

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**FOTOĞRAF VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA
BATILILAŞMA PROPAGANDASI
OLARAK
II. ABDÜLHAMİD ARMAĞAN ALBÜMLERİ**

**İSMAİL ERİM GÜLAÇTI
14721001**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. MEHMET EMİN KAHRAMAN**

**İSTANBUL
2017**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**FOTOĞRAF VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA
BATILILAŞMA PROPAGANDASI
OLARAK
II. ABDÜLHAMİD ARMAĞAN ALBÜMLERİ**

**İSMAİL ERİM GÜLAÇTI
14721001**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. MEHMET EMİN KAHRAMAN**

**İSTANBUL
2017**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ



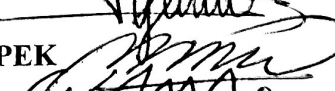


FOTOĞRAF VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA
BATILILAŞMA PROPAGANDASI
OLARAK
II. ABDÜLHAMİD ARMAĞAN ALBÜMLERİ

İSMAİL ERİM GÜLAÇTI
14721001

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 12.06.2012

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çekilişi~~ ile Başarılı Bulunmuştur.

	Unvan	Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	:	Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN	
Jüri Üyeleri	:	Prof. İlhan ÖZKEÇECİ	
	:	Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK	
	:	Doç. Dr. Öykü Ezgi YILDIZ	
	:	Yrd. Doç. Dr. Mehmet NUHOĞLU	

İSTANBUL
HAZİRAN 2017

ÖZ

FOTOĞRAF VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BATILILAŞMA PROPAGANDASI OLARAK II. ABDÜLHAMİD ARMAĞAN ALBÜMLERİ İsmail Erim Gülaçtı Haziran, 2017

Bu çalışmanın kapsamı 1893'te ABD Kongre Kütüphanesi'ne gönderilen II. Abdülhamid Armağan Albümleri'dir ve temel sorusu 'II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ni Oryantalist söyleme karşı Osmanlı Devleti'nin Batılılaşan yüzünün yönetsel boyutta devlet destekli ve kontrollü kurumsal propagandası yapan fotoğraf bileşenleri nelerdir?'dir. Amacı 'II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin fotoğraf ile yapılan devlet destekli ve kontrollü kurumsal bir görsel propaganda olduğunu saptamak' olan çalışma II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki fotoğrafları ordu, kamusal hizmetler, şehir görünümüleri, cami-türbe-eski eserler ve saltanat olanakları olarak belirlenen kategorilerde incelemiştir. Çalışma araştırma modeli olarak tanıtıcı, keşfetmeye dönük, kesitsel ve tarihsel kaynak taraması içeren niteliksel bir modele sahiptir. Veri toplama yöntemi tipik durum ve maksimum çeşitlilik örneklemesidir. Bu yöntemler belgesel kaynak taraması yöntemiyle eş zamanlı kullanılmıştır. Ana hipotezi 'II. Abdülhamid Armağan Albümleri fotoğraf ile yapılan devlet destekli ve kontrollü kurumsal bir propaganda çalışmasıdır.' olan çalışmanın bulguları şöyledir: Farklı fotoğrafçıların, farklı kategorilerdeki farklı fotoğraflarında benzer kompozisyonların birbirinin kopyası olacak şekilde tekrarlanması, figürlerin konu edilen Batılılaşma ögesini öne çıkarmak amacıyla salt ölçeklendirme işlevine indirgenmesi, figür temsili söz konusu olduğunda figürlerin mekânın doğal ve tümleşik bir parçası yapılarak adeta gözden kaçırılması, ışık ya da kompozisyon öğelerini düzenleyerek herhangi bir estetik çabasının olmaması, bu nedenle fotoğrafların Batılılaşma mesajı dışında hiçbir şey hakkında ipucu vermeyecek kadar dizinsel olması ve farklı fotoğraf stüdyolarına ait farklı fotoğraflarda benzer kompozisyon hatalarına ya da zorlamalarına rastlanması farklı fotoğraf stüdyolarının tutarlı bir şekilde çalışmasını sağlayan talimatların ve devlet destekli ancak önceden tasarlanmış ve kontrollü bir kurumsal propaganda mesajının varlığına işaret etmektedir. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bu propaganda mesajı Tanzimat Dönemi'yle başlayan yenilenmenin II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışıyla da örtüşmektedir. Dolayısıyla bu bulgular eşliğinde sınıanan 'II. Abdülhamid Armağan Albümleri fotoğraf ile yapılan devlet destekli ve kontrollü kurumsal bir propaganda çalışmasıdır.' hipotezi doğrulanmış olmaktadır. Bu doğrulama da çalışmanın 'II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin fotoğraf ile yapılan devlet destekli ve kontrollü bir görsel propaganda olup olmadığını saptamak' şeklinde tanımlanan ana amacına ulaşıldığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Propaganda, 19. Yüzyıl, Osmanlı Devleti, Batılılaşma, Modernleşme, II. Abdülhamid

ABSTRACT

**ABDULHAMID II GIFT ALBUMS
AS
WESTERNIZATION PROPAGANDA
IN THE CONTEXT OF
THE RELATIONSHIP BETWEEN PHOTOGRAPHY AND PROPAGANDA
İsmail Erim Gülaçtı
June, 2017**

The scope of this study is Abdulhamid II Gift Albums delivered to the USA Library of Congress in 1893 and its core question is ‘What are the photographic components that render Abdulhamid II Gift Albums an administrative, state-sponsored and state-supervised institutional propaganda against Orientalist discourse of the Westernization by the Ottoman Empire?’ With its main aim defined as ‘To determine whether or not Abdulhamid II Gift Albums are state-sponsored and state-supervised institutional propaganda’, this study analyzes the photographs in Abdulhamid II Gift Albums in categories specified as military, public services, urban scenery, mosques-mausoleums-archeological artefacts and facilities of royalty. The study has a descriptive, exploratory, sectional research model which also includes historical literature and resource review. The data collection methods are typical situation and maximum variety sampling, which were used in conjunction with the documentary resource review method. ‘Abdulhamid II Gift Albums are state-sponsored and state-supervised institutional propaganda’ being its main hypothesis, the study has findings such as the repetitive very similar compositions in different photographs that belong to separate photographers in different categories, the reduction of figures in the photos that belong to separate photographers in different categories to the mere function of scaling, the integration of figures into the location and space as if to hide them away from the viewer’s eye when and if the representation of figures *is* necessary, the complete lack of any aesthetic effort realized through controlling the light and the components of composition, thus rendering the photos so indexical as not to give away any clues other than the propagandized message of Westernization, quite similar and consistent errors in composition as well as forced compositions in different photographs by separate photographers for Westernization propaganda, which point towards the existence of instructions enabling different photographers to function properly for the realization of a state-sponsored and state-supervised institutional propaganda. This propaganda message of Abdulhamid II Gift Albums also aligns with the Westernization understanding of Abdulhamid II, which could be defined as conservative modernization. Hence, the hypothesis that ‘Abdulhamid II Gift Albums are state-sponsored and state-supervised institutional propaganda’ is verified. In short, this study has reached its main aim, which is ‘To determine whether or not Abdulhamid II Gift Albums are state-sponsored and state-supervised institutional propaganda’.

Key Words: Photography, Propaganda, 19th Century, Ottoman Empire, Westernization, Modernization, Abdulhamid II

ÖN SÖZ

Batı evreni için ‘korkunç’ Türk ve ‘egzotik’ Osmanlı imgesi Ortaçağ’dan itibaren oluşmaya başlayan, 19. Yüzyıl’da Oryantalizm’in farklı boyutlarda pekiştirdiği ve çoğu zaman ideolojik yönleri de olan bir imge olmuştur. Bu imgenin Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları kapsamında Batı’ya denk toplumsal, kurumsal ve teknolojik yapılar oluşturmakta elde ettiği başarının vurgulanarak Batılı bir devlet imgesine dönüştürülmesini, bir başka deyişle propagandasının yapılmasını amaçlayan II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ni konu alan bu çalışmaya başladığımda, doğrusunu söylemek gerekirse, tamamlayabileceğime ya da neler bulabileceğime ilişkin büyük bir beklentim yoktu. Şu anda ise fotoğraf sanatı ve tarih biliminin kesiştiği noktada duran bu çalışmayı bitirebileceğime yorulmak bilmeyen enerjisiyle inandırmasından dolayı danışmanım Sayın Yrd. Doç Dr. Mehmet Emin Kahraman’a teşekkürü borç biliyorum. Kendisi ayrıca çalışma boyunca beni verdiği fikirlerle yönlendirmesiyle de özel bir yere sahiptir.

Danışmanım dışında, hocalarım sayın Prof. İlhan Özkeçeci’ye sağladığı örnek enerji ve geleneksel sanatlarımız konusunda kazandırdığı perspektif; sayın Prof. Dr. Mehmet Üstünipek’e rehberlik edici sorularıyla ve önerdiği kaynaklarla çalışmanın şekillenmesinde sağladığı verdiği fikirler; sayın Doç. Dr. Öykü Ezgi Yıldız’a güleryüzlü yaklaşımı ve cesaretlendirici önerileri; çalışmanın dil ve anlatımına yönelik hassasiyeti ve fotoğrafların Osmanlıca metinlerinin anlaşılmasında sağladığı destek nedeniyle de sayın Yrd. Doç Dr. Mehmet Nuhoglu’na teşekkürü bir borç bilirim.

Dil ve içerik açısından çalışmanın belki de en özgür yeri olan bu sayfada çalışmayı tamamlaya uğraşırken hissettiğim zaman algısına ve yaşadığım irade savaşına yönelik bir örnek vermek gerekirse, kralın ‘Sonsuzlukta kaç saniye vardır?’ sorusuna, efsaneye göre, çobanın verdiği şu yanıtı aktarabilirim: Elmas bir dağın tepesine her yüz yılda bir serçe gelip gagasını dağın elmas yüzeyiyle biler ve gider. Böylelikle dağ eriyip gider. İşte o zaman sonsuzluğun ilk saniyesi geçer.

Belki abartı gelebilir ama böyle yavaş ve zorlu akan bir zaman düzleminde, bu çalışma için en az sayın hocalarım kadar teşekkürü hak eden diğer kişiler de sevgili annem, babam ve kardeşimdir. Onların sabrı ve çalışmayı bitirmem yönündeki açık beklentisi olmasaydı muhtelemen o elmas dağ erimez ve bu çalışma da ortaya çıkmazdı.

İstanbul; Haziran, 2017

İsmail Erim Gülaçtı

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR	xix
1. GİRİŞ	1
2. FOTOĞRAF: GERÇEĞİ GİZLEYEN AYNA	9
2.1. Karanlık Oda ‘Camera Obscura’	9
2.2. Fotoğrafın Bulunuşu	11
2.2.1. Bir Görüntü Kaydetme Tekniği Olarak Fotoğraf.....	13
2.2.2. Bir Görüntü Kaydetme Aracı Olarak Fotoğraf	15
2.2.3. Bir Görüntü Çoğaltma Aracı Olarak Fotoğraf	19
3. SANAT, PROPAGANDA, FOTOĞRAF: KESİŞEN KADERLER.....	25
3.1. Propaganda: Bir Sözcük Birçok Anlam	26
3.2. Sanat ve Propaganda	30
3.2.1. Milattan Önceki Dönemler.....	31
3.2.2. Sanat, Propaganda ve Din: Ortaçağ Avrupası	34
3.2.3. Bir Propaganda Dehası: Napolyon Bonapart	37
3.2.4. Savaş, Sanat ve Propaganda	44
3.3. Osmanlı Minyatür ve Resim Sanatlarının Propagandayla İlişkisi	53
3.3.1. Osmanlı Minyatür Sanatı ve Propaganda İlişkisi.....	54
3.3.2. Osmanlı Resim Sanatı ve Propaganda İlişkisi	59
3.3.2.1. Padişah Resimleri.....	60
3.3.2.2. Şişli Atölyesi	82
3.4. Fotoğraf ve Propaganda	91
3.5. Değerlendirme ve Sonuç	101
4. OSMANLI DEVLETİ’NDE 19. YÜZYIL BATILILAŞMA ÇABALARI: BİR KİMLİK ARAYIŞI	103
4.1. Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl’daki Sosyo-Politik ve Ekonomik Yapısı ...	104

4.2. Osmanlı Devleti ve Batılılaşma	107
4.3. Osmanlı Devleti'nde 19. Yüzyıl Batılılaşma Çabaları.....	110
4.3.1 Nizam-ı Cedid ve Sultan III. Selim (1789-1808).....	111
4.3.1.1. Nizam-ı Cedid	112
4.3.1.2. Eğitim Alanındaki Arayışlar	114
4.3.1.3. Yeni Diplomasi Anlayışı ve Etkileri	116
4.3.1.4. Değerlendirme ve Sonuç	118
4.3.2. Mutlakiyetçi Devlet ve Sultan II. Mahmud (1808-1839).....	120
4.3.2.1. Sened-i İttifak	121
4.3.2.2. Askeri Alandaki Arayışlar	123
4.3.2.3. Eğitim Alanındaki Arayışlar	126
4.3.2.4. Yönetimsel Alandaki Arayışlar	131
4.3.2.5. Toplumsal Alandaki Arayışlar	137
4.3.2.6. Değerlendirme ve Sonuç	140
4.3.3. Parametre ve Paradigma Değişimi: Tanzimat Dönemi (1839-1876).....	143
4.3.3.1. Kavramsal Olarak Tanzimat Dönemi.....	144
4.3.3.2. Tanzimat Dönemi'nin Nitelikleri	145
4.3.3.3. Batılılaşma Çabaları ve 19. Yüzyıl Uluslararası Fuarları.....	160
4.3.3.4. Değerlendirme ve Sonuç	163
4.3.4. Geleneksel Modernleşme ve Sultan II. Abdülhamid (1876-1909)	167
4.3.4.1. Kanun-i Esasi ve Birinci Meşrutiyet	168
4.3.4.2. Sultan II. Abdülhamid'in Batılılaşma Anlayışı.....	170
4.3.4.3. Eğitim Alanındaki Geleneksel Modernleşme	172
4.3.4.4. Askeri Alandaki Geleneksel Modernleşme	175
4.3.4.5. Ulaştırma, Haberleşme ve Diğer Alanlardaki Altyapısal Modernleşme	177
4.3.4.6. Geleneksel Modernleşme ve Sosyal Devlet Anlayışı.....	183
4.3.4.7. Sanat ve Kültür Alanındaki Geleneksel Modernleşme	184
4.3.4.8. Değerlendirme ve Sonuç	189
4.3.5. 'En Uzun' Yüzyıl'ın Sonu Arayışın Sonu Mu?	191
5. OSMANLI DEVLETİ ve FOTOĞRAF: ORYANTALİZM ve BATILILAŞMA ARASINDA BİR ÖYKÜ	195
5.1. Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafın Gelişimi ve Niteliği.....	195
5.2. Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafın Gelişimini / Niteliğini Etkileyen Etkenler	201
5.2.1. Osmanlı Sultanlarının Fotoğrafın Gelişimi ve Niteliğine Etkileri	202
5.2.1.1. II. Abdülhamid Öncesi Dönem	202

5.2.1.2. Sultan II. Abdülhamid Dönemi	204
5.2.2. Gayrimüslim Azınlıkların Fotoğrafın Gelişim ve Niteliğine Etkisi.....	209
5.3. Bir Paradigma Olarak Oryantalizm.....	210
5.4. Fotoğraf ve Oryantalizm	212
5.5. Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı Evrenindeki Fotoğrafa Yansıması	213
5.5.1. Kadın İmgesi	217
5.5.2. Erkek İmgesi	227
5.5.3. Tip İmgesi	236
5.5.4. Şehir İmgesi	240
5.6. Değerlendirme ve Sonuç	248
6. II. ABDÜLHAMİD ARMAĞAN ALBÜMLERİ: BATILILAŞMANIN FOTOĞRAF ARACILIĞIYLA PROPAGANDASI	250
6.2. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Yapısı	253
6.3. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki Fotoğrafların Çözümlemesi	255
6.3.1. Askeri Modernleşme	256
6.3.1.1. Tatbikatlar	256
6.3.1.2. Mühimmat, Tesisler, Kışlalar, Tersaneler ve Savaş Gemileri.....	268
6.3.2. Kamu Hizmetleri.....	287
6.3.2.1. Eğitim	287
6.3.2.2. Sağlık.....	320
6.3.2.3. Sanayi	328
6.3.2.4. İtfaiye Hizmetleri	338
6.3.2.5. Ulaştırma	344
6.3.3. Şehir Görünümleri.....	351
6.3.4. Cami, Türbe ve Eski Eserler	364
6.3.4.1. Camiler	364
6.3.4.2. Türbeler	374
6.3.4.3. Eski Eserler	377
6.3.5. Saltanat Olanakları	382
6.3.5.1. Saraylar.....	383
6.3.5.2. Atlar ve Ahırlar	388
6.3.5.3. Yatlar	391
7. SONUÇ.....	397
KAYNAKÇA	406
ÖZ GEÇMİŞ.....	440

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	Camera Obscura.....	10
Şekil 2:	Kepler'in Ayna Sisteminden Sonra Camera Obscura.....	10
Şekil 3:	Resim Ve Çizimde Camera Obscura Kullanımı.....	11
Şekil 4:	Fotoğrafın Mucidi Joseph-Nicéphore Niepce.....	13
Şekil 5:	Joseph-Nicéphore Niepce'nin Çektiği İlk Fotoğrafın Özgün Levhası....	15
Şekil 6:	Joseph-Nicéphore Niepce'nin Çektiği İlk Fotoğrafın Dijital Kopyası....	15
Şekil 7:	Dagerotip'in Mucidi Louis-Jacques-Mande Daguerre.....	16
Şekil 8:	Daguerre'in Dioarama Tiyatrosu.....	16
Şekil 9:	Daguerre'in 1839 Tarihli İlk Dagerotipi.....	18
Şekil 10:	Kalotip Baskının Mucidi Willam Henry Fox Talbot.....	20
Şekil 11:	Talbot'un Çektiği İlk Kalotipin Negatifi Ve Pozitifi.....	21
Şekil 12:	Açık Kapı'nın Kalotip Negatifi Ve Tuzlu Kâğıda Baskısı.....	22
Şekil 13:	Trajan Köşkü.....	23
Şekil 14:	Albümün Baskının Mucidi Louis-Désiré Blanquart Evrard.....	23
Şekil 15:	Julius Sezar'ın Zaferlerini Anlatan Madeni Para.....	33
Şekil 16:	İmparator Augustus'un Heykeli.....	33
Şekil 17:	Martin Luther'in Yeni Ahit'inden Papalık Karşısı Bir Çizim.....	35
Şekil 18:	Kiliseyi Ve Papazları Eleştiren Bir Çizim.....	36
Şekil 19:	Papa Kariktürü.....	37
Şekil 20:	Jacques-Louis David'in Napolyon Alpler'i Geçerken Tablosu.....	39
Şekil 21:	Paul Delaroche'un Bonaparte Geçerken Tablosu.....	40
Şekil 22:	Antoine-Jean Gros'nun Bonaparte Yafa'daki Veba Hastalarını Ziyaret Ederken Tablosu.....	41
Şekil 23:	Andrea Appiani'nin Napolyon'un Tanrılaştırılması Freski.....	42
Şekil 24:	Benjamin Duvivier'nin Napolyon Bonaparte İçin Yaptığı Bir Madalyonu	43
Şekil 25:	Fight Or Buy Bonds Posteri.....	45
Şekil 26:	Almanya'da Birinci Dünya Savaşı Posteri.....	46
Şekil 27:	ABD'de Yayınlanan Bir İkinci Dünya Savaşı Posteri.....	46

Şekil 28:	Yozlaşmış Sanat Sergisinden Bir Fotoğraf 1.....	48
Şekil 29:	Yozlaşmış Sanat Sergisinden Bir Fotoğraf 2.....	48
Şekil 30:	The Triumph Of The Will Filminden Geniş Açılı Bir Fotoğraf.....	49
Şekil 31:	The Triumph Of The Will Filminden Hitler'in Alçak Bir Noktadan Çekilen Sahnesi.....	50
Şekil 32:	The Battle Of China Filminden Bir Kare.....	52
Şekil 33:	Prelude To War Filminden Bir Kare.....	52
Şekil 34:	Nakkaş Sinan Bey Veya Bursalı Şiblizade Ahmed'in Fatih Sultan Mehmet Minyatürü.....	55
Şekil 35:	Yıldırım Beyazıd'ın Tahta Çıkış Töreni Minyatürü.....	56
Şekil 36:	Mohaç Savaşı'nda Kanuni Sultan Süleyman Minyatürü.....	57
Şekil 37:	Nakkaş Nigari'nin Kanuni Sultan Süleyman Minyatürü.....	58
Şekil 38:	Fausto Zonaro'nun Fatih Sultan Mehmet Portresi.....	61
Şekil 39:	Rafael Manas'ın Sultan III. Mustafa Portesi.....	62
Şekil 40:	Kapıdağlı Konstantin'e Ait Bir III. Selim Portresi 1.....	63
Şekil 41:	Kapıdağlı Konstantin'e Ait Bir III. Selim Portresi 2.....	64
Şekil 42:	Kapıdağlı Konstantin'in Osmanlı Padişahları Serisi.....	66
Şekil 43:	Kapıdağlı Konstantin'e Ait Bir III. Selim Portresi 3.....	67
Şekil 44:	Kapıdağlı Konstantin'e Ait III. Selim'in Tahta Çıkış Töreni Tablosu....	67
Şekil 45:	Sultan Abdülaziz'in Soyağacı Tablosu.....	68
Şekil 46:	Sultan II. Mahmud'un Portresi.....	69
Şekil 47:	Sultan II. Mahmud'un Tasvir-i Hümayunu.....	70
Şekil 48:	Sultan Abdülmecid'in Tasvir-i Hümayunu.....	71
Şekil 49:	Rupen Manas'ın Sultan Abdülmecid Tablosu.....	71
Şekil 50:	Stanislav Von Chelebowsky'nin Sultan Abdülaziz Tablosu 1.....	72
Şekil 51:	Pierre Désire Guillemet'nin Sultan Abdülaziz Tablosu.....	72
Şekil 52:	Stanislav Von Chelebowsky'nin Sultan Abdülaziz Tablosu 2.....	73
Şekil 53:	Sultan Abdülaziz'in Eskizi 1.....	74
Şekil 54:	Stanislav Von Chelebowsky'nin Aynı Eskizden Yaptığı Tablo 1.....	74
Şekil 55:	Sultan Abdülaziz'in Eskizi 2.....	75
Şekil 56:	Stanislav Von Chelebowsky'nin Aynı Eskizden Yaptığı Tablo 2.....	75
Şekil 57:	Viçen Abdullah'ın Sultan Abdülaziz Portresi.....	76
Şekil 58:	Josef Manas'ın Sultan Abdülaziz Portresi.....	76
Şekil 59:	Ivan K. Ayvazovski'nin Sultan V. Murad Portresi.....	77
Şekil 60:	Fausto Zonaro'nun Ertuğral Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçiş Tablosu.....	78

Şekil 61:	Fausto Zonaro'nun Hücüm Tablosu.....	79
Şekil 62:	Fausto Zonaro'nun Fetih Ordusu'nun Edirne'den Gelişi Tablosu.....	80
Şekil 63:	Fausto Zonaro'nun Kuşatma Tablosu.....	80
Şekil 64:	Fausto Zonaro'nun Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi Tablosu...	81
Şekil 65:	Hippolite Bertaux'nun III. Selim Tablosu.....	82
Şekil 66:	Wilhelm Reuter'in II. Mahmud Tablosu.....	82
Şekil 67:	İbrahim Çallı'nın Yaralı Asker Tablosu.....	84
Şekil 68:	Hikmet Sami'nin Siperde Mektup Okuyan Askerler Tablosu.....	84
Şekil 69:	İbrahim Çallı'nın Topçular Tablosu.....	84
Şekil 70:	Namık İsmail'in Al Bir Daha/Son Mermi Tablosu.....	85
Şekil 71:	İbrahim Çallı'nın Silah Arkadaşlığı Tablosu.....	85
Şekil 72:	1918 Yılında Şişli Atölyesi Ressamlarını Gösteren Fotoğraf.....	87
Şekil 73:	Veliaht Abdülmecid Efendi'nin Şişli Atölyesi'ni Ziyaretinin Fotoğrafı...	88
Şekil 74:	Aylan Kurdi'nin Fotoğrafı.....	92
Şekil 75:	Benito Mussoli'nin Düzenlenmemiş Fotoğrafı.....	94
Şekil 76:	Benito Mussoli'nin Düzenlenmiş Fotoğrafı.....	94
Şekil 77:	Adolf Hitler'in Nurnberg'teki Nazi Partisi Mitinginden Bir Fotoğraf...	95
Şekil 78:	Adolf Hitler'i Alman Birliklerini Denetlerken Gösteren Bir Fotoğraf...	95
Şekil 79:	Adolf Hitler'in Çocuklarla Çekilmiş Bir Fotoğrafı.....	96
Şekil 80:	Saddam Hüseyin Heykelinin Yıkılışının Dar Açıdan Çekilmiş Fotoğrafı.....	97
Şekil 81:	Saddam Hüseyin Heykelinin Yıkılışının Geniş Açıdan Çekilmiş Fotoğrafı.....	97
Şekil 82:	Abdullah Biraderler'in Sultan Abdülaziz Fotoğrafı.....	203
Şekil 83:	Babil'deki Kazıları Gösteren Bir Fotoğraf.....	206
Şekil 84:	Lübnan Kazılarındaki Osmanlı Denetim Memurlarının Fotoğrafı.....	206
Şekil 85:	Pascal Sébah'ın Mekke Civarından Araplar Fotoğrafı.....	215
Şekil 86:	Sébah & Joaillier'nin Batılı Turistler İçin Ürettiği Bir Fotoğrafı.....	216
Şekil 87:	Abdullah Biraderler'in Türk Kadını Fotoğrafı.....	217
Şekil 88:	Sébah & Joaillier'nin Türk Kadını Fotoğrafı.....	217
Şekil 89:	Sébah & Joaillier'nin 'Haremde Güzeller' Fotoğrafı.....	219
Şekil 90:	Sébah & Joaillier'nin 'Haremde Kadınlar' Fotoğrafı.....	220
Şekil 91:	Sébah & Joaillier'nin Haremde Dinlenen Kadınlar Fotoğrafı.....	221
Şekil 92:	Sébah & Joaillier'nin 'Doğu Güzeli' Fotoğrafı.....	222
Şekil 93:	Abdullah Biraderler'in Doğulu Bir Kadın Fotoğrafı 1.....	224
Şekil 94:	Abdullah Biraderler'in Doğulu Bir Kadın Fotoğrafı 2.....	224

Şekil 95:	Abdullah Biraderler'in Sokak Kıyafetiyle Türk Kadını Fotoğrafı.....	226
Şekil 96:	Pascal Sébah'ın Feraceli Ve Yaşmaklı Türk Kadını Fotoğrafı.....	226
Şekil 97:	Sébah & Joaillier'nin Kahvehane Fotoğrafı.....	227
Şekil 98:	Guillaume Berggren'in Bir Türk Kahvehanesinin İçi Fotoğrafı.....	227
Şekil 99:	Sébah & Joaillier'nin Türk Kahvehanesi Fotoğrafı.....	228
Şekil 100:	Pascal Sébah'ın Türk Kahvehanesi Fotoğrafı.....	228
Şekil 101:	Pascal Sébah'ın Hamal Fotoğrafı.....	229
Şekil 102:	Felix Ve Adrien Bonfils'in Mısırlı Su Satıcıları Fotoğrafı.....	230
Şekil 103:	Sébah & Joaillier'nin Sucu Fotoğrafı.....	231
Şekil 104:	Sébah & Joaillier'nin Portakal Satıcısı Fotoğrafı.....	231
Şekil 105:	Vasili (Basile) Kargopoulou'nun Çiçek Satıcısı Fotoğrafı.....	232
Şekil 106:	Vasili (Basile) Kargopoulou'nun Ayı Oynatıcıları Fotoğrafı.....	232
Şekil 107:	Abdullah Biraderler'in Osmanlı Tulumbacıları Fotoğrafı.....	233
Şekil 108:	Felix Ve Adrien Bonfils'in Kudüs'te Bir Tenekeci Fotoğrafı.....	233
Şekil 109:	Sébah & Joaillier'nin Ayakkabı Satıcıları Fotoğrafı.....	234
Şekil 110:	Abdullah Biraderler'in Sokak Berberleri Fotoğrafı.....	235
Şekil 111:	Abdullah Biraderler'in Baca Temizleyicisi Fotoğrafı.....	235
Şekil 112:	Abdullah Biraderler'in Bıçak Bileycisi Fotoğrafı.....	235
Şekil 113:	Guillaume Berggren'in Doğulu Portresi.....	236
Şekil 114:	Sébah & Joaillier'nin Türk Köylüsü Fotoğrafı.....	236
Şekil 115:	Sébah & Joaillier'nin Fellah Fotoğrafı.....	237
Şekil 116:	Felix Ve Adrien Bonfils'in Namaz Kılanlar Fotoğrafı.....	237
Şekil 117:	Sébah & Joaillier'nin Çingeneler Fotoğrafı.....	238
Şekil 118:	Vasili (Basile) Kargopoulou'nun Dilenci Fotoğrafı.....	238
Şekil 119:	Sébah & Joaillier'nin Mevlevi Dervişleri Fotoğrafı.....	239
Şekil 120:	Sébah & Joaillier'nin Derviş Fotoğrafı.....	239
Şekil 121:	Vasili (Basile) Kargopoulou'nun Üsküdar'da Bir Türk Mahallesi Fotoğrafı.....	241
Şekil 122:	Abdullah Biraderler'in Köpekleriyle Bir Sokak Fotoğrafı.....	241
Şekil 123:	James Robertson'un Üsküdar'daki Sultan Selim Cami Fotoğrafı.....	242
Şekil 124:	Abdullah Biraderler'in İstanbul'da Bir Sokak Fotoğrafı.....	242
Şekil 125:	Abdullah Biraderler'in Süleymaniye Camii'nde Abdest Alanlar Fotoğrafı.....	243
Şekil 126:	Felix Ve Adrien Bonfils'in Kahire'de Bir Pazar Fotoğrafı.....	243
Şekil 127:	Sébah & Joaillier'nin Türk Hamamı Fotoğrafı.....	243
Şekil 128:	Abdullah Biraderler'in Bir Hamam Çeşmesi Fotoğrafı.....	244

Şekil 129: Abdullah Biraderler'in Panoramik İstanbul Limanı Fotoğrafı.....	244
Şekil 130: Pascal Sébah'ın Kayık Fotoğrafı.....	245
Şekil 131: Sébah & Joaillier'nin Manda Arabası Fotoğrafı.....	245
Şekil 132: Sébah & Joaillier'nin Bursa Abdal Köprüsü Fotoğrafı.....	245
Şekil 133: Abdullah Biraderler'in Kağıthane Fotoğrafı.....	246
Şekil 134: Gülmez Biraderler'in Karacaahmet Mezarlığı Fotoğrafı.....	246
Şekil 135: Abdullah Biraderler'in Giza Piramitleri Fotoğrafı.....	247
Şekil 136: Sébah & Joaillier'nin Bursa Mudanya Fotoğrafı.....	247
Şekil 137: Sébah & Joaillier'nin Kağıthane Fotoğrafı.....	247
Şekil 138: ABD Kongre Kütüphanesi'ndeki II. Abdülhamid Armağan Albümü'nün İngilizce Kapağı.....	254
Şekil 139: ABD Kongre Kütüphanesi'ndeki II. Abdülhamid Armağan Albümü'nün Osmanlıca Kapağı.....	254
Şekil 140: Ertuğrul Süvari Alayı.....	257
Şekil 141: Pera'daki Mecidiye Kışlasının Ön Cephesi.....	258
Şekil 142: Muhafız Alayı'nın Birinci Süvari Taburu.....	258
Şekil 143: Sırayla Atış Yapan Topçu Birlikleri.....	259
Şekil 144: Osmaniye Zırhlısı'nın Mürettebatı.....	260
Şekil 145: Mahmudiye Zırhlısı'nda Top Talimi.....	261
Şekil 146: Osmaniye Zırhlısı'nda Top Talimi.....	262
Şekil 147: Deniz Harp Okulu Öğrencilerinin Jimnastik Egzersizleri.....	263
Şekil 148: Donanma Cephaneliği'ndeki Dalgıçlar.....	264
Şekil 149: Şile'de Roket Atışı.....	265
Şekil 150: Riva'daki Filika Deposu.....	266
Şekil 151: Şile'deki Suyu İndirme Platformu.....	267
Şekil 152: Torpido.....	268
Şekil 153: Donanma Cephaneliği'ndeki Mühimmat Deposu.....	269
Şekil 154: Roket Deposunun Dışarıdan Görünüşü.....	270
Şekil 155: Donanma Cephaneliği'ndeki Silah Ve Motor Depoları.....	270
Şekil 156: Demir Ve Yelken Deposu.....	271
Şekil 157: Gülhane'deki İkinci Mühimmat Deposu.....	271
Şekil 158: Suda Donanma Cephaneliği'ndeki Telsiz Kulesi.....	272
Şekil 159: Selimiye Kışlası'na Bağlı Köpek Barınakları.....	273
Şekil 160: Süleymaniye Kışlaları.....	274
Şekil 161: Donanma Mızıkası'nın Kışla Binası.....	275
Şekil 162: Yıldız Süvari Alayı'nın Kışla Binası.....	275

Şekil 163: Davutpaşa Kışlası.....	276
Şekil 164: Selimiye Kışlası.....	276
Şekil 165: Mecidiye Kışlası.....	277
Şekil 166: Pera'daki Büyük Topçu Kışlası'nın Girişi.....	277
Şekil 167: Donanma Cephaneliği'ndeki Valide Tersanesi'nin İçi.....	278
Şekil 168: Donanma Cephaneliği'ndeki Bir Tersane.....	279
Şekil 169: Donanma Cephaneliği'ndeki Mahzenlerönü Tersane Havuzu.....	279
Şekil 170: Abdülkadir Zırhlısı.....	281
Şekil 171: Mudanya Gemisi Yapım Aşamasında.....	281
Şekil 172: Lutf-i Humayun Ve Şahin-i Derya Gemilerinin Denize İndiriliş Töreni.....	282
Şekil 173: Torpido Tipi Bir Denizaltı.....	283
Şekil 174: Hamidiye Zırhlısı İle Yeni Sisteme Dönüştürülen Aziziye Ve Osmaniye.....	284
Şekil 175: Torpido Tipi Buharlı Gemiler.....	285
Şekil 176: Mesudiye Zırhlısı'ndaki Toplantı Odası.....	286
Şekil 177: Aşiret Okulu.....	288
Şekil 178: Kuleli Askeri Lisesi.....	289
Şekil 179: Kocamustafapaşa Askeri Ortaokulu.....	289
Şekil 180: Beyrut Askeri Ortaokulu.....	290
Şekil 181: Manastır Askeri Ortaokulu.....	291
Şekil 182: Sana, Yemen Askeri Ortaokulu.....	291
Şekil 183: Trabzon Askeri Ortaokulu.....	292
Şekil 184: Van Askeri Ortaokulu.....	292
Şekil 185: Bursa Askeri Lisesi.....	293
Şekil 186: Edirne Askeri Lisesi.....	293
Şekil 187: Mekteb-i Sultani.....	295
Şekil 188: Mekteb-i Mülkiye.....	296
Şekil 189: Mekteb-i Hukuk.....	297
Şekil 190: Mekteb-i Tıbbiye.....	297
Şekil 191: Mekteb-i Feyziye.....	297
Şekil 192: Mekteb-i Sanayi-i Nefise.....	297
Şekil 193: Harbiye.....	297
Şekil 194: Bahriye.....	297
Şekil 195: Deniz Ticaret Akademisi.....	298
Şekil 196: Darüşşafaka.....	298

Şekil 197: Sinop Lisesi.....	299
Şekil 198: Sağır Öğrenciler Okulu.....	300
Şekil 199: Darül Feyz-i Hamidi Özel Okulu.....	301
Şekil 200: Kız Sanat Okulu.....	302
Şekil 201: Emirgan Kız Ortaokulu.....	302
Şekil 202: Sultan Beyazıt Kütüphanesi.....	303
Şekil 203: Sultan Beyazıt Kütüphanesi'nin İç Görünümü.....	304
Şekil 204: Harbiye'nin Yemek Salonunun İç Görünüşü 1.....	306
Şekil 205: Harbiye'nin Yemek Salonunun İç Görünüşü 2.....	306
Şekil 206: Bahriye'nin Öğrenci Yatakhaneşi.....	307
Şekil 207: Harbiye'nin Öğrenci Yatakhaneşi.....	307
Şekil 208: Aşiret Okulu Öğrencisi.....	309
Şekil 209: Aşiret Okulu Öğrencileri.....	309
Şekil 210: Aşiret Okulu Öğrencilerinin Grup Fotoğrafi.....	310
Şekil 211: Mekteb-i Tıbbiye Öğrencileri Ve Öğretmenlerinin Bir Grup Fotoğrafi.....	311
Şekil 212: Sahra Topçulupu Öğrencilerinin Saha Eğitimi.....	312
Şekil 213: Kılıç Eğitimindeki Harbiye Öğrencileri.....	313
Şekil 214: Kılıç Eğitimindeki Bahriye Öğrencileri.....	313
Şekil 215: Ravza-i Terakki Özel Okulu Öğrencileri.....	314
Şekil 216: Halile-i Mahmudiye Özel Okulu Öğrencileri.....	315
Şekil 217: Üsküdar Kız Sanat Okulu Öğrencileri.....	315
Şekil 218: Mekteb-i Sultani Öğrencilerinin Jimnastik Egzersizleri.....	317
Şekil 219: Bahriye Öğrencilerinin Jimnastik Egzersizleri.....	318
Şekil 220: Sağır Ve Dilsizler Okulu'nun Öğretmen Ve Öğrencileri.....	319
Şekil 221: Haseki Kadın Hastanesi'nin Ana Girişi.....	321
Şekil 222: Haseki Kadın Hastanesi'nin Arkadan Görünüşü.....	322
Şekil 223: Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nin Bahçesi.....	323
Şekil 224: Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nin İç Bahçesi.....	323
Şekil 225: Maltepe Askeri Hastanesi.....	324
Şekil 226: Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nde Bir Koğuş 1.....	325
Şekil 227: Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nde Bir Koğuş 2.....	325
Şekil 228: Haseki Kadın Hastanesi'nde Verem Koğuşu.....	326
Şekil 229: Donanma Cephaneliği'ndeki Çelik Fabrikası.....	328
Şekil 230: Tophane-i Amire'nin İşçi Barakaları.....	329
Şekil 231: Fes Fabrikası (Feshane).....	329

Şekil 232: Suda Donanma Cephaneliği'ndeki Fabrikalar.....	330
Şekil 233: Ereğli'deki Tuğla Fabrikası.....	331
Şekil 234: Ereğli'deki Kömür Fırınları.....	332
Şekil 235: Top Fabrikası.....	333
Şekil 236: Donanma Cephaneliği'ndeki Valide Tersanesi Ve Yakınındaki Fabrikalar.....	334
Şekil 237: Askeri Üniforma Fabrikasının Dış Görünüşü.....	334
Şekil 238: Tophane-i Amire'nin Marangozluk Atölyesinin Ön Cephesi.....	335
Şekil 239: Fes Fabrikasının (Feshane) İçi.....	336
Şekil 240: Tophane-i Amire'nin İçi.....	336
Şekil 241: Elektrik Üretim Tesisi.....	336
Şekil 242: Tophane-i Amire'deki Marangozluk Atölyesi.....	337
Şekil 243: Pirinç Boru Fabrikası.....	337
Şekil 244: Donanma Cephaneliği'ndeki Torpido Fabrikası.....	337
Şekil 245: Tophane-i Amire'deki Fişek Doldurma Atölyesi.....	337
Şekil 246: Kara Ordusunun Bir Parçası Olan İtfaiye Birliği'nin Eğitimleri.....	339
Şekil 247: Donanma İtfaiyesi'nin Eğitimleri.....	340
Şekil 248: İtfaiye Birliği'nin Araç-Gereç Arabası Alarm Durumunda.....	340
Şekil 249: Çift Pompalı Bir İtfaiye Arabası.....	341
Şekil 250: Buhar Motorlu Bir İtfaiye Arabası.....	341
Şekil 251: Buharlı Motorlu İtfaiye Arabasının Araç-Gereç Vagonu.....	342
Şekil 252: İtfaiye Birliği'nin Borazancı Erleri.....	343
Şekil 253: Baltalarıyla İtfaiye Erleri.....	343
Şekil 254: Çatalağzı Tren İstasyonu Ve Kömür Taşıyan Trenler.....	344
Şekil 255: Ereğli'deki Kılıç Köprüsü.....	345
Şekil 256: Doğu Trenleri Garı'nın Görünüşü.....	346
Şekil 257: Asya Demiryolu İstasyonu Haydarpaşa.....	346
Şekil 258: Mekteb-i Tıbbiye'nin Deniz Tarafından Görünümü.....	348
Şekil 259: Büyük Taş Tersaneninin Görünüşü.....	349
Şekil 260: Haydarpaşa Limanı.....	350
Şekil 261: Pera'da Bir Cadde.....	352
Şekil 262: Yeni Köprünün Ve Galata Bölgesinin Görünüşü.....	352
Şekil 263: Donanma Cephaneliği'nin Kısmi Görünüşü.....	353
Şekil 264: Galata Kulesi'nden Pera'nın Görünüşü.....	353
Şekil 265: Huzurevi Ve Çevresi.....	355

