sanat**hayat** 5

osmanlı müzeciliği

Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi



Wendy
M.K.Shaw

İLETİŞİM

WENDY M. K. SHAW

Osmanlı Müzeciliği

Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi

WENDY M. K. SHAW (1970, Los Angeles) Scripps College'dan mezun olduktan sonra 1999'da California Üniversitesi'nde (UCLA) sanat tarihi bölümünde doktorasını tamamladı. Ohio Üniversitesi'nde Yakındoğu Dilleri ve Kültürleri bölümünde yardımcı doçent olarak dersler verdi. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Medya ve İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisidir ve Kültürel İncelemeler Lisansüstü Programı'nda dersler vermektedir. *Ars Orientalis* ve *Third Text* gibi dergilerde makaleleri yayınlanan Wendy Shaw'un, çeşitli derlemelerde arkeoloji ve müzecilik konusunda yazıları yer almaktadır.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Rönesans için arkeoloji antikacıya mahsus bir marifet olmaktan ibaret değildi; antik çağın tozunu, hayatın güzelliğini solumanın bir vesilesiydi... Dolayısıyla, çeşitli gösterilerde arkeolojiye yer verilmesi, bilgiçlik taslamaktan uzaktır, her anlamda meşru ve güzeldir. Çünkü sahne, sadece sanatların buluşma yeri değil, aynı zamanda sanatın hayata dönüşüdür.

Maskların Hakikati

Oscar WILDE

WENDY M. K. SHAW

Osmanlı Müzeciliği

Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi

Possessors and Possessed
(Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire)

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

iletişim

Possessors and Possessed
Museums, Archaeology, and the Visualization of Histoy in the Late Ottoman Empire
© 2004 Wendy M. K. Shaw

İletişim Yayınları 1046 • sanat**hayat** dizisi 5
ISBN 975-05-0290-6
© 2004 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2004, İstanbul (2000 adet)

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
ARŞİV TARAMA Nihal Boztekin
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal
KAPAK RESMİ Şeker Ahmet Paşa atölyesinde
KAPAK FİLMİ 4 Nokta Grafik
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
MONTAJ Şahin Eyilmez
BASKI ve CİLT Sena Ofset

•

sanat**hayat**
2004-2005 Müze Kitapları

Hal Foster
Tasarım ve Suç

der. Ali Artun
Tarih Sahneleri
Sanat Müzeleri

der. Ali Artun / Sunuş James Putnam
Sanatçı Müzeleri

•

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / **Neden Müze?** 7

Müzeye Doğru:
Savaş Ganimetinin ve Eski Eserlerin Toplanması 19

- **Savaş Ganimetlerinin Gözlerden Saklanması** 21
- **Osmanlı Topraklarında Mimarî Devşirme** 26

İkili Koleksiyon:
Mecmua-i Esliha-i Âtika ve Mecmua-i Âsâr-ı Âtika 41

- **Mecmua-i Esliha-i Âtika** 43
- **Yeniçerilerin Teşhiri** 53
- **Kitab-ı Mukaddes Arkeolojisinin Doğuşu, Rolü ve Helenizm** 59
- **Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeolojinin İlk Yılları** 78
- **Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'da Uygulanan Teşhir Stratejileri** 86

Müze-i Hümayun'un Doğuşu 101

- **Müze-i Hümayun'daki Helen-Bizans Mirası** 102
- **1874 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi** 109
- **Osman Hamdi ve Müze-i Hümayun'un Gelişmesi** 122

Nizamnameler ve İhlalleri Arasındaki Diyalektik 141
- **1874 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesinin Yetersizlikleri** 141
- **1884 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi** 144
- **1906 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi** 168

Eser Toplama Teknolojileri: Demiryolları ve Fotoğraf Makineleri 179
- **Demiryolları** 180
- **Görsel Röprodüksiyon** 186
- **Fotoğraf** 191

Müze-i Hümayun'daki Tarihî Eser Koleksiyonları 207
- **Çinili Köşk'teki Tarihî Eserler** 210
- **Lahitler Müzesi** 218
- **Müze-i Hümayun** 225
- **İstanbul Dışındaki Müzeler** 234

Müze-i Hümayun Koleksiyonlarında İslâm Eserleri 241

Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Askerî Koleksiyonlar 259
- **Yıldız Sarayı'ndaki Askerî Müze Modeli** 260
- **Jön Türk Devrimi Sonrasında Askerî Müze** 263

Jön Türk Devrimi'nin Ardından İslâmî ve Tarihî Eserler 291
- **İslâm Eserleri** 291
- **Tarihî Eserler** 297

Sonuç 305
Kaynakça 321
Dizin 335

ÖNSÖZ

Neden Müze?

Müzelerin kökeninde bir paradoks yatar: Bir ziyaret mekânıdırlar, ama pek sık ziyaret edilmezler; kültürün "merkezi" oldukları iddiasındadırlar, ama pek çok insana uzaktırlar. Sadece Türkiye'de değil, dünyanın birçok ülkesinde, çoğu insan müzeye gitmeyi eğlenceden ziyade ödev sayar; insanlar yaşadıkları kentin müzelerini pek ziyaret etmez, ama turist olarak bulundukları bir kentte gidecekleri ilk yer müze olur. Öte yandan, müzenin kendisinde ölümü çağrıştıran, kasvetli bir şeyler vardır. Peki, müzeyi aynı anda hem bu kadar "hayattan uzak", hem de bu kadar vazgeçilmez kılan nedir? Neden insanlara hep müzelere gitmeleri salık verilir, neden günümüzde müzeler bir toplumsal gereksinim olarak karşımıza çıkmaktadır?

Müze, geçmişin korunup muhafaza edildiği bir barınak olarak algılansa da, aslında "geçmiş" dediğimiz şey sabit bir olgu değildir. Müzeyi, geçmişi "geçmiş" haline getiren, daha doğrusu belli bir geçmişin "geçmiş" olarak seçilip algılanmasını sağlayan bir mekân olarak düşünebiliriz. Tarih ya da bilim kitaplarında yer alan bilgilerin, nesneler aracılığıyla canlandırıldığı mekânlardır onlar. Geçmişle olan bu bağ-

lantı, aslında müzenin kökenine değil, müzelerin kurum olarak en çok genişlediği modern dönemin geçmişle kurduğu ilişkiye bağlıdır.

Günümüzde "müze", kelime anlamı itibarıyla kadim köklerinden hayli farklı. Kadim dönemin, "Müzlerin evi" olarak algılanan İskenderiye Müzesi, günümüz müzelerinin sahip olduğu toplama ya da teşhir işlevlerini üstlenmemişti. Platon'un mağara alegorisinin de işaret ettiği gibi, kadim dönemde görsel araçlar hakikatin araştırılması açısından çok sakıncalı ve yanıltıcı bulunuyordu. Kadim dönem düşünürleri için görsellik yanılsamadan ibaretti ve insanı, ancak felsefe aracılığıyla ulaşabileceği hakikatten uzaklaştırırdı.

Ortaçağ Avrupası'na damgasını vuran Hıristiyan düşünce de görselliğe kuşkuyla yaklaşmıştır. Kadim dönem düşünürleri nasıl hakikate ulaştıracak yegâne yolun felsefe olduğunu savunduysa, Ortaçağ âlimleri de hakikatin tek kaynağının Kitab-ı Mukaddes olduğunu düşünüyordu. Kadim dönemden kalan ve rastlantı eseri bulunan heykeller, pagan idolleri olarak görülüp reddedilirken, dünyayı kutsal metnin dolayımı olmaksızın kavramaya ve algılamaya çalışmak kâfirlik sayılıyordu. Her iki dönemde, sanat eserlerinin sahip olacağı estetik değerin ölçütü, taşıdıkları dinî anlamlardı. Birçok eserin muhafaza edilmesinin altında yatan neden de bu anlamdı.

Nesnelerin taşıdığı estetik değerin dinî anlamlarından soyutlanması ve müzenin, barındırdığı nesneler yoluyla hakikatin keşfine götürecek bir araç olarak kullanılması, kadim dönemi temel alan Rönesans hümanizmi ile fiziksel dünyaya karşı yeni uyanan merakın biraraya gelmesi sonucu gerçekleşir. 17. yüzyıldan sonra kadim döneme ait eserler, paganizm bağlamında değerlendirilmekten çıkar ve hümanist ideallerin dayandığı bir dönemin göstergeleri olarak algılanmaya başlar. Koleksiyon ve teşhir işlevlerini sınırlı da ol-

sa yerine getirmeleri bakımından ilk müze örnekleri sayılabilecek nadire kabineleri de [*cabinet of curiosities*] bu sırada ortaya çıkar: Maddî servetlerine manevî bir boyut katmak isteyen dönemin zenginleri, ender rastlanan, ilginç bulunan çeşit çeşit nesneyi biraraya getirdikleri özel koleksiyonlar oluştururlar.

Bu özel "nadire kabineleri," hem kadim dönemin müzelerinden, hem de günümüz müzelerinden hayli farklıdır. Nesneler, Avrupa'da Ortaçağ'dan sonra gelişen ve modern bilimin başlangıcını oluşturan dünyevî ilginin etkisiyle seçilir. Fakat bu nesneler tarihi simgelemekten çok, bir yandan dünyanın çeşitliliğini hatırlatırken, diğer yandan da bu çeşitliliğin algılanacağı çerçeveler oluşturacak şekilde biraraya getirilir ve sınıflandırılır. Kadim döneme ait eserler, artık Hıristiyanlık karşısında bir tehdit olarak algılanmaz. Dünyayı farklı bir şekilde algılamanın simgeleri haline gelen heykeller, henüz ne oldukları bile bilinmeyen fosiller ve yeni keşfedilen yerlerden getirilen taşlar, yeni bulunan hayvan türleri aynı koleksiyonda yer alır. Bu koleksiyonların sınıflandırılması, sahiplerinin tasarrufuna bağlıdır. Onların kişisel dünya görüşünü, dolayısıyla kişisel ve düşünsel güçlerini simgelerler. Tanrı'nın dünyaya hâkim olması gibi, hümanist koleksiyoncu da biraraya getirdiği nesneler üzerinde hâkimiyete sahiptir. Bu dönemden itibaren, koleksiyon ve teşhir faaliyetini barındıran müze benzeri bir mekânın nasıl bir dünya algısı ortaya koyduğunu görüyoruz. Çağlar ve barındırdıkları düşünsel çerçeveler değişse de, müzenin bu temel işlevi değişmiyor. Bir dönemin nabzını tutmak için, bu mekânlara bakarak artlarında yatan düşünsel çerçeveyi açığa çıkarmak mümkün.

Düşünsel dünyayı zenginleştiren nadire kabineleri, sadece sahiplerine açık olmamakla birlikte, çok küçük bir kitle tarafından ziyaret edilebiliyordu. Sadece koleksiyoncunun

kendisi ve özel dostları bu mekânlara rahatlıkla girip çıkıyor, nesneleri inceliyor ve bunlar konusunda fikir yürütebiliyordu. Koleksiyonu anlamak, önceden edinilmiş bilgiler sayesinde mümkün olabiliyordu. Koleksiyonları halkın kirli ellerinden ve kavrayışsız bakışlarından uzak tutmak, nesnelerin değerini vurgulayan bir gereksinim olarak görülüyordu. Bu aşamada, müze bir eğitim aracı değil, eğitimin sağladığı seçkinliğin göstergesiydi.

Müzedeki nesnelere ilişkin bilginin sabit bir sınıflandırma kazanması ve doğrudan görselliğe bağlanması, pozitivist bilimin hâkim olduğu, mantıksal düzenin büyük ölçüde görsellik üzerinden inşa edildiği 19. yüzyıl modernitesinin ürünüydü. Yüzyıllar boyu çoğalan teşhir mekânları –dioramalar, manzara kuleleri, fuarlar, botanik ve hayvanat bahçeleri– ve bunlarla beraber sanatta gelişen görsel realizm ve fotoğrafın keşfi, Fransız düşünür Michel Foucault'nun öne sürdüğü gibi bu dönemde yeni bir düzenin egemen olduğunun, hakikate görsel yollarla ulaşılabileceği kabulünün göstergesi olarak düşünülebilir. Kadim dönemin görsellik karşısındaki şüpheci yaklaşımına karşılık, modern dönemde gelişen bilim anlayışı, bilimsel, siyasal ve kavramsal hakikatleri görsel yollarla doğrulamaktaydı. Bu dönemde görselliğe duyulan ilgi, Aydınlanma düşüncesinin birçok toplumsal kesim –özellikle genişleyen, güçlenen ve görsel gücü ellerinde tutan burjuvazi– tarafından içselleştirildiğine işaret eder. Osmanlı döneminde görselliğin henüz böyle merkezî bir rol almamış olması –fotoğrafın ancak zenginlerin ve azınlıkların uğraşı olması, fuarların ve müzelerin yabancılar için düzenlenip kurulması ve gerçeğin görsel yollarla algılanmaması– Tanzimat sonrası yaşanan aydınlanmanın yerleşik kültüre sinmediğinin ve geniş bir burjuvazinin oluşmadığının göstergesi sayılabilir.

19. yüzyılın eşiğinde Avrupa'da modern müzeciliğe götü-

recek çeşitli adımlar atılmaya başlanır. Johannes Winkelmann'ın çalışmaları, günümüzdekinden çok farklı olsa da, sanat tarihi olarak anılacak disiplinin temellerini atar. *Kadim Yunan Resim ve Heykel Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler* (1764) adlı eserinde, Winkelmann kadim Yunan'ı hem klasik, hem de üstün bir dönem olarak algılayarak, sanatı klasik tarih anlayışına bağlı bir oluşum, gelişim ve çöküş serüveninin içine oturtur. Bir halkın sanatının, o halkın ve zamanın gerçeklerini yansıttığı fikrini öne sürer. Almanların Yunanlıları taklit etmeleri gerektiğini, böylelikle klasik ideallere ulaşabileceklerini söyler. Günümüzde, sözünü ettiğimiz bu tarih anlayışı da, sanata ilişkin bu bakış açısı da çok tartışmalı hale gelmiştir. Çünkü tarihyazımını oluşum, gelişim ve çöküş serüvenine bağlamak, tarihi şekli şemaili belirlenmiş bir anlatı içine sokar. Oysa her olay, mevcut koşulların gerekleri doğrultusunda gerçekleşir, önceden belirlenmiş bir programın parçası olarak değil. Klasik tarihyazımı, sonradan yazılmış bir anlatının içine dahil ettiği tarih inşasını, belli bir sonuca ve anlayışa bağlar. Dahası, sanatı belli bir halkın kimliğinin göstergesi olarak algılamak, her halkın belli bir "öz"e sahip olduğunu varsaymayı gerektirir. Bu varsayım, 19. yüzyılın sonlarında doruğuna ulaşan milliyetçi anlayışlarla pekişmiş olsa da, günümüzde hâkim olan çoğulcu düşüncelere aykırıdır: "Ulus" dediğimiz şey, yekpare ve türdeş bir kendilik değildir, çeşitli iktisadî, toplumsal ve kültürel farklılıkları içerir. Ulusal kimlik, ortak bir özün varlığı üzerine bina edilen anlatılardan oluşur. Tarih, sanat ve bunları düzenleyip teşhir eden müzeler, bu anlatıların oluşumunda ve iletilmesinde önemli rol oynar.

Winkelmann, 18. yüzyılda Almanların gelişmesi için, sanatın yanı sıra siyasetten erotizme kadar uzanan pek çok alanda kadim Yunan'ı taklit etmeleri gerektiğini öne sürmüştü. Sanatı örnek alarak, kadim Yunan ruhunu tekrar yaşata-

bileceklerini, böylelikle kadim dönemin ideal yüceliğine kavuşabileceklerini iddia etmişti. Bu bakış açısıyla ortaya çıkan neo-klasizm, bütün Batı ülkelerini sarmakla beraber, özellikle mimarlığı etkiledi: Evlerden kamu binalarına kadar birçok yapıyı saran sütunlar, meclis binalarını örten kubbeler ve özellikle kadim Yunan'ın tapınak formunu alan müzeler bu etkinin göstergeleridir. Winkelmann, henüz bir ulus-devlet halini almamış ülkesinin, özellikle kendi yaşadığı Dresden kentinin gelişimini bir dış etkene, çok farklı bir iklimde ve devirde yaşamış bir halka dayandırıyordu. Taklitçi diyebileceğimiz bu bakış açısı, kesinlikle Winkelmann'la sınırlı değildi: Rönesans İtalyası'nda da, Aydınlanma Fransası'nda da, kadim dönemin üstünlüğünü savunan aydınlarla modernliği savunanlar dönem dönem çatışmaktaydı. Neo-klasik bakış açısı, bu tartışmanın ürünüdür. Batı kimliğini oluşturan bu bakış açısı, bir taklidin ürünü olarak, bizi bütün kimliklerin inşa ve oluşum serüvenini düşünmeye sevk etmeli. Her ortak kimlik anlatısı, örneklerden yola çıkar ve bunları taklit eder. Ama farklılığının ayırdında olan bir taklit, hele de biçimsel benzerliğini bilinçli bir şekilde kullanmayı biliyorsa, kopyacılıktan çıkıp, İngilizce'de *mimicry* kelimesiyle ifade edilebilecek bir taktik haline gelebilir.

19. yüzyılda gelişen sanat tarihi disiplini ve onunla birlikte gelişen müzeler, gelişme anlatısına ve Aydınlanma dönemiyle gelişen pozitivist bakış açılarına bağlı kalmıştır. "Uygarlıklar tarihi" anlatısına göre tarih, "bereketli hilal" olarak anılan Mezopotamya'da başlar, kadim Mısır'da devam eder, Yunan yarımadasından ve onun uzantısı olarak ele alınan Batı Anadolu'dan Helenistik dönemde Roma İmparatorluğu'na geçer, Kuzey Avrupa'da devam eder ve her Batı ülkesinde ayrı birer modern döneme ulaşır. 19. yüzyılda gelişen Avrupa müzelerinin birçoğu, bu seyir çerçevesinde düzenlenir. Özellikle İngiltere ve Fransa, en büyük mü-

zelerini bu doğrultuda oluşturur; bu amaçla da, emperyal güçleriyle ele geçirdikleri eserleri kullanırlar. Doğu'dan Batı'ya uzanan bir gelişim çizgisi oluşturarak, aynı zamanda uygarlıkların evriminin de haritasını çıkarırlar ve her modern ülke için, benimsemek isteyebileceği, kendi üstünlüğünü kanıtlayabileceği bir tarih yazarlar. Modern dönem, kendi kültürel geçmişini ve bu geçmişin dünyayla olan bağlantılarını müzelerinde inşa eder. Tarih kitaplarından farklı olarak, müzelerini ziyaret eden halkına ve başka halklara, bu kimliği metinler aracılığıyla değil müzede yer alan nesneler aracılığıyla öğretir, doğallaştırır ve onları bu kimliğin parçası haline getirir.

Halk, müzelerin kuruluş yıllarında, bu tapınaklardan uzak tutuluyordu. Halkın müzeyle buluşması, Fransız Devrimi'nden sonra, Louvre Sarayı'nın kamuya açık bir müzeye dönüştürülmesiyle birlikte gerçekleşir. Kraliyet tacı ve asası kilisenin iktidar simgeleriyle beraber teşhir edilir ve bu simgelerin, artık halkı temsil eden, bu simgeleri halkın gözlerinin önüne seren cumhuriyetçi devletin elinde olduğunu gösterir. Fakat bu sürecin sanata yansıması için bir süre daha geçmesi gerekecektir. 19. yüzyılın ortalarında, Britanya'da, halkın müzeye alınıp alınmayacağı hararetle tartışılan bir meseledir. Yeni kurulan fabrikalarla baş edemeyen, ekmeğini toprağından çıkaramayarak kentlere göç eden, sanayi devriminin korkunç şartları altında yaşayan yoksul halk, Londralılar tarafından bir tehdit unsuru olarak algılanır. Kenti saran fabrika dumanlarıyla birlikte, sefalet içinde yaşayan işçi sınıfı, kente yeni tehlikeler ve kötü hayat şartlarının sonucu olan hastalıklar getirir. Londra'nın yerleşik kent halkı, kaba ve görgüsüz saydığı alt sınıfı müzelere sokması halinde, sanatın kutsiyetinin ve müzenin dingin ortamının zarar göreceğinden korkar. Fakat dönemin bazı hayırseverleri, müzenin aslında terbiye etme işlevini yerine getirebile-

ceğini düşünür. İnsanların, belli görgü kurallarına orada alışacağını, hayatın güzelliklerini görerek kendilerini geliştireceklerini iddia ederler. Alt sınıfa sanat sevgisi aşılamakla sefalet içinde geçen hayatlarına zenginlik katacaklarını hayal eder, müzelerin ulusal kimliği pekiştirebileceğini düşünür ve bu nedenle, halkın müzeyi ziyaret edebileceği tek tatil günü olan pazar gününde müzelerin açık olmasını sağlarlar.* Diyebiliriz ki müze, teşhir ettiği nesneler, bunlar için uygun gördüğü düzenlemeler ve öngördüğü davranış kuralları aracılığıyla belli bir kimliği somutlaştıran bir mekândır ve eğitilecek kitlelere belli değerleri, görgü kurallarını ve beğenileri aşılayan bir toplumsal mühendislik aracıdır. Bu açıdan bakıldığında, müzeleri, George Bernard Shaw'un *Pygmalion*'da eleştirdiği sınıfsal bir yontu mekanizması olarak düşünebiliriz.** Müzelerde, teşhirler halkı eğitmenin bir aracı olarak kullanılır, ama halkın istekleri –halkla karşılıklı iletişim– müzelerin kuruluş ve gelişme yıllarında dikkate alınmaz.***

20. yüzyıla gelindiğinde, Batı'da müze, her ulusun kendi modernliğini sergileyebileceği bir mekân haline gelir. Toplumsal eğitim aracı olarak önemli role sahip olmanın yanı sıra, toplumsal kültürel kimliğin seküler düzende oluşturulup canlandırılacağı bir mekândır. Modern dönem, kimliğini

---

* Benzer tartışmalar New York'ta da yaşanır. Kentli elitler, bu yüce sanat ortamının cazibesine kapılan alt sınıfların, üst sınıflara ait bölgeleri istila edeceğinden korkar.

** *Pygmalion*'da Mr. Higgins'in evine alıp eğittiği yoksul ve görgüsüz kızın önünde yeni ufuklar açılır; gelgelelim görgüsüzlükle suçlanması gereken kişi, aslında, kıza son derece kaba ve gayri insanî davranan hocasıdır.

*** Müzeler son yıllarda maddî ihtiyaçlardan dolayı giderek kapitalizmle yakınlaşmış, kültürel yozlaşmanın ya da kitle kültürünün etkisi altına girmiş olabilir; ama izleyicilerin ihtiyaçlarını ön plana çıkarıp karşılıklı kültürel iletişime ağırlık vermeleri itibarıyla giderek demokratikleştiklerini söylemek de yanlış olmaz.

daima belli bir geçmiş temelinde yaratır; geçmiş, kimliğin hem temellerini oluşturur, hem de üstünlüğünü, dolayısıyla evrimsel gelişimi doğrulayabilecek bir zemin işlevi görür. Bu geçmişin sahnesi olan müzeler de bu açıdan kilit rol oynar.

Müzelere kimlik inşası açısından baktığımızda, toplama ve teşhir etme işlevlerinden çok, eğitsel işlevleri ön plana çıkar. Müzeyi ziyaret eden kişi, içindeki nesneler hakkında bilgi edindiğini düşünse de, aynı zamanda –ve belki daha da önemlisi– toplumun dayattığı doğruları ve kimliği içselleştirir; toplumsal ritüeller aracılığıyla bunları fiziksel olarak yaşar. Aydınlanma sonrası Avrupa'da sekülerleşen bir düzende, önceleri kilisede söz konusu olan hiyerarşi, nesnelere hürmet gösterme ve sükûnet gibi ritüel davranışlarla birlikte müzede devam eder.

Elbette elinizdeki kitapta sözü edilen müzeler, Aydınlanma sonrası Avrupası'nın müzeleri değil. Burada, Avrupa'nın Aydınlanma düşüncesinden etkilenmiş, bu doğrultuda bazı reformları hayata geçirmiş, fakat kendi kültürel değerlerini Aydınlanma değerleriyle birarada yaşatmış ve özellikle Osmanlı döneminde Avrupa'nın egemenliğine karşı koymuş bir modernleşme süreci ele alınıyor. Burada bahsi geçen müzeler, Avrupa'da ve Amerika'da aynı dönemlerde gelişmekte olan örneklerine benzese de onlardan farklı sorunlara çözüm üretmekte, biçimsel açıdan benzer ama içeriği itibarıyla farklı bir kurumsal kimlik inşa etmekteydi. Bu nedenle, bu müzelere ilişkin olarak burada anlatılan öykü, o dönemde bırakılan izlerden yola çıkılarak çizilen bir güzergâhtır, ama tek güzergâh olmak zorunda değildir.

Özellikle 1990'lardan itibaren hızla gelişen müze kuramı, bu kurumun içerdiği anlamları geniş bir kültürel çerçeveye oturtarak, ne tür gereksinimlere karşılık verebileceği üzerine düşünüyor. Dünyanın dört bir yanında kurulan müzelerin, genellikle Batı müzelerini örnek aldığı ve Batılı çizgide

geliştiği varsayımı, müze kuramlarında çok yaygın. Elinizdeki çalışma, bu varsayıma karşıt bir örneği ortaya koymak üzere kaleme alındı; çünkü bir kurum, başka bir bağlama yerleştiğinde, yeni konumuna uygun yeni bir kişilik geliştirir. Osmanlı döneminde kimlik arayışında başvurulan kurumsal öykünmeler de, ilk bakışta taklitçi gibi görünmekle birlikte, daha önce sözünü ettiğimiz taktiği kullanır ve bu kurumlar, çöküş veya özenti belirtisi olmaktan çok, bir değişim sürecinin göstergeleri olarak algılanmalıdır. Osmanlı müzelerinin temsil ettiği ulusal kimliğin veya tarihin doğru olup olmadığı, bu kitabın konusu dışında. Benim amacım, bu tarihin ve kimliğin nasıl ve hangi şekillerde teşhir edildiğini ele almak.

Osmanlı müzeleri, toplumun terbiye edilişinden ziyade, devletin toplum için yarattığı kurgulara ve bunların sürekli olarak geçirdiği değişime işaret ediyor. Günümüzde Türkiye'de müzelerin ziyaretçi sayısının neden düşük olduğunu sorarken, bu müzelerin ne tür ihtiyaçları temel aldığını, bu ihtiyaçların kimler tarafından belirlendiğini, bu ihtiyaçlara nasıl cevap verildiğini de sorgulamamız gerekir. Elinizdeki kitabın amaçlarından biri de, geçmişteki örneklerden yola çıkarak, okuru hem var olan kurumlar hem de oluşum halindekiler üzerine düşünmeye sevk etmek. Osmanlı müzeleri, daima, öngördükleri gereksinimler doğrultusunda yaşayan kurumlardı. Bugün Türkiye'deki müzelerin canlı mekânlar haline gelebilmesi için, Osmanlı müzelerinin yüzyıl önce attıkları temel üzerinde geliştirilmeleri gerekir.

Bu kitabın fikir olarak ortaya çıkışının üzerinden neredeyse on yıl geçti. Bu süreçte, birçok kişi ve kurum bana destek oldu. Doktora tezi olarak yazılması, bana 1995-1999 yılları arasında maddî imkân sağlayan Fulbright-Hayes Bursu, California Los Angeles Üniversitesi (UCLA) Sanat Tarihi Bölü-

mü Dickson Bursu ve UCLA Tez Yazım Bursu'nun yardımıyla gerçekleşmiştir. 1995-1996 yıllarında gerçekleşen araştırma sürecinde, İstanbul ve Ankara'daki Başbakanlık Arşivi yetkilileri, İstanbul Arkeoloji, Denizcilik ve Askerî Müzelerinin kütüphane görevlileri, Dr. Nurhan Atasoy, Dr. Sümer Atasoy, Dr. Ekmelleddin İhsanoğlu, Dr. Nazan Ölçer, Dr. Halil Özek ve Binbaşı Sadık Tekeli'ye teşekkürlerimi sunarım. Kitabın yazılma sürecinde fikirlerimi geliştirmeme yardımcı olan Dr. Irene Bierman, Dr. James Gelvin, Dr. Stanford J. Shaw ve Dr. Ezel Kural Shaw'a şükran borçluyum. Kitabın University of California Press için editörlüğünü üstlenen Lynne Cooke'a, Türkçe olarak yayınlanmasında emeği geçen Ali Artun ve Elçin Gen'e, ayrıca kitabı titizlikle tercüme eden Esin Soğancılar'a yürekten teşekkür ederim.

İstanbul, Eylül 2004

Müzeye Doğru: Savaş Ganimetinin ve Eski Eserlerin Toplanması

1996 yılında Kültür Bakanlığı Türkiye'de müzeciliğin başlamasının 150. yıldönümü vesilesiyle çeşitli törenler ve bir konferans düzenledi. 1946'da gerçekleştirilen 100. yıl kutlamaları, Türkiye'de müzenin kuruluş tarihine kesinlik kazandırmıştı. Ancak, 1996'da konuyla ilgili kurum ve kişiler bu tarihin doğruluğunu tartışmaya başladı. Gerçi Osmanlı Devleti eski eserlerin toplanmasını ilk kez 1846'da onaylayarak bu işe resmiyet kazandırmıştı, ama bazı uzmanlar müzenin kuruluş yılı olarak 1723 tarihinin daha uygun olacağını ileri sürdüler. 1723 yılında Osmanlı Devleti, cephanelik olarak kullanmak amacıyla Aya İrini Kilisesi'nde bazı tadilatlar yapmış, bazı değerli eşyaları burada teşhir etmeye başlamıştı. Başka bazı uzmanlarsa müzeciliğin 1869'da başladığını, çünkü bu tarihte "mecmua" (koleksiyon) teriminin yerini "müze" teriminin aldığını ve bu durumun halka açık teşhirlere ve halk eğitimine verilen önemin arttığı anlamına geldiğini savundu. Öte yandan, Müze-i Hümayun ancak 1889 yılında özerk bir devlet kurumu haline gelmişti. Daha da ileri gidilip, bu tarihlerin tümünün geçersiz ol-

duğu, çünkü cumhuriyetin kuruluş tarihi olan 1923'ten önce Türkiye'de kelimenin tam anlamıyla bir müzeden söz edilemeyeceği bile ileri sürülebilir. Bütün bu tezler bir yana, Osmanlı Devleti'nin koleksiyonlar ve halka açık teşhirler için bazı mekânlar belirlemesinden çok önce, seçilmiş nesnelerin yer aldığı az sayıdaki teşhir, imparatorluğun gücünü ve egemenliğini temsil etme işlevi görüyordu. Dolayısıyla Türk müzeciliğinin tarihsel köklerinin, hiç değilse İstanbul'un fethine kadar uzandığı bile öne sürülebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nda eski eserlerin toplanmasının tarihsel kökleri, ancak, değerli sanat eserlerinin yeniden kullanımına ve teşhirine ilişkin olarak Akdeniz havzasının bütününde Türklerden önce geçerli olan pratikler ışığında anlaşılabilir. Nispeten ani bir şekilde ortaya çıkan Osmanlı müzesinde somutlaşan ideolojik değişikliğin boyutlarını netleştirmek için, abartılı denecek kadar geriye giden bir tarihsel arka plan esas alınmalıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzelerin ilk örneklerinin araştırılması, bizi neyin koleksiyon neyin teşhir sayılması gerektiği sorusuyla karşı karşıya bırakıyor. Osmanlı topraklarında, müzenin gelişmesinden önce iki ön-müzeolojik [*protomuseological*] teşhir biçimi mevcuttu. Bunların ikisi de *spolia** kavramıyla yakından ilişkiliydi – hem "savaş ganimeti" şeklindeki geleneksel anlamıyla, hem de mimarlık tarihçileri tarafından kullanılan modern anlamıyla, yani yıkılan bina parçalarının başka binaların yapımında yeniden kullanılmasını ifade eden "devşirme" kavramıyla.[1] Her iki durumda da ele geçirilen nesnelerin biraraya getirilmesi ve

---

* "Spolia" kelimesi ganimet anlamının yanı sıra, mimarîde eski parçaları tanınabilirliğini ortadan kaldırmaksızın yeni binalarda kullanmayı ifade eder. "Devşirme"ye yakın bir anlamı vardır. Bundan sonra "ganimet" sözcüğü her iki anlamı da içerecek şekilde kullanılacak, eski yapı parçalarının yeni binalarda kullanılmasına atfen "mimarî devşirme" ifadesi kullanılacak – y.n.

korunması bir koleksiyon biçimi oluşturur. Bu nesnelerin açıkça bazı ideolojik hedefleri benimsetmek üzere yeni bir görsel bağlama oturtulması, ganimetlerin toplanmasını ilk müze pratiklerinin incelenmesi açısından çok önemli bir konu haline getiriyor.

Savaş Ganimetlerinin Gözlerden Saklanması

Aya İrini Kilisesi, fethin ardından imparatorluğun cephaneliğine dönüştürüldü; ama bu dönüşümden sonra da yalnızca kilise mimarîsi açısından değil, barındırdığı askerî malzeme ve kutsal emanet koleksiyonları açısından da simgesel bir değer taşımaya devam etti. İstanbul'da Osmanlı yönetiminin hemen hemen başlangıcından itibaren, kentin kuşatılması sırasında ele geçirilen silahların saklandığı Cebehane-i Amire, daha sonra da savaş ganimetlerinin toplandığı bir mekân olarak gelişmeye devam etti. Aynı zamanda Bizans İmparatorluğu'ndan devralınan, Hıristiyanlara ait önemli kutsal emanetleri de barındırdı: Bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nin Hazine bölümünde teşhir edilen, Vaftizci Yahya'nın altın kılıf içinde saklanan kaval kemiği ile kafatası kemiği gibi. Bizans'tan Osmanlı yönetimine geçmeleriyle birlikte dinsel egemenlik kadar askerî egemenliğin de simgesi haline gelen bu emanetler, hem Hıristiyan müminlerin gözünde dinsel açıdan taşıdıkları önemi koruyorlar, hem de yeni hanedan tarafından sahiplenilmelerinden ötürü imparatorluk içerisindeki dinsel iktidar hiyerarşisini simgeliyorlardı. Askerî araç-gereçlerin ya da kutsal emanetlerin, belli bir düzen gözetilerek veya teşhir amacıyla biraraya getirildiğine işaret eden hiçbir kanıt yok. Yine de, bu nesnelerin korunması için eski kilisenin kullanılması, eskiden Hıristiyanlara ait olan kentte Osmanlı egemenliğini sürekli olarak anımsatan fiziksel bir araç işlevi gördü. Bir serginin temel



Resim 1: Aya İrini Kilisesi, ykl. 1890. Arkada Topkapı Sarayı'nın surları ve Aya Sofya Camii'nin kubbesiyle minareleri [Grosvenor, 1893]

işlevini görmekten uzak olan bu koleksiyonların müze olarak nitelenmesi de olanaksız. Ama bu eşyalara atfedilen ve toplanmalarına neden olan değer, daha sonraki Osmanlı müzelerinin de tohumlarını atacaktı. Ayrıca, Avrupa'da bulunan birçok kutsal ziyaret mekânındaki kutsal emanetler gibi, bu emanetler de teşhir edilmemelerine rağmen pekâlâ etkilerini korumuş olabilir.[2] 19. yüzyılda bir nesnenin uzun uzun, hayranlıkla seyredilmesini sağlamak, gücün açığa vurulmasının bir yolu olarak kullanılıyordu; bu nedenle halkın bu nesnelere erişiminin engellenmesi ve bu nesnelerin karanlıkta kalması, psikolojik açıdan ters etki yaratarak halkın gözünde daha da güçlü, etkileyici nesneler haline gelmelerini sağlamış olabilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda reform sürecinin başlamasıyla birlikte bu tür kutsal emanetler giderek daha fazla teşhir edilir oldu. III. Ahmet'in 18. yüzyılda orduda gerçekleştirdiği reformlar sonucunda, Cebehane-i Amire'de saklanan

silahların çoğu kullanımdan kalktı ve maziye karıştı. 1730'da binada tadilat yapıldı ve adı Darü'l-Esliha olarak değiştirildi. Böylece birçok değerli nesne, cephanelikte ilk kez resmî olarak teşhir edilmeye başlandı.

Bu teşhirler hakkında kısa bilgi veren birkaç kaynak var, ama hepsi de yalnızca yazarının en ilginç bulduğu nesnelerden söz ediyor. Örneğin 1766'da İstanbul'u ziyaret eden Jean-Claude Flachat, gezi notlarında şöyle diyor: "Orada, Constantinus'un ardıllarına bırakılan ilginç, merak uyandıran çok sayıda nesne ve nadire arasında Vaftizci Yahya'nın kol kemiğini göremedim; oysa Rumlar bana defalarca, bu kemiğin orada altın bir kılıfın içinde saklandığından emin olduklarını söylemişlerdi".[3] Müslüman bir ülkede bulunan bir Hıristiyan olarak Flachat'nın yorumları, Rum azınlığa duyduğu yakınlığı yansıtır. Oysa 1812 yılında, dinî nesnelerden ziyade teknolojiyle ilgilenen Britanyalı seyyah E. D. Clarke şöyle diyor: "Türklerin kenti ele geçirmelerinin yadigârı olarak asılı duran silahları, kalkanları ve Bizans imparatorlarının savaş aygıtlarını gördüm". Clarke'ın ziyareti çok kısa sürmüştü; "belki Sezarların Sarayından kalan ve benzer şekilde korunan başka ilginç eşyalar da vardı", ama bunları inceleme fırsatı olmadı.[4] Bu yorum, Flachat gibi Clarke'ın da Bizanslılardan kalan kutsal emanetlerin binada korunduğunu düşündüğüne işaret ediyor. Darü'l-Esliha'ya ilişkin bu iki kısa tasvir şuna işaret ediyor: Burası, sadece seçkin, özellikle de yabancı ziyaretçilerin görmelerine izin verilen bir teşhir mekânıydı, ama bu ziyaretçilerin görebildikleri de çok sınırlıydı. Her iki seyyah da kendilerine içerdeki değerli nesnelere şöyle bir göz atma fırsatı verildiğini ve hemen dışarı çıkarıldıklarını belirtiyor.

Asırlar sonra, Osmanlı ve Türk müze tarihçileri, Darü'l-Esliha'nın, imparatorluktaki resmî müzelerin öncüsü olduğu kanısına vardılar. Sermet Muhtar'ın hazırladığı 1920 tarihli

Osmanlı Askerî Müzesi rehberi, 18. yüzyılda binada eski Kuran ciltlerinin, eski silahların, sakal-ı şerif ve başka kutsal emanetlerin sergilendiğini anlatır.[5] Daha önce bu mekânı tasvir eden Avrupalı seyyahlar gibi Sermet Muhtar da seçici davranmış, ancak bazı nesnelerle ilgilenmiş ve yalnızca İslâm'a ait kutsal eşyalardan söz etmişti; o kadar ilginç bulmadığı Hıristiyan dinine ait kutsal nesnelere ise daha az değinmişti. Buna karşılık laikliğin çok önemsendiği 1960'lı yıllarda yazan Türk tarihçi İbrahim Konyalı, Darü'l-Esliha'da hem Bizanslılardan kalan silahların hem de dinsel eşyaların teşhir edildiğini belirtmiş, ancak bunların Hıristiyanlar için mi yoksa Müslümanlar için mi önem taşıdığına değinmemişti.[6]

Cephanelikte korunan kutsal nesneler –sakal-ı şerif ve Bizanslılara ait kutsal eşyalar– kutsal kişileri ve olayları hatırlatan metonimik* yadigârlar olmakla kalmadı, en az dinsel hatıralar kadar imparatorluğun gücünün de simgesi oldu. Osmanlı Devleti, Bizans İmparatorluğu'nun elinde bulunan, Hıristiyanlığa ait kutsal emanetleri İstanbul'un fethi sırasında, İslâm'ın kutsal emanetlerini ise Mısır'ın fethiyle ve halifeliğin Osmanlılara geçmesiyle sahiplenmişti. Askerî gereçlerin kutsal emanetlerin yanında teşhir edilmesi, kutsal emanetlerin savaşla ele geçirildiğini belirgin biçimde yansıtarak onları belli bir bağlama yerleştirdi. Halk bu kutsal eşyaları görmek için Darü'l-Esliha'ya giremiyordu, ama bu durum hiçbir zaman onların belleklerden silinmesine yol açmadı. Aksine, fetih silahlarının arasına hapsedilmeleri, kutsal nesneleri ve Osmanlı egemenliğini, eski Bizans kilisesinin dışındakiler için her zamankinden daha hissedilir kıldı; insanlar kutsal varlıkları somutlaştıran bu eşyaları askerî gereçlerin arasında hayal etmek zorundaydı. Örneğin, kentin yeni sahipleri kutsal emanetlere sahip olmakla, Hı-

* Metonimi: Bir ismin yerine onu doğal olarak çağrıştıran başka bir ismin kullanılması: ABD hükümeti yerine Beyaz Saray denmesi gibi – ç.n.

ristiyanlık'ta merkezî bir konum işgal eden Vaftizci Yahya gibi kutsal bir kişinin gücüne ortak oldular. Bu kadar önemli bir emanetin Osmanlıların denetimine geçmesi, eski Bizans tebaasının bundan böyle Osmanlılara sadakat göstermesi için bir araç işlevi gördü. Benzer şekilde, Osmanlıların mülkiyetine geçen İslâmî kutsal emanetler, Osmanlıların hem hilafet üzerindeki metafizik iddialarını, hem de İslâm dünyasının büyük bölümü üzerindeki egemenlik iddialarını güçlendiren simgeler oldu. Böylece Darü'l-Esliha, eşik-altı [*subliminal*] düzeyde imparatorluk gücünü ifade etmek üzere kutsal emanetlerin dilini kullandı – tarihçilerin, siyasî otoritenin meşruiyeti açısından dini temel dayanak olarak gördükleri bir döneme uygun bir dildi bu.[7]

Flachat ve Clarke gibi ziyaretçilere açıldığında az çok bir müze işlevi görse de, bu koleksiyon asıl gücünü büyük ölçüde ulaşılamaz olmasından alıyordu – modern müzenin, sergilemeye dayalı temel mantığıyla tamamen çelişen bir durumdu bu. Modern-öncesi bu teşhir mekânının bakışlardan saklanması, bir tür "hapsetme" eylemine benziyor: Değerli nesnelerin anıtsal bir yapıda gizlenmesi, iktidarı ortaya çıkarıyordu. Osmanlı Devleti, söz konusu nesneleri halkın bakışından saklarken, önemli bir anıtı bu nesnelerin "hapishanesi" gibi kullanmak suretiyle halkın belleğindeki yerlerini korumayı başarıyordu. Eski Aya İrini Kilisesi, saray alanı içindeydi; böylece Osmanlı Devleti'nin mülkiyetinde olduğu anlaşılıyordu. Gelgelelim, herkesin serbestçe girmesine izin verilen birinci avluda yer alıyordu. Bu avluya giren insanlar eski kiliseyi görebiliyor ve böylece onu, içinde bulunduğunu bildikleri ve fethin simgeleri olan kutsal eşyalarla birlikte anımsıyorlardı. Yani Osmanlı Devleti, bu eşyaları teşhir etmeden de gücünü sergilemeyi başarıyordu. Bu tekniğin altında, modern hapishanenin oluşturulmasında temel alınan toplumsal denetim kuramlarına çok benze-

yen bazı unsurlar yatıyor: Modern hapishane uygulamasında, dışarıdakiler hapishaneyi devletin hapsetme gücünü simgeleyen bir anıt olarak görürler, ama içeride uygulanan cezalar onlar için sır olarak kalır.[8] Darü'l-Esliha'da korunan nesneler, teşhirden ziyade gizlemenin esas alındığı bir koleksiyon olduğu için bir müze oluşturmadı – her ne kadar, gerek içerik gerekse amaç açısından, gelecekteki Osmanlı askerî müzelerinin tohumlarını atmış olsalar da.

Osmanlı Topraklarında Mimarî Devşirme

Eski yapılardan alınan parçaların yeni binalarda kullanılması, tarihî eser toplamanın en ilkel biçimlerinden biridir. Akdeniz Havzası'nın büyük bölümünde olduğu gibi, Bizans İmparatorluğu'nda, Selçuklu Devleti'nde ve Osmanlı İmparatorluğu'nda resmî görevliler, eski parçaları yeni yapılarda kullanmak suretiyle biraraya getirdiler; böylece eski formlar için yeni bağlamlar ve anlamlar yarattılar. Birçok uzman, inşaat maliyetini düşürmenin bir yolu olarak gördüğü bu yöntemin üzerinde durmaz; ama Beat Brenk ikna edici bir iddia öne sürüyor: Yeniden kullanımın doğurduğu maliyet ve eski parçaların yeni mimarîde ön plana çıkarılması, bu pratiğin altında yatan örtük bir ideolojiye işaret eder.

Bir toplama ve teşhir biçimi olarak değerlendirildiğinde yeniden kullanımın, daha sonra formüle edilen modern müzecilik uygulamalarıyla çarpıcı bir benzerlik taşıdığı görülür. Cebehane-i Amire ve Darü'l-Esliha'da barındırılan koleksiyonlar, bir binanın, nesnelerin korunması ve teşhir edilmesi amacıyla kullanılmış olması açısından müzenin habercisi sayılır. Ne var ki bu koleksiyonların hiçbiri müze değildi; çünkü insanlar içindeki nesneleri nadiren görebiliyor, belki de hiç göremiyorlardı; ayrıca bu nesneler sınıflandırılmamıştı.

Binalarda ve surlarda yeniden kullanılan çok sayıdaki eski parça da, bir müze açısından vazgeçilmez olan sistemli bir sınıflamaya tâbi tutulmamıştı. Yine de, yeniden kullanım, müzede olduğu gibi eski eserlerin korunmasını ve geniş bir kitlenin görsel takdirine sunulmasını sağlamıştı. Müze, eserlerin seçilip sınıflandırılmasıyla başlayan, düzenlenip teşhir edilmesiyle ilerleyen bir dizi pratiği içerdiğine göre, ele geçirilen askerî gereçler ve arkeolojik eserler konusundaki bu farklı yaklaşımlar, müze pratiğini oluşturan süreçlerde birbirine karşıt ve sonuca ulaşmamış uğrakları temsil eder.

Kolayca nakde dönüştürülebilen değerli metallerden ve mücevherlerden farklı olarak, oyularak işlenmiş taşlar –özellikle toprağın altında saklı kalmışlarsa veya onarılamaz ölçüde hasar görmüşlerse– kendi içinde böyle bir değer taşımaz. Bu tür nesneler, ya estetik açıdan takdir görmeleriyle ya da tarihsel önemlerinin ortaya çıkarılmasıyla değer kazanır. Bir nesnenin değeri yalnızca zamana ve kültüre bağlı olarak değişmekle kalmaz, belirlenen değerin ifade ediliş tarzı da farklılık gösterir. Toplama etkinliğinin nasıl tanımlanacağı sorusunun yanı sıra, koruma, inceleme ve değerlendirme için uygun görülen yöntemler ve yerler o kadar değişiklik gösterir ki, bir nesne için bir bağlamda uygun bulunan bir mekân bir başka bağlamda elverişli olmayabilir. Avrupalılar müzeyi değerli sanat eserlerini saklamak için kabul edilebilir tek mekân olarak benimsedikten sonra, Roma İmparatorluğu topraklarında yaygın olarak başvurulan, eski parçaların yeni binalarda kullanımı uygulamasına son verdiler. Avrupa'da müzeolojik koleksiyon pratiği, yeniden kullanım pratiğinin yerini ancak yavaş yavaş alırken, Osmanlı İmparatorluğu'nda tam olarak gelişmiş müzeolojik koleksiyon pratiklerinin bir anda uygulamaya konması, eski eserler ile seyredildikleri ortam arasındaki ilişkide ideolojik bir kopukluk yarattı.

Avrupalılar, Osmanlı topraklarındaki Yunan ve Roma uy-

garlıklarından kalan eski nesneleri toplamaya 17. yüzyılda başladılar. 19. yüzyıl ortalarına gelindiğinde, değerli nesnelerin korunacağı en uygun mekânın müze olduğu düşüncesi Batı Avrupa'nın büyük bölümünde benimsenmiş durumdaydı. Günümüz tarihçileri, müzeler için arkeolojik eser toplama pratiğinin 19. yüzyıl Avrupası'nda hararetli tartışmalara konu olduğunu unutma eğilimindeler. Entelektüel kesimden pek çok kişiye göre, müzeler, kültürün korunmasına üretiminden daha çok önem veriyor, böylece kültürü cansızlaştırıyordu.[9] Bazılarına göreyse seyahatlerin giderek arttığı bir çağda eski eserlerin toplanması, esef verici olsa da kaçınılmaz bir durumdu. Sonradan Mısır arkeolojisinin önemli hamilerinden biri olan roman yazarı Amelia Edwards, 1873-1874'te gerçekleştirdiği ilk Mısır gezisinin ardından, Ebu Simbel'de yeni keşfedilmiş bir tapınak hakkında şunları yazmıştı:

> Güzelliklerini ve canlılıklarını hayranlıkla seyretme mutluluğuna eriştiğimiz duvar resimlerinin çok hasar gördüğünü işittim. Mısırlılardan kalan büyük ya da küçük tüm eserlerin kaderi bu. Turistler bu resimlerin üzerine isimler, tarihler bazen de çizimler kazıyorlar. Eski Mısır uygarlığı öğrencileri, ıslak kâğıt "baskı"lar alırken, resmin özgün rengini silip götürüyor. "Koleksiyoncu" alabildiği her değerli şeyi satın alıp götürüyor, Araplar ise koleksiyoncu için çalıyorlar. Bu arada tahribat olanca hızıyla sürüyor. Buna engel olacak, bunu kınayacak hiç kimse yok. Her gün daha fazla sayıda yazıt sökülüyor, bozuluyor, daha çok mezar soyuluyor, daha fazla resim ve heykel tahrif ediliyor. I. Seti'nin Kral Mezarları Vadisi'ndeki mezarının duvarlarından sökülen tam boy portresi Louvre'a taşınmış. Berlin, Torino, Floransa müzeleri hazin öykülerini anlatan yağmalanmış eserlerle dolu. Bilim ilerledikçe açtığı yoldan cehaletin gelmesi çok hoş doğrusu![10]

Edwards'a göre yerel bir müzenin kurulması, Mısır'da bilimin ve sanatın buluşmasıyla oluşan yıkım dalgasının önüne set çekebilirdi. Müzeyi gerekli kılan şey sanatın kendisi değil, Batılı sanat hayranlarının sorumsuzluğuydu. Edwards'ın modern arkeoloji bilimine kuşkuyla yaklaşması gibi, Filistin Yahudileri de Kitab-ı Mukaddes arkeolojisinin kutsal mekânlara saygısızlık ettiğini düşünüyorlardı. 1863 yılında, Fransız arkeolog Louis-Félicien de Saulcy, Kudüs'te Kral Mezarlarını bulduğu konusunda halkı ikna ettiğinde, Yahudi cemaati İstanbul'dan kazıları durdurması talebinde bulundu.[11]

Doğu'dan arkeolojik eserlerin toplanmasına karşı çıkanlar, Avrupa'da küçük bir azınlıktı. Eserlerin korunması bahanesini öne süren iddiaların büyük bir bölümü, Avrupalı olmayan halkların eski eserlerin kıymetini anlama ve onları koruma yeteneğinden yoksun oldukları önyargısına dayanıyordu; Avrupalılar kısa süre önce bu eserleri atalarının mirası olarak benimsemişti. Avrupalılar genellikle, Avrupa dışındaki ülkelerden eski eserleri toplayarak barbarların elinden kurtardıklarını, onları özenle inceleyip koruyan bilim insanlarına teslim ettiklerini düşünüyorlardı; çünkü barbarların eski eserleri ihmal ettiklerini, hatta tahrip ettiklerini varsayıyorlardı. Toplanan eserlerle oluşturulan koleksiyonlar ve müzeler, farklı tarihî mekânlardan alınmış nesneleri bütünlüklü bir tarihsel sistemde yeniden biraraya getiriyor, o uzak mekânları Avrupalıların ayağına götüren üç boyutlu bir hülasa oluşturuyordu. Müze kurumunun önceden belirlediği bir hiyerarşideki konumları, bu parçalara yeni bir anlam ve değer kazandırıyordu – zaman ötesi olduğunu iddia etmesine karşın, 18. yüzyıl sonlarında oluşturulan 'gelişmeye dayalı sanat tarihi modelleri' inşasına dayanan bir hiyerarşiydi bu.[12]

Eski parçaların toplanması, çoğunlukla, hem özgün mekânlarının ya da yeniden kullanıldıkları mekânların, hem de

onlara yüklenmiş olan anlamın bütünlüğünü bozdu; eski nesneye yeni bir tarihsellik kazandırarak üçüncü derecede bir anlam yarattı. Avrupa müzesindeki nesneler hem sahiplerinin zenginliğini ve onları elde etmede gösterdikleri üstün yeteneği sergileyebiliyor, hem de izleyiciyi eğitebiliyordu. Müze, teşhir edilen nesneler hakkında bilgi sunmanın yanı sıra, serginin içeriğini ve sunuş tarzını belirleyen ideolojiyi ve epistemolojiyi kavrayıp özümsemesi için izleyiciye yardımcı olabiliyordu. Özellikle Avrupa müzelerinde Yunan ve Helen eserlerinin yer alması, kadim Yunan uygarlığının ön Avrupa uygarlığı olduğunu ve bütün Avrupa'yı temsil ettiğini vurguluyordu. Büyük bölümü Osmanlı topraklarından getirilen özgün heykellerin teşhir edilmesi, bu tür parçaları elde etmek için birbiriyle yarışan Avrupalıların gücünü vurgulamakla kalmıyor, aynı zamanda Avrupa uluslarının Osmanlı egemenliğindeki toprakların çok katmanlı tarihi üzerinde doğal hak sahibi olduklarının altını çiziyordu – nitekim, sömürgeci yayılmalarla birlikte, doğrudan doğruya bu topraklar üzerinde de hak iddia edeceklerdi.

Bu anlayış doğrultusunda yürütülen toplama etkinlikleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun görsel dünyasında eski eserlerin hiçbir değer taşımadığı varsayımına dayanıyordu. Oysa gerçek bunun tam aksiydi; Osmanlı müzelerine gelen yeni eşyalara ilişkin kayıtlar, ilk arkeolojik kayıtlarla birarada değerlendirildiğinde, Avrupalıların ilgi duymalarından çok önce eski parçaların toplandığını ve yeniden kullanım yoluyla korunduğunu gösteren çok sayıda kanıt sunar. Bu kayıtlar, eski yapı parçalarının kullanılmasının, bir anlatı sunması ya da birşeyler belletmesi bakımından genellikle müze sergileriyle benzeştiği, ama ideolojik olarak çok farklı bir işlev gördüğü şeklindeki tezi destekler. Akdeniz'de hegemonyanın bir zamanlar dilsel eklektizm yoluyla ifade edilmesine çok benzer bir biçimde, yeni yapılarda kullanılan eski

parçalar, 19. yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerinde görsel bir unsur olarak varlığını korudu – Roma İmparatorluğu'nda yaygın olan, Ortaçağ'da Hıristiyanlığın yükselişiyle ve Avrupa'nın pagan geçmişinden duyduğu korkuyla dizginlenen bir pratikti bu.

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan çok önceki dönemlerde, Hıristiyanlar ve Türkler, eski eserleri kamu binalarının taş duvarlarına yerleştirmek suretiyle korudular. Justinianus, Hıristiyanlığın paganizme karşı zaferini anıtlaştırmak amacıyla Aya Sofya Kilisesi'ni inşa ettirirken, eski tapınaklardan alınan taşlar kilisenin duvarlarında kullanıldı.[13] Bu taşlardan biri, Medusa başıyla süslenmiş daire biçimindeki bir madalyon, 1871'de Aya Sofya Camii'nin dış duvarlarından çıkarılarak Müze-i Hümayun'a kondu; çünkü Osmanlılar bu taşın Avrupalılar tarafından götürüleceğinden korkmuşlardı.[14] Peki, neden özellikle Medusa figürü kilisenin duvarına yerleştirilmişti? Hıristiyanlık öncesinde, Medusa figürü kötülüklere karşı koruyucu işlevi nedeniyle tapınaklarda yaygın olarak kullanılırdı. Aya Sofya'yı inşa edenler bu taşı Hıristiyan hegemonyasının siyasal bir ifadesi olarak kullanmış olabilirler; ancak eskiden taşıdığı anlamın kültürel olarak korunmuş olması da, binanın duvarına yerleştirilmesinde rol oynamış olabilir.[15] Yapının Hıristiyanlıkla ilintisini koparmak amacıyla türetilen Osmanlı efsanelerine göre, bina, İslâm geleneğinin en çok saygı duyulan peygamberlerinden Hz. Süleyman'ın kendisi tarafından kutsanan bir alanda inşa ettiği yapılardan alınan parçalarla yapılmıştı.[16] Eski parçaların görsel anlatı tarzı olarak önemini koruması, bu nesnelerin toplama ve teşhir amacıyla bilinçli olarak kullanıldığını kanıtlıyor.

Selanik'teki Aya Yorgi ve Aya Sofya kiliselerindeki, kadim Yunan'a ait büyük yapı parçaları da çıkarılarak Müze-i Hümayun'a yerleştirilmiştir.[17] Bu, İstanbul'daki Aya Sofya Kilisesi'nde olduğu gibi, kadim Yunan eserlerinin Bizans dinsel

yapılarında da sık sık kullanıldığını gösterir. Bu yapılar öteki yapıların pek çoğundan daha uzun yıllar ayakta kalacak biçimde tasarlanmıştı; dolayısıyla eski parçaların bu yapıların duvarlarında kullanılmasının, teşhirin yanı sıra koruma amacı da taşıdığı düşünülebilir.

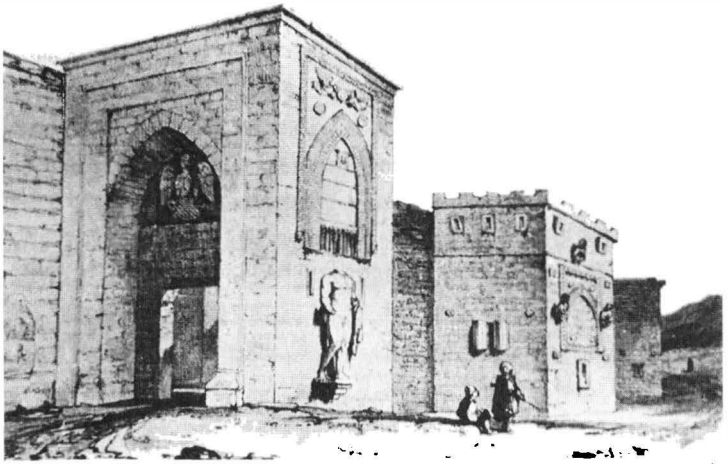
15. yüzyılda Saint-Jean Şövalyeleri, Halikarnas anıt-mezarının [mozole] frizlerini* bugünkü Bodrum'da inşa ettikleri kalenin duvarlarında kullandılar.[18] Bu frizler, Helen Kralı Mausoleus'un [Mozoles] Amazonları yenilgiye uğratmasını tasvir eder. Şövalyeler bu kabartmalı panelleri sadece süsleme amacıyla kullanmış olabilir; ama kendi kalelerinin simgesini güçlendirmek için fetih imgelerini yeniden kullanmak istemiş de olabilirler. Kalenin neresine yerleştirildikleri bilinseydi, bu eserlerin kullanımının taşıdığı simgesel değer ortaya çıkacaktı. Ne yazık ki, panelleri söküp Avrupa müzelerine taşıyan arkeologlar panellerin kale duvarlarındaki kesin yerlerini belgelememişlerdi, çünkü o sıralarda bilimsel arkeoloji henüz doğmamıştı.

Bizans surlarında da sık sık eski parçalar kullanılmıştı.[19] Türkler bu uygulamayı sürdürdüler: İstanbul'da Rumeli Hisarı'nın tahkimatında ve Ankara Kalesi'nin duvarlarında olduğu gibi. Bu yapılara ilişkin yazılı belge olmadığından, bazı parçaların ne zaman ve hangi nedenle bu yapılarda kullanıldığını açıklamak zor. Ankara Kalesi'nde, Helenistik döneme ait heykeller kale içi surların tepesine yakın bir bölümde yatay konumda ve göze çarpacak biçimde dizilmişti. Bu heykellerin teşhir amacıyla yerleştirildikleri açık olmakla birlikte, neden yan yatmış olarak durduklarını kestirmek zor. Bu durum, heykellerin İslâmî bir bağlamda teşhir edilmesini kolaylaştırıyordu belki, ya da düşmüş gibi görünen figürler kaleye saldırıda bulunacakların akıbetini simgeliyordu.

* Friz: Eski Yunan ve Roma yapılarında tavan kirişi ile çatı arasında kalan, üzeri boydan boya kabartmalarla süslü bölüm, efriz - ç.n.

Aslında hem yeni hem de eski heykellerin şehir surlarında kullanılması Selçuklu kentlerinde yaygın bir uygulamaydı. 19. yüzyılda Avrupalı gezginler tarafından tamamen yağmalanmadan önce, Konya surlarında (Resim 2) Selçuklu kabartma heykellerinin yanı sıra Helenistik tarzda yapılmış çıplak bir erkek heykeli bulunuyordu.[20] Şehri koruyan surların dış kısmında çıplak bir erkek heykelinin göze çarpacak şekilde teşhir edilmesi, görsel açıdan, yerel kültürün o zamanlar egemen olan Selçuklu kültürünün bir öğesi haline geldiğini düşündürüyor. Dikkat çekici bir biçimde yerleştirilmiş olması, Selçuklu hükümdarlarının, yörede bulunmuş olan ve simgesel değer taşıyan bir nesneyi teşhir etmek amacıyla kamusal bir mekân oluşturmak istediğine işaret ediyor olabilir. Bu toplama ve teşhir örneği, her ne kadar eserler bir bina içerisinde korunup sınıflandırılmış olmasa da, daha sonraki dönemlerde toplanan eski eserlerin emperyal gücün simgeleri olarak kullanılmasını anımsatıyor.

Ganimetlerin Müslümanlarca toplanması, eski eser merakının ve uzmanlığının İslâm toplumlarında gelişemediği şeklindeki tezler göz önüne alındığında özel bir önem kazanır; Bruce Trigger bu tezleri, "Müslümanların İslâmiyet öncesi pagan uygarlıkları ve eserlerini cahiliye devri olarak niteleyip yadsıdıkları" şeklindeki desteksiz bir iddiaya dayandırır; ayrıca "İslâm tarihinin birçok niteliğini, devrevî gelişmeler olarak görme eğilimine ve insan figürü içeren sanat eserlerini dinsel nedenlerle aşağılama tavrı"na bağlar".[21] Oysa biraz önce değindiğimiz mimarî devşirme örnekleri, yerel dinsel pratiğin bir parçası haline gelen pek çok başka pratiğin yanı sıra, İslâmiyet öncesine ait eski eserlerin de yeni yapılarda kullanıldığını düşünmemize yol açıyor.[22] Buna karşılık Ortaçağ'da Avrupalı Hıristiyanlar, yaşadıkları yerin pagan geçmişini anımsatan nesneleri genellikle yok ettiler; çağlar



Resim 2: Konya şehrinin surları, oymabaskı, L. De Labord, 18. yüzyıl sonu [Eyice 1978].

boyu uygulanan bir pratiğe, simgesel değer taşıyan heykellerin yeni binalarda kullanılmasına son verdiler.

Eski parçaların yeni yapılarda kullanılması, Osmanlı döneminde de sürdü. 16. yüzyılda İstanbul'a gelen İtalyan gezginlere göre Bizanslılardan kalan aslan heykelleri İstanbul'daki Blaherna Sarayı'ndan [Tekfur Sarayı] alınarak denize açılan kapının çevresine yerleştirilmiş.[23] Özellikle Bizans heykellerinin yeniden kullanımı, yerleştirildikleri yeni yerlerin Osmanlı emperyal gücünün göstergesi işlevini gördüğünü düşündürüyor. Aslan genellikle kötülüklere karşı koruyucu ve güç simgesi olarak görülüyordu, bu nedenle aslan heykelleri aracılığıyla Osmanlı iktidarı vurgulanmış oluyordu. Bu heykeller 1871'de demiryolu inşaatı nedeniyle kaldırılarak Müze-i Hümayun'un koleksiyonlarına dahil edildi.[24] Eski eserler Müslümanların dinsel yapılarında bile kullanıldı. Örneğin, Bergama Camii'nin duvarlarındaki eski parçalar Avrupalı kazı ekiplerinin ilgisini çektiyse de sonunda Müze-i Hümayun'a yerleştirildi.[25]

Konusu açıkça Hıristiyanlığa ilişkin olan eski eserler bile, Osmanlıların kenti almalarından sonra İstanbul surlarının parçası olmaya devam etti. Surların Mevlevihane, Edirne ve Topkapı kapılarında yer alan ve İsa'yı tasvir eden küçük kabartmalar, açıkça Hıristiyanlığı konu almalarına karşın, yaklaşık 1895'e kadar surlardaki yerlerini korudular; bu tarihte Müze-i Hümayun koleksiyonlarına dahil edildiler.[26]

Osmanlı dönemi boyunca halk genellikle, şehir surlarındaki bu eski eserlere doğaüstü güçler atfetti. Örneğin, 1625'te Arundel Kontu ve Buckhingham dükü için eski eser toplamakla görevlendirilen Sir Thomas Roe ve William Petty adlı iki gezgin, Yedikule surlarının bir parçası olan Altın Kapı'nın üzerindeki kabartmaları almak için bir plan yaptı: "Bazı kilise* görevlilerini, [figürlerin] yasalarına aykırı olduğuna inandıracak ve sökülen figürlerin özel bir yere taşınmasını sağlayacaklar, biraz zaman geçip olası kuşkular dağıldıktan sonra da bunları ülkelerine götüreceklerdi". Anlattıklarına göre bu planı uygulayamadılar; çünkü hazinedarbaşı bu figürlerin büyülü olduğunu ve yerlerinden sökülmeleri halinde şehirde büyük değişiklikler olacağını söylemişti.[27] Bu hikâye şuna işaret ediyor: Muhtemelen Avrupalı gezginler, İslâm'daki heykel yasağı konusunda Osmanlı Müslüman elitine oranla çok daha katı bir fikre sahipti.

Yeniden kullanılan eski eserlerdeki büyüye ilişkin bir başka örnek, Topkapı Sarayı'nın avlusuna, içindeki insan kalıntıları alınarak toprağın yüzeyine yakın bir yere yerleştirilen lahitlerdir; bu durum, Osmanlı sarayının temellerine belli bir amaçla yerleştirilmiş oldukları yorumlarına neden olmuştur: Eskinin yadigârları aracılığıyla, kentin yeni hükümdarların egemenliği altına girişi kutlanmak isteniyordu belki de.[28] Bu örnek özellikle önemli, çünkü lahitle-

* Burada "kilise" sözcüğü Müslüman dinî teşkilatını ifade ediyor – yazarın notu.

rin büyülü gücü, toprağın altında, halkın bakışlarından saklı kalmalarına dayanıyordu – tıpkı Darü'l-Esliha'daki ganimetler gibi. Saydığımız bu örnekler, en azından Osmanlıların eski eserlere olan ilgisinin kanıtlarıdır; bu ilgi muhtemelen, eski heykellere estetik, hatta ruhanî ya da kutsal değerler yükleyen mevcut pratiklerden kaynaklanıyordu.

Büyü sıklıkla heykellerin belli mekânlarda korunması için gerekçe olarak kullanıldı. F. S. N. Douglas'ın aktardığına göre, Akropol'deki karyatitlerden* biri Britanya Müzesi tarafından alınıp götürülünce Atinalılar yasa boğulmuştu; çünkü bu heykel-sütunları, sihirle taşlaştırılmış kız kardeşler olarak görüyorlar ve Osmanlı işgali sona erdiğinde yeniden insana dönüşeceklerine inanıyorlardı. Bir başka gezgin, Hobhouse ise, Atinalıları heykelin İngiltere'ye taşınmasının kötü talihini değiştirmiş olduğuna inandırmaya ve böylece Britanya'nın suçunu hafifletmeye çalıştı.[29] İstanbul'un fethinin hemen ardından yayılan benzer bir efsaneye göre, son Bizans imparatoru ölmemiş, mermer bir heykele dönüşmüştü; bir büyücü tarafından kenti geri alması için kurtarılana kadar bir mağarada taşlaşmış bir halde kalacaktı. Bu tür efsanelerin doğuşu, yeraltında gizli kalmış heykeller konusunda arkeoloji öncesi bir bilincin var olduğunu ve onlara doğaüstü güçler atfedildiğini düşündürüyor.[30] Bu tür güçler, heykelleri, 18. ve 19. yüzyıllarda eski eserlere yüklenen estetik, pragmatik, siyasî ve sanat tarihi bağlamındaki değerlerden çok farklı bir değerle donatmıştır.

Heykellere sihirli güçler atfedilmesi yalnızca dünyanın bu bölgesinde rastlanan bir olgu değildi. Ortaçağ Avrupası'nda da, heykeller özellikle sihirli güçler barındırdıkları

---

* Karyatit, eski Yunanca'da "Karialı genç kız" anlamına gelir. Kadim Yunan ve Roma mimarisinde, ayakta duran giyimli genç kız heykeli biçimindeki sütuna verilen addır – ç.n.

gerekçesiyle sık sık ya yok ediliyor ya da yeni yapılarda kullanılıyordu.[31] Ancak İslâmî bağlamda heykelin yeniden kullanımı özel bir önem taşır; çünkü İslâm'da üç boyutlu insan ve hayvan imgelerine karşı genel bir nefret vardır. İnsan ve hayvan figürleri içeren, hatta açıkça Hıristiyanlıkla ilgili olan eski eserlerin kamusal alanlarda korunmuş olması, Osmanlı öncesinde geçerli olan geleneklerin Osmanlı dönemine aktarıldığına işaret eder. Bu eski eserlerin teşhir edilmesine atfedilen sihirli güç, kuşkusuz, Aydınlanma sonrasının akla beslediği güvene dayanan modern müze stratejisinin parçası olamazdı. Yine de, eski eserlerin teşhirine gerekçe olarak böyle mitolojik anlatıların üretilmesi, modern müzelerin, belli nesnelerin belli ortamlarda ya da kategorilerde teşhir edilmesine dayanak olarak tarihsel anlatıları kullanmasıyla paralellik taşır.

Yukarıda verdiğimiz örneklerin de gösterdiği gibi, Helen heykellerinin ve yapı parçalarının çeşitli binalarda kullanılması, olasılıkla pratik, estetik ve metafizik işlevler gördü. Zaten pratik gereklere uygun boyutlarda kesilmiş olan mermer taşlar, her çeşit taş inşaatta elverişli bir yapı malzemesi oldu. Yeni yapılarda kullanılmaları, genellikle eski malzemeleri işe yarar hale getiren akıllıca bir davranış olarak nitelendi. Ama oyularak işlenmiş taşlar, bu yeniden kullanım sırasında yeni yapıya gelişi güzel yerleştirilmiyordu; üzerlerine oyulmuş figürler de yok edilmiyor ya da gizlenmiyordu. Bu taşları toplayıp kullananlar, onların görünmesini istiyordu. Bu inşaatları yapanlar eski taşları duvarlara yerleştirerek onları hem korumuş hem de halka teşhir etmiş oldular. Avrupa müzelerinde olduğu gibi, eski eserlerin toplanması ve yeniden kullanılması, sahip olma, hatta bazen fethetme gücünü çağrıştırdı. Ayrıca halkı, bu nesneleri estetik açıdan takdir etmeye teşvik etti. Ancak, Avrupa müzelerinin aksine, bu tür teşhirler sınıflandırıcı epistemolojilere

dayanmıyordu. Eğitim açısından taşıyabilecekleri yegâne değer, teşhir edilen nesnelerle ilgili mitlerdi – daha sonraki girişimlerde olduğu gibi, o nesnelerin zamansal ve estetik çerçeveler içine yerleştirilip derecelendirilmesi değil.

Osmanlı İmparatorluğu'nda modern müzeolojik koleksiyonun kuruluşu, sayısız eski parçanın, bulundukları mimarî yapılarda bırakılamayacak kadar değerli olduğuna karar verilerek önce Avrupa sonra da Osmanlı müzelerine taşınmasına yol açtığından, daha önce söz konusu olan toplama tarzının yarattığı doku tümüyle ortadan kalktı. Bu müzeler söz konusu eserleri, sanat tarihi anlatıları yoluyla açıklayarak ve zamanın imparatorluk, fetih ve sömürge anlatılarına dahil ederek yeniden dolaşıma soktular. Hiç kuşkusuz toplama, koruma ve teşhir yöntemlerindeki bu değişiklik, yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'na özgü değildi. Ne var ki, Avrupa'da müzeler Rönesans'tan başlayan ve yüzyıllar boyu süren gelişim sürecinden geçmişlerdi; oysa Osmanlı İmparatorluğu'nda müzenin aniden kurulması müzeler için eser toplanmasını Osmanlı bağlamında bir çatışma alanı haline getirdi. Bu çatışma, asırlar boyu yürürlükte olan gayri resmî toplama tarzları ile, 19. yüzyılda kullanılmaya başlayan resmî pozitivist toplama yaklaşımı arasında bir kırılmayı ortaya koyar.

İster askerî araç-gereç, isterse yıkılan binaların parçaları şeklinde olsun, "ganimet" elde edilmesi, yalnızca çok miktarda nesnenin rastgele biriktirilmesi ya da mevcut malzemenin elverişli bir şekilde kullanılması anlamına gelmez. Bu tür nesneler, belli biçimlerde ve yoruma elverecek şekilde amaçlı olarak toplanmaları nedeniyle, modern müzelerin öncüleridir. Modern müze gibi Darü'l-Esliha da, simgesel önem taşıyan nesneler koleksiyonu aracılığıyla siyasal mesaj verilen merkezî bir mekân oldu. Eski parçaların çeşitli yapıların duvarlarına yerleştirilmesi, modern müzenin

işlevlerinden birini yerine getiriyordu: Nesneleri, onları izleyen ve ima ettikleri mesajı anlayabilecek olan halka teşhir etme işlevini. Modern müzede, ziyaretçilere, teşhir edilen nesnelere ilişkin anlatıları inşa eden açıklamalar ve rehber kitaplar sunuluyor; modern öncesi bu koleksiyonlarda da mit, efsane ve gelenek, teşhir edilen nesnelerin içine yerleştirileceği bağlamsal çerçeveyi sunuyordu.

Notlar

1 Beat Brenk, "Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology", *Dumbarton Oaks Papers* 411 (1987), s. 103.

2 Stephen Bann, "Shrines, Curiosities, and the Rhetoric of Display", ed. Lynne Cooke ve Peter Wollen, *Visual Display: Culture beyond Appearances* (New York: Dia Center for the Arts, 1995) s. 15-29.

3 Gülrü Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial, and Power* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991) s. 270.

4 E. D. Clarke, *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa* (Londra: T. Cadell and W. Davies, 1817) 3. cilt, s. 11.

5 Sermet Muhtar, *Müze-i Askeriye-i Osmani*, Rehber (İstanbul: Necm-e İstikbal Matbaası, 1336/1920) s. 22.

6 İbrahim Hakkı Konyalı, *Türk Askeri Müzesi* (İstanbul: Ülkü Matbaası, 1964) s. 9.

7 Zeki Arıkan, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tarihçilik", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, 6. cilt (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1985) s. 1584.

8 Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex", ed. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions* (New York: Routledge, 1996) s. 81-112.

9 Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art* (Stanford: Stanford University Pres, 1999) s. 14-16.

10 Margaret S. Drower, "The Early Years", ed. T. G. H. James, *Excavating in Egypt: The Egypt Exploration Society, 1882-1982* (Londra: British Museum Publications, 1982) s. 10'da alıntılanmış.

11 Niel Asher Silberman, *Digging for God and Country: Exploration, Archaeology and the Secret Struggle for the Holy Land, 1799-1917* (New York: Alfred A. Knopf, 1982) s. 72.

12 Donald Preziosi, (ed) "Art as History: Introduction" ve "The Art of Art History", *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Oxford University Press, 1998) s. 21-30, 507-527.

13 Necipoğlu, "Life of an Imperial Monument", s. 204.

14 Gustave Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans: Catalogue des sculptures greques, romaines et byzantines*, 1. cilt (Istanbul, 1912-1914; tekrar basım, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1966) s. 361.

15 Liz James, "Pray Not to Fall into Temptation and Be on Your Guard': Pagan Statues in Christian Constantinopole", *Gesta* 35:1 (1996) s. 12-20.

16 Necipoğlu, "Life of an Imperial Monument", s. 199.

17 Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, 2. cilt, s. 393.

18 Richard Stoneman, *Land of Lost Gods: The Search for Classical Greece* (Londra: Hutchinson, 1987) s. 217-218. İngiltere'nin İstanbul elçisi olan Lord Stratford Canning, on yedi adet rölyefli panonun on ikisini 1846 yılında Britanya Müzesi'ne gönderdi. Geriye kalan panolar İstanbul Arkeoloji Müzesi koleksiyonlarında korunmaktadır.

19 Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, II, 393-406.

20 Semavi Eyice, "Arkeoloji ve Sanat Tarihi Hakkında" *Arkeoloji ve Sanat* 1: 1 (Nisan-Mayıs 1978) s. 5-7.

21 Bruce Trigger, *A History of Archaeological Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) s. 44.

22 Bu tür pratiklerin ayrıntılı olarak ele alınması ayrı bir çalışma gerektirir; böyle bir çalışmada, geleneksel İslâm'a yabancı olmakla birlikte Türk halkının İslâmî gelenekleri arasında yer alan ermişlerin de incelenmesi gerekir. Halkın İslâmî gelenekleri arasında yer alan uygulamalardan biri, uğurlu olduğuna inanılan bazı yerlerdeki ağaçlara bez parçaları bağlanmasıdır. Bu tür yerlerden biri bugün turistik bir bölge olan Bergama kenti akropolüdür. Bu mekânın dinî öneminin kadim döneme mi dayandığını, yoksa bu tür uygulamaların Bergama'da daha yakın tarihlerde mi başladığını belirlemek güçtür.

23 M. Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque del la Grèce* (Paris, 1780-1826).

24 Mendel, Musées Imperiaux Ottomans, I, s. 359.

25 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, Conze'un Osman Hamdi'ye mektubu, 1 Mart, 1882; Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, III, s. 573-578.

26 Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, I, s. 471-496.

27 Stoneman, *Land of Lost Gods*, 46-47.

28 Jean Ebersolt, *Mission Archéologique de Constantinopole* (Paris: Éditions Ernst Leroux, 1921) s. 25.

29 Stoneman, *Land of Lost Gods*, s. 175.

30 Richard Clogg, "The Byzantine Legacy in the Modern Greek World: The Megali Idea, *Anatolica: Studies in the Grek East in the 18th and 19th Centuries* (Brookfield: Variorum, 1996) s. 257.

31 Michael Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages* (Londra: Duckworth, 1989) s. 208.

İkili Koleksiyon: Mecmua-i Esliha-i Âtika ve Mecmua-i Âsâr-ı Âtika

Osmanlı müzesi, 1839 yılında ismi Harbiye Ambarı olarak değiştirilen Darü'l-Esliha'daki koleksiyonlarla 19. yüzyılın sonlarında oluşturuldu. Böylece koleksiyonlar Topkapı Sarayı alanında bırakıldı; biri dışında tüm koleksiyonlar imparatorluğun çöküşüne kadar orada kalacaktı. Bu mekân, koleksiyonların emperyal niteliğinin, devletle bağlantılarının ve potansiyel izleyicileriyle ilişkisinin vurgulanması açısından önemli bir rol oynadı.

Müzenin bulunduğu yerin önemi, hanedanın yanı başında oluşundan ziyade, imparatorluğun idarî birimlerine yakınlığından kaynaklanıyordu. 1853 yılında hanedan, daha modern bir saraya ihtiyaç duyduğu için Dolmabahçe Sarayı'na taşındı. Topkapı Sarayı ise sabık padişahın ailesinin ve hizmetkârlarının ikametine ayrıldı. İkincil bir saray konumuna düşmüş olsa da Topkapı Sarayı Hz. Muhammed'e ait kutsal emanetlerin bulunduğu yer olarak önemini korudu; padişah her yıl Ramazan ayının on beşinci günü bu emanetlerin bulunduğu bölümü (Hırka-i Saadet ya da Has Oda) törenle ziyaret ederdi. Bu ziyaretler sırasında, gelişmekte

olan müzenin önünden geçerken müzenin bakımı ve iyileştirilmesi konusundaki talepleri dinlerdi.

Daha da önemli olan nokta şuydu: Hanedan taşınmıştı, ama imparatorluğun yönetim merkezi olan Bâbıâli, 1654'ten beri bulunduğu yeri, Gülhane Parkı'na açılan ana kapının karşısındaki yerini korumuştu.[1] Gelişmekte olan Osmanlı müzelerinin idarî merkeze yakınlıkları, zevkleri Avrupalılaştığı için yeni kuruma kucak açacak yönetici elitin gözdesi olmalarını güvence altına alıyordu. 19. yüzyıl boyunca artan merkezîleşme yalnızca idarî mesleklerin saygınlığının artmasına değil, bürokraside görev almanın gerektirdiği eğitimin de köklü biçimde değişmesine neden oldu: Arap-Fars edebiyatı ile ahlakına dayalı eğitim, yerini, Batı dillerinin ve pratiklerinin temel alındığı eğitime bıraktı. Şiir ve sanat zevklerini geliştirmeye hevesli yöneticiler, Avrupa kültürüyle bağlarını bir ölçüde, hemen yanı başlarında bulunan müze aracılığıyla sürdürdüler.[2]

Bu Osmanlı ziyaretçilerin yanı sıra, eski işlevini yitirmiş saraya yaptıkları ziyaretler kapsamında koleksiyonların bulunduğu mekân hakkında yazan seçkin Avrupalı gezginler de müzenin koleksiyonlarını görebiliyorlardı. Müzenin yeri koleksiyonlar için güvenli bir ortam sağlıyor ve ziyaretçiye koleksiyonların sahibi olan, onları biraraya getiren ve teşhir eden Osmanlı hanedanının zevkinin ve gücünün simgeleri olduğunu hatırlatıyordu.

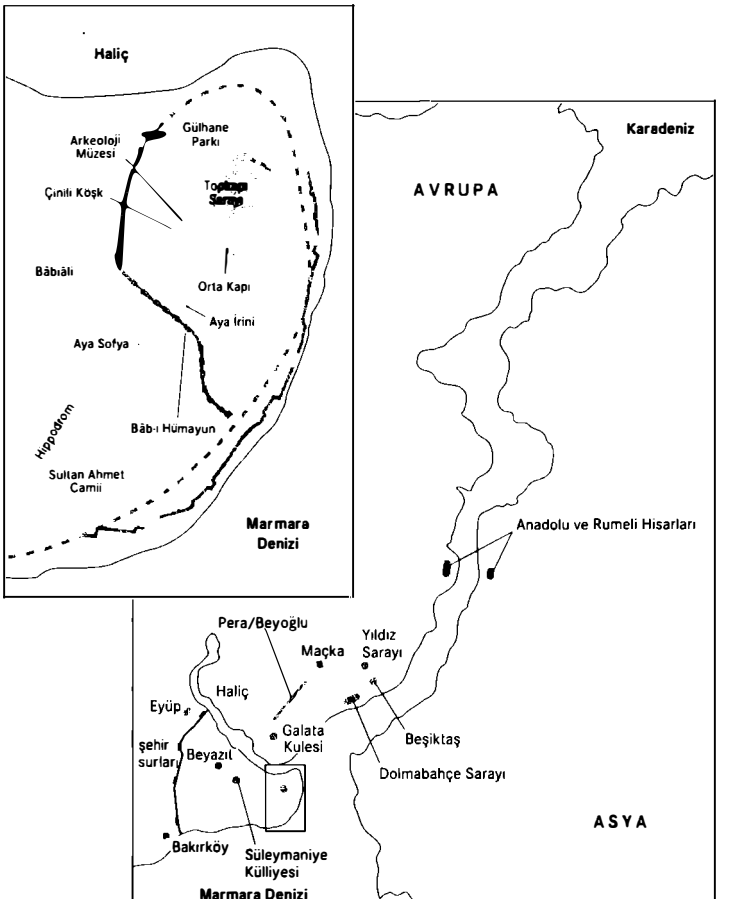
Avrupa'daki modern müzeler, genellikle, Rönesans soylularına ait nadire kabinelerinden doğmuştu. Oysa Osmanlı müzeleri, padişahların özel koleksiyonlarına alınmamış olan koleksiyonlardan doğdu. Fatih Sultan Mehmet, gerçi İtalyanca öğrenmişti ve Rönesans kültürünü birçok yönüyle paylaşmak istiyordu; ama onun saltanatı döneminde oluşturulan koleksiyonlar ile, çağdaşlarının, örneğin Floransa'daki Medici ailesinin koleksiyonları arasında önemli

farklar vardı. Bu koleksiyonlar ağırlıklı olarak değerli nesnelerden ve eski eserlerden oluşuyor, özel mekânlarda belli kişiler için teşhir ediliyordu; oysa Fatih Sultan Mehmet'in, bazı özel şahısların, koleksiyonlarını hayranlıkla seyredip takdir etmesini istediğini gösteren pek kanıt yok.

Mecmua-i Esliha-i Âtika (Eski Silah Koleksiyonu)

Doğuşundan itibaren Osmanlı müzesi, bir Doğu imparatorluğu ile Avrupalılaşma hevesleri arasında eğreti bir konumda kaldı. Müzenin kurucuları ve ilk yöneticileri ya Avrupalı'ydı, ya da Avrupa'da uzun yıllar yaşadıkları için Osmanlı kimliğine ilişkin algıları ve tasavvurları çeşitlilik kazanmış kimselerdi. Eski Aya İrini Kilisesi'ni dolduran ön-müzeolojik koleksiyonlar, uzun yıllar boyunca Avrupa müzesinin sergileme ilkelerine aykırı tarzlarda işlev gördü. Bu halleriyle, nispeten yerli kurumlar olarak var oldular. Müzeoloji ilkelerine daha uygun duruma getirildiklerindeyse, hemen Avrupa kurumsallığının damgasını taşımaya başladılar. 1846'da Harbiye Nezareti'nde Tophane-i Amire Müşiri olan Ahmet Fethi Paşa, eski Aya İrini Kilisesi'nin iç avlusunun çevresindeki odalara, padişaha ait iki koleksiyonun yerleştirilmesine karar verdi. Böylece, imparatorluk koleksiyonlarının bilinçli ve özenli ilk müzeolojik sunumunu gerçekleştirmiş oldu. Bu tarihten başlayarak Osmanlı müzesi, dışarıdan alınan biçimi ile milliyetçi içeriği arasındaki sürekli çekişmeye sahne oldu.

Müşirliğe atanmasından önce Ahmet Fethi Paşa, 1833'te Moskova, 1834-1836'da Viyana, 1837-1839'da ise Paris elçiliği görevlerini yürütmüştü. Son görevi sırasında Kraliçe Victoria'nın taç giyme töreninde Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil etmek üzere Londra'ya gitti. 1839'da ise Sultan Abdülmecit'in tahta çıkma törenine katılmak ve padişahın kü-



İstanbul haritası.

çük kız kardeşiyle evlenmek üzere imparatorluğa döndü. İstanbul'a döndükten sonra paşa, Osmanlı ekonomisini canlandırma amacı taşıyan bazı modern kurumların oluşturulmasına katkıda bulundu: İmparatorluğu sanayi çağına taşıyacak olan çelik fabrikalarını ve ürünleri ünlü Eser-i İstanbul amblemiyle süslenen Beykoz Porselen Fabrikası'nı

kurdu. Modern Avrupa tarzı tesisler olan bu çelik ve porselen fabrikaları, imparatorluğun yaşamakta olduğu sistemli devrim sürecinde önemli rol oynadı. Ahmet Fethi Paşa'nın modern organizasyon tarzları hakkındaki bilgisi, yalnızca sanayi alanında öncülük ettiği köklü değişime esin vermekle kalmadı, Osmanlı müzelerine ilişkin daha sonraki çalışmalarında da etkili oldu.[3]

Tophane-i Amire Müşiri olarak Ahmet Fethi Paşa, Darü'l-Esliha'daki koleksiyonları barındıran Harbiye Ambarı'ndan sorumluydu. Koleksiyonlardan söz eden en eski arşiv belgesi, Harbiye Ambarı'ndaki eski silahların ve çeşitli tarihî nesnelerin düzenlenerek yerleştirilmesi için bir mekân tahsis edilmesi önerisini içerir; bu belgeye göre Harbiye Ambarı'nda, insan ve hayvan suretlerinin tasvir edildiği eski eserlerin düzenlenerek yerleştirildiği bir müze zaten mevcuttu.[4] Yani 1846'ya gelindiğinde, küçük bir eski eser koleksiyonu daha önceki silah koleksiyonunun yanında yerini almış ve teşhir edilmeye başlamıştı. Bununla birlikte bu teşhir, ancak yeni koleksiyonların katılmasıyla resmî bir nitelik kazandı.

Ahmet Fethi Paşa, eski kilise alanını ikiye bölerek koleksiyonları bu bölmelere yerleştirdi. İç avlunun sağında yer alan, üzerinde "Mecmua-i Esliha-i Âtika" (eski silah koleksiyonu) yazılı mermer giriş, Harbiye Ambarı'nda bulunan eski silah ve zırh koleksiyonuna açılıyordu. Bu girişin karşısındaki, üzerinde "Mecmua-i Âsâr-ı Âtika" (eski eser koleksiyonu) yazılı diğer giriş ise, Helen ve Bizans dönemlerine ait eserlerin bulunduğu bölüme açılıyordu; İstanbul'da ve imparatorluğun çeşitli bölgelerinde yeraltından çıkarılmış bu eserlerin korunup teşhir edilmesi için daha önce uygun bir mekân ayrılmamıştı. İç avludaki teşhirler, bu iki koleksiyon arasında görsel bağlantı kurulmasını sağlıyordu. Bu iki koleksiyon, 1880 dolaylarında ayrı mekânlara taşındı ve farklı ideolojik işlevler üstlendi; ama bu tarihe kadar,

kavramsal açıdan ayrı ama fiziksel açıdan iç içe geçmiş bir şekilde sergilendikleri için, benzer ideolojik amaçlara hizmet ettiler.

Daha önce biraraya getirilen nesnelerde olduğu gibi, bu yeni koleksiyonların da başlıca izleyicileri padişah ve seçkin konuklarıydı. Kilise-müze Aya İrini, daha sonra çok sayıda yerli ve yabancı turist tarafından gezilen bir mekâna dönüştüyse de, koleksiyonların başlıca izleyicisi Sultan Abdülmecit'ti. Koleksiyonları ilk ziyaretinin hemen ardından, daha sonraki gelişlerinde dinlenmesi için, kilisenin dış koridorunda sözde XIV. Louis tarzında bir dinlenme odası yapıldı.[5] Padişahı memnun etmek için, müzede Osmanlı tarihinin İstanbul'un fethine ilişkin çeşitli hatıralarla çevrelenmiş en görkemli dönemleri vurgulanıyordu. Bu odanın Avrupaî bir tarzda döşenmiş olması, padişahın, Avrupa'nın koleksiyon ve teşhir ritüellerini paylaşma arzusunu açığa vuruyordu. Müzede kendisine ayrılan köşede dinlenmek ve atalarının tarihi hakkında düşünmek için Batılı bir ortam seçmişti.

Hiç kuşkusuz koleksiyonlar yalnızca padişahı memnun etme işlevi görmedi. Ne var ki, ziyaretçi kayıtları bulunmadığından, bu ilk koleksiyonları izleme deneyimi ve bunlara hangi kesimden insanların ulaşabildiği hakkında fikir yürütmek zor. Bâbıâli yöneticilerinin koleksiyonlara katkıda bulunmaları bekleniyordu; dolayısıyla başlıca izleyici grubunu bu kişilerin oluşturduğunu düşünebiliriz. Ama ziyaretlerine ilişkin kayıt tutmamışlar. Buna karşılık, müzeyi ziyaretleri hakkında yazan bazı yabancı gezginler var; ünlü Fransız yazar Gustave Flaubert 1851'de, yazar Théophile Gautier ise 1852'de İstanbul'a gelmiş. Tuttukları notlar, teşhirlere ilişkin en erken tarihli bilgileri sunuyor. Fransız arkeolog Albert Dumont, yeni oluşan müzenin eski eser koleksiyonlarının kataloğunu yapmak üzere 1868'de İstan-

bul'a geldi. Sonradan müzenin ikinci müdürlüğüne atanacak olan, klasik dönem uzmanı Alman Anton Déthier, 1872'de koleksiyonlardaki nesnelerin tanımlamasını yaptı. Bu iki tanımlama, ikili koleksiyonda izlenen teşhir stratejilerine ilişkin önemli bilgiler sağlar.

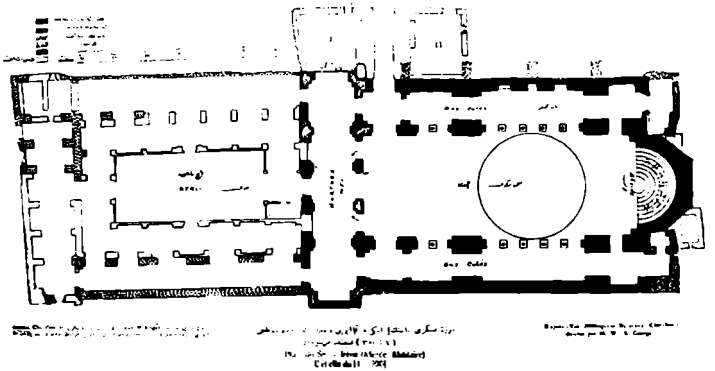
Mecmua-i Esliha-i Âtika bölümündeki mekânlar Osmanlı tarihinin özgül kesitleri için çok iyi birer çerçeve oluşturuyor; tarihe karışan kurumları, şanlı ama uzak bir geçmişe yerleştiriyordu. Ağır silahlar kilisenin girişinde, ana binada ve apsiste* yer alıyordu; yeniçerileri tasvir eden mankenler galeriyi süslüyordu; iç avlu ise, savaş antikaları ile, Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'da yer alan kültür antikaları arasında geçiş alanı işlevi görüyordu (Resim 3).

