

Özgün Makale

Teşhirin Gölgesinde: İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türkiye'de Sergilemenin İdeolojisi¹

Behind the Display: The Ideology of Exhibitions in Turkey from Empire to Republic

Ege YILMAZ*

Öz

Bu makale, ideoloji ve hegemonya kuramlarının işlevini İstanbul'da kurulan Müze-i Hümayun ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin teşhir stratejileri üzerinden incelemektedir. Müzelerin koleksiyonu bağlamında oluşturulan sanat tarihi anlatısı ile ilerlemecilik, evrenselcilik ve ulus-devlet gibi kavramların toplumsal tarih ve siyasi düşünceler tarihindeki yeri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hegemonya, İdeoloji, Sanat-Siyaset İlişkisi, Teşhir, Ulus-devlet.

Abstract

This article examines the function of ideology and hegemony theories through the display strategies of the Imperial Museum and the Istanbul Painting and Sculpture Museum which both established in Istanbul. The art history narrative which was created in the context of the museum collections and concepts such as progressivism, universalism and the nation-state and their place in the social history and the history of political thought will be discussed.

Keywords: Hegemony, Ideology, Arts and Politics, Exhibition, Nation-state.

Carol Duncan ve Alan Wallach 1980 yılında yayımladıkları “Evrensel Müze” adlı makalelerinde müzenin esas işlevini şu sözlerle tanımlarlar: “Müzenin birincil işlevi ideolojiktir. Amaç, müzeden yararlananlara ya da müzeyi ziyaret edenlere toplumun en yüce inanç ve değerlerini aşılaktır [...] müzeler himayeci bir sınıfın iktidarını ve toplumsal otoritesini olumlar” (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 50-51).

Yazarlar bu iddialarını, Louvre Müzesi'nin kraliyet koleksiyonundan evrensel bir müzeye nasıl dönüştüğünü ve 19. yüzyılın önemli bir dönemi boyunca cereyan eden siyasi gelişmelerin müze içindeki teşhir stratejilerine nasıl etki ettiği üzerinden yola çıkarak ortaya atarlar. Duncan ve Wallach'a göre devrim öncesi Fransa'sında kraliyet koleksiyonu depolarda, kimsenin ulaşamayacağı biçimde muhafaza edilmektedir. Sanat eleştirmeni Étienne La Font de Saint-Yenne,

¹ Makalenin başvuru tarihi: 31.03.2022. Makalenin kabul tarihi: 06.05.2022.

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



Denis Diderot, François-Marie A. Voltaire ve diğer Fransız aydınlanmacıları, kralın ve daha da önemlisi ulusun şanını yücelten, yerli ve yabancı ziyaretçilerin konuk edilebileceği “halka ait” bir kraliyet sanat galerisi talep ederler. Bu aydınların ulus tasavvuru elbette tüm toplumsal sınıfları ve katmanları kapsamaz. Onların zihninde kraliyet koleksiyonunun temsil ettiği ulus, aristokrasi ve tahsil görmüş burjuvaziden ibarettir. Bu bağlamda La Font de Saint-Yenne 1747 tarihinde kaleme aldığı kitapçığında, devletin güçlü bir simgesi olarak görülen Louvre’un kraliyet-ulus düşüncesine uygun bir şekilde sanat galerisine dönüştürülmesini önerir. Benzer düşünceler XVI. Louis’nin hükümdarlığı (1774-1792) sırasında rağbet görmüştür. Çünkü halka açık bir sanat galerisinin kraliyet ile Fransız ulusu arasında çıkar birliğinin sağlanmasında yardımcı olabileceği düşünülür. Ancak proje tasarımı aşamasında kalır (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 58-60).

XVI. Louis’nin 21 Ocak 1793’teki idamından sonra Louvre, 27 Temmuz 1793’te cumhuriyet müzesi ilan edilir. Müzenin 10 Ağustos 1793 tarihli açılış günü aynı zamanda monarşinin yıkılış yılı dönümüne denk gelmektedir. 1792 ve 1793’te bir dizi kararname ile kralın mülkleri kamulaştırılır ve sanat koleksiyonlarına el konulur. Yeni hükümette görevli İçişleri Bakanı Jean-Marie Roland de la Platière, Jacques-Louis David’e yazdığı mektupta hayalindeki müzeyi Fransa Cumhuriyeti’nin şanını dünyaya duyuracak, görenlerin zihin ve ruhlarında iz bırakacak, onları coşturacak ulusal bir müze olarak tanımlar. Herkese açık olarak tasavvur edilen bu müze aynı zamanda güzel sanatlara duyulan ilgiyi geliştirmeli, yabancıları cezbetmeli ve sanatçılara bir okul gibi hizmet vermelidir (Duncan ve Wallach, 2006, s. 60).

Yaklaşık 46 yıl önce, yalnızca kral ile birlikte olduğu müddetçe anlam kazanan ve hayal edilebilen ulus kavramı, artık burjuva toplumunu cisimleştiren müzenin esas öznesi olmuştur. Devrim’den III. Cumhuriyet’e giden çeşitli dönemlerde (İmparatorluk, Restorasyon vb.) kimi zaman Cumhuriyet Müzesi kimi zaman Kraliyet Müzesi gibi isimlerde anılan mekân, siyasi ve toplumsal çatışmaların yarattığı değişimlere sahne olması bakımından ideolojik önemini daima korumuştur.² Elbette süreç içerisinde “ulusun koruyucuları”, tıpkı müzenin salonlarını çevreleyen iktidar alametifarikaları (Cumhuriyet’in buğday başakları, Napoléon kartalları, Restorasyon’un *fleur de lys*’leri³ vb.) gibi zamanla değişime uğrar (Duncan ve Wallach, 2006, s. 70). Ancien Régime’in⁴ formları, Cumhuriyet’in ilanıyla yeni kılıklarda kendisini gösterirken bir yandan anlam açısından kendisini ondan ayırmaya çalışır. Hükümdarın mirası artık Fransız ulusunda tecesselli eden Batı uygarlığının malıdır (Duncan ve Wallach, 2006, s. 72). Müzedeki Apollon Galerisi için Delacroix’ya sipariş edilen *Apollon’un Zaferi* (1851)⁵ adlı tavan resmiyle birlikte Cumhuriyet, bir zamanlar XIV. Louis’ye atıfta bulunan bu imgeyi sahiplenerek “aydınlık, düzen ve uygarlık taşıyıcısı” olan Cumhuriyet Fransa’sını ulusal mirasın koruyucusu ilan eder (Duncan ve Wallach, 2006, s. 73).

Peki ulus ideolojisi sanat tarihi aracılığıyla müzede nasıl cisimleştirilir? Duncan ve Wallach’a göre bir tapınağı andıran müzede ziyaretçi, mekânı bir ritüele katılıyormuşçasına gezer. Bu ritüelde ziyaretçi nereden başlarsa başlasın, kısa bir zaman dilimi içerisinde Antikçağ (Yunan-Roma) ve Rönesans’a dair mimari unsurların ve sanat eserlerinin, yani eskinin tüm evrensel mirasınının (*Semadirek Nikesi*’nden Tiziano’ya kadar) Fransız sanatıyla ilişkilendirildiği bir ikonografik

² Fransız İmparatorluğu (1804-1815), 18 Brumaire Darbesi’yle (9 Kasım 1799) iktidara gelen ve 1804’te kendisini imparator ilan eden Napoléon Bonaparte’in yönetimindeki dönemi ifade eder. Napoléon’un 3 Mayıs 1814’teki ilk yenilgisiyle başlayıp, Yüz Gün Savaşı (20 Mart – 8 Temmuz 1815) ile kısa bir dönem kesintiye uğrayan ve Temmuz Devrimi’ne (26-29 Temmuz 1830) kadar uzanan dönem ise Bourbon Restorasyonu olarak bilinir. Temmuz Devrimi’yle tesis edilen anayasal monarşi yerini sırasıyla, 1848 Devrimi’yle II. Cumhuriyet’e (1848-1852), III. Napoléon’un 2 Aralık 1851 Darbesi’yle II. İmparatorluk’a (1852-1870) bırakır. Fransa-Prusya Savaşı’nda (1870) alınan yenilgi II. İmparatorluk’un sonunu getirir ve III. Cumhuriyet’in (1870-1940) yolunu açar.

³ Fransız hanedanlık armalarında kullanılan zambak çiçeği.

⁴ Eski Rejim. Fransa’nın yaklaşık 16. yüzyıldan başlayarak 1789 Fransız Devrimi’yle sonlanan dönemini tanımlar.