Şekil 266:	Pera'daki Almanya Büyükelçiliği.....	356
Şekil 267:	Üsküdar'daki Sultan III. Selim Cami.....	357
Şekil 268:	Tarabya Sahili.....	358
Şekil 269:	Azapkapı Köprüsü'nün Görünüşü.....	359
Şekil 270:	Boğaziçi Ve Rumeli Hisarı'nın Genel Görünüşü.....	360
Şekil 271:	Arnavutköy'ün Uzaktan Görünüşü.....	360
Şekil 272:	Galata Kulesi'nden İstanbul'un Görünümü.....	362
Şekil 273:	Bursa'nın Genel Görünümü.....	362
Şekil 274:	Ayasofya Camii'nin İç Görünümü 1.....	365
Şekil 275:	Süleymaniye Camii'nin İç Görünümü.....	365
Şekil 276:	Sultanahmet Camii'nin İç Görünümü.....	365
Şekil 277:	Sultan Beyazıt Camii'nin İç Görünümü.....	365
Şekil 278:	Yeraltı Camii'nin İçi.....	366
Şekil 279:	Askeri Mühendislik Okulu Camisi.....	366
Şekil 280:	Yavuz Sultan Selim Camii'nin Avlusu.....	367
Şekil 281:	Üsküdar'daki Yeni (Valide) Cami'nin Şadırvanı.....	368
Şekil 282:	Eyüp Sultan Camii'nin Şadırvanı.....	368
Şekil 283:	Nuruosmaniye Camii'nin Abdest Çeşmeleri.....	369
Şekil 284:	Ayasofya Camii'nin Dışardan Görünüşü.....	370
Şekil 285:	Sultanahmet Camii'nin Dışardan Görünüşü.....	370
Şekil 286:	Valide Sultan Camii'nin Dış Görünümü.....	372
Şekil 287:	Ortaköy Cami'nin Dış Görünümü.....	372
Şekil 288:	Tophane (Nusretiye) Camii'nin Dış Görünümü.....	373
Şekil 289:	Cihangir Camii'nin Dış Görünümü.....	373
Şekil 290:	Ertuğrul Gazi'nin Söğüt Civarındaki Türbesi.....	375
Şekil 291:	Osman Gazi Ve Orhan Gazi'nin Bursa'daki Türbeleri.....	375
Şekil 292:	Fatih Sultan Mehmet'in Türbesi.....	375
Şekil 293:	Kanuni Sultan Süleyman'ın Türbesi.....	375
Şekil 294:	Yavuz Sultan Selim'in Türbesi.....	376
Şekil 295:	Sultan II. Mahmud Ve Sultan Abdülaziz'in Türbeleri.....	376
Şekil 296:	Sultan Abdülmecit'in Türbesi.....	377
Şekil 297:	Kariye Camii İçindeki Bir Duvarın Parçası.....	378
Şekil 298:	Ayasofya Camii'nin İç Görünümü 2.....	378
Şekil 299:	Ayasofya'nın Aya İrini'deki Çanı.....	378

Şekil 300: Hipodrom'un (At Meydanı) Görünümü Konstantin Ve Jüstinyen Dikilitaşları.....	379
Şekil 301: Çemberlitaş.....	380
Şekil 302: Sultanahmet Camii, Dikilitaş Ve Yılanlı Sütun.....	380
Şekil 303: Yıldız Sarayı'nın Görünümü.....	383
Şekil 304: Dolmabahçe Sarayı'nın Görünümü.....	383
Şekil 305: Beylerbeyi Sarayı'nın Görünümü.....	384
Şekil 306: Göksü Kasrı.....	384
Şekil 307: Topkapı Sarayı'nın Sarayburnu'ndan Görünümü.....	384
Şekil 308: Yıldız Sarayı'nda Bir Köşk.....	384
Şekil 309: Yıldız Sarayı'nda Bir Yemek Odası.....	385
Şekil 310: Yıldız Sarayı'nda Bir Koridor.....	385
Şekil 311: Hazine Dairesi'ndeki Çin Vazoları Ve Eski Silahlar.....	385
Şekil 312: Yıldız Sarayı'ndaki Bekleme Odası.....	385
Şekil 313: Yavuz Sultan Selim'in 1514'te İran'da Ele Geçirdiği Ve İran Şahı'na Ait Değerli Taşlarla Süslü Altın Taht (Topkapı Sarayı'nın Hazine Dairesi'nde).....	386
Şekil 314: Topkapı Sarayı'nın Taht Odası.....	387
Şekil 315: Önceki Osmanlı Sultanlarının Topkapı Sarayı'nın Hazine Dairesi'ndeki Kıyafetleri.....	387
Şekil 316: Gonca Adlı Arap Atı.....	389
Şekil 317: Asil Adlı Alman Atı.....	389
Şekil 318: Macar Ve Arap Melezi Büyük Bir Aygır.....	389
Şekil 319: İmparatorluk Haraları'nın Üçüncü Bölümü.....	390
Şekil 320: İmparatorluk Haraları'nın Üçüncü Bölümündeki Macar Ve Normandiya Atları.....	390
Şekil 321: Harekete Hazır Saltanat Yatı İstanbul.....	391
Şekil 322: Saltanat Yatı İzzeddin.....	391
Şekil 323: Saltanat Yatı Sultaniye.....	392
Şekil 324: Saltanat Yatı Teşrifiye.....	392
Şekil 325: Saltanat Yatı İzzeddin Dolmabahçe Sarayı Önünde.....	393
Şekil 326: Sultaniye Saltanat Yatı'nın Giriş Salonu.....	394
Şekil 327: Sultaniye Saltanat Yatı'nın Ana Salonu.....	394
Şekil 328: Sultaniye Saltanat Yatı'nın Dinlenme Odası.....	395

KISALTMALAR

TSM	: Topkapı Sarayı Müzesi
MSRM	: Milli Saraylar Resim Müzesi
MSNBC	: Microsoft Network National Broadcasting Company
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
İÜ NEK	: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri

1. GİRİŞ

19. Yüzyıl'daki icadından günümüze kadar olan süreçte tartışmalı ancak benzersiz sanatsal kimliğini kazanan fotoğraf bu süreçte felsefi ve sanatsal dönüşümlerin yanı sıra zamanın başkalaşan politik, toplumsal, ekonomik ve kültürel kurgusunun da etkisinde kalmıştır. Yüzlerce yıllık bilimsel ve teknolojik ilerlemenin bir ürünü olarak icat edildiğinde döneminin egemen felsefeleri Oryantalizm, Modernizm ve Pozitivizm'in simgelerinden biri olmuştur. Bulunuşunda 19. Yüzyıl'ın insanlığa sağladığı başka bir bilimsel bir ilerleme olarak algılanan fotoğraf kısa sürede bu niteliğinin çok ötesine geçerek toplumsal, kültürel ve politik bir dönüşümün hem tetikleyici ögesi hem de başlattığı bu dönüşümden en çok etkilenen bir temsil aracı haline gelmiştir. Günümüzün kendine özgü sanatsal anlatı aracına dönüşmeden önce bulunduğu tam da bu noktada fotoğraf sanatsal değeri açısından sorgulanabilir ancak kaydetme ve iletişim gücü bakımından su götürmeyen bir nitelik edinmiştir. Pozitivizm ve Modernizm'in resmin aksine fotoğrafa sağladığı 'gerçekliği' belgeleme becerisi onun en etkili yönü olmuş ve fotoğraf böylece 19. Yüzyıl Batı toplumlarının kök salmaya başlayan belleklerini Oryantalizm eliyle yeniden tasarlayarak 'öteki'ne ait evreni Batı'nın gözünden tekrar yaratmıştır.

Bu yeniden yaratımın en derinden hissedildiği jeopolitik düzlem ise sınırlarını Batı'nın Doğu'ya baktığı pencere olan Oryantalizm'in çizdiği haliyle 'Doğu'dur. 19. Yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist söylemin temelini oluşturan Doğu-Batı ikiliğinin tektipleştirici bakışına göre, Osmanlı Devleti'nin de Doğu'nun geri kalanından herhangi bir farkı yoktur ve 'Doğu' coğrafyasının merkezinde yatmaktadır. Dolayısıyla Oryantalist eğilimli sanatsal ve görsel temsillerin birçoğunun konusunu 'egzotik', 'mistik' ve 'zamanda takılıp kalmış' Osmanlıların oluşturması çok da yadırganacak bir durum değildir. Ancak Osmanlı Devleti bu durumun farkına varmıştır. Hatta 19. Yüzyıl'ın tamamını kapsayan uzun, çalkantılı ama kapsamlı Batılılaşma çabalarının getirdiği modernleşme dönüşümünü ısrarla yok sayan Batı'nın Oryantalist bakışına karşı, yine bu bakışı oluşturan en önemli araçlardan biri olan

fotoğrafi kullanarak direnmeye çalışmıştır. Bu mücadele ise Osmanlı Devleti'nde birbirine koşut iki tarihsel süreç ortaya çıkarmıştır: fotoğraf ve Batılılaşma.

Fotoğrafın icadının duyurulması ve Tanzimat Fermanı'nın ilanının aynı yıla denk gelmesi bu koşutluğun net bir göstergesidir. Bu rastlantıya aynı yıl Pozitivizm'in kurucu eseri Pozitivist Felsefe Dersleri'nin yayınlanması da eklendiğinde fotoğrafın 19. Yüzyıl'ın en önemli buluşlarından biri olmasının yolu açılmıştır. Pozitivizm'in Batı dünyasında yükselttiği modernleşme dürtülerinin baş aktörlerinden birine dönüşen fotoğraf, başlangıçta sahip olduğu kayıt ve belgeleme yeteneğinden başka 19. Yüzyıl'ın hızla değişen düşünsel atmosferinde önce sanatsal daha sonra da iletişimsel ve politik bir nitelik kazanmıştır. 19. Yüzyıl, Batı evreninin artarda gelen bilimsel ve düşünsel ilerlemelerle giderek ağırlığını hissettirdiği bir dönem olduğu kadar Osmanlı Devleti'nin de çok katmanlı bir kültürel, toplumsal ve politik dönüşüm yaşadığı bir dönem olmuştur. Osmanlı Devleti'nin yaşadığı tüm bu yokoluş ve yeniden doğuşlar içinde fotoğraf da hem bireyler hem de devlet yöneticileri tarafından geniş kabul görmüş ve önce Batılılaşma kavramının bir simgesi da sonra tüm bu Batılılaşma çabalarının Batı evreninde yapılan propagandasının bir aracı haline gelmiştir.

Batı evreni için 'korkunç' Türk ve 'egzotik' Osmanlı imgesi Ortaçağ'dan itibaren oluşmaya başlayan, 19. Yüzyıl'da Oryantalizm'in farklı boyutlarda pekiştirdiği ve çoğu zaman ideolojik yönleri de olan bir imge olmuştur. Bu imgenin Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları kapsamında Batı'ya denk toplumsal, kurumsal ve teknolojik yapılar oluşturmakta elde ettiği başarısının vurgulanarak Batılı bir devlet imgesine dönüştürülmesi de yukarıda sözü edilen Batılılaşma propagandasının omurgasını oluşturmaktadır. Bu propaganda çabası içinde 19. Yüzyıl'ın Pozitivist felsefesi ve modernleşme dürtüsüyle gerçekliğin üzerinde uzlaşılan temsili olarak kabul gören fotoğrafı Osmanlı Devleti de Batı evreninde kendi adına olumlu bir kamuoyu oluşturma amacıyla kullanmıştır. Fotoğrafın farkına varılmayanı öne çıkarma ve ilettiği mesaj ile algıları yönlendirerek kamuoyu oluşturmadaki benzersiz gücünü kaçınılmaz olarak fark eden Osmanlı Devleti, 19. Yüzyıl'ın Batı evreninde egemen olan Oryantalist bakışa fotoğrafın bu iletişimsel gücünü kullanarak itiraz etmiştir. Batılı devletlere denk modern bir ülke imgesi sunabilmek için geliştirilen bu yöntem, fotoğrafın temel niteliği olan gerçekliğin önceden tasarlanmış bir amacı destekleyecek şekilde tekrar sunumu kapsamında bir propaganda niteliği taşımaktadır. Yukarıda tartışılan tüm bu bağlamı bünyesinde

barındıran II. Abdülhamid Armağan Albümleri de fotoğraf ve propaganda ilişkisini temel alan bu çalışmanın konusu olarak seçilmiştir ve çalışmanın temel sorusu da ‘II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ni Oryantalist söyleme karşı Osmanlı Devleti’nin Batılılaşan yüzünün yönetsel boyutta devlet destekli ve kontrollü kurumsal propagandası yapan fotoğraf bileşenleri nelerdir?’ olarak belirlenmiştir.

Bu konuyla ilgili akademik düzlemde daha önce yapılmış çalışmalara bakıldığında II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ni bu çalışmanın yapmaya çalıştığı gibi daha geniş bir tarihsel, jeopolitik ve görsel perspektif yerine Albümleri daha sınırlı ve makale düzeyinde ele alan 1980 sonrası yayınlar kendini göstermektedir. Çok büyük kısmı İngiliz ve Amerikan araştırmacılar tarafından yapılan bu yayınlara Albümler’i yaklaşık Yüzyıl sonra yeniden gündeme taşıyan William Allen’in 1984 tarihli ‘The Abdulhamid Collection’ ve 1988 yılında yayınlanan ‘Analysis of Abdulhamid’s Gift Albums’ verilebilir. Her ikisi de oldukça politik noktalardan Albümler’e bakan bu yayınlar Albümler’i Osmanlı Devleti’nin II. Abdülhamid’e kadar olan Batılılaşma çabalarını göz ardı ederek değerlendirme yoluna gitmiştir. William Allen’in söz konusu yayınlarının dışında Mısırlı araştırmacı Muhammad Isa Waley’in 1991’de yayınladığı ‘Images of the Ottoman Empire: The Photograph Albums Presented by Sultan Abdülhamid II’ isimli makalesine değinilebilir. Batılılaşma yöntemi bağlamında Sultan II. Abdülhamid’i anlamaya görece daha açık olan Waley de Albümler’i dizinsel ve kategorik olarak ele alarak Albümler’in arkasında yatan nedenlere çok değinmemektedir.

Orta Doğu ve özellikle Lübnan ile Mısır üzerine yayınlar yapan Michelle L. Woodward ise 2003 yılında yayınladığı ‘Between Orientalist Cliches and Images of Modernization: Photographic Practice in the Late Ottoman Era’ isimli makalesinde Albümler’in kapsayıcı amacına değinse de kısıtlı örnekleri ve yer yer Oryantalist söylemi çağrıştıran yaklaşımı nedeniyle tarafsız bir anlatı yapamamaktadır. Wendy Meryem Kural Shaw’un 2009’da yayınlanan ‘Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An ‘Innocent’ Modernism?’ makalesi ise Albümler’in amacını Woodward’a göre daha doğru tespit etmiş ancak daha çok Osmanlı Devleti’nde fotoğrafın niteliği üzerine odaklanarak bu amacı yeterince net bir şekilde örneklendirememiştir. Mary Washington Üniversitesi Sanat Tarihi bölümü araştırmacılarından Trish Green ise 2011 yılında yayınlanan ‘The Abdülhamid II Photo Collection: Orientalism and Public Image at the End of an Empire’ adlı

makalesinde II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ni daha önceki yayınlara göre modernleşme amacı yönüne daha net bir şekilde vurgu yaparak tartışmaktadır. Aynı yıl yayınlanan Nancy Micklewright'ın 'Essays: Photography, Travel and Travel Photography in the Service of the Empire: Ottoman Official Photography' başlıklı makalesinde daha çok Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın devlet tarafından her türlü resmi alanda kullanımını araştırarak bu süreç içinde II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ne de kısaca değinmektedir. Ancak bu değinme Albümler'in kapsayıcı amacını teğet geçmektedir.

Hak ettiği akademik ilgiyi sunuluşundan yaklaşık yüz yıl sonra ve yabancı araştırmacılar tarafından görmeye başlayan II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ni ele alan yerli araştırmacıların yayınları sayı ve kapsam olarak daha sınırlıdır. Bu tür çalışmaların başında Selim Deringil'in ilk olarak 1999'da yayınlanan ama daha sonra 2014'te yeniden basılan ve II. Abdülhamid dönemine tarihsel ve jeopolitik açılardan çok değerli ipuçları veren 'İktidarın sembolleri ve ideoloji: II. Abdülhamid dönemi (1876-1909)' isimli benzersiz kitabı gelmektedir. II. Abdülhamid döneminin 19. Yüzyıl sonunda başvurduğu imaj yönetimi çabalarını ve bu konuda başvurduğu yöntemleri ele alan kitap II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bu çabalar içinde oynadığı role de öz ama örneksiz bir şekilde değinmektedir. Mehmet Fahri Furat ve İshak Keskin'in 2013'te Girona, İspanya'da 2. Arşivler ve Kültürel Çalışmalar Yıllık Kongresi'nde sundukları bildiri ise II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin propaganda amacına değinse de fotoğrafın II. Abdülhamid döneminde daha çok bürokrasinin kullandığı bir belgeleme aracı olma boyutuna dikkat çekmektedir. İstanbul Külür A.Ş.'nin 2008 yılında yayınladığı 'Osmanlı'ya Fotoğrafın Girişi: Sultan II: Abdülhamid Arşivi Fotoğrafları' isimli yayın da yaklaşık 36.000 fotoğraflık Abdülhamid Arşivleri'nden seçilen fotoğrafları fabrikalara, kamu binaları, okullar, hastaneler, vb. çeşitli kategoriler altında toplayarak Osmanlı Devleti'nin II. Abdülhamid döneminde sahip olduğu olanakları görsel ve dizinsel olarak belgelese de bu fotoğrafların arka planındaki tarihsel ve jeopolitik düzlemde uzak durmaktadır. Bu da fotoğrafın Osmanlı Devleti tarafından kullanılış amacını sadece resmi bir kayıt aygıtına indirmektedir. 2015 yılında Koç Üniversitesi Yayınları'ndan çıkan ve editörlüğünü Zeynep Çelik, Edhem Eldem ve Bahattin Öztuncay'ın yaptığı 'Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914' isimli çalışma ise fotoğrafın icadını ve gelişimini daha küresel bir boyutta ele aldıktan sonra

Osmanlı Devleti ve fotoğraf ilişkisine II. Abdülhamid Albümleri'nden yararlanarak yaklaşmakta ancak fotoğraf ve modernizm ilişkisinin başat örneklerinden biri olan II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ne özel bir yer ayırmamaktadır.

Yukarıdaki manzaranın da gösterdiği gibi II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ni ele alan yayınlar Albümler'in altta yatan propaganda amacına ve sahip olduğu propaganda değerine Albümler'den geniş bir örnekleme odaklanmamakta ve çoğu zaman belli yönleri vurgulayan makale tarzında çalışmalardan ya da albüm seçkilerinden oluşmaktadır. Albümler'deki önemli fotoğrafçıların eserlerini ele alan katalog ya da kitaplar da Oryantalist imge ile yer yer geçmişe sığınma derecesine varan bir nostalji duygusu arasında sıkışıp kalmakta, bu nedenle de Albümler'in altta yatan Batılılaşma propagandası amacını ve değerini ıskalamaktadır. Diğer bir deyişle, sadece II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ni bir doktora tezi olarak ve özellikle fotoğraf bileşenlerinin ve tekniğinin görsel propaganda öğeleri/nitelikleri bağlamında ele alan bir çalışma bulunmamaktadır. Bu durum II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bu çalışmanın konusu olarak seçilmesinin ana nedenidir. Bu temel neden dışında bu çalışmanın fotoğraf sanatı ve tarih biliminin kesişim noktasında olması, dolayısıyla fotoğrafın devlet mekanizması tarafından resmi kullanımına ve bu kullanımın propaganda amaçlı doğasına kendi yakın tarihimizden gerçekçi bir perspektif sunması da II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bu araştırmanın konusu olarak seçilmesinin diğer nedenlerini oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın önemi ise öncelikli olarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bir doktora tezi düzeyinde ilk kez çalışılacak olmasının yanı sıra fotoğrafın görsel dilinin ve iletişimsel gücünün gizli ya da açık bir propaganda aracı olarak kullanımının 20. Yüzyıl'a ya da Batı evrenine özgü bir olgu olmadığını, Osmanlı Devleti'nin de en az Batılı devletler kadar 19. Yüzyıl'ın bu çığır açan buluşundan propaganda amacıyla faydalandığını gösterecek olmasıdır. Böylece fotoğrafın Osmanlı Devleti'nin Batı'ya açılma ve Batılılaşma çabalarının hem etkin bir bileşeni hem de bu çabaların Batı evreni içinde yapılan devlet kontrollü propagandanın bir aracı olduğu belgelenebilecektir. Son olarak bu çalışma günümüzde oldukça politik ve olumsuz yan anlamları olan propaganda sözcüğünün bu ayrıştırıcı anlamının her zaman geçerli olmadığını ve çağdaşlaşma, ilerleme, kalkınma gibi olguların da tarihsel olarak propaganda konusu yapılabileceğini fotoğraf üzerinden örneklendirmesi nedeniyle önem taşımaktadır.

Değinilen bu önem bağlamında 19. Yüzyıl Batı evreninin Doğu'nun 'tipik' temsilcisi olarak gördüğü Osmanlı Devleti'ne yönelik Oryantalist imgeyi kırma iddiasında olan II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ni konu alan bu araştırmanın ana amacı

1. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin fotoğraf ile yapılan devlet destekli ve kontrollü kurumsal bir propaganda olup olmadığını saptamak

olarak belirlenmiştir. Bu ana çerçevede çalışmanın alt amaçları da

- a. 19. Yüzyıl Batı evreninin Osmanlı Devleti'ne yönelik Oryantalist bakış açısının fotoğraftaki kodlarını ortaya çıkarmak
- b. Fotoğrafın Osmanlı Devleti için Batılılaşma kavramı kapsamında ifade ettiği olguyu belirlemek

şeklinde tanımlanmıştır.

Araştırma yöntemi boyutu ele alındığında bu çalışma model olarak tanıtıcı, keşfetmeye dönük, kesitsel ve tarihsel kaynak taraması içeren niteliksel bir araştırma modeline sahiptir. Bu bağlamda çalışmanın evrenini II. Abdülhamid Armağan Albümleri, örneklemini de bu albümlerden seçilen fotoğraflar oluşturmaktadır. Bu fotoğraflar ordu, kamusal hizmetler, şehir görünüşleri, cami-türbe-eski eserler ve saltanat olanakları olarak belirlenen kategorilere ayrılmıştır. Sınıflandırma bu araştırmaya çıkış noktası oluşturan makaleler ile kitaplar çalışıldıktan ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki tüm fotoğraflar incelendikten sonra fotoğrafların çalışmanın ana amacına ulaşmasını sağlayacak şekilde ortak noktalarının bulunması, diğer bir deyişle tümevarım yöntemiyle yapılmıştır. Bu çalışmanın veri toplama yöntemi tipik durum ve maksimum çeşitlilik örneklemesine dayanmaktadır. İncelenen evrendeki öge sayısının birer birer ele alınmasının araştırmayı güçleştirdiği durumlarda bir bütünü içinden seçilmiş en iyi örneklerle temsil etmeye yönelik parçalarıyla yansıtmayı amaçlayan bu yöntemler, konuyla ilgili var olan kaynakların değerlendirilmesini içeren belgesel kaynak taraması yöntemiyle eş zamanlı olarak kullanılmıştır.

Çalışma konusunun seçilme nedenleri, çalışanın önemi, amaçları ve yöntemi bir arada göz önüne alındığında çalışmaya dayanak oluşturan hipotezler şöyle ifade edilebilir:

1. II. Abdülhamid Armağan Albümleri fotoğraf ile yapılan devlet destekli ve kontrollü kurumsal bir propaganda çalışmasıdır.

2. II. Abdülhamid Armağan Albümleri Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl sonunda ulaştığı Batılılaşma düzeyini kanıtlayarak Batı evreninde Osmanlı Devleti'ne ilişkin Oryantalist imgeyi Batılı bir imgeye dönüştürmeyi amaçlamaktadır.
3. Fotoğraf, Osmanlı Devleti için 19 Yüzyıl Batılılaşma çabalarının bir bileşeni ve bu çabaların Batı evreni içinde yapılan propagandasının bir aracıdır.

Çalışmanın, araştırma yöntemi ve hipotezleri ışında kabul ettiği varsayımlar ise

1. Çalışmanın amaçları ve hipotezleri birbiriyle örtüşmektedir.
2. Seçilen evren ve bu evrenden alınan örneklem çalışma amaçlarının sınırları içinde geçerlidir ve genellenebilirdir.
3. Çalışmanın veri toplama yöntemi geçerli ve güveniliridir.

şeklinde ifade edilebilir.

Bu çalışma için geçerli olan sınırlılıklar da

1. Çalışma II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin ABD Kongre Kütüphanesi resmî sitesindeki katalogda bulunan 1819 fotoğraf ile sınırlıdır.
2. Varılan yargılar II. Abdülhamid Armağan Albümleri ve fotoğraf arasındaki propaganda ilişkisine ilişkindir ve çok daha geniş bir arşiv olan II. Abdülhamid Albümleri'ne genellenmesi yanıltıcı olabilir.

biçiminde tanımlanmıştır.

Tüm bu kuramsal kurgu çerçevesinde çalışma yedi bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın dayanak oluşturan yayınların yanı sıra önem, model, yöntem, amaç, hipotez, varsayımlarının da açıklandığı birinci bölümü izleyen ikinci bölümde fotoğrafın 19. Yüzyıl'daki keşfine giden süreçte dünyada ve Batı evreninde geçilen süreç ansiklopedik tarihsellikten uzak bir perspektiften incelenmektedir. Ardından gelen üçüncü bölüm sanat, siyaset ve propaganda arasındaki yadsınamaz tarihsel bağlantıyı Batı evreni içinde olduğu kadar Osmanlı Devleti bağlamında da incelemekte ve fotoğraf ile propagandanın kaçınılmaz ilişkisini tartışmaktadır. Dördüncü bölüm ise çalışmanın yerel yakın tarihimiz bağlamını oluşturmakta ve Batılılaşma kavramının Osmanlı Devleti için 19. Yüzyıl boyunca geçirdiği evrimi kişileri öne çıkarmadan kavramsal bir yaklaşımla incelemektedir.

Genel olarak fotoğrafın Osmanlı Devleti'nde gelişim sürecini konu alan beşinci bölüm, aynı zamanda Batı'nın politik gücünü Doğu üzerinde arttırması ile Doğu

imgesini yeniden kurgulayan Oryantalizm kavramı ile 19. Yüzyıl'ın Pozitivizm felsefesinin şekillendirdiği karakteri ve bu karakteri yansıtan temsil yaklaşımı fotoğraf arasındaki bağlantıya değinmekte ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bu ilişki bağlamında itiraz ettiği Oryantalizm'in Doğu'ya ilişkin fotoğraftaki görsel kodlarını çözümlenmektedir. Çalışmanın omurgasını oluşturan altıncı bölüm ise II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin 19. Yüzyıl Batı evreni içinde fotoğraf ile yaptığı Batılılaşma propagandasını yukarıda değinilen kategoriler kapsamında örnekleriyle tartışmakta ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin görsel propaganda niteliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sonuç bölümü olan yedinci bölüm ise çalışmanın kısa bir özetini yaptıktan sonra ortaya çıkan bulgular ışığında hipotezleri sorgulayarak birinci bölümde bahsedilen amaçlara ne kadar ulaşıldığına yönelik yargıda bulunmakta ve fotoğraf ile propaganda arasındaki ilişkiye yönelik çıkarımlar ve genellemeler yapmaktadır.

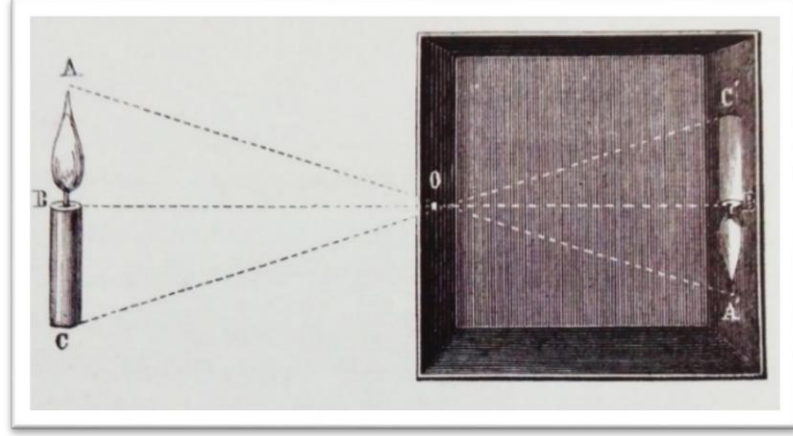
2. FOTOĞRAF: GERÇEĞİ GİZLEYEN AYNA

Başlangıçta, elbette, ışık vardı. Çağlar boyunca da insanlar ışığın aydınlattıklarını kaydedebilmek için sayısız resim yaptı. Çok da uzak olmayan bir tarihe kadar bu kayıt işi oldukça zahmetli ve neredeyse her zaman yetenekli bir elin yapması gereken bir süreçti. Tarihsel süreç içinde söz konusu kaydın doğruluğunu arttırmak için mekanik ve optik aygıtlar da keşfedildi. En sonunda insanlar etraflarındaki dünyayı daha ayrıntılı bir şekilde öğrendikçe, görüntünün doğruluğu için gerekenler, sanatçının yeteneklerini aştı ve lensten geçen ışığın gösterdiğini bir yüzey üzerine doğrudan sabitlemenin yöntemlerini arama çabaları arttı.

Yunanca kökenine göre “ışıkla çizim” (Liddell ve Scott, [08.01.2015]) anlamına gelen fotoğraf sözcüğü ilk kez 25 Şubat 1839’da özel bir yazışmada ve 14 Mart 1839’da Fransız Bilimler Akademisi’nde Sör John Herschel tarafından bir konferansta kullanılsa da (Harper, 2015) fotoğrafın kendisi bir anda ortaya çıkmamıştır. 19. Yüzyıl’ın çığır açan buluşlarından biri olan ve bulunmasından bu yana geçirdiği dönüşüm kadar dönüştürücü etkileri de derin olan fotoğrafın öyküsü asırlar önce başlar.

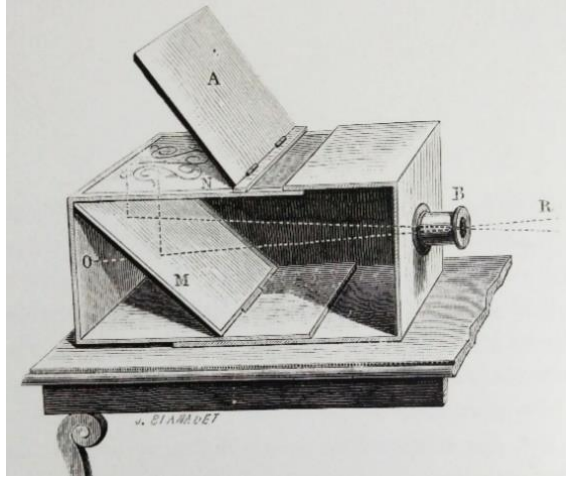
2.1. Karanlık Oda ‘Camera Obscura’

‘Camera obscura’ fotoğraf makinelerinin atası olarak kabul edilir. Yüzyıllardan beri farklı biçimlerde kullanılan ve “Latince ‘karanlık oda’ anlamına gelen camera obscura” (Öztuncay, 2003, 17) ilk kez 11. Yüzyıl’da Arap bilim insanı Basralı Alhazen (Cabir İbn Hayyam) tarafından ayrıntılı bir biçimde tarif edilmiştir. “Ufak bir delikten geçen ışınlarla, bu deliğin mukabilindeki sathıta bir görüntü meydana getirilmesine dayanan bu teknik” (Genç ve Çolak, 2008, 19) Alhazen’i izleyen beş yüzyıl boyunca çeşitli değişimler geçirse de mantık olarak aynı kalmış ve Rönesans ressamlarınca resimde ama özellikle de astronomide Güneşle ilgili çalışmalar için sık sık kullanılmıştır.



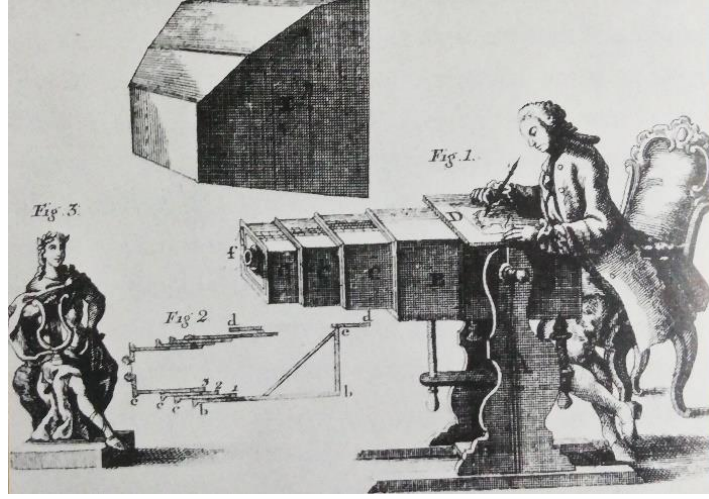
Şekil 1: Camera Obscura
(Frizot, 1998, 18)

1521’te Leonardo da Vinci’nin öğrencisi Cesare Cesariano ve daha sonra 1545’te dönemin ünlü Hollandalı matematikçisi Reiner Frisus da yine camera obscura üstünde detaylı bir çalışma yapmış ve mercek kullanımına başlamıştır (Öztuncayi 2003). 1558’te Giovanni Batista della Porta tarafından camera obscura’ya eklenen dış bükey mercek görüntüyü ciddi bir şekilde keskinleştirme olanağı doğmuşsa da mercekten gelen görüntünün ters olması sorunu ancak 1620’de Alman astronom Johannes Kepler tarafından aygıtta 45 derecelik açıyla duran ayna sisteminin eklenmesiyle çözülmüştür (Kılıç, 2009).



Şekil 2: Kepler’in Ayna Sisteminden Sonra Camera Obscura
(Gernsheim, 1983, 22)

Boyutları 18. Yüzyıl’da 10x20 cm’e kadar düşen ve taşınabilir hale gelen camera obscura’nın daha büyük boyutlu çalışmalar için daha karmaşık donanıma sahip olanları da kullanılmıştır. Dönemin ünlü ressamı da camera obscura’dan manzara ve portre resimlerinde oldukça sık yararlanmışlardır (Gernsheim, 1983).



Şekil 3: Resim ve Çizimde Camera Obscura Kullanımı
(Schwartz, 1987, 102)

Günümüzde kolayca kullandığımız ve hemen her yerde bulabildiğimiz fotoğraf makinesinin atası olan camera obscura'nın gelişiminin optik bilimini içeren bölümü asırlar öncesine dayansa da elde edilen görüntünün bir yüzey üzerinde kalıcı olarak sabitlenmesi görece olarak daha yeni bir olaydır ve ancak kimya bilimindeki ilerlemeler ile gerçekleşmiştir. Aslen bir anatomi profesörü olan Johann Heinrich Schulze 1727 yılında neredeyse tüm fotoğraf işleme süreçlerinin vazgeçilmez maddesi olan gümüş nitratin güneş ışığından etkilenerek karardığını keşfetmiştir (Bodur, 2009). Ancak kimya biliminin o zamanki sınırları bu renk değişiminin bir yüzey üzerinde kalıcı olarak sabitlenmesine olanak vermediğinden bu bulguları optik biliminde elde edilen verilerle de uygulamada birleştirme fırsatı olmamıştır. Bunun için elli yıl daha beklenmesi gerekmiştir. İsveçli kimyacı Carl W. Scheele, 1777'de Schulze'nin bulduğu renk değişimini amonyak ile kalıcı olarak sabitlemeyi keşfetmiş (Genç ve Çolak, 2008) ve ardından da 1790'da Fransız bilim insanı Jacques Charles ışığa duyarlı bir kâğıt üzerine insan görüntüsünü kalıcı şekilde kaydetmeyi başarmıştır.

Tüm bu tarihsel süreçten de anlaşılacağı gibi fotoğrafı oluşturan optik ve kimya öğeleri 18. Yüzyıl'ın sonunda ayrı ayrı bilinmektedir. Ancak bu iki bilimin uygulamada bir araya gelmesi ve ilerleme sağlayacak bir gelişimin yaşanması 19. Yüzyıl'a kalmıştır ve bunu gerçekleştiren Joseph-Nicéphore ve Claude Niepce adlı iki kardeş olmuştur.

2.2. Fotoğrafın Bulunuşu

Fotoğrafın bulunuşunu ve izleyen yıllarda geçirdiği evrimi modernleşmenin tarihinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Terpak ve Bonfitto (2015)'ya göre bulunuşundan

başlayarak durmaksızın değişim geçirmesi ve 19. Yüzyıl'ın teknolojik ilerlemelerinin en başında gelmesi onu modernleşmenin simgelerinden biri yapmaktadır.

İlk fotoğrafın çekildiği 1826 ve fotoğrafın bulunduğu duyurulduğu 1839 yılları, 19. Yüzyıl'ın başında İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi'nin hızlandığı ve etkilerinin insanların günlük hayatlarında giderek artan bir şekilde hissedildiği bir dönemdir. Buhar gücüyle çalışan fabrikalar, makinalar, gemiler, demiryolları, seri üretim, her türlü haberin ülke sınırlarını aşırp dünyanın diğer ucuna hızla yayılması, daha önce eşi görülmemiş bir ekonomik büyüme, kapitalist ekonominin ortaya çıkışı, buna tepki olarak komünizmin doğması ve işçi grevleri gibi fotoğraf da uygarlık tarihinin bu uzun ve baş döndürücü yüzyılının bir ürünüdür. Teknolojik gelişmelerin kendini en çok hissettirdiği bu dönem daha sonra sosyolojik, kültürel ve ekonomik alanlarda da çok ciddi değişimlerin yaşanmasıyla (Kılıç, 2009) ve modernleşme tarihinde bir dönüm noktası olmuştur.

Hatta McCloskey (2004)'e göre Sanayi Devrimi insanlık tarihinde hayvanların evcilleştirilmesi, tarıma dolayısıyla yerleşik düzene geçilmesi ve ateşin bulunmasıyla eş değer bir önemdedir çünkü bu dönemle birlikte 17. ve 18. Yüzyıllarınkine benzemeyen, değişime çok açık, durağan olmayan, önceki yüzyıllardan baştan sona farklı bir toplum düzeni ortaya çıkmıştır. Tarım, hayvancılık, kol gücü ve zanaata dayanan Sanayi Devrimi öncesi toplumsal düzen, yaşanan tüm bu değişimle birçok yeni deneyim ve olguyla karşı karşıya kalmıştır. 1826'da Joseph-Nicéphore Niepce tarafından bulunan fotoğraf da 19. Yüzyıl'da Sanayi Devrimi'nin getirdiği sayısız buluştan biri olmuştur.

Geleneksel resmetme teknikleri olan boyamak, çizmek ve kazımak 19. Yüzyıl'a kadar kapsamlı bir biçimde kullanılıyordu (Kılıç, 2009). Her ne kadar yaygın olsa da bu teknikler neredeyse her zaman yetenekli bir el gerektiriyordu ve herhangi bir nesnenin görüntüsünü kalıcı olarak bir yüzeye kaydettirmek isteyen kişiler ressam ve gravür sanatçılarına başvuruyordu. Sonuç ressamın ya da gravür sanatçısının becerisine kalmıştı. Ayrıca sanatçının yorumuna ve kişisel görüşlerine de açıktı. Bundan dolayı "fotoğraf öncesinde illüstrasyonlar sık sık kuşkuyla karşılanırdı." (Terpak ve Bonfitto, 2015, 26) çünkü izleyiciden ve okurdan yayımlanan resmin ya da gravürün doğruluğunu peşinen peşinen kabul etmesi bekleniyordu. Bu ise 19. Yüzyıl'ın ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği yeni toplum düzeni ve modernleşme sürecinin sorgulayıcı tavrıyla çelişen bir durumdu.

İşte tam da bu noktada modernleşmenin ayırt edici özelliği olan makine, geleneksel resmetme yöntemleri üzerindeki etkisini Sanayi Devrimi'nin bir yansıması olan fotoğraf ile göstermiştir. Karanlık bir kutunun içinden çıkan bu yeni resmetme anlayışı geleneksel resmetme tekniklerinin sunduğundan çok farklı bir deneyim vadetmiştir. Ancak bu yeni deneyimi ve etkilerini ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı tartışmadan önce fotoğrafın bulunuşunu, birkaç farklı evrede incelemek tekdüze ve ansiklopedik tarihsel bir bakış açısının getireceğinden daha fazla bir farkındalık yaratacaktır.