Ziyaretçi eski kiliseye, giriş koridorundan geçerek giriyordu. Yeniçerilerin kös davullarının ve yemek kazanlarının yığılı durduğu bu koridor, izleyiciye Yeniçeri Ocağı'nın yirmi yıl önce kaldırıldığını ve yeniçerilerin kullandıkları eşyaların artık birer "nadire" olduğunu anımsatıyordu. Flaubert, bu koridoru geçtikten sonra karşısına çıkan sergi salonunu kısaca şöyle anlatıyor:

> Silahlar için ayrılmış kubbeli, tonozlu, güzel bir salon... kötü durumdaki basit tüfek mekanizmaları; üst katta, paha biçilmez eski silahlar, kakmalı Pers miğferleri, silah kılıfları, çok büyük, iki elle tutulan Norman kargıları... Sağ tarafta, Mehmet'in kılıcı, balina kemiği gibi büyük ve esnek... ve yeşil deri kaplı kını; benim dışımda herkes bu kılıcı alıp havada savurdu. Bize bunlardan başka, padişahlar tarafından fethedilen kentlerin camekânlarda saklanan anahtarlarını da gösterdiler. [...] Geçmişe ait bütün muhteşem ve ağır silahlar...[6]

---

* Kilisenin doğu ucunda yer alan daire ya da dikdörtgen biçimli çıkıntı - ç.n.



Resim 3: Aya İrini Kilisesi, zemin planı [Sermet Muhtar].

Dokunulabilen tek nesne Fatih Sultan Mehmet'in kılıcıydı; ziyaretçiler muhtemelen kılıcı çekmeleri ve büyük padişah gibi davranmaları için teşvik ediliyordu. Bu nedenle kılıç serginin odak noktası haline gelmişti.

Gautier'nin notları da Flaubert'in pek çok gözlemini doğruluyor ve sergiye dönemin Osmanlı siyasal ortamında bağlam kazandırmaya çalışıyor. "Yığınla baltalı kargı, silah kılıfları, eski toplar ve garip biçimli ateşli silahlar, Türklerin II. Mahmut'un reformlarından önceki stratejileri hakkında fikir veriyor".[7] Kilisenin ana bölümünde, diye devam ediyor Gautier, "geniş duvarlar, Ortaçağ'a ve modern çağa ait çeşit çeşit silahın oluşturduğu sık bir mozaik gibi döşenmiş. Göğüs zırhları, miğferler, zincirden yapılmış ceketler ve zırh-giysiler, savaş baltaları, Ortaçağ'da kullanılan ağır topuzlar, palalar, kargılar, simetrik biçimde yerleştirilmiş olmakla birlikte, namluları yukarıya doğrultulmuş halde yerde duran on binlerce Amerikan tüfeğiyle biraraya getirilmiş."[8] Eski ve yeni silah koleksiyonlarını kilisenin ana bölümünde buluşturan müze, klasik Osmanlı ordusunun anı-

ları ile, kısa süre önce gerçekleştirilen askerî reformları hatırlatan eşyaları birbirine bağlıyordu.

Gautier şuna dikkat çekiyor: Tiplerine göre sınıflandırılan bu silahların rozetlerin içine yerleştirilerek düzenlenmesi, Fransız silah müzesindeki düzenlemelerin taklit edilmesine dayanıyor olabilir. Gerçekten de, Ahmet Fethi Paşa'nın teşhir tekniklerinde böyle bir etki söz konusu olabilir. Dolayısıyla silah sergisi, Osmanlı İmparatorluğu'nun hem askerî alanda hem de sergileme pratikleri alanında sağladığı ilerlemeye işaret ediyordu. Aynı şekilde, silahların rozetlerin içine yerleştirilmesi, II. Mahmut döneminde bir İtalyan sanatçı tarafından tasarlanan Osmanlı hanedan armalarının (Arma-i Osmani) 19. yüzyılda kaydettiği gelişmeyi yansıtıyor ve giderek ön planda teşhir edildiklerini gösteriyor olabilir. Müzedeki teşhir gibi armalar da eski geleneklerin yeni reformların yanı sıra sürekliliğini koruduğunu vurguluyordu. Ancak, Selim Deringil'in de belirttiği gibi, "armada silahların vurgulanmış olması, aslında devletin rakipleri karşısındaki güçsüzlüğünün göstergesi"ydi.[9] Benzer şekilde, bu dönemde askerî koleksiyonlara simgesel açıdan ağırlık verilmiş olması, gerçekte imparatorluğun askerî güçsüzlüğünü psikolojik olarak telafi etme işlevi görmüş olabilir.

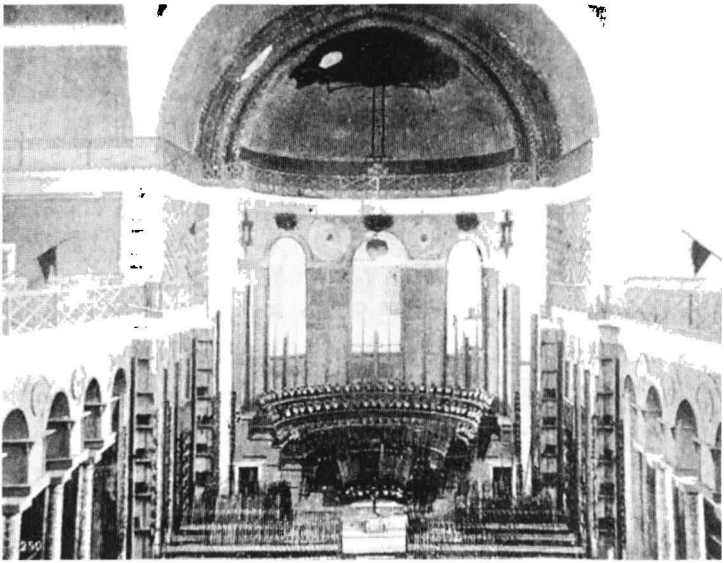
Bir müzenin varlığı ve içindeki nesnelerin teşhirinde uygulanan stratejiler, Osmanlıların Batılılaşma çabalarının örnekleriydi. Tanınmış bir Fransız entelektüel olan Gautier, Osmanlıların bu çabalarını Avrupa'ya tanıtmak için mükemmel bir kanal olabilirdi. Ne var ki, egzotik bir Şark imparatorluğu bulacağını uman Gautier, bu modern silah koleksiyonu karşısında hiç heyecanlanmadığını belirtiyor. Osmanlıların, binanın apsisine yakın bölümünde yer alan tarihî eser teşhirlerindense bu silah koleksiyonuna ilgi göstermesi, onu biraz düş kırıklığına uğratmıştı; oysa tarihî eser

teşhirleri onun için serginin en görkemli bölümünü oluşturuyordu. Bizans döneminden kalan altın mozaiklerle kaplı bir haçın altında gördüklerini şöyle aktarıyor:

> Mehmet'in kılıcı, üzerinde altın harflerle yazılmış Arapça bir ibare ve mavi taş kakmayla ışıldayan düz bir pala; Timurlenk'e ait altın kakmalı ve iki mücevher dizisiyle çevrelenmiş bir bileklik; eskinin büyük kahramanlarından İskender Bey'e ait bol oymalı, haç şeklinde kabzası olan demir bir kılıç [...] ve camekânlar içinde, fethedilen kentlerin anahtarları; mücevher gibi altın ve gümüş kakmalı, simgesel anahtarlar.[10]

Teşhirin odak noktası olarak apsisin seçilmesi, eski kilisenin müze olarak kullanılmasıyla açığa çıkan anlamı vurguluyordu. Apsis, İsa için yapılmış bir altardan, padişah için yapılmış bir altara dönüştürülmüştü: Apsidal kıvrımlarda bugün de görülebilen mozaik haç ilk altarın anısını korurken, ikinci altar altındaki eski silahlarla dünyevî bir biçimde kutsallaştırıyordu. En önemli üç parça, güçlü üç tarihî kişiliğin simgesiydi: II. Beyazıt döneminde Anadolu'yu işgal eden Moğol hükümdarı Timurlenk'in arması, işgalden sonra imparatorluğun yeniden birleştirilmesini; 1443'teki Arnavut isyanının önderi İskender Bey'in arması, Avrupa'daki Osmanlı gücünü; en önemli parça olan Fatih Sultan Mehmet'in kılıcı ise Osmanlıların Bizanslılar üzerindeki büyük zaferini temsil ediyordu – zaten müzenin yeri, başlı başına bu zaferin işaretiydi. Bunların yanında, fethedilen kentlerin anahtarları, Osmanlı egemenliğinin boyutlarını vurguluyordu; çünkü anahtarlar, savaşlarda orduların aştığı şehir surlarını temsil ediyordu.

1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında eski kilise müze olmaktan çıkarılarak yeniden silah deposuna dönüştürüldü. Müze kapatıldı, ama bu sergiler yerlerinde bırakıldı. Yazar



Resim 4: Eski Aya İrini Kilisesi'nin apsisi, Mecmua-i Esliha-ı Âtika, ykl. 1890 [Grosvenor].

Ahmet Mithat, acemi bir asker olarak silah almak üzere bu depoya gönderildiğinde, ne idüğü belirsiz bir yığın tarihî silahın, askerlere dağıtılan modern Henri Martini marka tüfeklerin yanında, düzensiz bir biçimde durduğunu anlatır.[11]

Müze otuz yıl kapalı kalmasına karşın ABD'nin adalet bakanı olan Edwin Grosvenor, binanın içinde bırakılan koleksiyonları görme olanağı bulmuştu (Resim 4). Kitabında yer alan tarifler ve fotoğraflar, Flaubert ile Gautier'nin yazdıklarıyla büyük paralellik taşır; bu da, müzenin kapalı kaldığı yıllar boyunca çok az değiştiğini gösterir. Kapalı olan bir müzenin içindeki sergilerin değiştirilmiş olması zaten beklenemez. Bu üç yazarın anlatımlarındaki bazı farklılıklar, olsa olsa müzenin değişik bölümlerini görmüş olmalarından ya da ağırlık verdikleri konuların farklı olmasından kaynaklanıyordur. Grosvenor'ın en önemli katkısı, "ikisi de

aynı ölçüde suskun olan, Aya Sofya'nın çanı ile yeniçeri kazanlarının anlamlı yakınlığı"na[12] dikkat çekmesidir. Kitabında ayrıca, çatılmış eski tüfeklerin önünde yer alan ve iki yanından çivili topuzlarla desteklenen çanın bir resmine yer vermiş. Bu çanın, yeniçerilerin eski eşyalarının yanında durması, Osmanlıların İstanbul'u fethetmekle hızlandırdıkları ve yeniçerilerin tarihin sayfalarına, yine işlevini yitirmiş bir yere –müzeye– gönderilmesiyle sonuçlanan süreci vurguluyordu. Grosvenor'un sözleriyle, suskun ve donakalmış kilise ile kılıcı Osmanlı müzesinin gözetimi altında buluşturan bu küçük teşhir, müzenin genel programını metonimik olarak temsil ediyordu.

Grosvenor apsiste yer alan teşhirin 19. yüzyıl ortalarından bu yana değişmediğini belirtiyor; ayrıca merkezde yer alan ana serginin çevresindeki teşhirleri de betimliyor. Ziyaretçi, apsisin yan tarafında, "Haçlıların şövalye silahlarını ve I. Alexios Komenos'un savaş makinelerini" görebilirdi (burada sözü edilen şövalye silahları, Flaubert'in anlattığı, iki elle tutulan Norman kargıları olabilir). Tarihî miğferler, apsiste yer alan değerli askerî hatıraları koruyordu. Kahramanların apsiste yer alan hatıra eşyaları gibi, miğferler de bir zamanlar imparatorluk görkemi uğrunda savaşmış meçhul askerlerin temsilcileri olarak boy gösteriyordu.

Bu koleksiyonlar özenle oluşturulmuş bir tarih çerçevesinde düzenlenmişti; izleyiciye, denetimden geçirilmiş bir Osmanlı mirası anlatısı sunuyordu. Askerî koleksiyonların teşhirini düzenleyenler, kilisenin mimarî yapısını, imparatorluğun askerî fetihler sayesinde kurulduğunu vurgulamak için kullanmışlardı. Apsiste, dünyevî nesneler, 18. yüzyılda Darü'l-Esliha'da egemenliğin temsilcisi olan kutsal eşyaların yerini almıştı. Bu değişiklik, Tanzimat'tan sonra Osmanlı tarihyazımının artan ölçüde dünyevîleşme eğilimine girmesiyle aynı döneme rastlar. Daha önceki tarihçiler

Osmanlı iktidarını esas olarak dinsel gerekçelere dayandırırken, yeni nesil mezhep farklılıklarını daha az önemsemeye ve Osmanlı tarihini, Fransız Devrimi gibi dış dünyadaki olaylarla bağlantı kurarak konumlandırmaya başladı.[13] Reformcular sıklıkla, günü geçmiş teolojik yaklaşımları bırakarak, dünyaya dair seküler ve bilimsel yorumlar içeren modern düşünce tarzlarına ağırlık verdiler. İmparatorluk, teolojik yaklaşımdan sekülarizme geçiş modelini oluşturmak için İslâmî mekânları kullanmaya henüz hazır olmayabilirdi; ama, eski işlevini yitirmiş Hıristiyan mekânlarını kullanarak bu amacına ulaşabilirdi.

Yeniçerilerin Teşhiri

Kilisenin ana bölümünde teşhir edilen tarihî armalar ve silahlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü dile getiriyor, modern silahlar ilerlemesine tanıklık ediyordu; galerideki yeniçeri mankenleri ise eski işlevini yitirmiş kilisenin iç mekânındaki boşluklarda, imparatorluğun romantik ve görkemli tarihini anımsatan mumyalar gibi duruyorlardı. 1847'de koleksiyonları gezen padişah, özellikle yeniçeri mankenlerinden çok hoşlanmıştı.[14] Hatta bu mankenler sonunda tüm müze teşhirinin temel taşı haline gelecekti: Müzeye konmak suretiyle gelecekten dışlanmış bir geçmişin, tam da bu suretle yüceltilmesinin özlü bir ifadesiydiler. 18. yüzyıl Osmanlı müzesi, halkın bakışına kapalı oluşu nedeniyle hapishaneye benzer bir konuma sahip olmuştu; 19. yüzyıldaki mirasçısıysa, mit, tarih ve anı arasında gidip gelen bir mekânda hapsedilmiş cansız bedenler üreterek bu hapis potansiyelini hayata geçirdi.

Sultan II. Mahmut'un yalnızca çeyrek yüzyıl önce Yeniçeri Ocağı'nı tartışmalı biçimde kaldırdığı dikkate alınırsa, müzenin Osmanlı mirasını sergilemesinde yeniçerileri tem-

sil eden mankenlerin büyük yer tutması şaşırtıcıdır. Yeniçerilerin bir zamanlar Osmanlı Devleti'nin gelişmesinde ve idamesinde temel bir rol oynadıkları kuşku götürmez. Tarihî miras içinde yeniçerilere ait bir bölüm oluşturmaksızın Osmanlıların askerî görkeminin görsel anlatısını inandırıcı biçimde inşa etmek olanaksızdı. Bu nedenle, Mecmua-i Esliha-i Âtika'nın, yeniçerilerin başarılarını yüceltirken, aynı anda uzak bir geçmişe gömüldüklerini de vurgulaması, hatta abartarak vurgulaması gerekiyordu.

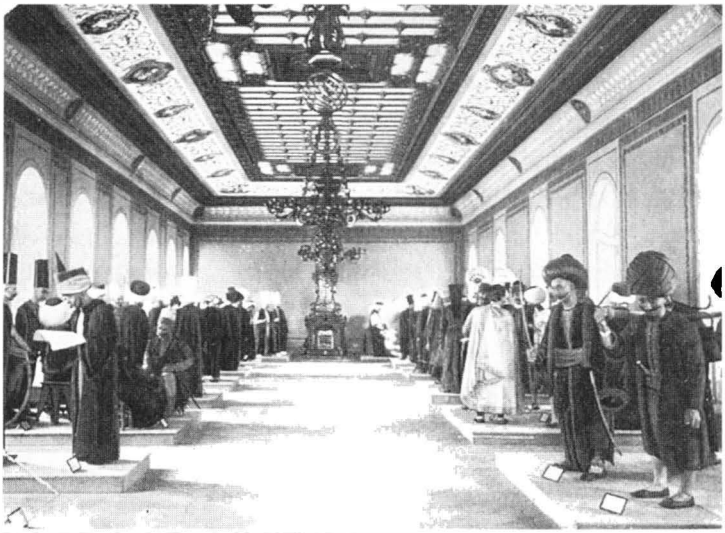
Ahmet Fethi Paşa, Mecmua-i Esliha-i Âtika konusunda, muhtemelen Avrupa'da gördüğü müzelerden önemli ölçüde esinlendi; bunların bazısı hayli yeni müzelerdi. Örneğin, Londra Kulesi'ndeki silah teşhiri, 1837'de, yani paşanın kenti ziyaret ettiği yıl yenilenmişti. Bir ölçüde taç giyme töreni için düzenlenen görkemli resmî gösterilerin etkisiyle kule, ziyaretçi elçiler için görülmesi gereken bir yer olmuştu.[15] Paşa, Kule Müzesi'nin her yanında, atlıları ve şövalyeleri temsil eden –Britanya'yı tanıtan bir kitaptaki ifadeyle "kukla"– mankenleri görmüş olmalı.[16] Bu mankenlere giydirilmiş zırhlar, bir buçuk asır önce maziye karışmıştı: Bu mankenlerin teşhiri, neredeyse unutulmuş bir tarihi canlandırıyordu; böylece bu tarih, yeniden hatırlanıp halkın gözünde yeni bir çerçeveye oturtulabilmişti. Buna karşılık, eski Aya İrini Kilisesi'ndeki mankenlere, yeni sergilerin açılışından sadece yirmi beş yıl önce kaldırılan elbiseler giydirilmişti. Londra Kulesi'nde hayata döndürülen tarihsel kişiliklerden farklı olarak, halkın yeniçerileri unutması için yeterli süre geçmemişti. Britanyalı figürler, zaman içinde daha da güçlenmiş hayaletleri ete kemiğe bürünmüş halde bugüne taşıyordu; oysa yeniçeri mankenleri, yakın geçmişte öldüklerini vurguluyordu.

Yeniçeriler yakın geçmişe ait oldukları için, teşhir edilen mankenler onların anısını yüceltmekten çok, onları mumyalara dönüştürüyordu: Fransız Devrimi'nin ardından yapılan

balmumu heykeller gibi. Devrim sırasında Madame Tussaud, yalnızca Marat gibi kahraman olarak algılanan kişilerin değil, kral ve kraliçenin, onların doktorunun, Robespierre ve başka bazı Jakobenler gibi birbirine düşman olan kişilerin de balmumu heykellerini yapmıştı. Bu insanların hâlâ canlıymış gibi temsil ve teşhir edilmesi, ölümlerinin korkunçluğunu daha da artırmıştı.[17] Benzer şekilde Osmanlı İmparatorluğu'nda da, 1826 yılında katledilen asi yeniçerilerin mankenleri, onların imparatorluğun eski dönemlerinin sadık güçleri olarak anılmalarını sağlıyordu; yine de bu şekilde sunulmaları, tarihselliklerini vurguluyordu. Tarihsel temsil olarak insan figürlerinin kullanılması, Osmanlı ordusunun İslâm ikonoklazmından ne kadar uzaklaşmış olduğunu gösterir. Yeniçerilerin mankenlerle temsil edilmesi, yalnızca onların değil, bir zamanlar koruduklarını geleneksel (Müslüman, Türk ve emperyal) Osmanlı düzeninin de tarihin sayfalarına gömüldüğü mesajını veriyordu.

1852'de mankenler eski kiliseden alınarak Elbise-i Âtika denilen yeni bir mekâna taşındı. Sultanahmet Camii'nin karşısındaki At Meydanı'nda bulunan çadır-depodaki yeni yerleri, kilisedeki konumlarına göre tarihe gömülüşlerini daha net bir biçimde ortaya koyuyordu. Kanlı bir şekilde ortadan kaldırıldıkları alanın yakınındaki bu yeni mekân, zengin geçmişlerini yüceltirken bir yandan da yok oluşlarını anıtlaştırıyordu. Mankenlerin yerinin neden değiştirildiğine ilişkin hiçbir kayıt yok. Koleksiyondan sorumlu olan görevliler, teşhir edilmelerinin altındaki siyasal gündemi netleştirmek için mankenlerin yeniçerilerin yok edildiği mekânda yer almasını istemiş olabilir. Ayrıca yeni mekânında koleksiyon saraya daha yakın olmakla birlikte halk için daha kolay ulaşılabilir bir yer haline gelmişti (Resim 5).[18]

Yüz kırk mankenin her biri, yeniçeri ordusundaki belli bir rütbenin, Osmanlı sarayındaki bir görevlinin ya da eski tip



Resim 5: Yeniçeri Müzesi, ykl. 1880-1916.

bir zanaatkârın giysilerini taşıyordu. Mankenlerin giysileri Viyana'da dikilmişti, ama silahları özgündü. Mankenler, yeniçerileri gündelik hayattaki halleriyle yansıtacak şekilde düzenlenmişti. Örneğin girişte duran yeniçeri mısır közlüyordu; içeride ise bir grup yeniçeri arkadaşlarından birinin çaldığı sazı dinliyordu. Gautier bu grup hakkında şunları anlatıyor:

> Bu yeniçeri birliğinin askeri, günlük hayatında şen şakrak, ele avuca sığmaz bir adama benziyor. Uzun bir bıyığın vurguladığı, ona zorla kazandırılmış karakteristik özellikler arasında çok güçlü bir kardeşlik duygusu var; öldürürken bile şaka yapabilir; her şeye izni olan ayrıcalıklı bir ordunun üyesi olarak soğukkanlı, kayıtsız bir tarzda oturuyor: Aylak arkadaşlarını neşelendirmek için bağdaş kurmuş, sazını çalıyor.[19]

Yeniçeri mankeninin önünde, üstünde eski madenî paraların teşhir edildiği bir masa vardı; bunlar da yeniçeriyi,

geçmişten çıkarılmış bir figür olarak yansıtıyordu. Askerlerin silahları olmasına karşın, dinlenir vaziyette tasvir edilmişlerdi. Mankenler geçmişin zihinde canlandırılmasını kolaylaştıracak, ama yeniçerilerin gücünün, ya da Vaka-i Hayriye'nin vahşetinin dioramik* şekilde yeniden inşa edilmesine izin vermeyecek biçimde düzenlenmişti.

Salon boyunca dizilmiş camekânların içinde, II. Mahmut tarafından bastırılan isyanın ezip geçtiği insanlar, "doğa tarihi müzesinde bulunan Tufan öncesi hayvanlar gibi toplanmıştı".[20] Mankenler yalnızca ortadan kaldırılan askerî düzeni değil, 1829'da kullanımına son verilen giysileri de temsil ediyordu. Gautier'nin anlattığı gibi, iki boyutlu imgeler dünyası ile üç boyutlu canlılar dünyası arasında duran mankenler, eski alışkanlıkların hatırlanamayacak kadar uzaklarda kaldığını dile getiren "cesetler gibi" görünüyorlardı.

> Yeniçeri katliamının üzerinden yalnızca yirmi yedi yıl geçmesine karşın, öyle köklü bir değişiklik gerçekleştirilmiş ki sanki yüz yıl geçmiş gibi geliyor... Eski ulusal formlar yok edilmiş, neredeyse çağdaş olan giysiler tarihî eşyalar haline gelmiş. Bu bıyıklı ya da sakallı çehrelere baktığında [...] insan garip duygulara kapılıyor [...] Heykelden canlı bir varlığa geçişin izlerini ararken, bir cesetle karşılaşıyor.[21]

Teşhir edilen mankenler yüzyıllara göre değil işlevlerine göre sınıflandırılmıştı – sanki 18. yüzyıl öncesinde askerî ve sivil giyim tarzları değişmeden kalmış gibi. Daha sonraki dönemler yalnızca, 1730'larda Kont de Bonneval tarafından eğitilen yeniçeri mankenleriyle ve çağın askerî personelinin

---

* Diorama: Küçük bir dikiz deliğinden izlenen üç boyutlu gösteri. Müze teşhiri bağlamında "diorama", tarihsel bir figürün ya da nesli tükenmiş bir canlının, tarihî ya da doğal ortamı yeniden inşa edilerek üç boyutlu şekilde sergilenmesi anlamına gelir – ç.n.

tarihsel teşhirlerle zıtlık oluşturan tasvirleriyle temsil edilmişti. Gautier'nin yorumları, müzenin, Vaka-i Hayriye ve kıyafet reformu gibi ayrı olayları birarada barındıran, indirgenmiş bir geçmişi yâd ettiğini, belleklerde günün modernliğiyle çarpıcı bir zıtlık taşıyan bir alan yarattığını ortaya koyuyor. 19. yüzyılın çoğu oryantalist pratiğinin zaman dışı bir Doğu inşa etmesi gibi, Osmanlı İmparatorluğu da bu müzenin galerilerini kullanarak, kendi geçmişinden zaman dışı bir Öteki üretmişti.[22]

Mankenler 1868 dolayında yeniden Mecmua-i Esliha-i Âtika'ya getirildi. İlk taşınma gibi bu ikinci taşınmanın nedenleri de belirsiz. Bazı Helenistik mezar taşları yeni yerlerinde bu mankenlere eşlik ediyordu; böylece At Meydanı'ndaki eski mekânlarının çağrıştırdığı katliam olayı, bu kez gerçek mezar taşlarıyla çağrıştırılmaya başlamıştı.[23] Mankenlerin, ikili koleksiyonun bulunduğu mekâna taşınması, tek bir müzeolojik birimin oluşturulmasını da sağladı; bu sayede devlet, kendi mirasına ilişkin nispeten bütünsel bir vizyonu ve bu mirasın beslediği gelecek hakkındaki vizyonunu dile getirmeye başlayabilecekti.

Eski kilisede yer alan ikili koleksiyon, Osmanlı yönetiminin, teşhirin gücü hakkında giderek artan bilinçliliğini yansıttığı tek nokta değildi. Yeniçeri mankenlerinin milliyetçi bir anlatım tarzı olarak kullanılmasının en belirgin örneği, belki de, 1893'te Chicago'da düzenlenen Columbus Sergisi'nde yer alan imparatorluk sergisinde geçici olarak üstlendikleri işlevdi. Dünya sergilerine Osmanlı katılımına ilişkin kayıtlar çoğunlukla ekonomik ve ticarî alanlarda yoğunlaşmakla birlikte, Osmanlı Devleti sergileri simgesel mekânlar olarak da kullandı. 1893'de devlet şurası üyeleri, Hıristiyanlara Doğu ile Batı arasındaki eski çatışmaları hatırlatır kaygısıyla yeniçeri mankenlerinin Chicago'ya gönderilmesine karşı çıktılar. Mankenlerin sarılıp gönderilmesini üstlenen

görevli, bunun bir sorun yaratmayacağını, çünkü Osmanlı Devleti'nin Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak Avrupa'yla aynı uygarlık düzeyine ulaştığını ileri sürdü. Osmanlı Devleti'nin, modern bir devlet olduğunu kanıtlayan modern üniformalı bir ordusu vardı. Üstelik, Avrupa'nın her yanında yeniçeri imgelerine rastlanabiliyordu; İstanbul'da varlıklarından rahatsızlık duyulmayan bu mankenleri kente gelen her ziyaretçi mutlaka görüyordu. Sonunda mankenlerin sakıncalı olmadığı açıklandı; çünkü tarihî figürleri temsil eden mankenler bütün ülkelerin tarih müzelerinde teşhir ediliyordu. Ayrıca, yeniçeri mankenlerinin görsel olarak tarihe havale edilebilmesi için, modern üniformaları teşhir eden mankenler de teşhire dahil edilmeliydi.[24] Serginin Osmanlılar bölümünün girişine on iki yeniçeri mankeni muhafız ve mihmandar olarak yerleştirildi.[25] Yeniçeri mankenleri 1900 Paris Dünya Sergisi'nde de çok önemli bir rol oynadılar.[26] Hangi mekânda teşhir edilmiş olurlarsa olsunlar, bir yandan izleyiciye Osmanlı'nın görkemli geçmişini anımsatırken, bir yandan da imparatorluk geçmişinin, 19. yüzyıldaki reformlarla yaratılan gelecekten ayrı durduğunu vurguladılar.[27]

İster eski silahların yanında, artık kullanılmayan giysilerin arasında, isterse bağımsız olarak teşhir edilmiş olsunlar, yeniçeri mankenleri hem görkemli bir geçmişi hem de modernleşmekte olan şimdi'yi gösteren işaretler olarak işlev gördü. Müze kurumunun kendisi gibi mankenler de, kendi göndergeleri ile, teşhir edilmeleri aracılığıyla temsil edilen şimdi arasında bir yerde durdular.

Kitab-ı Mukaddes Arkeolojisinin Doğuşu, Rolü ve Helenizm

Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'daki koleksiyon, tarihin sayfalarına gömülmüş bir geçmişi teşhir ederek modern bir şimdi ya-

ratma yöntemiyle güçlü benzerlikler içeriyordu; bunu Mecmua-i Esliha-i Âtika'da ve yeniçeri mankenleri teşhirlerinde de gözlemek mümkündü. Bu teşhirlerde olduğu gibi, toplanan tarihî eserlerin de, Avrupa pratiklerine katılımın göstergeleri olarak taşıdıkları değer estetik ya da tarihî değerlerinden daha fazlaydı. Eski eserlerin imparatorluk başkentindeki merkezî bir depoda toplanmasını sağlayan arkeoloji pratikleri incelendiğinde, bu durum daha da açıklık kazanır.

Avrupa'da milliyetçi arkeolojiye yönelik ilginin giderek artması, Osmanlı İmparatorluğu'nda da yerel arkeolojiye aniden ilgi duyulmasına neden oldu. Fransa'da Keltlerden İskandinavya'da Vikinglere kadar pek çok tarih-öncesi halkın hayatının arkeolojik düzlemde araştırılması, modern ulusların, yaşadıkları topraklarda kadim atalar keşfetmesini sağlayan temeli oluşturdu. Modern etnik bölünmelerin öncesinde, keşfedilen bu büyük atalar, Avrupa'nın büyük bölümünde ulusal kimliğin oluşumu, tarihî onur ve birlik ideolojisi açısından paha biçilmez olacaktı.[28]

Osmanlılarda koleksiyon pratiğini aniden başlatan daha önemli bir etken, Avrupalıların Osmanlı topraklarındaki arkeolojik etkinliklerini yoğunlaştırmasıydı. 19. yüzyıl ortalarında doruğuna ulaşan bu ilginin temelinde, Kitab-ı Mukaddes arkeolojisi ve Helenizm gibi konular yatıyordu. 19. yüzyıl arkeoloji pratiği açısından genelde farklı dallar olarak görülse de, Osmanlılar açısından bakıldığında sözünü ettiğimiz her iki konu da Osmanlı topraklarını içeriyor, köken açısından benzeşiyor ve Avrupalıların Osmanlı toprakları üzerinde hak iddiaları taşıyan anlatılar üretmelerine yardımcı oluyordu.

Arkeoloji, kendi mirası ile Kitab-ı Mukaddes'te anlatılan Yakındoğu mirası arasında, kültürel kalıntıları kullanarak maddî bağ kurması için Avrupa'ya yeni, modern bir yöntem sundu. Kitab-ı Mukaddes'te anlatılan olayların geçtiğine

inanılan bölgeler, imparatorluk sınırları içinde yer alıyordu: Mısır, Mezopotamya ve en önemlisi, Filistin. Ortaçağ âlimleri kuzey ve batı Avrupa'yı hem kadim dünyaya hem de Yakındoğu'nun yazılı tarihine bağlamayı umuyorlardı; bu doğrultuda, Kitab-ı Mukaddes'te adı geçen kişileri Avrupalı ulusların ilk kralları olarak tanımlayan hayalî soyağaçları yarattılar.[29] Benzer şekilde Kitab-ı Mukaddes üzerinde çalışan modern uzmanlar, Osmanlı topraklarında uygulanacak bilimsel yöntemlerle, hem Kitab-ı Mukaddes'te anlatılan öykülerin gerçekliğini kanıtlamayı, hem de Avrupa mirasının büyük bölümünün temelini oluşturmuş topraklarda yönetim hakkı elde etmeyi umuyordu.

Modern dönem öncesinde Protestanlık, Katoliklik'teki fiziksel hacılığı metaforik bir ruh hacılığına dönüştürerek hacı olmak için gerçek mekânlara gerek olmadığı görüşünü benimsemiş, böylece Kutsal Toprakları mitleştirmişti. Ancak, zamanla seyahat olanaklarının ve müspet bilgi tarzlarına yönelik ilginin artmasıyla, Avrupalılar hac yerleri hakkındaki anlatıların doğruluğuyla ve tarihsel gerçekliğiyle daha fazla ilgilenir oldular; çünkü bu anlatılar o zamana dek sadece efsanelerle ve geleneklerle temellendiriliyordu. (Günümüzde bölgedeki savaş nedeniyle Filistin ile İsrail'e yolculuk yeniden zorlaşınca, 2001 başlarında kurulan ve Protestan Amerikalıların eğilimleri doğrultusunda yönetilen Orlando Holy Land Experience'ın, çağının gerçeklerinden koparılmış bir dizi simgesel mekânla sınırlanan hacılık mefhumunu yeniden canlandırmaya başlaması manidar).

Anlatıların doğrulanması isteği, yalnızca 19. yüzyılın pozitivist değerlerinin bir gereği değildi; aynı zamanda Kitab-ı Mukaddes'in harfi harfine yorumlanması karşısındaki meydan okumalara yönelik bir tepkiydi. Charles Darwin'in evrim üzerine iki eserinin, *Türlerin Kökeni* ile *İnsanın Türeyişi* adlı eserlerinin 1859 ve 1871 yıllarında yayınlanması, Ki-

tab-ı Mukaddes uzmanlarını kutsal metinlerde anlatılan tarihi savunmak amacıyla bilimsel yollar geliştirmeye yöneltti. Darwin'in tezleri Kitab-ı Mukaddes'in dünya görüşüne meydan okuyordu; çünkü, yalnızca dünyanın tarihinin Kitab-ı Mukaddes'te belirtilenden çok daha eski olduğunu değil, insanın evrenin merkezi olmayıp milyonlarca yıllık mutasyonların rastlantısal bir ürünü olduğunu da ileri sürüyordu. Evrim kuramı, insanın Cennet'te başlayıp Avrupa'da sona eren yolculuğunu ve Tanrı'nın buyruğu uyarınca bütün yaratıkların üstünde yer aldığını anlatan öykülerin geçerliliğini ortadan kaldırıyor, primatların hayat örüntülerini izlediğini iddia ettiği insanlığın coğrafyasını yeniden biçimlendiriyordu.[30] 19. yüzyılda, gelişmekte olan evrim kuramları karşısında Kitab-ı Mukaddes kronolojisinin gerçeğe uygunluğu tartışılırken, Yakındoğu'da yapılan kazılarda Eski Ahit'te sözü edilen kültürlere ilişkin maddî kanıtlar elde edildi.[31] Kitab-ı Mukaddes arkeolojisi, Yakındoğu'yla ilgili anlatılara yeniden inanılmasını sağlamak açısından hayatî önem kazandı. Belki bunun kadar önemli olan bir nokta da şuydu: Arkeologlar, kazı projelerinin maliyetini karşılamak için, Kitab-ı Mukaddes'le ilgili araştırmalara gösterilen ilgiden yararlanabilirdi.[32]

1865'te bölgenin haritasını çıkarmak ve Kitab-ı Mukaddes'te anlatılan olayların geçtiği gerçek yerleri belirlemek amacıyla Britanya Filistin Araştırmaları Vakfı kuruldu. Vakfın tanıtım broşüründe şöyle deniyordu:

> Bizim için hiçbir ülke, inancımızın belgelerinin yazıldığı ve bu belgelerde anlatılan olağanüstü olayların geçtiği ülke kadar önemli olamaz. Ayrıca, incelenip tasvir edilmesi bu kadar gerekli olan başka bir ülke de yok. Toprağı, iklimi, ürün çeşitleri, davranış, giyim ve hayat tarzları Batıdakilerden o kadar farklı ki, bunlar hakkında yeterli bilgi sahibi

olmadan, dışarıdan bakarak karmaşık olgular hakkında fazla bir şey söylenemez; yazılı belgelerin anlamı da karanlıkta kalır. Kutsal Topraklarda rastgele gezinen bir yolcu için bile Kitab-ı Mukaddes form olarak ve dolayısıyla bir ölçüde öz olarak da yeni bir kitap haline gelir [...] Ülkenin kesin bir haritasını çizmek, topoğrafyasının tartışmalı noktalarını çözmek ve Kitab-ı Mukaddes'te sözü edilen kadim kentleri onların devamı olan modern köyler aracılığıyla belirlemek bize çok şey kazandıracaktır [...] Lane'in "Modern Mısırlılar" adlı çalışmasının Mısır için yaptıklarını Kutsal Topraklar için yapacak bir çalışmaya çok ihtiyaç var: Bu topraklarda bugün yaşayan insanların davranışlarını, alışkanlıklarını, ritüellerini ve dillerini sistemli, net ve ayrıntılı olarak tanımlamalıyız [...] Filistin'de, bu ülkeye özgü pek çok kadim gelenek, Batı hayat tarzının etkisiyle hızla yok oluyor; kısa süre sonra Kitab-ı Mukaddes'te anlatılanlara karşılık gelen pek çok şey ortadan kaybolacak.[33]

Sonuç olarak vakıf, Filistin'i Kitab-ı Mukaddes'te anlatılan tarihin canlı bir sahnesi olarak görmekle birlikte, üzerine kadim topoğrafyanın çizileceği boş bir saha olduğunu da düşünüyordu. Sadece Hıristiyanların değil, Yahudi ve Müslümanların da yaşadığı yöredeki halkların davranışları, Avrupalıların gözünde Kitab-ı Mukaddes'te sözü edilen atalarının davranış tarzlarını yansıtıyordu; çünkü aradan geçen binlerce yıl boyunca yaşanan siyasî ve coğrafî değişikliklerin yöre halkını hiçbir biçimde değiştirmediğini hayal ediyorlardı. Hatta, çağdaş Yakındoğu'nun araştırılması, onlara göre yalnızca bir topoğrafik harita çıkarmak değil, kayıp zamanlara ilişkin bir kayıt oluşturmaktı: Kitab-ı Mukaddes'in gerçek olduğunu kanıtlayacak, anlatılarının kurmaca olduğu kanısını uyandıran evrim kuramının bu tehdidini hafifletecek bir kayıt.

1870'te New York'ta kurulan Filistin Araştırmaları Derneği ise Britanyalı öncelinin belirlediği gerekçelere bir de Kitab-ı Mukaddes'in savunulmasını ekledi.

> Derneğimiz, hem Hıristiyanların hem de Yahudilerin dinî duyarlılıklarına sesleniyor. [...] Kitab-ı Mukaddes'in anlatılmasını ve savunulmasını her şeyden fazla önemsiyor. Modern kuşkuculuk Kitab-ı Mukaddes'e gerçeklik noktasından, olgusal açıdan saldırıyor. Dolayısıyla zaman, yer ve koşullar açısından Kitab-ı Mukaddes'te anlatılanları doğrulayan her şey, inançsızlığın yenilgiye uğratılması anlamını taşır. Komitemiz, bilim ve din uğrunda kutsal bir görev üstlendiğine inanmaktadır.[34]

Kendisinden önce kurulan Britanya Filistin Araştırmaları Vakfı gibi bu Amerikan arkeoloji derneği de, Filistin'i, geçmiş ile geleceğin tek bir bilgi bütünü içerisinde birleştirilebileceği, yaşayan bir tarih mekânı olarak görüyordu.

Kuşkusuz, Kitab-ı Mukaddes'le ilgili arkeolojik araştırmalar yalnızca Filistin'de yürütülmedi. Avrupalı arkeologlar Doğu Akdeniz'de olduğu gibi Fırat ve Dicle nehirleri civarındaki toprakları da çağdaş sakinlerinden soyutladılar. 10. yüzyıldan itibaren bölge, bu topraklarda yaşayan halklar tarafından Irak olarak adlandırılıyordu. 19. yüzyıl ortalarından itibaren Avrupalılar, giderek artan biçimde, eski Yunanca'dan türetilen modern bir terim olan Mezopotamya terimini kullanmaya başladılar. Böylelikle, bölgenin Avrupa mirasıyla bağlantılandırdıkları İslâm öncesi tarihini, onun yerini alan çağdaş İslâm dünyasından ayırıyorlardı. Zainab Bahrani'nin belirttiği gibi, modern tarihçiler, bölgede yaşayan ve Müslüman olmayan iki grubu, Yunanlıları ve Yahudileri, modern kültür ile kadim kültür arasındaki ana bağlantı olarak nitelemeyi sürdürüyor, İslâm dünyasının bölgedeki mirasını Batı uygarlığı inşasının dışında tutuyorlar.[35]

Arkeoloji, Kitab-ı Mukaddes'i pozitivist ilkeler açısından evrim kuramı kadar güvenilir kılmak için bilimsel yöntemleri kullandıkça, Kitab-ı Mukaddes'e dayalı bir tarih yorumuna da güven doğmasını sağladı. Bu tarih yorumuna göre, birbirini izleyen Babil, Pers, Helenistik Yunan ve Roma imparatorlukları, iktidar merkezini ve yaratıcılığı Yakındoğu'dan Avrupa'ya taşımışlardı. Aynı doğrultuda, 1880'lerde İsveçli arkeolog Oscar Montelius, uygarlık için yayılma kuramına* dayanan bir kronoloji geliştirdi; bu kronolojide uygarlığın doğuş yeri Yakındoğu olarak gösteriliyordu. Bu görüş gerçi çok tartışmalıydı, ama Kitab-ı Mukaddes'in Darwinci düşünceyle tehdit altına giren dünya tarihi yaklaşımının doğrulanması olarak algılandığı için pek çok Hıristiyan'a hitap etti.[36] Üstelik bu tarih tezi, kadim Yakındoğu ile Batı arasında kurduğu bağlantıyı MÖ 2. bin yıla yerleştiriyordu: Bu tarihten sonra Yakındoğu uygarlığı gerilemiş ve tüm birikimini önce kadim Yunan'a sonra da Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'ya bırakmıştı.[37] Daha sonra, Avrupa-merkezci bu tarih yorumu, birçok evrensel müzenin düzenleme stratejisine temel oluşturdu. Bunun da ötesinde, Trigger'in ortaya koyduğu gibi, "Yakındoğu'nun kadim uygarlıklarının gerçek mirasçılarının Arap halkları değil, Batı Avrupa ulusları olduğunu savunan bu tarih tezi, Avrupa'nın bu bölgedeki sömürge girişimlerini meşrulaştırmaya yaradı".[38]

Osmanlı İmparatorluğu'nun arkeolojik etkinliklerini hızlandıran daha güçlü bir etken, Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllar boyunca Helenizm'in yükselişi oldu: Helenizm'in önemli bir boyutu, Helenseverlik [*philhellenism*] şeklinde siyasal

---

* Yayılma kuramı: Kültür tarihinde kültürel niteliklerin çeşitli toplumların bağımsız buluşlarından çok, farklı kültürel grupların birbirleriyle temasa geçmeleri sonucunda yayılmasını anlatır. Yayılma kuramı 18. ve 19. yüzyıllarda evrim kuramına karşıt bir görüş olarak geliştirilmiş: Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999) – ç.n.

olarak yeniden diriltilmesi ve Yunan Bağımsızlık Savaşı (1821-1832) için topladığı destektir. Amerikalı, Britanyalı ve Alman çok sayıda Helensever, 1820'li yıllarda Yunan Bağımsızlık Savaşı'na destek verdi; bunların arasında herhalde en ünlüsü Lord Byron'dı. 1832'de Yunanistan Osmanlı İmparatorluğu'na karşı yürüttüğü mücadeleyi Rusya'nın desteğiyle kazanarak bağımsızlığına kavuştu. Helensever anlatıya göre, neredeyse iki bin yıllık imparatorluk (önce Bizans sonra da Osmanlı) yönetimlerinin ardından yeniden tanımlanan Yunan ulusu, görkemli kadim mirasıyla yeniden bütünleşebilir ve soyları Alman ve Danimarkalılara dayanan hükümdarlar öncülüğünde, Batı Avrupa'nın ihtişamına esin olan gelenekleri canlandırabilirdi. Gelgelelim, milliyetçi bir akım olarak Yunanistan'a ithal edilmeden önce Helenizm'in Avrupa'da, Batı Avrupa uygarlığının temel taşı olarak yeniden icat edilmesi gerekiyordu. Kadim Yunan'ın gerçek kültürü ile muhayyel kültürü birbirine karıştırıldı ve bu karışım değişik kisveler altında, herkesin sahiplenebileceği bir miras haline getirildi. Yunanistan'da arkeoloji, "etnik kökenin belirlenmesi" [*ethnogenetic*] amacına hizmet ediyordu: "Bugün var olan bir ulusun etnik yapısının kökenlerini kadim dönemde bulmak, sözde-tarihsel bir süreklilik duygusunu korur ve bugünü meşrulaştırır." Yunanistan dışındaysa, kadim geçmiş, kadim gelenekleri paylaşma yoluyla kültürel egemenlik kurmayı amaçlayanların emellerine hizmet edebiliyordu.[39] Dahası, kadim Yunan'ın metinler ve tarihî eserler aracılığıyla, Avrupa'nın çocukluğunu yaşadığı alan olarak inşa edilmesi, modern Yunanistan halkını yerel arkeoloji mirasından koparmaya yaradı ve Avrupa'nın emperyal projesine daha da büyük güven kazandırdı.

Eğer Avrupa, geride bıraktığımız beş yüz yıl boyunca değişen siyasî, felsefî gereksinmeleri ve zevkleri uyarınca kadim dünyayı defalarca yeniden keşfedip yeniden icat etme-

seydi, uygarlığın bugün paylaştığımız kültürü çarpıcı biçimde farklı olabilirdi. Osmanlı İmparatorluğu'nun kadim uygarlıklara yönelik bu saplantıya, eski dönemlerden kalan maddî kalıntıları toplama ve düzenleme saplantısına nasıl kapıldığını araştırmadan önce, Avrupalıların kadim Yunan eserlerini modern kimliğin simgeleri olarak kullanmaya başlamaları olgusuna değinmek gerek. Helenizm, birçok yüzyılı içine alan bir pan-Avrupa girişimi haline geldi ve farklı ülkelerde farklı ifade biçimleri buldu.

İtalya'da insanlar, 15. yüzyıl gibi erken bir tarihte, yaptıkları kazılarda arkeolojik eserler çıkarmaya başladılar. 16. yüzyıl başlarında Raffaello, eski eserlerden sorumlu ilk resmî baş müfettiş oldu.[40] 17. yüzyılda Britanya'da bazı aristokratların, Yunan ve Roma'ya ait hızla büyüyen tarihî eser koleksiyonları vardı.[41] Kadim Yunan konusunda bilinç ve klasikleri anlama becerisi kazandırmak, Rönesans'tan itibaren Batı eğitiminin temel unsuru olduysa da, "18. yüzyılın sonlarına kadar eğitimli [batılı] Avrupalıların çoğu, kültürlerinin Roma'ya ve Hıristiyanlığa dayandığını, Yunanistan'la yalnızca ikincil bağları olduğunu düşünüyordu".[42] Ne var ki, 19. yüzyılda Fransa'nın giderek güçlenmesi ve Roma Cumhuriyeti'yle kendi kendine oluşturduğu bağlantılar karşısında, kadim Yunan'la yakınlaşma, hem Almanya'da hem de Britanya'da kültürel bir direniş tarzı olarak belirmeye başladı.

Johann Winkelman'ın 1764'te yayınlanan *History of Ancient Art* [Kadim Sanatın Tarihi] isimli kitabı, Avrupa'da Yunan sanatına yönelik ilgiyi klasikler aracılığıyla canlandırdı. Kitabında çeşitli eserlerden kendi yaptığı çevirilere yer veriyordu; ama asıl önemlisi, ortaya koyduğu çözümleme, kadim dönem sanat estetiği aracılığıyla Yunanistan'ın dışında görülebilecek, hatta yeniden oluşturulabilecek ütopik bir dünya öneriyordu. Onun estetik yorumları, kadim Yunan'ın

temsil ettiği varsayılan siyasal idealler için model teşkil etti. Sanatı ilk kez ulusal-kültürel bir ürün olarak kavrayan, böylece sanatın ulusal müzelerde teşhir edilmesinin ulusal başarının ya da ilerlemenin göstergesi sayılması geleneğini başlatan, Winkelman oldu.[43]

Suzanne Marchand'ın açıkladığı gibi, "18. yüzyıl sonlarında Almanların, asil ve naif oldukları varsayılan Yunanlılarla aralarında keşfettikleri seçilmiş akrabalık", 19. yüzyıl başlarında Helenizm'in Prusya eğitim sisteminin ayrılmaz bir parçası olmasıyla birlikte "durmadan yinelenen bir motif oldu"; yabancı bir ulusun kültürünün benimsenmesine karşı gösterilen muhalefet bile bunu önleyemedi.[44] Almanlar, her iki alanı da idealize ederek, modern Almanya ile kadim Yunan dünyasını biraraya getirdiler. Örneğin 19. yüzyılın sonlarında arkeolog Ernst Curtius, Yunanistan'a düzenlenen büyük çaplı arkeoloji gezilerini, "Almanya, Yunan kültürünü içsel olarak benimsedi" açıklamasıyla haklı göstermeye çalışıyordu.[45]

Benzer şekilde İngiltere'de de kadim Yunan, 19. yüzyıl yurttaşları için bir model haline gelmişti. Hatta Britanya Müzesi'nin 1826 tarihli tanıtım broşüründe, İngiltere'nin yeniden doğmuş kadim Yunan olabileceği öne sürülüyordu. Inderpal Grewal'un belirttiği gibi, "Yunan sanatı, İngiliz değerlerinin onaylanması ve kayda geçirilmesi olarak yorumlanıyordu. [...] Avrupa mirasının bir parçası olarak görülen klasizm, tüm sanat formlarının ilahi, kutsal bir ideal olarak yüceltiliyordu. Klasizm, Batı'nın barbar Doğu'ya üstünlüğünün kanıtı olarak gösteriliyordu; bu niteliğiyle, Doğu'nun Avrupalılarca sömürgeleştirilmek suretiyle uygarlaştırılmasına bir gerekçe daha sağlıyordu"[46] Kadim sanat estetiği, Almanya'da olduğu gibi, bugün benimsenip taklit edilecek siyasal ve kültürel modeller sunuyordu. Kadim heykeller yabancı bir kültürün değil, modern ve yerel kültürün temsil-

cileri haline geldi. En sonunda Helenizm Fransa'ya da sıçradı: Sanat müzesine bir kamu kurumu olarak hayat verdiğini iddia eden Fransa, kendini kadim uygarlığın mirasçısı ve cisimleşmiş hali ilan etti.[47]

Avrupa, modern Yunan ulusunun mirasını böylelikle içine almıştı. Mekânsal açıdan sürgünde olan kadim Yunan'ın, Batı Avrupa kültürel geleneklerinde sürdürüldüğünü düşünen Avrupa bakışı sayesinde klasik arkeoloji, sanat tarihinin sözüm ona "nötr" merkezi olarak gelişti.[48] Kadim dünyaya duyulan bu ideolojik gereksinme, mimarlık, arkeoloji ve sanat tarihi disiplinleri açısından hayatî bir rol oynadı; bu disiplinler, modern dünyanın kullanması ve bilgilenmesi için kadim dünyanın estetik kalıntılarının gün yüzüne çıkarılıp çözümlenmesini sağlamak üzere elbirliğiyle çalışıyordu. Stathis Gourgouris'in dikkat çektiği gibi, Helenizm'in doğuşu oryantalizmin doğuşuyla aynı döneme rastlar. Oryantalizmin söylemi, adil, akılcı ve üstün bir Batı imgesine karşılık, şehvet düşkünü, ilginç ve yönetilmeye mahkûm bir Doğu yarattı. Böylece, sömürgeleştirilen Öteki karşısında, sevilen, idealize edilmiş bir benlik yaratmış oldu.[49] Hayalî Doğu inşası, yansımasını aynı derecede hayal ürünü olan kadim Yunan inşasında buldu; ancak Winkelman ve onun romantik, Protestan geleneklerini paylaşan Alman entelektüelleri, Kudüs gibi Yunanistan'ı da gerçek bir mekân olarak hissetme, yaşama gereksinimi duymadılar. Richard Jenkyns bunu şöyle açıklıyor: "Almanların zihninde Yunanistan, ilahî bir kente, uzaklarda ışıldayan bir fanteziye dönüştü."[50] Oryantalizm disiplini geliştikçe, Doğu da benzer şekilde yokluk üzerine oturtuldu: "Avrupalı, Doğu'yu oralarda yaşayanlardan daha iyi bildiğini iddia edebilirdi. Sacy, Renan ve başkaları, inceledikleri bölgeleri görmeden bunu başarabilmişlerdi; bu da Avrupa'nın Doğu hakkında sahip olduğu bilginin Doğu üzerindeki hâkimiyetini meşrulaştırdığı mesajını güç-

lendirdi".[51] Doğu karşı-ütopyası ile, onun içinde yer alan Kudüs ve Yunanistan ütopyalarının aynı anda görünmez kılınması, aynı ölçüde değişken ve tanımlanamaz olmakla birlikte birbirinin ayna imgesi olan Doğu ve Batı imgeleri yarattı; Helenizm ve oryantalizm anlatıları da, bu imgeler üzerine kuruldu. Bu hayalî ütopyaların fiziksel karşılıkları –Osmanlı İmparatorluğu'na karşıt olarak modern Yunanistan ve Filistin– epistemolojik olarak dışlandıkları bir çağda, kimlik oluşturmakla uğraşmak zorunda kaldılar.

Eğer Gourgouris'in iddia ettiği gibi, "sömürgeci hâkimiyet, görselliğe dayalı bir sistemde üstü örtülü biçimde var oluyorsa", Avrupa, sanat tarihi açısından kadim Yunan'ı sömürgeleştirmiştir; Yunanistan'ın modern bir devlet olarak kuruluşunu teşvik etmiş olması bu gerçeği değiştirmez.[52] Yunanistan Osmanlı İmparatorluğu'ndan bağımsızlığını kazanmış olabilirdi; ama bunu ancak, kendilerini kadim Yunanlılar olarak yeniden yaratarak kadim dünyanın parçalı tarihlerinin ve gerçek torunlarının bir kenara bırakılmasına neden olan Avrupalı hükümdarların önderliği sayesinde başarabilmişti.

Aslında, Avrupa'da kadim Yunan'a ilişkin gelişmekte olan kapsamlı kuramlaştırmalar ve tasavvurlar olmasaydı, modern Yunanistan'ın ulusal mücadelesinin önderleri, modern devletin simgesi olarak kadim Yunan'ı diriltmekte güçlüklerle karşılaşacaklar ve birlik için başka mecazlara başvuracaklardı. 1770'lerde gerçekleşen Yunan Rönesansı, büyük ölçüde Fransız Aydınlanma metinlerinin doğrudan çevirilerine dayanır; böylece Yunan Rönesansı, Avrupa Aydınlanması'nın yarattığı neo-Helen imgesini, modern Yunan kültürü için neo-Helen imgesine dönüştürdü. Avrupa'da kadim kalıntılar yalnızca romantik bir geçmişi anlatırken, Yunanlılar için simgesel bir şimdinin göstergesi oldu. Kadim eserler, geçmişten koparılan ama Avrupa aracılığıyla içerik kazandırılan hazır ulusal simgeler haline geldi.[53]

Kadim eserlerin Avrupa'da ve Yunanistan'da kazandığı simgesel önemin ışığında, şu soruyu sorabiliriz: Osmanlı İmparatorluğu, toprakları altında yatan hatırı sayılır Helen eserleri koleksiyonu konusunda ne yapacaktı? Bir yandan, bu heykelleri sahiplenmekle, Avrupa müzelerinde teşhir edilen kültür mirasının ayrılmaz parçası olduğunu gösterebilirdi. Öte yandan aynı heykeller, bir zamanlar kendisine bağlı olup şimdi bağımsızlığını ilan etmiş bir eyalette ulusal simgeler olarak benimsenmişti; bu eyalet, "uygarlığın barbarlıkla [Osmanlı] kaçınılmaz karşılaşması"nın somut temsilcisiydi.[54] Kuşku yok ki Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa devletlerinin izinden yürüyerek kadim Yunan'ı sahiplenemezdi; bunun bir nedeni de, kendi tarihinin zaten bu mirasın kalıntılarını fiziksel ve siyasal olarak barındırmasıydı. İmparatorluk, klasizmin ya da Helenizm'in simgelerini benimseyemiyordu; ama kadim eser koleksiyonlarını ve teşhirlerini, sahip olma ediminin kendisine dayalı bir simgesellik yaratmak amacıyla kullandı.

Avrupa'nın kadim Yunan'la akrabalığı, yeni doğmuş Yunan ulusunu içinden çıkılması güç bir durumda bıraktı. Winkelman, kadim Yunan'ı "Avrupa'nın çocukluğu" olarak tanımlamakla, Yunanistan'ın ata mirasını Batı Avrupa'ya devretmiş, modern Yunanlılara yalnızca daha modern miras alanlarını bırakmış oldu. Michael Herzfeld'e göre "Batı, Yunanlıları desteklemişti; çünkü karşılığında Avrupa uygarlığının canlı ataları rolünü oynamayı kabul edeceklerini umuyordu". Yunanistan, arkeolojik anlatısını ulusallaştırmaya çabaladıkça, "anlaşıldı ki, Avrupalı hamilerinden farklı olarak Yunanlılar kadim bir *geçmişe* dönmeye çalışmıyorlar, yalnızca *bugünün* Avrupa'sına dahil olmak istiyorlardı".[55]

Topraklarından Yunan-Roma uygarlığına ve Kitab-ı Mukaddes'e ilişkin zengin maddî kalıntıların çıkarıldığı Osmanlı İmparatorluğu'nda da durum çok farklı değildi. Mo-

dern Yunanistan gibi son dönem Osmanlı İmparatorluğu da (bu arada modern Türkiye de) muğlak bir konumdadır: "Ne tam anlamıyla 'biz'den, yani akademik araştırmayı yürütenlerden, ne de tümüyle 'onlar'dan, yani üzerinde araştırma yürütülenlerdir."[56] Ne var ki Avrupa, modern Yunanlılara ve Filistinlilere "Avrupa uygarlığının canlı ataları rolünü" biçerken, Osmanlı İmparatorluğu'na ve modern Türkiye'ye (bu arada günümüzün Arap halklarına da) hiçbir rol düşmemiştir.

Çağdaş tarihyazımında klasik arkeoloji ile Kitab-ı Mukaddes arkeolojisinin mirası, Türkiye Cumhuriyeti yerine, sırasıyla Yunanistan'a ve İsrail'e bahşedilir. Örneğin Stephen Dyson'un, kendisi amaçlamamış olmasına karşın ikili anlam taşıyan, antropolojik arkeolojiye karşı klasik arkeoloji eleştirisini ele alalım. "Antropolojik arkeolojide Jön Türkler atalarını katlederken, klasik arkeolojideki vazifeşinas araştırmacılar atalarına taparcasına saygı gösterir."[57] Türkler, modern dünya aracılığıyla kadim dünyanın yeniden keşfedilmesi hikâyesinden o derece dışlanmıştı ki, Jön Türklerin aslında klasik arkeolojiyle savaşmış oldukları gerçeği, disiplinin yeniden yazılan tarihyazımında pek gün ışığına çıkmaz. Aslında, bu anlamda, kadim Yunan'la modern ulus-devletin birleştirilmesi başarıya ulaşmıştı. Ama 18. ve 19. yüzyıllarda, Avrupalılar iki alana da erişebilmek için Osmanlı İmparatorluğu'na geliyorlardı. Eski eserleri alıp götürmek için yasaları çeşitli hilelerle ihlal edilen devlet Osmanlı İmparatorluğu'ydu; çeşitli yöntemlerle kandırılarak buna izin vermesi sağlananlar da Osmanlı İmparatorluğu'nun bürokratlarıydı. Kadim Yunan ve Kutsal Topraklar, uzun yıllardan beri ışıltılı ütopyalar olarak düşleniyordu; ancak fiziksel mekânlar olarak yaratılmaları, ardından haritalarının çizilmesi ve arkeolojik olarak araştırılmaları, Avrupa sömürgeciliğinin maddî genişlemesiyle aynı dönemde

gerçekleşti. Ian Morris'in açıkladığı gibi, "filoloji, Batılı akademisyenlere kadim Yunan'ı sahiplenmek ve ona dayanarak bir iktidar silsilesi oluşturmak için gerekli araçları sağladı; arkeoloji ise bunu bir adım ileri götürdü. Ulusal müzelerini Yunan heykelleri ve vazolarıyla dolduran devletler, Helenizm'e ve kendi uygar konumlarına bağlılıklarını sergiliyorlar, aynı zamanda kadim Yunan üzerinde ne denli güçlü bir iktidara sahip olduklarını gösterebiliyorlardı"[58] – bence buna, kısa süre sonra Britanya'nın, üzerinde hak ettiği Kutsal Toprakları da eklemek lazım.

Kitab-ı Mukaddes ve Yunan mirasının Avrupa açısından taşıdığı ikili nitelik, Atina ile Kudüs'ü göklere çıkarıp İstanbul'u yerin dibine batıran, 19. yüzyıl sonlarında yaşamış Fransız entelektüel Ernest Renan'ı da etkilemişti. "Eğer tarihte mucize diye bir şey varsa, en azından üç mucize vardır," diyordu; "Kudüs'ün payına din düştü, Yunanistan'a hakikat ve güzellik, Roma'ya ise azamet".[59] Renan'ın söz ettiği Roma, belli ki İstanbul değildi. 1865'te yazdığı bir mektupta şunları söylüyor:

> İstanbul hiç kuşkusuz kendi tarzında bir harika. Ressamların kenti, pitoresk bir kent. Dünyada eşi benzeri olmayan şeyler burada biraraya gelmiş. Ama hepsi bu... Aya Sofya ile, Bizans'tan kalma birkaç yapı dışında bir tek güzel bina yok; çözümlemeye değer hiçbir şey yok, zevksizlik had safhada; her şey gelip geçici kaprisleri tatmin etmek ve gösteriş için yapılmış [...] Burası bana bir maymunlar kenti gibi görünüyor; saygı değer Constantinus'un kurduğu, rezaletin, entrikanın ve bayağılığın ebedî başkenti sanki...[60]

Milliyetçiliğin en önemli kuramcılarından biri olarak Renan hiç kuşkusuz bir uluslar hiyerarşisi oluşturmuştu; bu hiyerarşide Osmanlı'nın varlığı, İslâmî karakteri nedeniyle, mucizevî tarihlere sahip toprakları üzerinde zehir etkisi ya-

pıyordu. Onun için İslâm'daki akıl yoksunluğunun mutlak karşıtı, 1883'deki *L'Islamisme et la science* başlıklı konuşmasında açıkladığı gibi, "Yunanlıların başardığı şey, yani bilimdir"; bu başarı, "İsrail'in ilelebet yaşayacak damgasıyla birlikte", "sonsuza dek sürecektir".[61] Osmanlı İmparatorluğu buna nasıl bir tepki verebilirdi? Namık Kemal'in bu konuşmaya karşı yazdığı uzun bir savunmanın ötesinde, imparatorluk, kamusal düzeyde ne yapabilirdi?[62] Arkeoloji sayesinde Osmanlı, Avrupa'nın kültür sermayesiyle –dolayısıyla Avrupalı diye tanımlanan kültürle– ilişkisi içinde kendi konumunu yeniden kurgulamak üzere, bu sermayenin dilini kullanabiliyordu. Frantz Fanon'un sözleriyle, "konuşmak, belli bir sözdizimini kullanacak konumda olmak, şu veya bu dilin morfolojisini kavramak demektir; ama her şeyden önce, bir kültürü sahiplenmek, bir uygarlığın ağırlığını artırmak anlamını taşır".[63] Arkeoloji, Avrupa'nın bir parçası olduğunu varsayması, böylece Avrupa uygarlığı anlatılarını yeniden anlatıp sökmesi için Osmanlı İmparatorluğu'nun kullandığı sözdizimiydi.

Kitab-ı Mukaddes arkeolojisi, Avrupa'daki Hıristiyan muhafazakârlar için bir tür bilimsel meşruluk anlatısı sağlarken, kadim Yunan eserleri Avrupa'nın doğuşunu kurmaya araç oldu. "Pek çok Yunan entelektüel, kadim döneme dair, Yunanistan'ın Avrupa'da özel bir konum edinmesini sağlayan Helenist yorumlar konusunda Batı'dakiler kadar çaba gösteriyordu".[64] Öte yandan Osmanlı elitleri, kadim Yunan uygarlığının üstünlüğüne ilişkin anlatıların dışına itilmektense, imparatorluğun Avrupa kültürü açısından çok önemli bir alan olarak görüleceğini umuyordu. Ayrıca, kadim Yunan'la ilişkilendirilmek, imparatorluğun modern bilimle bağlantı kurmasını da sağlayacak, onu dinle, özellikle İslâm diniyle özdeşleştirilen usdışılık anlatısından uzaklaştıracaktı; çünkü İslâm, dönemin Avrupa söyleminde henüz yeri la-

iklik çerçevesinde tanımlanmamış bir dindi. Bir arkeoloğun iddia ettiği gibi, "arkeoloji, özellikle modernist formunda, bir yitim duygusu temelinde oluşturulmuş[sa]; esas amacının, dünyanın büyüsünün bozulması karşısında geleneğin ve cemaat bağlarının canlandırılması olduğu düşünülmüş[se]",[65] Osmanlılar açısından Yunan geçmişinin arkeolojiyle canlandırılması, o gün yaşanan güç kaybını telafi edebilirdi. Dahası, Batı uygarlığından alınan modernite mecazlarını, imparatorluğun doğuşuna ilişkin yeni bir mitoloji çerçevesinde yeniden şekillendirebilirdi.

Kadim dünyaya duyulan bu hayranlık, Yunanlılarda olduğu gibi, Osmanlıların da Yunan mirasını kullanmak konusunda Batı'nın onayını alma gereğini sürekli kılma riski taşıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun, Batılı arkeoloji ve müze teşhiri pratiklerini kullanma şekli, bu riskin hafiflemesini sağladı: Yunan geçmişini, Osmanlı topraklarının bugününe bağlanan ve Avrupalı olmayan bir tarzda anlatıyorlardı.

19. yüzyılda hâlâ oryantalist hayranlığın odaklandığı yer olan Osmanlı İmparatorluğu, kimliğini, Avrupa pratikleri ve kurumlarıyla uyumlu olacak şekilde yeniden biçimlendirmeye çabalıyordu. Eski eserlerin toplanması ve bunlar için bir müze kurulması, Osmanlı Devleti'nin yeni kültürel hedeflerini temsil etmek açısından simgesel bir rol oynadı. Avrupa uygarlığının kalbi kadim Yunan ile Roma'ya, hümanizmin neo-klasik çatısına, Osmanlı'nın yerli malı olarak el kondu ve buna paralel bir doğrultuda gerçekleştirilen Helen-Bizans mirası inşasına dahil edildi. Osmanlı İmparatorluğu, bir yandan zaten sahibi olduğu Helen-Bizans eserlerini, kadim dünyanın kültürel mirasçıları olduklarını savunan uluslar kulübüne girmek için kullanıyor, dolayısıyla kendisinin de paylaştığı ortak bir "Batı uygarlığı" deneyimi inşa ediyordu. Bir yandan da, müze gibi çağdaş kültür ku-

rumlarına sahip olmakla, modern Avrupa devleti nitelemesine layık olduğunu gösteriyordu.

19. yüzyıl ortaları ile 20. yüzyıl başları arasındaki dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun arkeolojik eserlerin değerini ifade etme tarzları, aynı anda gerçekleşen Avrupa değerlerinin özümsenmesi ve milliyetçilik bilincinin gelişmesi olguları arasında çelişkili bir yol izledi. Darü'l-Esliha'da ikili koleksiyonun kurulmasının hemen ardından, Osmanlı müzesinin baş köşesine askerî hatıraların yerine tarihî eserler yerleşti; ondan sonra da Helen-Bizans eserleri Müze-i Hümayun'un omurgasını oluşturdu. Hitit, Asur, Fenike gibi başka kültürlerin kalıntılarının toplanması, hiç değilse bir ölçüde, yerel kültürün yeraltında kalmış maddî kalıntılarına yönelik yeni bir ilginin uyandığının işareti olabilirdi. Ama bu eserlere böyle bir ilgi gösterilmedi. Osmanlı topraklarından Yunan ve Roma uygarlığı dışındaki uygarlıklara ait eserlerin toplanması, Osmanlı İmparatorluğu ile Doğu arasındaki bağları vurgulardı; oysa o sıralarda pek çok Osmanlı devlet adamı, imparatorluğun coğrafî açıdan Avrupalı olduğunu düşünüyordu.[66] Diğer Anadolu halklarına ait eserlerin toplanması, esas hedef olarak görülen Helen-Bizans eserlerinin toplanmasına kıyasla ikincildi; çünkü Helen-Bizans eserleri, Osmanlıların, 18. yüzyıldan beri Avrupalıların imgeleminde, yazılı belgelerinde ve koleksiyonlarında Yunan-Roma eserlerine yüklenen gerçek ve simgesel değerden yararlanmalarını sağlayacaktı. Belki de Müze-i Hümayun'a alınan koleksiyonlar kadar, bunun zamanlaması da önemliydi: Tarihî eserler imparatorlukta kültürel ve siyasal açıdan değer kazandığı sıralarda, Ninova* ve Mısır gibi bazı doğu eyaletlerindeki pek çok eski eser imparatorluktan kaçırılmıştı. 19. yüzyılın sonlarına doğru, Babil'in

* Bugünkü Irak'ta Musul yakınında bulunan Asur başkenti. Bugünkü adı Koyuncuk - ç.n.

(Robert Koldway'in bulduğu) İştar kapısı gibi, Yunan-Roma mirasına ait olmayan önemli eserler gün ışığına çıkarıldığında, imparatorluğun Yunan-Roma mirasının üzerine kurulu olduğunu vurgulayan Müze-i Hümayun koleksiyonları arasında yer bulamadı.

Müzenin ana hedefi, imparatorluğun Avrupa'ya yakınlaşmasını sağlamak olduğundan, biraz önce sözünü ettiğimiz zamanlama belki de doğruydu. Frederick Bohrer şöyle diyor: "Asurlulara ve Yunan-Roma uygarlığı dışındaki uygarlıklara ait eski eserler, [...] özellikle egzotiktir. Çünkü bizler, uzak atalarımız olarak Yunan-Roma geleneğine daha büyük bir güçle sarıldıkça, diğer kadim kültürleri yabancı sınıfına yerleştiriyoruz."[67] Osmanlı topraklarındaki Helen-Bizans eserlerinin toplanıp teşhir edilmesi Avrupa'ya şunu gösterdi: İmparatorluk, Batı dünyasının üzerinde hak iddia ettiği bir mirasa ait zengin bir hazineyi barındırıyordu; dolayısıyla bu teşhirler, imparatorluğu, kolektif bir pan-Avrupa kültürel belleğine dahil etti. Dahası Osmanlılar, arkeolojik eserlerin ele geçirilmesini denetlemek suretiyle, pek çok Avrupalı ulusun, üzerinde hak iddia ettikleri bir mirasa erişimini de denetliyordu.

İmparatorluğun tarihinde ilk kez, kültürel ve tarihsel miras, ayrılmaz bir şekilde devletle ya da dinle değil, toprakla ilişkilendirilmişti. Osmanlı toprağında üretilmiş olan her şey, sonuç olarak Osmanlı mirasına dahil edildi – tıpkı Türkiye topraklarında yaşamış bütün halkların tarihlerinin, günün birinde Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihsel anlatısına dahil edilmesi gibi. Bu süreç, Helen-Bizans eserlerinin toplanmasıyla başladı. Osmanlı İmparatorluğu, bu eserleri toplama pratiğini benimsemekle, kültür sermayesini ve bu sermayede yatan kültür mirasını iktisap etmeye çalıştı: Avrupa'nın, bu eserlerin sahibi olduğu ve kıymetlerini bildiği savıyla üzerinde hak iddia ettiği bir mirastı bu. Yasalar, kazı-

lar, yayınlar ve müze teşhirleri aracılığıyla tarihî eserlerin değerlendirilmesi, melez bir Osmanlı kimliğini ifade etmeye başladı: Aynı anda hem padişaha ait olan hem de onunla çatışan, Avrupa'nın hem parçası hem de karşıtı olan bir kimlik. Bu kimlik, giderek artan bir biçimde, Osmanlı topraklarına ve bu topraklarda üretilmiş nesnelere bağlandı. Daha sonraki bölümlerde ele alacağımız, 1874, 1884 ve 1906 yıllarına ait eski eser nizamnamelerinde de bunu gözlemek mümkün.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeolojinin İlk Yılları

Türklerden önce Anadolu'da ve Trakya'da yaşamış olan belli uygarlıklara yönelik ilgi, eski eser koleksiyonlarının genişlemesiyle ve 19. yüzyılda gelişen resmî arkeolojinin kadim Yunan eserlerine ağırlık vermesiyle birlikte giderek belirginleşti. 1784'te Fransa'nın İstanbul elçisi Kont Choiseul-Gouffier, kadim eserlerin resimlerini çizip dökümlerini çıkarmakla görevlendirdiği bir temsilcisini, resmî bir izin belgesiyle Atina'ya gönderdi; bu belgenin varlığı, Osmanlı yönetiminin, Avrupalıların eski eserlerle ilgilenmesini böyle erken bir tarihte bile izlediğini gösteriyor. Ne var ki kontun ilgisi, kendisine verilen izni hayli aşıyordu. Temsilcisine şu talimatı vermişti: "Alabildiğin her şeyi al. Atina ve civarında gizlice alabileceğin her şeyi çekinmeden al. İşe yarasın yaramasın, hiçbir şey bırakma."[68]

1800 yılında Lord Elgin'in, Osmanlıların tarihî eser sahipliğine karşı benzer bir saygısızlığı, Partenon'un mermerlerine yönelik ilgisiyle birleşince, Avrupalı bir koleksiyoncu ile Osmanlı Devleti arasındaki ilk çatışmalardan biri yaşandı. O sırada İngiltere'nin İstanbul konsolos vekili olan Lord Elgin, Atina Akropol'ünün mimarîsini ve heykellerini belgeleme işinde kendisine yardım etmek üzere bir sanatçı

grubu oluşturmuştu. Tam eserlerin dökümlerini çıkarmak üzere iskelelerini kurdukları sırada, Atina'nın askerî yöneticisi, Akropol dahil tüm askerî tesislerin yabancılara kapalı olduğunu açıklayarak çalışmalarını engellemek istedi. Ancak, Lord Elgin padişaha başvurarak bu engeli aşmayı başardı. Padişahın fermanının özgün metni kayıp; ancak Elgin'in ekibine gönderilen İtalyanca çevirisi günümüze ulaşmış. Fermanın içeriği şöyleydi:

> Orada bulunan söz konusu beş sanatçı, incelenen yer olan Atina Kalesi'ne girip çıkarak çalışacaklar; kadim tapınağın etrafında iskele kurarak, eserlerin üzerindeki süslemelerin ve şekillerin tebeşir ya da alçıyla kopyalarını çıkaracaklar veya diğer harabelerin ve parçaların ölçüsünü alacaklar, yıkıntı ve döküntüler arasında yazılı taşlar aramak için gerekli gördükleri durumlarda kazı yapacaklar [...] Ve hiç kimse iskelelerine veya araçlarına karışmayacak, üzerinde yazı veya şekil olan taş parçalarını alıp götürmelerine engel olmayacak.[69]

Avrupa'daki klasik dönem uzmanları arkeolojik eser koleksiyonu pratiklerini kadim uygarlık araştırmalarına ancak yakın zamanlarda dahil etmişti; yine de bu ferman, Osmanlı yöneticilerinin, araştırmacıların ilgilenmesi muhtemel alanlar konusunda gayet iyi fikir sahibi olduğunu düşündürüyor. Koleksiyoncuların Osmanlı topraklarında eski eserlerin dökümünü çıkarmaları ya da ölçülerini almaları, devletin açık iznine bağlıydı. Gerçi tarihî eserlerin imparatorluk dışına çıkarılmasını engelleyen hiçbir yasa yoktu; yine de bulundukları yerden alınmaları için izin alınması gerekiyordu. Eğer Osmanlılar eski eserlerin değer taşıdığını kabul etmemiş olsalardı, yontulmuş taşların yerlerinden sökülüp çıkarılması, kaya parçalarının çıkarılmasından başka bir anlam taşımayacak ve hiçbir kaygıya yol açmayacaktı. Padişa-

hın buyruğuyla verilen izne karşın, Lord Elgin'in ekibi yöre halkının direnişiyle karşılaştı ve çok sayıda Partenon frizini söküp almayı ancak yerel görevlilere kristal ve silah şeklinde rüşvetler vererek başarabildi.[70]

Partenon mermerleri gibi Egina heykelleri de imparatorluk dışına tartışmalı koşullarda çıkarıldı. 1814 yılında Britanyalı gezgin C. K. Cockerell başkanlığındaki bir kazı ekibi, Atina'nın güneyindeki Egina Adası'ndan kadim döneme ait mermer eserler toplamaya koyuldu; ama Osmanlı Devleti'nden izin almamışlardı. Geceleri çalışıyor, onları uzaklaştırmaya çalışan yöre halkına izin belgesiyle çalıştıklarını söylüyorlardı. Mermerleri çıkardıkça, derhal limanda bekleyen bir gemiye yüklüyorlardı. Böylece bölgenin resmî yetkilileri resmen sahip çıkana kadar, tarihî eserler sorumlu makamlar tarafından el konmadan kolayca imparatorluk dışına çıkarılmıştı.[71] Açık bir hukukî düzenlemeye tâbi olmasalar da, kazı yapanlar yaptıkları işin onaylanmadığının bilincindeydiler. Mermerler bir kez imparatorluk sınırları dışına çıkarıldıktan sonra, Fransız, Bavyeralı ve İngiliz ajanlar, Akdeniz'de mermerlerin yüklendiği gemileri izlemişlerdi; çünkü bütün bu uluslar, bu eserleri arkeoloji alanındaki güçlerinin ve bölgedeki nüfuzlarının fiziksel göstergesi olarak görüyorlardı.[72]

Eski eserlere verilen değerin göstergesi, yalnızca bulundukları yerden alınıp yurtdışına çıkarılmalarının engellenmesi değildi; bu eserlerin Avrupalılara hediye olarak verilmesi de onlara değer verildiğini gösteriyordu. 1838 gibi erken bir tarihte bile, II. Mahmut Asos'tan çıkarılan bir grup kabartmayı Fransa Kralı Louis-Philippe'e dostluk işareti olarak armağan etmişti.[73] Giderek sertleşen eski eser nizamnamelerinin uygulamaya konmasından sonra bile, padişahlar Avrupa krallarına böyle kişisel armağanlar vermeyi sürdürdüler; böylece, ülkenin mallarını diledikleri gibi kulla-

nıp dağıtma hakkına sahip olduklarını vurguluyorlar ve bu nesneleri, Osmanlı topraklarının ve bu topraklarda üretilmiş her şeyin padişahın kişisel mülkiyetinde olduğunu göstermek için kullanıyorlardı.

1846'da Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'yı kuran Osmanlı Devleti, Avrupa'dan öğrendiği, dolayısıyla ancak onun anlayabileceği kurumsal bir form olan müze aracılığıyla tarihî eserler konusundaki ilgisini ve onlara verdiği değeri ortaya koymuş oldu. İkili koleksiyonun kuruluşuna ilişkin belgeler, eski eserleri dönemlerine ya da tarihsel ve estetik değerlerine göre değil, dış görünüşlerini esas alarak tanımlıyordu. Bu nesneler muhtemelen, tarihsel ve kültürel değerlerinden ziyade, Avrupalıların bunlara değer vermesiyle kazandıkları siyasal önemden ötürü toplanmıştı.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki müzeolojik sunumun bu ilk evrelerinde kullanılan terminoloji, Osmanlıların gelişmekte olan müze kurumuna nasıl yaklaştıkları konusunda bazı ipuçları verir. "Mecmua" sözcüğü, 19. yüzyıl İngilizcesi'ndeki karşılığı [*magazine*] gibi, hem "toplama" hem de "dergi" anlamına gelir. Sözcük, sergi konusunda hiçbir çağrışım içermez. Ancak, yeni teşhir mekânının kuruluşuna ilişkin daha önce sözünü ettiğimiz belge, bu mekânı "müze" olarak adlandırıyor. Zaman zaman, "numunehane" ya da "müzehane" gibi sözcükler de müzeyi ifade etmek üzere kullanılmışsa da, Fransızca'dan alınan müze sözcüğü, yeni kurumu anlatmak için en çok kabul gören terim oldu. Numunehane sözcüğünün de kullanılmış olması özellikle ilginçtir, çünkü bu sözcük, Osmanlıların müzeyi bir teşhir mekânından ziyade uzmanlarca toplanan örneklerin biraraya getirildiği veya düzenlendiği yer olarak algıladıklarını düşündürüyor.[74] Ancak bu terimin nadiren kullanıldığı anlaşılıyor. Müzehane terimiyse, belli bir fiziksel müze binasından ve içindeki koleksiyonlardan ziyade, bir kurum ola-

rak müzeyi anlatmak için kullanılmış. Osmanlılar, değerli ve nadir nesnelerin toplandığı mekânı anlatmak için "mathaf'" sözcüğünü seçen Araplar gibi, kendi dillerinden bir sözcük seçebilirler ya da gelişmekte olan kurum için mecmua terimini kullanmaya devam edebilirlerdi. Sonuç olarak bu iki seçeneği de dışlamaları, müzeyi, Avrupa'da kurulmuş örnekleri esas alınarak öğrenilmesi ve Osmanlıların ihtiyaçlarına uyarlanması gereken bir kurum olarak algıladıklarını gösteriyor. Yine de koleksiyonların bir süre müze olarak adlandırılmamış olması, Osmanlıların gözünde bile bu koleksiyonların, müzenin gerektirdiği bazı nitelikleri henüz kazanmamış olduklarını gösteriyor.

Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'nın kuruluşundan sonra Osmanlı makamları tarihî eserleri toplama sürecini biraz hızlandırdılar. 1847'de Kudüs sancağı idarecilerinden biri, "tarihî mermerler üzerindeki kabartmaların" çizimlerini başkente gönderdi ve bunların ait oldukları dönemi belirlemeye çalıştı. Başkente gönderdiği bu tür raporların yanı sıra, Kudüs'te tarihî eserlerin toplanması ve depolanması için bir alan düzenledi. Benzer şekilde, Halep'teki resmî görevliler de, vilayette bulunmuş seramiklerin, heykellerin ve madenî paraların listesini gönderdiler.[75] 1850 yılında Fransız gezgin Maxime de Camp, Aydın'da bir heykeli almaya çalışırken, yetkililer heykele el koydu. Camp ancak, başkentte hızla büyümekte olan tarihî eser koleksiyonuna alınmasından sonra bu heykelin alçı dökümünü alabildi.[76] Haziran 1851'de Nafıa Nezareti görevlisi Girit'te bulunan bir su perisi heykelini İstanbul'a gönderdi. Aynı yılın Mart ayında Varna'da üstü yazılı bir taşın bulunduğu bildirilmişti; ertesi yıl, yolu oraya düşen Alman gezgin Heinrich Petermann, yalnızca bu yazının bir kopyasını bir kahvehanenin duvarında buldu; çünkü taş imparatorluğun koleksiyonlarına alınmıştı.[77] Bu olaylar, Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'nın kuruluşuyla bağlantılı olarak ta-

rihî eserlerin toplanması için bir mekanizmanın oluşturulmuş olabileceğini; imparatorluğun çeşitli yerlerine gönderilen resmî görevlilere, başkentteki tarihî eser koleksiyonuna ilişkin talimatlar verildiğini gösterir.

O yıllarda Avrupalılar, artık kazı yapmak ve tarihî eserleri götürmek için resmî izin alma uygulamasına alışmışlardı. Örneğin Charles Fellow adlı bir gezginin Rodos Adası'ndaki Lykea'ya bir gezi düzenlediğini haber alan Britanya Müzesi yöneticileri, heykellerin adadan çıkarılmasına yardımcı olacağını düşündükleri bir izin çıkartmaya çalışmışlardı. İzin talebi önce reddedildiyse de, 1841'de "Kinik köyü yakınındaki bir alanda yerde duran ve hiçbir işe yaramayan taş heykelleri" almasına izin verilmişti. Kendisini durduracak hiçbir mekanizma olmadığı için, Fellow bunu, kazarak çıkardığı bütün bir tapınağı Britanya Müzesi'ne taşıma izni olarak kullanmıştı.

Benzer şekilde, C. T. Newton, 1852'de Bodrum'daki Halikarnas anıt-mezarında kazı yapmak için izin istedi; iznin çıkması gecikince 1855'te izinsiz olarak araştırmalarına başladı. Mezarın temellerinin yerini belirledikten sonra (bu arama sırasında iki evin toprak zeminlerini de kazmıştı), izin başvurusunun asıl nedeni olan, Bodrum Kalesi'nin duvarlarına yerleştirilmiş aslan heykellerini çıkarmak için sabırsızlanmaya başladı. Newton'a istediği izin verilmedi; üstelik yerel yöneticiye Newton'un almak istediği heykelleri (Resim 6) İstanbul'daki Müze-i Hümayun'a göndermesi emri verildi. Üçüncü bölümde açıklayacağım gibi, bu aslan heykellerinin Müze-i Hümayun'da sergilenmesi, Osmanlı yönetiminin tarihî eserler üzerindeki denetiminin simgesi olacaktı. Bununla birlikte, Osmanlı Devleti tarihî eserleri henüz yeni yeni sahiplenmeye başlamıştı ve bu konuda hâlâ kararsız bir tutum sergiliyordu: Sadece bir yıl sonra, Newton Didim'de kazı yapmak için izin aldı ve buradan çı-

kardığı on iki heykeli Britanya Müzesi'ne gönderdi. Benzer şekilde Osmanlı yönetimi, demiryolu görevlisi John T. Wood'a Efes'te yaptığı kazılarda bulduğu tüm eski eserleri alıp götürmesi için sınırsız özgürlük tanıdı.[78]

Arkeologlar kazı kurallarına ya da eserleri götürme izinlerinde yer alan koşullara uymadıklarında, Osmanlı yönetimi genellikle etkinliklerini engelledi. Newton 1869'da yeniden kazı izni istediğinde, Osmanlı yönetiminin Britanya Müzesi'ne karşı tepkili olduğunu öğrendi; çünkü müze, Smith ve Porcher tarafından Sirenaika'da yapılan kazılarda bulunan çifte heykellerden hiçbirini Osmanlılara vermemişti. Britanya Müzesi, yeni bir izin çıkarabilmesi için Newton'a yardımcı olmak amacıyla, söz konusu heykellerden bazılarını, vazo ve heykelciklerden oluşan küçük bir koleksiyonla birlikte Müze-i Hümayun'a iade etti.[79] Bu değiş-tokuşun işaret ettiği gibi, tarihî eserlerin, değerleri itibarıyla birbirinin yerini tutabildiği düşünülüyordu. Yapılan kazılar, eserlerin tarihî bir çerçeveye oturtulmasına değil, müzelerin dekorasyonunda kullanılan güzel parçaların elde edilmesine yarıyordu.

Heinrich Schliemann 1870'te Truva'yı kazmaya başladığında, Osmanlı Devleti, yabancılara verilecek kazı izinlerinin kurallarını içeren düzgün bir sistem kurmuş bulunuyordu; buna göre, giderlerin kazıyı yapanlarca karşılanması ve buluntuların yarısının Osmanlı Devleti'ne verilmesi gerekiyordu. Benzer düzenlemeler doğrultusunda, Rus Ispandoni ile İngiliz Kastos'un, kazdıkları alandan çıkardıkları eserlerin yarısını almalarına izin verilmişti. Oysa, yaygın uygulamaya göre imparatorluk tebaasından biri değerli tarihî eserler bulduğunda, buluntuların değerinin üçte biri kadar ödül alıyordu.[80] Osmanlı kaynakları sözünü ettiğimiz bu uygulamaların dayandığı resmî bir düzenlemeden söz etmiyor; ancak 1867'de Osmanlı İmparatorluğu'na gelen ar-



Resim 6: C. T. Newton, Halikarnas'taki aslan heykelleriyle [Stoneman].

keolog Albert Dumont, her iki uygulamaya ilişkin hukukî düzenlemelere gönderme yapar; bu ise söz konusu kuralın Avrupalı arkeologlarca bilindiğini gösterir.[81] Schliemann'ın bu kuralları ihlal ederek, Truva'da bulduğu nesnelerin tümünü 1874'te Yunanistan'a kaçırması üzerine, Osmanlı yönetimi Truva buluntularının yarısını almak için Schliemann aleyhinde dava açtı, ama sadece parasal tazminat alabildi. Schliemann kazıya devam etmek için yeni izinler almayı başardıysa da, müze, kazdığı alanları ve kazı ekibinin çalışmalarını denetlemek için sürekli olarak silahlı bekçiler çalıştırdı.[82]

Batı Avrupa'daki müze kataloglarında, kazılarda bulunan eski eserlerin bu müzelere nasıl ulaştırıldığından söz edilmiyordu. Tarihî eserlerin ele geçirilişindeki siyasal içerimler, Lord Elgin ile Heinrich Schliemann gibi arkeologlar hakkında üretilen efsanelerle, filmler aracılığıyla yaratılan etkileyici, çekici arkeolog imgesiyle görünmez kılındı. 1932

tarihli Hollywood korku filmi *The Mummy*'den [Mumya] 1981'de yapılan *Raiders of the Lost Ark*'a [Kayıp Geminin Yağmalanması] kadar bir dizi filmde arkeologlar, egzotik ve tehlikeli üçüncü dünya ülkelerinde geçmişin saklı kalmış uygarlıklarını gün ışığına çıkarırlar.[83] Bu tür kamusal anlatılar, müzelerdeki nesnelerin özgün coğrafyalarından koparılmasına neden olur; böylece tarihî eserler bir kez müzeye girdikten sonra, fiziksel dünyayla ve gün ışığına çıkarıldıkları bağlamla olan tüm bağlarını yitirirler. Kadim dünyaya dair modern yorumlarla yüklenmiş ve fiziksel kökenlerinden koparılmış olan kadim heykeller, büyük ölçüde Batı Avrupa'nın kültürel malı haline gelmiştir.

Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'da Uygulanan Teşhir Stratejileri

Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'nın kuruluşunu konu alan 1910 tarihli bir belge, koleksiyonun, padişahın dolaylı olarak temsil edilmesi amacıyla kullanıldığını düşündürüyor. Bu belgede şöyle bir olay anlatılır: Sultan Abdülmecit İstanbul'un dış bölgelerinde avlanırken, atı, üzerinde birtakım yazılar bulunan bazı taşlara çarparak tökezler. Abdülmecit, bu süslü yazıların kentin kurucusu Constantinus'tan bahsettiğini öğrendiğinde, böyle bir kişinin adının toz toprak içinde kalmaması gerektiğine karar verir ve taşların şerefli bir yere taşınması için emir verir.[84] Müze koleksiyonlarının yıllar sonra, 1869 ve 1871'de yayınlanan ilk kataloglarında bu taşlardan hiç söz edilmemiş. Bu taşların varlığı şüpheli olabilir; yine de bu öykü, eski eser koleksiyonunun başlangıçtaki işlevini, yani dönemin padişahını, nesnelerde somutlaşan kadim güçle ilişkilendirme işlevini simgeler.

Osmanlı topraklarından çıkarılan tarihî eserlere Avrupa'nın ilgisinin giderek artması, Osmanlı yönetimini bu

eserlerin toplanmasında ve değerlendirilmesinde uyguladığı yöntemleri değiştirmeye yöneltti. Böylece yönetim, vilayetlerdeki resmî görevlileri tarihî eserleri toplama konusunda teşvik etmeye ve tarihî eser koleksiyonlarını başkentte onaylayarak resmîleştirmeye başladı. Mecmua'nın sorumluları, Darü'l-Esliha'yı tarihî eserler için de kullanıyorlar ve elitlerin bağışladığı eserleri gelişi güzel yerleştiriyorlardı. 1850 yılına kadar hiçbir envanter kaydı tutulmadı. Koleksiyonlar için ilk yöneticinin atandığı 1850-1869 arasında tutulan az sayıda kayıtta ise, eserin müzeye giriş yılı, hangi vilayetten getirildiği ve bazen da bağışı yapanın adı dışında bir bilgi yer almıyordu. Bu evresinde Mecmua, padişah için özel bir koleksiyon işlevi gördü ve halkın aydınlatılması türünden hiçbir iddiası olmadı. Padişah koleksiyonlara bakarken, kendisini daha önceki padişahların sahip olmadığı yeni zevkler edinmiş Avrupalı bir hükümdar gibi hissedebiliyordu. Koleksiyonların hangi eserleri içerdiği, ana işlevi açısından bir önem taşımıyordu; zira asıl işlevi, padişahın, tarihî eser koleksiyonuna sahip olmak suretiyle modern, en azından Avrupalılaşmış bir hükümdar olarak gösterilmesiydi.