⁵ Pithon’u Katleden Apollon olarak da bilinir.

programın tanığı olur. Yazarlara göre Fransız uygarlığının zaferini görselleştiren bu programda, Klasik uygarlığın esas vârisinin Fransa olduğu mesajı açık bir şekilde verilir (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 66-69). Karl Marx (1818-1883), *Louis Bonaparte'nın 18 Brumaire*'indeki (1852) o meşhur girişinde: "İnsanlar tarihlerini kendileri yapar; ama onu özgür iradeleriyle değil, kendi seçtikleri koşullar altında değil, dolaysız olarak önlerinde buldukları, verili, geçmişten devrolan koşullar altında yaparlar" derken sanki bir yandan da Louvre'un tarihsel-ideolojik ikonografisini tarif ediyor gibidir (Marx, 2016, s. 149). Peki insanlar kendi tarihlerini nasıl yazarlar? Marx bunu şu cümlelerle açıklar:

Tüm ölmüş kuşakların geleneği, yaşayanların beyinlerine bir kâbus gibi çöker. Ve tam da şeyleri ve kendilerini dönüştürmekle, henüz ortada bulunmayan bir şeyi yaratmakla uğraşır göründüklerinde, tam da böylesi devrimci bunalım çağlarında, korku içinde geçmiş ruhlarını yardıma çağırır, dünya tarihinin yeni sahnesini eski oldukları için saygı duyulan giysilerle ve devralınan bir dille oynamak üzere, onların adlarını [...] ve kostümlerini ödünç alırlar [...] 1789-1814 Devrimi dönüşümlü olarak Roma Cumhuriyeti ve Roma İmparatorluğu kılıklarına büründü, 1848 Devrimi ise, bazen 1789'un, bazen de 1793-1795'in devrimci geleneklerinin gülünç taklitlerini yapmanın ötesine geçemedi (Marx, 2016, s. 149).

Aynı biçimde Louvre da Marx'ın tabiriyle toplumun "şeyleri ve kendilerini dönüştürmekle" meşgul olduğu o uzun devrimci bunalım döneminde müzeleşmemiş midir? Ya da şöyle soralım; insanın kendi tarihini eskinin bir zamanlar saygı duyulan kostümleri içinde oynayabilmesi için müzeden daha ideal bir sahne olabilir mi?

Yazının başında hatırlarsak Duncan ve Wallach müzelerin, ziyaretçilerine toplumun en yüce inanç ve değerlerini aşıladığı kanısındadırlar. Peki bir müze, herkesin üzerinde bilinçli veya bilinçsizce mutabık olduğu bu inanç ve değerleri hangi şekillerde sunar? İdeoloji gibi içeriği geniş bir kavramın hangi özellikleri teşhir stratejilerinde kendisini gösterir? Ve esas konumuz itibarıyla Osmanlı ve modern Türkiye'deki sergileme ideolojisininin işleyişini İstanbul'daki Müze-i Hümâyun ile Resim ve Heykel Müzesi örnekleri üzerinden nasıl okuyabiliriz? İlerleyen kısımlarda bu sorulara cevap arayacağımız için öncelikle ideoloji kavramının tanımını üzerine düşünmemiz gerekmektedir.

İdeoloji ve Hegemonya

Fransız Devrimi sonrasında doğan ideoloji kavramı 1796 yılında ilk defa Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından ortaya atılmıştır ve ilk akla gelen "fikirbilim" kök anlamına gönderme yapmaktadır. Fikirlerin nasıl oluştuğu, bunların kökenleri, değişim ve direnç sebepleri öğrenilebilirse toplumun da yeniden biçimlendirilebileceği düşünülür. Böylece insan zihninin yasaları keşfedilebilecek ve eğitim programı bir sistematik içine sokularak insan zihni dönüştürülebilecektir. Napoléon Bonaparte tarafından lanetlenmeden önce, *Institut de France* adlı kurumda görev alan ideologların asli görevi Aydınlanma felsefesinin ilkelerine yaslanan böyle bir ulusal eğitim sisteminin tasarlanmasıdır (Atılğan, 2020, ss. 285-286). Ne var ki Fransa'yı imparatorluğa çevirmek isteyen Napoléon, iktidarını pekiştirebilmek adına dinsel kurumların eğitim yapma yasağını kaldırınca kendisine bu konuda karşı çıkan ideologlara da düşman olmuştur. Dolayısıyla başlarda her şeyin kurtarıcısı olarak görülen ideoloji, her musibetin kaynağı ilan edilerek olumlu ve olumsuz nitelikleri arasında yalpalayan günümüzdeki anlamlarına da böylece kavuşur (Atılğan, 2020, s. 287).

İdeoloji kavramına yapılan katkıların büyük çoğunluğu Marx ve takipçilerine aittir. Bu durum aynı zamanda ideolojinin tanımlanması esnasında bazen anlam ve vurgulamalarda farklılaş-



malara sebep olmaktadır (Atılğan, 2020, s. 293). Vladimir İlyiç Lenin (1870-1924), Georg Lukács (1885-1971), Antonio Gramsci (1891-1937) gibi ilk kuşak Marksistlerin yanı sıra Louis Althusser (1918-1990) ve Nicos Poulantzas (1936-1979) gibi pek çok düşünür, ideolojiyi sınıf bilinci, meta fetişizmi, hegemonya ve devlet aygıtları gibi kavramlarla birlikte ele alırlar (Rehmann, 2020, s. 73-158). Aralarındaki farklılıklara rağmen bu yazarların ideoloji sorunsalını masaya yatırırken gösterdikleri ortak eğilim, egemen sınıflar ile bağımlı sınıflar arasındaki toplumsal ilişkileri gözetmelerinde ortaya çıkar (Atılğan, 2020, s. 293). Dolayısıyla ideoloji salt öznenin bilincini değil, sınıfsal veyahut da genel olarak kolektif bilinci de tanımlayabilmek için kullanılabilir.

İdeoloji teriminin farklı tarihlerde, farklı “kavramsal liflerle” dokunmuş bir metin olduğu için tek ve kapsayıcı bir tanıma sıkıştırılmadığını düşünen Terry Eagleton ideolojiyi: “belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi”, “bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam”, “içinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam”, “toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci” vb. gibi çeşitli maddelerle, birey ve toplumsal ilişkiler üzerinden tanımlar (Eagleton, 2020, s. 18).

Marx ve Engels’te de ideolojinin sabit bir tanımını bulmak zordur. Bertell Ollman’ın belirttiği gibi, Marx’ın diyalektik yönteminin doğasında bir ilişki incelenirken soyutlama düzeyleri ve konumlanma noktaları değiştikçe kavramın anlamlarında da değişim olabilmektedir (Atılğan, 2020, s.288). Bu sebeple dinin eleştirisinden, meta fetişizmine giden süreçte ideoloji tanımları da değişime uğrar. Marx’ta ideoloji saptamasının erken örneklerini dinin eleştirisinde görürüz. *Hegel’in Hukuk Felsefesi’nin Eleştirisi*’nde (1843) Marx’a göre dinsel sıkıntı, gerçek sıkıntıların dışı vurumu, bir protestodur (Marx, 2010, s. 175). Bu yüzden mevcut durumla ilgili yanılsamalardan vazgeçebilmek, yanılsamalara gereksinim duyan durumdan da vazgeçmek anlamını taşımaktadır (Marx, 2010, s. 176). Yanılsamanın zemininde ters yüz edilmiş bir maddi gerçeklik yatmaktadır. Dolayısıyla bütün yurttaşların çatısı olan devlete bakarak sınıflı toplum yapısı, dine bakarak insanın özü ve dünyadaki adaletsizlikler, insan zihnine bakarak mevcut toplumsal ilişkilerdeki çarpıklıklar ve hukuken eşit gözükken bireyler arasındaki rızaya dayalı ilişkiye yani mübadele alanına bakarak üretim alanındaki sömürü anlaşılabilir (Atılğan, 2020, s. 289). Çünkü maddi temele dayanan “yanılsama” aslında bu ilişkilerin devamlılığını sağlar.