Kılıç (2009) geleneksel resmetme teknikleri olan çizmek, boyamak ve kazımak (gravür) yöntemlerini tartışarak bu tekniklerin matbaanın bulunuşuyla bambaşka bir evreye geçtiğini ileri sürer. Nasıl ki insanoğlu ilk olarak çizim, onu takip eden boyama ve boyamanın ardından gelen kazımayla bir varlığın görüntüsünü bir yüzey üzerine aktarıp sabitlemişse, bunlardan daha sonra, 15. Yüzyıl'da, Johannes Gutenberg'in bulduğu matbaayla da bu teknikler yeni bir aşamaya, çoğaltım aşamasına girmiştir.

Geleneksel resmetme tekniklerinin geçirdiği bu süreç ile fotoğrafın gelişimi arasında bir paralellik kurulabilir. Böylece fotoğrafın gelişimini sadece önemli tarihler ya da kişiler yerine geçirdiği aşamalar açısından da tartışma olanağı doğacaktır. Her birinin ayrı özellikleri olan bu aşamaların fotoğrafın anlamı ve kullanımı üzerinde yine birbirinden ayrı etkileri olmuştur. Bu noktadan hareketle karşılaşılan ilk aşama fotoğrafın bir görüntü kaydetme tekniği olarak doğduğu dönemdir.

2.2.1. Bir Görüntü Kaydetme Tekniği Olarak Fotoğraf

Bu aşamada öne çıkan en önemli isim Fransız Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1883) olacaktır.

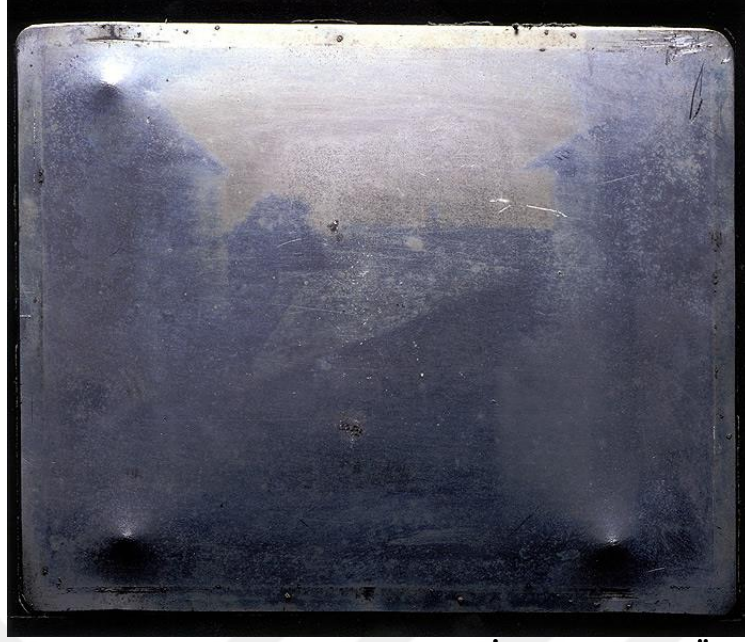


Şekil 4: Fotoğrafın Mucidi Joseph-Nicéphore Niepce
(Photo-Museum, [11.11.2015])

1815'te subaylıktan emekli olan Niepce, özellikle Fransa'da yaygın baskı tekniği olan taşbaskı (litografi) tekniğiyle çok yakından ilgilenmiştir. Ancak bu baskı tekniği de aynı resim gibi bir yüzey üzerine çizim yapmak için el becerisi gerektiriyordu; baskı kalitesi ise taşa çizim yapan kişinin yeteneğiyle doğru orantılıydı (Kılıç, 2009) ve Niepce bu kritik yeteneğe sahip değildi. Bunun farkına varan Niepce yukarıda da bahsedilen kimyasal ve optik yöntemleri camera obscura'yla bir arada kullanarak bir nesnenin görüntüsünü doğrudan, araya çizim yapan bir el girmeden, yüzey üzerine aktarmaya çalıştı. Niepce bu çalışmalarında çok başarılı olamasa da fotoğrafın negatifini, yani "gerçekte doğada beyaz ve açık renk olan nesnelerin görüntüleri[nin]...karanlık tonlarda" (Öztuncay, 2003, 19) olduğu, diğer bir deyişle, ters tonları olan görüntüleri bularak fotoğrafın gelişimine çok büyük bir katkı yaptı. Bu görüntülerden pozitif baskılar da almaya çalışmışsa da bunu başaramadı.

Niepce 1826 yılında ise heliograf adını verdiği tekniği geliştirdi. Bu teknikte Niepce, ışıktan etkilendikçe beyazlaşan bir tür asfalt olan yahuda bitümü maddesini lavanta yağında erittikten sonra, oluşan koyu kıvamlı sıvıyı litografi taşına veya kurşun-kalay karışımı bir metal levhaya sürüyordu (Öztuncay, 2003). Sürdüğu bu katmanın üzerine, yağa batırılıp saydamlaştırılmış bir gravür veya resim koyup yeterli süre güneş ışığında bıraktıktan sonra, sertleşen, yani üstteki resim ya da gravürden dolayı yeterli ışık alamayan, yahuda bitümünü levha üzerinden güçlü bir çözücüyle temizliyordu (Kılıç, 2009). Sonuçta, ortaya "güneşle çizilen" (Willfried, 1997, 16) negatif bir görüntü çıkıyordu.

Niepce 1826'da bir camera obscura'nın içine yerleştirdiği yahuda bitümü kaplı kurşun ve kalay karışımı levhayla fotoğraf tarihinde bilinen ilk görüntüyü de bu yöntemle elde etti.



Şekil 5: Joseph-Nicéphore Niepce'nin Çektiği İlk Fotoğrafın Özgün Levhası
(Harry Ransom Center at the University of Texas at Austin, [11.11.2015])



Şekil 6: Joseph-Nicéphore Niepce'nin Çektiği İlk Fotoğrafın Dijital Kopyası
(Harry Ransom Center at the University of Texas at Austin, [11.11.2015])

Bu fotoğrafta Niepce'nin Le Gras'taki evindeki “çalışma odasının penceresinden bir güvercinlik ve bahçedeki ağaçları” (Öztuncay, 2003, 19) görmek mümkündür. Gernsheim (1983, 48)'a göre bol güneş ışığına rağmen yaklaşık sekiz saat süren bir pozlamadan sonra bu fotoğrafı çekebilmek mümkün olmuştur.

2.2.2. Bir Görüntü Kaydetme Aracı Olarak Fotoğraf

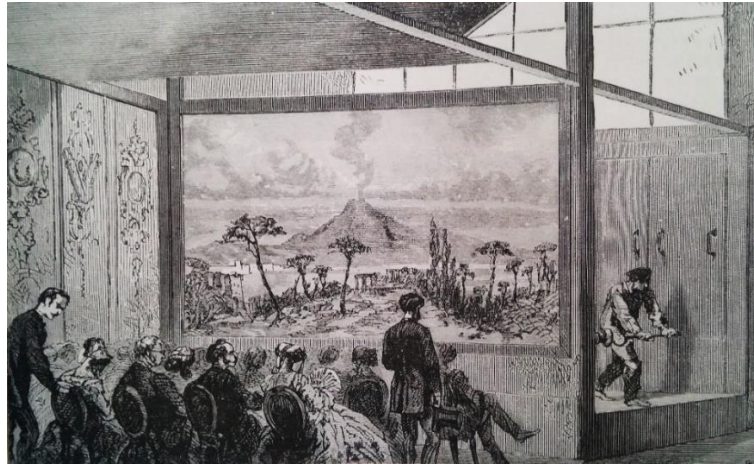
Modernleşmenin sağladığı makine gücü, bu gücün getirdiği geniş çapta üretim ve dağıtım olanağı ile bir araya gelince ortaya çıkan etkinin fotoğrafa da yansımaları uzun

zaman almadı. Araştırmacıların ve girişimcilerin bir sonraki amacı fotoğrafı makul fiyatlarla geniş kitlelere ulaştırmak olmuştur. Paris’li ressam Louis-Jacques-Mande Daguerre (1787-1851) de Niepce kendi yöntemleriyle ilk fotoğrafı çektiği sırada bu amaca ulaşmak için çalışan diğer bir isim olmuştur.



Şekil 7: Dagerotip’in Mucidi Louis-Jacques-Mande Daguerre
(Metropolitan Museum of Art, [14.11.2015])

Daguerre o dönemde “Diorama’ olarak adlandırılan bir ‘ışıklı oyunlar tiyatrosu’ çalıştırmaktaydı.” (Öztuncay, 2003, 19). Bu tiyatrodaki tarihi ve alegorik olayları manzaralar eşliğinde anlatan kendi yaptığı 22x14 m boyutlarında oldukça detaylı resimler güneşin doğuşunu ve batışını göstermek, hava durumunu yansıtmak hatta hareket hissi vermek için kurgusal bir şekilde farklı açılardan aydınlatılıyordu. Nelson, (2015)’a göre Daguerre, bu resimleri bu kadar detaylı yapabilmek için Daguerre de yine bir camera obscura kullanmıştı.



Şekil 8: Daguerre’in Diorama Tiyatrosu
(Gernsheim, 1983, 48)

Çağdaş Niepce’nin çalışmalarından Parisli bir optik alet satıcısı aracılığıyla (Öztuncay, 2003) haberdar olan Daguerre, ısrarla kendisinden örnekler istemiş ve

sonunda Niepce'yi beraber çalışmaya ikna etmiştir. 1829'dan itibaren beraber çalışmaya başlayan ikili edindikleri bilgileri paylaşıp fotoğrafın seri üretimine geçerek bundan ticari bir başarı sağlamaya çalışmıştır. Ancak 1833'te Niepce'nin ani ölümüyle bir süre duran araştırmalar sonrasında Daguerre, Niepce'nin kullandığı yahuda bitümü yerine gümüş iyodür ile çalışmaya başlayınca 1837 yılında 'dagerotip' adını verdiği fotoğraf tekniğini bulmuştur.

Teknik bilgi kadar el becerisi de gerektiren bu teknikte Daguerre ayna yüzeyi gibi parlatılmış gümüş kaplı ince bir bakır levhanın üzerine gümüş iyodür sürüyor ve bu levhayı bir camera obscura'da dagerotip'in bulunduğu "ilk yıllarda 3'le 30 dakika arası, daha sonraki yıllarda geliştirilmiş merceklerle bir dakikanın altına inen ve 1850'lerden itibaren de...beş on saniyeye" (Öztuncay, 2003, 21) kadar düşen sürelerde pozluyordu. Daha sonra bu levhayı kapalı bir kutuda civa buharında tutarak görüntünün ortaya çıkmasını sağlıyordu. Ardından da bu görüntüyü hidroklorik çözelti ile sabitliyor ve cam kapaklı bir kutu içerisinde sahibine veriyor ya da sergiliyordu (Kılıç, 2009; Öztuncay, 2003). Ortaya çıkan görüntü Niepce'nin heliografisinin aksine tek bir pozitif görüntüydü bu yüzden de "diğer bütün gravürler gibi, bir sanatçının eliyle çoğaltılabildi." (Terpak ve Bonfitto, 2015, 30). 1839'un Ocak ayında Fransız Bilimler Akademisi Bülteni'nde tanıtılan dagerotip'in patenti 14 Haziran 1839 tarihinde Fransız hükümeti tarafından satın alındı (Genç ve Çolak, 2008) ve buluş, İngiltere hariç (Nelson, 2015), üzerinde herhangi bir patent kısıtlaması olmadan tüm dünyaya duyuruldu (Öztuncay, 2003, 21).

Dagerotipin, neredeyse aynı zamanda William Henry Fox Talbot (1800-1877) tarafından bulunan ve ilerleyen sayfalarda tartışılacak olan kalotip baskıdan daha uzun süre popüler kalmasını ve Amerika dâhil daha fazla ülkede kullanılmasını sağlayan da bu patent kısıtlamasının olmayışındır. Daha ileride de tartışılacağı gibi Talbot kendi buluşu olan kalotip baskı üzerinde çok ciddi şekilde kısıtlayıcı patent hakları almıştı (Schaaf, [14.11.2015]). Bundan dolayı da fotoğraf ile ilgilenen araştırmacılar dâhil birçok kişi dagerotip ile çok daha fazla ilgilenebilmiş ve bu da buluşun gelişmesine çok ciddi katkıda bulunmuştur. Diyafram açıklığı daha fazla olan gelişmiş objektiflerin bulunması ve kullanılan gümüş kaplı bakır levhaların ışığa duyarlılığının geliştirilip çekim için gerekli pozlama süresini üç dakikaya kadar düşürülmesi (Öztuncay, 2003) dagerotip üzerinde kalotipte olduğu gibi patent kısıtlamalarının olmamasının bir sonucudur.

Louis-Jacques-Mande Daguerre'in 1839'da Paris'te bir bulvarı görüntülediği dagerotip fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir çünkü Daguerre bu dagerotip ile bilinen ilk insan fotoğrafını da çekmiştir (Öztuncay, 2003; Kılıç, 2009).



Şekil 9: Daguerre'in 1839 Tarihli İlk Dagerotipi
(Jeffrey, 2003, 39)

On dakikaya varan poz süresi nedeniyle caddede hareket eden arabalar ve insanlar yukarıda dijital örneği görülen dagerotipte görünmez. Ancak fotoğrafın sol alt köşesinde ayakkabısını boyatmak için hareket etmeden ayakta duran kişi fotoğrafı çekilen ilk kişi olarak tarihe geçmiştir.

Tüm yeniliğine ve bulunuşunun duyurulmasından sonra Fransa'yı saran "dageromani"ye rağmen (Öztuncay, 2003, 24), Kılıç (2009)'a göre dagerotipin bazı zayıflıkları da vardır. İlk olarak dagerotip ile çekilen fotoğrafların pozitif olması gelir. Diğer bir deyişle levha üzerindeki görüntü sağ-sol olarak terstir. Negatif görüntü olmadığından ve fotoğraf metal bir plaka üzerinde olduğundan herhangi bir şekilde çoğaltma neredeyse imkânsızdır. Bu yüzden her dagerotip benzersiz bir eserdir. İkinci olarak, ortaya çıkan fotoğraf tek renklidir ve ara tonlar neredeyse yoktur. Bir diğer sorun da gümüş plakanın parlaması yüzünden fotoğrafın en net olarak ancak ışığın en az yansıma yaptığı açılardan yani yanlardan izlenebilmesidir (Kılıç, 2009; Öztuncay, 2003). Nelson (2015)'a göre dagerotiplerin saklanmaları gereken cam levhaların ve onların konulduğu kutuların taşımayı güçleştiren ciddi bir ağırlık oluşturmasından da bahsedilebilir.

Yine de tüm bu zayıf yönlerine rağmen dagerotip, kamera önündeki nesnelere çok keskin bir netlikle yansıtması ve en ince ayrıntıyı bile kaydetmesi sayesinde 1860'lara kadar hatta Amerikan İç Savaşı'nda da kullanılmıştır (Nelson, 2015). Daguerre'ün dagerotipin ayrıntılarını anlattığı *Historique et Description de Procédés de Daguerriotype et du Diorama* isimli kitabının 1839'da yayımlanmasından sonra tüm Avrupa dillerine çevrilmiş ve teknik kısa sürede tüm dünyaya yayılmıştır. 1841 yılında Paris'te ilk dagerotip stüdyoları açılmış (Daniel, 2015), 1844'te Paris'te düzenlenen endüstri ürünleri sergisinde dagerotip ilk kez geniş çapta kitlelere de sunulmuştur (Öztuncay, 2003). Bu sergiden sonra dagerotipin yaygınlığı giderek artmış ve 1847'de artık kutu ve ölçülerine göre değişmekle beraber on ila yirmi frank arasındaki bir fiyata herkes bir dagerotip çektirebilir duruma gelmiştir (Rosenblum, 1989). Bu büyük ilgi 1850'lerin ortalarına kadar devam etse de yerini 1839'da dagerotip ile aynı zamanda bulunsa da patent kısıtlamaları nedeniyle onun kadar çabuk yaygınlaşmayan kalotipe bırakmıştır. Böylece fotoğraf tarihinde yeni bir aşamaya geçilmiş ve fotoğraf bir kere daha bu sefer bir görüntüleme aracı olmanın yanı sıra bir görüntü çoğaltma aracı olarak ikinci kez bulunmuştur.

2.2.3. Bir Görüntü Çoğaltma Aracı Olarak Fotoğraf

Sanayi Devrimi'nin etkilerinin giderek yaygınlaştığı ve kimya ile optik biliminin hızla geliştiği 19. Yüzyıl'da dagerotip ile hemen hemen aynı zamanda İngiltere'de bulunan bir başka fotoğraf tekniği öne çıkar. Kâğıt üzerine çıkarılan negatif bir görüntüden defalarca pozitif baskı alınmasını sağlayan kalotip tekniğinin mucidi, Louis-Jacques-Mande Daguerre ile aynı yıllarda ve aynı amaca –görüntüyü kalıcı olarak bir yüzey üzerinde sabitlemek amacıyla- yönelik olarak çalışan İngiliz matematikçi, milletvekili, astronom, botanikçi ve arkeolog William Henry Fox Talbot (1800-1877)'dur.



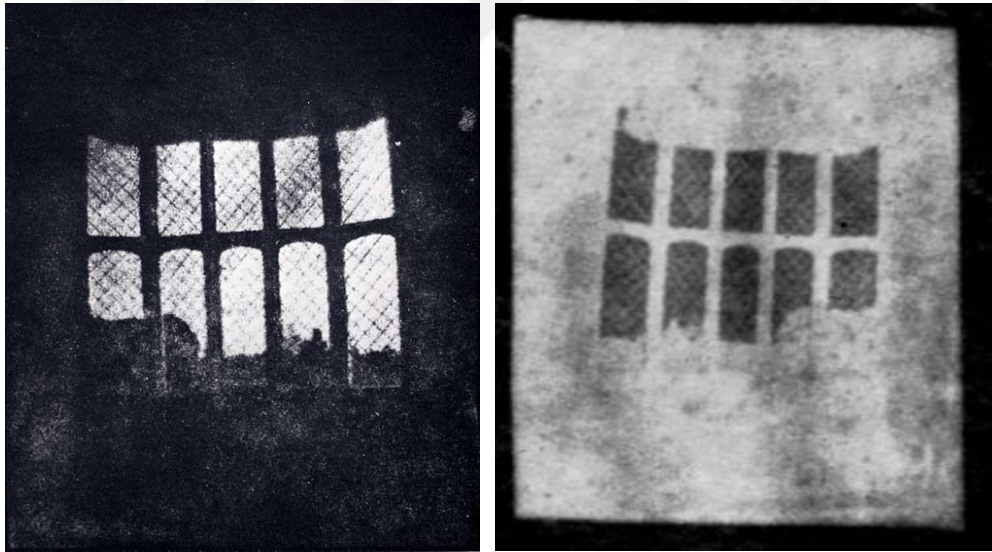
Şekil 10: Kalotip Baskının Mucidi William Henry Fox Talbot
(Gernsheim, 1983, 154)

Talbot'un bulduğu yöntemde dagerotipin aksine görüntünün kaydedildiği yüzey olarak gümüş kaplı bakır levhalar yerine kaliteli yazı kâğıtları kullanılıyordu (Kılıç, 2009). Bu kâğıtlar sodyum klorit solüsyonuna, diğer adıyla tuzlu suya, iyice batırılarak ışığa duyarlı hale getiriliyordu. Bundan dolayı kalotip yaygın olarak 'tuzlu kâğıt' yöntemi olarak bilinmiştir. Daha sonra kamerada ya da yarı geçirgen bir cismin altında yarım saate varan oldukça uzun bir pozlama süresinin ardından ışık alan yerlerin kararmasıyla oluşan negatif görüntü sodyum hiposülfid ile sabitleniyordu (Kılıç, 2009; Schaaf, 2015). Talbot'un "fotojenik çizim" (Kılıç, 2009, 42) adını verdiği bu yöntemin ana maddesi olan kâğıt Niépce ve Daguerre'ün kullandığı metal levhalar düşünüldüğünde oldukça ucuz, taşınabilir ve kullanışlı bir malzemeydi. Bu da dagerotipin ağır ve pahalı saklama kutularının karşısında bir avantaj sağlamaktaydı.

Talbot, bulduğu bu fotoğraf tekniğine "güzel baskı" (Öztuncay, 2003, 29) anlamına gelen kalotip adını verdi çünkü dagerotip ile elde edilen fotoğrafa son derece güçlü bir netlik sağlayan keskin çizgiler ve renk karşıtlıkları kalotipte daha yumuşak çizgilere ve ara tonları da görmeyi sağlayan daha renk geçişlerine dönüşüyordu (Greene, 2002). Bunun nedeni ise tüm lifleri ile ışığa duyarlı hale gelen kâğıdın dagerotipin parlak metal levhasının aksine mat ve dokulu bir yüzey sağlaması ve bunun da farklı ton geçişlerine izin vermesiydi (Greene, 2002). Böylece kalotip dagerotipte olmayan bir estetik değer kazanmıştır. Bu yumuşak renk geçişleri duygu ifadelerini daha etkili bir şekilde ilettiği için kalotipin özellikle portre fotoğrafçılığında yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Çalışmalarına bu yöntemi bulduktan sonra da devam eden Talbot, sodyum klorit yerine sodyum iodin ve pirogalik asit kullanarak pozlama süresini üç ila bir dakikaya kadar indirmeyi başarmıştır (Greene, 2002). Bu kadar kısa poz süresiyle önceki durumun aksine görüntü kâğıt üzerinde tam olarak oluşuncaya kadar beklemeye gerek kalmıyordu çünkü görüntü kâğıdın liflerine kaydoluyordu. Talbot da bu gizil görüntüyü “gallo-gümüş nitrat eriğinde birkaç dakika” (Kılıç, 2009, 44) tutarak geliştiriyor ve yine sodyum hiposülfid ve potasyum bromid ile kâğıt üzerine sabitliyordu (Öztuncay, 2003).

William Henry Fox Talbot'un kalotip yöntemiyle sağladığı bir diğer kayda değer başarı da daha kısa sürede elde ettiği bu görüntüleri de aynı yöntemle ışığa duyarlı hale getirilmiş bir başka kağıda cam levha altında (Kılıç, 2009) “kontak çoğaltma yoluyla...pozitif baskı olarak” (Öztuncay, 2003, 29) yeniden basmayı başarmış olmasıdır. Böylece dagerotipe karşı büyük bir avantaj yakalayan Talbot, tek bir negatif görüntüden arzu edildiği kadar pozitif baskı alabilme imkânına sahip olmuştur. Bu yöntemle elde ettiği en önemli ve ilk kalotiplerden birisi evinin penceresini bir camera obscura yardımıyla görüntülediği Demir Pencere'dir.

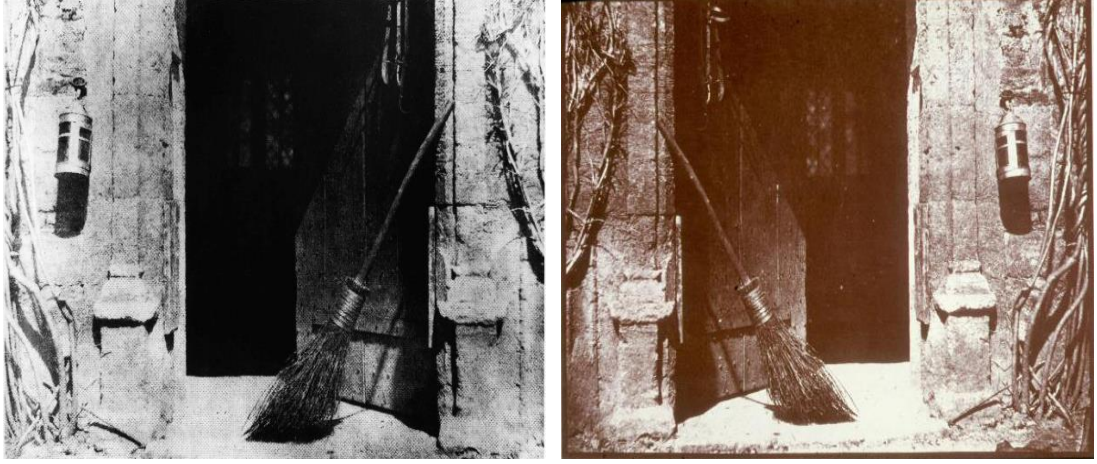


Şekil 11: Talbot'un Çektiği İlk Kalotipin Negatifi ve Pozitifi

(EdinPhoto, [22.11.2015])

(Science & Society Picture Library Prints, [22.11.2015])

Bir diğer önemli kalotip ise Talbot'un 8 Şubat 1841'de buluşuna patent almak için başvurduğunda dosyasına koyduğu (Schaaf, 2015) aşağıdaki Açık Kapı isimli kalotiptir.



Şekil 12: Açık Kapı'nın Kalotip Negatifi ve Tuzlu Kâğıda Baskısı

(Michael Kloth Photography, [22.11.2015])

(The Evergreen State College Archieves, [22.11.2015])

Talbot buluşunun getireceği imkânların farkına vardıktan sonra yukarıda da belirtildiği gibi 8 Şubat 1841'de patentini *talbotip* adıyla aldı ancak daha sonra bu isim yerini kendisinin bulduğu ilk isim olan kalotip tanımına dönüştü (Öztuncay, 2003). Bu patent ile Talbot buluşunu önce İngiltere ve Fransa'da, 1847'de de Amerika'da koruma altına almıştı oldu. Bu koruma gereği kalotip yöntemini kullanmak isteyen fotoğrafçılar Talbot'a lisans için yüklü miktarda ödeme yapmak zorunda olmuşlardır. Oysa kalotip ile hemen hemen aynı zamanda bulunan ve Fransa hükümetinin tüm haklarını satın alarak hiçbir patent kısıtlaması koymadan tüm dünyaya duyurduğu dagerotip hem profesyonel hem de kişisel kullanım için ücretsizdi. 1854'te Talbot'u kalotipin gerçek mucidi olarak tanıyan ama kullanım haklarını da kamuya açan davadan sonra ise Talbot kalotip üzerindeki haklarını tamamen yitirmişti (Schaaf, 2015). Tüm bu patent hakkı davaları kalotipin dagerotipin aksine çok yönlü gelişimini ve kullanımını sınırlamıştır. Bu kalotipin dagerotip karşısında en önemli dezavantajıdır.

Negatiften pozitif fotoğraf alımına izin veren kalotipin bir diğer zayıf noktası da fotoğrafların zamanla solarak kaybolması olmuştur (Öztuncay, 2003). Bu durum kalotip yöntemini kullanan birçok profesyonel fotoğrafçıya maddi olarak ciddi zarar vermiştir. Amatör fotoğrafçılar da bu yöntemden kısa sürede vazgeçmiştir. Her ne kadar görüntüyü sabitleme sırasında daha kaliteli malzemeler kullanarak bu kaybolmanın ve silikleşmenin önüne geçmek mümkün olsa da bu malzemeler birçok fotoğrafçı için son derece pahalıydı ve ancak özel siparişler ve dönemin ileri gelenlerinin fotoğraflarında kullanılabiliyordu.

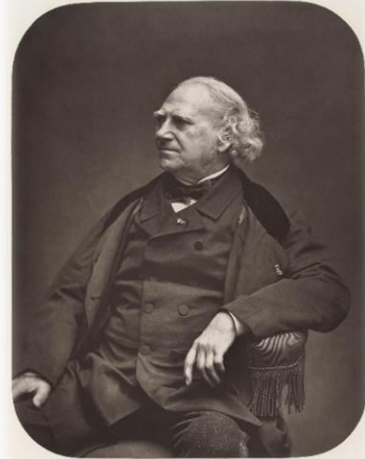
1850’de İngiliz Frederick Scott Archer (1813-1857) tarafından bulunan ve 1850’lerin ortalarından itibaren neredeyse tamamen kalotipin yerine geçen cam negatif üzerine ıslak kolodyon yöntemiyle pozlama süreleri daha da kısaldı ve kalotipin zayıf noktalarından biri olan görüntüdeki netlik ve detay eksikliği sorunu da aşılmış oldu. (Frizot, 1998). “Artık doğadaki bütün görüntüler, boyları on santimetreden yarım metreye kadar varabilen cam negatifler üzerine, en ince ayrıntılarına kadar kaydedilebilmekteydi.” (Öztuncay, 2003, 35). Her ne kadar Archer, Talbot’un patent davalarından payını alsada (Schaaf, 2015), buluşunu herhangi bir kısıtlama bulunmadan kullanıma sundu ve bu da ıslak kolodyon yönteminin hızla yayılmasını sağladı.

Bu da ticari olarak kullanılabilir düzeyde pratik ve kazançlı olan negatiften pozitif ilk baskı yöntemi olan albümin baskının yolunu açtı (Newhall, 1955). Yumurta akında bulunan albümin maddesiyle kaplı kâğıtlara görüntüyü zamanla silikleşmeyecek şekilde doğrudan güneş ışığında sabitlemeyi başaran Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) bir negatiften günde 200 ila 300 baskı alabiliyordu (Terpak ve Bonifto, 2015) ve bu da fotoğrafı artık geri dönülemeyecek ve yepyeni bir döneme geçiriyordu.

Aşağıdaki örnekler cam negatif üzerine ıslak kolodyon yönteminin albümin baskıyla birleştiğinde ne kadar detaylı bir fotoğraf sunduğunu ve fotoğrafın geçtiği yeni aşamada bulunmasından itibaren ne kadar yol aldığını kanıtlamaktadır.



Şekil 13: Trajan Köşkü
(National Galleries Scotland,
[28.11.2015])



Şekil 14: Albümin Baskının Mucidi
Louis-Désiré Blanquart-Evrard
(Bibliotequé National de France,
[28.11.2015])

Tüm bu gelişmeler kalotipin ömrünü sadece on yıl gibi bir sürede tamamlamasına neden olsa da kalotipin yolunu açtığı gelişmeler ve fotoğrafı geçirdiği aşama görmezden gelinemez. Kalotipin ortaya çıkardığı baskı tekniğiyle fotoğrafın dünyaya yayılması giderek hızlanmıştır çünkü tek bir negatiften birçok kopya alınması mümkün olmuştur. Böylece görüntünün çizme ve kazımadan başka bir çoğaltma tekniğiyle aktarılmasını gerçekleştirilmiş ve bu fotoğrafın giderek daha fazla alanda daha fazla kişiyle buluşması anlamına gelmiştir.

Ayrıca insan eliyle yapılandan çok daha hızlı ve hatasız olan bu fotoğraf tekniğiyle günümüz fotoğrafçılığının da temeli atılmıştır. Fotoğrafın oluşturulma ve çoğaltılma sürecinin parçaları olan ışığa duyarlı yüzeyler, negatif-pozitif kavramları, geliştirme ve sabitleme banyoları, kontak baskı yöntemi bu temelin en önemli öğeleridir. Kalotipe kadar olan dönemde görüntünün ışık yoluyla kaydedilmesi ve fotoğrafın doğuşu Talbot'un buluşuyla artık tamamlanmış ve kalotip baskıyla fotoğrafın olgunlaşma evresi başlamıştır. Artık var olanın sadece ışık olmaktan çıktığı bu evrede meydana gelen gelişmeler de kalotipin fotoğraf tarihinde bıraktığı bu iz üzerinde gerçekleşmiştir.

3. SANAT, PROPAGANDA, FOTOĞRAF: KESİŞEN KADERLER

Sanat tarih öncesi zamanlardan günümüze kadar siyaset ile görmezden gelinemez bir ilişki içinde olmuştur. Her ikisinin de kendilerine özgü ideolojileri olduğu ve gerçekleştikleri ortamın toplumsal, ekonomik ve tarihsel filtrelerinden geçtikleri için aslında bu kaçınılmaz bir beraberliktir. Bu ortak noktalar dışında bu ilişkiyi kaçınılmaz kılan bir gereklilikten de söz edilebilir. Genel olarak siyaset özel olarak da her türlü siyasi sistem sanatı mesajlarını ve öğretilerini kitlelere ileten ve yeni fikirler, yeni değerler oluşturan son derece etkili bir araç olarak görmüştür. Diğer yandan sanat da siyasetin getirdiği değişimler ve çalkantılardan oldukça yaygın ve güçlü bir şekilde etkilenmiş, hatta tüm bu devinimden ilham almıştır. Geçmişe bakıldığında sanatçıların totaliter rejimlerin kurulup yıkılmasından, devrimler, ayaklanmalar, krizler ve savaşlardan demokrasilere kadar uzanan geniş bir siyasi tarihten esinlendikleri ve bu alanlarda kendilerine çekici gelen birçok ifade alanı buldukları görülür. Bu karmaşık ilişkinin her iki kavrama neler kazandırıp neler kaybettiği, arkasındaki farklı nedenlerin yapısı ve sanatın gerçek gücüne dair sorular sürekli araştırma konusu olmuştur.

En temel anlamıyla bazı fikirleri öne çıkarmak ya da yaymak olarak tanımlanabilecek propagandaya bir başlangıç aramak gerekirse 1622 yılına dönmek gerekir (Jowett ve O'Donnell, 2012). Latince 'tohum ekmek', 'tohumla çoğaltmak' anlamına gelen sözcük (Harper, 2015) Papa XV. Gregory'nin Avrupa'da Katolikler ve Protestanlar, Filistin'de de Hristiyanlar ve Müslümanlar arasındaki din savaşlarında silah zoruyla bir kazanım elde edilemeyeceğini, barışçıl yöntemlere gerek olduğunu anlamasıyla kurduğu ve Hristiyan inancını güçlendirip yaymayı amaçlayan *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* ile (Qualter, 1962) tarih sahnesine çıkmıştır. O andan itibaren günümüze kadar da propaganda sözcüğüne farklı zamanlarda farklı ülkelerde farklı taraflarca farklı bağlamlarda çok çeşitli anlamlar yüklenmiş ve sözcük modern zamanların en tartışmalı kavramlarından biri haline gelmiştir. Sanatın çoğu zaman ister açıkça belirtilmiş ister üstü kapalı şekilde olsun bir iletişim kurma kaygısı içinde olduğu düşünülürse, vermek istediği mesajların aktarılmasında propaganda ile farklı

zaman ve bağlamlarda bir ilişki içinde olması kaçınılmazdır. Duyguların bir ifade biçimi olarak sanat çok çeşitli bireylerden oluşan geniş bir hedef kitleye ulaşmakta propaganda için vazgeçilmez bir köprü olmuştur.

Fotoğraf ise bulunduğu andan itibaren sağladığı ‘an’ı yakalama ve görsel belgeleme gücüyle kitlelerin dünyaya bakışını derinden etkilemiştir. Fotoğraf o zamana kadar insanların ressamların ya da gravür sanatçılarının gözünden gördükleri dünyayı bu kişileri aradan çıkararak daha farklı bir biçimde görebilmelerini sağlamıştır. Herkesin kendi yorumuna sahip olabildiği bu farklı bakışla da dünya giderek küçülmüş ve fotoğraf görsel iletişimin başlıca aracı haline gelmiştir. Fotoğrafın bu gücünün ve etkisinin farkına varmakta gecikmeyen siyaset kurumu, ekonomi çevreleri ya da sivil toplum örgütleri de bulunmasını izleyen yıllar içinde fotoğrafı giderek artan oranda ve farklı amaçlarla sözcüklerin etkisini güçlendirecek bir propaganda veya ikna aygıtı olarak kullanmışlardır.

3.1. Propaganda: Bir Sözcük Birçok Anlam

Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe Sözlüğünde “bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma” (Büyük Türkçe Sözlük, [23.01.2016]) olarak tanımlanan propaganda yukarıda da belirtildiği gibi 1622 yılında Papa XV. Gregory’nin kurduğu *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* ile tarih sahnesine çıkmıştır. O dönemde ana amacı Hristiyanlığı yaymak olan propaganda 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca bu temel anlamını korusa da 19. Yüzyıl ile köklü anlamsal değişikliklere uğramıştır.

Qualter (1962) propaganda özelliği taşıyan etkinliklerin toplumsal yapıların oluşmasıyla başlayıp en az bu yapılar kadar eski olduğunu ileri sürerek toplumsal yapılarda liderlerin ya da lider olmak isteyenlerin kendilerine destek toplayabilmek için propaganda etkinliklerini ya da yöntemlerini kullandığını belirtir. Buna sanat bağlamında örnek olarak Mısır piramitlerini, firavun heykellerini ve süslemelerini, tarih öncesi kabilelerin semboller ve totemlerle süslenmiş mistik heykellerini verir. Bu yapılar ve eserler kitleleri etkilemekte ve bir öğretime bağlamakta etkili araçlar olmuştur.

Ancak, yine Qualter (1962)'e göre, propagandanın 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca koruduğu özgün anlamından sıyrılarak farklı bir anlam kazanması 18. Yüzyıl'ın sonunda meydana gelen Fransız Devrimi'yle olmuştur. Başta Avrupa uygarlığı olmak üzere dönemin jeopolitik manzarası üzerinde de karmaşık, derin, siyasi ve toplumsal sonuçları olan Fransız Devrimi'yle, ulus devlet anlayışı ortaya çıkıp giderek güçlenmiş; dinin Ortaçağ'da Almanya'da ortaya çıkan Reform hareketleriyle zayıflasa da hala siyaset ve siyasi gücü elinde tutanlar üzerinde bulunan egemenliği neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Fransız Devrimi'yle oluşmaya başlayan ulus devletleri ulusal bir siyasi güç ve 'özgürlük-eşitlik-kardeşlik' fikri etrafında toplayacak bir araç olarak yeniden keşfedilen propagandaya Fransız Devrimi'nden sonra da günümüze kadar birçok farklı dönemde farklı anlamlar yüklenmiştir.

Aşağıda daha ayrıntılı tartışılacağı üzere Fransız Devrimi'ni izleyen çalkantılı yıllarda Napolyon Bonapart (1769-1821) propagandayı en etkili kullanan siyasi güç sahiplerinden biri olmuştur. Özellikle sanatı ve sanatçıları, kendi kurduğunu ve kontrolünde olan yazılı basın (Jowett ve O'Donnell, 2012) yoluyla etkileyemediği okuryazar olmayan halka ulaşmakta, sanat ve sanatçı dostu, cumhuriyete sadık bir general olarak kendi imgesinin propagandasını yapmakta etkili bir biçimde kullanmıştır. Bu propaganda sayesinde de Fransız Devrimi'nden sadece on yıl sonra bir darbeyle imparator olarak tahta çıkmış ve yine bir darbeyle indirilene kadar da tahtta kalmıştır.

17., 18., ve 19. Yüzyılların meydanlarda top, tüfek ve elde kılıçla savaşan ordularının yerini 20. Yüzyıl'la beraber tank, makineli tüfek, motorlu araçlar ve uçakların almasıyla savaşların etkileri artık cephe gerisinde de hissedilmeye başlamış ve eskiden şehirlerinde savaştan uzak görece güvende yaşayan siviller bu değişimden en ağır etkilenen kişiler olmuştur. Bu değişimin en sert hissedildiği 20. Yüzyıl'ın ilk büyük savaşı Birinci Dünya Savaşı'dır. Savaş uzadıkça milyonları bulan asker ve sivil ölümleri karşısında savaşı kazanmanın artık sadece maddi ve askeri olanaklarının genişliği ile mümkün olamayacağını anlayan devletler halklarının çöken morallerini yükseltmek, düşman askerlerinin ve halklarının da morallerini bozmak için ilk kez propagandaya başvurmuştur. Dikkatli bir şekilde tasarlanmış sayısız haber, film, fotoğraf, konuşma, poster, dini vaazlar, broşür farklı yollarla savaşan ülkelerin halklarına dağıtılmıştır (Jowett ve O'Donnell, 2012). 20. Yüzyıl'ın başlarında icat

edilen radyo da ulaşabildiği mesafe ve kitlelerin büyüklüğü nenediyle halkların görüşlerini etkilemekte çok önemli bir propaganda aracı haline gelmiştir (Lasswell, 1971). Böylece propaganda kitleleri “nefret, irade ve umut” (Lasswell, 1971, 221) ile birbirine bağlayan bir araca dönüşmüş ve modern savaşların vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

Finch (2000)’e göre Adolf Hitler İngiltere’nin Birinci Dünya Savaşı’nı öncelikle kendi vatandaşları üzerinde uyguladığı etkili propaganda teknikleri sayesinde kazandığını düşünmektedir. Almanya’nın kitleleri kendi yanına çekmekte aynı başarıyı gösteremediğini iddia eden Hitler, Almanların savaşı cephelerden önce İngiliz propagandası karşısında kaybettiğini ifade eder (Hitler, 1941). Birinci Dünya Savaşı boyunca İngiltere’nin sadece düşman cephelerine ya da şehirlerine balonlarla 26 milyondan fazla propaganda broşürü attığı (Finch, 2000) bilirse Hitler’in bu düşüncelerinde çok da yanıldığı söylenemez. Benzer etkinlikteki bir propaganda kampanyası da Amerika Birleşik Devletleri’nde uygulanmıştır. Birinci Dünya Savaşı devam ederken 1916 yılında savaşa karşı bir söylemle iktidara gelen Başkan Woodrow Wilson’ın emriyle kurulan Kamu Enformasyon Komitesi çok kısa bir sürede Amerikan kamuoyunu Alman düşmanı haline getirerek Woodrow Wilson’a savaşa girme olanağı vermiştir (Uçkaç Altun, 2010). Gittikçe kamuoyunu kontrol altına alma aracına dönüşen propaganda böylece ilk kez sistemli ve örgütlü bir biçime almıştır.