Flaubert ile Gautier, bu küçük çaplı tarihî eser koleksiyonuna çok az değinmişti. Flaubert koleksiyonu kısaca özetliyordu: "Sarayda ayrıca bir de tarihî eser müzesi var: Maskeli bir komedyen heykeli, birkaç büst, bazı kap kacak, üzerinde Mısır harfleri bulunan iki taş."[85] Gautier ise küçük koleksiyondan biraz daha fazla etkilenmiş görünüyor: "Özellikle belirtmeye değer, bir ilerleme işareti olarak görülmesi gereken bir nokta: Sarayın bir bölümünde, silah deposuna dönüştürülmüş eski kilise Aya İrini'nin önündeki avluda, çeşitli eski nesneler var: Büstler, heykeller, alçak kabartmalar, yazılar, mezarlar... İlk evrelerinde bir Bizans müzesi. Bütün bunlar, her gün ortaya çıkarılan yeni eserlerin eklenmesiyle ilginç hale gelebilir."[86] Hayli yeni olmasına

karşın, koleksiyon, imparatorluktaki kültürel modernleşmenin ve Batılılaşmanın işareti olarak bu Avrupalı ziyaretçilere gösteriliyordu. Modern silah teşhirlerinden etkilenmeyen Gautier, Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'dan, içerdiği nesneler bağlamında değil, bir "ilerleme işareti" olarak söz eder; koleksiyonun kuruluş nedeni de buydu zaten. Kadim eserlerle özdeşleşme yoluyla ilerleme kaydedildiğine işaret etmek, modernlik yarışında formun içerikten önce geldiğini gözler önüne seren ironik bir durumdur.

Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'nın Albert Dumont tarafından 1868'de hazırlanan ilk kataloğu, koleksiyonda uygulanan ilk teşhir stratejilerine ilişkin paha biçilmez bilgiler sunar. Dumont'un saptadığı kusurlar, hem müzedeki teşhirleri, hem de Dumont'un Osmanlı müzesiyle ilgili beklentilerini yansıtır. Dumont, dönemin sınıflandırma ilkelerine göre düzenlenmiş ve diğer koleksiyon türlerinden kesin çizgilerle ayrılmış bir tarihî eser koleksiyonu görmeyi beklerken, sanat tarihinin Avrupa'da yürürlükte olan tanımlama, etiketleme ve düzenleme ilkelerine aykırı bir şekilde teşhir edilen nesneler yığınıyla karşılaşmıştı.

> Aya İrini'nin salonlarında heykeller, yazıtlar, alçak kabartmalar dağınık bir şekilde teşhir ediliyor; çoğu, arkeolojiyle hiçbir ilgisi olmayan nesnelerin arasında kaybolmuş bu eserleri doğru dürüst inceleme olanağı yok [...] Kolayca yerlerinden kayan etiketler, İstanbul'un dışında bulunmuş nesnelerin özgün yerleri konusunda çok belirsiz bilgiler veriyor. Bâbıâli'nin bütün bu eski eserleri sınıflandırması için Avrupalı bir arkeolog bulmasını dilemekten başka bir şey gelmiyor elden.[87]

Teşhirde içsel bir bütünlük bulunmaması karşısında, Dumont kataloğunu koleksiyon için uygun gördüğü tipolojik bir sınıflandırmaya göre düzenlemeye karar verdi. Yi-

ne de, betimlemeleri, hangi tip nesnelerin eski kilisenin hangi bölümlerine yerleştirilmiş olduğuna ilişkin bir fikir verir. Mecmua alanı, camekânların bulunduğu büyük bir kapalı salon, girişin sağında bir dış avlu, Yeniçeri müzesini ve bazı tarihî eserleri barındıran galeri ile müzenin girişinden önce yer alan avludan oluşuyordu. Dış avluda tek bir eser vardı: Phedre ile Hippolyt ait olduğu sanılan bir lahit. Diğer tarihî eserler, At Meydanı'ndan getirilen yılanlı sütun, iki adet dev Medusa başı, Venüs ve Artemis heykelleri, Roma büstleri ve birkaç kabartma panosu, esas olarak Mecmua'nın kapalı salonuna yerleştirilmişti. Az sayıda mezar taşı, galerideki yeniçeri mankenlerinin yanında teşhir ediliyordu. Yeniçeri mankenleriyle birlikte sergilenen bu mezar taşları ve müzenin dışına konulan lahitler, iki koleksiyonun birlikte hayata geçirdiği genel programı güçlendirmiş olmalı. Bununla birlikte ana sergi salonu, önceden belirlenmiş tipolojileri değil, konuları temel alan bağımsız bir sergileme mantığı doğrultusunda rastgele seçilmiş tarihî eserleri barındırıyordu.

Dumont'un betimlemeleri, Mecmua'nın iç ve dış mekânlarına ilişkin temel bir rehber niteliğindedir. Déthier'nin aynı yıl yayınlanan kısa betimlemesi ise, koleksiyondaki eserlerin nereden getirildiğine ilişkin daha fazla bilgi içermekle birlikte, nasıl düzenlendiklerine değinmez. Tarihî eserlere ayrılmış oda, Déthier'nin betimlemesine göre şu tür nesnelerle dolup taşıyordu: "Selanik'ten getirilen, üzerinde Hippolyt'in tasvirleri bulunan mermer lahit [...] Ayrıca, Girit'teki Dreros'tan gelme dört yazıt, Fenike tanrıçası Astarte'nin Lapseki'den getirilmiş büyük bronz diski, mozolenin Amazonları tasvir eden bir yarı kabartma parçası..." Déthier şöyle devam ediyor: "Aynı bölümde, Mithat Paşa'nın Bağdat'tan gönderdiği, çivi yazılı bir dizi yazıt; Sabri Paşa'nın bir armağanı olarak Hama'dan getirilmiş, üzerinde Mısır hiyeroglif-

leri olmadığı anlaşılan bir resim yazısı bulunan dört taş; bronzdan bir Herkül heykeli; Tarsus kökenli, parçalar halinde bulunmuş büyük bir bronz heykel ve aralarında, Bizans muhafız alayının Got ve Bauvacier kökenli prenslerinin yazıtları da sergilenmektedir".[88]

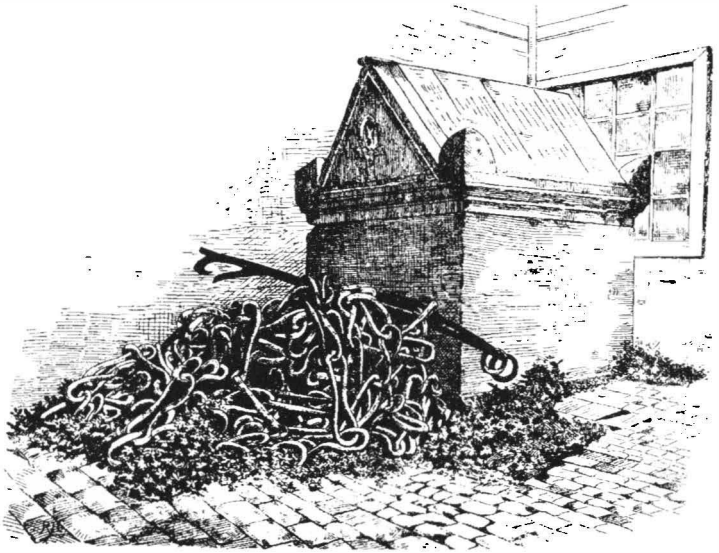
Çok farklı yerlerden getirilen bu eserler, eyaletlere resmen talimat verilmesinden önce de, ilerlemeden yana olan Osmanlı elitlerinin başkentte bir tarihî eser koleksiyonunun oluşturulmasına katkıda bulunmaya çok hevesli olduklarını gösteriyor. Özellikle Tanzimat'ın baş mimarlarından Mithat Paşa'nın tarihî eser koleksiyonunun oluşturulmasında rol alması, ilk koleksiyonun oluşturulmasında etkili olan Batılılaşma itkisinin gücünü vurgular. Bodrum anıt-mezarındaki frizlerden birinin erken bir tarihte müze koleksiyonuna dahil edilmesi, tarihî mekânlardaki eski eserleri Avrupalılar ele geçirmeden toplama çabasının ilk örneklerindendir; bu friz muhtemelen Newton'dan kurtarılan parçalardan biridir.

Dumont esas olarak tarihî eserler koleksiyonuyla ilgileniyordu; ama bu koleksiyon ile askerî eser koleksiyonunun birbirine yakın oluşu, binaya yayılmış silahları tümüyle göz ardı etmesini engelledi. Yetersiz bir şekilde belgelenmiş olan tarihî eser koleksiyonundaki parçaların bazı kısımları, bazen askerî nesnelerin ya da yeniçeri mankenlerinin arkasında kalıyordu. Dumont, tarihî eserlerin yaklaşık üçte birlik kısmının bu eserlere ayrılan bölüme değil, yeniçeri galerisine yerleştirilmiş olduğunu belirtiyor. Başlangıçta iki koleksiyon birbirinin karşısında yer alan kapılardan girilen ayrı bölümlere yerleştirilmişti; ama sonra, müze programındaki örtük anlamları üretecek şekilde iç içe geçtiler.

Dumont, müzede gördüğü eksikleri, ellerinden gelenin en iyisini yapan acemi koleksiyoncuların ve müze yöneticilerinin kusurları olarak yorumladı. Yine de bu açık kusur-

lar, koleksiyonlara yönelik olarak, kendi (Avrupalı) yaklaşımı ile koleksiyonların sahibi Osmanlılarınki arasındaki farkları gösteriyordu. Dumont'u hüsrana uğratan noktalardan biri şuydu: Eski eserlerin bazılarına iliştirilmiş olan etiketler, sadece eserlerin getirildiği vilayet ya da eyaletleri belirtiyordu. Dumont'dan farklı olarak, sergiyi düzenleyen Osmanlılar açısından asıl önemli olan bu eserlere sahip olmaktı, klasizm anlatısı içindeki kesin konumları değil. Osmanlılar için bu eserler, eski dönemlerden devralınan emanetlerden ziyade, modernlik işaretiydi; Batı'daki entelektüelleri meşgul eden tarihî eser toplama etkinliğine katılmak da bu doğrultuda bir göstergeydi. Osmanlılar, kadim sanata dair temsil edici ya da geniş bilgi veren numuneler sunma derdinde değildi. Dönemin Avrupa ve Amerika müzelerinin hayalini kurduğu, sınıflandırma ilkeleri doğrultusunda yetkinleştirilmiş bir koleksiyon oluşturmak gibi bir amaçları yoktu. Sahibi oldukları eklektik koleksiyon, eski eserler üzerindeki denetimlerinin işaretiydi – özellikle de askerî egemenlik simgeleriyle birleştirildiğinde. Gautier'nin farkında olmadan tahmin ettiği gibi, Osmanlılar açısından koleksiyonların temel işlevi ilerleme işareti olmalarıydı, bilgi kaynağı olmaları değil.

O dönemin topraklarını Helen-Bizans geçmişlerine bağlama düşüncesi, ikili koleksiyonun başlangıçtaki programının odak noktasıydı. Eski kilisenin çevresine stratejik bir şekilde yerleştirilen lahitler, silah koleksiyonu ile kentin Bizans mirası arasında, koleksiyonların yan yana sergilenmeleri yoluyla kurulan ilişkiyi güçlendiriyordu. Kilise binasının hemen dışında sergilenen lahitler, tarihî eser koleksiyonundaki eskilik teması ile silah koleksiyonundaki ölümcüllük temasını vurguluyordu. Gautier şöyle diyor: "Kilisenin yanında, Ortodoks haçıyla süslü iki ya da üç porfir lahit var; bir zamanlar muhtemelen imparatorların ve imparato-



Resim 7: Eski Aya İrini Kilisesi'nde teşhir edilen, İstanbul'un fethini hatırlatan zincirler [Mordtmann].

riçelerin bedenlerini taşıyan bu lahitlerin tahrip edilmiş kapakları kayıp, lahitlerin içine yağmur suları doluyor."[89] Bu eserler, koleksiyonun kurulmasından yalnızca bir yıl sonra, sarayın iç avlusunda bulunmuş ve hemen eski kilisenin dışına taşınmış. Déthier, avluya, iki mermer kapı arasındaki bölüme de bazı lahitlerin yerleştirildiğini belirtir.[90] 1892'de Grosvenor, bu lahitlerin imparatorlara ait olduğunu saptadı. Kilisenin dışındaki üç lahdin, İmparator Büyük Teodosius, II. Constantius, Azize Helen ve onun oğlu İmparator Constantinus'a ait olduklarını belirledi (Azize Helen'in lahdi, Roma'daki mezarından çıkarılarak buraya getirilmişti).[91] İç avludaki lahitler ise, Haliç'i kuşatmacılara kapatmak amacıyla Bizanslılar tarafından yapılan, ama Osmanlıların aşmayı becerdiği zincirle yan yana duruyordu (Resim 7).

Yeniçerilerin kös davulları lahitlerin önüne konmuştu; böylece yine, iç içe geçmiş kültürel ve askerî egemenlik temalarını gözler önüne seriyorlardı.

Koleksiyonları görmeye gelen ziyaretçiler, daha eski kiliseye girmeden, kentin tarihindeki başlıca karakterlerle özdeşleştirilen lahitler tarafından karşılanıyorlardı. Lahitlerle bağlantılandırılan isimlerin doğruluğu tartışmalı olsa da, bu lahitler teşhir için kavramsal bir çerçeve oluşturuyordu. Müzenin iç avlusunda yer alan Bizans lahitleri, Bizans yöneticilerinin fiziksel ölümünü temsil ediyordu – tıpkı, lahdin önünde yığılı duran zincirin, Bizans İmparatorluğu'nun metaforik ölümünü temsil edişi gibi. Silah koleksiyonu ile eski eser koleksiyonu arasında yer alan bu iç avlu, Osmanlı İmparatorluğu'nun, kendisinden önceki kültürler üzerinde hak iddia edişindeki askerî ve kültürel süreçleri görsel olarak anlatıyordu. Hemen yan tarafta, eski Aya Sofya Kilisesi'nin çanı, imparatorluğun el değiştirmesine tanıklık edercesine suskun duruyordu. Böylece müze, Osmanlıların, uzak geçmişte kalmış bir sahiplik ve fetih olgusu aracılığıyla Avrupa kültürüne ortak olma çabalarının öyküsünü anlatıyordu. Dumont'un arzuladığı, sınıflandırma ilkelerine uygun teşhir olmadan da, tarihî eser koleksiyonu bu bağlamda devletin esas olarak yabancılar karşısında temsil edilmesi görevini üstlendi; böylece yabancılar, en azından imparatorluğun, Avrupa tarzı modernliğin simgesi olan modern kurumlar kurma yönündeki yeni çabalarının farkına vardı. Koleksiyonlarda sınıflandırma ilkelerinin ya da bilimsel ilkelerin göz önüne alınmaması, müzenin ideolojik hedeflerini vurguladı: Evrensel bilgiye ulaşarak değil, tarihe ve tarihin yaşandığı topraklara sahip olarak iktidar kazanma hedefiydi bu.

Aynı çatı altına yerleştirilen Mecmua-i Âsâr-ı Âtika ile Mecmua-i Esliha-i Âtika, imparatorluğun fetihlere dayanan as-

kerî tarihinin yanında, Batı'yla paylaşılan ve Helen-Bizans eserleriyle temsil edilen mirasını da teşhir ederek devleti temsil etti. Böylece müze, geçmişin bu uygarlıklarını, birbirini tamamlayan iki biçim altında Osmanlı'ya eklemledi: Askerî fethi hatırlatan eserler ile kültürel benimsemenin simgeleri.

Avrupa'da Yunan-Roma eserlerinin değerli bulunup toplanması, klasik dönem araştırmalarına, özellikle felsefî ve filolojik çalışmalara yönelik asırlar süren yoğun ilginin sonucuydu. Oysa Osmanlı entelektüelleri, 18. yüzyıl sonlarında Batı Avrupa'yla ilişkileri yoğunlaşana dek kadim dünyanın farkına varmadı. Osmanlıların klasik eserlere ilgisi hiçbir zaman Avrupa'daki düzeyine ulaşamadı; ancak Fransa'da eğitim gören Osmanlılar, hem klasik metinlere, hem de bu metinlerin Ortaçağ Arap kaynakları aracılığıyla aktarılmasına ilgi duydular. Klasiklere yönelik yeni oluşan bu ilgiye paralel olarak, gazeteler İlkçağ düşünürlerinin ve felsefelerinin ele alındığı makaleler yayınlamaya başladı. İslâmî çerçevede kalmak için de, çoğunlukla, kadim bilgilerin ancak Arapça çeviriler kanalıyla korunabildiğini vurguladılar.[92] Helen-Bizans eserleri Osmanlı topraklarından çıkarılmıştı ve Avrupalılar bunları ancak Müslüman devletin izniyle görebiliyordu; bu eserlerin Osmanlı mirasının parçası olarak benimsenmesine paralel olarak, Avrupa'yı yücelten bilimsel bilginin, İslâmî metinler aracılığıyla Avrupa'ya iletildiği düşüncesi doğdu. Benzer şekilde, Helen eserlerinin sahiplenilmesi de, bu eserlerin Osmanlı İmparatorluğu'nun Müslüman topraklarından geçmesine dayandırıldı ve Avrupa'nın seküler bir çerçeveye dayanan Doğulu kaynaklarını yeni bir çerçeveye yerleştirdi.

19. yüzyılda Avrupa'yla yoğunlaşan ilişkiler sonucunda Osmanlı yönetiminin elit mensupları, Yunan-Roma eserlerinin Avrupa'nın kültürel pratikleri açısından taşıdığı önemin

bilincine vardı. Osmanlıların, Yunanlıların bağımsızlık idealinin ideolojik aracı olan Yunan-Roma mirasını benimsemesi, bu mirasın başlangıçtaki kullanımını tersine çevirdi: Helenizm'i, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı mirasına ortak olmasını ve aynı zamanda toprakları üzerinde egemenliğini ilan etmesini sağlayan bir araca dönüştürdü.

Müze, Osmanlı İmparatorluğu'nun kamusal temsilini, sınırları toplama etkinliğiyle ve teşhir stratejileriyle çizilen modern bir zaman çerçevesine oturttu. Nesnelerin dağınıklığı Dumont gibi bir ziyaretçi için ne denli rahatsız edici olursa olsun, Ahmet Fethi Paşa, müzedeki nesneleri sınıflandırma ilkelerine göre düzenleme gereksinimi duymadı; yalnızca iki koleksiyonu birbirinin karşısına yerleştirmekle yetindi. Avrupa'da geçirdiği uzun yıllar süresince, muhtemelen Avrupa müzelerindeki düzenleme stratejileri hakkında bilgi sahibi olmuştu; yine de amacı, müzenin ziyaretçilerini Osmanlıların bu nesnelere sahip oluşuyla etkilemekti; yoksa Avrupa'da yaygın olan, bilginin pozitivist ilkeler temelinde düzenlenmesi pratiğine katılmak gibi bir kaygısı yoktu. Müze kurumunun yüzeysel bir şekilde taklit edilmesi, Avrupa mirasına dahil edilmiş Yunan-Roma geçmişini bağlamsal olarak tercüme eden mekânsal bir söylem üretmesini sağladı. Ahmet Fethi Paşa, Osmanlı tarihi ile Avrupa tarihi arasında süreklilikler kurarken, Tanzimat tarihçilerinde gözlenen bir eğilim doğrultusunda hareket etti; onlar da, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi ile Avrupa tarihindeki olaylar arasında bağlantı kurmak istiyordu. Eski Aya İrini Kilisesi'ndeki müzenin mekânları, bu Osmanlı tarihi çerçevesine katkıda bulundu: Bu tarihi hem Fatih Sultan Mehmet, Timurlenk ve İskender Bey tarafından temsil edilen Türkî gelenek, hem de Helen ve Bizans mirasıyla temsil edilen Avrupa geleneği içine yerleştirdi.

Eski Aya İrini Kilisesi'ndeki müzenin mekânlarına yükle-

nen anlamlar, müze var oldukça gelişti; fikir verici tarihler kılığında sunulan siyasal temaların daha açık bir biçimde teşhir edilmesini sağlayan yeni nesnelerin eklenmesiyle, bu anlamlar daha da karmaşıklaştı. İkili koleksiyonun ilk yılları boyunca, Osmanlı yönetimi, müze teşhirinin ziyaretçiler için özgül tarih vizyonları üretebileceğini öğrendi. Müzelerinin sayısı arttıkça, edindiği bu bilgiyi, kuruluşundan itibaren her müzenin teşhir programında kullandı.

Notlar

1 Shaw ve Shaw, *History*, 2. cilt, s. 511.

2 Carter Vaughn Findley, *Ottoman Civil Officialdom: A Social History* (Princeton: Princeton University Press, 1989) s. 13-21.

3 Tahsin Öz, "Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler", *Türk Tarih, Arkeoloji ve Etnografya Dergisi* 5 (1948) s. 1-6.

4 İstanbul Başbakanlık Arşivleri, İrade-i Dahiliye 6662, 27 Zülkida 1262/ 16 Kasım 1846.

5 Takvim-i Vekayi 292 (1261); Muhtar, *Müze-i Askeriye-i Osmani, Rehber*, s. 28.

6 Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes: Voyages* (Paris: Société des Belles Lettres, 1948) 2 cilt, s. 331.

7 *A.g.e.*, s. 331. Flaubert burada Fatih Sultan Mehmet'e atfen "Muhammed" kelimesini kullanıyor, bu da, söz konusu kılıcın, Hz. Muhammed'in bir ara yine eski kilisede saklanmış olan kılıcıyla karıştırılmasına yol açabilir. Başka kaynaklar bu kılıcın Hz. Muhammed'e değil, Fatih Sultan Mehmet'e ait olduğunu belirtir; Hz. Muhammed'in kılıcı muhtemelen, Topkapı Sarayı'ndaki Hırka-i Saadet Dairesi'ndeki kutsal emanet koleksiyonunda korunuyordu.

8 Théophile Gautier, *Constantinople*, ed. Jacques Huré (İstanbul: Editions Isis, 1990) s. 256.

9 Selim Deringil, "The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908", *Comparative Studies in Society and History* 35:1 (Ocak 1993) s. 7-8.

10 Gatuier, *Constantinople*, s. 231.

11 Ahmet Mithat, "Askerî Müzesine Ziyaret", *Sabah* (2 Mayıs, 1910) s. 1.

12 Edwin A. Grosvenor, *Constantinople* (Boston: Little Brown, 1900) 2. cilt, s. 478-479.

13 Arıkan, " Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tarihçilik", s. 1584-1587.

14 Öz, "Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler", s. 7.

15 John Hewett, *The Tower: Its History, Armories, and Antiquities* (Londra: Master General and Board Ordinance at the Tower, 1845) s. xi. Bu tarihlerde askerî müzeler hâlâ az sayıdaydı. Bunların en ünlülerinden biri olan Avusturya Askerî Müzesi 1891'de halka açılmıştı; Paris'teki Askerî Müze ise 1905'te bazı koleksiyonları biraraya getirmişti. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. J. Lee Westrate, *European Military Museums: A Survey of Their Philosophy, Facilities, Programs and Management* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1961).

16 Hewett, *The Tower*, s. 39-40.

17 Marina Warner, "Waxworks and Wonderlands", ed. Cooke and Wollen, *Visual Display*, s. 181.

18 Muhtar, *Müze-i Askeriye-i Osmani*, Rehber, s. 30.

19 Gautier, *Constantinople*, s. 276.

20 *A.g.e.*, s. 278.

21 *A.g.e*, s. 282.

22 Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Boks, 1978) s. 96.

23 Albert Dumont, "Le Musée Sainte-Irene à Constantinopole", *Revue Archaeologique* 18 (1868) s. 238-267.

24 İstanbul Başbakanlık Arşivi Y.MTV 76:36 (7. 9. 1310/25 Mart 1893).

25 *Chicago Fair Illustrated/Şikago Sergisi* 2 (23 Temmuz 1893) s. 24.

26 "Le Pavillion Ottomane", *L'Exposition de Paris de 1900* (Paris, 1901) 2. cilt, s. 137-138.

27 Ayrıca bkz. Deringil, *Well-Protected Domains*, s. 154-164.

28 Trigger, *History of Archaeological Thought*, 149.

29 *A.g.e.*, 33.

30 Silberman, *Digging for God and Country*, s. 3-9.

31 Mogens Trolle Larsen, *The Conquest of Assyria: Excavations in an Antique Land, 1840-1860* (New York: Routledge, 1994) s. 157-165.

32 P. R. S. Moorey, *A Century of Biblical Archaeology* (Cambridge: Lutterworth Press, 1991) s. 2-4.

33 Committee of the Palestine Exploration Fund [Filistin Araştırmaları Vakfı komitesi], *Our Work in Palestine* (New York: Scribner, Welford & Armstrong, 1873) s. 12-17.

34 Roland de Vaux, O.P. "On the Right and Wrong Uses of Archaeology", ed. James A. Sanders, *Near Eastern Archaeology in the Twentieth Century* (New York: Doubleday, 1970) s. 67.

35 Zainab Bahrani, "Conjuring Mesopotamia", ed. Lynn Meskell, *Archaeology under Fire: Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East* (Londra: Routledge, 1998) s. 165-166.

36 N.A. Silberman, "Promised Lands and Chosen Peoples: The Politics and the Poetics of Archaeological Narrative", ed. Philip Kohl ve Clare Fawcett, *Nati-*

onalism, Politics and the Practice of Archaeology (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) s. 255; Moorey, *A Century of Biblical Archaeology*, s. 18.

37 Ian Morris, "Introduction: Archaeologies of Greece", *Classical Greece: Ancient Histories and Modern Archaeologies* (Cambridge: Cambridge University Press) s. 21.

38 Trigger, *History of Archaeological Thought*, s. 156-161.

39 Kostas Kotsakis, "The Past is Ours: Images of Greek Macedonia", ed. Meskell, *Archaeology under Fire*, s. 51-52.

40 Frederick Hartt, *Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture* (New York: Prentice-Hall, 1989) s. 624.

41 Trigger, *History of Archaeological Thought*, s. 38.

42 Frank Turner, *The Greek Heritage in Victorian Britain* (New Haven: Yale University Press, 1981) s. 1-2.

43 Suzanne Marchand, *Archaeology and Hellenism in Germany, 1750-1970* (Princeton: Princeton University Press, 1996) s. 7-10.

44 *A.g.e.*, s. xviii.

45 *A.g.e.*, s. 82.

46 Inderpal Grewal, *Home and Harem: Nation, Gender; Empire and the Cultures of Travel* (Durham: Duke University Pres, 1996) s. 108.

47 Daniel J. Sherman, *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989) s. 4.

48 Kotsakis, "The Past Is Ours", s. 52.

49 Gourgouris, *Dream Nation*, s. 139, 151.

50 Richard Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece* (Oxford: Blackwell, 1980) s. 13.

51 Morris, "Introduction: Archaeologies of Greece", s. 20.

52 Gourgouris, *Dream Nation*, s. 129.

53 *A.g.e.*, s. 52, 147.

54 *A.g.e.*, s. 72.

55 Michael Herzfeld, *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982) s. 50.

56 Morris, "Introduction: Archaeologies of Greece", s. 11.

57 Stephen Dyson, "Complacency and Crisis in Late-Twentieth-Century Classical Archaeology", ed. Phyllis Culham ve Lowell Edmunds, *Classics: A Discipline and Profession in Crisis?* (Lanham, Md.: University Press of America, 1989) s. 215; Morris, "Introduction: Archaeologies of Greece", s. 35'te alıntılanmış.

58 Morris, "Introduction: Archaeologies of Greece", s. 25.

59 Pierre Vidal-Naquet, *Politics Ancient and Modern*, çev. Janet Lloyd (Londra: Polity Press, 1990) s. 186.

60 Lorenzo O'Rourke, *Renan's Letters from the Holy Land: The Correspondence of Ernest Renan M. Berthelot while gathering material in Italy and the Orient for "The Life of Jesus"* (New York: Doubleday, Page, 1904) s. 208.

61 Vidal-Naquet, *Politics Ancient and Modern*, s. 189.

62 Namık Kemal, *Renan Müdafaainamesi* (Paris: Calman Lévy, 1883).

63 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (New York: Grove Press, 1967) s. 17.

64 Morris, "Introduction: Archaeologies of Greece", s. 23.

65 Michael Rowlands, "The Politics of Identity in Archaeology", ed. George Clement Bond ve Angela Gilliam, *Social Construction of the Past: Representation as Power* (Londra: Routledge, 1994) s. 133.

66 Hanioğlu, *Young Turks in Opposition*, s. 10.

67 Frederick Bohrer, "The Times and Spaces of History: Representation, Assyria and the British Museum", ed. Sherman and Rogoff, *Museum Culture*, s. 198.

68 W. St. Clair, *That Greece Might Still Be Free: The Philhellenes in the Greek War of Independence* (Oxford: Oxford University Press, 1972) s. 58; Morris, "Introduction: Archaeologies of Greece", s. 24'te alıntılanmış.

69 Stoneman, *Land of Lost Gods*, s. 172-173.

70 Christopher Hitchens, *The Elgin Marbles: Should They Be Returned to Greece?* (New York: Verso, 1997).

71 Stoneman, *Land of Lost Gods*, s. 185.

72 St. Clair, *That Greece Might Still Be Free*, s. 203-207; Morris, "Introduction: Arcahaeologies of Greece", s. 25'te alıntılanmış.

73 Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, 2. cilt, s. 3.

74 İstanbul Başbakanlık Arşivi İrade-i Hususiye 1311.M/8.

75 İlber Ortaylı, "Tanzimat'ta Vilayetlerde Eski Eser Taraması", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985) s. 1599.

76 Semavi Eyice, "Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985) s. 1597.

77 Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, 1. cilt, s. xi.

78 Stoneman, *Land of Lost Gods*, s. 216-226.

79 Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, 2. cilt, s. 117.

80 Ortaylı, "Tanzimat'ta Vilayetlerde Eski Eser Taraması", s. 1599.

81 Dumont, "Le Musée Sainte-Irene à Constantinople", s. 238.

82 Stoneman, *Land of Lost Gods*, s. 271-280.

83 Ella Shohat, "Gender and Culture of Empire", ed. Matthew Bernstein and Gaylyn Studlar, *Visions of the East: The Orient in Film* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997) s. 33-35.

84 *Servet-i Fünun* 984 (1 Nisan 1326) s. 347.

85 Flaubert, *Oeuvres complètes*, s. 331-332.

86 Gautier, *Constantinople*, s. 256.

87 Dumont, "Le Musée Sainte-Irene à Constantinople", s. 237.

88 Déthier, *Boğaziçi ve İstanbul*, s. 42.

89 Gautier, *Constantinople*, s. 256.

90 Ebersolt, *Mission archéologique*, s. 21.

91 Bu lahitler 1916'da Müze-i Hümayun'a taşınmıştı (Ebersolt, *Mission archéologique*, s. 24).

92 Hanioğlu, *Young Turks in Opposition*, s. 13-15.

Müze-i Hümayun'un Doğuşu

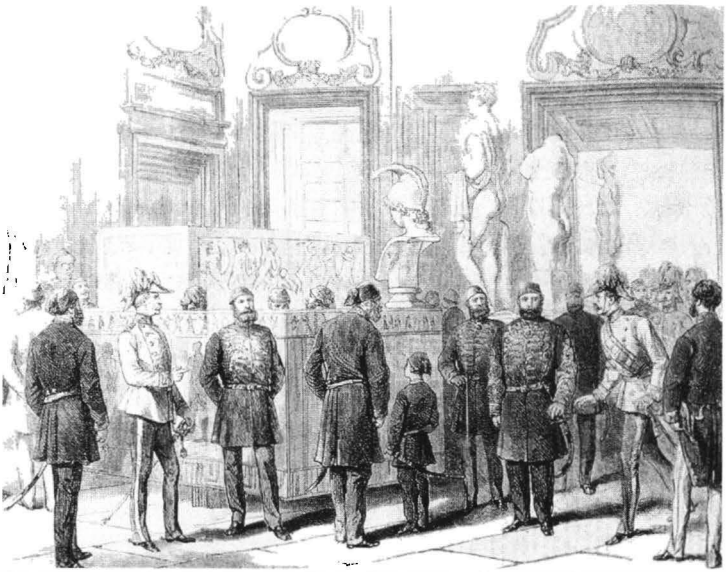
Eski Aya İrini Kilisesi'ndeki ikili koleksiyonun başlangıçta kaydettiği gelişmenin ardından, eski silahlara gösterilen ilgi azalmaya, arkeolojik eserler öne çıkmaya başladı; sonunda silahların bulunduğu bölüm 1877 yılında ziyarete kapatıldı. Acaba Osmanlı müzesi neden silahları bir kenara bırakıp Helen-Bizans mirasına yönelmişti? Bunun başlıca iki nedeni vardı. Öncelikle, II. Abdülhamit'in tahta çıkışının hemen ardından yürürlüğe konan anayasa, imparatorluğu oluşturan çeşitli kültürlerin Osmanlı şemsiyesi altına alınmasına olanak tanıyordu; tarihî eserler üzerinde yoğunlaşmak bu süreci kolaylaştırabilirdi. İkinci olarak, 1877'deki savaşın kaybedilmesinin ardından askerî geçmişin anımsatılması, güçsüzleşen imparatorluğun aldığı taze yaralara tuz basmak anlamına gelirdi; oysa tarihî eserlerde somutlaşan uzak bir geçmişe sığınmak, siyasetle ve savaşla ilgili kaygılara bulaşmaksızın imparatorluğu Avrupalı kimliğinin bir parçası haline getirmek için yeni yöntemler yaratabilirdi. Müze, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'yla ilişkilerini kültürel bir çerçeveye yerleştirmek yoluyla, imparatorluğun toprakları

üzerindeki egemenliği ve siyaset gibi meselelerin tartışılabileceği yeni tür bir mekân oldu. Müze, arkeolojik mülkiyete ilişkin yeni bir dil kullanarak, yakın geçmişte yaşanan askerî yenilgilerin onur kırıcı anılarını silmeyi umuyordu.

Müze-i Hümayun'daki Helen-Bizans Mirası

Tarihî eserlere verilen önem, II. Abdülhamit'in tahta çıkışından çok önce artmaya başlar. Sultan Abdülaziz 1867 yılında çıktığı Avrupa gezisinde Abras Galerisi'ni ziyaret eder ve orada büyük bir tarihî eser koleksiyonu görür. Fransız gazetesi *L'Illustration*'da, padişahın gezisi hakkında bilgi vermek üzere bu ziyaret anlatılır (Resim 8).[1] Galeride gördüklerinin, padişahın Müze-i Hümayun'un kuruluşunu destekleme ve müzenin koleksiyonlarını zenginleştirme kararında belirleyici olup olmadığını bilmiyoruz; ama gazetede yer alan resme bakılırsa, Yunan-Roma eserleri, padişaha Avrupa'da gösterilen Avrupa uygarlığının en önemli işaretleri arasındaydı. Padişahın ziyaretine ilişkin haberde yer alan bu resim, aynı zamanda onun Avrupa âdetlerini benimseyişinin simgesel nitelikte olduğunun da göstergesi: Batı tarzı giysilerle, tam bir Avrupa etkinliği olan müze ziyaretini gerçekleştiriyordu – sanki yönettiği, dolayısıyla temsil ettiği, yabancı, gizemli ve ürkütücü olduğu varsayılan Doğu imparatorluğu imgesini silmek istiyordu.

Osmanlıların tarihî eserlere olan ilgisi Sultan Abdülaziz'in Avrupa ziyaretinin hemen ardından yoğunlaşmaya başlar. 1869'da Sadrazam Ali Paşa, Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'nın adını Müze-i Hümayun olarak değiştirir; bu, hem kurumun örgütlenişini hem de içine yerleştirilecek koleksiyonlara ilişkin hukukî düzenlemeleri etkileyecek bir adım olur. Kurumun yeni ismini oluşturan terimlerin ikisi de müzenin gelişen işlevleri açısından anlamlı. "Hümayun" te-



Resim 8: Sultan Abdülaziz'in Abras Galerisi'ne ziyareti (*L'Illustration*).

rimi, kurumun imparatorluğun bütününü temsil ettiğini vurgular: Müze, imparatorluğu oluşturan toprakların, tarihî eserler aracılığıyla metonimik olarak temsil edildiği bir mekândır. "Müze" terimi ise, kurumun, Avrupa müzelerininkine benzer yeni kültürel işlevler üstlendiğini gösterir. Evrensel kabul edilen arkeoloji bilimini benimseyen bir kurum olarak yeni müze, Osmanlı Devleti'nin uluslararası bir elit kültürü paylaştığına işaret eder. "Müze" sözcüğü aynı zamanda kurumun Avrupa müzeleri gibi eğitim işlevi üstlendiğini de ifade eder: Müze, kamunun –yani Osmanlı elitleri ile yabancı ziyaretçilerin– özenle düzenlenmiş tarihî eserlerin değerlendirilmesi kanalıyla devletin gücünü algılayabileceği bir mekândır.

Osmanlı Devleti'nin tarihî eserler alanındaki girişimlerinin güçlendirilmesine yönelik ilk resmî adımları atan kişi,

Maarif Nazırı Safvet Paşa olur; bu da, yeni kurumun amaçları arasında eğitimin de yer aldığını vurgular. Paşa, yeni müzenin kuruluşunun ilan edilmesiyle birlikte imparatorluğun çeşitli bölgelerine gönderdiği bir tezkereyle bütün tarihî eserlerin özenle ambalajlanarak başkente gönderilmesini ister. Tezkerenin gönderildiği vilayet ve eyaletler, Aydın, Saruhan, Adana, Hüdavendigâr, Konya, Trablusgarp, Selanik ve Girit'tir. Yeni Müze, Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'dan farklı olarak, yalnızca bağışlarla yetinmez; devletin idarî mekanizmasını kullanarak koleksiyonunu zenginleştirme girişiminde bulunur. Bu talebi yerine getirmeye en istekli yöneticiler, tarihî eserleri her fırsatta başkente ileten Selanik ve Girit gibi uzak vilayetlerin valileri olur.

Belki de, yakın geçmişte Yunanistan'da yaşanan olaylar sonucunda bu valiler, imparatorluktan kopmak üzere olan bölgelerin yöneticileri olarak konumlarının sallantıda olduğunu fark etmiştir. Bu nedenle, imparatorluğun bu bölgelerin sahibi olduğunu kanıtlamak amacıyla da tarihî eserleri toplamış olabilirler – tıpkı Avrupalıların sömürgeleştirdikleri ülkelerden aldıkları tarihî parçaları bu ülkeler üzerindeki egemenliklerinin göstergesi olarak kullanmaları gibi. Tarihî eserlerin mülkiyetinin edinilmesi için idarî sistemin kullanılması, merkezî yönetimin rolünü ortaya çıkarır ve Osmanlı topraklarının kadim tarihinin korunması için en uygun yerin, imparatorluk dışındaki koleksiyonlar ya da taşra değil, başkent olduğunu gösterir. Böylece tarihî eserlere yönelik ilgi, merkezî yönetimin uzlaşmazlık halinde egemenlik haklarını öne sürdüğü bir alan haline gelir. Buna karşılık taşradaki vilayetlerin yöneticileri, tarihî eserler üzerindeki denetim bir işbirliği işareti olarak algılandığı için, bunu devlete bağlılıklarının göstergesi olarak kullanacaktır.

Safvet Paşa taşradaki yöneticilere, her türlü eski eseri, doğrudan satın alma dahil gereken her yola başvurarak top-

lamaları talimatını verir. Tezkerede, yeraltından çıkarılan taştan bir kapak ile dört tarafı yazıyla ve insan ve hayvan figürleriyle kaplı taş bir lahdin bulunduğu bir mezardan söz edilir; bu da, imparatorluğun her yanında tarihî eserlere yönelik artan ilginin, bu tezkerenin düzenlenmesini sağlayan en önemli etken olduğunu gösterir. Bu tezkere, tarihî eserler konusunda tüm imparatorluğu kapsayan bir politikanın oluşturulmasına yönelik ilk girişimdir. Safvet Paşa, görevlilerin, başkente göndermeye karar verdikleri bir nesnenin durumunu, bulunduğu yeri ve bulunduğu yörede bu esere biçilen değeri kaydetmeleri gerektiğini bildirir. Bundan sonra nesne satın alınmalı, ambalajlanmalı ve başkentteki müze koleksiyonuna gönderilmelidir.[2]

Gerçi Osmanlı ileri gelenlerinin, tarihî eserleri ele geçirmek gibi bir kültür pratiğini kavramaları ve bu pratiğe katılmaları yeni bir olgudur ama, Safvet Paşa'nın böylesine önemli bir tezkere göndermesi, müze kurumunun amaçlarından birinin de eğitim olduğunu gösterir. Safvet Paşa'nın hazırladığı bu ilk tezkere taşradaki yöneticilerin ilgisini çekmeyi başaramaz. Ancak 1870'te gönderilen ikinci bir resmî yazı üzerine taşra yöneticileri tarihî eserleri başkente göndermeye başlarlar.[3] Bu yıllarda basın da elitler arasında tarihî eser toplama fikrinin yaygınlaştırılmasında etkin rol oynar. *Terakki* gazetesi, müzenin 1869 ve 1870 tarihlerinde Marmara bölgesinde ve Tekirdağ'da bulunan heykelleri ele geçirmesini haber yapar.[4] Basında yer alan bu ilk haberler, devletin yeni yeni oluşmakta olan tarihî eser edinme politikası hakkında eğitimli kesimi bilgilendirme yönünde bazı çabaların varlığını gösterir.

Tarihî eserler, E. Goold'un yönetimi döneminde Müze-i Hümayun'a girer; kendisi, yeni açılan müze müdürlüğü makamına kısa bir süre önce atanmıştır. Galatasaray Lisesi'nde öğretmenlik yapmakta olan Goold'un bu göreve

atanması, aynı elit grubuna mensup Osmanlıları eğitmek amacıyla kurulmuş iki kurum arasındaki bağlantıyı vurgular. Goold, müzenin 1871 tarihli kataloğunda, halkın eğitilmesi projesi ile yeni müzenin misyonu arasındaki yakın ilişki üzerinde özellikle durur (bu katalog, Tanzimat reformcuları arasında yer alan Sadrazam Ali Paşa'ya ithaf edilmiştir). Goold şöyle yazar: "Yeni oluşturulan halk eğitimi projesinin bir uzantısı olarak İstanbul'da Müze-i Hümayun'un kurulması, ekselanslarının zekice girişimi sayesinde mümkün olmuştur".[5] Müze-i Hümayun, Tanzimat'ın eşitlikçi ve ilerlemeci emelleri doğrultusunda, hem tarihsel mirasla hem de devletle yeni tür bir ilişki içinde olan, yeni bir yurttaş sınıfına hizmet vermek üzere tasarlanmıştır.

Acaba müze tam olarak ne öğretecektir? Taşradaki vilayetlere gönderdiği tezkerede Safvet Paşa, cephanelikte yer alan müzenin Avrupa'dakilere benzediğini belirtir. Aynı şekilde, müzenin kurulmasını öngören tezkere, Avrupa'daki müzelere göndermeyle başlar: "Avrupa müzeleri buradan götürülen nadide eserlerle süslüyken memleketimizde bir müzenin kurulmamaış olması doğru değildir".[6] Müze, topraktan çıkarılan nesneler aracılığıyla Osmanlı toprakları üzerinde egemenlik iddiasında bulunmak amacıyla kurulmuştur. Müzeyi kuranların, Avrupa'nın Osmanlı toprağını işgalini önlemek için bir Avrupa kurumunu taklit etmiş olması ironiktir. İmparatorluk, tarihî eserlerin mülkiyetinin kendisine ait olduğu iddiasıyla, toprakları üzerindeki denetimini simgesel olarak yeniden öne sürecektir. Dahası müze, Avrupa'nın kültürel pratiği olan estetik değerlendirme pratiğine katılmalarını sağlayarak ziyaretçilerine Avrupalı olmayı öğretebilecektir: Artık onların da tarihî eserlerle "süslenmiş" bir müzeleri olacaktır. Kurumun Müze-i Hümayun olarak adlandırılması, tarihî eserlere değil, bu eserlerin temsil edebileceği imparatorluk kavramına odaklan-

mış olduğunu gösterir. Öte yandan kurum, "mecmua" yerine "müze" diye adlandırılmaya başlamasıyla, iki yönlü bir görev üstlenir: Hem tarihî eserlerin metonimik olanaklarını kullanarak imparatorluğu yüceltecek, hem de bu eserlerin teşhir edilmesi pratiğiyle imparatorluğu Avrupa'nın bir parçası konumuna getirecektir.

Müzenin üstlendiği ilk görevlerden biri, barındırdığı koleksiyonların tam bir envanterini çıkarmak olur; bu, müzedeki nesnelerin ilk envanteri olacaktır. Goold, her nesnenin neyi temsil ettiğini ve en yüksek olasılıkla hangi dönemde üretildiğini belirlemeye çalışır. Envanterin özgün hali 288 sayfa tutar, ama kısaltılarak yayınlanır. Goold'un 1871 tarihli kataloğu o sırada müzede sergilenmekte olan nesnelerden yalnızca 147'sini içerir; katalogda ayrıca müze personelinden Limonciyan'ın çizdiği on adet tasvire de yer verilir. Katalog, tarihî eserlerin büyük bölümünün müzeye nereden getirildikleri konusunda kesin bilgi vermese de, her biri hakkında uzun açıklamalar içerir ve müzeye kim tarafından bağışlandığı da belirtilir. Açıklamaların çoğunda, Safvet Paşa'nın 1869 tarihli tezkeresi doğrultusunda bağışlanan eserlere gönderme yapılır. Bunlar arasında, Trablusgarp beylerbeyi Carabella Efendi, Afrika beylerbeyi naibi Ali Rıza Paşa, Bayriye-i Hümayun'da mülazım olan Salih Efendi, Menteş mutasarrıfı Abdurrahman Paşa, Selanik valisi Sabri Paşa ve Girit'te bulunan Lasit'in valisi Kostaki Paşa Adossides tarafından bağışlanan eserler de yer alır.[7]

Müzede bu kadar geniş bir yelpazede uzanan bölgelerden eserlerin yer alması, tarihî eserlerin başkente ulaştırılması aracılığıyla başkent ile taşra arasında bir bağlantı kurulduğunu gösterir. Katalog, eserlerin getirildikleri yer hakkında, ancak bağışı yapan kişi ya da kurumlara gönderme yaparak dolaylı bilgi verir; böylece, tarihî eser arayışına katılan her yönetici, yönetimi altındaki bölge ile baş-

kent arasında bağlantı rolünü üstlenir. Müzeye tarihî eser gönderen her yönetici, toplama etkinliğine katılmış ve böylece devlete sadakatini simgesel olarak göstermiş olur. Zamanla her vilayet, müze koleksiyonuna gönderdiği tarihî eserler kanalıyla temsil edilmeye başlar. Değerli tarihî eserler için en uygun mekân, ne çıkarıldıkları yer, ne de Avrupa'daki koleksiyonlardır; yeni binalarda kullanılmaları da uygun görülmez: Onlar için en uygun mekân Müze-i Hümayun'dur. Sonuç olarak, Müze-i Hümayun Osmanlı egemenliği altındaki toprakları gösteren bir yer olur – tıpkı Avrupa müzeleri gibi: Onlar da, sömürgeleştirdikleri ülkelerden topladıkları nesnelerle koleksiyonlarını oluşturuyor, başkentlerinde topladıkları eserleri emperyal güçlerini vurgulamak için kullanıyorlardı. Böylelikle Osmanlı İmparatorluğu, müze sayesinde, kendisinden çok daha genç olan Avrupa imparatorluklarının sömürgeci sergileme kurumlarını taklit etmiştir.

Müzenin müdürü olarak Goold, bazı arkeoloji etkinliklerine de katılır. Temmuz 1869'da, Kapıdağ yarımadasındaki Kyzikos harabelerinde gerçekleştirilen araştırmalarda görev alır ve dönüşte bazı tarihî eserler getirir. Bu çalışmaları bazı gazetelerde kısa haberlere konu olur; bu, müzenin kamuoyunun gündemine taşınmasına yönelik bazı girişimlerin varlığını gösterir.[8] Carabella Efendi Trablusgarp ve Bursa'da büyük bir hevesle kazı çalışmaları yürütür ve tarihî eserlerden balina kemiklerine kadar bulduğu her şeyi müzeye iletir. Böylece müze, kuruluşunun ilk yıllarından itibaren, tarihî eserlerin bulundukları yerden alınıp merkezî koleksiyona dahil edilmesinde etkin rol oynar. Bu noktada arkeoloji, yalnızca tarihî eserlerin ele geçirilmesi ve müzeye girmesi sürecini hızlandırma işlevi görse de, daha sonra, Avrupa koleksiyonculuğunun altında yatan sömürgeciliğe karşılık gelmek üzere tasarlanmış bir programa dönüşür.

Ali Paşa'nın 1871'de ölmesi üzerine Sultan Abdülaziz, devleti Tanzimatçıların denetiminden kurtarmak amacıyla Mahmut Nedim Paşa'yı sadrazamlığa getirir.[9] O da derhal, Ali Paşa'nın göreve getirdiği kişilerin hepsini görevden alır; bu kişilerin arasında Goold da vardır. Sadrazam, müze müdürlüğü makamını da kaldırır ve koleksiyona göz kulak olması için Teranzio isimli bir ressamı görevlendirir, ancak kendisine resmî bir unvan verilmez. Bu aşamada müzenin kapatılması, imparatorluğun istikrarına ve hükümdarın mutlak denetimine yönelik bir tehdit olarak algılanan Tanzimat reformları bağlamında kazandığı önemi vurgular. Müze, Tanzimat'ın hedeflerinin somutlaştığı bir kurum olarak, kapatılmayı gerektirecek ölçüde önemlidir. Bu olaylardan yalnızca bir yıl sonra, Mahmut Nedim Paşa, koltuğunu Tanzimat'ın en önemli reformcularından biri olan Mithat Paşa'ya kaptırır.

Mithat Paşa'nın yönetimi döneminde, Tanzimat'ın coşkulu bir taraftarı ve Fransız kültürü hayranı olan yeni Maarif Nazırı Ahmet Vefik Efendi, müzeyi kısa sürede yeniden hizmete açar. Alman Anton Philip Déthier'yi müze müdürlüğüne getirir; Déthier 1872'den 1880 yılında ölene kadar bu görevde kalır. Déthier, 1847'den beri İstanbul dolaylarındaki bazı tarihî yazıtlar üzerinde çalışmaktadır; bu çalışmalarını 1864'te yayınlar.[10] Avrupalı olmak dışında müze yönetmek için gereken niteliklerden hiçbirini taşımayan Goold'dan farklı olarak Déthier, Berlin Üniversitesi'nde tarih, klasik dönem, filoloji, arkeoloji ve sanat tarihi alanlarında eğitim görmüştür.

1874 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi

Müzenin müdürlüğüne atandıktan sonra Déthier'nin yaptığı ilk işlerden biri, tarihî eser trafiğini düzenleyen bir nizamname çıkarılmasını sağlamak olur. Yeni nizamname ilk

bakışta her ne kadar Osmanlıları koruyor görünse de, özünde, uzun yıllar gelişi güzel uygulamalarla ve ancak zaman zaman engellenebilmiş olan, tarihî eserlerin ülke dışına götürülmesi olaylarını yasallaştırır. Tarihî eserlerin korunması konusunda devlet görevlilerince uygulanacak yöntemlere ağırlık veren 1869 tarihli tezkerenin aksine, 1874'te çıkarılan ilk eski eser nizamnamesi esas olarak yabancılara hitap eder. Nizamname, Müze-i Hümayun'un kurulmasıyla bağlantılı olarak yayınlanan tarihî eser tezkeresi yetersiz olduğu için ve imparatorluk dahilinde çeşitli ülkelerden bazı kişiler, korunması gereken nadide eserleri topladıkları için hazırlanmıştır.[11] Nizamnamenin aynı anda Osmanlıca ve Fransızca olarak yayınlanması, yaygın olarak ulaşılabilir olmasının öngörüldüğüne işaret eder; ama içeriği, imparatorluğun müzecilik girişiminin hâlâ müphem bir nitelik taşıdığını ortaya koyar.

Tarihî eserlerin takdir edilmesi giderek Avrupa tarzı bir kurumsal çerçeve kazandıkça, bu eserlere verilen değer de koruma bağlamında ifade edilmeye başlar. Avrupalılar nasıl tarihî eserleri ele geçirme taktiklerini Osmanlıların bu eserleri ihmal etmesine karşı önlem olarak meşrulaştırdıysa, Osmanlılar da yeni nizamnameyi Avrupalıların yağmasına önlem olarak meşrulaştırır. Osmanlı topraklarından çıkarılan tarihî eserleri barındıran bir müzenin kurulması, bir Avrupa kurumunun ve onunla bağlantılı kültürel pratiklerin benimsendiğini göstermekle kalmaz; Müze-i Hümayun'daki tarihî eser koleksiyonu, tarihî eserlerin izinsiz toplanması da dahil olmak üzere Avrupa kültür pratiklerinin Osmanlı İmparatorluğu'nu işgal etmesi karşısındaki direnişi güçlendirir.

Osmanlı Devleti ile Avrupalı arkeologlar arasındaki ilişki, bir toprak sahibinin arazisini stratejik amaçlı kullanımı ile, bu araziyi geçici olarak işgal eden birinin taktik kullanımı

arasında, Michel de Certeau'nun ortaya koyduğu ilişkiyi tersine çevirir.[12] Osmanlılar söz konusu toprakların sahibiydi, ama Avrupalılar akın edene kadar eski eserlerin bulunduğu alanları önemsememişlerdi; dolayısıyla Avrupalılar, arkeolojik olarak önem taşıyan alanların sınırlarını belirleyip kural koyma fırsatı bulmuş ve bu alanlarda denetim kurmuştur. Nizamnamenin yürürlüğe girmesiyle, Osmanlı yönetimi söz konusu topraklar ve eserler üzerinde yeniden stratejik denetim kurmayı başaramaz; bütün becerebildiği, Avrupalıların daha önceden seçerek haritasını çizdiği ve altında yatanları gün ışığına çıkardığı tarihî alanlarda taktik manevralar yapmak olur. Bu manevralar, Avrupalıların Osmanlı topraklarından çıkarıp el koydukları tarihî eser sayısını sınırlamış olabilir; ne var ki, Avrupalıların topraklara el koymasıyla baş edebilecek arkeoloji programları oluşturmayı başaramamaları, Osmanlıların stratejik üstünlüğü karşı tarafa kaptırmasına neden olur.

Yeni nizamname, eski zamanlardan kalan her çeşit sanat ürününü "eski eser" olarak tanımlayarak bu eserleri ikiye ayırır: "Âsâr-ı atîka iki nev'dir. Nev'-i evvel meskûkat, nev'-i sâni kâbil-i nakl olan veyahud olmayan eşyâ-yı sâiredir."[13] Bu tanım hem aşırı ölçüde kısadır, hem de tuhaf bir sınıflandırma içerir. İmparatorluk tarihinde ilk kez madenî paralar tarihî eser sayılır ve para ya da maden olarak taşıdıkları değerle ölçülmek yerine, tarihsel açıdan değerli nesneler olarak nitelenir. Avrupa'da arkeoloji pratiği kısmen nümizmatikten doğmuştur; Osmanlı İmparatorluğu'nda ise eski madenî paraların görsel kanıtlar olarak toplanması, düzenlenmesi ve incelenmesi ancak arkeoloji pratiğinin benimsenmesinden sonra gündeme gelir.[14] Bununla birlikte, tarihî eserlerden farklı olarak madenî paralara her zaman değer atfedilmiştir. Eski madenî paraların ayrı bir tarihî eser sınıfında toplanması, devletin onlara değişik türde bir değer

yüklemeye çalıştığının göstergesi olabilir.[15] Sanat ürünleri olarak yeniden değerlendirilen eski madenî paralar, mübadele edilebilir olma niteliklerinden ziyade tarihselliklerinden ötürü değerli sayılacaktır. Hatta, gelişme sürecindeki Müze-i Hümayun'da nümizmatik koleksiyonu çok geçmeden küçük bir bölüm haline gelir.

Diğer tarihî eserler kısaca nakledilebilen ya da edilemeyen eski nesneler şeklinde tanımlanır. Eğer nakledilebilir nitelikteyseler, toplanmaları ve ülke dışına çıkarılmaları mümkündür; aksi halde, tıpkı toprak gibi, *de facto* devlete aittirler. Tarihî eserlere ilişkin bu garip sınıflandırma, Osmanlı egemenliğinin yalnızca topraklar için geçerli sayıldığını, üzerindeki ya da altındaki nakledilebilen nesneleri kapsamadığını gösterir. İngiltere'de 19. yüzyıl ortalarında tarihî eserlerin toplanması için benimsenen sahipsiz define kavramından farklı olarak, Osmanlı padişahının toprak üzerindeki tasarruf hakkı, toprağın altındaki (ya da üstündeki) değerleri kapsayacak biçimde yorumlanmaz. Tıpkı Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan insanların henüz vatandaş sıfatı kazanmamış olması gibi, toprağın üstünde ve altında bulunan nesneler de kendiliğinden Osmanlı'ya ait sayılmaz.

Nizamname, tarihî eser tanımından ziyade bulunan eserlerin kime ait olacağı konusuna önem verir:

> Tarihî eserler yeraltından çıkarılmamışsa, yani toprağın üzerinde bulunuyorlarsa, devlete aittir. Arama iznine dayanılarak yeraltından çıkarılan eserlerin üçte biri kazıyı yapana, üçte biri devlet hazinesine ve geriye kalan üçte birlik kısım da arazinin sahibine verilir. Kazıyı yapanla arazi sahibinin aynı kişi olması durumunda bu kişiye buluntuların üçte ikisi verilir, devlet de üçte birlik kısmını alır. Tarihî eserler devletin belirlediği şekilde ve özellikleri ve değerleri esas alınarak paylaştırılır. Devlet sabit mekân-

ların korunmasından sorumlu olup bu tür yerlere yönetici atamakla görevlidir.[16]

Nizamname, kazı yapılacak topraklarda arazi sahiplerinden izin alınmasını şart koşar ve ibadethanelerde, medreselerde, yollarda, mezarlarda kazı yapılmasını yasaklar.

Bu yıllarda Müze-i Hümayun'un gelişmesi hız kazanır ve tarihî eserler alanında uygulanan denetime verilen önem artar; ama ilk eski eser nizamnamesi, tarihî eserlerin imparatorluk dışına çıkarılması sürecini yaygınlaştırmak ve yasallaştırmak üzere tasarlanmıştır. Padişahın iradesiyle tanınan birçok istisna, nizamnamenin gevşekliğini iyice artırır. Örneğin, 1879'da Fransızlar, Semendirek Adası'nda on üç yıl önce yaptıkları kazıda buldukları eserleri götürmek istediklerinde, eserlerin toplu olarak imparatorluk dışına çıkarılmasını yasaklayan nizamnameye itiraz ederler. Padişah, Fransız konsolosunun ricasını kabul ederek söz konusu parçaların imparatorluğun Fransız devletine armağanı olduğunu söyler; böylece hukukî engel başarıyla aşılmış olur.[17]

Goold'un Carabella Efendi'yle birlikte yerleştirdiği uygulama doğrultusunda Déthier çeşitli vilayetlerde müze için eser toplamak üzere temsilci çalıştırmayı sürdürür. Selanik'te Yuvanaki isimli bir Rum, Bandırma'da Ermeni Takvor Ağa ve 1874'ten sonra İstanbul'da Derviş Hüseyin, müzenin koleksiyonlarının zenginleşmesine katkıda bulunur. Müzeyle bağlantılı olarak çalıştırılan personel büyük ölçüde Yahudi ve Müslümanlardan değil, Rum ve Ermenilerden oluşur. Müdür yardımcısı Limonciyan 1880'de istifa ettiğinde, yerine bir Rum, Nikolaki Ohani Efendi getirilir. Müze büyük ölçüde Müslümanlardan oluşan Osmanlı elitini Avrupalılaşma yönünde eğitmek amacıyla oluşturulmuş bir kurumdur, ama başlangıçta neredeyse tümüyle yabancılar ve Hıristiyan azınlığa mensup kişiler tarafından yönetilir.

Bu sınırlama kısmen, müzede çalışmak için gerekli olduğu düşünülen niteliklerden kaynaklanır. 1875'te eski uygarlıklar alanında bir okulun kurulması önerilir; okula alınacak öğrencilerin Osmanlıca'ya çeviri yapacak düzeyde Fransızca, Yunanca ve Latince bilmeleri şart koşulur: Müslüman ya da Yahudi öğrencilerden ziyade Hıristiyan öğrencilerin sahip olabileceği niteliklerdir bunlar. *Şark* gazetesinde yayınlanan bir makalede, Osmanlı uyruklarının arkeolog olarak eğitilmesi girişimi övülmekle birlikte, giriş koşullarının, başvuruları aşırı derecede kısıtlayacağından yakınılır: "Yunanlıların ve Romalıların ve milel-i sâirenin âsâr-ı atîkayı ulûmunu tahsîl etmekten maksat âlim olmaktır. Herkes değil âlim olduklarından ancak âlim olmak arzusunda bulunduklarından mekteb-i mezküra dahil olmak isterler."[18] Son derece katı giriş koşulları ve bütün yıl boyunca günde on saatlik çalışmaya karşılık çok düşük bir iaşe öngörülmüş olması nedeniyle, okulun kuruluş planları onaylanmaz ve okul açılamaz.[19]

Müze, kendi arkeolojik araştırmalarına malî destek vermeye henüz başlamamıştır, ama uzun süredir genişleyen koleksiyon artık cephaneliğin sınırlarına sığmamaya başlar. 1873'te Kıbrıs'tan gönderilen seksen sekiz sandık dolusu tarihî eser nedeniyle müze için daha büyük bir binaya gerek duyulur. Déthier yeni bir müze binasının yapılmasını önerir, ama maliyeti çok yüksek bulunur. Bunun yerine, 1478'de Topkapı Sarayı'nın ilk binası olarak inşa edilen Çinili Köşk'ün, tarihî eser koleksiyonu için daha masrafsız bir mekân olacağına karar verilir. Padişahın kişisel hazinesine (Hazine-i Hassa) ait olan binanın Maarif Nezareti'ne aktarılması için hazırlıklara 1873 yılında başlanır. 1875 yılında, "Avrupalıların çok değer verdiği nefis eserlerin muhafazası ve teşhiri için muntazam bir müzenin açılması" amacıyla binanın onarım ve tadilat çalışmaları başlatılır.[20]

Müze yönetimi, Orta Asya'dan izler taşıyan bir mimarîye sahip olan binanın Avrupa tarzında bir müzeye dönüştürülmesi için Montrano adında Avrupalı bir mimarla anlaşır. Özgün halinde köşkün ön cephesi on dört ince sütunlu bir revaktan oluşuyor ve köşke ön cephedeki kemerlerin altındaki merdivenlerden giriliyordu. Müzeden getirilen eserlerin ve ziyaretçilerin girişini kolaylaştırmak amacıyla, köşkün önüne iki taraflı bir merdiven eklenir ve özgün merdiven boşluğu kömür deposu olarak kullanılmaya başlar. Köşkün iç duvarlarındaki şömine tipi tüm ocaklar kapatılır, bacalar ve bazı pencereler iptal edilir, çini döşeli nişler ahşap çerçevelerle ve kapaklarla örtülür. Sırlı tuğlalarla kaplı yüzeyler sıvayla kaplanır.[21] Erken dönem Osmanlı mimarî mirasına ait bina, Helen eserlerinin teşhiri için uygun olacak, Avrupa tarzı neo-klasik bir müze görünümü kazansın diye yapılan değişikliklerle bütün özelliğini kaybeder.

1877'de müze yönetimi bir komisyon kurar; komisyonun görevleri şunlardır: Müzeye dönüştürülmekte olan Çinili Köşk'ün onarımının tamamlanması, koleksiyonda bulunan madenî paraların, tarihî eserlerin zarar görmeden köşke taşınması işlerinin yönetimi ve denetimi, müzenin dışındaki tarihî eserlerin bulundukları yerde korunması, kazı ve araştırma çalışmaları için uygun koşulların hazırlanması, müzenin herkesin ilgisini çekecek bir mekân haline getirilmesi ve mevcut eserlerin sınıflandırılarak düzenlenmesi.[22] Bu belgede müzeden ilk kez kamusal bir gösteri mekânı olarak söz edilir; müze artık yalnızca padişahın şanını yüceltmeyi değil, ziyaretçi çekmeyi amaçlayan bir mekân, tarihî eserlerin yalnızca barındırıldığı değil, belli bir düzen içinde yerleştirildiği bir kurumdur. Mecmua her ne kadar 1869'da müze adını alırsa da, ancak Çinili Köşk'e taşındıktan sonra bir müzeyi koleksiyondan ayıran eğitim işlevini üstlenir. Avrupa'daki koleksiyonların büyük bir bölümü de müzeye

dönüştükten sonra böyle bir işlev görmeye başlamıştır. Örneğin Louvre, 1793'ten beri kamuya açıktır; oysa Britanya Müzesi 19. yüzyılın büyük bölümünde ziyaretçi sayısı ve kılık kıyafetleri üzerinde katı kısıtlamalar uygulamış ve halkın günlük ziyaretine 1879'da açılmıştır.[23]

1873'te, gazetelerde Maarif Nazırı Cevdet Paşa ile Déthier'nin müzenin halka açılmasını planladıkları haberi yer alır.[24] Gazeteler, genişleyen mekânın koleksiyonların daha iyi düzenlenmesini ve halkın daha kolay erişimini mümkün kılacağı, Fransızca ve Türkçe yayınlanacak katalogların tarihî eserler hakkında daha fazla bilgi vereceği umudunu dile getirirler.[25]

Yukarıda sözünü ettiğimiz komisyonun üyelerine baktığımızda şu sonuca varabiliriz: Müze yönetimi, Bâbıâli'de çalışan sınırlı sayıdaki Osmanlı eliti dışında, Osmanlı tebaasından ziyade Avrupalı ziyaretçilerin ilgisini çekmeyi amaçlıyordu. Müze müdürü Déthier'nin dışında komisyonda şu kişiler bulunuyordu: Müze personelinden iki Ermeni (bekçi Köçeoğlu Kirkor Efendi ile eski madenî paralardan sorumlu olan Sebilyan Efendi) eğitim kurulunun Müslüman-Türk üyesi (Mustafa Efendi), iki Levanten bürokrat (Monsieur Mosali ile Monsieur Delaine) ve Altıncı Daire-i Belediye müdürü bir Osmanlı (Osman Hamdi). Müze, kentin çoğunlukla Müslümanların ve tüccarların yaşadığı Birinci Daire-i Belediye'sinde kurulmuş olmakla birlikte komisyona yalnızca Altıncı Daire-i Belediye müdürü alınır; burası, Pera'yı da kapsayan, ağırlıklı olarak Avrupalıların yaşadığı belediyedir.[26] Saraya bu denli yakın bir yerde oluşturulan bu gösteri mekânının, yerel halktan ziyade turistler için tasarlandığı düşünülebilir.

Aslında müze, Osmanlı Devleti'nin değişmekte olan emellerini tanıtmak amacıyla tasarlanmıştı. O sıralarda Maarif Nazırı olan Münif Paşa, 17 Ağustos 1880'de müzenin

açılışı vesilesiyle yaptığı konuşmada müzenin hedeflerini şöyle açıklar:

> Diğer uygar ülkelerde olduğu gibi İstanbul'da da bir müzenin kurulması, ilerlemekte olan memleketimizin emeli idi. Hükümdarlara yaraşır gayretlerini bu gibi medeniyet eseri tesislerin çoğalmasına ve genişlemesine sarf eden şevket ve azamet örneği padişahımız hazretlerinin bir büyük eseri olarak bu noksanın tamamlanması hepimiz için sevinç kaynağı olmalıdır.[27]

Münif Paşa'nın bu konuşmasından anlaşıldığı kadarıyla, müzenin asıl önemi, önceden olduğu gibi, Avrupa kurumlarıyla taşıdığı benzerliğe dayanır. Bir uygarlık göstergesi olarak müze, imparatorluğun hem Avrupa'yla hem de tarihle ilişkisini yeniden tanımlar.

Münif Paşa, müzenin, Osmanlı dünyası ile iki ayrı uygarlık referansı arasında paralellik kurduğuna dikkat çeker. Kurum bir yandan, tarihî eserlere değer vermesi nedeniyle imparatorluğun Avrupa uygarlığına ortak olmasını sağlar; bir yandan da bir zamanlar Osmanlı topraklarında yaşamış eski uygarlıkların atlası işlevi görür:

> Bu gibi müzelerin faydalarını burada sayıp açıklamaya lüzum yoktur. Gelip geçmiş kavimlerin medeniyet derecelerini ve bunların kademe kademe ilerlemelerini gösterir. Bundan tarih ilmi ve sanat yönünden pek çok faydalar elde edilir. Arkeoloji ilminin Avrupa medeniyetine büyük etkileri herkesin malumudur.

Arkeolojinin bu büyük etkileri neler miydi? Ulusal kimliğin somutlaştırılması. Derin bir tarih bilgisi ve bunun maddî zenginliğe dönüştürülmesi. Başka ülkelerin tarih hazinelerini ele geçirip bunlar üzerinde hak iddia etmenin meşrulaştırılması. Kesin bir ilerleme anlatısının oluşturulması ve

tarih anlatısı içinde modern Avrupa'nın hiyerarşik konumunun güvence altına alınması. Madem arkeoloji Avrupa'da bütün bunları başarmıştı, Osmanlı İmparatorluğu'nda niye benzer sonuçlar yaratmasındı?

Yeni müze, Osmanlı topraklarında daha önce kurulmuş uygarlıklar ile çağdaş Osmanlı dünyası arasında bağlantı işlevi görmekle kalmaz; söz konusu uygarlıkların sanat ürünleriyle kanıtlanan sistemli ilerleme deneyimleri de, Osmanlı'ya özgü bir ilerleme deneyimi örneğini yansıtır. Osmanlı İmparatorluğu'nda, 19. yüzyılın büyük bir bölümünde, ilerleme Avrupalılaşmayla özdeşleştirilmiştir; ilerleme konusundaki en önemli tartışma, kültürel yozlaşmaya neden olmaksızın teknolojinin nasıl benimseneceği noktasında düğümlenmiştir. Müze, örtük de olsa alternatif bir ilerleme yorumu sunar. Eserlerin de ortaya koyduğu gibi, ilerleme Avrupalıların tekelinde bir ayrıcalık değildir; Osmanlı toprağında doğmuştur. Hatta, Avrupa'nın kendi köklerini dayandırdığı uygarlıklar, Osmanlı topraklarında doğmuş ve bu topraklarda yükselmiştir.

> Eskiden bizde eski eserlerin kıymeti pek bilinmezdi. Avrupalılardan birkaç sene evvel Kıbrıs'ta bir Amerika konsolosu oradan bir müze dolduracak kadar sanat eserini çıkarıp götürdü. Halen Avrupa ve Amerika müzelerinde mevcut eski eserlerin çoğu memleketimiz eski eser mahsullerindendir.

Sonuç olarak bu konuşma şu fikri vurgular: Avrupalılar kendi ilerlemelerini, Osmanlı topraklarında yaşamış uygarlıkların Osmanlı topraklarında ürettiği nesneler üzerinden inşa eder. Bu nesnelerin Osmanlı topraklarından götürülmesi, belki de bu nesnelerle temsil edilen, Doğu ile Batı'nın ilerleme süreçleri arasındaki dengesizlikleri azaltacaktır.

Batılılaşmayı savunmak amacıyla yaygın olarak kullanılan entelektüel bir manevranın dayandırıldığı teze göre, Av-

rupa'da Ortaçağ'ın hüküm sürdüğü yüzyıllarda klasik metinler unutulmuş durumdaydı; oysa bu yüzyıllar boyunca İslâm düşünürleri klasik edebiyatı ve bilimi incelemişlerdi; Avrupalılar, İslâm dünyası aracılığıyla bu metinlerdeki bilgiyi kullanarak ilerlemişti. Benzer şekilde, Maarif Nazırı da, Avrupalıların tarihî eserler konusunda Osmanlılara bağımlılığını vurgulamakla, söz konusu eserlerin mirasçısı olma iddiasını ileri sürer. Güncel tartışmaların ışığında, geçmiş nesillerin tarihî eserler konusundaki kayıtsızlığının, Avrupa'nın Ortaçağ boyunca klasik metinlere ilgisiz kalmasına benzediğini ima eder.

Münif Paşa konuşmasında yeni müzeye başlıca iki rol verir: Teşhirleri aracılığıyla tarihî ilerleme konusunda bilgi sunacak ve Osmanlı'ya ait olduğu düşünülmeye başlayan maddî kültüre Avrupalılarca el konmasını engelleyecektir. Müze, aynı anda hem Osmanlıları ilerleme yolunda eğitecek, hem de Avrupalılara Osmanlılara saygı duymayı öğretecektir.

> Şimdiye kadar Avrupalılar, memleketimizin eski eserlerini türlü yollardan alıp zaptetmeye devam etmekte ve bunu da bizde buna meyil ve rağbet görülmemesinden dolayı yapmakta idiler. Hayli vakitten beri Osmanlılar arasında dahi bu rağbet hasıl olmuş ve bir müddet önce eski eserlere dair bir kanun dahi ortaya konmuştur. Müze-i Hümayun'un kurulması ise bunun en açık örneği olduğundan, artık Avrupalılardan bu konuda hakkımızdaki fikir ve davranışlarını değiştirmeleri ümit olunur.

Halen Avrupa devletleri Yunanistan'da dahi büyük masraflar karşılığında eski eser araştırması yapıyorlar ise de bunlar kendi memleketlerine naklolunmayıp Atina'da muhafaza ediliyor.

> Osmanlı ülkesinin her tarafı vaktiyle buralarda oturan medenî milletlere ait çeşitli eser ile dolu olduğundan, eğer vaktiyle himmet olunmuş olsaydı dünyada en mükemmel müze İstanbul'da olurdu. Bununla beraber şimdiye kadar toplanabilen eserler bir hayli olup bunlar arasında bu işten anlayan kimseler indinde kıymetli şeyler dahi vardır.

Geçmişteki olumsuz deneyimlerinin sonucu olarak Osmanlılar, artık müzede toplayacakları tarihî eserlerin değerini öğrenmişlerdir. Müze, Osmanlıların ilerleyişinin Avrupalılara gösterildiği bir vitrin rolünü üstlenecektir. Avrupalılar, Osmanlılara hem tarihî eserleri toplama pratiğinin geliştiği çağdaş bir kültürün ortakları ve kendi eşitleri olarak, hem de toplanan eserlerin ait olduğu uygarlıkların mirasçısı olarak saygı duymayı öğrenecektir. Münif Paşa, Avrupa'nın, tıpkı Yunanistan'ın kendi mirasının sahibi olduğunu hemen kabul etmesi gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nu da kadim uygarlıkların torunu olarak görmesini beklemektedir.

Maarif Nazırı, konuşmasını, müzenin yerleşim alanı ile barındırdığı tarihî eserler arasındaki fiziksel bağlantıyı vurgulayarak bitirir:

> Bu içinde bulunduğumuz bina dahi bir antika hükmündedir. Fatih Sultan Mehmet'in güzel eserlerinden olan ve o zamanın mimarî usûlünün güzel bir örneği bulunan bu bina, bu maksat için de pek uygun olarak seçilmiştir.

Günümüzde birçok tarihçi, Çinili Köşk'ün müze binası olarak seçilmesini, el altında bulunan boş bir bina olmasına dayanan rastgele bir seçim olarak niteler; oysa köşkün, koleksiyonun yerleştirilebileceği tek boş bina olduğu düşünülemez. Gerçekten, nazırın konuşmasından, bu binanın inceden inceye düşünülerek seçilmiş olabileceği sonucu çıkıyor. Sanki, Osmanlı tarihinin en görkemli dönemi, eski uygarlık-

ların ihtişamı ve Osmanlı ilerlemesi arasında bağ kurulmaya çalışılmaktadır: İlki fetih dönemi mimarîsiyle anımsatılır, ikincisi teşhir edilen sanat ürünlerinde yansır, üçüncüsüyse Avrupa tarzı bir müzenin kurulmasıyla kanıtlanır.

Ne var ki, müzeye dönüştürülürken binada yapılan değişiklikler, binanın "doğulu" olarak nitelenmesini sağlayan, incelikle işlenmiş çiniler ve duvarlara gömülü ocaklar gibi birçok özelliğin yok edilmesine neden olur. Binanın işaret ettiği tarih, müze olarak taşıdığı anlam açısından hayatî önem taşıyordu; ama belki bunun kadar önemli bir başka nokta da, köşke Avrupa'daki müze modellerine daha yakın bir görünüm kazandırmaktı. Ayrıca, imparatorluğun ilk evrelerinde inşa edilmiş, ön cephesi sütunlarla kaplı bir yapının seçilmesi (İstanbul'da bu tarzda yapılmış tek örnekti), Avrupa müzelerinde sıklıkla tercih edilen neo-klasik stile genel bir gönderme olabilir. Belirgin biçimde Doğu-Osmanlı mimarîsine ait bir bina ile, klasizmle bağlantılı bir model arasında kurulan görsel ilinti, Osmanlı ile klasik uygarlıklar arasında müzenin vurgulaması öngörülen bağları yansıtacaktı.

Anton Déthier, yeni müze binasındaki sergilerin küratörlüğünü yapma fırsatı bulamadan 1881'de ölür. Maarif Nezareti Alman Konsolosluğu'na başvurarak Avrupalı yeni bir müdür bulunmasında yardım talep eder. Sonunda müze, Berlin Müzesi'nden Dr. Millhofer'la görüşmeye başlar. Ancak, sözleşmenin hazırlanması aşamasında vezir Edhem Paşa'nın oğlu Osman Hamdi müzenin müdürlüğüne atanır. Osman Hamdi'nin hayat öyküsünü yazan Mustafa Cezar'a göre Osmanlı yönetimi, II. Abdülhamit döneminde müzenin kuruluşunu ilahî bir görev olarak görmeye başlamış ve bu nedenle müzenin müdürlüğüne bir Hıristiyan yerine bir Müslüman'ı getirmeyi uygun görmüştür.[28] Bu görev için bir Osmanlı uyruğunun seçilmesi kararı, II. Abdülhamit döneminde yaygın olan dinî çerçeve içerisinde ifade edilmiş ola-

bilir; ama bu kararın, Osmanlı'nın tarihsel ve kültürel mirasının parçası olarak tarihî eserlerin denetimini ele geçirme dürtüsüyle bağdaştığına da şüphe yok.

Osman Hamdi ve Müze-i Hümayun'un Gelişmesi

Müze-i Hümayun'un, Osmanlı'nın kendine yönelik kültürel algısındaki ve tasavvurundaki değişimleri kaydeden bir gösterge olarak serpilip gelişmesi, büyük ölçüde tek bir kişinin çabaları sayesinde mümkün olur; çağının pek çok entelektüel idealini temsil eden bir aydın olan Osman Hamdi, küçük bir koleksiyondan, imparatorluk çapında bağlantıları olan bir kurum yaratmayı başarır. Fransa'da hukuk ve sanat eğitimi alan Osman Hamdi, ülkesine döndükten sonra ressam, eğitimci, müze müdürü ve arkeolog olarak çalışır; tarihî eserlere ilişkin hukukî düzenlemelerin hazırlanmasında rol alır. Yeni birçok kültürel etkinliğin imparatorluğa getirilmesinde oynadığı etkin rol sayesinde, ülke mirasının ve egemenliğinin göstergesi olan tarihî eserlerin korunması amacıyla gelecek yıllarda yapılacak çalışmaların temellerini atar. Çalışmaları, müzeoloji projesi aracılığıyla imparatorluğun kendi imgesi için bir çerçeve ve rehber oluşturur.

Osman Hamdi, müze müdürlüğüne rastgele bir seçimle atanmış değildir. Aksine, bürokraside önemli yeri olan bir ailenin en büyük oğlu olması, son döneminde imparatorluğun en önemli simgelerinden biri olan bir kurumu yönetmesinde kendisine pek çok eğitsel ve ailevî üstünlük kazandırmıştır. Babası İbrahim Edhem, Sakız Adası'ndaki bir Rum Ortodoks köyünde dünyaya gelmiştir. Köyde baş gösteren bir isyan sırasında esir alınır ve Kaptan-ı Derya Hüsrev Paşa'ya köle olarak satılır. Hüsrev Paşa bu olaydan kısa bir süre sonra vezirliğe atanacaktır. Ailesi ve çocuğu olmayan Hüsrev Paşa, köle ya da yetim olarak aldığı birkaç çocu-

ğu yetiştirir. 1829 yılında Fransa'ya eğitime gönderilen ilk Osmanlı öğrencilerin arasında paşanın dört çocuğu vardır; İbrahim Edhem bunlardan biridir. İbrahim Edhem Paris ve Viyana'da maden mühendisliği eğitimi aldıktan sonra ülkeye döner ve çeşitli resmî görevlere atanır; orduda mühendis olarak çalışır, Sultan Abdülmecit'e Fransızca dersi verir ve 1856'da kısa bir süre için Hariciye Nazırlığı yapar. 1876'da Berlin, 1879-1882 döneminde de Viyana elçiliği görevini üstlenir. 1877-1878 arasında kısa bir süre sadrazamlık yapar. 1883-1885 yılları arasında Dahiliye Nazırı olarak görev yaptıktan sonra, İstanbul'da emekli olur. İbrahim Edhem'in hanedanla yakın ilişkileri ve yönetimde üstlendiği çeşitli görevler sayesinde oğlu da, imparatorlukta sanata ilişkin yeni bir yaklaşım oluşturmak için gerekli bağlantıları kurma ve bu yönde eğitim alma imkânına sahip olur.

Osman Hamdi 1842'de doğar; hem bürokrasiyle iç içe olan, hem de ülkenin Batılılaşmaya en hevesli olan ailelerinden biri tarafından yetiştirilir. Osmanlı Devleti'ne bağlı bir Osmanlı olarak yetiştirilir; ama babasına yazdığı çok sayıdaki Fransızca mektup, evde büyük olasılıkla Fransızca konuştuğunu gösterir. İbrahim Edhem'in dört oğlu arasında yalnızca Osman Hamdi Fransa'da eğitim görür. Aile geleneğini sürdüren Osman Hamdi, çeşitli görevler için uygun nitelikler edinir; Fransız kültürü hakkındaki derin bilgisi ona avantaj sağlar. Kardeşleri de çeşitli resmî hizmetlerde bulunur; ama imparatorluğun bir Avrupa devleti olarak yeniden şekillendirilmesinde önemli bir rol üstlenmezler. Kardeşi Mustafa gümrük memuru, diğer kardeşi Galip İbrahim ilk Osmanlı nümizmatisti olur. En küçük kardeşi Halil (Edhem) ise Osman Hamdi'nin izinden giderek 1892'den itibaren müzenin müdür yardımcılığını, 1910'da Osman Hamdi'nin ölümü üzerine müdürlük görevini yürütür. Daha sonra, Osmanlı İmparatorluğu'na ait kültür kurumları-

nın Türkiye Cumhuriyeti'ne aktarılmasına ilişkin düzenlemelerde önemli rol oynar; 1923'ten, 1935'te ölene kadar milletvekilliği yapar.

Osman Hamdi, 1860 yılında hukuk eğitimi için Paris'e gider. Ancak, kısa sürede fikrini değiştirerek hukuk eğitimini bırakır ve resme yönelir. Fransız oryantalist ressamları Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ve Gustave Boulanger'in (1824-1888) öğrencisi olarak resim eğitimine başlar. Hanedan üyesi olan Şeker Ahmet Paşa, iki yıl sonra aynı sanatçılarla çalışmak üzere Paris'e gider ve muhtemelen Osman Hamdi'yle dost olur. Osman Hamdi 1867 Paris Dünya Sergisi'ne üç tablosuyla katılır. Bu tabloların bugün nerede ve ne durumda olduklarını bilmiyoruz, ama isimleri Gérôme ve Boulanger'nin öğrencisine yakışacak, tipik oryantalist konulara işaret eder: *Dinlenen Çingeneler*, *Pusuya Yatmış Karadeniz Askeri* ve *Askerin Ölümü*. Osman Hamdi, Paris'te bir Fransız'la evlenir ve iki kızı olur. 1869'da eşi ve çocukları da kendisiyle birlikte İstanbul'a gelirler. Ertesi yıl, daha sonra Tanzimat'ın en önemli reformcularından biri olan Mithat Paşa'nın ekibiyle birlikte Bağdat'a gönderilir. Osman Hamdi, Bağdat'ta bir yıl görev yaptıktan sonra saraya Teşrifat-ı Hariciye müdür muavini olarak atanır.

Osman Hamdi'nin sanata olan ilgisi, babasının 1873'te üstlendiği yüksek düzeydeki idarî görevle yakından bağlantılıdır; bu tarihte babası, Viyana Dünya Sergisi'nde Osmanlı Devleti'nin temsil edilmesi işini organize etmek amacıyla kurulan komisyonun başkanı olur ve oğlunu komisyonda görevlendirir. Osman Hamdi, babasının Osmanlı delegasyonuyla ilgili olarak yayınladığı iki kitap için malzeme toplanmasına yardımcı olur; bu kitaplardan biri, Fransızca versiyonu *L'architecture ottomane*'la aynı anda yayınlanan *Usûl-u Mimarî-i Osmanî* isimli kitaptır; diğeri ise Fransızcası *Les costumes populaires de la Turquie en 1873* ismiyle yayınlanan

Elbise-i Osmanî'dir. *Usûl-u Mimarî-i Osmanî*, yüzyıllar boyunca Osmanlıların uyguladığı mimarî stillere ait on dört plan ve kesiti biraraya getirir. *Elbise-i Osmanî*'de ise, İstanbul'a yerleşmiş olan fotoğrafçı Sebah'ın imparatorluğun çeşitli bölgelerinde çektiği kırk iki yerel kıyafet resmi yer alır. Birinci kitap Osmanlı mimarlık geleneğinin tarih boyunca sergilediği becerileri, ikinci kitap ise imparatorluk topraklarının ne kadar geniş olduğunu vurgular. *Elbise-i Osmanî*'de fotoğraflarına yer verilen elbiselerin büyük bölümü Viyana'da sergilenir; ne var ki, Osman Hamdi'nin tüm çabalarına karşın elbiseler Viyana'da kalır. Osman Hamdi'nin Viyana'daki çalışması, Osmanlı Devleti'ni temsil edecek koleksiyonları oluşturma yolundaki ilk deneyimi olmakla kalmaz; Osmanlı kimliğinin simgeleri olan nesneleri elde tutma kavgasını da ilk kez burada verir. Viyana onun özel hayatını da değiştirir: Bu kentte bir başka Fransız'la tanışır; bu kadın onunla İstanbul'a gelir ve Osman Hamdi'nin eşinden ayrılmasından sonra adını Naile olarak değiştirir. Evlendiği kişilerin milliyeti, meslekî açıdan her ne kadar Osmanlı çıkarlarının temsilciliğini etmiş olsa da, Osman Hamdi'nin kişisel olarak Batı dünyasıyla özdeşleştiğini gösterir.

Osman Hamdi İstanbul'a döndükten sonra Hariciye Nezaret'inde çeşitli görevlere atanır. 1876'da Abdülaziz'in tahttan indirilmesi üzerine İstanbul'daki yabancı dilde yayınlar (Matbuat-ı Ecnebiye) müdürlüğüne getirilir. 1877'de Altıncı Daire-i Belediye müdürü olur. Müze-i Hümayun'un müdürlüğüne atanması üzerine 3 Eylül 1881'de görevini bırakır.[29] Osman Hamdi müdürlük görevini kullanarak müzeyi geliştirir, tarihî eserler nizamnamesini yeniden hazırlar, giderleri devletçe karşılanan arkeoloji araştırmaları organize eder ve bir güzel sanatlar okulu kurar.

Osman Hamdi, arkeolojik buluntuların ülkede kalması için çaba harcarken, halkın tarihî eserlerin değeri konusun-

da bilinçlendirilmesi gerektiğini fark etmiştir. 1882'de kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü olur; bu okul, Osmanlılara, yurtdışına gitmeksizin estetik ve sanat teknikleri alanlarında eğitim alma imkânı verir. Fransa'daki öğrenciler gibi yeni okulun öğrencileri de kadim heykel ve frizleri kopyalama yoluyla eğitilir. Böylece okul, tarihî eserlerin toplanması ve korunması konusunda entelektüel birikime sahip yeni bir sanat eliti yaratır.

Müze ve okul müdürü olarak sürdürdüğü meslek hayatı boyunca Osman Hamdi, hocaları Gérôme ve Boulanger'in tarzında resim yapmaya devam eder. Bu iki sanatçı, parlak ışık ve kesin çizgiler kullanarak sıcak ve egzotik bir Ortadoğu atmosferini canlandıran doğulu konuları resimler. Kullandığı renkli giysiler ve girift mimarî dekorlarla Osman Hamdi'nin resimleri, Gérôme'un resimlerinden güçlü esinlenmeler yansıtır.[30] Ne var ki Gérôme, eserlerinde aldatıcı bir realizmle, romantize edilmiş, şehvetli bir Doğu sergilerken, Osman Hamdi ustasının stilini görkemli ve asil bir Osmanlı mirası vizyonunu yansıtmak üzere kullanır. Onun eserleri, zaman ötesi dekorlarıyla ustalarının oryantalist bakış açısına benzese de, bazı açılardan onlarla tezat oluşturur: Bu zaman ötesi unsur, Osmanlı imgesini güçlendirirken, imparatorluğun sanat mirasının temsilcisi olarak kendi rolü hakkında incelikli bir yorum sunar.

Osman Hamdi tablolarında hiçbir zaman müzeye doğrudan gönderme yapmaz: Müze mekânının resmini yapmaz, tarihî eserleri tarihî mekânlarda bir bağlama oturtma girişiminde bulunmaz. Eserlerinde kendisini çoğunlukla hayalî bir Osmanlı geçmişine yerleştirse de, bu eserler, onun Müze-i Hümayun için harcadığı çabaların alegorik temsilcileri olma işlevi de görür. Konularını çoğunlukla müze müdürü olarak yaptığı işlerle bağlantılı olarak seçer. Yeni müzenin kültürel içerimlerinin incelenmesinde onun tabloları, besle-

diği umutları, niyetlerini ve sorumluluğunu üstlendiği projelerle ilgili yaşadığı gerginlikleri anlatan birer belgedir.

Doğu giysileri içindeki ressam mecazı, oryantalist sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılırdı. Osman Hamdi, hem bir "Doğulu", hem de Avrupa kültür pratiğine katılmış bir sanatçı olarak eşikte [*liminal*] bir kimlik taşır; bu kimlik, kendisini çoğu kez Osmanlı geçmişinin idil sükûneti içinde tasvir eden Osman Hamdi'nin oto-portrelerine bir ironi kazandırır. 1873 Viyana Sergisi'ndeki görevi sırasında kostümlü oyunlara ilgisi açığa çıkar. Sergi şenliklerinin bir parçası olarak, Batı tarzındaki giysilerini çıkarıp, kendisini tam bir Osmanlı olarak gösteren romantik bir çehreye bürünür (Resim 9).[31] Kıyafet değiştirme, 18. yüzyıldan beri, Doğu'ya ilgi duyan Avrupalıların kimlik ve özdeşleşme oyunları arasında en yaygın olanlarından biridir. Bir Osmanlı olarak Osman Hamdi, bir Avrupa etkinliğinde ülkesini temsil eden giysileri giymeyi seçer; böylece bu egzotik giysilerin temsil ettiği "ötekileştirici" kıyafeti yeniden giymiş olur.

Osman Hamdi'nin doğulu kıyafeti, sergideki Osmanlı teşhirleri açısından özel bir önem taşır. Avrupa sergilerinde yer alan yabancı kültürlere ait başka teşhirlerden farklı olarak, Osmanlı teşhiri, Avrupa devletlerinin sömürge gücünün gösterildiği bir vitrin işlevini üstlenmez.[32] Esas olarak, Osmanlı ürünlerini tanıtma işlevi görür. Osman Hamdi'nin kıyafet sergisi de dahil olmak üzere teşhir, kültürel açıdan, Batılı izleyiciyi yabancı bir uygarlığın gelenekleriyle tanıştırırken, tarihinin denetiminin muhafaza edildiğini göstermeye yarar. Ancak Osmanlı İmparatorluğu, dünya segilerinde başat konumda olan sömürgeci temsil mecazlarını benimsemekle, aynı zamanda kendi geçmişini etnografik bir Öteki olarak temsil etmeye de başlamıştır – hem imparatorlukta hem de imparatorluk dışında. Özellikle, imparatorluğun dört bir yanında kullanılan ulusal giysilerin seçilmesi, yeni

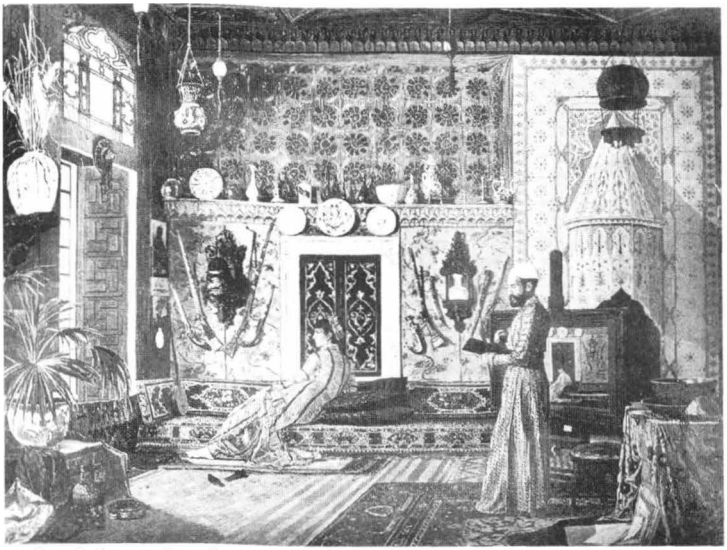


Resim 9: Viyana Dünya Sergisi'nde Doğu giysileri içinde Osman Hamdi, 1873 [Cezar].

oluşan Osmanlı birliği mefhumuna görsel bir kimlik kazandırır. Gerçi bu tür giysiler, II. Mahmut'un 1826 tarihinde gerçekleştirdiği kıyafet reformuyla geride bırakılmıştır; ama uluslararası camiaya sunulan, tarihselleştirilmiş, egzotik bir Osmanlı kimliğinin temsilcisi olurlar. Chicago'da yeniçeri mankenleri ile çeşitli askerî mankenlerin sergilenmesi gibi, her gün frak giyen Osman Hamdi de modern eğilimlerini ve eğitimini sergiler; fotoğraf makinesi karşısında bir süre için Doğulu giysilerle poz verdiğinde, Batılı bir çerçeve içinde Doğulu konumunu denetimi altına alır.