Marx ve Engels, fikirlerin, tasavvurların ve bilincin insanın maddi faaliyetleri ve ilişkileriyle bağlantılı olduğu kanısını *Alman İdeolojisi*’nde (1846) yineler. Marx’a göre insanın kendi mahsul-leri olan tasavvurlar ve fikirler vb. gibi zihinsel üretimler siyaset, din, metafizik, ahlak vb. gibi alanlarda kendisini gösterir. İdeolojide “insanlar ve onların ilişkileri bir *camera obscura*’daki gibi başaşağı” şekilde görünür (Marx ve Engels, 2013, s. 34). “İnsanlar maddi üretimlerini ve maddi temaslarını geliştirdikçe, kendi gerçek dünyalarının yanı sıra düşüncelerini ve düşüncelerinin ürünlerini de değiştirirler” yargısından hareket eden Marx, “yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır” sonucuna varır (Marx ve Engels, 2013, s. 35). Peki insanın maddi yaşamından yükselen düşüncelerine (ve dolayısıyla zihinsel üretimlerin sonucu olan siyaset, din, hukuk vb. alanlarına) kimler yön verir? Marx buna “egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir” diye cevap verecektir. Çünkü egemen sınıf, maddi üretim araçlarına sahip olduğu için zihinsel üretim araçları üzerinde de denetim kurabilir. Bu araçlardan yoksun bırakılan kesimlerin düşüncelerini de kendisine bağlar. Keza egemen sınıfa mensup kimi özneler, bilince sahip oldukları için düşünebilirler ve dolayısıyla kendi çağlarının düşüncelerini üretir ve yayılmasını sağlarlar (Marx ve Engels, 2013, s. 52). Dolayısıyla Marx’a göre egemen sınıfın düşüncelerini, egemen sınıfın kendisinden bağımsız bir varlık hâline getirdiğimiz

takdirde, hangi koşullarda, kimler tarafından bu fikirlerin üretildiğini açıklamak yerine sadece o döneme damgasını vuran birtakım düşüncelerin (Marx burada aristokrasinin egemen olduğu çağda sadakat ve onurun, burjuvazinin egemen olduğu ise çağda özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin hâkim düşünceler olduğunu söyler) toplumu etkisi altına aldığından bahsetmiş oluruz (Marx ve Engels, 2013, s. 53). Yazar, egemen sınıfın da başvurduğu bu yöntemi, “kendi çıkarlarını, toplumun tüm üyelerinin ortak çıkarları gibi göstermek [...] düşüncelerine tümellik kazandırmak ve onları tümel olarak geçerli yegâne rasyonel düşünceler olarak sunmak zorundadır” sözleriyle ifade eder (Marx ve Engels, 2013, ss. 53-54).

Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*'ya (1859) yazdığı ön sözde, insanların bilincini belirleyen onları toplumsal varlıkları olduğu yargısını yineler ve ideolojiyi üst-yapısal bir kavram olarak değerlendirir. Yazara göre maddi yaşamın üretim tarzı genel olarak siyasal, toplumsal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırdığı için, iktisadi üretim koşullarında yaşanan maddi altüst oluşlar ile “insanların bu çatışmanın bilincine vardıkları” ideolojik biçimleri (siyasi, hukuki, dinî, felsefi ve sanatsal biçimler), yani üst-yapıya ait alanları birbirinden ayırmak gerektiğini belirtir. Çünkü böyle dönemler, maddi yaşamın çelişkileriyle, yani toplumsal üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki çatışmayla açıklığa kavuşturulabilir; yalnızca üst-yapıdaki altüst oluşların değerlendirilmesiyle bir hükme varılamaz (Marx, 2020, ss. 39-40).

Görüldüğü üzere Marx insanın maddi ilişkileri ile bu maddi ilişkileri baş aşağı eden ideolojiyi birbirinden ayırarak ancak birbirleriyle ilişkilendirerek değerlendirir. Meta fetişizmini ele aldığı iktisadi yazılarında da, metanın fetiş karakterinin emeğin toplumsal karakterini, mübadele alanının da emek sömürsünü doğallaştırdığını ya da gizlediğini vurgular (Atılğan, 2020, s. 290). Jan Rehmann'a göre Marx, “ilkel” kültürlerin inanışlarında görülen fetişizm terimini kapitalist bir toplum için kullanarak, kendini üstün gören Avrupa ideologlarının düşüncelerini bir bakıma karşısına almıştır. Çünkü “akılcılığa” ve “aydınlanmaya” dayalı modern toplum kendi ürettiği şeylere tapmakta, mübadele değeri kullanım değerine, para emeğe, birikmiş sermaye yaşama, hisse değeri ise yaşamın değerine üstünlük kurmakta, bu toplumu akıl dışı bir tepetaklak oluşa sürüklemektedir (Rehmann, 2020, s. 49). Marx ideolojiyi, kapitalist üretim tarzının yarattığı toplumsal ilişkiler ve burada ortaya çıkan çelişkilerin devlette, hukukta, siyasette, felsefede ve dinde nasıl maskelendiğine ve çarpıtıldığına bakarak incelemiştir (Atılğan, 2020, s. 291). Rehmann, Marx'ın “baş aşağı bilinç” eleştirisiyle başlayan ideoloji eleştirisinin gittikçe kol ve kafa emeği arasındaki toplumsal ayrımın altında yatan bir eleştiriye dönüştüğünü ifade eder (Rehmann, 2020, s. 67). Aynı biçimde din eleştirisi de önce hukuk sonra siyaset ve en nihayetinde temel iktisadi pratik biçimleri ve “nesnel düşünce biçimleri”nin eleştirisi hâline gelerek fetişizm eleştirisine dönüşmüştür (Rehmann, 2020, s. 68).

Öte yandan Rehmann, *Alman İdeolojisi*'nde ortaya atılan tezin Gramsci'nin ağırlık verdiği hegemonya süreçlerinin kavranması açısından da birtakım faydalı bilgiler içerdiğini söyler. Egemen sınıfın önünde bir ödev olarak, kendi çıkarlarını akılcı bir ortak (ya da evrensel) çıkar gibi sunmak zorunda olması, aslında egemen sınıfın hegemonya kurması olarak tanımlanan bir gidişatı ifade etmektedir (Rehmann, 2020, ss. 42-43). Peki Gramsci “hegemonya” ile ideoloji arasındaki bağlantıyı nasıl kurmuştur? *Hapishane Defterleri*'nde (1929-1935) hegemonya, Batı'daki kapitalist devletlerin içine girdiği derin bunalım ve çalkantı dönemlerinde burjuvazinin, hakimiyetini yalnızca baskıyla sürdüremeyeceği, üstünlüğünü kurabilmek için “zorlama” [tahakküm] ile “rıza” [hegemonya] yöntemlerinin özgül bileşimini uygulamak durumunda kaldığı tezine dayanır (Yetiş, 2020, s. 88). Hegemonya, egemen sınıfın kendi ideolojisinin rıza yoluyla bir “ortak



duyu” hâline gelmesi ve bu ortak duyunun tesis edilmesini sağlar. Bu yüzden Gramsci, egemen sınıfa ait dünya görüşünün (bu görüşlerde birbirleriyle tamamen tutarlılık şartı aramaksızın) toplumun geniş kesimlerince üzerinde uzlaşılabilir kılınmasını “toplumsal yapının yeniden üretiminde zorunlu olan örgütlenme ve tutunum işlevleri” sağlayan ideolojik hegemonya yoluyla gerçekleştiğini belirtir (Yetiş, 2020, s. 89).

Gramsci hegemonyanın ideolojideki yansımaları, “felsefe, ortak duyu ve folklor” düzeylerinde incelemiştir. İdeolojinin en yoğun ve gelişkin biçimi olan “felsefe” kategorisi, en genel hâliyle dünya görüşleri bağlamında değerlendirilir (Yetiş, 2020, s. 90). Profesyonel ve sistematik niteliğinden dolayı filozoflar gibi belli bir uzmanlar grubuna özgü düşünsel bir etkinliktir (Forgacs, 2010, s. 403). “Ortak duyu”, insanların çoğunlukla farkında olmadıkları, birbiriyle çelişen eğilimlerin ve tutarsızlıkların bileşimleridir (Rehmann, 2020, s. 133). Gramsci’ye göre, kişinin dünyaya ilişkin kavrayışı eleştirelilikten ve tutarlılıktan uzak ve düşünceleri birbirlerinden kopuk ve bölümler hâlindeyse o kişi eşzamanlı olarak pek çok insan grubuna ait olur. İnsanın karma yapıdaki bu kişiliği, yazarın tabiriyle: “Taş Devri’nden öğelerle ileri bir bilimin ilkelerini, yerel düzeydeki önyargıları ve tüm dünyayı birleştiren bir insan ırkının felsefesi olacak bir gelecek felsefesinin sezgilerini içerir” (Forgacs, 2010, s. 404). Rehmann, Gramsci’deki ortak duyu anlayışını farklı coğrafi-tarihsel dönemlerde üst üste yığılmış yapısından ötürü, ideolojik aygıtların ve ideologların işleyecekleri hammaddeleri barındıran çok katmanlı bir taş ocağına (buna pekâlâ arkeolojik sit alanı benzetmesini de yapabiliriz) benzetir (Rehmann, 2020, s. 134). “Folklor” ise (Gramsci bu kavramı “din” olarak da kullanır) halkın tüm inançlar sistemini, yani kanaatlerini ve batıl inançlarını ve dinî inanışlarını kuşatan bir kategoridir (Forgacs, 2010, s. 403). Egemen sınıfın, entelektüel ve ahlaki önderliği olarak hegemonik üstünlüğünü toplumun en geniş kesimlerince, yani ulusal ölçekte sürdürebilmesi için yukarıda saydığımız bu üç düzeyi de ideoloji altında sürdürebilmesi gerekmektedir (Yetiş, 2020, s. 90).

