

DOĞAN KUBAN

ORTAĐAĐ ANADOLU-TÜRK SANATI KAVRAMI  
ÜZERİNE

**Malazgirt Armağanı'ndan ayrıbasım.**

TÜRK TARİH KURUMU BASİMEVİ, ANKARA, 1972

№ = ab 212

№ = ab 209

**ÇEKÜL KÜTÜPHANESİ**

DEMİRBAŞ NO.

ab212

SINIFLAMA NO.

ab209

BAĞIŞCI

GELİŞ TARİHİ

# ORTAÇAĞ ANADOLU - TÜRK SANATI KAVRAMI ÜZERİNE

DOĞAN KUBAN

Türk tarihçi ve sanat tarihçileri tarafından son yıllarda yapılan araştırmalar, Anadolu-Türk kültürünün fizyonomisini belirlemek olanağı sağlıyan bilgileri yoğun olarak ortaya koymaya başlamıştır. Bugün Türkiye'de yapılan yayınları tanımadan Türk sanatı hakkında söz söylemek kabil olmadığı gibi, ileride bu yayınları tanımadan, İslâm ülkeleri sanatları hakkında da doğru genellemeler yapılamıyacağı anlaşılacaktır. Bu bizim tarih araştırmalarımız açısından övünülecek bir durum olmakla beraber, sadece malzeme toplamak ve ilişkileri göstermenin yanısıra, geçerli yöntemlere dayanan bir sanat tarihi yazıcılığının gelişmesini de sağlamak zorundayız; bu alandaki çabalarımızın, başlangıçtaki araştırmaların, Batı şovenizmine bir reaksiyon olarak doğan, romantik ulusçuluk düzeyini aşması gerekmektedir. Bu konuda yapılan tartışmalara bir katkıda bulunmak amacıyla bu tebliğde Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı kavramının niteliği, kapsamı ve bu çağ ürünlerinin değerlendirilmesinde gözönüne alınması gereken yöntem sorunları üzerinde durulmuştur.

Türk Sanat Tarihi ve İslâm Sanatı Tarihi üzerindeki çalışmalarda, Müslüman ülkelerin tarihçileri ile Batılılar arasında, konuya yaklaşım açısından, son zamanlarda azalmış olmasına rağmen, yine de önemli farklılaşmalar oluyor. Onlar İslâm kültürünün evrensel özellikleri, bizlerse daha çok ulusal gelişmeler açısından sorunlara yaklaşıyoruz. Bu davranışımızı, Batılı sanat tarihçileri, aşırı ulusçuluk kaygısıyla yorumluyorlar; İslâm ülkeleri tarihçilerinin çalışmalarında, bu aşırılık eleştirisine hak kazanan davranışlar şüphesiz az değildir. Bununla beraber, Batılıların fazla basite indirgeliyiciliği de eleştirdikleri davranışların, başka yönlü bir ifadesi sayılabilir. Bu yüzden de, hâlâ, İslâm kültürü ve sanatı tanımının akıl almaz genellemelerinin, hiçbir olguyu doğru açıklamıyan donukluğundan kurtulmuş değiliz.

Gerçekte kolay genellemeler ve ulusçuluk kabuğuna çekilme Ortaçağ Kültür ve sanatının doğru değerlendirilmesine engel olmuştur. Türklerin İslâm dünyasına girmelerinden sonra, hâlâ homojen özellikleri olan bir İslâm sanatından söz etmek olanağı kalmamış, bölgesel ve ulusal kategoriler

şekillenmeğe başlamıştır<sup>1</sup>. Biz bu kategorilerin doğru ve yeterli tanımını yapmak zorundayız. Sivas Çifte Minareli Medresesi “ulusal bir sanat eseridir!” demekle işimiz bitmiyor. Bu yapının, genel İslâm kültür ve sanatı içinde, niçin özel bir yer işgal ettiğini, ayrıcalıklar taşıdığını, niye Sivas’ta ve hangi koşullar içinde meydana geldiğini söylemek gerekiyor. Onu ulusal kültüre maletmenin yolu da, kimliğinin doğru tanımlanmasına bağlıdır. Araştırmaların verimli bir sonuca yönelmesinde, yöntemlerin baştan doğru tesbit edilmiş olması gerekir. Yöntem sorununu genel çizgileriyle aşağıdaki sınırlar içinde ele almak kabildir:

- a) Sanat olgusunu coğrafi ve tarihî sınırlama olanakları; yani mekân ve zaman boyutları ile ilişkiler açısından sanat;
- b) İslâm ve Hıristiyan kültür ortamı içinde Anadolu-Türk sanatı; yani genel ve özel kültür çevresi ile ilişkiler ve kültürlerin “interaction”u açısından sanat;
- c) Göçebe kültürünün ve sarayın sanat tasavvuruna etkisi; yani toplumun sosyo-ekonomik ve kültürel yapısı ile ilişkiler açısından sanat;
- d) Bu ilişkileri ortaya koyacak analiz kriterleri.

a) *Sanat olgusunu coğrafi ve tarihî sınırlama olanakları*

Geçmiş kültürlerin coğrafi sınırları, bugün onlara sahip çıkanların içinde yaşadıkları ülkelerin sınırına tekabül etmediği gibi, geçmişteki herhangi bir toplum kültürü ile kendini idantik sayan bir kültür anlayışı bir yarı-gerçek olmak zorundadır. Nesnel bir tutumla bu idantite sorununa yaklaştığımız zaman, Ortaçağ’da bugün tanımladığımız şekilde bir Anadolu bulamayacağımız gibi, bugünkü Türk toplumunun da eşini, açık olarak, bulamayız.

Kültürel devamlılıkların sınırı ile bugün tanımladığımız ulusal sınırlar arasında direkt bir tekabül olmadığını ispat etmeğe hacet yoktur. Gerçi politik ve kültürel değişmelerin kompleksliği içinde, referans olarak bugün için sabit olan verilere dayanmak zorundayız; bu nedenle Anadolu-Türk, ya da Selçuklu sanatı terimlerini kullanıyoruz. Fakat bu terimler pratik zorunluluklarla ortaya çıkmıştır; “Anadolu-Selçuk Sanatı” teriminde Anadolu, bugün tanımladığımız bir coğrafi referanstır; Selçuklu ise bugün artık varolmayan bir tarihî kuruluşu anlatmak için kullanılıyor. Bu ikisinin kavram olarak yanyana gelmesi sadece bir soyutlama düzeyinde kabildir. Kolaylıkla görülen bu gerçek, sanat tarihi yorumları yapıldığı zaman nedense hatırlanmıyor. Biz Anadolu-Selçuklu sanatı içinde Dunaysır ile Sivas’ı bir

<sup>1</sup> Bu konuda bir tartışma için: Kuban, D., “İslâm sanatının yorumlanması”, *Anadolu Sanatı Araştırmaları* I, 1968, s. 9-27.

bütün içinde ele almağa çalışıyoruz. Dunaysır ile Haleb'in, söz konusu çağda, bugünden farklı ve daha direkt bir ilişki içinde olduğunu unutuyoruz.

