

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 Yakınoğu Dilleri ve Kùltürleri bölümünde yardımcı doçent olarak dersler verdi. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Medya ve İletişim Fakùltesi'nde öğretim görevlisidir ve Kùltürel 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.

sanathayat

DİZİ EDITÖRÜ 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



Possessors and Possessed
Museums, Archaeology, and the Visualization of History
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. BASIM
1-2. Baskı 2004-2015, İstanbul
3. Baskı 2020, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
ARŞİV TARAMA Nihal Boztekin
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal
KAPAK RESMİ Şeker Ahmet Paşa atölyesinde
UYGULAMA Hüsnu Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen

BASKI Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 45030
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 2 12.6 13 38 46

CİLT Güven Mücellit • SERTİFİKA NO. 45003
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldrımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 2 12.445 00 04

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 40387

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 2 12.516 22 60-61-62 • Faks: 2 12.516 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 Ešliha-i Âtika ve Mecmua-i Âsâr-ı Âtika	41
• Mecmua-i Ešliha-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 mekânıdır, ama pek sık ziyaret edilmezler; kültürün “merkezi” oldukları iddiasındadırlar, ama pek çok insana uzaktır. 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 buldukları 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, nesnelere aracılığıyla canlandırıldığı mekânlardır onlar. Geçmişle olan bu bağlan-

tı, 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 üstlenmemiştir. 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 yanılısamadan 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 değer ölçütü, taşıdıkları dinî anlamlardır. Birçok eserin muhafaza edilmesinin altında yatan neden de bu anlamdır.

Nesnelerin taşıdığı estetik değer dinî anlamlarından soyutlanması ve müzenin, barındırdığı nesnelere yoluyla hakikatin keşfine götüreceği 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 olsa

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. Nesnelere, Avrupa’da Ortaçağ’dan sonra gelişen ve modern bilimin başlangıcını oluşturan dünyevî ilginin etkisiyle seçilir. Fakat bu nesnelere 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 algılamının 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 nesnelere 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, nesnelere inceliyor ve bunlar konusunda fikir yürütüyor. Koleksiyonu anlamak, önceden edinilmiş bilgiler sayesinde mümkün olabiliyordu. Koleksiyonları halkın kirli ellerinden ve kavrayışsız bakışlarından uzak tutmak, nesnelere 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 şüpheli 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 gö-

türecek 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 şemaihi 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 dayandırıyor. 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 ayırıcısında 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 müzele-

rini 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 nesnelere 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 sembelleriyle beraber teşhir edilir ve bu sembellerin, artık halkı temsil eden, bu sembelleri halkın gözlerinin önüne seren cumhuriyetçi devletin elinde olduğunu gösterir. Fakat bu sürecin sanata yansımaları 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 aşılama ile 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 nesnelere, 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 aşıl原因 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 da-

* 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 insani davranan hocasıdır.

*** Müzeler son yıllarda maddi 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.

ima 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 nesnelere 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 kurumu, bu kurumun içerdiği anlamları geniş bir kültürel çerçeveye oturarak, 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 varsayımına 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 edililişinden 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 yüz yıl önce attıkları temel üzerinde geliştirilmeleri gerekir.

Bu kitabın fikir olarak ortaya çıkışının üzerinden neredeyse on yıl geçti. Bu süreçte, bir çok kişi ve kurum bana destek oldu. Doktora tezi olarak yazılması, bana 1995-1999 yılları arasında maddi 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 Müzelelerinin 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 resmîyet kazandırmıştı, ama bazı uzmanlar müzenin kuruluş yılı olarak 1723 tarihinin daha uygun olacağını ileri sürdüler. 1723 yılında Osmanlı Devleti, cephanelik olarak kullanılmak 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 eğitime 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 oldu-

ğu, 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 deneye 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 getirilme-

* “*Spolia*” kelimesi ganimet anlamının yanı sıra, mimarîde eski parçaları tanımlanabilirliğini 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.

si ve 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 sembolik 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 sembolü 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 iş-



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

levini 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 nesnelere karanlıkta kalması, psikolojik açıdan ters etki yaratarak halkın gözünde daha da güçlü, etkileyici nesnelere 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 si-

lahların 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 nesnelere söz ediyor. Örneğin 1766'da İstanbul'u ziyaret eden Jean-Claude Flachet, 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 Flachet'nin yorumları, Rum azınlığa duyduğu yakınlığı yansıtır. Oysa 1812 yılında, dinî nesnelere ziyade teknolojiyle ilgilenen Britanyalı seyyah E. D. Clarke şöyle diyor: "Türklerin kenti ele geçirmelerinin yadigarı 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, Flachet 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 ta-

rihli 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 nesnelere 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 değinmemiştir.⁶

Cephanelikte korunan kutsal nesnelere –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 savaşa 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 nesnelere 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, kentten yeni sahipleri kutsal emanetlere sahip olmakla, Hıristi-

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

yanlık'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 nesnelere anıtsal bir yapıda gizlenmesi, iktidarı ortaya çıkarıyordu. Osmanlı Devleti, söz konusu nesnelere halkın bakışından saklarken, önemli bir anıtı bu nesnelere “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 ben-