

Özgün Makale

Tarihe Rücû: Türkiye'nin Erken Cumhuriyet Döneminde Sanat Kanonu ve Ulusal İmgelem¹

Recourse to the History: Art Canon and National Imagination in Early Republican Era of Turkey

Ege YILMAZ*

Öz

1930'lar dönemi modern Türkiye'nin tarihinde siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan bazı önemli gelişmelere sahne olmuştur. Antropolojik ırk temelli milliyetçi-halkçı anlayışa dayanan kültür politikaları ve tarihyazımı, ulus-devletin büyük anlatısının inşasında anahtar rol oynar. Resim ve Heykel Müzesi 1937 Sergisi'nin sanat tarihi yazımıyla belirlenen kanon, bize göre bu büyük anlatının bir uzantısıdır. Sanat tarihinde kanon, eski ustaların başyapıtlarından meydana gelen seçki olarak tanımlanır. Kelimenin modern anlamı itibarıyla kanon, bir muhakeme kriteri, ilkeler, standartlar ve kurallar bütünü anlamına gelmektedir (Merriam-Webster, t.y.). Dolayısıyla bir eserin sanat kanonuna dâhil edilebilmesi için birtakım ilkelerin ve standartların belirlenmesi gerekmektedir. Biz bu makalede 1930'lar Türkiye'sinde sanat kanonunun ulusal kimlikle olan bağlantılarını sanat-siyaset ilişkisi bağlamında tartışacağız.

Anahtar Kelimeler: Antropoloji, Kanon, Milliyetçilik, Sanat-Siyaset İlişkisi, Tarihyazımı.

Abstract

The era of 1930s witnessed some significant political, economic, and cultural developments in the history of modern Turkey. The cultural policies, which are based on anthropological-race oriented nationalist-populist ideas, and historiography play a key role in the construction of the nation-state's meta-narrative. In our opinion, the canon, determined by the art historiography of the Painting and Sculpture Museum's 1937 Exhibition is an extension of this meta-narrative. In art history, the canon is defined as a selection of masterpieces by the old masters. In the modern meaning of the word, canon means a criterion of judgment; a body of principles, standards and rules (Merriam-Webster, n.d.). Therefore, in order for an artwork to be included in the art canon, certain principles and standards must be determined. In this article, we will discuss the ties between the art canon and national identity in 1930s Turkey in the context of arts and politics.

Keywords: Anthropology, Canon, Nationalism, Arts and Politics, Historiography.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 14.09.2023. Makalenin kabul tarihi: 5.11.2023.

* Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Programı, egeyilmaz.msgsu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7458-784X.

Giriş: Kanon ve Ulusal Kimlik

İnsan belleği son derece seçicidir. Belleğin kapasitesi sinirsel ve kültürel kısıtlamalarla ve aynı zamanda acı verici veya uygunsuz anıların gizlenmesi, geçersiz kılınması, yerinden edilmesi ve silinmesi gibi psikolojik baskılarla sınırlıdır. Kültürel bellek düzeyinde de buna benzer bir dinamik işler diyen Aleida Assmann'a göre bellek üzerine düşünürken unutmakla işe başlamak lazımdır. Çünkü bazı şeylerin hatırlanabilmesinin koşulu bazı şeylerin unutulmasından geçmektedir. Kültürel pratiklere baktığımızda yazar *aktif* ve *pasif* olmak üzere iki türde unutmaya biçimine işaret eder. *Aktif unutmada* kastedilen şey yok etmek veya çöpe atmaktır. Bu türden bir unutmaya, yabancı -veya istenmeyen, azınlık vb.- bir kültüre yönelik olduğu zaman yıkıcıdır. Sansür, her daim delinebilme, aşılabilme ihtimaline karşın zihinsel ve somut kültürel ürünleri yok edebilmesi açısından etkili bir araçtır. Kültürel unutmamanın *pasif* biçimi ise ihmal, terk etme, unutmaya, dağılma, saklanma vb. gibi kasti olmayan eylemleri kapsar. Unutuldukları için değerlendirme ve kullanım amacından mahrum kalan bu ürünler depolarda, toprak altında, çatı aralarında yeniden keşfedilmeyi bekler (Assmann, 2008, ss. 97-98).

Peki ya *kültürel hatırlama* eylemi nasıl gerçekleşir? Assmann'a göre kültürel hatırlamanın da aktif ve pasif biçimleri vardır. *Aktif* kültürel bellek müesseseleri, geçmiş "şimdiki zaman" olarak korurken, *pasif* olanlarsa geçmiş "geçmiş" halinde korur. Geçmişin "geçmişliği" ile geçmişin "buradalığı" arasındaki gerilim kültürel belleğin dinamiklerini anlamakta anahtar bir role sahiptir. Kültürel belleğin bu iki biçimi, tıpkı bir müzenin farklı alanları gibidir. Ziyaretçilerin dikkatini çekmek ve üzerlerinde kalıcı bir etki yaratmak amacıyla prestijli objelerin teşhir edilmesini sağlayan müzeler aynı zamanda sergilemede yer almayan pek çok sanat eseri, obje ve çeşitli materyallerle dolu depolara sahiptir. Yazar, müze metaforuna başvurarak açıklamaya çalıştığı kültürel bellek müessesesinin aktif türünü *kanon*, pasif türünü ise *arşiv* ile özdeşleştirerek ikiye ayırmaktadır (Assmann, 2008, s. 98).

Kültürel belleğin bu aktif boyutu kolektif kimliği destekleyici niteliktedir. Aktif kültürel belleğin üç çekirdek alanı mevcuttur, bunlar: din, sanat ve tarihtir. Esasında *kanon* dinler tarihine ait bir terimdir. Kutsal olduğu hususunda mutabık kalınan, değiştirilmesi ve başka yazılarla değiş tokuş edilmesi mümkün olmayan metinler toplamına atıfta bulunmak için kullanılır. *Kanonlaştırma* [İng. *canonization*] ise din şehitlerinin kilise tarafından azizlere dönüştürülmesi işlemidir. Azizlerin isimleri takvimlere kaydedilir ve bu isimler kendileriyle ilgili günlerde doğmuş olan çocuklara verilir, hikâyeler ve görsel temsiller aracılığıyla hatırlarda tutulur (Assmann, 2008, s. 100). Edebiyatta ve güzel sanatlarda belirlenen kanon ise dinler tarihindeki anlamında olduğu kadar sabit, değişime ve mübadeleye kapalı değildir. Gezici sergilerde, müzelerin sabit koleksiyonunda vb. yer alarak uçsuz bucaksız sanat tarihinin ufak bir kısmını teşkil eden yalnızca belli başlı sanat eserleri, kanonik statülerini tazeleme ayrıcalığına sahiptir. Aktif kültürel belleğin üçüncü ve son çekirdek alanı olan tarih ise ulus-devletin kolektif otobiyografisi diye anılan geçmişine dair anlatıların üretimidir. Bu anlatılar ders kitapları gibi "kitle eğitimi silahları" vasıtalarıyla öğretilir. Böylece Assmann'a göre kültürel belleğin iki ayrı işlevi de ortaya çıkmış olur. Bunlardan birincisi kanona dâhil edilmesi gereken standartları karşılayamasa bile ortadan temelli yok olması göze alınamayacak kadar ilginç veya önemli sayılabilecek çeşitli eşyaların ve belgelerin depolanması (arşivleme); diğeri -ve bizi yazı boyunca ilgilendirecek olan kısım- ise kutsal metinlerden, edebiyat ve sanattaki yapıtlardan veya önemli tarihi olaylardan meydana getirilen dar bir seçkinin zamandan bağımsız bir biçimde sunulmasıdır (kanon) (Assmann, 2008, s. 101). Eğer aktif kültürel bellek, kanonlaştırma pratiğiyle kolektif kimliğin inşa edilmesine destek oluyorsa, kolektif kimliği nasıl tanımlamak gerekir?

Kolektif kimlik, içinde etnik-dinî, ailevi, sınıfsal, cinsel vb. unsurların bulunduğu pek çok aidiyet biçimini içerir. Bunlar arasında ulus denilen şey, Anthony D. Smith'in belirttiği gibi, kolektif kimliğin öteki türlerine ait unsurları kendi bünyesinde toplar.² *Bir ulusal kimliğin temel özellikleri: ortak tarihî bir toprak, ortak mitler ve tarihî bellek, ortak kitlesel kamu kültürü*, toplumdaki her fert için geçerli olan *ortak yasal hak ve ödevler* ve son olarak *ortak bir ekonomidir*. Dolayısıyla ulus kavramı yukarıda sıraladığımız bu ortaklıkları taşıyan insan topluluğu şeklinde tanımlanabilir. Ulus, bir tarihî kültür ve sınırları belirli bir toprak parçasını paylaşan her ferdi tek bir siyasi topluluk içinde birleştiren kültürel ve siyasi bağa işaret eder (Smith, 2017, ss. 32-33). Sınırları belirli bir toprak parçası üzerindeki ortak siyasi bağı kurabilmek için toplumun geniş kesimlerince kabul edilen (veya geniş mutabakatın sağlanabilmesi adına türlü yöntemlerle kabul ettirilen) bir ortak anlatının inşa edilmesi gereklidir. Dolayısıyla ulusal kimlikte bulunması gereken birtakım ortak mitlere ve tarihî belleğe sahip olmak, müşterek anlatının inşasında önemli rol oynar. Peki böyle bir ortak anlatı yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde nasıl ve hangi yöntemlerle meydana getirilmiştir?

1908'de Jön Türklerle başlayan burjuva devrimi süreci, 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte siyasi olarak tamamlanır. Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyılda yarı-sömürge konumunda çarpık bir şekilde kapitalistleşme ve toprakta özel mülkiyetin artması gibi gelişmeler büyük toprak sahiplerini, çoğunluğu gayrimüslim ticaret burjuvazisini ve yeni bir aydın-bürokrat tabakayı ortaya çıkarır. Aydınlar bir taraftan imparatorluğun nasıl kurtarılabilceğine dair çeşitli düşünceler ortaya atarken bir taraftan da Batı yanlısı ve pozitivist fikirlerin etkisi altında imparatorluğun iktisadi kalkınmasına cevap aramıştır. 1919'da başlayan Kurtuluş Savaşı, adım adım yeni bir devletin kurulmasına ve yukarıdaki gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan ve devleti idare etmeye aday olan yeni bir iktidar bloğunun kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilan edilmesi, İttihat ve Terakki iktidarında "millî iktisat-millî burjuvazi" siyasetiyle başlayan ve nihayetinde Müslüman-Türk kimliğine dayalı modern kapitalist ulus-devletin kurulmasıyla sonuçlanan bir siyasi devrim anlamına gelmektedir. Siyasi devrim, 1923'ten sonra gelen Kemalist tek parti iktidarıyla birlikte toplumsal bir devrime dönüşmeyi hedeflemiştir (Şener, 2019, s. 203). Peki siyasi devrim toplumsal devrime nasıl dönüştürülecektir? Toplumsal alanda gerçekleştirilecek olan reformlar bu açıdan kilit rol oynar. 1920'li ve 1930'lu yıllar boyunca iktisadi, kültürel, hukuki vb. alanlarda hayata geçirilen Kemalist reformların asıl amacı Türkiye'yi "muasır medeniyetler seviyesine" yani Batı dünyasındaki ulus-devletlerin iktisadi, kültürel ve toplumsal gelişkinliğine eriştirmektir. Bunun için de pre-kapitalist üretim ilişkileri ve toplumsal yapısını bağrında taşıyan kozmopolit bir imparatorluktan vazgeçerek yerine kapitalist üretim ilişkilerinin hâkim olduğu bir ulus-devleti inşa etmek gerekmiştir. Gelişmelerin başını tıpkı Millî Mücadele yıllarında olduğu gibi büyük toprak sahipleri, ticaret burjuvazisi ve aydın-bürokrat tabakalardan meydana gelen bir iktidar bloğu çekmiş; bunların karşısında nicel açıdan zayıf bir işçi sınıfı ve sayıca üstün olmakla birlikte örgütsüz köylü kitleler yer almıştır (Şener, 2019, s. 219). Dönemin iktidar bloğu ve halktan oluşan toplam, ulusal kimliğin asli unsurları olarak ele alınmıştır.