Bu durumdan ders alan Naziler İngiltere ve ABD’nin Birinci Dünya Savaşı’nda kullandıkları propaganda yöntemlerini inceleyerek bu yöntemleri İkinci Dünya Savaşı’nda başarılı bir şekilde uygulamışlardır. Alman ordusunda, fabrikalarında, polis gücünde, taşımacılık sektöründe, üniversitelerinde etkinlik gösteren birçok propaganda ofisi kurmuşlardır (Finch, 2000). Taraftar toplamak ve Nazi öğretilerini benimsetmek için kullandıkları propaganda bir savaşa ikna aracı olmanın yanında iktidarı elde tutmanın da en önemli yöntemi olmuştur. Bu sayede savaş alanında ve Yahudilerin Almanya’ya karşı komplo kurdukları iddiasıyla kendi halkları üzerinde oldukça etkili propaganda sonuçları elde etmişlerdir.

Sanatı ve sanatçıları da farklı yollarla propaganda amaçlı olarak kullanan Nazi Partisi aslında propagandaya zihinlerdeki o olumsuz çağrışımı kazandıran siyasi güç olmuştur. 1937’de Münih’te Adolf Hitler’in isteğiyle düzenlenen ‘Entartete Kunst’

(Yozlaşmış Sanat) sergisi siyasi amaçlı kullanılan sanat ile propagandanın yollarının kesiştiği en net örneklerden biridir. Dönemin birçok tanınmış ressam ve heykeltıraşının eserlerinin bilinçli olarak kötü ve özensiz şekilde sergilendiği bu sergi ile sanat eserlerinin yerleştirilme ve sergilenme biçimleri dahi bir propaganda aracı olmuştur. Nazi Partisi'nin sanatı ve sanatçıyı etnik ve dini kökenleri nedeniyle aşağılayarak saf Alman sanatı propagandası yaptığı bu sergi propagandanın sistemli bir şekilde uygulandığı önemli bir sanatsal etkinlik örneğidir.

İkinci Dünya Savaşı'yla beraber propaganda "savaşın en özel ve tercih edilen silahı" (Wood, 1962, 14'den aktaran Finch, 2002, 372), bir "kâğıt mermi" (Wood, 1962, 14'den aktaran Finch, 2002, 372) haline gelmiştir. 20. Yüzyıl'la beraber savaşan devletlerin cephe gerisindeki nüfuslarını da kapsayacak şekilde genişleyen savaş kavramı düşüncelerin düşüncelerle savaşı olmuş ve propaganda savaşa karşı ya da savaştan yana tutum belirlenmesinde sivillerin hedef alındığı 'psikolojik savaş'a dönüşmüştür. Radyoya ek olarak televizyon ve sinema gibi kitle iletişim araçlarının, yukarıda da değinildiği gibi, Birinci Dünya Savaşı'na göre daha gelişmiş olması nedeniyle propaganda İkinci Dünya Savaşı'yla beraber bir "rıza üretimi" (Herman ve Chomsky, 2002, 24) aracına dönüşmüştür. Herman ve Chomsky (2002)'e göre, giderek egemen güçlerin ekonomik ve politik bakış açılarını yansıtan bir araç olan propaganda Amerika Birleşik Devletleri ve müttefiklerinde, Almanya ve müttefiklerine karşı neden savaşıldığını ve bu savaşın neden kazanılması gerektiğini halklarına sürekli hatırlatarak savaş için gerekli askeri ve mali kaynakların sağlanmasında çok önemli bir rol oynamıştır. 1942 yılında Başkan Franklin D. Roosevelt tarafından kurulan Office of War Information (OWI) posterler, broşürler ve el ilanlarının yanı sıra kısa filmler yoluyla da son derece sistemli ve eşgüdümlü bir propaganda çalışması yürüterek Amerikan vatandaşlarının yönetime olan desteğinin devamını ve böylece de savaşın kazanılmasını sağlamıştır. OWI'nin yürüttüğü tüm propaganda çalışmalarının temelinde doğal olarak savaşın Amerikan yaşam biçimi ve değerleri için yapılan bir mücadele olduğu düşüncesi yer almıştır. Jowett ve O'Donnell (2012), bu sistemli çalışmalarda psikoloji ve sosyoloji bilimlerinin de insan davranışlarını etkileyen kültürel ve toplumsal etkenleri daha iyi anlamak için ciddi biçimde kullanıldığını belirtir. Bu durum Birinci Dünya Savaşı'nda izlenen düzensiz yaklaşımdan oldukça farklıdır ve propagandanın İkinci Dünya Savaşı'yla beraber psikolojik savaşla nasıl eş anlamlı hale geldiğini göstermektedir.

İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte ve sonrasında giderek gündelik yaşamın kalıcı bir parçası haline gelen propaganda hem modern savaşların hem de modern hayatın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Siyasal otoritenin, çıkar odaklarının ve ekonomik gücü elinde bulunduranların, propogandanın kamunun düşüncelerinin değiştirilmesindeki etkin rolünün farkına varmasıyla bu konuda yardım ve tavsiye alma isteklilikleri de hızla artmıştır. Bu da propogandayı var olan durum hakkındaki genel algıyı değiştirerek bir rıza üretimi aracı olarak kullanmalarının yolunu açmıştır (Finch, 2000). Böylece, propaganda insanların savaşı ya da bir siyasi fikri kendi savaşları ya da fikirleriymiş gibi sahiplenmelerini sağlayan bir araç olmuştur.

3.2. Sanat ve Propaganda

Sanatın katışıksız bir bireysel ifade olduğu durumlar oldukça enderdir. Dolayısıyla, "hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan" (Clark, 1997, 11) sanat çoğu zaman başkalarının gündemlerinin ve arzularının dolaylı ya da doğrudan bir parçası olmuştur.

İnsan duyguları kadar karmaşık olan sanat her bireyin farklı şekillerde deneyimlediği bir olgudur. Farklı formlar, sesler, hareketler, renkler, materyaller ve kelimelerle bilinçli bir sentez içinde insanların duygularını ve düşüncelerini ifade ettikleri bir yol olan sanat (Papadopoulou ve Venetti, 2005) her türlü şekilde olabilir ve her türlü duyguyu içerebilir. Çok çeşitli ekonomik, etnik ve toplumsal geçmişlere sahip insanlara ulaşabilen sanat aynı zamanda hem en eğitilmiş hem de o kadar eğitilmiş olmayan pek çok kişiye hitap edebilir. Sanatın bu özelliği elbette bu kadar farklı niteliklerdeki insanın her türlü sanat eserinden aynı şekilde zevk aldığı anlamına gelmez. Farklı sanat eserlerinin farklı geçmişlerden gelen insanlar üzerindeki etkilerinin yine son derece farklı olduğu açıktır. Buna rağmen sanatın siyasi amaçlı bir propoganda aracı olarak kullanımı oldukça yaygın ve eskidir. Sanatı bu şekilde kullanan siyasi güç sahipleri çoğunlukla kendilerini ve ideallerini gerçekçi olarak göstermeyi tercih etmemişlerdir (Crowley, 2008). Daha çok kendi planları doğrultusunda tasarladıkları belirli bir iletinin izleyiciye aktarılmasını istemişlerdir. Böylece sanat ve sanat eseri propoganda için bir araç olmaya başlamış, önceden tasarlanmış bir işleve ve kitleye sahip olmuştur. Sanatçılar için de destekçilerinin bakış açısını yansıtmak süreç içinde edindikleri bir nitelik olmuştur.

3.2.1. Milattan Önceki Dönemler

Yazılı kayıtların var olduğu zamanlardan bu yana sanatın propagandayla olan ilişkisinde yöneten sınıf ve siyaset tarafından kendi konumlarını sağlamlaştırmak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım çoğu zaman kendilerini yüceltmek ya da düşmanlarını karalamak şeklinde olmuştur (Clark, 1997). Sanatın bu propaganda amaçlı kullanımına ilişkin en eski örneklerinden biri İran'ın Kermanshah Bölgesi'nde bulunan ve M.Ö. 521 yılına tarihlenen Bistun Kitabesi'dir (Nagle ve Burstein, 2009). Pers İmparatoru Büyük Daryus'un kendisinin kaleme aldığı ve Büyük Sayrus'un ölümüyle patlak veren isyanları nasıl bastırdığını, dağılmak üzere olan imparatorluğu 'hainleri' ve 'yalancı kralları' 'cezalandırarak' nasıl yeniden bir araya getirdiğini ve tüm bunları tanrı Ahura Mazda'nın kendisini 'seçip' gösterdiği 'lütuf' ve 'verdiği güçle' yaptığını anlattığı bu kitabe aslında sanatın propaganda amaçlı kullanımının açık bir örneğidir (Nagle ve Burstein, 2009). Büyük Daryus'un kitabenin yazımı sırasında kazandığı başarıları sanatçılara ayrıca kabartmalarla resmettirdiği bilinmektedir.

Eski Mısır'da firavunların kendilerine ait Sfenks gibi görkemli heykeller, piramitler inşa ettirmeleri; bunları süslemek için de devasa resimler ve işlemler yaptırması da sanatın gücünün kendi 'tanrı-kral' imgelerini pekiştirmek ve halkı yönlendirmekte ne kadar önemli olduğunu kavradıklarını gösterir (Jowett ve O'Donnell, 2012). Yine Pers İmparatoru Darius'u yendikten sonra birleşik bir Yunan-Pers imparatorluğu yaratma hayaliyle M.Ö. 324'te kendisinin 'tanrı' ilan edilmesini isteyen Büyük İskender (M.Ö. 356-323) de bu amacını elde edip Zeus'un 'oğlu' olduktan sonra paralardan Zeus'un gerçek mitolojik oğlu olan Herkül'ün portresini kaldırmış ve yerine kendi portresini koydurmuştur (Taylor, 1990). Sadece bununla da kalmayıp kendisinin birçok heykelini ve anıtını yaptırmış, imparatorluğun her yerinde kendi resminin binalarda, günlük eşyalarda ve süsleme sanatlarında kullanılmasına izin vermiş; çoğu zamanda bunu resmen istemiştir (Jowett ve O'Donnell, 2012). Her siyasi sistem veya kral varlığını sürdürmek için toplum içinde kök salmak zorunda olduğu için Büyük İskender'in bu yaptıkları sanatın, gücün kimde olduğunun insanlara sürekli hatırlatılması amacıyla siyasi olarak nasıl kullanıldığını ve bu amaca yönelik ne kadar etkili bir araç olabileceğini göstermesi açısından son derece önemlidir. Bunu

gerçekleştirmek için de sanat ister demokratik ister totaliter olsun tüm siyasi sistemler tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Benzer uygulamalar Roma İmparatorluğu'nda da olmuştur. Antik Yunan şehir devletlerinin aksine, Roma imparatorlarının uygulamaları imparatorluğun yayıldığı alanın büyüklüğü ve yönettiği toplulukların çeşitliliği göz önüne alındığında çok daha sistematik ve bilinçlidir (Jowett ve O'Donnell, 2012). Fetihlerle gelen zenginlik ve güç başkent Roma'nın ihtişamını mimari, sanat ve edebiyat aracılığıyla son derece güçlü ve gözle görülür bir şekilde yansıtmak için kullanılmıştır. Böylece Roma İmparatorluğu, egemenliğinde yaşayan halklar için ordusuyla koruma sağlayan bir yapı olmaktan çıkarak ortak bir kültürel ve estetik üst kimlik olmuştur. Clark (1997)'a göre Roma imparatorları imparatorluğun her köşesinde birçok heykel, büst ve anıt inşa ettirmiş, kendi portrelerini taşıyan paralar bastırılmış, zaferlerini ve başarılarını kutlayan çok ve çeşitli sanat eseri yaptırmıştır. Bu şekilde aslında sanatı kendilerini her zaman güçlü ve her zaman her yerde olabilen bir varlık olarak gösterip hatırlatacak bir araç olarak kullanmışlardır.

Julius Sezar (M.Ö. 100-44), kendisinden iki asır önce Büyük İskender'in yaptığı ve yaklaşık 1800 yıl sonra Napolyon Bonapart'ın (1769-1821) da yapacağı gibi gücünün doruğuna çıkarken ve sonrasında sanat dâhil her türlü propaganda yöntemini kullanmıştır çünkü tüm imparatorlar gibi o da yaptıklarını kendine, kendi halkına ve yönettiği topluluklara haklı göstermek zorunda olmuştur. Bu amaçla askeri başarılarını ölümsüzleştirmek için edebiyatı kullanarak kendisi için şiirler ve övgü dolu metinler yazdırmıştır (Jowett ve O'Donnell, 2012). Ayrıca tüm imparatorlukta en fazla topluluğa en kolay biçimde ulaşabilecek araç olarak da kendisinden sonraki tüm imparatorların yapacağı gibi metal paraları kullanmıştır. Bu madeni paraların bir yüzünde her zaman kendi yüzü diğer yüzünde de Galya kabileleriyle yaptığı savaşıardan askeri zaferlerini anlatan kendi seçtiği sahneler olmuştur. Böylece gravür sanatının örneklerini içeren bu madeni paralarla kendinin ve devletin gücünün her yere ulaşabildiğini, gücün merkezinin nerede ve kimde olduğunu çok net bir biçimde yönettiği halklara hatırlatmıştır.



Şekil 15: Julius Sezar'ın Zaferlerini Anlatan Madeni Para
(Jowett ve O'Donnell, 2012, 57)

Sadece gravür değil heykel sanatı da imparatorların gücünün ve liderliğinin propagandasını yapmak için kullanılmıştır. İmparator Augustus'un 1863'te Roma yakınlarında keşfedilen (Honour ve Fleming, 2009) heykeli de buna bir örnek olarak verilebilir.



Şekil 16: İmparator Augustus'un Heykeli
(Honour ve Fleming, 2009, 197)

Bu mermer heykelde Augustus ordunun başkomutanı olarak gösterilmektedir. Giydiği kıyafetin üstündeki kabartmalarda heykelin yapıldığı döneme kadar fethettiği bölgeler ve kazandığı başarılar betimlenmektedir (Honour ve Fleming, 2009). Ciddi ve sakin yüz ifadesi kendine olan güvenini göstermekte, yalınayak oluşu da yine onu bir kahraman ve yarı-tanrı konumuna yükseltmekte ve askeri bir karaktere sivil bir görünüm kazandırmaktadır (Zanker, 1988). Heykelin destek noktası olan yerde tanrıça Venüs'ün oğlu olan Eros, Venüs'ün simgesi olan yunus üzerinde gösterilmektedir. Bu da Augustus'un amcası olan ve sonra onu evlat edinerek oğlu ve veliahtı yapan Julius

Sezar'ın ve dolayısıyla da Augustus'un tanrıça Venüs'ün soyundan geldiğini simgelemektedir (Janson, 1995). Böylece de İmparator Augustus'a tanrısal bir özellik kazandırılarak onun ilahi güçlere sahip bir varlık olduğu vurgulanmaktadır. Yine Zanker (1988) ve Janson (1995)'a göre Augustus'un yaşamı boyunca defalarca heykeli yapılmış olmasına rağmen bu heykeller Augustus'u asla yaşlı bir insan olarak göstermemiştir. Gerçekçi tarzın terk edilmesiyle imparatorluğun her yerinde şehir meydanları ve tapınaklara yerleştirilen heykeller böylece sanat yoluyla siyasi güç propagandası yapma amaçlarını daha etkili bir şekilde yerine getirmişlerdir. Sanat ve mimarinin her alanında uygulanan bu strateji Augustus'tan sonraki imparatorlar için de belirgin bir tercih olmuştur.

Augustus edebiyatı da kendi amaçları ve imgesi için önemli bir propaganda aracı olarak görmüştür (Steinbrenner, [09.01.2016]). Halkın inançlarını derinden etkileme gücüne sahip olduğuna inandığı yazar ve şairleri sadece siyasi ve askeri başarılarını yüceltmeleri için değil aynı zamanda kendisinin tanrısal soyunu anlatan şiirler ve destanlar yazmaları için de kullanmıştır. Kendi iktidara gelmeden önceki iç savaşta tüm malvarlığı ve statüsü elinden alınan ünlü şair Virgil'e iktidara geldikten sonra statüsünü ve mallarını geri vererek kendisinin ve büyük amcası Julius Sezar'ın soyunun tanrıça Venüs'ün oğlu Truva Savaşı gazisi Aeneas'a dayandığını anlatan bir destan yazmasını istemiştir (Galinsky, 1969, 106'dan aktaran Steinbrenner, [09.01.2016]). Böylece Aeneas'ın, tanrısallık, kahramanlık ve dindarlığının kendisiyle ilişkilendirilerek elde ettiği güce ve bu güce layık olduğuna dair bir dayanak oluşturmak istemiştir.

3.2.2. Sanat, Propaganda ve Din: Ortaçağ Avrupası

Sanat ve siyaset birbirinden ayrılmaz bir şekilde toplumsal yapıyı şekillendirmeye ve kamuoyunun fikrini etkilemeye Ortaçağ Avrupası boyunca da devam etmiştir (Clark, 1997). Yüzeysel olarak dini temaları anlatıyor gibi görünseler de sanatçılar onlara eser siparişi veren ve koruyanların ideolojik yönelimlerini desteklemişlerdir. Her iki kesimin amaç ve çıkarlarının birbirine karıştığı böyle bir ortamda birçok ünlü sanatçı krallar ve kiliseler için eser üreterek yeteneklerini ister istemez propaganda amaçlı kullanmışlardır.

Matbaanın 1440'ta Johannes Gutenberg tarafından bulunmasıyla sanat ve propaganda arasındaki ilişki bambaşka bir aşamaya taşınmıştır. Martin Luther'in (1482-1546) Papalık ve Katoliklik'i son derece sert bir şekilde eleştiren yazılarının ve Almancaya çevirdiği İncil'in etkisi matbaanın sağladığı çoğaltım olanağı ile giderek artmış ve kitlelerin kilise ve Katoliklik'e olan bakışlarında çok önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Bu yazıların sanatla kesişen noktası ise bu yazılara eşlik eden kilise karşıtı çizimler ve resimlerdir.



Şekil 17: Martin Luther'in Yeni Ahit'inden Papalık Karşıtı Bir Çizim
(Jowett ve O'Donnell, 2012, 71)

Yukarıdaki oldukça eleştirel çizimde Hz. İsa'nın karşıtı olan ejderha Papalık'ın kutsal tacını giymiş bir şekilde kralları ve asilleri simgeleyen iki figürün önünde eğilmiş onlardan emir bekler gibi betimlenmiştir. Bir diğer benzer eser de kiliseyi ve papazları şeytanın kelimeleriyle konuşur gibi betimleyen aşağıdaki çizimdir. Her iki çizimle de o dönemde çok sayıda olan okuma yazma bilmeyen insanların çok net anlayabileceği açık ve keskin bir eleştirel tarz kullanılmış ve bu kitlelere mesajın aracısız bir biçimde propagandasının yapılmasında yine sanata başvurulmuştur.



Şekil 18: Kiliseyi Ve Papazları Eleştiren Bir Çizim
(Jowett ve O'Donnell, 2012, 72)

Ressam ve gravür sanatçısı Lucas Cranach (1472-1553) Martin Luther'in Katoliklik ve dönemin Alman yönetici sınıfıyla yaptığı mücadelede sanatın propaganda amaçlı kullanımını açısından önemli bir yere sahiptir. Reformist hareketin önderlerinin ve Protestan prenslerinin birçok tablosunu yapan Cranach böylece Reform hareketine daha fazla bilinirlik sağlamış ve kitlelerin gözünde onları bir kahramana dönüştürmüştür (Jowett ve O'Donnell, 2012). Tablolarından çok daha etkili olan ise Martin Luther'in yazıları için çizdiği karikatürlerdir. Aşağıdaki örnekte de yine Papa'yı ve Papalık'ı bir domuza binmiş şekilde sol elindeki dışkıyı sağ eliyle kutsar şekilde çizmiştir. Son derece keskin ve alaycı bir dilin görüldüğü bu karikatür çok fazla yazıya gerek kalmadan ve eğlendirerek mesaj vermede oldukça başarılıdır ve Martin Luther'in amaçları için açık bir şekilde propaganda amaçlı olarak sanata başvurulduğunu göstermektedir.



Şekil 19: Papa Karikatürü
(Biblioweb, [27.12.2015])

Protestan Avrupa’da olduğu kadar Katolik olan ülkelerde de oldukça çok rastlanan bu karikatürler (Snyder, Silver ve Luttkhuizen, 2005), siyasi ve dini gerilimler yaratsa da sanat yoluyla yapılan bir propagandanın ne kadar etkili olabileceğini de göstermektedir.

3.2.3. Bir Propaganda Dehası: Napolyon Bonapart

Sanatın propagandayla olan ilişkisinde Napolyon Bonapart’ın (1769-1821) kendine özgü ve yadsınmaz bir yeri vardır. Kurnaz bir siyasetçi ve strateji adamı olan Napolyon aynı zamanda sanat eserlerinin insanların kalplerine ve zihinlerine kendi yönetme otoritesini işleyebilme gücünü fark etmiştir. “Kamuoyunun görüşüne önem vermemek onun onayını hak etmediğinizin kanıtıdır.” (Boulan, [30.11.2015]) diyecek kadar propagandaya önem veren Napolyon’un 1796’da Fransız Ordusu’nda bir general iken sadece üç yıl sonra önce Birinci Konsüllüğe yükselmesinde hemen ardından da imparator olarak taç giymesinde askeri dehası kadar halkın gözündeki imgesini propaganda sayesinde çok dikkatli bir şekilde oluşturması da etkilidir (Hanley, 2015). Bu propagandada sanatın ve sanatçıların önemini kavramış ve onları kendi imgesi ve amaçları doğrultusunda kullanmaya büyük önem vermiştir.

Birinci Konsül ve Fransa İmparatoru iken sanatın ve sanatçıların kendi imgesini ve imparatorluğunu kutsayan ve yücelten eserler üretmesini isteyen ve bu amaçla birçok eser siparişi veren Napolyon aslında görsel sanatların kendini entelektüel ve seçkinci çevrelerle bağdaştırmada son derece etkili bir araç olduğunu oldukça erken fark etmiştir (Boulan, [30.11.2015]). Daha İtalya’da sahada görevli bir general olarak ulusal birliklerini sağlayamamış İtalyan prensliklerine karşı savaşırken barış anlaşmalarına kendi belirlediği sayısız resim, heykel ve el yazmasının savaş ganimeti olarak teslim edilmesini koydurmuştur (Hanley, 2015). Bu eserleri görkemli törenlerle Paris’e göndermiş ve böylece hem savaşın maliyetinin karşılanması hem de güzel sanatların Fransa’ya ‘iade edilmesinde’ önemli bir rol oynayarak sanatçıların ve saray çevrelerinin desteğini kazanmıştır. Bu sayede 1797’de genelkurmay başkanı olduğu halde Fransız Güzel Sanatlar Enstitüsü’ne üye olmak üzere davet edilen Napolyon, 1799’da bir darbeyle yönetime el koyduğunda sanatçıların neredeyse hepsi bu olayı kendileri ve sanatları için çok güzel bir gelişme olarak görüp Napolyon’u sanatın ve sanatçının kurtarıcısı olarak alkışlamışlardır (Censer ve Hunt, 2001). Sanatı kendi amaçları doğrultusunda bir propaganda aracı olarak kullanan Napolyon’un bu konuda başvurduğu en önemli sanat dalı resim olmuştur. Maddi sıkıntı yaşayan Fransız ya da yabancı birçok ressamı kendini yorulmak bilmez bir devlet adamı, askeri deha ve yarı-tanrı bir imparator biçiminde betimleyen resimler sipariş vermiş ve bu ressamların birçoğunu da saray çevrelerinin ressamı olarak görevlendirmiştir (Symbols of Revolution, [30.12.2015]).

Bu ressamlardan en önemlisi Jacques-Louis David’tir (1748-1825) (Hanley, 2015). Fransız Devrimi’nin önde gelen düşünce adamlarında biri olan David, Napolyon için sanatçı dostu ve Cumhuriyet yanlısı bir general olarak görünmek için çok uygun bir isim olmuştur (Hanley, 2015) çünkü “David’in tarzı orta sınıf için sanat üretmeye yönelik bir gerçekçilik”e (Jowett ve O’Donnell, 2012, 89) sahiptir. Bundan dolayı da Fransız Devrimi’nin etkilerinin hissedilmeye devam ettiği dönemin duygusal ve politik bağlamına da uygundur. Hatta David’in Napolyon için yaptığı tabloları kullandığı tarz o kadar başarılı olmuştur ki kendilerini ve yaptıklarını sanat eserleriyle yüceltmek isteyen daha sonraki birçok siyasi rejimin de ilham kaynağı olmuştur (Jowett ve O’Donnell, 2012). David’in Napolyon’un ikinci İtalya seferini başarıyla tamamlamasının ardından sipariş ettiği *Napolyon Alpleri Geçerken* isimli tablosu Napolyon adına yapılan tabloların en çok tanınanlarından biridir. Napolyon’u Alp

Dağları'nın soğuşundan ve çamuruna aldırmadan gösterişli ve temiz kıyafetler içinde şaha kalkmış bir at üstünde askerlerine önderlik eder şekilde gösteren 260 cm x 221 cm boyutundaki bu tabloda Napolyon'un korkusuz bir askeri deha ve yorulmak bilmez bir devlet adamı olarak gösterilmesi önemlidir.



Şekil 20: Jacques-Louis David'in Napolyon Alpler'i Geçerken Tablosu
(ABC Gallery, [30.12.2015])

Aynı anı 37 yıl sonra daha gerçekçi bir şekilde resmeden Paul Delaroche'un (1797-1856) ismi de özenle seçilmiş realist tablosuyla karşılaştırıldığında David'in tablosunun ne kadar romantik olduğu ve açık bir biçimde Napolyon propagandası yaptığı görülebilir. Delaroche'un tablosunda Napolyon görkemli bir at yerine yularını bir köylünün tuttuğu çelimsiz bir katır üstünde ve soğuktan üşürken bir elini paltosuna sokmuş biçimde betimlenmiştir.



Şekil 21: Paul Delaroche'un Bonaparte Alpleri Geçerken Tablosu
(Google Arts & Culture, [30.12.2015])

Her ne kadar Delaroche Napolyon'un Alpler'i kendi tablosundaki gibi geçmesinin onun askeri dehasını ve başarılarını küçümsemeyeceğini belirtse de (Walther ve Suckale, 2002) böylesi bir tablonun Napolyon'un dikkatli bir yönlendirmeyle oluşturduğu dahi general ve korkusuz devlet adamı imgesinden çok farklı olduğu ve bu imgeye uymayacağı son derece açıktır.

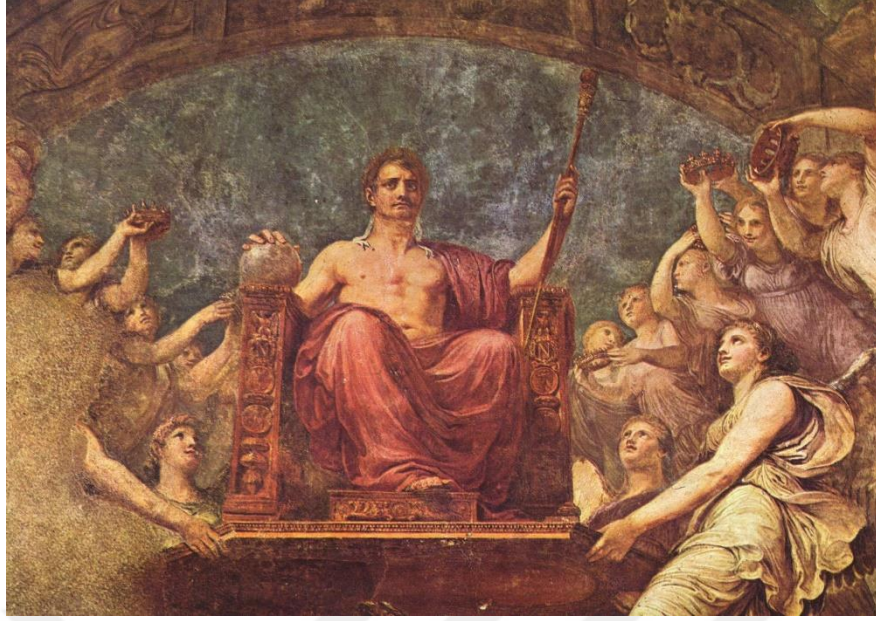
Napolyon'u şefkatli, yardımsever, hasta ve düşkünlerin her zaman yanında olan bir lider olarak gösteren Antoine-Jean Gros'nun (1771-1835) aşağıdaki tablosunda Napolyon, doktorların uyarısına karşın veba hastası askerlerine dokunarak onlara moral vermeye çalışır durumda betimlenmiştir. Böylece Napolyon vebadan bile korkmayan, tablodaki ışıklandırma ile de iyileştirici bir yarı-tanrı gibi gösterilmiştir. Bu durum da Napolyon'un sanatı kullanarak özenle kurgulamaya ve propagandasını yapmaya çalıştığı kişisel imgesine net bir şekilde uymaktadır.



**Şekil 22: Antoine-Jean Gros'nun
Bonparte Yafa'daki Veba Hastalarını Ziyaret Ederken Tablosu
(Louvre Museum, [30.12.2015])**

Bu tablonun aslında Napolyon'un Mısır seferinden üç yıl sonra, o sefer sırasında yağmalanan şehir ve katledilen binlerce insanla (Nahoum-Grappe, 2002) ilgili söylentilerin artması üzerine, Napolyon'un siparişi ile yapıldığı (Porterfield ve Siegfried, 2006) bilirse, resim sanatının aynı yıl imparator olarak tahta çıkan Napolyon tarafından propaganda amacıyla nasıl kullanıldığı daha net ortaya çıkacaktır.

Yukarıdaki tablonun dolaylı olarak yaptığı yarı-tanrısal lider propagandasını daha açıktan yapan başka bir eser ise Andrea Appiani (1754-1817) tarafından yapılan *Napolyon'un Tanrılaştırılması* freskidir. Şimdi Milan Müzesi olan eski Milan Kraliyet Sarayı'nın taht odasında bulunan freski (Huguenaud, [30.12.2015]) Napolyon, tanınmasını sağlayan ilk İtalya seferinin başarısı üzerine sipariş etmiştir.



Şekil 23: Andrea Appiani'nin Napolyon'un Tanrılaşması Freski
(Victoria and Albert Museum, [30.12.2015])

Sarayın taht odasının tavanında bulunan bu freskte Appiani, Napolyon'u Roma mitolojisindeki Jüpiter'e benzeterek bir tahtta oturur şekilde betimlemiştir. Napolyon sonuçtan çok memnun kaldığı için Appiani'yi kendi kontrolündeki İtalya Krallığı'nın saray ressamı yapmış hatta Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği freskini restore etmesi için görevlendirmiştir (Hanley, 2015).

Napolyon'u korkusuz, bilge ve düşküllere karşı bir o kadar da şefkatli bir asker ve yarı-tanrı bir devlet adamı gibi göstermeye yönelik bu birkaç örnekten de anlaşılacağı üzere resim sanatı Napolyon'un zaferlerini ve kişiliğini kutsamak için propaganda amaçlı kullanılmıştır.

Elbette bu amaçla kullanılan sadece resim sanatı değildir. Napolyon gravürü de kendi benzersiz imgesini yaratmak için kullanmıştır. Fransız Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne genelkurmay başkanı olarak 1797'de üye olduğunda Enstitü'nün en önemli üyelerinden gravür ve madalyon sanatçısı Benjamin Duvivier (1730-1819) kendisine başarıyla tamamladığı İtalya seferinin ardından imzaladığı Campo-Formio Anlaşması'yla savaş ganimeti olarak el koyup Enstitü'ye gönderdiği sayısız resim, heykel ve elyazması eser için bir madalyon hediye etmiştir. Napolyon da bu madalyonun simgelediği ünü ve desteği daha sonra yaptığı darbeye yönetime el koyduğunda sanatçıların ve aydınların desteğini pekiştirmek için kullanmıştır (Hanley, 2015).



Şekil 24: Benjamin Duvivier Napolyon Bonaparte İçin Yaptığı Bir Madalyonu
(Maxentious Lamoneta, [31.12.2015])

Hanley (2015)'e göre, bu madalyonda at üzerindeki muzaffer Napolyon'un önündeki iki figürden biri cesaret diğeri öngörüdür. Napolyon'un arkasında, başının üstünde Roma imparatorlarına yapıldığı gibi bir elinde defne dalı diğeri elinde Napolyon'un İtalya'da imzaladığı barış anlaşmalarıyla talep ettiği güzel sanatları simgeleyen resim ve heykelleri taşıyan zafer görülmektedir (Lyons, 1975). İşte bu simgesel anlatım ile Napolyon'un muzaffer bir general, madalyonun verildiği bağlam düşünüldüğünde en önemli imge olan, barışın ve güzel sanatların koruyucusu bir asker olarak propagandası yapılmaktadır.

Resim ve gravür gibi sanatların yanı sıra tiyatro da Napolyon'un kontrolüne girmiş ve onunun kişisel imgesini doğrudan ya da dolaylı olarak yüceltecek oyunlar sergilenmiştir. Örneğin, imparator olarak taç giydikten bir yıl sonra 1805'te IV. Henry dönemi hakkındaki bir trajediyi, dönem ile ilgili herhangi bir duygu uyandırmayacak kadar uzak geçmiş anlatmadığı gerekçesiyle uygun bulmayıp sahnenin daha eski bir çağı yansıtmak şeklinde yeniden düzenlenmesini istemiş ve kendi onayı olmadan daha fazla tiyatro kurulmasını 1807 yılında yasaklayarak tiyatro sayısını kontrolü daha kolay bir sayıya, 39'dan 8'e, indirmiştir (Boulan, [30.11.2015]). Tiyatro ya da operanın ancak oyunları izlemeye parası yeten burjuva sınıfının ulaşabileceği bir sanat olduğunun farkında olduğu için tarihi olaylar ya da kendi doğum günü gibi önemli yıldönümlerinde kendi imgesine uygun ücretsiz tiyatro gösterileri düzenlenmesini istemiştir (Boulan, [30.11.2015]). Bir diğeri sanat dalı olan edebiyat da Napolyon'un propaganda amaçlı kullanımından kaçamamıştır. Şiir ve düzyazıda ulusal konular ve kahramanların kullanılmasını isteyen Napolyon bu tarzda eser üreten şair ve yazarlara da Fransa'nın en yüksek nişanı olan Légion d'Honneur nişanı vererek yüksek oranlarda aylık bağlatmıştır (Boulan, [30.11.2015]).

Fransız Devrimi'ni izleyen çalkantılı yıllarda ortaya çıkan yeni vatanseverlik duygusunun farkına varan Napolyon kitlelere ulaşım onları etkilemede sanatın tüm

formalarının gücünü kendi imgesinin ve başarılarının propagandasına yönelik en etkili şekilde kullanan siyasi figürlerdendir. 9 Kasım 1799'da darbe içinde bir darbeyle yönetime el koyduğunda onun için yapılmış birçok resim, gravür, heykel ve edebi eser bulunmaktaydı (Crook, [03.01.2016]). Bu popülerliğinin getirdiği tanınmışlık ve inanılabilirlik nedeniyle de özgürlük, eşitlik ve kardeşlik adına yapılan Fransız Devrimi'nden sadece on yıl sonra gerçekleşen bir darbeyle önce tek adam yönetiminin sonra da imparatorluğun geri gelişine itiraz eden çok kimse olmamıştır. Bunda Napolyon'un propaganda ve sanatı ustaca harmanlayarak kullanmasının etkisi çok önemlidir.

3.2.4. Savaş, Sanat ve Propaganda

Sanatın, siyaset ve gücü elinde bulunduran yönetici sınıf tarafından kendini ve yaptıklarını yüceltme ya da başkalarını karalama amacıyla kullanılması 19. Yüzyıl ile sınırlı kalmamıştır. 20. Yüzyıl'ın başında yaşanan Birinci Dünya Savaşı'yla bu durum elde kılıç yapılan eski moda savaşların yerini tanklar, makinalı tüfekler ve topların almasıyla çok farklı bir döneme girmiştir. Demm (1993)'e göre Fransız Devrimi'nde tüm ulusun krallığı devirmek için silah başına çağrılmasıyla başlayan bu süreç düşmanı artık sadece cephede değil kendi evinde ve kendi halkının gözünde de yenmek gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu gerekliliğin Birinci Dünya Savaşı'nda yaklaşık 38 milyon askerim muharebelerde, yaralanarak, kaybolarak ya da esaret altında ölmesiyle doğrudan ilişkisi vardır ([Public Broadcasting Service, 23.12.2015]). Böylesine çok askerin yerine yeni asker bulmada sorun yaşayan devletler bir de savaşın uzayarak siper savaşlarına dönmesiyle çökmeye başlayan toplumsal morali yüksek tutmakla uğraşmıştır. Bu noktada artık kamuoyu görüşünün ne kadar önemli olduğu ve dikkate alınması gerektiği ortaya çıkmıştır. Böylece sanatın propagandayla olan ilişkisinde bambaşka bir dönem başlamış ve teknik olanakların da gelişmesiyle savaş kadar propaganda da cephelerden taşarak evlere kadar ulaşmıştır.

18. ve 19. Yüzyıllara göre amaç ve kullanılan yöntem açısından yeniden tanımlanan sanatın, siyaset tarafından propaganda amacıyla kullanıldığı sanat ve propaganda ilişkisinde en fazla öne çıkan yöntem savaş dönemi posterleri olmuştur. Hem İtilaf hem de İttifak Devletleri'nin en sık kullandığı yöntem olan bu posterler sadece asker toplamak ve morali yüksek tutmak için değil savaşa katılımı haklı göstermek, gıda tasarrufunu teşvik etmek ve halkı savaşın maliyetini karşılamak için çıkarılan tahvilleri

almaya teşvik etmek için de kullanılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'na 1917'de İtilaf Devletleri'nin yanında giren Amerika Birleşik Devletleri'nde yayınlanan sanatçısı bilinmeyen aşağıdaki poster buna bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bir elinde dalgalanan bir Amerikan bayrağı tutan bir kadın diğer eliyle de cepheye giden binlerce Amerikan askerini göstermektedir. Posterdeki yazıda ise 'Savaş ya da Özgürlük Bonoları Satın Al' yazmaktadır. Hemen altında da 'Üçüncü Özgürlük Tahvili' ifadesi görünmektedir.



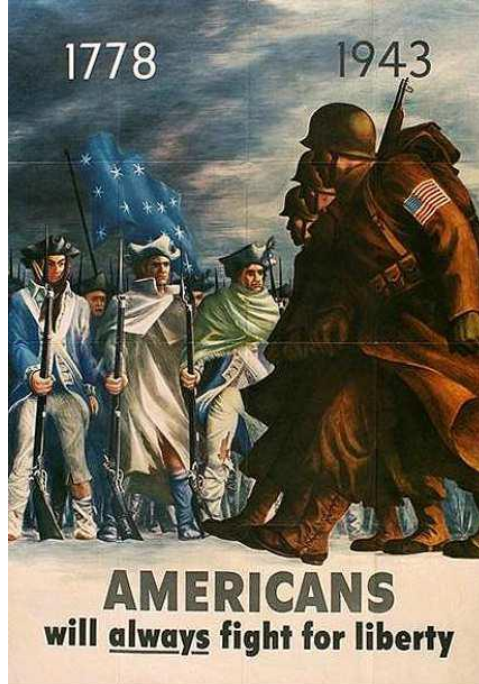
Şekil 25: Fight or Buy Bonds Posteri
(The Clarion-Ledger, [17.01.2016])

İttifak Devletleri'nden Almanya'da da benzer temalı posterler yayınlanmıştır. Artan savaş masraflarının karşılanması için halktan savaşa parasal olarak yardım etmesini isteyen aşağıdaki poster İttifak Devletleri'nde yayınlanan propaganda amaçlı kullanılan sanatsal çalışmalara bir örnektir. Bir elinde kılıçla ailesini koruyan bir Alman erkeğini gösteren bu posterde betimlenen insanların ideal Alman ırkını temsil ettiği sarı saç ve mavi gözlerinden bellidir. Posterdeki metinde ise halkı savaş tahvilleri almaya ikna etmek için verilen duygusal ve milliyetçi 'Savaş bonoları mutluluğunuzun koruyucalarına yardım eder.' ifadesi görünmektedir.



Şekil 26: Almanya'da Bir Birinci Dünya Savaşı Posteri
(World War I Propaganda Posters, [12.03.2016])

Savaşa ekonomik yönden destek verilmesini amaçlayan yukarıdaki postere ek olarak bir diğer propaganda amacı taşıyan poster de ulusal kimlik, milliyetçi değerler ve ortak tarihe gönderme yapan İkinci Dünya Savaşı dönemine ait aşağıdaki örnektir.



Şekil 27: ABD'de Yayınlanan Bir İkinci Dünya Savaşı Posteri
(Northwestern University, [12.03.2016])

1943'te İkinci Dünya Savaşı'nda savaşan Amerikan askerlerini, 165 yıl önce İngilizlere karşı bağımsızlık savaşında çarpışan Amerikan askerlerine benzeten bu posterde 'Amerikalılar her zaman özgürlük için savaşacaklardır.' yazmaktadır. Böylece savaşın neden yapıldığı, neden kazanılması gerektiği, sonunda da mutlaka kazanılacağı hatırlatılmaya ve kamuoyu desteğinin kazanılmasına çalışılmıştır.