Terry Eagleton’a göre egemen sınıfların (ve bazen de muhalif olanların) ideolojileri pek çok defa “birleştirici, eyleme yönelik, rasyonyonelleştirici, meşrulaştırıcı, evrenselleştirici ve doğallaştırıcı” özellikler taşır (Eagleton, 2020, s. 70).⁶ Egemen ideoloji -farklı çıkarları kollayan ancak diğer sınıflar ve alt gruplardan meydana gelen bir egemen toplumsal bloka ait olsa da- genellikle kendisini savunan grup (veya siyasi organizasyon) tarafından tek bir bütün, “birleştirici” unsur olarak gösterilir (Eagleton, 2020, s. 71). Kuramsal düzeydeki ideoloji aynı zamanda, *eyleme yönelik* bağlamda, pratik açıdan da işleyebilmeli ve hatta bu ikisini birbirine bağlayabilecek yollar keşfedebilmelidir (Eagleton, 2020, s. 74). Aslında bu özellik, Althusser’in *Devletin İdeolojik Aygıtları* (DİA) tezinde olduğu gibi toplumsal yaşamın tümüne sirayet eden bir tarzda kendisini gösterebilir (Althusser, 2010, ss. 169-171). Hatta müzelerin sergileme pratikleri (daha özelinde küratörlük vb.) bile (eğer buna uygun maddi gerçeklikleri elde veri olarak sunabiliyorsa) ideolojinin eyleme yönelik niteliği açısından değerlendirilebilir. “Rasyonyonelleştirme” (veya “rasyonalizasyon”) ise J. Laplanche ve J. B. Pontalis tarafından “öznenin, gerçek güdülerini algılamayan tavırlar, fikirler, duygular ve benzerlerine ya mantıksal olarak tutarlı ya da etik yönden kabul edilebilir bir açıklama girişimi sırasında izlendiği prosedür” şeklinde ifade edilir. Ancak rasyonalizasyon Eagleton’a göre, o ideolojideki olumsuz niteliklerin ve pratiklerin her zaman ussallaştırma yoluyla hasıraltı edilmesi gerektiği anlamını taşımaz. Mesela Antik Yunan-Roma toplumunda kölecilik, egemen sınıf tarafından ayıplanması veyahut da gizlenmesi gereken bir şey olarak görülmemiştir (Eagleton, 2020, s. 79). Hatta tersine bu gibi durumlar toplumlarda

6 Türkçe basımdaki “genelleştirici” yerine, *Ideology: An Introduction* (1991) adlı orijinal metinde geçen “evrenselleştirici” [İng. *universalizing*] kavramı tercih edilmiştir.

meşrulaştırılabilir. İdeolojinin “meşrulaştırma” özelliği, birtakım olumsuz çıkarları saygın kılma gereksinimini karşılayabilmesi bakımından rasyonalizasyon ile benzeşir. İktidardaki gücün kendi otoritesini ve çıkarlarını, toplumun geniş kesimlerine dolaylı biçimde onaylatmasını, diğer kesimler tarafından kabul edilebilir duruma gelmesini sağlar (Eagleton, 2020, s. 83). İdeoloji bu meşruiyetini kazanabilmesi için “evrenselleştirmeye” başvurur. Tıpkı Marx’ın da benzer şekilde altını çizdiği gibi “belirli bir zamana ve mekâna özgü olan değerler ve çıkarlar, bütün insanlığın değerleri ve çıkarlarıymışlar gibi yansıtılır” (Eagleton, 2020, s. 85). Kendi inançlarını doğal, bariz ve tartışmasız gerçeklikler gibi sunarak, kendi ile toplumsal gerçeklik arasında sıkı bağlar örme-i ise, ideolojinin “doğallaştırma” özelliğini açıklar (Eagleton, 2020, s. 88).

Bu kısmı sonlandırmadan önce şunu da eklemek gerekir. Yukarıda tarihsel tanımlarını ve işlevlerine dair belirli özellikleri sıralarken ideolojilerin, ona “maruz kalan” öznelerle tamamen nüfuz ettiği ve böylece bu özneleri tümüyle edilgen kıldığı düşünülmemelidir. Gramsci’nin de söylediği gibi “ezilenlerin bilinci, yöneticilerden süzülen değerler ile doğrudan doğruya kendi pratik deneyimlerinden doğan inançlardan oluşan çelişkili bir karışımdır” (aktaran Eagleton, 2020, s. 60). Dolayısıyla egemen sınıfın ideolojisine içkin olan her şeyin, toplumun tüm kesimleri tarafından eksiksiz biçimde benimsendiğine dair bir varsayım öne sürülemez. Ancak biz burada egemen ideoloji ve müze teşhiri arasındaki bağlantıyı kurabilmek için, konuyu ideolojinin egemen sınıfla olan ilişkisi üzerinden sınırlandırdık.

Rekabet ile Evrensellik Dolaylarında: Müze-i Hümâyun’dan Resim ve Heykel Müzesi’ne Teşhir Stratejileri

19. yüzyıl boyunca yaşanan toplumsal ve düşünsel değişimlerin etkileri hiç kuşkusuz Osmanlı topraklarında da kendisini daha en başlarda göstermiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında saray çevresi devleti güçlendirme arayışı içinde bir yandan Avrupa’daki askerî ve üretim teknolojisinin imparatorluk topraklarına aktarılmasına çalışırken diğer yandan da onların siyasi kurum ve düşüncelerine ilgi duyarak farkına varmadan da olsa kapitalist gelişmenin maddi ve düşünsel temelini atmaya başlarlar (Uslu, 2021, s. 179). Öte yandan, önceki yüzyıllarda iltizam sisteminin⁷ bozulması ve 18. yüzyılda vergi toplama veya mültezimlik görevinin irsî biçimde devredilebilmesi hakkı, bunlara ek olarak ticaret ve tefeciliğin gelişmesi bir sermaye birikiminin oluşmasına yol açar. 19. yüzyıl boyunca uygulanan çeşitli reformların arkasındaki toplumsal gücü, bu sermaye birikimini edinen merkez ve taşradaki yerel eşraf, toprak sahibi, tüccar ve devlet bürokrasisi ittifakı oluşturmuştur (Aytekin, 2019, s. 48).

Osmanlı’nın ilk bilinçli koleksiyonunun sergilenmesi de bu dönemlerde, 1846 yılında Tophane-i Amire Müşiri Ahmet Fethi Paşa (1801-1858) tarafından gerçekleşir. Aya İrini Kilisesi’nin (Harbiye Ambarı) iç avlusunun çevresindeki odalara eski silah ve zırhlar ile Antik Yunan-Roma ve Bizans buluntuları yerleştirilerek oluşturulan koleksiyon *Mecmua-i Esliha-i Âtika* (Eski Silah Koleksiyonu) ve *Mecmua-i Âsar-ı Âtika* (Eski Eser Koleksiyonu) adları altında, sadece saray çevresi ve özel konuklar için sergilenmeye başlar (Shaw, 2004, ss. 43-46). Eski Silah Koleksiyonu’nda yer alan yeniçeri kıyafetli mankenler, ağır silahlar, tüfek mekanizmaları ve kargılar vb. imparatorluğun şanlı ve uzak bir geçmişini temsil etmektedir (Shaw, 2004, s. 47). Askerî koleksiyona simgesel açıdan ağırlık verilmesi, imparatorluğun içine düştüğü askerî güçsüzlüğün görsel açıdan telafi edilmeye çalışılması olarak yorumlanmıştır (Shaw, 2004, s. 49). Peki, yaklaşık

⁷ İltizam, devlet vergilerini toplama görevinin belirli bir pay karşılığında mültezim adı verilen vergi tahsildarlarına devredilmesi yöntemidir.