Dolayısıyla yukarıdaki şartlar altında Cumhuriyet'i kuran kadroların karşısında cevaplanması gereken önemli bir soru vardır. Hakimiyetin kaynağı ulustur, ancak ulus nedir ve kimlerden oluşmaktadır? Meselenin sınıfsal kimliklerle ifade edilemeyeceği açıktır. Çünkü gerek

² Kitabın Türkçe çevirisinde *millet* ifadesi kullanılmaktadır. Ancak bu kelime Osmanlı Devleti tebaası içindeki dinî toplulukları tanımlamakta kullanıldığı için anlam karmaşası yaratmamak adına yazı boyunca *ulus* [İng. *nation*] ve *millet* kelimelerini ayrı ayrı kullanmayı tercih edeceğiz. Ancak siyasi bir ideoloji olarak milliyetçilik ile ulusçuluk kavramlarını eş anlamlı olacak şekilde kullanacağız.

19. yüzyılda kıtayı sarsan devrimci mücadeleler, gerekse I. Dünya Savaşı sırasında patlak veren 1917 Ekim Devrimi'nin ardından yaygınlaşan ve Avrupa kapitalizmini tehdit eden işçi sınıfı hareketleri gibi olaylar, sınıfsal çıkarları modern kapitalist toplumu ve bireysel zenginleşmeyi tesis etmeye dayanan yeni cumhuriyeti tehlike altına sokmaktadır. Bu yüzden aslında 19. yüzyıldan beridir imparatorluğun içinde gelişmekte olan, ulusun geçmişini ve bugününü açıklayan daha kapsayıcı bir kolektif kimliğin, -yani her şeyi kuşatacak bir ortak anlatıyı yaratmak için- ulusal kimliğin milliyetçi bir programla yeniden ele alınması gerekliliği doğmuştur. Elbette müşterek anlatının inşa edilebilmesi için bazı şeylerin bilinçli veya bilinçsizce unutulması, bazı unutilen şeylerin ise hatırlanması gerekmektedir. Kanon bu bağlamda, Assmann'ın da ifade ettiği üzere, son derece seçicidir ve dışlama ilkesi üzerine kuruludur (Assmann, 2008, s. 106). Öyleyse yazı boyunca şu sorulara cevap bulmaya çalışmak meseleyi aydınlatılabilmek açısından önemli olacaktır. Milliyetçi tarihyazımı ile sanat kanonu arasındaki dinamikleri nasıl inceleyebiliriz? Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sanat kanonu ulusal kimliğin oluşturulmasına ne gibi katkılar sağlamıştır? Ve son olarak, ulusal imgeleme katkı sağlayan sanat kanonunda ölçütler ve çelişkiler nelerdir?

Erken Cumhuriyet Döneminde Milliyetçi Tarihyazımının Ana Hatları

Ahmet Yıldız, Kemalist milliyetçiliği üç dönemde kategorize eder. Bunlardan birincisi, savaş koşulları altındaki reel politiğin de bir yansıması olarak dinî yönleri ve referansları kuvvetli olan *Millî Mücadele Dönemi* (1919-1923) milliyetçiliğidir. İkincisi, ulusu tanımlarken laik vatandaşlık vurgusunun ağır bastığı *Cumhuriyetçi Dönem*'dir (1924-1929); Batılı tarzdaki reformların yardımıyla dinin kamusal hayattan çıkarıldığı, Osmanlı'dan kalan Türkçülük ve İslamcılık akımlarıyla şekillenen milliyetçilik modelinin tasfiye edildiği (ya da en azından etkisinin azaltıldığı) ve yerine, yazarın tabiriyle “ferdi ve kolektif kimliğin belirleyicileri olarak milliyetçilik ve medeniyetçilik umdeleri”nin ikame edildiği zaman dilimine işaret eder. *Halkta Birlik Dönemi* (1929-1938) olarak adlandırılan üçüncü dönemde ise ulusu soya dayalı, ortak etnik kökenler üzerinden tanımlayan anlayışın baskın olduğu görülmektedir (Yıldız, 2009, ss. 217-225). Ortak kökenlere yapılan vurgu Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1931 tarihli programında ulusun “dil, kültür ve mefkûre [ideal] birliği ile birbirine bağlı vatandaşların teşkil ettiği bir siyasi ve içtimai heyet” şeklinde tanımlanmasından da açıkça görülebilir (Anonim, 1931, s. 30). Aynı tanımlama daha sonraları 1935 tarihli programda modern Türkçeyle yapılacaktır. Bizi en çok ilgilendiren bu son dönemdir çünkü ortak köken ve ırksal paradigmaya dayalı bir ulus tarifi yapabilmek için hukuki tanımlama tek başına yeterli değildir. Türk'ün kim olduğu ve modern dünyadaki yerinin neresi olduğuna dair ortaya atılan soru siyasi-ideolojik olduğu kadar kültürel bir sorudur. Dolayısıyla bu soruya cevap aramak için dil-tarih araştırmaları ve antropolojinin yanı sıra arkeoloji ve sanat tarihi disiplinleri de seferber edilmiş, bu alandaki gelişmeler sanat kanonunun ideolojik dilini doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiştir.

Esasında Kemalist milliyetçilik, Fatih Yaşlı'ya göre, sistematik bir ırkçılık kisvesine girmemiştir. Ancak Türk ulusal kimliği belirlenirken, ırktan kurucu bir unsur olarak faydalanılmıştır. Dünyadaki gelişmelerin de etkileriyle 1930'lu yıllar ve sonrasında Türkiye'de vatandaş olma ile etnik köken itibarıyla Türk olma arasındaki farkın giderek açılması ve ikincisinin ağırlık kazanması söz konusudur. Rejimi pekiştirme politikaları sırasında “ferdin toplum organizması içinde değer kazanabildiği kolektif anlayışa uygun [...] düzenli, disiplinli, programlanmış, homojen bir birlik” arayışına ırksal kaygıların merkeze alındığı halk ve vatandaşlık tanımı cevap vermiştir (Yaşlı,

2020, ss. 62-63). Keza 1930-1945 arası dönem self-konsolidasyon ve kurumsallaşma yılları olduğu için rejimin kültür devrimini gerçekleştirmesine elverişli bir zemin oluşturmaktadır (Yaşlı, 2020, s. 64). Tüm bunların karşılık bulabilmesi için yaratılan kimliğin ülkenin en ücra köşelerindeki vatandaşa benimsetilmesi ihtiyacı doğmuştur. Bu bağlamda *Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi* kitlelerin müşterek bir kimlik ve ideoloji etrafında mobilize edilebilmesi için üretilen siyasal söylemin kuramsal altyapısını sağlamlaştırmak adına yardıma koşacaktır (Yaşlı, 2020, s. 65).

Türk Tarih Tezi 1929-1932 yılları arasında *Türk Tarihinin Anahatları* (1930) ve müfredat için okutulan diğer kitaplar (örnek olarak 4 ciltlik *Tarih* ders kitabı) aracılığıyla büyük ölçüde şekillenmiştir. Ancak tarih tezini daha resmî hâle getirerek geniş çevrelere tanıtmak ihtiyacı görülür. Bu yüzden Mustafa Kemal Atatürk 1932 yılının başlarında hem 1930'daki kitabı yeniden yazdırmak, hem de ders kitaplarının iyileştirilmesi ve tezin sağlamlaştırılması adına bir kongrenin düzenlenmesini ister. Böylece Temmuz 1932'de Ankara Halkevi'nde toplanılır (Ersanlı, 2021, s. 139). Zafer Toprak'a göre tarih tezinin tabanı, İsviçreli antropolog Eugène Pittard'ın (1867–1962) 1924'te yayımlanan *Les Races et l'histoire* [*Tr. Irklar ve Tarih*] ile İngiliz tarihçi ve bilim-kurgu yazarı Herbert George Wells'in (1866-1946) 1919 yılında yayımladığı *The Outline of History* [*Tr. Tarihin Ana Hatları*] gibi iki önemli kitaba dayanmaktadır. Atatürk'ün kütüphanesinde yer alan bu kitapların özelliği, insanlık tarihini uhrevî anlatılardan uzaklaştırarak seküler ve evrimci bir çizgiye dayandırmasında yatmaktadır. Arkeoloji ve antropoloji disiplinleriyle bir arada işlenerek yeni bir anlayışı meydana getiren tarih böylece, dinsel anlatıların ötesine geçerek bilimsel bir temele oturacaktır (Toprak, 2021, ss. 141-145).