Sanatın propagandayla savaş ortamında kesiştiği bir ortam da daha önce kısaca değinildiği gibi sergilerdir. 1937'de Münih de düzenlenen Entartete Kunst sergisi bu anlamda çok önemli bir yere sahiptir. Weimar Cumhuriyeti döneminde güçlenen Modernizm ve Ekspresyonizm etkisindeki modern sanattan nefret eden Naziler bu tarzdaki sanat eserlerini "seçkinci, ahlaki olarak zayıf ve çoğu zaman da anlaşılabilir" olarak görmüşlerdir (Adam, 1992, 29). Bu tutumun kısmen tutucu bir estetik anlayıştan kısmen de sanat ve kültürü kendi propaganda araçları olarak kullanmak istemelerinden kaynaklandığı ifade edilebilir. Nedeni hangisi olursa olsun Adolf Hitler kendi sanat anlayışını yasa niteliğinde uygulayan bir diktatör olmuştur. Onun emrinde ve kontrolünde devlet sanatın ve sanatçıların resmî ideoloji olan Nazizm'i desteklemesini şart koşmuş ve bunu etkili bir biçimde denetlemiştir (Barron, 1991). Klasik Yunan ve Roma sanatının saf Alman ırkına ve sanatına örnek olması gerektiğini düşünen Hitler (Barron, 1991; Hitler, 1941) buna neden olarak da bu sanat türlerinin Yahudi etkisiyle 'kirletilmemiş' olmamasını gösterir (Grosshans, 1983). Modern sanat Yahudiler tarafından saf Alman ruhunu yozlaştırma çabası olarak görüldüğünden, Naziler tamamen kendi ideolojilerinin propagandası olan yozlaşmış sanat kavramıyla Yahudi karşıtlığını körükleyerek sanatı kendi güçlerini pekiştirmek için kullanmışlardır.

Adolf Hitler'in 1933 yılında iktidara gelmesiyle hızlanan kitap yakmalarını sanatçıların ve üniversitelerin güzel sanatlar bölümlerindeki öğretim üyelerinin işlerine son verilmesi izlemiştir. Hollywood filmleri sıklıkla sansürlenmiş ve siyahi Amerikalıların müziği olduğu gerekçesiyle caz yasaklanmıştır (Kimmelman, [14.03.2016]). Hitler'in emriyle Yahudilerin etkisindeki modern sanatın Alman kültürünü nasıl 'yozlaştırdığını' göstermek için 1937'de Münih'te bir sergi düzenlenmesine karar verilmiştir. Bu sergi için aralarında Otto Dix, Henri Matisse, Paul Cezanne, March Chagall, Vincent van Gogh, Pablo Picasso gibi dünyaca tanınmış sanatçıların çalışmalarının da bulunduğu 5000'den fazla resim, heykel, kitap ve

baskıya el konmuştur (Kimmelman, [14.03.2016]). Her ne kadar sergi Yahudilerin yozlaştırdığı Alman sanatını göstermek için düzenlense de sergide eserleri bulunan “112 sanatçıdan sadece 6’sının gerçekten Yahudi” olduğunu belirtmek gerekir (Barron, 1991, 9). Bu da Nazilerin amaçlarının aslında sanat, sanatçı ve kültürü kendi ideolojilerinin siyasi propagandasını yapmak için kullandıklarını anlatmak açısından önemlidir.

Ayrıca eserlerin sergilendiği bina ve sergileme biçimi de yine Nazi rejiminin propaganda aracı olarak sanatı nasıl kullandığını göstermektedir. Arkeoloji Enstitüsü’nün boşaltılmış binasının karanlık bir koridorla ve merdivenlerle girilen ikinci katında (Los Angeles County Museum of Art, [14.03.2016]), gelişigüzel ve çerçevelerinden çıkarılarak asılan, yerleştirilen eserlerin yanına ve üstüne sanatçılarına ve Yahudilere hakaret ve küfürler eden yazılar yazılmıştır.



Şekil 28: Yozlaşmış Sanat Sergisinden Bir Fotoğraf 1

(Los Angeles County Museum of Art, [14.03.2016])



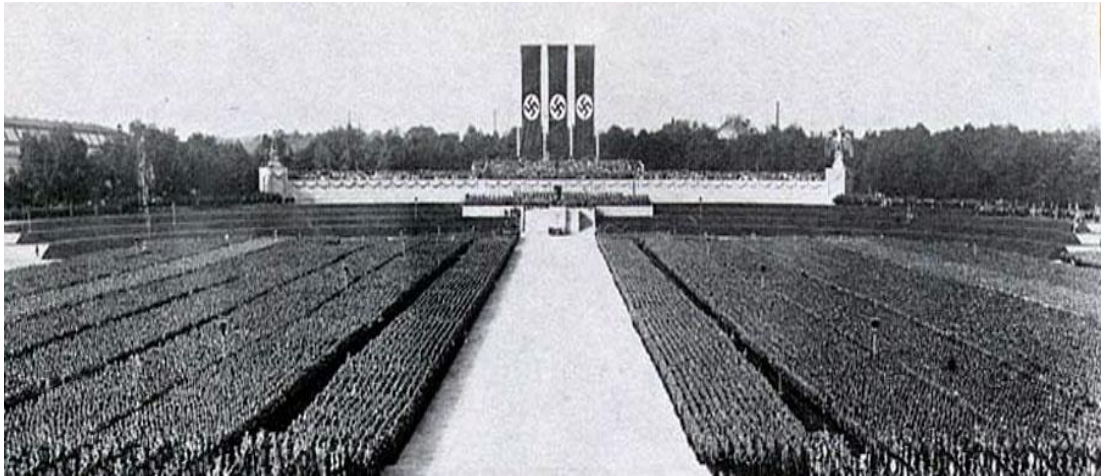
Şekil 29: Yozlaşmış Sanat Sergisinden Bir Fotoğraf 2

(Los Angeles County Museum of Art, [14.03.2016])

Alman işgali altındaki Avusturya ve diğer şehirlerde de sergilenen eserler toplamda iki milyonun üzerinde kişi tarafından ziyaret edilmiştir (Adam, 1992). Sergi boyunca ve sergiden sonra eserler açık arttırma ile satılarak savaş için kaynak yaratıldığı da bilinmektedir (Hammerstingl, [14.03.2016]).

Kitlesel iletişim araçlarının giderek gelişmesiyle birlikte Birinci Dünya Savaşı'nda radyo, İkinci Dünya Savaşı'nda da televizyon ve sinema propagandanın o zamana kadar süregeldiği biçimden bambaşka bir boyuta atlamasının yolunu açmıştır. Bu boyutta artık kitlelere ulaşmak ve onları etkilemek hiç olmadığı kadar kolay ve bir o kadar da etkili olmaya başlamıştır. Özellikle görsel iletişim araçlarının başında gelen televizyon ve görsel sanatın en güçlü formlarından biri olan sinema hem İtilaf hem de İttifak Devletleri tarafından kendi haklarını savaş düşüncesi etrafında toplamak ve düşman devletlerin halklarını da etkilemek için yaygın bir biçimde kullanılmıştır.

1934'te Nürnberg'te yapılan Nazi Partisi Kongresi'ni anlatan *Triumph of the Will* (İradenin Zaferi) filmi siyasi amaçlı propagandanın sinema sanatını ne kadar etkili kullandığının bir örneğidir. Yaklaşık 700.000 parti üyesinin katıldığı (Barsam, 1975) bu filmde Nazi Partisi'nin Adolf Hitler dâhil önde gelenleri beş gün süren kongre boyunca konuşmalar yapmaktadır. Teması Almanya'nın gücü ve vaat edilen nihai zaferi olan filmde Hitler bu zaferi Almanlara kazandıracak olan yüce lider olarak betimlenmektedir. 1935'te yayınlanan filmde yürüyüş yapan askerlerin gücünü ve temposunu yakalamak için hareketli kameralar, matematiksel bir kesinlikle sıralanan insan kitlelerini göstermek için havadan çekimler, bireysellikten yoksun kalabalıkları kamera açısına sığdırmak için geniş açılı ve uzaktaki nesnelere büyütürük yakınlaştırmak için telefoto lenslerin yanı sıra müzik ve sinematografik kurgu da (Hinton, 1975) en etkili biçimde kullanılmıştır. Filmdeki sahnelerin kurgusunu koreografisini yönetmen ve yapımcı Leni Riefenstahl (1902-2003) bizzat kendisi yapmış ve kimi sahnelerin çekimini en az elli kez tekrarlamıştır (Barsam, 1975).



Şekil 30: The Triumph of the Will filminden Geniş Açılı Bir Fotoğraf
(Latimer, [26.03.2016])

Adolf Hitler'in sahnelerinin çekimi ise onu daha da yüceltmek için önden ve aşağıdan yapılmıştır. Böylece Hitler'in Alman toplumunun en tepesinde ve sorgulanamaz lideri olduğu izleyicilere defalarca hatırlatılmıştır. Ayrıca Hitler'in çocuklarla yakından ilgilendiği sahneler de sık tekrarlanarak Alman geleceğinin koruyucusu olduğu düşüncesi işlenmiştir.



Şekil 31: The Triumph of the Will filminden Hitler'in Alçak Bir Noktadan Çekilen Sahnesi
(Carr, [26.03.2016])

Yayınlanmasından sonra defalarca ödül alan (Barsam, 1975) *Triumph of the Will* günümüzde ise yasaklı ve tartışmalı bir filmidir. Ancak bu durum filmin etkin bir siyasi propaganda amaçlı sanat yapıtı olduğunu değiştirmez. Latimer ([26.03.2016]) ve Ebert ([26.03.206]) film için “şimdiye kadar yapılan en başarılı ve en katışıksız propaganda filmi” ifadesini kullanmaktadır. Yönetmen Riefenstahl'ın filmin neredeyse her sahnesini ve Nürnberg'teki Nazi Partisi Kongresi'nin tören yürüyüşlerini bizzat planlamasını da buna kanıt olarak gösterirler. Sonuçta ortaya çıkan yapıtta, yönetmen propagandadan başka sanatsal bir özgürlük peşinde olmadığı için filmin gerçeğin tarafsız bir perspektiften kaydedildiği bir belgeselden daha çok o gerçeğin belli bir imgeye hizmet etmek üzere yeniden kurgulandığı bir sanat yapıtı olduğu değerlendirilmelidir. Bu da sinemanın dahi görsel bir sanat olarak propagandanın etkisinde kaldığını göstermektedir.

Triumph of the Will filmine ABD'de verilen yanıt ise onunla aynı kategoride değerlendirilebilecek *Why We Fight* (Neden Savaşıyoruz) olmuştur. Döneminin “Amerikan orta sınıfına en iyi seslenebilecek yönetmeni” olan (Springer, 2012, 153) Frank Capra (1897-1991) Japonların Pearl Harbour baskınından sonra ABD

Genelkurmay Başkanı Geroge C. Marshall'ın özel isteğiyle (Bohn, [27.03.2016]) orduya katılmış ve Amerikan askerlerine ve halkına neden yabancı topraklarda süren bir savaşa girmeleri gerektiğini anlatacak yedi filmde oluşan bir film serisi hazırlamaktan sorumlu olmuştur (Capra, 1971). Leni Riefenstahl'ın filmi izledikten sonra *Triumph of the Will* "hiç kurşun ve bomba atmıyordu. Ancak direnme iradesini yok etmeyi amaçlayan psikolojik bir silah olarak en az bombalar ve kurşunlar kadar ölümcüldü." (Capra, 1971, 325) şeklinde yorum yapan Frank Capra'nın görsel ve işitsel bir sanat dalı olarak sinemanın ne kadar etkili bir propaganda aracı olduğunu kabul ettiği açıktır.

Hollywood filmlerine göre oldukça kısa olan *Why We Fight* (Neden Savaşıyoruz) filmlerinin her biri ortalama 57 dakika uzunluğundadır (German, 1990). Hızlı hazırlanmaları gerektiği ve dönemin Hollywood yıldızlarından yoksun oldukları için Capra bu filmlerde çok büyük oranda Alman ve Japon propaganda filmlerinden sekanslar kullanmıştır (Bohn, [27.03.2016]). "Bırakalım askerlerimiz Nazilerin ve Japonların üstün ırk saçmalıklarını kendi ağızlarından duysunlar ve [böylece] neden üniformalarını giymeleri gerektiğini bileceklerdir." (Capra, 1971, 325) şeklinde düşünen Capra bu filmleri kendi amacına göre yeniden kurgulamış, yine kendi amacına uygun belirli çekimlerle boşlukları doldurmuş ve "basit, kendini tekrarlayan ve akılda kalıcı" (Bohn, [27.03.2016]) bir müzik ile birleştirmiştir. Filmlerde öykü anlatıcısı olarak dış ses de kullanılmıştır. Günlük dille ama otoriter bir şekilde konuşan bu ses ile istenen mesajın liseyi dahi bitirmemiş hedef kitleye (Springer, 2012) doğru olarak ulaşması garanti edilmeye çalışılmıştır.

Bohn ([27.03.2016])'a göre Capra'nın *Why We Fight* filmlerinin iki ana ayaktan oluşan bir temeli vardır: İkinci Dünya Savaşı hakkında bilgi vermek ve ABD'nin savaşa girme nedenleri hakkında anlayış yaratmak. Her iki temel de hedef kitle gözetilerek basit görseller ve çizimler üzerine kurulmuştur.



**Şekil 32: The Battle of China
Filminden Bir Kare**
(Internet Archive, [27.03.2016])



**Şekil 33: Prelude to War
Filminden Bir Kare**
(Internet Archive, [27.03.2016])

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı bu iki amaç için Uzak Doğu kültürünün bir parçası olan ejderha gibi basmakalıplardan yararlanma ve savaşan asker sayıları durumu abartma gibi yollara başvurulmuştur. Düşman tarafın siyah, Amerikan askerlerinin beyaz renkle gösterilmesi de propaganda değeri ve amacı açısından ayrıca dikkate değer bir durumdur.

Springer (2012) Capra'nın da aynı Riefenstahl gibi çocukları filmlerinde acıma ve öfke duyguları uyandırması için sık sık kullandığına değinmektedir. Ama bu çocuklar "Alman militarizmine ve Hitler'e sadık takipçiler"dir (Springer, 2012, 160). Dolayısıyla da Amerikan aile ve toplum değerlerine taban tabana karşıt bir durumdadır. Bu da Alman çocuklarını 'ötekileştirmeyi kolaylaştırmaktadır. Böylece ABD ve müttefiklerinin özgür ve demokratik dünyası ile Almanya ve müttefiklerinin diktatörlük rejimleri arasındaki farkın daha net şekilde ortaya çıkması amaçlanmaktadır.

Frank Capra filmlerine Riefenstahl'ın *Triumph of the Will*'den bölümler de eklemiştir. Bu bölümler özellikle Nazi birliklerinin yürüyüşleri, Hitler'in konuşmalarından sahneler ve ona taparcasına sevgi gösterisinde bulunan kalabalıklara ait sahnelerdir (Fyne, 1994). Ama bu bölümleri Almanları ve Nazileri fanatik ve tehlikeli bir diktatöre sonuna kadar bağlı bir toplum olarak göstermek için dış sesli anlatımla yeniden kurgulamış ve Amerikan askerlerine kime karşı savaştıklarını hatırlatmaya çalışmıştır. Animasyonların daha etkili olması için Disney Stüdyoları ile de çalışan Capra (Bohn,

[27.03.2016]), bazı sahneleri daha dramatik olmaları için ya da yeterli ham video yoksa yeniden kurgulayarak çekmiştir.

Sonuçta *Why We Fight* İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Amerikan düşünce yapısının ve psikolojik durumunun yansımasıdır. ‘İyi’ ve ‘kötü’, ‘özgür’ ve ‘köleleştirilmiş’ toplumlar arasındaki karşıtlığı göstermek için zamanının yaygın basmakalıp ırksal inanışlarını ve ahlaki eğilimlerini propaganda amaçlı kullanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Amerikan askerlerinin İkinci Dünya Savaşı’nda savaşmasını Amerikan toplumsal değerlerine yapılan bir saldırıyı püskürtme çabası olarak kurgulamaktadır. Kullandığı düzenleme ve kurgulama teknikleriyle Capra, filmleriyle sinema sanatının ne kadar etkili bir şekilde propagandaya yönelik kullanılabileceğini göstermiştir.

3.3. Osmanlı Minyatür ve Resim Sanatlarının Propagandayla İlişkisi

Minyatür, dünyanın farklı coğrafyalarında çok eski zamanlardan beri bilinen bir sanat dalıdır. Kızılsağak (2014)’a göre Türklerin de geleneksel kitap resimleme sanatı olan minyatür, zamanla kitap süslemeciliğiyle birlikte seferler, tahta çıkışlar, divan toplantıları gibi tarihsel olayların ve padişahların portreleri gibi daha kişisel konuların belgelendiği bir sanat olarak yaygınlaşmış ve Osmanlı Devleti’nde doruğa ulaşmıştır. Farklı resim teknikleri ile akımlarının gelişmesi ve fotoğrafın ortaya çıkmaya başlamasıyla minyatür sanatının zaman içinde önemi azalmıştır.

Yüzyıllar içerisinde değişimini sürdüren minyatür sanatının giderek ‘resimleşme’sinden söz edilse de 19. Yüzyıl’a kadar resim sanatının gerçek anlamıyla icra edilebildiğinden söz etmek imkânsızdır. Batılılaşma sürecinde resim sanatı minyatürün 18. Yüzyıl’da eriştiği derinlik, ışık gibi resimsel kaygıları taşımaya başladığı aşamadaki altyapı üzerine kurulmuştur (Bağcı ve diğ., 2006). 19. Yüzyıl’da Batı tarzı resim sanatının varlığı ve gelişmesi, Osmanlı hükümdarları ve devlet bürokrasisi tarafından Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilmiş ve desteklenmiştir.

Her iki sanat dalı da farklı dönemlerde farklı nedenlerle dönemin çeşitli temaların ve Osmanlı devlet ideolojisinin açık ya da örtülü propagandasını yapmakta kullanılmıştır. Bu bölümde en önemli birkaç sanatçı ve onları eserleriyle minyatür ve resim

sanatlarının Osmanlı Devleti'nde propaganda amaçlı olarak nasıl işlev gördüğü incelenecektir.

3.3.1. Osmanlı Minyatür Sanatı ve Propaganda İlişkisi

Minyatür sözcüğü, Ortaçağ Avrupası'nda el yazmalarının bölümlerinin ilk harfinin etrafına kızıl-turuncu minium ile (kırmızı kurşun tozu) yapılan 'miniatura' adlı süslemeden gelmektedir; ancak zamanla minor (küçük) kelimesinin etkisinde kalarak 'küçük resim' anlamını kazanmıştır (Mahir, 2006). İslâm sanatında minyatüre 'tasvir', minyatür sanatçısına da 'musavvir' veya 'nakkaş' adı verilmiştir. Metni açıklamak amacıyla kitap sayfalarına sulu boya ve altın, gümüş yaldızla yapılan minyatürler, ışık-gölge oyunları ile derinlik duygusu kazandırılmayan küçük boyutlu resimlerdir (Bağcı ve diğ., 2006). Papirüs, parşömen ve fildişi gibi farklı malzemeler üzerine yapılan küçük resimlere de minyatür denilmekte ve Çağman (1982)'a göre bunların ilk örneklerinin eski Mısırlılara ait olduğu düşünülmektedir.

Tarihsel kökenleri Antik Mısır'a kadar uzanan ancak MS 2.Yüzyıl'da Mani dinine mensup sanatçılar tarafından Orta Asya'da yayılan minyatürler, Türk ve İslam minyatür sanatının da kaynağını oluşturmaktadır. İlk İslam minyatürlerinin 12. ve 13. Yüzyıl'a ait olduğu bilinmektedir. Selçukluların İran'dan Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya yayılmasıyla ilk Türk-İslam minyatür üslubu doğmuştur (Bağcı ve diğ., 2006).

Osmanlı Devleti'nde de Türk-İslam dünyasının büyük kısmında olduğu gibi sarayın etkisinde ve himayesinde gelişen minyatür sanatı Osmanlı Devleti'nin ilk üç yüz yılı içinde sürekli gelişerek olgunluğa ulaşmıştır (And, 2004). Osmanlı Devleti'nin kültür-sanat alanında Batı ile karşı karşıya geldiği Fatih Sultan Mehmet dönemi ile birlikte hızlı ilerleme kaydetmeye başlayan minyatür sanatı, resme ve plastik sanatlara ilgi duyan Fatih Sultan Mehmet'in Bursalı ressam ve nakkaş Sinan Bey'i 1479'da Venedik'e resim eğitimi alması için göndermesi (Konak, 2013) ve İtalyan ressamlar Gentile Bellini, Mastori Pavli, Matteo di Pasti ve Costanzo de Ferrera'yı kendi tablolarını yaptırmak için İstanbul'a çağırmasıyla (Çağman, 1982) büyük bir atılım yapmıştır.

Osmanlı minyatür sanatında portreciliğin başladığı ve Batı-Doğu tekniklerinin sentezlendiği bu dönemde (Konak, 2013), Fatih Sultan Mehmet için yapılan minyatürlerden en önemlisi nakkaş Sinan Bey veya öğrencisi Bursalı Şiblizade Ahmed'e atfedilen (Karsan, 1989) ve 1480'li yıllarda yapıldığı tahmin edilen minyatürdür (Raby, 2000).



Şekil 34: Nakkaş Sinan Bey veya Bursalı Şiblizade Ahmed'in Fatih Sultan Mehmet Minyatürü
(TSM, Hazine 2153, 10a)

Bu minyatürün yapıldığı yılların sanat kavramı ve Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki fetihle genişleme anlayışı göz önüne alındığında, amacında asıl olarak propagandanın bulunmadığı düşünülebilir. Ancak propagandanın amacının öncelikle "hedef kitlenin tutum ya da davranışlarının güçlendirilmesi veya değiştirilmesi" (Jowett ve O'Donnell, 2012, 4) olduğu hatırlanırsa, bu minyatürde de buna yönelik amaçların olduğu ortaya çıkacaktır. Minyatürde Fatih Sultan Mehmet'in kokladığı gülün, saltanat, güç, sonsuzluk gibi sultanlara özgü özelliklerin bir simgesi olduğu öne sürülmektedir (Raby, 1982). Yine gül ve gül kokusunun Hz. Muhammed'i simgelediği yaygın olarak ifade edilen bir inançtır (İrepoğlu, 2015). Fatih Sultan Mehmet'in gülü tuttuğu elinin başparmağında görülen zihgir (okçu yüzüğü) kendisinin iki ufuk olarak tanımladığı (Raby, 2000) Doğu ve Batı'nın hükümdarı olduğunu ve Osmanlı Devleti'nin imparatorluğa geçişini simgelemektedir (İrepoğlu, 2000). Sultan'ın oturuş şekli de önemli bir ayrıntıdır çünkü bağdaş kurup oturmuş şekilde resmedilmek tahtta

oturmanın bir sembolü olarak gücün merkezinin devletin başındaki sultan olduğunu hatırlatır ve Timur dönemi gelenekleriyle ilişkilendirilir (Çötelioglu, 2012). Bu geleneğe göre sadece sultanların bağdaş kurarak oturmaları mümkündür ve Fatih Sultan Mehmet de bu geleneğe uygun olarak resmedilmiştir.

Şehzadelerin tahta çıkış (cülus) törenlerini konu alan minyatürlerin de yine bir propaganda niteliği taşıdığı ifade edilebilir. Hünernâme'nin birinci cildinde bulunan aşağıdaki örnekte Yıldırım Beyazıd'ın tahta çıkışı betimlenmektedir.

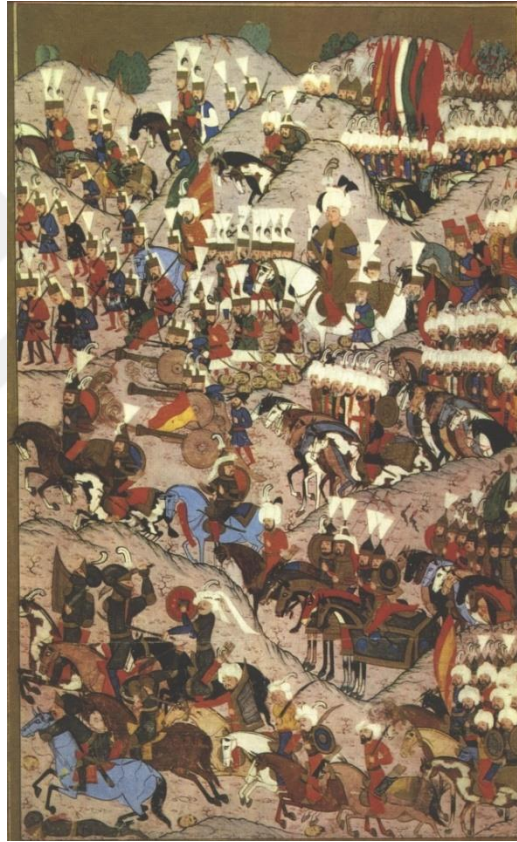


Şekil 35: Yıldırım Beyazıd'ın Tahta Çıkış Töreni Minyatürü
(TSM, Hazine 2153, 38b)

Figürlerin hepsinin önem sırasına göre kompozisyona yerleştirilmesi, tüm devlet erkânının yeni sultanı karşılamak ve ona bağlılıklarını bildirmek için ayakta hiyerarşik bir düzende hazır bulunup sultanın kaftanını öpmesi ve Yıldırım Beyazıd'ın kompozisyonun çok büyük bir kısmını kapsaması sultanın önemini ve devletin gücünü temsil etmektedir. Ters perspektif uygulanması sonucu “vurgulamak istedikleri figürü ötekilere göre daha büyük göstermek” (And, 2004, 136) isteyen minyatür sanatçıların bu çabası Osmanlı minyatürünün saray destekli ve saray konulu bir sanat oluşunun yansıması olarak okunmalıdır. Tahtın gösterişli ve büyük olarak

betimlenmesi de yine görsel propaganda değeri taşıyan bir çaba olarak görülmelidir. Ayrıca, nakkaş kompozisyonun orta kısmından Yıldırım Beyazıd'a doğru yönelen su akıntısı ile onu vurgulamaya yönelik başka bir biçimsel çaba daha göstermiştir.

Sultanların tek başlarına yapılan minyatürleri ve cülus törenlerini betimleyen minyatürlerin yanı sıra Osmanlı ordusunu seferde gösteren minyatürlerin de propaganda niteliği taşıdığı söylenebilir. Topkapı Sarayı Müzesi'nin arşivindeki Hünername'de bulunan ve Nakkaş Osman'a ait olduğu kabul edilen (Ertuğ, 1998) 1588 tarihli aşağıdaki minyatürde Kanuni Sultan Süleyman komutasındaki Osmanlı ordusunun zaferiyle sonuçlanan Mohaç Savaşı anlatılmaktadır.



Şekil 36: Mohaç Savaşı'nda Kanuni Sultan Süleyman Minyatürü
(TSM, Hazine 1524, 256b)

Dikey planlı gelişen bu minyatürde iyi-kötü karşıtlığı olarak okunabilecek bir şekilde Kanuni Sultan Süleyman beyaz bir at üstünde Macar askerleri ise siyah renkli savaş kıyafetleri içinde betimlenmiştir. Savaş alanının çok büyük bir kısmının Osmanlı askerleriyle dolu olduğu görülen minyatür Macar askerlerinin daha ilk karşılaşmada kaçmakta olduğunu göstermektedir. Osmanlı ordusunun büyük bir kısmı hareketsiz olarak betimlenmiştir. Tarihsel olarak savaşın sonunda Osmanlı ordusu zafer kazanmış olsa da topların ateşlenmediği ve okların atılmadığı savaşın ilk anlarında Macar

askerlerinin kaçmaya başladığını düşünmek gerçeği tam olarak yansıtmayabilir. Ancak minyatürde betimlenen sahne bunu düşündürmektedir.

Yine Kanuni Sultan Süleyman dönemine ait olan ve nakkaş Nigari'ye atfedilen aşağıdaki minyatürde sultan alışılmışın dışında yaşlılık dönemindeki hasta ve yorgun haliyle betimlense de Sultan'ın sahip olduğu saltanat ve gücün simgesi olarak Kanuni'nin arkasındaki iki Has Odalı'nın taşıdığı altın kılıç unutulmamıştır. Bu da minyatüre görsel bir propaganda niteliği kazandırır.



Şekil 37: Nakkaş Nigari'nin Kanuni Sultan Süleyman Minyatürü
(TSM, Hazine 2134, y.8a)

Bir sanatçı eserinin o an taşıdığı ya da ileride taşıyacağı mesajların her zaman farkında olamayabilir. Özellikle görsel sanatlar söz konusu olduğunda mesajlar ve estetik anlamlar dönüşebilir; yapıldıkları andan veya sanatçının ölümünden çok sonra farklı politik veya toplumsal amaçlarla yeniden yorumlanabilir. Saray kökenli ve saray konulu bir sanat olan Osmanlı minyatür sanatının içerdiği propaganda niteliğinden bahsederken sanat eserinin bu özelliğinin farkında olmak önemlidir çünkü Osmanlı minyatür sanatçıları eserlerini yaygın olarak tarih yazıcılığı kapsamında olayları kaydetmek ve belgelemek amacıyla oluşturmuşlardır (And, 2004); bugünkü anlamıyla propaganda amacıyla yapmamışlardır. Buna rağmen Osmanlı minyatür sanatının yukarıda verilen örneklerinden de anlaşılacağı üzere taht, kılıç, yüzük, oturuş biçimi gibi sık sık tekrarlanan propaganda öğeleri bulunduran yapıtları da bulunmaktadır.

“Yanılıcı ya da yanılış olmayan, kaynağı bilinen” (Jowett ve O’Donnell, 2012, 3) ancak izleyicinin algısını şekillendiren ve konu olarak aldığı kişi ya da olayın etkisini arttırmayı amaçlayan bir niteliğı olduğı için Osmanlı minyatür sanatı “beyaz propaganda”nın (Jowett ve O’Donnell, 2012, 3) bir örneğı olarak değerlendirilmelidir.

3.3.2. Osmanlı Resim Sanatı ve Propaganda İlişkisi

Osmanlı Devleti’nde Fatih Sultan Mehmet ile başlayan ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde önemini arttırarak hızla gelişen minyatür sanatı, Osmanlı Devleti’nin Avrupa ile siyasal ve kültürel ilişkilerini giderek arttırdığı 17. ve 18. Yüzyıl’da değişime uğrayarak yerini resim sanatına bırakmaya başlamıştır. 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça Anlaşması’yla başlayan büyük toprak ve saygınlık kaybı ile devlet kurumlarının bu kayıplarla baş edememesi, Osmanlı toplumunu derinden etkileyecek kültürel, sosyal, siyasal, ekonomik, askeri ve sanatsal birçok dönüşüme yol açmıştır. Bu anlaşmalarla Batı dünyasında oluşan Osmanlı Devleti’nin yenilebileceğı düşüncesi ve Osmanlı Devlet’inde yavaş da olsa hissedilmeye başlayan Batı ile iş birliğı yapmak zorunluluğunun sonucunda Orta Asya’dan başlayarak Selçuklu devletleri ve Osmanlı Devleti’yle gelişerek özgün bir sanat dalı haline gelen minyatür sanatı da yerini Batı anlayışındaki resim sanatına bırakmıştır.

Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma çabalarında resim sanatı minyatürün 18. Yüzyıl’da eriştiğı derinlik, ışık gibi resimsel bir altyapı üzerine kurulduğı söylenebilir (Elmas, 1999). Böylece devletin geniş coğrafyasının ve komşularının tarzlarından da beslenerek, kendine özgü bir dil ve tarz yaratmıştır. Genellikle şahit oldukları veya yaşadıkları olay ve olguları resmeden Osmanlı ressamı, yapıtlarına gözlemci bir nitelik kazandırmışlardır (Bağcı ve diğ., 2006). Bu yaklaşım Osmanlı resmine aynı zamanda belgeleyici bir özellik eklemiştir.

Ayrıca 19. Yüzyıl’da Batı tarzı resim sanatı Saray ve devlet bürokrasisi tarafından Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak algılanmış ve destek görmüştür. Sultan III. Selim’in 1793’te Mühendishane-i Berri Humayun’un kurulmasının ardından askeri okulların müfredatlarına resim dersini koydurmasıyla (Gören, 2002) başlayan bu destek Osmanlı sanatına yön verecek bir kurumsal yapının olmadığı dönemde etkin bir kurum olarak sarayın rolünü göstermesi bakımından son derece anlamlıdır. 1829-1835 arasında Avrupa’ya resim öğrenimi için öğrenci yollanması,

Batılı anlamda resim eğitimi alan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'in 1870'de geri dönüp Osmanlı resim sanatına önemli katkılar yapmaları, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması, 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet ile daha fazla öğrencinin resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilmesi, bu öğrencilerin daha sonra 1914'te yurda dönerek yeni resim anlayışlarını başlatmaları, 1914'te kız öğrenciler için İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasını ve 1916'da Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın isteğiyle Şişli Atölyesi'nin oluşturulması Osmanlı sarayının resim sanatına verdiği desteğin somut göstergeleridir (Gören, 2002). Askeri ve siyasi yönden giderek zayıflayan Osmanlı Devleti'nin sanat alanında böylesi bir atılıma yönelmesinin Batılı bir devlet olduğunu gösterme ve kaydettiği ilerlemeleri sanat aracılığıyla Batı kamuoyuna yansıtma çabası olarak nitelendirilebilir.

Yine 19. Yüzyıl'dan itibaren İstanbul'a gelen ya da yerleşen yabancı, azınlık ve Levanten sanatçıların saray ve devlet bürokrasisi ile yakın bir ilişki kurdukları, çeşitli eserlerin yapımından süslenmesine kadar birçok sahada görev aldıkları bilinmektedir (Gören, 2002). Böylece birçok ressam eserlerini saraya tanıtma ve beğenilen eserleri için çeşitli ödüller ve olanaklar kazanma fırsatı yakalamıştır.

Sarayın Osmanlı Devleti'nde resim sanatının gelişmesindeki bu yadsınamaz etkisi göz önünde alındığında Osmanlı resim sanatının propagandayla ilişkisinin bulunması da kaçınılmazdır. Bu ilişki temelde iki ana kategoride incelenebilir: padişah resimleri ile padişahların sipariş ettikleri resimler ve Şişli Atölyesi yapıtları.

3.3.2.1. Padişah Resimleri

Osmanlı padişahlarının resimleri, propaganda nitelikleri taşıyan sanat eserleri olarak değerlendirilebilir çünkü "propaganda arzu edilen amacı elde etmeye yönelik bir tepki oluşturmak için tasarlanan bir iletişim biçimi"dir (Jowett ve O'Donnell, 2012,1) ve bu resimler içerdikleri güç sembelleri ve biçimleri bakımından propagandanın bu tanımıyla örtüşmektedir. 13. ve 17. Yüzyıllar arasında siyasi, kültürel ve askeri alanlarda gösterdiği tüm gelişmelere karşın 18. ve 19. Yüzyıllarda Batı'nın yakaladığı üstünlüğü kabullenmek zorunda kalan Osmanlı Devleti'nde padişahlar yoğunlukla 18. Yüzyıl'dan başlayarak Avrupalı çağdaşları gibi yerli ve yabancı birçok ressama resimlerini yaptırmıştır.

Asıl olarak 18. Yüzyıl'da önem kazanan padişah resimlerinin yapılması aslında minyatürde olduğu gibi ilk olarak Fatih Sultan Mehmet'in (1441-46/1451-81) İtalyan ressam Gentile Bellini'yi (1429-1507) İstanbul'a çağırarak yağlıboya bir portresini yaptırmasıyla başlamıştır. (Çöteliolu, 2012). Çağdaşı Avrupa krallarının yaptığı gibi farklı yerlerde ve ölümünden sonra neye benzediğinin bilinmesi amacıyla yaptırdığı bu portre aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet'in imparatorluk imgesi ve saltanatının sembolünü dönemin Avrupa ve İran ve hükümdarlıklarında temsil etmesi açısından son derece önemlidir.

Bu tablonun özgün kopyası Londra'daki National Gallery'de bulunsa da II. Abdülhamid'in 1907 yılında yine bir İtalyan ressam Fausto Zonaro'ya (1854-1929) yaptırdığı (Çöteliolu, 2012) ve aşağıda görülen daha büyük bir kopyası Topkapı Sarayı Müzesi resim koleksiyonundadır.

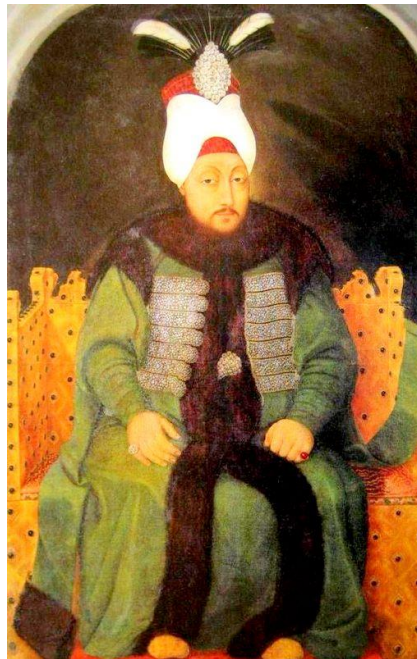


Şekil 38: Fausto Zonaro'nun Fatih Sultan Mehmet Portresi
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/65)

Yukarıdaki resimde Fatih Sultan Mehmet'in önündeki kaideden sarkan ve onun imparatorluk gücünü simgeleyen üzeri değerli taşlarla dolu süslü bir kumaş görülmektedir. Aynı zamanda kaidenin sol tarafında 'Büyük imparator Sultan II. Mehmet' anlamındaki İtalyanca 'MAGNI SULTANI MOHAMETI II.

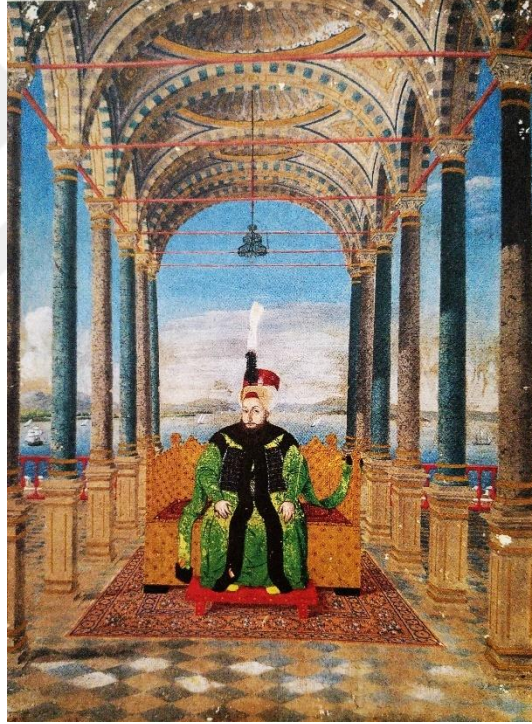
IMPERATORIS' ifadesi resmin yapılış nedenini ve siyasi propaganda mesajını net olarak göstermektedir. Resmin sağındaki ve solundaki toplam altı taç Fatih Sultan Mehmet'ten önceki altı Osmanlı padişahını, süslü kumaşın üstündeki yedinci taç ise Fatih Sultan Mehmet'i ve onun saltanatını simgeler (Çöteliolu, 2012). Gentile Bellini'nin bu resimde Fatih Sultan Mehmet'in bu resim ile arzu ettiği amacı gerçekleştirmek için büyük gayret gösterdiği ve onun imparatorluk gücünün simgelerini görsel propogandanın etkisini attırmak amacıyla geçmişten geleceğe uzanacak şekilde bilinçli bir tercihle resme yerleştirdiği açıktır. Bu durum da Osmanlı resim sanatının propogandayla olan bağlantısını güçlü bir biçimde ortaya koyar.

Fatih Sultan Mehmet'ten sonra padişah resimlerinin yapımında belirgin bir duraklama olmuş ve Osmanlı padişahları resim sanatına uzun bir süre ilgi göstermemişlerdir. Bellini'nin 1480'de yaptığı yukarıdaki resimden 17. Yüzyıl'ın sonlarına kadar geçen dönemde padişah resimleri ağırlıklı Avrupalı ressamlarca yapılmış ve dönemin Avrupa'sındaki siyasi kaygıları ve korkuları anlatan garip kıyafetler içinde, anatomik bir bozuklukla betimlenen padişahları yansıtmıştır (Çöteliolu, 2012). 18. Yüzyıl'da Ermeni ressam Rafael Manas'ın (1715-1780) saray ressamı olmasıyla hükümdarlık gücünün propogandası olarak altın tahtın sürekli kullanıldığı ve padişahların gerçekçi bir şekilde betimlendiği aşağıdaki örnekte görülen üslupta resimler yapılmıştır.



