğinin, Güney Sibirya'daki Karasuk kültüründe de hayvan figürü şeklinde kabzaları olan hançerlerde belirlediğini ifade eden B. Ögel, bu örneklerin Orta Asya'da İskit geleneğini yaşattıklarını savunur⁸⁵². Diğer yandan, "hayvan üslubu"nun M.Ö. 5-4. yüzyıllarda, Altay ve Tanrı Dağları'nda, Karasuk kültürünün "Mayemir" adlı kolu tarafından yaratıldığını ve aynı sıralarda Güney Rusya'da yerleşik bulunan İskitlerin bu üslubu benimsediklerini öne sürer; bu bağlamda, İskit kültürünü "melez" bir kültür olarak değerlendirir ve muhtemelen Orta Asyalı oldukları yargısını ortaya koyar⁸⁵³.

B. Ögel, Orta Asya'da dağınık halde yerleşik bulunan bu kavimleri ilk kez tek yönetim altında toplayan Hun Devleti'ni, kültürel açıdan çeşitlilik arz eden ögelerin birbiriyle kaynaşma sürecine girdiği ve bu sentezleşmenin sonucunda kendine özgü bir görünüm kazanarak neredeyse homojen bir Orta Asya kültürü yarattığı bir oluşum olarak

⁸⁴⁷ Emel Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, s. 138.

⁸⁴⁸ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 17.

⁸⁴⁹ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 28.

⁸⁵⁰ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 30.

⁸⁵¹ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 30-31.

⁸⁵² Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 31.

⁸⁵³ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 35.

tanımlamıştır⁸⁵⁴. Figüratif bezemeler bağlamında, daha önceki çağlarda biçimlenen hayvan üslubunun aynı şekilde varlığını sürdürdüğünü; bu kompozisyonlara Çin kökenli "cennet kuşu" gibi figürlerin de katıldığını belirtir. Fakat bahsettiği bu sentezleşme ortamında, Hun sanatının kendine özgü "Orta Asyalı" karakterini tümüyle koruduğunu da vurgular⁸⁵⁵.

Eski Türklerde özellikle mezar külliyelerinde görülen heykel geleneğinin ise mahiyetinin tam olarak belli olmadığını belirtir ve bölgesel düzeydeki ikonografik çeşitliliklere değinir. Taştan yapılan diğer Orta Asya heykellerinden farklı olarak beyaz mermerden yapılan Orhun heykellerini Çin heykelleri ile kıyaslar; fakat Çin etkisinin belirleyici olmadığını savunurken, giysi ve duruş gibi özellikleriyle diğer Orta Asya heykellerine yakın olduğunu belirtir⁸⁵⁶. Türklerde mezarların başına konulan ve "taş nine" olarak adlandırılan bu heykellerin Bulgarlar gibi diğer Avrasya halklarında da görüldüğünü vurgular⁸⁵⁷.

D. Kuban, 1965 tarihli *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları* kitabında, Anadolu-Türk sanatını oluşturan damarlardan biri olarak gördüğü İslâm öncesi dönemin en karakteristik sanatsal üretimlerinden biri olan hayvan üslubunu da ele alır. Göçebe kültürüne özgü olan ve özellikle İskit ile Sarmat kültürlerinden kalan örneklerle tanınan hayvan üslubunun sadece Türklere mal edilmesinin mümkün olmadığını, tüm Orta Asyalı kavimlerin ortak sanatsal dili olduğunu⁸⁵⁸ vurgulayan D. Kuban, hayvan üslubunun çeşitli kültürlerin etkileşimlerinin bir ürünü olduğunu; bu bağlamda da kökeninden ziyade özellikleri üzerinde durmanın daha verimli sonuçlar doğuracağını belirtir⁸⁵⁹. Gerçekçi olmakla birlikte güçlü bir stilizasyonun da görüldüğü bu stilin, ortak özellikler gösterse de, aynı dönemde dahi çeşitli varyasyonlar gösterebildiğine işaret eden D. Kuban, bu farklılaşmaların o bölgede hakim olan etnik faktörün geleneklerine veya çevre kültürlerle etkileşimine bağlı olarak belirdiğini örneklerle açıklar⁸⁶⁰.

Hayvan figürlerinin yanında insan figürlerinin de yaygınlığına işaret eden D. Kuban, Hint ve Çin Budist sanatlarının etkisi altında biçimlenen Uygur duvar resimlerinde, Çinli-Türk karışımı bir figür tipinin belirdiğini ve bu tipin daha sonra Selçuklular vasıtasıyla

⁸⁵⁴ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 43.

⁸⁵⁵ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 46.

⁸⁵⁶ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 165-168.

⁸⁵⁷ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 260.

⁸⁵⁸ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 25.

⁸⁵⁹ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 32.

⁸⁶⁰ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 25-27.

İran minyatür sanatına da girdiğini belirler; bununla birlikte, Uygur geleneğinin İran minyatür sanatı üzerindeki etkisinin sınırlı kaldığını savunur⁸⁶¹.

Nejat Diyarbakirli, 1969 tarihli *Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru* başlıklı makalesinde, Orta Asya sanatının başlıca özelliklerini belirlerken, özellikle Hun sanatının tipik bir yönelimi olan hayvan üslubunun doğuşuna ve yaygınlığına değinir. James Frazer'ın görüşlerini referans olarak kullanan Diyarbakirli'ye göre hayvan üslubu, ilkel toplumlarda, düşman kabul edilen bir hayvanı ele geçirebilmek ya da yok edebilmek amacıyla ona ait bir parçayı alarak bazı sihirsel faaliyetler gerçekleştirilmesi pratiğinin bir sonucudur; ancak, böyle bir inanışın sonucu olan hayvan mücadele sahnelerinin farklı etnik gruplar arasındaki yaygınlığını savunan çeşitli araştırmacılara karşılık N. Diyarbakirli, bu üslubun dünyada sadece Orta Asya ve Avrasya göçebe Türk kavimlerinde görüldüğünü savunur⁸⁶². Bununla birlikte, daha batıda, İskitler tarafından geliştirilen bir başka hayvan üslubunun varlığından da bahseder ve fakat Hunların hayvan üslubunun daha kişisel ve "tabiatçı" özellikleriyle İskit üslubundan ayrıştığını, ayrıca *Güney Rusya'dan Çin seddinin bitişiğindeki Ordos'a kadar* uzandığını belirtir⁸⁶³; yani daha yaygın olduğunu ima eder. Devamla, Türklerin dışında ve bir kısmı daha erken dönemlerde, hayvan mücadele sahnelerinin görüldüğü uygarlıklardan bahseder; buna göre bu tür sahneler, ilk kez M.Ö. 3000-2000'lerde, Mezopotamya'nın silindirik mühürlerinde ortaya çıkar. Ancak N. Diyarbakirli, bu temanın Mezopotamya'da Orta Asya'daki kadar tekrarlanmadığını belirterek⁸⁶⁴, söz konusu sahnelerin Orta Asya'dan önce ortaya çıktığı Mezopotamya'daki rolünü minimize eder. M.Ö. 6. yüzyıl ve sonrasında Perslerde, Ön Asya'da, Roma, Bizans ve Ermeni sanatlarında, hayvan figürlerine ve mücadele sahnelerine rastlandığını belirlerken, K. Otto-Dorn'a atıfla, tüm bu örneklerin Orta Asya'yla bağlantılı olduğunu savunur⁸⁶⁵. İslâm'ın kabulüyle birlikte, hayvan üslubunun yaygınlığını ve canlılığını kaybettiğini; fakat yine de bazı yapılarda anısının yaşadığını belirten Diyarbakirli, Diyarbakır'da Artuklu yapılarındaki bazı hayvan mücadele sahnelerinin, Diyarbakır surlarındaki hayvan tasvirlerinin, Konya Kalesi'ndeki kabartmaların, anısı hala toplumun kolektif hafızasında yaşamakta olan eski geleneklerin birer yansıması olduğunu ifade eder⁸⁶⁶. Ortaçağ anıtlarında görülen hayvan tasvirlerinin ve mücadele sahnelerinin de, İslâm öncesi dönemin atalar kültürünün bir uzantısı olduğunu ve

⁸⁶¹ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 37.

⁸⁶² Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 151-153; Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 117.

⁸⁶³ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 158.

⁸⁶⁴ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 158.

⁸⁶⁵ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 162.

⁸⁶⁶ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 199.

İslâm'ı kabul etmesine rağmen hala göçebe yaşam sürdüren toplumlarda, bu tasvirlerin, çadırlarını korumak için birer tılsım gibi algılanmaya devam ettiğini belirtir⁸⁶⁷. Dolayısıyla, Anadolu Selçuklu çağını, göçebe Orta Asya geleneklerini hala kuvvetle sürdüren bir dönem olarak, adeta Orta Asya kültürünün devamı gibi gördüğü söylenebilir. N. Diyarbakirli, Anadolu kültür ortamının bu görünümünün, Osmanlı döneminde neredeyse tümüyle değişerek Orta Asya ile bağlarını kopardığını, göçebe kültürünün en belirgin tezahürü olarak gördüğü hayvan tasvirlerinin yok olmaya yüz tuttuğunu ya da tamamen başkalaşmış üslupsal özelliklerle ele alındığını belirtir. Fakat hayvan temalarının halk sanatlarında, özellikle dokumalarda, Orta Asyalı üslupları andırır şekilde, günümüze dek varlığını sürdürdüğünü savunur⁸⁶⁸. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar "öz Türk" niteliklerinin günümüze taşınması sürecinde, Osmanlı'ya kadar olan dönemi kutsayan, fakat Osmanlı'yı bu çizginin dışında bırakan, Osmanlı döneminde Türk kültürel birikiminin halk kültürü ve sanatları aracılığıyla sürekliliğinin sağlandığına işaret eden bu yaklaşım, 1920'lerde ve 1930'larda, başta Ziya Gökalp olmak üzere dönemin Türkçü literatüründe belirlenen çerçeveye örtüşür niteliktedir.

N. Diyarbakirli, 1972 yılında yayınladığı *Hun Sanatı* kitabında da, Hunların sanatsal çeşitliliğini bir bütün olarak ele alırken, Hun çağına ve bazen daha da eskiye dayanan geleneklerin günümüze kadar uzanan kalıntılarını araştırır. Bu anlamda, birçok sanatsal formun temelini İslâm öncesi Orta Asya geleneklerinde aradığı ve bu uzun tarihsel süreç boyunca kesintisiz süreklilik arz eden bir gelişim çizgisinin varlığını savunduğu görülmektedir. Tasvir sanatlarının önemli örnekleri arasında, İslâm öncesi Türk kültürünün başlıca figüratif anlatım araçlarından biri olan ve *töz* olarak adlandırılan idollerin estetik inceliklerinden bahseder. Hun ve Göktürk dönemlerinde kurt, geyik, grifon ve ejder gibi hem gerçek, hem de fantastik hayvan tasvirleriyle beliren tözlerin, ortaçağda antropomorf görünümlere büründüğünü Rubruck'un seyahatnamesine atıfla belirtir ve İslâm öncesi çağdan itibaren süregelen bu geleneğin Anadolu Selçuklularına kadar varlığını sürdürdüğünü, Diyarbakır Müzesi'nde bulunan bir tunç sfenksi örnekleyerek öne sürer⁸⁶⁹.

1973 yılında, cumhuriyetin ellinci yılını kutlamak amacıyla, Burdur'da Türk tarihinin çeşitli evrelerini canlandıran, bu bağlamda İslâm öncesi döneme ait Kültigin anıtı gibi bazı eserlerin replikalarını da içeren bir dizi heykel yapılması gündeme gelir.

⁸⁶⁷ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 197.

⁸⁶⁸ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 203.

⁸⁶⁹ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 88-90.

“Burdur Kültür Parkı Abideleri” adlı bu projenin danışmanlarından olan N. Diyarbakirli, bu projeyi ele aldığı 1982 tarihli makalesinde⁸⁷⁰, söz konusu  ağdaş heykellerin yapımını en eski Türk “abide” geleneklerine bağlar; buna göre, en eski devirlerden itibaren  c kıtaya abidelerini yaymayı başarmış tek ulus olan Türklerdeki bu gelenek, cumhuriyet döneminde anıtsal Atatürk heykelleri ile sürmüş, fakat Türk tarihinde yeri olan diğer şahsiyetler bu anlamda ihmal edilmiştir. Makale, heykeltıraş Yavuz Görey’in bu boşluğu dolduran Burdur’daki heykellerini tanıtılmaktadır. Fakat İşl m  ncesi döneme ait anıtlar ve bunların replikaları ile cumhuriyet döneminin Atatürk heykellerini aynı gelişim çizgisinin safhaları olarak görmenin anakronik bir yaklaşım olduğu söylenebilir; eski anıtların tekrarı mahiyetindeki replikaları heykel sanatının gelişim evrelerinden biri olarak görmek ve ancak 20. yüzyıl heykel sanatının gelişim çizgisi içinde anlamlandırılabilir olan Atatürk heykellerini İşl m  ncesi dönemin anıt geleneği ile ilişkili kılmak, esasen geçmişin hoş birer anısı mahiyetindeki bu replikalara aşırı bir anlam yüklendiğine işaret etmektedir. Bu heyecanlı “aşırı” yorum, N. Diyarbakirli’nin tüm yayınlarında izlenebilen, Türk kültürü ve sanatının sürekliliğine vurgu yapan romantik yaklaşımının bir yansıması olarak yorumlanabilir. Aynı konuyu gündeme getirdiği 1988 tarihli bir röportajında da, Orhun anıtlarının replikalarının üniversitelere, kamu kuruluşlarına ve şehir meydanlarına dikilmesini  nerir⁸⁷¹.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Türk heykel sanatına farklı bir açıdan yaklaşır ve İşl m  ncesi dönemde heykel sanatının yaygınlığına işaret eder. Oğuz Türklerinde heykel sanatının Batılı anlayıştan farklı olarak naturalist olmayan, duygusal bir üsluba sahip olduğunu; buna karşılık Turfan’daki mermer heykellerin Yunan heykelleriyle yarışabilecek düzeyde olduğunu savunur. Heykel sanatının, s rrealizme ulaşan gelişim çizgisinde, somuttan soyuta doğru evrimleşen bir gelişim çizgisi izlediğini vurguladıktan sonra, Orta Asya Türklerinde var olan heykel formunun neden İşl m dönemine aktarılmadığını; hat gibi gayet soyut sanat dallarının yaygınlaşmasına rağmen, neden soyut bir anlayışta gelişimini s rd rmediğinin sorgulanmasını  nerir⁸⁷².

E. Esin, erken dönem Türk sanatında ejder figürünün rolünü ele aldığı 1978 tarihli makalesinde, Türk sanatının en eski unsurlarından biri olan ejder figürünün yolculuğunun, Türklerin Batıya g  leriyle paralel bir rota izlediğini ve kozmik bir simgeciiliğin parçası

⁸⁷⁰ Nejat Diyarbakirli, “Türklerde  bide Mefhumu ve Türk Tarihinin Akışını Canlandıran Burdur  bideleri”, *Türk Kültürü*, Yıl XXI, Sayı 235 (1982), s. 803-822.

⁸⁷¹ İsa Kocakaplan, “Prof. Dr. Nejat Diyarbakirli ile Röportaj”, s. 15.

⁸⁷² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türk Plâstik Sanatları*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1971, s. 106-107.

olarak görüldüğünü belirtir; bu bağlamda, ejder kültünü ve ejder tasvirlerine eşlik eden unsurları da çözümler⁸⁷³.

E. Esin'in 1972 tarihli Türk Kültürü El-Kitabı'na ek olarak 1979 yılında yayınladığı *Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)* başlıklı çalışması, eski Türk inanışlarındaki bazı kozmolojik tahayyülleri ele aldığı "Gök ve Yer" ile Sıgunlar Begi (Kök-Türk Kagan Damgası Hakkında)" başlıklı iki makaleden oluşmaktadır. "Gök ve Yer" başlıklı ilk bölümde, eski Türklerde gök ve yer tahayyüllerinin ya da evren algısının zaman içinde gösterdiği süreklilikler, uğradığı değişimler ve bu tahayyüllerin oluşmasında kültürel etkileşimlerin rolüne değinir⁸⁷⁴. Kozmoloji anlayışından bahsederken, kozmoloji ile ilişkili bazı semboller üzerinde de durur. Örneğin "Sıgunlar Begi" başlıklı makalede, dağ tekesi ve geyik figürlerinin, Göktürk kağan damgalarındaki yeri, tarihçesi ve sembolik anlamı üzerinde durur. Söz konusu figürlerin, M.Ö. 1. binyılda tüm Avrasya göçebeleri arasında yaygın bir ongun olduğunu belirten E. Esin, çok çeşitli kullanım objeleri üzerinde görülen bu figürlerin, genellikle saldırgan yırtıcı bir kuş figürü ile birlikte tasvir edildiğini belirtir ve son araştırmaların ışığında, geyik figürlerinin çeşitli kültürlerdeki yayılımının doğudan batıya doğru gerçekleştiğini savunur⁸⁷⁵. Altay, Yenisey ve Ötüken çevrelerinde en eski dönemlerden itibaren kutsal kabul edilen geyik figürünün, Göktürklerde kurt figürü ile birlikte totem haline dönüştüğüne işaret eder. Göktürk kağan damgaları ve Göktürk soyundan Toharistan yabgularına ait sikkeler gibi çeşitli buluntularda, hükümdar tacı üzerinde geyik tasvirlerinin görülmesinden hareketle, Türklerde totemik bir anlam ifade ettiğinin de anlaşıldığını belirtir. Diğer yandan, batıya göçler ile geyik figürünün sembolik değerinin batıya doğru kaydığını ve batı mitlerinde de yol gösterici bir koruyucu ruh görünümüne büründüğünü aktarır⁸⁷⁶. Geyik figürünün hükümdarlık kut'u olarak anlamının, İslâm'ın kabulünden sonra da korunduğunu savunan E. Esin, buna işaret eden anlatımların Kutadgu Bilig'de, Kaşgarî ve Narşahî'nin eserlerinde görülebildiğini belirtir⁸⁷⁷.

Gönül Öney, Selçuklu ikonografisi üzerinde yoğunlaşan çalışmalarında, Selçuklu motif ve figür dünyasının İslâm öncesi geleneklerle ilişkisine veya sürekliliğine sıklıkla vurgu yapmıştır. İlk kez 1972 yılında yayınlanan bir makalesinde, Anadolu Selçuklu mimarisinde avcı kuş ve kartal tasvirlerini inceler. Selçuklu mimari süslemesinde önemli

⁸⁷³ Emel Esin, "Büke. The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography", *Cultura Turcica*, C. V-VII (1968-70), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1978, s. 76-95.

⁸⁷⁴ Emel Esin, *Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1979, s. 1-91.

⁸⁷⁵ Emel Esin, *Türk Kosmolojisi*, s. 125.

⁸⁷⁶ Emel Esin, *Türk Kosmolojisi*, s. 134-135.

⁸⁷⁷ Emel Esin, *Türk Kosmolojisi*, s. 137.

yeri olan tek ve çift başlı kartal figürlerinin görüldüğü başlıca yapılar arasında Diyarbakır Kalesi, Diyarbakır Artuklu Sarayı, Konya Kalesi, Divriği Ulucamisi, Denizli Akhan, Tercan Mama Hatun Türbesi, Beyşehir Kubadabad Sarayı gibi yapıların yanında, çeşitli mezar taşları, çini parçaları ve Artuklu paraları gibi örnekleri de inceleyerek, bunların Avrasya hayvan stiline kadar uzanan bir geleneğin temsilcisi olduklarını ve özü itibarıyla Şaman kültüründen beslendiklerini savunur⁸⁷⁸. Hayvan üslubunun ana kaynağının İskit sanatı olduğunu belirten ve bazı İskit buluntularıyla Selçuklu örneklerinin büyük benzerlik gösterdiğine işaret eden G. Öney, İskit tarzındaki kuş ve kartal tasvirlerinin sadece Türk sanatına değil, erken İslâm döneminden itibaren çeşitli İslâm kültürlerine de aktarıldığını Abbasi, Gazneli, Büyük Selçuklu ve Eyyubi dönemine ait örnekler üzerinde açıklar⁸⁷⁹. Hitit, Sasani, Yunan ve Roma gibi eski Yakın Doğu kültürlerinde de avcı kuş ve kartal tasvirlerine sıkça rastlandığını, fakat bunların farklı inanışların ürünü olduğunu belirten G. Öney, daha sonraları Batı sanatında yaygınlaşacak olan çift başlı kartal ve kuş tasvirlerinin de kökenini Avrasya hayvan stiline bağlar ve Avarlar, Macarlar, Bulgarlar, Bizans ve İslâm dünyası aracılığıyla Batı'ya aktarıldığını savunur⁸⁸⁰. Bu noktada, Bizans sanatında kuş figürünün belirmesinin de 10. yüzyıldan itibaren İslâm sanatı kanalıyla olduğunu ve 13. yüzyıldan itibaren Anadolu Selçuklu etkisiyle birlikte, Bizans sanatındaki tek başlı kartalların yerini çift başlı kartallara bıraktığını belirtir. Ayrıca, batıda da Haçlı seferlerinden sonra Selçuklu tipinde çift başlı kartalların yaygınlaştığına işaret eder⁸⁸¹. Türk-Çin hayvan takvimindeki diğer hayvan figürleri gibi kuş tasvirlerinin de, Çin'den yola çıkarak Orta Asya kanalıyla İslâm, erken Hristiyan, Ermeni, Gürcü sanatlarına ve Anadolu'ya geldiğini, dolayısıyla tüm bu kültürlerdeki kuş tasvirlerinin Orta Asya kaynağından beslendiğini savunur⁸⁸².