20 sene evvel yeniçeri katliamını bir “Vaka-i Hayriye” olarak gören imparatorluk, bir anda eskinin simgelerine neden sığır?

Buna belki de şöyle bir açıklama getirilebilir: III. Selim döneminin (1761-1808) Nizâm-ı Cedid’inden, Abdülmecid’in (1823-1861) Tanzimat’ına (1839) kadar geçen sürede saray ve çevresinin kafasını meşgul eden başlıca sorun devletin nasıl kurtarılacağıdır. Gerek devletin malî ve askerî reformlarını içeren Nizâm-ı Cedid’in ideolojisi, gerekse II. Mahmud döneminde merkez ve taşradaki egemen sınıf bloku arasındaki bağları yenilemeyi ve kuvvetlendirmeyi amaçlarken şeriat hukukunu dayanak alan *Sened-i İttifak* (1808), Ateş Uslu’ya (2021) göre aslında Batılılaşmaktan ziyade Osmanlı’nın kendi geçmişindeki ideal bir dönemin dinî referanslarla ve reformlarla canlandırılmasını içerir (ss. 182-186). Öte yandan yayılcı Batı’yı teknolojik ve diğer konularda takip etme zorunluluğu kaçınılmaz olduğu için bir yandan “ıslah” fikri gündemdeyken bir yandan da Sadık Rıfat Paşa (1807-1857) gibi kişiler aracılığıyla “medeniyet”, “ilerleme” ve “halk” gibi Avrupa’da tartışılan kavramlar Osmanlı entelektüel hayatına girmektedir. Sultan Abdülmecid döneminde imzalanan Gülhane Hatt-ı Hümayunu (1839) yine bir yandan şeriata referans vermekte, diğer yandan da can, mal ve namus güvenliği ve vergilendirmeler gibi kapitalist üretim tarzının gelişmesinin önündeki engelleri kaldıran maddeleri içermektedir (Uslu, 2021, s. 186). Tanzimat’ın kültür ve eğitim hayatına da etkileri olmuştur. Batılı tarzda açılan eğitim kurumlarının amacı teknik ve örgütsel bilgileri sağlayan işçiler yetiştirerek kapitalist üretimin ihtiyaç duyduğu çalışma biçiminin yaygınlaşmasını ve devlet iktidarının rızaya dayalı hegemonyasını tesis etmektir. Bu okullar 1850’lerden itibaren halkın ve devlet ricalinin çeşitli kesimlerinden bir okuryazar kitesinin gelişmesini sağlayacaktır (Uslu, 2021, s. 187).

Osmanlı entelektüel hayatına giren Batılı kavramların yeni kurumların içeriğiyle bir arada anılmasının güzel bir örneği imparatorluğun arkeoloji müzesinde görülebilir. O zamanlar Çinili Köşk ile sınırlı olan müzenin 17 Ağustos 1880’deki açılışı için yaptığı konuşmasında Münif Paşa (1830-1910) bir yandan bu eserlerin padişahın lütfuyla sergilendiğini ima ederken, diğer yandan da arkeolojik buluntuların sergilenmesini ilerleme ve medeniyet gibi kavramlarla bir arada zikretmiştir (Shaw, 2004, s. 117). Dolayısıyla Harbiye Ambarı’ndaki teşhir, kuruluş tarihi de göz önünde bulundurulduğunda, ilk etapta bahsettiğimiz kapitalistleşme/Batılılaşma ile ıslah arasında gidip gelen gerilimin içinde şekillenmiştir. Bir yandan imparatorluğun tarihsel askeri gücünü simgeleyen diğer yandansa bu güce dayanan fetihlerin sonucunda ele geçirilen topraklardan getirilen Antik eserler aynı çatı altında buluşturulmuştur (Shaw, 2004, s. 93-94). Marx’ın *18 Brumaire*’deki metaforunu anımsatırcasına, siyasal-toplumsal düzenin bu çalkantılı döneminde sanki Osmanlı’nın eski ideal geçmişinin hayaleti, yani ölmüş kuşakların geleneği ve geçmişin ruhları, bir yandan “eski oldukları için saygı duyulan” yeniçeri kostümleri içinde, diğer yandan da Batı’nın burjuva evrensel-kültürel mirasını dayandırdığı Yunan-Roma’ya ortak olarak tezahür eder.

Ayşe H. Köksal’a göre Harbiye Ambarı’ndaki nesnelere, eski uygarlıkların geçmişlerini araştırmak gibi bir meseleyle ilgili dizilmemişlerdir. Sergilemede önemli olan şey, Batı’yla bir yandan savaş alanında kaybedilen üstünlüğü yeniden kurmak (yani rekabet) diğer yandansa anlaşmayı sağlayacak ortak bir dil yaratmaktır (Köksal, 2021, ss. 24-25). Ortak dil Antik eserlerin teşhiri ile mümkün olmuştur. Harbiye Ambarı’nın 1869’da Müze-i Hümayun adını alması ve ilerleyen tarihlerde Osman Hamdi Bey’in (1842-1910) başına getirilmesiyle birlikte bu kurum tam teşekküllü bir imparatorluk arkeoloji müzesine dönüşmüştür. Müze yeni hâliyle, birbiriyle doğrudan bağlantılı iki işlevi bünyesine alacaktır. Bunlardan birincisi, burjuva ideolojisinin –henüz kısmi de olsa– soyut evrenselci fikirleri ve “düvel-i muazzama”yla rekabet etme zorunluluğundaki bileşimin

arkeolojik buluntular ve müzenin Alexandre Vallaury (1850-1921) tarafından yapılan neo klasik mimarisi üzerinden teşhirdir. İkincisi, müzenin, çağdaş eğitimin bir parçası olarak kullanılmasıdır. Bu işlevler Cumhuriyet'in erken döneminde de izlerini belli edecektir. 1880'den 1908'e uzanan sürede Çinili Köşk ve Lahitler Müzesi'nin de içinde olduğu bir müze kompleksine dönüşen Müze-i Hümayun'un koleksiyonu 1889 Tüzüğü'nde verilen bilgiye göre Asur, Hitit ve Mısır'dan başlayarak Yunan, Roma, Bizans'a kadar genişler. Bunların yanına İslam eserleri [Sanayi-i Nefise İslâmiye Âsârı] ile Asya ve Afrika bölgelerinden eski eserler ve kütüphane de dâhil olur (Shaw, 2004, s. 241). Avrupalıların Antik Yunan kaynaklarına esasında İslam Altın Çağı'ndaki (8. ile 14. yüzyıllar arası) çeviri faaliyetleri ve bilimsel gelişmeler sayesinde ulaştığı, dolayısıyla da medeniyetin kökeninin İslam olduğu tezi, İslam eserleri adı altında kategorize edilen nesnelere belirli bir süre burada sergilenmesiyle öne çıkarılacaktır (Shaw, 2004, s. 248). Wendy M. K. Shaw'a göre Müze-i Hümayun'daki tasnif, bölgesel kimliğe dayalı bir "meta anlatı"ya (İng. *meta-narrative*) dayanmaktadır (Shaw, 2007, s. 258). Kronolojik-evrimsel bir anlayışa göre tasnifleme yapılmaz. Burada söz konusu olan, ilerlemeyi temsil eden eserlerin hangi vilayetlerden getirildiği ve koleksiyonun zenginliğinin vurgulanmasıdır (Shaw, 2004, ss. 228-229).