Şekil 39: Rafael Manas'ın Sultan III. Mustafa Portresi
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/20)

Tuval resmine geçişin önemli bir aktörü olan Rafael'in resimleri geleneksel minyatür sanatı ve Batılı tuval resminin etkilerini beraber görülebileceği resimlerdir (Çöteliolu, 2012). Bu nedenle resimler hala kitap süslemelerinde ve padişaha özel albümlerde bulunmaktadır. Ancak 18. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti askeri, politik, eğitimsel, teknolojik, kültürel ve sanatsal olarak Batı'nın gerisinde kalmaya başlamış ve bu geri kalmayı telafi etmek için birçok reforma girişmiştir. Bu bağlamda da birçok sanat alanında yeni biçimler ve uygulamalar ortaya çıkmıştır. Yunanistan'ın Kapıdağ yarımadasının Kyzikos kentinden Rum asıllı Kapıdağlı Konstantin'in 19. Yüzyıl'ın başlarında tamamladığı (Çöteliolu, 2008) III. Selim resmi minyatür ve Batılı resim sanatının yeni bir biçimde beraber kullanılmasının bir örneğidir ve kendinden önceki dönemde Rafael'in kullandığı saltanat ve güç simgesi altın tahtı yine propagandası amacıyla kullanmaktadır.



Şekil 40: Kapıdağlı Konstantin'e Ait Bir III. Selim'in Portresi 1
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/31)

Bu resimde altın taht ile simgelenen güç ve hükümdarlık imgesine ek olarak yeni biçim denemesinde ayrıca zenginlik ve ihtişam sembolü olarak III. Selim'in revaklı bir kubbe altında tek başına oturması ve arkasında birçok geminin bulunduğu başkent İstanbul'un kıyı manzarasının bulunması sayılabilir. Bu tarz bir betimleme aynı zamanda o dönemde Osmanlı Devleti'nde neredeyse her alanda görülen Batılılaşma çabalarının resim sanatı özelindeki yansıması olarak okunmalıdır.

Yine Kapıdağlı Konstantin'in 1793'te tamamladığı bir diğer III. Selim portresi Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisini anlamak bakımından son derece önemlidir. Bu portre III. Selim'i ilk kez gerçek anlamıyla Avrupa hükümdarlarının resimlerine uygun formatta (Çötelioglu, 2012) ayakta, yarım boy ve dörtte üç profilden, iki yana açılmış bir perdenin taçlandırdığı oval bir madalyon içinde gösterir.



Şekil 41: Kapıdağlı Konstantin'e ait bir III. Selim portresi 2
(TSM Kütüphanesi, A.3689)

Madalyonun üstünde İslam'ın rengi olarak kabul edilen yeşil renkte bir perde, onun üzerinde de 'dekoratif bir süsleme içinde 'Sultan Selim Han' ifadesi görülmektedir. Ancak bu resmin onu propagandayla ilişkili kılan en önemli ögesi resmin altında III. Selim'in resmin yapıldığı dönemde gerçekleştirdiği askeri reformları simgeleyen Tophane Kışlası'nın ve bu kışlada dökülmüş topların görülmesidir. Propagandanın aslında "bilginin kamunun algısını etkileyecek ve seçili hedef kitleye ulaşmasını sağlayacak diğer başka bilgiler eşliğinde sunulması"nı içerdiği hatırlanırsa (Jowett ve O'Donnell, 2012, 46) Kapıdağlı Konstantin'in bu resimde III. Selim'in yenilikçi karakterini ve reformlarını öven, bu reformları ilerlemeci bir İslam hükümdarı olarak

yaptığını vurgulayan bir çaba içinde olduğu daha net bir şekilde anlaşılır. Bu resmin III. Selim tarafından özellikle sipariş edildiği (Renda, 1996:141-143'den aktaran Çötelioglu, 2012) ve çok beğenilmesinin ardından yüksek rütbeli devlet memurlarına verilmek üzere çoğaltılmasının istendiği bilinmektedir. Hatta III. Selim'in bu resmin bir kopyasını da Osmanlı Devleti'nde yapılan reformları tanıtmak amacıyla çağdaşı Fransa İmparatoru Napolyon Bonarpart'a gönderdiği de kayıtlıdır (Çötelioglu, 2012). Propagandanın yukarıda değinilen özelliğindeki hedef kitle ifadesi göz önünde bulundurulursa aynı zamanda halife de olan bir Osmanlı padişahının kendi reformcu imgesini ve modernleşen Osmanlı Devleti'ni tanıtan bir resmi yerli ve yabancı birçok etkili kişiye hediye ederek resim sanatıyla önemli bir propaganda çalışması yaptığı ortaya çıkacaktır.

Bir propaganda yöntemi olarak bu uygulama Avrupa'da Rönesans döneminden itibaren oldukça yaygın olarak görülse de (Çötelioglu, 1999) ihtişamlı Osmanlı Devleti ve padişahı imgesinin yabancı devletlerce bilinmesi amacıyla Osmanlı Devleti'nde ancak 19. Yüzyıl'dan başlayarak yaygınlık kazanmıştır. Bu amaçla III. Selim'in Kapıdağlı Kostantin'e yaptırdığı ve gravür haline getirilmesi için Avrupa'ya yollanan kendi dâhil 28 Osmanlı padişahının portresini içeren aşağıda bir kısmı görülen albümdür. Avrupalı hükümdarların resimleri gibi oval madalyonlar içinde ayakta, yarım boy ve dörtte üç profilden resmedilen padişahların altında kazandıkları önemli bir savaş, fethettikleri kayde değer bir yer ya da yaptırdıkları büyük bir binanın betimlemesi de bulunmaktadır. Albümün bu haliyle yukarıda bahsedilen propaganda amaçlı resim sanatına bir örnek oluşturduğu açıktır ve biçemi ile işlevi yönünden kendinden sonraki Osmanlı padişahları betimlemelerine bir alt yapı oluşturmuştur.



Şekil 42: Kapıdağlı Konstantin'in Osmanlı Padişahları Serisi
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/83-94)

III. Selim dönemi Osmanlı resim sanatının padişah portreleri özelinde gerçekten Avrupalı bir anlayışla yeniden yorumlandığı ve hızla geliştiği bir dönem olmuştur. Kapıdağlı Konstantin'in 1803 yılında tamamladığı ve kompozisyon, ayrıntılar ve biçem bakımından ustalık eseri olarak nitelendirilebilecek aşağıdaki resmi, aynı zamanda 1802'de Mısır'ı işgal etmeye çalışan ancak III. Selim'in yeni kurduğu Nizam-ı Cedid ordusu karşısında bozguna uğrayan Fransa İmparatoru Napolyon Bonapart'a hediye edilerek (BOA, Hat 14805 (29 Mart 1807)'den aktaran Çötelioğlu, 2012; Roberts, 2012) tarihi dostluk ekseninden çıkan Osmanlı-Fransız ilişkilerini her iki devlet için de giderek büyük bir tehdit oluşturan Rusya'ya karşı tekrar eski haline getirme çabasının çok önemli ve politik bir parçası olmuştur.



Şekil 43: Kapıdağlı Konstantin'e Ait bir Sultan III. Selim Portresi 3
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/30)

III. Selim'in 1789'daki cülus töreni için (Shaw, 2011) Konstantin Kapıdağlı tarafından yapılan aşağıdaki büyük boyutlu (205 cm x 152 cm) resim de Osmanlı Devleti'nin saltanat görkemini bir tören bağlamında görselleştirir.



Şekil 44: Kapıdağlı Konstantin'e Ait III. Selim'in Tahta Çıkış Töreni Tablosu
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/163)

“Biçim ve içeriğin hedef kitleyi yapanlar tarafından daha önceden seçilen tutum ve inançları benimsemeye yönelttiği iletişim türü” (Carey, 1997, 2) şeklinde tanımlanabilecek propagandanın burada törendekiler kişilerin hiyerarşiye göre dizilmesi, padişahın kompozisyonun odağında bulunması ve resmin büyük boyutu sayesinde ortaya çıktığı ileri sürülebilir.

Yağlıboya soyağaçları da Osmanlı padişahlarının geldikleri soyun silsilesini göstermek ve saltanatlarına saygınlık, güç katmak ve meşruiyet sağlamak amacıyla özellikle 18. Yüzyıl'ın ikinci yarısında yaptırdıkları resimlerdir (Çötelioglu, 2012). Bu tarz resimlere bir örnek Sultan Abdülaziz için anıtsal boyda (205 cm x 155 cm) yapılan yağlıboya soyağacıdır.



Şekil 45: Sultan Abdülaziz'in Soyağacı Tablosu
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/135)

Sultan Abdülaziz'in Osman Gazi'ye dayanan silsilesini çok büyük boyutta görselleştiren bu soyağacının altında sultanın yönettiği toprakların büyüklüğü solda Boğaziçi sağda da Kahire manzarasıyla vurgulanmıştır (Çötelioglu, 2012).

II. Mahmud dönemi ise III. Selim döneminde başlayan askeri, siyasi, eğitimsel reformların kurumsallaştığı (Gündüz, 2006; Katrancı Kasalı, 2014) bir dönem olmuştur. Kuzeni III. Selim'in başlattığı reform ve Batılılaşma hareketlerine devam eden II. Mahmud, tüm bu çalışmaların Osmanlı topraklarında ve Avrupa'da tanıtılması, halka mal edilmesi ve kök salması için resim sanatını etkin bir şekilde

kullanmıştır (Renda, 2002). Böylece Osmanlı resim sanatı da Avrupa tarzı betimlemede ilerlemiş ve önemli gelişmeler yaşanmıştır.

Önce III. Selim'in Nizam-ı Cedid ordusunun yerine kurduğu Asakir-i Mansure-i Muhammediye askerlerinin 1829'da (Lewis, 2016) yaptığı kıyafet reformu ile kıyafetlerini değiştirmiş sonra da tüm Osmanlı topraklarında sarık, kavuk ve cüppenin terk edilerek pantolon, ceket ve fes giyilmesini istemiştir. Ortaya çıkan bu yeni Osmanlı imgesini halka benimsetmek ve yaygınlaşmasını sağlamak için pantolon ve fes giymiş şekilde yerli ve yabancı ressamalara resimlerini yaptırmıştır. Aşağıda iki örneği görülen anıtsal boydaki bu resimleri, kendisine halk ve ulema çevresinde 'Gâvur Padişah' denmesine (Gören, 1997; Berkes, 2016) aldırmadan, törenle devlet dairelerine astırmış (Karal, 2007; Lewis, 2016) ve kendi reformcu imgesinin propagandasını Batılı bir tarz ve yöntemle kurgulamaya çalışmıştır.



Şekil 46: Sultan II. Mahmud'un Portresi
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/115)

Avrupalı kralların resimlerindeki biçime uygun olan bu resimde II. Mahmud pantolon ve festen oluşan yeni Batılı kıyafetlerinin içinde, bir eliyle ileriye gösterirken diğer elinde de reformlarını ve saltanat gücünü simgeleyen fermanı tutar biçimde betimlenmiştir. Bunun onun reformcu hükümdar kişiliğini vurgulama çabası olduğu

açıktır. Yine yanındaki masanın üzerinde bulunan kitaplar da kurduğu Tıphane-i Amire ve Mekteb-i Harbiye-i Şahane gibi okullarla eğitime verdiği önemin simgesidir.

“Aldatmaya yönelik ve yanlış olmadığı, kaynağı bilindiği” (Jowett ve O’Donnell, 2012, 3) ancak yine de izleyicinin ve hedef kitlenin algısını belli bir yönde şekillendirme niyetiyle II. Mahmud’un kafasındaki amacı gerçekleştirmeye çalıştığı için Osmanlı resim sanatını bu örneklerinin bir ‘beyaz propaganda’ niteliği taşıdığı değerlendirilmelidir.

II. Mahmud, Osmanlı resim sanatında yukarıdaki Avrupa tarzı resimlerden başka ‘tasvir-i hümayun’ adı verilen yeni bir padişah resmi türünün de ortaya çıkmasını sağlamıştır. 18. Yüzyıl’da Avrupa hükümdarları arasında yaygınlaşan ve fildişi üzerine yapılan aşağıda örnekleri görülen küçük boyutlu (6 cm x 5.5 cm) bu portrelerde (Çötelioglu, 2012) II. Mahmud yine Batı tarzı kıyafetleri ve hükümdarlık simgesi olan saltanat nişanlarıyla görülmektedir. II. Mahmud’un devlet erkânına, yüksek rütbeli askerlere ve yabancı elçilere hediye olarak dağıttığı bu tasvir-i hümayunlar onun reformcu ve Batılı tarzda bir hükümdar imgesini pekiştirmeye ve yaymaya yönelik çabalar olarak okunmalıdır.



Şekil 47: Sultan II. Mahmud Tasvir-i Hümayunu
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/208)

II. Mahmud’un başlattığı bu uygulamaya ondan sonra tahta çıkan Sultan Abdülmecit de devam etmiş, tasvir-i hümayunlarını aynı amaçla devlet adamlarına ve elçilere hediye etmiştir.



Şekil 48: Sultan Abdülmecid Tasvir-i Hümayunu
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/215)

Sultan Abdülmecid için Ermeni ressam Rupen Manas (1810-1875) tarafından yine II. Mahmud döneminde benimsenen Avrupa tarzı resim anlayışında yapılan ve açık bir güç propagandası olan aşağıdaki resimde Abdülaziz, Avrupalı bir kral gibi ayakta, güçlü bakışlarla izleyiciye bakarken bir eliyle gücün kimde olduğunu hatırlatan hükümdarlık simgesi kılıcı tutarken diğer elini de yanındaki masa üzerinde duran ve Osmanlı Devleti'nin egemen olduğu toprakların üzerine koyarken betimlenmiştir.



Şekil 49: Rupen Manas'ın Sultan Abdülmecid Tablosu
(MSRM Resim Koleksiyonu 17/118)

19. Yüzyıl'ın ortalarına doğru artık neredeyse tamamen özel albümlerden çıkarak asılarak sergilenme düşüncesiyle anıtsal boyda (255 cm x 152 cm) yapılan bu resmin üretildiği tarihte sadece 26 yaşında olan Sultan Abdülmecit'i olabildiğince karizmatik

ve güçlü gösterme çabasında olan ressamın bu gayreti sultanın arkasına başkent İstanbul'un silüetini hâkim olduğu iki kıtayı simgeleme amacıyla yerleştirmesiyle net bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Sultan Abdülmecit'ten sonra padişah olan kardeşi Sultan Abdülaziz'in Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisindeki önemi büyüktür. Edebiyat, hat ve spor alanlarındaki becerisinin yanı sıra şehzadeliği döneminde de Batı tarzı resme de ilgi gösteren Sultan Abdülaziz 1867'de Paris Uluslararası Sergisi'ni (Gören, 1997) Viyana ve Londra'yı ziyaret etmiş (Çötelioglu, 2012; Renda, 2002) ve buralarda gördüğü sanat koleksiyonlarından etkilenerek aynı tarzda koleksiyonlar oluşturmak için birçok Avrupalı ressamı Dolmabahçe Sarayı'na davet edip onlara özel atölyeler ve geniş çalışma olanakları sağlamıştır (Baş, 2016; İrepoğlu, 2000). Özel siparişler verdiği ressamlar arasında Polonyalı Stanislav von Chelebowsky (1834-1902) ve Fransız Pierre Désiré Guilemet (1835-1884) gibi ünlü oryantalist ressamlar vardır.



Şekil 50: Stanislav von Chelebowsky'nin Sultan Abdülaziz Tablosu 1
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/104)

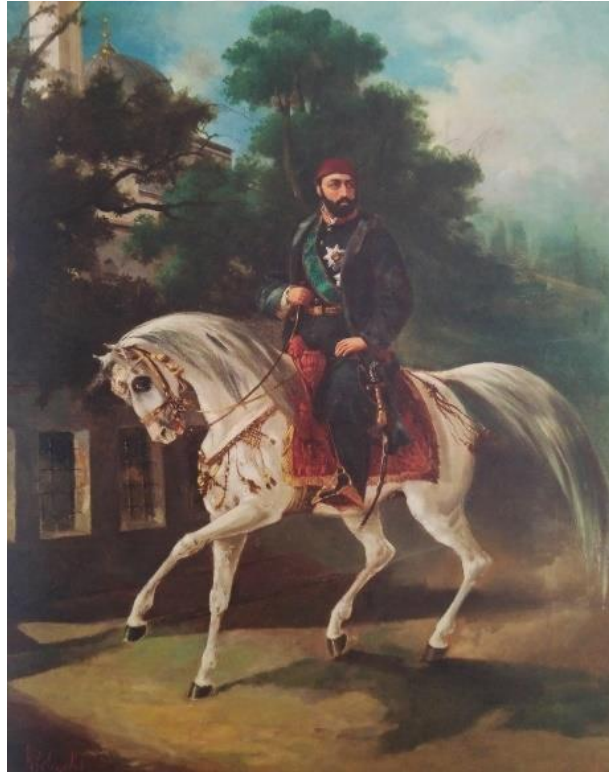


Şekil 51: Pierre Désiré Guilemet'nin Sultan Abdülaziz Tablosu
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/943)

Bu ressamların yaptığı yukarıda görülen yine anıtsal boyda (245 cm x 165 cm ve 140 cm x 93 cm) resimler ile Sultan Abdülmecit döneminde başlayan sanatı, hükümdarlık ve gücü Avrupalı kralların yaptığı gibi görselleştirme amacıyla kullanma geleneği devam etmiştir. Bu amaçla Chelebowsky beyaz, güçlü bir atı tutan seyisi ve Avrupalı kralların tablolarında olduğu gibi ayakta betimlediği Sultan'ın sol elinde duran saltanat

kılıcını resme yerleştirmiştir. Sultan Abdülaziz'in göğsündeki saltanat nişanları da aynı şekilde "kaynağını destekleyen davranışlar ortaya çıkaran stratejik olarak tasarlanmış" (Parry-Giles, 2002, 26) bir mesaj olarak yorumlamak mümkündür. Benzer bir kompozisyon ve biçem Guillemet'in Şekil 51'de örneklenen resminde de görülmektedir. Burada beyaz atın yerinde İslamiyet'i simgeleyen beyaz bir cami görülmektedir. Her iki resimde de Sultan Abdülaziz babası II. Mahmud döneminde gerçekleştirilen kıyafet değişikliği (Berkes, 2016; Lewis, 2016) ile Osmanlı sarayına ve toplumuna yerleşmeye başlayan Batı tarzı pantolon ve bunu tamalayan fes ile resmedilmiştir. Bu da onun aynı II. Mahmud resimlerinde olduğu gibi yenilikçi ve Batılaşma destekçisi bir sultan olduğunu vurgulamaya yönelik bir çabadır.

Sultan Abdülaziz Chelebowsky'e özel bir ilgi göstererek ona Dolmabahçe Sarayı'nda özel bir oda tahsis etmiş ve aylık 5000 kuruş ödemenin yanı sıra biten her yapıt için belli bir ödeme yapılmasını istemiştir (Ayvazoğlu, 2016). Şekil 52'de görüldüğü üzere Chelebowsky'nin Sultan Abdülaziz için onu Napolyon Bonaparte gibi beyaz bir atın üstünde, tüm saltanat nişanları ve kılıcıyla resmettiği tabloda sultanın gücünü görselleştirme çabası açıktır.



Şekil 52: Stanislav von Chelebowsky'nin Sultan Abdülaziz Tablosu 2
(MSRM Koleksiyonu, 9391)

Sultan Abdülaziz Chelebowsky'ye kendi tablolarından başka Osmanlı tarihi ve zaferleri ile ilgili sahnelerin betimlendiği resimler de sipariş etmiştir. Ayvazoğlu (2016)'na göre bu resimlerin sipariş edilmesinde Sultan Abdülaziz'in Paris, Viyana ve Londra gezisinde ziyaret ettiği sergiler, galeriler ve Avrupa saraylarında gördüğü Batı devlerinin kendi tarihlerini anlatan ve önemli olaylarını yücelten romantik resimlerden etkilenmesi ve özellikle Viyana ziyareti sırasında Viyana Belediye Başkanı'nın, Osmanlı Devleti'nin başarısızlıkla sonuçlanan iki kuşatmasını kastederek, Sultan Abdülaziz'e Viyana şehir surlarından içeriye giren ilk Türk olduğunu söylemesinin (İstek, 2014) etkili olduğu değerlendirilebilir.



Şekil 53: Sultan Abdülaziz'in eskizi 1

(Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi desen 356, 2016, 21)



Şekil 54: Stanislav von Chelebowsky'nin Aynı Eskizden Yaptığı Tablo 1
(Askeri Müze Resim Koleksiyonu, 11/1517)



Şekil 55: Sultan Abdülaziz'in Eskizi 2
(Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi desen 296, 2016, 27)



Şekil 56: Stanislav von Chelebowsky'nin Aynı Eskizden Yaptığı Tablo 2
(Askeri Müze Resim Koleksiyonu, 11/1494)

Yukarıda örnekleri görülen bu resimlerin eskizlerini Şekil 53 ve 54'te olduğu gibi Sultan Abdülaziz'in çizmesi, Chelebowsky'nin kompozisyonlarında ve eskizlerinde kırmızı mürekkeple değişiklikler yaparak resimlerin üretim sürecinde Şekil 55 ve 56'da görüldüğü üzere etkin bir rol oynaması "izleyicide istenen yönde bir algı oluşturmaya yönelik bilinçli ve sistematik" (Jowett ve O'Donnell, 2012, 7) bir propaganda çabası olarak değerlendirilmelidir. Soylu ([04.07.2016]) Chelebowsky'nin Sultan Abdülaziz'in daha önce örneği verilen anıtsal boydaki portre resimlerine imza atarken bu tablolara imzasını atmamış olmasını Sultan'ın oynadığı bu rol nedeniyle olduğunu ileri sürer. Sultan Abdülaziz'in amaçladığı anlatının propagandanın yukarıdaki niteliğine uygun olması bu savın haklılık payı olabileceğini düşündürmektedir.

Sultan Abdülaziz de özellikle 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında abisi Sultan Abdülmecit ve babası Sultan II. Mahmud gibi küçük boyutlu nişan (tasvir-i hümayun) türünde çok sayıda portre yaptırmıştır (Renda, 2002). Josef Manas (1835-1916) ve aynı zamanda Sultan Abdülaziz'in daha sonraki saray fotoğrafçısı da olan Viçhen Abdullah (1820-1916) gibi Ermeni ressamlarca fildişi üzerine yapılan küçük boyutlu (7.5 cm x 6 cm ve 2.5 cm x 2 cm) bu resimlerde Sultan Abdülaziz yine hükümdarlık ve saltanat simgesi nişanlarıyla betimlenmiştir.



**Şekil 57: Viçhen Abdullah'ın
Sultan Abdülaziz Portesi**
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/234)



**Şekil 58: Josef Manas'ın
Sultan Abdülaziz Portesi**
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/236)

Sultan Abdülaziz yine kendinden önceki Osmanlı padişahlarının yaptığı şekilde bu küçük boyutlu portreleri yabancı devletlerin elçilerine, Avrupa'daki Osmanlı elçiliklerine ve devlet erkânına hediye olarak dağıtmıştır.

Babası II. Mahmud ve abisi Sultan Abdülmecit gibi resim sanatına destek veren Sultan Abdülaziz, bu sanatı II. Mahmud'un yeniliklerin tanıtımı ve kurumsallaşmasının sağlaması ve Sultan Abdülmecit'in güçlü ve reformcu Osmanlı sultanları imgesini yaygınlaştırması için kullanmalarına paralel olarak Osmanlı tarihinin Avrupa saraylarındaki gibi vatanseverlik temalı tablolarla anlatılarak görselleştirilmesini sağlamıştır. Bu yönüyle Sultan Abdülaziz'in Osmanlı resim sanatının propagandayla

ilişkisinde daha farklı bir konumu olduğu ve bu ilişkiye daha kapsamlı bir boyut eklediği ifade edilebilir.

1839'da bulunan ve 19. Yüzyıl'ın ortalarından itibaren büyük bir hızla yaygınlaşan fotoğrafın etkisiyle anıtsal boyda resim yapımı belirgin bir azalma göstermiştir. Bu azalmayla küçük boyutlu nişan ya da madalyon biçiminde yapılan resimler daha fazla sayıda olmuştur. Ayrıca saray içindeki müzede de olsa sergilenmek amacıyla yapılan padişah resimleri olmuştur. Bunlardan en önemlisi deniz temalı resimleriyle ünlü Rus ressam Ivan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900) olmuştur. Daha önce İstanbul'a Sultan Abdülmecit ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde de gelip birçok resim yapan (Çötelioglu, 2009) Ayvazovski'nin bir Osmanlı padişahı için yaptığı bilinen tek resim (Çötelioglu, 2012; Gören, 1997) Sultan V. Murad için 1876'da yaptığı portredir.



Şekil 59: Ivan K. Ayvazovski'nin Sultan V. Murad Portresi
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/123)

70x50 cm boyutundaki bu resimde tahtta sadece 93 gün kalan ve tahttan indirilen Sultan V. Murad'ı daha önceki sultanların resimlerinde olduğu gibi Batılı kıyafetler giymiş şekilde hükümdarlık ve güç imgesini de Sultan'ın göğsündeki saltanat nişanlarıyla yansıtmıştır.

1876'da tahta çıkan Sultan II. Abdülhamid'in kendi resmini halife olmasından dolayı yaptırmaktan hoşlanmadığını onun saray ressamı Fausto Zonaro (1854-1929) hatıralarında

“1896'da Padişah'ın saray ressamı olarak görev aldığımında, bana Zat-ı Şahane Halife Sultan Hazretleri'nin, dini makamı dolayısıyla, resmini yapmaya kalkmamam gerektiği bildirilmiş ve yasağa uymadığım takdirde hiç hoş olmayacak durumlarla karşılaşacağım eklenmişti...”

diyerek açıkça ortaya koyar (Zonaro 2008, 46). Bu nedenle Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisinde II. Abdülhamid'in kendi resimlerinden ziyade Fausto Zonaro'nun saraya sunduğu ya da II. Abdülhamid'in siparişi üzerine yaptığı resimler daha önemlidir. 1901 yılında Galata Köprüsü'nden geçen Ertuğrul Süvari Alayı'nı izleyerek yaptığı ve II. Abdülhamid'e sunduğu aşağıda görülen *Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçiş*i isimli eserinin II. Abdülhamid tarafından çok beğenilmesi üzerine kendisine Mecidiye Nişanı verilmiş (Gürçağlar, 2000) ve Zonaro saray ressamlığına atanmıştır.



Şekil 60: Fausto Zonaro'nun Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçiş Tablosu
(MSRM Koleksiyonu, 11/1172)

Bu resmin görsel propaganda ögesi olarak devletin askeri gücünü ve ihtişamını simgeleyen Ertuğrul Süvari Alayı'nın geriye doğru uzanan beyaz at sırası ile süvarilerin taşıdığı sancakları kullandığı açıktır. Zonaro, tablonun sol altında bir anneyi küçük çocuğuna gururla askerleri gösterirken betimleyerek halkın süvari alayına gösterdiği sevgiyi açıkça göstermektedir. Bu da askerliğin Osmanlı toplumunda son derece önemli bir yere sahip askerliğin yüceltilmesine yönelik bir propaganda çabası olarak okunmalıdır.

Zonaro II. Abdülhamid'in isteği üzerine 1897'de yaşanan Osmanlı-Yunan savaşını da resmetmiştir. Cepheye gitmesine izin verilmeyen Zonaro, Yıldız Sarayı'nın

bahçesinde bu tablo için özel olarak poz verdirilen askerleri kullanarak (Zonaro, 2008) yaptığı *Hücum* isimli tablosunda saldırıya geçen Osmanlı askerlerini betimlemiştir.



Şekil 61: Fausto Zonaro'nun Hücum Tablosu
(Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu)

Şekil 68'de görüleceği üzere düzenli bir ordu içindeki Batılı kıyafetler giyen ve modern silahlar kullanan Osmanlı askerleri kararlı bir şekilde hücumla kalkanlar şeklinde gösterilmektedir. Askerlerin önünde yatan ölmüş Yunan askerleri savaşın sonunda Osmanlı ordusunun kazandığı zafere yapılan propaganda amaçlı bir göndermedir. Zonaro'nun bu ölü asker figürleri 1922'de sağlanan Türk-Yunan barışından sonra Yunanistan'a bir jest olması ve ilişkileri geliştirmek amacıyla 1930'lu yıllarda boyayla kapatılmıştır (Akın, [06.07.2016]). Ancak 1961 yılında Kıbrıs adasında Türkiye ve Yunanistan arasında başlayan gerilimin 1974'te Kıbrıs Barış Harekâtı ile zirveye ulaşmasının ardından tabloya ölü askerler yeniden eklenmiştir (Ergelen, [06.07.2016], Akın, [06.07.2016]). Bu durum genelde resim sanatının özelden de Osmanlı resim sanatının siyaset ve siyasi ideolojinin propagandasıyla ne kadar iç içe geçmiş ve çok boyutlu bir ilişkisinin olduğuna net bir örnektir.

Yukarıdaki resmi çok beğenen II. Abdülhamid Zonaro'ya Beşiktaş Akaretler'de bir ev tahsis ettirmiş ve kendisine düzenli bir maaş da bağlatmıştır (Şimşek, [06.07.2016], Gürçağlar, 2000). Tüm bu desteğinin ardından II. Abdülhamid Zonaro'ya Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethi temalı resimler sipariş etmiştir. Bu durum daha önce de değinilen sanatçıların siyaset kurumu tarafından kendi amaçları doğrultusunda desteklenmesine kendi yakın tarihimizden de yerinde bir örnek oluşturmaktadır.



**Şekil 62: Fausto Zonaro'nun
Fetih Ordusu'nun Edirne'den Gelişi Tablosu
(MSRM Koleksiyonu Koleksiyonu, 11/5519)**



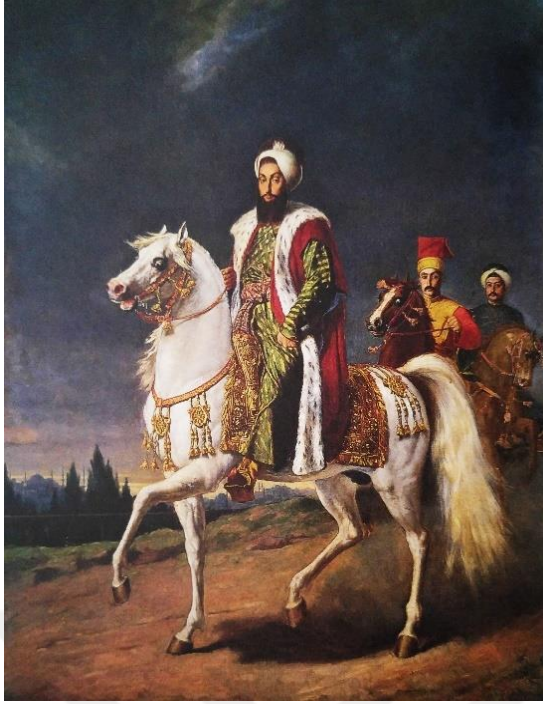
**Şekil 63: Fausto Zonaro'nun
Kuşatma Tablosu
(MSRM Koleksiyonu Koleksiyonu, 11/1493)**



Şekil 64: Fausto Zonaro'nun Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi Tablosu
(MSRM Koleksiyonu Koleksiyonu, 11/1522)

II. Abdülhamid'in bu resimleri Fausto Zonaro'dan istemesi amcası Sultan Abdülaziz'in Chelebowsky'den Osmanlı zaferleri konulu resimler istemesine benzemektedir ve Venetti ve Papadoupoulou (2005)'nin ileri sürdüğü gibi algıların görsel simgeler tarafından şekillendiği gerçeğinden hareketle sanatın ve sanatçının siyasi ideolojinin temel değerlerini kitlelere iletmekteki rolünü bir kere daha ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda hem II. Abdülhamid'in bu davranışı hem de bir bütün olarak bu resimlerin izleyicinin “bazı konulardaki tutumlarını şekillendiren ve algısını etkileyen dolaylı propaganda”nın (Jowett ve O'Donnell, 2012, 146) Osmanlı resim sanatı bağlamında ortaya çıkan bir biçimi olarak değerlendirilmelidir.

II. Abdülhamid'in Fausto Zonaro'ya yaptırdığı yukarıdaki tablolardan başka Fransız ressam Hippolite Bertaux'ya (1843-1928) ve Alman ressam Wilhelm Reuter'e (1859-1937) sipariş ettiği III. Selim ve II. Mahmud resimleri Osmanlı tarihini görselleştirme çabalarının bir parçasıdır ve Sultan Abdülaziz'in Chelebowsky'ye sipariş ettiği tabloların bir devamı olarak okunabilir.



**Şekil 65: Hippolite Bertaux'nun
III. Selim Tablosu**
(MSRM Koleksiyonu, 17/59)



**Şekil 66: Wilhelm Reuter'in
II. Mahmud Tablosu**
(MSRM Koleksiyonu, 17/136)

Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşmasının öncü isimlerinden III. Selim'in hükümdarlığın simgesi olarak beyaz ve süslü bir at üzerinde, arkasında silahtarları ile; II. Mahmud'un da ayakta elinde saltanat kılıcı, hükümdarlık nişanları ve Batılı giysiler içinde kendi yaptırdığı Tophane (Nusretiye) Camii'nin önünde resmedildiği bu tabloları yaptırmak ve Yıldız Sarayı'nda kurduğu müzede sergiletmekle (Çötelioglu, 2012) Batılılaşmayı Bölüm 4'te de tartışılacağı üzere Avrupa'nın teknolojisinin, altyapısal gelişiminin ve askeri eğitiminin örnek alınması olarak kabul eden II. Abdülhamid'in (Mardin, 2002) Osmanlı Devleti'nin ve kendisinin Batılılaşma çabalarının propagandasını yapma çabası içinde olmuştur.

19. Yüzyıl'ın sonralarına ve 20. Yüzyıl'ın başlarına gelindiğinde fotoğrafın artık iyice yaygınlaşmasıyla padişah resimlerinin yapımı neredeyse bitmiş ve Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisi 1917'de kurulan Şişli Atölyesi'yle (Harbiye Nezareti Resim Atölyesi) başka bir evreye geçmiştir.

3.3.2.2. Şişli Atölyesi

19. Yüzyıl başındaki Osmanlı Devleti ile toplumu ve günümüz Türkiye'si üzerinde çok derin izleri olan Çanakkale Savaşları'nı tema alan resimlerin (Gören, 2002; Gören,

1997) yapıldığı, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın desteği ve asker ressam Yüzbaşı Sami Yetik'in yönlendirmesiyle (Keskin, 2014) Osmanlı İstihbarat Dairesi Başkanı Seyfi Paşa tarafından 1917'de Şişli'de kurulan (Katrancı Kasalı, 2014; Gören, 1997) Harbiye Nezareti Resim Atölyesi ya da daha yaygın adıyla Şişli Atölyesi Osmanlı resim sanatı ve propaganda ilişkisinde önemli bir yere sahiptir.

1882 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1910 yılında açtığı yetenek sınavını kazanarak yurtdışı bursu ile Batı tarzı sanat ve resim eğitimi almaları için Avrupa'ya gönderilen İbrahim Çallı'nın yanı sıra Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Ruhi Arel, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ali Sami Boyar gibi isimlerden oluşan Şişli Atölyesi sanatçılarına 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmek zorunda kalmalarından dolayı 1914 Kuşağı ya da grubun öncüsü İbrahim Çallı olduğu için dolayı Çallı Kuşağı da denir (Keskin, 2014). Balkan Savaşları, Trablusgarp Savaşı, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın yaşandığı, Osmanlı Devleti'nin modernleşme çabalarının ve çözülme sürecinin giderek hızlandığı bir döneme denk gelen hayatları çok yoğun dönüşümlerle dolu olan bu sanatçı grubu o dönemde ve daha sonraki dönemlerde toplumsal ve güncel olaylara değinen çalışmalarıyla (Keskin, 2014; Tansuğ, 1991) Osmanlı ve daha sonra Cumhuriyet dönemi resim sanatının öncülerinden olmuştur.

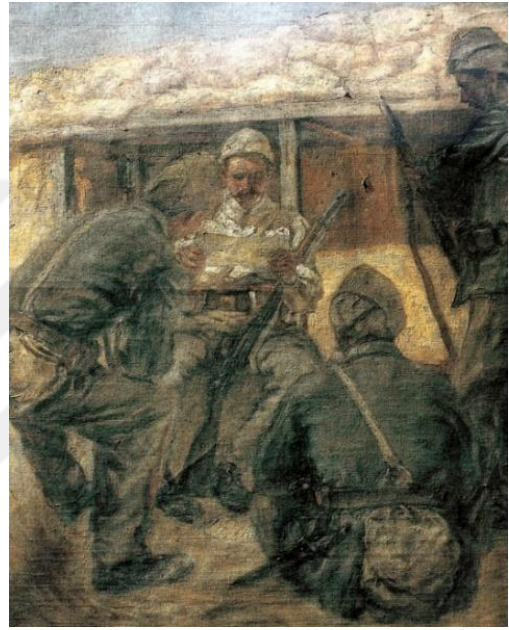
Osmanlı resim sanatının propagandayla kesişim noktalarından biri olan Şişli Atölyesi'nin bu durumunun birkaç nedeni vardır. Birincisi bu projenin Birinci Dünya Savaşı'nda ülkenin savaşta manevi ve moral direncinin arttırılması amacıyla Harbiye Nezareti'nin desteğiyle kurulmasıdır (Gören, 1998). Devletlerin, ordularının yanı sıra cephe gerisindeki tüm nüfuslarıyla da katılmak zorunda kaldıkları Birinci Dünya Savaşı'nda resim, poster, film gibi görsel sanatların İngiltere, Amerika ve Almanya gibi ülkelerde halkın savaşma iradesini devam ettirme ve propaganda amacıyla çok yoğun ve başarılı bir şekilde kullanılmasının (Jowett ve O'Donnell, 2012) ve bunun dönemin Osmanlı Harbiye Nezareti ve Genelkurmay Başkanlığı'na gözlemlenmesinin Şişli Atölyesi'nin kurulmasını sağladığı ifade edilebilir.

Bu amaçla yukarıda bahsedilen sanatçılardan özellikle “birtakım şahıslara ve makamlara değil” (Ayvazoğlu, 2015, 17) Osmanlı askerlerinin Çanakkale Savaşları'nda yaşadıkları zorluklar ve gösterdikleri kahramanlıklar ilişkin aşağıda

örnekleri görülebilecek resimler yapmaları istenmiştir (Gören, 1998; Gören, 2002; Keskin, 2014; Katrancı Kasalı, 2014) ve yapılan resimler propaganda amacıyla devlet dairelerine de asılmıştır (Gören, 1997). Venetti ve Papadoupoulou (2005)'nin da bahsettiği gibi bu tarz bir sanat eseri siparişi belirli bir siyasi koşul ya da amacı vurgulamaya ya da korumaya yönelik bir mekanizmanın göstergesidir. Söz konusu olan sanatçının siyasi koşulu ya da durumu kendi duygu ve kavramlarıyla ifade etmesidir.



Şekil 67: İbrahim Çallı'nın Yaralı Asker Tablosu
(Askeri Müze Resim Koleksiyonu, 11/1522)



Şekil 68: Hikmet Sami'nin Siperde Mektup Okuyan Askerler Tablosu
(İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Şekil 69: İbrahim Çallı'nın Topçular Tablosu
(MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Şekil 70: Namık İsmail'in Al Bir Daha/Son Mermi tablosu
(Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Şekil 71: İbrahim Çallı'nın Silah Arkadaşlığı Tablosu
(Askeri Müze Resim Koleksiyonu, 11/1523)

Yerli ve yabancı ressamlarca sipariş üzerine yapılan padişah portreleri dışında ilk kez gerçek modellerden, çok figürlü kompozisyonla (Gören, 2002) ve anıtsal boyutlarda yapılan bu resimlerle Birinci Dünya Savaşı'nın dayanılması çok zor fiziksel, psikolojik koşullarına ve imkânsızlıklarına rağmen Türk askerlerinin mücadelesinden,

vatanseverliğinden, birbiriyle dayanışmasından ve yardımlaşmasından ödün vermeyen duruşunu gelecek kuşaklara ve toplumlara anlatma kaygısının yanı sıra kendini Batılı bir güç olarak gören Osmanlı Devleti'nin ve sanatının Avrupa'da eğitim alan sanatçılarıyla ulaştığı düzeyin propagandası yapılmaktadır.

Bir sanat eserinin propaganda özelliği taşıyıp taşımadığı konusunda birçok yargı ileri sürülebilecek olsa da Hedengren (2011)'e göre eserin amacı ve tarzı bu noktada belirleyici olmaktadır. Şişli Atölyesi'nde üretilen yukarıda örnekleri görülen resimler doğrudan siyasi amaçlı bir propaganda olarak değerlendirilemez. Bu resimler "kitleleri manipüle etmek ve onlara boş umutlar vermekten ziyade onlarla etkileşime geçmeye yönelik" Hedengren'e (2011, 46) bir üslup tercih etmemişlerdir. Kaynağı doğru bir şekilde belirlenebilen bu resimler yapıldığı zamanki hedef kitle olan Osmanlı Türk insanını çok daha iyi ve geniş bir toplumun parçası olduğuna inandırma gayreti içindedir. Bu nedenle de Jowett ve O'Donnell'in (2012) da dediği gibi "gelecekte bir noktada yararlı olabileceği" (Jowett ve O'Donnell, 2012, 17) düşünüldüğünden beyaz propagandanın bir örneği olduğu değerlendirilmelidir.