M. Cezar, 1977 tarihli *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık* kitabında, çalışmanın kapsamı gereği, tasvir sanatlarına sadece mimari ile ilişkileri ölçüsünde yer vermiştir. Bu bağlamda ele aldığı Pencikent duvar resimlerinin, yüzyıllar boyunca bu çevrede varlık gösteren halklar ve inanç sistemlerinin çeşitliliğinin bir yansıması olduğunu savunan M. Cezar, bir figürlü tasvirde, Türklerin yoğ törenini yansıtan bir sahnenin bulunduğunu belirtir ve bu olgudan hareketle, Pencikent resimlerinin Türkler ile ilişkisine

⁸⁷⁸ Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1993, s. 157.

⁸⁷⁹ Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", s. 158-161.

⁸⁸⁰ Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", s. 161.

⁸⁸¹ Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", s. 162.

⁸⁸² Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", s. 163-164.

işaret eder⁸⁸³. Diğer yandan, söz konusu dönemde Orta Asya'nın çok çeşitli etnik gruplarca iskân edildiğini belirleyerek, konuya etnik değil kültürel açıdan bakmanın daha verimli, dengeli ve gerçekçi sonuçlar doğuracağını savunur; bu perspektifte Pencikent resimlerini, pek çok farklı kültür ve inanç sisteminin etkisiyle biçimlenen, etnik yönden Sogd ve Türk halklarına mal edilebilecek sanat ürünleri olarak tanımlar⁸⁸⁴.

Kenan Bilici, 1983 tarihli “Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslubu” başlıklı makalesinde, Avrasya hayvan üslubunun ortaçağ Anadolu'sunda izlenebilen uzantıları üzerinde durmuştur. Anadolu'da hayvan üslubu ile paralellik gösteren en erken tarihli örnek olan Diyarbakır Kalesi ve Ulucamisi'ndeki hayvan mücadele sahneleri ile Niksar Çöreği Büyük Tekkesi'ndeki geyik figürü gibi örneklerin, Anadolu-Türk mimarisinde hayvan üslubu ile paralellik gösteren başlıca örnekler olduğunu belirten K. Bilici, Artuklu sahasındaki Diyarbakır örneklerinin Hun hayvan üslubuyla, Niksar'daki geyik figürünün ise İskit örnekleriyle benzerliğine dikkati çeker; ayrıca, İskit ve Hun sanatında uygulanan eğri kesim tekniğinin de Anadolu'da taşla uyarlanarak, özellikle Artuklu bölgesinde yaygınlaştığını ortaya koyar⁸⁸⁵.

Y. Çoruhlu da 1987 tarihli bir makalesinde, daha sonraki yayınlarında etraflıca ele alacağı hayvan üslubunun doğuşunu, Şamanist inanışlarda önemli bir yeri olan biçim değiştirme olgusu ile ilişkilendirir⁸⁸⁶.

1990 tarihli bir başka makalesinde de, Hermitage Müzesi'nin Türk sanatının erken devirleri açısından önemine değinir. İslâm öncesi dönemin aydınlatılmasında karşılaşılan çeşitli problemlerden biri olan hayvan üslubu hakkındaki tartışmaları da değerlendirir; hayvan üslubunu yaratan ve yayan toplumun İskitler olduğu yönündeki tezlere karşılık, Hunlar tarafından biçimlendirildiği yönündeki teorileri ele alır ve hayvan üslubunun Türk kökenli olabileceğine, ya da en azından Türk topluluklarınca işlendiğine vurgu yaparak, Hermitage Müzesi'nde İskitlere atfen sergilenen hayvan üslubu örneklerinin büyük ölçüde Türklere mal edilmesi gerektiğini savunur⁸⁸⁷.

Erken dönem Türk sanatı ve Asya algılayışının kodlarının, Türk-İslâm sanatına yönelik yayınlarda, zaman zaman İslâm öncesi dönem literatüründen daha belirgin bir şekilde izlenebildiği söylenebilir. Çünkü Anadolu'daki Türk sanatı, çoğu kez Asya'daki

⁸⁸³ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 258.

⁸⁸⁴ Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, s. 262.

⁸⁸⁵ Kenan Bilici, “Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslubu (Erken Devir Örnekleri Üzerine Bir Deneme)”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi II* (1983), s. 22-25.

⁸⁸⁶ Yaşar Çoruhlu, “Türk Şamanizminde ‘Biçim Değiştirme’ (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı ile Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1 (1987), s. 54-58.

⁸⁸⁷ Yaşar Çoruhlu, “Leningrad Hermitage Müzesi ve Türk Sanatı”, s. 290-291.

öncü örneklerle temellendirilmek istenmiş ve Asya kökenli bir süreklilik zincirinin halkası olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, özellikle Selçuklu sanatına yönelik pek çok yayında, bahsi geçen sürekliliğe atıflar yapılmıştır. Bu tür atıflar için figüratif sanatlar, diğer sanat dallarından çok daha somut, net ve zengin malzeme birikimi sunmaktadır. Bu türdeki örneklerden biri, Zühre İndirkaş'ın Selçuklularda taç geleneğine dair 1991 tarihli makalesidir⁸⁸⁸. Taç formunun Pazırık kurganlarından itibaren Türk sanatında önemli bir yeri olduğunu örnekler üzerinde açıklayan Z. İndirkaş, İslâm'ın kabulünden sonra da bu geleneğin sürdüğünün, özellikle Selçuklu yazılı kaynakları ve tasvir sanatlarında izlenebildiğini belirtir. Sadece insan figürlerinin değil, siren, sfenks, melek gibi mitolojik figürlerin de taçla betimlenebildiğine işaret eden Z. İndirkaş, bu tasvirin, İslâm öncesi geleneklerin ve inanışların İslâmî dönemde yeni bir formatta varlığını sürdürmesinin somut göstergelerinden biri olduğunu ifade eder. Bu sürekliliği arkeolojik veriler üzerinde kanıtlamak için, Konya Müzesi'ndeki melek figürleri ile Hun örnekleri arasındaki benzerliğe işaret eder. Bu bağlamda, Anadolu Selçuklu çağında Orta Asya Türk geleneklerinin hala canlı olduğunu ve Selçuklu sanatsal göstergelerinin İslâm öncesi kültürle paralellik içinde olduğunu savunan Z. İndirkaş, Osmanlı'da diğer Orta Asya gelenekleri gibi taç tasvirinin de yok olduğunu belirtir; Orta Asya geleneklerinden bu ani kopuşu da, İslâm dininin daha farklı yorumlanmasına bağlar. Fakat, İslâm dininin yorumlanmasındaki bu ani değişikliğin nedenlerine ya da dönemin sosyo-politik ortamına dair tespitlerde bulunmaz. Z. İndirkaş'a göre Osmanlı'da taç formu, sadece "kavramsal" boyutta varlığını sürdürmüş ve bazı minyatürlerde, mitolojik varlıklarda kullanılmıştır.

Y. Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si* kitabında, İslâm öncesi Türk sanatlarını bütüncül bir perspektifle incelerken, hayvan üslubunu da yeniden ele alır. Hayvan üslubunun öncü örneklerinin proto-Türk çağına ait petrogliflerde belirginleşmeye başladığını belirtir; Göktürk çağı sonlarına kadar neredeyse hiç değişmeden varlığını sürdüren petrogliflerde görülen hayvan ve insan mücadele sahnelerinin, sadece Türk sanatının öncü örnekleri olarak değil, aynı zamanda hayvan-ata gibi Türk inanışlarının da erken tarihli görünümüleri olarak önemine dikkati çeker⁸⁸⁹. En erken çağlarda biçimlenmeye başlayarak Hun ve Göktürk döneminde gelişkin bir görünüme bürünen hayvan üslubunun, İslâm öncesi dönemin en yaygın sanat üslubu olduğunu vurgulayan Y. Çoruhlu, Türk kökenli olan veya olmayan tüm bozkır kültürlerinde kendine özgü bir hayvan üslubunun var olduğunu belirterek, özellikle Hunların egemenlik sahasında

⁸⁸⁸ Zühre İndirkaş, "Selçuklular'da Taç Geleneği", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 10 (1991), s. 39-46.

⁸⁸⁹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 66-67.

görülen ve diğerlerinden daha gelişmiş bir görünüm sergileyen versiyonunu *Türk hayvan üslubu* olarak diğerlerinden ayırır⁸⁹⁰. Hayvan üslubunun doğuşunun da Türk faktörünün etkisiyle ve eski Türk inanışları doğrultusunda gerçekleştiğini belirtir⁸⁹¹.

İslâm öncesi Türk kültürünün tasvir sanatları açısından en zengin süreci olduğunu vurguladığı Uygur çağında, eski Türk gelenekleri ile Hellenistik etkiler ve Maniheizt-Budist ikonografinin kaynaşarak yeni bir sentez yarattığını; bununla birlikte, Uygur resim sanatında daha ziyade eski Türk geleneklerinin izlerinin baskın olduğunu ifade eder⁸⁹². Uygurlarda beliren Türk portre tarzının İslâm'ın kabulünden sonra da geçerliliğini koruyacağına, özellikle kitap sanatlarındaki figür biçimlenişlerine kaynaklık edeceğine işaret eder⁸⁹³.

1993 tarihli *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* kitabının “İslamiyetten Önce Türk Sanatı” başlıklı bölümünü kaleme alan N. Diyarbakirli, Türk kültürünün saf özellikleriyle en erken dönemlerden beri yüzyıllardır süreklilik gösterdiği yönündeki görüşlerini tekrarlamıştır. Figüratif sanatlar kapsamında bahsettiği ve daha önce *Hun Sanatı* kitabında etraflıca ele aldığı tözlerin, Hunlardan İslâm'ın kabulüne kadar varlığını sürdürdüğünü, hatta bazı İslâm minyatürlerinde dahi çadır orta direkleri üzerinde buna benzer formlara rastlandığını belirtir⁸⁹⁴. N. Diyarbakirli'ye göre, başlangıçta hayvan biçimli olan tözler, ortaçağda, sfenks gibi yarı insan yarı hayvan biçimli figürlere dönüşürler; bu eksen de devam ettiğini savunduğu töz geleneğinin sürekliliğine örnek olarak, Diyarbakır Müzesi'ndeki bir tunç sfenksi gösterir ve bu örneği “pagan devrinden beri süregelen bir anlayışın son kalıntılarından biri” olarak sunar⁸⁹⁵.

D. Kuban da 1993 tarihli *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri* kitabında, hayvan üslubunun doğuşuna dair teorileri ve bu üslubun yaratılmasında Türklerin rolünü irdelerken, göçebe sanat ürünlerinin büyük benzerlik gösterdiğine, fakat bir yandan da hayvan üslubunun Avrasya'nın her yerinde aynı üslupsal özelliklerle tezahür etmediğine ve tüm üretimlerin aynı zaman dilimine ait olmadığına vurgu yapar; ayrıca, hayvan üslubunun görüldüğü bölgelerin, özellikle de Sibiry'a'nın, hayvan üslubunun belirmesinden çok daha sonra, milattan sonraki yüzyıllarda Türkleştiğine dikkati çeker⁸⁹⁶. Hayvan üslubunun başlıca görünümlerinden biri olan hayvan mücadele sahnelerinin, bazı

⁸⁹⁰ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 76.

⁸⁹¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 77-78.

⁸⁹² Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 115-116.

⁸⁹³ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, s. 119.

⁸⁹⁴ Nejat Diyarbakirli, “İslamiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 12.

⁸⁹⁵ Nejat Diyarbakirli, “İslamiyetten Önce Türk Sanatı”, s. 12-13.

⁸⁹⁶ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 54-56.

araştırmacıların belirttiği gibi göçebe yaşamının gerçekçi tasvirlerinden biri olmadığını savunan D. Kuban, bu figürlerin biçimlenişinde doğa gözlemlerinin rolünü yadsımamakla birlikte, esasen sembolik ve mitolojik içeriklerinin daha yoğun olduğunu, yani natüralizmden ziyade stilizasyonun hakim olduğunu belirtir⁸⁹⁷.

Aynı tespiti insan figürü biçimleniş için de tekrarlayan D. Kuban, insan formundaki balbalların da gerçekçi, hatta sanatsal bir tasarım olduklarını düşünmenin yanlış olacağına; bunların ancak simgesel anlamları bağlamında çözümlenebileceğine işaret eder⁸⁹⁸.

Göktürklerin geride bıraktıkları eserler arasında, mezar yapıları ve heykellerin yanı sıra, üzerinde av ve hayvan tasvirleri bulunan çeşitli objelerin de bulunduğunu belirten D. Kuban, bunların tüm göçebe kültür çevresinde ortak olan özellikler gösterdiklerini; fakat Çin kültürünün etkisinin yoğun olarak izlenebildiğini vurgular; nitekim, özellikle mezar taşlarını yapan ustaların büyük ölçüde Çin kökenli oluşuna dikkat çeker⁸⁹⁹.

Özellikle Uygur döneminden itibaren önemli bir sanatsal ifade tarzı haline gelen duvar resimlerindeki hem Çinli hem Türk görünümlü insan figürlerinin de yine Çin Budist sanatının etkisiyle biçimlendiğine işaret eden D. Kuban, aynı özelliklerin daha sonraları Selçuklular vasıtasıyla İslâm minyatürlerine de girdiğini belirtmekle birlikte, Uygur resimlerinin sonraki çağlara etkisi konusunda yeterli araştırma ve bulgu bulunmadığını ifade eder. Göçebe sanatının en gelişkin sanatsal üretiminin dokuma alanında gerçekleştiğini ve dolayısıyla bozkır kültür mirasının sonraki çağlara aktarımında en etkin ve doğrudan kaynağın dokuma ürünleri olduğunu savunan D. Kuban, batıya göç süresinde Uygurların başlıca aktarımının da aynı yönde olduğunu; bu bağlamda, duvar resimlerindeki giysi ve dokuma tasvirlerine dikkat edilmesi gerektiğini vurgular⁹⁰⁰.

Selçuk Mülayim, 1994 tarihli “*Kuzeyde Geyik Kültü ve Hayvan Üslubu’nun Doğuşu*” başlıklı makalesinde, oluşumuna zemin hazırlayan toplumsal koşulları da inceleyerek, hayvan üslubunun kökenlerine ve gelişimine değinir. Bu üslubun eskiçağdan itibaren dünyanın pek çok bölgesine yayıldığını; bu bağlamda sanat tarihinin sonraki devreleri ve özellikle de ortaçağ Anadolu Türk sanatı üzerinde derin izler bıraktığını belirten S. Mülayim, hayvan üslubunun av faaliyeti ile ilişkisine ve ilkel avcılarının yaşamında önemli yeri olan geyik figürü ile geyik kültürünün hayvan üslubunun doğuşundaki rolüne işaret eder⁹⁰¹. Nitekim, bundan on yıl önce yayınlanan bir başka

⁸⁹⁷ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, 57-59.

⁸⁹⁸ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 74.

⁸⁹⁹ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 74.

⁹⁰⁰ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 77.

⁹⁰¹ Selçuk Mülayim, “Kuzeyde Geyik Kültü ve Hayvan Üslubu’nun Doğuşu”, *Sanat Tarihi Dergisi*, VII (1994), s. 163-184.

makalesinde de, geyik figürünün ortaçağ Anadolu'sunda hala varlığını sürdürdüğünü, Niksar'daki Çöreği Büyük Tekkesi'nin taçkapısındaki geyik figürü üzerinden anlatır⁹⁰².

Erken dönem Türk sanatının diğer formlarında olduğu gibi figüratif sanatlarda da İslâm öncesi ve sonrası dönemler arasındaki süreklilikleri arayan Y. Çoruhlu, “Türk Resim Sanatında Hayvan Sembolizmi” konulu doktora tezinden hareketle yayına hazırladığı *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi* başlıklı kitabında, sanat eserlerinde görülen figür tiplerini tek tek ele alarak, kendi içinde kronolojik bir düzende, tarihsel süreçteki gelişimlerini veya başkalaşımalarını irdeler; ayrıca, konunun karmaşıklığına ve girift doğasına da değinerek⁹⁰³, figür tiplerinin ve bunların gelişim çizgisinin her zaman çok net ayrıştırılamadığını da yer yer vurgular. Fantastik figürler olan anka, simurg, phoenix ve garuda'yı aynı başlık altında ele alır; zira kuş figürlerinin, İslâm'dan önce de sonra da sıklıkla kullanıldığını ve bunlardan bazılarının kullanımının süreklilik gösterdiğini, bazen aynı anlam yüküyle fakat farklı isimler altında varlığını sürdürebildiğini belirtir⁹⁰⁴; yani tüm bu figürlerin benzer sembolik anlamlar taşıdıklarını, bazı yazarlarca farklı figürler olarak ele alınmalarına rağmen, temelde aynı sembolizme işaret eden, birbirinden türeme veya akraba figürler olduklarını belirler⁹⁰⁵. Nitekim, anka kuşunun İran kültürüne özgü simurg ile özdeşleştirildiğini ve her ikisinin de Hint mitolojisindeki garuda ve eski Türk mitolojisinde önemli yeri olan avcı kuşlarla ilişkili kılındığını tespit ettikten sonra, avcı kuş figürlerinin, Türklerin değişik kültür çevrelerine ve Budizm, Maniheizm gibi dinsel ortamlara girmeleriyle birlikte, bu yeni kültür çevrelerindeki mitolojik figürlerle bütünleşerek yeni görünüm kazandıklarını ifade eder⁹⁰⁶; yani bu görünümlerin, erken dönem Asya kültür ortamındaki etkileşimlere işaret ettiğini savunur ve bu etkileşimlerin son noktası olan İslâmî dönemde, daha önceki birikimin “anka” figürü ile zenginleştiğini ifade eder⁹⁰⁷. Pek çok kültür çevresinde yeri olan grifonların ise, erken dönem Türk sanatında, özellikle kartal başlı olarak işlendiğini ve İslâm'ın kabulünden sonra Anadolu-Türk sanatında simurg ve phoenix figürleriyle bütünleştiğini; bir yandan da, baş ve gövdesinin farklı figürlerden alınması bağlamında, Hint ve Budist mitolojilerindeki garuda gibi fantastik varlıkların etkilerini de yansıttığını belirtir⁹⁰⁸. Garudanın Türk mitolojisindeki kara kuş ile özdeşliği yönündeki teorilere de

⁹⁰² Selçuk Mülayim, “Anadolu’da Hayvan Üslubunun Bir Örneği”, *Folklor ve Etnografya Araştırmaları*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1984, s. 325-346.

⁹⁰³ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 17.

⁹⁰⁴ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 15.

⁹⁰⁵ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 27.

⁹⁰⁶ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 15.

⁹⁰⁷ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 15.

⁹⁰⁸ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 16.

değirir⁹⁰⁹. Çeşitli Türk halklarında farklılaşabilen figüratif yaklaşımları, farklı kültürel karşılaşmaların bir sonucu olarak değerlendirir; yani Budist ve Maniheizt kültür çevreleriyle karşılaşan Türklerin garuda'yı, Müslüman olan Batı Türklerinin ise İran kökenli simurg'u içselleştirerek kendi kültürleriyle bütünleştirdiklerini savunur⁹¹⁰. Dolayısıyla, bu figürün geleneğinin İslâmî dönemdeki yansıması, simurg formunda aranmalıdır; nitekim, simurg tasvirlerine minyatürlerde sıklıkla yer verilmiştir. Bununla birlikte, Türk-İslâm sanatındaki simurg figürleri anlam boyutuyla ele alındığında, her iki kültür çevresine de atıf yapan yönleri olduğu söylenebilir; Y. Çoruhlu'ya göre, iyilikle özdeşleştirilerek sunulduğunda, eski Türk inanışlarındaki koruyucu ruh kavramı ile ilişkili görünmekte, kötü bir karakter olarak sunulduğunda ise, Hint mitolojisindeki garuda ile benzeşmektedir. İslâm'ın kabulünden sonra, söz konusu figür de yeni inanç sistemine uygun yeni anlam boyutları ve görünüm kazanır; edebî anlatımlardan anlaşıldığı kadarıyla, bu dönemde simurg, tasavvufî bir anlam da yüklenir; vahdet-i vücud anlayışına uygun olarak, yaratılan tüm kuşlar birdir ve simurg da bu bağlamda Allah'ın bir tecellisi olarak belirmektedir⁹¹¹. Türk-İslâm sanatında özellikle minyatürlerde yer verilen simurg figürünün, daha önceki garuda tasvirlerinin yerini aldığını ve figür biçimlenişi yönünden de benzeştiklerini savunur⁹¹². Y. Çoruhlu, Anadolu Selçuklu sanatında görülen sfenks ve siren figürlerini de, yükledikleri sembolik anlamlar bakımından, bu figür grubu ile ilişkili görür ve tüm bu tasvirlerin, İslâm öncesi Orta Asya kültürlerinin ortak sanatsal dili olan hayvan üslubuna uygun olarak betimlendiklerini ifade eder⁹¹³.