Etnoloji, antropoloji, arkeoloji, edebiyat tarihi, dinler tarihi gibi disiplinler altında hazırlanan kongre sunumlarında genel olarak Türklerin tarihteki yeri ele alınmıştır. Burada yalnızca birkaç sunumu ele almakla yetineceğiz. Esasında bir asker ve devlet adamı olan, Atatürk'ün yakın dostlarından tarihçi Hasan Cemil (Çambel) (1879-1967), *Ege Medeniyetinin Menşesine Umumî bir Bakış* adlı sunumunda Ege-Antik Yunan uygarlıklarını, İskit, Mezopotamya, Mısır uygarlıklarıyla bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlı görür. Kendi tabiriyle “Bu zincirin iki ucu ise halkalarının dövüldüğü Altay'ın demir ocaklarındadır” diyerek evrensel uygarlığın köklerine dair bir hat çizmekte, bu hat Orta Asya'dan başlayarak önce Anadolu ve Mısır'a daha sonra da Antik Yunan dünyasına ilerlemektedir (Hasan Cemil, 1932, s. 201). Çambel'in Asya'dan Avrupa'ya uzanan uygarlıklar arasındaki unutulmuş kadim bağlardan söz ederken Johann Gottfried Herder (1744-1803) ve Wilhelm Dilthey (1833-1911) gibi tarihçilere atıfta bulunması dikkat çekicidir (Hasan Cemil, 1932, ss. 202-206). Zira 1760'tan sonra romantik-milliyetçi Herder, tarihin ana aktörü olarak *das Volk* [*Tr. Halk*] kavramını ön planda tutmuştur. Herder'e göre *das Volk*, yani halk, ortak bir dil, kurumlar, edebiyat ve sanat yoluyla bir araya gelen kolektif bir bütünden meydana gelir. Bu birleşmeyi sağlayan bağlayıcı unsur anadildir; anadil aynı zamanda bir ulusu başka uluslardan ayrı ve özel kılan şeydir, içinde “tüm gelenekleri, tarihî, dinî, yaşam ilkelerini; bir milletin tüm ruhunu ve yüreğini” taşır (Breisach, 2018, s. 286). Dilthey ise insan dünyasını, tanrısal ve ruhani güçlerden bağımsız, kendi kendisine yeterli olacak şekilde görmektedir. Ona göre tarihçiler geçmişteki insan davranışlarının ardında yatan sebepleri anlayabilmek için meseleye onların gözlemlerinden bakmalı, toplumların artlarında bıraktıkları sanat eserleri, dilleri, inançları ve devletleri, yani somut dışavurumları incelemelidirler. Doğa ve insani olgular ardıl olacak şekilde birbirlerine bağlantılıdır ve şimdiki zaman esasında “geçmişle yüklü ve geleceğe gebe”dir (Breisach, 2018, s. 357). Bu bağlamda Birinci ve İkinci Kongreler ile sanat kanonu da şimdiki tanımlayabilmek için geçmişten günümüze ulus denen kolektif bütünü meydana getiren

bağları, laik bilimsel-kültürel düzeyde yeniden anlamaya ve kurmaya çalışmanın bir mesaisi olarak değerlendirilebilir.

Birinci Kongredeki konuşmacılardan antropolog Şevket Aziz (Kansu) (1903-1983) ise *Türklerin Antropolojisi* adını taşıyan sunumunda İstanbul Tıp Fakültesi'ndeki Antropoloji Laboratuvarında iki sene boyunca yaptığı kraniyolojik ve antropolojik incelemelerin sonuçlarını paylaşır.³ Konuşmasının satırbaşlarında şunları ileri sürer:

Bizim hakkımızda bugüne kadar yapılmış olan antropolojik ve etnografik tetkikata istinat etmeden bazen garazlı bir duygu ile bize verilmiş olan gayrı mütekâmil [olgunlaşmamış], yarım inkişaf etmiş [yarım gelişmiş] gibi tabirleri [...] bütün samimiyetle [...] redde mezunum (Sürekli alkışlar) [...] Alp adamı brakisefal, ince burunlu, vasatî veya vasatîden uzun boylu, buğday renkli yahut kumral, dağlı adam dediğimiz tiptir [...] Mongol gözü yok. Bu tip avrupaî denilen Alp adamının tipinin aynıdır [...] Avrupaî tip dediğimiz bu tip nereden gelmiştir? Bunu Avrupaya mı bağliyacaksınız? [...] Tereddütsüz cevabımı derhal verelim ki brakisefal Avrupa bize bağlıdır (Alkışlar) (Şevket Aziz, 1932, ss. 275-277).

Toprak'ın da ifade ettiği üzere, Batı bilim çevrelerince Türk insanının az gelişmiş olduğuna dair yaygın kaniye karşılık Kansu'nun yaptığı ölçümler sonucunda aldığı netice, Türk insanının gelişmişlik düzeyinin Fransız insanından farklı olmadığı yönündedir. Evvelinde Türk Tarih Cemiyeti Umumî Kâtibi Dr. Reşit Galip (Baydur) Bey (1893-1934) tarafından tarif edilen *Alp adamı* [Lat. *Homo Alpinus*] ile Türkler arasında hiçbir farkın olmaması fizik antropoloji açısından Türklerin Avrupa halkları arasına dâhil olduğunu göstermektedir (Toprak, 2021, ss. 163-164). Kansu konuşmasının devamında Türklerin ırksal özelliklerini Ankara'nın Bağlum köyünden getirttiği kanlı canlı bir Türk ailesi üzerinden açıklayacak ve ekleyecektir:

[...] İşte Alp adamı, Ortaasiyadan gelmiş olan adam, bizim ecdadımıza bağlı olan adam (Alkışlar). Efendiler; asırlardan beri mütefekkirlerimiz, ilim namına Garb'a körü körüne bağlanmış olan araştırmacılarımızın ve münevverlerimiz ihmal ettiği [...] fakat ona karşı ihtimama, dikkate, alakaya bugünkü münevverlerimiz mecbur olduğu [...] Anadolu Türk köylüsüne bakınız (Alkışlar). (Şevket Aziz, 1932, s. 278).

Afet İnan (1908-1985) da benzer şekilde, Avrupa'ya uygarlığın brakisefaller tarafından getirildiğini ileri süren bir konuşmayı daha önce kongrenin açılış safhasına dile getirmiştir. İddiaya göre Orta Asya'dan göç eden brakisefaller Türklerdir, dolayısıyla Batılı bilim çevrelerince iddia edildiği üzere Türkler tali derecede görülen sarı ırka mensup değildirler. Altay-Pamir yaylalarından göç eden Hint-Avrupa ve Hint-Germen kavimleri adı verilen kitleler esasında Ön Asya'nın Türk ırkına mensupturlar. Avrupa halkı (dolikosefal) henüz cahil ve vahşi bir hayat tarzını devam ettirirken Türkler (brakisefal) kendi ana yurtlarında tarımı öğrenmiş, hayvanları evcilleştirmiş ve dahası Maden Devri'ne geçmişlerdir. Dolayısıyla uygarlığın doğduğu yer de burasıdır (Toprak, 2021, ss. 156-158). Afet İnan'a göre Türkler aynı zamanda çeşitli sanat-zanaat ürünlerini de başta Germen kabileleri üzere Avrupa'ya tanıtan ulustur. *Orta Kurun Tarihine Umumî bir Bakış* adını taşıyan sunumunun bir kısmında Hun istilalarıyla meydana gelen Kavimler Göçü sonucunda Türklerin Germen kavimleriyle olan kültürel alışverişlerini şu sözlerle açıklar:

Malûmdur ki, Germenler, şarkta Don ve Dinyeper ırmaklarından itibaren çok eskidenberi, Türklerle temasta bulundular. Halbuki, Türklerde uzun asırlardanberi tezyin san'atı fevkalade inkişaf etmişti [gelişmişti]. Türkler oymalı silahlarda, müzeyyenatta [süslenmiş şeylerde], kılıç kabzalarında, kılıç kınlarında ve mücevheratta altın veya altın kaplı işlemler üzerinde

³ Kraniyoloji kısaca, insan ırklarının kafatası yapılarının karşılaştırılarak incelenmesidir.

[...] kıymetli taşlarla olan kakmaları severlerdi. Türklerin bu altından, gümüşten ve kıymetli taşlardan yaptıkları eserler, yabancıların gözlerini kamaştırıyordu. Bu Türk eserleri, garpta yayıldığı zaman fevkalâde bir muvaffakiyet kazandı. Bu eserler, Kırımdan, Romanyadan, Fransada meşhur Frank kralı Şilderik'in mezarına kadar, her yerde bulunmuştur [...] onlara Germen san'at eserleri demek yerinde değildir. Bu bulunan eserler Germenlerin, yeni bir san'at şekli icat ettiklerini de göstermiyor; çünkü, bu eserlerin ilk tipleri malûmdur ve bu san'atın kökleri Ortaasiyadadır (Afet, 1932, s. 415).

Türk sanatının (ya da geneli itibariyle Orta Asya sanatının) diğer toplumlara etkisi Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü Müdürü Josef Strzygowski'nin(1862-1941) de önemle eğildiği bir konu olmuştur. Strzygowski, çalışmalarında Avrupa Hıristiyan sanatının yalnızca Helenistik mirasla sınırlandırılmayacağını, içinde Türklerin de bulunduğu Asyalı Doğu kavimlerinin de bu sanatın şekillenmesinde payı olduğunu savunur (Köprülü, t.y., s. V). “Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi” başlığıyla *Türkiyat Mecmuası*'nda yayımlanan makalesinde:

Türklerin en eski müstamerelerinde [yerleşim yerlerinde] iklim, toprak ve ırkın mahsulü olan plâstik san'atlarının sabit kıymetlerini gösterdiğim zaman Türklerin çadır ve maden san'atının eski şark devletlerinin san'atlarından daha yeni olduğu fikrinde bulunmuştum; bugün devamlı tetebbülüm [incelemelerim] neticesinde çadır san'atının daha eski olduğunu ve gerek eski şark devletleri san'atının ve gerek daha sonraki 'Girit' ve 'Yunan' san'atının da zuhurunda tesir icra ettiği kanaatine vasıl oldum (Strzygovski, 1935, s. 44).

sözlerini sarf eden Strzygowski, genel olarak Türklerin çadır mimarisi, madeni eşyalar ve tezeyinatta kullandıkları geometrik şekillerin diğer toplumların sanatlarında yarattığı etkileri -toprak, iklim ve ırk gibi faktörlere de dikkat çekerek- Doğu'dan Batı'ya giden bir aksta ele almıştır. Birinci Kongrede Strzygowski'nin çalışmasının bir kısmını dinleyicilerle paylaşan Dr. Reşit Galip Bey: “[...] Türk sanat ve medeniyetine ehemmiyet verilmesi zamanı hakikaten çoktan gelmiştir. En büyük tarih müşküllerinin kapısını ancak bu ehemmiyetin anahtarı açabilir” diyerek bir bakıma, sanat tarihi biliminin bu genel tarih tezine seferber edilmesi gerektiğinin işaretini verir (Reşit Galip, 1932, s. 161).⁴ Bu hususta tarihsel bir anlatının inşa edilebilmesi adına gerek yer altından çıkarılan bulguları gerekse çağdaş sanatı sergileyebilecek nitelikte müzeler bir ihtiyaç hâlini almıştır.

Konuşmacılar arasında yer alan Halil Ethem (Eldem) (1861-1938) *Müzeler* başlıklı konuşmasında müzelerin tarih ve önemi üzerinde durur. Londra ve Paris'teki muadilleriyle kıyaslandığında Türkiye müzeler açısından en genç ülkelerden biridir. Dolayısıyla Halil Ethem, arkeoloji ve etnografi alanlarına ağırlık verildiği takdirde Türk-İslam eserleri ile Hititlere ait eserlerin İstanbul'daki Arkeoloji Müzesi'ne takviye edilebileceğine dair pragmatik bir yol önerir. Zira Orta Çağ ve sonrasına tekabül eden Avrupa menşeli eserlerin Türkiye'deki müzelerde bulunmadığı ve bunların temin edilebilmesinin imkânsızlığı ortadadır. Halbuki Hitit ve Türk-İslam devrinden çıkarılanlar “hep kendi millî Türk eserlerimizdir” diyerek aslında Anadolu'nun çok eski tarihlerden günümüze uzanan dönemde Türklere ait olduğunu müzeolojik yaklaşımla tekrar etmiş olur (Halil Ethem, 1932, s. 563).