Bu gözlemleri genelleştirerek, Selçuklu sanatının coğrafi kapsamının, bugünün Anadolusunun coğrafi sınırlarıyla tanımlanamıyacağını ileri sürmek gerekir.

Öyleyse Anadolu-Selçuklu sanatı hangi coğrafi sınırlamalar içinde oluşmuştur? Bir sınır koymak kabil midir? Burada genel olarak, bir kültürün coğrafi sınırları sorununa cevap bulmak gerekiyor. Başlıca özelliklerini korumak şartıyla, Ortaçağ Anadolu-Türk kültürünün ve sanat üslubunun ulaştığı sınırlar tesbit edildiği zaman, bazı biçim ve düzenler için daha geniş, bazıları için daha dar yayılma alanları söz konusu olmaktadır. Örneğin Kubadâbat çinileri üzerindeki harpi motifi, aynı karakterde bütün Ortaçağ İslâm Sanatı için ortaktır<sup>2</sup>. Fakat Kırşehir'deki Melik Gazi Kümbetinin eşini dışarıda bulmak kabil değildir. Geometrik "tracée"lerin benzerlerini bütün İslâm ülkelerinde bulabiliriz; Divriği Kuzey Kapısı palmetlerini bulamayız. Böyle gözlemler gösteriyor ki Anadolu Selçuk sanatı adını verdiğimiz olgular bütünü içinde başka coğrafi bölgelerle ortak biçimler çoktur. Öyleyse sadece Anadolu'ya özgü özellikler arıyorsak, bunların deaylarda değil, bütünüün yöneliminde aranması gerekir.

Coğrafi sınırlar açısından ikinci bir tutum, Anadolu'da gördüğümüz biçimlerin uzandıkları bütün uzak bölgeleri de ortak bir değerlendirmeye tabi tutmak olabilir. Ancak böyle sınırların tesbiti pratik olarak imkânsızdır. Çünkü o zaman oyuna bütün Asya katılmaktadır. Ne İpek Yolundan geçip gelen Çin dragonunu coğrafi sınırlar içinde hapsedebiliriz, ne de Doğan kuşu ya da Kartal totemini Asya'nın göçebe kültürlerinde kolaylıkla izleyebiliriz.

Coğrafya açısından bir diğer sorun, sınırlar açısından değil, bölgenin olanakları açısından değerlendirmedir. Burada, yerel malzeme ve tekniklerin Anadolu'ya özgü yönlerinin araştırılması gerekmektedir ki bu açıdan da Selçuk çağında, sadece bugünün Anadolusuna özgü bir teknik yoktur. Mimaride taş, kerpiç gibi yapı malzemeleri, en azından Kafkasya, Azerbaycan, Mezopotamya ve Suriye için ortaktır. Pişmiş toprak, alçı, dokuma ve maden teknikleri için daha geniş sınırlar çizilebilmektedir. Böylece bu açıdan bir değerlendirilmede, kullanılan tekniklerin Anadolu'ya özgü olmalarından çok, Anadolu'da özellikle tercih edilmeleri, ve bu tercihler sonunda meydana gelen değişmelerin değerlendirilmesi gerekecektir.

Anadolu-Türk Ortaçağının tarihî gelişmesi ile sanat alanındaki değişmeler arasında daha direkt ilişkiler vardır. Malazgirt'ten öteye, Anadolu-

<sup>2</sup> Bak: Baer, E., *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art*. Jerusalem, 1965.

Türk tarihinin her yeni aşamasına, sanat alanında paralel bir gelişme te- kabül ettiği gösterilebilir. Hattâ kanımca, biz sanat biçimlerinin aldığı böl- gesel özelliklerin niteliklerini ve ilişki çevrelerini doğru tesbit edersek, diğer alanlardaki etki kaynaklarının neler olduğunu daha yakın olarak tahmin edebiliriz: Örneğin Konya sultanlarının Suriye ve Musul Atabegleri, Kuzey kuşağının Azerbaycan ve Kafkasya ile olan ilişkilerini yoğunluğunu, sanat alanına paralel olarak, politik ve ekonomik ilişkiler alanında da bulu- yoruz. Ortaasyalı biçimlerin direkt ilişkilerini bulduğumuz Danişment böl- gesi, Anadolu'ya Horasan veya Ortaasya'dan direkt intikal etmiş grup- ların daha yoğun olduğu bölge olarak ileri sürülebilir<sup>3</sup>. Malatya ve Harput Artuklularının İran'la olan ilişkilerinin yoğunluğunu, mimarilerinde gör- düğümüz direkt etkilere bakarak, iddia edebiliriz. Anadolulaşma sürecinin Konya ve Karaman bölgesinde daha yoğun olması ise, buradaki politik merkezlerin daha başına buyruk, daha çok Doğudan kopmuş olmalarına açık olarak bağlıdır. Nitekim sonradan Osmanlıların geliştirdikleri zengin kültür ortamı da, diğer beyliklere göre daha bağımsız olmuştur. Bir bakıma, coğrafi sınırları belirgin olmamakla beraber, tarihî gelişmeye paralel bir sanat ortamı tanımı yapılabilmektedir.

b) *İslâm ve Hıristiyan kültür ortamı içinde Anadolu Türk sanatı*

Bu ortamın niteliğini doğru belirtmek için üzerinde açıklığa kavuş- mamız gereken ilişkilerden bir başkası İslâm ve Hıristiyan Kültür ortamı içinde Anadolu-Türk sanatının durumudur. Anadolu Selçuk sanatı İslâm sanatı kriterlerinin dışına çıkıp, kendine özgü nitelikleriyle belirlenebilir mi? Bu sanatın muhtevası esas itibarıyla İslâmîdir: Mimarinin fonksiyonel muhtevası, minyatürün edebî muhtevası, figürlü vokabülerin genel sem- bolizmi geniş bir İslâmî zemin üzerinde anlam kazanıyor. Gerçi birçok istisnalar da vardır. Mezar yapılarının geç İslâm'da okadar önem kazan- masının, İslâmî olmayan eğilimlerin sonucu olduğu açıktır. Fakat genellikle muhteva Ortaçağ Anadolu-Türk sanatını diğer İslâmî üslûplardan ayıran şey değildir. Buna karşılık biçimsel vokabülerin kökünde bütün İslâm dün- yasının kullandığı, örneğin geometrik yüzey dekoru ve mukarnas gibi bile- şenler bulunsa bile, sadece İslâm Kültür ortamı Selçukluların kullandıkları motifleri belirlemek, sınırlamak için yeterli değildir.