Bu figürler ve erken dönem Türk sanatının diğer tezahürleri bağlamında sıklıkla referans verdiği hayvan üslubunun, zıt kavramların mücadelesini simgeleyen hayvan mücadele sahneleri ile karakterize olduğunu ve M.Ö. 1000 yıllarında, Altay ve Tanrı Dağları çevresinde şekillendiğini; Hun, Göktürk ve Uygur dönemlerinde uygulandıktan sonra, İslâmî dönemlere de aktarıldığını belirtir⁹¹⁴.

Y. Çoruhlu'nun kitabında, Türk sanatında görülen sembolik hayvan figürleri arasında bir diğer grup, ejderhadır. Bu figür ile ilişkili olarak, öncelikle köken sorunsalına değinir. Figürün kökeninin genellikle Çin olarak tanımlanmasına rağmen, bunun doğru olmayabileceğine işaret eden Y. Çoruhlu, ejder tasvirlerinin Türk sanatında da en az Çin sanatı kadar yaygın olduğuna işaret eder ve erken dönem Türk sanatının, göçebe yaşam

⁹⁰⁹ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 17-19.

⁹¹⁰ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 21.

⁹¹¹ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 21-23.

⁹¹² Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 36-37.

⁹¹³ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 31-32.

⁹¹⁴ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 33-34.

tarzı ve bozkır koşullarının yanı sıra, yazılı metinlerin Göktürk ve Uygur dönemlerinden daha önce var olmayışı dolayısıyla geride çok fazla veri bırakmadığını belirterek, her iki kültürde de yaygın olan bu figür tipinin kökeninin tartışmalı olduğunu savunur⁹¹⁵. Ejder tasvirlerinin çeşitli görünümlerinden bahsederken, bunlardan birçoğunun Çin kültüründe sembolik bir anlamlar içerdiğini; örneğin sarı ejderin, Çin’de imparatorluğun simgesi olan sarı renk dolayısıyla, gücü ve siyasî otoriteyi temsil ettiğini vurgular. Buna karşılık, Uygur döneminde, Budist inanışlar ve Hint mitolojisinin de ejder figürünün sembolizmine katkıda bulunduğunu belirtir. Bu bağlamda, o güne kadar “iyi” karakterde bir figür olarak betimlenen ejderin, Hint mitolojisi girdileriyle birlikte, kötücül çağrışımlar da yüklendiğini; erken dönemlerde Çin kültüründe olduğu gibi güç ve bereket sembolü iken, Uygur döneminde kötücüllüğün de atfedilmesiyle birlikte ikili bir sembolik anlam yüklendiğini ve bu anlam yükünün İslâm’ın kabulünden sonraki Türk sanatına da taşındığını belirtir. Özellikle Anadolu’da ejder figürü, daha ziyade kötülük ile özdeşleştirilecek, fakat kötülüğü yok etme teması ile de ilişkilendirilecektir. Dolayısıyla Y. Çoruhlu, her iki anlam yükünün de Orta Asya ile bağlantılı olduğunu ve İslâm’ın kabulünden sonra hem Orta Asya’da, hem de Anadolu Türk sanatında görülen ejder tasvirlerinin, figür biçimlenişi ve sembolik anlam yönünden, Orta Asya’nın mirasçısı olduğunu savunur⁹¹⁶.

Diğer yandan, Türklerin Anadolu’ya geldiklerinde karşılaştıkları Ön Asya kültür mirasında da ejder figürünün yerine değinir. Özellikle ejderha öldürme temasının, Orta Doğu ve Hristiyan Batı toplumları için prototip teşkil etmiş olabileceğini, fakat Türk sanatındaki ejderha öldürme temasının kökeninin Orta Asya olması gerektiğini savunur. Buna kanıt olarak, Türk sanatında ejder figürünün sahip olduğu iyi ve kötü olmak üzere ikili anlam yükünü gösterir⁹¹⁷. Bununla birlikte, ejder mücadele sahnelerinin özellikle Anadolu’da yaygınlaşmış olmasında, Anadolu’ya geldikten sonra söz konusu olan yeni bir etki dalgasının rolüne de değinir ve zaten var olan bir sembolizmi, Türklerin Anadolu’ya gelişlerinden sonra karşılaştıkları yeni geleneklerin etkisiyle zenginleştirdiklerine işaret eder⁹¹⁸.

Türk sanatında önemli yeri olan bir diğer hayvan figürü olan kartalın da, özellikle hayvan mücadele sahnelerinde zafer ile özdeşleştirildiğini ve düşmana karşı zafer kazanma fikri bağlamında iyilik ile ilişkilendirildiğini belirten Y. Çoruhlu, Türk ve

⁹¹⁵ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 43.

⁹¹⁶ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 43-44 ve 53.

⁹¹⁷ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 58-59.

⁹¹⁸ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 59.

Türklerle ilişkili tüm toplumlarda bir şekilde var olduğunu; dolayısıyla Moğollardaki kartal sembolizminin de Türk etkisiyle oluşmuş olabileceğini ifade eder⁹¹⁹. B. Ögel ve S. Erdem'e atıfla, karşılıklı tasvir edilen iki simetrik kartalın zamanla çift başlı tek kartala dönüştüğünü ve Orta Asya'da hakimiyetin sembolü haline geldiğini; daha sonra Anadolu'da Selçuklu sanatında da yaygın bir kullanım alanı bulduğunu ifade eder ve Erzurum Çifte Minareli Medrese, Kayseri Döner Kümbet, Diyarbakır Ulu Beden ve Yedi Kardeş burçlarındaki kartal figürleri gibi mimarî plastik örneklerinin yanı sıra, Selçuklu dokumalarında ve bir Artuklu sikkesinde de görüldüğünü belirler⁹²⁰. Kartal figürünün kullanımının Osmanlı minyatürlerine kadar uzandığını ise, III. Murat Surnamesi'nden bir örnekle açıklar⁹²¹.

Türklerde hayvan-ata inancına bağlı bir sembol olarak beliren kurt figürünün ise, Proto-Türklerden itibaren bir totem olarak var olduğunu, Hun döneminde atalar kültürüne dönüştüğünü, zamanla toplum yapısı geliştikçe gök ve yer gibi kozmolojik unsurlarla ve hükümdarlık kavramıyla ilişkili kılındığını belirtir. En erken örneği Baykal Gölü çevresinde bulunan ve M.Ö. 2. binlere tarihlenen kurt başlı bir bayrak olarak belirlenen ve tüm Orta Asya Türk kültürlerinde süreklilik gösteren kurt figürünün, zaman içinde, Moğollar ve Çinliler gibi çevre kültürlerde yerini köpek figürüne bıraktığı, buna karşılık Türk toplumlarında sembolik anlamını koruduğuna değinir⁹²². İslâm'ın kabulünden sonra ise, kurt figürünün kökene işaret eden eski kutsal anlamından arındırılarak, yeni inanç sistemine uygun bir formatta, yiğitlik ya da güç sembolü olarak varlığını sürdürdüğüne işaret eder⁹²³.

Tüm eski dünyada yaygın olan aslan figürlerinin ise, Türk kültür çevresinde ilk kez Pazırık buluntuları arasında görüldüğünü ve güç, zafer sembolü olarak iyicil bir karakter sergilediğini; fakat yine de Türk sanatında yaygınlaşmasının nispeten geç bir dönemde, Budist ve Maniheizt etkiler ile birlikte gerçekleştiğini; İslâm'ın kabulünden sonra ise hükümdarlıkla ilgili bir sembol olarak kullanılmaya devam ettiğini belirtir⁹²⁴. Budist etkilerin girmesinden önce aslan figürünün yaygın olmadığı göz önüne alınırsa, bu figürün Türk kültüründe daha erken tarihli öncülleri olsa da, yeni kültür çevreleriyle birlikte giren etkilerin figüre yeni anlamlar yüklediği ve kullanım sıklığını arttırdığı söylenebilir. Y. Çoruhlu, İslâm'ın kabulünden sonra da aslan figürünün aynı sembolik anlam ile, özellikle

⁹¹⁹ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 80-81.

⁹²⁰ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 82-86.

⁹²¹ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 91.

⁹²² Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 95-102.

⁹²³ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 107.

⁹²⁴ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 113-114.

minyatürlerde varlığını sürdürdüğüne işaret eder. Selçuklu mimari plastiğinde görülen aslan figürlerinin ise, *Türk hayvan üslubu*'na uygun bir figür biçimlenişi gösterdiklerini ve fantastik anlatım özelliklerine de sahip olduklarını vurgular⁹²⁵.

Y. Çoruhlu, koruyucu bir ruh olarak görülen kaplan figürünün de, diğer figürlerde olduğu gibi, Çin kökenli olarak belirlendiğini, fakat bazı görüşlere göre *Türk hayvan üslubu*'ndan da kaynaklanmış olabileceğini belirtir; ancak köken tartışmalarının da ötesinde, her iki kültürde eşzamanlı varlık gösterdiğine ve her halükarda Türk kültüründe uzun bir geçmişi olduğuna işaret eder⁹²⁶. Kaplan figürünün, hükümdarlık ve taht sembolü olarak, İslâm'ın kabulünden sonra da Orta Asya ve Anadolu Türk sanatında yer bulduğunu; özellikle minyatürlerde işlendiğini belirtir⁹²⁷.

Türk mitolojisinde, bahsi geçen diğer hayvanlar kadar önemli bir yer tutmayan ayı figürünün ise, özellikle erken dönemlerde bir kült objesi olarak kullanıldığını ve buna bağlı olarak ayı tasvirlerine de en erken dönemlerde daha sık rastlandığını; İslâm'ın kabulünden sonra ise bazen minyatürlerde, astrolojik bir sembol olarak kullanıldığını ifade eder⁹²⁸.

Bu yargılardan hareketle, Y. Çoruhlu'nun, erken dönem Orta Asya'sında çok farklı kültürlerle ait girdilerin katkısıyla biçimlenen bir erken dönem Türk sanatı anlayışı sergilediği, ve bu çok yönlü birikimin Anadolu'ya uzanan kollarının, Anadolu-Türk sanatının da çekirdeğini belirlediğini düşündüğü anlaşılmaktadır. Y. Çoruhlu, bu mirasın izlerini esas itibarıyla Osmanlı dönemine kadar görmekte; Osmanlı döneminde bu izlerin belirsizleştiğini düşünmektedir.

Y. Çoruhlu'nun 2007 yılında yayınlanan *Erken Devir Türk Sanatı* başlıklı çalışması, İslâm öncesi Türk sanatını oluşum sürecinden itibaren kronolojik bir düzende ele alan, bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışmadır. Dönemlendirme kriterleri ve yorumlama esasları yönünden mevcut çerçevelerin dışına çıkan tartışmalar önermeyen, bunun yanında, detaylandırılmış konu anlatımları ve zengin örnek sunumlarıyla, İslâm öncesi Türk kültürüne dair yerli ve yabancı kaynaklardaki bilgi birikimini zengin bir derleme halinde sunan bu yayında da, İslâm öncesi Türk sanatının figüratif boyutunun en önemli dışavurumunun hayvan üslubu olduğu vurgulanır. Henüz etnik ayrışmaların şekillenmediği en erken dönemlerden itibaren, bölgenin coğrafi koşullarının gerektirdiği hayat tarzının zorlamasıyla, çeşitli hayvan tasvirlerinin yaygınlaştığını ve bu tercihin

⁹²⁵ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 123-133.

⁹²⁶ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 141-142.

⁹²⁷ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 151-154.

⁹²⁸ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 155-164.

zamanla bir üslup birliğine yol açtığını belirten Y. Çoruhlu, kökeni tartışmalı da olsa bu üslubun mutlak suretle Türkler ile ilişkili olduğunu ifade eder; hayvan üslubunun yayılım alanları arasında saydığı İskitler gibi diğer bozkır kültürlerinden veya bozkır sanatından tamamen farklı bir kategori oluşturan Mezopotamya ve İran gibi eski ön Asya sanatlarından farklı olarak, Hun kültür çevresinde görülen örnekler için “Türk hayvan üslubu” terimini kullanır⁹²⁹.

Y. Çoruhlu, Türk kültürünün en erken belirtilerinin ortaya çıktığı Proto-Türk çağından, ya da neolitik dönemden önce, paleolitik kültür belirtilerinin çeşitli yönlerden Türk sanatına kaynaklık etmiş olabileceğini vurgular. Bu bağlamda, Orta Asya'daki paleolitik çağ bulguları arasında, tüm paleolitik kültür için ortak ve evrensel sayılabilecek bazı formların yanında, özellikle Sibiry, Kazakistan ve Moğolistan çevrelerindeki paleolitik kaya resimlerinde rastlanan deve tasvirlerine dikkati çeker ve daha sonra Türk geleneklerinde önemli bir yer tutacak olan deve figürünün muhtemel kökenlerinin bu örneklerle dayanabileceğini öne sürer⁹³⁰. Devenin, Orta Asya'da yaşayan bir hayvan olmasına rağmen, neolitik çağ ile başlayan proto-Türk kültüründe ve daha sonra, İslâm'ın kabulüne kadarki Türk sanatında, yaygın olarak tasvir edilen bir hayvan olmadığı ve İslâm'ın kabulünden sonraki Türk sanatında İslâm öncesi döneme göre daha sık görüldüğü dikkate alınırsa, paleolitik çağdaki deve tasvirlerinin Türk sanatına ne ölçüde kaynaklık ettiği sorgulanabilir. İslâm'dan sonra daha yaygın oluşu, İslâm öncesi geleneklerden ziyade İslâm ikonografisi ile açıklanabilir; nitekim, Orta Asya paleolitik kültürü ile bir sürekliliğin sonucunda yaygınlaşsa idi, İslâm öncesi Türk sanatında daha sık kullanılması gerekirdi. Bu yorum, Türk sanatının oluşumunda İslâm faktöründen ziyade İslâm öncesi Türk geleneklerinin etkisini vurgulamaktadır.

Göktürk döneminde, özellikle mezar külliyyelerinde çok sayıda heykelin görüldüğünü belirten Y. Çoruhlu, bu heykellerin prehistorik çağda tüm dünyada yaygın olan menhirlerden geliştirildiğini ve Türk toplulukları arasında *balbal*, *taş heykel* veya *taş nine* olarak adlandırılan insan figürü tipinin, bu zincirin bir halkası olarak, Göktürk devrinde belirdiğini ifade eder. Bu dönüşümü, hayvan-ata kültlerinden insan-ata düşüncesine geçişin bir göstergesi olarak yorumlar⁹³¹.

Erken dönem Türk tasvir sanatlarının en zengin çağı olan Uygur resim sanatının ise, Budist, Maniheizt ve Hellenistik üslubun bir sentezi olmakla birlikte, esas itibarıyla eski

⁹²⁹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 147-148.

⁹³⁰ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 25.

⁹³¹ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 198-201.

Türk geleneklerinin etkisinde olduğunu savunan Y. Çoruhlu, değişen inanç sistemine özgü yeni ikonografik şemaların, eski kavram ve inanışlarla bütünleştirilerek ele alındığını; bu bağlamda, tasvir kalıplarında hala eski Türk formlarının izlenebildiğini örnekler üzerinde anlatır. Uygur hayvan figürlerinde, gerçekçi tasvirleri eski Türk sanatının etkisi olarak yorumlarken, gerçeküstü anlatımları Budist kültür ile ilişkilendirir⁹³². Ayrıca, İslâm'ın kabulünden sonra da kullanılacak olan figür tiplerinin Uygur döneminde oluştuğuna dikkati çeker⁹³³.

3.3.2.2. Bitkisel Formlar

Celal Esat, *Türk Sanatı* kitabının “Orta Asya” bahsinde, Türk-İslâm sanatında yaygın olan kırık dal ve çiçek motiflerinin Asyalı kökenlerine değinir; buna göre, söz konusu motifler stilize bitki formları değil, İslâm öncesi Avrasya dünyasındaki hayvan üslubunun başkalaşmış bir versiyonudur. Bu motiflerin temel özelliği olan helezonik biçimlenişin Orta Asya sanatının karakteristiği olduğunu ve Tallgren'e atıfla, ilk kez Minusinsk'teki tunç bıçaklar üzerinde ortaya çıktıktan sonra, yüzyıllar içinde gelişerek, 8-9. yüzyıllardan itibaren Türk-İslâm sanatına hakim olmaya başladığını belirtir. Strzygowski gibi bazı yazarların, İslâm sanatındaki arabesk formunun temelinde de bu hayvan üslubu kökenli bitkisel motiflerin bulunduğunu desteklediğini de ilave eder. Bu köken bağlantısının Anadolu'da da izlenebildiğini, Karaman'daki Hatuniye Medresesi örneği üzerinden izah eder; medrese kapısının üzerindeki motifler İslâm öncesi döneme ait stilize hayvan tasvirleri ile kıyaslanırsa, aradaki benzerliğin net bir şekilde ortaya çıktığını ve Asya örneklerindeki hayvan uzuvlarının burada kıvrık dallar haline dönüştüğünü belirtir. Bu dönüşümün sebebini ise, İslâm dininde insan ya da hayvan tasvirlerine sıcak bakılmaması olarak belirler; İslâm öncesi dönemin stilize ejderleri, kaplanları ve kuşlarının, yeni inanç sistemine uygun olarak, bu figürlerin soyutlanmış birer görünümü mahiyetindeki bitkisel formlara yerini bıraktığını tespit eder⁹³⁴. Diğer yandan, stilize hayvan tasvirlerinin bitkisel bir üsluba dönüşümü sürecinin Türklerin Müslümanlığından çok önce, M.Ö. 400'lere doğru başladığını ve hayvan başlarının stilize yapraklar ya da kıvrımlı dallar haline gelmeye başladığını da belirler. İslâm'ın kabulüyle birlikte bu sürecin doruk noktasına ulaştığını ve figüratif anlatımların sanattan tamamen bertaraf

⁹³² Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 259-264.

⁹³³ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 269.

⁹³⁴ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 12-13.

edildiğini, böylelikle soyut bitkiler ve çeşitli bezemelerden oluşan yeni bir süsleme repertuarının oluşturulduğunu ifade eder⁹³⁵.

Ernst Diez ise, 1946 tarihli *Türk Sanatı* kitabında “dalgalı filiz kıvrım üslubu” olarak tanımladığı üslubun hayvan üslubu ile bağlantısı olduğunu ve Nagyszentmiklós altın eşyaları arasında bulunan bir altın sürahinin ağzını kuşatan “dalgalı filiz kıvrım” bezemelerden hareketle, yer yer birleşebildiklerini belirtir; diğer yandan, hayvan üslubundan çok daha geç bir tarihte belirmeye başlayan bu kıvrımlı motiflerin, Hellenistik dönemde Orta Asya’ya taşınarak bozkır kültürleri arasında benimsendiğini, dolayısıyla Yunan kökenli olduğunu savunur. Bu bezeme üslubunun, daha sonra Türk sanatçıları tarafından Çin’e de taşındığını belirtir⁹³⁶. Diez’e göre, bu kıvrımlı üslup erken İslâm sanatında, örneğin Samarra’da, duvar bezemesi olarak varlığını sürdürmüştür; fakat bu bitkisel motifler, zamanla geometrik çerçevelerinden kurtularak sonsuz bezemelere dönüşmüştür. Bu bezeme unsurunun kökeninde palmet motifinin olduğunu belirten Diez, ancak burada bu motifin tanınmayacak kadar başkalaştığını ve yeni bir kimliğe büründüğünü ifade eder⁹³⁷. Diez, 11. yüzyıldan itibaren Anadolu’daki Türk-İslâm sanatında eski Türk motiflerinin izlerini aramanın anlamsız olduğunu; çünkü bu dönemde Anadolu’nun yerli kültürleriyle İslâm sanatı motiflerini bütünleştiren yeni bir sentezin oluşmaya başladığını savunmaktadır⁹³⁸. Keza Timur devri çinilerindeki bitkisel bezemelerde de Türk etkisinin belirlenemeyeceğini öne sürer⁹³⁹.

Remzi Oğuz Arık, 1949 tarihli “*Selçuk Sanatına Bir Bakış*” adlı makalesinde, Selçuklu sanatının çeşitli yönlerini özetler ve uygarlık tarihindeki rolüne işaret eder. Selçuklu çağı ile birlikte billurlaşan başlıca sanat alanının mimari olduğunu; fakat mimari üslubu belirleyen temel bileşenin de bezeme olduğunu belirler. Bu bağlamda, dokuma sanatının ve Orta Asya’daki Hellenistik mirasın bir dönüşümü olan palmet motifini, öncelikle Uygur tapınaklarında yaygınlaşan; fakat Anadolu’ya geldikten sonra, diğer pek çok motif ve figür gibi, zaman içinde seyreterek ortadan kaybolan bir Asya kökenli form olarak tanımlar⁹⁴⁰.

Emel Esin, 1955’te gerçekleştirdiği Orta Asya seyahatinin izlenimlerini aktardığı 1959 tarihli *Türkistan Seyahatnamesi*’nde, yüzyıllar boyunca Asya’dan Avrupa’ya kadar

⁹³⁵ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, 1984, s. 41.

⁹³⁶ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 23-24.

⁹³⁷ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 28-29.

⁹³⁸ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 34.

⁹³⁹ Ernst Diez, *Türk Sanatı...*, s. 34-35.

⁹⁴⁰ Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 40-41 (“Selçuk Sanatına Bir Bakış” başlıklı yazı, Şadırvan dergisi, No.2, 8 Nisan 1949’da yayınlanmıştır).

yayılan lale motifinin kökenini Orta Asya'nın coğrafi koşullarına dayandırır; bozkırlarda yetişen yabancı lalelerin, Timurlular, Selçuklular ve Osmanlılar kanalıyla Anadolu'ya kadar ulaştığını ve hatta Avrupa'ya da sıçradığını, yüzyıllar boyunca çinilerde ve dokumalarda sık kullanılan bir motif haline geldiğini belirtir⁹⁴¹.