Katılımcılarının çoğu orta okul ve lise tarih öğretmenlerinden meydana gelen Birinci Kongre, Maarif Vekâleti'nin öğretmenlerine yeni bir tarih bilinci kazandırmak amacı taşıdığı için ulusal nitelikte kalmıştır. Yaklaşık 5 yıl sonra toplanan İkinci Türk Tarih Kongresi ise dünyanın çeşitli yerlerinden gelen bilim insanlarının katılımlarıyla daha profesyonel ve uluslararası bir

⁴ Reşit Galip Strzygowski'nin bu metnini *Türkiyat Mecmuası*'nın 3. cildinin, 1927-1930 tarihli nüshasından alıntılar. Biz ise derginin 1935 tarihli basımını kullandık.

kisveye bürünür. Keza 1933 Üniversite Reformu'nun yanı sıra, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ile Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi gibi kurumların açılması akademik nitelikte tarihçilerin yetişmesinde önemli rol oynamıştır. İkinci Kongre'de yapılan sunumlar da ağırlıklı olarak dil bilim, antropoloji ve arkeoloji üzerinedir. Tezde genel itibariyle brakisefal Türk ırkının Avrupalılardan hiçbir farkının olmadığı ortaya atılmış, Türklerin tarih boyunca göçler yoluyla Mısır, Anadolu, Ege ve Yunan medeniyetlerini meydana getirdikleri ileri sürülmüştür (Toprak, 2021, s. 324).

Kanonun Dili: İkinci Türk Tarih Kongresi ile Resim ve Heykel Müzesi

Takvimler 20 Eylül 1937'yi gösterdiği sırada Türkiye'nin kültür devrimine katkıları açısından İstanbul'da iki önemli atılım meydana gelecektir. Bu atılımlardan birincisi, İkinci Türk Tarih Kongresi'nin (20-25 Eylül 1937) toplanması, ikincisiyse Resim ve Heykel Müzesi'nin (20 Eylül 1937) açılmasıdır. İkinci Kongrenin fahri başkanlığını Eugène Pittard yapar. Asbaşkanlar ise Afet İnan, Hasan Cemil Çambel ve Halil Ethem Eldem'den teşekkül eder.

İkinci Kongrede ortaya atılan argümanlar benzerdir. Afet İnan "Türk Tarih Kurumunun Arkeolojik Faaliyeti" başlıklı tebliğinde,

Türk ırkı beyaz ve brakisefaldir. Bugünkü yurdumuzun sahipleri en eski kültür kurucularının aynı ırkî vasıflarını taşıyan çocuklarıdır [...] Önyasya, Akdeniz havzası bu medeniyete mihrak olmuştur. Avrupa, Pasifikten geçerek eski Amerika kültürü, hep aynı kökten kuvvet ve filiz almıştır. İşte bu geniş ölçü, neolitik ve maden devirlerinin medeniyet çerçevesidir [...] Tarihin her devir kültürü ona yabancı değildir. Türk ırkının bu ülkeye sahip oluşu ise, tarihin en eski devrinden başlar. Protoeti ve Eti bu sahipliğin başında gelir. Ondaki sonraki göç dalgaları, Türkiye topraklarında aynı ırktan olan Türk kardeşlerini getirmiştir. Bu yurdun muhtelif tarihî devirlerinde, siyasi varlığında değişiklik ve adında başkalkılar görülmüştür. Fakat ırkî vasfı hep türk cevherini muhafaza etmiştir (İnan, 1943, ss. 8-9).

diyerek, Türklerin tarih boyunca evrensel kültürün temellerini nasıl attıklarını arkeolojik bulgular ışığında ifade etmeye çalışmıştır.

"Neolitik Devirde Küçük Asya ile Avrupa Arasında Antropolojik Münasebetler" adlı tebliğinde ise Eugène Pittard, Şevket Aziz Kansu tarafından incelenen Etilere ait oldukları saptanan iskeletlerin ve kafataslarının brakisefal yapıda olduğunu vurgular. Pittard bu noktada, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan alandaki insanların da brakisefal olmaları gerekçesiyle Proto-Etilerin ve Etilerin kafalarının bunlara benzemesinin bir rastlantı olamayacağını ifade eder (Pittard, 1943, s. 72).

Etiler'in cetleri olan Anadolu'nun bu eski brakisefalleri [Proto-Etiler], illetten neticeye varmak yoluyla, Türkler'in de cetleri telâkki olunabilirler.

Tarihin seyri ilerledikçe, Anadolu'nun bu brakisefalleri, muhtelif isimler almışlar, muhtelif şekillere tâbi olmuşlar; bunlar, ihtimal, vakit vakit muhtelif diller konuşmuşlardır [...] Fakat bu milletleri vücuda getirenlerin aynı ırkın insanları olmaları muhtemeldir. Bazı devirlerde bu milletleri birbirinden ayrılmış görürüz; o vakit zannederiz ki bunlar ayrı ayrı ırka mensup insanlardır [...] Neolitiklerle bizim aramızda, en son tahlile göre, Selçuklar, Osmanlılar vardır; bugün bunların adı Türk'tür (Pittard, 1943, s. 73).

Toprak, Pittard'ın tebliğinin 1924'te yayımlanan *Irklar ve Tarih* kitabındaki tezlerine dayandığını söyler. Pittard, uzun seneler yaptığı araştırmaların neticesinde Anadolu'da oluşan neolitik kültürün Orta Asya'dan başlayan kavimler göçüyle bağlantılı olduğunu iddia etmiştir (Toprak,

2021, s. 310). Göç yollarından yola çıkarak Türk tarihinin Avrupa'nın tarihi olduğunu ileri süren bu Avrasyacı tez, Avrupa'nın Büyük Savaş sonrasında geçirdiği bunalımla yakından ilgilidir. Zira o güne kadar antropoloji, sömürgeci perspektifle Batı dışı toplumların ıskelliklerini Sosyal Darwinist açıdan meşrulaştırmaktadır. (Toprak, 2021, s. 311). Pittard, iddialarıyla bu yaygın kanıyı ters yüz ederek Almanya'da geliştirilen arı ırk vb. ırkçı savlara karşı ırkların saflığı yerine ırkların karışımının uygarlıkları yükselttiği tezini ileri sürmüştür (Toprak, 2021, s. 312).

1930'lu yıllarda ders kitapları ve kongreler yoluyla ortaya atılan Türk Tarih Tezi arkeoloji ve antropolojinin yardımıyla, bir yandan Türklerin bugünkü Avrupalılarla olan soydaşlıklarını kanıtlamaya ve o dönemde yaygın bir kanı olan "Türklerin sarı ırka mensup olduğu" kanaatini çürütmeye çalışmış, diğer yandansa Türklerin tarihin erken devirlerinden itibaren evrensel kültürün oluşmasına yaptığı katkıyı -iddia düzeyinde- ortaya koymuştur. Ancak bu iddialar ulusun kadim geçmişinin yani dününün anlatısını meydana getirmektedir. Peki ya yakın geçmişte ve bugün ulusun evrensel kültürdeki yeri nedir? Türkiye çağdaş dünyada nerede konumlanmaktadır? Bu sorulara İstanbul'da kongreyle aynı gün açılan Resim ve Heykel Müzesi'nin sergilemesinden doğan kanon ve sanat tarihi anlatısı bir nebze olsun yanıt verecektir kanaatindeyiz.

Ayşe H. Köksal'ın Zeynep Yasa Yaman'dan aktardığına göre, modern Türk sanatını bir araya getirecek olan ulusal galeri projesi için ilk başta Ankara düşünülür. Ancak İkinci Türk Tarih Kongresi'nin İstanbul'da yapılacak olmasının Avrupa'yla kurulan kültürel ilişkiler açısından stratejik önemi göz önünde bulundurulur. Öte yandan eski başkent İstanbul'da Osmanlı'ya ait Velihaht Dairesi'nin seçilmesinin salt pratik sebeplerden değil, ideolojik-sembolik açıdan da önemi bulunmaktadır. Sarayın dönüştürülmesi eski rejimin tarihe karıştığını bir kez daha ilan etmektedir. İmparatorluktan kalma bir yapı üzerinde yükselen bir modern kurum ve modern sanat yeni rejimin zaferini simgelemektedir (Köksal, 2021, s. 98). Müze'ye dair bir yazısında "Osmanlı devrinin bu sarayı işe yaradı" diyen Afet İnan, Müze'nin açılışının bu kadar kısa sürede başarılmasında Atatürk'ün oynadığı rolün altını çizer. O'nun verdiği emirle Kültür Bakanlığı harekete geçer ve saray kompleksine bağlı yapı müzeye dönüştürülür. Köksal'ın aktardığı yazının devamında: "Resim galerisi, bizim neslimize ilham verecek bir membadır [...] Türk sanatkarları, sanatlarının takdir ve muhafazasını Cumhuriyet devrinde kazanmış oldu [...] [Türk] yalnız kendi milletine değil cihan kültürüne de örnekler ve şaheserler verecek kudretler gösterir" sözlerini sarf eden İnan'ın bu fikirleri esasında Avrupa'daki müzecilikle belirli bir paralellik gösterir. Avrupa'da kraliyete ait sarayların kamusal müzelere dönüştürülmesinin benzer bir ideolojik-sembolik anlamı vardır (Köksal, 2021, s. 99). Louvre Müzesi örneğinde olduğu gibi, kamulaştırılan eserler artık devletin ve onu meydana getiren tüm yurttaşların ortak malı olmakla birlikte burjuvazinin artan toplumsal gücünü de simgelemektedir (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 60-61).