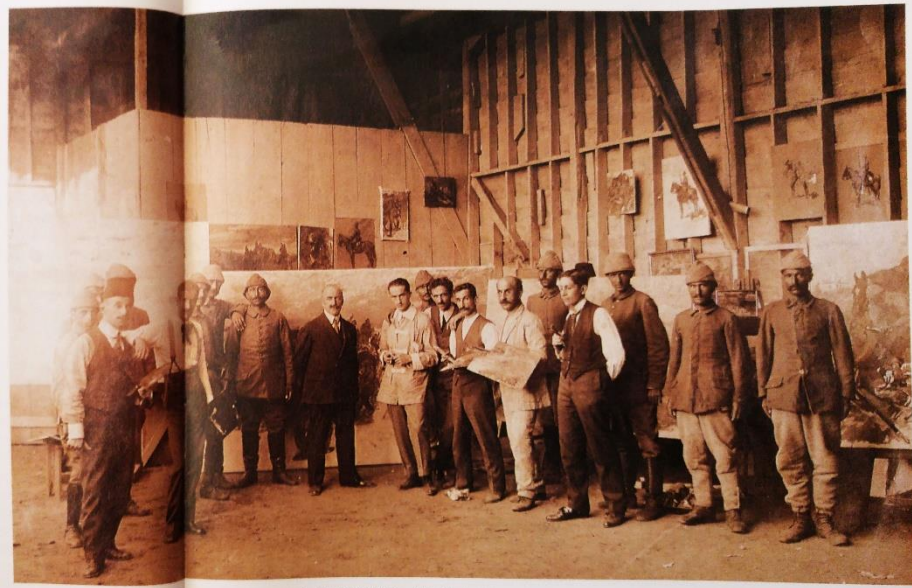
Şişli Atölyesi'nin propaganda çabası taşıyan ikinci özelliği ise Osmanlı Harbiye Nezareti ve Genelkurmay Başkanlığı'nın yukarıda bahsedilen amacına yönelik etkili olarak çalışabilmeleri ve aralarında İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya gibi bazı isimlerin de bulunduğu (Keskin, 2014) birçok sanatçının savaşın atmosferini daha iyi anlayabilmeleri için 11 Temmuz 1915 tarihli İkdam'ın 6608. sayısı sayfa 1'den aktaran Ayvazoğlu (2015, 11)'na göre Başkumandan Vekili ve Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından aşağıdaki bildirimle cepheye gönderilmesidir:

"Vazifelerini, askerlerimiz gibi maatteessüf ciddi ve fedakarane ifaya muvaffak olamayan genç şair ve ediplerimizden bazılarını mevki-i harbe davet buyurmuşlardır. Aynı zamanda bir iki ressam, bir iki musikişinas, birkaç fotoğrafçı ve sinemada med'uvven sahne-i harbe azimet edeceklerdir. Arkalarında hâkî renkte elbise ve kollarında beyaz zemin üzerine gayet zarif yapılmış yeşil yapraklardan ibaret bir nişan bulunacaktır."

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere sadece resim değil birçok sanat dalından önemli isimler aynı amaçla cepheye gönderilmiştir. Hatta tüm bu sanatçılar, "mahsul-i ilham ve irfanını teşhir için bir de harp risalesi vücuda getirilmesi mutasavverdir" (İkdam, sayı 6608, 11 Temmuz 1915, sayfa 1'den aktaran Ayvazoğlu, 2015, 18) ifadesinden de anlaşılacağı gibi Şişli Atölyesi daha büyük ve kapsamlı bir ulusal kimlik oluşturmaya yönelik bir propaganda projesinin (Koroğlu, 2004) bir parçasıdır. Bu da

Osmanlı Harbiye Nezareti ve Genelkurmay Başkanlığı'nın toplumun savaştaki moral gücünün yükseltilmesine ve toplumda geç kalınmış olsa da bir Türklük bilincinin yaratılmasına Şişli Atölyesi resimleri özelinde verdiği desteği göstermektedir çünkü Birinci Dünya Savaşı insanlık tarihinde devletlerin ilk kez tüm nüfuslarıyla dâhil olduğu ve bu nedenle insanların moralinin savaşı kazanmak için yüksek tutulması gerektiği küresel ölçekte bir mücadele olmuştur.

Şişli Atölyesi'nin Osmanlı resim sanatının devlet destekli propagandayla olan ilişkisinin bir başka boyutu da savaş yüzünden resim malzemesi bulunmasının çok zor hatta imkânsız olduğu bir dönemde sanatçılar için Osmanlı Harbiye Nezareti tarafından Şişli'de üstü cam tavanlı ahşap bir atölye yaptırılması (Gören, 1997), bu atölyeye aşağıdaki resimde de görülebileceği üzere tam donanımlı bir manga silahlı asker, Almanya'dan acilen boya ile tuvaler ve aynı savaş alanındaki gibi atların çektiği bir top getirilmesidir (Keskin, 2014). Ayrıca atölyenin bulunduğu arazide gerçek savaş ortamını yansıtmak amacıyla hendekler ve siperler de kazılmıştır (Tansuğ, 1991). Bu haliyle atölye donanımlı bir film stüdyosunu andırdığı ileri sürülebilir.

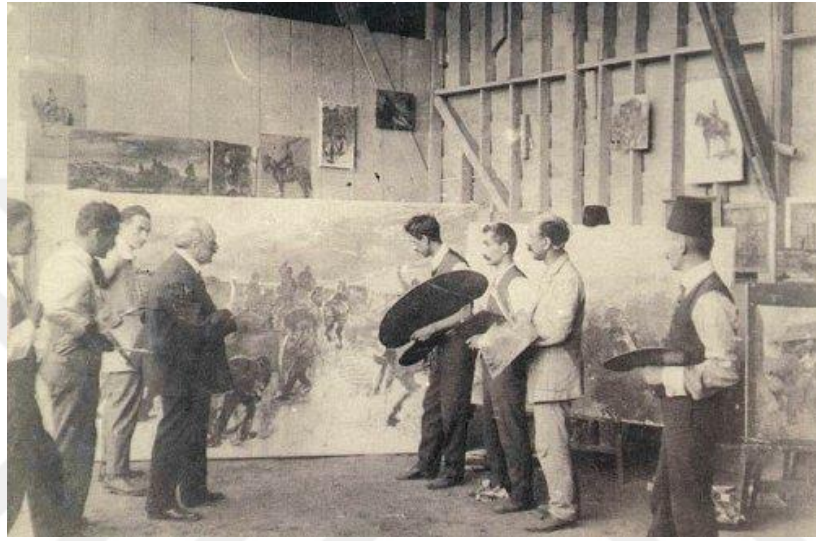


Şekil 72: 1918 yılında Şişli Atölyesi Ressamlarını Gösteren Fotoğraf
(Gören, 1998, 55)

Sağdan sola: Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Abdülmecit Efendi, Ali Cemal, Mehmet Ruhi Arel.

Osmanlı resim sanatında önemli bir yeri bulunan ve kendi de bir ressam ve besteci olan Velihaht Abdülmecit Efendi'nin (1868-1944) Şişli Atölyesi'nin kurulmasına

verdiği destek ve atölyeyi aşağıdaki fotoğrafta da görüldüğü üzere çalışmalar sırasında sık sık ziyaret etmesi (Gören, 1997) bu projenin devlet tarafından ne kadar çok sahiplenildiğinin ve izlendiğinin bir göstergesidir. Velihaht Abdülmecit Efendi'nin bu ziyaretiyle, amaçlarından biri de temsil ettiği kurum ya da örgütün meşruiyetini ve yasallığını göstermek olan propaganda (Jowett ve O'Donnell, 2012) kendini göstermekte ve Şişli Atölyesi ressamlarının sanatsal etkinliklerinin saray nezdinde de kabul ve destek gördüğü daha net bir şekilde anlaşılmaktadır.



Şekil 73: Velihaht Abdülmecit Efendi'nin Şişli Atölyesi'ni Ziyaretinin Fotoğrafi
(Gören, 1997, 48)

Soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, Abdülmecit Efendi ve İbrahim Çallı

Şişli Atölyesi'nde yukarıda bahsedilen amaç ve tema çerçevesinde üretilen resimler 1917 yılında açılan 'Savaş Resimleri ve Diğerleri' adlı ulusal sergide sergilendikten sonra Velihaht Abdülmecit Efendi'nin de dâhil olduğu dönemin diğer sanatçılarının eserleriyle birlikte 1918 yılında Türk resim sanatının yurtdışında gerçekleştirilen ilk sergisi olan Viyana Sergisi'nde gösterilmiştir (Gören, 1997; Gören, 2002; Tansuğ, 1991). I. Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamı devam ederken gerçekleştirilen, konusu savaş ve kahramanlık olan bu ulusal ve uluslararası sergilerle amaçlanan tüm Batılılaşma gayretleri sonucunda "Türklerin kültür ve sanatta başarılı olduklarını" (Karakılıç, [12.07.2016]) başta Avrupa kamuoyu olmak üzere tüm Osmanlı toplumuna da göstermek ve "batılı ülkelerde bir sempati kazanılması"dır (Gören, 1997, 44). Viyana'da bir sergi açılması fikrinin ortaya çıkmasına Osmanlı İstihbarat Dairesi Başkanı Seyfi Paşa ile görüşerek önemli katkılar yapan (Keskin, 2014; Arseven, 1993;

Gören, 1997) sanat tarihçisi, ressam ve yazar Celal Esad Arseven (1876-1971) Şişli Atölyesi'nin ve uluslararası bu serginin gerekliliğini ve amacını şöyle açıklamaktadır:

"Asırlardan beri Türkler aleyhinde yapılan neşriyatın tesiriyle müttefik olduğumuz milletler bile bizi hala iptidai bir kavim olarak telakki ediyorlardı. Bu telakkinin yanlışlığını, medeniyetimiz, kabiliyetimizi ispat etmek üzere, müttefik devletlerin başşehirlerinde sergiler açmak ve konserler vererek göstermişlerdir." (Arseven, 1993, 63)

Tansuğ (1991) ve Arseven (1993)'e göre 1918 Viyana Sergisi Osmanlı Devleti'nin değişen, Batılılaşan yüzünü ve sanatını Avrupalı devletler içinde tanıtarak daha saygın ve çağdaş bir düzeye taşıma amacı taşımaktadır. Böylesi bir yaklaşım aslında Osmanlı Devleti'nin hala ayakta ve güçlü olduğunun propaganda çabası olduğu kadar 19. Yüzyıl başlarından itibaren yoğun bir şekilde devam eden Osmanlı Batılılaşma hareketlerinin ve bu kapsamda gerçekleştirilen kültürel ve sanatsal dönüşümün amaçlarının da net bir ifadesidir (Üstünipek, [12.07.2016]). Daha net bir söyleyişle askeri gücün tek başına cephelerde savaş kazanmaya yeterli olmadığına anlaşılmasıyla birlikte, günümüzdeki ifadesiyle 'yumuşak güç'e çok daha fazla önem vermeye başlanmış; bir devlet politikası olarak kültür-sanat etkinliklerine verilen destek sürekli hale gelmiştir. Ayrıca, Şişli Atölyesi resimleri ve bu resimlerin sergilendiği 1918 Viyana Sergisi'yle beraber destek verilen kültür ve sanat etkinliklerinin ifade ve temsil ettiği değerler de değişerek devletin resmî ideolojisiyle aynı çizgiye gelmiştir.

Bu olgu temel olarak Şişli Atölyesi'nden bir asır önce Napolyon Bonaparte'ın yaptığı gibi resim sanatını "istediği belirli bir imgeyi yansıtmak için" (Hanley, 2005, 141) kullanması, 19. Yüzyıl başından itibaren Osmanlı padişahlarının giderek artan bir şekilde portreler ve istedikleri temalarda diğer büyük boyutlu resimler sipariş etmeleri ve 20. Yüzyıl ile resmin yanı sıra diğer görsel sanatlara savaş veya barış zamanında "bir takım politik amaçlar ve başarıların tanıtımını yapmak için" (Venetti ve Papadoupoulou, 2005, 9) farklı türde siyasi rejimler tarafından başvurulacak olmasıyla aynı düzlemde değerlendirilebilir. Sanatın ve sanatçıların kitlelere mesajlarıyla ulaşarak onları belirlenmiş bir tutum ya da davranışa yönlendirmeleri egemen politik gücün kendi amaçları için yararlı bir nitelik olduğu için bu durum sanatın ve sanatçının propaganda amacıyla kullanılmalarda sonucunu doğurmuştur. Hedefi, insanları propagandayı yapan politik gücün tutum ve amaçlarını benimsemeye yöneltmek olan propaganda etkinlikleri sanat aracılığıyla daha büyük kitlelere ulaşabilmektedir. Şişli Atölyesi de bu bağlamda Osmanlı Devleti'nin ressamlardan cephede hizmet

vermelerinin dışında başka bir beklentisinin olduğunun göstergesidir ve Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'nda resim sanatıyla propaganda yapma çabası olarak değerlendirilmelidir.

18. Yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile zaten var olan askeri ilişkilerine ek olarak kültürel ilişkilerinin de giderek yoğunlaştığı dönemin yani 'Batılılaşma' döneminin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu yüzyılda önce askeri alanda başlayan Osmanlı Batılılaşma hareketleri daha sonra idari, ekonomik ve kültürel alanlara yayılarak padişahların kişiliklerine ve dünya görüşlerine bağlı olarak seçtikleri yöntemlerle saray odaklı olarak devlet bürokrasisinin kontrolünde gerçekleşmiştir. Bu dönemde kültür ve sanat alanındaki dönüşüm ve atılan adımlar da yine sarayın yönlendirmesi ve onun tercihleriyle olmuştur. Bu bağlamda Fatih Sultan Mehmet döneminde ilk işaretleri görülse de III. Selim döneminde bir gerçek anlamda bir dönüşümle ve Batılı tarzda padişah resimlerinin yapılmasıyla kimliğini ve dilini bulan Osmanlı resim sanatı, padişah portreleriyle hem saltanatın görselleştirilip bu portrelerdeki çeşitli simgelerle gücün kimde olduğunun hatırlatılmasında hem de yapılan yeniliklerin Batı ve Osmanlı kamuoyuna tanıtılıp benimsetilmesinde Osmanlı sarayının başvurduğu çok önemli ve etkili bir araç olmuştur.

Papila (2008)'ya göre yerli ve yabancı birçok ressamın saray ve Osmanlı bürokrasisi ile aldıkları siparişler ve sundukları yapıtlar üzerinden yakın ilişkiler kurması ve sansür, onları siyasi düşüncelerini ve politik eğilimlerini eserlerine aktarmaktan önemli ölçüde alıkoymuş, politik ve sarayın onaylamayacağı konular işlemelerini engellemiştir. Sanatçılar Şişli Atölyesi ressamları örneğinde de gözlemlendiği üzere daha çok devlet politikaları ve ideolojisi yönünde eserler üretmişlerdir. Şişli Atölyesi'nin kurulduğu 1917'ye kadar neredeyse aralıksız bir şekilde yedi yıldır çeşitli cephelerde savaş halinde olan Osmanlı Devleti için o dönem en baskın gerçeklik olan Birinci Dünya Savaşı ve bu savaşın Osmanlı toplumunda ortaya çıkardığı sonuçların birinci elden anlatılabilmesi için ressamlara her türlü olanak sağlanmış ve ressamlar bu amaç doğrultusunda daha iyi eser verebilmeleri amacıyla cephelere dahi gönderilmiştir.

Sonuç olarak, Osmanlı resim sanatı Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının çok önemli bir ögesi, saray ve devlet bürokrasisi tarafından yerli ve yabancı birçok

ressama, kimi zaman temaları padişahlarca belirlenen, ağırlıkla saltanatın yüceltilmesi, padişaha bağlılık, Batılılaşma, savaş ve kahramanlık konulu eserlerin sipariş verilmesi, karşılığında onlara dağıtılan nişanlar ve ödenekler kanalıyla ciddi destek görmüş ve daha çok 'beyaz propaganda' denilebilecek kaynağı bilinen, gerçeğe dayalı ama izleyicinin algısını da saray tarafından belirlenmiş bir yönde etkilemeyi amaçlayan bir çaba olmuştur.

3.4. Fotoğraf ve Propaganda

Fotoğrafçılık Üzerine isimli kitabında Susan Sontag "fotoğraf makinesinin bir silahın yüceltilmiş hali olması gibi birinin fotoğrafını çekmek de bir cinayetin yüceltilmiş halidir." (Sontag, 2005, 19) diyerek fotoğraf makinesinin karşısına konulan, yoluna çıkan herhangi bir varlığı manipüle eden ya da o varlığın sahibi olan bir silah olduğunu iddia etmektedir. Gerçek gücü bulunuşunun ilk dönemlerinde pek anlaşılmayan, daha çok çevreyi belgelemek ve anı yakalamak amacıyla kullanılan, insanlığın gerçekleştirdiği en önemli buluşlardan biri olan fotoğrafın bu durağan özelliği bulunuşunu izleyen dönemlerde kaçınılmaz bir biçimde değişmiştir.

Fotoğraf yaygınlıkla gerçeğin nesnel bir belgesi olarak kabul gördüğünden (Sontag, 2005) insanları yaşananlara tanıklık etmeye ve olan biten hakkında düşünmeye iter. Geniş halk kitlelerine sözel anlatıma ya da minyatür ve resim sanatında olduğu gibi aracı olarak bir sanatçıya gerek olmadan ulaşabilmesi, gündemde bulunmayan bir noktayı gündeme taşınması, kamuoyu oluşturması ve taşıdığı mesajla kamuoyunu yönlendirebilmesi fotoğrafı toplumsal ve siyasal düzlemde çok güçlü bir iletişim aracı haline getirmiştir. 2 Eylül 2015'te Bodrum'un Akyarlar sahiline vuran 3 yaşındaki Suriyeli mülteci çocuk Aylan Kurdi'nin fotoğrafı bu güce, yakın tarihten oldukça net bir örnektir.



Şekil 74:Aylan Kurdi'nin Fotoğrafi
(MSNBC, [26.07.2016])

Fotoğrafın yayınlanmasının ardından eski Fransa Cumhurbaşkanı François Hollande Aylan Kurdi'nin ölümünden şok olduğunu söyleyerek Suriyeli mülteciler konusunda daha fazla yardım ve uluslararası iş birliği çağrısında bulunmuştur (Tharoor, [26.07.2016]). Eski İngiltere Başbakanı David Cameron fotoğraftan bir baba olarak çok etkilendiğini ve İngiltere'nin daha fazla Suriyeli mülteci kabul ederek daha fazla sorumluluk alacağını açıklamıştır (Dathan, [26.07.2016]). Benzer şekilde İrlanda Başbakanı Enda Kenny de Aylan Kurdi'nin fotoğrafını şok edici bulduğunu söylemiş ve bu durumun süremeyeceğini ifade ederek fotoğrafın tüm Avrupa vicdanına seslenmesi gerektiğini ifade etmiştir (Hand, [26.07.2016]). Suriyeli mülteciler için yapılan uluslararası yardımlarda da bu fotoğrafın yayınlanmasından sonra ciddi bir artış gözlemlenmiş (Henley ve diğ., [26.07.2016]) ve Almanya, Avusturya gibi ülkeler politikalarını değiştirerek sınır kapılarını Macaristan ve Makedonya'da biriken Suriyeli mültecilere açmışlardır.

Batılı dünya liderlerinin Suriyeli mültecilerin iç savaştan kaçarken yaşadıkları trajediyle aracasız ve net bir biçimde yüzleşmesini sağlayan bu fotoğrafı, terör örgütü DAESH/İŞİD de düzenli olarak yayınladığı kendi dergisinde insanları işgal ettiği Suriye'den ve diğer şehirlere kaçmaktan caydırmak ve kaçmaya çalışmanın büyük bir günah olduğu propagandasını yapmak için kullanmıştır (Hall, [26.07.2016]). Tüm bu yaşananlar fotoğrafın insanların bakış açısını etkileme, şekillendirme ve değiştirmekte ne kadar güçlü bir araç olduğunu ve bu gücün ideolojisi ne olursa olsun hiçbir egemen güç tarafından görmezden gelinemediğini göstermektedir.

Bu güç de amaçları birbirinden oldukça farklı olan hem demokratik hem de totaliter hükümetlerin dikkatini çekmiş ve fotoğraf onlar için “güçlü bir propaganda ve fikir manipülasyonu aracı olmuştur.” (Freund, 1980, 103). Propaganda amacıyla kullanılmasının yanı sıra kamuoyunun duygularını göstermek ve milli duyguları harekete geçirmekte de oldukça kullanışlı olmuştur. Bağlamlarından çıkarılan ya da daha önceden belirlenmiş bir amaca göre konumlandırılan fotoğraflar izleyicileri ya da okuyucuları etkileyen iletişim araçlarına dönüşmüştür. Fotoğrafın geniş halk kitlelerine ulaşabilen bu görsel dilini ve iletişimsel gücünü sadece hükümetler değil aynı zamanda sanayi, finans ve büyük basın yayın organları da ulusal ve uluslararası kamuoyunu kendi görüşleri doğrultusunda şekillendirmek için yaygın bir şekilde kullanmışlardır.

Toplumları ve insanları harekete geçirebilen fotoğraf ne yazık ki her zaman gerçeğin eksiksiz ve doğru bir yansıması olmayabilir. Korkmaz (2014)’a göre fotoğraf, çekilmeden önce ve çekilirken kullanılan yeniden kadrajlama, farklı açıların kullanılması, renk filtreleri, yönlendirici kompozisyon, ekleme, çıkarma ve birleştirme gibi teknikler ile fotoğrafın anlamını değiştiren, saptıran, yaratılmak istenen etki ve varılmak istenen amaç doğrultusunda yeniden kurgulayan, böylece insan bilinci üzerinde oldukça etkili bir silah niteliği kazanabilir. Gerçekliğin ortaklaşa kabul edilen temsili olarak yazılı metinlerden daha etkileyici ve inandırıcı olan fotoğraf, böylece propaganda amaçlı kullanım için son derece uygun bir iletişim aracına dönüşmektedir. Dolayısıyla da egemen politik sistem ve ideolojiler ulusal veya uluslararası kamuoyunu, yaratmak istedikleri etki doğrultusunda yönlendirme, diğer bir deyişle, kendi “örgütlü inandırma etkinliği”ni (Mutlu, 2008, 240) gerçekleştirme olanağı bulmaktadır. Bu olguya bir örnek olarak aşağıdaki fotoğraflar gösterilebilir.



**Şekil 75: Benito Mussolini'nin
Düzenlenmemiş Fotoğrafi**
(Ethics in Editing, [29.07.2016])



**Şekil 76: Benito Mussolini'nin
Düzenlenmiş Fotoğrafi**
(Ethics in Editing, [29.07.2016])

Yukarıdaki fotoğraflardan da anlaşılacağı üzere, Benito Mussolini kendisini taraftarlarına ve rakiplerine daha korkusuz ve kahramanca gösterebilmek ve herşeyin merkezinde görünebilmek için fotoğraftan atını tutan seyisi çıkarttırmıştır. İktidarda bulunan ve güce egemen olanların görüntülerin gücünü ve görsellüğün dilini de kontrol etmesi yadsınamaz bir gerçektir. Mussolini'nin yukarıdaki fotoğrafında bu kontrol fotoğrafın verilmek istenen mesaj doğrultusunda rötuşlanması ve böylece sadece kompozisyon olarak değil aynı zamanda anlamsal ve iletişimsel olarak da yeniden kurgulanması biçiminde kendini göstermektedir.

Fotoğrafın liderlerin imgelerinin kurgulanmasında ve bu imgenin halka onların arzu ettiği açıdan yansıtılmasında kullanımına bir diğer örnek de Adolf Hitler'in bir Nazi propaganda dergisinde yayınlanan aşağıdaki fotoğraflarıdır.



Şekil 77: Adolf Hitler'in Nurnberg'teki Nazi Partisi mitinginden bir fotoğraf
(Daily Mail, [02.08.2016])

Kısa boylu bir fiziği olan Hitler bu fotoğrafta yukarıda da bahsedilen tekniklerden yönlendirici kompozisyonla alttan çekilen fotoğrafta zorlama bir perspektif ile onu daha yüce, daha güçlü, herşeyin üzerindeki tek adam ve Alman halkının lideri göstermeye yönelik olarak halka Nazi selamı verirken fotoğraflanmıştır.



Şekil 78: Adolf Hitler'i Alman Birliklerini Denetlerken Gösteren Bir Fotoğraf
(The Jewish Virtual Library, [02.08.2016])

Yukarıdaki fotoğrafta da Hitler onu alttan fotoğraflamanın olanaksız ya da verilmek istenen mesaj bakımından anlamsız olduğu durumlarda olduğu gibi herkesten yüksekte bir yerde yine Nazi selamı verirken fotoğraflanmıştır. (Freund, 1980)'un ileri sürdüğü yönlendirici kullanıma uygun olan bu fotoğrafın Hitler'in görsel liderlik propagandası için dikkatlice seçilmiş ve kurgulanmış bir fotoğraf olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

“Güce dayalı kuvvete sahip olmak güzel olabilir. Ama halkın kalbini kazanmak ve muhafaza etmek daha iyidir.” (Doob, 1950, 420) diyen Hitler'in Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanı Joseph Goebbels'in bu sözünü doğrularcasına Hitler'in çocuklarla çekilmiş fotoğrafları da yine fotoğrafın toplumsal tutum ve davranışları etkilemeye dönük büyük gücünün bir göstergesidir.



Şekil 79: Adolf Hitler'in Çocuklarla Çekilmiş Bir Fotoğrafı
(The Phora, [02.08.2016])

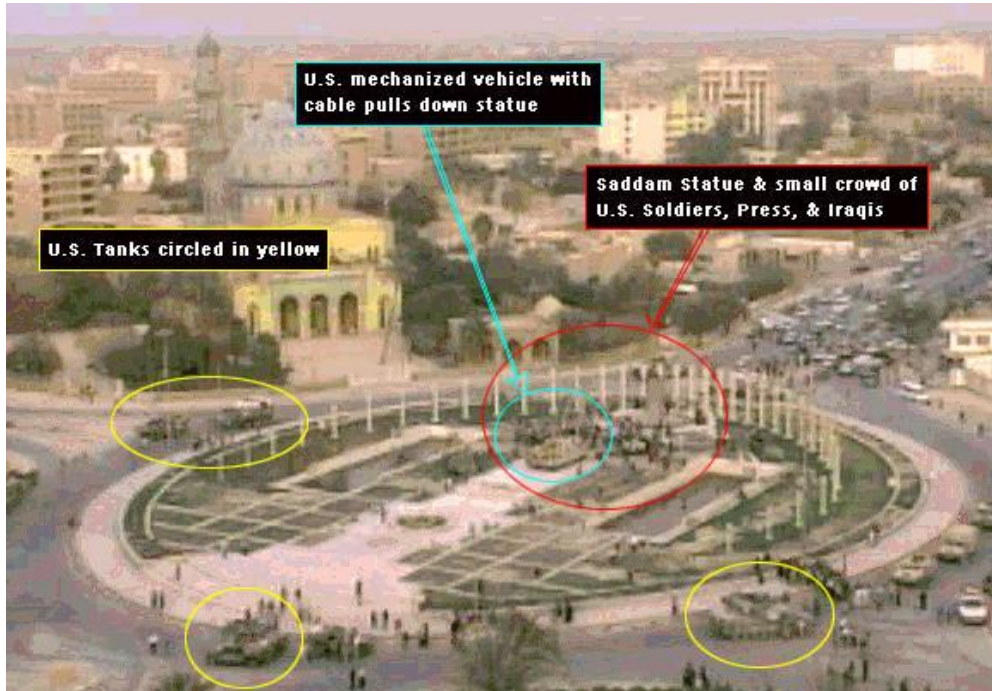
Bu fotoğrafta çocukların geleneksel Alman giysileri içinde olduğu ve Hitler onlarla selamlaştıktan sonra bile elleri havada bir asker disiplini içinde durdukları gözden kaçmamaktadır. Hitler'in çocuklarla arasına koyduğu mesafe de dikkat edilmesi gereken diğer bir görsel öğedir. Hitler'in çocuklarla ilgilendiği, onlara gülümsediği ve çocukların da Hitler'e sevgi gösterilerinde bulunduğu birçok fotoğraf gibi bu fotoğraf da Hitler'i ulusuna karşı sevecen ve kucaklayıcı bir lider olarak idealize etmeye dönük özenli bir propaganda çalışmasının bir örneğidir.

En önemli işlevlerinden birinin yaşanan anı belgelemek olduğu düşünülen fotoğrafın görsel gücünün “tutum ve davranışları etkilemek için bilerek” (Lilleker, 2013, 223) ve “belirli bir görüşü, belirli bir davranışı benimsemelerini sağlayacak biçimde etkileme

girişimi” (Ayhan, 2007, 39) yani propaganda amacıyla kullanılma olgusuna bir diğer örnek de 2003 yılında Irak’ın işgali sırasında Bağdat’ın Firdevs Meydanı’ndaki Saddam Hüseyin heykelinin yıkılışına ait aşağıdaki farklı kaynaklara ait iki fotoğraftır.



Şekil 80: Saddam Hüseyin Heykelinin Yıkılışının Dar Açıdan Çekilmiş Fotoğrafı
(Savannah Now, [29.07.2016])



Şekil 81: Saddam Hüseyin Heykelinin Yıkılışının Geniş Açıdan Çekilmiş Fotoğrafı
(Sweet Liberty, [29.07.2016])

İlki The Associated Press'e ikincisi de Reuters'e ait bu iki fotoğraf karşılaştırıldığında, ilk fotoğrafta o dönemde ABD liderliğindeki koalisyon güçlerinin sık sık ifade ettiği gibi kendilerine "desteklerini haykıran mutlu bir kalabalık" (Collier ve Squatriglia, [29.07.2016]) yerine sadece birkaç yüz Iraklı'nın ve onlardan çok daha fazla sayıdaki Amerikan askerinin tanklar ve ağır silahlarla kuşattığı ve trafiği kestiği, büyük oranda boş bir Firdevs Meydanı net bir biçimde görülmektedir. Dönemin Amerikan yönetiminin ve müttefiklerinin bu savaşın gerekli ve meşru olup olmadığı (Rawnsley, [29.07.2016], gerçekten Irak'ı 'özgürleştirmek' ve sahip olduğu nükleer silahları etkisiz hale getirmek için yapıldığına ilişkin söylemlerin "tatmin edici olmaktan çok uzak" olduğu (Rozenberg, [29.07.2016]; Ivens, [29.07.2016]) ve en önemlisi Irak halkının kendilerinden yana olduğu (Collier ve Squatriglia, [29.07.2016]; West, [29.07.2016]) konularında ciddi şüpheleri bulunan uluslararası kamuoyunun desteğini kazanmak ve kendilerinden yana bir siyasi tavır takınılmasını sağlamak için fotoğrafın kullanıldığı böyle bir propaganda çalışmasına gereksinim duyduğu açıktır. Ayhan (2007)'ın da değindiği gibi bir yalanı yansıtmak için kullanıldığı anlarda bile fotoğraf yalan söylemez; aksine o yalana inanmayı seçen kitlelerin zihninde daha gerçek ve daha doğru bir görünüm kazandırır ve böylece güçlü bir psikolojik bir silaha dönüşür.

Bu amaçla kullanıldığında çoğu zaman yönlendirici bir mesaj barındıran tamamlayıcı bir metnin eşlik ettiği (Bodur, 2008) fotoğrafın oluşturulma sürecinde ister kendi adına ister belli bir ideoloji için çalışsın fotoğrafçının eğilimleri kaçınılmaz bir olgudur. Leonard Doob *Kamuoyu ve Propaganda* isimli makalesinde bu olguyu açıklarken "fotoğraf makinesinin merceği insan gözünün merceğinden daha nesnel değildir; bu lensten geçen ışık fotoğrafçının tutumları tarafından şekillendirilir." (Doob, 1949, 230) diyerek her fotoğrafçının belli bir niyet ile fotoğraf çektiğini ileri sürmektedir. Birçok insan bunun farkına varmasa da, nasıl bir amacı olursa olsun, böyle bir niyetin varlığı fotoğrafı bilginin belli bir amacı ya da bakış açısını güçlendirmeye yönelik olarak yapılandırılmasını ve yayılmasını amaçlayan (Jowett ve O'Donnell, 2012) propaganda amaçlı kullanımına açık hale getirir. Yukarıdaki fotoğraflardan da anlaşılacağı üzere farklı dönemlerde farklı hükümet modellerine sahip Almanya ve ABD fotoğrafı kendi amaçları doğrultusunda siyasi amaçlı olarak kamuoyunu yönlendirmeye dönük bir propaganda aracı biçiminde kullanmışlardır.

İlk dönemlerinde anı yansıtan bir belge niteliğinde olan fotoğraf, günümüz dünyasının dijital fotoğrafçılık, televizyon, internet ve sosyal medya gibi teknolojik olanaklarıyla kaynaşarak etkili ve yaygın bir propaganda aracına dönüşmüştür. Ayrıca, gelişen baskı tekniklerinin sağladığı çoğaltılabilirliği sayesinde posterlerde, afişlerde, broşür ve bildirilerde, gazetelerde ve dergilerde giderek artan oranda kullanılmaktadır. Akarçay (2011) bu durumun, görüntünün ve fotoğrafın görsel dilinin biçimlendirdiği gerçekliğin ikna ve inandırma gücünün artmasından kaynaklandığını ileri sürmektedir. Diğer bir deyişle, oldukça güçlü etkilere sahip olan görüntüler bu nedenle bir şeyin meydana geldiğini ya da bir durumun yaşanmışlığını ‘kanıtlayan’ belgeler olarak kabul edilir. Dolayısıyla, fotoğrafın herkesin üzerinde uzlaştığı bir kanıt ve nesnel bir iletişim aracı olduğuna yönelik inanç sarsması zor bir inançtır.

Hangi toplumda ya da hangi güç tarafından kullanılıyorsa olursa olsun “kitleleri etkileme ve derinlemesine tutum değişiklikleri yaratabilme gücü” (Akarçalı, 1989,5) olan fotoğrafın bu kadar etkili bir araç olmasının ve görsel mesajları algıyı şekillendirerek propaganda için kullanılmasının temelinde fotoğrafın taşıdığı üç farklı gizil ifade yatmaktadır (Meyers, 2009). Bu ifadeler bir fotoğrafın siyasi içerikli olsun olmasın ya da siyasi bir sonuç ortaya çıkarsın çıkarmasın propaganda amaçlı olarak kullanılmasının yolunu açan özelliklerdir.

Fotoğrafın taşıdığı bu ifadelerin birincisi “Bu gerçekten oldu.” (Meyers, 2009, 23) yargısıdır. Resim, gravür veya sözlü, yazılı anlatımın aksine, üretim sürecinin yapısından kaynaklanan nedenlerle, fotoğrafın belli bir zamanda gerçekten var olan bir durumu ya da sahneyi anlattığı inancı çok yaygındır. Yukarıda da ifade edildiği gibi çeşitli yöntemler ve tekniklerle fotoğraflar değiştirilip yönlendirilebilse de bu değişim ve yönlendirme açık, net ve karşılatırılmalı olarak görülmüyorsa fotoğraf izleyici tarafından ‘gerçeğin’ kendisi olarak kabul edilir. Gerçeğin böylesine nesnel ve sadık bir yansıması olarak kabul gören fotoğrafın, algıların görsel semboller tarafından şekillendirilmesinde bilinçli bir biçimde propaganda aracı olarak kullanılması böylece kolaylaşmaktadır çünkü bir yargıya varmak için insan en başta görme duyusuna ve görüntülere gereksinim duyar. Bu duyu kontrol ve manipüle edilebildiği oranda görüntüler belli bir yaşanmışlığın ve ‘gerçekliğin’ kanıtı olarak algılanır.

İkinci olarak “Bu, fotoğrafçıdan bağımsız olarak oldu.” (Meyers, 2009, 23) düşüncesi fotoğrafın tutumların yönlendirilmesinde kullanımını kolaylaştırmaktadır. Bir başka ifadeyle, bir fotoğrafın propaganda amaçlı olarak kullanılması ve belli bir mesaj taşınması için o fotoğrafın bir durumun sadece gerçekten olduğunu göstermesi tek başına yeterli değildir. Diğer bir deyişle izleyici fotoğrafın iletmiş mesajın ve gösterdiği anın kendiliğinden gerçekleştiğine inanması gerekmektedir. Portre fotoğraflarında olduğu gibi fotoğraftaki yönlendirme açık bir şekilde göze çarpmıyorsa, izleyici fotoğrafçının fotoğrafın içeriğinin oluşmasında herhangi bir etkisinin ya da katkısının olmadığına inanır ve bu yönde bir beklenti içine girer. Böylece nesnel olduğuna inandığı fotoğrafla egemen gücün kendi amaçlarına uygun olarak tasarladığı mesaja daha açık bir duruma gelir.

Fotoğrafi propaganda amacıyla kullanıma uygun kullanılan üçüncü ve son özellik ise “Bu sahnenin temsil gücü vardır.” (Meyers, 2009, 23) yargısıdır. Diğer bir deyişle, izleyici fotoğrafta gösterilen durum ya da olayın yaygın ve genel-geçer bir özellik taşıdığına ve söz konusu durumu gerçekten yansıttığına ilişkin bir kuşku duymamalı ve fotoğrafın bu genel-geçer durumun tanığı olduğuna inanmalıdır. Fotoğrafın teknik üretim sürecinden daha çok kullanılış tarzıyla ilgili olarak okunabilecek bu ifade fotoğrafın ortaya çıkaracağı sonuçlar ve propagandayı yapan egemen güç ya da kurumun aktarmak istediği önceden tasarlanmış mesajın dışındaki bir anlamın oluşmaması için son derece önemlidir. Böylece kitlelerin verilen mesaja inandırılmasında çok daha etkili bir sonuç elde edilir. Bu üç yargıda da başarılı olan fotoğraflar propagandayı yapan kuruma ya da egemen siyasi güce algıları etkileyerek istedikleri yönde tutum ve tavır değişikliği yaratma olanağı verir.

Fotoğrafçılık Üzerine isimli kitabında “Kendi başına hiçbir şeyi açıklayamayan fotoğraf, çıkarıma, spekülasyona ve fanteziye bitmez tükenmez bir çağrıdır.” (Sontag, 2005, 17) yargısında bulunan Susan Sontag aslında fotoğrafın doğasına ve kullanımına yönelik çok önemli bir saptama yapmaktadır. İnsanın düşünce ve hayal gücü üzerinde böylesine etkili bir iletişim aracının, bulunuşundan bu yana gerek gücün bir sembolü olarak gerekse egemen gücün fikirlerinin benimsetilmesinde, kritik dönemlerde mesajların görsel olarak hızlı ve aracısız aktarılmasında, söylemlerin bir parçası hatta yapılacakların bir kanıtı şeklinde kullanılması kaçınılmaz bir durumdur. Doğruyu söylediğine inanılan ve bundan dolayı da iletişim araçları içinde çok önemli bir yeri

olan fotoğrafın sahip olduğu bu n y k iletişimsel ve dönüştürücü g c nedeniyle doğrudan ya da dolaylı yollarla propaganda aracı olarak tercih edilmesi de son derece yaygın bir olgudur. Bu amaçla kullanılan fotoğraflar “gerçekliğin bakış açıları ve öznellikler çerçevesinden kurgulanmış yansımalarıdır.” (Ulutaş ve evik, 2015, 37). Bu yansımalar görece dar bir etki alanı olan soyut yazılı anlatımdan daha etkili olmakta ve “belirli sembollerin manipülasyonu aracılığı ile kolektif tutumların yönlendirilmesi” (Lasswell, 1971, 34) için egemen gücün elinde bir propaganda aracına dönüşmektedir. Fotoğraf ve propaganda arasındaki bu ilişkide fotoğrafın görülmeyeni gösterme ve ikna etme gücünü kontrol edenler sadece kitlesel tutum değişiklikleri başlatmakla kalmamakta kendilerinden yana eyleme geçilmesini de sağlamakta ve gerçekliği fotoğraf makinesinin viz r yle oluşturulan bir kadrajla aktarıldığı bir düzleme çekmektedir.

3.5. Değerlendirme ve Sonuç

Tarih  ncesi dönemlerden başlayarak sanat ve siyaset anlaşılması ilk bakışta kolay olmayan ama yadsınamaz bir ilişki içinde olmuş ve sanatçılar ile siyasetçiler birbirlerine farklı nedenlerle sık sık gereksinim duyan zoraki ortaklar olmuştur. Toplumsal ve jeopolitik dönüşümlerin derin izlerini taşıyan bu ortaklık çoğu zaman siyasetin ve egemen gücün arzuladığı yönde gelişmiş ve bu gücün geniş kitlelere iletmek istediği çeşitli mesaj, düşünce veya amacın yayılmasında ya da bunların hedef kitleden gizlenmesinde etkin bir rol oynamıştır. Bu durum da sanat ve siyasetin çeşitli zaman ve boyutlarda süren bu karmaşık ilişkisinin propaganda sınırlarına girmesinin yolunu açmıştır. Bu bölümde de tartışıldığı üzere yakın tarihimiz de küresel ölçekte gerçekleşen bu olgudan farklı zamanlarda farklı sanat dalları bağlamında etkilenmiştir.