G. Öney, 1966 tarihli *Anadolu Selçuklularında Heykel-Figürlü Kabartma ve XIV-XV. Asırlarda Devamı* başlıklı çalışmasında, hayvan üslubunun oluşumu ve Anadolu'ya etkilerinden bahsederken, bitkisel kıvrımlardan oluşan ve arabesk olarak adlandırılan bezeme türüne de değinir. T. T. Rice'a atfen, figürlerin bitkisel kıvrımlarla beraber yer aldığı anlatımların kökeninin Orta Asya'ya dayandığına işaret eden G. Öney, bu bağlamda arabesk denilen bezeme türünün de Asya kökenli olduğunu savunur⁹⁴².

3.3.2.3. Sembolik ve Astral Formlar

Celal Esat, *Türk Sanatı* kitabının İslâm öncesi dönemi anlatan kısmında, Türkler ile Çinlilerin eski sanatları arasındaki akrabalığı ve kökeni Türk sanatına dayanan bazı formlar ile yaklaşımları örneklerken, her iki kültürün inanç sistemlerindeki evren algısının benzerliğine dikkati çeker; buna göre, her iki kültürde de evren, doğu-batı-kuzey-güney olmak üzere dört bölme halinde tahayyül edilmiş ve her bir yön ile farklı bir hayvan figürü ilişkilendirilmiştir. Çinlilerde dört yön fikri aynı olmakla birlikte, hayvan figürü taksimatında farklı yaklaşımlar görüldüğü belirtilir⁹⁴³.

Türk sanatının önemli bileşenlerinden biri olan geometrik süslemelerin ise, bozkır kültürlerinin yaygın sanatsal dili olan hayvan üslubunun, ya da İslâm öncesi figür geleneğinin bir başkalaşımı olduğunu ifade eder⁹⁴⁴.

İslâm öncesi Türk sanatının çeşitli yönleri üzerinde belirleyici bir etkisi olan Çin sanatının, eski Türk halılarına da çeşitli bezeme unsurları kazandırdığına değinir; bu bağlamda, Çinlilerin “taoti”sini ya da yin-yang’ı andıran köşeli, dik bir motifin varlığına değinir⁹⁴⁵. Halılarda görülen çok çeşitli sembolik anlatımların, Orta Asya'nın İslâm-öncesi gelenekleri ile Hitit yazısının kalıntıları olduğunu savunur; örneğin, haç motifinin dört yönün dört hükümdarını sembolize ettiğini; ortasında bir nokta bulunan çemberin ise

⁹⁴¹ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 5.

⁹⁴² Gönül Öney, *Anadolu Selçuklularında...*, s. 6.

⁹⁴³ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 15.

⁹⁴⁴ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 13-14.

⁹⁴⁵ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 48.

güneş-tanrının sembolü olduğunu ve beş ya da sekiz yapraklı gülün de bundan esinlendiğini belirler⁹⁴⁶.

En eski bezeme türleri arasında yer alan sembolik ve geometrik motiflerin, en eski çağlardan itibaren Orta Asya Türk sanatına ait objelerde görülebildiğine işaret eden Celal Esat, bu ilkel bezemelerin Sümerler, Hititler, Asurlular, Mısırlılar gibi tüm eski Doğu halklarında benzer biçimlerde görülebildiğini belirtir⁹⁴⁷. Daha sonraları İslâm sanatında arabesk olarak adlandırılacak bezemelerin kökenindeki kare ya da sekiz köşeli motiflerin, ve Türk sanatındaki beş kollu yıldız motifinin, Sümer ile Hitit sanatlarındaki helezonik formlardan ve güneş kursu tasvirlerinden etkilenmiş olabileceğini belirtir⁹⁴⁸. Diğer yandan, Türk sanatında benimsenen pek çok soyut geometrik formun Sümer ve Hitit sanatlarının etkisi olduğunu; fakat bunların özgün anlamları dikkate alınmaksızın, salt estetik kaygılarla Türk sanatına aktarıldığını ve anlam yüklerinin boşaltıldığını savunur. Aynı şekilde, Sümerler tarafından kullanılan gamalı haç motifinin de Orta Asya duvar resimlerinde ve eski halılarda kullanıldığını, hatta İslâmî dönemlerde, Diyarbakır Kalesi gibi bazı yapıların duvarlarında da bir bezeme unsuru olarak kullanıldığını; fakat zaman içinde Sümer kültüründe sahip olduğu sembolik anlam yükünden tamamen arınarak, yalın bir bezeme unsuru haline geldiğini belirtir⁹⁴⁹.

D. Kuban, 1965 tarihli *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları* kitabında sunduğu, Türk sanatında Asya faktörünün rolüne dair pek çok tespitinde, o güne kadar yaygınlaşan görüşlerden farklı bir tutum sergilemiştir. Örneğin, pek çok araştırmacı tarafından kabul edilen, çadır formunun daha sonraki bazı mimarî formlara kaynaklık ettiği yönündeki görüşlere mesafeli durur ve bu tezi ispatlayacak yeterince veri bulunmadığına işaret eder; çadırlardan sonraki dönemlere aktarılan unsurların mimaride değil el sanatlarında, özellikle dokuma teknikleri ve motiflerinde aranması gerektiğini savunur. Genellikle geometrik bezemeli olan ve Rudenko tarafından M.Ö. 5-4. yüzyıllara tarihlenen Pazırık dokumaları arasında, Gördes veya Türk düğümü tekniğiyle yapılmış örneklerin varlığına değinir⁹⁵⁰. İnsan figürü yerine geometrik bezemelerin tercih edilmesinin Türk sanatına özgü bir nitelik olabileceğini; ayrıca, halı sanatının ortaya çıkışının ve Anadolu'da yayılmasının, Selçuklular vesilesiyle Türklere mal edilebileceğini belirtir⁹⁵¹. Strzygowski'ye atıfla, daha geç tarihli dokuma örneklerinde görülen helezon

⁹⁴⁶ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 253-254.

⁹⁴⁷ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 205.

⁹⁴⁸ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 205.

⁹⁴⁹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 206-207.

⁹⁵⁰ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 29-30.

⁹⁵¹ Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 30.

motifinin benzerlerine, Bezeklik'teki Uygur duvar resimlerinde rastlanabildiğini ifade eder⁹⁵².

Emel Esin, 1955 yılında gerçekleştirdiği Orta Asya seyahatinden sonra, İslâm öncesi Türk sanatı ve İslâm öncesi geleneklerin Türk-İslâm kültürüne de aktarılan sürekliliğine dair çok sayıda eser ortaya koymuştur. Mimari ve tasvir sanatlarındaki pek çok özellik gibi, Selçuklu mimarisinde duvarları kaplayan çini ve mozaiklerin de 10. yüzyıl Buhara örnekleriyle paralel olduğunu; tuğla ile oluşturulan ve bazen bir çerçeve içine alınan kûfî yazıların da Uygur harfli damgalarını taklit ettiğini savunur⁹⁵³.

E. Esin, Anadolu'daki Türk-İslâm sanatı üzerinde İslâm-öncesi Asyalı geleneklerin izlerine muhtelif yayınlarında işaret etmiştir. Paris Biblioteque Nationale'de bulunan bir Selçuklu yazmasını tanıtırken, İslâm sanatı için sıradışı sayılabilecek astrolojik tasvirlerin benzerlerine İç Asya'da rastlanabildiğini ifade eder; Uygur fresklerinde yaygın olan bu tür tasvirlerin, Asya'nın tek-tanrılı dinler öncesi geçmişinde pek çok kültürde görülebildiğini, ve bu eski inanışların kalıntılarının İslâm sanatına da sirayet ettiğini savunur; bu bağlamda, makalenin konusunu oluşturan Selçuklu yazmasını da İç Asya geleneklerine bağlar. Diğer yandan, Anadolu'nun katkısını da yadsımaz; özellikle figür tipolojisi yönünden, Orta Asya'nın ay yüzlü, çekik gözlü tiplerinin yerine daha ince-uzun ve bugünkü Orta Anadolu tipine yakın bir görünüm sergilediklerini belirtir. Ayrıca, yazmayı resimleyen sanatçının Anadolu'nun yerli geleneklerinden de faydalanmış olabileceğini; özellikle Bizans sanatının ve Göreme'deki duvar resimlerinin muhtemel esin kaynakları arasında yer alabileceğini belirtir; fakat yine de böyle bir eseri besleyen başlıca kaynağın “Anadolu Oğuz muhiti” olduğunu savunur⁹⁵⁴. Dolayısıyla ortaçağ Anadolusunda, Anadolu'nun katkısıyla zenginleşen Orta Asyalı geleneklerinin rolüne işaret eder.

G. Öney, ortaçağ Türk sanatının figür ve motif dünyasındaki Asyalı simgelere ışık tuttuğu yayınlarından birinde, Diyarbakır'dan İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi'ne taşınan bir taş üzerindeki çeşitli figürler ve hayat ağacından oluşan kompozisyona değinir. Kuş, bağdaş kuran insan, tavus ve kanatlı aslan figürlerinin arasındaki hayat ağacı motifinden oluşan kompozisyonu, diğer Selçuklu örnekleriyle de kıyaslar ve bu kompozisyonun, Orta Asya şaman inanışlarında dünyanın eksenini simgeleyen hayat ağacı motifi ile ilişkisine dikkati çeker. Hepsi Asya kaynaklı birer sembol olan hayat

⁹⁵² Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, s. 30.

⁹⁵³ Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, s. 16.

⁹⁵⁴ Emel Esin, “Selçuk Devrine Ait Resimli Bir Anadolu Yazması”, *Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1963, s. 561-565.

ağacını çevreleyen figürlerden kanatlı aslanların ve eli mızraklı insan figürlerinin bekçi karakterleri olduğunu, tavus figürlerinin cenneti sembolize ettiğini, bağdaş kuran figürler ile kuşlu rozetlerin ise yıldız sembolleri olduğunu savunur ve bu suretle söz konusu Diyarbakır taşının, İslâm öncesi geleneklerinin ortaçağ Anadolusundaki sürekliliğine işaret eden göstergelerden biri olduğunu belirtir⁹⁵⁵.

E. Esin, 1969 tarihli bir başka makalesinde⁹⁵⁶, Anadolu Selçuklu sanatındaki evren tasvirlerinin, kökleri 6. yüzyıla kadar inen evren konulu eski Türk ikonografisinin uzantısı olduğunu belirterek, yine Orta Asya ile Anadolu arasındaki sürekliliğe işaret eder. Bir evren algısının ve buna bağlı çeşitli ibadetler ile tasvir biçimlerinin Türkler arasında çok eskiden beri var olduğunu ve köklü bir geleneği bulunduğunu savunan E. Esin, Uygur döneminden itibaren evren algısının tezahürü sayılabilecek çeşitli sembolik unsurları örnekler üzerinde açıklar. Bunlar arasında, iki yönü gösteren çift evren veya dört yöne işaret eden dört evren tasvirlerinin çok eskiye dayandığını vurgular ve Ön Asya ile etkileşim sürecinden çok daha önce oluştuğunu ispat için, Sümerlerde bu kavramın çift yılanla betimlendiğini, oysa İndus kültür çevresinde, örneğin bazı Harappa mühürlerinde, aynı anlamda çift ejder tasvirlerine rastlandığını öne sürer. E. Esin'e göre, M.Ö. 7-5. yüzyıllarda Orta Asya'nın göçebe kültürleri arasında yaygınlaşan bu tasvir, Proto-Türk kabul edilen bazı kavimlerce Çin'e de tanıtılır ve bu suretle, Türkler kanalıyla Çin kültürüne dahil olduktan sonra, Çin'de Han ve Tabgaç dönemlerinde gelişerek, yeniden Türkleri de etkiler. Bu şekilde tasvir edilen çift evren modelinin, Türk sanatında başta hanedan arması olmak üzere çok çeşitli alanlarda kullanıldığını belirtir⁹⁵⁷. Bu bağlamda E. Esin, Çin ve Hint gibi çevre kültürlerin bu tahayyüle katkıları olduğunu belirtmekle birlikte, her birinin farklı biçimsel özellikler göstermesinden hareketle, Türk sanatındaki evren tasvirlerinin, dış etkilerin minimum katkısıyla, büyük ölçüde "Türklerin atası olan Avrasya göçebelerinin" üslubunda geliştiğini ve Uygurlardan Timurlulara kadar, benzer üslup özellikleriyle kullanılageldiğini savunur⁹⁵⁸. E. Esin'e göre, 12. yüzyıldan itibaren İslâm'ın etkisiyle birlikte söz konusu ejderi evren ikonografisi de soyut bir görünüme bürünür ve geometrik bir çerçeveye uygun hale gelir; Avrasya göçebe sanatının etkilerinin ortaçağ sanatında bu suretle sürdüğünü ifade eder⁹⁵⁹.

⁹⁵⁵ Gönül Öney, "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, Sayı VII (1968), s. 117-120.

⁹⁵⁶ Emel Esin, "Evren. Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisindeki Kökenleri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, Sayı I (1969), s. 161-182.

⁹⁵⁷ Emel Esin, "Evren...", s. 161-182; Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 130-135.

⁹⁵⁸ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 141.

⁹⁵⁹ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 142.

E. Esin'in, Türk sanatı tarihi boyunca çeşitli biçimlere bürünerek varlığını sürdüren ikonografik motiflerin en eski dönemlerden günümüze kadar uzanan yolculuğunu betimlediği çok sayıda makalesinin arasında, astral sembollere yönelik pek çok yayını mevcuttur. Bu çalışmalarda ortak olan yaklaşım, İslâm öncesi inanışlara paralel olarak beliren sembolik motiflerin, İslâm'ın kabulünden sonra da, kimi zaman sembolik anlamından arınarak salt biçimsel boyutuyla, kimi zaman da yeni inanç sistemine uygun yeni anlamlar yüklenerek varlığını sürdürdüğü yönündedir. Bu gruptaki yayınlarından birinde, ay-yıldız motifini ele alır⁹⁶⁰; günümüzde hala geçerliliğini koruyan bir astral simge olarak ay-yıldızın kökeninin hep Yakın Doğu kültürlerinde arandığına, oysa İç Asya'da proto-Türk olarak adlandırılan kültürlerde, en azından M.Ö. 1. binyıldan itibaren, güneş ile ayın birlikteliğini yansıtan bir sembolün var olduğuna dikkati çeker. Türk kültüründe günümüze uzanan çizgide önemini koruyan ay ve yıldız sembolünün gelişimini kavrayabilmek için, Proto-Türk devrinden itibaren bir astronomi geleneği oluşturduklarını belirttiği eski Türk halklarının kozmoloji anlayışlarının incelenmesinin ve etkileşimler bağlamında da Çin gibi çevre kültürlerin irdelenmesinin gerekliliğine işaret eder. Nitekim, bu sembolizmin oluşumundaki başlıca etkenin Yakın Doğu kültürü değil de Orta Asya olduğunu, yani Türk kültürünün köklerinden kaynaklandığını ispat için de aynı bağlantıyı kullanır; Proto-Türkler arasında sayılan Chouların (M.Ö. 1028-281), gelişkin kozmoloji anlayışları çerçevesinde ürettikleri astral piktogramların Çin kültürüne de nüfuz ettiğini ve Yakın Doğu kültürleri ile paralellik gösterse de, astral kültürlerin bu toplumlardaki yerinin ve önem düzeyinin farklı olduğunu belirtir. E. Esin, Çin'de ve Türk toplumlarında birbirine benzer şekilde ikincil bir önem düzeyine sahip olduğunu; buna karşılık Yakın Doğu'da birincil tapınma şekli sayıldığını belirtir ve bu önem düzeyine atfen, Türklerdeki söz konusu sembolizmin dış kaynaklı olmayıp kültürün kendi içinden üretildiğini savunur. Diğer yandan, ay-yıldız sembolizminin, Çin felsefesinde doğanın zıt güçlerini ifade eden yin-yang prensibinin bir tezahürü olduğunu da belirtir. Hint kökenli bir mikrokozmos simgesi olan *mandala*'yı *mandal*; yine Hint felsefesinde enerji merkezlerini ifade eden ve çoğu kez tekerlekle simgelenen *çakra*'yı da *çakır* olarak Türkçeleştirmesi dikkat çekicidir.

E. Esin'e göre çeşitli sembollerle ifade edilebilen bu ikili motif, Orta Asya'da ok ve kargı ile de betimlenmiş ve daha sonra Budist ikonografiye de sirayet ederek, güneşi sembolize eden gonca motifiyle ifade edilmiştir. İslâm'ın kabulünden sonra ise, özellikle

⁹⁶⁰ Emel Esin, "Kün-Ay. Ay Yıldız Motifinin Proto-Türk Devrinden Hakanlılara Kadar İkonografisi", *VII. Türk Tarih Kongresi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1972, s. 313-360.

sikkelerde, Orta Asya astral işaretlerinin hiç değişmeksizin kullanılmaya devam ettiğini savunur ve Gazneliler, Selçuklular, Timurlular, Osmanlılar aracılığıyla süregelen bu motifin, günümüze değin Türk kültürünün önemli bir simgesi olarak varlığını sürdürdüğünü belirtir.

1973 tarihli bir başka makalesinde⁹⁶¹, kozmik bir simge olarak ejder figürünü tekrar ele alır ve çift başlı ejder ile kötülükten koruyan maskların, Türk sanatında Hint-Çin-Orta Asya etkileşiminin sonucunda doğduğunu, fakat göçebe gelenekleri bağlamında, Türklere özgü bir yön kazandığını belirtir⁹⁶². Türk sanatında da Çin ikonografisiyle paralel olarak dört ana yön ile ilişkilendirilen çift başlı ejderler ve dalları ejderle sonlanan hayat ağacı motiflerinin varlığına işaret eden E Esin, 5. yüzyılda Göktürklerde çift başlı ejder figürünün bağdaş kuran insan tasvirleriyle birlikte görüldüğünü ve dünya hakimiyetinin simgesi haline geldiğini belirtir⁹⁶³. Uygur döneminde özellikle Bezeklik'te yaygın olarak görülen bu tür tasvirlerin, aslen İslâm düşüncesine aykırı olmakla birlikte, İslâm'ın kabulünden sonra da zaman zaman işlendiğini, özellikle Muhammed Siyah Kalem'in çalışmalarında bu tür göndermelere rastlandığını ifade eder; Timurlu ve Osmanlı dönemlerinde ise, kötülükten koruyucu maske niteliğindeki şeytan tasvirlerinde, çeşitli oyunlarda takılan maskelerde, bayrak alemlerinde, kılışlarda ve hatta bazı kitabelerde varlığını sürdürdüğünü savunur⁹⁶⁴.

1977 yılında sunduğu, Uygur *Türklerinin Figüratif Astral Tasvirleri* konulu bildirisinde⁹⁶⁵, Uygur mitolojisindeki evren tasarımlarından ve buna bağlı kozmolojik simgelerden bahseder; bu arada, Türklerde astronominin gelişmesinde, Budizm kanalıyla Hint felsefesinin etkili olduğuna da değinir ve Çin-Türk astronomisi olarak adlandırdığı bu bilgi birikiminin, batıya göçler sırasında karşılaşılan Yakın Doğu kültürlerinin astronomi bilgisiyle birleştiğini belirtir. Buna göre, Uygur geleneğinde evrensel hükümdarın simgesi olan ejder tasvirleri, Timurlu ve Osmanlı dönemlerinde de varlığını sürdürür. Köklü bir astronomi geleneğine sahip olduklarını vurguladığı Uygurlarda, oniki hayvanlı takvimin bazı motiflerinin 17. yüzyıla kadar halılardaki tasvirlerde varlığını sürdürdüğünü savunur. Böylelikle, eski Türklerde kökleşen astronomi bilgisinin hem

⁹⁶¹ Emel Esin, "The Cosmic Symbolism of the Dracontine Arch and Apotropaic Mask in Turkish Symbolism", *AARP (Art and Archaeology Research Papers)*, S. 4 (1973), s. 32-51.

⁹⁶² Emel Esin, "The Cosmic Symbolism...", s. 32-51; Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 151.

⁹⁶³ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s.154-156.

⁹⁶⁴ Emel Esin, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, s. 164-165.

⁹⁶⁵ Emel Esin, "The Figurative Astral Representations Of the Uygur Turks", *International Symposium on the Observatories in Islam*, (19-23 Eylül 1977), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1980, s. 53-89.

doğduğu topraklarda, hem de göçler vasıtasıyla ulaştığı Yakın Doğu ve Ön Asya'da süreklilik gösterdiğine işaret eder.