Müze, açılacağı dönemde elinde bulunan koleksiyondan ötürü bir anlatı kriziyle karşı karşıyadır. Bunun en temel sebebi Modern-Batılı tarzdaki sanatın Türkiye'deki geçmişinin ortalama 100 yıldan geriye gitmiyor oluşudur. Aslında yüzyıllardır minyatür resim geleneğinden söz etmek her ne kadar mümkün olsa da geleneksel üslupla yapılan bu resimler rejim inşa etmekte olan iktidarın siyasi-tarihsel anlatısıyla sürtüşmektedir. Öte yandan Louvre modelinde olduğu gibi arkeolojik eserlerle başlayarak Avrupa sanatına eklemlenen ve sonunda Türkiye'yi medeniyetin beşiğine yerleştirebilecek burjuva-milliyetçi bir teşhir stratejisini yaratmak artık mekânsal olanaksızlıklardan ötürü mümkün değildir. Buna en yakın teşebbüs Osman Hamdi Bey (1842-1910) döneminde olmuş, daha sonra kardeşi Halil Ethem bu hayali mirası devralmıştır. Osman

Hamdi Bey, müdürlüğünü yaptığı Müze-i Hümayun'a (bugünkü adıyla Arkeoloji Müzesi) bağlı bir Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (1930'lardaki adıyla Güzel Sanatlar Akademisi) kuruculuğunu üstlenmiş, ayrıca Mektebin 1883 tarihli yönetmeliğinin 13. maddesinde "resim ile oyma şeylere mahsus bir müze ve bir de ulusal sanatlar müzesi kurulması" gerektiğini belirtmiştir (Edhem, 2019, s. 206). Resim ve heykellere ayrılan iki yeni müzenin önerilmesi antikiteden çağdaş sanata uzanan evrimsel bir sanat tarihi anlatısının meydana getirilebilmesi açısından -zihinsel bir tasarı olarak kalsa bile- önemli olmuştur. Bu tasarı, Osman Hamdi'nin ölümünden sonra Halil Ethem tarafından sergilemesi fazla uzun ömürlü olmayan *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* adı altında devam etmiştir. Koleksiyonun tüzük önergesinde İstanbul'da bir resim müzesinin oluşturulması gerektiği, bu müzede çağdaş Osmanlı ressamı, çağdaş Avrupalı ressam, Avrupa'nın eski ustaları ve bu ustaların kopya eserlerinden meydana gelen bir koleksiyonun sergilenmesi önerilmektedir (Edhem, 2019, s. 220). Köksal'a göre Halil Ethem'in esas amacı, sanatı uluslar üzerinden tarihsel bir bağlama oturtmaktır. Osmanlı ve Batılı ressamı aynı koleksiyonda buluşturarak "ulusal ekol"ün (Türkiye'deki resim sanatını) evrensel sanat tarihi kanonunun içine yerleştirildiği bir müze tasarlamıştır (Köksal, 2021, s. 47). *Elvah-ı Nakşiye*'nin genişletilmesiyle Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk daimî koleksiyonu da meydana gelir. 1937'de açılan sergi, aynı zamanda sanat tarihinin ve sanat eleştirisinin temel kurgusunu oluşturması bakımından önemlidir. Zira sanat tarihinin İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi altında akademik bir disiplin olarak kurulması 1943'ü bulacaktır. O zamana kadar Resim ve Heykel Müzesi'nin çatısı altına kabul edilen ve dışlanan eserlerle oluşturulan tasnifleme biçimi Türkiye'de sanat kanonunu belirleyici rol üstlenmiştir (Kayaalp, 2023, s. 130).

Köksal'dan aktaracağımız üzere, Müze'nin sanat tarihi anlatısı Nurullah Berk ve bir grup Akademik sanatçının durduğu perspektiften yazılacaktır. Berk, çeşitli mecralardaki yayınlarında Müze'nin 1937 sergisini: 1- *Primitifler* (İptidailer), 2- *Orta Evre* ve 3- *Modern Evre* olmak üzere üç gruba ayırır. Heykellerin ve İnkılâp Sergisi'nin bulunduğu ayrı bir salon haricinde Müze'deki sergilemede buna benzer bir gruplama yapılmıştır. Buradaki anlatımda esas ilgi çekici olan kısım bize göre Berk'in dönemler ve ressamı üzerine getirdiği yorumlardır. Berk'e göre *Primitifler*, tıpkı Batı'daki akım gibi "iptidai [ilkel]" bir anlayışla resim yapıyor olsalar dahi tabiata büyük bir saygı duymuşlar ve renk hassasiyetiyle sade ve samimi resimler üretmişlerdir. Bu ustaların resimleri, aynı zamanda Rönesans Dönemi'nde olduğu gibi alın teri ve ince el işçiliğiyle bezelidir. Şeker Ahmet Paşa, *Karaca*'sıyla (1886-1887) bir "Courbet olgunluğu" göstererek, tekniğiyle "Garp klasikleri"ne yaklaşmakta, Ahmet Bedri'nin manzarası Utrillo renkleri kadar ahenkli olmaktadır. Hoca Ali Rıza ise bir nevi Corot'dur. Onları bir sonraki kuşaktan ayıran en temel özellik bayağı bir taklitçiliğe düşmemiş olmalarıdır; taklitçilik anlayışı, içinde 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı) ressamlarının da bulunduğu *Orta Evre* sanatçılarındadır görülür. *Orta Evre*dekiler Fransız Empresyonist akımının formüle edilmiş, akademikleşmiş bir şeklini memlekete ithal etmişlerdir. Oysa *Modern Evre* olarak tanımlanan Berk ve çağdaşı sanatçıları (Müstakiller ve d-Grubu), kendilerinden önceki kuşaktan ayıran temel fark, teknik ve konu itibarıyla taşıdıkları "endişe"dir. Onlar *Orta Evre* ressamı gibi entelektüel açıdan zayıf ve taklitçi olmamışlar, klasik ifadelere doğru ilerlemişler, hatta kimileri inşa endişesi taşıyan "manifest-tablolar" yapmışlardır. Elbette Berk'in bu sözde lineer tarih anlatısının altında yatan en temel gerekçelerinden biri, bilindiği üzere Akademi içindeki mesleki gruplaşma ve kuşak çatışmalarıdır (Köksal, 2021, ss. 112-122). Ancak biz burada daha ziyade kanonu belirleyen anlatı ile tarih anlatısı arasındaki dinamiklerle ilgileniyoruz. Aşağıda bunları açıklayacağız.

Kayıp Ulus, Total Tarih ve Metonimik Kanon

Anthony D. Smith'e göre milliyetçilik, bir ulusun "özerklik, birlik ve kimlik" kazanmasına ve bu niteliklerin sürdürülmesine yönelik ideolojik bir harekettir (Smith, 2017, s. 122). Milliyetçi ideoloji, milliyetçi dil ve sembollerin uyandırdığı temel duygu ve emeller "toprak/ülke, tarih ve topluluk" olmak üzere üç başlığa atıfta bulunmaktadır. Bu açıdan sembolizm ve seremoni (tören) önemlidir çünkü Durkheim'ın da belirttiği "kolektif duygusal niteliklere" sahiptirler; bu ikisi, milliyetçilik ideolojisi ile ulusa dair kavramları birbirine perçinleyerek ve somutlaştırarak "tarihi ve kaderi olan soyut bir topluluğun" devam edebilmesini sağlar (Smith, 2017, s. 127).⁵ 18. yüzyıldan itibaren Montesquieu (1689-1755) ve Jean-Jacques Rousseau'da (1712-1778) öne çıkan ulusal kimlik / ulusal karakter vurgusu, Herder'de zirve noktasına erişir. Herder için ulusların kendine has düşünme biçimi, dehası ve özgül kimliği bulunmaktadır ve bunlar yitirildiği ya da hasıraltı edildiği noktada yeniden keşfetmek için çalışılması gerekmektedir. Tarih, filoloji ve arkeoloji disiplinleri aracılığıyla yapılan çalışmalar, kökenlerin etnik geçmişte aranması ve "kolektif kendinin yeniden keşfi" önem kazanmıştır (Smith, 2017, s. 123). Kadim geçmişin karanlığından çekip çıkarılarak "yeni insan" prototipleri hâline getirilen ulusal figürler, kahramanlar ile çeşitli efsaneler, destanlar, bunların yeniden keşfedilmesi ve inşa edilmesi, Smith'in de ileri sürdüğü gibi, ilk olarak entelijansiya sayesinde olmuştur. Etno-tarihe rüçü eden bu entelijansiya, mesleki niteliklerini toplumun hizmetine sokarak etnik halklar ile kendileri arasında köprü kurmaya çalışır (Smith, 2017, s. 199). Böylece, genelde başını burjuvazinin çektiği belli başlı sınıflarla birlikte, aydınların aracılığıyla yeniden oluşturulan halk kültüründen dayanak alan yeni bir ulusal kimlik -toplumun diğer kesimlerine benimsetilmek üzere- yaratılmış olur (Smith, 2017, s. 200).

Görüldüğü üzere ulusal kimlik yaratırken başvuru araçlar hiç de Erken Cumhuriyet Türkiye'sine veyahut da Türk milliyetçiliğine özgü bir durum değildir.⁶ Batı merkezci tarihyazımı, Mısır-Yunan-Roma-İbrani-Hıristiyan hattı üzerinden düz çizgili bir evrimin inşasındaki tepe noktasına Batı'yı yerleştirerek, bu geçmişe dayandırılan ulusların saygın ve söz sahibi büyük uluslar olarak meşrulaştırılmasını sağladığı için, Türkiye gibi geç uluslaşanlar antropoloji ve arkeolojinin ışığında kendi tarihlerini kendileri yazmak zorunda kalmıştır. Alman romantik milliyetçiliğinin öncüsü olan bu anlayışta yazılı tarih ulusların mücadele alanıdır ve bir kültürün geçmişten bugüne uzanan seyrini izleyebilmek için arkeolojiye, kültürün saflığının bozulmadığını kavrayabilmek içinse fizik antropolojiye ihtiyaç duyulur (Yaşlı, 2020, s. 66). Esasında Cumhuriyet öncesinde ulusal kimliğe veya en azından kadim köklere dair arayışlar yok değildir. Tarihyazımının bu bağlamda stratejik ve siyasi açıdan önemi her daim olmuştur. Bunun en bilinen örneklerinden biri Osmanlı hanedanının, kuruluşundan neredeyse yüz yıl sonra Oğuz kökenlerine dair ortaya attıkları savdır. Halil İnalçık'a göre Osmanlılar, şecerelerini Oğuz geleneklerine dayandırarak gelecekteki hak iddiaları için tarihsel bir temel aramışlardır. Bu iddia onları Doğu'daki diğer hanlara eşit kılmakta ve böylece Timurluların tabiiyetinden kurtulmalarına ve Anadolu'daki Türk Beylikleri üzerinde üstünlük iddia edebilmelerine yaramaktadır (İnalçık, 2010, ss. 4-5). Ancak milliyetçi tarih yazımına dair esas gelişme imparatorluğun son yüzyıllarında Türkçülük akımıyla meydana gelmiştir. Büşra Ersanlı'nın da işaret ettiği üzere Türkiye'de ortaya

⁵ Ulus-devlet çatısı altında aslında birbirlerini gerçekte tanımayan ancak ortak bir kadere ve kadim bir tarihe bağlı (ya da bu şekilde hayal edilen) bu soyut topluluk, Benedict Anderson'ın bilinen tabiriyle aslında bir *hayali cemaattir* (Anderson, 2020, ss. 24-29).