Benzer şekilde, Osman Hamdi'nin Osmanlı dünyasını kültürel olarak temsil etmek üzere resim gibi Avrupa pratiklerine başvurması, tarihsel belleğin görselleştirilmesi üzerinde denetim kurmasını sağlar. Avrupalı oryantalistlerin tablolarından farklı olarak, Osman Hamdi'nin figürleri hiçbir zaman kanlı eylemlere bulaşmazlar; görkemli bir dünyanın kayıtsız, ruhsuz izleyicileri de değildirler. Aksine onun kişileri, genellikle âlim, müzisyen, tüccardır; ya da ibadet eden, sosyal bir etkinliğe katılan, günlük hayatlarını sürdüren insanlardır – ne kösnül duygular uyandıracak biçimde kendilerini teşhir ederler, ne de savaşırlar. Birçok tablosunda hayattan kesitler gösteren sahneler, uzak ve belirsiz zamanlara ait enstantaneler yer alır. Tablonun izleyiciyi içine çektiği öykülerin saydam olmayışı, imgelerin simgesel açıdan yorumlanmasını gerektirir.

Osman Hamdi, Fransız eğitimi almış olmasına, her zaman bir Avrupalı gibi giyinmesine ve Batılı bir hayat tarzını benimsemesine karşın, tablolarında kendisini hep yaşadığı döneme ait olmayan Osmanlı kıyafetleriyle tasvir eder. Erken dönem tablolarından *Çalışan Ressam*'da (Resim 10), kendisini, bir divanda giyinik olarak uzanmış, sırtı ressama dönük bir halde dışarıyı seyreden karısının resmini yaparken çizer. Onun modeli, Avrupalı oryantalist ressamların tablolarında-



Resim 10: Osman Hamdi, *Çalışan Ressam* (tarih yok) [Cezar].

ki çıplak kadın mecazına taban tabana zıttır: Çerçevenin dışındaki ressama dönük olarak poz veren çıplak kadın figürüne karşılık, Osman Hamdi'nin modeli ne fiziksel ne de ruhsal olarak kendini ressamın ya da izleyicinin bakışına sunmaz. Tablodaki kişiler, geleneksel Osmanlı kıyafetleri giymekle kalmazlar, çoktan tarihe karışmış bir tarzda döşenmiş görkemli bir evde yaşarlar. Gerçek hayatta Osman Hamdi ile ailesi Avrupa tarzında giyiniyor ve İstanbul'un hemen dışında ahşap bir evde yaşıyordu. Bu noktada bazı sorular akla geliyor: Osman Hamdi, oto-portrelerinde Avrupa oryantalist resminin zamansızlaştırıcı unsurlarını kullanmakla, Doğu'nun tasvir edilişindeki uylaşımları benimsemiş ve böylece Avrupa'nın Doğu'ya bakışını onaylamış mıdır? Kendisini bilinçli olarak geçmişe ait bir ortamda resmederken, Osmanlı geçmişini romantize mi etmiştir? Yoksa, oryantalist

resmin tarihselleştirici mecazlarını kullanarak, Doğu dünyasında tarihe yeni bir bakış açısı mı önermiştir?

Bu sorular, Osman Hamdi'nin yalnızca ressamlığına değil, Müze-i Hümayun projesinin yöneticisi olarak sahip olduğu vizyona da ilişkindir. Osman Hamdi *Çalışan Ressam* tablosunda, hem geçmişe ait hem de müzeyi andıran bir mekânda resim yapmaktadır. Arka duvardaki rafta çini vazolar dizilmiştir; ayrıca iki rafın çevresine yerleştirilmiş silahlar da yer alır, bu raflardan birinde bir derviş sarığı vardır. Osman Hamdi bu tabloda kendisini, gerçek hayatta olduğu gibi, hem ressam hem de koleksiyoncu olarak sunar ve bir Avrupa etkinliğiyle uğraşıyor olmasına karşın, geçmişe ait bir Osmanlı zamanı ile mekânında yansıtır. Bunları biraraya getirmiş olması, hem bir birey hem de bir kurumun yöneticisi olarak, bu iki konumun arasında bir yerde durduğunun bilincinde olduğunu gösterir; kendi deyişiyle "sürekli geçişlerde yaşamanın ayrıcalığına" sahiptir.[33] Osman Hamdi oto-portrelerinde kendisini bir Osmanlı olarak sunmakla, aynı anda hem zaman dışı Doğulu imgesini Osmanlı benliğinin en güçlü göstergesi olarak benimsemiş, hem de Avrupalılaşmış günlük pratiklerini, yeniden tanımlanmış bir Osmanlı kimliğiyle bütünleştirmiş olur.

Linda Nochlin şöyle diyor: "Oryantalist resmin en önemli özelliklerinden biri, her zaman mevcudiyetsiz olan bir varlığa dayanmasıdır: Batı'nın sömürgeci ya da turistik varlığına."[34] Başka bir deyişle oryantalist resim, izleyicinin tıpkı bir röntgenci gibi, yasak bir manzarayı gizlice gözlemesini sağlayan bir mekân yaratır; bu, Doğu'nun haremlerini yaygın olarak işleyen oryantalist resimlerde gözden kaçmayan bir ironi oluşturur. Unutmamalıyız ki "harem" sözcüğü, kadınlarla dolu bir zevk ve sefa âlemini değil, geleneksel Müslüman evinde yabancıların girmesinin yasak olduğu özel alanları ifade eder.

Harem temasının sömürgeler dönemine ait Doğu temsillerinde yaygın olarak işlenmesine karşılık, Osman Hamdi'nin resminde, mahrem alanlara girmek ya da buraları fethetmek söz konusu değildir – 1834'te, Fransızların Cezayir'i almalarından dört yıl sonra düzenlenen Fransız Salon yarışmasında birinciliği kazanan Delacroix'nın *Cezayirli Kadınlar* tablosu tam da bunu yapar.[35] Bizi kendi evinin özel alanlarına götüren Hamdi'nin resminde, kadının bakışları bize dönük değildir. Tablonun izleyicileri olarak, sanatçıya hissettirmeden yaklaşıp onu gözlemliyor olabiliriz; ama bir anlamda, yüzlerini göremediğimiz iki figüre de erişmemiz engellenir. Osman Hamdi'nin modeli, gerçekte, sahnedeki olayı denetimi altında tutan Osmanlı ressamına poz verir. *Cezayirli Kadınlar* tablosunun aksine, görsel hâkimiyet yabancıya geçmez, simgesel emperyalizm böylelikle engellenir.

Nochlin'in belirttiği gibi "Gérôme'un oryantalist resmi, iktidarla ilgili iki ideolojik varsayıma vücut kazandırmayı başarır: Biri erkeğin kadın üzerinde iktidar sahibi olduğu varsayımı; diğeri beyaz adamın aşağı, koyu ırklardan üstün olduğu, dolayısıyla onları denetimi altına almasının meşru olduğu varsayımı".[36] İlk varsayımın Osman Hamdi için çok büyük bir önemi olmayabilir, ama ikincisi kesinlikle önemlidir. Onun resmi, erkeğin etkinliği karşısında kadının edilginliği mecazını güçlendiriyor olabilir; ancak o, söz konusu etkinliği Batılı değil Doğulu sanatçının hünerli ve resim yapan ellerine teslim eder. Delacroix'nın eseri Doğu'nun gizli, mahrem alanlarını sömürgecinin gözleri önüne sererek Fransız sömürge gücünü dile getirirken, Osman Hamdi bu gücü Batılı sanatçıya –ya da yeri geldiğinde arkeoloğa– vermeyi reddeder. Gücün Batılı ressamdan Doğulu ressama aktarılmasını, klasik Hollywood sinemasındaki güçlü erkek kahramanla edilgin kadın kahraman arasındaki dinamikle

karşılaştırabiliriz. Laura Mulvey, klasik sinemaya dair feminist eleştirinin tohumlarını atan çalışmasında şunu savunur: "Filmin içine yerleştirilmiş zevk ve özdeşleşme örüntüleri, erkekliği 'bakış açısı' olarak dayatır".[37] Böylece izleyici, seyir zevki (edilgin kadın karakteri izleme zevki) ile narsisizmi (etkin erkek karakterle özdeşleşmeyi) birleştirir ve bunun sonucunda erkek baş kahramanın perdede yaptığını izlerken, kendisi de kadın arzu nesnesine sahip olur. Bunun da ötesinde, klasik filmin realist uylaşımları, "büyülü bir şekilde insanları rahatlatan, izleyicilerin varlığına kayıtsız, onlarda yalıtılmışlık duygusu uyandıran ve röntgencilik fantezilerini sömüren, dışarıya hiçbir şey sızdırmayacak biçimde sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünya yaratır."[38] Benzer şekilde, Avrupalıların yaptıkları oryantalist resimlerde, Batılı erkek sanatçı (Delacroix, Gérôme, Boulanger veya Doğu haremini teşhir etmekten büyük zevk duyan diğer sanatçılar) Doğulu kadını gizlice seyreder ve bu görsel fethi resim izleyicisine aktarır.[39] Klasik filmle aynı realist gelenek içerisinde çalışan "Gérôme gibi oryantalist bir ressamın stratejisinin bir unsuru da, izleyicilerine önlerindeki eserin 'yaratılmış' olduğunu unutturmaktır".[40]

Ressam, röntgen anını gizleyerek ve tabloyu bir pencere gibi kullanarak sahneyi izleyiciye bırakır. Giyinik bir modelin resmini yapan Osmanlı ressamını çizen Osman Hamdi ise, sahneye bir Osmanlı aktörü, ressamı dahil etmek yoluyla, sözünü ettiğimiz fetih edimini ele geçirir. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi hâlâ geçerlidir: Kadın yine hem erkeğin edilgin bir seyir ve tasvir nesnesidir, hem de mahrem ve kültüre ait ne varsa hepsinin korunduğu bir hazinedir. Ama oryantalist resmin emperyalist bakış açısından kaynaklanan çifte "ötekileştirme" olumsuzlanır.

Osman Hamdi'nin yönetiminde Müze-i Hümayun, neredeyse tamamen keyfî olarak oluşturulmuş bir tarihî eser

koleksiyonundan, gelişmekte olan devlet ideolojilerini temsil edebilecek bir kuruma dönüşür. Müze ve okul müdürlüğü görevlerini 1910'da ölene kadar sürdüren Osman Hamdi'nin, müze yöneticiliğinin ilk on yılı boyunca gerçekleştirdiği idarî, arkeolojik ve hukukî çalışmalar, müzenin daha sonraki gelişimi için temel oluşturur. Toplu olarak değerlendirildiğinde bu çabalar, onun arkeoloji müzesine milliyetçi bir Osmanlı kurumu niteliği kazandırma arzusunu ve halkın zihninde müze için bir yer oluşturma gereğinin bilincinde olduğunu gösterir.

O dönemde tarihî eserlerin, Osmanlı kimliğinin ifade edilmesinde incelikli de olsa bu denli kilit bir rol oynamasının nedeni merak edilebilir. Arkeoloji etkinliklerine girişmenin altında çeşitli saikler yatabilir; arkeoloji tarihçisi Bruce Trigger'e göre devletler arkeoloji pratiğini, "başarılarını doğal, yazgısal ve kaçınılmaz göstermek yoluyla toplumun özgüvenini artırmak, kolektif etkinliği özendirip meşrulaştırmak ve kolektif çıkarları özgecilik maskesiyle gizlemek için" benimseyebilir.[41] Gerçekten de Avrupalı arkeologlar, Osmanlı topraklarındaki hak iddialarının doğal olduğunu göstermek için gelmiştir imparatorluğa. Helen-Bizans mirasını ortaya çıkarmış, Avrupa'nın ilerleme anlatılarını yazan müzelere taşımış, böylece Osmanlı'nın toprakları üzerindeki egemenlik iddialarının dayanaksız görünmesine neden olmuşlardır.

1874 tarihli nizamname bu sürece dur demek için atılmış bir adımdı; ama içerdiği belirgin zayıflıklar, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihî eserlerle ilgili söylemi ile, benzer zenginliklere sahip olup bunların ülke dışına çıkışını kısıtlamaya çalışan çeşitli ülkelerdeki söylemler arasındaki farklılıkları ortaya çıkardı. Yunanistan ile Mısır'da tarihî eserlerle ilgili yasalar, Osmanlı'nın 1874 nizamnamesine göre (en

azından kâğıt üzerinde) daha kısıtlayıcıydı. Almanya ile Yunanistan arasında 1874'te imzalanan Olympia Antlaşması, Yunan devletinin tarihî eserlerin yurtdışına çıkarılması konusunda zaten fazlasıyla katı olan tutumunu resmîleştirdi.[42] Mısır'da 1835 gibi erken bir tarihte bile, Fransızlar tarihî eserlerin ülke dışına çıkarılmasını sınırlamaya çalışmıştı.[43] Ne var ki, Kahire'de tarihî eserler için bir depo yapılmasına karşın, siyasî baskılar sonucunda, yeni yeni oluşmakta olan tarihî eser koleksiyonu Avusturya Arşidükü Maximillian'a armağan edildi. 1858'de eski Mısır uzmanı Fransız Auguste Mariette, eski Mısır eserlerinin korunmasından sorumlu resmî görevli olarak, eski eserler birimi müzesi kurarak izinsiz kazıları engellemeye çalıştı.[44]

Acaba Yunanistan'da ve Mısır'da tarihî eserlere ilişkin yasalar neden çok daha kısıtlayıcı ve katıydı? Osmanlı İmparatorluğu'nda olduğu gibi bu ülkelerde bulunan yabancı arkeologlar da Avrupa müzelerine tarihî eser taşıma konusunda çok hevesliydiler. Her iki yerde de Avrupalılar genellikle ülke mirası üzerinde yerli halktan daha fazla hak sahibi olduklarını savunuyorlardı; ama hegemonyacı Avrupa söylemi, hâlâ, Yunanistan ile Mısır arasında ve bu ülkelerdeki arkeolojik alanlarda bulunmuş eserler arasında sıkı bir ilişki kurmayı sürdürüyordu.

Buna karşılık Osmanlı İmparatorluğu, toprağa ve altında yatan tarihî eserlere el koyarak kendinden önceki halkları egemenliği altına almış emperyal bir güç olarak görülüyordu. Avrupa, büyük kısmı Osmanlı toprakları altında yatan kadim Yunan mirasını sahiplenmiş, modern Yunanistan'ın ulusal mirasına dahil etmişti. Böylece Yunanistan'ın eski sömürgeci sahibi olarak Osmanlı İmparatorluğu, bu mirastan dolaylı olarak yoksun bırakılmış oluyordu. Benzer şekilde, Mısır ile Mezopotamya'da milliyetçiliğin gelişmesi, ideolojik hak iddialarının arkeolojik alanlarla sınırlandırılmasına

neden oldu. Uygarlık alanının sınırlarının önce Avrupalılarca sonra da ulusal projeler aracılığıyla belirlenmesi, arkeoloji alanlarının sınırlarının fiziksel olarak çizilmesi ve nesnelerin çıkarılması kadar, Avrupa'nın başlangıçtaki arkeoloji stratejisinin bir parçasıydı. Osmanlılar nasıl ilk eski eser nizamnamesiyle yalnızca Avrupalıların bir kenara bıraktığı alanlarda taktik manevra yapma olanağı bulduysa, Helen mirasına sahip çıkmakla da ancak Avrupa'nın resmen el koyduğu uygarlık ve kültür alanlarının sınırlarıyla oynama, bu sınırlarda taktik manipülasyon yapma imkânına kavuşmuştu.

Bağımsızlıklarını kazanmakta olan sömürgeleştirilmiş halklar gibi Osmanlılar da, arkeolojinin bilimsel pratiklerinin sözde nesnelliğiyle savaşmak ve kendi varlıklarını arkeoloji biliminin yardımıyla yazılan uygarlık anlatısına eklemlemek zorunda kaldılar. Frantz Fanon'un belirttiği gibi: "Yerli için, nesnellik her zaman kendisine karşı yönelmiş bir güçtür".[45] Osmanlı İmparatorluğu hiçbir zaman sömürgeleştirilmedi; ama ilk arkeolojik uygulamaların ürettiği nesnel hakikatlere karşı savaş, kültürel sömürge olmamak için verilmesi gereken savaşa benziyordu; yani Osmanlı'nın, o zamana kadar nesnel, dolayısıyla mutlak kabul edilmiş bilgiyle boy ölçüşebilecek tutarlı bir anlatı üretmesi gerekiyordu.

Arkeoloji etkinlikleri, Avrupalıların Osmanlılara ait topraklardan emperyal paylar alma umutlarını meşrulaştırmalarına katkıda bulundu. Avrupalılar genellikle tarihî eser toplama etkinliklerini politik dürtülerden arınmış bir özgecilik biçimi olarak sundu. Buna karşılık Osmanlıların arkeoloji etkinlikleri de, Avrupalıların işgaline tepki olarak ve yalnızca eserler üzerindeki haklarının değil, daha da önemlisi, toprakları üzerindeki haklarının tanınmasını sağlamak amacıyla gerçekleştirildi. Dolayısıyla müze ve onunla bağ-

lantılı hukukî pratikler, yalnızca sözel düzeyde kültür mirasının ve tarihin dilini kullanmakla kalmadı, fiziksel olarak da fethin ve egemenliğin dilini kullandı.

Notlar

1 *L'Illustration* 1277 (17 Ağustos, 1867).

2 İstanbul Başbakanlık Arşivi Cevdet Maarif 221 1286/1869.

3 Müze-i Hümayun'a yazılan mektup; bu mektup, Mendel'in *Musées Imperiaux Ottomans*'ına yazdığı önsözde Halil Edhem tarafından alıntılanmış, I. cilt, s. xiii.

4 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* I (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür ve Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995) s. 232.

5 E. Goold, *Catalogue explicatif, historique, et scientifique d'un certain nombre d'objets contenus dans le Musée Imperial de Constantinople, fondé en 1869 sous le Grand Vezierat de Son Altesse A'Ali Pacha* (İstanbul: Imprimerie A. Zellich, 1871) s. 1.

6 Rezan Kocabaş, "Müzecilik hareketi ve ilk müze okulunun açılışı", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, 21 (Haziran 1969) s. 75.

7 Goold, *Catalogue explicatif*; Eyice, "Arkeoloji ve Sanat Tarihi Hakkında", s. 1598.

8 *Terakki* 200 (3 Cumadaevvel 1286/11 Ağustos 1869); *Terakki* 363 (2 Rebiyülevvel 1287/ 1 Haziran 1870).

9 Shaw ve Shaw, *History*, 2. cilt,s. 153.

10 P.A. Déthier and A.D. Mordtmann, *Epigraphik von Byzantion und Constantinopolis von den aeltesten Zeiten bis zum Jahre Christi 1453* (Viyana, 1864).

11 *Rehnüma: Müze-i Hümayun* (İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1319/1902) s. ii, sadrazamın padişaha sunduğu, yeni nizamnameye ilişkin arz tezkeresinden alıntı; Topkapı Sarayı Maruzat Arşivi.

12 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984) s. 35-38.

13 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi (İstanbul: Asır Matbaası, 1322/1874) s. 2.

14 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 104.

15 John Carman, *Valuing Ancient Things: Archaeology and Law* (Londra: Leicester University Pres, 1996) s. 45-55.

16 Tevfik Temelkuran, "Ülkemizden Götürülen Tarih ve San'at Hazineleri, İlk Eski Eserler Nizamnamesi", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi* 5:27 (Aralık 1969) s. 72-73.

17 *A.g.e.*, 71-72, İstanbul Başbakanlık Arşivi Hariciye İrade 17050 (6 Safer 1296/30 Ocak 1879).

18 *Şark* 388 (15 Safer 1292/ 23 Mart 1875).

19 Kocabaş "Müzecilik hareketi ve ilk müze okulunun açılışı", s. 76-77; Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I. cilt, s. 243-245; II. cilt, s. 515-516.

20 Kocabaş, "Müzecilik hareketi ve ilk müze okulunun açılışı", s. 78.

21 Tahsin Öz, "Topkapı Sarayı Müzesi Onarımları", *Güzel Sanatlar* 6 (Ocak 1949) s. 68-71.

22 Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I. cilt, s. 258.

23 Kenneth Hudson, *Museums of Influence* (Londra: Cambridge University Press, 1987) s. 22.

24 *Hakaik ül-vakai* 961 (23 Cemâziyelevvel 1290/ 18 Temmuz 1873).

25 *Ruzname-yi Ceride-i Havadis* 2359 (13 Zilkade, 1290/ 2 Ocak 1874) ve *Başiret* 1123 (14 Zilkade 1290/3 Ocak 1874).

26 Çelik, *The Remaking of Istanbul*, s. 34.

27 *Vakit* 1735 (11 Ramazan 1297/17 Ağustos 1880); ayrıca Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I. cilt, s. 241-242'de alıntılanmış.

28 Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I. cilt,s. 253.

29 *A.g.e.*, s. 196-225.

30 Roger Benjamin, (ed.) *Orientalism: Delacroix to Klee* (Sydney: Thames and Hudson, 1997); Lynne Thornton, *The Orientalists: Painter-Travelers* (Paris: Poche Couleur, 1994).

31 Osman Hamdi, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Ouvrage Publié sous le patronage de la Commission Imperiale Ottomane par l'Exposition universelle de Vienne (Istanbul: Imprimerie du Levant Times&Shipping Gazette, 1873).

32 Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Expositions, and World's Fairs, 1851-1939* (Manchester: Manchester University Press, 1988).

33 Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, I, s. ix, *Catalogue des figurines greques de terre cuite*, s. iv'ten alıntı.

34 Nochlin, "The Imaginary Orient", s. 45.

35 *Cezayirli Kadınlar* üzerine bir değerlendirme için bkz. Zeynep Çelik, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers under French Rule* (Berkeley: University of California Press, 1997) s. 190-192.

36 Nochlin, "The Imaginary Orient", s. 45.

37 Laura Mulvey, "On *Duel in the Sun*: Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'", *Framework* 15-17 (Güz 1981) s. 12-15.

38 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16:3 (Sonbahar 1975) s. 16-18.

39 Oryantalist resim hakkında daha ayrıntılı bir araştırma için bkz. Benjamin, *Orientalism*.

40 Nochlin, "The Imaginary Orient", s. 37.

41 Trigger, *History of Archaeological Thought*, s. 15.

42 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 84.

43 A. Khater, *Le régime juridique des fouilles et des antiquités en Égypte* (Kahire: Imprimerie de l'Institut Français d'Archeologie Orientale, 1960) s. 127-149.

44 Trigger, *History of Archaeological Thought*, s. 39. Ayrıca bkz. Donald M. Reid, "Nationalizing the Pharaonic Past: Egypt 1933-1952", ed. James Jankowski and Israel Bershoni, *Rethinking Nationalism in the Arab Middle East* (New York: Columbia University Press, 1997) s. 127-149.

45 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (New York: Grove Press, 1967) s. 132.

Nizamnameler ve İhlalleri Arasındaki Diyalektik

Müze yalnızca Avrupa ile Osmanlı kültür mirasları arasında ideolojik bir köprü işlevi görmekle kalmaz; Osman Hamdi'nin yönetiminde bu mirasın fiziksel öğelerinin mülkiyeti için bir çekişme alanı da olur. Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihî eserlerle ilgili hukukî düzenlemeleri, nizamnameler ile ihlalleri arasındaki diyalektik çekişmenin ürünü olarak ortaya çıkar; 1884 ve 1906 tarihlerinde çıkarılan ve daha ayrıntılı hükümler içeren nizamnameler bu çekişmenin ürünüdür. Nizamnamenin her yeni versiyonu yalnızca bir önceki metnin kusurlarını gidermeye yönelik çareler içermekle kalmaz; iki nizamname arasındaki dönemde tarihî eserlere ilişkin olarak önem kazanan yeni değerleri de yansıtır.

1874 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesinin Yetersizlikleri

1874 nizamnamesinin yaptırım gücünden yoksun oluşu ve içerdiği pek çok boşluk nedeniyle 19. yüzyılın amatör ve profesyonel Avrupalı arkeologları Osmanlı İmparatorluğu'nu biçilmeye hazır bir tarihî eser tarlası gibi görmeye

başlar. Ne var ki, tarihî eserlerin yabancı ülkelere götürülmesi hem müze yönetiminde hem de kamuoyunda giderek daha fazla rahatsızlık yaratır. 1880'lerin başında bazı arkeolojik etkinlikler konusunda yaşanan çekişmeler, mevcut hukukî uygulamalar konusundaki hoşnutsuzluğun giderek artmakta olduğunu gösterir.

Örneğin, Alman demiryolu mühendisi Carl Humann, 1867'de Bergama'da araştırmalarına, 1871'de de kazılara başlar. Humann, demiryolu ve yolun geçeceği güzergâh konularında danışmanlık ettiği Sadrazam Fuad Paşa aracılığıyla Osmanlı bürokrasisiyle önemli bağlantılar kurar. 1880 yılına kadar kazı alanını satın alır ve bu alanda bulunan eserlerin üçte biri üzerindeki hakkını yalnızca yirmi bin frank karşılığında kendisine satması için Osmanlı Devleti'yle anlaşır. Humann, 1881-1886 döneminde Berlin'deki Tarihî Eserler Müzesi'ne yüzlerce ton eser gönderir; bunlar arasında daha sonra müzede yeniden kurulan Zeus altarı da vardır.[1]

Humann'ın yaptığı gerçi yasaldır. Ama Osman Hamdi ile Almanya Tarihî Eserler Müzesi yöneticisi Alexander Conze arasındaki yazışmalar, Osman Hamdi'nin imparatorluktan götürülen eser sayısının büyük miktarlara ulaşmış olmasından hoşnutsuzluk duyduğunu gösterir. Conze 1882 yılında Osman Hamdi'ye yazdığı bir mektupta, İstanbul'daki müzeyle aralarındaki iyi ilişkileri sürdürmek düşüncesiyle, Bergama kazısı hakkında bazı yayınlar gönderdiğini bildirir; ayrıca kazı alanında bulunmuş bir Apollon heykelinin alçı dökümünü göndereceğine de söz verir. Bunun karşılığında Bergama Camii'nin dış duvarında yer alan bir taşı ister. Ancak Osman Hamdi, bu talebi doğrudan yanıtlamak yerine yalnızca Apollon heykelinin alçı dökümü için teşekkür eder ve Bergama'dan götürülen bütün büyük heykellerin kopyalarının gönderilmesini ister.[2] Osman Hamdi'nin kısa ve sert yanıtında, haklı olarak kendi müzesine ait olduğunu düşün-



Resim 11: Nemrut Dağı kazılarında Osman Hamdi, 1883 [Cezar].

düğü özgün heykellerin kopyalarını istemek zorunda kalışının ironisi yankılanmaktadır. Conze'un mektubu sayesinde müze, Bergama Camii'nin duvarındaki taşın önemini fark eder. Müzeye bağlı olarak çalışan Dimostin Baltacı Bey, söz konusu taşı Kurşunlu Camii'nin duvarından çıkarır; bu taş 1885 yılında Müze-i Hümayun'daki yerini alır.

Osman Hamdi, Alman arkeoloji kurumlarının etkinliklerini engellemek amacıyla daha geniş kapsamlı önlemler de alır. Örneğin 1882'de Conze, Nemrut Dağı'nda (Resim 11) ve Sakçagözü'nde yapmayı düşündüğü kazılar için kaynak aradığını Humann'a bildirir.[3] Ertesi yıl Osman Hamdi, bu kazıları Müze-i Hümayun'un desteğiyle gerçekleştirmek amacıyla Osmanlı Bankası, Şark Demiryolu Şirketi ile Haydarpaşa Demiryolu Şirketi'nden kaynak bulur. Kazıda bulunan eserler olağanüstüdür; ama taşınmaları olanaksız olduğundan yalnızca fotoğrafları ve modelleri alınır.[4] Kazı sonuçları Fransızca yayınlanır; böylece Avrupalıların, Osmanlıların arkeolojik etkinliklerinden haberdar olmaları sağlanır.

Bu tarihlerde halkın da tarihî eserlerin korunmasıyla giderek daha fazla ilgilenmesi, Osmanlı Müzesi'nin sahip olduğu eserleri tanıtma olanaklarının artmasını sağlar. 1878'de *Tercüman-ı Şark* gazetesi, Schliemann'ın Truva'da ikinci kez kazı yapmak için izin aldığını duyurur. Haberi yazan gazeteci şöyle demektedir: "İnşallah bu defa Baron Şilman âsâr-ı âtikanın kıymetlilerini Atina'ya kaçırmaz da bizim müze de istifade eder".[5] Gazete daha sonraki günlerde kazılara ilişkin haberlerini sürdürür. Benzer şekilde 1880'de *Vatan* gazetesi, İngiliz kazı ekibi Smith ve Henderson'ın Kargamış'ta elde ettiği buluntulara ilişkin bir haber yayınlar.[6] Gerçi nizamnamede henüz net bir tarihî eser tanımı yer almaz, ama imparatorlukta tarihî eserlerin mülkiyetinin edinilmesi yönünde belli bir tavır oluşmaya başlamıştır.

1884 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi

1884 Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi'nde, eski nizamnamenin boşlukları büyük ölçüde giderilmeye çalışılır; bu değişiklikler bir ölçüde, Bergama'da olduğu gibi, buluntuların çok büyük bir bölümüne yabancılar tarafından el konmasına tepki olarak yapılmıştır.[7] Sadrazamlık makamından Maarif Nezareti encümenine iletilen bir talimatta, yeni bir nizamnamenin hazırlanmasını gerektiren nedenler açıklanır:

> Avrupa'da eski eser araştırıcıları, meydana çıkardıkları her nevi eski eserin yalnız alçıdan yapılmış birer kopyasını alarak asıllarını mahallî müzelere bırakıyor. [...] bu işlem dışında bir yola gidilmesinin memleketimizdeki birtakım eski eserlerin dışarıya çıkması sonucu vereceği, onun için bundan böyle Türkiye'de arkeolojik kazı yapmak isteyenlere bulacakları eserlerin yalnız bir kopyasının verilmesi ve asıllarının Müze-i Hümayun'a konması şartıyla ruhsat

verilmesi esasına dayanacak bir tüzüğün elde bulunması [gerekir].[8]

Bu talimat, yeni düzenlemenin gerekçesi olarak nesnelerin iktisadî, estetik ya da tarihsel değerlerine atıfta bulunmaz. Osmanlı hukukunda yapılacak değişikliğin gerisindeki tek saik olarak, başka ülkelerdeki pratiklerden söz eder. 1884 nizamnamesi, imparatorlukta tarihî eserlere yönelik olarak giderek artmakta olan ilgiyi yansıtmak ya da güçlendirmek için çıkarılmış değildir. Batı dünyasıyla karşılaştırıldığında Osmanlı'da açıkça gözlenen bir eksikliği gidermeyi hedefler. Bu mantık, tarihî eserlerin sanatsal ya da kültürel değerinden çok siyasal değerini önemseyen Osmanlı yönetiminin eğilimleriyle de örtüşür.

1874 nizamnamesinin aksine, yeni düzenleme, net bir tarihî eser tanımıyla başlar: Osmanlı İmparatorluğu topraklarında daha önce yaşamış halklardan kalan tüm sanat ürünleri, altın ve gümüş eserler; madenî paralar; açıklayıcı yazılarla birlikte yontularak işlenmiş işaretler; oyma resimler, süslemeler; taş, kil ve çeşitli araçlarla yapılmış nesneler ve kaplar; silahlar; aletler; idoller; yüzük taşları; tapınaklar ve saraylar ve eski oyun alanları; tiyatrolar, kaleler, köprüler ve su kemerleri; insan kalıntıları, gömülü nesneler, incelemeye değer nitelikte tepeler, anıt-mezarlar, dikili taşlar; hatıra eşyaları, eski binalar, heykeller ve yontularak işlenmiş her türlü taş, tarihî eserdir.[9]

Bu tanımlama tarihî eserleri kabaca beş sınıfta toplar: Kendi içinde maddî değer taşıyan nesneler, örneğin madenî paralar; çeşitli malzemelerden yontularak yapılmış, yazılı ifade ya da şekiller içeren nesneler; kapalı ya da açık mimarî mekânlar; kasıtlı olarak gömülmüş nesneler, örneğin insan kalıntıları ve mezarlıklar; anıt olarak yerleştirilmiş dikili taşlar ve heykeller. Bir nesnenin devletin ilgi alanına gir-

mesinin taşınabilir olup olmamasına bağlı olduğu ilk nizamnameden farklı olarak, yeni nizamnamede bir nesnenin tarihsel nitelik taşıması ona değer kazandırır. Tarihî eser için getirilen yeni tanımlama, geniş bir yelpazede uzanan ve maddî değerleri değişiklik gösteren parçalara değer vermesi açısından, nesneler hakkında çok daha geniş arkeolojik bilgiye dayanan bir anlayışı sergiler. Örneğin madenî bir para kendi başına ve apaçık iktisadî değere sahiptir; oysa eski dönemlerden kalma bir insan kalıntısı (örneğin bir mumya) iktisadî bir değere de dönüştürülebilen tarihsel bir değer taşır. Benzer bir arkeoloji yaklaşımı, 1870'lerin sonlarında Almanya'da geliştirilmiştir; bu ülkede arkeologlar, başlangıçta yalnızca heykellerin estetik yönleriyle ilgilenirken, maddî kültürün anlaşılmasında kullanmak üzere başka tür nesnelere de değer ve önem vermeye başlarlar.[10]

Yeni nizamname ayrıca, herhangi bir şekilde bulunmuş veya kazılar sırasında yeraltından çıkarılmış olan ya da göllerde, nehirlerde, derelerde ve çaylarda ortaya çıkan her türlü tarihî eserin doğrudan devlete ait olduğunu belirtir ve bu eserlere zarar verilmesini ya da alınıp götürülmesini yasa ihlali olarak niteler. Tarihî eser ifadesiyle nelerin kastedildiği açıkça sayılır; ayrıca tüm tarihî eserlerin kendiliğinden Osmanlı mirasının parçası olduğu belirtilir.

Birincinin aksine bu nizamname, hem taşınabilir hem de taşınamaz nitelikteki tarihî eserlerin doğrudan imparatorluğun mal varlığına dahil edilmesini öngörür. Bunun da ötesinde, bu eserler artık açıkça, bir zamanlar Osmanlı topraklarında yaşamış halklarla ilişkilendirilir. Osmanlıların, topraklarını parselleyen Avrupalı arkeologlarla kurdukları taktik ilişki değişmeye başlamıştır. Osmanlılar, topraklarının eski sahipleri olan halkları benimsemekle, Avrupalıların kadim Yunan mirası üzerindeki hak iddialarını da geçersiz kılmış, bu miras üzerinde kendileri hak iddia etmiş olurlar.

Arkeolojik nesnelerle ilişkilendirilen kadim uygarlıkları kendilerine mal ederek, bu uygarlıkların doğduğu topraklar üzerinde hak iddia ederler. Arkeoloji, kelimenin tam anlamıyla, Osmanlı'nın toprakları üzerindeki egemenlik iddiasını sağlamlaştırır. Milliyetçiliğin sürekli güçlendiği, yerlilik öğesinin meşrulaştırıcı bir güç olarak kabul görmeye başladığı bir çağda böyle bir iddia, Osmanlı'nın bir millet olarak var olma girişimine güç katar; bu girişim yalnızca fetihlere ve fethedilen topraklarda yüzyıllar süren egemenliğe değil, bu topraklarda bir zamanlar yaşamış eski halkların bıraktıkları eserlerin ve dolayısıyla bu halkların benimsenmesine dayanmaktadır.

Bu gelişmeler doğrultusunda, yeni nizamnamede, arkeolojik alanların nesnelerle ayrılmaz bir bütün olarak değer taşıdığının anlaşılmaya başladığı gözlenir. Yeni nizamnamenin dördüncü maddesine göre kişiler ya da gruplar kendi arazilerinin ya da mekânlarının altında bulunan tarihî eserleri tahrip edemezler, bulundukları yerden alıp götüremezler. Artık bu eserlere zarar vermenin tek biçimi çalmak değildir; modern arkeologlar artık tarihî mekânları ayrıntılı olarak belgelemek istemektedirler. Nizamname arkeolojik bir mekânı keyfî olarak karıştırma, alt üst etme eylemini tahrip olarak niteler. Bir alan bir kez arkeolojik alan olarak belirlendikten sonra, bu alana iki yüz elli metreden fazla yaklaşacak yerde izinsiz inşaat yapılması yasaklanır. Ayrıca böyle bir alanda toprağın üzerindeki taşların yerlerinden kaldırılması da yasaktır. Bunlardan başka, taşların ölçülerinin alınması, resimlerinin çizilmesi ve dökümlerinin çıkarılması, harabelerin çevresine iskele kurulması da suç sayılır.

Nizamname, bu yeni kısıtlamaların uygulanmasını sağlamak için, hükümete özel mülkleri arkeolojik amaçlarla kamulaştırma yetkisi verir. 1874 nizamnamesine göre, kazıyı yapan, toprağın mülkiyetini edinebiliyordu; böylece sanki

hasat yapar gibi kazıda bulduklarına da el koyabiliyordu. Bununla çarpıcı bir zıtlık taşıyan yeni nizamnamede, toprağın yüzeyine değil alt tabakalarına öncelik verilir: Devlet tüm arkeolojik nesnelerin sahibi olduğuna göre, bu nesneler özel arazi altında bulunmuş olsa bile bu toprak kendiliğinden devlet mülkü sayılacaktır. Nizamname, mülkiyet haklarını toprağın yüzeyiyle sınırlar ve yeraltından çıkarılacak ya da şans eseri keşfedilecek nesneleri özel mülkiyet kapsamı dışında bırakır. Osmanlı geleneği uyarınca, tüm topraklar açıkça belirtilmese de padişahın mülküdür. Gerçi bu durum, Tanzimat'tan sonra pek geçerli değildir, ama yeraltında kalan her şey üzerinde hak iddia edilmesi, benzer bir ideolojiyi yürürlüğe sokar: Arkeoloji sayesinde yeniden gün ışığına çıkarılması için binlerce yıl beklenmiş olsa da, bütün toprakların ve altlarındakilerin mutlak sahibi devlettir.

Nizamname uyarınca, devlet mülkiyet hakkından açıkça feragat etmedikçe, hiç kimse izin almadan tarihî bir eserin sahibi olamayacaktır. Müze-i Hümayun'un açık onayı olmadan hiçbir tarihî eser ülkeden çıkarılamayacaktır; tarihî eserlerin ülke dışına çıkarılmasını sınırlayan şartlar nizamnamede sıralanır. Kazıyı yapanlar ve müzeden bir temsilci, buluntuları iki ayrı deftere kaydedecektir; eserlerin kayda geçirilmeksizin alıkonmalarını engellemek amacıyla bu defterler her gün güncelleştirilip imzalanacaktır.

Kazı izni için tamamlanması istenen işlemler, arkeoloji ile topoğrafya arasındaki ilişki konusunda yeni bir anlayışın geliştiğini gösterir. 1884 nizamnamesinin onuncu maddesine göre bir kazı izni için yapılacak başvurunun ilk adımı, kazı alanının bir haritasını çıkarıp sınırlarını belirlemektir. Bu yeni kural, olasılıkla, Osmanlıların hukukî düzenlemeleri üzerindeki Alman etkisini yansıtır. 1880'lerin ortalarında Atina'da yapılan kazıdan beri, Alman arkeologları ile askerî haritacılar arasında gayri resmî bir dayanışma

oluşmuştur. 1892 yılında, Almanya'da yapılması planlanan kazıların askerî haritacılar ve sivil kazı ekibinden oluşan bir grubun gözetiminde yürütülmesi kararlaştırılır; bu da söz konusu dayanışmayı pekiştirir.[11] O sıralarda Filistin Araştırmaları Vakfı gibi arkeoloji alanında etkinlik gösteren kurumlar, esas olarak topoğrafya projelerine odaklanmışlardır. Benzer şekilde Osmanlı İmparatorluğunda da kazı izni alınabilmesi için kazılacak alanın haritasının çıkarılması önkoşul haline gelir.

Kuşkusuz tarihî eser koleksiyoncuları harita çıkarma sürecini ve çıkardıkları haritaları uzun yıllar arkeolojik alanlara girme yöntemi olarak kullandılar. 18. yüzyılda Yunanistan'ın tarihî zenginliklerine ve doğal harikalarına gösterilen ilgi, bu ülkenin, özellikle de Atina'nın topoğrafyasına duyulan ilgiden soyutlanamaz. 19. yüzyıl başlarında, Yunanistan'ı gezenler tarafından kurulan Diletanlar Derneği üyelerinin gezi notlarını yayınlamasıyla birlikte, kadim dünyaya ait mekânlar, arkeolojik bir alandan diğerine yapılan yolculuğun süresiyle ölçülmeye başlar.[12] Wordsworth'un 1839'da yayınlanan *Greece* [Yunanistan] isimli kitabında, kadim Yunan edebiyatında sözü edilen mekânlar tespit edilir. Ne var ki, kadim dünyanın keşfedilmesindeki temel amaç, stil açısından tanımlanıp estetik açıdan takdir edilecek sanat ürünlerini toplamak olduğu sürece, bu ürünleri keşfedildikleri özgül alanla ilişkilendirmek için hiçbir neden yoktur. Ancak bilimsel arkeolojinin gelişmesinden sonradır ki, arazi haritacılığı arkeoloji süreçlerinde önemli rol oynamaya başlar; çünkü bilimsel arkeoloji, estetik açıdan beğenilen nesnelerle günlük hayatta kullanılan parçalanmış durumdaki eşyaları bir bütün halinde maddî kültürün göstergeleri olarak değerlendirir.[12]

Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni alanlar, genellikle demiryolu ve karayolu inşaatları çerçevesinde Avrupalılara ta-

nınan ayrıcalıklara dayalı olarak gerçekleştirilen haritacılık etkinlikleri sırasında kazılmaya başlar. 1864'te Britanya demiryolu mühendisi J. T. Wood, Efes'te kazı yapmaya, aynı yıl Sadrazam Fuad Paşa'nın hizmetinde çalışan Carl Humann, Anadolu boyunca inşa edilecek modern ulaşım ağının planlarını hazırlamaya başlar. Bu iki arkeolog, ulaşım ağının kurulması çerçevesinde devletlerine tanınan ayrıcalıkları arkeoloji etkinlikleri için bir bahane olarak kullanır. Osmanlı yönetimi, kazıların yapılmasını sağlayan haritaları görmez. Ne var ki, 1882 yılında Schliemann'ın Truva'daki kazı etkinlikleri sürerken Çanakkale garnizon komutanı, bölgenin haritasını çıkarmakla görevlendirilen Wolf isimli bir Alman mühendisin çalışmalarını denetler.[13] Bu, Osmanlı yönetiminin o tarihlerde artık kartografik alan haritalarının stratejik önemini kavramış olduğunu gösterir; 1884 nizamnamesinde bu tür haritaların şart koşulması da bu bilincin göstergesi.

Denetimli haritacılık, arkeoloji çalışmalarının standart unsuru haline gelir. Daha önce tam bir dokunulmazlık altında araştırma yapmış olan Claude Reignier Conder, 1885'te Filistin'in haritasını çizme girişiminde bulunduğunda, kendisini denetleyen Türklerin işine kuşkuyla baktıklarını ve sonunda çalışmalarını engellediklerini anlatır.[14] Yine 1885 yılında, Çandarlı kasabasındaki Bakır Irmağı Vadisi'nin haritasının çizilmesi için Humann'a verilen izin belgesinde, haritanın bir kopyasının yerel yönetime verilmesi öngörülür.[15] Arazinin yapısının ve alanın sınırlarının önceden belirlenmesi, devleti yörenin topoğrafyası hakkında bilgilendirmenin yanında, krokisi çizilmemiş araziden tarihî eserlerin rastgele ve amatör bir biçimde toplanmasını da engelleyecektir. 1884 nizamnamesinde kazı izni başvurularında haritanın zorunlu koşul olarak yer alması, nizamnameyi hazırlayanların, arkeolojiyi estetik hayranı zengin ya-

bancıları tatmin edecek bir araç olarak değil, bir bilim olarak algıladıklarını gösterir. Ayrıca, nizamnameye tâbi kılınan arkeolojik alanlarla, yabancıların stratejik, Osmanlıların taktik ilişkilerinin değiştiğine işaret eder. Haritalardan elde edilen bilgiye ortak olan Osmanlı yönetimi, arkeolojik alanların denetimini Avrupalı arkeologların elinden alır. Ancak, kendi haritalarını kendisi üretmediği için, topraklarını işgal etmiş bulunan arkeoloji etkinliklerine tepki göstermeye devam eder. Arkeolojik alanların haritalarının çıkarılması, stratejik önemi nedeniyle kısa sürede dünya çapında o denli benimsenir ki, Birinci Dünya Savaşı sırasında Süveyş bölgesinin harita çalışmalarının giderleri Britanya ordusunun istihbarat servisi tarafından karşılanır; oysa kısa bir süre önce bu bölgenin haritasının çıkarılması işi Filistin Araştırmaları Vakfı'na verilmiştir. Süveyş'te yürütülen bu araştırmaların raporunun birer kopyası, *Palestine Exploration Quarterly* dergisinin abonelerine gönderilir; raporu hazırlayanlar, stratejik açıdan bu raporun Türklere herhangi bir yarar sağlamayacağı konusunda güvence verirler.[16] Buna rağmen haritalar askerî sır olarak kalır.

1874 nizamnamesinde olduğu gibi 1884 nizamnamesinin çıkarılması da, uygulanmasını sağlayamaz. Buna karşın, çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan makalelerin yansıttığı gibi, kamuoyunun bu konuda giderek bilinçlenmesi, tarihî eserlerin hiçbir kısıtlamaya tâbi olmadan serbestçe Avrupa müzelerine akmasına izin verilmesinin daha fazla sorgulanmasına neden olur. Gerçi söz konusu makaleleri yazanlar tarihî eserler konusundaki kaygılarını dile getirmezler, ama eserlerin toplanmasının egemenlik ve mülkiyet hakları açısından taşıdığı önemin bilincinde oldukları ortadadır. Arkeoloji müzesinin yeni binasının açılışıyla aynı sıralarda, bu tür makalelerin sayısının artması, halkın müze etkinliklerine katılımının sağlanması yönünde güçlü bir isteğin varlığı-

nı gösterir. Örneğin, 1891 tarihli bir makalede, Paris'te bulunan ünlü Milo Venüsü heykelinin çıkarıldığı Milo adasında hayli değerli bir başka heykelin bulunduğundan söz edilir. Heykel, uzmanlarca Milo Venüsü grubundaki heykellerden biri olarak değerlendirilmiştir ve devlet, alanı korumak üzere bir tabur asker gönderilmesi emrini vermiştir.[17]

Bu heykelin Milo Venüsü'yle ilişkili oluşu, onu Osmanlıların gözünde değerli kılar. Milo Venüsü'nün yetmiş yıl önce Fransızlar tarafından götürüldüğünü anımsatan makalede, halen iş başında bulunan yöneticilerin sorumlu davranışları vurgulanır; çünkü daha fazla yağmalanmasını önlemek amacıyla alanı korumaya yönelik önlemler almışlardır. Makale nizamnamenin uygulandığı bir vakayı sergilemekle kalmaz, halkın tarihî eserleri önemsemesini ve devlet tarafından korunması gereken ulusal zenginlikler olarak görmesini sağlayacak bir eğitim sürecinin başlamış olduğunu da gösterir. Ayrıca bu makalede, Fransa'nın kültürel üstünlüğü iddiasının savunuculuğunu yapan Louvre'un barındırdığı hazinelerin, aslında büyük ölçüde Osmanlılara ait olduğu ima edilir.

1890'ların başında *Servet-i Fünun* dergisinde yayınlanan bazı makalelerde, büyük çoğunluğu muhtemelen İstanbul'da yaşayan okurlara imparatorluğun çeşitli bölgelerindeki arkeoloji etkinlikleri hakkında bilgi verilir. Rodos'un merkezine yakın bir alanın kazılmasına ilişkin bir makalede, birtakım tarihî eserler bulan halktan bazı kişilerin durumu derhal zaptiyeye bildirdiği, zaptiyenin de önemli görülen bazı kabartmaların kazılarak çıkarılması işinin sorumluluğunu üstlendiği önemli bir olay olarak ele alınır.[18] Bu haber, tarihî eserler konusunu halkın dikkatinde tutmakla kalmaz, tarihî eserlerin ortaya çıkarılmasında izlenecek doğru yol konusunda halkı uyarır.

Osmanlıların tarihî eserlere gösterdikleri ilginin artması-

na karşın, Avrupalı arkeologlar değerli buluntuları götürmeye devam ederler. Alman arkeolog Carl Bendorf, Ayasuluğ'da (Efes) kazı yapmak için izin aldığında, *Servet-i Fünun*'da Artemis Tapınağı'ndan söz eden bir yazı yayınlanır. Yazıda Artemis Tapınağı'nın kadim Yunan sanatının en yetkin ve en güzel örneklerinden biri olduğu, kalıntılarının ortaya çıkarılmasının da büyük bir tarihî olay olduğu belirtilir ve kazı çalışmalarının başarıya ulaşması temenni edilir.[19] Ne var ki, bu kazılarda bulunan tarihî eserler kamunun bilgisi dahilinde olmasına karşın, kısa sürede Viyana Müzesi'nin koleksiyonlarına katılır.

İsviçre, Sicilya, Mısır ve Atina'da yapılan kazılara ilişkin başka makaleler, arkeoloji pratiğini uluslararası bir çerçeveye taşır.[20] Tarihî eserleri toplayıp teşhir ederek uluslararası bir kültür pratiğine katılan Osmanlı Devleti, böylece bir statü kazanır. Ayrıca, Fransızların 1892'de Dicle ve Fırat nehirleri arasında erken bronz çağına ait eserler bulmaları, insanlık tarihine yeni bir bakış getirir: İnsanlık tarihi Osmanlı topraklarında başlamıştır.[21] Versay'daki müzeyi, ayrıca Viyana ve Louvre müzelerini anlatan makaleler, müzelerin Avrupa'nın kültür merkezlerindeki rolünü bir bağlama oturtur; böylece dolaylı olarak, Osmanlı başkentinde de benzer bir kuruma gereksinme duyulduğunu ortaya koyar.[22] Kahire bile bir tarihî eserler müzesine sahiptir; müzenin resimleri *Servet-i Fünun* sayfalarında yayınlanır.[23]

Halkın tarihî eserlere yönelik ilgisinin artması, bu eserlerin yabancı devletlere hediye edilmesini zaman zaman engeller. Örneğin 1896'da Maarif Nezareti'nce yayınlanan tezkerede, Müze-i Hümayun'da bulunan yedi adet değerli eserin bağışlanması için Louvre Müzesi adına Fransız Konsolosu tarafından yapılan başvurunun, emsal oluşturmasını önlemek amacıyla reddedildiği belirtilir. Herhangi bir eser çift olarak mevcutsa ve bir tanesi değer taşımıyorsa verile-

bilir; tek olarak bulunan eserlerin alçı kopyaları tarihî eserler nizamnamesinde öngörülen usûllere göre alınabilir.[24]

Sözü edilen tarihî eserler belli bir kazıda bulunmuş nesneler olmadığı gibi, zaten daha önceden Müze-i Hümayun'un koleksiyonlarına alınmış bulunuyordu. Hiç kuşkusuz, bu eserlerin Louvre'a bağışlanması, devlet görevlilerinin kasıtlı olarak yasa dışı davrandıklarını açığa çıkaracaktı.

Tarihî eserlerin Müze-i Hümayun ve yabancı müzeler arasında paylaştırılmasını denetleme çabaları, genellikle yabancı müzelerin Osmanlıların kültürel heveslerini destekleme konusunda ne kadar istekli olduklarına bağlı olarak sürdürülür. Müze-i Hümayun'da Helen ve Bizans eserlerine ağırlık verilmiş olması, bu kurumun Osmanlıların Avrupa uygarlığının bir parçası olduğunu göstermek amacıyla kullanıldığını açığa vurur; diğer uygarlıklara ait koleksiyonlar ikincil konumdadır. 1892'de Louvre, padişahtan Müze-i Hümayun'daki yedi parçayı ister; bu talebe gerekçe olarak söz konusu yedi parçanın halen Louvre'da bulunan parçalarla bağlantılı olması gösterilir. Osman Hamdi, istenen parçalar arasında bulunan beş adet çivi yazılı kırık tabletin Louvre'daki koleksiyonu tamamladığını ve bu nedenle Louvre'da yer almalarının Müze-i Hümayun'da bulunmalarından daha anlamlı olacağına karar verir. Gelgelelim diğer iki parça, Louvre'daki parçalarla hiçbir ilgisi olmayan, tek bronz heykellerdir; bu nedenle Müze-i Hümayun'daki koleksiyon açısından değer taşımaktadırlar. Saray yetkilileri de Osman Hamdi'nin önerisine uyar; böylece Louvre'a yalnızca beş tablet gönderilir.[25] Değersiz olduğuna karar verilen parçalar, imparatorluğun Helen değil Hitit geçmişine aittir; bu nedenle müze yönetimini en çok ilgilendiren kültür sermayesinden yoksundur. Osmanlılar döneminde Hitit geçmişi önemsenmez, ama elli yıl kadar sonra, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında arkeolojiye dayalı milliyetçiliğin temel taşı olacaktır.

Arkeolojik zenginlikler konusunda çok daha ileri bir bilinçlenmeyi yansıtmasına karşın, 1884 nizamnamesinin uygulanmasında büyük güçlüklerle karşılaşılır. Kazı izni için yerine getirilmesi gereken koşullar uygulanır; ancak tarihî eserlerin Müze-i Hümayun'a verilmesi için oluşturulan düzenekler çoğunlukla işlemez. Bürokratlar çoğu durumda, arkeolojik alanlardan çıkarılan tarihî eserlerin kayıtlara geçirilmeden ülke dışına çıkarılmaları için çeşitli yollar bulurlar. Ayrıca, Sultan II. Abdülhamit'in, Prusya Kayzeri I. Wilhelm ve Avusturya İmparatoru I. Franz Joseph'le yakın ilişkisi, nizamnamenin padişahın arzusu doğrultusunda devre dışı bırakılmasına neden olur.[26]

Yeni nizamnamenin yürürlüğe konmasından sadece üç yıl sonra, Alman mühendis-arkeolog Carl Humann, bulduğu tarihî eserleri imparatorluktan çıkarmak için özel bir izin alır. İzin belgesinde şu ifadeler yer alır: "Berlin Müzesi Müdürü Mösyö Hermann mukaddema istihsal eylediği ruhsat üzerine Adana Vilayeti'nde Zincirli nam mahalde keşfedip usülen Müze-i Hümayun'a ait olan doksan parça taş âsâr-ı âtikanın bir miktarı kendisine terk olunacaktır." Kendisine verilen bu eserlere karşılık Humann da, Müze-i Hümayun'un payına düşen eserlerin İstanbul'a nakil masraflarını karşılayacaktır.[27]

1888'de yetkililer aynı kazıda bulunan eserlerden beş-on tanesini yine Humann'a verirler; çünkü üzerinde yazılar bulunan taşların düşük kaliteli olduğu belirlenmiştir. Müze-i Hümayun için ayrılan parçalar bahçede bırakılacak ve bunların İstanbul'a nakil masrafları Humann tarafından karşılanacaktır.[28] Benzer şekilde 1885'te Truva'da bulunan çömlek parçaları Müze-i Hümayun koleksiyonuna alınacak kadar değerli bulunmadığı için Berlin Müzesi'ne verilir. Bu olaya ilişkin belgede şu ifadeler yer alır: "[...] bunların kırık dökük şeylerden ibâret olup âher tarafından rağbet eder

kimse bulunmayacağı cihetle altmış liraya Şileman'a satılması uygun görülmüştür".[29] Nizamname, bilimsel arkeolojik toplama tarzını benimsemekle bir ideoloji değişikliğini ifade eder; bu doğrultuda tüm tarihî bulguları bir uygarlık mirasının çözümlenebilir kanıtları olarak değerlendirmektedir; ama Müze-i Hümayun, hangi eserleri koleksiyonuna dahil edeceğine karar verirken hâlâ teşhir edilmeye uygun olup olmadıklarına bakmaktadır.

Yeni nizamnamedeki istisnalardan yararlanan tek ülke Almanya değildir. Dönemin elverişli siyasal ortamında, Avusturya'nın İstanbul elçisine, Sultan II. Abdülhamit'in 1896 tarihli bir fermanı doğrultusunda Efes'teki kazılarda elde edilen buluntuların arasından beğendiklerini alabileceği bildirilir; bu jestin amacı padişahla Avusturya imparatoru arasındaki dostluğu sergilemektir.[30] Ertesi yıl söz konusu tarihî eserlerin ikinci kısmının İzmir'den gönderilmesini engellemek isteyen Maarif Nezareti, Avusturya'ya tanınan bu ayrıcalığa şiddetle karşı çıkar: Söz konusu kazıda bulunan tarihî eserler arasından ilk iki yıl içinde Avusturya elçisi tarafından seçilip alınacak eser sayısının kısıtlı olmasına karar verilmiştir. Ancak kazı çalışmalarını yöneten M. Bendorf, kazının başlangıcından bitimine dek çıkarılan her şeye, hatta koruma amacıyla daha önce İzmir'deki bir okula yerleştirilmiş bulunan parçalara bile el koymuş, hepsini Viyana Müzesi'ne göndermiştir. Daha önce yürürlükte olan ilk tarihî eserler nizamnamesinde bile kazı yapanlara buluntuların sadece üçte birlik bölümünün verilmesi öngörülmüştür. Şimdiyse bu kazıda ele geçen eserlerden Müze-i Hümayun pay alamamıştır. Maarif Nazırı, imparatorluğun ilerlemesinde müzenin üzerine düşen sorumluluğa dikkat çeker ve Müze-i Hümayun'a ait olan eserlerin kazı alanında müze yetkilisine teslim edilmesi, kazı yapanların yalnızca bu eserlerin resimlerini ve kopyalarını alması gerektiğini söyler.[31]

Maarif Nezareti'nin tarihî eserlerin ülkeden götürülmelerine karşı çıkmasının tek nedeni, armağan edilmiş olmaları değildir; diğer neden, Müze-i Hümayun'un tam olarak hangi parçaların götürülmekte olduğu bilgisinden yoksun bırakılmış olmasıdır. Böylece padişah tarihî eserleri pazarlık aracı olarak kullanmayı sürdürürken, müze de bu eserlerin tarihin kanıtları olarak korunmasıyla giderek daha yoğun biçimde ilgilenir; ayrıca müze, tarihî eserlerin ancak imparatorluk dahilinde bir bağlama yerleştirilmeleri durumunda anlam kazanacakları konusunda da ısrarlıdır.

Ne var ki, tüm itirazlara karşın, 1896'da ve 1906'da Efes'ten çıkarılan tarihî eserler yedi grup halinde Viyana Müzesi'ne gönderilir. Yine de Maarif Nazırı'nın mektubu bu dönemde müze konusunda pek çok kaygının yaşandığını açığa vuruyor. Ayrıca mektup, padişah ile Maarif Nezareti arasında ciddi bir kopukluğun yaşandığına da işaret ediyor. Padişah tarihî eserlerin kendi mülkiyetinde olduğuna, dolayısıyla onları istediği gibi kullanabileceğine inanmaktadır; Maarif Nezareti ise müzenin, tarihî eserlerin imparatorluk sınırları içinde korunmasını sağlamakla yükümlü devlet kurumu olduğu görüşündedir. Maarif Nezareti böylece nizamnamenin padişah tarafından keyfî bir şekilde uygulanması yerine, üstünlüğünün kararlılıkla savunulması ve tutarlı bir biçimde uygulanması gerektiğini dile getirmiş olur. Nezaret ile padişah arasındaki bu kopukluk, padişahın bütün Osmanlı topraklarının sahibi sayıldığı monarşik bir düzenden, bu topraklarda yaşayan insanların bir hükümet tarafından temsil edileceği meşrutiyet düzenine geçiş sürecinin yaşandığını gösterir. Yukarıdaki mektubun yazarı –büyük olasılıkla nazırın adına öfkeyle yazan Osman Hamdi– müzenin, imparatorluğun kaydettiği ilerlemenin ve tarihî eserleri toplama yoluyla modern çağa ayak uydurduğunun göstergesi olarak taşıdığı önemi vurgulamaktadır. Padişahın

bu konudaki tavırlarının çağdışı ya da utanç verici olduğunu açıkça belirtmez; bununla birlikte, tarihî eserlerin Efes gibi zengin bir arkeoloji alanından yabancı bir ülkeye serbestçe götürülmesine izin verilmesinin, bu eserlerin maddî ve simgesel değerlerini kavrayamamak demek olduğunu örtük ama sert bir ifadeyle vurgular.

Sultan II. Abdülhamit'in, Jön Türklere sempati beslediğinden kuşkulandığı Osman Hamdi Bey'le ilgili çekinceleri vardır. Oysa Avrupalıların karşısında daha rahattır; onlarla değersiz gibi görünen taşlar aracılığıyla pazarlık edebilmektedir. Kuşkusuz bu durum Avrupalıların işine gelir. Arkeolojik kazıları ve buluntuların ülke dışına çıkarılmasını denetlemekle görevlendirilmesine karşın, Osman Hamdi Bey'in İstanbul'dan ayrılması siyasal eğilimleri nedeniyle on yıldan uzun bir süre engellenir. Bu durum, müzenin çıkarları ile, temsil ettiği devlet arasında hissedilir bir kopukluk yaratır.

Osmanlı padişahının tarihî eserler konusundaki ilgisizliği, 19. yüzyıl sonlarında arkeologlar arasında epeyce yankı uyandırmış görünüyor. Örneğin İzmir'deki Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün müdürü Theodor Wiegand, padişahın tarihî eserleri Avrupa devletleriyle ittifak kurma aracı olarak kullanma arzusundan her fırsatta yararlanır. Avusturya'nın Efes'ten armağan olarak aldığı harika parçalarla ışıltı kabaran Almanya, bu yörede özellikle de Bergama'da yapacağı kazılarda özel ayrıcalıklar koparmak için çeşitli entrikalar çevirmeye başlar. Almanya, bir önceki yıl Yunanistan'la yapılan barış görüşmelerinde Fransa ve Rusya'ya karşı Osmanlı İmparatorluğu'nu desteklemiş ve böylece imparatorlukla ilişkisini güçlendirmiştir. Avusturya'nın yanı sıra Fransa ile Rusya'nın da özel arkeolojik ayrıcalıklar koparddığı iddiası, Wiegand'ın Osmanlılarla tarihî eserlere ilişkin bir antlaşmanın yapılmasının hem zorunlu hem de mümkün olduğu yönündeki görüşünü doğrular. Ne var ki, özel ayrı-

calık talebi için uygun idarî makama başvurmak yerine başka bir yol önerir: Görüşmelerde yer alacak olan konsolosluk, özel ayrıcalığı, kayzerin talep ettiği kişisel bir lütuf şeklinde formüle edecektir. 1899'da Almanya Osmanlılarla gizli bir antlaşma imzalar; bu antlaşma, Almanya'nın izinli olarak yapılan her kazıda elde edilecek tarihî eserlerin yarısını almasına olanak sağlar. Ancak, padişaha yöneltilen eleştirilerin yol açtığı kaygılar ve Almanya'nın tarafsız imgesinin zedeleneceği endişesi, bu antlaşmanın açık olarak uygulanmasını engeller. Yasa koyucular artık tarihî eserlerin değerini kavramaya başlamışlardır; sergiledikleri direniş ise, Osmanlı bürokrasisinde böyle bir antlaşma yaptığı için padişahı eleştirebilecek bir güç odağı oluşturmaya yeterli sayıda bürokratın varlığını gösterir.

Nizamnameyi hiçe sayan bu tür uygulamaların ileri boyutlara varmasının yarattığı tartışma, Avrupalı arkeologlar cephesinde de bazı düzenlemelerin yapılmasına neden olur. Örneğin Wiegand, tarihî eserlerin paylaşımı konusunda özenle geliştirilmiş bir diplomasi uygulamaya karar verir. Padişahın nizamnameye aykırı girişimlerinin Osman Hamdi tarafından kolaylıkla engellenebileceğini fark eden Wiegand, şöyle bir plan hazırlar: Tarihî eserler birbiriyle rekabet halindeki müzeler arasında kazı alanında paylaştırılacak ve böylece taraflardan hiçbirinin istediği tüm eserleri almasına olanak tanınmayacaktır. Wiegand, Humann'ın Pirene'den gizlice kaçırdığı daha az değerli parçaları iade edecek kadar da ileri gider; çalınan eserleri açığa çıkararak kendince, bilimden yana, çıkarsız bir tavır sergiler ve böylece davranışlarını meşrulaştırmaya çalışır; ama bir yandan da, Osmanlı yetkililerine yaranmaya çalışarak pek de soylu sayılmayacak bir yol izler.[32]

Tarihî eserler konusundaki çekişme Almanya ile Avusturya arasındaki rekabetle sınırlı kalmaz. 1898'de Britanya Mü-

zesi yöneticisi Müze-i Hümayun'a bir mektup göndererek, Osmanlı Devleti'nin Almanya'ya tanıdığı ayrıcalıkların giderek arttığından yakınır. Britanya Müzesi, Austen Layard gibi İngiliz arkeologların 1882'den beri Nemrut Dağı'nda yürüttükleri geniş ölçekli çalışmalara karşın, Osmanlı yetkililerin herhangi bir uyarıda bulunmaksızın kazı haklarını Almanlara devredebilecekleri konusunda kaygılıdır. Britanya Müzesi yöneticisi, söz konusu alanda hak sahibi olan tek otoritenin Osmanlı Devleti olduğunu, ancak Ninova'da Britanya Müzesi arkeologlarınca yürütülen çalışmaların kazıya saygınlık kazandırdığını belirtir. Ona göre bu, Osmanlı Devleti'nin, başka bir yabancı kurumdansa Britanya Müzesi'ni tercih etmesi için geçerli bir nedendir.[33] Osmanlı topraklarındaki tarihî eserler konusunda Alman ve Britanya müzeleri arasındaki rekabet, Müze-i Hümayun'un denetimi altında yürütülür; Osmanlılar, kazı izni yetkisini, toprakları üzerindeki egemenliklerini sergileme aracı olarak kullanırlar.

Daha önce de değindiğimiz gibi, şehir surlarındaki Hıristiyan temalı kabartmalar, Müze-i Hümayun'un koleksiyonuna 1895'te alınmıştı; buna karşın 1900'de Wiegand, Osmanlıların Helen dönemine ait olmayan tarihî eserler konusunda varsayılan ilgisizliğini "Hıristiyanlık dönemine ait eserlerin" Berlin Müzesi'ne taşınması amacıyla kullanmıştır:

> Haşmetlu Almanya imparatoru hazretlerinin Hıristiyanlık zamanına ait âsâra mahsus olmak üzere Berlin'e taşınmasını tasavvur ettikleri müzeye konulmak için Memâlik-i Şâhâne'nin bazı mahallerinde bulunması muhtemel eserlerden birkaç adedinin alınması hususunda Müze-i Hümayun idaresinin aracılığını arzu eyledikleri, geçen sene İstanbul'u ziyaretleri esnasında Berlin Müzesi direktörlerinden Mösyö Vigand tarafından dile getirilmiş ve bu arzu tekrar edilmiş olduğu ve istenilen taşlar İstanbul'un bazı sokakla-

rında mevcut yedi parça direk başlığıyla Selanik'te bulunan bir adet ve Karadeniz sahilinde Alaçam kariyyesinden geçende Müze-i Hümayun'a celp edilmiş olan bir adet taş olmak üzere toplam dokuz parça taştan ibarettir. Bunların söz konusu müzeye verilmesinde beis görülmemektedir.[34]

1896'da Louvre Müzesi tarafından talep edilen eserlerin Müze-i Hümayun'da korunmasına karar verilmişti; oysa şimdi, Müze-i Hümayun'a taşınmakta olan taşlar, Wiegand'ın kişisel girişimiyle Berlin Müzesi'ne verilmiştir. Nizamnamenin böyle hiçe sayılması, eski dostlara kişisel ayrıcalık tanıma politikasının fazla değişmediğini gösteriyor.

Bu tür arkeolojik alış verişlerle özenle işlenerek oluşturulan diplomatik denge, Meşatta kapısının Berlin Müzesi'ne taşınmasından sonra bozulmaya başlar. 1902'de Bizans uzmanı Joseph Strzygowski, Kraliyet Müzeleri yöneticisi Wilhelm von Bode'a Suriye'de bulunan ve Meşatta olarak anılan bir kalenin kalıntılarından söz eder. (O tarihte Sasanilere ait olduğu düşünülen bu kale, bugün Ürdün sınırları içinde bulunmaktadır.) Bode, yapımı sürmekte olan Hicaz demiryolu kısa süre sonra tamamlandığında kalenin yağmalanmasından korkar; bu nedenle kalenin anıtsal kapısının, maliyeti ne olursa olsun satın alınması için doğrudan imparatora başvurur. Alman Arkeoloji Enstitüsü ve İstanbul'daki Alman elçiliği de kapı için başlatılan pazarlığa katılırlar. Kapının fotoğraflarını gören Osman Hamdi ise, işin peşini bırakmamaya karar verir. Meclis-i Vükela'nın 1903 tarihli bir kararında bu kalıntıların ülke dışına çıkarılmaları konusu ele alınır:

> Malum olduğu üzere Suriye vilayeti dahilinde Salat kazasında Belka ovasında bulunan ve Meşatta namıyla bilinen eski binadan bazı taşların, yakında Berlin'de açılacak olan İmparator Friedrich Müzesi'ne verilmesi Almanya impara-

toru hazretleri tarafından arzu edildiği Almanya maslahatgüzârı tarafından arz ve beyan olunmuştur. Meclis-i mahsûs-ı vükelâdan kaleme alınan 7 Rebîyülevvel 1321 [4 Haziran 1903] tarihli mazbatada, bunların dinî bir anlamının olmadığının gösterilmesinin gerekli olduğu dile getirilmiştir. Ayrıca, bunların birtakım tasvir vs. içerdiği görülmüştür. Gerçi âsâr-ı âtikadan olmaları dolayısıyla iyi bir şekilde muhafaza edilmeleri gerekliyse de, Dersaadet'te bulunan müzeye nakilleri güç olduğu için en fazla dikkate alınacak şey, söz konusu taşların dinî eser olmamasıdır. Böyle bir şey olmadığı anlaşılmış ve haşmetlu Almanya imparatoru hazretlerinin büyük pederleri tarafından Devlet-i Âliyye'ye defalarca dostluk gösterilerinde bulunulmuştur ve şimdiki imparator hazretleri de büyük pederlerinin izinden gitmektedir. İmparator hazretlerinin gösterdikleri arzu üzerine Almanya sefaretinden bildirilen isteğin yerine getirilmesi uygun görülmüştür.[35]

Bu kararda söz konusu tarihî eserler birkaç yönden ele alınır: Öncelikle, bu eserlerin dinî –muhtemelen İslâmî– nitelikte olup olmadıklarının araştırılmasına karar verilmesi, örtülü olarak, dinî harabelerin korunmasına daha çok özen gösterilmesi gerektiğinin düşünüldüğünü gösteriyor. Gerçekten, dinî muhafazakârlığın artması, II. Abdülhamit dönemine damgasını vuran olgulardan biridir; bu eğilim, müzenin koleksiyonlarına da yansır. Ancak daha da anlamlı olan nokta şu: Meclis-i Vükela'nın kararında taşlar için uygun olan yerin Müze-i Hümayun olduğu belirtilmekle birlikte, geçmişte Osmanlı İmparatorluğu için yararlı işler yapmış olması nedeniyle taşların Almanya'ya verilmesi gerektiği sonucuna varılır. Dolayısıyla bu değerli tarihî eserlerin Almanya'ya bağışlanması kararının altında, Almanya'yı Osmanlı İmparatorluğu'yla iktisadî ve siyasal ittifakı sür-

dürmeye zorlama düşüncesi yatmaktadır; bağışlanan eserler de bu ittifakı sürdürmesi karşılığında Almanya'ya verilmiş ödül niteliğindedir. Alman Konsolosu söz konusu kapının padişahın kişisel bir hediyesi olarak Berlin Müzesi'ne nakledilmesini organize eder; ayrıca Wilhelm'in, Almanya'nın minnettarlığının göstergesi olarak bir çift safkan siyah at vermesini sağlar.[36]

Bu değiş tokuşun hemen ardından, ilgili vekaletler nizamnamenin uygulanması konusunda daha kararlı davranmaya, daha sıkı önlemler almaya başlarlar. Artık bürokratik yazışmaların konusunu, ayrıcalık taleplerini içeren dilekçelerden ziyade, nizamnamenin ihlaline ilişkin raporlar oluşturur. Örneğin, cezaevi idaresine iletilen şu talep, Meşatta olayının yaşandığı bölgede nizamnamenin uygulanması gereğini vurgular:

> Memâlik-i Şâhâne'nin Suriye ve Finike ve Filistin gibi tarihî ehemmiyeti aşikâr olan mahallerde birçok kimse harabe ve mağaralarda kazı sonucu buldukları âsâr-ı atîkayı o bölgelerde bu ticaretle iştigal eden şahıslara satarak bu eserlerin yabancıların eline geçmesine sebep vermektedir. Avrupa'da arkeolojiye dair basılan bilimsel yayınlarda bu suretle aşırılan nadir eserlerden bahsedilmektedir. Müze-i Hümayun'a zarar veren bu duruma son verebilecek ciddi tedbirlerin alınmasıyla söz konusu eserlerin gizlice kazılıp çıkarılmasına meydan verilmemesi için gümrük idarelerince ve sahil koruma memuriyetince fevkalade dikkat ve itina olunması lazım gelir. Müze-i Hümayun müdüriyet-i âliyesinden bildirilecek durumun gereğinin yerine getirilmesi gerekir.[37]

1905 yılında yerel yöneticiler artık bu uyarıyı önemsemekte ve tarihî eser kaçakçılığı konusunda çok dikkatli davranmaktadırlar: "20 Cemâziyelevvel 1322 tarihli ve 346 numaralı tezkere-i devletlerinde beyan olunduğu veçhile

Halep vilayeti dahilinde Rikka harabesinde âsâr-ı âtikanın yağmalanıp çalınmasına binaen kaçakçıların meskenlerinin aranması hakkında irade çıkacağına dair söylentiler vardır. Ancak, Maarif Nezareti'nin şifreli telgraf emri henüz ulaşmadı. Bu nedenle konuya ilişkin talimatlara ihtiyaç duyulmaktadır."[38] Alıntı yaptığımız iki belgede öngörülen sıkı önlemlerle, kazı yapan yabancılardan çok, yabancı turistlere tarihî eser satan yöre sakinlerinin eylemleri hedeflenmektedir.

İzin alarak kazı yapanların, buldukları eserleri imparatorluk dışına çıkarmasına yönelik itirazlar giderek artar. 1905 yılında, Avusturya'ya özel ayrıcalık tanınmasının üzerinden yedi yıl geçmişken, Maarif Nazırı'na Efes'teki tarihî eserlerin denetimine ilişkin bir şikâyet iletilir: Ayasuluğ'da Avusturya Müzesi adına yapılan kazılarda ortaya çıkarılan tarihî eserlere ilişkin olarak 1898'de uygulanan özel düzenlemeden sonra, bu alandan çıkarılan çok sayıda eserin doğrudan Viyana'ya gönderildiği, Müze-i Hümayun'a tek bir eser ve fotoğraf bile verilmediği belirtilir. Bu uygulamanın Müze-i Hümayun düzenlemelerine ve hukuka aykırı olduğuna dikkat çekilir.[39]

Müze-i Hümayun da, İngilizlerin tarihî eserleri imparatorluktan götürmelerini engelleme girişiminde bulunur; bu durum daha önce bu tür önlemlerle hiç karşılaşmamış olan Britanya Müzesi yöneticisi D. S. Hogarth'ı şaşırtır. Osman Hamdi'ye gönderdiği özel bir mektubunda, eserlerle dolu iki kasanın İzmir'de beklediğini yazar ve Osmanlı yönetiminin bu eserlerin ülke dışına çıkarılmasını engelleyip engellemediğini bilmediğini belirtir.[40] Göründüğü kadarıyla nizamname o denli ihmal edilmiştir ki, aniden uygulanmaya başlayınca şok etkisi yaratır.

1905 yılının sonunda, 1906 yılında çıkarmayı düşündüğü yeni bir nizamnamenin hazırlığı içinde olan hükümet,

daha önce yabancılara verilmiş her türlü izin belgesini iptal ettiğini duyuran bir tezkere yayınlar:

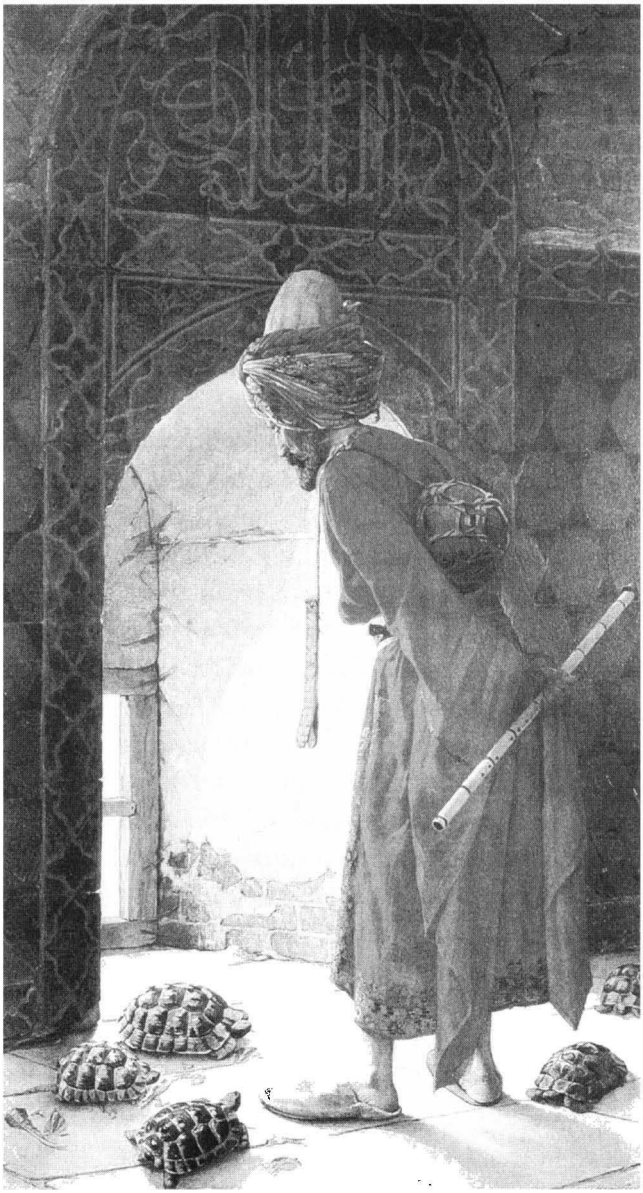
> Müze-i Hümayun nizamnamesinin bazı maddeleri, özellikle kazıya dair olan madde, Müze-i Hümayun'un koleksiyonlarının zenginleştirilmesi ve çıkarlarının korunması açısından yetersiz bulunmuştur. Gerekli değişiklikleri içeren bir tasarının hazırlanmasına ve yeni nizamnamenin yürürlüğe konmasına kadar geçecek süre içinde, gerek ecnebi gerek Devlet-i Âliye uyruğu hiç kimseye yeniden kazı ruhsatnamesi verilmemesi lüzumu müze müdüriyetince bildirilir.[41]

Böylece, kazı yapanlar izin belgelerini ve onlarla birlikte tarihî eserleri neredeyse hiçbir engelle karşılaşmadan alıp götürme olanağını aniden yitirirler. Müzenin yayınladığı tezkere açıkça şu ifadelere yer verir: "Yeni nizamname yürürlüğe girene kadar [...] Bağdad ve sâir cihetlerde dolaşmakta olan birtakım yabancıların dolaşmalarına meydan verilmemek üzere kimseye kesinlikle kazı ruhsatnamesi verilmemesi hakkında bir ferman çıkarılmıştır."[42] Benzer şekilde 1898'den beri Babil'deki İştar kapısında kazı çalışmalarını sürdüren ve bulduğu eserleri 1902'den beri ülkesine gönderen Robert Koldeway de, 1905 Mart'ında birdenbire kazı hakkını yitirir: Müze-i Hümayun'un yetkili temsilcisi Bedri Bey, Koldeway'in Asur'da bulduğu ve yüklemek üzere ambalajladığı tarihî eserlere el koymak ister; ancak buna direnerek eserleri vermek istemeyen Koldeway'in kazı izni iptal edilir.[43]

1884'te çıkarılan nizamnameyle Osmanlı İmparatorluğu tarihî eserlerin bulundukları alanda yasal sahibi olur. İmparatorluk siyasal ve iktisadî açıdan güçsüzleştikçe, tarihî eserler Avrupalı müttefiklerle pazarlık etmek ya da onları yatıştırmak için kullanılabilecek kozlar olmaktan çıkar. Yal-

nızca ortak bir mirasla bağlantı kurdukları için değil, egemenliğin sürdüğünü gösteren işaretler olarak da taşıdıkları simgesel değer, armağan olarak taşıdıkları değeri aşar. Aynı zamanda, tarihî eserlerin toplanması ve paylaştırılması konularında padişahın kişisel iradesinin yerini nizamnamenin hükümleri almaya başlar.

Osman Hamdi'nin tarihî eserlerin yabancı ülkelere kaptırılması nedeniyle yaşadığı düş kırıklıkları, müzenin Osmanlı toplumu için bir eğitim kurumu olarak üstleneceği rol konusunda beslediği büyük umutları boşa çıkarmıştır. *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906; Resim 12) isimli tablosunda, kendisini, içinde yaşadığı düzenin hayal kırıklığına uğrattığı bir eğitici olarak resmeder. Bu tabloda bir kamu binasının üst kat penceresine yaklaşmış, hafifçe eğilmiş, verdiği yaprakları yemekte olan öğrencilerini izlemektedir. Bir elinde onlara komut vermek için kullandığı neyi tutar. Boynunda, kaplumbağaları cezalandırmak için kullandığı, deriden yapılmış çatal biçiminde bir alet asılıdır. Ne yazık ki Osman Hamdi'nin öğrencileri, çaldığı neyin sesini işitecek kulaklardan yoksundur; ayrıca boynundaki aletin darbelerini hissetmelerini önleyen sert kabukları vardır. Müzeye açık bir gönderme içermemesine karşın bu tablo, Osman Hamdi'nin Osmanlı toplumunda üstlendiği eğitimci rolüne alegorik bir gönderme işlevi görebilir. Osman Hamdi, eğitim araçlarına sahiptir ama, öğrencileri onun talimatlarını algılayabilecek kapasiteden yoksundur. Osman Hamdi, hiçbir şey öğrenmeden, doğal kapasitelerinin elverdiği şeyleri yapmakta olan çocuklarını izleyen umutsuz ve sabırlı bir babadır. İşte böylesine umutsuz bir durumda, kaplumbağaları kültürel eğitim almaya hazır kadir bilir öğrencilere, ya da en azından uygulanacak yasalar yapmaya istekli, anlayışlı ve sorumlu yöneticilere dönüştürmek üzere yeni bir nizamname devreye girmelidir.



Resim 12: Osman Hamdi, *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906), tuval üzerine yağlıboya, 223 x 117 cm, Erol Kerim Aksoy koleksiyonu [Cezar].

İmparatorluğun üçüncü tarihî eserler nizamnamesinin taslak çalışmaları sırasında, hem Osmanlı yönetimi bu konuda daha net bir yaklaşım geliştirmiş ve bu eserlerin değerlerini kavramış, hem de Müze-i Hümayun tarihî eserlerin yönetiminde baş rolü üstlenmiş bulunmaktadır. Yeni nizamname 23 Nisan 1906'da çıkarılır. Burada öncelikle, tarihî eser tanımı yerine tarihî eserlerin denetimine ilişkin sorunlara yer verilmiştir. Dolayısıyla o tarihe kadar açıkça belirtilmemiş olan, hükümlerin uygulanmasını sağlayacak düzenekleri, hükümlerin varlık nedeni olan olguların önüne geçirir. Nizamnamede, müze müdürü, yardımcısı ve iki müze bekçisinden oluşan merkezî bir komisyon kurulması öngörülür. Ayrıca Maarif Nezareti'nin yerel yöneticilerinin yerel müzelerden sorumlu olmaları kararlaştırılır; yerel yöneticiler bölgelerindeki arkeolojik etkinlikleri denetleyecek ve merkezî komisyona bilgi iletecektir.[44] Böylece yeni nizamnamede, nihayet, bir yönetim ve uygulama düzeneği kurulmuş olur. Müze ilk kez çeşitli işlevleri olan bir kurum olarak tanımlanır: Tarihî eserlerin denetiminden sorumlu bir kurum; bu eserlerin toplanıp teşhir edilmesi için uygun olan tek mekân ve tarihî eserlerin korunmasıyla yükümlü en önemli devlet kurumudur.

Yeni nizamname tarihî eserlerin mülkiyetinin kime ait olacağını bir öncekine göre daha net biçimde belirler: Bir zamanlar Osmanlı yönetimi altındaki topraklarda yaşamış halkların sanat eserleri, ayrıca bilgi birikimlerinin, becerilerinin ve edebiyatlarının kanıtı olan her şey istisnasız sanat eseri kabul edilir. Devlete ait arazi ve mülklerde veya özel kişi ya da grupların özel mülklerinde var olduğu bilinen ya da ortaya çıkarılan tüm tarihî eserlerin mülkiyetinin Osmanlı Devleti'ne ait olduğu belirtilir. Bu tür nesneleri bul-

ma, koruma, toplama ve imparatorluk müzelerine yerleştirme yetkisi de sadece devlete aittir. Nizamname maddesinin, adı geçen ya da geçmeyen eserleri ve İslâm eserlerini de kapsadığı belirtilir.

Tarihî eserlere getirilen bu yeni tanımlama, daha önceki nizamnamelerde yer alanlara göre daha kavramsal bir temele dayanır. Daha çağdaş bir bilimsel arkeoloji anlayışıyla hazırlanan nizamname, güzel sanatlar alanı dışındaki eserleri de tarihî eser olarak nitelemekte ve eski uygarlıkların kanıtları olarak görmektedir. Ayrıca, mülkiyet kavramını da gözden geçirerek, bu nesnelerin mülkiyetinin devlete ait olması için, bulundukları toprakların Osmanlı'ya ait olması yerine, o topraklar üzerindeki idarî ayrıcalığı temel alır.

Ancak, nizamnamenin taşıdığı bazı modern niteliklere rağmen, kaleme alınış tarzı açısından, pozitivist epistemolojinin iyice yaygınlaştığı bir çağda sahip olması gereken özenli sınıflandırmadan genellikle yoksun olduğu görülür. "Tarihî" sıfatıyla nitelenebilecek çok çeşitli nesneleri çok ayrıntılı bir biçimde sıralar: Camiler, imaretler ve dinî binalar, kullanılmayan tapınaklar ve sinagoglar, kiliseler, manastırlar, iş hanları, kaleler, kuleler, şehir surları, evler, tiyatrolar, köprüler, at meydanları, arenalar, amfitiyatrolar, hamamlar, duvarlı ya da duvarsız kuyular, sarnıçlar, yollar, dikili taşlar, su kemerleri, höyükler, bazılarının dış yüzeylerine görünür motifler oyulmuş mezar odaları, her çeşit malzemeyle yapılmış yazıtlı ya da yazıtsız lahitler, direkler, tabutlar, boyalı ya da süslü imgeler veya kabartmalar, mezar taşları, anıt olarak dikilmiş taşlar ve direklere monte edilmiş taş anıtlar, heykeller, heykelcikler, kilden küçük heykeller, üzerinde yazıt ve kabartma bulunan ya da bulunmayan çeşmeler, deri ve papirüs, parşömen, işlenmiş çakmak taşları ve silahlar, mekanizmalar ve her türlü malzemeyle yapılmış aletler, vazolar, ölçme araçları, süsleme-

ler, yüzükler, mücevherat, kilden yapılmış bokböceği modelleri, ağırlıklar, su kapları, madalyonlar, kalıplar, oyularak işlenmiş taşlar, ahşap oyma eserler, kakmalı eserler, fildişi ve kemikten yapılmış nesneler tarihî eser sınıfına dahildir. Eski yapıların duvarları, harabeleri ve binaların yıkılmış kısımları, eski nesnelerin kırık parçaları, etrafa saçılmış tuğlalar, taşlar ve cam, kırık ahşap ve seramik parçalar da tarihî eserdir.[45]

Her şeyi kapsar gibi görünen bu gelişi güzel hazırlanmış liste, deneyimsizliğin ürünü olabilir. Ancak bu listeyi hazırlayan Osman Hamdi, Fransız hukuku eğitimi almıştı ve hiç kuşkusuz yasaların hazırlanması konusundaki çeşitli stratejiler hakkında bilgi sahibiydi. Listenin düzenlenişinde keyfî davranmış, yer yer çok dar ve kesin, yer yer de çok geniş ve esnek tanımlara yer vermiş; böylece belki de nelerin tarihî eser sayılabileceği konusunda esneklik sağlamak için düzensizliği biçemsel bir araç olarak kullanmıştır. Bir kitapçık olarak basılan yeni nizamname, didaktik bir tavır sergiler: Halkı yalnızca tarihî eserler konusunda sorumlu ve uyanık davranması için uyarmakla kalmaz, nelerin tarihî eser sayılması gerektiği konusunda da eğitir. Üzerinde yazı bulunan kâğıttan arenaya, yazıtlar gibi imparatorlukta bol bulunan nesnelerden nadiren bulunan (kadim Mısır sanatında çok kullanılan) bokböceği şeklindeki nesnelere, silahlar gibi çok alışılmış eşyalardan çakmak taşı gibi pek bilinmeyen nesnelere kadar çok geniş bir yelpazeyi içeren liste, neredeyse her şeyin tarihî eser sınıfına girebileceğini gösterir. Adı geçen ya da geçmeyen tüm nesnelerin nizamname kapsamında olduğunun belirtilmesi, bu dağınık listenin önerdiği tarihî eser kategorisinin ne denli geniş kapsamlı ve esnek olduğunu vurgular. Nizamname, özünde, tarihsel ya da kültürel açıdan ilgi çeken her nesneyi tarihî eser sınıfına sokma ve böylece koruma hakkını saklı tutar. Dumont, he-

men göze çarpan düzensizliği nedeniyle Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'yı küçümsemişti; bu listedeki düzensizlik ise bilgisizliğin ve beceriksizliğin ürünü olmayabilir: Belki de listeye egemen olan muğlaklık, stratejik bir seçimdir.

1884 nizamnamesi, ilk kez, Osmanlı topraklarında yaşamış kadim halkların eserlerinin denetiminin Osmanlı Devleti'ne ait olacağını öngörmüştü; yeni nizamname ise daha yakın geçmişe ait tarihî eserleri de Osmanlı Devleti'nin egemenlik alanına alır. Müze, Yunan-Roma sanat ürünlerini teşhir ederek kozmopolit bir enternasyonalizm anlayışını yerleştirmeye çalışır; ayrıca müzenin İslâm eserlerini içeren yeni koleksiyonu, Osmanlı dünyasına daha yakın olan sanat ürünlerinden duyulan ulusal gururun göstergesi olabilir. Özellikle dikkat çeken nokta şu: Liste kadim uygarlık eserleriyle değil, kullanılmıyor olsalar da biraz pitoresk ve görece modern ibadet mekânlarıyla başlıyor; üstelik yalnızca İslâmî değil Yahudi ve Hıristiyan ibadet yerleri de sayılıyor. Bu alanların da listeye alınmış olması, daha yakın tarihe de sahip çıkıldığını ve Osmanlı mirasının dinsel ve kültürel çeşitliliğinin bir zenginlik olarak kabul edildiğini gösterir. Bunun da ötesinde bu mekânlara gösterilen ilgi, bazı konularda giderek artan bir bilinçlenmeye işaret eder; bol miktarda yazılı belgeyle birlikte çeşitli dönemlere ilişkin nesnelerin ve yapıların, tarihsel arşivin önemli bir bölümünü oluşturduğu anlaşılmıştır; bu nesne ve yapıların korunması, saklanması, belgelenmesi ve bazı durumlarda da toplanmasının devletin görevi ve öncelikli hakkı olduğu konusundaki bilinç giderek artmaktadır.

Gerçi müze başlangıçta, esas olarak, Osmanlı benliği içinde eritilen bir Öteki'ni barındırmak amacıyla tasarlanmıştır; ama müzenin İslâm eserleri koleksiyonu, yerli Osmanlı kimliğinin tüm renkleriyle yansıtılmasını ve onurlandırılmasını da sağlayacaktır. İslâm mirasına gösterilen ilgi-

nin yoğunlaşması, Sultan II. Abdülhamit'in politikalarıyla örtüşür: Padişah, hem imparatorluk sınırları içinde hem de kısa süre önce bağımsızlıklarına kavuşmuş bölgelerde –özellikle Doğu Avrupa'da– yaşayan Müslümanların haklarının korunmasında halifeliğin ve saltanatın rolünü vurguluyordu. İslâm eserlerinin listeye alınmış olması, aynı zamanda, meydana getirdiği eserler aracılığıyla temsil edilebilecek bütünlüklü bir İslâm dünyası hakkında giderek artan bilinci de yansıtır.

Yerli mirasa gösterilen ilgi ve bu ilgi ile milliyetçi girişimler arasındaki çakışma, Avrupa'da Yunan-Roma arkeoloji mirasına karşılık yerli arkeolojik mirasa gösterilen ilginin artmasıyla aynı zamana rastlar. Örneğin 1890'da Alman Arkeoloji Enstitüsü, kadim uygarlıkların yazılı belgelerine dayandırılan insanlık tarihini ya da Batı tarihini değil, Alman topraklarındaki ilk yerleşimcilere dayandırılan Alman tarihini araştırmak amacıyla bir şube açar.[46] Her ülkenin kendi topraklarında yaşamış uygarlıklara gösterilen ilgi, giderek, ulusal mirasın kavramlaştırılmasının parçası haline gelir. Osmanlılarda tarihî eserlere Batı uygarlığının Avrupalı vizyonunu paylaşma arzusuyla ilgi duyulmaya başlanmış, daha sonra bu ilgi tarihî eserler aracılığıyla kendi tarihlerinin başlangıcını araştırmak için bir araca dönüşmüştür. Tarihî eser tanımının sınırlarının genişletilmesi, İslâm geçmişinin ve Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşamış kadim halkların tarihlerinin, yalnızca Osmanlı denetiminde olan kesintisiz bir mirasın parçaları olarak nitelendiği dönüm noktasını vurgular.