Tıpkı İslâm tarihinin başlangıç devresinde olduğu gibi, motiflerin kökeni çok yönlüdür; ulusaldır (totemik sembollerde olduğu gibi); bölge- seldir (özellikle Anadolu ve Güney Kafkasya'nın taş mimarî geleneğine dayanan konstrüktif ve bazı dekoratif detaylarda olduğu gibi); spontane'dir

<sup>3</sup> Kuban, D., *Anadolu - Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965, s. 144.

(Divriği gibi bir yapıda görüldüğü gibi). Saf veya karışıktır, fakat homojen bir kültür ortamı içinden çıkmamıştır.

Bütün Doğu İslâm ülkelerinin, Türklerin gelişinden sonra geliştirdikleri mimarî, mimarî dekorasyon, minyatür, seramik ve dokuma, erken İslâma kaynak olan köklerden ilham almış, fakat kendilerinden önceki gelişmelerin doğrultusunu değiştiren yeni aşamalardır. Bu nedenle Ortaçağ Anadolu-Türk sanatına İslâm damgasını vuran, biçimlerin özelliğinden çok muhteva oluyor.

Öteyandan Hıristiyanlardan yeni fethedilmiş bir ülke söz konusu olduğuna göre, Hıristiyan dünyası ile ilişkinin de doğru ortaya konması gerekir. Yakınoğu Hıristiyan faktörünün İslâm tarihi boyunca rolü, en genel çizgileriyle, İslâm uygarlığının gelişmesi sırasında kurucu bileşen olarak; Klâsik İslâm İmparatorluğu çağında ise Hıristiyan dünyası, özellikle Bizansla, "interaction" açısından değerlendirilmiştir. Klâsik İslâm ile Hıristiyan dünyası arasındaki Yakınoğu dengesini bozan Türkler oluyor. Doğu Hıristiyan dünyasının bir kısmının ilk Müslüman fetihleri arasında Arapların eline geçmesi ve Hıristiyan kültürünün yeni bir uygarlık sentezinin doğuşunda belli bir katkıda bulunmasından sonra, Türklerle, yeni bir fetih hamlesi şekilleniyor. Kısa bir süre içinde, yeni Hıristiyan ülkeleri, hem bu sefer, belki de Yakınoğu Hıristiyanlığının ağırlık merkezini teşkil eden topraklar, Anadolu ve ötesi, ihtiva ettikleri Antik anımlarla beraber, Müslüman Türklerin eline geçiyor.

Bu yeni fetihlerin, ilk Arap fetihlerinden farklı bir yanı vardır. Suriye'yi ele geçiren ilk Arap orduları, yeni inancın verdiği gücün yanında, fazla bir uygarlık fonuna sahip değillerdi. Ve Emevi çağının sonuna kadar Arap sanatı, Suriye Hıristiyan Sanatının yeni bir yorumundan ibarettir. Oysa Anadolu'ya gelen Türklerin içinden geçip geldikleri Müslüman kültürü, klâsik çağını idrak etmiş, güçlü bir yaratma döneminden geçmiş bir kültürdü. Yani Anadolu fatihlerinin görgü ve bilgileri ilk Arap mücahitlerinden çok fazlaydı. Bu gözlem belki toplumun bütün katları için doğru değildir. Fakat büyük sanatın müşterisi olan hâkim sınıflar için geçerlidir. Türklerin taşıdıkları bu kültür klâsik İslâm kültürünü ne kadar temsil ediyordu? Bazılarına göre Türkler klâsik İslâm kültürünü yok etmişlerdir. Burada bir tartışmaya girmek gerekli değil: Acaba Türkler mi klâsik İslâm uygarlığını ortadan kaldırdılar, yoksa klâsik İslâm uygarlığı hayatiyetini yitirdiği için mi, İslâm dünyası Türklerin elinde yeniden şekillendi? Yüzeyle kalan bir inceleme bile, bugün İslâma kimlik kazandıran bir çok şeyin Onuncu Yüzyıldan sonra ortaya çıktığını göstermektedir: Sanat alanında Emevî ve Abbasî çağları, biçimden çok muhteva tanımlıyor; biçim geçmiş

uygarlıklardan, fazla değişmeden alınmıştır. Erken İslâm sanatı, yeni fonksiyonlar içinde şüphesiz basit bir taklit düzeyinde kalmıyor. Fakat gerçek islâmî sentezler, klâsik Arap İslâmından sonra, İran'da ve Ortaasya'da, Türkiye'de, Hindistan'da, ve nihayet Fatımilerin Doğu ile ilişkilerini kesmelerinden sonra ve ondan öteye, Mısır'da ve Kuzey Afrika'da ortaya çıkıyor.

Anadolu bu sentez devresine, diğer ülkelerden çok farklı bir ortam olarak girmiştir. Ortaasya'da ve İran'da, Akdeniz'in güneyinde Yedinci Yüzyıldan sonra hâkimiyet kurmuş bir kültür olan İslâm, Anadolu'ya Onbirinci Yüzyıldan sonra, fetihlerle beraber ithal ediliyor. Bu nokta Anadolu-İslâm kültür ve sanatının diğer ülkelerden farklı olmasının en önemli nedenlerinden biridir. Yani Anadolu-Türk kültürünün, diğer İslâm ülkelerine göre daha genç bir adaptasyon ortamı içinde oluştuğunu belirtmek gerekir. Tarihî gelişmelerde bu farklılığın neler yaratabileceğini, gelişmeyi hangi yönlere çekebileceğini analiz etmek kolay değildir. Ancak şu karşılaştırmayı yapmak olanağı var: Melik Şah İsfahan'da Mescid-i Cuma'yı daha eski bir caminin yerine yaptırmıştı. Fakat Konya'da Alâaddin camiinin yapıldığı tepe üzerinde bir Bizans kilisesi bulunuyordu. Şüphesiz Konya'ya cami yaptıran Türk Sultanlarının belleklerinde sayısız cami anısı vardı. Buna rağmen, eş zamanlı olduğu halde, Anadolu'da İran'ın eyvanlı caminin yerleşmemiş olmasının, herhalde, kültürün değerlendirilmesinde, yabana atılmayacak bir nedeni vardı.