⁶ Yannis Hamilakis'in *Ulus ve Harabeleri* adlı çalışması Yunanistan'da arkeoloji ve ulusal imgelem arasındaki bağlantıların tarihsel olarak nasıl seyrettiğini anlatan önemli bir kitaptır. Kitap Türkiye'de tek partili yıllara denk düşen Metaksas döneminde (1936-1941) disiplin, askeri maharet, vatan için fedakârlık gibi mefhumlarla özdeşleştirilen Antik Sparta ve Antik Makedonya imgelerinin arkeoloji ve tarih üzerinden nasıl canlandırıldığına dair ilginç bilgiler vermektedir (Hamilakis, 2020, s. 271).

çıkan milliyetçilik iki damardan beslenir: Fransız Devrimi'nin yarattığı devrimci dalganın sonucunda ortaya çıkan ulusal egemenlik, eşit vatandaşlık, vatandaşın hak ve ödevleri gibi ilke ve düşüncelere dayanan *iradî (voluntarist) milliyetçilik* anlayışı ile Alman idealizminden ortaya çıkan ve ulusu "halkların iradesinden bağımsız", "ortak bir kültürü ve tarih bilinci olan organik bir gerçeklik" olarak tanımlayan *organik milliyetçilik* (Ersanlı, 2021, s. 71). Bu iki milliyetçilik türü ile "İslam milleti" anlayışının bileşimi Osmanlı Türkçülerinde karşılık bulmuştur (Ersanlı, 2021, s. 72).

1848'in başarısız devrimleri sonrasında imparatorluğa sığınan Leh ve Macar gruplar ile Avrupa'ya öğrenci olarak giden Türkler aracılığıyla gelişen Türkoloji, Türklerin unutulmuş kadim tarihlerini yeniden hatırlamaları, tarih sahnesindeki yerlerini anlamlandırabilmek açısından, kendi kimlikleri ve geçmişten bugüne diğer topluluklarla olan ilişkileri hakkında daha bütüncül bir değerlendirme yapabilmelerini mümkün kılar. İstanbul'a gelerek Mustafa Celâleddin Paşa adını alan Konstanty Borzçeki'nin (1826-1876), *Les Turcs Anciens et Moderns* [Tr. *Eski ve Modern Türkler*] (1869) adıyla yazdığı kitapta Türklerin etnik köken itibarıyla arı ırkın Turan alt birimi anlamına gelen Turo-Aryan ırka mensup olduğunu ve bundan ötürü Avrupalı halklarla akranlıklarını ileri sürmekte, Türklerin insanlık tarihi boyunca oynadığı önemli rolü anlatmaktadır (Lewis, 2022, ss. 467-468). Bir başka kitap Genç Osmanlılar arasında önemli yer eden Fransız-Yahudi oryantalist yazar Léon Cahun(1841-1900) tarafından *Introduction à l'histoire de l'Asie: Turcs et Mongols, des origines à 1405* [Tr. *Asya Tarihine Giriş: Kökenlerinden 1405'e Kadar Türkler ve Moğollar*] adıyla 1896'da yayımlanır. Göçebe Türklerin Orta Asya'daki önemini vurgulayan bu romantik yarı-bilimsel çalışma 1899'da Türkçeye çevrilir. Macar bilim adamı Arminius Vambéry (1832-1913) ise Türklerin ve Macarların aynı kökten geldiklerini ileri sürmüştür (Lewis, 2022, s. 469). 20. yüzyılın başına geldiğimizde Yusuf Akçura (1876-1935) ve Ziya Gökalp (1876-1924) Türkçülüğün iki önemli ideoloğu olmuştur. Yazarları arasında Ömer Seyfettin'in (1884-1920) de bulunduğu, 1910 yılında çıkarılan Genç Kalemler dergisi milliyetçiliğin gelişiminde önemli rol oynar. Akçura, Türk Yurdu Cemiyeti'nin (1911) yayın organı olan *Türk Yurdu* dergisinde Osmanlı öncesi Türk tarihine ve imparatorluk hudutları dışında kalan soydaşlara ışık tutan yazılar kaleme alır (Yaşlı, 2020, ss. 39-41). Öte yandan Türk Derneği (1908), Târîh-i Osmânî Encümeni (1909) ve Türk Ocakları (1911) gibi açılan çeşitli dernek ve kuruluşlar, çıkardıkları yayınlar aracılığıyla bilimle milliyetçilik arasında köprü kurulmasına katkı sağlamışlardır (Ersanlı, 2021, s. 92). Kurucuları arasında Akçura'nın da bulunduğu Türk Derneği'nin Ersanlı tarafından aktarılan nizamnamesinde cemiyetin maksadı "Türklerin asar-ı atikasını, tarihini, lisanlarını avam ve havas edebiyatını, etnografya ve etnologyasını [...] eski ve yeni coğrafyasını" araştırmak ve ortaya çıkarmak şeklinde tanımlanmaktadır (Ersanlı, 2021, s. 93). Benzer amaçlarla faaliyet gösteren Türk Ocakları da Türk soydaşların tarihini ve kültürünü incelemek, Türklerin dilini, bilimsel, ekonomik ve toplumsal standartlarını yükseltmek amacıyla kurulur (Ersanlı, 2021, s. 98). Linguistik, etnoloji, antropoloji ve arkeoloji gibi disiplinler tarih bilimi altında yer bulmuş, Gökalp ve Fuat Köprülü'nün (1890-1966) çabalarıyla felsefe ve sosyal bilimlerden tarihin alt disiplinleri olarak faydalanılmıştır. Bu gelişmeler Cumhuriyet'in erken dönemindeki milliyetçi tarihyazımına da temel olacaktır (Ersanlı, 2021, s. 99).

Bernard Lewis, tarihte "kayıp kısmın" yeniden canlandırılması ve yaygınlaştırılmasının altında yatan güçlü bir ideolojik gerekçe bulmaktadır. Bu aslında bir çeşit "kendini bilme, kimliği ve amacı tanımlamada yeni bir girişim [...] geleneksel ve tanıdık geçmişin ötesine ve arkasına geçme"ye duyulan ihtiyaçtır. Yeni bulunan geçmiş, yeni antikite, bazen yabancı araştırmacıların

keşiflerinde el altında hazır şekilde bulunurken, bazense yeraltından çıkarılmaya, keşfedilmeye ve hatta “ıcat edilmeye”, kurgulanmaya muhtaçtır (Lewis, 2023, s. 16). Bu bağlamda Lewis, tarihi üç ana başlık altında toplar: 1- *Hatırlanan tarih*, 2- *Yeniden Canlandırılan Tarih* ve 3- *Yaratılan Tarih*. Hatırlanan tarih, bir ulusun liderlerinin veya entelijansiyasının hatırlamayı uygun gördükleri bir takım önemli hakikatler ve semboller biçimindeki kolektif hafızadır. Yeniden canlandırılan tarih, toplum tarafından unutulmuş veya göz ardı edilmiş geçmişin uzun bir zaman sonra akademik araştırmalar, arkeolojik kazılar, filolojik çalışmalar vb. yoluyla yeniden inşa edilmesidir; geçmişte olması gerektiği gibi inşa [İng. *construction*] edilmiş gizli kalan şeyler, yeniden inşa [İng. *reconstruction*] edilerek kurgulanır ki bu bizi bir sonraki tarih türüne yönlendirir (Lewis, 2023, s. 17). Yaratılan tarih ise hatırlanan ve yeniden canlandırılan tarihten çıkarılarak yorumlanabilen tarihtir; tarihin yeniden yaratılması ilkel kabilelerin kahramanlık mitlerinden modern ulus-devletlere kadar tüm topluluklarda var olan bir unsurdur (Lewis, 2023, s. 18).

Tarihin bu üç özelliğini bünyesinde toplayan Türk Tarih Tezi'nin, Zafer Toprak'ın ifadesiyle bir *total tarih* anlayışını ortaya koyduğu söylenebilir. 1930'lu yıllarda antropolojik dilbilim ve fizik antropoloji iç içe geçen iki bilim dalı olarak gelişmiştir. Dolayısıyla Türk Tarih Tezi ile Türk Dil Tezi, antropolojiye dayanarak birbirini besleyen iki çalışma alanı olmuş, Tarih Kongrelerinde dil sorununun üzerine düşülmüş veyahut da Türk Dil Kurumu'nun yayını *Bellekten*'de antropolojik bulgulara yer verilmiştir (Toprak, 2021, s. 189). Bu çalışmalar yalnızca ideolojik-bilimsel bulgular düzeyinde kalmamıştır. Müzecilik faaliyetleri ulusun tarih sahnesinin canlandırılmasına eldeki imkânlar dâhilinde hizmet etmiştir. Daha 1920 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti Maarif Vekaleti içinde müzecilik ve kazı çalışmaları için bir Hars Dairesi oluşturmuş, 1921 yılında Hitit Müzesi (günümüzde Anadolu Medeniyetleri Müzesi) açılmıştır. 1930'lu yıllarda Ankara Etnografya Müzesi Müdürlüğü ile Müzeler ve Antikiteler Müdürlüğü yapmış Hâmit Zübeyr Koşay'a (1897-1984) göre ülkede çıkarılan tarihi eserlerin hepsi “Türk ırkının yapıcılığı ve kültürünün belgeleri”dir ve bunların hepsi “Eti, Frigya, Lidya, Roma, Bizans, Osmanlı gibi ne isim verilirse verilsin Türk eseridir”, farklı isimler yalnızca dönemselleştirme açısından faydalıdır (Artun, 2017, s. 55). Tıpkı diğer milliyetçiliklerin de yaptığı gibi ulusal bir anlatıyı ortaya koyarken filoloji, arkeoloji ve müzeciliği seferber eden Cumhuriyet idaresi, ülke genelinde arkeolojik kazıların yapılmasına ve müzeler kurulmasına destek olmuştur. Bu politikayla Anadolu'daki tarihöncesi ve İslamiyet öncesi mirasa sahip çıkılmıştır. Hitit, Urartu, Frigya ve Lidya uygarlıklarından kalan arkeolojik bulgular, harabeler, duvar kabartmaları ve eşyalar bir yandan müzelerde sergilenirken, diğer yandan rejimin kendisini dünya kamuoyuna tanıtmak için çıkardığı propaganda dergisi *La Turquie Kemaliste*'in (1934-1949) sayfalarında, kartpostallarda ve diğer çeşitli propaganda araçlarında yer almıştır. Hitit güneş kursları, aslanlar ve çift başlı kartallar gibi çeşitli arkeolojik semboller mimari ve heykel sanatına girmiştir (Bozdoğan, 2020, s. 286).