Müzenin eğitimle ilgili işlevi ise Osman Hamdi Bey'in müzeyi çağdaş bir sergileme alanına dönüştürme doğrultusunda ona bağlı bir güzel sanatlar akademisi eklemesiyle anlamlı hâle gelir. Osman Hamdi, 1882'de müzenin yanına kurduğu *Sanayi-i Nefise Mektebi*'nin 1883 tarihli yönetmeliğinde "[r]esim ile oyma şeylere mahsus" iki yeni müze projesi daha önererek eski ve çağdaş eserlerin, zanaat ve sanat eserlerinin, Berlin'deki Müze Adası (Alm. *Museum Insel*) mıntukasını çağrıştıran bir yöntemle sergilenmesini hayal eder (Edhem, 2019, s. 206; Köksal, 2021, ss. 28-29). Ne kendisi ne de 1910'daki ölümünden yaklaşık bir yıl önce müzenin müdürlüğüne geçen kardeşi Halil Edhem (1861-1938), bu hayali gerçekleştirebilir. Ancak Halil Edhem'in zihnindeki sanat müzesi tasarısı, belki bize bu konu hakkında biraz fikir verebilir. *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* adlı kitabın birinci kısmında Halil Edhem, tüm insanlığın yararlanması adına üretildiği için bilim-teknik ve sanatı, beynelmilel mirasın bir parçası olarak görür. Ancak her ülkenin kendi topraklarından çıkan bilim insanları ve sanatçılarla övünmesinin doğal bir hak olduğunu sözlerine ekler (Edhem, 2019, s. 178). Avrupa'daki gibi bir resim ekolünün oluşabilmesinin sadece o ülke veya ulusa dair eserler üreterek meydana gelebileceğini ifade eder ve İslam sanatlarından Osmanlı'nın geleneksel ve Batılı sanatına (Asker Ressamlar Kuşağı ve Sanayi-i Nefise Mektebi) kadarki gelişimini anlatır (Edhem, 2019, ss. 181-191).

Halil Edhem'in sanat tarihi anlatısından varılan sonuca göre ülkede Batılı tarzda resim sanatına dair önemli bir birikim vardır ve bunların kalıcı şekilde muhafaza edilmesi ve sergilenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda İstanbul'da bir resim müzesinin kurulması için çağdaş Osmanlı sanatçıları, çağdaş yabancı sanatçılar, eski ustalar ve eski ustaların kopyalarından meydana getirilen bir koleksiyonun oluşturulması gerektiğini bir tüzük önergesiyle açıklamıştır (Edhem, 2019, s. 220). Köksal'a göre Halil Edhem'in kafasındaki müzede, halkı eğitme, sanatçının bilgi ve yeteneklerini bu eserler vasıtasıyla geliştirmesi ve evrensel bir kültür mirası yaratarak onu koruma altına almak gibi üç temel motivasyon yatar. Dahası Batılı eski ustaların resimleri üzerinden uluslararası standartta bir ulusal müze yaratarak, Türkiye'deki resim sanatını da bu evrensel sanat tarihi kanonunun içine yerleştirmek ister (Köksal, 2021, ss. 46-47). *Elvah-ı Nakşiye*'nin koleksiyon edinimine dair bilgi veren bu metin Müze-i Hümayun'un teşhir stratejisiyle hemen hemen benzer bir rekabet unsurunu taşıyan evrensellik-yerellik çizgisinde ilerler. Peki bu koleksiyonun zemininden yükselen İstanbul'daki Resim ve Heykel Müzesi'nin 1937 tarihli tasnif ve sergilemesi nasıl tasarlanmıştır?

Modern Türkiye'deki sanat tarihi, Nurullah Berk ve diğer Akademili (eski adıyla Sanayi-i Nefise Mektebi) kimi sanatçılar aracılığıyla müze üzerinden yazılır. Berk, 1937 Sergisi'ni *Ar* dergisinin 1938'deki Nisan, Mayıs ve Haziran sayılarında üç yazı hâlinde yayımlar (Köksal, 2021, s. 112). Berk bu metinlerde sanat eserlerini Primitifler, Orta Devre, Modern Devre olmak suretiyle üç grup altında sınıflandırır. Buna göre Primitifler 19. yüzyılın başından ikinci yarısına doğru uzanırken, Orta Devre 1870'ten 20. yüzyılın sonuna kadarki sanatçıları kapsar. Son halkayı teşkil eden Modern Devre ise 20. yüzyıl başlarında doğan ve henüz kırk yaşını aşmayan genç sanatçılardan meydana gelmektedir (Köksal, 2021, s. 113). Berk'in sınıflamasında dikkat çeken ilk nokta "İptidailer" olarak da anılan, içinde Asker Ressamlar ve Osman Hamdi Bey'in yer aldığı Primitifler'in sanattaki yeterliliklerinin, Courbet, Corot vb. gibi Batılı sanatçılar üzerinden ölçülmesidir (Köksal, 2021, s. 114). Primitifler adı itibarıyla Batı sanatındaki muadilleriyle denk tutulmuş, resimleri değerlendirilirken bu akıma has olduğu düşünülen saflık, sadelik, tabiata saygı vb. gibi kriterler göz önünde bulundurulmuştur (Köksal, 2021, s. 116). 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı olarak bilinen ressamlar ise Orta Devre denen kısımda değerlendirilir. Bu kuşak ilk devredeki sanatçılardan farklı olarak hem Akademi mezunu hem de Avrupa eğitimi görmüş olmaları sebebiyle Berk tarafından onaylanırlar. Ancak yine bu kuşak, Empresyonizme yaklaştıkça saflıklarını da yitirmişlerdir. Yani bir önceki ressam kuşağı Avrupai bir akımın tekniğine yakın olduğu ölçüde övülürken bir sonraki kuşak Batı'dan teknik ithal etmeleri yüzünden topa tutulur. Köksal'a göre, Çallı Kuşağı ile "d Grubu" sanatçıları arasındaki mesleki zıtlıkların ve rekabetin Berk'in bu anlatısında payı vardır (Köksal, 2021, ss. 118-119). Kendisinin de içinde yer aldığı Modern Devre sanatçıları ise, Batı sanatına ait teknikleri öğrenseler bile asla Çallı Kuşağı gibi karakterlerini ve mizaçlarını unutmamışlar, "endişeden yoksun" ve "kopyacı" olmamışlardır; bu devre, inşacı bir ruhla, "ağırbaşlı klasik edayı taşıyan", "manifest-tablo"lar üretmişlerdir (Köksal, 2021, s. 120).

Berk'in bu yarı bilimsel sınıflandırması Köksal'a göre, bahsedilen devrelerin altında toplanan sanatçı gruplarının (Müstakiller, d Grubu vb.) hiçbir ortak stil veya anlatım dili taşıyor olmasından kaynaklanmakta, Berk'in de dâhil olduğu sanat grupları arasındaki çıkar çatışmalarının gölgesinde yapılmaktadır. Yazara göre Nurullah Berk, "çocukluk/proto", "gençlik/ergen", "olgunluk/yüksek" evreleriyle 14. yüzyılda Giotto'yla başlayarak 16. yüzyılda Michelangelo'yla en yüksek seviyeye erişen şekliyle Giorgio Vasari'nin sanat tarihyazını anlayışını benimsemekte, bu bağlamda d Grubunu Yüksek Rönesans'a yerleştirmektedir (Köksal, 2021, s. 121). Ancak bu sınıflandırma yine de tam bir tarihsel/kronolojik değerlendirmeye değil, Primitivizmle başlayarak Empresyonizme ve oradan Klasisizme gerisin geri sıçrayan, yer yer anakronik öğeler taşıyan bir ilerlemecilikle oluşturulmuştur.

Yerel olanı evrenselle buluşturması düzeyinde Halil Edhem'le başlayan, Berk'le mesleki hesaplaşma gölgesinde devam eden sanat tarihi anlatısı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin müdürü Halil Dikmen'le devam eder. Türk sanatını klasikleştirerek bir evrensel tarih anlatısının içine yerleştirme amacını taşıyan Dikmen'e göre Bektaşî resimlerinin ve minyatürlerin koleksiyona katılması "Türk ekolünün tarihî silsilesini tamamlaması" açısından oldukça önemli bir girişimdir. Böylece yüz yılı aşkın maziye dayanan Türk sanatı ile bunlardan çok daha eski sanat eserlerini bir arada ortaya koyarak aradaki farklılıklar ve benzerlikler gösterilebilecektir (Köksal, 2021, s. 130).

Eserlerin sergilenmesi için seçilen mekân ile şehrin sembolizmi ve müzenin açıldığı tarih de önemli olduğu için kısaca açıklamakta fayda vardır. Müze binası için seçilen yerin Dolmabahçe Sarayı'ndaki Velihaht Dairesi olması, imparatorluğun artık tarihe karıştığını haber vermektedir. Her nasıl Avrupa'da kraliyete ait sarayların müzelere dönüştürülmesi sembolik önem taşıyor-

sa, eski imparatorluk başkenti İstanbul'un da tarihe karışan hanedanına ait bir mekânın sanat mabedine dönüştürülmesi o kadar önemlidir. Böylece yeni rejimin zaferi modern sanat yoluyla eskisinin yıkıntıları üzerine bina edilir. Zeynep Yasa Yaman'a göre 20 Eylül 1937'de açılan müze mekânı için İstanbul'un seçilmesinin bir diğer sebebiyse İkinci Türk Tarih Kongresi'dir (20-25 Eylül 1937) (aktaran Köksal, 2021, s. 98-99). İçeriği ilkinde göre daha kapsayıcı olan toplantıya, aralarında Halil Edhem'in de bulunduğu geniş bir katılım sağlanmış ve kongrenin uluslararası düzeyde etkileri olmuştur (Toprak, 2021, s 307). İlki 1932'de öne sürülen Türk Tarih Tezi, Hitlerler'den Bizanslılar'a kadar Anadolu'da yaşayan kadim halkların Türk kökenli olduğu argümanına dayanmaktadır (Şener, 2019, s. 272).