Bunun nedenini nasıl açıklayabiliriz? Kanımca bu, Anadolu-Türk kültür ortamının başka İslâm ülkelerinde mevcut olmayan tazeliğinde, yeni bir fetih ülkesinin sunduğu yeniliklerin teşvik ettiği yaratıcılıkta aranmalıdır. Anadolu sanatında ortaya çıkan yeni kompozisyonlar, ne İslâm ülkeleri sanatlarından, ne de fethedilen ülkelerin geleneklerinden doğrudan doğruya aktarılmıştır. Çok kere bunlar, yeni Türk kültür ortamında, ilk defa bir araya geliyorlardı: Örneğin İran'da ve Türkistan'da pişmiş toprak üzerinde uygulanmış motiflerin büyük ölçüde taşla geçmesi Anadolu için karakteristiktir (Benzeri bir süreç, aynı yoğunlukta olmamakla beraber, Suriye'de de vardır). Şüphesiz bu arada, aynen ithal edilen ve hiçbir adaptasyon sürecine girmemiş biçim ve düzenler de yaşamakta devam ediyordu.

Türk idaresinde yaşayan Hıristiyan toplumun yeni istekler ve geleneklerin getirdikleri biçimler karşısındaki reaksiyonlarının analizi, bizim bu çağın sanat ürünlerinin meydana gelme sürecini anlamamıza yardım edebilir.

Bir örnekle açıklayayım: Divriği külliyesindeki dekoratif taş tonozlar, esas itibariyle Yakındoğu'da çok yaygın bir tekniğin ürünü değillerdir. Dekoratif Taş tonoz konstrüksiyonu İran ve Ortaasya içinde karakteristik



değildir. Kafkasya'dan Suriye'ye kadar uzanan bölgede ise, dekoratif gelişmesi bu kadar güçlü olmayan, fakat teknik bakımdan ileri bir taş örtü geleneği var. Öteyandan Doğunun tuğla geleneği içinde, erken örnekleri pek fazla değilse de, gelişmiş bir tuğla dekoratif tonoz geleneği vardır. En azından İsfahan Cuma Camisi'nin Selçuk çağı tonoz örtülerinde, Divriği'den önceki örnekleri görüyoruz. Kanımca, Büyük Selçuklu ülkelerinin dekoratif tuğla tonoz geleneği ile, Kuzey Doğu Anadolu Azerbaycan ve Güney Kafkasya'nın taş tonoz yapı geleneğinin etkileşimi (interaction) Divriği gibi bir uygulamayı ortaya çıkarmıştır.

Böyle bir karışmanın mekanıği şöyle olabilirdi : Divriği şantiyesinde muhtelif gelenekleri temsil eden ustalar bir arada çalışıyorlardı. Yapının taş tonozlarını, Doğu Anadolu ustalar yapmış olabilir. Öteyandan İran'dan veya Horasan'dan gelen bir başka ustanın elinde, tuğladan yapılan tonozlara ait bazı kalıp çizimleri bulunmuş olabilir. Nitekim Ortaçağ'da bütün İslâm ülkelerinde hemen hemen aynı geometrik çizimlerin bulunması, bunların ortak bir öğretisinin var olduğunu ispat etmektedir. Bu öğretiyi, ustaların elinde örnekler halinde, belki de kısmen belleklerinde bulunuyordu. Yerli ustalar kendilerinin, taştan da, tuğlada gösterilen dekoratif hünere göterebileceklerini ispat etmek istemiş olabilecekleri gibi, Türk Sultanlarını etkilemek için, onların hoşuna gidebileceği tahmin edilen biçimleri uygulamaya çalışmış olmalıydılar. Tuğla ile uygulanmış olan dekoratif biçimlerin taş ile uygulanmak istenmesinin bazı değişiklikleri gerektireceği de açıktır. Muhtemelen, buna benzer bir süreç sonunda hiç bir yerde olmayan yeni biçimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Biz bir şantiyede değişik yörelerden gelen ve değişik gelenekleri temsil eden ustaların bulunduğunu bildiğimize göre, bunların yanyana nasıl çalışabileceklerini ve şantiye organizasyonunun niteliğini de tesbit etmemiz gerekir.

Kollektif çalışmanın daha yaygın olduğu Ortaçağ'da, eserleri belli müelliflere mal etmek konusunda titiz davranmak gerekliliği de dikkat edilecek başka bir noktadır. Bir çok hallerde tesbit edilen sanatkâr adlarının, bütünü'nün meydana gelmesindeki katkılarının sınırı tesbit edilemez. Divriği'de Ahlatlı Hurremşah yapının baş mimarı da olabilir, yapı emini de, taşçı ustası da. Kendisiyle beraber başka Ahlatlı taşçı ustaları şüphesiz bulunuyordu. Ama o sırada Divriği'de Azerbaycan'dan, Gürcistan'dan gelen başka ustalar da vardı. Divriği de, caminin Kuzey, Batı ve Doğu kapılarını yapan ustalar aynı olamaz. Erzurum Çifte Minareli medresenin taçkapısı ile üzerindeki minarelerin ustaları da aynı kişiler olamazdı. Hattâ aynı malzeme ile olduğu halde Konya'da İnceminareli medresenin yazı şeritleriyle, köşelerdeki büyük plâstik palmetlerin farklı gelenek ve ustalıklar gösterdiği

açıktır. Bu ortamda Hıristiyan ve Müslüman ustalar arasında, inançlarından dolayı bir ayırım yapıldığı söylenemez. Ayrıca Hıristiyan veya Müslüman bu ustaların büyük bir kısmının gezici olduklarını, ve kozmopolit bir sanat görünüşünün taşıyıcıları olduğunu kabul etmek gerekir<sup>4</sup>.