1930'ların sanat kanonu taşıdığı anlam bakımından bu total tarihin, yani parça-bütün ilişkisi içerisinde kendisinden daha büyük olan anlatının bir mecazımürseli, yani *metonimisi* gibidir. Kanonun hem genel anlatısına hem de daha özel olarak Resim ve Heykel Müzesi'nde Nurullah Berk tarafından yapılan tasnifine yeniden göz attığımız vakit ne söylemek istediğimiz belki daha iyi anlaşılacaktır. Berk, Türk modern sanatını Primitifler, Orta Evre ve Modern Evre olmak üzere üç döneme ayırmıştır. Bu gruplama Türk Tarih Tezi'nin söylemine bazı açılardan benzerdir. Neolitik Devirden itibaren Çambel'in teatral tabiriyle “zincirin halkalarının Altay'da dövüldüğü”, Orta Asya'dan Anadolu'ya, Orta Doğu ve Avrupa'ya uzanan ulusun İslamiyet önc-

esi kadim kökleri, tarih anlatısının erken evresidir. Ne Berk'in ne de sergilemeyi yapan diğer isimlerin böyle bir kurguyu sanat müzesinde tasarlayabilmelerine imkân yoktur. Ulusun kadim köklerini sahneleyen kurguya dair üstüne düşen görevi yukarıda bahsettiğimiz üzere arkeoloji ve etnografya müzeleri gerçekleştirmektedir. Berk'in yapabileceği tek şey, ulusun yakın geçmişinin kültürel hazinelerini bu büyük anlatıya bir devam niteliğinde eklemektir; bir "küçük anlatı" yaratmaktır. Kanon üzerinden bir sanat tarihi anlatısı oluştururken Berk'in tamamıyla tarih tezinin etkisinde kaldığına dair bir iddiamız yoktur. Ancak tarih tezini veya ulusal kimliği vb. temel alarak kurulan ortak anlatı, yani hegemonik söylem, genellikle baskı yöntemleriyle değil, fakat rıza kanalıyla toplumun geniş kesimlerine kabul ettirilmeye çalışılır. Bu bağlamda, biz yalnızca Berk'in, milliyetçi-devletçi bir siyasi atmosferin etkisinde kalmış olabileceğini tahmin edebiliriz.

Berk "küçük anlatısına" ortalama yüz yıldan geriye gitmeyen resim geleneğindeki "Primitif" dönemi saygıyla yad ederek başlar. Sanat tarihi yazımında Primitifler, Batı tarzı sanat anlayışına sahip "ilk Türkler"dir; ilkel, naif üslupla fakat özenli işçilikle sanatlarını üretmişlerdir; dolayısıyla bir saygıyı hak ederler. Üstelik bu ressamı Corot'yu, Courbet'yi ya da Batı'daki Primitifleri aratmazlar. Neden aratırsınlar ki? Türk Tarih Kongreleri arkeolojik ve antropolojik sahada Türklerin beyaz ve brakisefal olduğunu zaten ileri sürmemiş midir? Bu perspektife göre, bugünkü Avrupalıların akrabaları -hatta "atası"- olan Türkler, Batılı sanatçılarla tarih boyunca aynı medeniyetlerin kaynaklarından beslenmişlerdir. Hatta Türkler bu medeniyetin ev sahibi ve yayıcısıdır. Avrupa'yı Avrupa yapan çağdaş medeniyetin doğal ortağıdır. Arkeolojik-antropolojik bulgularla kanıtlanmak istenen tarihsel kader ortaklığı şimdi de sanat kanonuyla desteklenmelidir. Osmanlı Dönemi bu kültürel alışverişi bir süre boyunca duraklatmıştır.

Türk sanatının "Orta Çağ" ya da "Osmanlı Dönemi" Orta Evre ile başlayacaktır. Keza rejim için Osmanlı Dönemi, üzerinde fazla durulmasına gerek görülmemeyen bir dekadans çağıdır; ülkeyi ve ulusu uçuruma götüren yüzlerce yıllık geri kalmışlığın müsebbibidir. Tarih tezine öncülük eden ders kitaplarından *Türk Tarihinin Ana Hatları* (1930) kitabında Çin tarihine yaklaşık olarak 75 sayfa, İslam tarihine 5, Osmanlı tarihine ise yalnızca 20 sayfa yer verilmiştir (Yaşlı, 2020, s. 72). 1932 yılında liseler için yayımlanan dört ciltlik Tarih kitabında ise tüm Osmanlı'ya ayrılan alan aşağı yukarı 200 sayfa olmakla birlikte, Batılıların "Avrupa'nın hasta adamı" tabiri kullanılmış, Osmanlı zaman zaman "Türklükle bağlantısı olmayan yabancı bir imparatorluk" gibi resmedilmiştir. Buna karşın yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni kapsayan dördüncü cilt 374 sayfadan oluşmaktadır (Ersanlı, 2021, ss. 132-133). Berk'in tüm mesleki gruplaşma duygularını bir kenara bıraktığımızda dahi elimizde kalan şey, kendi tabiriyle, bir felsefesi, bir dünya görüşü olmayan Orta Evre ressamlarının Batı taklitçiliğine dayanan üslupları nedeniyle Tanzimat'la başlayarak Lozan Antlaşması'yla sonlanan bir dönemin tüm yükünü taşımasıdır. 1932-1935 yılları arasında çıkarılan *Kadro* dergisinde, Batı taklitçiliği yüzünden devleti önce mali esarete sonra da yıkıma sürükleyen imparatorluğun 19. yüzyılımı mahkûm eden yazılar rahatlıkla göze çarpar.⁷ Kanonun desteğiyle ortak anlatının inşa edilebilmesi için titiz bir seçkiye dayanarak bazı şeylerin dışlanması gerektiğini yazının başında belirtmiştik. Ancak Müze'nin eserlerine dönük bir dışlamanın olmamasında Akademi hocası Léopold Lévy'nin (1882-1966) payı büyüktür. Lévy ve Halil Dikmen (1906-1964) başkanlığında toplanan koleksiyonda Lévy'nin görüşleri

7 Derginin önemli kalemlerinden Vedat Nedim (Tör) derginin Şubat 1932 sayısında yer alan "Müstemleke İktisadiyatından Millet İktisadiyatına - 2" makalesinde şöyle yazmıştır: "Tanzimattan sonra Avrupa sanayi emteasıle [emtiyasıyla] beraber memleketimize giren fikir emteası arasında liberalizma da vardır [...] Kafalarımızın da gümrük kapılarını yabancı, çürük ve zararlı fikir emteasına karşı kapatalım" (Vedat Nedim, 2011, ss. 64-65).

dikkate alınarak Osmanlı ressamlarına özel bir önem verilmiştir (Köksal, 2021, ss. 91-92). Berk bu dışlamayı metinsel düzeyde gerçekleştirmiştir.

Hiç kuşkusuz ki hem tarih anlatısının zirvesine hem de Türk sanatının “yeniden doğuş” evresine Cumhuriyetle erişilecektir. Köksal’a göre, Berk’in 1937 Sergisi üzerinden belirlediği kanon, sanat tarihi yazımı açısından hem Rönesans sanat tarihçisi Giorgio Vasari’nin (1511-1574) “çocukluk, gençlik ve olgunluk” evrelerine atıfta bulunan sınıflandırmayı, hem de modernleşmenin ilerlemeci anlatısını içerir. Vasari’nin anlatısında Michelangelo’yla özdeşleşen olgunluk evresi bu sanatın zirve noktasıdır. Çöküş olgunluk evresinden sonra başlayacaktır. Bu döngüsellik, Aydınlanma ve modernliğin getirdiği düşünce biçimleriyle kırılacaktır. Yani Berk ve d-Grubu, sanat kanonunda zirveyi temsil edecek, kendilerinden sonra ise çürüme başlayacaktır (Köksal, 2021, s. 121). Dolayısıyla “kanonu belirlerken kullanılan ölçü nedir?” sorusuna verilecek cevap “d-Grubu’nun sanat anlayışı” olmalıdır. Berk’in başını çektiği d-Grubu’nun sanatı, Ali Artun’a göre iki dünya savaşı arasında Fransa’da ortaya çıkan *düzene çağrı rejiminin* sanata bakışıyla yakından ilişkilidir. Bu anlayışın en bilinen temsilcilerinden André Lhote (1885-1962), sanatın değişmez ilkesi olarak geometriyi belirlemiştir. Lhote’a göre sanat form yapmaktır ve form da geometri sayesinde yapılabilmektedir. Yazılarında düşüncelerine yer verdiği Mathila Ghyka (1881-1965) *Sanatın ve Hayatın Geometrisi* (1946) kitabında “altın orandan türeyen geometrik armonilerin sanat eserlerine nasıl uygulanacağını” öğretmiş, sanatçının eserini planlarken “önceden yaratılmış olan oranlara” başvurması gerektiğini yazmıştır. Paris merkezli “düzene dönüş” anlayışı, çoğu Lhote’un atölyesine giden başta Berk olmak üzere d-Grubu vasıtasıyla Türkiye’ye taşınır. Bu öğrencilerin önemli bir kısmı Akademi kadrolarına girmiş, Maarif Vekaleti aracılığıyla müdür, müzeci, sergi komiseri vb. görevlere gelerek sanat eğitiminin ve kültür politikalarının şekillenmesine katkıda bulunmuşlardır. Fakat, düzene çağrının esasında Fransa’nın Alman kültürel istilasından kurtulma hareketi olduğunu da eklemek gerekir. Düzene dönüş, yani sanatta klasik ilkelere yeniden bağlanabilmek için Alman romantizmi ve onun türevleri sayılan empresyonizm, oryantalizm ve “devrimci sanat ortamı”ndan arınmış bir sanat ve ulusal kanon inşa edilmelidir (Artun, 2018). Meseleye sanat-siyaset ilişkisi bağlamında 1930’lar Türkiye’sinin siyasi atmosferinden baktığımızda sanat kanonundaki dili, tarih anlatısının bir uzantısı olarak görüyoruz. Dolayısıyla tarihsel olarak hem Fransız hem de Alman milliyetçiliklerinin esintisine kapılan Türk milliyetçiliğinin, tarihyazımı ile sanat kanonunu ele alırken “Düzene Dönüş”te ifade edildiği gibi kültürel anlamda keskin bir Alman-Fransız ayrımı gözetmediğini, çizilen sınırlar arasında geçişkenliğin olduğunu düşünüyoruz.