Tarihî eserlerin ülke dışına çıkarılmasının önlenmesi beklenirken, yeni nizamnameye aykırı uygulamalar hiç gecikmeden başlar. Yayınlanmasından yalnızca birkaç ay sonra Alman Konsolosluğu yeni nizamname hakkındaki şikâyetleri-

ni dile getirir.[47] Bu sayede Almanya, önemli miktarda tarihî eseri ülkeden çıkarmasını sağlayan özel bir ayrıcalık elde etmeyi başarır. Konuyla ilgili belgede Alman Konsolosluğu'nun yeni tarihî eser nizamnamesinde değişiklik yapılmasını talep etmediği, bulunacak eserlerin yarısının Osmanlı Devleti'ne, yarısınınsa Berlin Müzesi'ne ait olmasını istediği belirtilir.[48] Gerçi bir konsolosluğun padişaha doğrudan başvurması yine amacına ulaşmıştır, ama daha önce verilen ayrıcalıklardan farklı olarak bu kez tanınan ayrıcalık tek bir kullanıma ilişkindir ve geniş kapsamlı bir güvence verilmez. Yine de Alman arkeologlar imparatorluktan önemli buluntular götürmeye devam ederler; bunların arasında, 1908 Jön Türk Devrimi'nin yol açtığı kargaşa ortamından yararlanarak ülkelerine götürdükleri, Milet pazar yerinin anıtsal kapısı da vardır.

1906 nizamnamesi öncesindeki döneme göre azalma göstermekle birlikte, Avrupa kuruluşlarının aykırı davranışları devam eder; ayrıca, özellikle imparatorluğun doğu bölgelerinin sakinleri de genellikle tarihî eser kaçakçılığına ortak olur. 1910'da Suriye'den gönderilen raporlar, iki aşiretin üyelerinin Hicaz demiryolu yapımında görevli Fransızlara Mada'in es-Salih'teki tarihî eserlerin toplanması için yardım ettiklerini gösterir.[49] Bu tür sorunlar karşısında hükümet, tarihî eser kaçakçılığına karşı İngiltere ve İtalya'da yürürlükte olan yasaların tercüme edilmesini kararlaştırır.[50] Hem yerel halktan kişilerin hem de yabancıların gerçekleştirdikleri kaçakçılık olaylarına ilişkin haberler ertesi yıl da gelmeye devam eder; bu ise, halkın tarihî eserlerin meta niteliği konusunda bilinçlendiğini ve hükümetin, sınırlarda yapılan tarihî eser ticaretini daha düzenli izlemeye başladığını gösterir.[51] Bu yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu Anadolu bölgesi ve Suriye eyaleti ciddi kargaşalara ve direniş hareketlerine sahne olur. Buralarda yaşayan aşiretlerin ka-

çakçılık eylemleri, daha sonra Osmanlı topraklarında hak iddia edecek Avrupalı devletlerle gizlice işbirliği ettiklerini, para ve erzak ihtiyacında olduklarını ortaya koyar.

1906 nizamnamesi o denli geniş kapsamlıdır ki, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne kadar geçerli olmakla kalmaz, Türkiye Cumhuriyeti tarafından da benimsenir ve bazı küçük değişikliklerle 1973 yılına kadar uygulamada kalır. Cumhuriyet müzeleri, yeni bir ulusal kimlik anlayışı yansıtır; buna karşın 1906 nizamnamesinin uyarlanabilmiş olması, müzede teşhir edilecek Türk-Osmanlı kimliğini oluşturan öğelerdeki önemli değişiklikleri o tarihte de yansıttığını gösterir. Özellikle belirtmemiz gerekir ki bu nizamname, bir sanat ürününün modern müze ortamında ve anlatılarında özümlenmesi için, ülke topraklarında üretilmiş olmasının temel ölçüt olduğunu vurgular. Ayrıca, aynı dönemde Yunanistan'da da olduğu gibi, bu arkeolojik değer anlayışı Türk tarihine dair etnogenetik bir anlayışın önünü açar: "Bugün var olan bir ulusun etnik yapısının kökenlerini kadim dönemde bulmak, sözde-tarihsel bir süreklilik duygusunu korur ve bugünü meşrulaştırır [...] Birileri bir yolculuğun başlangıcını (geçmişi) ve bitiş noktasını (bugünü) bir şekilde belirlemişse, bu iki nokta arasında bütün olup bitenler, mucizevî bir biçimde önemini yitiriverir."[52]

Tarihî eserlere kültürel meta muamelesi eden nizamnamelerin birbirini izlemesi, müzenin bir gerilim alanı olduğunu gösterir: Tarihî eser peşinde koşan Avrupalılar, müzeyi geliştiren Osmanlı entelektüel elitleri ve teknik olarak koleksiyonun tek sahibi olan padişah arasında yaşanan gerilimlerdir bunlar. Tarihî eserler konusunda yaşanan çekişmeler, meşrutiyet yanlıları ile II. Abdülhamit'in totaliter eğilimleri arasında sürüp giden gerilimi yansıtır. Müze yönetimi, padişahın tasarrufu karşısında devletin tarihî eserler üzerindeki mülkiyet hakkını savunarak demokratik bir

müze anlayışı oluşturur – üstelik temsilî hükümet fikrinin yaygınlık kazanmasından çok daha önce: Müze, vatandaşların devlet tarafından temsil edilen kolektif değerlerini barındıran bir hazinedir.

Notlar

1 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 93-95.

2 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, mektup no: 4, s. 1882.

3 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 193.

4 Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I. cilt, s. 314; Osman Hamdi ve Ozgan Efendi, *Le tumulus de Nemroud-Dagh* (İstanbul: İmprimerie F. Loeffler, 1883).

5 *Tercüman-ı Şark* 111 (19 Şaban 1295/6 Ağustos 1878), Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* I, s. 298'de alıntılanmış.

6 *Vatan* 1748 (24 Ramazan 1297/30 Ağustos 1880) Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I, s. 310'da alıntılanmış.

7 Marchand, *Archaeology and Philhellenism*, s. 201; Thomas W. Gaehtgens, "The Museum Island in Berlin", ed. Gwendolyn Wright, *The Formation of National Collections of Art and Archaeology* (Washington, D.C.: National Gallery of Art) s. 67-71.

8 Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I, s. 332.

9 İstanbul Başbakanlık Arşivi Meclis-i Mahsus İradeler 3401 (4 Rebiyülevvel 1301/ 2 Ocak 1884).

10 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 98.

11 *A.g.e.*, s. 80.

12 Stoneman, *Land of Lost Gods*, s. 136-149.

13 İstanbul Başbakanlık Arşivi Y.MTV 10:26:17.2.1300:5 (28 Aralık 1882).

14 Yehoshua Ben-Arieh, "The Geographical Exploration of the Holy Land", *Palestine Exploration Quarterly* (Temmuz-Aralık 1972) s. 90.

15 İstanbul Başbakanlık Arşivi MV 1:56, 1302. Cemâziyelâhir. 17/ 3 Nisan 1885.

16 Silberman, *Digging for God and Country*, s. 193-194.

17 "Âsâr-ı Âtika", *Tercüman-ı Hakikat* 3883, 25 Haziran 1891.

18 "Âsâr-ı Âtika", *Servet-i Fünun* 151 (20 Kânûnusânî 1309/ 1 Şubat 1894) s. 336.

19 "Âsâr-ı Âtika" *Servet-i Fünun* 106 (11 Mart 1308/ 23 Mart 1892) s. 31.

20 "Âsâr-ı Âtika", *Servet-i Fünun* 161 (31 Mart 1310/12 Nisan 1894) s. 70; "Âsâr-ı Âtika", *Servet-i Fünun* 168 (19 Mayıs 1310/ 31 Mayıs 1894) s. 191; "Âsâr-ı Âtika", *Servet-i Fünun* 202 (12 Kânûnusânî 1310/ 24 Ocak 1895) s. 320.

21 "Âsâr-ı Âtika", *Servet-i Fünun* (11 Şubat 1308).

22 "Müze", *Servet-i Fünun* 57 (2 Nisan 1308/ 14 Nisan 1892) s. 69, 74; "Vienna Müzesi", *Servet-i Fünun* 103 (18 Şubat 1308/ 3 Mart 1893) s. 394, 397; Louvre'daki Apollon Galerisi'nin resmi, *Servet-i Fünun* 143 (23 Eylûl 1309/ 5 Ekim 1893) s. 61.

23 "Âsâr-ı Âtika", *Servet-i Fünun* 222 (1 Haziran 1311/ 23 Haziran 1895) s. 213.

24 Istanbul Başbakanlık Arşivi Irade-i Hususiye 74: 28.M.1314/ 9 Temmuz 1896; Y.MTV 355:83, 14. 2. 1314/25 Temmuz 1896.

25 Temelkuran, "1884 Eski Eserler Nizamnamesi", s. 74-76.

26 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 102.

27 Istanbul Başbakanlık Arşivi MV 35:23, 1305.2.18/4 Kasım 1887.

28 Istanbul Başbakanlık Arşivi MV 36:57, 23 Safer 1306/29 Ekim 1888.

29 Istanbul Başbakanlık Arşivi Irade-i Dahiliye 75171, 3 Receb 1302 ve 19 Receb 1302 (18 Nisan ve 4 Mayıs 1885).

30 Kurt Geschwautler, "The History of the Vienna Ephesus Museum and Its Finds", ed. Gilbert Wiplinger ve Gudrun Wlach, *Ephesus: 100 Years of Austrian Research* (Viyana, Köln, Weimar: Österreichisches Archäologisches Institut Verlag, 1996) s. 175.

31 Istanbul Başbakanlık Arşivi Y.A-HUS 379: 53, 14.7.1315/ 8 Aralık 1897.

32 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 197-203.

33 Istanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, mektup no: 34, 27 Haziran 1898, M. Masen'den Osman Hamdi'ye.

34 Istanbul Başbakanlık Arşivi Maarif Iradeler 365:1997:1:15.N.1317/ 16 Ocak 1900.

35 Istanbul Başbakanlık Arşivi Hususi Iradeler 1321.RA/90, 10 Rebiyülâhir 1321/6 Haziran 1904.

36 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 10.

37 Istanbul Başbakanlık Arşivi DH.HMS 9:4, 1321.5.26/ 19 Ağustos 1903.

38 Istanbul Başbakanlık Arşivi BEO 187801, 13 Kânûnusânî 1320/ 26 Ocak 1905.

39 Istanbul Başbakanlık Arşivi BEO 182613 (1322/1905).

40 Istanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri D. S. Hogarth'ın Osman Hamdi'ye yazdığı 18 Şubat 1905 tarihli mektup.

41 Istanbul Başbakanlık Arşivi Maarif Iradeler 705 (689) 3, 27 Zilhicce 1322/ 6 Şubat 1905.

42 Istanbul Başbakanlık Arşivi BEO 188658 16 Zilhicce 1322/ 20 Şubat 1905.

43 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 210, 212; Istanbul Başbakanlık Arşivi BEO 190412, 25 Muharrem 1323/31 Mart 1905.

44 *Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi*, (Der Saadet: Mahmud Bey Matbaası, 1327/1909) s. 2.

45 *Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi* (1906) s. 3-4.

46 Marchand, *Archaeology and Philhellenism*, s. 180.

47 İstanbul Başbakanlık Arşivi BEO 217649, 15 Receb 1324/ 4 Eylül 1906; 220951, 1 Sevval 1324/ 17 Kasım 1906.

48 İstanbul Başbakanlık Arşivi BEO 220951 1 Sevval 1324/ 17 Kasım 1906.

49 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH.MUI 88:46, 17 Cemâziyelâhir 1328/24 Haziran 1910.

50 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH.MUI 2574:124:20, 17 Şaban 1328/22 Ağustos 1910.

51 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH.ID 28-1:28, 15 Receb 1329/11 Temmuz 1911; DH.HMS 9:8 1329.7.16/ 12 Temmuz 1911.

52 Kotsakis, "The Past Is Ours", s. 51.

Eser Toplama Teknolojileri: Demiryolları ve Fotoğraf Makineleri

Osmanlı İmparatorluğu'nda tarihî eserlerin toplanması etkinlikleri, toplama teknolojilerinin ve pratiklerinin benimsenmesi bağlamında yaygınlık kazanır; Osmanlıların benimsediği toplama teknolojileri ve pratikleri yalnızca imparatorluk için değil dünyanın geri kalanı için de yeni ve heyecan vericidir. Arkeolojinin geniş kapsamlı bir bilimsel disiplin olarak yeniden biçimlendirilmesinde, insan ve yük taşımacılığında demiryolu gibi yeni ulaştırma türlerinin kullanılmaya başlaması önemli ölçüde etkili olur. Benzer şekilde fotoğrafçılık da, belgelemede ve bilginin iletilmesinde yeni yöntemleri devreye sokar. Bu yeni teknolojiler, uygarlıkların belgelenmesini ve tanıtılmasını sağlayan yöntemleri de dönüştürür.

Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa'da geliştirilen bu yeni teknolojileri, malî –ve kimilerine göre kültürel– bağımsızlığını yitirme tehlikesini göze alarak ithal eder. İmparatorluk, arkeoloji pratiğinin gelişim sürecine ve bu süreçte örtük biçimde yer alan egemenlik çekişmelerine, ancak Batı'dan ithal teknolojilerle ve Batı'nın malî kaynakları aracılığıyla katılır.

Demiryolları

Osmanlı İmparatorluğu'nda demiryolu yapımı, tarihî eserler üzerinden yürütülen egemenlik rekabetine, ulaşıma dayalı yeni bir boyut kazandırdı. Demiryolu altyapısının inşaatı, kültürel değer taşıyan mülklerin sahipliği konusunda tartışmalar yarattı. Tarihçi Morris Jastrow, Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı eserinde, bir zamanlar çıkarsız birer bilim dalı kisvesi altında sunulan tarih, filoloji ve arkeoloji gibi etkinliklerin altında yatan siyasî etmenlere dikkat çeker:

> Tarihsel açıdan son derece önemli olan bir bölgeyi boydan boya kat edecek, binlerce yıl öncesinin ordularının ayak seslerinin yankılandığı bir güzergâhtan geçecek demiryolu projesi, bir sanayi girişimi olarak büyük yararlara gebeydi: Yakındoğu ile Avrupa arasında canlı bir ticareti başlatacak, yaşlı Doğu'ya genç Batı'nın ruhunu aşılayacak, Batılı düşünceleri, eğitim tarzını ve Batı bilimini uygarlığın doğduğu topraklara taşıyacaktı [...] İstanbul'dan Bağdat'a uzanan tarihî yolun denetimi, bütün çağlarda Yakındoğu'ya egemen olmayı gerektirmiştir. Bu nedenle Küçük Asya'nın tarihini, kadim dünyanın büyük uygarlıklarıyla ilişkileri bağlamında düşünmek kaçınılmaz olmuştur: Yunanlıların, Romalıların, Perslerin ve Arapların denetimi altında olduğu dönemlerden, Hıristiyan Avrupa'ya giden yolu kurtarmak için Haçlıların harcadığı çabalara, nihayet Osmanlı Türkleri tarafından fethedilmesine kadar.
>
> [...] Yakın zamana dek kamuoyu bu toprakların tarihini, bu konuda uzmanlaşan tarihçilerin, filologların ve arkeologların alanı olarak görüyordu. Avrupa'daki savaşın bu doğu topraklarına yayılmasıyla, genel siyasî tablonun bir parçası, hem de aslî bir parçası haline geldiler.[1]

19. yüzyıl sonlarında demiryollarının Osmanlı topraklarına yayılması, arkeolojiyle ilgilenen Avrupalıların uzak bölgelere ulaşımını kolaylaştırır. İngilizler 1856'da İzmir-Aydın hattını inşa etmek üzere Osmanlı İmparatorluğu'ndan ilk demiryolu imtiyazını elde ederler. O tarihten itibaren tarihî eserlerin edinilmesi, demiryolu inşaatı için zorunlu olan kazıların yapılmasına bağlı olarak gerçekleşir. İngilizlerin 1863'te demiryolu altyapısının inşaatına başlamalarının hemen ardından, J. T. Wood, daha sonra Efes kazısına dönüşecek olan projeyi başlatır. Benzer şekilde, Bergama kazısı da demiryolu inşaatının ürünü olur. 1903'te Meşatta kapısının bulunması ve sonra imparatorluktan çıkarılması da Hicaz demiryolu projesine bağlıdır. Anadolu'daki demiryolu inşaatı hakları çeşitli Avrupa devletlerine satıldıkça, inşaat sırasında bulunacak tarihî eserlerin mülkiyet hakkı üzerindeki tartışmalarda bölgesel denetime ilişkin yeni sorunlar rol oynamaya başlar.

1884 nizamnamesinde, demiryollarından, tarihî eserlerin bulunabileceği potansiyel alanlar olarak söz edilmez. Bununla birlikte, demiryolları imparatorlukta yaygınlaştıkça, Maarif Nezareti Avrupalı demiryolu mühendislerinin tarihî eserlere el koymalarını önlemek amacıyla ardı ardına tezkereler yayınlar. 1863'te yapılan İzmir-Kasaba hattı 1893'te Afyonkarahisar'a uzatıldığında, müze hemen, bu hattın inşaatı sırasında bulunması olası tarihî eserlerle ilgilenir ve Maarif Nezareti'nin konuyla ilgilenmesini talep eder.[2]

Suriye'deki Şam-Hama demiryolu, müze açısından benzer kuşkuların doğmasına neden olur; bu kuşkular sonucunda Anadolu Demiryolları Derneği [Société de Chemin de Fer d'Anatolie] tarihî eserlerle ilgilendiğini kesin olarak yalanlamak zorunda kalır.[3]

1898 yılında Alman İmparatoru'nun padişahla birlikte gerçekleştirdiği ziyaret, Bağdat demiryolu projesinin doğma-

sını sağlar: Proje, "bu işletmeyi, en romantik biçimde, Küçük Asya'nın ve Mezopotamya'nın kilometre taşlarına bağlamak" amacıyla tasarlanmıştır.[4] Aynı anlaşmanın bir parçası olarak padişah, tarihî eserlere ilişkin imtiyazları, bir önceki bölümde sözünü ettiğimiz gizli bir anlaşmayla Almanlara verir. Maarif Nezareti'nin tarihî eserleri egemenliğin metaforik göstergeleri olarak koruma yönündeki tüm çabalarına karşılık, padişah kadim uygarlıkların maddî kalıntılarını modern Avrupa teknolojileri karşılığında takas etmeye razıdır.

1910'larda Almanların sahibi olduğu Bağdat Demiryolu Şirketi [Imperial Ottoman Baghdad Railway Company] tarafından yapılan ve Konya'dan geçerek Bağdat'a ulaşan hatların tamamlanması, demiryolu yapılırken bulunmuş olabilecek tarihî eserlerin mülkiyeti konusunda benzer kaygılar doğurur:

> Bağdad demiryolu hattının Ereğli İstasyonu'nun ileri kısmına ait olan inşaata başlanıldığından ve bu esnada hatt-ı güzergâhında âsâr-ı atîka bulunması ihtimali yüksek olduğundan bahisle bu tür eserlerin çıkması halinde hemen Müze-i Hümayun idaresine malumat verilmesi talimatı verilmiştir.[5]

Hükümet bu tür önleme çabalarıyla yalnızca tarihî eserler üzerindeki hak iddiasını ortaya koymakla kalmaz, yabancıların yaptığı demiryolları nedeniyle kazılan topraklardaki fiziksel denetimi elinde tuttuğunu da simgesel olarak göstermiş olur. Tarihî eserlerin mülkiyetine bu denli önem verilmesi, toprağın mülkiyeti ile, bu toprağın yüzeyini işaretleyip bölümleyen rayların mülkiyetinin birbirinden ayrı olduğunu vurgular.

İsyanlar nedeniyle Osmanlı egemenliğinin tartışmalı hale geldiği bölgelerde, tarihî eserler için verilen mücadele, yerel siyasî çekişmelerin net bir yansımasıdır. 1910 yılında Hicaz

demiryolunun uzatılması sırasında, yabancılar kadar yöre sakinleri de tarihî eserlere yasa dışı yollardan sahip olmaya çalışırlar. Hicaz demiryoluyla seyahat eden yabancı uyruklu resmi görevlilerin ve gezginlerin, yerel halktan bazı kişilerin de yardımıyla, Mada'in es-Salih yakınında bulunan tarihî eserlere el koyduğunu bildiren rapor üzerine, Suriye valiliğine gereken talimatlar verilmiştir. Sözü edilen bölgeden tarihî eserlerin alınıp götürüldüğünü gösteren herhangi bir işaret mevcut olmamakla birlikte, korunmaları için gereken önlemlerin alınması ve bir soruşturma başlatılması emri verilmiştir.[6]

Daha önce güçlükle ulaşılan bölgeler, demiryolunun buralara uzatılmasıyla kime ait olduğu tartışılan topraklar haline gelir. Avrupa hâkimiyetinden kaygı duyulan bir atmosferde, gerek çağdaş gerekse de arkeolojik alanlara ulaşımın mümkün kılınmasıyla birlikte, tarihî eserler üzerinden yürütülen rekabet, toprak üzerindeki rekabetin metaforu haline gelir. Toprağın mülkiyeti henüz tartışmalı değilken, yeraltındaki tarihî eserler konusundaki rekabet, demiryolu sayesinde daha kolay ulaşılan bölgelerin denetimini ele geçirme yönündeki rekabetin üzerini örter. Demiryolları sadece ulaşımı kolaylaştırmakla kalmaz, emperyalist emeller besleyen yabancı demiryolu yatırımcıları ile, Osmanlı Devleti'ne bağlılıkları kopma noktasına gelen yerel gruplar arasında gizli bir işbirliği için yeni bir araç sağlar. Böylece, demiryolu güzergâhlarında ortaya çıkarılan tarihî eserlerin ele geçirilmesi, yabancılarla yerel aşiretler arasında elverişli bir ittifak biçimi olur: Merkezî yönetimi, tarihî eser kaçakçılığı amacıyla oluşturulan işbirliğinden çok daha fazla endişelendiren bir ittifaktır bu.

20. yüzyılın başlarında Osmanlı yönetimi, tarihî eserlerin toplanması etkinliğini, Avrupa devletlerinin imparatorluğun çeşitli bölgelerindeki sömürgeci emellerinin yeni bir

biçimi olarak görmeye başlar. Bir zamanlar Helen-Bizans mirasının kültürel işaretleri olarak değer kazanan tarihî eserler, şimdi egemenlik işaretleri olmuştur. Böyle bir ortamda, tarihî eserleri toprakları üzerindeki egemenliğinin kanıtları olarak korumak, Osmanlı Devleti için giderek güçlenen bir zorunluluk haline gelir. Demiryollarının geçtiği bölgelerde bu durum daha da önem kazanır; çünkü demiryolu, yabancıların Osmanlı topraklarına ulaşımını kolaylaştırmıştır.

Demiryolları kısa sürede sadece meslekî amaçlarla değil turistik amaçlarla da kullanılmaya başlar. Demiryolları, genişleyen arkeolojik alanlara olduğu kadar, İstanbul ve İzmir gibi liman kentlerinden başka yerlere de seyahat edilebilmesine imkân sağlar. Örneğin Wood, 1877'de yazdığı Efes kazısına ilişkin anılarında, İzmir'den getirilen ya da yöreden bulunan yetersiz rehberler hakkındaki anekdotları aktarır; bu rehberler çoğu zaman arkeolojik mekânlar hakkında yanlış bilgi veriyorlar ve hareket saatinden çok önce turistleri aceleyle tren istasyonuna götürüyorlardı.[7] Wood'un anıları, İzmir'de turizmin başladığını, ama henüz emekleme döneminde olduğunu gösterir. Yalnızca birkaç yıl sonra Murray ve Baedeker Efes ile Truva'yı gezi kitaplarına dahil ederler ve İzmir'den trenle yola çıkacak yürekli gezginlerin bu yerleri günü birlik ziyaret edebileceklerini yazarlar.[8]

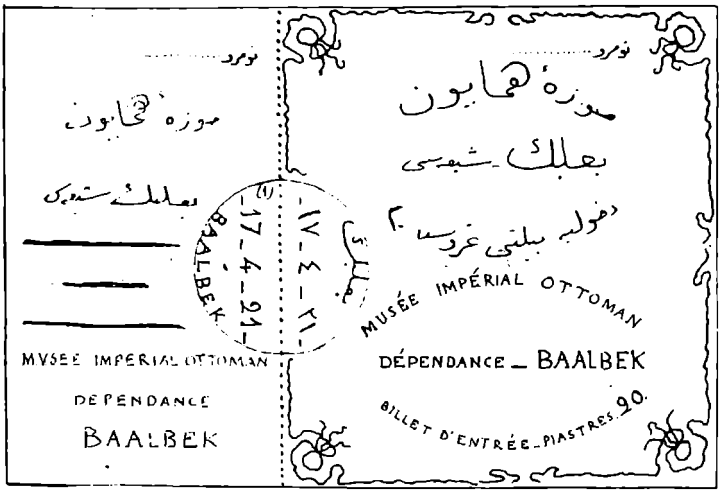
Trenler Osmanlı topraklarını boydan boya geçtikçe, turistler tarihî mekânları ziyaret etmeye başlarlar; ziyaretleriyle, aslında hem arkeologların hem de yöre halkının mülkiyet haklarına meydan okumaktadırlar. Arkeoloji turizminin başlaması, hem macera tutkunu arkeoloğun arkeolojik alana ulaşma ayrıcalığını, hem de yerli halkın tarihe dayalı mülkiyet hakkını sarsar. Turist, alandaki fiziksel varlığıyla, alanın kültürel mülkiyetine de ortak olmaya başlar. Turist-

ler gelmeye başlar başlamaz, yerel turizm sektörü, alandaki yerleşik denetim düzenekleriyle çatışmaya girer; zaten bunlar, Osmanlı Devleti, arkeologlar ve bazı durumlarda yöre halkı arasında süren çekişmeler sonucunda tartışmalı hale gelmiştir.

1905 yılına gelindiğinde arkeoloji turizmi artık devlet tarafından kurallara bağlanmıştır; bu durum özellikle, trenle ulaşılabilen en ünlü iki mekân olan Efes ve Baalbek için geçerlidir. Tarihî yerlerin tümünde tanıtım kitaplarının ve fotoğrafların satıldığı bölümler oluşturulur. Turistlerin harabeleri gezdirmek üzere herhangi bir gönüllüyü rehber olarak tuttukları önceki uygulamadan farklı olarak, tarihî mekânın yararı gözetilerek yapılan yeni düzenlemelerle, tur rehberlerinin denetlenmesi sağlanır. Harabelere serbestçe girmek isteyen her rehber yıllık 200 kuruş tutarında bir ücret öder. Rehberlik ettiği kişilerin tarihî mekânda yol açacakları zararlardan da (eseri tahrip etmek, çalmak vs.) sorumlu tutulur. Tarihî mekân hakkında yapılacak sınav sonucunda kendisine, göstermek zorunda olduğu bir diploma verilir.[9]

Tur rehberlerinin ödediklerinin dışında, turistler de tarihî mekânlara girebilmek için ücret ödemeye başlar.[10] Giriş ücreti karşılığında kendilerine mekânın bir haritası ile bir bilet verilir (Resim 13).

Benzer şekilde 1873'te, daha önce Kudüs'teki Haremü'ş-Şerif'e girmeleri yasak olan Avrupalı gezginler, Kubbetü's-Sahra'yı küçük bir ücret karşılığında gezebilmektedirler.[11] Daha sonraları, bilimsel eğitim almış tur rehberleri, kutsal mekânlara geleneksel hac ziyaretleri düzenleyen yerel rehberlerin yerini alır. 1892'de, Kudüs'te Filistin Araştırmaları Vakfı'yla bağlantılı "yerel bir dernek" kurulur; derneğin amacı, efsanelerden ziyade olguları bilmek isteyen modern turistlerin taleplerini karşılamaktır. Yafa kapısının iç tarafında, turistlerin derneğin yayınlarını satın alabileceği ve



Resim 13: Baalbek müzesine giriş bileti, 1921 [İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi].

konferanslarını izleyebileceği bir mağazanın açılışından sonra bu dernek, yerel tur rehberlerine eğitim vermeye başlar. Kısa bir süre sonra Kudüs belediye encümeni rehberlerin eğitimini standartlaştırır ve 1895'te, tüm rehberlerin, Filistin Araştırmaları Vakfı'nın desteğiyle gerçekleştirilen araştırmalardan elde edilen bilgileri içeren bir sınavdan geçmeleri zorunlu kılınır.[12]

Böylece, önce yalnızca arkeologlara, sonra da Müze-i Hümayun aracılığıyla Osmanlı Devleti'ne ait olan bilgi, fotoğraf ve harita gibi mülkiyet simgelerine, artık turistler de sahip olabilmektedirler.

Görsel Röprodüksiyon

Trenler Avrupalı turistleri arkeolojik mekânlara taşırken, iki ve üç boyutlu röprodüksiyonlar da bu mekânların Avrupa'ya taşınmasını sağlar. Çeşitli röprodüksiyon teknolojileri, örne-

ğin alçı dökümler, kağıt maketler ya da kopyalar, fotoğrafın kullanımı ve daha sonra arkeologlarca benimsenmesi, tarihî eserlere fiziksel olarak sahip olma zorunluluğunu kısmen ortadan kaldıran yeni bir mülkiyet biçimi yaratır. Arkeolojik eserin imgesi üzerindeki egemenlik, neredeyse gerçeğinin üzerindeki egemenlik kadar, o sanat ürününe ilişkin mülkiyet hakkının ve onunla ilgili nesnel ve yadsınamaz bilgi üzerinde kurulan otoritenin göstergesi olur.

Müze-i Hümayun'da alçı dökümler için atölyeler kurulur. Üç boyutlu alçı döküm, özgün arkeolojik sanat eserindeki "kesin" ve nesnel bilginin, eserin içkin değerinden ödün vermeksizin yayılabilmesini sağlayan yeni bir araç işlevi görür. 1884 nizamnamesinde, tarihî eserlerin yurtdışına çıkarılmasına alternatif olarak bu röprodüksiyonların çıkarılabileceği hükmünün yer alması, kopyaların, uluslararası rekabet konusu olan özgün eserlerin yerini tutabildiğini gösterir.

Nizamnamede alçı döküm ile özgün eser ayrımının getirilmesi, özgün ile kopya arasındaki değer farklılaştırması sorununa işaret eder; bu sorun o sıralarda Avrupa ve Amerika müzelerinde de tartışılmaktadır. Müze-i Hümayun'un düzenlenişi, (Batı'daki koleksiyonların oluşturulmasında en önemli rolü oynayan) insanlığın ilerlemesi fikrini değil, müzeye gelen eserlerin ne kadar geniş bir yelpazede uzandığını vurgulamaktadır. Müze-i Hümayun'la aynı yıllarda, 1870'lerde kurulmaya başlayan Amerikan müzelerinde, kadim uygarlıklara ait heykellerin bulunmaması sonucu alçı dökümler toplanarak teşhir edilir. 19. yüzyılda tarihin büyük uygarlıklarının şaheserlerinin estetik açıdan takdir edilmesine büyük önem veren müze küratörleri, kopyaların ve özgün eserlerin eğitim açısından taşıdıkları değerler arasında genellikle önemsiz bir fark görmektedirler. Bir eserin özgününe sahip olmak, arkeolojik kazılarda ve tarihî eserlerin bulundukları ülkeden götürülmesinde yürütülen rekabette

toprak egemenliği bağlamındaki üstünlüğün işareti sayılırken, Avrupa ve Amerika müzelerinde çok sayıda alçı dökümün teşhir edilmesi yaygın bir uygulama haline gelir; bu kopyalar, sanat tarihi kanonunun geçirdiği evrimin kanıtlarını sunmak açısından yeterli görülür. Amerikan müzelerinin yerleştirmeye çalıştığı öğrenme yöntemi, heykellerin özgünlerini değil, sahih formlarının yansıtılmasını gerektirir. Heykellerin alçı dökümlerinin, sınıflandırma ilkeleri temel alınarak insanlığın başardığı ilerlemenin örnekleri olarak düzenlenmesi, Avrupa müzelerini taklit eden Amerikan müzelerinin sanat tarihi bağlamında meşrulaştırıldığının işareti olur. Alan Wallach'ın belirttiği gibi 19. yüzyılda bazı Amerikalı eleştirmenler, eserlerin kopyalarının özgünleri kadar, hatta onlardan daha da üst düzeyde bir estetik deneyim sunabileceğini düşünürler. Eğitim sisteminde klasik edebiyat eserlerine ilişkin bilginin büyük bir yer tuttuğu bir kültürde, alçı dökümlerin müzelerde teşhir edilmesi, geniş kapsamlı arkeoloji gezilerine katılmaya gücü yetmeyen büyük bir kitleye eğitim ve kültür olanakları sağlayabilecektir.[13]

Buna karşılık, Müze-i Hümayun'u kültürel açıdan meşrulaştıran olgu, heykellerin düzenlenme tarzı ya da sanat tarihi kanonunu tam olarak yansıtmaları değil, özgün heykellerin kullanılmış olmasıdır. ABD de, Osmanlı İmparatorluğu da müzelerini Avrupa kurumlarıyla rekabet etmek amacıyla kullanmışlardır; ama ABD zaten dolaylı olarak Avrupa kültür mirasının parçasıdır. Amerikan müzeleri yetkinliklerini kanıtlamaya çalışırlar; Batı uygarlığına katılmaya hakları olduğunu kanıtlamak gibi bir kaygıları yoktur.[14] Oysa Osmanlı müze koleksiyonları, Avrupa'nın kadim uygarlık mirasında imparatorluk için bir yer açmak amacıyla oluşturulur. Dolayısıyla insanlığın ilerlemesine ilişkin kapsamlı bir anlatı yaratmak yerine, heykellerin özgünlerine sahip olmak, müzenin ideolojik gereksinimlerini karşılamaktadır.

Yeni nizamname, bir sanat tarihi programı yerine özgün eserlere sahip olmaya önem vermekle, Avrupa ve Amerika müzelerinde ancak 19. yüzyıl sonlarında gerçekleşecek bir gelişmenin, alçı dökümlerin koleksiyonlardan dışlanmasının işaretlerini verir. 19. yüzyıl sonlarında Avrupa ve Amerika müzelerinin eğitim programı, önceleri hem eserleri elde etme gücü, hem de ansiklopedik, evrimsel bir uygarlık modelini yaygınlaştırma üzerinde odaklanmıştır. Kopyaların dışlanmasının ardından söz konusu program, özgün eserlerin elde edilmesi için gereken malî, idarî gücü ve güçlü bir egemenliğe sahip olmayı önemsemeye başlar; bunlar ise Osmanlı koleksiyonlarının tek odak noktasıdır; bu konuyu bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak ele alacağız.

Alçı döküm, 19. yüzyıl sonlarındaki arkeoloji pratiğinde yaygın olarak kullanılan bazı röprodüksiyon yöntemlerinden biridir. Arkeologlar yalnızca *camera lucida** aracılığıyla teknik çizimler üretmekle kalmıyorlar, arkeolojik buluntuların kabartmalarını çıkarıp kâğıt maketlerini de yapabiliyorlardı. Müze-i Hümayun'la yakın ilişkiler kuran ilk arkeologlardan olan Saloman Reinach, kadim Yunanistan topraklarının araştırılmasıyla ilgilenen amatör arkeologlar için hazırladığı 1883 tarihli el kitabında, gezgin arkeoloğun temel görevinin belgeleme olduğunu vurgular.[15] Prototip arkeoloğun, böcek bilimcinin ve jeoloğunkine benzer söylemler kullandığını düşünür. Ona göre arkeolog, onlarınkine benzer bilimsel yöntemleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun bakir topraklarının sunduğu farklı bir nesne grubuna uygular. Böylece arkeolog, jeoloğunkine paralel, ama ondan farklı bir arazi modelini görünür kılar ve bir böcek bilimcinin böcekleri pozitivist, Darwinci ilkelere göre sınıflandırması gibi, nesneleri bilimsel olarak sınıflandırabilir.

---

* *Camera lucida*: "Aydınlık oda" anlamına gelir. Fotoğraf makinesine benzer şekilde işleyen bir çizim aracıdır - ç.n.

Çağın Alman pratiğiyle uyumlu olarak, Reinach, geliştirdiği prototip pratiği filoloji bağlamında temellendirir ve gezgin arkeoloğa, karşılaştığı her yazının kopyasını almasını öğütler. Ne var ki, "potansiyel olarak haritaya geçirilmemiş olan topraklar"a yaptığı yolculuklar, arkeoloji biliminin yararı için düzenlenmiş olduğundan, yazıların elle kopyalanması, nesnel çoğaltılabilirlik açısından tek başına yeterli olmayacaktır. Tarihsel açıdan kapalı kutu olan Osmanlı topraklarının her yanına saçılmış yazıların şifresi, ancak uygun röprodüksiyon teknolojileriyle çözülebilir; bu topraklarda gizlenen bilgiler, ancak böyle teknolojiler sayesinde topyekûn bilginin pozitivist gündemi doğrultusunda saydamlaştırılabilir. Reinach, yalnızca Latince ve Yunanca metinlerin kopyalanmasının sakıncaları konusunda arkeologları uyarır; kitabında Yunanistan'da ve Küçük Asya'da rastlanabilecek çeşitli alfabelerden örnekler sunar. Böylece arkeoloji projesi, her türlü sanat ürününü uluslararası veri toplama süreçlerinde görünür kılacaktır. Bu girişimde, nesnel röprodüksiyon yöntemleri, kopyalamanın doğasından kaynaklanabilecek hata payını azaltarak, amatör arkeoloğun güvenilirliğini artıracaktır. Nesnel röprodüksiyon teknikleri sayesinde haritası çıkarılmamış olan topraklar, arkeolog-kâşif tarafından okunaklı hale getirilebilecektir; arkeolog-kâşifler, Küçük Asya'yı çağdaş varoluşunu kavrayarak değil, geçmişinin katmanlarını çözümleyerek okuyacaktır.

Reinach'ın önerdiği ilk mekanik röprodüksiyon yöntemi mülajdır; bu yöntemde, dokusundaki bez oranı yüksek olan ıslak bir kâğıt parçası bir yazının üstüne oturtulur ve böylece arkeolojik alanın dışına çıkarılabilecek bir kâğıt kabartma elde edilir. Modern standartlara göre bu yöntem aşırı ölçüde emek-yoğun görünse de, Reinach mülajın hem değişik ışık koşullarında daha etkili, hem de fotoğraf kadar külfetli olmadığını savunur; çünkü fotoğrafçılık o tarihler-

de yalnızca bir fotoğraf makinesi değil, banyo edilene kadar ışık geçirmez bir kutuda korunması gereken, ışığa duyarlı bol miktarda kâğıt da gerektirmektedir.

Bununla birlikte, Reinach'ın da el kitabında belirttiği gibi, fotoğrafın keşfi arkeolojik belgeleme etkinliğine yepyeni olanaklar sağlar ve bir anlamda, sanat eseri edinme ihtiyacını her zamankinden daha simgesel hale getirir.

Fotoğraf

Louis Daguerre'in fotoğrafı bulmasından kısa süre sonra, bu olay 1839 yılında *Takvim-i Vekayi* gazetesi tarafından duyurulur ve Osmanlı İmparatorluğu fotoğrafla tanışır.[16] Fotoğrafın icadı, tüm dünyada, insanların görsel deneyim olanaklarında devrim yaratır. O tarihe kadar insanlar, uzaklarda olup bitenleri ya da göremedikleri şeyleri ancak sözel anlatım ya da çizimler aracılığıyla deneyimliyor ya da öğrenebiliyorlardı; kuşkusuz her iki durumda da anlatıcının ya da sanatçının sunduğu dolayımlı deneyim söz konusuydu. Oysa fotoğraf, dünyaya, mekanik açıdan nesnel, böylece görünürde dolayımsız, birinci elden bir bakış olanağı getiriyordu.

Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf, oryantalist hayranlık ve turistik merak dürtülerini tatmin aracı olarak başlar. Kısa sürede devlet tarafından denetlenen bir kendini temsil etme tarzına dönüşür. II. Abdülhamit döneminde fotoğraf, sanat alanının dışına çıkarak belgeleme alanına girer ve Müze-i Hümayun'da gelişen düzen, örgütlenme ve mülkiyet gibi konularda rol oynar.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk fotoğrafçılar, Avrupalı izleyiciler için Doğu imgeleri üretirler. 1839'da Frederick Goupil Fesquet, Kutsal Toprakların gümüş levha üzerine fotoğraflarını çekmek üzere [daguerrotip] Ortadoğu'ya giden ilk kişilerden biri olur. Avrupa'ya dönüş yolculuğu sıra-

sında, birlikte yolculuk ettiği grubun mola verdiği İzmir limanının fotoğraflarını da çeker. Joseph Philbert Girault de Prangey, 1842-1845 yılları arasında, *Monuments Arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie-Mineure dessinés et mesurés de 1842 à 1845* adlı kitabı için Doğu'nun fotoğraflarını çekmek üzere imparatorluğa gelir; kitap 1846'da yayınlanır. Maxime de Camp, Doğu izlenimlerini kaydetmek amacıyla fotoğrafçılığı öğrenir ve 1848 yılında bu izlenimlerini *Souvenirs et paysages d'orient, Smyrne, Ephese, Magnesie, Constantinople, Scio* başlığıyla yayınlar. Bütün bu fotoğrafçılar Doğu'yla kısa süreli, gelip geçici ilişkiler kurarlar. Doğu'yu ziyaret etmelerinin amacı, Avrupalılara, efsaneleşen kadim ve egzotik ülkelerin imgelerini sunmaktır. Onlar için fotoğraf, halkın imgelemini zenginleştiren yeni bir öğedir.

İlk gezgin-fotoğrafçılar dalgasının imparatorluktan geçişinin hemen ardından, Avrupalılar ve imparatorlukta yaşayan Avrupalı, Rum ve Ermeni cemaatlerinden bazı kişiler, İstanbul'un Altıncı Daire-i Belediyesi Pera başta olmak üzere çeşitli yerlerde fotoğraf stüdyoları kurmaya başlarlar. Uzun yıllar, imparatorluğun Müslüman tebaası fotoğrafçılıkla uğraşmaz; bunun bir nedeni, Avrupa'yla dilsel ve kültürel bağlarının azınlıklara kıyasla zayıf oluşudur; ayrıca, genellikle azınlıkların uğraştığı mücevhercilik gibi işler ile fotoğrafçılık arasında teknik açıdan sıkı bir ilişki vardır. İslâm ikonoklazmı da bazı Osmanlıların bu meslekten uzak durmalarına yol açmış olabilir. 1840'ta James Robertson, Osmanlı paralarında yapılacak düzenlemeler için İstanbul'a gelir ve çok geçmeden Pera'da yerleşmeye karar verir, İstanbul'un çok sayıda fotoğrafını basmak amacıyla burada bir fotoğraf stüdyosu kurar. 1853-1855 döneminde Avrupa'ya Kırım Savaşı'nın fotoğraflarını gönderir. Avrupalı öncelleri gibi Robertson da esas olarak Avrupa pazarı için fotoğraf üretir. Ancak onlardan farklı olarak, Osmanlı Devleti'yle

uzun süreli bir ilişki kurar ve 1876 yılına kadar darphaneyle çalışmayı sürdürür.

1850 yılında bir stüdyo açan Vasilaki Kargopulo, öncellerinden farklı bir yol izler ve imparatorluğun imgelerini Batı'ya göndermek yerine Avrupalı turistlere hitap etmeyi seçer. Altıya dokuz santimetre boyutlarındaki kartlara kentin görüntülerini basar; ayrıca stüdyosunda bulundurduğu çok çeşitli Doğu giysileriyle poz veren müşterilerinin fotoğrafını çeker. Kentin ve kendilerinin bu tür imgelerini anı olarak saklayabilmek için Avrupalıların Doğu'ya gelmeleri gerekir. Daha önce yayınlanan Doğu imgelerini satın alanlardan farklı olarak, onlar bu kartpostalları kendi gördüklerini anımsamak ve başkalarıyla paylaşmak amacıyla kullanabileceklerdir. Stüdyoda çekilmiş fotoğrafı, kent görüntüleriyle birlikte kişinin Doğu'da bulunduğunun kanıtıdır; bu fotoğraflarda giydikleri yerel giysilerle Doğu'nun atmosferine katılırlar; ancak bu, hayalî bir katılımdır, çünkü Avrupalılar Avrupa dışında giyim tarzlarını nadiren değiştirirken, üst sınıflara mensup Osmanlılar hayli Avrupaî bir tarzda giyinmektedir. Abdülmecit'in resmî fotoğrafçısı olan Kargopulo, fotoğrafçılığı Osmanlı Devleti'nin ilgi alanına yerleştirir. Esas olarak portre ve manzara fotoğrafları çektiyse de, fotoğrafı saraya tanıtarak II. Abdülhamit döneminde fotoğrafik imgelerin kullanımında gerçekleştirilen köklü değişikliğin temellerini atmış olur.

Kısa sürede Pera'daki fotoğraf stüdyolarına yenileri eklenir. Bunlar arasında en ünlüsü, 1857'de açılan, Pascal Sébah'ın *El Chark* adıyla anılan stüdyosudur. Sébah'ın, Bursa, Ege sahilleri, Atina, Mısır ve Libya'da çekilmiş fotoğraflarındaki Doğulu hayat tarzının panoramik ve stereoskobik* görüntüleri, yalnızca imparatorluktaki müşterilerin taleple-

* Stereoskop: İki boyutlu cisim ve fotoğraflara iki gözle birden bakıldığında üç boyutluymuş gibi görünmelerini sağlayan düzenek – ç.n.

rini karşılamakla kalmaz, Avrupa'da da ün kazanmasını sağlar. A. Laroche isimli bir Fransız'la uzun süren ortaklığın ardından Bechard isimli başka bir Fransız'la, daha sonra 1884'te de Policarpe Joaillier'yle ortak olur; 1888'de ise stüdyonun ismi Sébah ve Joallier olarak değiştirilir.

El Chark hem Avrupalı hem de Osmanlı müşterilere hizmet veren tek fotoğraf stüdyosu değildir. 1858 yılında, sonraları Abdullah Frères olarak anılmaya başlayan üç Ermeni kardeş, İstanbul'un daha mütevazı, Pera kadar Avrupaî olmayan semti Beyazıt'ta bir fotoğraf stüdyosu satın alırlar. 1867'de bu dükkânı satarak, Pera'nın ana caddesindeki daha merkezî bir yerde yeni bir stüdyo kurarlar; bu stüdyo daha sonra dönemin en ünlü fotoğraf işletmelerinden biri olur. Sultan Abdülaziz, Ressam-ı Hazret-i Şehriyari unvanını verdiği Abdullah Frères'i sarayın resmî fotoğrafçıları olarak görevlendirir. Abdullah Frères, stüdyo 1899'da Sébah ve Joaillier'ye satılana kadar bu unvanı kullanır.

İmparatorluğa girişinin ilk yıllarında fotoğraf, Osmanlı zenginlerinin merak konusu olur. Ama çok geçmeden Osmanlı yöneticileri, fotoğrafı imparatorluğun dışarıda tanıtılmasında araç olarak görmeye başlarlar. 1867 Paris Dünya Sergisi'nde kurulan Türk kahvehanesi ve Türk konağı modelleri, Abdullah Frères stüdyosunda hazırlanan İstanbul manzarası fotoğraflarıyla süslenir. Benzer şekilde 1873 Viyana Dünya Sergisi kapsamında, Sébah Stüdyosu'nda çekilen yerel giysi fotoğraflarının yer aldığı bir kitap yayınlanır. Bu sergilerdeki fotoğraflar, ziyaretçilere ilk kez, imparatorluğun denetimden geçmiş olsa da birinci elden görünümlerini sunar. Bunlar sanat eserinden ziyade araç, hatıradan ziyade tanıtım işlevi görür.

Fotoğraf makinesinin hantal yapısı, arkeolojik alanlarda kullanımını güçleştirmektedir. Yine de fotoğraf, arkeolojik alanları belgeleyip uzaklara taşıyabilmekte ve böylece arke-

oloğun deneyimlerini ortaya koymaktadır; bunlar fotoğrafı, yalnızca arkeolojik araştırma için değil, arkeolojik buluntuların kültürel ifade tarzları olarak pazarlanması açısından da cazip bir araç haline getirir. Örneğin Schliemann, Truva'da bulduğu mücevherleri takan Yunanlı karısının fotoğrafını kullanarak, Truvalı Helen'in hayalini canlandırmak ve böylece Priamos'un hazinesini bulduğu iddiasını güçlendirmek ister. Daha sonra Truva'da bulduklarını Almanya'ya satmak için fotoğrafları kullanması, o tarihten beri Truva hazinesi uğrunda giderek genişleyen ve Rusya'yı, Yunanistan'ı ve Türkiye'yi de içine alan uluslararası bir rekabetin başlamasına neden olur.[18]

19. yüzyıl sonunda, fotoğraf diğer röprodüksiyon yöntemlerinin yerini almaya başlar. Reinach, amatör arkeolog için el kitabında birçok röprodüksiyon biçimine ilişkin açıklamalar verir; ama kitabında yer verdiği tek imge, seyahat çantasının içindeki bir fotoğraf makinesini gösteren gravürdür; böylece dolaylı bir anlatımla, arkeoloğun etkinliklerini fotoğrafik belgeleme etkinliğine bağlar. Filolojiyle ilgilenen arkeolog, işini bir fotoğraf makinesine gerek duymadan da yapabilmektedir; ama tarihî eserlerle ya da heykellerle ilgilenen arkeoloğa eserlerin fotoğraflarını çekmesi ısrarla önerilir; çünkü giderek sertleşen yasalardan ötürü eserlerin özgünlerini toplayamaz. Reinach, Atina ve İstanbul müzelerinde eserlerin belgelenmesi işleminin tamamlanmış olmasına karşılık, müzelerin dışında kalmış nesnelerin belgelenmesindeki yetersizliklere değinir. Bu toplanmamış nesneler, fotoğrafik toplama yöntemiyle Avrupa arkeolojisinin bilimsel arşivinin parçası olabilir, Avrupalıların entelektüel gündemine girebilirdi. Böylece yeni yeni başlayan fotoğrafik toplama etkinliği, kaçınılmaz bir görev olarak anlaşılır.

> Kuşkusuz, rehber kitaplarda yer alan önemli harabeler, özenle yapılmış gravürler ya da kusursuz heliogravürler* aracılığıyla biliniyor; ama Atina ve İstanbul'da bile, çok sayıda ilginç sanat eseri hâlâ düzenlenmeyi bekliyor ya da ancak kötü röprodüksiyonları yapılmış durumda [...] Tarihî eserler müzelerin dışında dört bir yana dağılmış bulunuyor ve büyük tarihî kentler buralara çeki düzen verecek bir yetkili bekliyor.[19]

II. Abdülhamit döneminde başlatılan en önemli projelerden biri, tüm imparatorluğun fotoğrafla belgelenmesi projesidir. Abdülhamit, imparatorlukta yaşayan çok sayıda fotoğrafçıyı, çok değişik konularda fotoğraf çekmeleri için görevlendirir ve bu fotoğrafları incelemek üzere albümlerde toplatır. Fotoğrafların büyük bölümü, Sébah ve Joaillier ile Abdullah Fréres gibi ticarî işletmeler tarafından çekilir; ama devlet, koleksiyonları düzenlemeleri ve belli ölçüde sakınılan mekânların fotoğraflarını çekmeleri için, başta Ali Rıza Paşa ve Bahriyeli Ali Sami olmak üzere bağımsız fotoğrafçıları da görevlendirir.

O zamana kadar çekilenlerden farklı olarak bu fotoğraflar, özellikle belgeleme amacıyla ve idarî işlerde kullanılmak üzere çekilmiştir; fotoğrafı çekerken fotoğrafçının zihninde bu düşünceler vardır. William Allen'ın belirttiği gibi, Abdülhamit'in koleksiyonundaki fotoğraflar üç sınıfta toplanabilir: Manzara fotoğrafları, tarihî anıt fotoğrafları ve eğitimde, sanayide ve askerî alandaki gelişmeleri gösteren fotoğraflar.[20] Özgün albümlerde bunların dışında imparatorluğun çeşitli yerlerinde yaşayan insanların ve giysilerinin etnografik özelliklerini belgeleyen fotoğraflar, ayrıca mahkûmlara ait çok sayıda fotoğraf yer alır. Fizyonomiyle ya-

---

* Kabartmalı klişe kullanımı yerine mürekkebin çeşitli derinliklerde oyulmuş gözlerden aktarılmasıyla gerçekleştirilen çukur baskı tekniği - ç.n.

kından ilgilenen Abdülhamit, bu fotoğrafları çeşitli konularda karar alırken kullanır. Örneğin, tahta çıkışının yirmi beşinci yıldönümü nedeniyle çıkarılacak 1901 tarihli aftan yararlandıracağı mahkûmları seçerken, mahkûmların fotoğraflarını kullanmıştır. Fizyonomi üzerindeki çalışmaları, ayrıca cezaevi, okul ve hastane gibi kurumların modern versiyonlarına olan özel ilgisi, Avrupa'da yerleşmiş düzenleme, çözümleme ve kamusal denetim sistemleriyle ilgilendiğini gösterir.

Padişahın baş kâtibi, anılarında, Abdülhamit'in fotoğrafla ilgili düşüncelerine yer verir. Abdülhamit her fotoğrafın bir fikir olduğunu söyler; ona göre tek bir fotoğraf, siyasal ve duygusal açıdan, yüzlerce sayfalık bir yazının uyandıramayacağı esinlenmeler yaratabilir.[21] Kuşkusuz, Abdülhamit sadece tek tek fotoğraflardan bilgi edinmez; geniş fotoğraf derlemesi, uçsuz bucaksız imparatorluğu hakkındaki bilgilerini zenginleştirip kendisine imparatorluğunu denetleme olanağı sağlar; ayrıca bunları incelemekten zevk de alır. Fotoğraflardaki imgeleri, imparatorluğu hakkında daha önceki Osmanlı yöneticilerinin hiçbirinin sahip olmadığı bir vizyon geliştirmek amacıyla kullanır. Gerçi poz veren insanların ya da boş binaların fotoğrafları, bugün alışık olduğumuz teklifsizlikten ve doğallıktan uzak, denetimli fotoğraflardır; ama Abdülhamit'in fotoğraf koleksiyonu panoptik bir etki yaratır. Suikaste uğrama korkusuyla sarayın dışına nadiren çıkan Abdülhamit, fotoğrafları hem gerçekleştirdiği modernleşme projelerinin başarısını kanıtlayan, hem de çeşitli durumlarda karar almasına yardım eden birer belge niyetine kullanır. Fotoğraflarda yer alan ve fotoğrafların belgelediği olaylardan ve mekânlardan sorumlu olan kişilerse, fotoğraf makinesiyle temsil edilen padişahın, hem yaptıkları işleri hem de imparatorluk çapında yürütülen modernleşme projesine katkılarını incelediğini bilirler. İmparatorluğun her köşesine sız-

dıkları söylenen muhbirler gibi, fotoğraf makinesi de padişahın her şeyin üzerinde dolaşan gözü olur.

II. Abdülhamit, iyi derlenmiş bir fotoğraf koleksiyonunun belgeleme ve açıklama gücünün farkındadır. 1893 ve 1894 yıllarında ABD Kongre Kütüphanesi'ne ve Britanya Kütüphanesi'ne elli bir adet fotoğraf albümü gönderir. ABD'ye gönderilen albümler, Amerikalıların kendisine armağan olarak gönderdiği, resmî raporları ve tabloları içeren kitapları çok etkileyici bulan padişahın bunlara verdiği karşılıktır. Washington'a gönderilen albümlere çok az belge eklenir; Londra'ya gönderilenlerin ekindeyse bir mesaj vardır. Britanya'nın İstanbul elçisi P. Currie, albümlere ilişkin olarak şunları söyler: "Albümler, Sultan'ın tahta çıkışından beri Türkiye'de edebiyat ve bilim alanında kaydedilen ilerlemeler hakkında bilgilenmesi için İngiltere halkının kullanımına sunulmak ve Sultan'ın, imparatorluğunda eğitim ve öğretimin geliştirilmesi konusunda ne kadar duyarlı olduğunu göstermek üzere, Sultan tarafından Majestelerine takdim edilmiştir."[22]

Müzeler, Abdülhamit'in fotoğraf koleksiyonunda belgelenen yeni, Avrupa tarzı kuruluşlar arasındadır. Başka modern kurumların fotoğrafları gibi, müzelerin fotoğraflarında da insanlar yer almaz. Bu fotoğraflar müzelerin fiziksel planını belgeler ve padişaha, insanların yokluğunda kurumu gezme olanağı sağlar. Bu belgeleme tarzı, padişahın müzeye gösterdiği ilgiyi vurgular. Fotoğraflardaki imgeler ne müze koleksiyonlarındaki nesnelere ne de orada olsalar onlara bakacak olan izleyicilere odaklanmıştır. İmgeler müze kurumunun kendisinin, ilerlemenin işaretlerinden biri olduğunun altını çizer.

Günümüzde insanlar fotoğraf çekmek konusunda nispeten özgürler; ama imparatorlukta, özellikle büyük kentlerin dı-

şındaki yerlerde fotoğraf makinesi sayısı o kadar azdır ki, kullananlar devletin dikkatini hemen üzerlerine çekerler. Tarihî eser nizamnamelerinde ve müzelere ilişkin düzenlemelerde, tarihî eserlerin özgünlerine sahip olmanın alternatifi olarak röprodüksiyon yöntemlerine yer verilmiştir. 1884 nizamnamesi, arkeoloğun özgün eseri alma hakkını ortadan kaldırır, ama alçı dökümünü çıkarma ya da fotoğrafını çekme hakkı saklı kalır. Nesneye fiziksel olarak sahip olmak, imparatorluğun toprakları üzerindeki egemenliğinin kanıtıdır; oysa bilginin sahibi olmak, esas olarak Avrupalılara özgü bir nitelik olarak kalır.

Bununla birlikte, arkeolojik alanların fotoğraflarının çekilmesi hâlâ hassas bir meseledir. Örneğin, Suriye'deki demiryolu inşaatının tehdidi altındaki tarihî eserleri denetlemek isteyen valilik, merkezî yönetime bir telgraf çekerek, Mada'in es-Salih arkeoloji alanından Şam'a yeni dönmüş olan beş Fransız rahibin fotoğraf çektiklerini bildirir. Belki olay tek başına önemli değildir, ama rahiplerin etkinlikleri dikkat çekmiştir, çünkü bir önceki yıl Fukara aşiretinden bazı kişilerle tarihî eserleri kaçırma amacıyla işbirliği yapmışlardır. Fotoğraflar arkeolojik alanlara gösterilen ilgiyi açığa çıkarmakta ve bu fotoğrafları çekenleri, devletin ilgi alanına sokmaktadır.[23] Bununla birlikte, fotoğrafın kendisi yalnızca özgün eserin yerine geçecek bir nesne olarak görüldüğünden, devletin egemenlik haklarına yönelik bir tehdit oluşturmaz.

Fotoğraf yalnızca, arkeolojik buluntular için görsel bir mülkiyet tarzı yaratmakla kalmaz; sanat eserinin bulunmasındaki süreçlerin belgelenmesini de sağlar. Arkeologların Anadolu'daki arkeolojik alanlarda çekilen fotoğrafları, o dönemin emperyalist ruhunu yansıtır. Örneğin, Bergama'daki kazılar sırasında arkeologların geçici barınaklarının önünde çekilmiş bir fotoğrafta (Resim 14), keresteler



Resim 14: Bergama'da arkeologlar, 1879 [Alman Arkeoloji Enstitüsü, İstanbul].

üzerine kazılmış imparatorluk mührü, pratikte, Alman bayrağını Osmanlı toprağına dikmiş olur. Arkeologların arkeoloji alanlarında çekilmiş fotoğrafları onları genellikle gruplar halinde gösterir; yerli işçiler fotoğraflarda ya hiç yer almaz, ya da arkeologlardan net biçimde ayrılacak şekilde görüntülenir; bu da, Avrupalı entelektüel ile yerli işçi arasındaki sınırların, tarihî eserlerin mülkiyetine ilişkin tartışmada kesin olarak çizildiğini gösterir: Eserin mülkiyet hakkı, onu kendi toprağından çıkarana değil, eseri inceleyerek kavrayana aittir.

Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun'un arkeolojik etkinliklerini belgelemek amacıyla hazırladığı iki adet fotoğraflı yayın sayesinde, Avrupalıların mülkiyet hakkı iddiası bizzat Osmanlıların girişimiyle sarsılır. Osman Hamdi'nin Lüb-

nan'ın Sayda kentinde yürüttüğü kazıları tanıtan *Une Necropole Royale à Sidon* adlı yayında, müzenin yeni kazanımları, fotoğrafları aracılığıyla tüm dünyaya duyurulur ve Avrupa müzelerinin bu eserlerden yoksun olduğu vurgulanır.[24] Sayda'da bulunan ilk lahit, 1855'te Louvre'a taşınmış olduğundan, aynı alanda bulunan lahitlere Müze-i Hümayun tarafından el konması, Avrupalıların bunları ele geçirmeyi başaramadıklarını açığa çıkarmıştır. Lahitlerin fotoğrafları yayınlanınca, Avrupalılar bu eserlerin imgelerini elde edebilir, ama özgünlerinden hâlâ mahrumdurlar.

Benzer şekilde, kazı izni alma beklentisi içinde olan Almanlardan önce Nemrut Dağı'nda yapılan kazı ve ardından ele geçirilen buluntuların yayınlanması, Almanların başarısızlığını gözler önüne serer.[25] Taşınamayacak kadar büyük olan eserlere, ancak yapılan kazının fotoğrafları aracılığıyla sahip olunur.

Osmanlıların kazı alanındaki fotoğraflarında yer alan kişilerin konumlarıyla işaret edilen işbirliği ilişkisi, kazı fotoğrafı türüne farklı bir boyut kazandırır – tıpkı Osman Hamdi'nin, tablolarında oryantalist stili kendi amaçları doğrultusunda kullanıp, edilgin değil etkin doğulu figürler çizmiş olması gibi. Bu fotoğraflarda, entelektüel elit ile yöre işçisinin birarada görüntülenmesi, ortak bir mülkiyet anlayışına işaret eder – Avrupalı kazıcılar ile ekiplerinin fotoğraflarının işaret ettiği tek taraflı mülkiyet anlayışından hayli farklıdır bu (Resim 15). Kuşku yok ki Avrupa'da eğitim görmüş bir Osmanlı eliti olarak Osman Hamdi, gündelikçi tarım işçilerindense Avrupalı elitlerle çok daha fazla şey paylaşmaktadır; bununla birlikte imparatorluğu temsil eden bir müzenin yöneticisi olması, Avrupalıların himayesinde yapılan kazılarda çekilen fotoğraflarla kıyaslandığında kendi kazı fotoğraflarında işçilere çok daha fazla yer vermesinde rol oynamış olabilir. Fotoğrafta, çoğunlukla çöme-



Resim 15: Osman Hamdi (harabeler arasında ayakta duruyor) Nemrut Dağı kazısında işçilerle birlikte, 1883 [Cezar].

lerek oturmayı tercih eden Türk köylülerinin aksine harabelerin üzerinde ayakta duran Osman Hamdi'nin bu duruşu, harabelerle kurulan ortak bir ilişkideki sınıfsal konumunu ifade eder.

Dünyayı modern çağa ulaştıran teknolojiler, Osmanlı İmparatorluğu'nda arkeolojik nesneleri toplama etkinliğinin bazı yönleriyle ilgili olduğundan, bu teknolojilerin akıbeti, Osmanlıların Avrupa bilimine yönelik tavrına bağlıydı. Dönemin önde gelen Jön Türklerinden Ahmet Rıza, Müslümanların modernleştirilmesinin, Hıristiyanlaştırılmalarına değil pozitivizmi benimsemelerine bağlı olduğunu yazar. Arkeolojinin bilimsel niteliğinin vurgulanması, kadim dönem üzerine yapılan araştırmaların doğası gereği içerdiği hümanizm ve bir müze ortamının mümkün kıldığı bütüncül teşhir stratejileri, Müze-i Hümayun'u bu anlamda ideal bir arena haline getirir – kuşkusuz, müzeyi ziyaret etmesi

muhtemel olan entelektüeller için.

Osmanlı Devleti, tarihî eserlere ilişkin yasal düzenlemeler yaparak, arkeolojiyle ilişkili teknolojileri denetleyerek ve yeni bir müze kurarak, hem Avrupalılar hem de Osmanlı elitleri için evrenselci bir kültür arenasında simgesel olarak yerleşmeye başlar. Ne var ki, imparatorluk için kolayca kabul edilecek bir kültürel zemin yaratmak şöyle dursun, müze, içinde geliştiği devletin ilkeleriyle pek çok açıdan çelişir. Müzenin teşvik ettiği sekülarist ve milliyetçi gündem bir yana, büyük ölçüde Helen-Bizans eserlerinden oluşan bir müzeye sahip olma hedefinin kendisi bile, Osman Hamdi ile 19. yüzyılın muhalif grupları –özellikle Jön Türkler ve Masonlar– arasında bazı bağlar olduğuna işaret eder.

Hanioğlu, Jön Türklerin başlangıçtaki ideolojisini "bilimsel, materyalist, sosyal Darwinci, elitist ve şiddetle din karşıtı"[26] diye özetler. Pagan sanat eserlerinin toplanıp teşhir edilmesindeki örtük sekülarizm, hatta ateizm, Müslüman olmayan toplumların tarihini ulusal mirasa ve Osmanlı toprağına bağlayan cüretkâr bir iddia barındırır – hele de II. Abdülhamit'in, Osmanlı Devleti'nin İslâmî niteliğini vurgulama noktasındaki ısrarı düşünülürse.

Aynı şekilde, bilimsel bir etkinlik olarak arkeolojinin önemsenmesi, Jön Türklerin bilimsel bir girişim olarak pozitivizmi önemsemelerine koşuttur; pozitivizmi İslâmî açıdan kabul edilebilir kılmak için *fünun* sözcüğünü kullanırlar. Örneğin 1891'de *Servet-i Fünun*'da yayınlanan bir makalede, arkeoloji şöyle tanımlanır: "'Arkeoloji' adı verilen önemli bir bilim vardır ki bugün mevcut bilimler arasında birinci dereceyi işgal eder; arkeoloji kelimesini 'âsâr-ı atîkayı fennî' tercümesiyle anlayabiliriz. Âsâr-ı atîka tabiriyle dahi Eskiçağ ve Ortaçağ kalıntıları olarak mevcut her türlü yadigâr-ı âsârı demek isteriz."[27] Bu makale, arkeolojinin nasıl bir bilim dalı haline geldiğini ya da arkeolojinin ayrıl-

maz parçaları olan toplama, tanımlama, düzenleme gibi etkinliklerin nasıl olup da bilimsel bir sürece dahil edildiğini açıklayamaz. Yine de arkeolojinin, Avrupa'nın ilerlemesini sağlayan kimya ve doğa tarihi gibi bilimlerin yanı sıra nesnel, pozitivist bir söylem olarak görülmesi önemli. Arkeolojinin tartışmasız bir bilim dalı olarak kabul edilmesi ve bilimin ilerlemeyle özdeşleştirilmesi şunu gösterir: Arkeoloji etkinliğine katılmak, Osmanlı düşünce dünyasının içinde bulunduğu durgunluktan kurtularak bilimsel ve hümanist ilerleme yoluna girmesine yardımcı olabilecek bir adım olarak görülmektedir.

1876-1908 döneminde Masonlar, imparatorluktaki en etkin muhalefet örgütlerinden biridir ve çoğunlukla Jön Türklerle bağlantılı çalışırlar. Aydınlanmış bir Osmanlı padişahının koruyuculuğunda Türkleri ve Rumları birleştirecek "yeni bir Bizans Devleti" hayali kurarlar.[28] Osman Hamdi'nin Helen-Bizans mirasını Osmanlı çerçevesi içine yerleştirmek ve tarihî eserlere ulusal zenginlikler olarak sahip olmak amacıyla harcadığı yoğun çaba, böyle bir hayalle uyuşur. Almanya'da kadim dönem incelemeleri, Winkelmann'ın attığı temellerden sonra, örtük olarak ırksal elitizm tezleri barındırıyordu; bu olgu, sosyal Darwinciliğe yakınlık duyan entelektüellerin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tarihî eserlerin toplanmasına destek vermelerini sağlayabilirdi – özellikle de, Helen-Bizans heykelleriyle tasvir edilen "üstün" ırkların, Osmanlı tebaasıyla aynı topraklarda yaşayıp aynı havayı soluduğunu düşündüklerinde bu konuya duydukları ilgi artabilirdi. Bu ideolojiler yavaş yavaş Osmanlı düşünce dünyasının sıradan öğeleri haline geldikçe, tarihî eserlere gösterilen ilgi de giderek daha bütünlüklü bir ideolojik program oluşturdu.

Notlar

1 Morris Jastrow, *The War and the Bagdad Railway: The Story of Asia Minor and Its Relation to the Present Conflict* (Philadelphia: J.B. Lippincott, 1917) s. 82.

2 Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, s. 647, Maarif Nezareti Belgeleri'nden alıntı, no.5, 21 Haziran 1305.

3 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, Hamdi Bey'e yazılan 19 Ekim 1893 tarihli mektup.

4 Jastrow, *The War and the Bagdad Railway*, s. 7.

5 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH.MUI 916:98-1:39:1328. CA.19/26 Haziran 1910.

6 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH.MUI 88:46, 17 Cemâziyelâhir 1328/ 24 Haziran 1910.

7 John Turtle Wood, *Modern Discoveries on the Site of Ancient Ephesus* (Londra: Religious Tract Society, 1877).

8 John Murray, *Handbook for Travelers in Constantinople, Brusa and the Troad* (Londra: John Murray, 1893).

9 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, Makridi Bey'in Hamdi Bey'e yazdığı 17 Mayıs 1321/30 Mayıs 1905 tarihli mektup.

10 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH.ID 3361:216:5:1333.M.17.

11 Committee of the Palestine Exploration Fund [Filistin Araştırmaları Vakfı komitesi], *Our Work in Palestine* (New York: Scribner, Welford & Armstrong, 1873) s. 36.

12 Silberman, *Digging for God and Country*, s. 159.

13 Alan Wallach, *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1998) s. 46-48. Alçı dökümlerin Avrupa koleksiyonlarındaki rolü hakkında ayrıca bkz. Martin Postle, "Naked Authority: Reproducing Antique Statuary in the English Academy, from Lely to Haydon", ed. Anthony Hughes and Ercih Ranfft, *Sculpture and Its Reproductions* (Londra: Reaktion Books, 1997) s. 79-99.

14 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 60.

15 Saloman Reinach, *Conseils aux voyageurs archeologiques in Grece et dans l'Orient hellenique* (Paris: E. Leroux, 1886).

16 Engin Çizgen, *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919* (İstanbul: Haşet Kitapevi, 1987) s. 21. Ayrıca bkz. Louis Vaczec ve Gail Buckland, *Travelers in Ancient Lands: A Portrait of the Middle East, 1839-1919* (Boston: New York Graphic Society, 1981).

17 Çizgen, *Photography in the Ottoman Empire*, s. 54-98.

18 Konstantin Akinsha ve Grigori Kozlov, *Beautiful Loot* (New York: Random House, 1995) s. 6-11.

19 Reinach, *Conseils aux voyageurs archeologiques*, s. 72-73.

20 William Allen, "Analysis of Abdülhamid's Gift Albums", *Journal of Turkish Studies* 12 (1988) s. 33.

21 Çizgen, *Photography in the Ottoman Empire*, s. 22.

22 M. I. Waley, "The Albums in the British Library", *Journal of Turkish Studies* 12 (1988) s. 31, özel baskı "Imperial Self Portrait: The Ottoman Empire as Revealed in *The Sultan Abdülhamid II's Photographic Albums*", editör Carney E. S. Gavin.

23 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH.MUI 88:46.

24 Paris: Ernest le Roux, 1892.

25 Osman Hamdi ve Ozgan Efendi, *Le tumulus de Nemroud-Dagh*.

26 Hanioğlu, *Young Turks in Opposition*, s. 10-13, 32.

27 "Asre Müferrit Abdülhamid Haniyede Terekkiyate Fenniye: Müzeye Hümayun - Avrupa Matbuatı", *Servet-i Fünun* 49 (Şubat 1308).

28 Hanioğlu, *Young Turks in Opposition*, s. 33-41.

Müze-i Hümayun'daki Tarihî Eser Koleksiyonları

II. Abdülhamit döneminde, ortak bir Osmanlı kimliğinin göstergeleri olarak değer kazanmaya başlayan nesneler, 19. yüzyıl Avrupası'na özgü bir sınıflandırma sistemi ve karmaşık teşhir kuralları doğrultusunda düzenlenmeye başladı. Yeni sömürgeleştirdiği ülkelerden hırsla ganimet toplayan Avrupa'nın aksine, Osmanlı İmparatorluğu, temsilî nitelikteki nesneleri toplayıp müzelerinin hiyerarşik ve düzenli dünyasında biraraya getirerek toprak bütünlüğüne dört elle sarılmaya devam etti.

Toplama etkinliklerinin ürünlerini sergilemek için Avrupa'da oluşturulan müze mekânları, 19. yüzyıl sonlarında Fransa, Britanya ve Almanya'da kilit önem taşıyan epistemolojileri ve ideolojileri yansıtıyordu. Britanya Müzesi ve Louvre gibi büyük kurumların salonlarında, modern bir fikir olan ilerleme fikrinin canlandırıldığı teşhirler yer alıyordu: Bu ilerleme, eski Mısır ve kadim Yunan sanatından Roma'ya, Rönesans'a ve son olarak modern devletlerin sanatlarına varan düzçizgisel bir yol izliyordu. Benzer şekilde, teşhirlerin düzenlenişi genellikle Darwin'in radikal evrim

yasalarına dayanılarak belirlenen sınıflandırma ilkelerini yansıtıyordu; bu ilkeler, sanatın da hayat gibi tek bir ereksel ilerleme çizgisi boyunca, ilkellikten uygarlığa doğru evrildiği savını kanıtlar görünüyordu. Darwin'in tezlerinin entelektüel çevrelerde uyandırdığı yankı, çalışmalarında doğa tarihi modellerinden yararlanan Gottfried Semper ve Adolf Furtwängler gibi sanat tarihçilerinin bu tür stratejileri benimsemelerine neden oldu.[1] Müzelerdeki örtük ideolojik yönlendirme koleksiyonların içeriğiyle ya da teşhir düzeniyle sınırlı değildi, ki söz konusu içerik ve düzen, belli nesnelere diğerleri karşısında öncelik veriyor ve ziyaretçinin gezerken okuyacağı mekânsal bir anlatı yaratıyordu. Bunun dışında ziyaretçiler, etkileyici bir mimarîye sahip yapının merdivenlerini tırmanırken ve sessiz, ferah galerilerde gezinirken, bir yandan da devletin demokratik, seküler ve eğitsel ideallerini yansıtan modern ritüellerine katılmayı öğreniyordu. 19. yüzyılın sonlarında müzeler, Avrupa'da siyasete ve kültüre egemen olan milliyetçiliğin, yurtseverliğin ve emperyalizmin ayrılmaz parçası haline geldi.

Acaba bütün bunlar Osmanlı İmparatorluğu'ndaki müze mekânları için de geçerli miydi? Müze-i Hümayun yeni gereksinimlere yanıt vermek üzere genişlerken, çağın siyasal ve kültürel meseleleri çerçevesinde yürütülen ideolojik tartışmalar teşhir mekânlarını nasıl değiştirdi? Osmanlılar müzelerini Avrupa'dakileri örnek alarak kurmuş olabilirdi, ama bu müzelerin yansıttığı dünya düzeni tasavvuru, Avrupa değil Osmanlı gerçekliğini yansıtıyordu. Osmanlı müzelerinin varlık nedeni sanat değildi. Avrupa'da sanat:

> örtük ve hayalî yüzünü, yani Aydınlanma'nın muamması (gayri medenî) fetişi tamamlayan (medenî) yüzdü: O fetiş ki, "Aydınlanma'nın ötekisini kolayca yerinden etti." [...] Sanat şu inancın meşrulaştırılmasını sağlayan güçlü bir

araçtı: Yaptığın şeyde gördüklerin, derin ve özsel bir biçimde, senin hakikatte kim *olduğundur*. Ortaya çıkardığın eserin formu, senin hakikatinin fizyonomisidir. Sanat aynı zamanda, şu önermenin somut gerçeklik olarak kabullenilmesi için de güçlü bir araç yarattı: Avrupa dünyanın gövdesinin üzerinde duran beyniydi; Avrupa'nın dışında kalan her şey, onun başlangıcıydı. Kuşkusuz dışarıdaki bu öncel, yani Öteki, Avrupa'nın bugününü, yani modernliğini oluşturan her şeyin vazgeçilmez dayanağı ve tanımlayıcı aşamasıydı.[2]

Osmanlı müzelerinin temel bir soruya yanıt vermeleri gerekiyordu: İmparatorluk dünyanın beyninin mi parçasıydı gövdesinin mi? Sömürgeleştirilmiş dünyada mı, sömürgeleştiren dünyada mı yer alıyordu? Yoksa tahakküm kuran ile tahakküme maruz kalanlar arasında, daha doğrusu egemenliklerini yitirmekte olanlar ile onların yitirdiği egemenliği ele geçirmekte olanlar arasında üçüncü bir dünya mı vardı? Osmanlı müzeleri, Avrupa sanatıyla farklılıkları yansıtan ve onu ayırt edilir kılan nesneler barındırıyordu. Arkeolog Chris Scarre şöyle diyor:

> Yunan ve Roma uygarlıklarından kalanlar Batı uygarlık mirasına ait görülüyordu; ama hiçbir Avrupalı, egzotik ülkelerin kültürel kalıntılarının Batı mirasının öğeleri olduğunu iddia etmedi. Aksine, sömürge ülkelerinden elde edilen eserler, insanlığın kültürel gelişiminin izlediği ana doğrultu olarak kabul edilen çizginin, Avrupa ile Kuzey Amerika'nın beyaz toplumlarında doruğuna ulaşan geleneğin üstünlüğünü sergilemek üzere kullanıldı.[3]

Osmanlı İmparatorluğu bu sömürge projesinde coğrafî açıdan ikizdeğerli bir konumdaydı: Avrupalıların, egzotik ülkelerin egzotik halklarını toprakları üzerindeki hakların-

dan yoksun bırakmak amacıyla gerçekten de bu topraklardaki kültürel kalıntıları ele geçirmek istedikleri bir bölgede yer alıyordu. Osmanlı'nın ön-ulusal arkeolojik karşı-anlatısı –yani geçmişin mülkiyetinin toprak üzerindeki egemenlik iddialarını meşrulaştıran ikili bir yüzü olduğu anlatısı– 20. yüzyıl sonlarında, hegemonyacı metinlerdeki ikizdeğerlilikler aracılığıyla iktidar ikiliklerini yıkma yönündeki sömürge sonrası arayışlarca oluşturulan karşı-anlatıların habercisi sayılabilir mi? Belki. Ama bu olasılık, Osmanlı'nın ürettiği karşı-anlatının müzeyi yalnızca nesnelerin değil kimliğin, sadece ilerlemenin değil mülkiyetin belgesi olarak üretmesi halinde söz konusu olabilir.

Çinili Köşk'teki Tarihî Eserler

Osman Hamdi, Osmanlı müzeciliğinin tarihinde ilk kez Çinili Köşk'te, siyasî mesajlar vermek için nesnelerin mekânsal düzenlemesini kullanır; oysa daha önce yalnızca nesnelerin Osmanlı'ya ait olduğu vurgulanmıştır. Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'dan farklı olarak Çinili Köşk'te tarihî eser koleksiyonları sadece korunmakla kalmaz, eserler hakkında bilgi verecek şekilde düzenlenmiş mekânlarda teşhir edilir. Müzenin düzenlenme tarzına karar verilirken, Avrupa'da uygulanan teşhir stratejilerinden kaçınılır; çünkü müzenin kurulmasını ve 19. yüzyıl sonlarındaki genişlemesini hızlandıran birçok meseleye temas etmek amaçlanır.

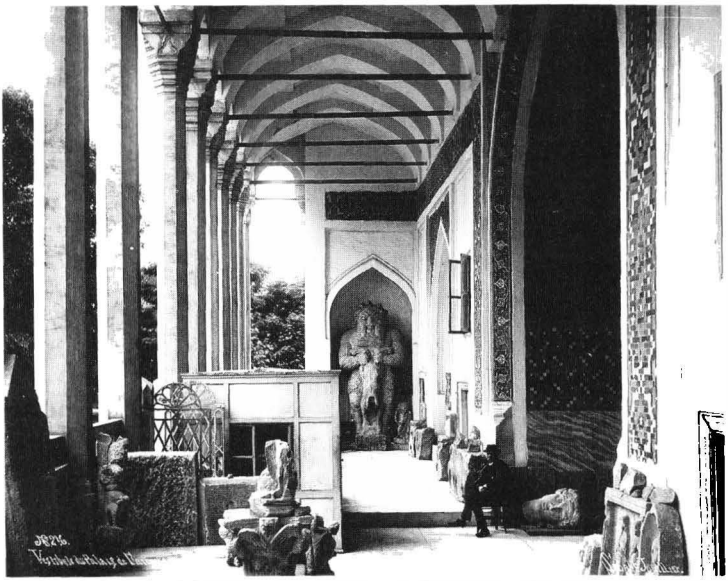
Anıtsal merdivenlerin önünde, sütun başlıklarının üzerine yerleştirilmiş iki adet kırık aslan heykeli, köşkün girişini süsler (Resim 16). İlk bakışta aslanlar, görkemli bir girişi vurgulamak için kullanılan alışılmış mecazlardan farksızdır. Ancak Osmanlıların bu heykelleri elde etmelerinin öyküsü, bu girişe yerleştirilmelerine ikinci bir anlam yükler. Bu aslan heykelleri, C. S. Newton'un ilgisini çekince Bodrum'dan sö-



Resim 16: Çinili Köşk, 19. yüzyıl sonu [Alman Arkeoloji Enstitüsü, İstanbul].

külerek getirilen heykellerdir. Müzenin girişine yerleştirilmiş olmaları, tarihî eserler üzerinde kurulan egemenlik sürecine işaret eder; zaten müzenin kendisi de bu mesajı verir. Müze, Newton'un aslanları ele geçirmeyi başaramadığını anımsatarak, Osmanlı topraklarında tarihî eserler üzerinde yürütülen rekabeti vurgulamakta ve ziyaretçiye, yabancıların tarihî eserlere el koyma girişiminin geri püskürtüldüğünü anlatmaktadır. Aslan heykellerinin müzenin girişine yerleştirilmesi, Maarif Nazırı'nın tarihî eserleri koruma önlemlerine verdiği önemi görsel olarak bir kez daha vurgular; Maarif Nazırı daha önce sözünü ettiğimiz açılış konuşmasında bu önlemlerin tarihî eserlere ilişkin yeni nizamnamelerle ve müze kurumunca somutlaştırıldığını açıklamıştır.

Kıbrıs'tan getirilen ve sütunlu girişin sağ ucuna yerleştirilen Bes heykeli, Gazze'den getirilerek sol uca yerleştirilen bir Zeus heykeliyle dengelenmiştir (Resim 17). Müze me-



Resim 17: Çinili Köşk'ün girişinin sol tarafı, 19. yüzyıl sonu [Alman Arkeoloji Enstitüsü, İstanbul].

kânının tamamı için görsel bir girizgâh işlevi gören bu iki heykel, imparatorluğun etkileyici tarihî eserler toplayabileceği toprakların genişliğini gösteren bir çerçeve oluşturur. Bunların yakınındaki mezar taşları ve tarihî yapı parçaları, koleksiyonların dağınıklığını ortaya koyar; müzenin koleksiyonları örgütlü arkeolojik çalışmalar sonucu değil, rastgele toplama yoluyla elde edilmiş nesnelerle oluşturulmuştur. Bes heykelinin devasa boyutu, koleksiyonun yeni ve daha büyük bir yere taşınmasına yol açan etmenlerden biridir; girişe yerleştirilen bu heykel, içerideki arkeolojik harikaları simgeleme işlevi görür.

Bes heykelinin önemi, yanına konulan küçük bir Helen-Bizans heykeliyle vurgulanır. Déthier, *Medeniyet* gazetesi için yazdığı bir makalede, ender rastlanan bir gazete illüst-

rasyonunun yanında, Bes heykelinin bulunmasının önemini açıklar: Heykelin kaba saba formu belki sanatta güzelin peşinde olanların hoşuna gitmeyebilir; ama sanatta ilerlemenin düzeyine önem veren, yani insanlığın tasarım yeteneğinin gelişim öyküsünü merak eden biri, bilimin bu heykele verdiği değeri hak eden az sayıda tarihî eserin var olduğunu kavrayacaktır.[4] Arkeolojik eserleri değerlendirirken estetik öğeleri göz önüne alan Déthier'nin sözleri, bir Avrupalı olarak, sanat tarihinin ilerlemeye dayalı epistemolojisine olan ilgisini açığa vurur. Ne var ki Déthier, estetist ve pozitivist sergileme stratejilerinden kesinlikle uzak duracak olan müzenin düzenlenmesinde rol oynama fırsatı bulamadan ölür.

Murray'in 1893 tarihli gezi rehberi, müzenin düzenlenişine dair en erken tarihli bilgileri sunar. Murray, giriş holünde ve onun sağındaki odada Asur, Mısır, Hitit ve Kûfi eserler gördüğünü yazar. Böylece ziyaretçi müzeye girdiğinde, en eski koleksiyonları görür. Bu düzenleme tarzı, koleksiyonun kronolojik bir model çerçevesinde yerleştirilmiş olabileceğini gösterir: En eski uygarlıkların eserleri birlikte yerleştirilmiş ve böylece bu eserlerin, ana salonda ve bu salonun yanlarındaki kemerlerde teşhir edilen Helen şaheserlerine girizgâh sunması sağlanmıştır.

Helen eserleri yalnızca binanın merkezinde teşhir edildikleri için değil, sergilenmeleriyle verilen mesaj nedeniyle de önem kazanır. Ana salondaki üç bölümden her birine, farklı bir bölgeden getirilen bir nesne yerleştirilir. Sağdaki bölümde yer alan ve Aydın yakınlarından getirilen bir Apollon heykelinin başı ve gövdesi ile soldaki bölümde yer alan ve Selanik'ten getirilen bir alçak kabartma, serginin yan taraflarındaki odak noktalarını oluşturur. Ana salonun ortasında, ana kemerin arkasında, Girit'ten getirilmiş, alegorik bir çocuk figürünü ayaklarının altına almış dev bir Hadrianus heykeli durur. Bu heykelin üstünde, Kudüs Ta-

pınağı'ndan getirilmiş bir yazıt bulunur; bu yazıt dinsizleri avludan içeriye girmemeleri için uyarmaktadır. Müze sergisinin merkezine yan yana yerleştirilen bu iki eser, Bodrum aslanlarının girişte sunduğu, tarihî eserlerin korunması temasını vurgulayarak yineler. Osmanlı İmparatorluğu, tarihî eserlerine sahip çıkarak işgalciler karşısında Hadrianus gibi zafer kazanmıştır. Yukarısında yer alan yazıtla birlikte bu heykel, yabancı (örtük olarak Hıristiyan) arkeologları, kazı izinlerindeki sınırları aşmamaları konusunda uyarır.

Ana kemerin solunda, bronz nesnelerin bulunduğu odada, tarihî eserlere sahip çıkma teması yine teşhire hâkimdir. Odanın ortasındaki camekâna Schliemann'ın bulduğu nesneler yerleştirilmiştir; duvarlardaki nişlerde ise imparatorluktan gizlice kaçırılan tarihî eserler için Britanya Müzesi tarafından tazminat olarak verilen, Asur ve Babillilere ait silindir ve koni şeklinde nesneler sergilenir.[5] Bu odanın sağındaki odada Kıbrıs'tan getirilen tarihî eserler vardır; bunlar özellikle ilgi çekicidir çünkü ada 1878'de İngiliz yönetimine geçmiştir.[6] Kıbrıs'tan getirilen nesnelerin teşhir edilmesi, adanın eskiden Osmanlılara ait olduğunu anımsatır. Münif Paşa'nın konuşmasından da anlaşılabileceği gibi, 1879 yılına kadar Amerika'nın Kıbrıs konsolosluğu görevini yürüten Luici P. Di Cesnola'nın Chicago Sanat Enstitüsü'nün başına geçmek üzere ülkesine dönerken çok sayıda tarihî eseri adadan götürmesi, Osmanlıları Kıbrıs'tan getirilen tarihî eserleri teşhir etmeye sevk etmiş olabilir.[7]

Müzenin sergileri Murray'in ziyaretinin hemen ardından yeniden düzenlenir. Yunan ve Roma eserleri ana salonda bırakılır, yeniden düzenlenen giriş holüne Bizans eserleri, sütunlu girişe ise küçük bir "Frenk eserleri" koleksiyonu yerleştirilir.[8] Himyer* ve Palmira'dan gelen eserler, Kıbrıs'-

* Yemen'de bir şehir – y.n.

tan getirilen eserlerin yerine, ana salonun sağındaki odaya konur.[9]

Yemen, Osmanlı ve Roma imparatorluklarına göre periferide kalır; dolayısıyla Yemen'den getirilen koleksiyonlar ana heykel grubunun kenarlarında teşhir edilir. Yemen'in tarihî eserler nizamnamesine aykırı davranması üzerine toplanan tarihî eserler, Osmanlı'nın başıbozuk bölgeler üzerindeki denetimini göstermeye yarar. 1885 yılında Edward Glasser isimli bir gezgin, Osmanlıların bu uzak bölgelerdeki denetiminin yetersizliği nedeniyle Arapların hiçbir engelle karşılaşmadan tarihî eser ticareti yaptıklarını yazar.[10] Böylece, kenardaki bu odada daha önce yer alan teşhirler gibi bu eserlerin sergilenmesi de, Osmanlı'nın bu nesneleri Yemen'den getirebilmiş olmasını, bölgedeki egemenliğinin simgesi olarak kullanır.

Abdülhamit'in albümlerinde yer alan bir fotoğrafta, ana salona yerleştirilen Yunan ve Roma eserleri görülür (Resim 18). Ortaya yerleştirilmiş bir lahdin üzerinde dekoratif olarak teşhir edilen büstler, müze sorumlularının, emperyal koleksiyonları kullanarak insanlığın ilerleme sürecini anlatan eğitici modeller oluşturmaktan ziyade, emperyal koleksiyonları teşhir etme amacında olduklarını gösterir. Katalogda bu teşhirden "tarihî" düzenleme olarak söz edilir, ancak evrim sürecinin dönemlere ayrılmasına ilişkin standart Avrupa normlarına pek uyulmamıştır. Acaba Osman Hamdi bu normlardan habersiz midir? Avrupa'da sanat eğitimi almış, Paris ve Viyana müzelerini görmüştür. Üstelik, bir Jön Türk sempatizanı olarak, pozitivist teşhirin içerimlerinden muhtemelen haberdardır.[11] Müzenin, pozitivist, evrim kuramına dayalı bir düzenleme stratejisini benimsemekten kaçınması, şu soruyu getiriyor akla: Müzenin benimsediği alternatif düzenleme stratejisini Avrupa modeline üstün kılan neydi?



Resim 18: Çinili Köşk'ün içi, 19. yüzyıl sonu [Abdülhamit fotoğraf koleksiyonu (AFK)].

Avrupa-Amerika müze koleksiyonlarının düzenlenmesinde kullanılan birçok kronolojik şemanın aksine, Müze-i Hümayun'un şeması ziyaretçiyi zaman içinde ileriye değil, geriye doğru götürür. Ziyaretçi, 19. yüzyıl sonlarının İstanbul sokaklarından, Osmanlı'nın Çinili Köşk'te somutlaşan fetih çağlarına adım atar. Sütunlu giriş bölümünde, Avrupalıların özellikle Haçlı Seferleri sırasında Anadolu'yu ve Yakındoğu'yu fethetme girişimlerini hatırlatan "Frenk" eserleriyle karşılaşır. Buradan Bizans eserlerinin bulunduğu giriş holüne geçer. Daha önceki düzenlemede, zaman zinciri müzenin girişinde kırılıyor, ziyaretçi 15. yüzyıla ait binanın sütunlu girişinden Bronz Çağı'na adım atıyordu. 1893'ten itibaren yapılan değişikliklerden sonra, binanın dış bölümünü içeriye bağlayan alanda "Frenk" ve Bizans eserleri, yakın geçmiş ile daha uzak bir geçmiş arasında köprü işlevi görmeye başlar – tıpkı İstanbul'un Doğu ile Batı arasında genellikle bir kültür köprüsü olarak görülmesi gibi. Bu

köprünün diğer ayağı, müze teşhirinin tam ortasına yerleştirilen Helen-Bizans geçmişidir. Böylece sergi, Osmanlı İmparatorluğu için Doğu'dan çok Batı'ya dönük bir tarihyazımı üretir; imparatorluğun Avrupa'yla paylaştığı miras uğruna İslâm geçmişi ihmal edilir.