Bu vesile ile şu soruyu tekrar sormakta fayda vardır: Sanat ortamının yaratılmasında etnik karakterin rolü nedir? ulusal karakteri etnik açıdan yorumlar ve bunun sanat yaratımı üzerinde etkili olduğunu kabul edersek, bunun kültürel idantite açısından tespit edici olduğunu ispat etmek gerekir. Bunun için sanatkârların etnik kökenini, her eserde ayrı ayrı tesbit etmek, ondan sonra muhtelif ülkelerde ve değişik zaman kesimlerinde, aynı etnik karakterin benzer oluşlara yol açtığını ispat etmek gerekir. Ortaçağda, ya da ondan önce, hattâ sonra da, sanatkârların, adları dışında, kimliklerini tesbit etme olanağı yoktur. Örneğin Tiflisli Ahmet, Ahlatlı Hurremşah, Hoy'lu Abdülmümin, Anadolu'da başka bölgelerin etkilerini gösteren, fakat haklarında, yaptıklarından başka bir şey bilemediğimiz, yani adları üzerinde etnik spekülasyon yapılamayacak kişilerdir. Bugünkü bilgilerimizle, sanatkârların etnik hüviyeti üzerinde ısrar etmek, Anadolu sanatının değerlendirilmesinde içinden çıkılmaz, bilimsel olmayan bir yoldur. Bu nedenlerle, ulusal olguların tanımında, biz tek tek sanatkârların kimliğine göre değil, toplumsal ortamın hâkim eğilimine göre yorum yapmak zorundayız. Bu ortam Anadolu'yu Türk yapan ortam olduğuna göre, ortaya çıkan sanat eserlerinin, sanatkârların kişiliklerini aşan genel bir eğilim ürünü olduklarını kabul etmek daha bilimsel bir tutum olacaktır.

c) *Göçebe kültürünün ve saray çevrelerinin sanat tasavvuruna etkisi*

Etnik idantite sorununa geldiğimiz zaman, Anadolu'yu Türkleştiren büyük insan gruplarının, yani göçebelere bu yaratma ortamının teşekkülünde hangi yönde etkili oldukları, ve toplumun büyük çoğunluğu ile, büyük sanatın müşterisi olan saray çevresinin etkilerinin payı üzerinde durmak gerekir.

Anadolu'yu fethedenlerin tümünün göçebe olmadığı ve Anadolu'ya yerleşenlerin Yakın ve Ortadoğunun çeşitli ülkelerinden kopup geldikleri biliniyor. Fakat Anadolu'yu Türk yapanların göçebe gruplar olduğu, yani Türkleşmenin toplumsal kaynağının şehirlerden çok kırlarda olduğu kabul edilebilir. Bu açıdan ulusal geleneklerin taşıyıcısının, şehirlerin kozmopolit kültür ortamı dışında kalan göçebe sanatı olduğunu düşünmek doğru bir öneri gibi gözüküyor. Bu taktirde, göçebe katkısının, yeni sanat ortamının

<sup>4</sup> Kuban, D., *Anadolu-Türk Mimarisinin kaynak ve sorunluları*, s. 99-102; Kuban, D.; "Claude Cahen'in, Pre-Ottoman Turkey' adlı kitabı ve Anadolu'da Türk Şehri, Mimarisi ve Sanatı ile ilgili bazı düşünceler", *Anadolu Sanatı Araştırmaları II*, 1970, s. 11-13.

oluşmasında sınırlı olduğu düşünülebilir, ve göçebe ürünlerinin dokuma alanında, bugün niteliklerini pek bilmediğimiz maden işlerinde, dericilikte ve günlük kapkacakta kalmış olduğu ileri sürülebilir. Bununla beraber önemli bir nokta gözden çıkmamalıdır: Dokuma alanı, teknik olarak sınırlı olmakla beraber biçim vokabüleri açısından en zengin alandır. Taşınabilir; ister geometrik olsun, ister bitki veya hayvan motifleriyle oluşsun, diğer sanat alanları için kaynak ödevi görmüş olabilir. Kaldı ki dokuma insanın günlük yaşantısında, iç mimarî çevrenin, döşemenin, duvarın, sedirin, perdenin esas dekoratif unsuru idi. Bu açıdan, mimarının spesifik teknikleri dışında, dokuma sanatının biçim taşıyıcılığı konusunda dikkatli olmak faydalı gözlemlere yol açabilir. Çok eskidenberi taşınabilir olanın çabuk yok olmasının, özellikle sanat biçimlerinin kaynakları açısından, ihmal edilen bir değeri olduğu ileri sürülebilir. Özellikle Türk çadır sanatının sonraki bütün gelişmelerde önemli bir rolü olduğu iddia edilmiştir<sup>5</sup>. Fakat bu etki, nedense, daha çok yapı formlarında aranmış, Ortaçağ sanatının gerçek yüzü olan dekorasyonda yeterince ortaya konmamıştır. Şüphesiz dokuma sanatındaki motifler sözlüğüne tek kaynak olarak bakmak fazla şoven bir iddia olur. Fakat dekoratif sözlüğün dokuma desenlerinde büyük ölçüde bulunduğunu iddia etmek pek hatalı olmayabilir. Ortaçağa ait dokuma örneklerinin çok az olduğunu biliyoruz. Fakat diğer malzemeler üzerindeki dekorasyonun, dokuma teknikleri ile ilişkiler açısından ele alınmasının, bu alanda çalışacaklara geniş perspektifler açması muhtemeldir.

Saray sanatı kavramının Selçuklu Çağı sanatını açıklaması bakımından yeri ve önemi sanatın toplum katları ile ilişkileri konusunun ikinci yüzünü teşkil ediyor: İslâm sanatı ve genellikle Asya'nın çeşitli ülkelerindeki Türk sanatları için bir saray sanatı kimliği birinci derecede önemli bir sıfatlandırma olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle de Türklerin hâkim oldukları bütün ülkelerde sadece hüküm sürenlerin kültürel yapılarına bağlı hâkim bir sanat iradesi, dolayısıyla yaygın bir Türk sanatının varlığı, bizim tarihçilerimizin genellikle benimsedikleri bir tutumdur<sup>6</sup>. Böyle bir kabul olağanüstü bir sadeleştirmeye dayanmaktadır. Böyle genelleştirmelerin en kolay belgelendirilmesi taşınabilir eşyalar ve gezici sanatkârların ortaya koyduğu kültür ortamındaki benzer olgular yoluyla olmaktadır. Oysa Ortaçağ sanatının ökümenizm'ini mümkün kılan İslâmî kültür ortamı içinde, Türkiye özgü olan özelliklerin ne olduğunu belirlemek, bunların hepsinin Türk olduğunu söylemek kadar kolay değildir. Günümüz sanat tarihi yazarlı-

<sup>5</sup> Bu konuda Strzygowski'nin tezinden aşağıda söz edilecektir. Genel olarak Türk sanat tarihçilerinin bu alandaki çabaları yeteri kadar yaygın olarak bilindiği için, ayrıca üzerinde durulmamıştır.

<sup>6</sup> Bu açıdan O. Aslanapa ve S. K. Yetkin özellikle zikredilebilir.