Türk sanatının erken dönemlerinden itibaren görsel sanat ürünlerinde ve yazılı metinlerde, evreni çeşitli yönleriyle sembolize eden dağ ve ağaç motiflerinin Türk kültüründeki yerini ele aldığı 1980 tarihli bir başka makalesinde de⁹⁶⁶, ağaç motifinin Orta Asya'da sanat eserlerinde M.Ö. 7-6. yüzyıllara kadar inen geçmişini örneklerle ortaya koyar. Çin sanatları ve anlatılarındaki benzer motiflere değinerek, Çin ile bozkır kültürleri arasındaki etkileşime işaret eder. Daha sonraları Maniheizm ve Budizm'in Türk sanatına kutsal dağ inancı gibi girdileri olduğunu; fakat temelde Türklerin eski inanışlarının hatırasının yaşamaya devam ettiğini savunur. Bu yorumu da, Türk sanatının en erken çağlardan itibaren tüm dış koşullardan bağımsız öz nitelikleri olduğu ve günümüze kadar uzanan tarihi boyunca bu ana eksenin koruduğu yönündeki genel yaklaşımıyla paraleldir. İslâm'ın kabulüyle birlikte, bu motifin önemini koruduğunu, fakat yüklendiği yeni anlamlarla birlikte yeni görünümlere büründüğünü belirten E. Esin, özellikle Selçuklu sanatında, selvi veya kavak gibi uzun ağaçların yanında, hurma ağacının da yaygınlaştığını tespit eder. İslâm'ın simgelerinden biri sayılan hurma ağacını, Mesnevî'ye dayanarak minare formu ile özdeşleştirir ve Selçuklu döneminden itibaren dinsel mimaride görülen hurma ağacı motiflerinin kökenini bu bağlantı ile açıklar. Ağaç motifindeki bu dönüşüm ve yeni anlam yüküne karşılık, dağ motifinin "Çin-Türk" tarzında kaldığını belirtir ve bunu da Moğol istilasıyla gelen Doğu etkilerine bağlar. Dağ motifinin kitap resimlerinde, özellikle Kaf Dağı tasvirlerinde eski görünümüyle varlığını sürdürdüğünü; halılarda ise daha soyut bir anlatımla, üçgen bir simge halinde kullanılmaya devam ettiğini savunur.

3.3.2.4. Nesneler

Kökleri prehistorik çağlara kadar uzanan eski Türk sanatı ile İslâm dönemi arasındaki sürekliliğin tüm sanat formlarında açıkça izlenebildiğini savunan Celal Esat, Yenisey bölgesinde bulunan prehistorik bir bıçak ile çağdaş İzmir zeybeklerinin saldırma adını verdikleri bıçakları (yatağan) arasındaki biçimsel benzerliği, bunun belirgin bir kanıtı olarak sunar⁹⁶⁷.

⁹⁶⁶ Emel Esin, "Altun Yis (The Golden Mountain): The Mountain with Metallic Elemental Appurtenance in Turkish Culture and Art of the Kök-Türk Period", *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, C. 4 (1980), s. 33-47.

⁹⁶⁷ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 14.

Erken dönem Türk sanatındaki Çin etkisine ya da Türk-Çin sanatı etkileşimine de değinen Celal Esat, bu ilişkinin izlerini çeşitli nesneler üzerinde ararken, bu yönden sadece Çin kültürünün verici olmadığını, Türk sanatından Çin sanatına giren unsurların da mevcut olduğunu, hatta bazen aynı özelliğin her iki toplumda eşzamanlı var olabildiğini savunur; dolayısıyla, etkileşimin yönü ne olursa olsun, erken dönemde Türk ve Çin sanatları arasında pek çok ortaklığın varlığına işaret eder. Bu tür örnekler arasında, Türk sanatının ilkel çağlarında üretilen ilk objelerden olan yeşim taşından yapılan kapların önemli bir yeri olduğunu ve hem Türklerde hem Çinlilerde doğaüstü/sihirli güçlere sahip addedildiğini belirtir⁹⁶⁸.

Bunun yanında, Orhun anıtlarını da, Türk ve Çin kültürleri arasındaki ortaklıkların bir diğer örneği olarak tanıtır; Türkçe ve Çince olarak düzenlenen yazıtlardaki Türk yazısının da özellikle yazılış yönleri bakımından Çince ile benzerliğini vurgular ve o dönemde Çin kültürünün daha gelişkin olduğunu ifade eder⁹⁶⁹.

İslâm öncesi dönemin en gelişmiş uygarlığını yaratan Uygurların ise, madenleri işleyerek sanatsal değeri olan pek çok obje ürettiklerini belirtir ve kendi çağları ölçeğinde, Batı'da yaşayan halklardan daha ince bir estetik duyarlığa sahip olduklarını vurgular; günümüze kadar ulaşan Türk bezeme motiflerinin kökenini de bu döneme dayandırır⁹⁷⁰. Keza Macaristan'da bulunan Nagyszentmiklós hazinesinin de, Uygur geleneklerinin Bulgar Türkleri vasıtasıyla Avrupa'ya kadar taşınmasının bir örneği olarak sunar. H. Glück'ün de bu buluntularda Orta Asya Türk sanatına özgü bazı özellikler bulmasına dayanarak, oldukça geniş bir tarihsel ve coğrafi perspektifte benzer objelerin tekrarlandığına işaret eder; örneğin Macaristan'da bulunan ibriklerin benzerlerinin, bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan Osmanlı ibrikleriyle benzerliğine dikkati çeker⁹⁷¹ ve böylelikle, Orta Asya'dan Avrupa'ya ve Anadolu'daki Türk-İslâm kültürüne kadar uzanan bir sanatsal sürekliliğe bir kez daha vurgu yapar.

E. Esin, 1959 tarihinde Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi'nde sunduğu bildiride, pek çok sanatsal form ve motifin Orta Asya Türk kültüründen Osmanlı döneminin sonlarına kadar süreklilik gösterdiğini savunur. Bunu ispat için sunduğu çok sayıda örnek arasında, müzik aletlerine de değinir; Orta Asya'da İslâm öncesi dönemde görülen duvar resimleri ve kabartmalarındaki müzik aleti tasvirlerinin, 18. yüzyılda Levni'nin minyatürlerindeki tasvirlerle büyük benzerlik gösterdiğini belirten E. Esin, bu

⁹⁶⁸ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 15.

⁹⁶⁹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 16.

⁹⁷⁰ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 18.

⁹⁷¹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s. 18.

benzerlikten hareketle, Orta Asya göçebelerinin ve yüzyıllar sonra Anadolu'da yaşayan Türk halkının müzikli-danslı oyunlarının da benzeşip benzeşmediğini sorgular⁹⁷².

B. Ögel, 1961 tarihli *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi* kitabında, kronolojik bir düzende Türklerin maddî kültür tarihlerini ele alan böyle bir incelemenin, neolitik dönemden başlaması gerektiğini, çünkü daha erken dönemlere ait buluntular arasında anlamlı ilişkiler kurulamayacağını belirtir. Diğer yandan, Altaylardaki Kuyum, Barnaul ve Yan Ulagan buluntuları arasında yer alan çakmaktaşları, ok uçları ve kaplar gibi çeşitli neolitik objeleri doğrudan doğruya Türk sanatına mal etmez; bu bağlamda, Orta Asya prehistoryasına etnik değil kültürel bir yaklaşım sergilemeye çalışır. Objeleri incelerken, muhtemel kültürel etkileşimleri araştırır; örneğin, Kuyum kurganında bulunan sivri tabanlı kapların Afanesievo kaplarını andırdığını, balıksırtı şeklindeki bezemelerin ise hem Çin hem de Kelteminar kültürüne ait kaplarla benzeştiğini ortaya koyar⁹⁷³. Hun devri öncesi Orta Asya kültürlerini, özellikle kurgan buluntuları bağlamında kronolojik bir sırayla incelerken, her buluntu bölgesinde görülen obje tiplerinden, detaylı analizler yapmaksızın bahseder ve yer yer diğer kültür çevrelerindeki bulgularla analogiler de kurar. Örneğin, M.Ö. 1. binde Altaylarda Kamışenka ve Kızıl-Yar'daki kurganlarda bulunan bıçakların Sibirya'daki Karasuk kültürünün verileriyle benzerliklerine rağmen, kendine özgü niteliklere sahip olduklarını belirtir. Bu noktada, çalışmasının çeşitli yerlerinde, muhtemelen Türklerin atası olan brakisefal beyaz bir ırkın yaşadığını belirttiği Altay kültür çevresinin, Sibirya ve Kazakistan'a kıyasla, daha muhafazakâr bir kültürel yapı sergilediğini vurgular⁹⁷⁴. Somut arkeolojik verilere dayandırılan bu bulgu, Türk kültürünün en eski çağlardan itibaren oluşan öz niteliklerini "muhafazakâr" bir anlayışla koruduğu, fazla değişmeden ve başlangıçtaki saf halini koruyarak varlığını sürdürdüğü yönündeki görüşe işaret etmektedir.

Türk-Çin ilişkilerine de çeşitli bağlamlarda değinen B. Ögel, Büyük Hun Devleti'nin kurulmasıyla birlikte, Orta Asya çevrelerinde yerleşik haldeki kavimlerin doğudan batıya doğru yayılma eğilimi gösterdiklerini, bu süreçte Çinlilerin de Orta Asya'ya yayıldığını, böylelikle daha girift bir hal alan Çin-Hun ilişkilerinin antropolojik ve arkeolojik bulgular üzerinde izlenebilen sonuçlar doğurduğunu savunur⁹⁷⁵. Örneğin, Selenga Nehri'nin aşağı kısımlarında yer alan İlmovaya-Padi Bölgesindeki mezar buluntuları arasında, yayların kemik kısımlarına ait kalıntılar ve demir ok uçlarını Orta Asya kültürüne; yemek

⁹⁷² Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin...", s. 171.

⁹⁷³ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 10-11.

⁹⁷⁴ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 29.

⁹⁷⁵ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 49.

çubuklarını, aynaları ve kumaşları da Çin etkisine bağlar. Çin kültürünün etkisinin yoğun olarak hissedildiği bu dönemi, Hunların gerilemeye ve Çinlileşmeye doğru gittiği bir çağ olarak tanımlar⁹⁷⁶.

N. Diyarbakirli, *Hun Sanatı* kitabında sadece Hun dönemi sanatına değil, genel bir bakışla İslâm öncesi Türk sanatına açıklık getirmeye çalışmış ve prehistorik çağlardan günümüze kadar uzandığı varsayılan muhtemel süreklilikler üzerinde durmuştur. Bunlar arasında, Hun döneminden itibaren çeşitli nesneler üzerinde işlenen dağ koyunu tasvirlerinin sürekliliğine işaret eder; aynı geleneğin bir uzantısı olarak, Kırgızistan'da Ketmen tübe kurganlarında bulunan dağ koyunu biçimli pişmiş toprak kapları, daha sonraki dönemlerde yaygınlaşacak olan koç tasvirli objelerin, bazı mimari detayların ve mezar taşlarının muhtemel öncülü olarak görür. Yakın çağlara kadar bazı Türk mezar taşlarında görülen koyun ve koç tasvirlerini böylelikle kökenlendirirken, Türk kültür tarihinde yüzyıllar boyunca değişmeden varlığını sürdürdüğünü savunduğu geleneklere bu bağlamda tekrar vurgu yapar; bugün hala Anadolu'nun bazı bölgelerinde bu geleneğin kapılara koç boynuzu asma şeklinde sürdüğüne işaret ederken, tarih boyunca Türkler arasında görülen geleneklerin pek çoğunun öncü örneklerine Hun kurgan buluntuları arasında rastlanabileceğini savunur⁹⁷⁷. Diyarbakirli'ye göre bu tasvirler, daha geç dönemlerde çeşitli Türk toplulukları arasında dokumalarda, nakışlarda, halı ve kilimlerde görülür; fakat dokumada uygulanışı daha köşeli ve geometriktir. Nitekim, haç biçimli nakışların, çeşitli Türk toplulukları arasında "koç boynuzu" olarak adlandırıldığına dikkati çeker⁹⁷⁸.

N. Diyarbakirli, Anadolu'daki pek çok mezar taşının Asya'dan beri süregelen uzun soluklu bir geleneğin uzantısı olduğu görüşünü muhtelif yayınlarda tekrarlamıştır. Eski Türk inanışlarındaki mezar kültürünün, Anadolu'daki tasvirli mezar taşlarında biçimsel olarak varlığını sürdürdüğüne işaret eder. Örneğin, Hasankeyf'te bulunan ve Artuklulara ait olduğunu düşündüğü bir mezar taşında, sol elinde bir av kuşu ve sağ elinde mızrak tutan bir süvarinin betimlenmesinin, İslâm sanatı gelenekleriyle bağdaşmadığını ve Türklerin Anadolu öncesi geleneklerinin bir kalıntısı olduğunu belirtir. Diğer yandan, mezar taşının ön ve arka yüzündeki "zikzak" ve "urgan" dolgu motiflerinin de Hitit sanatı

⁹⁷⁶ Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 51.

⁹⁷⁷ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 92-95.

⁹⁷⁸ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 93.

ile ilişkisini kurar; yine süvarinin başındaki külahın da, Hititlerden beri Anadolu'da kullanılmakta olduğuna işaret eder⁹⁷⁹.

N. Diyarbakirli'nin, göçebe Orta Asya kültüründen Anadolu'ya aktarılan ve günümüze kadar uzanan gelenekler arasında zikrettiği diğer bir obje de sarkıntılı kemerlerdir. Göçebe Türkler arasında bir rütbe işareti olarak kullanılan bu kemerlerin yüzyıllardır varlığını sürdürdüğünü; Göktürkler ile Uygurları takiben İslâmî dönemlere de aktarıldığını ve Selçuklulara, hatta Avrupa'ya kadar yayılarak, çeşitli Türk toplumları arasında bir bağ teşkil ettiğini savunur. Günümüzde bazı topluluklarda hala bu geleneğin sürdüğünü; fakat üzerindeki hayvan tasvirlerinin yerini bitkisel bezemelere bıraktığını belirtir⁹⁸⁰.

N. Diyarbakirli, Orta Asya'dan itibaren süreklilik arz eden gelenekler arasında özel bir yere koyduğu halıcılığın ise, O. Aslanapa'ya atıfla, uygarlık tarihine Türklerin bir hediyesi olduğunu belirtir. Pazırık halısının Türklere ait olmadığı yönündeki iddiaları, kalitece onunla yarışabilecek diğer Türk halılarıyla kıyaslayarak reddeder; ayrıca, bazı araştırmacıların, Pazırık halısını ancak şehirli bir kültürün üretebileceği yönündeki görüşlerini de eleştirir⁹⁸¹. N. Diyarbakirli'nin bu savlara karşı geliştirdiği antitezler, bir yandan Türk sanatını hafifseyen yaklaşımlara eleştiri mahiyetinde olmakla birlikte, bir yandan da, ancak yerleşik bir kültür tarafından yaratılabilecek bir sanat eseri ortaya koyan göçebe Türklerin, yerleşik kültürlerden daha üstün olan sanat geleneklerine vurgu yapmaktadır. N. Diyarbakirli, halı sanatının sadece Türklerin geçtiği yerlerde yaygınlaştığını belirttikten sonra, Pers saraylarında, İlyada ve Odysseia destanlarında, hatta İncil'de halılardan bahsedildiğini belirtir⁹⁸²; bu bahisleri doğrudan doğruya Türklere bağlamamakla birlikte, halının tüm dünyaya yayıldığı savını, Türklerden bağımsız olan çeşitli dış kültür çevrelerinden örneklerle destekler.

D. Kuban da 1993 tarihli *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri* kitabında, Pazırık halısı konusunu yeniden ele almıştır. Pazırık halısında göçebe kültür çevresine atfedilebilecek unsurların varlığına dikkat çeken D. Kuban, bu halının aidiyetiyle ilgili çeşitli görüşlere değinir ve gerek teknik gerekse motifler yönünden göçebe sanatı ile paralellik gösterse de, aynı döneme ait benzer örneklerin bulunmayışı nedeniyle, kesin yargılar sunmaktan kaçınır; bunun yerine, göçebe ya da yerleşik hangi kültürün ürünü olursa olsun, sonuçta bu

⁹⁷⁹ Nejat Diyarbakirli, "Artukoğullarına Ait Olması Muhtemel Bir Mezar Taşı", *Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1963, s. 575-577.

⁹⁸⁰ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 155-156.

⁹⁸¹ Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 137.

⁹⁸² Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı*, s. 138-139.

halıda görülen motif ve tekniklerin göçebe dünyasına nüfuz ederek onların karakteristik bir üretimi haline geldiğini; hatta "Gördes düğümü" adı verilen bu tekniğin Selçuklular kanalıyla Anadolu'ya da taşındığını, dolayısıyla, kökeni ne olursa olsun Türk sanatının bir ürünü olduğunu belirtir⁹⁸³. Diğer yandan, N. Diyarbakirli gibi sıklıkla bozkır sanatının natüralist karakterine vurgu yapan araştırmacılardan farklı olarak D. Kuban, özellikle dokumalarda kullanılan renkler ve motifler bağlamında, bozkır sanatının gerçekçilikten ziyade soyut ve bezemeci niteliğine dikkati çeker; buna göre, bozkır yaşamının tekdüze ortamında üretilen ve göçebe kültürünün en temel sanatsal dışavurumu olan bu ürünler, göçebelerin gündelik çevrelerini değil, inanç, efsane ve simge dünyalarını yansıtmaktadır⁹⁸⁴.

Y. Çoruhlu da, 2007 tarihli *Erken Devir Türk Sanatı* kitabında Pazırık halısının tasarım özelliklerine ve bu halı çevresinde yürütülen aidiyet tartışmalarına değinir. Halının İskitlere mal edilmesini eleştirirken, Batılı ve Rus araştırmacıların İskit adını etnik bir tanım olarak kullanmalarının yanlışlığına işaret eder; "İskit" adının da tıpkı "Hun" adı gibi, çeşitli etnik unsurları bünyesinde toplayan bir tür "konfederasyon" olması gerektiğini savunur⁹⁸⁵. Orta Asya kültürlerinin girift doğasını tanımlayan böyle bir yaklaşımın doğal sonucu, eskiçağ Orta Asya devletlerinin çok çeşitli etnik unsurları aynı çatıda topladığı yönündedir. Yani bu doğrultuda, İskitlerin arasında Türk, Türklerin arasında da Türk-olmayan unsurların var olabileceğini ve böyle kozmopolit bir ortamda üretilen sanat eserlerinin de belirli bir etnik gruba değil, kültür çevresine atfedilebileceği düşünülebilir. Buna mukabil, Y. Çoruhlu, İskitlerin kökenleri aydınlatılmadan, maddi kültür varlıklarının İskitlere atfedilmesinin sakıncalı olduğunu savunur⁹⁸⁶. İçinde mutlak suretle Proto-Türk unsurları da içeren İskit toplulukları ile Türklerin sanatları arasındaki paralellikleri de, aynı kültür çevresinin ürünü olmalarına bağlar ve Batı literatüründe tüm bozkır kültürünün İskitlere mal edilmesini eleştirir⁹⁸⁷. Yine çeşitli araştırmacılar tarafından Pers, Ahamenid ve Asur motifleriyle benzerliğinden hareketle Pazırık halısının bu kültür çevrelerine atfedilmesini de eleştiren Y. Çoruhlu, bu paralelliklerin, yukarıda bahsedilen girift kültür ortamının doğal bir sonucu olan sanatsal etkileşimler ya da ortaklıklar ile ilişkili olabileceğini ifade eder. İkonografik özellikleri bakımından çeşitli yazarlarca muhtelif kültür çevreleriyle ilişkili bulunan Pazırık halısının, motifleri, renkleri ve teknik özellikleri

⁹⁸³ Doğan Kuban, *Batya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 49-51.

⁹⁸⁴ Doğan Kuban, *Batya Göçün Sanatsal Evreleri*, s. 53.

⁹⁸⁵ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 129.

⁹⁸⁶ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 129.

⁹⁸⁷ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 327-328.

yönünden, daha sonraki Türkmen halılarıyla benzeştiğini ve adeta bir süreklilik arz ettiğini; dolayısıyla, çevre kültürlerden alınma motifler de içermekle birlikte, bir Hsiung-nu üretimi olduğunu savunur⁹⁸⁸.

⁹⁸⁸ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 130-131.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yüzlerce yıllık uzun tarihleri boyunca Osmanlıların, Kayı Boyu'nun devamı olduklarını işleyen bazı yüzeysel değinilerin ötesinde, imparatorluk-öncesi tarihlerine ve muhtemel Asyalı kökenlerine derin ve araştırıcı bir ilgi duydukları söylenemez. Bu tür bir köken ilgisinin doğması, ancak 19. yüzyılda beliren milliyetçi eğilimler vesilesiyle gündeme gelmiştir; milliyetçiliğin modern Batı toplumlarınca yaratılan bir sosyo-politik hareket olduğu ve bu kanalla Osmanlı fikriyatına girdiği düşünülürse, 19. yüzyılın kültürel iklimi bağlamında, Osmanlı'nın modernleşme ve Batı'ya karşı durabilme projesinin tezahürlerinden biri olarak da yorumlanabilir. Dolayısıyla, İslâm öncesi Türk sanatı araştırmalarının başlaması da, köken arayışlarına bağlı olan bu düşünsel çizginin, nispeten geç bir tarihte canlanan gelişim aşamalarından biridir.