Kendi Suretinde Bir Dünya

Marx ve Gramsci, yazılarında egemen sınıfların iktidarını sürdürebilmesi için kendi düşüncelerini ve çıkarlarını rasyonelleştirerek evrensel ve tümel hakikatler biçiminde, yönettiği toplumun sanki kendi ortak çıkarlarıymış gibi göstermek zorunda olduğunu açıklamışlardır. Keza hiçbir iktidar bu çıkarları temelli olarak salt baskı organlarıyla sürdüremeyeceği için, “ekonomik-toplumsal formasyon”un, toplum tarafından kabul edilebilir –tam da bundan dolayı sürdürülebilir– olması gereklidir. Nedir “ekonomik-toplumsal formasyon”? Belirli bir üretim tarzı ve onun temelinde, ona uygun biçimde gelişen ekonomik olmayan ilişkilerin tamamıdır. Kapitalist üretim tarzının gelişimiyle birlikte oluşan, tüm toplumsal ilişki formlarının bir araya getirildiği organik bir bütündür. Marx'a göre kapitalist üretim tarzının gelişmesiyle birlikte feodal toplumun yatağında bir burjuva toplumu ve ona ait varoluş biçimi ortaya çıkar. Üretim tarzının gelişimi, yönetim ve sanat biçimlerini, akrabalık ilişkileri ile dinî ve ahlaki vb. değerleri de dönüşüme uğratar (Bensussan ve Labica, 2016, s. 293).

Uslu'ya göre Fransız Devrimi'nden 1848 Devrimleri'ne giden dönemde dünyanın pek çok bölgesinde kapitalist ticaret ve sermaye birikimi etkisini göstermekte, –C. J. Bayly'in de altını çizdiği gibi– bütünlükte olan dünyanın bir bölgesinde yaşanan gelişmeler hızla diğerlerini belirlemektedir. Dolayısıyla kapitalist üretim ilişkileri, sömürgeleştirme veyahut da kapitalistleşmeyi hedefleyen üst sınıfların bizzat girişimleriyle bir yandan dünyanın pek çok bölgesine yayılırken, diğer yandan da bu ilişkileri düşünsel düzeyde anlamlı kılan liberal ideolojinin özgürlük, eşitlik ve mülkiyet hakkı gibi konulardaki fikirleri bu bölgelerde yankı uyandırmaya başlar (Uslu, 2021, s. 15). Aslında burjuvazi, diğer “ulusları yok olup gitmemek için burjuva üretim biçimini benimsemeye[...] uygarlık adını verdiği şeyi” kabullenmeye zorlayarak “kendi suretinde bir dünya” tasarlar (Marx, 2008, s. 54). Ancak öte yandan da feodal toplumdaki ayrıcalıklar hiyerarşisine karşı tüm insanların eşitliğinin, tebaa yerine “eşit yurttaşlık” kategorisi altında genelleştirilmesi, toplumun geniş kesimlerinin (işçiler, köylüler, kadınlar, köleler vb.) aynı devletin çatısı altındaki sınıfsız ve cinsiyetsiz özneler olarak tanımlanmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda milliyetçi ideolojinin ulus tasavvuru, sınıflar ve onlar arasındaki kültürel farklılıkları eritmeyi sağlayan bir pota görevi görür (Uslu, 2021, s. 16). Ulus, aynı zamanda Benedict Anderson'un tanımıyla “hayal edilmiş bir siyasal topluluk”, yani bir “hayali cemaat”tir. Zira bir ulusa tabi üyeler, diğer üyelerin pek çoğunu tanımadıkları ve onlar hakkındaki bir konuda fikir sahibi olmadıkları hâlde bu hayali beraberliği zihinlerinde sürdürürler (Anderson, 2020, s. 24). Yatay bir yoldaşlık ve kardeşlik gibi düşünülmesi, ulusun neden bir camia ya da cemaat gibi tasarlandığını açıklamaktadır (Anderson, 2020, s. 26). Ulus-devlet olarak tasavvur edilen toplumun kadim ve ortak bir geçmişi paylaştığı ve ebedi bir geleceğe ilerleyeceği düşü ileri sürülür (Anderson, 2020, s. 29). Anderson'a



göre bir ulusu hayal edebilmenin kökenleri üç kültürel tasarımda vardır. Bunlardan ilki müşterek bir dinî inanışın ürünleri olan kutsal metinlerdeki insan yaradılışına ve kardeşliğe dayanan anlatılardır. İkincisi bir toplumun kral, devlet vb. gibi hiyerarşik, hem ilahi hem de maddi bir üst bağlayıcı kurumla bir arada olabileceğine dair inançtır (Anderson, 2020, s. 55). Son olarak üçüncüsü, belirli bir bölgede yaşayan insanların bir arada yaşamasından ötürü belirli birtakım ortak ve gündelik dertler hususunda duygudaşlık, “dünyanın ve insanların kökenlerini özdeş kılan bir zamansallık” kurmasında yatar (Anderson, 2020, s. 56). Kapitalist üretim tarzının gelişmesi ile basım teknolojisinin nimetleri (edebiyat, gazete, dergi, siyasi yazılar vb.) böyle bir cemaat tipinin, aralarındaki farklılıklara rağmen paradoksal olarak “evrensel ölçekte” hayal edilebilmesini mümkün kılmıştır (Anderson, 2020, s. 67).

Dolayısıyla bir yandan eski rejimin bağrında yavaş da olsa gelişmekte olan kapitalist üretim tarzının maddi etkileri, diğer yandan da dışarıda olup bitenlere dair metinlere erişebilen hem de buradan yola çıkarak benzer kavramlar ve düşünceler etrafında fikirler üreten öznel Osmanlı İmparatorluğu’nda da var olmuştur. 19. yüzyılın ilk yarısında eski ve ideal olan düzene dönüş çabaları sırasında Batı’dan edinilen bilgiler, örgütlenme tarzı ve kurumların gelişmesi 19. yüzyılın ikinci yarısına doğru kimi aydınların burjuvalaşma eğilimi göstererek bu fikirlerinin bayraktarlığını yapmasına sebep olmuştur. Emperyalizmin yayılmacı ve sömürgeci etkileri, bir yandan Çin, Japonya, İran ve Osmanlı gibi kadim devletlerde kapitalist üretim tarzının gelişimini önceki dönemlere göre çok daha hızlı ve baskın hâle getirirken, diğer yandan da gelişen basım teknolojileri aracılığıyla bilgi ve fikirlerin dolaşımını kolaylaştırmış ve bu ülkelerin entelektüellerinin siyasal düşüncelerinde sentez yapabilmelerini sağlamıştır (Uslu, 2021, s. 381-382). Uslu’ya göre, Tanzimatçılardan, Jön Türkler’e uzanan dönemde ekonomi politikaları, tebaa hakları, basım-yayın ve ifade özgürlüğü, parlamenter monarşi gibi Avrupa’da da tartışılan konular ve talepler Osmanlı toplumunun kapitalistleşme çabalarının göstergeleri olarak değerlendirilmelidir (Uslu, 2021, s. 386-406). Osmanlı münevverleri arasında popülerleşen “hürriyet” ve diğer pek çok kavramın İslam ve Batı düşüncesiyle sentezlenmesindeki ana motivasyon, bu yeni siyasi yapı ve ideolojilerin Osmanlı Devleti’nde de yaygınlaştırılması isteğinden kaynaklanır (Uslu, 2021, s. 396). Tartışmaların İslamî atıflarla yapılmasındaki bir diğer ihtimal ise, Anderson’ın bahsettiği şekilde, kutsal metinleri kültürel dayanak olarak tasavvur edilen bir hayali cemaatin oluşturulması istenciyle açıklanabilir. Aynı biçimde 19. yüzyılın ikinci yarısında cereyan eden ve yüzyıl sonuna doğru keskinleşen Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük tartışmalarının imparatorluk şemsiyesi altında yapılması da benzer şekilde yorumlanabilir. En nihayetinde Batılılaşma/modernleşme altındaki tüm bu uğraşlar kapitalist sermaye birikimini “ideolojik açıdan güvence altına alma çabası” içinde düşünülebilir (Uslu, 2021, s. 18).