ğında, etkisinin genişliği ne olursa olsun, tümüyle sadece politik gücün iradesine tabi bir sanat geleneği kabul edilemez. Bu yorum yanlışlığı sanatın müşterisi ile yapıcısı arasında yeteri kadar açık bir ayırım yapmamaktan ileri geliyor. Aksaray'daki Sultanhanı yaptıran Keykubat, ya da Beyşehir Ulucamiini yaptıran Süleyman Bey bu yapıların hangi özelliklerini, kişisel eğilimleri içinde tesbit etmiş olabilirler? Keykubat'ın ya da onun çevresindeki Sultanhanın taç kapısı tasarısına katkılarının ne olduğunu söyleyebilir miyiz?

Taçkapılarının çoğunun genel şemalara göre inşa edildiklerini biliyoruz. Kaldı ki İslâm hükümdarlarında, kendi uygarlık anlayışları içinde, edebî ve felsefî ilginin, zenaatkârlık ve inşaatçılık ilgisinden çok daha fazla olduğunu belgelemek kolaydır.

Öyleyse Selçuklu çağı sanatı bir halk sanatı mıdır? Halk sanatından kasıt halkın kendi tarihi yaşantısı içinde sürüp getirdiği teknikler ve biçimler dünyası ise, Selçuk halısı, kimin için yapılırsa yapılsın, bir halk sanatı ürünüdür. Buna karşılık belgelerle tesbit etmiş değilsek bile, Selçuk saraylarının tirazlarında yapılmış özel dokumaları aynı kategoriye sokmakta zorluk çektik. Fakat göçebe dünyasından yerleşmiş dünyaya bir şeyler taşımışsak, bunu Oğuz beylerinin değil, bütün halkın taşıdığını kabul etmek doğaldır. Bu açıdan o çağ sanatına saray sanatı demek kabil değildir. Sanatın büyük müşterisi saraydır. Bu da sadece Selçuklulara özgü bir özellik değildir; Yakın zamanlara gelene kadar, sanatın müşterisi hep saray olmuştur, ama yapıcısı değil. Hattâ geleneklerin koruyucusu da değil. Eğer sanatın yaratıcı, itici gücü, Türkçe yerine Farsça konuşan Selçuk idaresi olsaydı, Türk sanatının kendine özgü kimliğinden söz etmek zor olurdu. Demek ki Anadolu-Selçuklu Sanatını ve diğer sanatları, saray sanatı olarak değil, sarayın istekleriyle halkın yaratıcılığını yanyana getiren toplum sanatı olarak yorumlamak gerekir. Bu noktada sarayın katkısının niteliği ortaya çıkıyor: Halk sanatı katında saf ulusal sanat gelenekleri korunur. Özellikle Anadolu'da yeni gelenler direkt taşıyıcı idiler. Saray bu ortamda, sadece kendi halkının değil, bütün hâkim olduğu halkların verdiklerine alıcı olmuştur. Kültürlerin karışmasında bu isteğin rolü esastır. Türk geleneğine, İranınkini, Bizansınkini katan idare eden gruplardır. İşte bu açıdan sarayın eğilimleri önemlidir. Fakat bu analizin açıkladığı gibi, ekseriya ileri sürülenin aksine, saray sanatı ulusal geleneği değil, karışmayı, evrenseli ve heterojeni teşvik etmiştir. Bu güçlü istek karşısında gelenekler birbirine karışır. Gürcü Hatun, Hristiyan ressama resmini yaptırır. Ama zaman geçtikçe, yeni sentezleri oluşturan yine toplum olmuştur. Onun için saray çevresinde olduğu kadar, toplum kültüründeki gelişmeleri de yeterince ortaya koymak zorundayız.

d) *Anadolu-Selçuk kültüründe sanat eseri analizinin başlıca kriterleri*

Yukarıda belirtmeğe çalıştığım gibi, Anadolu-Türk ve bunun erken çağı olan Selçuklu sanatını, ayrıntıların kimliğinden çok, bütünü niteliğinde bulabileceğiz. Bunların birbirlerine karıştırılması yanlış bir yöntem uygulanmasıdır: Bir olguyu meydana getiren süreç ile o olgunun kendini karıştırmaktan ileri gelmektedir. Gerçi Anadolu mukarnasının Nişapur'lu prototiplerini hatırlamadan edemeyiz. Bu nevi ilişkiler Anadolu sanatının "Genesis"ini ortaya koymak ta faydalı olur; fakat mukarnas ne zaman Anadolu'ya özgü kullanışının niteliğini ortaya koymak gerekir. Oysa Ortaçağda bazı hallerde bu kabil değildir: Örneğin Eyyubî veya Memlûk Suriyesi ile Güney-Doğu Anadolu arasında bir farklılaşma tesbit etmek zordur. Ve Mukarnasın Anadolulaşması ancak Osmanlı çağında gerçekleşmiştir.

Bu gözlemleri sonuçlandırmak istersek şöyle özetliyebiliriz: Selçuk çağında Anadolu bir Kültürel bütünlüğü barındırmamıştır. Anadolu Selçuk Sanatı teriminin tutarlı bir anlamı olması için o çağda sadece Anadolu'ya özgü olguların tesbit edilmesi gerekliliği vardır. Bu takdirde bugünkü Anadolu sınırlarının sanat tarihi için ne anlam taşıdığı ortaya konmalıdır. Bunu gerçekleştirebilecek bir biçimsel analiz aşağıda önerilen düzende kurulabilir:

- a) Motiflerin analizi;
- b) Motiflerin içine girdiği kompozisyonun analizi.

Bu da üç açıdan ele alınabilir:

1. Değişik malzeme, 2. Değişik boyut, 3. Yeni yorum. Bu üçüncü analiz ögesi, diğerlerinden daha kompleks bir çaba gerektirmektedir. Değişik kaynaklı verilerin, sanatkar tarafından yeniden yorumu iki plânda oluşmaktadır: Birincisi tek tek motiflerin bünyelerindeki değişiklikler; ikincisi başka orijinal motiflerle karışma.

Bu sorulara cevap verecek bir analiz yöntemi uygulandığı zaman genellikle üç değişik durumla karşılaşabilmektedir;

## I — Dolaysız intikal:

Bu tüm olarak veya ayrıntılarda olabiliyor: Malatya Ulucamisi, veya sımurg motifi. Bunlar Anadolu-Selçuklu sanatı dediğimiz gelişmenin genel çizgisi dışında kalmaktadırlar. Direkt intikal, bir Azerbaycanlı ustanın, küçük bir tuğla dekorunu, sınırlı bir yüzeyde uygulaması gibi hallerde daha açık olarak tesbit edilir. Dunaysır Ulucamisi mihrabı gibi durumlar bölgesel uygulamalar olarak, yine Anadolu gelişmesi dışında ele alınmalıdır.