Kuşkusuz, Çinili Köşk'teki Müze-i Hümayun büyüklük ve kapsamı bakımından Paris'teki Louvre Müzesi'yle kıyaslanamaz; ama bu müzelerin düzenleme stratejilerinin içerdiği anlamların karşılaştırılması, Osmanlı kurumunun mekânsal programının anlaşılmasını sağlayabilir. 19. yüzyıl Louvre'unda, klasik ve Rönesans sanatı örnekleri en görkemli ve merkezî alanlara yerleştirilmiştir. 1870'li yıllarda kurulmuş birçok Amerikan müzesinde de benzer stratejiler benimsenmiştir; bu müzelerde Mısır, Yunan ve Roma gibi büyük uygarlıkların eserlerinden sonra merkezî alana yerleştirilen Rönesans eserlerine geçilir.[12] Çinili Köşk'te, klasik uygarlık doğrudan merkeze yerleştirilmiştir; klasiklerin teşhiri Osmanlı Rönesansı'na, yani Tanzimat'a işaret eder. Kenarda yer alan mekânlardan, örneğin Himyer odası ve Bizans eserlerinin bulunduğu giriş salonundan, Helen altın çağına geçilir. Tüm Avrupa'nın paylaştığı ortak bir kültür mirasına ait bu dönemin eserleri, Çinili Köşk'ün belirgin şekilde Osmanlı karakteri taşıyan binasında barındırılır. Müze, eser toplama işinde kadim geçmişin ötesine geçmez, çünkü eser toplama etkinliğinin kendisi bugünü yansıtır: Bugün, kadim geçmişle sürekliliğe değil, İslâm-Osmanlı geçmişinden kopuşa işaret eder.

Müzenin kullandığı epistemoloji, Avrupa sanat tarihinin evrim anlatısıyla yaratılan ve Avrupa'nın üstünlüğü sonucuna varan ereksel sonuca taban tabana zıt bir stratejik değer taşır. Bruce Trigger'a göre, "geçmişin maddî kalıntılarının yazılı belgelerden bağımsız olarak insanlık tarihi hakkında bilgi verebileceğini savunan yaklaşımın ortaya çık-

ması için, insanın gelişimi hakkındaki döngüsel görüşlerin yerini, entelektüel çevrelerde geniş kabul gören evrimci görüşün almasını beklemek gerekiyordu".[13] O halde neden bu ilk Osmanlı müzesinde evrim anlayışı ters yüz edilmişti? Modernliğin yegâne dürtüsünün pozitivist epistemoloji olduğunu kabul edersek, siyasal dürtülerin baskın çıkma potansiyelini baştan yadsımış oluruz. Gerçi Osmanlılar pozitivizme ve evrim kuramlarına ilgi gösterirler, ama arkeolojinin onlara sunduğu anlatılar bunlar değildir. Müzenin sergileri arkeolojiyi, soyut bir tarih yazma tarzı olarak değil, sömürgeci bir siyasal tarih teknolojisi olarak benimser – bugün için geçmişi yazan bir teknoloji.

Lahitler Müzesi

Yabancı arkeologlar çoğu zaman Osmanlıların tarihî eser nizamnamelerindeki kısıtlayıcı hükümleri aşmak için çeşitli yollar bulurlar; buna karşın 1880'li yıllarda yoğunlaşan arkeoloji etkinlikleri, nizamnamenin sağladığı koruma, Müzei Hümayun'un tarihî eserleri ele geçirme çabaları ve yürüttüğü arkeolojik çalışmalar sonucunda müzenin koleksiyonları Çinili Köşk'ün kapasitesini aşacak ölçüde genişler. Müze koleksiyonlarına giren en önemli tarihî eserler arasında Şam vilayetindeki Sayda yakınlarında bir köylü tarafından bulunan bir grup lahit yer alır. Mehmet Efendi isimli bir köylü, inşaat yapmak üzere temel kazarken sonradan bir nekropol* olduğu anlaşılan mağaralara rastlar. Osman Hamdi bu haberi alır almaz lahitleri çıkarmak üzere Sayda'ya gider. Çıkarılan yirmi altı lahit İstanbul'daki müzeye gönderilir.

Yeni lahit koleksiyonunun boyutu, yeni bir müze binasının yapımı için çok iyi bir gerekçe olur. Yeni müze binası-

* Yunanca nekropolis: Ölüler kenti. Arkeolojide kadim kentlerin mezarlıklarına verilen ad - ç.n.

nın yapımı için verilen talimatta gururlu ifadeler yer alır: "Geçende Sayda'da çıkarılıp Dersaadet'e gönderilen âsâr-ı atîkanın büyüklük ve ağırlıkları cihetiyle Müze-i Hümayun'a konması gayr-ı kâbil olduğundan bahisle söz konusu eserlerin muhafazası için iki bin lira sarfıyla yeniden bir daire inşası lüzûmu" görülmüştür.[14] Osman Hamdi, Yıldız Sarayı'nın tasarımını yapan ve güzel sanatlar okulunda mimarlık dersi vermekte olan Alexandre Vallaury'yle, lahitlerin yerleştirileceği yeni bir müze binasının projesini yapması için anlaşır. 1888 yılında tek katlı müzenin yapımına başlanır. Birçok kez yinelenen ödenek taleplerinin sonucunda, 1889 yılında binanın projesine ikinci kat eklenir ve yeni bina 13 Haziran 1891'de Lahitler Müzesi adıyla açılır.[15] Üst katta bir kütüphane, bir fotoğraf stüdyosu ve alçı döküm üretimi için bir atölye yer alır. Müze için yapılan sözleşmede tarihî eser koleksiyonunun yanı sıra bir de üst katta doğa tarihi müzesi kurulması öngörülür, ama Osman Hamdi'nin düşündüğü bu müze hiçbir zaman kurulamaz; birkaç yıl boyunca İslâm eserleri koleksiyonu da müze teşhirinde yer almaz.

Vallaury tarafından seçilen neo-klasik mimarînin simgeciliği ve bu mimarînin koleksiyonlarla arasındaki uyum şuna işaret eder: Yeni müze, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'yla ve topraklarıyla olan ilişkisinin simgesi olmuştur. Binanın pencereleri ve sütunları arasında heykellerin kullanılması, dış cepheye eklenen İyon sütunları ve çatının kenarlarındaki yelpaze biçimli saçak, şunu akla getiriyor: Binanın planında büyük olasılıkla, lahit koleksiyonunda bulunan Ağlayan Kadınlar lahdindeki tapınak resmi temel alınmıştır (Resim 19).[16] Müze Helen-Bizans lahitlerine ağırlık vererek, Avrupa'nın, Batı uygarlığının beşiği olarak Yunan-Roma geçmişini kabul etme yaklaşımını benimsemiş olur. Ancak müze için imparatorluk topraklarında bulun-



Resim 19: Lahitler Müzesi, 1891 [*Servet-i Fünun* 54].

muş bir lahdin modelini kullanan mimarî stil, bu mirası yerel mirasın bir parçası olarak yeniden konumlandırır, Osmanlılar ile Avrupalıların ortak köklerine dikkat çeker ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı uygarlığına dahil oluşunu ampirik ve arkeolojik açıdan kanıtlanmış bir olgu olarak görselleştirir. Yeni müze binası Batı'nın kültürel kodlarına ve mirasına sahip çıkarken, Osmanlı topraklarında yaşayan insanları, müzedeki nesneleri yapan insanların en dolaysız ardılları, dolayısıyla Helen mirasının meşru varisleri olarak yeni bir konuma yerleştirir. Kemerli, Türk stili Çinili Köşk'ün karşısındaki yeni binanın neo-klasik mimarîsi, bu iki mimarlık stili arasındaki yakınlıkları güçlendirir; sanki iki stil arasında koparılamaz nitelikte kültürel bağların varlığını ima eder gibidir. Binanın mimarîsi aynı zamanda yeni müzeyi Avrupa-Amerika müze ailesine dahil eder; bu mü-

zelerin hemen hemen hepsinde, neo-klasik formlar ve Yunan tapınaklarını andıran girişler kullanılır.[17]

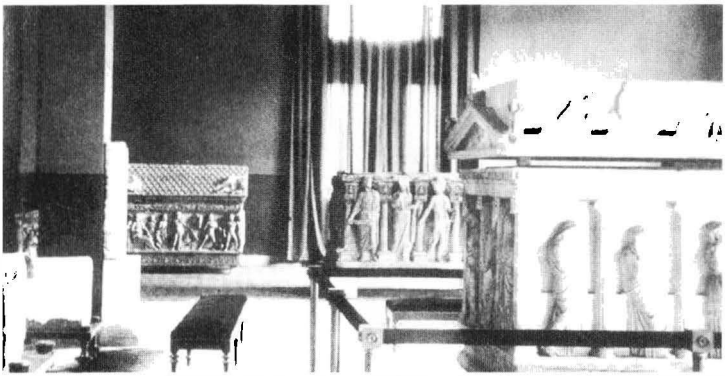
Yapılan değerlendirmelerde yeni müze ile Avrupa müzeleri arasındaki karşılaştırmalara yer verilir; yeni müzenin Paris, Londra ve Roma'daki müzelerle aynı düzeyde olduğu savunulur. Örneğin, *Servet-i Fünun*'da yayınlanan bir makalede şu sözler yer alır: "Evet, Avrupalılar [...] memâlik-i Osmaniye'nin nasıl bir daire-i terakkiye girmiş olduğunu ve hele ruh-ı fünun ve terakkiyat bulunan arkeolojiye olan hizmetini büyük bir takdir ile sahife-i matbuata geçiriyorlar. Teslim ediyorlar ki tedkik-i tevarih ve âsâr-ı nefise için şimdiye Londra, Roma, Paris müzeleri nasıl birer merkez-i hezain-i âsâr-ı âtika ise İstanbul dahi öyle olmuştur."[18] *Servet-i Fünun*'da yayınlanan makaleler, Fransızca yayınlanan *Gazette des Beaux Arts*'taki bir makaleden de sık sık alıntı yaparlar; söz konusu makalenin yazarı, yeni müzeyi överek Avrupa'nın büyük tarihî eser müzeleri panteonuna girdiğini söyler.[19] Hatta Ahmet Mithat, müzenin çevresini Avrupa'daki kamu parklarına benzer kıldığı için binanın dışına konulan heykelleri bile metheder.[20] Kısacası yeni müze, gerek içindekiler gerekse de dışındakilerle, Osmanlı başkentinde küçük bir Avrupa yaratır ve bu yolla Osmanlı ilerlemesinin başladığını duyurur. Müze, belki de sergilediği geçmişin Avrupa'ya ait olmadığı mesajını değil, Yunan-Roma eserlerine dayalı bir Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu'nu içine almak zorunda olduğu, çünkü bu eserlerin büyük bölümünün bu topraklardan çıkarıldığı mesajını vermek ister.

Ziyaretçi, sütunlu girişten geçerek küçük bir giriş holüne ulaşan anıtsal bir merdiveni çıkarak Lahitler Müzesine girer; küçük holün iki yanına daha önce Çinili Köşk'ün girişindeki merdivenlerin önünde duran iki aslan heykeli yerleştirilmiştir; aslanlar, önceden olduğu gibi, Osmanlıların tarihî eserlerin denetimi için kurdukları düzeneklere yapı-

lan göndermeyi yinelerler. Müzenin birbirine simetrik konumdaki iki salonuna, müzenin toplamış olduğu çeşitli taşlarla birlikte Sayda'daki mezarlardan getirilen lahitler yerleştirilmiştir.

Lahitler, müzenin tek bir alandan getirilmiş ilk büyük ölçekli ve nispeten tamamlanmış arkeolojik koleksiyonunu oluşturur. Lahitlerin farklı zaman ve yerlerde yapılmış olmaları, gelişime dayalı bir sanat tarihi modeli çerçevesinde teşhir edilmelerini sağlayabilirdi. Osman Hamdi'nin açıkladığı gibi lahitler arasında en eski olanı, Fenike kralı Tabinat'ın lahdi, Mısır'da yapılmıştır. Lahdin stili zengin Fenikeliler tarafından taklit edilmiştir; bunu mezarlarda bulunan ve insan formu taşıyan lahitlerde gözlemlemek mümkündür. Minyatür bir Yunan tapınağı formundaki Yunan-Roma lahit stili, daha sonra Mısır stilinin yerini alır; Ağlayan Kadınlar adını taşıyan lahit ve Büyük İskender'in zaferinin resmedildiği Büyük Lahit bunun örneklerini oluşturur. Hatta nekropolde bulunan koleksiyonda, stil değişikliği sürecini gösteren bir lahit bile vardır: Bu lahdin dışı bir tapınağı andırırken, iç tarafında insan formu korunmuştur. Müzedeki 1893 tarihli mezar anıtları kataloğunda, temsil ettiği dönemin numunesi olan eserlerin, Avrupa müzelerindeki akrabalarını aştığı söylenir.

Bununla birlikte 1893 kataloğu, lahit koleksiyonunun özellikle primitif İyon sanatından Bizans sanatına kesintisiz bir seri sunduğunu iddia etse de, serginin kendisinde evrimci bir epistemoloji uygulanmamıştır; böyle bir epistemoloji uygulansaydı, insan formu taşıyan erken tarihli lahitler mekânın bir ucuna, mimarî bir modele göre yapılmış "İskender" lahdi ise diğer ucuna yerleştirilirdi. Bunun yerine müze planında, lahitlerin, üretildikleri yerlere göre coğrafî olarak yerleştirildikleri görülür (Resim 20). Böylece, önce Mısır'da sonra da Fenike'de yapılan insan biçimli la-



Resim 20: Müze-i Hümayun'da lahit teşhirleri, ykl. 1911 [Edhem 1909].

hitler biraraya getirilir; Attika'da yapılan İskender lahdi ve daha küçük üç lahit ise ayrı bir grupta toplanır. Bu düzenleme, başka kazılarda elde edilen eserlerin de Sayda'dan getirilen nesnelerin arasına alınmasını mümkün kılar; böylece sergiye evrimci değil coğrafî bir nitelik kazandırır.

Gazete ve dergilerde yayınlanan çok sayıda makale, daha açılışı bile yapılmadan yeni müze binasını kamuya duyurur; bu makalelerde müzenin yapımı için harcanan uluslararası çabalar ve barındırdığı tarihî eserlerin ortaklaşa mülkiyeti vurgulanır. Mimarı Fransız olmasına, nesnelerin konulacağı camekânlar İngiltere'den sipariş edilmesine karşın müze gerçek anlamda kesinlikle Osmanlı müzesi olarak algılanır. *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde, müzeye yerleştirilen eserlerin ulusal arkeoloji ve sanat tarihi açısından çok değerli ve incelemeye değer nitelikte olduğu yazılır.[21] *Servet-i Fünun*'daki bir yazıdaysa, arkeolojinin önemi, uygarlıkla olan ilişkisine ve temsil ettiği ilerlemeye bağlanır: "Bugün güzel sanatların medeniyetin ruhu sayılmasına ve bu sanatlardan ressamlığın ve resmin girmediği dairede ilerlemenin sağlanamayacağının görülmesine nazaran, arkeoloji

mevcut medenî bilimler arasında ehemmiyet ve hizmet cihetinden en yüksek yeri işgal eder. Şimdi nasıl teessüf olunmasın ki Avrupalıların ruh-ı medeniyet addeyledikleri şu fenn-i mühim, memleketimizde birkaç senelere gelinceye kadar külliyen meçhul idi."[22]

Sonuç olarak müze, Osmanlıların arkeoloji ve müzeoloji projesinin ikizdeğerliliğini fiziksel olarak bünyesinde toplamış olur. Stereotipler hakkındaki değerlendirmesinde Bhabha şunları söyler: "Görsel dürtünün nesneleştirilmesinde her zaman bakışın ürkütülmüş olarak geri dönüşü söz konusudur; imgelemsel ilişkinin tanımlanmasında, her zaman, özneye imgesini geri gönderen yabancılaştırıcı öteki (ya da ayna) vardır; bu ikame ve saplantı formunda –yani fetişizmde– her zaman yitimin, yokluğun izleri bulunur. Daha özlü ve net bir ifadeyle, 'farklılığın' onaylanmasında ve yadsınmasında, her zaman, farklılığın temsili veya inşası söz konusudur."[23] Müze-i Hümayun'un fiziksel formu, Helenizm fetişini Avrupa imgeleminin Ötekisi olarak yeniden üretir; tarihsel bakışı sömürgeci Avrupa devletlerinden geri almaya çalışır. Ne var ki, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilerleme kavramı, bu ilkel uğraktan modern bir uygarlığa geçmeyi sağlayacak gelişmeyi içermez. İmparatorluğu, zaten uygarlaşmış olan bir dünyanın parçası haline getiren, o uygarlığı da imparatorluk topraklarına mal eden bir anlatı üretir. Bu müzenin, Avrupa'nın Helen fetişine yönelik ciddi bir tehdit oluşturacak güce sahip olmaması ayrı konu; Osmanlı İmparatorluğu dahilindeki sınırlı bir elit çevre için müze, hegemonyacı eğilimlerini giderek yoğunlaştıran Batı karşısında, bir karşı-anlatı üretebilmek amacıyla kadim geçmişi temsil etmiştir.

Müze-i Hümayun

Müze arkeolojik eserleri toplamaya devam eder ve önce 1903'te, ardından 1908'de iki ek binanın yapılması gerekir. Belgeler müzenin arkeolojik nesnelerle dolup taştığını gösterir: "Aydın vilayetinde Milas kazasında Lakina kadim mabedinin harabesinde icra olunan kazıda çıkarılıp Müze-i Hümayun'a naklolunmuş olan gayet kıymetli birçok âsâr-ı atîka için mevcut binaların yeterli olmadığı anlaşıldığından bunların teşhiri için evvelce de tebliğ kılındığı üzere Çinili Köşk'ün sol tarafındaki set üzerine yeni bir daire inşasını emreden bir ferman çıkarılmıştır."[24]

İkdam gazetesi, Kasım 1903'teki açılış töreninde yapılan konuşmalara ilişkin haberler yayınlar. Tören, namazla ve Maarif Nazırı'nın konuşmasıyla başlar; II. Abdülhamit dönemine egemen olan dinsel muhafazakârlıkla uyumlu olarak, nazırın konuşmasının büyük bölümü Arapça'dır. Osman Hamdi konuşmasında, Osmanlı İmparatorluğu'nun zenginliğini ve topraklarının tarihsel önemini sergileyen uygun bir mekân sağladığı için padişaha minnetlerini sunar.[25] Müze koleksiyonlarında çoğunlukla padişahınkiyle çelişen bir ideolojisi sergilense de, müze her zaman imparatorluğun Avrupa için taşıdığı değeri ve Avrupa'yla kardeşliğini kanıtlamaya yarayan bir araç olarak tasavvur edilir. Avrupa müzeleri, gelişmekte olan müze için ölçüt olmaya devam eder:

> Müze-i Hümayun'un yeni binasının inşaatı tamamlanmış ve salonları eski eserlerle süslenip tertip edilmiştir. Böylece, gerek içerdikleri gerek tertip ve intizamı bakımından cidden Avrupa müzelerine muadil bir hal iktisap eylemiştir. Yeni bina, padişahın doğum gününde açılacaktır.[26]

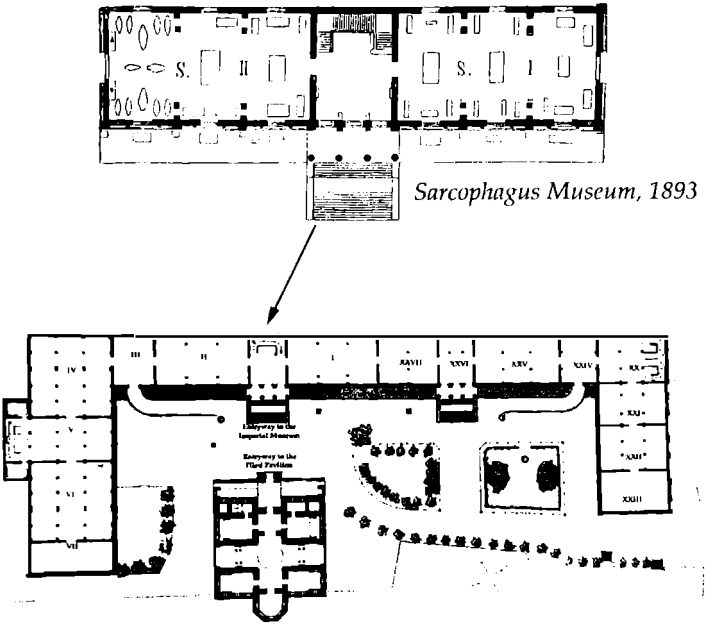
Yeni binaya Hitit ve Bizans eserleriyle birlikte, Konya ya-



Resim 21: Müze-i Hümayun'daki anıtsal merdivenler, ykl. 1903 [AFK].

kınlarından getirilen eserler yerleştirilir; ikinci katta mimarî eserler için alan ayrılır, Manisa ile Lakina'dan gelecek frizler için bazı duvarlar boş bırakılır. İki ucuna İstanbul'daki Bizans Sarayı Bukoleon'dan getirilen aslan heykelleri (Çatladıkapı'daki şehir kapısının parçaları) yerleştirilmiş anıtsal bir merdivenle (Resim 21) üçüncü kata ulaşılır; bu katta kil heykel koleksiyonu, para koleksiyonu ve kütüphane vardır.[27]

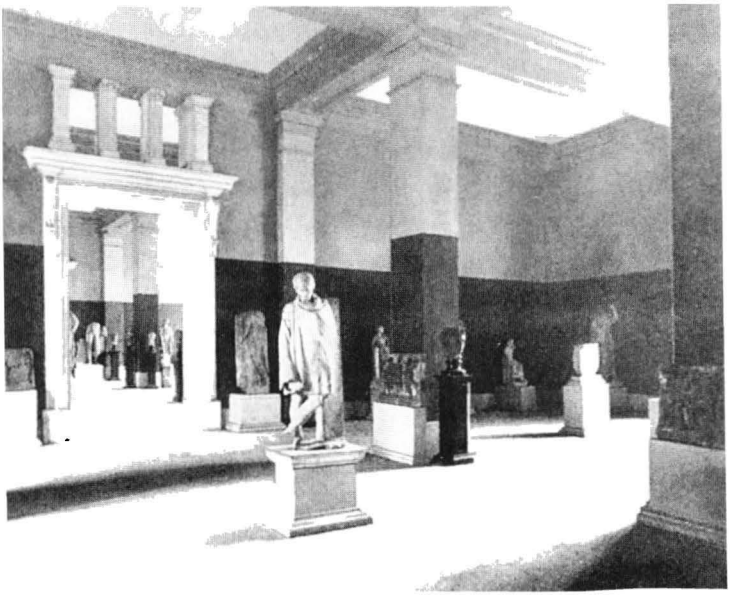
Üçüncü ek binanın yapımına 1904'te başlanır. Osman Hamdi, temel atma töreninde müzenin Avrupa müzelerinde hiç örneği yaşanmamış bir hızla gelişmesine olanak tanıdığı için padişaha şükranlarını sunar.[28] Teşhir edilen nesnelerin sayısı yine gerçekleştirilen ilerlemeyi kanıtlar ve yeni bir binanın yapımı için en önemli gerekçeyi oluşturur. Üçüncü ek binanın açılışıyla, Çinili Köşk'teki heykellerin tümü genişletilen müzeye taşınır ve çeşitli alanlarda sürdürülen arkeolojik kazılar, teşhir edilecek yeni nesneler sağlar (Resim 22).



Resim 22: Lahitler Müzesi'nin, Müze-i Hümayun'un ve Çinili Köşk'ün planları, 1893, 1908 [Lahitler Müzesi Kataloğu; Mendel 1912].

Genişletilen müzede hangi düzenleme tarzı uygulanmıştır? Önceden olduğu gibi, Bodrum'dan getirilen aslan heykelleri girişi süsler; lahitler ve mezar anıtları giriş holünün sağına ve soluna yerleştirilir. Gustave Mendel, nesneleri stillerine göre değil bölgelerine göre gruplandırmanın daha iyi olacağını ileri sürmüştür.[29]

Ancak, her odada farklı bir düzenleme stratejisi izlenir. Örneğin Afrodisyas'taki kazılardan elde edilen buluntuların teşhir edildiği yirminci oda gibi bazı odalar, yalnızca tek bir kazıdan elde edilen nesnelere ayrılır; yapı parçalarının yer aldığı salon gibi bazılarındaysa nesnelerin tipleri esas alına-



Resim 23: Müze-i Hümayun, 21. salondan 22. salona geçiş [Edhem 1909].

rak düzenleme yapılır (Resim 23). Teşhirin ana hedefi, sergileme süreciyle sanat eserlerinin öyküler anlatmasını sağlamaktan ziyade, eserlerin mülkiyetinin edinildiğinin gösterilmesidir. 1914 tarihli katalogda, her nesnenin getirildiği vilayet hakkında ayrıntılı bilgi verilir ve eserin mülkiyetinin ele geçirilmesi sırasında çevrilen entrikalar vurgulanır. Benzer şekilde, sergiler, tarihî eserler ile yeniden kurulan klasik bir geçmiş arasında bağ oluşturmak yerine, çağın arkeoloji coğrafyasını vurgular.

Yeni müze mekânları, içeriye giren ziyaretçiyi nasıl bilgilendirir? Avrupa ve Amerika'daki müzelerden farklı olarak, ziyaretçiler insanlığın ilerlemesini gösteren bir şema üzerinde uygarlıkların gelişiminin dönüm noktalarını göstermek amacıyla özenle tasarlanmış salonlarda gezmez. Stiller-

deki ilerlemeyi gösteren bir evrim modeli sunacak alçı dökümler yoktur. Müze-i Hümayun'un mekânları, koleksiyonların çeşitliliği aracılığıyla bilgilendirir ziyaretçiyi: İmparatorluk sınırları içinde çok sayıda arkeolojik alanın bulunması, zengin ve çok yönlü özgün eser koleksiyonlarını mümkün kılmıştır. Koleksiyonların düzenlenmesi değil, sergilenmesi, bu eserlerde somutlaşan ilerleme ideallerini simgeler: Evrim şeklinde bir ilerleme değil, ilerlemenin simgesi olan uygarlığa, Batı uygarlığına katılma şeklinde bir ilerlemedir bu. Çinili Köşk ve onun önünde yer alan Lahitler Müzesi gibi Müze-i Hümayun da, teşhir etmenin kendisine odaklanan, hatta coğrafî olan bir düzenleme tarzı lehine sınıflandırma ilkelerini göz ardı etmeye devam eder.

Ancak, mimarîsiyle izleyiciyi sürekli olarak hem Osmanlı dünyasına hem de Helen-Bizans geçmişine gönderen Çinili Köşk'ten farklı olarak, yeni müzenin nötr neo-klasik mimarîsi, açıklayıcı metinlerin yokluğuyla birleşince, evrenselci –dolayısıyla örtük olarak Avrupalı– bir mekân yaratır. Ziyaretçi burada kendisini Paris, Londra ya da Roma'daymış gibi hissedebilir. Müze, Doğu'ya egzotizmi için gelen çoğu Avrupalı'nın beklentilerine zıt bir deneyim yaşatır. Buna karşılık, Osmanlı ziyaretçi için İstanbul sokaklarından Avrupa'ya girme deneyimi, Osmanlı varlığını, uygarlığın temelleri üzerinde yükselen Avrupa binası içinde hayal etmesini sağlayacak bir araç sunar. Osmanlılar Avrupa uygarlığına bir evlatlık gibi katılmak yerine, ortak bir miras üzerinde hak iddiasında bulunabilirler ve müzeyi bu mirası sahnelemek için bir araç gibi kullanabilirler. Müzenin mekânları, Avrupa estetiğine ve kurumlarına alışkın, modern olanla Batılı olanın örtüştüğünü düşünen biri için coğrafî açıdan nötr bir mekân yaratır. Osmanlı topraklarından toplanan nesnelerle oluşturulan sergiler, Avrupalıların zevkleri ve alışkanlıkları doğrultusunda tasavvur edilen bir çerçeveye yerleştirilir; böylece, Tanzi-

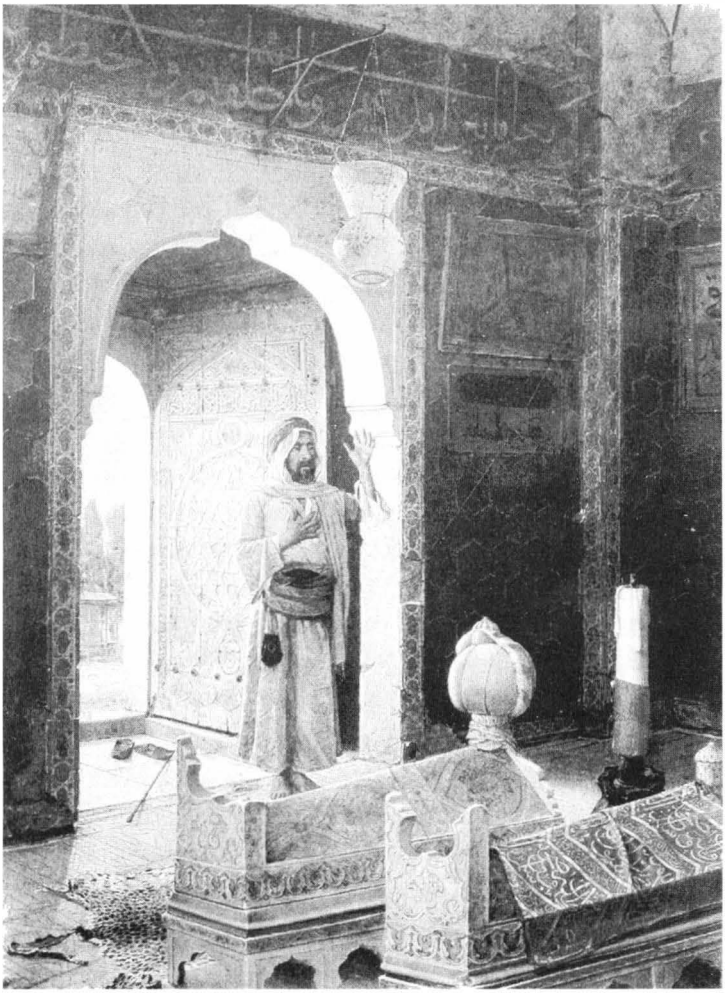
mat sonrası reformcularının beklentilerini karşılayan kültürel bir teşhir karışımı oluşturulur.

"Fransa'da müze [...] üç genel öğenin eklemlenmesiyle oluşmuştur: Cumhuriyetçilik, laiklik ve başarıyla sürdürülen hücum savaşı."[30] Osmanlı İmparatorluğu'nda ise müze, enternasyonalizm (Avrupa'nın tanımladığı şekliyle "dünya" kültürüne katılım), sekülerleşme (insan ve hayvan figürlerinin yer aldığı eserler ve kâfir diye nitelenen eserlere verilen önem aracılığıyla örtük biçimde ifade edilir) ve toprak bütünlüğünün korunması kaygısının eklemlenmesinin ürünüdür. Fransa ile Britanya'da dünyanın dört bir yanından toplanıp müzelerde teşhir edilen nesneler, dünya çapında sömürgeci hâkimiyetin simgeleri olur; İstanbul'daysa, Osmanlı topraklarından toplanan nesneler, uluslararası şöhret kazanmış kültür hazinelerinin aslında yerli olduğunu ima eder. Bu stratejinin radikal içerimlerini kavrayabilmek için, örneğin *Milo Venüsü* ile *Semendirek Nikesi*'ni Avrupa mirasının değil, Osmanlı mirasının bağlamına yerleştirmeyi deneyebiliriz. Bu durumda bu heykeller hâlâ Batı klasizminin ikonları olarak görülebilir mi?

Tarihî eserlerin Avrupa çatısı dışında yeniden eklemlendirilmesi, Homi Bhabha'nın şu savına geçerlik kazandırır: "Metropolitan arzunun sınırında, Batı dünyasının *temelini oluşturan nesneler*, sömürge söyleminin değişken, merkez dışı ve rastlantısal *objets trouvés*'lerine (bulunmuş nesne) dönüşür."[31] Bu nesneler sömürge karşıtı söylem olarak işlev görür; çünkü Batı'nın söyleminin dayandığı temelleri alarak, farklı ama paralel bir söylemin temelleri haline getirirler. 20. yüzyıl başlarında Ziya Gökalp şöyle yazar: "Bir medeniyet, müteaddid milletlerin müşterek malıdır. Çünkü her medeniyeti, sahipleri olan müteaddid milletler, müşterek bir hayat yaşayarak vücuda getirmişlerdir. Bu sebeple her medeniyet, mutlaka, beynelmileldir. Fakat bir medeni-

yetin, her millette aldığı hususî şekilleri vardır ki, bunlara 'hars' adı verilir."[32] Böyle bir uygarlık anlayışı, aynı temel üzerinde birbirinden bağımsız kültürel değişim güzergâhlarının oluşturulmasını sağlar; bu yaklaşım, tüm yolların Batılı bir geleceğe çıktığı ereksel bir ilerleme anlatısının karşısına çıkar. Yeni binanın mimarîsi, benzer bir çizgide, neoklasizmin önermelerini yeni bir çerçeveye oturtur. Osmanlı Devleti Avrupa'nınkinden farklı bir uygarlık formu benimsediği için, kendisi de yerli bir neo-klasik modernlik vizyonu şekillendirebilecektir: Avrupa'daki muadiline paralel, ama ondan tümüyle farklı bir modernlik olacaktır bu.

İmparatorluğun dört bir yanından getirilen arkeolojik eserler, eskinin değil modernliğin adına teşhir edilir. Modern bir Osmanlı kimliğinin oluşturulmasında ve korunmasında kritik bir rol oynarlar. Milliyetçi ayaklanmaların imparatorluğun bütünlüğünü tehdit ettiği bir dönemde, müze, imparatorluğun üniter bir devlet olduğu fikrini yaymaya çalışır. Osman Hamdi, geçmiş uygarlıklara ait lahitlerin korunması ile Osmanlı kültürünün korunması arasındaki simgesel ilişkiyi, 1908 tarihinde yaptığı *Şehzade Türbesinde Derviş* adlı tablosunda dile getirir (Resim 24). Bu tabloda kendisini iki sandukanın önünde duran bir derviş olarak resmeder. Lahitlerin yer aldığı bir müzenin yöneticisi olarak rolünü, Osmanlı karakteri taşıyan bir referans çerçevesine yansıtır. Kendisini Osmanlı geçmişine büyük saygı duyan, özel olarak bir mezarın, metafor düzeyinde de belleğin korunmasıyla görevlendirilmiş ikinci bir benliğe sahip biri olarak resmeder. Bu imgeyi müzedeki işine aktararak, sanki, müzedeki Helen-Bizans lahitlerini korurken aslında sandukaları koruduğunu ima eder gibidir; sanki tablolarındaki hayalî mekânları gerçek hayatındaki etkinlikleriyle yarattığını anlatmaya çalışır. Avrupalı kıyafetlerinin altındaki Osmanlı giysilerini ve müzedeki Helen-Bizans eserlerinin



Resim 24: Osman Hamdi, *Şehzade Türbesinde Derviş* (1908), tuval üzerine yağlıboya, 122x92 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi [Cezar].



Resim 25: Osman Hamdi, *Silah Taciri* (1908), tuval üzerine yağlıboya, 175x130 cm [Cezar].

gerisindeki Osmanlı kültür mirasını ortaya çıkararak, Osmanlı'nın Helen eserlerini korumasının temelinde yatan meseleyi yansıtır.

Osman Hamdi'nin aynı yıl yaptığı *Silah Taciri* (Resim 25) adlı tablo, henüz uluslaşmamış Türk halkının eğitiminde müze kurumuna dinamik bir rol verdiğini gösterir. Tüccar, taş bir zeminde, bir kenara atılmış bir Helen-Bizans sütun başlığının üzerinde oturur; çevrede, tüccarın ticaretini yaptığı çeşitli silahlar ve miğferler vardır. Daha yaşlı, sakallı ve aslında müzede bulunan nesnelerle çevresi sarılmış figürün Osman Hamdi olduğu anlaşılıyor; uzak geçmişe ait bir taşa dayanmış, karşısındaki delikanlıya bir Osmanlı kılıcı vermiştir, delikanlı kılıcı dikkatle incelemektedir. Sütun başlığı, genci, kendisini bekleyen belirsiz kavgaya hazırlayan bir temel gibidir. Silahların sütun başlığına dayanmış olması, gencin almakta olduğu eğitime işaret eder: Ancak tarihi temel alarak, veya ancak Helen-Bizans temelleri üzerinde, ya da yalnızca Batı uygarlığına dayanarak, ya da bu uygarlığı Osmanlı varlığı içinde kavrayarak kılıcın anlamı üzerinde düşünebilir. Kendini korumak için mücadele etmek zorundadır. Silahlar da tüccar da, aynı kaideye dayanmaktadır. Kendisini umudunu yitirmiş bir eğitimci olarak resmettiği *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosundan farklı olarak, burada Osman Hamdi, tarihî bir eserin üzerinden, savaşma gücüne sahip bir öğrenciye açıklama yapar. Osman Hamdi'deki bu değişiklik, Jön Türk Devrimi'ne desteğini yansıtıyor olabilir; Osman Hamdi bu devrimi imparatorluğun modernleşme sürecinde yeni bir umut döneminin başlangıcı olarak görmektedir.

İstanbul Dışındaki Müzeler

Tarihî eserler konusundaki rekabet, Osmanlı İmparatorluğu'nun her yanına dağılmış arkeoloji alanlarının yetkilileri

ile, Avrupa müzelerinin koleksiyonlarını zenginleştirmek isteyen yabancı arkeologlar arasında üçlü bir mücadeleyi temsil eder. Bu mücadelenin ana ekseninde bulunan Müzei Hümayun, Osmanlı topraklarından toplanan ve müzelerde yeni bir ruh kazandırılan nesneler için hem bir depo hem de bir ana giriş kapısı işlevi görür. İmparatorluğun çeşitli bölgelerinden çıkarılan tarihî eserlerin İstanbul'da toplanması nasıl imparatorluğun bütünlüğünü temsil ettiyse, bölgesel müzelerin kurulması da Osmanlı müzecilik girişiminin ulusallaştırılması yönünde atılmış ikinci adım olur.

Tarihî eser koleksiyonu büyük ölçüde İstanbul'da toplanmıştır, ama 20. yüzyıl başlarında bölgesel müzeler milliyetçi bir girişim olarak Osmanlıların tarihî eser koleksiyonunun güçlendirilmesi etkinliklerine katılmaya başlar. Bergama ve Kos gibi önemli kazı alanlarında kurulan müzeler, eserlerin topraktan çıkarıldıktan hemen sonra, kazı alanında envanterlerinin yapılmasını mümkün kılar. Gerçi bu tür müzeler, tarihî eserlerin ülkeden çıkarılmasını önlemek amacıyla tasarlanmıştır, ama buluntuların ilgili taraflar arasında paylaştırılması için aracı bir mekân işlevi de görür.

Bölgesel müzeler, arkeoloji etkinlikleri açısından merkezî konumda olan Konya, Bursa ve Kudüs gibi yerlerde kurulur. 1906 tarihli nizamnamede bölgesel müzelere ilişkin bir hüküm yer alır; bu doğrultuda, 1908'den itibaren Selanik, Sivas ve İzmir'de bölgesel müzelerin kurulması çalışmalarına başlanır. Ancak, bunların hiçbiri Osmanlı döneminde hayata geçmez.[33] Sözünü ettiğimiz bölgesel müzeler hakkında çok dağınık bilgilere sahibiz; ama eldeki kısıtlı veriler, bilimsel arkeolojik bilgileri çok sayıda bölgesel merkeze yaymak amacıyla başkenttekine benzer tarihî eser müzelerinin kurulmasını öngören bir programın varlığına işaret eder; programda ayrıca topraktan çıkarılan eserlerin hemen kayıtlarının tutulması için bir mekân oluşturulması ve tu-

rist çekmek için yöntemler geliştirilmesi konularına yer verilir.

İlk bölge müzesi Bursa'da kurulur. Kentteki yeni, modern ve örnek bir okul olan Mekteb-i İdadî'nin avlusuna, halka açık bir Helen-Bizans ve Bizans eserleri koleksiyonu ile küçük bir İslâm eserleri koleksiyonu yerleştirilir; avluda koleksiyonun daha değerli eserlerini yerleştirmek için bir de küçük çadır kurulur. Müze 1904'te Abdülhamit'in tahta çıkışının yıldönümünde törenle açılır. Bu müze, idarî açıdan Müze-i Hümayun'a bağlı olmakla birlikte, giderleri vilayet kaynaklarından karşılanır; müzenin yönetimini sürdüren Azmi Bey, Konya'da da benzer bir müzenin kurulması işini yürütmektedir. Bursa Müzesi, Müze-i Hümayun'da uygulananlara benzer teşhir stratejileri izler; nesneleri ait oldukları koleksiyonlara göre, tiplerini, bölgelerini veya dönemlerini esas alarak gruplar.

Bergama'daki küçük alan müzesinde de buna benzer bir teşhir stratejisi izlenir. O sıralarda Berlin'deki Arkeoloji Enstitüsü'nün müdürü olan Alexander Conze'un 1906 yılında Müze-i Hümayun'a gönderdiği bir mektupta, Bergama Müzesi hakkında ayrıntılı bilgiler verilir. Bu müze, İstanbul'daki müzeye alınmaya değer olmadıklarına karar verilen daha düşük kaliteli nesnelerin korunması için kurulmuştur. Hem ziyaretçilerin Bergama kazısından elde edilen tarihî eserleri görebilecekleri bir mekân işlevi görür, hem de İstanbul'daki müzeye gönderilecek eser miktarını azaltarak İstanbul'daki müzenin yükünü hafifletir. Alman arkeologlar koleksiyonları yerleştirmek üzere, kısa süre önce kazılan küçük Bergama çarşısının batı bölümündeki dört dükkânı restore ederler. Birinci odaya mermer kalıntılar, ikinci odaya esas olarak küçük seramik nesneler yerleştirilir; üçüncü oda yazıtlara ayrılır; dördüncü odaysa ileride ortaya çıkarılacak buluntular için boş bırakılır. Conze, ko-

leksiyondaki nesnelerin, yerinde kalan mimarî eserlerin tamamlayıcı parçaları olduğunu yazar. Ona göre bu nesneler ve mimarî yapılar hep birlikte, hem arkeologlar ve diğer bilimsel araştırmacılar için hem de amatörler için her zaman ilgi çekici olacaktır. Bu nesneler başka bir yere taşınıp başka nesnelerle karıştırılırsa bilimsel değerlerini büyük ölçüde yitirecektir.[34] Bu alanda yapılan kazılar sırasında Berlin'e gönderilen çok sayıdaki eser ve yapı parçası düşünülürse, Conze'un koleksiyonların yerinde bırakılması konusundaki ısrarı ironiktir.

Bergama'daki alan müzesi gibi, Kudüs Müzesi projesi de Almanya'nın büyük desteğini kazanır.[35] 1914'te Theodor Makridi, yeni müzenin kent kalesinin Bâb-ı Davud diye adlandırılan batı surlarındaki askerî deponun yerine kurulmasını önerir. Makridi'ye göre burası müze için en iyi yerleşim alanıdır; otellere yakındır ve her şeyden önemlisi arabaların girebileceği bir yerdir. Makridi, yapının yenilenir yenilenmez kente gelen hacılar tarafından ziyaret edileceği, dolayısıyla Ortaçağ'daki görünümü esas alınarak restore edilmesi gerektiği konusunda Halil (Edhem) Bey'i ikna eder. Diğer üç kule yeni müzenin odalarını oluşturmak üzere yenilenecektir; böylece yeni müzenin mimarîsi ile eski yapı arasında uyuşmazlık yaratılmamış olacak, görkemli kadim anıt, kenti ve devleti onurlandıracaktır. Bursa ve Konya'da olduğu gibi, müze Müze-i Hümayun'un yetki alanında olsa da Kudüs belediyesi inşaat giderlerine katılmak ister; çünkü gelecek yıllarda elde edilecek turizm gelirleriyle kent bütçesini güçlendirmeyi planlamaktadır.[36]

Kudüs, Selanik, Sivas ve İzmir'deki müze tasarıları, imparatorluğun kısa sürede parçalanmasına neden olan Birinci Dünya Savaşı nedeniyle hayata geçirilemez. Avrupa devletleri imparatorluğu bölmeye çalışırken, Müze-i Hümayun, Osmanlı Devleti'nin egemenliğini tamamen yitirdiği bölge-

lerde bile sabık imparatorluğun tarihî eserlerini korumaya çalışır.

Klasik dönem konusunda eğitim almamış, Avrupa'daki müzeoloğlarınkinden farklı bir kültürel çizgide yetiştirilmiş bir elit sınıfına sahip Osmanlı İmparatorluğu'nda, Helen-Bizans eserlerinin imparatorluk için kültürel bir gösterge olarak benimsenmesi yalnızca bir asimilasyon göstergesi olarak değil, bir direniş işareti ve kalıcı bir bağımsızlık çağrısı olarak da işlev görür. Tarihî eserleri yerleştirmek üzere inşa edilen dev lahit, Avrupa müzelerinin neo-klasik formunun taklidi-dir; kendisini özünde Anadolu'lu olarak tanımlaması bu gerçeği değiştirmez. 19. yüzyıl ortalarından Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar, müze deneyimine değil, toplama etkinliğine öncelik verilir. Teşhirler, devletin zenginliğini ve tarihî eserlere sahip olduğunu gösterir. Bu teşhirler, Osmanlı İmparatorluğu'nu yeni bir tarihsel ve kültürel bağlama yerleştirerek ziyaretçiyi etkiler, onlara estetik alanında ya da klasik eserler konusunda eğitim vermez.

Jean Baudrillard'a göre "her nesne, iki işlevden birini taşır: Ya kullanılabilir, ya da sahip olunur".[37] Her tür iyelik, hem nesnenin, hem de sahip olma eyleminin çevresinde inşa edilen metaforlar aracılığıyla, kullanımdan uzaklaşır. Avrupa müzeleri Osmanlı topraklarından getirilen arkeolojik nesneleri ikili bir metafor üretmek için kullandılar: Bu nesnelere sahip olma becerileri, bir yandan iktisadî, siyasal ve –potansiyel– emperyal güçlerinin kanıtı oldu; öte yandan, modern Avrupa ulusları ile şanlı klasik geçmiş arasında bağ kurmayı sağladı. Osmanlı müzeleri aynı nesneleri Avrupa hegemonyasını engellemek için kullandı; tarihî eserleri metonimik bir ilişkide yeniden üretti: Batı uygarlığının anlatıya dayalı inşasıyla değil, Osmanlı'nın kendi topraklarına sahip olduğu iddiasıyla kurulan metonimik ilişkiydi bu.

Notlar

1 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 105.

2 Preziosi, "Art as History", s. 516.

3 Chris Scarre, "The Western World View in Archaeological Atlases", ed. Peter Gathercole ve David Lowenthal, *The Politics of the Past* (Londra: Unwin Hyman, 1990) s. 13.

4 *Medeniyet* 6 (5 Şehval 1291) s. 47-48.

5 Istanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, İngiltere elçisinin müzeye mektubu, 27 Ekim 1883; Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, II, s. 117.

6 Murray, *Handbook for Travelers*, s. 69-70.

7 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 59.

8 Osman Hamdi, "Introduction", *Catalogue des sculptures greques, romaines, byzantines et franques* (Istanbul: Mihran Imprimeur, 1893) s. vi.

9 Osman Hamdi, "Introduction", *Antiquités himarites et palmyréniennes: Catalogue sommaire* (Istanbul: Mihran Imprimeur, 1895). Bu kaynağın tarihi geç olsa da, heykellerin müzenin açılışının hemen ardından teşhir edilmeye başladığını düşünebiliriz; çünkü söz konusu heykeller Yemen valisi İsmail Paşa tarafından 1880 yılında müzeye verilmişti.

10 Istanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, Edward Glasser'in Müze-i Hümayun'a mektubu, 1885.

11 Hanioğlu, *Young Turks in Opposition*, s. 182.

12 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 32-33.

13 Bruce Trigger, "Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist", *Man* 19:3 (Eylül 1984) s. 356-357.

14 Istanbul Başbakanlık Arşivi MV. 23:34/ 1304.Za.27=17 Ağustos 1887.

15 Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I, s. 261.

16 Remzi Oğuz Arık, *Türk Müzeciliğine Bir Bakış* (Istanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1953) s. 3.

17 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 9-10.

18 *Servet-i Fünun* 2:49 (6 Şubat 1307) s. 266.

19 *Servet-i Fünun* 49 (5 Şubat 1308) s. 15; 54 (12 Mart 1308) s. 20.

20 "Yeni Müze", *Tercüman-ı Hakikat 3898* (7 Zilhicce 1308/13 Temmuz 1891) s. 2.

21 *Tercüman-ı Hakikat* 3858 (18 Sevval 1308/27 Mayıs 1891); 3872 (6 Zilkade 1308/12 Haziran 1891).

22 *Servet-i Fünun* 2:49 (6 Şubat 1307) s. 266.

23 Homi Bhabha, "The Other Question – The Stereotype and Colonial Discourse", *Screen* 24:6 (Kasım-Aralık 1983) s. 33.

24 Istanbul Başbakanlık Arşivi Hususi İradeler 60:54:20.M.1317/30 Mayıs 1899.

25 Cezar 268, *İkdam* 3271 26 Teşrinievvel 1319/8 Kasım 1903'ten alıntı.

26 İstanbul Başbakanlık Arşivi Y.MTV 252:294 1321.S.12= 9 Mayıs 1903.

27 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, I, s. 268.

28 *A.g.e.*, s. 271.

29 Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, III, s. ix.

30 Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (New York: Routledge, 1992) s. 173.

31 Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man", *The Location of Culture*, s. 92, vurgu yazara ait.

32 Ziya Gökalp, *Türk Medeniyeti Tarihi*, alıntılayan Mügjan Cumbur, *Atatürk ve Milli Kültür* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981) s. 30.

33 Gustave Mendell, *Musées Imperiaux Ottomans: Catalogue des sculptures greques, romaines et byzantines du Musée de Brousse* (Atina: İmpremerie P. D. Sakllarios, 1908) s. v.

34 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, no. 23, 31 Ocak 1906.

35 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, Theodor Wiegand'ın Halil Bey'e mektubu, 14 Haziran 1910.

36 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, Theodor Makridi'nin Halil Bey'e mektubu, no. 13, 26 Nisan 1914.

37 Jean Baudrillard, "The System of Collecting", ed. John Elsner ve Roger Cardinal, *The Cultures of Collecting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Pres, 1994) s. 8.

Müze-i Hümayun Koleksiyonlarında İslâm Eserleri

Şura-yı Devlet, 1889 yılında yayınladığı bir tüzükle, Müze-i Hümayun'un yönetim programını ve düzenleme sistemini belirler. Koleksiyonlar şu şekilde düzenlenecektir:

> Müze-i Hümayun altı daireye münkasemdir. Birincisi Yunanî ve Romalı ve Bizantin âsâr-ı âtikasına, ikincisi Asuryun ve Keldanî ve Mısriyyun ve Fenikeli ve Hitit ve Himyerî ile akvam-ı Arabdan ve sair Asya ve Afrika akvam-ı sabıkasından metruk âsâra, üçüncüsü Sanayi-i Nefise İslâmiye âsârına, dördüncüsü meskukat-ı âtikaya, beşincisi tarih-i tabiî numunelerine mahsus olacak ve altıncısı tarih ve fenn-i âsâr-ı âtikaya dair kitapları câmi olmak üzere bir kütüphane teşkil edecektir.[1]

Müzenin bölümleri arasında başlangıçta önem bakımından fark gözetilmediği anlaşılıyor; ama bu bölümler daha sonra farklı gelişmeler gösterir. İmparatorluğun ilk müzeleri –önce askerî eser, daha sonra tarihî eser koleksiyonları– imparatorluğun İslâmî kimliğinin tanıtılmasına katkıda bulunamaz; hatta II. Abdülhamit'in hilafetin önemi üzerinde ıs-

rarla durması bile bu durumu etkilemez. Abdülhamit, imparatorluğun Avrupalılara kaptırılan batı bölgelerinde yaşayan Müslüman azınlıklar üzerinde halife sıfatını kullanarak etkisini sürdürmeye ve böylece bu bölgelerle bağlantısını korumaya çalışır. Doğuda ise halifelik otoritesi, Arap milliyetçiliği karşısında aynı derecede önem kazanır; çünkü Arap milliyetçiliği, Osmanlı'nın hilafet iddiasını ciddi şekilde sorgularken, dolaylı olarak İslâmiyet ile Osmanlılık arasındaki bağı tartışma konusu haline getirir.[2] Hasan Kayalı'nın belirttiği gibi "İslâm dünyasının Hıristiyanların emperyalist tahakkümüne maruz kaldığı bir dönemde, halife olarak üstlendiği rolü vurgulayan Abdühamit, Arapların ve Osmanlı İmparatorluğu dışındaki diğer Müslümanların desteğini kazanır".[3] Abdülhamit dönemi boyunca, imparatorluğun çeşitli bölgelerinde ortaya çıkan milliyetçi simgelerle baş edebilmek için İslâm sembolizmine giderek daha da fazla başvurulur.[4]

Ancak imparatorluk, İslâm dünyasının lideri olarak siyasî kimliğini güçlendirmeye çalışsa da, 1889 yılına kadar Osmanlı ya da İslâmî kimliğine ait kültür ve sanat eserlerini müze koleksiyonlarına almamayı tercih eder. 20. yüzyıl başlarında imparatorluk daha da güçsüzleşince, kaynaştırıcı bir Osmanlı kimliğinin yaratılması açısından İslâm eserlerinin benimsenmesi giderek önem kazanır. Acaba bu gelişme dinsel eğilimlerdeki artışın mı belirtisidir, yoksa dinin birleştirici gücünün kullanılmasına dayalı bir politikanın güçlendiğinin mi? Acaba bu "İslâm", dini mi ifade eder siyaseti mi? Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde İslâm eserlerinin toplanması, mezhepselden ulusala, dinsellikten dünyevîliğe geçişin başladığını gösterir; ayrıca sömürgecilik karşısında emperyal duruşun işareti olur.

İslâm eserlerine yönelik bu geç kalmış ilgi, ilk bakışta ironik görünür: İmparatorluğun dört bir köşesindeki camilerde ve elit evlerinde yaygın olarak kullanılan nesnelerin top-

lanması en sona kalmıştır; oysa bunlar koleksiyonları oluşturan insanların en kolay ulaşabilecekleri nesnelerdir. Bu durum, Avrupa müzelerinin 19. yüzyılda izledikleri gelişme çizgisine taban tabana zıttır; Avrupa'da müzeler ulusal ruhu güçlendirmek amacıyla hem dinsel hem de din dışı sanat eserlerini biraraya getirmiştir. Örneğin müzeye dönüştürülen Louvre Sarayı, Fransız Devrimi'yle kurulan yeni rejimin en bariz dışsal simgelerinden biri olur. Müze, kilisenin ve kraliyetin alamet-i farikalarını halkın gözleri önüne sererek, en azından teoride, halkın hizmetine adanmış yeni bir devletin oluşturulduğunu ilan eder. Bu devlet vizyonu, belli bir sıra gözetilerek biraraya getirilen eserlerle birleşir: Kadim geçmişten çağdaş döneme uzanan koleksiyonlar, çeşitli dönemlerle özdeşleştirilen mecralar ve stiller aracılığıyla söz konusu devlet vizyonuyla iç içe geçerken, Doğu'dan Batı'ya doğru seyreden coğrafî ilerleme çizgisiyle örtüşen "modern" için kesintisiz bir soykütüğü oluşturur.[5] Buna karşılık Osmanlı müzeleri bağımsız koleksiyonlardan oluşur; bu koleksiyonların her biri, yeni Osmanlı kimliğinin tek bir yönünü sergiler, ama hiçbiri Osmanlı modernitesinde doruğuna ulaşan bir kültürel ilerleme modeli sunmaz. Dolayısıyla müze, Louvre'un ya da Britanya'daki Ulusal Müze'nin [National Gallery] resim ve heykel galerilerine paralel olacak bir Osmanlı sanatı koleksiyonu oluşturmak için hiçbir girişimde bulunmaz. Osmanlı müzeleri, uzun yıllar boyunca, imparatorluğun içinde bulunduğu bir "şimdi"ye işaret etmekten kaçınarak geçmişten çeşitli kesitler sergiler ve bu kesitlerden, modern bir kimliğin çeşitli veçhelerini biraraya getirmeyi umar. Pozitivizmin bu şekilde yadsınması, yalnızca müzenin sömürgecilik karşıtı bir strateji geliştirmesini sağlamakla kalmaz, İslâmî normlarla çelişen pozitivizme karşı resmî otoritenin beslediği güvensizlikle de bağdaşır.[6]

Müze-i Hümayun'daki İslâm eserleri koleksiyonu, çağdaş

bir kimliği doğrudan sergileyen ilk koleksiyondur. Helen-Bizans eserlerinden ya da savaş ganimetlerinden farklı olarak, İslâm uygarlığına ait tarihî eserler Osmanlı'nın yalnızca geçmişinin değil, bugününün de bir parçasını oluşturur. 19. yüzyılın sonuna yaklaşılırken müzede İslâm sanatı için bir bölüm oluşturulması, Osmanlı topraklarında yaşanan yakın geçmişin ve bu geçmişin milliyetçilik açısından taşıdığı anlamların bilincine varıldığını ortaya koyar. Kuşkusuz bu gelişmeler yalnızca İstanbul'da ortaya çıkmaz: 1883 yılında Kahire'de Arap Sanatı Müzesi açılır; 1885 yılında ise Semerkant'da yapılan kazı İslâm arkeolojisinin başlangıcı olur. Ne var ki bu tür sanat eserleri, ancak 1893 yılında, Paris'te Exposition d'Art Musulman [İslâm Sanatı Sergisi] başlığıyla bir serginin açılmasıyla birlikte, ait oldukları bölgeye göre değil, İslâm dini temel alınarak, İslâm eserleri olarak tanımlanmaya başlar.[7]

Acaba bu değişikliğin nedeni nedir? Avrupa müzelerinde toplumsal kimliğin temel belirleyicileri olarak coğrafya ve tarihi temel alan bir sınıflandırma sistemi uygulanmaktadır; böyle bir sistemde bir din neden aniden ayrı bir kategori olarak belirir? İslâm eserlerini içeren yeni bir koleksiyon türünün belirlenmesi, evrensel müzelerin saptadığı zamansal ve mekânsal ilerleme çizgisini bozmadan yeni bir kategoriye ait nesnelerin teşhir edilmesini mümkün kılar. Bu tür Avrupa müzelerinin pozitivist ilkelere dayalı düzenlemesi, benzersiz ve hiyerarşik bir ilerleme modeli üzerinde kurulmuştu; bu model, zaman ve mekân açısından kendisine paralel, ancak estetik ve değer açısından farklı da olsa onunla rekabet edemeyen çeşitli kültürlerin meydan okumasıyla karşı karşıya kalabilirdi. Bir nesnenin Mısır, İran ya da Osmanlı etiketiyle teşhir edilmesi, müzenin ana bölümünde sunulan evrim modeliyle yarışabilecek, seküler bir tarihe sahip bir bölgede kullanıldığını ortaya koyardı. İslâmî sıfatıyla yeni-

den tanımlanan böyle bir nesnenin değeri, geniş bir yelpazeye yayılmış çok çeşitli tarihleri, dilleri, kültürleri ve gelenekleri kapsadığı varsayılan bir estetik pratiğiyle özdeşleştirilmeye başlar – bu pratiğin, belki de zamanın, hatta coğrafyanın dışında varolduğu düşünülür. Gerçekte müzeler, bu nesneleri İslâmî sıfatıyla tanımlamakla, onları zaman dışı ve mekân dışı kılmışlardır. Batılı ilerleme modellerini yaymaya çalışan sömürgeci devletler, yeni ele geçirdikleri topraklara ilişkin bu algıyı sıklıkla desteklerler. "Oryantalizm, hiç değişmeyen bir Doğu" varsayar; bunun gibi İslâm eserleri koleksiyonu da, İslâm dünyası için zamansal açıdan durağan bir estetik varsayar ve İslâm coğrafyasının sınırlarını çizerken dinsel kimlik öğesini kullanır.[8] İslâm eserleri koleksiyonları, "İslâm sanatını [...] kültürel bir sentez olarak" teşhir eder – "Müslüman halkların ekonomisinden, sosyolojisinden ve politikasından bağımsız olarak incelenebilecek" bir sentez.[9] İslâm eserleri koleksiyonu adı altında yeni bir kategorinin belirlenmesiyle, "İslâmî" terimi dinsel olduğu kadar estetik bir değere de işaret etmeye başlar. Bu tür koleksiyonları içeren teşhirler, nesneleri bölge yerine din esasına göre tanımlamakla birden fazla anlam taşımaya başlar: İmparatorluğun gayri Müslim halkları, bulundukları bölgenin ortak kültür pratiklerinden ayrı tutulur; tüm nesneler, hatta din dışı kullanım için üretilmiş olanlar bile, hâlâ bir şekilde dinsel nitelik taşımayı sürdürür (bunun nedeni belki de İslâm'ın sadece bir din değil, bir hayat tarzı olarak da tanımlanmasıdır); bu yeni kategori ayrıca, dinî nesnelerin müzelerde korunması için metafizik düzlemden dünyevî düzleme taşınmasını gerektirir. "İslâmî" terimi, muazzam genişlikte bir kültür ve sanat pratiği yelpazesini özselleştirir – halkın çoğunluğunu Hıristiyanların oluşturduğu ülkelerde üretilmiş bütün kültür ve sanat eserlerini ifade etmek üzere "Hıristiyan" teriminin kullanıldığını düşünün.

"İslâmî" teriminin çağrıştırdığı oryantalist anlamlar düşünülürse, İslâm Eserleri adıyla yeni bir kategorinin, Osmanlı İmparatorluğu'nda milliyetçi amaçlara hizmet etmiş olması ironik bir durumdur. Ama Avrupa koleksiyonları ile Osmanlı'daki muadilleri arasındaki farklılıklar göz önüne alındığında, bu durumun içerdiği ironi azalır: Zira Osmanlı müzeleri, Avrupalı öncülerini yalnızca onların örtük iktidar varsayımlarını tersine çevirmek amacıyla taklit etmişlerdir. Arkeolojik koleksiyonlar, Helen-Bizans eserlerini Avrupa'nın değil Osmanlı mirasının bir parçası olarak nasıl yeniden tanımladıysa, İslâm eserleri koleksiyonları da, Osmanlı İmparatorluğu ile İslâm arasındaki sıkı siyasal ilişkiyi yeniden olumlar. Osmanlı milliyetçiliğini güçlendirmek için, Müslüman tebaa ile İslâm arasındaki bağ, Müslüman tebaanın Osmanlı Devleti'yle özdeşleşmesi için bir araç olarak kullanılmalıydı. İslâm'ın ulusal bir özellik olarak vurgulanması, modernleşmenin mutlaka Batılılaşma'yla, örtük olarak da Hıristiyanlaşma'yla sonuçlanacağından kaygı duyan pek çok muhafazakârın bu kaygısını dindirebilirdi. Bunun da ötesinde imparatorluk, "İslâmî" etiketi konan nesneleri ulusal bir çerçeveye oturtmaktan kaçınarak, müzenin dışındaki gerçek, siyasal hayatta Arap milliyetçiliği tehdidiyle baş edebilirdi. Osmanlı bağlamında İslâm eserleri koleksiyonları, İslâmiyet'in giderek Araplarla özdeşleştirilmesine karşı bir yanıt olur. Aslında, "İslâmî" sıfatıyla nitelenen bir sanat kategorisinin farklılıkları bertaraf etmesi, sömürgeci Avrupa devletlerinin olduğu kadar Osmanlı'nın davasını da etkin biçimde destekledi.

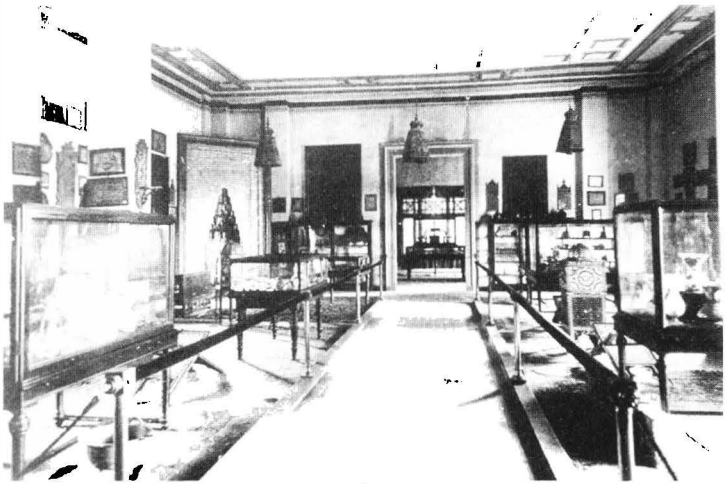
Müze-i Hümayun İslâm eserleri bölümünü 1889'da kurar, ama koleksiyon çok yavaş gelişir. Helen-Bizans eserleri, alabildiğine geniş bir mekâna sahip yeni Müze-i Hümayun binasında korunurken, İslâm eserleri oradan oraya taşınıp durur; önce müzenin üst kattaki salonuna yerleştirilir, son-

ra da giderek bu binadan uzaklaşan bağımsız mekânlara taşınır. Gelişimini tarihî eser koleksiyonlarının gölgesinde sürdüren İslâm eserleri koleksiyonlarına ilişkin bir katalog hiçbir zaman yayınlanmaz; koleksiyonlar gazetelerde geniş yer bulamaz. Bunlara ilişkin ilk ve tek açıklama, müzenin müdür muavini Halil (Edhem) Bey'in 1895 tarihinde müze hakkında yazdığı uzun bir makalede kısa bir bölüm olarak yer alır. Halil Bey yazısında şunları anlatır: Avrupa ve Asya'da uygarlığa ilişkin tüm izlerin silindiği, ilim ve irfanın hemen hemen tümüyle ortadan kalktığı Ortaçağ'da, İslâm ve Arap dünyası, yeni bir uygarlığın kurulmasına aracı olmuştur. İlim, irfan, edebiyat ve sanat alanlarında kaydedilen ilerleme onlar aracılığıyla dünyaya yayılmıştır. Osmanlılar halifeliği devralarak bu gelişmenin mirasçısı olmuştur. Bugün artık epeyce aranan nadir tarihî eserler arasında yer aldığından, Araplara ve Osmanlılara ait eski eserler de Müze-i Hümayun'da toplanmakta ve özel bir salonda sergilenmek üzere düzenlenmektedir. Bu bölümün en çarpıcı parçası, Karaman'dan getirilen, Selçuklu sultanı I. Alaaddin dönemine ait, çinilerle süslü bir mihrap, salonun köşesine yerleştirilmiştir. Üzerinde Emevi halifelerinden Ahmet el-Malik dönemine ait Kûfi yazısı bulunan taşlar, ünlü hattatlardan yazı örnekleri: Bütün bunlar Osmanlı zanaatkârlarının el becerilerinin kanıtlarıdır; Edirne işi dolaplar, sedef kakmalı rahleler, Kûfi yazılı yüzük taşları ve nefes kesen İran halıları bu salonu süslemektedir.[10]

Halil Bey, koleksiyonun oluşturulmasını, Avrupa'nın üstünlüğünün Arap-İslâm ilmine dayandığı görüşüyle ilişkilendirir; bu, imparatorluktaki muhafazakârların sıklıkla gündeme getirdiği bir görüştür. 1878'de bir mebus, Osmanlıların Arap milletinden doğmuş bir millet olduğunu, Arapların uygarlığı Yunanlılardan almış olması gibi Avrupalıların da uygarlığı Osmanlılardan aldığını söyler.[11] Dolayısıyla

Halil Bey, İslâmî geçmişi, basit bir öz-düşünüm ya da milliyetçi saiklere dayalı bir kendini tanıtma eyleminin ötesine geçerek anımsama isteğini dile getirir. İslâm eserlerinin ilk kez teşhir edilişinden itibaren, Osmanlılar tarafından hâlâ kullanılan sanat ürünlerinin sergilenmesi de Avrupa'nın kültürel hegemonyasına karşı bir direniştir. Bu teşhirler, müzenin geri kalan bölümündeki arkeolojik eserlerin temsil ettiği bir olguyu, Osmanlıların Avrupa'nın temellerini ele geçirişini dengeler, hatta belki de tamamlar. Osmanlıların geniş Helen-Bizans eserleri koleksiyonu ve teşhiri, sadece Avrupa'yı ve bütün Avrupa'yı temsil eden Yunan mirasının muğlak temellerini açığa çıkarmıştır; bunun gibi Halil Bey de İslâm eserleri koleksiyonunun, Avrupa'nın ulaştığı üstün konumun gerçek dayanağının İslâm dünyası olduğunu gözler önüne sereceğini düşünür. Halil Bey bu satırlarda, hem Avrupa'nın İslâm dünyasına dayandığını, hem de İslâm dünyasının, halifeliğin koruyucusu olması bakımından Osmanlı İmparatorluğu'na dayandığını ortaya koyar. Böylece İslâmî olan ile Osmanlı olanı birleştirir, dinsel değil ulusal bir kimlik belirleyicisi üretir.

Avrupa'daki muadilleri gibi Osmanlı müzesi de dinsel nesneleri ancak dinsel anlamlarından yoksun kıldıktan sonra ulusal kimliğin belirleyicileri olarak kullanır. Teşhirin simetrik olarak (Resim 26), koleksiyonun da kullanılan malzeme esasına göre düzenlenmesi, dinsel bir çerçeve içinde değerlendirilmeleri olanağını ortadan kaldırır; dinsel bir sunum çerçevesinde, birbirinden farklı nesneler mimarî bir dekorda ibadet amacıyla kullanılırdı. Müze teşhirinde yalnızca tavandan sarkan fenerler ve döşemeye serilmiş halılar özgün mekânlarındaki işlevlerini korur. Ancak, getirildikleri cami veya türbedekinden farklı olarak, bu halılar kordonlarla çevrilmiş, böylece dinî bir ortamda onları namaz kılmak için kullanacak insanlardan ayrılmışlardır. Mü-



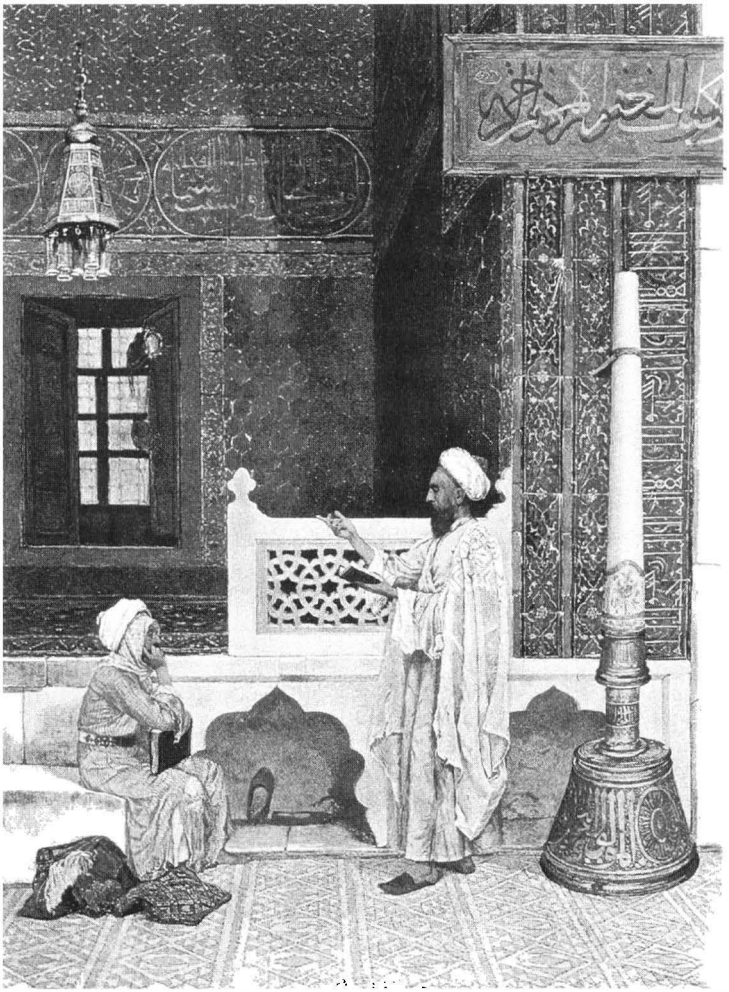
Resim 26: Müze-i Hümayun'da üst kattaki İslâm eserleri, ykl. 1903 [AFK].

zenin ana koleksiyonları, İslâm öncesi eserlerin teşhiri aracılığıyla seküler bir anlayış oluşturur; bunun gibi İslâm eserlerine ayrılan salon da, mihrabın ve Kuran'ın dinî anlamını tersine çevirerek yok eder; böylece onları manevî değil estetik bakışın nesnesi haline getirir. Carol Duncan, müzeyi dünyevî bir ritüel mekânı olarak tanımlar.[12] Gerçekten de, müzenin dış mimarîsinin içerideki tarihî eserlere yönelik hümanist, yarı-dinsel bir saygı uyandırmasına karşılık, üst kattaki İslâm eserleri, nesneleri yeni ve dünyevî bir ritüelle kuşatır: Yansız, kategorik bir inceleme ritüeliyle.

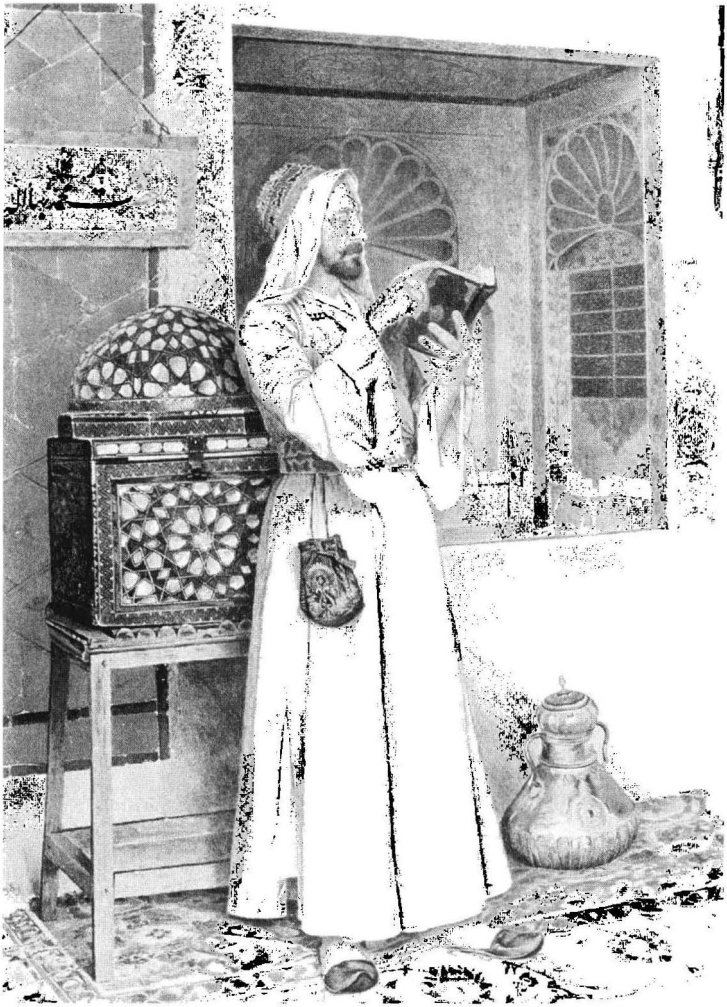
İslâm eserlerinin müzeye alınması, Müze-i Hümayun'un aksi halde göz ardı ettiği kültürel değerlerinin kabul edilmesi anlamına gelir. Öte yandan, nesnelerin dinsel bağlamlarından çıkarılarak müzenin dünyevî salonlarına yerleştirilmesi, adeta devrim niteliğindedir. Camilerde, türbelerde ve derviş tekkelerinde, müzenin topladığı nesneler işlevleriyle ilişkili, maddî olmayan bir değer taşırdı; bu değer ba-

zen geçmişin kutsal figürleriyle de ilişkili olurdu. Bu nesnelere genellikle kutsal eşya ya da kutsal emanet muamelesi edilir, ya da kullanılmalarına eşlik eden yerel öykülerden veya efsanelerden kaynaklanan anlamlar yüklenirdi. Müzede bu nesnelerin bu tür değerlerinin yerini estetik ve az bulunur tarihî eser olmalarından kaynaklanan dünyevî değerler alır; ulusal gururun dünyevî işaretlerine dönüşürler. Müze-i Hümayun'un İslâm eserleri bölümü bu eserleri toplanıp teşhir edilecek sanat eserleri olarak yeniden tanımlamakla, kutsal bir nesnenin ya da bir ibadet nesnesinin nasıl tanımlanacağı sorusunu gündeme getirir.

Müze yönetimi, İslâm eserleri koleksiyonunun müze ortamına yerleştirilmesinin içerdiği radikal anlamların bilincindedir. Yeni koleksiyonların Osmanlı eğitim tarzında köklü bir değişikliği teşvik etmesi, Osman Hamdi için hiç de sürpriz olmaz. Osmanlılar bir zamanlar Kuran okuyarak dinî bilgileri öğrenirlerdi; müzede ise, bir zamanlar dinî bilgilerin yayılmasına yarayan nesneler aracılığıyla ülkeleri hakkında bilgi edineceklerdir. 1890 yılında yaptığı *Yeşil Cami* adlı tablosunda (Resim 27) Osman Hamdi, Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii'ne ait olup o sırada müze koleksiyonlarında bulunan Memluk yapımı bir şamdan ile bir lambayı kullanır ve bunları 1424'te tamamlanan, erken Osmanlı mimarîsini tam anlamıyla temsil eden bu camiye yerleştirir.[13] Bu tabloda Osman Hamdi, kendisini oturmuş durumda, ona yüksek sesle Kuran okuyan bir hocadan bilgelik dersi alırken resmeder; bu Kuran büyük olasılıkla koleksiyondaki Kuran'lardan biridir. Benzer şekilde 1904 tarihli *Ab-ı Hayat Çeşmesi* adlı çalışmasında (Resim 28) kendisini, Çinili Köşk'teki bir çeşmenin önünde, müzedeki İslâm eserleri koleksiyonundan nesnelerle kuşatılmış durumda, aynı Kuran'ı okurken resmeder.[14] Bu koleksiyonlardan sorumlu kişi olarak Osman Hamdi, yüzlerce yıllık geçmişi



Resim 27: Osman Hamdi, *Yeşil Cami* (1890), tuval üzerine yağlıboya, 81x59 cm [Cezar].

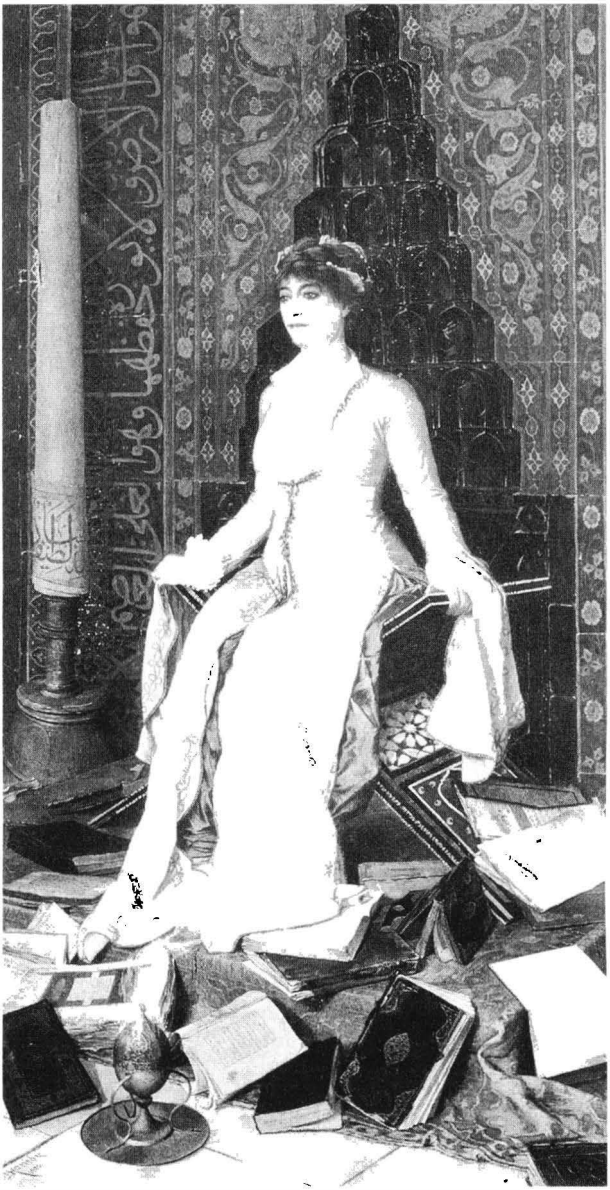


Resim 28: Osman Hamdi, *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904), tuval üzerine yağlıboya [Cezar].

olan din adamı rolünü, seküler eğitimcinin modern rolünün içine yerleştirir ve tablolarına tersini yansıtmak yoluyla bu durumu örtük şekilde anlatır. Hatta, tabloya adını veren hayat çeşmesiyle, Osman Hamdi'nin arkasındaki fiziksel mekânın mı yoksa onun ve müzenin yürüttüğü eğitme etkinliğinin mi kastedildiği bile sorulabilir.

Sözünü ettiğimiz stratejilerin kültürel maliyeti yüksek olur: Osman Hamdi'nin 1901 tarihli *Mihrab* (Resim 29) adlı tablosunda ustalıkla anlatılan simgesel dramda bu konu işlenir. Bu tabloda, Osman Hamdi'nin eşinin modellik ettiği *Çalışan Ressam* tablosunda olduğu gibi, bir kadın, bir mihrabın önünde duran kakmalı bir Kuran rahlesinin üzerine oturmuş durumdadır. Raflardan dökülmüş, ayaklarının etrafında durmakta olan Kuran ciltlerinin yerini almıştır. Mihrabın ayak ucundaki buhur yanmaktadır, mihrabın yanında duran mum ise sönmüştür. Tablodaki tüm nesneler, Kuran rahlesi, buhurdan, şamdan ve büyük olasılıkla Kuran ciltleri, müzenin genişlemekte olan İslâm eserleri bölümündeki koleksiyonlara aittir.[15] Mihrabın ve Kuran rahlesinin yerlerinden alınarak müzeye taşınması, sanat eserleri olarak korunmalarını sağlamışsa da, dinsel ibadet nesneleri olma işlevlerini de söküp almıştır. Müze ibadet nesnelerini korur, ama bunu yaparken onları dünyevîleştirir.

Bu tabloda sergilenenden daha şok edici bir başka imge düşünülebilir mi? Müzenin alegorik bir temsili olarak bu tablo, müzenin İslâm eserleri koleksiyonunu sekülarist bir devrimin içine yerleştirir: Dinin yerine Batılı ahlak değerlerini geçiren, sanatın ve teşvik ettiği maddî dünyanın lehine dini bir kenara iten bir devrimdir bu. Müzede, İslâm eserlerinin estetik açıdan takdir edilmesi, Kuran'ın kutsiyetinin yerini alır; bu tabloda da, izleyici ile mihrabın arasında oturan figür, ibadeti engeller. Tablodaki kadın, temsil ettiği her şeyle birlikte, Kuran'ın rahledeki yerini alır ve kendisi iba-



Resim 29: Osman Hamdi, *Mihrab* (1901), tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm, Demirbank koleksiyonu [Cezar].

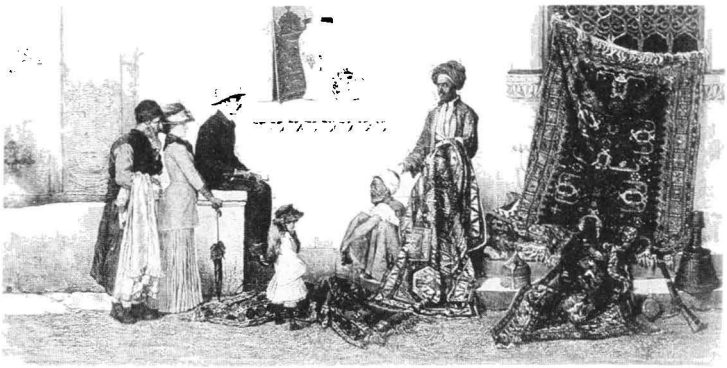
det nesnesi haline gelir. Bedenen orada olsa da bakışlarını uzaklara çevirmiş bu figür, bir bakıma Batı'yı çağrıştırır: Güzel, büyüleyici, şaşırtıcı, ama soğuk ve ulaşılamaz. Yine de Osman Hamdi, mihrabın önüne kendi eşinin portresini yerleştirerek, kıble ile sevgili arasındaki klasik metaforu gerçek hayata taşır – İran şiirinde de yaygın olarak kullanılan bir metafordur bu. Hâfız şöyle yazar: "Her kim ki sokağının *kabe*'sine gelir / kaşlarının kıblesine dönmüş namaz kılar gibidir."[16] Ayrıca 19. yüzyıl sonlarında, ulusal ruhun kadınsılaştırılması (Fransızca'daki *patrie* kavramı gibi) Osmanlı geleneğine de nüfuz eder. Dolayısıyla bu tablo, müzeyi, insanın sevgilisine bağlanmasına benzer bir ulusal bağlılık çerçevesine yerleştirir; ayrıca, kadın formuna yüklenen simgesel anlamın değişme sürecindeki bir uğrağı gösterir. Osman Hamdi, çeşitli gelenek katmanlarını içine alan bu ustalıklı metafor aracılığıyla, gelenekselden moderne geçişi sağlayan devrimci köprünün inşasında müzenin hayatî rolünü vurgular.

Acaba bu tür bir ideolojik devrim nasıl hayata geçirilir? Dünyevî bakışların nesnesi olan İslâm eserlerine atfedilen yeni estetik değer, çok ciddi içerimler taşımasına karşın, var olan seküler ideallerden değil, yalnızca pratik bir olgudan, çalma eyleminden kaynaklanır. 19. yüzyıl sonunda, Avrupalı gezginler ve koleksiyoncular özel koleksiyonlar ve kamu koleksiyonları için İslâm eserlerini talep ederler. Osmanlı tebaası, yörelerinde bulunan camilerin değerli eşyalarını, kârlılığı giderek artan bir pazara sunmaktan genellikle kaçınmaz. Helen-Bizans eserlerinde olduğu gibi, hem Avrupalıların eser toplama merakı, hem de kültürel kimlikle ilgili ideolojik meseleler, İslâm eserlerinin toplanmasını hızlandırır. Kültürel kimlik meselesi, müzenin giderek genişleyen ilgi alanını meşrulaştırma işlevi görür.

Müzeye alınan eserlere ilişkin dağınık raporlar, İslâm eserlerini değerlendirme tarzlarının geçirdiği değişim konu-

sunda ipuçları sağlar. Avrupalıların toplama etkinliklerinin sorun haline gelmesinden önce, İslâm eserlerinin müzeye alınması en başta camilerdeki pratik kaygılara bağlıydı. Örneğin, müze koleksiyonlarına alınan ilk halılar arasında yer alan ve Sultanahmet Camii ile İzmir'in Kâmiller köyü camiinden getirilen halılar, eski olmalarının yanı sıra daha fazla kullanılamayacak derecede sağlıksız olduklarına karar verildiği için müzeye taşınır.[17] Bu halıların müzeye taşınmalarına ilişkin belgelerde, halılara iki tür değer atfedildiği görülür. Camilerde yararlı bir işlev gördüklerinden, müzeye taşınmaları yerlerine yeni halıların konmasına bağlıdır. Camilerin, bu halıların tarihsel niteliklerinden kaynaklanan ilave bir değerden mahrum kaldıkları düşünülmez: Tarihî ya da estetik değer için ilave bir karşılık sağlanmaksızın, yeni halılar eskilerinin yerini alabilir. Hatta yeni halılar, temiz oldukları için daha da değerli sayılacaktır. Halıların tarihî değeri, ancak müzenin bunlarla ilgilenmesiyle açığa çıkar; müze dışında, tarihsellikleri pek değer taşımaz.

İslâm eserlerine atfedilen değer, bu eserlerin Avrupalılar tarafından çalındığına ilişkin haberler üzerine değişmeye başlar. Kutsal ortamlarda dinsel işlevlerini sürdüremez hale gelen ve estetik açıdan büyük değer verilen tarihî halılar, Kuranlar, çiniler ve madenî eşyalar, Osmanlı İmparatorluğu'na düzenledikleri turistik akınlar sırasında hırsla eser toplayan Avrupalılar arasında bir pazar oluşturmaya başlar. Osman Hamdi'nin 1905 tarihli, alışılmış müze nesneleriyle dolu *İranlı Halı Taciri* adlı tablosu (Resim 30) çağın bir problemini anlatır: Alım satım ve yurtdışına çıkarılma işlemleri kısmen de olsa nizamnameye bağlanan Helen-Bizans eserlerinden farklı olarak, İslâm eserleri hem hatıra eşya olarak hem de müze koleksiyonlarına dahil edilmek üzere Avrupalılara satılmaktadır. 1906 yılında tarihî eserler nizamnamesinde değişiklik yapılarak, diğer tarihî eserlerin



Resim 30: Osman Hamdi, *İranlı Halı Taciri*, tuval üzerine yağlıboya [Cezar].

ülke dışına çıkarılmasında uygulanan kısıtlamalar İslâm ve Osmanlı eserleri için de geçerli kılınana kadar sözünü ettiğimiz durum sürer. Helen-Bizans eserleri gibi İslâm eserleri de ancak ülke dışına serbestçe kaçırılmaya başladıktan sonra hukukî düzenleme kapsamına alınır.

Abdülhamit'in Osmanlı Devleti'nin İslâmî kimliğine verdiği öneme karşın, Müze-i Hümayun'daki İslâm eserleri koleksiyonları onun döneminin sonuna kadar tam anlamıyla gelişemez. Bunun olası birkaç nedeni vardır: Eğer müze teşhiri süreci, Osmanlı benliğine karşıt bir "öteki" üretme sürecini yansıtıyorsa, o zaman devletin dine önem vermesi, dini nesneleştirilebilir bir "öteki"ye dönüştüren teşhirler aracılığıyla İslâm eserlerinin büyük çaplı şekilde dünyevîleştirilmesini engellemiş olabilir. Öte yandan eğer müze, izleyicisinin kimlik tanımlamasındaki bir değişikliği yansıtıyor idiyse, Jön Türk Devrimi'nin ardından müzenin kamusal niteliğinin güçlenmesi, Müslüman Osmanlı kimliğinin sergileme yoluyla temsil edilmesini teşvik etmiş olabilir. Her iki durumda da, İslâm eserleri bölümünün küçük olması, Osmanlı müze projesinin ulaşılması zor hedefini vurgular: İmpara-

torlukta yaşayan tüm kültürleri birleştiren bir ulusal kimlik anlatısını yansıtacak maddî temeli teşhir etme amacını.

Notlar

Bu bölümün bazı kısımları daha önce çeşitli yerlerde yayınlandı: "Islamic Arts in the Ottoman Imperial Museum", *Ars Orientalis* 30 (Ağustos 2000); "Osman Hamdi and the Subversion of Orientalist Vision", ed. Lucienne Thys-Şenocak ve Çiğdem Kafescioğlu, *Festschrift for Aptullah Kuran (Aptullah Kuran İçin Yazılar)* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000).

1 Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, II, 548.

2 Selim Deringil, "Legitimacy Structures in the Ottoman State – The Reign of Abdülhamid II", *International Journal of Middle East Studies* 23:3 (Ağustos 1991) s. 345-359.

3 Kayalı, *Arabs and Young Turks*, s. 35.

4 Şerif Mardin, *Religion and Social Change in Modern Turkey: The Case of Bediüzzaman Said Nursi* (New York: Pantheon, 1989) s. 129.

5 Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", ed. Ivan Karp and Stephen D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991) s. 88 ["Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli", *Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri*, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005)].

6 Deringil, *Well-Protected* Domains, s. 45.

7 Stephen Vernoit, "Islamic Archaeology", *Muqarnas* 14 (1997) s. 3, 8.

8 Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Boks, 1978) s. 96.

9 *A.g.e.*, s. 105.

10 Halil (Edhem), "Müze-ye Hümayun", *Tercüman-ı Hakikat/Servet-i Fünun* 1313 (numero special et unique) s. 104.

11 Kayalı, *Arabs and Young Turks*, s. 36.

12 Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", s. 7-12.

13 V. Bilgin Demirsar, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989) s. 107-108.

14 *A.g.e.*, s. 131-133.

15 *A.g.e.*, s. 119.

16 Parviz Khanlari, *Devan-e Hafez* (Tahran 1359/1980) s. 98. Sağladığı açıklama ve örnek için Richard Davis'e teşekkür ediyorum.

17 İstanbul Başbakanlık Arşivi Y.A-HUS 281:90, 28:3.1311 (8 Ekim 1893); Y.A-HUS 327:19, 12.11.1311 (18 Mayıs 1894); İrade-i Hususiye 1430, 1312.Za.26 (21 Mayıs 1895).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Askerî Koleksiyonlar

Osmanlı müzeciliği, eski Aya İrini Kilisesi'ndeki ikili koleksiyonla umut verici bir başlangıç gerçekleştirir; dolayısıyla imparatorluğun görkemli askerî geçmişinin ulusal miras açısından taşıdığı önemi hesaba katmaksızın modern bir Osmanlı kimliğinin oluşturulabileceğini düşünmek imkânsız. Bununla birlikte, II. Abdülhamit döneminde, eski kilisenin içindeki silahlar, halkın erişmesine izin verilemeyecek kadar tehlikeli görülür; müze kapatılır ve sıkı bir biçimde korunur.[1] Yine de padişah, askerî bir müze aracılığıyla Osmanlı kimliğini güçlendirme eğilimini korur; saltanatının daha sonraki yıllarında askerî bir müzenin kurulması planlanır. Her ne kadar bu müze açılamasa da, Yıldız Sarayı'nda kurulan bir model müzenin Abdülhamit'in fotoğraf albümünde yer alan fotoğrafları bize şunu düşündürüyor: Müzenin mekânları, teşhirin çeşitli yerlerine yerleştirilen metinlerle birlikte, padişahın yönetimi altında birleşmiş güçlü bir imparatorluk imgesini desteklemek üzere düzenlenmiştir. Model müze, eski müzeyi yeni bir mekânda diriltmek şöyle dursun, bir Osmanlı askerî müzesinin oyna-

yabileceği role ilişkin yeni bir anlayışa yol açar; bu anlayış, imparatorluğun çökmeye yüz tuttuğu bir dönemde bile, görkemi giderek artan bir askerî müzenin şekillendirilmesine neden olur.