Sonuç

Anlattıklarımızı toparlayabilmek için başladığımız noktaya geri dönmekte fayda vardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, ulus bir kolektif kimliktir ve ulusçuluk akımı bu kimliğin benimsenmesini sağlayacak olan bir büyük anlatıyı tarihsel-kültürel nüveleri kullanarak siyaseten tasarlar. Bu bağlamda sembolizm ve seremoni milliyetçi ideoloji açısından son derece önemli olmuştur. Çünkü bir ulusal-kolektif kimlikte bulunan özelliklerin (ortak mitler, tarihi bellek vb.) birbirine bir anlatı bütünlüğü içerisinde bağlanması ve somutlaştırılması, çeşitli semboller ve törenler aracılığıyla gerçekleşir. Müzeler, modern dünyada ulusal-kolektif kimliğin sembolik ve törensel düzeyde temsil edilmesi bakımından son derece uygun kurumlardır. Carol Duncan ve Allan Wallach’ın da söylediği gibi, kendisini ziyaret edenlere “toplumun en yüce inanç ve değerlerini” aşıl原因 müzeler esasında geleneksel tören anıtlarıyla aynı temel özellikleri paylaşmaktadır

(Duncan ve Wallach, 2006, s. 50). Tapınaklar ve saraylar gibi geleneksel formları canlandıran müzelerin törensel nitelikteki mimarisine aynı zamanda “kadim dünyanın törensel koleksiyon ve teşhir pratikleri” de eşlik etmektedir (Duncan ve Wallach, 2006, s. 51). Tıpkı kadim tören anıtları gibi müzeler de devlet fikrini cisimleştirir; bu seküler tapınaklara gelen kitleler belirli bir mimarî rotayı takip ederken kendilerini “ritüel diye tanımlanacak bir faaliyet”in içinde bulurlar (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 52-53). Müzenin sergilenen “ritüel nesnelere” ise bir kanon etrafında belirlenir ki, o da daha önce anlattığımız gibi aslında seçici ve dışlayıcı özellikleriyle toplumun sahip olduğu kolektif kimliği besleyen bir niteliğe sahiptir.

Türkiye de ulusal-kolektif bir kimliğin inşasında benzer yollardan geçmiştir. 1930’lar, rejimin kendi ideolojik söylemini, siyasi ve kültürel hegemonyasını kurmaya çalıştığı yıllardır. Bunu yaparken eğitim, yayınlar ve diğer vasıtaları (Halkevleri, müzeler, okullar vb.) kullanarak toplumun geniş kesimlerini ikna etmeye gayret göstermiştir. Bu açıdan tarihyazımı ve sanat kanonu, Türk ulusu olarak tanımlanan kolektif kimliği kendi alanlarından, kendi sınırları içinde dile getirmeye çalışmış, bu sınırlar yer yer birbirleriyle temas eder şekilde olmuştur. 1930’ların milliyetçi ideolojisi çerçevesinde “hatırlanan tarih”, Türk Tarih Tezi ile “yeniden canlandırılmış” ve canlandırılan bu tarih, arkeoloji ve sanat müzelerinin sembolizmi aracılığıyla “yaratılmış”, diğer bir deyişle kurgulanmıştır. Tarihyazımı ile kanonun belki de birbirlerinde en çok yaklaştıkları an, -Louvre modeline benzer şekilde- arkeolojik eserlerden başlayarak içinde Türk ekolünün de bulunduğu Batılı tarzdaki sanat eserlerine eklenen bir teşhir stratejisinin geliştirildiği zamandır. Ancak böyle bir yakınlaşma Osman Hamdi ve Halil Ethem’in hayalleriyle sınırlı kalmış, sanat kanonu arkeolojiyle bütünleşememiş, büyük anlatının parçaları çeşitli müzeler arasında dağılmıştır.

Dolayısıyla kolektif kimliğin Erken Cumhuriyet döneminde nasıl tanımlandığı meselesi, bugün bize bu dağılan parçalar arasında bir bütünlük oluşturabilme imkânı tanımaktadır. Nitekim tarih alanında yürütülen çalışmalar ulusun karanlık çağlardan günümüze uzanan gelişimini romantik bir kurguyla anlatırken, modern sanat müzesinde belirlenen kanon ve onun üzerinden yazılan sanat tarihi ise ulusun (modern vatandaşların) yakın geçmişini, bugününü ve estetik zevklerini sunarak çağdaş uygarlığa ortak olmakta, ulusal kimliğin inşasında tamamlayıcı bir rol oynamaktadır. Bu ulusal kimliği müzede kanonlaştırmak için dinin yerini elbette ki “seküler mitler” alacak, ulusal kahramanlar (Atatürk, İnönü, Fevzi Çakmak vb.), isimsiz kahramanlar (mekkâre erleri, tayyareciler, silah arkadaşları, işçiler, köylüler ve halkın orta ve aşağı tabakalarından meslek grupları, gençler, kadınlar vb.), ulusun kendine özgü doğası, manzaraları, hayat tarzı vb. resim ve heykel formunda müzenin salonlarını dolduracaktır. Kanona dâhil edilen eserler, tıpkı tarih anlatısında da olduğu gibi, “başlangıç, duraklama (çürüme) ve yeniden doğuş” evreleriyle “lineer” bir sanat tarihi anlatısına zemin hazırlayacak, kanonun dışında bırakılması söz konusu olmayan eserler sanat tarihi yazımında dışlanacaktır.

Sanat kanonu, ulusun yakın geçmişini, bugününü ve estetik zevklerini sunarak çağdaş uygarlığa ortak olunmasına ve “Türklerin Avrupalılardan farklı olmadıkları” tezinin savunulmasına rejim adına fayda sağlamaktadır. Batılıların “kendilerinden mahrum bıraktıkları” kadim medeniyetleri geri almak ve Batı merkezli çağdaş-evrensel medeniyete hem arkeolojik-antropolojik bulgularla hem de modern sanat aracılığıyla dâhil olmaya çalışarak aradaki açığı -zihinsel düzeyde bile olsa- kapatmak gibi iddiaları taşıyan bir milliyetçi ideolojiye maddi dayanak oluşturması açısından, tarihyazımı ile kanon arasındaki ilişkinin incelenmesi dikkate değerdir. Kendi perspektiflerinden baktığımızda, o dönem için antropolojik ve arkeolojik verilerin Türkler lehine kabul görmesi belki uzun zaman alabilir. Ancak günceli tarif eden modern müze ve kanon, “muasır medeniyetleri yakalamak” için gereken süreyi bir o kadar kısaltabilmektedir.

Kaynaklar

Afet. (1932). Orta Kurun tarihine umumî bir bakış. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 405-444). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

Anderson, B. (2020). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. (İ. Savaşır, Çev.). Metis Yayınları.

Anonim. (1931). *C.H.F. nizamnamesi ve programı*. T.B.M.M. Matbaası.

Artun, A. (2017). *Mümkün olmayan müze: Müzeler ne gösteriyor?* İletişim Yayınları.

Artun, A. (2018). "Düzene çağrı" rejimi: André Lhote ve Türkiye'nin sanat tarihi. *E-skop*. <https://www.e-skop.com/skopdergi/%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9D-rejimi-andr%C3%A9-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760>.

Assmann, A. (2008). Canon and archive. A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* içinde (pp. 97-107). Walter de Gruyter.

Bozdoğan, S. (2020). *Modernizm ve ulusun inşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültür* (5. b.). (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

Breisach, E. (2018). *Tarihyazını* (3. b.). (H. Kocaoluk, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Duncan, C. ve Wallach, A. (2006). Evrensel müze (R. Akman, Çev.). A. Artun (Ed.), *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 2* içinde (ss. 49-86). İletişim Yayınları.

Edhem, H. (2019). Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu (M. Bayülgen, Çev.). A. Artun (Ed.), *Müzecilik Yazıları: Modern Sanat Müzesinin Tasarımı* içinde (ss. 177-257). İletişim Yayınları.

Ersanlı, B. (2021). *İktidar ve tarih: Türkiye'de "resmi tarih" tezinin oluşumu (1929-1937)* (8. b.). İletişim Yayınları.

Halil Ethem. (1932). *Müzeler*. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 531-566). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

Hamilakis, Y. (2020). *Ulus ve harabeleri: Yunanistan'da antikite, arkeoloji ve ulusal imgelem*. (A. Boren, Çev.). İletişim Yayınları.

Hasan Cemil. (1932). Ege medeniyetinin menşesine umumî bir bakış. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 199-214). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

İnalcık, H. (2010). The rise of Ottoman historiography. H. İnalcık, *From empire to republic essays on Ottoman and Turkish social history* içinde (pp. 1-16). The Isis Press.

İnan, A. (1943). Türk Tarih Kurumunun arkeoloji faaliyeti. *İkinci Türk Tarih Kongresi, İstanbul 20-25 Eylül 1937: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler* içinde (ss. 8-15). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kayaalp, A. (2023). 1923-1980 arasında Türkiye'de müzecilik. E. Aliçavuşoğlu ve A. Köksal (Ed.), *Türkiye'de Sanatın Tarihi: Müze* içinde (ss. 117-175). Tellekt.

Köksal, A. (2021). *Resim ve Heykel Müzesi: Bir varoluş öyküsü*. İletişim Yayınları.

Köprülü, A. (t.y.). Cumhuriyetimizin ellinci yılı vesilesiyle: En eski Türk plastik sanatları hakkında. J. Strzygowski, H. Glück ve F. Köprülü, *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi* içinde (ss. V-XV). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Lewis, B. (2022). *Modern Türkiye'nin doğuşu* (13. b.). (B. B. Turna, Çev.). Arkadaş Yayınevi.

Lewis, B. (2023). *Tarih: Hatırlanan, yeniden canlandırılan ve kurgulanan*. (F. Yücel, Çev.). Kronik Kitap.

Merriam-Webster. (t.y.). Canon. *Merriam-webster.com*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/canon>.

Pittard, E. (1943). Neolitik Devirde Küçük Asya ile Avrupa arasında antropolojik münasebetler. *İkinci Türk Tarih Kongresi, İstanbul 20-25 Eylül 1937: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler* içinde (ss. 5-84). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Reşit Galip. (1932). Türk ırk ve medeniyet tarihine umumî bir bakış. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 99-162). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

Smith, A. D. (2017). *Millî kimlik* (9. b.). (B. S. Şener, Çev.). İletişim Yayınları.

Strzygovski, J. (1935). Türkler ve Orta Asya san'atı meselesi. *Türkiyat Mecmuası*, (3), 1-80. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuturkiyat/issue/18498/194930>.

Şener, M. (2019). Burjuva uygarlığının peşinde. G. Atılğan, E. Aytekin, E. Ozan, C. Saraçoğlu, M. Şener, A. Uslu ve M. Yeşilbağ (Ed.), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* içinde (3. b., ss. 201-345). Yordam Kitap.

Şevket Aziz. (1932). Türklerin antropolojisi. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 271-278). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

Toprak, Z. (2021). *Cumhuriyet ve antropoloji*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Vedat Nedim. (2011). Müstemleke iktisadiyatından millet iktisadiyatına 2. Ö. Erdem (Ed.), *Kadro: Aylık Fikir Mecmuası Tıpkı Basım (1-18. Sayılar) 1932-1933 Cilt 1* içinde (ss. 63-68). İleri Yayınları.

Yaşlı, F. (2020). *Kinimiz dinimizdir: Türkçü faşizm üzerine bir inceleme* (5. b.). Yordam Kitap.

Yıldız, A. (2009). Kemalist milliyetçilik. A. İnel (Ed.), *Modern Türkiye'de siyasî düşünce Cilt 2: Kemalizm* içinde (6. b., ss. 210-234). İletişim Yayınları.