## II — Dolaylı intikal:

Burada ilk tasavvur dışarıdan gelmekte, fakat uygulama yerli tekniklerle yapılmaktadır. Örneğin Ortaçağ kervansarayları bu kategoriye girerler. Mukarnasın taştta uygulanması da aynı şekilde değerlendirilmelidir.

## III — Birinci ve ikinci intikallerin karıştığı durumlar:

Birçok hallerde çeşitli kaynaklı motif ve işçilikler birleşmektedirler. Sivas Gökmedrese buna iyi bir örnektir: Orada taş işçiliği ve motifleri ile, sırlı tuğla uygulaması aynı kökenli şüphesiz olamazlar.

\* \* \*

Doğu ile kaynakda ilişkiler sorunu açısından Anadolu'daki oluşlarla İran, Horasan ve Ortaasya arasında paralellikler aranması için, bir yöntem olarak, özellikle kronojik sıra olmadığı zaman, benzer motif ve düzenlerin yoğunluğunu araştırmak yararlı olabilir. İstatistik yöntem bölgeler arasındaki ilişkileri tesbit için kullanılabilir. Örneğin külâhlı, ya da kubbeli mezar yapısının, Anadolu ile Azerbaycan ve Türkistan arasındaki alış veriş açısından ele alınması için, belli bir zaman kesiminde bu üç bölgede, kubbeli ve külâhlı kaç tane mezara tesadüf edildiği araştırılabilir. O zaman, Azerbaycan'la Anadolu'yu benzer bir sınıflamaya sokmak kabil olmakta, fakat Ortaasya ile bir araya gelmek kabil olmamaktadır. Buna benzer sonuçlar farklılaşmanın nedenleri üzerinde düşünmek için ipuçları verebilir. Biz Anadolu'daki durumu bir sentez oluşumunun ilk aşaması olarak değerlendirebiliriz. Selçuk sanatında ortaya çıkan eğilimlerin sentetik karakterinden söz edilebilir. Fakat sanat ortamı tüm olarak genel bir sentez havasından yoksundur. Şüphesiz bu, zaman geçtikçe, bazı ayrıntıların genel olarak kabul edilmiş klişeler haline gelmesine mani olmamıştır. Oysa, İran, Selçuklu çağında bir sentezin tam olarak şekillenmesine tanık olmuştur.

Anadolu ile, Anadolu'ya gelen Türklerin geldikleri bölgeler, yani Ortaasya arasındaki ilişkiler açısından bu satırların yazarı tarafından ileri sürülen fikirler, bu ilişkilerin olmadığı kanısından ileri gelmiyor. Bilâkis, Anadolu-Türk sanatının köklerinin, çokluk dışarıda olduğu kabul edilmelidir. Fakat Anadolu-Türk sanatının kimliği sadece köklerin niteliği ile açıklanamaz. Ve bazı romantik benzetmelerle yetinmek de kabil değildir. Örneğin çadırla kubbe arasındaki ilişkileri tekrar etmenin bilimsel bir niteliği yoktur. Gerçi Strygowski'nin vaktiyle ileri sürdüğü tezin esasında ilginç bir görüş yatıyordu ve onu burada tekrar hatırlatmak yararlı olabilir:

Sanat yaratması açısından yerleşmiş toplumla göçebe toplum arasında bir fark vardır: Bir tanesi fizikî çevresini yokolan malzemedan kuruyor, diğeri daha uzun ömürlü malzemedan; dolayısıyla biz geçmişe baktığımız



zaman yerleşmiş topluma ait verileri daha çok buluyoruz. Aynı şekilde çabuk yok olan malzeme ile yapılan mimarî ile, taştan yapılan arasında birincinin aleyhine bir durum var: Kerpiç veya ağaç zamanla yokoluyor; onunla beraber, bu malzeme ile yapılan biçimlerde; “öyleyse, diyordu Stryzowski, bir çok ana biçimlerin kaynağı, artık kaybolmuş ağaç yapılarda, hattâ göçebelerin çadır sanatındadır. Ama yok oldukları için bilmiyoruz. Başka malzemeye geçmiş biçimlerde, bu kaynakların niteliğini keşfedebiliriz”. Bu gerçekten ilginç bir görüştür. Ve kısmen doğru olduğu da kabul edilebilir. Fakat bu kaynak sorunu, bir sanatın kimliğini ortaya koymak için yeterli değildir. Hattâ bazen önemli de değildir. Örneğin dünyanın her yerinde kubbe kullanılmıştır. Bütün bu kubbelerin, göçebe çadırlarından çıktığı ispat edilirse, bundan dolayı İran’daki kubbelerle, Timurlu kubbesi, ya da Osmanlı kubbeleri arasındaki farklılık açıklanamaz. Sanat tarihinde benzer tartışmaların sonucu hiç alınmamıştır. Bu açıdan saf kaynaklara dönme romantizminden kurtulmanın sağlam sonuçlara erişmek için daha yararlı olduğu kanısındayım.

\* \* \*

Anadolulu üslûbun sınırı nasıl belirlenebilir? Anadolu’da kompleks bir gelişme sürecinin bazı yerde yoğun, bazı yerde daha az yoğun, bazen direkt ithal özellikleri, bazen de tersine, tamamen yerli verilerle, fakat genel olarak çeşitli eğilimleri ve teknikleri birbirine karıştırarak oluştuğunu ve, zaman içinde Anadolu-Türk sanatını, diğer İslâm bölgelerinden ayıran bir kimliğe kavuştuğunu görüyoruz. Bu gelişme içinde biz, sınırları belli bir bölgeye, ve sınırlanmış bir süreye Anadolu-Selçuk sanatının bölgesi ve zamanı olarak bakabilir miyiz? Bir senteze, hattâ kendini başkalarından ayıran bir sinkretizme ulaşılmışsa, bu sınırlanabilir mi? Örneğin Anadolu’yu Azerbeycan’dan ya da Suriye’den ayıran bir üslûp sınırı var mıdır? Varsa bütün bölgelerde eşzamanlı bir sürecin mi ifadesidir?