Nitekim bu çabalar önce Jön Türk Devrimi (1908) ile başlayan ve daha sonra radikal bir kopuş olarak Cumhuriyet’in ilanı (1923) ile devam eden süreçte artarak devam edecektir. Tüm 1920’li ve 1930’lu yıllar boyunca Cumhuriyet’i kuran kadroların temel amacı, pre-kapitalist toplumsal ilişkileri ve unsurları bünyesinde barındırmaya devam eden Osmanlı İmparatorluğu’nu tasfiye ederek, kapitalist üretim ilişkilerini nihai biçimde egemen kılan bir ulus-devlet yaratmaktır. Dolayısıyla mevcut yeni koşullara uyum sağlayabilen yeni insanı yaratabilmek için başta siyaset ve ekonomi olmak üzere, hukuk, ideoloji, kültür ve eğitim alanlarının yeniden düzenlenmesi gerekmiştir (Şener, 2019, s. 219). Hegemonya bu ekonomik-toplumsal formasyonun sürekliliğini ve kabul edilebilirliğini tanımlayan bir kavramdır.

Sonuç: İmgelerin Hâkimiyeti mi? Hâkimiyetin İmgeleri mi?

Gerek imparatorluğun gerekse Cumhuriyet'in müzeleri devletin kültürel hegemonyasını tesis eden kurumlar şeklinde değerlendirilebilir. "Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli" (1991) yazısında Duncan, ister monarşiye isterse cumhuriyete bağlı olsun, kamusal bir sanat müzesine sahip olmanın, esasında yurttaşlarının geçmiş başarılarını, mirasını, maneviyatını kamu yararı gözeterek koruyan bir devlet imajı çizmesi anlamına geldiği için günümüzde bile önemli olduğunu ifade eder (Duncan, 2006, s. 210). İdeoloji kavramı icat edildiği sırada onun ulusal eğitim sisteminin bir parçası olarak düşünüldüğünü hatırlatmak gerekir. Eğitim, diğer tüm teknik beceri öğretimi ve işlevlerinin yanında, vatandaşlarına nasıl bir yurttaş olmaları gerektiğini de öğretir. Eğitimin bir parçası olan müzeler ise bu yurttaşlığı bir deneyim mekânı olarak ziyaretçisine sunar. Modern ulus ve birey ile evrene dair tahayyüller bu mekânın çatısı altında canlandırılarak, yurttaşın kamusal bilinci kazanması ve terbiye edilmesi beklenir (Artun, 2006, s. 155).

Osmanlı ve Cumhuriyet müzeleri, 19. yüzyıl ortaları ve 20. yüzyıl başlarında, bu "yurttaşlık ritüeli"ne, kendi maddi ihtiyaçları doğrultusunda terakki, medeniyet, ulusal fayda vb. kavramlar etrafından katılmaya çalışmıştır. İster Louvre'daki yurttaşlık bilincinin Fransız ulusu ve sanatıyla birleştirildiği "evrensel anlatı" ile ister Osmanlı ve Cumhuriyet müzelerinde olduğu gibi yerellik üzerinden bu evrensel anlatıya dâhil olma stratejisi içinde gelişsin, bir müze teşhiri daima onu izleyen gözler için vardır. Eserler devletin (ya da nihayetinde egemen sınıfın) varlığını kendi kendisine onaylatmak için değil, toplumun geri kalanının rızasını almak için sergilenirler. Bu doğrultuda, gerek imparatorluk topraklarının çeşitli bölgelerinden getirilerek başkentte toplanan arkeolojik buluntuları ve dinî eserleri, gerekse modernleşme cereyanı altında şekillenen yüz yılı aşkın bir sanat mirasını, toplumun "ortak duyu ve folkloru"ndan meydana gelen cevherler olarak değerlendirebiliriz. Çıkarılan cevherler, maddi koşulların zorlayıcılığı altında bir yandan evrensel atıfta bulunan bir ideolojinin diğer yandan da Anderson'ın hayali cemaatinin kökenlerindeki kültürel düzeylerin bileşimiyle işlenerek müze sahnesinin teşhir programındaki yerini alır. Buradan yola çıkarak imparatorluk ve Cumhuriyet müzelerinin neyi başarıp başaramadığını değil neyi hedeflediğini, ideolojinin altı özelliği üzerinden yola çıkarak noktalayalım.

Bu müzeler, "birleştirici"dir; tebaa ya da yurttaş için vardır. "Evrenselleştirici", "rasyonyonelleştirici", "meşrulaştırıcı" ve "doğallaştırıcı"dır; çünkü arkeoloji, antropoloji ve tarih bilimlerine başvurarak, Antikiteye dayandırılan burjuva evrensel tarih anlatısının kökenlerinin esasında bu topraklarda doğduğu, dolayısıyla imparatorluğun/ulus-devletin bu kültürün doğal sahibi/ortağı olduğunu açıklayan tezi, teşhirin görsel programı içinde ele alarak toplumun geniş kesimlerine kabul ettirilebilmesine destek olur; ki bu da onun "eyleme yönelik" özelliğinde saklıdır.

Kaynaklar

Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

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

Artun, A. (2006). *Tarih sahneleri-sanat müzeleri 1 müze ve modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atılğan, G. (2020). İdeoloji. G. Atılğan ve E. A. Aytekin (Ed.), *Siyaset Bilimi Kavramlar İdeolojiler, Disiplinlerarası İlişkiler içinde* (ss. 285-297), İstanbul: Yordam Kitap.



Aytekin, E. A. (2019). Son dönem Osmanlı İmparatorluğu: 1703-1908 Kapitalistleşme ve Merkezileşme Kavşağında. G. Atılğan, C. Saraçoğlu, A. Uslu (Ed.), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* içinde (ss. 45-93). İstanbul: Yordam Kitap.

Duncan, C. (2006). Sanat müzeleri ve yurttaşlık ritüeli (E. Gen, Çev.). A. Artun (Ed.), *Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2* içinde (ss. 203-224). İstanbul: İletişim Yayınları.

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

Eagleton, T. (2020). *İdeoloji* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Edhem, H. (2019). *Müzecilik yazıları: Modern sanat müzesinin tasarımı*, A. Artun (Der.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Forgacs, D. (Ed.). (2010). *Gramsci kitabı: Seçme yazılar 1916-1935* (İ. Yıldız, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

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

Marx, K. (2008). *Komünist manifesto* (C. Üster ve N. Deriş, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Marx, K. (2016), *Fransız üçlemesi* (E. Özalp, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Marx, K. (2020). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı* (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. ve Friedrich, E. (2010). Contribution to the critique of Hegel's philosophy of law. Introduction. In *Collected Works* (Vol. 3, pp. 175-187). Lawrence & Wishart Electric Book.

Marx, K. ve Friederick, E. (2013). *Alman ideolojisi* (T. Ok ve O. Geridönmez, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Rehmann, J. (2020). *İdeoloji kuramları yabancılaşmanın ve boyun eğmenin güçleri* (Ş. Alpagut, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Shaw, W. (2007). Museums and narratives of display from the late Ottoman Empire to the Turkish Republic. *Muqarnas*, 24, pp. 253-279.

Shaw, W. M. K. (2004), *Osmanlı müzeciliği müzeler, Arkeoloji ve Tarihin görselleştirilmesi* (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şener, M. (2019). 1923-1945 Burjuva uygarlığının peşinde. G. Atılğan, C. Saraçoğlu, A. Uslu (Ed.), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* içinde (ss. 201-345). İstanbul: Yordam Kitap.

Toprak, Z. (2021). *Cumhuriyet ve Antropoloji*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Uslu, A. (2021). *Siyasal düşüncelerin toplumsal tarihi 3: Soyut evrenselciliğe karşı eşitlik talepleri (1789-1917)*. İstanbul: Yordam Kitap.

Yetiş, M. (2020). Hegemonya. G. Atılğan ve E. A. Aytekin (Ed.), *Siyaset bilimi kavramlar ideolojiler, disiplinlerarası ilişkiler* içinde (ss. 87-98). İstanbul: Yordam Kitap.