Bununla birlikte, Türk sanat tarihi literatüründe "İslâm öncesi Türk sanatı" alanının belki de en büyük şanssızlığı, "Asya" temasının çok gözde ve coşkulu olduğu 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında, henüz sanat tarihi biliminin ve dolayısıyla bir sanat tarihi literatürünün oluşmamış olmasıdır. İlk sanat tarihi kürsülerinin kurulduğu, ilk sanat tarihçilerin ve sanat tarihi metinlerinin oluşmaya başladığı 1940'lar ve 1950'ler ise, artık Orta Asya'nın yerine Türk-İslâm geçmişin önem kazanmaya başladığı, dolayısıyla İslâm öncesi dönemden ziyade ortaçağ Türk-İslâm sanatlarının ilgi odağı haline geldiği bir döneme tekabül etmektedir. Bu bağlamda, sanat tarihi literatüründe İslâm öncesi dönem girdilerinin, İslâm sanatı verilerine kıyasla, nitelik ve nicelik yönünden daha kısıtlı bir yer işgal ettiği söylenebilir. Fakat yine de, geç Osmanlı ve erken cumhuriyet döneminin Asya nostaljisi, doğrudan doğruya sanat tarihi metinleri olmasalar da, dönemin literatüründe İslâm öncesi Türk sanatı arayışları hakkında fikir vermektedir. Nitekim, ırksal aidiyet ve ulusal bir kimlik yaratma amacı güden 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarındaki milliyetçi hareketler, ulaşabildikleri ölçüde, kültür belirtilerini de önemli bir dayanak olarak görmüşlerdir. O dönemde yeterince bilinmeyen arkeolojik verilerin bu bütüne katılımı daha sınırlıdır; bununla birlikte, Türkiye'de bir bilim olarak sanat tarihinin kurulmasında, bu milliyetçi eğilimlerin tetikleyici ve belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Milliyetçi görüşlerin önyak olduğu yeni ulusal tarih tasarımı ile birlikte, o döneme dek var olmayan ulusal bir "Türk sanatı" anlayışı da kökleşmeye başlanmıştır.

Cumhuriyetin kuruluşundan 1940'lara kadar dorukta olan Asya ilgisi çerçevesinde çeşitli kültürel köken teorileri geliştirilmekle birlikte, bu dönemde Türkiye'de özgün bir oryantalist ekolün oluşmadığı söylenebilir. Dönemin fikriyatına damgasını vuran ve

Asyalı köken sorunsalına işaret eden yayınlarda öne sürülen tezlerin hiçbiri, aslında erken cumhuriyet dönemi kadrosunun ürettiği özgün teoriler değildir. Bunlar arasında, "tüm dünyaya medeniyet yayan Asyalı atalar" fikrinin, esas itibarıyla Leon Cahun'un çizgisini sürdürdüğü söylenebilir. Tarih tezinde önemli bir yeri olan antropolojik yaklaşımlar, özellikle Eugene Pittard'ın etkisiyle Türk aydın çevrelerinde konuşulmaya ve heyecan yaratmaya başlamıştır. Aynı düşünce sistematığının bir başka ürünü olan Güneş-Dil teorisi ise, Sırp asıllı bir dilbilimci olan Hermann Kvergic'in teorisi olup, erken cumhuriyet döneminin konjonktürüne son derece uygun düştüğü için, Türkiye'de ilgiyle karşılanarak gündeme alınmıştır. Batı'nın karşısında üstünlük sağlayabilmek için acilen ve heyecanla desteklenen bu teorilerin hiçbirinin yerli malı olmaması ilginçtir ve belki bir zaaf olarak da değerlendirilebilir. Fakat, Batı'ya karşı üstünlük sağlamak için bile Batı'nın referans alınıyor olması, Batı oryantalizminin üstünlüğüne ya da gelişkinliğine işaret ediyor olabileceği gibi, bir yandan da cumhuriyet kadrosunun yüzünü Batı bilimine dönerek, Batılılaşarak Batı'ya üstünlük sağlama politikası ile uyum içindedir.

Bu çerçevede, Türk sanatının Asyalı kökenlerine dair değiniler de erken cumhuriyet döneminden itibaren belirmeye başlamıştır. İslâm öncesi Türk sanatı araştırmalarına yönelen ilk bilim insanları yine Batılılardır. Türklerin Orta Asya'daki erken dönemlerinde büyük bir uygarlık yaratmış oldukları fikri ilk kez J. Strzygowski'nin *Altai-Iran und Völkerwanderung* kitabı ile gündeme gelmekle birlikte, İslâm öncesi dönemi günümüze kadar uzanan bir Türk sanatı şemasının ilk aşaması olarak sunan ilk araştırmacı Celal Esat Arseven'dir. İlk kez 1928 yılında yayınladığı *Türk Sanatı* kitabı ile birlikte, o döneme kadar İslâm sanatlarının bir şubesi olarak görülen veya Bizans sanatından uyarlamalar yoluyla oluştuğuna inanılan Türk sanatının, kendine has özellikleriyle, prehistorik Orta Asya kültürlerinden itibaren varlık gösteren bir geleneğe sahip olduğunu ortaya koymaya çalışır. Celal Esat'ın girişimi, sadece Türkiye'de Türk sanatı tarihi fikrinin oluşumu açısından değil, Batılı sanat tarihi geleneği içinde Türk sanatının konumu açısından da devrim niteliğinde bir hamledir; zira o dönemlerde Batı literatüründe Türk sanatı, İslâm sanatının bir şubesi olarak görülmekteydi ve onu farklı kılacak herhangi bir özelliği öne çıkarılmadığı gibi, örneğin Osmanlı sanatının en anıtsal eserleri, kendine has bir geleneğin parçası olmaksızın, İslâm ya da Bizans sanatının etkisiyle biçimlenmiş gibi sunuluyordu. Nitekim Celal Esat da kitabının başında bu argümanlara değinmiş ve kıyaslamalar yoluyla Türk sanatının bahsi geçen geleneklerden farklı bir yol izlediğini ispata çalışmıştır. Dolayısıyla *Türk Sanatı* ve daha sonra bunun zenginleştirilmiş bir versiyonu olarak yayınlanan *Türk Sanatı Tarihi*, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan uzun tarihleri boyunca

Türklerin yaşadıkları coğrafyalarda bıraktıkları izlerden hareketle, en eski dönemlerden günümüze kadar uzanan sanatsal bir soyağacı çıkarma girişimidir. Bu bütünlük içinde, İslâm öncesi Türk sanatı verileri de ilk kez değerlendirilmiş ve Türk sanatının en erken safhası olarak sunulmuştur. Burada İslâm öncesi dönem, Türk sanatı geleneğini İslâm sanatından ve diğer kültürlerin etkisinden bağımsızlaştıracak ana motiflerin belirlendiği, verimli bir kaynak dönem olarak ele alınmıştır; sonraki yüzyıllar boyunca tekrarlanacak bazı motif ve temaların prototiplerinin İslâm öncesi dönemde oluşması, belki Türk sanatını İslâm sanatından farklılaşan özgün bir gelenek olarak sunmanın bir yolu olarak da görülmüştür. Böylelikle, Türk sanatının, İslâm sanatının oluşumundan çok önce biçimlenmeye başlayan nitelikleri de vurgulanmaktadır. İslâm öncesi döneme dair belirlemelerinde yer yer eksiklikler ve tutarsızlıklar bulunmakla birlikte, kendisinin de belirttiği gibi, bunların veri eksikliğinden kaynaklandığı göz önünde bulundurulmalı ve kendi döneminin koşulları içinde böyle bir girişimin büyüklüğü ve cesareti vurgulanmalıdır.

Türkiye’de sanat tarihi biliminin kronolojik ve teorik çerçevesini çizen Celal Esat Arseven’in oluşturduğu sıralamanın ya da soyağacının, sanat tarihi metinlerinde, günümüze kadar varlığını sürdürdüğü ve güncelliğini kaybetmediği söylenebilir. Bu sanatsal soyağacı çıkarma girişimi, aynı zamanda, Türk tarihini ve kültürünü kökenlendirme arayışı içindeki çağdaş kültür ortamının da bir yansımasıdır.

Bu dönemin sanat tarihi yazılarının, tarih ya da dilbilim çalışmalarına nazaran çok daha fazla Batılı alıntıyla sürdürüldüğü söylenebilir. Bunun anlaşılabilir bir sebebi, arkeolojik buluntulara ulaşamayışı ve çeviri metinlerle yetinilmiş olmasıdır. Yine bu nedenlerle, Türklerin Asya’daki varlığı sorunsalının somut arkeolojik veriler düzeyinde, kavramsal olarak dahi bilimsel tartışmalara konu teşkil etmediği ve Türklerin kökenine işaret eden veriler olmanın ötesinde, İslâm öncesi Türk sanatının henüz bağımsız bir çalışma alanı olmadığı gözlenmektedir. Bu bağlamda J. Strzygowski, uzun yıllar boyunca İslâm öncesi Türk sanatına dair çalışmaların ana referans noktası olarak kalmıştır. Bu alanda bir klasik sayılan Strzygowski’nin yazdıklarının yorumlanması, zenginleştirilmesi ya da eleştirilmesi dahi söz konusu olmamıştır.

Erken cumhuriyet dönemindeki Asya algısı bağlamında fikir verici olduğu düşünülen Yakın Doğu arkeolojisi literatürü için de benzer saptamalar yapılabilir. Sümer ve Hitit buluntularının fizikî yönden Orta Asya’ya nazaran daha ulaşılabilir bir konumda bulunuşu, konuyu o dönem aydınlarına daha yakın kılmış ve Asya ile bağlantı kurmak için daha somut bir kanal olarak görülmüş olabilir; bununla birlikte, erken cumhuriyet

döneminin arkeoloji ilgisini ve bu ilginin sonucunda ortaya çıkan yayınları, bilimsellikten ziyade, dönemin koşullarına, beklentilerine ve ihtiyaçlarına uygun olan dış kaynaklı bazı teorilerin yüceltildiği, romantik bir yaklaşımla ulus anlayışının inşa edilmeye çalışıldığı ürünler olarak görmek gerekir. Gerek Orta Asya, gerekse Yakın Doğu'nun uzak geçmişine dair öne sürülen tezler, yeni cumhuriyetin idealleri ile özdeşleştirilmiş; ırksal bir karakter profili yaratılarak, modern Türkiye'nin kökü binyıllar öncesine dayanan bir kültürel sürekliliğin son noktası olduğu hissettirilmek istenmiştir. Bu bakış açısı, somut verilerin zayıf olduğu Orta Asya sanatı konusunda, Strzygowski'nin heyecan verici tezlerinin uzun yıllar boyunca literatürde önemli bir referans noktası olmasını anlaşılır kılmaktadır.

Bu aşamada dikkat çekici bir başka nokta, Anadolu'da prehistorik çağlardan itibaren varlık göstermiş tüm kültürlerin bir şekilde Türk ırkı ve tarihiyle bağlantısı kurulurken, Bizans'ın bu şemaya dahil edilmemesidir. Antik Yunan kültürüyle dahi bazı yayınlarda akrabalık bağları inşa edilmesine rağmen, Bizans ile hiçbir zaman bir kesişme noktası oluşturulmamıştır.

Fakat, Türk kültür tarihçiliğinin cumhuriyetin ilk yıllarına tekabül eden bu erken dönemdeki abartılı ve objektif bilimsel kanıtlara dayanmayan yaklaşımlar da hafifsenmemelidir. Bugünün gözlüğüyle bakıldığında bilimsel sayılamayacak ve günümüzde hiçbir tarihsel teori için kaynak kabul edilemeyecek olan bu savlar, hem o dönemin bilim ortamının yansıması, hem de ulus bilinci oluşturma yolundaki bir çabanın göstergesidir. Tarih tezine ve bununla ilişkili argümanlara kaynaklık eden yayınların büyük ölçüde Batı'dan alındığı düşünülürse, karşılaştırmalı olarak aynı sıralarda Avrupa'da da benzer yaklaşımların hüküm sürdüğü anlaşılabilir. Bu tezlere kaynaklık eden, veya aksine, Türklerin uygarlık tarihindeki “yapıcı” rollerini şiddetle yadsıyan tüm Batılı teorilerde, hangi görüşü savunursa savunsun, benzer mantık hatalarına ya da eksik kanıtlara dayanan çıkarımlara rastlamak mümkündür. Bu bağlamda, bugün bu teorileri doğrulukları ya da yanlışlıkları ölçüsünde değil, kendi çağlarına tanıklık eden ve döneminin dünya görüşünü yansıtan ürünler olarak değerlendirmek gerekir.

Sonuçta, tarih teziyle birlikte oluşmaya başlayan "efsanevî anayurt Orta Asya'dan göçmek zorunda kalan halklar" tasarımı ve bu çağın niteliklerinin yücetilmesi olgusu, adeta mitik bir yaklaşımla ele alınmış ve bir tür “kayıp cennet” imajı yaratılmıştır. Türklerin Anadolu'ya gelerek burayı "ikinci bir anayurt" haline getirmeleri ile birlikte, Asya'ya yüklenen yarı-mitolojik, efsanevî anlam yükü, bu sefer Anadolu'ya aktarılır.

Etienne Copeaux, çok yerinde bir analizle, Orta Asya'ya atfedilen bu "kutsal anayurt" vurgusunun aslında Anadolu'nun bir metaforu olduğunu belirtir⁹⁸⁹.

Orta Asya ile ısrarla bir köken bağının kurulmaya çalışıldığı ve bulunan her verinin bir şekilde Orta Asya ile ilişkilendirilmek istendiği 1930'ların coşkulu ortamı, belirli çevrelerde bir süre daha etkinliğini sürdürmüştür. Özellikle 1940'ların sonlarına kadar bu tür yayınlardaki Asya yaklaşımlarının dikkat çekici bir özelliği, Türk sanatının saflığını vurgulamak amacıyla, Türk sanatı üzerindeki muhtemel dış etkilere karşı daimi bir savunma pozisyonunda durulmasıdır. Özellikle Batılılar tarafından öne sürülen etkileşim teorilerine karşı ortaya atılan argümanlar her zaman çok bilimsel ve rasyonel olmasa bile, böyle bir olasılığı şiddetle reddetmekte; hatta bu tür teorileri ortaya atanlar hakkında düşmanca yaklaşımlar da içerebilmektedir. Bilimsellikten ziyade duygusal ya da romantik sayılabilecek bu tür tutumlara, 1940'lardan sonra B. Ögel, daha geç dönemlerde ise N. Diyarbakirli'nin yayınlarında rastlanabilir.

1940'lardan itibaren tarih tezinin coşkusu ve etki alanı daraldıkça, Yakın Doğu'ya göç eden Asyalı brakisefal Türklere dair çeşitlemelerin yerini somut veriler almaya başlamıştır; muğlak ve yarı-efsanevi nitelikte dayanakları olan teorilerin yerine, Orta Asya'ya dair arkeolojik ve etnografik materyal yorumlanmaya başlanır. Üniversitelerde ilk sanat tarihi kürsülerinin kurulmaya başladığı ve İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ortamın da istikrar arayışlarını gündeme getirdiği bu dönemle birlikte, Anadolu ortaçağına dair konular ön plana geçmiştir. Selçuklu sanatı araştırmalarına yönelişin bir sebebi, dönemin sosyo-politik eğilimlerinde aranabilir; zira bu dönem, Türkçü yaklaşımın İslâm konseptiyle bütünleşmeye başladığı, Türk kültürünün kaynağı ya da doruk noktası kabul edilebilecek gelişmelerin Selçuklu çağında aranması gerektiği görüşünün yaygınlaşmakta olduğu bir sürece tekabül etmektedir. Selçuklu'ya yönelişin pratik bir sebebi de, verilerin coğrafi ve kronolojik açıdan Orta Asya bulgularına göre daha yakın oluşudur. Anıtsal Selçuklu eserlerinin varlığı, Asya'daki eski Türk varlığı kadar eski olmasa da, Türk kültürüne tanıklık etmiş olan verilerle belki de ilk kez yüz yüze gelme olanağı sunduğu için, Orta Asya'dan daha zengin ve yakın bir kaynak olarak görülmüştür. Bu dönemden itibaren uzun yıllar boyunca sanat tarihi literatürünün ana eksenine yerleşecek olan Selçuklu konuları, mahiyeti arkeolojik verilerle tam olarak ortaya konamayan Orta Asya sanatının bir taşıyıcısı olarak da görülmüştür; dolayısıyla Asya teması, uzak bir coğrafyaya dair belirsiz teorilerin sıralandığı bir bağlamdan kurtularak, somut arkeolojik

⁹⁸⁹ Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, s. 261.

verilerin tanıklık ettiği bir kültürel sürekliliğin kendi bahçemizdeki en erken safhası olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihi metinlerinde Anadolu ortaçağının ön plana geçmesi, dönemin dünya görüşüyle de uyum içindedir; aynı sıralarda oluşmaya başlayan 2. Ulusal Mimarlık Akımı da öncekinden farklı olarak, Asyalı köken sorunsalı üzerinde durmaksızın, doğrudan doğruya Anadolu Selçuklu mimarisini canlandırmaya yönelir; bu gelişmelerle eşzamanlı olarak, tarih yazıcılığında da cumhuriyetin erken dönemindeki romantik Asyacı yaklaşımların yerine, Türk-İşlm kültürü ne çıkarılmaya başlanır. İşlm ncesi Asya kültürlerinin yerine Müslüman Anadolu ortaçağ kültürünün ilgi odağı haline gelmesinde siyasal ve dönemsel eğilimler rolü yadsınamasa da, bilimsel anlamda daha somut verilere dayandırıldığı söylenebilir. Bununla birlikte, Orta Asya'ya dair romantik yaklaşımın tümüyle terk edildiğini de düşünmemek gerekir.

Türk tarihinin ve kültürünün İşlm'dan sonraki döneminin ilgi odağı haline gelmesiyle birlikte, İşlm ncesi döneme bakış açıları ve yorumlama tarzları da belirgin değişiklikler göstermeye başlamıştır. Erken cumhuriyet döneminde, modern Türkiye'nin prototipi olarak her yönüyle yüceltilen, hatta bazı yazarlarca İşlm'ın bozduğu düşünülen eski Türk kültürü, artık İşlm kültürünü olumlayan, İşlm'ı kabul etmeye hazır, hatta belki İşlm anlayışıyla örtüşen özellikler gösteren bir formatta sunulur. Bu anlayış değişikliğinin en açık göstergeleri, eski Türk inanışlarına dair yayınlarda izlenebilir; erken dönemde pagan-şamanist inanışların erdemleri üzerinde durulurken, daha sonraki yayınlarda, eski Türk çok-tanrılı sisteminin aslında tek tanrının üstünlüğü prensibine dayandığı vurgusu yer alır. Bu belirlemenin altında hissettirilmek istenen mesajın, Türklerin tek-tanrılı inanışlara ve İşlm'a zaten hazır bulundukları yargısı olduğu söylenebilir. Nitekim özellikle 1970'lerden itibaren tarih anlayışının seyri, Anadolucu bir İşlmiyetle çerçevelenen bir “milli kültür” eksenine kaymıştır; sanat tarihi literatüründe ise, erken dönemlerde genel eğilimler açısından tarihyazıcılığı ile paralel bir gelişim gözlenmekle birlikte, alanın temel yaklaşımlarının 1960'lara kadar yerleştiği ve statikleşen bu anlayışın, erken dönem Türk sanatı çalışmaları açısından, büyük kavramsal dönüşümler geçirmediği söylenebilir. Bu bağlamda, 1960'larda Bahaeddin Ögel ve Emel Esin'in yayınlarıyla başlayan süreçte İşlm ncesi Türk sanatı, sanat tarihi literatüründe bağımsız bir çalışma alanı olarak yer etmiş, aynı zamanda da Türk sanatının kesintisiz gelişim çizgisinin başlangıç noktası olarak değer kazanmıştır. Bununla birlikte, hiçbir zaman Selçuklu araştırmaları kadar yaygınlaşıp zenginleşmediği ve az sayıda araştırmacı tarafından sahiplenildiği de belirtilmelidir.

İslâm öncesi Türk sanatına dair çeşitli malzemenin değerlendirilmesi noktasında, yukarıda bahsedilen kültürel ve politik eğilimlerin belirleyici olduğu söylenebilir. Fakat bunların yanında, konunun kendi koşullarının da rol oynadığı, hatta yer yer çalışmaları zorlaştırdığı görülmektedir. Başka bir deyişle, politik koşulların getirdiği yorum kısıtlamalarının yanında, malzemenin uzak bir coğrafyada konumlanması da konunun değerlendirilmesini etkileyen ve belki de objektif yaklaşımlara ket vuran bir faktördür. Uzak ve çok geniş bir alanda, geniş bir tarihsel süreç boyunca varlık gösteren ve en azından bir kısmı eski Türk toplumları ile ilişkilendirilebilecek olan Avrasya bozkır kültürünün değerlendirilmesindeki görüş ayrılıkları ve yer yer görülen tutarsızlıklar, bir yandan bu çeşitliliğe ve kaynakların belirsizliğine de bağlıdır. Verilere net yorumlar getirilmesini engelleyen bu kaynak belirsizliği, aynı zamanda bütüncül çıkarımlar yapılmasını da güçleştirmektedir. Türk sanatının prehistorik çağlardan itibaren süreklilik arz eden bir geleneği olduğunu ispata çalışan araştırmacılar, söz konusu çeşitliliğin bir sonucu olan süreksizliklerle karşılaştıklarında, bunları var-olduğunu savundukları bütünlüğün içinde konumlandıramamakta ve bazen zorlama yorumlarla, bu bütünlüğün içine aplike etmektedirler. Oysa, her ne kadar süreklilikler vurgulanmak istenmişse de, aslında genel bir sanat tarihi ilkesi olarak süreksizliklerin, etkileşimlerin ve başkalaşımların da rolü olduğu yadsınmamalı; hatta başkalaşımlar da bu bütünlüğü oluşturan başlıca unsurlardan biri olarak kabul edilmelidir.