Bizim bugünkü bilgilerimize göre Onüçüncü Yüzyılın başından öteye kendini diğer İslâm bölgelerinden, çevreden ayıran bir Anadolu-Türk sanatı vardır. Geçit alanlarının oldukça geniş olmasına ve homojen özellikler göstermemesine rağmen esas itibariyle iki ana bölge ayırmak kabildir. Bunlardan biri Kuzey-Orta ve Doğu Anadolu, diğeri Konya ve Kapadokya çevresinden Batıya doğru Orta Yayla bölgesi. Bunlardan sonuncusu, yani Konya Selçuklularının esas hâkimiyet bölgesi, yaratıcılığında çok, homojen hale getiren, bütünleştiren, formüle sokan özellikleriyle daha sonraki gelişmelerin kaynağı olan bir farklılaşmayı rahatlıkla bulabileceğimiz bir sanat yaratmıştır.

Kuzey şeridi, Danişment hâkimiyetindeki bölgelerin uzun bir süre, Konya ile eş güçte çekişmesi sonucu, belki de, tam analiz edemediğimiz

diğer ekonomik ve sosyal nedenlerle, ilişkisini Doğuyla daha fazla devam ettirmiş, tek tek eserlerde, çok kere daha yüksek bir artistik düzeye ulaştığı halde, homojen bir tasavvura ulaşmamıştır. Şüphesiz burada söylediğim bölgesel eğilimler, mutlak bir ayırım yapmak için yeterli değildir. Niğde de Alâaddin camisi gibi bir yapı, plâni ve örtü sistemiyle Kuzeye, dış yapısı, portali ile Orta Yaylaya bağlanır. Yine de Konya'ya politik olarak bağlı şehirlerin sanatında, örneğin Konya ve Kayseri portallerinde, ince minareli Karatay gibi istisnalar dışında, teknik ve kompozisyonda büyük bir homojenlik görülüyor.

Bu farklılaşma ne zaman belirli olmağa başlıyor? kanımca bu tarih Onüçüncü Yüzyılın başlarına rastlamaktadır. En azından İkinci Kılıç Arslan'ın çocukları arasındaki taht kavgasının bitimine getirmekte fayda var. Gıyasettin Keyhüsrev'in ikinci defa tahta çıkışı ve politik stabilizasyon, daha önceki gelişmelerin formülleşmeğe başladığı bir devre olarak tesbit edilebilir. Kayseri Çifte Medresesi, ya da Kayseri'de Külük camiinin restorasyonu ile beraber üslup Anadolulaşmasından söz edebiliriz. Burada daha çok mimarî söz konusu oluyor. Çünkü en çok veri o alandadır. Bazı teknikler o sırada ancak ilk ürünlerini veriyorlardı. Sırlı dekorasyon tekniğinin en erken örnekleri Keykâvus zamanındadır. Zaten İranda da o sıralarda gelişmeğe başlıyor.

Moğol hâkimiyeti bu homojenleşmeğe Orta Yaylada büyük bir değişiklik getirmiyor. Fakat Kuzey kuşağında büyük anıtlar çağını açıyor. Ve bölgenin özellikle Azerbaycan'la ilişkisini güçlendiriyor. Bu taze ilişkiler, bölgenin homojen bir gelişme göstermesine engel olmuş olabilir.

Özetlemek istersek, tam tesbiti olanaksız olmakla beraber, Kafkasya, Azerbeycan, Batı İran, Mezopotamya ve Suriye ile Anadolu'yu ayıran ve birleştiren dağlık, geniş coğrafi bölgenin iç sınırında Anadolu-Türk sanatı daha ileriye dönük kimliğine kavuşuyor. Geçit bölgesinde ise büyük ulaşım yolları üzerindeki merkezlerin daha kozmopolit, özel bir durumu vardır.

## SONUÇ

Sözünü ettiğimiz bu sanat bir sentez mi, yoksa bir sinkretizm midir? Bir sanat eseri ne zaman bitmiş bir sentezdir, ne zaman sinkretik bir çabanın ürünüdür? Gerçekte bunların ayırımını yapmak hemen hemen kabil değildir. Fakat kültür ortamının tümünü aldığımız zaman, genel bir sentezden söz edebilmek için, genel özelliklerin belirli olarak yaygın olması gerekir. Hattâ sadece yaygın olması da kâfi değildir. Sürekli olması da gerekir. Eğer bu tanım doğru kabul edilirse, Anadolu'da Selçuk devrinin tümüyle bitmiş bir sentez ortaya koymuş olduğu söylenemez.



Örneğin 13. yüzyıl taçkapısı, bir Anadolu sentezidir; ona karşılık cami planı oluşmamıştır. Fakat açık medrese Anadolu'ya özgü bir kimliğe, bütün varyasyonlar içinde genelleşmiş tasarımlara kavuşmuştur. Oysa bu devirde çini henüz Anadolu'ya olmamıştır; ancak, büyük Selçuklu kültür alanı ile bir bütünlük içinde anlam kazanır. Aynı şekilde, ahşap işçiliği için de, Anadolu'ya henüz söz konusu değildir. Fakat taş dekorasyonunun özellikle geometrik örgüde, Anadolu'ya taşınması ileri sürülebilir. Buna karşılık mukarnas henüz daha yaygın bir sanat çevresinin ortak düzenlerin içindedir. Bazı uygulamalarda mutlak bir sinkretizm görülüyor. Örneğin Divriği, yahut Erzurum'da Saltuklu kümbeti, ya da Harput Ulucamisi, Konya bölgesinin erken tarihli hanları bu tutum içinde değerlendirilebilir.

Selçuk sanatı için ileri sürdüğümüz bu genellemeler Selçuk kültürünün tümü için de geçerli midir? Kültürü daha geniş, maddî ve manevî olguların tümünü içine alan bir anlamda kullanırsak, o zaman Anadolu-Türk ortamı için özel biçimlerin ortaya çıktığını, kaynakta hangi elemanları ihtiva ederse etsin, devlet şeklinden sosyal örgütlenmelere kadar, söyleyebiliriz. Ve bu genel kültür tablosu içinde, özellikle maddî kültür ürünleri, edebî kültürü değil, fakat toplumun günlük yaşantısına hâkim olan bütün sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik örgütlenmeyi yansıtarak, Anadolu'ya bir çehre ile karşımıza çıkmaktadır.

Türk kültür tarihinde, maddî sanat verilerinin edebî ürünlerden daha önemli bir yeri olduğunu savunuyorum. Kanımca bu alandaki veriler ulusal muhteva açısından daha zengindir. Bu nedenle ulusal kültürün doğru tanımlanması ve gerçekten evrensel değerler yaratmış bir ortamın değerlerini kabul ettirmek için, doğru yöntemler kullanmak zorundayız. Bu yöntemlerin genel bir tarih felsefesi ve bilimsel tarih yazıcılığının müsamahakâr ve tutarlı davranışını yansıtması gerekir.