Yıldız Sarayı'ndaki Askerî Müze Modeli

II. Abdülhamit, Maçka'daki silah deposunun yanında yeni bir askerî müze binası inşa edilmesi için talimat verir; bunun üzerine, Alman Gromkov Paşa, Alman mühendis Jachmund ve Ahmet Muhtar Paşa'nın katılımıyla oluşturulan komisyon, binanın planlarını yapmaya başlar ve imparatorluktaki yerel yöneticilerin eski silahları yeni müzeye göndermeleri istenir. Öncekinden farklı olarak yeni müzede çağdaş silahların Harbiye Ambarı'nda tutulan eski silahlardan ayrılması düşünülür. (Müzenin kapalı olduğu dönemde Aya İrini Kilisesi'nin adı Harbiye Ambarı olarak değiştirilmiştir.)[2]

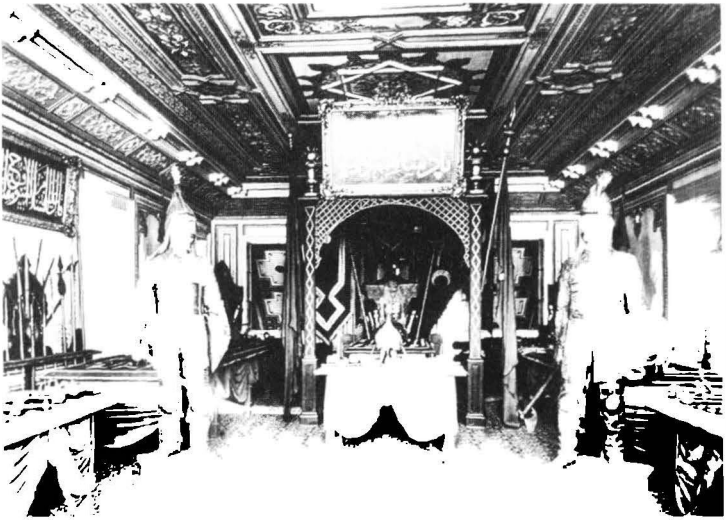
Komisyon, II. Abdülhamit'in ikamet ettiği Yıldız Sarayı'ndaki Acem Kasrı'nın ikinci katında özel bir model müze kurar. Kamuya kapalı özel bir koleksiyon olarak kurulan müze yalnızca padişah ve yaverleri tarafından gezilebilir. Ama yeni ve daha büyük bir müze binasının planlama çalışmalarına da başlanır. Eğer Abdülhamit tahttan indirilmeseydi, model müzenin daha büyük bir versiyonu muhtemelen Maçka'da halka açılacaktı.[3] Dolayısıyla bu sergi, yalnızca bir özel müze olarak değil, ziyaretçilerine padişahın ideolojisinin propagandasının yapılacağı bir mekânın modeli olarak da düşünülmeli.

Model müzedeki sergi, rozet çerçevelerin içine yerleştirilen silahları ağır silahların teşhir edildiği tablaların arkasında sunar. Salonlar çok sayıda sancakla süslenir. Teşhirlerin arasına yerleştirilen hat panolar teşhire bir düzen kazandır-

mış, böylece öngörülen müzenin gündemi okunur kılınmıştır. Abdülhamit'in halife rolü üzerindeki vurgusu ve 19. yüzyılın daha önceki padişahlarından farklı olarak imparatorluk iktidarını dinle meşrulaştırması, müzenin belirgin şekilde dinsel bir rol üstlenmesine neden olur. 18. yüzyıldan beri Osmanlı ordusuna damgasını vuran modernist geleneğin ışığında bakıldığında, bu durum daha da belirginleşir.

Daha önceki müze mekânının Hıristiyan çağrışımlarına karşılık, ziyaretçi model müzenin odalarına üzerinde Bismillahirrahmanirrahim yazılı bir panonun altından geçerek girer. Yine de, müzenin odak noktası bir altar formunda düzenlenir; bu, Mecmua-i Esliha-i Âtika'daki düzenlemeyi anımsatır (Resim 31). Bu yeni teşhirde, yönetimi döneminde kâfirlere karşı devletin sınırlarının genişletilmesine ağırlık veren Orhan Gazi'nin miğferi yer alır. Müzenin odak noktası olarak miğfer simgesinin seçilmesi, Abdülhamit'in Osmanlı hanedanının kuruluş efsanelerine olan ilgisini vurgular; Ertuğrul Gazi'nin türbesinde yapılmaya başlayan yeni yıldönümü törenleri de bu ilginin göstergesidir.[4] Müzeye yalnızca bir çift manken yerleştirilir; bu mankenlerin üstlerinde Osmanlıların ilk dönemlerinde kullanılan zırhlar vardır ve Orhan Gazi'nin miğferini korurcasına, bu altar benzeri serginin iki yanında dururlar. Yukarıda, üzerinde "Padişahımız Çok Yaşa" ifadesinin yazılı olduğu pano, çağın padişahıyla (müze onun için tasarlanmıştır) Orhan Gazi'yi birbirine bağlar. Bir sonraki odada, padişah için edilen duaların selamete ulaştıracağı yazılıdır; padişaha sadakatin dinsel bir görev olduğu ima edilir. Bu Arapça yazı, Hz. Muhammed'in hadislerini çağrıştırması nedeniyle daha güçlü bir otorite kazanır.

Altarı andıran merkezin iki yanındaki teşhirler, ordunun İslâm davasındaki rolünü vurgular. Sağ taraftaki panoda Arapça bir ifade yer alır: "Ve bil ki cennet kılıçlarla koru-



Resim 31: Yıldız Sarayı'ndaki model müzedeki merkezî teşhir [AFK].

nur"; soldaki panoda ise yine Arapça olarak şunlar yazılıdır: "Dedi ki 'Allah'ın selameti onun üzerinde olsun, kılıçlar cennetin anahtarlarıdır'". Her panonun altında teşhir edilen kılıçlar, Osmanlıların kâfirlerle yapılan savaşlardaki kahramanlıklarını yansıtır.[5] Müzenin başka bir yerinde, tüfeklerin üstünde yer alan bir panoda ise şunlar yazılıdır: "Gücün tek kaynağı silahtır"; böylece iktidar imgeleri ateşli silahlar çağına taşınır.

Bu müze hiçbir zaman tam olarak hayata geçirilemese de, program taslağı şunu gösterir: Osmanlı yönetimi, devlet kimliğini müze teşhiri formatında şekillendirmek konusunda epey beceri kazanmıştır. Daha önceki askerî koleksiyon, gelişimi süresince ideolojik bir sergi mekânına dönüşmüştü; koleksiyonların karışıklığı nedeniyle de netlik dereceleri değişen birçok mesaj veriyordu. Bunun aksine yeni müze, prototipinde bile açık ve özlü bir programı yansıtır. Müze-i

Hümayun'da olduğu gibi burada da, "mecmua" sözcüğünden vazgeçilerek "müze" sözcüğü benimsenir; bu seçim, hayranlık uyandıran nesnelerle dolu ve nispeten edilgin olan bir koleksiyon kurumunu, tarihsel gurur ve yurttaş bağlılığı ideallerini teşvik edecek etkin bir kuruma dönüştürme yönünde bilinçli bir çabanın göstergesi olabilir.

Daha önceki müze, bir kurum olarak ordunun üzerinde odaklanmıştı ve teşhirin izleyici öznesi olarak yalnızca padişahın şahsına yer verirdi; Abdülhamit'in yeni müzesi, dönemin padişahını, teşhirlerle oluşturduğu tarihsel çerçeve içinde bir bağlama yerleştirir. Yeni müze, hanedana bağlılık hakkındaki zaman dışı aforizmaları nesnelerle biraraya getirir; böylece geçmişin yüceltilmesi yoluyla yaratılan vatanseverlik duyguları, bugünün padişahına bağlılık duyulmasını sağlayabilecektir. Müze, halkın bakışlarından gizlenen Abdülhamit'in bu görünmezliğini, onu gerçek hayatta olduğundan daha büyük bir varlığa dönüştürmede kullanır. Böylece, ebedî, neredeyse mitsel bir padişahın varlığına dayanan bir ulusal kimlik inşa etmeye başlar.[6]

Abdülhamit'in saltanatı gibi model müzenin sonu da ani ve hızlı gerçekleşir. Tahttan indirilmesinden sonra, 1910 yılında kurulan bir komisyon Yıldız'daki müzede nesnelerin dağılımı meselesini ele alır; böylece askerî nesneleri bir müzede düzenleme projesinin çok farklı bir ideolojik program çerçevesinde yeniden tasarlanması gerekir.

Jön Türk Devrimi Sonrasında Askerî Müze

İmparatorluğun son yıllarında müzeler, Osmanlı davası için ulusal destek yaratma programının parçası haline gelir. Jön Türk Devrimi'nden sonra, müzeler siyasî arenada etkin olarak yer almaya başlar. Böylece, ulusal bir amacın ifadesi haline gelirler; nihayet ulusal mücadele döneminde kitlesel

destek görürler. Barındırdıkları nesneler, başlangıçta sadece, henüz açıkça dile getirilmemiş ve belirginleşmemiş Osmanlı sonrası bir devletin işaretlerini veren simgelerdir; ama sonradan, coğrafî, tarihsel ve kültürel kimliğini belirlemeye çalışan bir ülke için birer simge işlevi görürler.

Askerî nesneler daha önceki koleksiyonlarda Osmanlı kimliğinin maddî olarak temsil edilmesinde önemli bir role sahiptir; ancak askerî müze, imparatorluğun son yıllarına kadar sadık bir Osmanlı halkının yaratılmasını sağlayacak tohumları atma işlevini yüklenmez. Yeniden canlandırılan Askerî Müze, adım adım kaydettiği gelişme açısından öncellerinden farklıdır: Hayranlık duyulacak tarihsel ikonlar yaratan bir müzeden, öykünülecek tarihsel modeller yaratan bir müzeye doğru evrilir. Böylece, birey–devlet ilişkisindeki değişimi temsil eder: Bu ilişki, bağlılığa dayalı olmaktan çıkıp, milliyetçi bir katılım ilişkisine dönüşmüştür.

1908 yılında meşrutiyetin ilan edilmesinden sonra, Abdülhamit döneminde askerî müzenin planlarını hazırlamakla görevli komisyonun üyesi olan Ahmet Muhtar Paşa, yeni müzenin eski yerinde, Aya İrini'de yeniden kurulmasını sağlar. Bu konuda Harbiye Nazırı Mahmut Şevket Paşa'nın da desteğini alır. Mahmut Şevket Paşa, Berlin ve Paris'teki bazı askerî müzeleri gezmiş ve bu tür müzelerin önemini, kitle kültürü üzerindeki etkisini kavramıştır.[7] Daha önce Mecmua-i Esliha-i Âtika'da teşhir edilen nesnelerin çoğu yeni müzeye yerleştirilir; hanedanın gücü, meşrutiyet idaresiyle daha uyumlu bir kisve altında vurgulanmak istenir. Yeni müze, gelişmekte olan Osmanlı milliyetçiliği duygusuna hitap eder ve kendisini halka tanıtıp ziyaretçi çekmek için nispeten modern yöntemler kullanır.

Yeni müzeyi sarayda, eski Mecmua-i Esliha-i Âtika'nın yerinde kurma kararı, müzenin rolünü vurgular. II. Abdülhamit döneminde kurulması düşünülen müze için kent

merkezinden uzakta bir yerin seçilmesinin amacı, saltanat ile ilerleme arasında bağlantı kurmaktı; oysa yeni müzenin geleneksel yeri, dikkatleri imparatorluğun tarihine çeker. Binanın kendisi, sürekli olarak Osmanlıların Bizans İmparatorluğu'na karşı kazandıkları zaferi anımsatır ve böylece, Yunan-Hıristiyan güçleri üzerindeki Türk-İslâm iktidarının ulaştığı doruk noktasını çağrıştırır.

1910 yılında müzenin adı Esliha-i Askeriye Müzesi olarak belirlenir. Bütün teşhirler yerlerine yerleştirilmeden müze açılır; bu da bu konuda acele edildiğini düşündürüyor.[8] Daha önceki müzelerden farklı olarak yeni müzenin açılacağı, gazeteler ve dergiler aracılığıyla halka duyurulur; müzenin propaganda potansiyelini kavramış olan hükümet, mesajını halka iletme konusunda çok heveslidir.

Eski Mecmua-i Esliha-i Âtika'nın yerinde kurulan yeni müzede, şatafatlı bir mekân sunmak amacıyla, ticaret fuarlarını andıran daha düzensiz bir teşhir tarzına başvurulur.[9] Daha önceki koleksiyonlara ek olarak müze, Bursa civarındaki türbelerden ve evlerden silah ve zırh toplar. Oluşturulan bir askerî komisyon, halka ve yabancılara gösterilmeye değer olan ve imparatorluğun erken dönemlerindeki görkemini temsil edecek nesneleri seçer.[10] Padişahları tasvir eden tabloların nesneleri hanedanın bağlamına yerleştirmesi ve serginin önemli unsurlarını açıklayan Osmanlıca ve Fransızca etiketler, müzenin programındaki diğer yeniliklerdir. İzleyicinin tarih bilgisine güvenen daha önceki askerî müzelerden farklı olarak yeni müze, bu tabloları ve açıklamaları halka bizzat seslenmek ve Osmanlı Devleti'nin görkemli geçmişini anlatmak için kullanır. Yıldız Sarayı'nda etiketler, Allah'a ve padişaha biat yeminleri içeren yarı-dinsel sloganlardan oluşuyordu; oysa yeni müzede etiketler dünyevî, milliyetçi tarih metinlerine dönüşür. Yine de, Yıldız Sarayı'ndaki koleksiyon gibi bu müze de, sergilediklerini bir

bağlama oturtmak ve ulusal bağlılık duygularını körüklemek için metinlere başvurur.

Edwin Grosvenor'ın müzenin iç bölümüne ilişkin fotoğraflarının (bkz. Resim 4) aksine yeni müzenin fotoğraflarında, büyük madalyonların içine yerleştirilmiş ya da masaların üstüne dizilmiş çok sayıda silahın yer aldığı kalabalık bir mekân görülür; ayrıca birkaç camekân da vardır. Misket tüfekleri ve kılıçlar, bir fuardaki mallar gibi masaların üzerinde dağınık olarak yer alır. Silahlar ve üst üste dizilmiş toplar arkadaki galerileri doldurur; bunların yanında bir zamanlar Haliç'in girişini kapatmak için kullanılmış büyük zincir durur. Sancaklar ve bayraklar, vatanseverlik duyguları uyandırır ve ortama bir bayram havası verir. Silahların düzenleniş biçimi bile onları korkutucu olmaktan çıkarıp birer süs parçası haline getirir. İmparatorluğun ilk dönemlerinden kalma hiçbir sancak olmadığı için, Sermet Muhtar modellerini çizer, annesi de bunları diker.[11] Yeni müze belki sahihlikten ziyade, daha önceki Osmanlı müzeleriyle karşılaştırıldığında daha açıklayıcı ve aydınlatıcı bir sergileme platformu ortaya koyar.

Galerinin çevresinde teşhir edilen portreler sergiler için tarihsel bir bağlam inşa eder. Müzede onurlandırılacak padişahların seçimi ve onların anısına ithaf edilmiş yazılar, başlangıçtaki programın emperyal bir imge yaratmak amacıyla nasıl şekillendirildiğine ilişkin önemli ipuçları sunar. Birinci kat ile üst kattaki galeri arasına asılan portrelerin büyük bölümü, yeni padişah Mehmet Reşat'ın (1909-1919) armağanıdır; bu armağanlar, yeni müzedeki sergilerin ideolojik olarak şekillendirilmesinde padişahın da rolü olduğunu gösterir.

Portrelerin kullanılması, müzenin modern ve Avrupa tarzında olduğunu gösterir. Padişahların portrelerinin sistemli olarak yapılması II. Mahmut'un başlattığı bir uygulamadır;

ama onun ardından tahta çıkan ve dinî açıdan onun kadar radikal olmayan padişahlar bu uygulamayı sürdürmez. Yeni askerî müzede çok sayıda portrenin sergilenmesi, saltanatı döneminde hanedan üyelerinin portrelerinin yapılmasını kesinlikle yasaklayan Abdülhamit'in uygulamasıyla tam bir zıtlık oluşturur; dolayısıyla yeni Jön Türk düzeninin işaretlerinden biri olur.

Geçmiş dönemlerde hanedana ait portre resimleri yapılmamıştır; yeni Askerî Müze, Osmanlı hanedanının uzun süreli iktidarını betimlemek amacıyla, tüm padişahların tuval üzerine yağlıboya portrelerini yaptırır. Avrupa müzeleri aristokrasinin uzun soyağacını resmetmek için portreleri kullanmıştır; askerî müze de yeni yapılan portreleri, geçmişten miras alınan Osmanlı gücünü anlatmak için kullanacaktır. Hanedan galerisinde, Osmanlı Devleti'ni Avrupalı bir devlet olarak sunmak için özellikle Avrupa'nın resim mecrası kullanılır; bir kuşak önce Müze-i Hümayun aynı amaçla heykeli kullanmıştır.

Serginin en çok özen gösterilen portresi, kılıçlar ve sancaklarla süslenmiş madalyon şeklindeki bir çerçeveye yerleştirilen Fatih Sultan Mehmet portresidir (Resim 32); bu sergideki silahlar da rozet çerçevelerin içine yerleştirilmiştir. Açıklayıcı yazıda, Fatih'in İstanbul'u fethederek Ortaçağ'ı sona erdirdiği belirtilir. Bu yazı şunu gösterir: Müze, Avrupa tarihi konusunda o dönemde söz konusu olan dönemleştirme yaklaşımının bilincindedir; yazarı –muhtemelen, Ahmet Muhtar Paşa'nın oğlu ve müzenin 1920 tarihli kataloğunu kaleme alan Sermet Muhtar– Ortaçağ'ın sonunu Bizans İmparatorluğu'nun sonuyla özdeşleştirir. Buradaki ironi şudur: Yazı, Avrupalı tarihçilerin genellikle olumsuz olarak niteledikleri bir olaya, yani İstanbul'un fethine olumlu bir anlam yükler; böylece Avrupalıların dönemleştirme tarzını Osmanlı kisvesi altında yeni bir çerçeveye oturtur.



Resim 32: Hasan Rıza, *Fatih Sultan Mehmet* (1913) [Çoruhlu].

Fatih Sultan Mehmet'in portresindeki açıklayıcı yazı gibi, ilk padişahların portreleri için konan etiketler de, imparatorluğu genişletmelerini sağlayan askerî kapasiteyi vurgular.[13] Yavuz Sultan Selim'in portresi için konan yazı, cesareti ve Mısır'ı fethedip halifeliği Osmanlı hanedanına aktararak gösterdiği din aşkı nedeniyle onu över. Kanunî Sultan Sü-

leyman için hazırlanan yazıda da pek çok savaşta kazandığı başarılar övülür; ancak savaşlarda gösterdiği kahramanlıklardan çok, düzenlediği başarılı seferlerle Osmanlı hanedanının şanını yüceltmesi vurgulanır. Bu üç padişahın dahil edilmesiyle, imparatorluğun görkemli günleri saygıyla anılır; ama daha sonraki padişahlara ait portreler daha büyük bir grup oluşturur, çünkü müze bu portreler aracılığıyla ilerleme imgesini güçlendirmek için imparatorluğun daha yakın geçmişini vurgular.

Yakın geçmişte imparatorluğu yönetmiş olan padişahların temsilleri, modernleştirme çabalarını ve Avrupa'yla kurdukları yakın ilişkileri öne çıkarır. III. Selim'e ait tek portrenin etiketinde, bilimsel gelişme, ilerleme ve modern uygarlık hakkında sahip olduğu irfan ve adaleti sayesinde devleti ile tebaasını kötülüklerden koruduğu yazılıdır. Benzer şekilde Sultan Abdülmecit'e ait iki portrenin etiketlerinde de Tanzimat reformları vurgulanır. Abdülmecit hakkındaki bir başka etikette Avrupa'yla kurduğu sıkı bağlar yüceltilir; buna örnek olarak da Osmanlılar, İngilizler, Fransızlar ve Piemonte arasında kurulan ittifak gösterilir.

Sultan Abdülaziz'e ait iki portrenin etiketlerinde, orduda ve donanmada giriştiği ıslah çalışmaları vurgulanır; bu metinlerde, Osmanlıların büyük zaferlerinin resmini yapması ve padişahın Avrupa uygarlığına katılımının bir örneği olarak Paris Sergisi'ne yaptığı ziyareti resmetmesi için "ünlü" sanatçı Chelebowski'yi görevlendirmesi övülür; Osmanlıların önemli zaferlerini anlatan bu tablolar, o sırada Mekteb-i Harbiye'de teşhir edilmektedir.[14] Sultan Mehmet Reşat'ın portresiyle, yakın geçmişin, ilerlemeyi müjdeleyen padişahlarının sunumu tamamlanmış olur (Resim 33).

Son dönem hanedan üyelerinin arasında II. Mahmut'a yer verilmemiş olması dikkat çekicidir. II. Abdülhamit'in sergide yer almayışının nedeni açıktır: Mehmet Reşat, Ab-



Resim 33: Anonim, *Sultan Mehmet Reşat* [Çoruhlu].

dülhamit'in tahttan indirilmesi sonucu padişah olmuştur. Gerçi Abdülhamit'in tahttan indirilişinde etkin rol oynamamıştır, yine de, devrik padişahın anısını müzede taçlandırarak kendisini onunla ilişkilendirmesi mantıklı bir davranış olmazdı. Gelgelelim, Abdülhamit'in ve Abdülaziz'in babası olan II. Mahmut'un müzede neden yer almadığını anlamak daha zor; ne de olsa devlet müzesinde yer alan padişah portreleri II. Mahmut'un siparişi üzerine yapılmıştır. Üstelik, gerçekleştirdikleri askerî reformlar nedeniyle övülen III. Selim ve Abdülaziz gibi II. Mahmut da modern askerî birlikler kurmayı başarmış ve Yeniçeri Ocağı'nı kapatmıştır. Müzenin açıkça desteklediği modern ordu, büyük ölçüde onun çabalarıyla kurulmuştur. Buna karşın müzenin hiçbir salonunda II. Mahmut'un adı geçmez.

Müze müdürü Ahmet Muhtar'ın portresindeki etiket, bu durumun nedenine ilişkin bir ipucu sağlayabilir. Bu etikette, Ahmet Muhtar'ın saf bir Türk olduğu ve aynı zamanda bir yeniçeri ağasının soyundan geldiği vurgulanır. Yeni müze, yeniçerileri imparatorluğun esas askerî gücü, Osmanlıların üstün askerî yeteneğinin kaynağı olarak sunmaktadır. Tarihsel imgelemde yiğit ve görkemli olsalar da uzun bir süre önce ortadan kaldırılmış olduklarından hükümdara yönelik bir tehdit olmaktan çıkmışlardır. Hatta, devletin sadık ve cesur muhafızları olarak şükranla anılmaları, modern Osmanlı vatandaşlarını da devleti coşkuyla savunmaya teşvik edecektir. 19. yüzyılda Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması olayı henüz yenidir; oysa 20. yüzyılda yeniçerilerin diriltilmesinden endişe duymaya gerek kalmamıştır. Kuşkusuz hem ortadan kaldırılışlarından övgüyle söz etmek, hem de onların hatırasını yüceltmek kafa karıştırıcı olurdu. Bu nedenle müze, yeniçerilerin baş düşmanı II. Mahmut'un portresini es geçmeyi seçer.

Yeniçeriler artık birer kadavra ya da kukla olmaktan çıkarlar; yeni müzede hayata döndürülürler, ulusal heyecan uyandırmak için kullanılacak bir güç olarak yeniden icat edilirler. Müzede, Mahmut Şevket Paşa'nın 1902 tarihli *Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askerisi* adlı çalışmasından yararlanılarak hazırlanmış zırhları ve kostümleri giyinmiş canlı mankenler gezinir.[15] Tarihî Birlik adı verilen bir grup asker, Topkapı Sarayı'nın ikinci kapısı olan Orta Kapı'nın önünde poz verir (Resim 34). Bu birlikteki otuz kadar askerin her biri farklı bir kostüm giymiştir; bu nedenle resmin hangi döneme ait olduğu belirlenemez. Silah taşırlar, ama eski sarayın avlusundan geçerek sarayın birinci kapısından, yani Bâb-ı Hümayun'dan çıkarken sancakları silahlarına kıyasla daha net biçimde görülür. Mehter takımı en önde ilerler ve dikkatleri grubun üzerine çeker. Osmanlı müzeciliğinde ilk kez, performans izleyicilerin ilgisini çekmekte önemli bir rol oynar.

Halk, gazete ilanları aracılığıyla gerçekleştirilen bir kampanyayla, müzeye ilgi göstermeye teşvik edilir. Aralarında ünlü yazar Ahmet Mithat'ın bir makalesinin de yer aldığı bazı makaleler, halkı yeni müzeyi ziyarete çağırır. Bazı makaleler de, evlerinde bulunan aile yadigârı askerî eşyaları bağışlamaları ve böylece müzeye katkıda bulunmaları için halka çağrı yapar. 1909'da *Tanin* gazetesinde yayınlanan bir yazıda, eski savaş gazilerinin aileleri tarafından müzeye bağışlanan eşyaların bir listesi verilir: İşlemeli bir başlık, bir Osmanlı kılıcı, Kırım Savaşı'nda kullanılmış Henri Martini marka bir tüfek, kütüphane için bir kitap, bir dürbün ve Osmanlı-Rus Savaşı'nda düşmanın yerini belirlemek için kullanılmış bir gözlük ve bazı savaş gazilerinin fotoğrafları (bunların arasında Osmanlı ordusuna katılan ilk gönüllü Ermeni'nin fotoğrafı da vardır).[16] *Resimli Kitap* mecmuasında 1911 yılında kısa bir yazıyla birlikte yayınlanan bir fo-



Resim 34: Orta Kapı'nın önünde poz veren Tarihî Birlik [Askerî Müze kütüphanesi ve fotoğraf koleksiyonu].

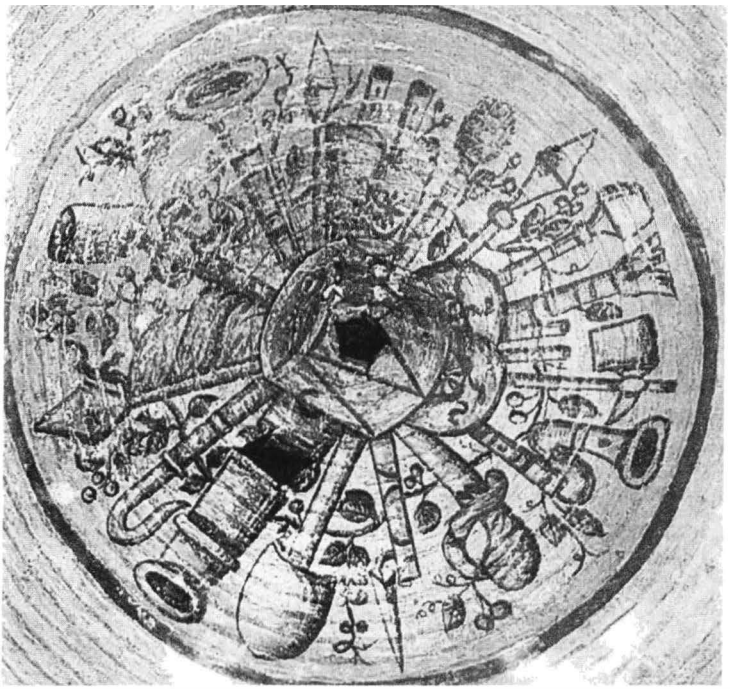
toğraf, Ahmet Muhtar Paşa'yı, eski bir askerin öldürüldüğü sırada üzerinde bulunan giysileri bağışlayan ailesine müzede eşlik ederken gösterir.[17] Hiç kuşkusuz, Topkapı Sarayı'nın birinci avlusunda kurulan çadırlarda yaşayan yeni askere alınmış acemi erler ve cepheye gitmeden önce oğullarını görmeye gelen aileler de müzeyi ziyaret ederler.[18] Böylece müze yalnızca Osmanlı hanedanının onurlandırıldığı ve imparatorluğun askerî geçmişinin yüceltildiği bir mekân olmakla kalmaz, aynı zamanda, toplama ve teşhir süreçleri aracılığıyla vatandaşların bu askerî geleneğe ortak olduklarını hissetmelerini sağlar.

Müze mekânının girişi, ziyaretçinin kendisini ordunun bir neferi olarak hissetmesini sağlayan duyguyu güçlendirir. Hâlâ eski silah ve zırh yığınını barındıran giriş holü, padişahın eski odasından ana salona çıkar. Padişahlara ayrılan oda depo olarak kullanılmaktadır ve Ahmet Muhtar tarafından restore edilmiştir. 1913 tarihli etikete göre odada III.

Selim'e ait iki taht vardır; bunlardan biri her zaman kullandığı taht, diğeri ise her yıl, kendisinin kurduğu Mühendishane-i Berri-i Hümayun [Kara Mühendishanesi] adlı askerî akademiden mezun olan öğrencilerin geçit törenini izlerken kullandığı tahttır. Boş tahtıyla temsil edilen III. Selim, müzeye giren ziyaretçileri izler gibidir. Odadaki etikette III. Selim, Türklere derin sevgi duyan ve orduyu yenilemek için hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan biri olarak tanıtılır. Akademinin mezunları gibi ziyaretçiler de müzeden eğitim almış bir halde ayrılırlar; kuşkusuz bu, askerî mühendislik değil milliyetçilik eğitimidir.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı İmparatorluğu'nun yabancı devletler tarafından işgali sürerken, askerî müze savaşta önemli bir rol oynar. 1916 yılında tasarımı yenilenir, yeni teşhir stratejileri benimsenir ve geniş bir izleyici kitlesini çekmek amacıyla çeşitli etkinlikler gerçekleştirilir. Yeni müzenin ziyaretçi çekme yönündeki çabaları, daha önce eşi görülmemiş boyutlara ulaşır: Çeşitli performanslar sahnelenir ve izleyici katılımına önem verilir, hem tablolara hem de silahlara ilişkin bol miktarda tanıtım metni sunulur. Müzenin, modern programlama tekniklerine verdiği ağırlık dikkat çekici ölçüdedir. Binanın dışına yerleştirilen bir tabelada müze "Askerî Müze" olarak tanıtılır; yapının ana kubbesinin iç yüzeyine müzenin simgesi olarak büyük bir madalyon çizilmiştir (Resim 35). Bu madalyonun ortasında yer alan bir davuldan yayılan çok sayıda kılıç, kargı, top, tüfek, kürek, borazan ve trombon resmedilmiştir. Davulun merkeze yerleştirilmiş olması, yeni müzenin performansa verdiği ağırlığı vurgular.

1916 yılında yeniçeri mankenleri At Meydanı'ndan eski Aya İrini Kilisesi'ndeki galeriye getirilir.[19] Manken biçiminde olsalar bile, teşhirin yukarısına asılan bir ayetle hayata döndürülürler; müzede bundan başka bir ayete yer veril-



Resim 35: Eski Ayia İrini Kilisesi'nin kubbesine resmedilmiş, Askerî Müze'yi temsil eden madalyon [Kültür Bakanlığı, Türk müzeciliğinin 150. yıldönümü dolayısıyla hazırlanan broşür].

mez. Sekizinci sûrenin kırk beşinci ayeti şöyledir: "Ey iman edenler! Herhangi bir topluluk ile karşılaştığınız zaman sebat edin ve Allah'ı çok anın ki başarıya erişesiniz." Mehter takımının performansının önemli bir bölümü, zikirden oluşur; bu, yüzyıllar boyu yeniçerilerin zaferlerine esin kaynağı olduğu söylenen bir savaş çığlığıdır. Mankenlerin yukarısına asılan bir tabloda, 1664 tarihinde gerçekleştirilen ve zaferle sonuçlanan Yanıkkale Savaşı'nda kahramanca dövüşen yeniçeriler resmedilir (Resim 36).

At Meydanı'nda sergilenen yeniçeri mankenleri, ölümü simgelerdi; oysa eski kilisedeki mankenlere, müze salonları-



Resim 36: Askerî Müze, Yeniçeri galerisi, ykl. 1916-1923 [Askerî Müze kütüphanesi ve fotoğraf koleksiyonu].

nın dışında gerçekleştirilen canlı yeniçeri performansları eşlik eder. 1913-1916 yılları arasındaki Tarihî Birlik'ten farklı olarak, yeni ve canlı yeniçeri birliğinin artık silaha ihtiyacı kalmamıştır. Silahlarını bırakıp müzik aletlerini almışlardır, her gün müzenin önünde icra gerçekleştirirler (Resim 37). Bu arada, binaya elektriğin getirilmesi sayesinde Askerî Müze sinemasında gösterilen filmlere de Mehter Takımı'nın çaldığı müzikler eşlik eder. Daha önceki Tarihî Birlik'teki görsel uyarının yerini, yeni Mehter Takımı'nda işitsel uyarı alır. Müzenin kubbesine resmedilen büyük madalyonun da gösterdiği gibi davul, müzenin temsil stratejisinin merkezi olur; tüm yüreklerin tek bir yürek halinde devlet için çarpmasını sağlayacak işitsel bir sinyal işlevi görür.

Mehterlerin kostümleri, önceki altı yıl boyunca Tarihî Birlik için seçilmiş, zincir örgü veya metal zırhlardan çok farklı-



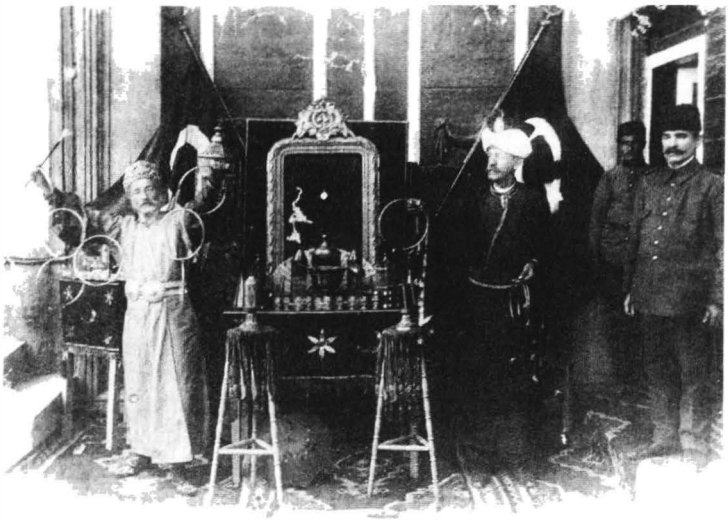
Resim 37: Askerî Müze'nin dışında icra gerçekleştiren Mehter Takımı, ykl. 1916-1920 [Askerî Müze kütüphanesi ve fotoğraf koleksiyonu]..

dır ve birörnektirler: Kaftan ve kavuklardan ibarettirler. Bunlar, sahih askerî giysiler değildir; geçmişte gerçekten kullanılmamışlardır ama tarihî görünümü olan giysilerdir. Müzede satılan, yirmi altı karttan oluşan bir kartpostal serisi, yabancı turistlere yeniçerilerden anılar sunar. Müze için yeniden dikilmesi gereken sancaklar gibi, mehter takımının müziği de yeniçerilerin ortadan kaldırılışından sonra 19. yüzyılda kaybolup gitmiştir. Sermet Muhtar, 1918'den itibaren mecmuada yayınlanan yeni parçalar yazar. Bugünkü mehter takımları, özellikle her gün Askerî Müze'nin önünde icra gerçekleştiren takım, hâlâ o zaman oluşturulan icra düzenini ve notasyon sistemini kullanır.[20] Gelgelelim, cumhuriyetin kurulmasından sonra mehter takımı icralarına son verilir; 1950'lerde Demokrat Parti hükümetinin Osmanlı karşıtı politikaları gevşetmesiyle etkinliklerine yeniden başlar.

Müze için yeniden icat edilen mehter takımı, Osmanlıların askerî görkeminin sürekliliğini temsil eder. Yeniçeri performansları, Hobsbawm'ın ifadesiyle, icat edilmiş bir gelenek haline gelir: Tarihsel pratiklerin, modern, çoğunlukla da politik ve milliyetçi amaçlarla, gelenek kisvesi altında yeniden tasarlanması.[21] Başlangıçta yeniçeri ordusu, müziği, askerleri coşturmak için kullanmıştır. Buna karşılık mehter takımının performansının gerçek savaşla ilişkisi yoktur; halkta ve cepheye gidecek askerlerde millî duygular uyandırmaya yarar. Günlük müze programlarının dışında mehter takımı çeşitli yerlerde performans sunar; gaziler ve sığınmacılar yararına konserler verir, yaralı askerleri neşelendirmek için hastaneleri ziyaret eder.

Bunların dışında mehter takımı müze girişinin bitişiğindeki bir odada gösterilen filmlere eşlik eder. Bu mekânda belgesellerin, haber veya propaganda filmlerinin gösterildiği düşünülebilir. Gerçekten de, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti 1919'da müzeye birtakım filmler bağışlamıştır.[22] Gelgelelim, salonda sadece eğlendirme amaçlı filmler gösterilir. *Indian Revenge, Husband and Wife, The Alphabet of Love, The Fiancés* ve *Disaster in St. Moritz* gibi filmler 1923'te popülerdir; bunların tümü mehter müziği eşliğinde izlenir.[23] İzleyiciler hareket eden resimleri izleyerek eğlenirken, mehter müziği de eşik-altı düzeyde millî davayı hatırlatır.

Müzede ayrıca sihirbazlar ve şarkıcılar da program sunar (Resim 38). Müze ziyaretçileri bir kuruş karşılığında binanın yanında, Topkapı Sarayı'nın surları üzerindeki kuleden İstanbul manzarasını izler. Yine bir kuruş ödeyerek, müze alanında atış talimi yapabilir ya da satın aldıkları raptiyelerle bu amaçla yerleştirilmiş ahşap bir tarihî topu süsleyebilirler. Başlangıçta Sultan Abdülmecit için yapılmış olan, 1910'da III. Selim'e ait iki tahtın teşhir edildiği bölmeye, ziyaretçilerin müze ziyaretlerini gelecek nesillere aktardıkları



Resim 38: Askerî Müze'deki icracılar, ykl. 1916-1923 [Askerî Müze kütüphanesi ve fotoğraf koleksiyonu].

bir konuk defteri yerleştirilmiştir.[24] Müze, gereken her yola başvurularak ziyaretçi çekmek üzere tasarlanmış bir mekân haline gelir; ziyaretçilerini görsel ve işitsel yollarla etkileyerek devlete bağlılık ve milliyetçilik duyguları uyandırır.

Bu döneme ait bol miktarda fotoğrafın yanı sıra tablolara iliştirilen etiketler, vitrinler, hatta dioramalar sayesinde, müzenin iç mekânlarını ziyaretçilerin deneyimlediği şekilde kısmen de olsa yeniden inşa edebiliriz. Ziyaretçiler, eski dönemlere ait giysiler içinde giriş kapısında duran bir görevli tarafından içeri alınır ve görkemli bir tarihin yeniden canlandırıldığı mekânlara adım atarlar (Resim 39). Bu görevli, bir zamanlar Théophile Gautier'yi karşılamış olan mankenlerle tam bir zıtlık oluşturur. Eskiden masaların üzerine serilmiş olan silahlar, şimdi camekânlara yerleştirilmiş ve etiketlenmiştir. Daha önce de müzenin mülkiyetinde



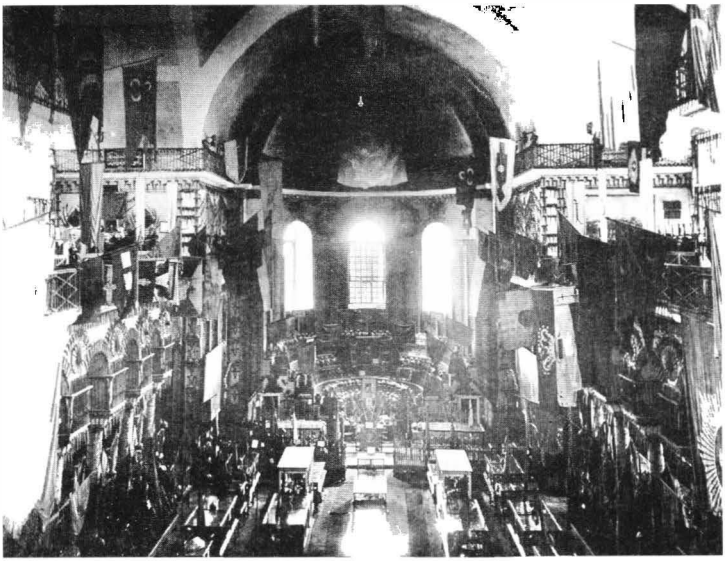
Resim 39: Askerî Müze çalışanlarının fotoğrafı, ykl. 1916-1923 [Askerî Müze kütüphanesi ve fotoğraf koleksiyonu].

olan tablolar, teşhirleri açıklamak amacıyla yeniden düzenlenir; tarihî sahnelerin, esas olarak da savaşların anlatıldığı çok sayıda tablo, sergi salonlarının duvarlarına asılır. Tarihin öğretilmesinde sanatın kullanılması imparatorluk için

yeni bir uygulamadır; Osmanlı tarihini bilmeyen ya da bu tarihle özdeşleşmemiş olduğu düşünülen geniş bir ziyaretçi kitlesini eğitme gereksinimi, bu uygulamayı teşvik eder. 1830'larda "Fransa tarihinin müzesi" olarak kurulan Versay müzesi gibi bu müze de, tarihi çağdaş siyasetle birleştirmek üzere tabloları kullanır.[25]

Müze, 19. yüzyılda olduğu gibi, kilisenin mimarîsinden yararlanarak, apsisin odak noktasını müzenin ana temasını ifade etmek için kullanır (Resim 40, 41). Ancak şimdi, tuğrayla süslenmiş bir sancak, yarım kubbenin iç yüzeyine işlenmiş mozaik haçı örter; böylece mimarînin dinî anlamı karanlıkta kalır. Haçın yerine tuğranın geçirilmesiyle gerçekleşen ikonografik değişim, daha önce uygulanan Avrupa-Hıristiyan teşhir programının, yabancı mirasından kurtulmaya kararlı bir milliyetçi ideolojinin parçası haline getirildiğini vurgular. Stathis Gourgouris'e göre, ulusal kültürün oluşturulması, yarı dinsel idollerin yaratılmasına bağlıdır.[26] Gerçekten de Askerî Müze, ulusal kahramanların dünyevî ikonlarını yaratır; bunlara duyulacak hayranlık, ulusal kültüre ilişkin ortak bir vizyonun yerleştirilmesini kolaylaştıracaktır.

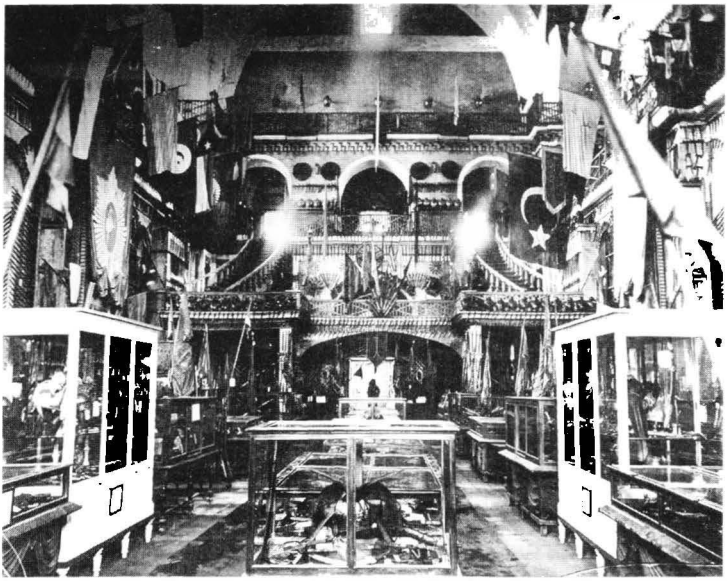
Tuğrayla süslenmiş sancağın altında, apsisin 1893'te Grosvenor tarafından çekilen fotoğrafında görülen miğferler yer alır. Yeni teşhirde bu miğferler, hanedana ait yadigârlar için değil, Fatih Sultan Mehmet'in portresi için fon oluşturur. Bu tabloda padişah, silahlarla süslenmiş madalyonun merkezinde yer alır; bu madalyon, binanın kubbesine resmedilen madalyona ve müze mekânlarının duvarlarındaki silahları çerçeveleyen madalyonlara benzer. Bu teşhirde, müzenin geri kalan bölümünde olduğu gibi, imge, teşhirlere ve müzenin tamamına ideolojik anlam yükleyen gösteren olarak yadigârların yerini alır. Müzenin her yanında yer alan, çoğu tabloların üzerine yerleştirilmiş etiketlerde kesin



Resim 40: Askerî Müze, apsise doğru görünüm, ykl. 1916-1923 [Askerî Müze kütüphanesi ve fotoğraf koleksiyonu].

bilgiler verilir; bu bilgilerin amacı, izleyicinin bakışını, resimdeki imgeler aracılığıyla nesnelere, sonra da özenle çerçevelenmiş bir tarih modeline yöneltmektir. İnsan formunun natüralist temsilinden sakınan İslâmî bir kültürde, tarihsel figürlerin dünyevî idoller olarak sunulması, gelenekten kesin bir kopuşun göstergesidir.

Yeniden açılan askerî müzenin ilk düzenlenişinde, Osmanlı hanedanının imparatorluğun tarihindeki önemini vurgulamak için sadece portreler kullanılmıştır. 1916'dan sonra, tarihsel *genre* tablolarında, Osmanlı orduları modern askerlerin öykünecekleri örnekler olarak yüceltilir. Apsisin iki yanına, I. Murat'ın yönettiği ordunun 1444'te Haçlı Ordularını yenilgiye uğrattığı Varna Savaşı'nı anlatan dev tablolar yerleştirilir. Bu imge, çok eski zamanlardan beri Avrupalıları bozguna uğratan Osmanlı hanedanının güçlü mira-



Resim 41: Askerî Müze, apsisten görünüm, ykl. 1916-1923 [Askerî Müze kütüphanesi ve fotoğraf koleksiyonu].

sına gönderme yapar. Apsisteki miğferlerin 1893'ten beri aynı yerde durduğu düşünülürse, Grosvenor'ın tarif ettiği Haçlı zırhının da aynı yerde kalmış olması güçlü bir olasılıktır. Bu durumda, sözünü ettiğimiz tablolar yanlarında duran ve Haçlılardan kalan ürünlere bağlam kazandırmıştır. Tablolar, Sultan Abdülaziz tarafından Chelebowski'ye sipariş edilip daha önce harbiye okuluna yerleştirilmiş olduklarından ikinci bir anlam daha kazanırlar: Tablolardaki imgelem, Osmanlı tarihinin ilk evrelerinin askerî anısını yüceltirken, tabloların üretiminde izlenen yöntem, ilerleme sürecinin başladığı daha yakın bir geçmişe tanıklık eder. Tabloların bu yeni mekâna yerleştirilmesiyle, daha önce yalnızca harbiye öğrencilerinin yararlandığı görsel eğitimden halkın da nasiplenmesi sağlanır.

Avrupalıları yenilgiye uğratan Osmanlı imgeleri, tarih boyunca askerî üstünlüğün Avrupa devletlerinde değil Osmanlı İmparatorluğu'nda olduğu fikrini güçlendirir. Askerî Müze arşivinde bulunan açıklayıcı etiketler, Preveze, Narta ve Trafalgar deniz savaşlarını, Belgrad ve Viyana kuşatmalarını, Belgrad'ın fethini ve Kırım Savaşı sırasında Maslak'ta gerçekleşen çatışmayı anlatan tabloların, harbiyeden müzeye taşındığını gösterir. Eskiden harbiye öğrencilerinin eğitiminde görsel bir arka plan işlevi gören bu imgeler, artık müzeyi gezen halkın eğitiminde kullanılır. Savaş döneminde düşmana karşı yürüttükleri savaşı kazanacaklarına inanmaları için eğitilmeleri gerekenler, yalnızca askerler değildir; tıpkı ataları gibi 1916 Osmanlılarının da İstanbul'u ve tüm imparatorluğu işgal etmekle tehdit eden düşmanlarını püskürtebileceklerine inanmaları için sivillerin de eğitilmesi gerekir.

Müzede 1910 yılından itibaren tablolara iliştirilen metinler, imparatorluğu oluşturan çeşitli unsurların birliğine ve modern uygarlığın gelişimine odaklanmıştı; ama yeni tablolara eşlik eden metinlerde, düşmanlık ilişkileri ve düşmana karşı kazanılan zafer temaları vurgulanır. Bu metinlerin (ve muhtemelen imgelerin) çoğunda, Fransız, İngiliz ve Rus düşmanlarını yenilgiye uğratan Osmanlılar tasvir edilir. Bunun tek istisnası, Trafalgar Savaşı'na ilişkin olan tablodur; bu tabloda birbiriyle savaşan Fransız ve İngilizler yer alır; böylece sanki izleyiciye Birinci Dünya Savaşı'nda müttefik olan bu devletlerin, geçmişte büyük çatışmalar yaşadıkları anımsatılmak istenir. Bu tablo, Osmanlı izleyicisine, Osmanlıların elinden Mısır'ı almasının ardından Napoléon'un uğradığı ağır yenilgiyi de hatırlatmış olabilir.

Savaş ilerledikçe, askerî başarıları yücelten, güncel olaylara ilişkin teşhirler müze koleksiyonunun genişlemesini sağlar. 1917'de, başlangıçta Galatasaray Lisesi'nin Kızıl Haç

Salonu'nda kurulmuş olan iki diorama, Askerî Müze'ye taşınır. Bunlardan biri, Birinci Dünya Savaşı sırasında Çanakkale'nin kahramanca savunulmasını, diğeri Kızıl Haç'ın Kafkaslardaki etkinliklerini anlatır. Bu dioramalar, üst kattaki galeriye, yeniçeri teşhirinin bir ucuna yerleştirilmiş olabilir.

1921'de, Osmanlı tarihinin nispeten önemsiz üç karakterinin portreleri müzeye girer. Bu tablolara iliştirilen metinlerdeki uzun açıklamalar, pek tanınmayan bazı kişilerin nasıl ulusal kahraman olduklarını anlatır. Yarbay Hüseyin Bey, Kırım Savaşı sırasında başparmağını yaralayan bir darbe almasına karşın zafere kadar savaşmıştır. Devletin ve halkın hizmetinde pek çok özveride bulunan Hasan Efendi, her zaman hatırlanmaya değer bir gazi olarak ulusun belleğindeki yerini koruyacaktır. Çavuş İhsan Hidayet ise, o kadar büyük bir kahramandır ki, Namık Kemal'in ünlü oyunu *Vatan Yahut Silistre*'ye konu olur. Müze, hanedan dışındaki kişilere ait bu imgeleri sergileyerek, orduya katılan her gencin öyküneceği modeller yaratır. İnsanlar artık yalnızca ikonlaştırılmış hanedan üyelerinin izinden gitmeyecektir. Müze sergileri sayesinde, halktan kişiler Osmanlı milletinin kahraman bireyleri, müze eğitiminin şekillendirdiği ve eğittiği vatandaşlar olma fırsatına erişir. Bu tür imgeler, Avrupa devletlerinin işgal kuvvetlerini ülkeden çıkarma davasına katılan müze ziyaretçileri için esin kaynağı olacaktır.

Çavuş İhsan Hidayet'in resminin müzeye alınması, müzenin çağdaş siyasal rolü açısından özel bir önem taşır. Namık Kemal'in yazdığı oyun, imparatorluğun son büyük savaşlarından biri olan Silistre kuşatmasını konu alır; 1854'te gerçekleştirilen bu kuşatma, kırk bir gün sürer ve Ruslar Osmanlıların beş katı kayıp verirler. Oyunun sahnelenmesi (1873) izleyicilerde o kadar güçlü vatanseverlik duyguları uyandırır ki, oyunun sona ermesiyle sokaklara dökülen in-

sanlar Abdülaziz'in tahttan indirilmesi için gösteriler yaparlar. Bunun üzerine Namık Kemal hemen tutuklanarak Kıbrıs'a sürgün edilir; üç yıl sonra V. Murat'ın tahta çıkışına kadar orada kalır. Gerçi Namık Kemal sadece bu oyununun sahnelendiğini görür, yine de tiyatronun millî dava açısından içerdiği eğitim potansiyeline yürekten inanmıştır. Kırım Savaşı tarihin sayfalarına gömülmüştür, ama oyuna egemen olan vatanseverlik havası, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde giderek güçlenen vatanseverlik duygularıyla örtüşür. Çeyrek asır önce karışıklıklara yol açan millî heyecanın gücünü simgeleyen bu oyun, 1908'de ikinci meşrutiyetin ilanıyla sonuçlanan dönemde yaygın olarak sahnelenir. Oyundaki Abdullah Çavuş karakterine esin kaynağı olan İhsan Hidayet'in hâlâ hayatta olduğunu öğrenen Askerî Müze müdürü Ahmet Muhtar, Batı Anadolu'da bir köyde yaşayan yaşlı gaziyi devletin konuğu olarak 1912'de, Balkan Savaşı sürerken İstanbul'a davet eder. Yaşlı gazi, Ahmet Muhtar'ın "seni askere çağırsalar yine vuruşmaya gider misin?" sorusuna şu yanıtı verir: "Giderim be evlâtlar". Ardından, oyundaki karakteri şöhrete kavuşturan cümleyi aktarır: "Gidersem kıyamet mi kopar?"[27] Yeni müzenin imgesiyle bundan daha iyi uyuşan başka bir kişilik düşünülebilir mi? Sıradan insan, Silistre'deki gibi zaferlerle dolu Osmanlı tarihi anlatısının merkezine yerleştirilmiştir. Hangi kültürel gösterge, vatanseverliğe adanmış bir oyunun çağrısı kadar etkili olabilir?

Kurtuluş Savaşı sırasında, imparatorluk dışında sürmekte olan dünya savaşı çerçevesinde girilen mücadele, çok taraflı bir mücadeleye dönüşür: Geriye kalan Osmanlı topraklarını bölüşmek için sabırsızlanan işgalci Avrupa devletleri, ne pahasına olursa olsun varlığını sürdürmeye çalışan imparatorluk hükümeti, işgale ve padişahın kukla hükümetine karşı savaşan yeni doğan milliyetçi Türk hükümeti bu mü-

cadelenin taraflarıdır. Bir savaş durumunda hem yerli izleyicilere hem de işgalcilere hitap edebilecek bir kurumun var olması ender bir durumdur. İstanbul'un işgali sırasında Askerî Müze, hem Osmanlılara hem de yabancılara seslenir; yabancılar için müze teşhirlerindeki açıklayıcı metinler Fransızca yazılır. Ancak, Osmanlılara sunulan tarih ile yabancı izleyicilere sunulan tarih hayli farklıdır. Özet bilgiler içeren Fransızca metinler, Osmanlı tarihini milliyetçilikten çok uzak bir bakış açısıyla sunarken, izleyicilere Osmanlı zaferlerini ve müttefikleriyle yapılmış eski anlaşmaları anımsatmayı sürdürür. Örneğin, 1324/1909'daki Osmanlı donanmasını gösteren ve müzeye 1917'de gelen bir tablonun etiketinde, Sultan Mehmet Reşat'ın donanmanın yeniden hizmete girmesinde oynadığı rol ve muhteşem açılış töreni anlatılırken, Fransızca etikette yalnızca gemilerin isimleri sayılır. Padişahların başarılarına ve gazilerin kahramanlıklarına Fransızca metinlerde kısaca değinilir; bu metinler, yabancılara gördüklerinin ne olduğunu anlamaları için yeterli açıklama verir, ama daha uzun açıklamalarla yaratılan gurur duygusunu paylaşmalarına izin vermez. Dikkat çeken bir başka nokta da şudur: Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlılarla Almanlar arasında kurulan ittifaka karşın, müze sergilerinde tuhaf bir şekilde Almanlara hiçbir gönderme yapılmaz.

Osmanlı Askerî Müzesini ziyaret etmiş olanların hiçbiri artık hayatta değil; ama bazılarının imparatorluğun son yıllarında konuk defterine yazdığı yorumlar, müzenin vermek istediği milliyetçilik mesajının kanıtlarıdır. Kuleli Kışlası'ndan bir öğrenci, müzeyi gezerken mazideki askerlerin ne kadar kahraman olduklarını anladığını yazmış. Bir diğeri, savaşmaya hazır evlatların asaletine ve cesaretine tanıklık eden nesnelerin korunmasının kutsal bir görev olduğunu ifade etmiş. Bu sözlerin altında, sonradan imparatorlu-

ğun son padişahı olacak Mehmet Ertuğrul bin Sultan Mehmet Vahdettin Han-ı Sâdis imzası var. Fransız ordusunda yüzbaşı olan Jacque Brumonos ise, müzeyi dört kez ziyaret ettiğini ve her seferinde daha iyi düzenlenmiş bulduğunu yazar. Haliyle, müzedeki nesnelerden duygusal açıdan etkilenmemiştir.[28]

Ziyaretçiler bu deftere görüşlerini yazmak suretiyle müzenin güçlendirmeye çalıştığı milliyetçi mesajın sahnelenmesinde rol almış olurlar. Geçmişe bakarlar, dokunurlar, geçmişte yürürler ve onu dinlerler. Ziyaretleri sona erdiğinde, geçmişe ortak olma deneyimlerini konuk defterine aktarma ve böylece kendilerini müzenin tarihine kaydetme fırsatını bulurlar. Müzeye ziyaretçi çekmek için düzenlenen çeşitli etkinlikler ve eğlence programları, ziyaretçilerin bakışını yönlendirmede kullanılan açıklayıcı metinler, resimler ve müze koleksiyonlarının zenginleştirilmesine katkıda bulunmaları yönündeki çağrılar, Osmanlı ulusal sahnesinde yeni bir karakterin belirdiğinin giderek daha güçlü biçimde kavrandığını gösterir: Bu yeni karakter, vatandaştır.

Notlar

1 Konyalı, *Türk Askeri Müzesi*, s. 16-17; Grosvenor, *Constantinople*, s. 477.

2 İstanbul Başbakanlık Arşivi 249:69 (17 Cemâziyelâhir 1321/1903), Cicikle'deki eski silahların imparatorluğun top fabrikasına taşınması talimatını içerir. Y.MTV 258:32 (4 Muharrem 1322/1904), Harbiye Ambarı'ndaki silahların sınıflandırılması talimatıdır.

3 Yapılması önerilen müzenin planı için bkz. Dianna Barillari ve Ezio Godoli, *Istanbul 1900: Art Nouveau and Interiors* (New York: Rizzoli, 1996) s. 89.

4 Deringil, *Well-Protected Domains*, s. 31.

5 Shaw, *History of the Ottoman Empire*, 2. cilt, s. 15; Asım Bıyık ve diğerleri, *Askeri Müze/ Military Museum* (İstanbul: Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 1993) s. 42.

6 Gourgouris, *Dream Nation*, s. 12.

7 Nejat Eralp, "1908-1923 Döneminde Türkiye Askeri Müzesinin Batılı Anlamda Kuruluşu ve Kültür Hayatındaki Yeri", *Onikinci Askeri Tarih Semineri* (Ankara, 1985) s. 289. Susan Brandt, Avrupa'daki çoğu askerî müzenin aynı yıllarda ya da çok kısa süre sonra kurulduğunu belirtir. "The Memory Makers: Museums and Exhibitions of the First World War", *History and Memory* 6:1 (İlkbahar-Yaz 1994) s. 95-149.

8 Sermet Muhtar, *Müze-i Askeriye-i Osmani, Rehber*, s. 38.

9 Mehmed Sefa, *Delilü'l-Âstane: Âsimati'l-Hilafeti'l-azimi ve Darü's-Saadet Istanbul el Konstantiniye* (Istanbul: Matbaa el-adil, 1331/1913).

10 Istanbul Başbakanlık Arşivi DH.ID 28-1:18 (22 Ramazan 1329/15 Eylül 1911).

11 Konyalı, *Türk Askeri Müzesi*, s. 29.

12 Deringil, *Well-Protected Domains*, s. 22.

13 Istanbul Askerî Müzesi kütüphanesindeki hanedana ait tüm etiketler.

14 Polonya doğumlu oryantalist sanatçı Stanislaus von Chelebowski (1835-1884) 1864-1876 döneminde Sultan Abdülaziz'in sarayında on iki yıl yaşadı. Thornton, *The Orientalists*, s. 48.

15 Ankara'da yeniden basıldı: Kara Kuvvetleri Komutanlığı, 1983.

16 "Müze-i Askeri Müdüriyetinden", *Tanin* 5 (Ağustos 1909) s. 1.

17 *Resimli Kitap* 5:29 (Nisan 1911) s. 403.

18 *Resimli Kitap* 3:18 (Mart 1328/1910) s. 484.

19 *Harb Tarihi Mecmuası* 2:19 (1335/1916), arka kapağında müzenin tanıtımı yer alır.

20 Bu bilgi için Istanbul Askerî Müzesi'nden Albay Sadık Tekeli'ye teşekkür ediyorum.

21 Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983) s. 1-12.

22 Istanbul Başbakanlık Arşivi MV 253:78 (1338.S.26/19 Kasım 1919).

23 *Ikdam* (23 Mayıs, 2 Nisan, 18 Nisan 1340/1923).

24 Sermed Muhtar, *Müze-i Askeriye-i Osmani, Rehber*, s. 37.

25 Hoffman, "The German Art Museum", s. 7.

26 Gourgouris, *Dream Nation*, s. 27.

27 Namık Kemal, Şemsettin Kutlu (ed.), *Vatan Yahut Silistre* (Istanbul: Remzi Kitabevi, 1982) s. 7-13; Seyit Kemal Karaalioğlu, *Namık Kemal: hayatı ve şiirleri* (Istanbul: Inkılap ve Aka Kitabevleri, 1984) s. 14-17.

28 Eralp, "1908-1923 Döneminde Türkiye Askeri Müzesi", s. 320-324.

Jön Türk Devrimi'nin Ardından İslâmî ve Tarihî Eserler

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında, ulusal kimliğin üretilmesinde askerî koleksiyonların yeniden ön plana çıkarılmasıyla Osmanlı müzeciliğinin döngüsü de tamamlanmış olur. Bununla birlikte, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında yaşanan tüm siyasî ve iktisadî karışıklığa, uzayıp giden savaşlara karşın, İstanbul'daki arkeoloji ve İslâm eserleri müzeleri yalnızca ayakta kalmayı değil, doğmakta olan ulusal mücadelenin giderek güçlenen sesi olmayı da başarırlar.

İslâm Eserleri

II. Abdülhamit'in siyasetinde Osmanlı Devleti'nin İslâmî kimliği merkezî bir yer tutar; bununla birlikte İslâm uygarlığına ait tarihî eserler ancak 1908-1910 Jön Türk Devrimi'nden sonra kamunun gündemine yerleşmeye başlar; bunun bir nedeni, Jön Türklerin devlet ile halk arasındaki iletişimin güçlendirilmesine önem vermeleridir. 1910 yılında gazetelerde Konya ve civarı gibi bölgelerdeki tarihî mekân-

lardan çinilerin ve halıların çalındığına ilişkin haberler yer almaya başlar.[1] Bu tür haberler üzerine müze, Maarif Nezareti'ne uzun bir yazı göndererek, tarihî eserlerin müzede toplanması için harekete geçilmesi gereğini vurgular ve tarihî mekânların korunup yaşatılmasında Evkaf Nezareti'nin rol almasının gerekli olduğunu bildirir. Bu yazının içeriği şöyledir: Maarif Nezareti, Evkaf Nezareti'nin yakın geçmişe ait eserleri koruması koşuluyla, eski nesnelerin Çinili Köşk'te korunmasını üstlenmek için bir teklif hazırlamaktadır; son soygunda çalınan nesnelerden (Bursa ve Eskişehir'deki bazı camilerden çalınan çeşitli lambalar ve vazolar) birinin bile Avrupa müzelerine girmemesi için Maarif Nezareti durumu Maliye Nezareti bünyesindeki Gümrük Teşkilatı'na bildirilmekle yükümlüdür.[2]

Osmanlıları nesneleri toplamaya iten neden nesnelerin kendi içinde taşıdığı değerden çok, Avrupalıların çalınan nesneleri müzelerine yerleştirerek onlara estetik ve egzotik değer kazandıracakları, böylece hırsızlık olayından yarar sağlayacakları düşüncesinden duyulan hoşnutsuzluktur. Jön Türk ideolojisi İslâm eserleri koleksiyonunu, milliyetçi söylemin ve Avrupa'nın kültürel yayılmacılığına karşı direnişin aracı olarak kullanmaya başlar. Din boyutundan bağımsız bir Türk kimliğinin inşa edilmeye çalışıldığı bir ortamda, kökenleri itibarıyla yalnızca dinî değer taşıyan ya da paha biçilemeyen nesneler, estetik-tarihsel bir değer kazanırlar; onları dinsel rollerinden koparan müzede, yeni estetik-tarihsel değerleriyle ülkeyi temsil edeceklerdir. Yitirilmelerinden duyulan korkunun nedeni yok olmaları değil, Avrupa koleksiyonlarına girmeleri halinde Avrupalılara sağlayacakları olası kazançtır.

Bu tür nesnelerin yeni kazandığı piyasa değeri, yerel yöneticileri tarihi mekânları korumak için yeni önlemler almaya yöneltir. Beşiktaş polis müdürlüğünün İstanbul emniyetine

gönderdiği bir yazıda, bölgenin polis müdürü, Barbaros Hayrettin Paşa'nın türbesinin çevresinde dolaşan turistlerin verebileceği zararlardan yakınır: Anlaşıldığı kadarıyla İtalyan ziyaretçiler türbenin kaidesini altı bin lira karşılığında satın almayı teklif etmişlerdir. Türbenin çevresindeki parmaklıklarda da yıpranma belirtileri gözlenmiştir. Önerilen yüksek fiyatlar nedeniyle bekçinin bu taşı çalmasından endişe duyan polis, taşın Müze-i Hümayun'un koruması altına alınmasını talep eder.[3]

Sürüp giden hırsızlık olayları, daha önce ticarî açıdan değerlendirilmeyen İslâm eserlerine değer biçilmesini zorunlu kılar. 1909 yılına ait bir belgede, Sokollu Mehmet'in Eyüp'teki türbesinden çalınan ve uzmanlarca değer biçilemeyen yetmiş iki parça çininin değerinin hukukî işlemlerde temel alınmak üzere belirlenmesi gerektiği yazar.[4]

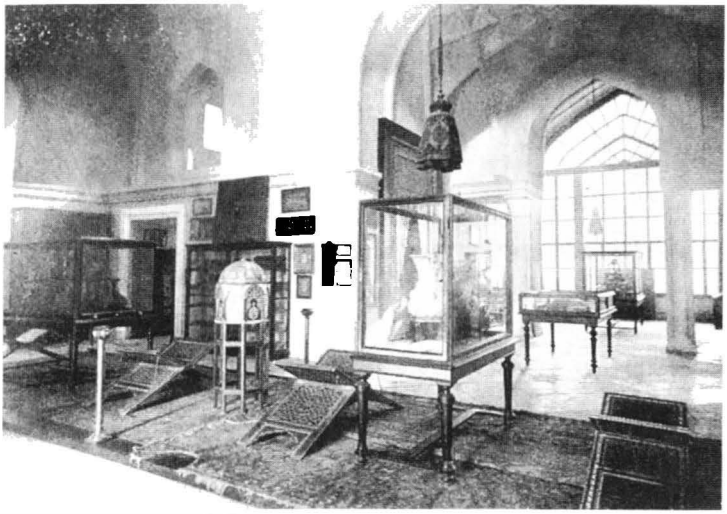
Müze bu nesnelerin değerini belirlemek için, antika tüccarlarından yararlanmanın yollarını aramaya başlar; bu tüccarlar sık sık, çalınan nesneleri koleksiyonculara aktarmak amacıyla karanlık işler çevirmektedir.[5]

İslâm eserlerine yüklenen yeni değerler, müzenin daha etkin bir iktisap politikası benimsemesini zorunlu kılar. 1910 yılında Maarif Nezareti, Müze-i Hümayun müdürünün başkanlığında bir komisyon kurmaya karar verir; bu komisyon, imparatorluktaki İslâm ve Osmanlı eserlerinin korunması için uygun yöntemleri ve etkili, caydırıcı önlemleri belirleyecektir. Böylece bu nesneler için ilk kez, bir dine işaret eden "İslâmî" terimi ile bir millete işaret eden "Osmanlı" terimini açıkça ilişkilendiren bir sınıflama getirilir. Komisyon, koruma ve toplama görevlerini Evkaf Nezareti ile müze arasında dağıtacaktır. Evkaf Nezareti binalardan sorumlu olacak, müze idaresi ise binaların duvarlarından sökülüp alınabilecek mozaiklerin, çinilerin ve diğer süslemelerin korunması sorumluluğunu üstlenecektir.[6] Böylece,

tek işlevleri dinî yapılarda ibadet deneyimini zenginleştirmek olan nesneler, resmî olarak bu rollerinden yoksun kılınır. Bir yandan estetik ve tarihî eserler konumuna indirgenirken, bir yandan da piyasa ve teşhir değeri olan nesneler konumuna yükseltilirler. Fransız Devrimi'nin ardından, yeni düzenin en güçlü simgelerinden biri, kilisenin zenginliğinin ve yüksek statüsünün işaretleri olan nesnelerin müzenin dünyevî salonlarına taşınması olmuştu.[7] Osmanlı İmparatorluğu'nda da Jön Türk Devrimi, yalnızca on yıl sonra gerçekleşecek olan sekülarist devrime ortam hazırlamıştır; dinî anlam taşıyan nesneler, tarihî ve ulusal müze koleksiyonlarında şimdiden yeni bir bağlam kazanır.

Evkaf Nezareti'ne bağlı yeni bir müzenin kurulmasının planlanması üzerine, arkeoloji müzesinin üst katının bir köşesine yerleştirilmiş olan İslâm eserleri koleksiyonu 1908'de Çinili Köşk'e taşınır (Resim 42).[8] 1908'de Müze-i Hümayun'un üçüncü ek binasının açılması, bu işlemi mümkün kılmıştır; ek bina, o tarihe kadar Çinili Köşk'te korunan tarihî eserler için yeterli teşhir alanı sağlar. Ayrı bir binaya yerleştirilen İslâm ve Osmanlı eserlerinin, tarihî eser koleksiyonuyla mekânsal ilişkisi önemli ölçüde değişir. Daha önce İslâm eserleri koleksiyonları, sanki ikincil bir ilaveymişçesine, müze binasının geri planda kalan kısımlarına yerleştirilmişti. Çinili Köşk'ün 15. yüzyıl mimarîsiyle çevrelenen bu eserler, sonradan benimsenmiş değil, yerli olan bir tarihi temsil eden çok farklı bir kültürel ve tarihsel estetikle, Müze-i Hümayun'daki tarihî eserlerin temsil ettiği mirasın karşısına çıkar. Topkapı Sarayı'nın hemen dışında karşı karşıya duran bu iki bina, adeta, doğmakta olan Osmanlı milleti için karşı karşıya gelen tarihî kimlikleri sergiler.

İslâm ve Osmanlı eserlerine ilginin giderek artması, yalnızca dinî mekânların ve onlarla ilişkili nesnelerin korunmasına değil, Osmanlı hanedanıyla ilişkili tarihî mekânlara



Resim 42: Çinili Köşk'te İslâm eserleri, ykl. 1909 [Edhem 1909].

da ilgi duyulmasına neden olur. Bu doğrultuda, Osmanlı tarihini araştırmak üzere kurulan komisyon Osman Gazi'nin yaşadığı söylenen eve ilişkin iddiaları araştırmak üzere Haziran 1911'de Bilecik'e gönderilir. Gerçi ortada evin Osman Gazi'ye ait olduğunu gösteren hiçbir belge yoktur; yetkililer yine de iddiayı araştırmak üzere Bilecik'e bir heyet gönderir.[9] 1911 yılında Dahiliye Nezareti, yayınladığı bir tezkereyle, Bursa sınırları içindeki sancakların, silahların, kalkanların ve askerî giysilerin toplanmasını ister; bu nesnelerin hem ulusal hem de sanatsal değer taşıdıkları belirtilir.[10]

1914 yılında Müze-i Hümayun'un İslâm eserleri koleksiyonu Süleymaniye Camii külliyesindeki eski imarete taşınır. Yeni kurulan Evkaf Müzesi, Mehmet Reşat'ın tahta çıkış yıldönümü olan 14 Nisan'da açılır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tarihî camilerden ve türbelerden toplanan nesneler, müzenin sekülarist teşhir stratejisi ile, nesnelerin estetik de-

gerinden ziyade dinî değeriyle ilgilenen Evkaf Nezareti'nin yönetimi arasında gidip gelen bir mekânda yeniden konumlandırılır. İslâm eserlerini korumak amacıyla kurulan müzenin dinî bir çerçevede yönetilmeye başlanmasıyla birlikte, kısa sürede değerli halılarının büyük kısmını hırsızlara kaptırması belki de o kadar da şaşırtıcı sayılmamalı.[11]

Savaş yıllarında İslâm eserlerine gösterilen ilgi, azalmak şöyle dursun, giderek daha güçlü biçimde milliyetçi proje ve tasarılara bağlanır. 1915 yılında Tetkik-i Âsâr-ı Âtika Encümeni, Türk uygarlığına ait eserleri, İslâm eserlerini araştırmak ve halk hakkında bilgi toplayıp ulaştığı sonuçları yayınlamakla görevlendirilir.[12] Aynı yıl, Muhafaza-i Âsâr-ı Âtika Encümeni tarihî eserler nizamnamesinin beşinci bölümündeki hükümlere ülke çapında uyulmasını denetlemekle görevlendirilir; söz konusu bölümde nizamnamenin geçerli olacağı taşınabilir ve taşınmaz nitelikteki tüm nesneler sayılmıştır.[13]

Encümen'in en önemli etkinliklerinden biri, Topkapı Sarayı'nın durumu hakkında bir rapor yayınlamak olur; bu raporda ilk kez Osmanlı tarihî eserlerinin korunmasının geniş ölçüde ve açıkça ulusal mirasın korunması anlamına geldiği belirtilir ve nesnelerin korunması net bir şekilde ulusal belleğin inşa edilmesiyle ilişkilendirilir.[14] Encümen'in açıklamasına göre her devlet, güzel sanat eserlerini ve anıtlarını korumak için gerekli önlemleri alır ve böylece atalarının ölümsüzleşmiş erdemlerini, gelecek kuşaklara aktarılacak bir uygarlık dersi olarak korumuş olur. Topkapı Sarayı, dinsel ve kamusal olmayan mimarî örneklerinin yüzyıllar boyu korunduğu bir mekân olması bakımından büyük önem taşıyan benzersiz bir yapı olarak tanımlanır. Encümen, binaların korunmasının, ulusal bir sanat tarihi oluşturan dört yüz yıllık Osmanlı tarihinin korunmasıyla aynı anlama geldiği görüşündedir.[15] Osmanlılara ait tarihî

eserler, ilk kez, din ya da hanedan terimleri çerçevesinde değil, yalnızca ulusal terimlerle ifade edilir.

Savaş sırasında devletin Osmanlı tarihî eserlerine yönelik ilgisinin sürmesi ve bu eserleri İslâmî diye değil Osmanlı ve ulusal diye niteleme eğilimi şuna işaret eder: Bu nesnelere atfedilen değer, tamamen milliyetçi bir renk kazanmıştır. İslâm eserlerinin devlet tarafından toplanmasının birkaç anlamı vardır: İmparatorluğun dağılması karşısında vatansever bir özbilinç duygusunun oluştuğunu gösterir; yıkılan imparatorlukta baş gösteren milliyetçilikler karşısındaki yeni tepkileri yansıtır; ayrıca tam anlamıyla Türkiye Cumhuriyeti rejiminde gelişecek olan laik İslâm anlayışının da habercisidir.

Tarihî Eserler

Savaş imparatorluğu parçalarken, tarihî eserlere ilişkin dağınık raporlar, müzedeki nesnelerin savaşın kültürel cephesini oluşturmaya devam ettiğini ve toprak üzerindeki egemenliğin ifadesi olarak taşıdıkları değerin savaş bağlamında arttığını gösterir. Örneğin müze yönetimi, Batı Anadolu kıyılarının Yunanlılar tarafından işgali sırasında Bergama müzesinden alınan tarihî eserlerin izini sürmeye çalışır.[16] Benzer şekilde Osmanlı Devleti, şifreli mesajlar aracılığıyla, İtalyanların Bodrum'u işgal ettikleri dönemde yaptıkları kazılar hakkında bilgi alır.[17]

Çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nu işgal eden Avrupa devletlerinin büyük bölümü, büyük olasılıkla arkeoloji etkinliklerine girişmiştir; ancak savaş boyunca Müze-i Hümayun ile Fransızlar arasında gerçekleşen çok sayıdaki yazışma, Fransızların arkeoloji etkinlikleri ve Osmanlıların bunlara ilişkin kaygıları konusunda diğer işgalcilerin etkinliklerine göre çok daha fazla bilgi sunar. İşgalci Fransızlar

en az üç bölgede arkeoloji çalışmaları yaparlar: İstanbul, Gelibolu ve Adana. Bu üç bölgedeki etkinliklerine ilişkin olarak, müze müdürü Halil (Edhem) Bey ile Fransız işgal kuvvetlerinin bazı kumandanları arasındaki yazışmalarda yer alan bilgiler, sıcak savaş ve işgal koşullarında arkeoloji etkinliklerinin kazandığı simgesel anlamı canlı örneklerle kavramamızı sağlar.

Fransız işgal kuvvetleri ile müze arasındaki yazışmalar, 1919'da Halil Bey'in Müze-i Hümayun'un bir kataloğunu Adana Müzesi'ne göndermesiyle başlar. Halil Bey bu arada Adana Müzesi koleksiyonlarının envanterinin bir kopyasını ister. İmparatorluktaki tarihî eserlerin envanterinin çıkarılması konusunda çaba gösteren müzeyle işbirliği yaptıkları için Fransızlara teşekkür eder ve Silifke'deki bir konaktan bazı tarihî eserlerin Adana Müzesi'ne nakledilmesini kolaylaştırmak için gerekeni yapacağını bildirir. Bu iyi niyet gösterisine karşılık, Adana'daki Fransız işgal kuvvetlerinin başı [Administration des Territoires Ennèmies Occupès, Zone Nord] olan albay R. Normand, İstanbul'daki müzeye katalog taslağının bir kopyasını gönderir. Mektubunun ekindeki liste, askerî personelin ve Fransızları destekledikleri anlaşılan bazı yöre sakinlerinin (iki Rum, iki Ermeni bir de –Türk veya Arap– bir Müslüman) buldukları parçaların düzensiz bir şekilde toplandığına işaret eder. Bu yazışma, Müze-i Hümayun'un savaş sırasında tarihî eser toplamaktan ziyade, eserlerin envanterini çıkararak tarihî eserleri denetlemeye çalıştığını gösterir. Avrupalılar, Osmanlıların hukukî düzenlemeleri karşısında, eser toplamak için yeni teknolojilere başvurmuştu; kendi kanunlarını uygulamakta çok yetersiz kalan Osmanlı Devleti de, tarihî eserlere ilişkin mülkiyet hakkını bilgi toplama yoluyla korumaya çalışır.

İşgal kuvvetleri açısından, işgal ettikleri topraklardan tarihî eser toplayabilme yetkisi, en olumsuz koşullarda bile

bir egemenlik işareti olur. Albay Normand, Adana Müzesi'nin düzenlenmesine ilişkin notlarında şunları yazar: "Fransızların, kente girer girmez derhal sanat eserlerine ilgi göstermesi mantıklıydı."[19] Normand, müzenin, sütun gibi çeşitli mimarî öğelerin çağlar boyunca geçirdiği evrimi anlatmak için kurulduğunu belirtir. Osmanlılar müzelerinde stillerin geçirdiği evrim sürecini yansıtan bir model kurmaktan kaçınmışlardır; oysa Fransızlar, bu küçük, mütevazı müzede bile hemen kendi düzenleme örüntülerini oluştururlar. Böylece bu küçük müze, Fransız müzeciliğinin küçük bir modeli olur. Bu taşra müzesinde bile bir evrim modelinin kullanılması, İstanbul müzelerinde ne kadar farklı epistemolojik seçimler yapıldığını ortaya çıkarır; üstelik İstanbul müzelerinde, istendiği takdirde bu tür bir strateji için haydi haydi malzeme sağlayacak kadar çok nesne bulunur.

Müze-i Hümayun uzun yıllar boyunca tarihî eserlerin toplanması işiyle uğraşmıştı; gelgelelim Fransızlar, tarihî eserleri doğanın, özellikle insanların zararlı etkilerinden koruduklarını, dolayısıyla yaptıkları işin insanlığa katkı olduğunu vurgularlar. Örneğin, lahitlerin sıklıkla yalak olarak kullanılması, onları dehşete düşürür; civardaki lahitleri müzeye getirirler, üzerlerinde delikler açarak saksı olarak kullanılmak üzere müzenin dışına yerleştirirler. Fransızlar, müzenin tarihî eser toplama etkinliklerine giderek daha fazla katılmayı öğrenen Müslüman ve Hıristiyan halkı eğitmeyi üstlenmelerinin de insancıl kaygılardan kaynaklandığını savunurlar:

> Müzenin ünü günden güne yayıldığı ve halkın müzeye olan ilgisi giderek arttığı için, her milletten ve her sınıftan insan müzenin zenginleştirilmesine katkıda bulunmak istiyor. Başta sadece arkeoloji ruhu taşıyan çalışma, günden

güne siyasî bir nitelik kazanıyor; farklı ırkları ve birbirine düşman milletlerden insanları ortak bir idealde birleştiriyor, çok farklı koşullardaki insanların bir Fransız idealine yakınlık duymasını sağlıyor.[20]

Böylece Fransızlar Adana Müzesi'nin kuruluşunu insanlık yararına bir girişim olarak sunar; onlar için müze, bölgedeki sömürgeci tahakkümlerinin, halktan destek gören ve halkın yararına olan bir olguymuş gibi tahayyül edilmesini sağlayan bir araçtır. Osmanlı Devleti, taşradaki yöneticilerini tarihî eserlerin toplanması için ülke çapında harcanan çabaya katılma yönünde teşvik etmişti; Fransızlar da yöre halkının müzeye verdiği desteği, Fransız işgalinin halktan destek gördüğünü kanıtlayan bir ölçüt gibi kullanırlar. Müzeyi bu şekilde siyasete alet edebilmeleri, müzenin kültürel bir kurum olmasına ve sözde gayri siyasî nitelik taşımasına bağlıdır. Yüzeyden bakıldığında müzede kadim tarih sözümona nötr ve bilimsel bağlamlarda incelenmektedir; bu nedenle egemenliğin çok geçici olabileceği bir bölgede bile, örtük olarak, istikrarın siyasî göstergesi işlevi görebilmektedir.

Müzenin etkinlikleri yalnızca bölgede egemenliğin Osmanlılardan Fransızlara geçtiğini göstermekle kalmaz; Kilikya'da kazı yapan, Fransızlar dışındaki arkeologların bölgeden uzaklaştırılmasını da sağlar; böylece Fransızların diğer işgal kuvvetleri üzerinde zafer kazandıklarını ortaya koyar. Normand, Zincirli ve Kargamış'ta Hititlere ait alanlarda kazı yapan Almanların ve İngilizlerin bu alanları terk etmek zorunda kaldıklarından söz eder. Bu arkeoloji alanlarında bulunan eserlerin müzeye getirilmesi, neredeyse açıkça, askerî bir zaferin işaretidir; Normand'ın, müzeyi Fransız egemenliği altında çeşitli halkları barışçıl bir şekilde birleştiren bir kurum olarak sunmaya çalışması, bu gerçeği değiştirmez. Bu çerçevede, ender rastlanan bazalt bir Asur-Hitit

heykeli de Kilikya'daki Fransız işgalinin bir anısı olarak Louvre'a gönderilir.[21]

Fransız kuvvetleri, sıcak savaş döneminde bile, toprak üzerindeki egemenliği arkeoloji yoluyla ifade etme yolları arar. Halil Bey, Nisan 1923'te İstanbul'daki Fransız işgal kuvvetleri komutanı General Charpy'ye yazdığı mektupta, Gelibolu'daki Fransız kuvvetleri kumandanlığının Seddü'l-Bahir yakınlarında arkeolojik kazılar yaptığını öğrendiğini belirtir. Müzeye bu kazılar hakkında hiçbir resmî bilgi verilmediğinden yakınır ve kazılar devam ediyorsa generalin derhal durdurmasını talep eder; resmî onay alınmaksızın kazı yapmanın yasak olduğunu ekler.[22]

Halil Bey'in mektubundan şu sonuç çıkar: Müze, savaş boyunca her ne kadar kazılar hakkında bilgi sahibi olmaya çalıştıysa da, yabancıların arkeoloji etkinliklerine müdahil olma talebinde bulunmak için gereken hukukî güce bir ölçüde de olsa sahip olabilmek için işgalin son zamanlarını beklemesi gerekmiştir. General Charpy'nin yanıtı, Fransızların işgal sırasında Osmanlı otoritesinin yokluğundan her fırsatta yararlandıklarını net bir şekilde ortaya koyar. General, Halil Bey'e iletilen bilgilerin doğru olduğunu bildirmekten şeref duyduğunu belirtir ve kazılar hakkında şu bilgileri verir: İlk kazı 1915 yılında bölgede savaşan birlikler tarafından yapılır. Bu çalışmalar askerlere çarpışmalar arasında "rahatlama" olanağı verir, ama başka bir yarar sağlamaz. Bu nedenle kazılar birkaç yıllığına durdurulur; general, İstanbul'a gittikten birkaç ay sonra kazıların devam ettiğini öğrenir. O sırada Gelibolu yarımadası Yunan işgali altında olduğundan bu kazılar hakkında müzeye bilgi verilememiştir.

Charpy, yürüttükleri arkeoloji etkinliklerini sadece rahatlamaya yönelik verimsiz etkinlikler olarak hafifser; oysa kazılar için büyük olasılıkla Yunanlılarla işbirliği yapmışlardır ve bu etkinlikleri hafifsemekle bu işbirliğini de gizlemeye

çalışır. Arkeoloji alanlarında çukurlar kazmanın savaş bezgini askerleri rahatlattığını düşünmek biraz zor. Gerçek şu ki, işgal kuvvetleri arkeolojik buluntuları, bölgenin egemenliğinin Osmanlılardan ve Osmanlı hukukundan kendilerine geçtiğini gösteren işaretler olarak kullanmak konusunda pek hevesli davranmışlardır.

İstanbul'daki Fransız işgali sırasında da kentte benzeri kazılar yapılır. Müze-i Hümayun, yakınındaki Makriköy'de (bugünkü Bakırköy), hatta Gülhane Parkı'nda yapılan kazıları bile yakından izleme olanağı bulamaz. Fransız yetkililer, Adana Müzesi'nde olduğu gibi, İstanbul'daki arkeoloji etkinliklerini de kamu hizmeti olarak sunar. General Charpy, Halil Bey'e yazdığı 12 Aralık 1922 tarihli mektubunda, Fransız işgal kuvvetlerinin İstanbul'un güzelleştirilmesine katkıda bulunduğunu söyler. Fransızların, sığınmacıların ihtiyaçlarını karşılamaya yardımcı olmakla kalmadığını, ellerindeki kazı araçlarını kentin sanat mirasının zenginleştirilmesi için kullandıklarını belirtir.[23]

Fransız işgalinin sona ermesi üzerine, Seddü'l-Bahir, Gülhane ve Makriköy kazılarında elde edilen buluntuların büyük bölümü İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin koleksiyonlarına katılır. Bu buluntuların yerleştirildiği sandıklardan biri, *Agile* adlı gemiye yüklenirken denize düşerek kaybolur.[24] Sandığın gerçekten denize düşüp düşmediğini bilmiyoruz. Belki de Fransızlar, kendilerinin ve diğer işgal kuvvetlerinin savaş sırasında arkeoloji alanında yararlandıkları özgürlüğün son ifadesi olarak sandığa el koymuşlardır.

Savaş yıllarında Osmanlı Devleti'nin toprakları üzerindeki egemenliği sona ermeye yüz tutunca, tarihî eserleri edinme ve toplama politikası köklü biçimde değişir. Her şeye karşın, Müze-i Hümayun'un imparatorluğun çeşitli bölgelerinde sürdürülen arkeoloji etkinlikleri konusunda bilgi almak istemesi ve işgal kuvvetlerinin savaş sırasında bile ka-

zıları hırsla sürdürmeleri, tarihî eserlerin yalnızca sanatsal zenginlikler olarak değil, siyasî üstünlüğün işaretleri olarak da ne denli önemli olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır.

Notlar

1 *Saadet* 432 (14 Mart 1326/ 27 Mart 1910); *Sabah* 7376 (22 Mart 1326/ 6 Nisan 1910).

2 Istanbul Başbakanlık Arşivi BEO 276305/ 29 Teşrinisâni 1325/12 Aralık 1909.

3 Zarif Orgun ve Serap Aykoç, "La Fondation du Musée Turque et le Musée des Arts Turcs et Islamiques", *Collection Turcica II, Traveaux et Recherches en Turquie 1982* (Strasbourg, 1984) s. 144-145'te alıntılanan 1910 tarihli belge.

4 Orgun ve Aykoç, "La Fondation du Musée Turque et le Musée des arts Turcs et Islamiques", s. 130'da alıntılanan 1909 tarihli belge.

5 Arkeoloji Müzesi belgesi, no. 37, 22 Temmuz 1325, Nazan Ölçer, *Türk ve Islam Eserleri Müzesi: Kilimler* (Istanbul: Eren Yayıncılık, 1988) s. 38'de alıntılanan belge.

6 Orgun ve Aykoç, "La Fondation du Musée Turque et le Musée des Arts Turcs et Islamiques", s. 140-141.

7 Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 167.

8 Halil (Edhem), *Das Osmanische Antikenmuseum in Konstantinopel* (Liepzig, 1909).

9 Istanbul Başbakanlık Arşivi DH.ID 28-121/1329. Ca.4/1 Haziran 1911.

10 Istanbul Başbakanlık Arşivi DH.ID 28-1: 18/1329.R.22/15 Eylül 1911.

11 Orgun ve Aykoç, "La Fondation du Musée Turque et le Musée des Arts Turcs et Islamiques", s. 135.

12 Istanbul Başbakanlık Arşivi MV 239:22; 1333. Ca.5/ 19 Nisan 1915.

13 Istanbul Başbakanlık Arşivi MV 212:115/1336.L.22/ 30 Temmuz 1918. Bu belgede komisyonun kuruluş tarihi olarak verilen tarih, komisyonun Topkapı Sarayı hakkındaki raporunun tarihinin 3 yıl sonrasına aittir. Sümer Atasoy, "Türkiye'de Müzecilik", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (1984) s. 1465'te komisyonun 1917 yılında kurulduğunu belirtir. Bu tür farklılıklar komisyonun savaş yılları boyunca birkaç kez dağıtılıp yeniden kurulmuş olabileceğini gösterir.

14 1853 yılına kadar padişahların mekânı olan Topkapı Sarayı'nın büyük bir kısmı bu tarihlerde son derece bakımsızdı. Hırka-i Saadet ve Bağdat pavyonu gibi bazı bölümlerde yıldönümü törenleri sürdürüldü. Haremin bazı bölümleri ise hanedan ailesinin eski hizmetlilerinin ikametgâhı olmaya devam etti. Sarayda ayrıca kısa ömürlü de olsa küçük bir seramik müzesi kurulmuştu. Ancak, saray bir bütün olarak ancak cumhuriyetin kuruluşunun ardından müze haline getirildi.

15 Sedad Hakkı Eldem, *Topkapı Sarayı* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1982) s. 100-101.

16 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH-I.UM 20.22:14/ 10, 1338.S.12= 5 Kasım 1919; DH-I.UM 20/22:14/29, 1338.R.5=23 Mayıs 1920.

17 İstanbul Başbakanlık Arşivi DH.I-UM E/60:29, 1338.Za.8/ 22 Ağustos 1920.

18 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, Halil (Edhem) Bey'in Albay Normand'a yazdığı 7 Temmuz 1919 tarihli mektup ve Albay Normand'ın Halil Bey'e yazdığı 6 Kasım 1919 ve 14 Aralık 1919 tarihli mektuplar.

19 R. Normand ve diğerleri, *Le Musée d'Adana* (Paris: Librarie Orientaliste Paul Geuthner, 1922) s. 1.

20 *A.g.e.*., s. 5.

21 *A.g.e.*., s. 8.

22 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, 24 Nisan 1922 tarihli mektup.

23 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, Halil Bey'in Charpy'ye yazdığı 1 Şubat 1922 tarihli mektup; Charpy'nin Halil Bey'e 12 Aralık 1922 tarihli mektubu.

24 İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, gemi komutanı Le Coq'un müze müdürlüğüne yazdığı 23 Eylül 1923 tarihli mektup; mektubun ekinde Fransız kuvvetleri tarafından Türk Milli Müzelerine devredilen nesne listesi bulunmaktadır.