Konunun kendi iç koşullarının getirdiği zorlukların yanında, Orta Asya arkeolojisinin uzun zaman Sovyet araştırmacıların güdümünde kalması ve Türkiye'den bu yayınlara ulaşmanın güçlükleri de, İslâm öncesi Türk sanatı araştırmalarının yeterince gelişmemesinde etkili olan faktörlerden biridir. Bu bağlamda, Orta Asya arkeolojik verilerinin Türk bilim dünyasına yansımaları, büyük ölçüde, Rostovtzeff gibi araştırmacıların Rusça yayınlardan Batı dillerine yaptıkları çeviriler sayesinde olmuştur. Tüm bu faktörlerin sonucunda, az miktarda veri ışığında yürütülmek zorunda kalan Orta Asya çalışmaları, siyasî koşulların ve adeta tabu haline gelen önkabullerin de etkisiyle, yıllar boyunca aynı yargıları tekrarlamaktan ve yorum darlığından kurtulamamıştır.

İslâm öncesi Türk kültürü ve sanatının, uzun zaman boyunca göçebe kültürüyle özdeşleştirildiği ve göçebelerin büyük bir sanat yaratamayacakları önkabulüne bağlı olarak, Orta Asya sanatının bazı araştırmacılar tarafından da hafifsendiği söylenebilir. N.

Diyarbakirli'nin de vurguladığı gibi⁹⁹⁰ bu yaklaşım, İslâm öncesi dönem araştırmalarının Türk-İslâm sanatı araştırmalarına kıyasla geride kalmasının sebeplerinden biridir. Bu savın, başlıca iki antitez ürettiği söylenebilir. Bunlardan biri, göçebeliliğin ve eski pagan inanışlarının yok sayılması yönündedir. Diğer antitez ise göçebeliliği yüceltmeye yönelir; göçebeliliğin büyük bir kültür ve sanatsal gelenek yaratmaya engel teşkil etmediği yönündeki bu karşı-görüşün Strzygowski çizgisiyle başladığı ve N. Diyarbakirli'ye kadar uzandığı söylenebilir. Hatta Diyarbakirli, Türklerin yerleşik tarım toplumu modelinden göçebeliliğe geçtiğini öne sürerek, bu tartışmaya farklı bir boyut getirir; böylelikle, yerleşik kültürün göçebeliliğin üst safhası ve bir sonraki aşaması olarak sunulduğu toplum modeline itiraz eder ve gelişme piramidini tersine çevirerek, göçebeliliği yerleşiklikten sonra da gelebilen bir yaşam şekli halinde sunarak, başlangıçta bir tarım uygarlığı olan Türk toplumunun, doğal koşulların zorlamasıyla göçebeliliğe geçtiklerini ve daha sonra tekrar yerleşik hale geldiklerini savunur⁹⁹¹.

Erken dönem Türk sanatı üzerine çalışan araştırmacılarda görülen ortak bir eğilim, arkeolojik bulgular tersine işaret etse de, herhangi bir sanatsal formun kökenini veya bir kültür belirtisini mutlak suretle Türk kökenli kılmaya çalışmaktır. Tarihin seyrinin bir noktasında Türk kültürüne mal olan herhangi bir geleneği, her koşulda Türk kültürünün oluşum safhasına ait kılmanın duygusal bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Fakat, kültürel etkileşimlerin de bir kültürü besleyen ana damarlardan biri olduğu; bu etkileşimin yönünün içeriden dışarıya doğru olabileceği gibi bazen de dışarıdan içeriye yönelebileceği ve bunun Türk kültürünün özünü bozmayacağı iddiasının dikkate alınması gerekir. Zira, dünya üzerindeki hiçbir kültürün sadece kendi özünden beslenerek gelişimini sürdürdüğü söylenemez.

Türk sanatının eskiliğini ve kendine özgülüğünü vurgulamaya yönelik yaklaşım, aslında birçok durumda, yazarların kendi belirledikleri çerçeveleri de aşar mahiyettedir; zira, İslâm öncesi Türk sanatının, bozkır kültürü olarak adlandırılan, birçok etnik unsuru bünyesinde barındıran ve etnisiteden bağımsız olarak, kültür belirtilerinde kuvvetli bir benzeşme ile kendini gösteren bir tür yerel sentez olduğu, pek çok araştırmacı tarafından kabul görmektedir. Bu çerçevede belirlenen bozkır kültürünün içinde sadece Türklere özgü olan görünümle ya da belirtiler aramak, belirlenen çerçeveyi aşan ve onunla çelişen “aşırı yorum”lara yol açabilmektedir.

⁹⁹⁰ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 204.

⁹⁹¹ Nejat Diyarbakirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", s. 114-115.

Erken dönem buluntularının değerlendirilmesindeki bir başka yaygın genelleme, antropolojik bulguların temel bir referans noktası olarak ele alınmasıdır. Kurganlarda bulunan cesetlerin antropolojik özelliklerinin Türklük ile ilişkisinin kurulabilmesi için, en eski Türklerin hangi gruba dahil olduklarının bilinebilmesi gerekir; zira bugünkü bilgi birikimimiz çerçevesinde, bu yöndeki antropolojik veriler tartışmalıdır. Antropolojik açıdan Orta Asya'nın prehistorik devirlerden itibaren melezleşme eğiliminde olduğu ve belirli bir kültür birliğini oluşturan kriterlerin kültür belirtilerinde aranmasının daha tutarlı sonuçlar doğuracağı dikkate alınır, antropolojik verilerin ırksal çözümlemelerdeki rolü görecelidir.

Erken dönem Türk sanatı literatürünün değerlendirilmesinde, malzemeye bağlı farklılıklar da dikkati çekmektedir. Sözgelisi, Asya bağlantısının daha açık olduğu el sanatları ve figüratif örneklerde daha net bağlantılar kurulabildiğinden ve süreklilik somut olarak izlenebildiğinden, ilişkilerin ve sürekliliğin daha yalın bir anlatımla yansıtıldığı söylenebilir. Örneğin halılardaki motifler veya hayvan üslubu üzerinde gerçekleştirilen tartışmalar, büyük ölçüde bulguların Türklük ile ilişkisi üzerinden yürütülmüş; buna karşılık motiflerin daha sonraki Türk sanatında devamlılığı konusu ise, somut tezahürler sunduğundan, büyük tartışmalara yol açmamıştır. Somut arkeolojik verinin en az olduğu mimari alanında ise, belirgin olmayan izleri belirgin kılma çabası dikkati çekmektedir. Yerleşik kültürün bir ürünü ve anıtsal bir sanat olarak mimarinin, kültürel gelişmişliğin göstergelerinden biri olarak görülmesi, özellikle cumhuriyetin erken yıllarında, somut örneği neredeyse bulunmayan İslâm öncesi döneme ait yapılar üzerinden bir modelleme yapılmaya çalışılmasına ve hatta bu verilerin, bugünkü Türk mimarisine kadar uzanan bir gelişim çizgisinin prototipleri olarak sunulmasına yol açmıştır. İlginçtir ki, göçebe kültürden yerleşik Türk-İslâm kültürüne ve Anadolu ortaçağına kadar uzanan çizgide, sürekliliklerin daha belirgin olduğu el sanatları yerine, mimarideki belirsiz ve varsayımsal süreklilikler daha fazla rağbet görmüştür. Mimari alanındaki sürekliliklerin ispatı, el sanatlarından farklı olarak, Türk kültürünün köklülüğünü ve gelişkinliğini ispat edecek önemli bir dayanak olarak ele alınmıştır. 1950'lerden sonra, bu yaklaşımın, somut verilere yönelik olarak, kısmen değişmeye başladığı görülmektedir. Fakat yine de, çadır-kubbe özdeşleştirilmesi gibi bazı mimari tartışmalar, uzun yıllar canlılığını korumuştur; nitekim bu özdeşleştirme, söz konusu teoriyi savunanlar tarafından Türklerin kültürel sürekliliğinin en önemli dayanaklarından biri olarak görülmenin ötesinde, Türk mimarisini muhtemel dış etki alanlarından da bağımsızlaştırarak, ana bileşenleri yönünden kendi içinden beslenen bir Türk mimarisinin varlığına işaret etmektedir. Mimari konusunda,

çoğu varsayımsal nitelikte pek çok aktarım teorisi mevcut iken, ortaçağ Anadolu mezar anıtlarındaki kriptâ bölümü gibi, daha somut ve doğrudan doğruya Asya'ya işaret eden bir mimari bileşene çok fazla vurgu yapılmaması ise ilginçtir ve İslâmî endişelere referans veren bir yaklaşım olarak yorumlanabilir.

Türk sanatının köklerini Asyalı bulgular aracılığıyla aydınlatmanın, verilere erişim olanaklarının kısıtlılığı nedeniyle, beklendiği ölçüde zengin sonuçlar sunmadığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, eski Türk kültürünün taşıyıcısı olarak görülen Anadolu-Türk sanatı, ya da daha özel olarak Selçuklu sanatı literatürü, Asya olgusuna bakış açıları hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Çünkü İslâm öncesi Türk sanatı, esas itibarıyla, yüzyıllar boyunca aynı temel ilkeler çevresinde kademe kademe gelişen "Türk sanatı"nın ilk ve öncü devresi olarak kabul görmekte; bu erken devirde oluşan prototiplerin sonraki dönemlerde, özellikle de Anadolu'daki Türk-İslâm sanatının biçimlenmesinde temel teşkil ettiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, özellikle Anadolu Selçuklu çağına, eski Asyalı formları taşıyan bir aracı rolü yüklendiği görülmektedir.

Sonuçta, erken cumhuriyet döneminde milli bir kimlik arayışıyla ivme kazanan ve geçen yıllar boyunca aynı ivmeyle, yer yer yeni verilerin de katılımıyla varlığını sürdüren erken dönem Türk sanatı araştırmalarının, hala kesintisiz bir gelişim çizgisi ortaya koyabilecek safhaya ulaşmadığı söylenebilir. Bunda veri eksikliği kadar, yukarıda bahsedilen politik koşullanmalar ve önyargılar da rol oynamıştır.

Politik koşullanmaların etki alanının zayıfladığı ve Orta Asya'daki arkeolojik alanların Türk ekipleri için daha ulaşılabilir hale geldiği bundan sonraki süreçte, İslâm öncesi Türk sanatına dair daha objektif, tutarlı, önyargılara değil arkeolojik bulguların yorumuna dayanan ve "müze kataloğu"nu aşarak geniş ölçekli bir kültür tarihi profili çıkarmaya yönelik kapsamlı ve nitelikli çalışmaların yapılabileceği ümit edilebilir. Arkeolojik malzemenin ulaşılabilirliği ve çeşitli dillerde çok sayıda yayının varlığı düşünüldüğünde, 21. yüzyılın araştırmacılar için sonsuz olanaklar sunduğu görülmektedir. Şu halde, sanat tarihçilerin bu zengin kültür birikimini çok yönlü, disiplinler-arası bir yaklaşımla değerlendirebilecek donanımı edinmelerinden başka bir engel olmadığı söylenebilir.

BİBLİYOGRAFYA

Abrahamowicz, Zygmunt, "Polonya'da Türkoloji: Başarıları ve Gelecekteki Gelişimi ile İlgili Bazı Sorunlar", (çev. Tüten Özkaya), *Belleten*, Cilt 51, Sayı 200 (1987), s. 1003-1026.

Ahmed Adnan, *Türk Halk Musıkîsinde Pentatonism*, Nümune Matbaası, İstanbul 1936.

Akçuraoğlu Yusuf Bey, "Türk ve Tatar Birdir, Türkler Medeniyete Hizmet Etmiştir", *Türk Yurdu*, Cilt 2, Sayı 24'e ek Altın Armağan (İstanbul: Tanin Matbaası, 1912), Tutibay Yayınları, Ankara 1998, s. 425-430.

Akın, Günkut, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

Alkan, Mehmet Ö., "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Modernleşme ve Ulusçuluk Sürecinde Eğitim", *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye'si*, (derl. Kemal H. Karpat), Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2004, s. 73-242.

Aracı, Emre, *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2007.

Arık, Remzi Oğuz, "Proto-Etilere Dair", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 863-874.

Arık, Remzi Oğuz, "Türk Sanat ve Arkeolojisi", *Millet*, Yıl 1, Sayı 1 (Mayıs 1942), s. 7-9.

Arık, Remzi Oğuz, *Türk Sanatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975.

(Arseven), Celal Esad, "Osmanlı Sanayi-i Nefisesi", *İkdam* (13 Aralık 1906), s. 3.

(Arseven) Celal Esat, *Türk San'atı*, Akşam Matbaası, İstanbul 1928.

(Arseven) Celal Esat, "Türklerde Mimari (Eti ve Selçuk Mimarileri)", *"Türk Tarihinin Ana Hatları" Eserinin Müsveddeleri*, Seri: II, No. 28, Akşam Matbaası, İstanbul t.y., s. 3-13.

Arseven, Celâl Esad, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.

Arseven, Celâl Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul t.y.

Arseven, Celâl Esad, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.

Aslan, Yavuz, *Birinci Doğu Halkları Kurultayı (1-7 Eylül 1920-Bakü)*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2007.

Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı I*, Başlangıcından Büyük Selçukluların Sonuna Kadar, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, İstanbul 1972.

Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı II*, Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, İstanbul 1973.

Aslanapa, Oktay, *Türk ve İslam Sanatı 3*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1990.

Aslanapa, Oktay, *Türkiye’de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1993.

Aslanapa, Oktay, “İslamiyetten Sonra Türk Sanatı”, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, s. 65-112.

Atsız, H. Nihal, "Türk Dili", *Orhun*, Sayı 2 (5 Aralık 1933), s. 1-2.

Aytöre, Ayhan, “Türklerde Su Mimarisi”, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi* (19-24 Ekim 1959), Türk Tarih Kurumu, Ankara 1962, s. 45-69.

Balkılıç, Özgür, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik. Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara 2009.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı, *Türk Plâstik Sanatları*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1971.

Barthold, V.V., *Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm*, (çev. Kaya Bayraktar-Ayşe Meral), İstanbul 2004.

Barthold, V. V., *Orta-Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler*, (hızl. Kazım Yaşar Koprman ve İsmail Aka; çev. Ragıp Hulusi Özdem), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2006.

Berktaş, Halil, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1983.

Bilici, Kenan, “Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslubu (Erken Devir Örnekleri Üzerine Bir Deneme)”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi II*, (1983), s. 19-27.

Bilsel, S. M. Can, “Our Anatolia: Organicism and the Making of Humanist Culture in Turkey”, *Muqarnas*, Vol. 24 (2007), s. 223-241.

Bozdoğan, Sibel, “Reading Ottoman Architecture through Modernist Lenses: Nationalist Historiography and the ‘New Architecture’ in the Early Republic”, *Muqarnas*, Vol. 24 (2007), s. 199-221.

Bozdoğan, Sibel, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2008.

Brandestin, W., “Etrüsk Meselesinin Şimdiki Durumu”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 211-219.

Bregel, Yuri, "Barthold and Modern Oriental Studies", *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 12, No.3 (1980), s. 385-403.

Bulut, Yücel, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, Küre Yayınları, İstanbul 2006.

Cahen, Claude, *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*, (çev. Yıldız Moran), E Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 1994.

Cevdet Paşa Tarihinden Seçmeler, (hızl. Sadi Irmak-Behçet Kemal Çağlar), Cilt I, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1973.

Cezar, Mustafa, *Hun Sanatı Üzerine*, Baha Matbaası, İstanbul 1974.

Cezar, Mustafa, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1977.

Copeaux, Etienne, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, (çev. Ali Berktaş), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000.

Czaplicka, M. A., "History and Ethnology in Central Asia", *Man*, Vol. 21 (1921), s. 19-24.

Çam Nusret, *Türk Ve İslâm Sanatları Târîhi Ders Notları*, Erzurum 1986.

Çoruhlu, Yaşar, "Türk Şamanizminde 'Biçim Değiştirme' (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı ile Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1 (1987), s. 54-58.

Çoruhlu, Yaşar, "Bahaeddin Ögel'den Kalan Derin İzler", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 5 (1989), s. 39-41.

Çoruhlu, Yaşar, "Leningrad Hermitage Müzesi ve Türk Sanatı", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 65 (1990), s. 283-302.

Çoruhlu, Yaşar, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Kitap, İstanbul 1995.

Çoruhlu, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 1998.

Çoruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999.

Çoruhlu, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007.

Demirkan, Tarık, *Macar Turancıları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2000.

Demirkan, Işın, *Mikhail Psellos'un Khronographia'sı*, Ankara 1992.

Strategikon. Bizans Kültüründe Strateji Sanatı, (hızl. George T. Dennis; çev. Volkan Atmaca), Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2011.

Diez, Ernst, *Türk Sanatı. Başlangıcından Günümüze Kadar*, (çev. Oktay Aslanapa), İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1946.

Dilmen, İbrahim Necmi, “Güneş-Dil Teorisinin Ana Hatları”, *Üçüncü Türk Dil Kurultayı (1936). Tezler Müzakere Zabıtlar*, Devlet Basımevi, İstanbul 1937, s. 56-72.

Diyarbakirli, Nejat, “Artukoğullarına Ait Olması Muhtemel Bir Mezar Taşı”, *Türk San’atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk San’atı Tarihi Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1963, s. 575-577.

Diyarbakirli, Nejat, “Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru”, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 112-204.

Diyarbakirli, Nejat, *Hun Sanatı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972.

Diyarbakirli, Nejat, “Kazakistan’da Bulunan Esik Kurganı”, *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan*, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1973, s. 291-304.

Diyarbakirli, Nejat, “Peçenek Hazinesi ve Türk Sanatının Çeşitli Kıtalarda Gelişen Ortak Nitelikleri”, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, Sayı 4-5 (1974), s. 395-428.

Diyarbakirli, Nejat - Aslanapa, Oktay, *Türk Tarihi II*, Yaygın Yükseköğretim Kurumu, Ankara 1977.

Diyarbakirli, Nejat, “Orhun’dan Geliyorum”, *Türk Kültürü*, Yıl XVII, Sayı 198-199, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1979, s. 1-64.

Diyarbakirli, Nejat, “Türklerde Âbide Mefhumu ve Türk Tarihinin Akışını Canlandıran Burdur Âbideleri”, *Türk Kültürü*, Yıl XXI, Sayı 235 (1982), s. 803-822.

Diyarbakirli, Nejat, “Türklerde Mezar Yapısı ve Defin Merasimleri”, *Türk Kültürü Araştırmaları*, Prof. Dr. Muharrem Ergin’e Armağan, Yıl XXVIII/1-2 (1990), Ankara 1992, s. 53-61.

Diyarbakirli, Nejat, “İslâmiyetten Önce Türk Sanatı”, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, s. 1-64.

Dündar, Ali Merthan, *Panislâmizm’den Büyük Asyacılığa. Osmanlı İmparatorluğu, Japonya ve Orta Asya*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006.

Eckhardt, Sándor, “Destanlardaki Attila”, *Hunlar ve Tanrının Kırbağı Attila*, (hızl. Gyula Németh; çev. Tarık Demirkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 96-126.

Egli, Ernest, “Mimari Muhit”, *Türk Yurdu*, Cilt 4/24, Sayı 30/224 (Haziran 1930), s. 32-36.

Eldem, Sedat, "Yerli Mimarîye Doğru", *Arkitekt*, Sayı 3-4 (111-112) (1940), s. 69-74.

Eldem, Sedat Hakkı, “Türk Evi”, *Ülkü*, Cilt 2, Sayı 22 (16 Ağustos 1942), s. 10-15.

Ercilasun, Ahmet Bican, “Hititler ve Türk Milleti”, *Türk Kültürü*, Yıl XXII, Sayı 256 (1984), s. 492-496.

Erken İç Asya Tarihi, (hızl. Denis Sinor), İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2003.

Erdelyi, Istvan, "Avar San'atı", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 109-112.

Ersanlı-Behar, Büşra, *İktidar ve Tarih. Türkiye'de "Resmi Tarih" Tezinin Oluşumu (1929-1937)*, Afa Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1996.

Esenbel, Selçuk, "Japanese Perspectives of the Ottoman World", *The Rising Sun and the Turkish Crescent. New Perspectives on the History of Japanese Turkish Relations*, (ed. Selçuk Esenbel-Inaba Chiharu), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003, s. 7-41.

Esin, Emel, "Eurasia Göçebelerinin San'atının ve İslâmiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plâstik ve Tersimî San'atları Üzerindeki Bazı Tesirleri", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi (19-24 Ekim 1959)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1962, s. 152- 174.

Esin, Emel, "Selçuk Devrine Ait Resimli Bir Anadolu Yazması", *Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1963, s. 561-574.

Esin, Emel, "The Horse in Turkic Art", *Central Asiatic Journal*, 10 (1965), s. 167-227.

Esin, Emel, "Al-Qubbah al-Turkiyyah: An Essay on the Origins of the Architectonic Form of the Islamic Turkish Funerary Monument", *Atti del terzo congresso di studi arabi e islamici*, (Ravello, 1966), Istituto Universitario Orientale, Naples 1967, s. 281-313.

Esin, Emel, "Evren. Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisindeki Kökenleri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1 (1969), s. 161-182.

Esin, Emel, "Türk Kubbesi", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, III (1971), s. 159-182.

Esin, Emel, "İslâmiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim San'atı", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 186-202.

Esin, Emel, . "Kün-Ay. Ay Yıldız Motifinin Proto-Türk Devrinden Hakanlılara Kadar İkonografisi", *VII. Türk Tarih Kongresi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1972, s. 313-360.

Esin, Emel, "Orduğ. Başlangıçtan Selçuklulara Türk Hakan Şehri", *Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. VI, S. 10-11 (1972), s. 137-215.

Esin, Emel, "Ötüken İllerinde M.S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Âbidelerinde San'atkâr Adları", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 44-53.

Esin, Emel, "The Cosmic Symbolism of the Dracontine Arch and Apotropaic Mask in Turkish Symbolism", *AARP (Art and Archaeology Research Papers)*, S. 4 (1973), s. 32-51.

Esin, Emel, "Kuşçı. Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi", *Sanat Tarihi Yıllığı VI*, İstanbul 1976, s. 411-452.

Esin, Emel, "Tuğrı and Kara-kuş", *Annali, a cura dei professori ufficiali dei Seminari di Studi Asiatici e Africani*, C. 36, Istituto Orientale Di Napoli, Roma 1976, s. 189-231.

Esin, Emel, "Büke. The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography", *Cultura Turcica*, C. V-VII (1968-70), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1978, s. 76-108.

Esin, Emel, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, (Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cild I/b'den Ayrı Basım), Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978.

Esin, Emel, *Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1979.

Esin, Emel, "Altun Yis (The Golden Mountain): The Mountain with Metallic Elemental Appurtenance in Turkish Culture and Art of the Kök-Türk Period", *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, C. 4 (1980), s. 33-47.

Esin, Emel, "The Figurative Astral Representations of the Uygur Turks", *International Symposium on the Observatories in Islam*, (19-23 Eylül 1977), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1980, s. 53-89.

Esin, Emel, "Balıq and Ordu. The Early Turkish Circumvallations, in Architectural Aspects", *Central Asiatic Journal*, C. XXVII, S. 3-4 (1983), s. 168-208.

Esin, Emel, "‘Muyanlık’ Uygur ‘Buyan’ Yapısından (Vihara) Hakanlı Muyanlığına (Ribat) ve Selçuklu Han ile Medresesine Gelişme", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1993, s. 75-102.

Esin, Emel, *Türkistan Seyahatnamesi*, Türk Tarih Kurumu, 2. Baskı, Ankara 1997.

Feher, Geza, "Türko-Bulgar, Macar ve Bunlara Akraba Olan Milletlerin Kültürü-Türk Kültürünün Avrupaya Tesiri", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 290- 320.

Fettich, Nander, "Hunlar Zamanına Ait Olup Szeged-Nagyszeksas'ta Bulunan Prens Mezarı Hafriyatında Bulunan Eşya", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 320-328.

Frye, Richard N., "Oriental Studies in Russia", *Russia and Asia. Essays on the Influence of Russia on the Asian Peoples*, (ed. Wayne S. Vucinich), Hoover Institution Publications, Stanford 1972, s. 30-51.

Gabriel, Albert, "Selçuk Mimarisi", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 439-440.

Gaston-Mahler, Jane, "Çin San'atı ile Münasebetler", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 118-124.

Georgon, François, *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri Yusuf Akçura (1876-1935)*, (çev. Alev Er), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2005.

Gibbons, Herbert Adams, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu*, 21. Yüzyıl Yayınları, Ankara 1998.

Glück, Heinrich, *Türkische Kunst*, Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel, Budapest-Konstantinopel 1917.

Glück, Heinrich, *Die Kunst der Osmanen*, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1922.

Glück, Heinrich, "Türk San'atının Dünyadaki Mevkii", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt III (1926-1933), İstanbul 1935, s. 119-128.

Glück, Heinrich, "Türk Sanatının Dünyadaki Yeri", *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (çev. A. Cemal Köprülü), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul t.y., s. 169-181.

Gökalp, Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, Ankara 1339.

Gökalp, Ziya, *Bütün Eserleri 1: Kitaplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Göksu-Özdoğan, Günay, *"Turan"dan "Bozkurt"a. Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946)*, (çev. İsmail Kaplan), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2006.

Günaltay, Şemseddin, "İslâm Dünyasının İnhitatı Sebebi Selçuk İstilâsı mıdır?", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 350-366.

Günaltay, Şemsettin, "Türk Tarih Tezi Hakkındaki İntikatların Mahiyeti ve Tezin Kat'î Zaferi", *Belleten*, Cilt II, Sayı 7/8 (1938), s. 337-365.

Gürallar-Yeşilkaya, Neşe, *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İletişim Yayınları, İstanbul 1999.

Hallade, Madeleine, "Batı Türklerinden Önce Amu-Derya ile Sind Nehirleri Arasında San'at Gelişmesi", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 135-139.

Halperin, Charles J., "Soviet Historiography on Russia and the Mongols", *Russian Review*, Vol. 41, No. 3 (1982), s. 306-322.

Herodotos, Tarih, (çev. Muntekim Ökmen), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, IV. Baskı, İstanbul 2007.

Herzog, Christoph, "Almanca Konuşulan Ülkelerde Türkiyat ve Şarkiyat Çalışmalarının Gelişimi Üzerine Notlar", (çev. Faruk Yasıçimen), *Literatür Dergisi*, Cilt 8, Sayı 15 (2010), s. 78-148.

Howorth, Henry H., "The Avars, or Eastern Huns", *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol.2 (1873), s.114-127.

Ivanchik, A.I., "Who Were the 'Scythian' Archers on Archaic Attic Vases?", *Scythians and the Greeks. Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (Sixth Century BC-First Century AD)*, (ed. David Braund), University of Exeter Press, Exeter 2005, s.100-113.

İmanov, Vügar, *Avrasyacılık: Rusya'nın Kimlik Arayışı*, Küre Yayınları, İstanbul 2008.

(İnan), Afet, "Tarihten Evvel ve Tarih Fecrinde", *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, Maarif Vekaleti, Ankara 1932, s. 18-41.

(İnan), Afet, "Türk-Osmanlı Tarihinin Karakteristik Noktalarına Bir Bakış", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 756-765.

İnan, Abdülkadir, "Altayda Pazırık Hafriyatında Çıkarılan Atların Vaziyetini, Türklerin Defin Merasimi Bakımından İzah", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 142-151.

İnan, Abdülkadir, *Eski Türk Dînî Tarihi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1976.

İnan, Abdülkadir, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu, 4. Baskı, Ankara 1995.

İndirkaş, Zühre, "Selçuklular'da Taç Geleneği", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 10 (1991), s. 39-46.

İsmayilov, Meşdi, *Avrasyacılık. Mukayeseli Bir Okuma: Türkiye ve Rusya Örneği*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.

İsmayilov, Meşdi, "Rus Entelijansiyasının Doğu Algısı: Başlangıcından Avrasyacılığa Kadar", *Doğu Batı*, Sayı 60 (2012), s. 237-252.

İzmirli, İsmail Hakkı, "Şark Kaynaklarına Göre Müslümanlıktan Evvel Türk Kültürünün Arap Yarımadasında İzleri", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 280-289.

Jettmar, Karl, “İlk Türklerin Paleo-Antropolojisi Hakkında”, *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San‘atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 15-16.

Jones, W. R., “Image of the Barbarian in Medieval Europe”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol.13, No.4 (1971), s.376-407.

Kafesoğlu, İbrahim, *Türk Millî Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1977.

Kafesoğlu, İbrahim, *Eski Türk Dini*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1980.

Kansu, Şevket Aziz, “Selçuk Türkleri Hakkında Antropolojik Bir İlk Tetkik ve Neticeleri”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 440-456.

Knight, Nathaniel, "Grigor'ev in Orenburg, 1851-1862: Russian Orientalism in the Service of Empire?", *Slavic Review*, Vol. 59, No. 1 (2000), s. 74-100.

Kocakaplan, İsa, “Prof. Dr. Nejat Diyarbakirli ile Röportaj”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 173 (1988), s. 12-15.

Kos, Karoly, *Bizans'tan Osmanlı'ya İstanbul Mimarisinin Doğu Kökeni*, (çev. Naciye Güngörmüş), Kaynak Yayınları, İstanbul 2008.

Köprülü, Fuat, *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri*, Kaynak Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2003.

Kuban, Doğan, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1965.

Kuban, Doğan, “Anadolu-Türk Şehri Tarihî Gelişmesi, Sosyal ve Fizikî Özellikleri Üzerinde Bazı Gelişmeler”, *Vakıflar Dergisi*, Sayı VII (1968), s. 53-73.

Kuban, Doğan, *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1993.

Kuban, Doğan, “Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine”, *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1993, s. 103-117.

Kurnaz, Cemal, "Vilhelm Thomsen'e Mecidî Nişanı Verilmesi", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* (1993), Ankara 1995, s. 13-20.

Kushner, David, *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu 1876-1908*, (çev. Şevket Serdar Türet-Rekin Ertem-Fahri Erdem), Kesit Yayınları, İstanbul 2009.

Landau, Jacob M., *Pan-Turkism in Turkey: A Study of Irredentism*, C. Hurst & Company, London 1981.

Levi, M.A., "The Scythians of Herodotus and the Archaeological Evidence", *The Archaeology of the Steppes. Methods and Strategies*, (ed. Bruno Genito), Napoli 1994, s.633-641.

Lewis, Bernard, *Islam and the West*, Oxford University Press, New York 1993.

Lewis, Bernard, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 10. Baskı, Ankara 2007.

Ligeti, L., *Bilinmeyen İç Asya*, (çev. Sadrettin Karatay), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1986.

Ligeti, Lajos, "Asya Hunları", *Hunlar ve Tanrının Kırbağı Attila*, (hızl. Gyula Nemeth, çev. Tarık Demirkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s.20-39.

Macartney, C.A., "On the Greek Sources for the History of the Turks in the Sixth Century", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol.11, No.2 (1944), s.266-275.

Mahmud Mes'ud, *Orhon Alfabesinin Anadoludaki İzleri*, Konya Halkevi Dil, Edebiyat ve Tarih Şubeleri Neşriyatı, Konya 1933.

Mansel, Arif Müfid-Aslanapa, Oktay, *Sanat Tarihi II*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul 1966.

Marchand, Suzanne L., *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race and Scholarship*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

Marinatos, Sp., "İkinci Binyılda Girid Adası ve Girid-Anadolu Dünyası", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 157-170.

Masson, V. M., *Archeological Study of Soviet Central Asia*, "Nauka" Publishing House, Moscow 1967.

Meredith-Owens, G. M., "Orta Asya Türklerinde Mânihâilik", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 148-167.

Miller, M. A., "Sovyetler Birliği'nde Türk Toplumlarının Arkeoloji ve Tarihi", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, Sayı 23 (1987), s. 22-29.

Mimar B. O. Celâl, "Ebedi Taş Orhon Abideleri", *Mimar*, Sayı 10, No. 20 (1932), s. 273-276.

Mimar B. O. Celâl, "Kara Balkason Harabeleri", *Mimar*, Sayı 11-12, No. 20 (1932), s. 305-307.

Mimar Şehabettin, "Asyada Türk Şehir Pilânları", *Mimar*, Sayı 11-12, No. 20 (1932), s. 325-332.

Mimar Behçet ve Bedrettin, "Mimarlık ve Türklük", *Mimar*, Sayı 37, No. 1 (1934), s. 17-20.

Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2000 Yılı Çalışmaları, TİKA, Ankara 2002.

Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2001 Yılı Çalışmaları, TİKA, Ankara 2003.

Mori, Masao, "Çin Kaynaklarındaki Türk veya Türük Adları", *Türk Kültürü El-Kitabı*, Seri II, Cilt 1/b: Türk Kültür Tarihinin Erken Çağları Üzerine Araştırmalar, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978, s. V-XV.

Mülayim, Selçuk, "Anadolu'da Hayvan Üslubunun Bir Örneği", *Folklor ve Etnografya Araştırmaları*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1984, s. 325-346.

Mülayim, Selçuk, "Erken Devir Türk Sanatı 'Araştırmalar' ", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 5 (1989), s. 17-21.

Mülayim, Selçuk, "Sanat Tarihinin Attilası Josef Strzygowski", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 8 (1990), s. 65-69.

Mülayim, Selçuk, "Kuzeyde Geyik Kültü ve Hayvan Üslubu'nun Doğuşu", *Sanat Tarihi Dergisi*, VII (1994), s. 163-184.

Oğuz, Alaattin, "Rusya Türklerinin Türk Milliyetçiliğiyle İlişkileri", *Doğu Batı*, Sayı 38 (2006), s. 109-123.

Onat, Emin-Arda, Orhan; "Anıtkabir", *Arkitekt*, No: 2 (280), (1955), s. 51-61, 92-93.

Ortamektep İçin Tarih I, Devlet Matbaası, İstanbul 1934.

Ortaylı, İlber, *Çarlık Rusyasında Türkçülük Hareketleri ve Gaspıralı İsmail Bey*, Milliyetçi Türk Kadınları Derneği Yayınları, Ankara 1968.

Osmanlı Mimarisi. Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul 2010.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar. Arif Hikmet Koyunoğlu. Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler, (hzl. Hasan Kuruyazıcı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

Osten, H. H. Von Der, "Anadoluda Milâttan Önce Üçüncü Binyıl", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 151-157.

Ostrogorsky, Georg, *Bizans Devleti Tarihi*, (çev. Fikret Işıltan), Ankara 1999.

Ödekan, Ayla, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", *Türkiye Tarihi I: Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, (ed. Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul 1987, s. 363-499.

Ögel, Bahaeddin, *Erzurum Anıtlarında Eski Altay-Türk San'atının İzleri*, Erzurum Halkevi Yayınları, Erzurum 1947.

Ögel, Bahaeddin, *Mustafa Cezar'a İhtar!*, Güryay Matbaacılık, İstanbul 1976.

Ögel, Bahaeddin, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, 4. Baskı, Ankara 1991.

Ögel, Semra, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986.

Ögel, Semra, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları, İstanbul 1994.

Önen, Nizam, *İki Turan: Macaristan ve Türkiye'de Turancılık*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

Öney, Gönül, *Anadolu Selçuklularında Heykel-Figürlü Kabartma ve XIV-XV. Asırlarda Devamı*, Cilt III, Ankara 1966.

Öney, Gönül, "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, Sayı VII (1968), s. 117-120.

Öney, Gönül, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Baskı Ankara 1993.

Özdemir, Nebi, "Almanya ve Berlin'deki Türkoloji Araştırmaları Tarihi ve Freie Universität Berlin-Türkoloji Enstitüsü", *Millî Folklor*, Yıl 17, Sayı 68 (2005), s. 32-39.

Özer, Yusuf Ziya, "Son Arkeolojik Nazariyeler ve Subarlar", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 115-125.

Pancaroglu, Oya, "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century", *Muqarnas*, Vol. 24 (2007), s. 67-78.

Pittard, Eugene, *Race and History. An Ethnological Introduction to History*, New York 1926.

Pittard Eugene, "Neolitik Devirde Küçük Asya ile Avrupa Arasında Antropolojik Münasebetler", *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010.

Rasonyi, Laszlo, *Macar Arkeolojisinde Hunlar, Avarlar, Macarlar*, Ankara Halkevi Neşriyatı, İstanbul 1938.

Reşit Galip, "Türk Irk ve Medeniyet Tarihine Umumî Bir Bakış", *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, Maarif Vekaleti, Ankara 1932, s. 99-161.

Riasanovsky, Nicholas V., "Asia through Russian Eyes", *Russia and Asia. Essays on the Influence of Russia on the Asian Peoples*, (ed. Wayne S. Vucinich), Hoover Institution Publications, Stanford 1972, s. 3-29.

Roux, Jean-Paul, “Türk Göçebe San’atının Dinî Bakımdan Anlamı”, *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San’atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s.74-87.

Ruben, Walter, “Milâttan Bin Sene Evvel Asya İçlerinden Muhaceret Eden Hindistanın En Eski Demircileri Arasında”, *İkinci Türk Tarih Kongresi: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, (İstanbul, 20-25 Eylül 1937), Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara 2010, s. 237-243.

Sadria, Modjtaba, "Middle East Studies in Japan: From One East to the Other", *Middle East Report*, No: 205 (1997), s. 25-26.

Samolin, William, “Proto-Türkler ve Çin”, *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San’atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 21-24.

Schlesinger, Rudolf, “Recent Soviet Historiography I”, *Soviet Studies*, Vol.1, No.4 (1950), s. 293-312.

Schlesinger, Rudolf, "Recent Soviet Historiography II", *Soviet Studies*, Vol. 2, No. 1 (1950), s. 3-21.

Shlapentokh, Dmitry V., "Eurasianism. Past and Present", *Communist and Post-Communist Studies*, Cilt 30, Sayı 2 (1997), s. 129-151.

Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası*, (çev. Adnan Pekman), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2000.

Strzygowski, Josef, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst*, J.C. Hinrichs’sche Buchhandlung, Leipzig 1901.

Strzygowski, Josef, *Altai-Iran und Völkerwanderung: ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens*, J.C. Hinrichs’sche Buchhandlung, Leipzig 1917.

Strzygowski, Josef, "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt III (1926-1933), İstanbul 1935, s. 1-80.

Strzygowski, Josef, “Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buz Devrindeki Menşei”, *Ülkü*, Cilt IX, Sayı 49 (Mart 1937), s. 11-25.

Sümer, Faruk, *Eski Türklerde Şehircilik*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1993.

Şahin, Tahir Erdoğan, *Sanat Tarihi I*, Serhat Yayınları, İstanbul 1997.

Şahin, Tahir Erdoğan, *Sanat Tarihi II*, Serhat Yayınları, İstanbul 1997.

Şeşen, Ramazan, *İslâm Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, Ankara 2001.

Tachau, Frank, "The Search for National Identity among the Turks", *Die Welt des Islams*, New Series, Vol. 8, Issue 3 (1963), s. 165-176.

Tarih I. Kemalist Eğitimin Tarih Dersleri (1931-1941), Kaynak Yayınları, İstanbul 2000.

Tarih II. Ortazamanlar, Devlet Matbaası, İstanbul 1933.

Tarih III. Yeni ve Yakın Zamanlar, Devlet Matbaası, İstanbul 1933.

Tarih IV. Türkiye Cumhuriyeti, Devlet Matbaası, İstanbul 1934.

Taşagıl, Ahmet, *Çin Kaynaklarına Göre Eski Türk Boyları*, Ankara 2004.

Togan, Zeki Velidi, *Umumî Türk Tarihine Giriş*, Cilt I: En Eski Devirlerden 16. Asra Kadar, Edebiyat Fakültesi Basımevi, II. Baskı, İstanbul 1970.

Togan, Zeki Velidi, "Türk San'at Târihi Araştırmasının Temel Meseleleri", *Türk Kültürü El Kitabı*, Cilt II, Kısım Ia: İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1972, s. 1-6.

Tryjarski, Edward, "Varşova'da Türkoloji 1918-1978", (çev. Reşide Gürses-Dursun Ayan), *Toplumsal Tarih*, Cilt 4, Sayı 23 (1995), s. 51-56.

Türk Kültürü Elkitabı'nın Program ve Çalışma Plânı, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1967.

Uzmay, Afet, "Türkiye Halkının Antropolojik Karakterleri Üzerinde Büyük Anket ve Umumî Neticeleri", *Belleten*, Cilt IV, Sayı 13 (1940), s. 39-51.

Ülgen, Ali Saim, "Türk Mimarisinin Felsefî ve Estetik Özellikleri", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi* (19-24 Ekim 1959), Türk Tarih Kurumu, Ankara 1962, s. 383-388.

Ünsal, Behçet, *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times 1071-1923*, London 1959.

Üstel, Füsün, "Türk Milliyetçiliğinde Anadolu Metaforu", *Tarih ve Toplum*, Cilt 19, Sayı 109 (1993), s. 51-55.

Vasary, István, *Eski İç Asya'nın Tarihi*, (çev. İsmail Doğan), Ötüken Neşriyat, İstanbul 2007.

Vucinich, Wayne S., "The Structure of Soviet Orientology: Fifty Years of Change and Accomplishment", *Russia and Asia. Essays on the Influence of Russia on the Asian Peoples*, (ed. Wayne S. Vucinich), Hoover Institution Publications, Stanford 1972, s. 52-134.

Witteck, Paul, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğuşu*, (çev. Fatmagül Berktaş), Pencere Yayınları, İstanbul 1995.

Worringer, Renée, "Sick Man of Europe or Japan of the Near East?: Constructing Ottoman Modernity in the Hamidian and Young Turk Eras", *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 36, No. 2 (2004), s. 207-230.

Yetkin, Suut Kemal, "Opening Address by Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin, Rector of the University of Ankara and President of the First International Congress of Turkish Arts", *First International Congress of Turkish Art (19th-24th October, 1959)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1961, s. 1-7.

Yetkin, Suut Kemal, *Türk Mimarisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

Yıldırım, Kürşat, "Tatar Adının Kökeni Üzerine", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt 22 (2012), s. 171-190.

Zenkovsky, Serge A., *Rusya'da Pan-Türkizm ve Müslümanlık*, (çev. İzzet Kantemir), Ankara 1971.

Zimonyi, Istvan, "Macaristan'daki Türkoloji Çalışmaları", *Yeni Türkiye*, Yıl 8, Sayı 43 (Ocak-Şubat 2002), s. 46-48.