Sonuç

Osmanlı müzeciliğini konu alan bir araştırma, bize 21. yüzyıl hakkında ne tür içgörüler sağlar? Avrupa'da ve ABD'de "Doğu Sorunu"nun yerini "İslâm tehdidi" almış bulunuyor; bununla birlikte, Türkiye'nin birçok iç sorunu varlığını koruyor: Sekülarizm, etnisite, popülizm ve elitist kültür gibi sorunlar ülke gündemini meşgul etmeye devam ediyor; ülkenin Avrupa Birliği'ne girmek için mücadele veren ve halkının büyük çoğunluğu Müslüman olan tek NATO üyesi olması gibi, uluslararası platformdaki kimliklerinde de köklü bir değişiklik söz konusu değil. Bir yandan, Türkiye'nin kendisini "Batılı" olarak tanımlaması, halkının büyük çoğunluğunun deneyimini ve hayat tarzını yadsıma riskini içermekle kalmaz; (hangi sorunlu terminoloji çerçevesinde konuşuyorsanız ona göre değişen tanımlamalar doğrultusunda) Batı'nın Doğu'ya, birinci dünyanın üçüncü dünyaya ya da gelişmiş ülkelerin gelişmekte olan ülke halklarına ve geleneklerine yönelik ırkçı ve aşağılayıcı tavırlarının da örtük olarak benimsenmesi anlamına gelir. Öte yandan, Türkiye'nin kendisini Doğulu olarak tanımlaması, üçüncü dünya-

nın, gelişmekte olan dünyanın, vaktiyle sömürgeleştirilmiş dünyanın bütün olumsuzluklarını yüklenme riski taşır. Bir ülkenin kendisini "gelişmekte olan" ülke kategorisine yerleştirmesi, bir başkasının izinden yürüdüğü anlamını doğurur; birileri daha önce ormandan geçmiş ve bir tek ilerleme yolu açmıştır. Avrupa'nın birleşme yönünde ilerlediği bir çağda "Doğulu" etiketi, Avrupa'ya katılmanın sağlayacağı ekonomik olanakların ve geride bıraktığımız iki yüzyıl boyunca gerçekleştirilen siyasî, ekonomik reformların ve modernleşmenin yarattığı umutların bir kenara itilmesi demektir. Osmanlı müzeciliğinin kuruluşundan bir yüzyıl sonra Türkiye, yalnızca müzelerin ilgilendiği tarihî eser kaçakçılığı, sekülarizm ve militarizm gibi somut sorunlarla değil, müzelerin temsil ettiği kimlik üst-anlatılarıyla da uğraşmaktadır. Küreselci ve sömürgecilik sonrası perspektifler arasında bölünmüş, giderek küçülen bir dünyada, Türkiye her iki perspektife de katılmakta ve bu ikili deneyiminin doğal sonucu olarak her ikisinin de eşiğinde durmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti projesinin başlangıcındaki konumu da aynen böyleydi. İmparatorluğun son dönemlerinde Osmanlı müzeleri aracılığıyla inşa edilen tarih, modern Türkiye'nin geçmişin mirasını sahiplenme –dolayısıyla bu mirasın egemenliği altına girme– sürecini ortaya koyar. Böylece müzeler, geçmişin mirasının çeşitli parçalarının uyumlu bir bütün oluşturmak üzere nasıl biraraya getirilebileceği konusunda bir örnek teşkil eder; bu parçalar ne geri kalmışlığın göstergesidir, ne de resmî tarih anlatılarının ereksel unsurları.

Peki Osmanlı müzeleri nasıl bir tarih tasavvur etmişti? Tüm müzeler gibi Osmanlı müzeleri de belli nesneleri toplayıp teşhir etti. Seçilen nesneler ve özel izleyicilerin ya da halkın bu nesnelere verdiği önemin değişmesi, imparatorluğun son dönemlerinde Osmanlı kimliğinin geçirdiği ideolojik değişiklikleri açığa vurur. İmparatorluk hazinesinde teş-

hir edilenlerden farklı olarak müze mekânlarındaki nesneler, tiplerine, getirildikleri eyalet ya da vilayete ve ait oldukları döneme göre özenle sınıflandırıldı. Müzeler salt bir teşhir mekânı olmanın ötesinde, Avrupa'da kurulan sistemlere paralel, yeni sınıflandırma sistemlerinin örneklerini oluşturdu. Ancak Avrupa müzelerinde uygulanan epistemoloji ilkelerini göz ardı eden Osmanlı Devleti, Avrupa'nın sınıflandırma sistemini yerli ideolojik gereksinmelerine uyarladı.

İmparatorlukta hiç kimse, kendi kendini yönetmenin temeli olarak imparatorluğun, tebaası arasında etnisite, tarih, kültür gibi öğeler açısından paylaşılan net bir ulusal kimliğe sahip olduğunu düşünmüyordu; buna karşın Osmanlı müzelerinde oluşmakta olan ideolojinin, milliyetçi hareketlerin dayanağı olan pek çok öğeyi içerdiği açıktır. Miroslaw Hroch, Avrupa'daki küçük çaplı milliyetçilik hareketlerini incelediği çalışmasında, milliyetçilik için üç evre belirler. Hroch'a göre ilk aşamada "daha önce tamamen kültürel, yazınsal ve folklorik karakter taşıyan ve hiçbir siyasî, hatta ulusal öğe içermeyen bir ülkede çeşitli sosyal gruplar ve bölgeler arasında eşitsiz olarak gelişen bir 'ulus öncesi bilinç' oluşur".[1] Bu tür bir ulus öncesi bilincin yansımaları, 1906 öncesindeki Müze-i Hümayun koleksiyonlarında da gözlenebilir. Müze her ne kadar Osmanlıların tarihî eserler üzerindeki mülkiyetini göstermek üzere tasarlanmışsa da, ulusal kimliğe ilişkin hiçbir iddiayı açıkça dile getirmemiştir. Müze, simgeleri ulusun kendine özgü temel niteliklerini belirlemek için değil, başka uluslarla sıkı bağlar üretmek için kullanmıştır; bu tür bağlar aracılığıyla da, giderek Avrupa hegemonyasına ve Avrupa'nın açık sömürge gücüne bağımlı olan dünya düzeni karşısında Osmanlı kültürünü farklılaştırmayı amaçlamıştır.

Kayalı'ya göre "Osmanlı elitinin Batı eğilimli kesiminin 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında ulus-devlet

anlayışını benimsediğini düşünmek mantıklıdır; ancak burada herhangi bir etnik temel söz konusu değildir".[2] Gerçekten, II. Abdülhamit döneminin müzeleri, imparatorluğun kimliği için simgeler sunmuştur; ama bu kimliğin temelindeki öğe Türkçülük değildir; bunlar, ulusal egemenliğin simgesi olan koleksiyonlardır ve Avrupa'nın ideolojik sistemiyle özdeşleşme aracı olarak işlev görürler. Müze, önmilliyetçi duyarlılıklarının ifadesi olarak, Türk milletine, hatta Osmanlı milletine özgü kimlik simgeleri belirlemeye çalışmamıştır. Bu simgelere sahip olma ve onları yönetme gücünü, Osmanlı'nın toprakları üzerindeki egemenliğinin simgesi olarak kullanmıştır. Seçtiği ve bir yana bıraktığı simgeler, sadece bu nesnelere yönelik somut ilgisini değil, toplama etkinliğini şekillendiren epistemolojik alt-metinler karşısındaki tavrını da dile getirir. Bu kitapta, geç dönem Osmanlı ruhunu temsil eden örnek kurumlar, gelişmekte olan kimlik ideolojilerini açığa çıkarmak amacıyla incelenmiştir; hiçbir zaman oluşturulmamış koleksiyonlar ise, Osmanlı müzecilik projesinin, hegemonyacı Avrupa müze modelleri karşısındaki direnişini gizler.

Osmanlı müzelerinin himayesinde oluşturulan koleksiyonların tüm zenginliğine karşın, 19. yüzyılda yaygın olan iki koleksiyon türü hiçbir zaman müzelerin gündemine gelmedi. Çağdaş resim koleksiyonları, Osmanlı müzecilik projesinde hiçbir zaman yer bulmadı; 1889 tarihli sözleşmede yer almasına karşın doğa tarihi koleksiyonları da hiçbir zaman oluşturulmadı. Müzecilik projesinin sınırlı kaynaklarından dolayı bu koleksiyonların atlandığı düşünülerek bu durum önemsenmeyebilir. Ancak, bu duruma daha mantıklı bir açıklama getirmek de mümkün: Osmanlı müzelerini kuranlar, sadece Avrupa'daki müze türleri hakkında değil, bu müzelerin düzenleme ve işletme tarzları hakkında da tam bilgi sahibiydiler. Avrupa müzelerini sadece kısmen taklit et-

meyi seçmeleri, ideolojik, hatta siyasî bir önem taşır. Osmanlı müzesi, Avrupalıların ilerleme ve evrim hakkındaki üst-anlatılarından kaçınmak suretiyle, Avrupa tarzı müze kurumunun biçimsel özelliklerini kullanarak, yeni oluşan Avrupa emperyalizmini tersine çeviren anlatılar üretti. Avrupa'da geliştirilen ansiklopedik müzeyle tam bir zıtlık taşıyan Osmanlı müzesi, üretimi açısından çağdaşlıkla en ufak bir bağlantısı olan her şeyi dışladı; onun yerine, kataloğunu yeni çıkardığı tarihinin belirli uğrakları üzerine odaklandı. Bu farklılığın anahtarını, doğa tarihi koleksiyonlarının bulunmamasında aramak gerek. Bu koleksiyonlar başlangıçta müze planının bir parçasıydı, ama müze için hiçbir zaman epistemolojik bir temel olarak ortaya çıkamadı. Doğa tarihi koleksiyonları, Avrupa müzelerindeki sınıflandırma sisteminin epistemolojik anahtarıdır; Osmanlı'da bunlara yer verilmemesi, Avrupa'da doğup geliştiği şekliyle müzeoloji pratiği ile, Osmanlı'da epistemolojik, toplumsal ve siyasî gereksinmeler doğrultusunda geçirdiği değişim çerçevesinde müzeoloji pratiği arasındaki temel farka işaret eder.

Avrupa'da yaygın müze tipleri arasında yer alan doğa tarihi müzeleri, yalnızca bilimsel devrim itkisinin yayılmasını sağlamakla kalmadı, çeşitli koleksiyon türlerinin sınıflandırılması için epistemolojik bir model de oluşturdu. Doğa tarihi, 16. yüzyıldan beri süregelen gelişmesi boyunca evrenin düzeninin anlaşılmasını ve anlatılmasını sağlayan örnekler, modeller sundu. Paula Findlen'in belirttiği gibi "nadire kabinelerindeki ve saray koleksiyonlarındaki ilk tohumlarından itibaren erken dönem müzeleri, Avrupa'nın, hızla artan ampirik malzemeyi nasıl düzenleyeceğini belirledi: Ampirik bulgulardaki bu muazzam artışın altında, kadim metinlerin daha geniş kesimlere yayılması, seyahat olanaklarının artması, keşif seferleri ve daha sistemli ulaşım ve alışveriş biçimlerinin ortaya çıkması yatıyordu".[3] Bu ilk

müzelerde dünyanın her yanından getirilen doğa harikaları, sanat nesneleri ve ilginç etnografik nesneler, evrenin örüntülerini düzenlediğine inanılan benzerlikleri, paralellikleri göstermek amacıyla birarada teşhir edilirdi. Dünyanın dört bir köşesine dağılan Katolik misyonerler ağı, nesne toplama ve ulaştırma ağlarının oluşmasına da olanak sağlıyor ve Avrupalı koleksiyoncuların, daha sonraları müzelerin tutkuyla benimsediği evrensel bilgi idealini destekliyordu.[4] Francis Bacon'a göre, nasıl ki "Tanrı, kilisesinin dili olan Latince'nin yerkürenin her yanına yayılmasını arzu etmiş"se,[5] dünya, düzeninin açığa çıkması sayesinde biraraya getirilebilir, denetlenebilir, bilinebilir ve "insanlık yararına ve insanlığın durumunun iyileştirilmesi adına kullanılabilirdi" – kuşkusuz burada kastedilen, Avrupa'da yaşayan insanlıktı.[6]

19. yüzyıl Avrupa doğa tarihi modellerinin oluşmasını sağlayan Rönesans'ın hümanist felsefe akımlarından ve Aydınlanma'nın bilimsel söyleminden yoksun olan Osmanlı İmparatorluğu, evrenselci projeleri hazırlayacak ve ifade edecek müze benzeri kurumları adım adım oluşturmadı. Belki daha da anlamlı olan nokta şu: Müzeler, Osmanlı kurumları arasına katıldığında, imparatorluğun evrensellik hevesi solmuştu; sönüp giden bu hevesin yerine, Avrupa emperyalizminin potansiyel saldırısına karşı direniş noktaları oluşmuştu. Dünyanın her yanından sanat ürünleri toplayarak doğa bilimcilerinin projesinin bir benzerini uygulayan büyük Avrupa müzelerinin aksine, Osmanlı İmparatorluğu, müzelerini uluslararası bir emperyal güç *aura*'sı oluşturmak için değil, ulusal benlik duygusunu güçlendirmek için kullandı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk doğa tarihi müzesi, Jön Türk hareketinin doğduğu Mekteb-i Tıbbiye'nin bir bölümü olarak kuruldu. Müzenin 1872 tarihli kısa kataloğunda, Osmanlı İmparatorluğu'nda doğa tarihi bilimlerinden ender

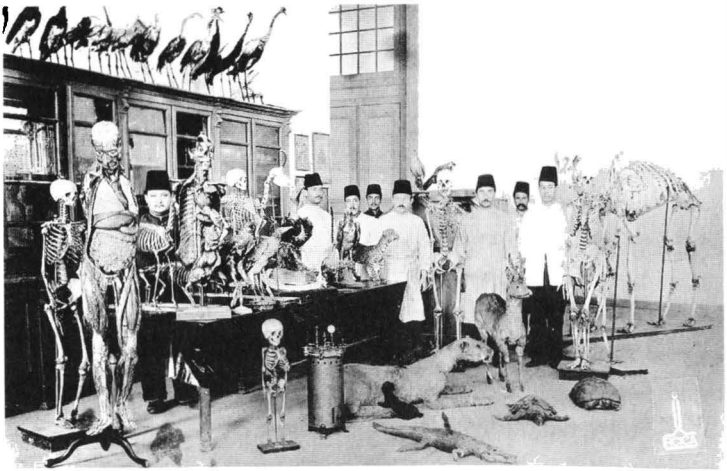
olarak söz edildiği yazıyordu.[7] Koleksiyonlar ya da iyi tertip edilmiş müzeler olmaksızın doğa tarihi öğretimi bir aldatmaca olacağından, doğa biliminin öğretilebilmesi için bir doğa tarihi müzesinin varlığı zorunlu koşul olarak görülüyordu; Galen'in, doğa tarihinden tıp açısından yararlı nesnelerin araştırılması olarak söz edişinden beri doğa bilimi Batı tıp eğitiminin temel bir parçası olmuştu. Bu tür bir müzenin amacı, Osmanlı tıp öğrencilerinin Batılı tıp pratiklerine etkin katılımını sağlamaktı. Ancak daha da önemli olan nokta şuydu: Jön Türklerin desteklediği pozitivist politika, en etkili biçimde, doğa tarihi müzesinde uygulanacak düzenleme tarzları sayesinde anlatılabilirdi.

Doğa tarihi müzesindeki koleksiyonda (Resim 43), kırk dört adet doldurulmuş memeli ve seksen iki kuş, doldurulmak üzere bekleyen beş yüz memeli ve kuş derisi, alkolde korunan elli dört balık örneği, otuz sekiz sürüngen, bin altı yüz deniz kabuğu, doksan dört polip, iki yüz kırk altı fosil, beş yüz maden ve kaya parçası, altmış altı adet ahşaptan yapılmış kristal modeli ve sekiz iskelet modeli bulunuyordu. Kısa kataloğun tamamlanmasından hemen önce, Viyana'da yaşayan bir doktorun bağışladığı kırk sekiz adet anatomik preparat ve yirmi dört adet mikroskobik preparatla koleksiyon genişlemişti; koleksiyonun sorumlusu Dr. Albay Abdullah Bey, Bursa ve İstanbul Boğazı bölgelerinden toplanan kaya parçaları, bitkiler, böcekler, ipek böceği kozaları ve fosillerle koleksiyonu zenginleştirmeye devam etti.

Katalogda müzenin teşhir stratejileri hakkında hiçbir bilgi yer almaz; ancak listeden anlaşıldığı kadarıyla, nesneler filum'a* göre bölümlenmişti ve fosilleri de içeriyordu – bu

---

* Çağdaş sınıflandırma sistemleri takson denen birimleri içerir. En geniş taksonlar alemlerdir. Canlılar önce alemlere ayrılır daha sonra da gittikçe daralan alt taksonlar halinde sınıflandırılır: filum (bitkiler için bölüm), sınıf, takım, familya, cins ve tür – ç.n.



Resim 43: Mekteb-i Tıbbiye'de doğa tarihi koleksiyonları (AFK).

da evrimci bir düzenleme modelinin uygulandığını düşündürüyor. Koleksiyon muhtemelen bir odadan biraz fazla yer kaplıyordu; içerik açısından pek çok eksiği vardı ve ancak düzenleme stratejisi hakkında ipucu verebiliyordu. Abdullah Bey bu koleksiyonun sıradan nesnelerden oluştuğunu ve çok az bilimsel değer taşıdığını belirtir. Eğer koleksiyon tümüyle değersiz nesnelerden oluşuyorsa, bir bütün olarak müzenin nasıl bir değer taşıdığı sorulabilir. Bu küçük müze, doğa tarihini örneklerle anlatarak öğretmekten çok, öğrencileri bir bilim tarzı –doğa tarihi– hakkında eğitmeye yarıyordu; doğa tarihi, tıp alanındaki araştırmaların dayanağı olmakla kalmamış, bir doğal düzen ilkesi olarak düzenli, evrensel ve ilerlemeye dayalı bir dünya görüşünün de güçlenmesini sağlamıştı.

Ne yazık ki bu doğa tarihi müzesinde daha sonra yapılan değişikliklere ilişkin hiçbir belge mevcut değil. 1870 yılında tarihî eserlerin yanı sıra Carabella Efendi'ye ait balina

kemiği koleksiyonunun da yer alması, tarihî eser müzesini kuranların, bir doğa tarihi bölümü oluşturma fikrini taşıdıklarını düşündürüyor. 1889'da Müze-i Hümayun'un resmî olarak kuruluş aşamasında müzede bir doğa tarihi koleksiyonunun da yer alması öngörülmesine karşın, bu öngörü hiçbir zaman hayata geçmedi.

Gerçekten de Müze-i Hümayun binasının yapımı tamamlandığında, yöneticiler bir doğa tarihi koleksiyonunun oluşturulmasına ilişkin başlangıçtaki planları unutmuş görünüyorlardı. 1893'te Selanik'te yaşayan botanikçi Necdi Efendi, müzeye bu konuda yardım önerdi. Müzeye yazdığı mektupta, Osmanlı arkeoloji müzesinin doğal ve ayrılmaz bir parçası olarak bir doğa tarihi müzesi kurmanın şart olduğunu belirtti. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tüm bitkileri adlandırmayı önermesine ve imparatorluk topraklarında yetişen bitkilere ilişkin bin adet fotogram* ile şifreli yazıdan oluşan geniş ve değerli kişisel koleksiyonundan söz etmesine karşın, Müze-i Hümayun'dan kısa ve olumsuz bir yanıt aldı. 1899'da müze, Viyana'dan yardım önerisinde bulunan doğa tarihçisi Ludwig von Tucher'e de olumsuz yanıt verdi. Müzenin müdür muavini olan Halil Bey, doğa tarihi müzesinin kuruluşunun yetki alanı dışında olması ve yönetmekte olduğu Müze-i Hümayun'un yalnızca tarihî eserlere ayrılmış olması nedeniyle öneriyi kabul edemeyeceğini bildirdi.[8]

Müzede yer alması önerilen doğa tarihi bölümünün amacı neydi ve neden bundan vazgeçilmişti? Osmanlı müzelerinin incelendiği bu araştırmada, şu ana kadar müzeolojik koleksiyonların belgelenmiş ve belgeleri bugüne ulaşmış olan bölümleri ve dönemleri ele alındı. Doğa tarihi koleksiyonuna ilişkin bir belgenin bulunması söz konusu olamaz-

* Fotogram: Nesnelerin ışığa duyarlı kâğıt ve bir ışık kaynağı arasına yerleştirilmesiyle elde edilen gölge benzeri fotoğraf – ç.n.

dı; çünkü böyle bir müze kurulmamıştı. Böyle bir müzenin eksikliği, Osmanlı müzeoloji girişiminin epistemolojik temellerinin en önemli noktasını oluşturur. Avrupa'da doğa tarihi koleksiyonları, müze koleksiyonlarının düzenlenmesinde ve teşhirinde uygulanan, bilimsel sınıflandırmaya ve ilerlemeye dayalı modellerin ilk adımını oluşturmuş ve sömürgeci Avrupa devletlerinin genişleyen tahakküm alanlarının göstergesi olmuşlardı. Osmanlı İmparatorluğu'nda bu koleksiyonların bulunmaması, farklı bir düzenleme hedefinin ve muhalif bir siyasî amacın işaretidir.

Suzanne Marchand'ın belirttiği gibi doğa bilimleri, tarihî eser koleksiyonlarının sınıflandırılmasını ve hiyerarşisini belirleyen formalist çözümlemenin oluşturulmasında önemli rol oynadı. Gottfried Semper, tarihî eserler için geliştirdiği evrimci sınıflandırma sistemini George Cuvier'nin Jardin des Plantes'daki hayvan iskeletleri sergisine dayandırdı. Ayrıca, stile dayalı çözümleme yaklaşımını Darwin'in çalışmasını esas alarak oluşturdu.[9] Jön Türkler, Darwinci düşünceden epeyce etkilenmişlerdi; müze yönetimi de Alman müze kurumuyla yakın ilişki kurmuştu; buna karşın müze yönetimi arkeoloji müzesinde stile dayalı biçimsel bir düzenlemeden kaçındı. Stile dayalı biçimsel çözümleme, ziyaretçinin öyküneceği bir ilerleme modeli üretiyordu; oysa Müze-i Hümayun, koleksiyonlarını eser edinme ve iktisap örüntüleri aracılığıyla düzenleme yolunu seçti. Küçük boyutlu nesneler bir grupta toplanarak stile dayalı biçimsel evrim anlayışının benimsendiği izlenimi verilmiş olabilir; ama Sayda'dan getirilen lahitler ve Afrodisyas'tan getirilen tarihî eserler gibi büyük boyutlu nesneler ayrı bir salona yerleştirilmişti ve düzenlenmelerinde "gelişime dayalı" modeller dikkate alınmamıştı.[10] Avrupa müzelerinde Helen-Bizans öncesi dönemlere ait eserler, kadim dönemin harikalarını müjdeleyen öncüler olarak işlev görüyordu; kadim dö-

nem sanatı ise Rönesans'tan bugüne kadar geçen dönemde sanatta ve uygarlıkta kaydedilen ilerlemeyi vurgulamaya yarıyordu.[11] Buna karşılık Osmanlı İmparatorluğu'nda, Helen-Bizans öncesi dönemlere ait eserler giriş katındaki merkezî sahnenin uzağına konmuştu. Daha sonraki dönemlere ait nesneler, Helen-Bizans koleksiyonlarını izleyecek şekilde yerleştirilmemişti. Dolayısıyla Müze-i Hümayun'daki koleksiyonların düzenlenişinde, evrimci, ilerlemeci bir sanatsal üretim vizyonundan sakınılmıştı; bunun yerine, müzenin sahip olduğu zengin Helen-Bizans koleksiyonu öne çıkarılmak isteniyordu. Oysa Avrupa'da böyle bir odak noktası, sanatta ve toplumda modernliğe ve ideal bugüne doğru ilerleme sürecinin sadece bir uğrağını oluşturuyordu.

Doğa tarihi müzesi gibi, Avrupa deneyiminde en yaygın müze türü olan ve Rönesans döneminin nadire kabinelerinden doğan sanat müzesi de, Osmanlı koleksiyonlarında ve teşhirlerinde yer almıyordu. Çok az sayıdaki Osmanlı eliti ve Osman Hamdi yönetimindeki Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bazı öğrencileri Avrupa stilinde tablolar yapmışlardı; bazı Osmanlı diplomatları da çağdaş Avrupa eserlerinden oluşan koleksiyonlarıyla ünlenmişlerdi; ama bu eserlerin hiçbiri Osmanlı müzelerinde teşhir edilmedi.[12] Peki neden? Mieke Bal'a göre, birbirine benzeyen sanat eserlerinin çeşitli bölgelerdeki sanat müzelerine dağıtılması, emperyalist projenin birörnekleştirme sürecini yeniden üretir.[13] Osmanlı İmparatorluğu, koleksiyonlarına "sanat"ı dahil etseydi, Batı sanatının estetik değerlerini benimsemiş olacaktı. Hemen hemen her durumda, sömürgeleştirdikleri ülkedeki kentin yanında bir Avrupa kenti kopyası yaratmak amacıyla müzeyi kullanan sömürgeci devletlerin aksine, Osmanlıların İstanbul'da küçük bir Şark Avrupası modeli yaratmak gibi bir niyetleri yoktu. Kurmaya karar verdikleri müzeler, öykünmeyi değil rekabeti temel almıştı: Osmanlı Devleti'nin Av-

rupa müzelerini kopyalamaktan kaçınması, Avrupa kültürünün örneklerini benimserken bazı unsurları filtreden geçirdiğini gösteriyor: Belli nesnelerin toplanıp teşhir edilmesi uygun görülürken, bazı nesneler devletin gereksinmeleriyle uyuşmadığı için bu pratiklerin dışında bırakılmıştır.

Müze-i Hümayun, Helen-Bizans mirasını benimsemek, askerî geçmişi yüceltmek, millî ve dinî gururu perçinlemek yoluyla yabancı ziyaretçilere Osmanlı topraklarının bütünlüğünü göstermek istiyordu; çıkarsız izleyicilerini müze kanalıyla eğitip onlara ilerleme idealini aşılamak gibi bir derdi olmadı. İmparatorluk topraklarından gelen sanat ürünlerinin müzeye alınması, küçülmüş de olsa imparatorluğun hâlâ çok geniş olduğunu gösteriyordu. Helen-Bizans mirasına odaklanılması, Osmanlı'nın Küçük Asya'nın sahibi olduğunu vurguluyordu: Bu egemenlik, yabancı demiryolu işletmeleri ve arkeolojik kazı ekiplerinin akını nedeniyle giderek tartışmalı hale gelmişti. Avrupa müzeleri geniş kaynaklarını, sömürgeleştirdikleri ülkelerin simgelerini başkentlerinde toplamak için kullanmışlardı; Osmanlı Devleti de elde ettiği tarihî eserleri, çağdaşı Avrupa imparatorluklarının aksine yavaş yavaş parçalanmakta olan bir imparatorluk üzerindeki egemenliğini gösteren simgeler olarak kullanmaya çalıştı. Avrupalıların büyük müzeler projesi, dünya çapındaki hegemonyasını doğallaştıran evrimci bir sanat vizyonunu güçlendirdi. Buna karşılık Müze-i Hümayun, topladığı eserleri imparatorluğun bütünlüğünü sağlamak ve evrenselci ilerleme ideali karşısında ayakta kalmak için kullandı. Dolayısıyla, evrimci, ilerlemeci, pozitivist epistemolojiye dayalı bir doğa tarihi koleksiyonu, Müze-i Hümayun'un oluşturmaya çalıştığı milliyetçi, birleştirici, muhalif tavırla çelişirdi. Benzer şekilde, askerî müze ve İslâm eserleri koleksiyonları, ilerlemeci modernleşme mecazları olmaktan çok, ulusal özdeşleşme aracı olarak kullanıldı.

Müzenin Batı Avrupa bağlamından Osmanlı bağlamına aktarılması, müzede esaslı bir mutasyona yol açtı; böylece Osmanlı kurumu, kendine Avrupa kurumundan bağımsız bir yol çizdi. Müzeler, imparatorluğun son dönemlerinde giderek daha didaktik bir nitelik kazandı; böylece Türkiye Cumhuriyeti'yle kurulacak olan daha demokratik, daha seküler ve daha bağımsız düzenin giderek belirginleşen simgeleri oldular. Çeşitli müze türlerine verilen önemin zaman zaman değişmesi, müzelerin kuruluşunun temelinde ortak bir dürtünün yattığı görüşünü destekler: Yalnızca ortak bir kimlik mirası değil, aynı derecede önemli olarak direniş hareketine dayanan bir kimlik oluşturma isteği söz konusudur. Baudrillard'ın belirttiği gibi, "taklitler, kopyalar, sahte nesneler ve bunları üretmek için kullanılan teknikler [...] aristokrasinin simgeler üzerindeki tekeline ve denetimine yöneltilmiş meydan okumalardı. Burada söz konusu olan, estetik bir taklit sorunu değil, toplumsal iktidarın taklit edilmesi sorunudur: Denklikler yaratma yönündeki iktidarın".[14] Sömürgeci Avrupa'nın iktidar hiyerarşisinde zayıflamış, savunmasız bir imparatorluk olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda müze gibi kurumsal kopyaların üretilmesi, Osmanlı kimliğinin Avrupa kimliği içine dahil edilmesine hizmet etti; aralarındaki kültürel ayrımları azalttı ve böylece hegemonya farkını daralttı. Yeni müzeler, birer kopya değil, simulakr idi – doğdukları topraklarda, Avrupa'da, bir göndereni olmayan kopyalar.

Simulakr olarak bu müzeler, Avrupa'daki muadillerini seçici bir tavırla kopyaladılar; sömürge egemenliğinin dayatmaları ile yerel direnişin taktikleri arasındaki çekişmede sık rastlanan bir taklitçiliği uyguladılar. Bhabha'ya göre "taklitçiliğin tehdidi, barındırdığı *ikili* vizyondur; sömürgeci söylemin muğlaklığını ifşa ederken, aynı anda otoritesini de sarsar".[15] Bir Avrupa kurumunun, içsel epistemolojik kod-

ları çözülmek suretiyle emperyalizme karşı kullanılması, evrenselci ve hümanist Avrupa müzesinin hiyerarşik ve hükmedici projesini açığa çıkardı. Taklit edimi, tıpkı ırkçılık gibi ideal öznesini tanımlamak için dışlama gücünü kullanan hümanizmi sarstı: En gelişmiş biçiminin Avrupalı veya Batılı olduğu varsayılan insandı bu ideal özne.[16] Modernliği, Batı'yı ve bunlar arasındaki bağları yaratmış olan bazı Avrupa söylemlerinin coğrafî ve siyasî sınırında yer alan geç dönem Osmanlı İmparatorluğu, müzelerini, bu Ötekileştirme karşısında bir meydan okuma olarak kullandı; bu arada kendi topraklarının tarihleri ve kimlikleri adına konuşma hakkını korudu ve geliştirdi. Taklitçilik, yaltaklanmanın en yüksek biçimi olabilir; ama kültürel kamuflaj da, en incelikli siyasî direniş yolu olabilir.

Notlar

1 Hobsbawm, *Nations and Nationalisms since 1780*, s. 12.

2 Kayalı, *Arabs and Young Turks*, s. 9.

3 Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Berkeley: University of California Press, 1994) s. 3.

4 *A.g.e.*.., s. 34.

5 Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Boks, [1970] 1994) s. 37.

6 Findlen, *Possesing Nature*, s. 4.

7 Abdullah, *Le Musée d'Histoire naturelle de l'ecole impériale de médecine à Constantinople* (Istanbul: Imprimerie M. de Castro, 1872) s. 1. Ayrıca bazı özel zoolojik koleksiyonlar da vardı; bunlardan biri de Saint Joseph Lisesi'ndeydi. Bkz. Şennur Şentürk, *Nuh'un Gemisi Beyoğlu'nda/L'Arche de Noé à Beyoğlu* (Istanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 1998).

8 Istanbul Arkeoloji Müzesi Arşivleri, no. 89, 12 Ocak 1893 ve no. 102, 25 Şubat 1899.

9 Marchand, *Archaeology and Philhellenism in Germany*, s. 105-106.

10 İktisap örüntülerine dayalı düzenleme geleneği Goold'un 1871 tarihli kataloğuyla başladı; bu katalogda yalnızca çeşitli levhalar stile dayalı biçimsel bir düzenlemeyi yansıtıyordu. Mendel, 1908 tarihli kataloğunda coğrafya esaslı

bir düzenleme sistemini kullanmaya devam etti; bu katalogda yine yalnızca çeşitli levhalarda stile dayalı çözümleme formatı uygulanmıştı. Mendel, *Musées Imperiaux Ottomans*, s. vii.

11 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 99.

12 Ingres'in ünlü *Türk Hamamı* adlı tablosu ile Coubert'nin dünyanın "pornografik" kökeni tablosu aslında bir Osmanlı diplomatın koleksiyonunda bulunuyordu; ancak koleksiyonuna egemen olan erotizm nedeniyle diplomatın bu koleksiyonu imparatorluğa getirmesine izin verilmemişti.

13 Mieke Bal, "The Discourse of the Museum", ed. Greenberg, Ferguson ve Nairne, *Thinking about Exhibitions*, s. 204-205.

14 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, çev. Paul Foss, Paul Patton ve Phillip Beitchman (New York: Semiotext(e), 1983) s. 84-86.

15 Bhabha, "Of Mimicry and Man", s. 88. Vurgu yazarındır.

16 Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason: I. Theory of Practical Ensembles*, çev. Alan Sheridan-Smith (Londra: New Left Boks, 1976) s. 752. Sömürgecilik ve hümanizm arasındaki ilişkiye dair bir değerlendirme için ayrıca bkz. Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West* (Londra: Routledge, 1990) s. 119-126.

EL YAZMALARI

İstanbul Başbakanlık Arşivi

İrade-i Dahiliye 6662 (1262/1846).

Meclis-i Mahsus İradeler 3401 (1301/1884).

Y.MYV 76:36 (7.9.1310/1893); 249:69 (1321/1903); 258:32 (1322/1904); 10:26 (1300/1882); 355:83 (1314/1896); 252: 294 (1321/1903).

Y.A-HUS 379:53 (1315/1897); 281:90 (1311/1893); 327:19 (1311/1894).

BEO 280983, 281201, 281681, 287555, 285717 (1328/1910); 187801 (1320/1905); 182613 (1322/1905); 188658 (1322/1905); 190412 (1323/1905); 217649 (1324/1906); 220951 (1324/1906); 276305 (1325/1909).

DH.ID 28-1:18 (1329/1911); 28-1:28 (1329/1911); 3361:216 (1333/1914); 28-1:21 (1329/1911).

DH.MUI 88:46 (1328/1910); 2574:124 (1328/1910); 916:98-1 (1328/1910); DH.IUM E/60:29 (1338/1920).

DH. HMS 9:8 (1329/1911).

DH. MB.HPS.M 3347:44:27 (1339/1920).

DH-I.UM 20.22:14/10 (1338/1919); 20/22:14/29 (1338/1920).

MV 253:78 (1338/1919); 1:56 (1302/1885); 35:23 (1305/1887); 36:57 (1306/1888); 23:34 (1304/1887); 239:22 (1333/1915); 212:115 (1336/1918); 42:53 (1306/1889).

Cevdet Maarif 221 (1286/1869).

Maarif İradeler 365:199 (1317/1900); 705:869 (1322/1905).

Hususi İradeler 1321.RA/90 (1321/1904); 74:28.M.1314 (1896); 60:54:20.M.1317 (1899); 1430 (1312/1895).

DH.HMS 9:4 (1321/1903).

YAYINLANMIŞ KAYNAKLAR

Abdullah. *Le Musée d'Histoire naturelle de l'école impériale de médecine à Constantinopole.* (İstanbul: Imprimerie M.de Castro, 1872).

Abt, Jeffrey. "The Breasted-Rockefeller Egyptian Museum Project: Philanthropy, Cultural Imperialism and National Resistance". *Art Journal* 19:4 (Aralık 1999) s. 551-572.

Ahmet Mithat. "Askerî Müzesine Ziyaret" *Sabah* (2 Mayıs 1910) s. 1.

— "Yeni Müze". *Tercüman-ı Hakikat 3898* (7 Zilhicce 1308/ 13 Temmuz 1891) s. 2.

Akinsha, Konstantin ve Grigori Kozlov. *Beatiful Loot.* (New York: Random House, 1995).

Ali Sami (Boyar). *Bahriye Müzesi Kataloğu.* (İstanbul: Matbaa-yı Bahriye, 1917).

Allen, William. "Analysis of Abdülhamid's Gift Albums". *Journal of Turkish Studies* 12 (1988) s. 33-34.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities.* (Londra: Verso Press, 1991).

Arık, Remzi Oğuz. *L'Histoire et des musées turcs.* (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1953).

— *Türk Müzeciliğine Bir Bakış.* (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1953).

Arıkan, Zeki. "*Tanzimat'tan Cumhuriyete Tarihçilik*". *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,* 1583-1594. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985).

Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi. (İstanbul: Asır Matbaası, 1322/1874).

Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi. (Der Saadet: Mahmud Bey Matbaası, 1327/1909).

"Âsâr-ı Âtika". *Servet-i Fünun* (11 Şubat 1908)/ 23 Şubat 1892).

"Âsâr-ı Âtika". *Servet-i Fünun* 106 (11 Mart 1308/ 23 Mart 1892) s. 31.

"Âsâr-ı Âtika". *Servet-i Fünun* 151 (20 Kânûnusânî 1309/ 1 Şubat 1894) s. 336.

"Âsâr-ı Âtika". *Servet-i Fünun* 161 (31 Mart 1310/ 12 Nisan 1894) s. 70.

"Âsâr-ı Âtika". *Servet-i Fünun* 168 (19 Mayıs 1310/ 31 Mayıs 1894) s. 191.

"Âsâr-ı Âtika". *Servet-i Fünun* 202 (12 Kânûnusânî 1310/ 24 Ocak 1895) s. 320.

"Âsâr-ı Âtika". *Servet-i Fünun* 222 (1 Haziran 1311/ 23 Haziran 1895) s. 213.

"Âsâr-ı Âtika". *Servet-i Fünun* 984 (1 Nisan 1326).

"Âsâr-ı Âtika". *Tercüman-ı Hakikat* 3883 (25 Haziran 1891).

"Asre mufferrit Abdülhamid haniyede terekkiyate fenniye: Müzeye Humayun—avrupa matbuatı". *Servet-i Fünun* 49 (Şubat 1308/ 1891).

Atasoy, Sümer. "Türkiye'de Müzecilik". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1984) s. 1465.

Bahrani, Zainab. "Conjuring Mesopotamia", ed. Lynn Meskell, *Archaeology Under Fire: Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterrannean and Middle East* (Londra: Routledge, 1998) s. 159-174.

Bal, Mieke. "The Discourse of the Museum", ed. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson ve Sandy Naire, *Thinking about Exhibitions* (New York: Routledge, 1996) s. 201-220.

Bann, Stephen. "Shrines, Curiosities, and the Rhetoric of Display", ed. Lynne Cooke ve Peter Wollen, *Visual Display: Culture beyond Appearances* (New York: Dia Center for the Arts, 1995) s. 15-29.

Barillari, Dianna ve Ezio Godoli. *Istanbul 1900: Art Nouveau and Interiors.* (New York: Rizzoli, 1996).

Başiret 1123 (14 Zilkade 1290/ 3 Ocak 1874).

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulations,* çev. Paul Foss, Paul Patton ve Philip Beitchman (New York: Semiotext(e), 1983).

— "The System of Collecting", ed. John Elsner ve Roger Cardinal, *The Cultures of Collecting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994) s. 7-24.

Ben-Arieh, Yehoshua. "The Geographical Exploration of the Holy Land". *Palestine Exploration Quarterly* (Temmuz-Aralık 1972) s. 81-92.

Benjamin, Roger, (ed). *Orientalism: Delacroix to Klee* (Sydney: Thames and Hudson, 1997).

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum.* (New York: Routledge, 1995).

— "The Exhibitionary Complex". ed. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson ve Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions* (New York: Routledge, 1996) s. 81-112.

— "The Political Rationality of the Museum". *Continuum* 3:1 (1990) s. 35-55.

Berktay, Halil. *Cumhuriyet Ideolojisi ve Fuat Köprülü.* (Istanbul: Kaynak Yayınları, 1983.

— "Tarih Çalışmaları". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 9. (Istanbul: Iletişim Yayınları, 1983) s. 2456-2478.

Bhabha, Homi. "Double Visions". *Artforum* 30:5 (1992) s. 85-89.

— *The Location of Culture.* (New York: Routledge, 1994).

— "The Other Question-The Stereotype and Colonial Discourse". *Screen* 24:6 (Kasım-Aralık 1983) s. 18-36.

Bıyık, Asım ve diğerleri. *Askerî Müze.* (Istanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 1993).

Bohrer, Frederick N. "The Times and Spaces of History: Representation, Assyria, and the British Museum", ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff, *Museum Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press , 1994) s. 197-222.

Brandt, Susan. "The Memory Makers: Museums and Exhibitions of the First World War". *History and Memory* 6:1 (Bahar-Yaz 1994) s. 95-149.

Brenk, Beat. "Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology". *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987) s. 103-109.

Cahen, Claude. *Pre-Ottoman Turkey*. (Londra: Sidgwick&Jackson, 1968).

Carman, John. *Valuing Ancient Things: Archaeology and Law*. (Londra: Leicester University Press, 1996).

Caton, Steven C. *Laurence of Arabia: A Film's Anthropology*. (Berkeley: University of California Press,1999).

Cezar, Mustafa. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* I, II. (Istanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995).

Çelik, Zeynep. *The Remaking of Istanbul*. (Seattle: University of Washington Press, 1986).

— *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers under French Rule*. (Berkeley: University of California Press, 1997).

Chaudonneret, Marie-Claude. "Historicism and 'Heritage' in the Louvre, 1820-40: From the Musée Charles X to the Gallerie d'Apollon". *Art History* 14:4 (Aralık 1991) s. 488-520.

Chicago Fair Illustrated/Şikago Sergisi 2 (23 Temmuz 1893).

Choisseul-Gouffier, Marie-Gabriel-Auguste-Florent, comte de. *Voyage pittoresque de la Grèce*. (Paris, 1780-1826).

Çizgen, Engin. *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*. (Istanbul: Haşet Kitabevi, 1987).

Clarke, E. D. *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa* III. (Londra: T. Cadell ve W. Davies, 1817).

Clogg, Richard. "The Byzantine Legacy in the Modern Greek World: The Megali Idea". *Anatolica: Studies in the Greek East in the 18th and 19th Centuries*, 253-281. (Brookfield: Variorum, 1996).

Committee of the Palestine Exploration Fund. *Our Work in Palestine*. (New York: Scribner, Welford& Armstrong, 1873).

Cooke, Lynne ve Peter Wollen (ed). *Visual Display: Culture beyond Appearances*. (New York: Dia Center for the Arts, 1995).

Çoruhlu, Tülin ve Aysel Çötelioğlu. *Askeri Müze Resim Koleksiyonu* (Istanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 1996).

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993).

"Dersaadetde Maçka silah deposu abniyeye hamidesi". *Servet-i Fünun* 188 (6 Teşrinievvel 1310/1894), kapak.

Davison, Roderic. "Nationalism as an Ottoman Problem and the Ottoman Response", ed. William Haddad ve William Ochsenwald, *Nationalism in a Non-National State: The Dissolution of the Ottoman Empire* (Colombus: Ohio State University Press, 1977) s. 25-56.

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984).

Demirsar, V. Bilgin. *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler* (Istanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989).

Deringil, Selim. "The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908", *Comparative Studies in Society and History* 35:1 (Ocak 1993) s. 3-29.

— "Legitimacy Structures in the Ottoman State–The Reign of Abdülhamid II". *International Journal of Middle East Studies* 23:3 (Ağustos 1991) s. 345-359.

— "The Ottoman Origins of Kemalist Nationalism: Namık Kemal to Mustafa Kemal". *European History Quarterly* 23:2 (Nisan 1993) s. 165-192.

— *The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909.* (Londra: I. B. Taurus,1998).

Déthier, P. A. *Boğaziçi ve İstanbul.* Çev. Ümit Öztürk. (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1993).

Déthier, P. A. ve A.D. Mordtmann. *Epigraphik von Byzantion und Constantinopolis von den aeltesten Zeiten bis zum Jahre Christi 1453* (Viyana, 1864).

de Vaux, Roland, O. P. "On the Right and Wrong Uses of Archaeology", ed. James A. Sanders, *Near Eastern Archaeology in the Twentieth Century* (New York: Doubleday, 1970) s. 64-80.

Driault, Edouard. *La Question d'Orient* (Paris, 1898).

Drower, Margaret S. "The Early Years". ed. T. G. H. James, *Excavating in Egypt: The Egypt Exploration Society, 1882-1982* (Londra: British Museum Publications, 1982) s. 9-36.

Dumont, Albert. "Le Musée Sainte-Irène à Constantinople", *Revue Archaeologique* 18 (1868) s. 237-263.

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (New York: Routledge, 1995).

Dyson, Stephen. "Complacency and Crisis in Late Twentieth Century Classical Archaeology", ed. Phyllis Culham ve Lowell Edmunds, *Classics: A Discipline and Profession in Crisis?* (Lanham, Md.: University Press of America, 1989) s. 211-220.

Ebersolt, Jean. *Mission Archéologique de Constantinopole.* (Paris: Éditions Ernest Leroux, 1921).

Elsner, John ve Roger Cardinal (ed). *The Cultures of Collecting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994).

Eralp, Nejat. "1908-1923 Döneminde Türkiye Askeri Müzesinin Batılı Anlamda Kuruluşu ve Kültür Hayatındaki Yeri". *Onikinci Askeri Tarih Semineri* (Ankara, 1985) s. 285-324.

Eyice, Semavi. "Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu". *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985) s. 1590.

— "Arkeoloji ve Sanat Tarihi Hakkında". *Arkeoloji ve Sanat* 1:1 (Nisan-Mayıs 1978): 5-7.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks.* (New York: Grove Press, 1967).

Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy.* (Berkeley: University of California Press, 1994).

Findley, Carter Vaughn. *Ottoman Civil Officialdom: A Social History* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

Flaubert, Gustave. *Oeuvres competes: Voyages* II. (Paris: Société des Belles Lettres, 1948).

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* (New York: Vintage Books, [1970] 1994).

Gaehtgens, Thomas. "The Museum Island in Berlin", ed. Gwendolyn Wright, *The Formation of National Collections of Art and Archaeology* (Washington D.C.: National Gallery of Art, 1996) s. 53-78.

Gautier, Théophile. *Constantinople*, ed. Jacques Huré. (Istanbul: Éditions Isis, 1990).

Gavin, E. S. Carney (ed). "Imperial Self-Portrait: The Ottoman Empire as Revealed in the Sultan Abdülhamid II's Photographic Albums", *Journal of Turkish Studies* 12 (1998).

Georgel, Chantal. "The Museum as Metaphor", ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff, *Museum Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994) s. 113-121.

Georgeon, François. *Aux origines du nationalisme turc: Yusuf Akçura* (1876-1935) (Paris: Éditions ADPF, 1980).

Goold, E. *Catalogue Explicatif, Historique, et Scientifique d'un certain nombre d'objets contenus dans le Musée Imperial de Constantinople, fondé en 1869 sous le Grand Vezirat de Son Altesse A'Ali Pacha.* (Istanbul: Imprimerie A. Zellich, 1871).

Gourgouris, Stathis. *Dream Nation: Enlightenment, Colonization, and the Institution of Modern Greece.* (Stanford: Stanford University Press, 1996).

Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson ve Sandy Nairne (ed). *Thinking about Exhibitions.* (New York: Routledge, 1996).

Greenblatt, Stephen. "Resonance and Wonder", ed. Ivan Karp ve Stephen D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1990) s. 42-56.

Greenhalgh, Michael. *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages.* (Londra: Duckworth, 1989).

Greenhalgh, Paul. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Expositions, and World's Fairs, 1851-1939.* (Manchester: Manchester University Press, 1988).

Gregory, Derek. "Scripting Egypt: Orientalism and the Cultures of Travel", ed. James Duncan, *Writes of Passage* (New York: Routledge, 1999) s. 114-150.

Grewal, Inderpal. *Home and Harem: Nation,Gender, Empire and the Cultures of Travel* (Durham: Duke University Press, 1996).

Grosvenor, Edwin A. *Constantinople* II (Boston: Little, Brown, 1900).

Gschwantler, Kurt. "The History of the Vienna Ephesus Museum and Its Finds", ed. Gilbert Wiplinger ve Gudrun Wlach, *Ephesus: 100 Years of Austrian Research* (Viyana, Köln, Weimar: Österreichisches Archäologisches Institut Verlag, 1996) s. 175-181.

Haase, Claus-Peter ve diğerleri. *Oriental Splendor: Islamic Art from German Private Collections.* (Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1993).

Haddad, William W. "Nationalism in the Ottoman Empire", ed. William W. Haddad ve William Ochsenwald, *Nationalism in a Non-National State: The Dissolution of the Ottoman Empire* (Columbus: Ohio State University Press, 1977) s. 3-24.

Hakaik ül-vakai 961 (23 Cemâziyelevvel 1290/ 18 Temmuz 1873).

Halil (Edhem). "Müzeler", I. *Türk Tarih Kongresi* (1932) s. 532-566.

— "Müzeye Hümayun". *Tercüman-ı Hakikat/Servet-i Fünun* 1313 (numero special et unique) s. 104-107.

— *Das Osmanische Antikenmuseum in Konstantinopel.* (Leipzig, 1909).

Hanioğlu, Şükrü. *The Young Turks in Opposition.* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

Harb Tarihi Mecmuası 2:19 (1335/1916).

Hartt, Frederick. Art: *A History of Painting, Sculpture, Architecture.* (New York: Prentice-Hall, 1989).

Herzfeld, Michael. *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

Hewett, John. *The Tower: Its History, Armories, and Antiquities* (Londra: Master General and Board of Ordinance at the Tower, 1845).

Heyd, Uriel. *Foundations in Turkish Nationalism* (Leiden: Luzac, 1950).

Hitchens, Christopher. *The Elgin Marbles: Should They Be Returned to Greece?* (New York: Verso, 1997).

Hobsbawm, E. J. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger (ed). *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

Hoffmann, Daniel J. "The German Art Museum and the History of the Nation", ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff, *Museum Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994) s. 3-21.

Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge.* (New York: Routledge, 1992).

Hudson, Kenneth. *Museums of Influence.* (Londra: Cambridge University Press, 1987).

İkdam (23 Mayıs, 2 Nisan, 18 Nisan 1340/1923).

Impey, O. R. ve A. G. MacGregor (ed). *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-and Seventeenth-Century Europe.* (Oxford: Oxford University Press, 1985).

İnalcık, Halil. *The Ottoman Empire, 1300-1600* (Londra: Weidenfeld ve Nicolson, 1973).

James, Liz. " 'Pray Not to Fall into Temptation and Be on Your Guard': Pagan Statues in Christian Constantinople", *Gesta* 35:1 (1996): 12-20.

Jastrow, Morris. *The War and the Baghdad Railway: The Story of Asia Minor and Its Relation to the Present Conflict* (Philedelphia: J.B. Lippincott, 1917).

Jenkyns, Richard. *The Victorians and Ancient Greece* (Oxford: Basil Blackwell, 1980).

"Kadima-ye Yunanin Erkûl ve Yahud Sibelt Kerest Nam Ma'bedleri Olduğu Kiyas Olunmuş Olan Harab Ilahi Bakusun Kıbrısda Bulunan heykeli". *Medeniyet* 6 (5 Şehval 1291) s. 47-48.

Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Namık Kemal: hayatı ve şiirleri* (Istanbul: Inkilap ve Aka Kitabevleri, 1984).

Karkar, Yaqub N. *Railway Development in the Ottoman Empire, 1856-1914*. (New York: Vintage Press, 1972).

Karp, Ivan ve Stephen D. Lavine, (ed). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991).

Kayalı, Hasan. *Arabs and Young Turks: Ottomanism, Arabism and Islamism in the Ottoman Empire, 1908-1918* (Berkeley: University of California Press, 1997).

Khanlari, Parviz. *Devan-e Hafez* (Tahran: Intishar-i Tus, 1359/1980).

Khater, A. *Le régime juridique des fouilles et des antiquités en Égypte* (Kahire: Imprimerie de l'Institut Français d'Archaeologie Orientale, 1960).

Kocabaş, Rezan. "Müzecilik hareketi ve ilk müze okulunun açılışı". *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi* 21 (Haziran 1969) s. 74-78.

Konyalı, Ibrahim Hakkı. *Türk Askeri Müzesi*. (Istanbul: Ülkü Matbaası, 1964).

Kotsakis, Kostas. "The Past Is Ours: Images of Greek Macedonia", ed. Lynn Meskell, *Archaeology under Fire: Nationalism, Politics, and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East* (New York: Pantheon, 1998) s. 44-67.

Larsen, Mogens Trolle. *The Conquest of Assyria: Excavations in an Antique Land*. (New York: Routledge, 1994).

L'Illustration 1277 (17 Ağustos 1867).

"Louvre'daki Apollo Galerisi". *Servet-i Fünun* 143 (23 Eylül 1309/ 5 Ekim 1893) s. 61.

Maarif 3:60 (7 Safer 1310).

Maclie, A.L. *The Easteron Question: 1774-1923* (Londra: Longman, 1989).

"Maçka silahhanesi"; "Tüfenghaneye humayun esliha-ye nadire/ Armes antiques: Musée de l'Artillerie de Constantinopole". *Servet-i Fünun* 55 (19 Mart 1308/ 31 Mart 1892), kapak fotoğrafı.

Mahmut Şevket Paşa. *Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askerisi*. (Ankara: Kara Kuvvetleri Komutanlığı, 1983) tekrar basım.

Maleuvre, Didier. *Museum Memories: History, Technology, Art* (Stanford: Stanford University Press, 1999).

Marchand, Suzanne. *Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970* (Princeton: Princeton University Press, 1996).

Mardin, Şerif. "19. Yüzyılda Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985) s. 342-351.

— *Religion and Social Change in Modern Turkey: The Case of Bediüzzaman Said Nursi*. (New York: Pantheon, 1989).

McClellan, Andrew. "Nationalism and the Origins of the Museum in France". ed. Gwendolyn Wright, *The Formation of National Collections of Art and Archaeology* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1996) s. 29-40.

Mehmet Sefa. *Delilü'l-Âstane: Âsımati'l-Hilafet'il-azimi ve Darrü's-Saadet İstanbul el-Konstantiniye* [İstanbul Rehberi: Halifeliğin Başkenti ve Mutluluk Kapısı "İstanbul" Constantinople]. (İstanbul: Matbaa el-adil, 1331/ 1913).

Mendel, Gustave. *Musées Imperiaux Ottomans: Catalogue des sculptures greques, romaines et byzantines du Musée de Brousse* (Atina: Imprimerie P. D. Sakllarios, 1908).

— *Musées Imperiaux Ottomans: Catalogue des sculptures greques, romaines et byzantines*, 3 cilt. (İstanbul, 1912-1914. Tekrar basım: Roma: L'Erma di Bretschneider, 1966).

Meskell, Lynn (ed). *Archaeology under Fire: Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East* (Londra: Routledge, 1998).

T. C. Kültür Bakanlığı. Türkiye'de müzeciliğin kuruluşunun 150. yılı dolayısıyla hazırlanan broşür.

Moorey, P. R. S. *A Century of Biblical Archaeology* (Cambridge: Lutterworth Press, 1991).

Mordtmann, A. D. *Belagerung und Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahre 1453* (Stuttgart: Cotta, 1858).

Morris, Ian. "Introduction: Archaeologies of Greece", *Classical Greece: Ancient Histories and Modern Archaeologies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994) s. 8-50.

Mulvey, Laura. "*On Duel in the Sun*: Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'" *Framework* 15-17 (Yaz 1981) s. 12-15.

— "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16:3 (Güz 1975) s. 6-18.

Murray, John. *Handbook for Travelers in Constantinople, Bursa and the Troad* (Londra: John Murray, 1893).

"Müze". *Servet-i Fünun* 57 (2 Nisan 1308/ 14 Nisan 1892) s. 69, 74.

"Müze-i Askeri müdüriyetinden". *Tanin* 5. (Ağustos 1909):1.

Namık Kemal ve M. Fuad Köprülü (ed). *Renan Müdafaanamesi* (Ankara: Milli Kültür Yayınları, [1910] 1962).

Namık Kemal ve Şemsettin Kutlu (ed). *Vatan Yahut Silistre* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982).

Necipoğlu, Gülrü. *Architecture, Ceremonial and Power* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).

— "The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium", ed.. Robert Mark ve Ahmet Ş. Çakmak, *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) s. 195-225.

Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient", The *Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (New York: Harper and Row, 1989) s. 33-59.

Normand, R. ve diğerleri. *Le Musée d'Adana.* (Paris: Librarie Orientaliste Paul Geuthner, 1922).

Ogan, Aziz. *Türk Müzeciliğinin 100. Yıldönümü.* (Istanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1947).

Ölçer, Nazan. *Türk ve Islam Eserleri Müzesi: Kilimler.* (Istanbul: Eren Yayıncılık, 1988).

Orgun, Zarif ve Serap Aykoç. "La fondation du Musée des Arts Turcs et Islamiques", *Collection Turcica II, Traveaux et Recherches en Turquie* 1982 (Strasbourg, 1984).

O'Rourke, Lorenzo. *Renan's Letters from the Holy Land: The Correspondence of Ernest Renan with M. Berthelot while gathering material in Italy and the Orient for "The Life of Jesus"* (New York: Doubleday, Page, 1904).

Ortaylı, İlber. "Batılılaşma Sorunu", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 1 (Istanbul: İletişim Yayınları, 1985) s. 134-138.

— *Gelenekten Geleceğe. (Istanbul: Hil Yayın, 1982).*

— *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* (Istanbul, Hil Yayın, 1983).

— "Tanzimat'ta Vilayetlerde Eski Eser Taraması", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 6 (Istanbul: İletişim Yayınları, 1985): 1599.

Osman Hamdi. "Introduction", *Antiquités himyarites et palmyréniennes: Catalogue sommaire.* (Istanbul: Mihran Imprimeur, 1895).

— "Introduction", *Catalogue des sculptures greques, romaines, byzantines et franques* (Istanbul: Mihran Imprimeur, 1893).

— *Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage Publie sous le patronage de la Commission Imperiale Ottomane par l'Exposition universelle de Vienne* (Istanbul: Imprimerie du Levant Times&Shipping Gazete, 1873).

— *Une necropole royale à Sidon* (Paris: Ernest le Roux, 1892).

Osman Hamdi ve Ozgan Efendi. *Le tumulus de Nemroud-Dagh* (Istanbul: Imprimerie F. Loeffler, 1883).

Öz, Tahsin. "Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler", *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi* (1948):1-6.

— "Topkapı Sarayı Müzesi Onarımları", *Güzel Sanatlar* 6 (Ocak 1949): 1-20.

Parla, Taha. *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp, 1876-1924* (Leiden: E. J. Brill, 1985).

"Le Pavillion Ottomane". Bkz. *L'Exposition de Paris de 1900* II (Paris, 1901) s. 137-138.

Pierce, Susan. *Interpreting Objects and Collections* (New York: Routledge, 1994).

Postle, Martin. "Naked Authority: Reproducing Antique Statuary in the English Academy, from Lely to Haydon", ed. Anthony Hughes ve Ercih Ranfft, *Sculpture and Its Reproductions* (Londra: Reaktion Books, 1997) s. 79-99.

Preziosi, Donald. "In the Temple of Entelechy: The Museum as Evidentiary Artifact", ed. Gwendolyn Wright, *The Formation of National Collections of Art and Archaeology* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1996) s. 165-172.

Preziosi, Donald (ed). "Art as History; Introduction" ve "The Art of Art History", *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Oxford University Press, 1998) s. 9-30, 507-525.

Quartet, Donald. "Clothing Laws, State, and Society in the Ottoman Empire, 1720-1829", *International Journal of Middle Eastern Studies* 29:3 (Ağustos 1997) s. 403-425.

Rehnuma: *Müze-i Hümayun*. (Istanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1319/1902).

Reid, Donald M. "Nationalizing the Pharaonic Past: Egypt 1922-1952", ed. James Jankowski ve Israel Bershoni, *Rethinking Nationalism in the Arab Middle East* (New York: Columbia University Press, 1997) s. 127-149.

Reinach, Saloman. *Conseils aux voyageurs archeologiques à Grece et dans l'Orient hellenique* (Paris: E. Leroux, 1886).

Rowlands, Michael. "The Politics of Identity in Archaeology", ed. George Clement Bond ve Angela Gilliam, *Social Construction of the Past: Representation as Power* (Londra: Routledge, 1994) s. 129-144.

Ruzname-ye Ceride-ye Havadis 2359 (13 Zilkade, 1290/ 2 Ocak 1874).

Saadet 432 (14 Mart 1326/ 27Mart 1910).

Sabah 7376 (22 Mart 1326/ 6 Nisan 1910).

Said, Edward. *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978).

St. Clair, W. *That Greece Might Still Be Free: The Philhellenes in the Greek War of Independence* (Oxford: Oxford University Press, 1972).

Sakaoğlu, Necdet. "Eğitim Tartışmaları", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 6 (Istanbul: Iletişim Yayınları, 1985) s. 478-484.

Şapolyo, Enver Behnan. *Müzeler Tarihi*. (Istanbul: Remzi Kitabevi, 1936).

Şark 288 (15 Safer 1292/ 23 Mart 1875).

Sartre, Jean-Paul. *Critique of Dialectical Reason: I. Theory of Practical Ensembles*, çev. Alan Sheridan-Smith (Londra: New Left Books, 1976).

Scarre, Chris. "The Western World View in Archaeological Atlases", ed. Peter Gathercole ve David Lowenthal, *The Politicis of the Past* (Londra: Unwin Hyman, 1990) s. 11-17.

Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles* (New York: Zone Books, 1996).

Sedad Hakkı Eldem. *Topkapı Sarayı* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1982).

Şentürk, Şennur. *Nuh'un Gemisi Beyoğlunda/ L'Arche de Noë à Beyoğlu* (Istanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 1998).

Sermed Muhtar. *Müze-i Askeriye-i Osmani, Rehber* (Istanbul: Necm-e İstikbal Matbaası, 1336/1920).

Servet-i Fünun 2:49 (6 Şubat 1307) s. 266.

Servet-i Fünun 49 (5 Şubat 1308) s. 15.

Servet-i Fünun 54 (12 Mart 1308) s. 20.

Shaw, Stanford J. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey* I (Londra: Cambridge University Press, 1976).

Shaw, Stanford J. ve Ezel K. Shaw. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey* II (Londra: Cambridge University Press, 1977).

Sherman, Daniel J. *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).

Sherman, Daniel ve Irit Rogoff (ed). *Museum Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994).

Shohat, Ella. "Gender and Culture of Empire", ed. Matthew Bernstein and Gaylyn Studlar, *Visions of the East: The Orient in Film* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1997) s. 19-66.

Silberman, Niel Asher. *Digging for God and Country: Exploration, Archaeology, and the Secret Struggle for the Holy Land, 1799-1917* (New York: Alfred A. Knopf, 1982).

— "Promised Lands and Chosen Peoples: The Politics and Poetics of Archaeological Narrative", ed. Philip Kohl and Clare Fawcett, *Nationalism, Politics and the Practice of Archaeology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) s. 249-262.

Smith, Anthony D. *The Ethnic Origin of Nations* (Londra: Basil Blackwell, 1986).

Stoneman, Richard. *Land of Lost Gods: The Search for Classical Greece* (Londra: Hutchinson, 1987).

Tanör, Bülent. "Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 1 (Istanbul: İletişim Yayınları, 1985) s. 10-16.

Temelkuran, Tevfik. "1884 Eski Eserler Nizamnamesi ve Türkiye'den Dış Ülkelere Götürülen Eski Eserler", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi* 65 (Şubat 1973).

— "Ülkemizden Götürülen Tarih ve San'at Hazineleri, İlk Eski Eserler Nizamnamesi", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi* 5:27 (Aralık 1969) s. 70-76.

Terakki 200 (3 Cemâziyelevvel 1286/ 11 Ağustos 1869).

Terakki 363 (2 Rebiyülevvel 1287/ 1 Haziran 1870).

Tercüman-ı Hakikat 3858 (18 Sevval 1308/ 27 Mayıs 1891).

Tercüman-ı Hakikat 3872 (6 Zilkade 1308/ 12 Haziran 1891).

Thornton, Lynne. *The Orientalists: Painter-Travelers* (Fransa: Poche Couleur, 1994).

Trigger, Bruce. "Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist", *Man* 19:3 (Eylûl 1984): 355-370.

— *A History of Archaeological Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

"Tûfenghane-ye Hûmayunda Eski Zırhlar", *Servet-i Fünun* 64 (21 Mayıs 1308/ 1893) s.180.

Turner, Frank. *The Greek Heritage in Victorian Britain* (New Haven: Yale University Press, 1981).

Vaczec, Louis ve Gail Buckland. *Travelers in Ancient Lands: A Portrait of the Middle East, 1839-1919* (Boston: New York Graphic Society, 1981).

Vakit 1735 (11 Ramazan 1297/ 17 Ağustos 1880).

Vernoit, Stephen. "The Rise of Islamic Archaeology", *Muquarnas* 14 (1997) s. 1-10.

Vernoit, Stephen (ed). *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950* (Londra: I.B. Taurus, 2000).

Vidal-Naquet, Pierre. *Politics Ancient and Modern*, çev. Janet Lloyd (Londra: Polity Press, 1990).

"Vienna Mûzesi" *Servet-i Fünun* 103 (18 Şubat 1308/ 3 Mart 1893) s. 394, 397.

Waley, M.I. "The Albums in the British Library", *Journal of Turkish Studies* 12 (1988) s. 31-32.

Wallach, Allan. *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1998).

Warner, Marina. "Waxworks and Wonderlands", ed. Lynne Cooke ve Peter Wollen, *Visual Display: Culture beyond Appearances* (Seattle: Dia Center for the Arts, 1995) s. 178-201.

Westrate, J. Lee. *European Military Museums: A Survey of Their Philosophy, Facilities, Programs and Management* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1961).

Wood, John Turtle. *Discoveries at Ephesus: Including the Site and Remains of the Great Temple of Diana* (Londra: Longmans, Green, 1877).

Young, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West* (Londra: Routledge, 1990).

Dizin

I. Murat 282
I. Osman 295
I. Selim 268
II. Abdülhamit 101, 102, 121, 155, 156, 158, 162, 172, 174, 191, 193, 196, 197, 198, 203, 207, 215, 225, 236, 241, 242, 257, 259-261, 263, 264, 267, 269, 271, 291, 308
II. Beyazıt 50
II. Mahmut 48, 49, 53, 57, 80, 129, 266, 269, 271
III. Ahmet 22
III. Selim 269, 271, 274, 278
V. Murat 286

ABD Kongre Kütüphanesi 198
Abdullah Frères 194, 196
Abdurrahman Paşa 107
Abdülaziz 102, 109, 125, 194, 269, 271, 283, 286
Abdülmecit 43, 46, 86, 123, 193, 269, 278
Adana Müzesi 298, 299, 300, 302
Afrodisyas 227, 314
Ahmet Fethi Paşa 43, 45, 49, 54, 95
Ahmet Mithat 51, 221, 272
Ahmet Muhtar 260, 264, 267, 271, 273, 286
Ahmet Rıza 202
Ahmet Vefik Efendi 109
Ali Paşa 102, 106, 109
Ali Rıza Paşa 107, 196
Ali Sami (Bahriyeli) 196
Allen, William 196
Alman Arkeoloji Enstitüsü 158, 161, 172
Arap milliyetçiliği 242, 246
Arma-i Osmani 49
Artemis Tapınağı 153
At Meydanı 55, 58, 89, 274, 275
Aya Irini 19, 21, 25, 43, 46, 54, 87, 88, 95, 101, 259, 260, 264, 274
Aya Sofya 31, 52, 73, 93
Aydınlanma 10, 12, 15, 37, 70, 208, 310
Azmi Bey 236

Baalbek 185
Bâbıâli 42, 46, 88, 116
Babil 65, 76, 165, 214
Bhabha, Homi 224, 230, 317
Bahrani, Zainab 64
Bakırköy (Makriköy) 302
Bal, Mieke 315
Balkan Savaşı 286
Barboros Hayrettin Paşa türbesi 293

Batılılaşma 49, 88, 90, 118, 123, 246
Baudrillard, Jean 238, 317
Bergama 34, 142-144, 158, 181, 199, 235-237, 297
Bendorf, Carl 153, 156
Beykoz porselen fabrikası 44
Bohrer, Frederick 77
Boulanger, Gustave 124, 126, 133
Brenk, Beat 26
Britanya Kütüphanesi 198
Britanya Müzesi 36, 68, 83, 84, 116, 160, 164, 207, 214
Büyük İskender 222
Byron, Lord 66

Carabella Efendi 107, 108, 113, 312
Cebehane-i Amire 26
Cevdet Paşa 116
Cezar, Mustafa 121
Chelebowski, Stanislaus von 269, 283
Chicago Sanat Enstitüsü 214
Clarke, E. D. 23, 25
Cockerell, C. K. 80
Columbus Sergisi 58
Conder, Claude Reignier 150
Constantinus 23, 73, 86, 92
Conze, Alexander 142, 143, 236, 237
Curtius, Ernst 68

Çanakkale 150, 285
Çinili Köşk 114, 115, 120, 210, 216-218, 220, 221, 225, 226, 229, 250, 292, 294

Daguerre, Louis 191
Darü'l-Esliha 23-26, 36, 38, 41, 45, 52, 76, 87
Darwin, Charles 61, 62, 65, 189, 203, 204, 207, 208, 314
de Camp, Maxim 82, 192
de Certeau, Michel 111
de Prangey, Joseph Philbert Girault 192
Delacroix, Eugène 132, 133, 138
Deringil, Selim 49
Déthier, Anton 47, 89, 92, 109, 113, 114, 116, 121, 212, 213
di Cesnola, Luici P. 214
Didim 83
Diletanlar Derneği 149
Dolmabahçe Sarayı 41
Douglas, F. S. N. 36
Dumont, Albert 46, 85, 88-91, 93, 95, 170
Dyson, Stephen 72

Efes 84, 150, 153, 156-158, 164, 181, 184, 185
Egina 80
El *Charh* 193, 194
Elbise-i Âtika 55
Elgin, Lord 78-80, 85
Ertuğrul Gazi 261
Evkaf Müzesi 295
Evkaf Nezareti 292-294, 296

Fanon, Frantz 74, 136
Fatih Sultan Mehmet 42, 43, 48, 50, 95, 120, 267, 267, 281
Fenike 76, 89, 222, 241
Fesquet, Frederic Goupil 191
Filistin Araştırmaları Derneği 64
Filistin Araştırmaları Vakfı 62, 64, 149, 151, 185, 186
Findlen, Paula 309
Flachat, Jean-Claude 23, 25
Flaubert, Gustave 46-48, 51, 52, 87
Fuad Paşa 142, 150

Galatasaray Lisesi 105, 284
Gautier, Théophile 46, 48, 49, 51, 56-58, 87, 88, 91, 279
Gérôme, Jean-Léon 126, 132, 133
Girit 82, 89, 104, 107, 213
Glasser, Edward 215
Goold, E. 105-109, 113
Gourgouris, Stathis 69, 70, 281
Gökalp, Ziya 230
Grewal, Inderpal 68
Grosvenor, Edwin 51, 52, 92, 266, 281, 283
Gülhane 42, 302

Haçlılar 52, 180, 283

Hâfız 255
Haliç 92, 266
Halikarnas anıt-mezarı 32, 83
Halil (Edhem) Bey 123, 237, 247, 248, 298, 301, 302, 303, 313
Hama 89, 181
Harbiye Ambarı 41, 45, 260
Helenizm 59, 60, 65-71, 73, 95, 224
Helenseverlik 65, 66
Herzfeld, Michael 71
Hırka-i Saadet Dairesi 41
Hicaz 161, 173, 181-183
Hitit 76, 154, 213, 225, 241, 300
Hobsbwam, Eric 278
Hogarth, D. S. 164
Hollywood 86, 132
Hroch, Miroslaw 307
Humann, Carl 142, 143, 150, 155, 159
Hz. Muhammed 41, 261

İbrahim Edhem 122, 123
İhsan Hidayet 285, 286
İkinci Meşrutiyet 286
İskender Bey 50, 95
İskenderiye Müzesi 8
İslâm eserleri 169, 171, 172, 219, 236, 241-250, 253, 255-257, 291-297, 316

Jastrow, Morris 180
Jenkyns, Richard 69
Joaillier, Policarp 194
Jön Türk 72, 158, 202-204, 291, 311, 314

kadim Yunan 11, 12, 30, 31, 65-75, 78, 135, 146, 149, 153, 189, 207
Kahire Arap Sanatı Müzesi 244
Kahire Tarihî Eserler Müzesi 153
Kanunî Sultan Süleyman 268
Kapıdağ 108
Kaptan-ı Derya Hüsrev Paşa 122
Kargamış 144, 300
Kargopulo, Vasilaki 193
kartografi 150
Kayalı, Hasan 242, 307
Kıbrıs 114, 118, 211, 214, 286
Kırım Savaşı 204, 285, 286
kıyafet reformu 58, 129
Kızıl Hilaç 284, 285
Kitab-ı Mukaddes arkeolojisi 29, 59, 60, 62, 72, 74
Koldeway, Robert 165
Konyalı, İbrahim 24
Kos 235
Kostaki Paşa 107
Kudüs 70, 82, 186, 213, 235, 237
kutsal emanetler 21, 250
Kutsal Topraklar 61, 63, 72, 73, 191

Lahitler Müzesi 218, 219, 221, 229
laiklik 24, 75, 230
Lapseki 89
Layard, Austin 160
Libya 193
Limonciyan 113
Louvre 13, 28, 116, 152-154, 161, 201, 207, 217, 243, 301

Maarif Nezareti 114, 121, 144, 153, 156, 157, 164, 168, 181, 182, 292, 293
Maçka 260
Mahmut Nedim Paşa 109
Mahmut Şevket Paşa 264, 272
Makridi, Theodor 237
Marchand, Suzanne 68, 314
Mariette, Auguste 135
Masonluk 203, 204
Mecmua-i Âsar-ı Âtika 41, 45, 47, 59, 81, 82, 86, 88, 93, 102, 104, 171, 210
Mecmua-i Esliha-i Âtika 41, 43, 45, 47, 54, 58, 60, 93, 261, 264, 265
Medusa 31, 89
Mehmet Paşa, Sokollu 293
Mehmet Reşat 266, 269, 287, 295
Mehter Takımı 272, 275-278
Mekteb-i Harbiye 269, 283, 284
Mendel, Gustave 227
Mezopotamya 12, 61, 64, 135, 182
Mısır 12, 24, 28, 29, 61, 63, 76, 87, 89, 134, 135, 153, 170, 193, 207, 213, 217, 222, 244, 268, 284

Milet 173
millet 120, 147, 230, 231, 247, 285, 293, 294, 299, 300, 308
Milo Venüsü 152, 230
mimarî devşirme 26, 33
Mithat Paşa 89, 90, 109, 124
Montelius, Oscar 65
Morris, Ian 73
Meşatta 161, 163, 181
Muhafaza-i Âsâr-ı Âtika Encümeni 296
Mulvey, Laura 133
Münif Paşa 116, 117, 119, 120, 214
Müze-i Hümayun 19, 31, 34, 35, 76, 77, 83, 84, 101, 102, 105, 106, 108, 110, 112, 113, 119, 122, 125, 126, 131, 133, 143, 144, 148, 153-157, 160-165, 168, 182, 186-189, 191, 200-202, 207, 208, 216-219, 224, 225, 229, 235-237, 241, 243, 246, 247, 249, 250, 257, 267, 293-295, 297-299, 302, 307, 313-316

Namık Kemal 74, 285, 286
Nemrut Dağı 143, 160, 201
neo-klasizm 12, 75, 115, 121, 219, 220, 221, 229, 231, 238
Newton, C. T. 83, 84, 90, 210, 211
Nikolaki Ohani Efendi 113
Ninova 76, 160
Nochlin, Linda 131, 132
Normand, R. 298-300
nümizmatik 111, 112, 123

Orhan Gazi 261
oryantalizm 58, 69, 70, 75, 124, 126, 127, 129-133, 191, 201, 245, 246
Osman Hamdi 116, 121-127, 129-134, 141-143, 154, 157-159, 161, 164, 166, 170, 200-204, 210, 215, 218, 219, 222, 225, 226, 231, 234, 250, 253, 255, 256, 315
Osmanlı Bankası 143
Osmanlı-Rus Savaşı 50, 272

pan-Avrupa 67, 77
Paris Dünya Sergisi 59, 124, 194
Paris İslâm Sanatı Sergisi 244
Partenon 78, 80
Pera 116, 192-194
Petermann, Heinrich 82

Raffaello 67
Reinach, Saloman 189-191, 195
Renan, Ernst 69, 73
Robertson, James 192
Rodos 83, 152
Rumeli Hisarı 32

Sabri Paşa 89, 107
Safvet Paşa 104-107
Sanayi-i Nefise Mektebi 126, 241, 315
Scarre, Chris 209
Schliemann, Heinrich 84, 85, 144, 150, 195, 214
Sébah ve Joaillier 194, 196
sekülarizm 53, 203, 253, 294, 295, 305, 306
Selanik 31, 89, 104, 107, 113, 161, 213, 235, 237, 313
Selçuklu Devleti 26, 33, 247
Semendirek 113
Semendirek Nikesi 230
Semerkant 244
Semper, Gottfried 208, 314
Sermet Muhtar 23, 24, 266, 267, 277
Servet-i Fünun 152, 153, 203, 221, 223
sinema 85, 86, 132, 133, 276, 278
Smith, Anthony 84, 144
sömürgecilik 30, 70, 72, 108, 127, 131, 132, 135, 183, 218, 224, 230, 242, 243, 245, 246, 300, 306, 314, 315, 317
spolia 20
Strzygowski, Joseph 161
Süleymaniye Camii külliyesi 295

Şam 181, 199, 218
Şeker Ahmet Paşa 124

Takvim-i Vekayi 191
Tanzimat 10, 52, 90, 95, 106, 109, 124, 148, 217, 229, 269
tarihyazımı 11, 52, 72, 217

Tekfur Sarayı 34
Tetkik-i Âsar-ı Âtika Encümeni 296
Timurlenk 50, 95
Topkapı Sarayı 21, 35, 41, 114, 272, 273, 278, 294, 296
Trigger, Bruce 33, 65, 134, 217
Truva 84, 85, 144, 150, 155, 184, 195
Truvalı Helen 195
turizm 7, 28, 46, 116, 131, 164, 184, 185, 186, 191, 193, 237, 256, 277, 293
Tussaud, Madame 55

Ulusal Müze, Britanya 243

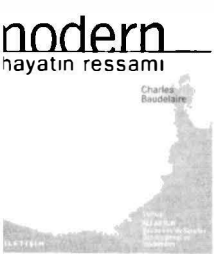
Vaka-i Hayriye 57, 58
Vallaury, Alexandre 219
Varna Savaşı 282
Viyana Dünya Sergisi 124, 194
Von Bode, Wilhelm 161

Wallach, Allan 188
Wiegand, Theodor 158-161
Winkelmann, Johann 11, 12, 204
Wood, John Turtle 84, 150, 181, 184
Wordsworth 149

Yeniçeriler 47, 52-57, 93, 271, 272, 275, 277
Yıldız Sarayı 219, 260, 265

Zeus atları 142





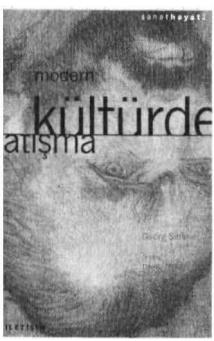
CHARLES BAUDELAIRE

Modern Hayatın Ressamı

01

ÇEVİREN Ali Berktay

Zamanımızda sanat/edebiyat tarihi kadar, sosyoloji ve kültürel çalışmalarla uğraşanlar da hep Baudelaire'e dönüyor. Ekonomik, toplumsal, siyasal hayatın modernleşmesiyle, sanatın modernleşmesi arasına çizgi çekerek, modernizasyon ve modernizm arasındaki gerilimi Baudelaire haber veriyor. Modernizmi edebiyatının kahramanları aracılığıyla bir özerkleşme efsanesi olarak ilk o temsil ediyor.



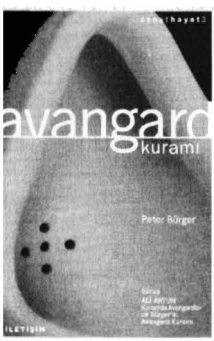
GEORG SIMMEL

Modern Kültürde Çatışma

02

ÇEVİRENLER Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen

Simmel yaşadığı zamanın, tanık olduğu büyük dönüşümün - modernitenin- kentin mahşerinin, bireyin yalnızlığının kültürel haritasını çıkarır. Bu harita sayesinde sosyolojinin sosyal bilimler içindeki yerini tanımlar, eleştirel düşünce, kültür kuramı ve kültürel çalışmaların temellerini atar. Toplumsal pratikleri formlar ve imgeler halinde canlandırarak hayatı sanata, sanatı hayata tercüme eder.



PETER BÜRGER

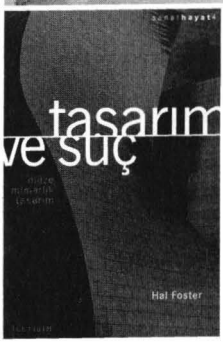
Avangard Kuramı

03

ÇEVİREN Erol Özbek

Avangardın davası, sanatı ve hayatı buluşturmaktır. Sanatın içinden toplumu dönüştürmeyi umar. 20. yüzyılda eleştirel bir kültürün kurulmasındaki en aykırı deneyimi oluşturur... 1968 eylemleri avangardın belki sonu, belki de yeniden doğuşudur. Öyle veya böyle, avangard sanatın hayatındadır. Bürger'in **Avangard Kuramı**, bu bağlamdaki tartışmaların önemli odaklarındandır.





HAL FOSTER

Tasarım ve Suç

müze • mimarlık • tasarım

04

ÇEVİREN Elçin Gen

Hal Foster Tasarım ve Suç'ta mimarlık ile tasarımın, sanat ile eleştirinin çağdaş kültür içindeki yerini irdeliyor.
İlk bölümde, piyasa ile kültürün nasıl giderek birbirlerine kaynadıklarını inceliyor. Gündelik hayatın her anına sızan tasarım kültürünün, kimlikleri markalara endekslemesi üzerinde duruyor. Zamanımızın iki gözde mimarı, Frank Gehry ve Rem Koolhas'la ilgili yazılarında, mimarlığın, gösteri dünyası ve küresel kentle arasındaki bağlantıları çözümlüyor. İkinci bölümde, Baudelaire, Valéry gibi kimi modernlik sözcüklerinin yargılarına da değinerek, modern sanat ile modern müzenin tarihsel bağını inceliyor. Sanat tarihinin ve eleştirinin, görsel iletişim kültürünün egemenliği altındaki seyrini izliyor. Modernizmin ve postmodernizmin akıbetine ilişkin sorular sorduruyor.



WENDY M.K. SHAW

Osmanlı Müzeciliği

Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi

05

ÇEVİREN Esin Soğancılar

Müze kurumu, Osmanlı İmparatorluğu'na Avrupa'dan ithal edilmiş olmakla birlikte, kendisine özgün bir yol çizmiş. Osmanlı müzeleri, Batıcılık-Doğuculuk çatışmasından uzaklaşarak, hatta Batıcılığı kullanıp emperyalizme karşı koyarak, oluşum halindeki bir ulusal kimliği simgeleyebilmiş. Wendy Shaw'un kitabı, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde müzeciliği kurumlaştıran kararlardan ve müzelere seçilen eserlerden yola çıkarak, bu ulusal kimlik serüveninin izini sürüyor. Osmanlı müzeleri, kendilerinden sonraki girişimleri sorgulayıp eleştirmemiz açısından elverişli örnekler sunuyor.

sanathayat

• tarih • eleştiri • kültür • politika

dizi editörü : ali artun

sanathayat : 2005..



Derleyen: Ali Artun

Tarih Sahneleri
SANAT MÜZELERİ

06

İçindekiler:

SUNUŞ
Ali Artun

I. DEĞİŞEN MÜZE DÖNÜŞEN TARİH

Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi
Linda Nochlin

Evrensel Müze
Carol Duncan ve Alan Wallach

Modern Sanat Müzesi
Christoph Grunenberg

Postmodern Çağda Müze: Orsay Müzesi
Emma Barker

Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Müzeleri
Emma Barker

II. KÜLTÜRÜN MÜZELEŞMESİ

Valéry, Proust ve Müze
Theodor Adorno

Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Rüteli
Carol Duncan

Teşhir Kültürleri
Emma Barker

Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze
Andreas Huyssen

Modern Sanat Müzeleri ve Tarihin Sonu
Stuart Hall

Nadire kabinelerinin mirasını devralan ve modernliğin sahnesini oluşturan 18. ve 19. yüzyıl tarzı müzeler, zamanımızda ömürlerini dolduruyor. Bir yandan müze patlaması yaşanıyor, diğer yandan bu müzelere yeni kimlikler aranıyor. Egemen gösteri kültürünün çekimine kapılan müzeler, popüler medyanın havasına bürünürken, bu gelişmenin karşısında eleştirel bir müzeoloji yükseliyor. Müzeler hafızalarını yokluyor ve kendi kendilerinin arkeolojisine yöneliyor. Sanki müzeler artık müzeleri sergiliyor. Tarih Sahneleri - SANAT MÜZELERİ, bu bilinci örnekleyen metinlerden oluşuyor.

Chin tao Wu

KÜLTÜRÜN ÖZELLEŞTİRİLMESİ
1980'ler Sonrasında
Şirketlerin Sanata Müdahalesi

07

Chin-tao Wu, Kültürün Özelleştirilmesi'nde sanatın 1980'lerden sonra tırmanan "işletmeleşme" sürecini araştırıyor.
Küresel şirketlerin denetimine giren sanat, bu şirketin tanıtım, yayılma ve iktidar stratejilerinde kullanılan bir araca indirgeniyor. Chin-tao Wu, bu indirgemenin altında yatan toplumsal, hukukî, örgütsel süreçleri inceliyor. Örnekler veriyor, vakalar anlatıyor. İşletme kültürünün, sanatın özerkliğini, eleştirel ve siyasal gücünü ne ölçüde aşındırabildiğini düşünmeye sevk ediyor.
Kültürün Özelleştirilmesi, sanat sosyolojisi ve kültürel eleştiri geleneğine çağdaş bir katkı.

içindekiler:

Sanatta Hükümellerin Değişen Rolü

İşletme Kültürünün Bekçileri Mütevelliler

1980'ler Sonrası Sanat Kurumları: İşletme Kültürünün Benimsenmesi

Şirketlerin Sanat Ödülleri

Şirket Mekânında Çağdaş Sanat Vitrinleri

Şirket Koleksiyonları

Muhafazakârlıktan Yeni-Muhafazakârlığa



Sibel Yardımcı

KENTSEL DEĞİŞİM VE FESTİVALİZM: KÜRESELLEŞEN İSTANBUL'DA BİENAL

08

Otuz yılı aşkın bir süredir İstanbul, festivalleri aracılığıyla dünyanın kültürel coğrafyasında kendisine bir yer arıyor. Ancak, festivallerin ve sanat bienalinin amacı, başka ülkelerin kültürlerini/sanatlarını geniş kitlelere tanıtıp kültürlerarası etkileşimi geliştirmekten ibaret değil. Kent seçkinlerinin, Cumhuriyet sonrasında heybetinden çok şey kaybeden İstanbul'u yeniden bir dünya kenti haline getirme özlemlerini gidermek ve kentlerin de kendi başlarına bir "gösteri" olarak var olabildikleri bir dünya düzeninde İstanbul'u bir kültür başkenti yapmak gibi başka amaçlar da var. Dolayısıyla artık festivaller sadece kültürel değil, bir o kadar da ekonomik ve politik birer proje.
İstanbul Bienali, 2005 yılı için kavramsal çerçevesini 'İstanbul' olarak belirledi – hem kentsel mekânın kendisine, hem de bu mekânın dünya açısından taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaretle. Küreselleşen İstanbul'da Bienal, tam da bu zamanda İstanbul Bienali'ne eleştirel bir bakış yöneltmeyi öneriyor. Günlük hayatın estetikleşmesi ve tüketim kültürü bağlamında kent-bienal etkileşimine bakıyor. Bir modernleşme ve küreselleşme projesi, İstanbul'u pazarlama stratejisi ve kent politikasında kamusaldan özele geçişin bir örneği olarak Bienal'in toplumsal etkilerini ve iktidarla ilişkisini irdeliyor.

Deniz Artun

PARİS'TEN MODERNLİK TERCÜMELERİ
Akademi Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri

09

Sarayın ve kilisenin kalesi Fransız Akademisi, 19. yüzyılda yaşanan modernleşme karşısında sarsılmaya başlar. Bu süreçte sanat, tanrı ve imparator yerine yaratıcısı olan bireyi temsil etmeye, Akademi üyesi saray ressamlarının düzenledikleri toplu Salon sergileri de yerlerini kişisel galeri sergilerine bırakmaya başlar. Aynı yıllarda ortaya çıkan, dünyaya açık, liberal zihniyetli özel akademiler, millî ve resmî Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun katı lonca disiplinine ve dogmalara dayalı eğitimine meydan okur.
Bu özel akademilerin ilkini 1868'de panayır güreşçisi Rodolophe Julian kurar. Güzel Sanatlar Okulu'nun, yabancıları ve kadınları atölyelerinden uzak tutan elitist yaklaşımını kırarak, sanat eğitimini mütevazı kayıt ücretini karşılayabilecek herkese açan **Académie Julian**, kısa zamanda Seine Nehri'nin iki yakasında toplam on iki atölyeye yayılır. 1959'a kadar ayakta kalan **Académie**, bir asır boyunca elli değişik ülkeden sayısız sanatçıyı misafir eder. Julian'ın yoklama defterlerinde adları bulunan Renoir, Bonnard, Matisse, Léger ve Duchamp, Paris'in çehresini değiştirirken, diğerleri geldikleri kentlere dönerve dünyadaki "öteki" modernizmlerin habercisi olurlar. Yetenekli gençlere dağıtılan padişah bursuyla **Académie Julian**'ın kapısını çalan ilk Osmanlı öğrencisi, Şeker Ahmet Paşa'dır. Şeker Ahmet'in dönüşünde düzenlediği halka açık sergilerin gördüğü büyük ilgi, İstanbul Akademisi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna yol açar. Julian'ın Şeker Ahmet'in ardından ağırlayacağı ve aralarında Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail, Cevat Dereli'nin de bulunduğu kırktan fazla sanatçı, bu atölyelerden taşıdıkları modernleşme tohumunu İmparatorluk ve Cumhuriyet topraklarında yeniden filizlendirmek için çalışır.

Estetik modernizm, manifestolarla dile gelir. "Manifesto" diye bir türün benimsenmesi, sanatın siyaset iddiasını yansıtır. Hayatı dönüştürme iradesini ifade eder. Öte yandan, manifestolar, biteviye "yeni"nin peşinde koşan estetik atılımların kayıtlarıdır. "Sanat Tarihi" disiplininin olmasa da, sanatın tarihinin hakiki belgeleridir. Sanatı bildirirler, o nedenle "manifestolar sanattır" demek de yanlış olmaz.

20. yüzyıl manifestolarının bir bölümü aklın, diğer bölümü ise hayal gücünün safındadır. İlkinin referansı olan ilerleme, bilim ve makine kültüne, diğeri, büyünün, düşün ve oyunun yaratıcılığıyla muhalefet eder. 1968'lere gelindiğinde "muhalefet" iyice radikalleşir ve gündelik hayat ile, sanat ve siyaset arasındaki ayrımları siler. **Sanat Manifestoları**, Dada, Sürrealizm, Cobra, Letrizm ve Sitüasyonizm gibi, aklın egemenliğini sorgulama cesareti gösteren hareketlerin seslerini duyurdukları metinlerden derlenmiştir. Bu metinler sadece avangardın hafızasını oluşturmazlar, 20. yüzyılda eleştirel düşüncenin Avrupa'daki gelişimini de aydınlatırlar.

BAŞKA TARİHLER
BAŞKA MODERNİZMLER
Afrika, İran, Hindistan ve Çin'de Modernleşme ve Sanat
11

Ne zamandır modernizm, bütün kültürleri kuşatan yekpare, yeknesak bir süreç olarak düşünülmüyor. Farklı kültürlere özgü farklı zamanlar, tarihler, modernizmler keşfediliyor; kültürlerin birbirlerinden yaptıkları tercümeler taranıp aydınlatılıyor. Batı sanatının öteki modernizmler üzerindeki etkisi kadar, Doğu estetiğinin de, Avrupa'da klasik geleneğe karşı sürdürülen modernleşme mücadelesindeki rolü tartışılıyor.

Farklı modernizmleri kıyaslayanlar, sadece kültürel aidiyete saplanıp kalmıyor, melezleşmenin gizlerine de dalıyorlar; sanat ve edebiyat erbabının göçebeliğine ilişkin anıları, artistik ve politik diasporaları canlandırıyorlar. Vaktiyle birlikte evrildikleri varsayılan, toplumsal ve siyasal modernleşme süreçleri ile, kültürel modernizm arasındaki çatışmalar da bu sayede aydınlanıyor.

içindekiler:

Sunuş: Modernite ve Farklılık
Stuart Hall / Sarat Maharaj

Modern Afrika Sanatı
Chika Okeke

Afrika Sanatında Modernist Deneyim: Kimliğin Görsel İfadeleri ve Kültürlerarası Estetik
Salah Hassan

Sanat, Kimlik, Sınırlar: Postmodernizm ve Çağdaş Afrika Sanatı
Olu Oguibe

Bir Başka Modernizm: İran Perspektifi
Fereshteh Daftari

Hindistan'da Modernizm Ne Zamandı?
Geeta Kapur

Çin'in Modern Dünyaları
Jonathan Spence

sanat**hayat** 5

Wendy M.K. Shaw

OSMANLI MÜZECİLİĞİ

Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi

Müze kurumu, Osmanlı İmparatorluğu'na Avrupa'dan ithal edilmiş olmakla birlikte, kendisine özgün bir yol çizmiş. Osmanlı müzeleri, Batıcılık-Doğuculuk çatışmasından uzaklaşarak, hatta Batıcılığı kullanıp emperyalizme karşı koyarak, oluşum halindeki bir ulusal kimliği simgeleyebilmiş. Wendy Shaw'un kitabı, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde müzeciliği kurumlaştıran kararlardan ve müzelere seçilen eserlerden yola çıkarak, bu ulusal kimlik serüveninin izini sürüyor.

Osmanlı müzeleri, kendi dönemlerindeki gelişmelerden ve gereksinimlerden haberdar olmaları; daima değişime karşılık vermeleri; basit taklitçilikten, tekrarcılıktan veya özgünlük saplantısından uzak kalarak ince bir çeşitliliğe yönelmelerinden ötürü, kendilerinden sonraki girişimleri sorgulamamız ve eleştirebilmemiz açısından elverişli örnekler sunuyor.

24.00 TL

İLETİŞİM 1046
SANAT HAYAT DİZİSİ

ISBN 975-05-0290-6
9 789750 502903