1839’da bulunduğu andan başlayarak 19. Yüzyıl’ın en önemli teknolojik simgelerinden ve toplumsal dönüştürücü araçlarından biri olan fotoğaf ise sanat, siyaset ve propagandanın oluşturduğu bu denkleme Modernizm’in eklediği bir başka değerken olmuştur. İzleyici ve ‘gerçeklik’ arasında o ana kadar var olan sanatçının yorum ayrıcalığını sahip olduğu kaydetme ve belgeleme gücüyle ortadan kaldıran fotoğraf günümüzde içinde yaşadığımız küresel ve küçük dünyanın görsel olduğu kadar toplumsal temellerini de atmıştır. Resimden ayrı sanatsal kimliğini kazanana kadar geçen muğlak süreçte sahip olduğu bu g c egemen siyasi, felsefi ve ekonomik g c ler tarafından kullanılan fotoğraf bu nedenle bir kitleleri yönlendirme ve rıza

retme aracına dnm ve teknik yönüyle resimden farklı ama politik olarak onunla aynı kaderi paylaşarak propagandanın kapsama alanına girmekten kaamamıtır.



4. OSMANLI DEVLETİ'NDE 19. YÜZYIL BATILILAŞMA ÇABALARI: BİR KİMLİK ARAYIŞI

Değişimin toplumun ve devletin her alanında görüldüğü Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının 19. Yüzyıl ile başladığını düşünmek eksik ve yanlış bir değerlendirme olacaktır. Georgeon (2012)'a göre, Batı uygarlığı ile siyasi, ekonomik ve diplomatik bağlarını hiçbir zaman kesmeyen Osmanlı Devleti'nin bu çabaları aniden başlayan bir serüven değildir. Söz konusu çabaları Batı ile siyasi ve kültürel ilişkilerin yoğunlaştığı 18. Yüzyıl başlarındaki Sultan III. Ahmet dönemine (Mardin, 2002) kadar mümkündür. İçerde çok büyük oranda sultanların ve etkili yöneticilerin kişilik ve seçimlerine göre yürüyen, dışarda da daha önce hiç olmadığı kadar 19. Yüzyıl'ın jeopolitik görünümünden etkilenen, en son aşamada da Türkiye Cumhuriyeti'ni şekillendiren bu uzun soluklu seyir, hedef olarak Batı ve Avrupa'nın siyasal, toplumsal, askeri ve düşünsel birikimini almaktadır. Her aşamasında kendine özgü nitelikleri ve buhranları olan "imparatorluğun en uzun asrı"ndaki (Ortaylı, 2016a, 13) bu dönüşümler silsilesi ayaklanmalar, tahttan indirmeler ve savaşlarla zaman zaman yavaşlasa da etki-tepki dinamiğiyle devam ederek Osmanlı Devleti'nde Batılı kurumların ve uygulamaların yerleşmesinin önünü açmıştır. Osmanlı Devleti'nin egemen gücü olan saltanat ve dinsel kurumların zamanla değişikliğe uğrayarak güçlerini yitirmesine (Ortaylı, 2016a) de neden olan bu çok yönlü arayış, Batı uygarlığının yüzeysel ve şekilsel olarak algılanıp kişisel refahın öne çıktığı (Mardin, 2002) Lale Devri gibi dönemlerden de Batı'nın teknolojisinin, yönetsel sisteminin, eğitim kurumlarının ve askeri örgütlenmesinin başarıyla uygulandığı aşamalardan da geçmiştir.

19. Yüzyıl, değişimin dışında kalamayan Osmanlı Devleti'nin ekonomik ve siyasal olarak yüzünü 15. Yüzyıl'dan itibaren Reform, Rönesans, Coğrafi Keşifler, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi'yle dönüşüme uğrayan Batı'ya çevirdiği bir dönem olmuştur. Tarihinin en köklü dönüşümlerini geçiren Batı'nın 19. Yüzyıl'daki güç simgesi makinenin sanattaki izdüşümü olan fotoğrafın da icat edildiği bu Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarının mantığını ve yapısını anlamak Osmanlı Devleti'nin bu buluşu

kullanarak propagandasını yapmayı amaçladığı Batılı devlet kimliğinin ve bu kimliğe dayalı olarak geliştirdiği meşruiyet savının temellerinin nedenlerinin daha iyi kavranmasını sağlayacaktır.

4.1. Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Sosyo-Politik ve Ekonomik Yapısı

Yeni kimliklerin ortaya çıktığı ve bazılarının da ortadan kaybolduğu bir değişim süreci olan Batılılaşma sürecini daha iyi kavrayabilmek için “Osmanlı halife-sultanlığının din-devlet rejimini”ne (Berkes, 2016, 28) sahip Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'da içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik durumu hakkında bilgi sahibi olmak doğru bir yaklaşım olacaktır çünkü Osmanlı Devleti'nin yaşadığı Batılılaşma süreci ve Batı'nın geçirdiği modernleşme/aydınlanma bu iki yapının sahip oldukları ayrı toplum yapıları nedeniyle birbirinden farklıdır.

Berkes (2016)'e göre Osmanlı toplum yapısını hem 19. Yüzyıl'da hem de daha önceki dönemlerde Batı'daki toplumsal ve siyasal kurgudan ayıran, Batı tarzında toplumsal yapıya karşıt bir sosyo-politik gelenektir. Bu gelenek devlet ve toplum arasındaki ilişkiyi düzenler. Batı'nın Reform, Rönesans ve devrimlerle oluşturduğu yapının aksine Osmanlı Devleti'nde devlet yöneticileri herhangi bir toplumsal sınıfa dayanmaz, o sınıfları temsil etmez. Bunun doğal sonucu olarak da 19. Yüzyıl'a gelindiğinde bile Osmanlı Devleti'nin egemen sosyo-politik duruşu devletin toplumdan gelmediği, dolayısıyla toplumdaki sınıflara dayanmayacağı inancıdır. Diğer bir ifadeyle, Batı'da toplumun temsilcileriyle paylaşılan hükümdarlık gücünün aksine, 19. Yüzyıl'ın Osmanlı Devleti'nde egemenlik ve siyasi otorite toplumsal dayanaklardan gelmez; topluma halife sultan tarafından güç ve dini buyruklarla kabul ettirilir. Bu devletle toplum arasında bir 'sözleşme' veya 'anlaşma' esasına dayalı bir yapı değildir; devletin topluma baskın olması olarak açıklanabilecek bir durumdur (Fidan, Şahin ve Çelik, 2011). Ayrıca Berkes (2016) dinselikten çok gelenekselliğe dayandırdığı Osmanlı toplumsal ve siyasal yapısının Tanrı'nın koyduğu, değişmeyen ve değiştirilmemesi gereken, olduğu gibi tutulursa sonsuza kadar sürecek “en eski, ilk kanun” (Berkes, 2016, 30) tarafından şekillendirildiğini ileri sürer. İslam hukukunu savunup uyguladığı sürece meşru olacağı düşünülen devletin, Tanrı'nın bu düzenin işlemlerini sağlamak için “kendinin bir gölgesi, vekili, halifesi” (Berkes, 2016, 30) olarak seçtiği sultan önderliğinde yönetilmesi gerektiğine inanılır. Bu niteliklerden dolayı Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki toplumsal yapısı ezici çoğunlukla

toplumun sürekli olarak denge halinde durması gerektiğine inanan, sultanın değişimin ve ilerlemeyle değil Tanrı tarafından verilen düzenin sağlanması göreviyle uğraşmasını isteyen, herhangi bir değişimin bozulmaya yol açacağını iddia eden bir karaktere sahiptir. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma yolunda en çok sorun çıkmasına, planlanan ve yapılmaya gayret edilen birçok düzenlemenin kurumsallaşmasının gecikmesine yol açan da aslında bu özelliktir.

Yukarıdaki kavramsal ve sosyolojik analize ek olarak, net bir biçimde yönetici sınıf ve reayadan oluşan çok uluslu Osmanlı toplumunda reaya üretim yapan ve devlete vergi ödeyen topluluklardan, köylülerden, esnaf, zanaatkar ve tüccarlardan oluşur (Aslan ve Yılmaz, 2001; Gündüz, 2006). Gayrimüslim ve Müslüman ayrımı yapılmayan bu reaya içinde (Fidan, Şahin ve Çelik, 2011) Osmanlı toplumunun çoğunluğunu oluşturan Müslüman kitlenin dini anlayış ve yaşam tarzı gibi nedenlerle sermaye birikimi düşüncesine sahip olmadığını belirtmek önemlidir (Eriş, 2002). Yüzyıllardan beri Osmanlı toplumu içinde devletin tanıdığı geniş dini, ekonomik ve siyasi olanaklardan yararlanan gayrimüslim tebaa daha önceki dönemlerde olduğu gibi 19. Yüzyıl'da da ticari ve ekonomik hayatın belkemiğini oluşturmaktadır. Bu reaya dışında kalan yönetici sınıf ise sultan tarafından devlet hizmetine atanan ve birçok vergi yükümlülüğünden muaf olan kesimdir (Anbar, 2009). Bu yönetici sınıf da kendi içinde mesleklerine göre üst düzey askerler, din adamları ve hukuk uzmanlarından oluşan ulema ve devletin bürokratik işlerini yerine getiren memurlar olarak üçe ayrılmaktadır.

19. Yüzyıl'da Batı ve özellikle çağdaşı olan Avrupa devletleri Yüzyıl'ın başında gerçekleştirdikleri Sanayi Devrimi sayesinde sanayi ve tarımda hızla makine gücüne dayalı üretim ve ulaşıma geçtikleri halde Osmanlı Devleti'nin ekonomisi ve maliyesi çok büyük oranda devlete ait toprakların devlet adına reaya tarafından ekilip biçildiği tarımsal faaliyetlerdi (İnalçık ve Quataert, 1997). Sanayinin ancak yüzyılın ortalarından sonra devletin girişimiyle kurulan çeşitli fabrikalarla dâhil olduğu ekonomik hayatın en önemli etkinlik alanı tarımdı. Halkın, kendine yetecek kadar ürün almasına izin verildikten sonra üretim fazlasına merkezi idare adına vergi toplayan mültezimlerce el konulup bu fazla Osmanlı tüccarlarına satılıyordu. Elde edilen gelirin önemli bir bölümü devlet hazinesine vergi olarak aktarılıyordu. Bir kısmı da doğrudan devlete satılan ürünler İstanbul'a gönderiliyordu (Anbar, 2009; Kıray, 1993; İnalçık, 1996). Reayadan dolaylı olarak alınan bu vergilere ek olarak üretilen tarım

ürünlerinden doğrudan alınan aşar ve küçükbaş hayvanlardan alınan ağnam vergisi, emlak vergisi, gümrük vergileri, gayrimüslimlerden alınan cizye ve 19. Yüzyıl'da devletin güç, saygınlık ve toprak kaybıyla hızla düşen bağlı devletlerden gelen vergiler (Dikmen, 2005; Şahin, 2012) de Osmanlı Devleti'nin gelirleri arasındaydı.

1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'ndan sonra yukarıda bahsedilen mültezimler yoluyla dolaylı vergi toplama yönteminden vazgeçilerek doğrudan vergi toplama çalışmaları yapılsa da (Autheman, 2002; Ortaylı, 2016a) yeni vergi düzenlemelerini uygulayabilecek yeterince nitelikli vergi memuru bulunamaması ve değişen sistem nedeniyle azalan gelirler (Anbar, 2009) devleti eski sisteme geri dönmek zorunda bırakmıştır. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının birçoğunda görülen engellere örnek olan bu durumun yanı sıra değişen ticaret yolları, Batı'nın giderek artan sanayi gücü ve bu güçle ortaya çıkan orta sınıfın sürüklediği toplumsal dönüşümler, giderek artan toprak ve nüfus kayıpları (Şahin, 2012), kaybedilen topraklardan elde kalan topraklara yapılan göçler, savaşlar karşısında askeri harcamaların artması Osmanlı Devleti'nin siyasal, kültürel, toplumsal ve ekonomik yapısı ile, merkezi otoritesini 19. Yüzyıl süresince büyük ölçüde sarsmıştır. 18. Yüzyıl'dan beri süregelen Batılı tarzda yetişmiş insan gücü eksikliği ve Avrupa'daki durumun aksine şehirleşme oranının düşük olması da (Gündüz, 2006) Osmanlı Devleti'ni 19. Yüzyıl'da en çok zorlayan ve Batılılaşma çabalarının verimli olmasını engelleyen diğer önemli olgulardır.

18. Yüzyıl boyunca etkinlikleri giderek artan, kendi bölgelerinin sevilen, seçkin, zengin ailelerinden gelen ve özel ordularına sahip olacak kadar (Ortaylı, 2016a) zenginleşen ayanlar da 19. Yüzyıl Osmanlı toplumsal ve ekonomik yapısının önemli bir ögesidir. 18. ve 19. Yüzyıl'daki en önemli birkaç temsilcisi Tepedelenli Ali Paşa, Alemdar Mustafa Paşa, Pazvantoğlu, Çapanoğlu, Karaosmanoğlu, (Nagata, 1997; Yavuz, 2010; Özkaya, 1994) olan bu yerel egemenler kendi çıkarlarına uyduğu oranda sultanları ve yapılmak istenen Batılılaşma çabalarını desteklemiş, uymadığı zaman da ayaklanarak sultanları tahttan indirip bir başkasını tahta çıkaracak kadar güçlenmişlerdir. 18. Yüzyıl boyunca bu güce ulaşan ayanlar Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'da giderek gerileyen toplumsal ve ekonomik yapısının ortaya çıkardığı güç boşluğunu dolduran ögelerdir.

Eski gücünü tekrar elde etmek için 18. Yüzyıl başlarından itibaren çeşitli Batılılaşma çabalarına girişen Osmanlı Devleti'nde toplumsal ve ekonomik yapı, yukarıdaki özetten de anlaşılacağı, 19. Yüzyıl'a gelindiğinde devleti modern çağın gereklerine

uyduracak atılımları kendiliğinden başlatacak nitelikte değildir. Bu nedenle başta Avrupa devletleri karşısındaki askeri yenilgilerle ortaya çıkan birçok eksikin tartışılması ve hissedilen yenilik gereksinimi en önce yönetici sınıfta kendini göstermiştir. İçinde buldukları bu geleneksel yapının Batı'nın hızla modernleşen sistemi karşısında daha fazla ayakta kalamayacağını farkına varan 19. Yüzyıl'da hüküm sürmüş sultanlar ve yöneticileri için Batılılaşma giderek daha acı bir kurtuluş reçetesi ve zorunluluk olmuştur.

Ancak yukarıda ana hatlarıyla sözü edilen yapı Batılılaşma hareketlerine karşı 19. Yüzyıl'a kadar ve bu Yüzyıl boyunca da sürecek askeri, dini, ticari ve toplumsal boyutları olan bir direnişin işaretlerini de taşımaktadır. Batı'yı takip ederek devlete eski gücünü kazandırmak isteyen devlet adamları ve aydınlar ile devletin ancak kadim kanunlarının hakkıyla uygulanmasıyla eski görkemli günlerine döneceğine inananlar (Akçura, 2016) ve sadece kendi çıkarlarına uymadığı için Batılılaşma çabalarına karşı çıkanlar arasındaki mücadelede ne bu grupların ne de toplumun bütününe, özellikle de Müslüman kesiminin, tüm bu reform ve Batılılaşma hareketlerinin gerekliliğini tam olarak anladığı düşünülemez (Sofuoğlu, 2002; Kodaman, 2005) çünkü yukarıda bahsedildiği gibi yeniliklerin kaynağı olarak Batı'ya yönelme düşüncesi toplumdan doğan bir talep değil sultan ve onun yönetici sınıfından gelen bir hamle olmuştur.

Yüzyıllardan beri “değişmez kurallara uyarak yaşamayı çok rahat ve kolay bulan” (Berkes, 2016, 19) Osmanlı toplumsal ve ekonomik yapısı 19. Yüzyıl'da hüküm sürmüş sultanların yürüttüğü zamanın gereksinimlerine uyan bilimsel, ekonomik kurum ve kurallarıyla “insanın hayatının ve maddi varlığının geçmiş yüzyıllardan çok daha pahalı ve dokunulmaz olduğu” (Ortaylı, 2016a, 73) yeni bir kimlik arayışı olan 18. Yüzyıl ile başlayıp 19. Yüzyıl'ın tamamına yayılan Batılılaşma hareketlerine sahip çıkmakta çekinceli davranmış ve bu çekincesinin bir sonucu olarak Batılılaşma hareketlerinde özgür düşünce ile tutuculuk, Batılı uygulamalara yakınlık kadar dış devletlerin etkisi ve bu etkileme çabalarına karşı tepki bir arada bulunmuştur.

4.2. Osmanlı Devleti ve Batılılaşma

Askeri ve siyasi gücünü büyük oranda koruduğu 17. Yüzyıl'ın sonlarına kadar Doğulu ve İslami kimliğiyle herhangi bir sorunu olmayan Osmanlı Devleti yukarıda bahsedilen toplumsal ve siyasal yapıyı idare etmekte önemli bir sorun yaşamamıştır. Ancak 18. Yüzyıl ile başlayıp Avrupalı devletler karşısında giderek artan askeri

yenilgiler, bunların sonucundaki toprak kayıpları ve içerde de merkezi otoritenin giderek zayıflaması devletin varlığının devamı ve gücünü koruyabilmesi için o zamana kadar “Frenk, kâfir, gâvur” (Papila, 2008, 118) kelimeleriyle küçümsenen ve önem verilmeyen Batı’dan öğrenilecek birtakım dersler olduğu düşüncesini ortaya çıkarmıştır.

Osmanlı Devleti’nde 18. Yüzyıl başlarında ortaya çıkan Batı’dan öğrenilecek şeyler olduğu düşüncesi devletin Batı’yla ekonomik, siyasal, sanatsal ve kültürel bütünleşmesi kadar ona olan bağımlılığının da giderek arttığı 19. Yüzyıl boyunca farklı alanlarda devam etmiştir. Çok katmanlı heterojen bir etnik ve dinsel yapıya sahip Osmanlı Devleti aynı zamanda 19. Yüzyıl boyunca bu yapının Fransız Devrimi ve Batılı devletlerin karışmalarıyla körüklenen milliyetçilik hareketleri nedeniyle parçalanması tehlikesiyle de karşı karşıya kalmıştır. Bir yandan bu parçalanmayı durdurmak için askeri ve siyasi çaba gösteren Osmanlı Devleti bir yandan da artık kendinden ileride olduğunu kabullendiği Batılı ve özellikle Avrupalı devletlerin başlarda teknik ve bilimsel sonraları siyasal ve sanatsal birikimini de hedefleyerek çok boyutlu bir toplumsal dönüşüme, diğer bir ifadeyle kendini Batılı bir devlet olarak sosyo-politik düzlemde tekrar konumlandığı yeni bir kimlik arayışı olan Batılılaşma sürecine girmiştir. 19. Yüzyıl boyunca devam eden ve “devletin, toplumun ve bireyin topyekûn dönüştürülmesi amacını hedeflemiş” (Türk, 2011, 209-210) bu süreç aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunu da şekillendiren bir bakış açısı ve altyapı oluşturmuştur.

19. Yüzyıl’ın sonlarına doğru artık yüzyıllardır devletin kimliğini oluşturan heterojen etnik yapıdan mahrum kalan Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma çabaları samimi, toplum ve devletin sıkıntıları gerçek olsa da en başından beri tanımlamaları netleştirilmemiş, uygulamaları dönemsel ve kişisel olarak değişen bir arayıştır (Ortaylı, 2016a; Lewis, 2002; Mardin, 2002; Berkes, 2016). Bu nedenle Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarını “Avrupa dünyasının büyüyen gücü karşısında imparatorluğu ayakta tutmak” (Ortaylı, 2016a, 70) gibi faydacı bir amaçla Batı’ya benzemek ve Batı’nın özellikle de Avrupa’nın pratik ile uygulamalarını benimsemek şeklinde nitelendirmek mümkündür (Ortaylı, 2016b). 18. Yüzyıl başlarında askeri gereksinimler ile başlayan bu benzeme çabaları 19. Yüzyıl’da hızla siyasal ve toplumsal bir nitelik kazanarak (Kahraman, 2004) Osmanlı Devleti’nin tarihsel, kültürel ve ekonomik nedenlerle endüstriyel ve bilimsel olarak modernleşmeden Batı

dünyasına adım atmasına sebep olmuştur. Çiğdem (2002), Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'da girdiği bu Batılı kimlik arayışının bir “telafi edici” ideoloji ve ‘tarihsel gecikmişliğin’ giderilmesinin bir aracı” (Çiğdem, 2002, 70) olduğunu ileri sürer. Ortaylı (2016b) da benzer bir düşünceyle Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları için “hayranlıkla tercihin değil, zorunluluğun sonucu” (Ortaylı, 2016b, 211) tanımlaması yaparak Osmanlı Devleti'nin Batı'nın siyasi, sosyal, yönetsel ve kültürel etkisini giderek daha çok hissetmesinin ve Batı'nın da Osmanlı coğrafyası üzerindeki hâkimiyetini güçlendirmesinin önemli bir nedenini de açıklamaktadır.

Osmanlı Devleti'nin askeri yapının yanı sıra giderek artan bir düzeyde toplumsal hayatı ve altyapısal dönüşümü de kapsayan 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarını Avrupa devletlerinin yönlendirmesi ve telkini ile Batı'ya ait moda, estetik ve maddi kültürün benimsemesi olarak gören yaklaşımlar da vardır (Göçek, 1999). Adı, tanımları ve pratikleri tam olarak belirlenmeden başlayan (Ortaylı, 2016b) Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları devletin 19. Yüzyıl boyunca devam eden zayıflaması nedeniyle Batılı devletlerin iç sorunlara karışmalarına neden olsa da aslında dış zorlamalardan çok devletin kendi kararının bir sonucudur. Batılılaşma çabalarının Avrupa devletlerinin etkisinde başladığını ileri süren düşüncelere göre Tanzimat Dönemi'yle birlikte daha yoğun olarak hissedilmeye başlayan (Ortaylı 2016a; Ortaylı, 2016b, Berkes, 2016) sarayın ve bürokrasinin artan rolüyle doğrudan bağlantılı maddi ve kültürel dönüşüm hareketleri Batılı kurum ve değer yargılarının toplum tarafından içselleştirilmesi Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının önemli bir niteliğidir. Daha çok toplumsal düzlemde tartışılan bu görüş için yine de 19. Yüzyıl boyunca giderek artan Batı'nın bilimsel ve teknolojik üstünlüğü Batılılaşmanın en önemli belirtilerinden biri olmuştur çünkü Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları süreç içindeki tüm çelişkilerine rağmen görece fiziksel ve elle tutulur değişimi de içermektedir.

Ortaylı (2016b) Osmanlı Devleti'nin samimi ama tereddütlü, kapsamlı ama zorluklarla dolu Batılılaşma çabalarının getirdiği kurumsal değişikliklere kuramsal olarak hazırlıksız yakalanışını, bir başka deyişle yöntemin belirsiz oluşunu, Osmanlı Devleti ve toplumunun tarihi, felsefi ve düşünsel boyutlardaki yavaş değişimine bağlamaktadır. Beraber yaşanan bir tarih, benzer siyasi ve toplumsal kurumlar çerçevesinde şekillenen (Ortaylı, 2016a) Batı'nın homojen kimliği Osmanlı Devleti'nin var olan düzeni korumaya yönelik geleneksel kimliğinin (Berkes, 2016)

aksine değişimin farkına en başta varan ve bu değişimi yönlendirmeye çalışan bir anlayışın sonucudur. Avrupa’da 19. Yüzyıl’a kadar ve bu yüzyıl boyunca da devam eden çok boyutlu ve sarsıcı dönüşümlerin sonucunda oluşan yeni ve farklı Batılı kimliğin farkına Osmanlı Devleti Batı evreniyle İslam ve Hristiyanlık arasındaki topraklarda kuruluşundan beri sınır komşuluğu yapıp onunla yüzyıllar boyunca etkileşimde bulunan bir devlet olduğu halde ancak çözülme ve yıkılış dönemine girmesiyle varmıştır. Yukarıda da değinilen bu ‘geç kalmışlık’ düşüncesinin Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma çabalarının içine düştüğü ikilemleri ve süreç içinde ortaya çıkan çelişkileri açıklayan en önemli nedenler arasında olduğu ileri sürülebilir.

Bu geç kalmışlık durumuna karşın Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl’daki Batılılaşma çabalarında askeri, ekonomik ve toplumsal yönler Avrupa devletlerinin etkisi ve bazen de baskısıyla görece daha hızlı dönüşürken rejimin yapısıyla ilgili siyasal yönler “ancak santim santim ödünler vererek gerilemiş”tir (Berkes, 2016, 34). Fransız Devrimi’nin getirdiği akılcılık, özgürlük ve demokratik temsil düşünceleriyle Avrupa’da yerlerini teker teker meşrutiyetlere veya cumhuriyetlere bırakan monarşilerin aksine Osmanlı Devleti’nin “kanun-ı kadim”e (Berkes, 2016, 30) (ilk ve en eski kanun) dayanan geleneksel siyasal yapısında değişim neredeyse yüz yılı bulan uzun ve zorlu bir yoldan geçmek zorunda kalmıştır.

Çalışmanın odağını oluşturan fotoğraf ve Batılılaşma ilişkisinin arka planında yatan Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl’daki Batılılaşma çabalarının karakterini yukarıda tartışılan anlayış ve kavramlara göre inceledikten sonra aşağıdaki bölümde de bu çabaların ana başlıklarıyla somut adımlarını incelemek daha dengeli bir bakış açısı sunacaktır.

4.3. Osmanlı Devleti’nde 19. Yüzyıl Batılılaşma Çabaları

Sadece 19. Yüzyıl ile sınırlandırılmayacak kadar çok boyutlu bir toplumsal, siyasal, askeri, ekonomik, hepsinden önemlisi düşünsel bir dönüşüm hareketi ve yeni bir kimlik arayışı olan Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma çabaları daha önce de değinildiği gibi 18. Yüzyıl başlarında devletin fetihten aldığı enerjiyi yitirmesi ve tarihi rakibi Batı’nın üstünlüğünün askerî açıdan net bir biçimde ortaya çıkmasıyla başlamıştır. 18. Yüzyıl’da Batı’ya karşı koyma içgüdüleriyle başlayan Batılılaşma çabaları Akyol ve Ortaylı (2014), Davison (2005) ve Toynbee (1999)’nin ileri sürdüğü gibi Batı’yla ancak Batı’nın silahlarıyla mücadele edilebileceği düşüncesiyle açıklanabilse de

Batı'nın askeri üstünlüğü onun siyasi ve ekonomik gücünün nedeni değil sonucudur. Bunun anlaşılmasıyla Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma hareketleri 19. Yüzyıl'da askeri alanın yanı sıra idari, mali, eğitimsel, kültürel, toplumsal ve altyapısal pek çok farklı boyuta taşarak devam etmiştir. Birçok zikzak ve geri adımın da yaşandığı 19. Yüzyıl'ın kendine özgü sosyo-politik dinamikleri içinde gelişen bu süreç aşağıdaki bölümde de görüleceği üzere Sultan III. Selim'in etkileri Avrupa'da ve tüm dünyada 19. Yüzyıl boyunca sarsıcı bir biçimde hissedilen Fransız Devrimi'nin yaşandığı 1789'da tahta çıkmasıyla başlar.

4.3.1 Nizam-ı Cedid ve Sultan III. Selim (1789-1808)

19. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nin Batı'ya oranla geri kalmış imgesini daha kafes hayatı yaşayan bir şehzadeyken fark eden ve Fransa Kralı XVI. Louis ile yazışarak (Özcan, 2002) neler yapacağını tasarlamaya başlayan Sultan III. Selim'in (1761-1808) belki de en büyük şansı ve şanssızlığı XVI. Louis'nin hayatını da kaybettiği Fransız Devrimi'nin yaşandığı yılda tahta çıkması olmuştur. III. Selim şanslıdır çünkü karşısında Fransız Devrimi'nin ardından kıtasal olarak siyasi ve toplumsal bir kargaşaya gömülüp birbirine düşen bir Avrupa vardır ve bu durum ona büyük çaplı yenilik ihtiyacı olan için fırsatı vermiştir; şanssızdır çünkü Fransız Devrimi'nin yaydığı milliyetçilik duyguları ile siyasi ve toplumsal olarak mücadele edemeyecek aynı şekilde siyasi, ekonomik ve toplumsal olarak çöküntü içinde olan bir devletin başına geçmiştir ve şehzade iken amcası Sultan I. Abdülhamid'in yönetimini (1725-1789) yetersiz ilerlemeyle eleştirmek ile (Akçura, 2015; Özcan, 2002) sorumluluk sahibi bir konumda olmak arasında ciddi farklar vardır.

Sultan III. Selim'in, 1683'teki II. Viyana Kuşatmasından beri yaklaşık bir yüzyıldır çoğunlukla mağlubiyetle sonuçlanan savaşlar, hiç bitmeyen iç çekişmeler ve karışıklıklar, dengesi altüst olmuş bir ekonomi ve İstanbul'da süregelen anarşinin nedenlerini donanımsız, disiplinsiz ve itaatsiz orduda görüp saltanatı sırasında (1789-1808) Batılılaşmanın askeri yönüne öncelik vermesini 18. Yüzyıl'dan beri devam eden Batılılaşma anlayışı çerçevesinde anlamak zor değildir.

Ardından tahta çıkan yeğeni Sultan II. Mahmud'un saltanatı gibi III. Selim'in saltanatını da sadece eski kurumları yenileme ve işlemeyen yönleri sistemden ayıklamayı içeren geleneksel reformdan Avrupa'daki benzerlerini örnek alan yeni kurumların ve uygulamaların Osmanlı sistemine eklenmesi anlamına gelen modern

reforma geçiş dönemi olarak niteleyen Shaw (2002) bu özelliği ağırlıklı olarak askeri yönüne ek olarak “kısmen de olsa Batı'daki benzerleri örnek alınarak ŐekillendirilmiŐ yeni kurumların ortaya çıkması”na bağlar (Shaw, 2002, 609). Gerçekten de III. Selim tahta çıkmasından bir ay sonra 16 Mayıs 1789'da (Sakaoğlu, 2015) devletin tüm ileri gelenlerinin bulunduğu bir danışma meclisi toplayarak (zcan, 2002) devletin durumuna ve yapılması gerekenlere ilişkin raporlar istemiştir (Akçura, 2015). Kendisine sunulan raporlarda yaşanan sorunların kaynağı olarak büyük çoğunlukla ordunun durumu ve bu sorunların zm olarak askerin yeniden düzenlemesinin çıkması onu yukarıda değinilen Batılılaşma çabalarının askeri yönüne ve Batı'daki örnekleri gibi bir kurum olan Nizam-ı Cedid'i (Yeni Düzen) oluşturmaya itmiŐtir.

4.3.1.1. Nizam-ı Cedid

Babası III. Mustafa'nın (1717-1774) yetişme ve eğitim tarzına verdiği büyük önem nedeniyle (zcan, 2002; Akçura, 2016), kendinden önceki sultanlardan dünya görüşü ve düşünce tarzı bakımından farklı olan III. Selim yalnız askeri alanda değil devletin tüm kurumlarında köklü düzenlemeler ve iyileŐtirmeler yapılması gerektiğine inanmıŐtır. Bundan dolayı yukarıda bahsedilen raporlar doğrultusunda giriştiği Nizam-ı Cedid hareketleri yaygın olarak bilindiğinin ve kendisinden önceki sultanların yaptıklarının aksine Osmanlı Devleti'nin sadece askeri yönlerini kapsayan bir yenilik hareketi değildir. İlk defa Köprülü Fazıl Mustafa Paşa'nın (1637-1691) giriştiği devleti askeri ve ekonomik olarak yeniden düzenleme çabalarına verilen ad olsa da (zcan, 2002) Karal (2007)'in daha doğru bir Şekilde tanımladığı gibi

“Nizam-ı Cedid, talim ve terbiyesi kalmamıŐ bir insan yığınından ibaret olan yeniçeriler karşısında modern bir ordu tesis etmenin yanında, ulema sınıfının nüfuzunu kırmak, salahiyetlerini azaltmak ve ayrıca Avrupalıların sanat ve ilimdeki ilerlemelerine ortak olucu sınai, zirai, iktisadi messeslerden iktibaslar yapmak”

düŐüncesidir (Karal, 2007, 61). Diğer bir deyişle Nizam-ı Cedid III. Selim'in tahta çıktığında kendini içinde bulduğu köhnemiŐ yapının yerine yeni bir siyasi, idari, ekonomik ve kültürel yapının getirilmesi çabalarının bütünüdür. Bu yüzden III. Selim'in dönemi Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'a kadar neredeyse tamamen askeri alanda kalan sınırlı Batılılaşma çabalarının çok daha kapsamlı bir boyuta geçtiği ve Avrupa devletlerindeki benzer kurumlar modelinde yeni bir Osmanlı Devleti kimliğinin oluşmaya başladığı yıllar olduğu için Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının da başlangıç sayılmıŐtır.

Özcan (2002)'a göre III. Selim'in başlattığı Nizam-ı Cedid hareketini dar ve geniş anlamda ele almak mümkündür. Nizam-ı Cedid, dar anlamda Batı Avrupa devletlerinin ordularındaki sisteme göre eğitilmek istenen yeni askeri birliklerin tümüne verilen addır. Geniş anlamda ise artık her yenilik hareketine engel olan ve her fırsatta ayaklanan yeniçerilerden bir hayır gelmeyeceğini gören (Akçura, 2016) III. Selim'in bu askeri yapıyı kaldırmak, yeniçerilerle çıkar ortaklığı bulunan ulema sınıfının yenilik hareketlerinin sekteye uğramasına neden olan güçlerini kırmak ve Osmanlı Devleti'ni Avrupa'nın bilimsel, teknolojik, ekonomik, gelişmişliğine ve toplumsal, kültürel birikimine ortak etmek için giriştiği her türlü yenilik hareketleridir.

Dar kapsamlı anlamıyla III. Selim kendi döneminin Batılılaşma çabalarının simgesi ve yenilik hareketlerinin de adı olan Avrupa orduları tarzında eğitilmiş ve donatılmış Nizam-Cedid isminde yeni bir askeri birlik kurulması için çaba göstermiştir. Avusturya ve Rusya ile amcası I. Abdülhamit döneminden beri devam eden savaşların 1791 Zıştovi ve 1792 Yaş Anlaşmalarıyla Osmanlı Devleti'nin aleyhine de olsa bitmesi ile (Lewis, 1953) aradığı yenilik fırsatına kavuşan III. Selim yeni bir askeri birlik kurma işini başarmakta zorlanmıştır. Nizam-ı Cedid'in masraflarının karşılanması için devletin "faaliyetlerine engel olmaya cesaret edemediği ya da engel olmak istemediği belirli kurum ve girişimler için ayrılmış" (Shaw, 2002, 615) hazinesinin yanı sıra İrad-ı Cedid adında özel bir hazine kurmuş ve bu hazineye kaynak yaratmak için bir takım yeni vergiler ve gelir kaynakları oluşturmaya çalışmıştır. Zamanın göre iyi maaş bağlanan (Özcan, 2002) Nizam-ı Cedid askerlerine yeni kıyafetler de seçilmiş ve III. Selim eğitim ve donanımlarının eksiksiz olmasıyla bizzat ilgilenmiştir. Hatta bu yeni birlik için bugün de aynı adla bilinen Selimiye Kışlası'nı yaptırmıştır (Berkes, 2016). Ancak Karal (2007)'a göre Nizam-ı Cedid ordusu donanım ve eğitim anlamında Batılı bir karaktere sahip olsa da geleneksel askeri ocaklar şeklinde korunan yapısı ve kadroları nedeniyle Batılı ve Avrupalı bir devletin ordusundan çok Doğulu ve klasik Osmanlı ordusunun örgütlenmesini yansıtmaktadır.

Ancak bu yeni birliğin asker kaynağı olarak ordunun var olan sınıflarının, devşirme askerlerin, bir takım yerel milis kuvvetlerinin, köylülerin hatta yeniçerilerin suça bulaşmamış olanlarının belirlenmesi (Berkes, 2016) ve bu birliğin kendi başına bir birlik değil de bostancı ocaklarının bir parçası olarak oluşturulması (Akçura, 2015; Özcan, 2002) dönemin zorluklarından ve oluşabilecek tepkileri önleme çabasından kaynaklansa da yeni kurulan bu askeri gücün yeniçeriler hala varlıklarını

sürdürüyorken oluşturulması III. Selim'in reformlarını başarısızlığa uğratan önemli bir neden olarak görülebilir. Kendilerine de getirilen talim ve yeni silahları kullanma zorunluluğu ulemanın ve bu çabalardan rahatsız olanların kışkırtmasıyla birleşince isyan eden yeniçeriler III. Selim'in tahttan indirilmesine ardından da öldürülmesine neden olmuştur. 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının karakteri noktasından bakıldığında da yeni kurulan Nizam-Cedid birliğinin geçmişi yüzyıllarca önceye dayanan Yeniçeri Ocağı'na zamanın iç dengeleri nedeniyle dokunulamadan ek olarak kurulması ve bu amaç için Enderun ve Darphane-i Amire hazinelerinden ayrı (Özcan, 2002) yeni bir hazine oluşturulması Ortaylı (2016a; 2016b)'nın, Berkes (2016)'in ve Shaw (2002)'un belirttiği gibi Nizam-ı Cedid'in yöntemi ve pratikleri tam olarak belirlenmemiş bir uygulamanın örneği olduğu görüşü öne çıkmaktadır. Bu da 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının henüz kurumsallaşmadığı ve Batılı bir kimlik arayışının başlamakla beraber daha tam olarak bu kimliğin neyi gerektirdiğinden emin olunmadığını göstermektedir.

18. Yüzyıl ile başlayan ve 19. Yüzyıl'da da devam Batılılaşma çabalarının Batı'ya askeri yönden karşı koyma zorunluluğundan kaynaklandığı (Lewis, 1953; Toynbee, 1999) daha önce de değinilen bir noktadır. Ancak genelde Batı'nın ve özel de Avrupa'nın 19. Yüzyıl'da elinde bulundurduğu üstünlüğe ortak olmayı hedefleyen Doğu-İslam uygarlığının son geleneksel örneği Osmanlı Devleti'nin Davison (2005) ve Toynbee (1999)'nin de doğru bir şekilde saptadığı gibi Batılılaşmanın sadece askeri yönlerine yönelip Batı toplumunun ve devlet anlayışının dayandığı yapıyı bir bütün olarak benimsemeden kendisine koyduğu hedefe ulaşması çok zor olmuştur.

O dönemde yapılabilecekler ve kaçınılmaz acil askeri gerekliler nedeniyle bu askeri çabalar bir dereceye kadar anlaşılabilir olsa da kişilerin birbirleriyle ve devletler olan ilişkileri kadar devletlerin birbiriyle olan ilişkileriyle de bir bütün oluşturan Batı uygarlığının bu devletlerarası ilişkilerini oluşturan diplomasi alanında ve yine Nizam-ı Cedid'in sözü edilen geniş kapsamında yapılan bazı düzenlemeler yine 19. Yüzyıl'ın Batılılaşma çabalarında daha belirgin bir şekilde izlenebilen Osmanlı Devleti'nin yeni bir Batılı kimlik arayışının göstergeleridir.

4.3.1.2. Eğitim Alanındaki Arayışlar

Yukarıda da değinildiği gibi saltanatı sırasında Batılılaşmanın askeri yönüne öncelik veren III. Selim topun artık savaşlarda çok önemli bir silah olduğunun farkına vararak

(Özcan, 2002) Tophane ve Baruthane gibi önemli iki askeri kuruluşu da yeni binalar, yeni malzemeler ve yabancı mühendislerle Batılı standartlara ulaştırmak için gayret göstermiştir. Kara ordusunun ıslahı ile yakından ilgilenen III. Selim aynı ilgiyi deniz kuvvetlerine de göstermiştir (Akçura, 2015). Babası III. Mustafa döneminde, 1773 yılında, tersane ve donanmanın geliştirilmesi, tersane askerlerinin eğitilmesi amacıyla açılmış bir teknik okul olan (Lewis, 1953) ve zamanla İstanbul Teknik Üniversitesi'ne dönüşen Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'un geliştirilmesi için Fransa, İngiltere ve İsveç'ten (Lewis, 1953; Özcan, 2002) uzmanlar İstanbul'a getirilerek görevlendirilmiştir. Yeni gemilerin yapımı ve eğitimsiz askerlerin disiplin altına alınmasında oldukça başarılı olunmuş 1795 yılında ve haritacılık, gemi inşaatı, inşaat mühendisliği ve balistik öğretimi yapılan (Akçura, 2015) Mühendishane-i Berr-i Hümayun kurulmuştur. Bu okullarda verilen eğitim Avrupa'nın toplumsal, ekonomik ve siyasal yapısıyla ilgili yenilikçi düşüncelerin Osmanlı Devleti'ne girişi için önemli bir pencere olmuş ve ilerleyen dönemlerde devletin 19. Yüzyıl'ın geri kalanındaki Batılılaşma çabalarına yön veren kişilerin yetişmesini sağlamıştır.

Değişen eğitim anlayışının bir göstergesi olarak ilk kez Fransızcanın zorunlu yabancı dil olarak okutulduğu (Lewis, 1953; Berkes, 2016) ve askeri amaçlı da olsa resim dersinin ilk kez yer ders programında yer aldığı (Gören, 2002) bu okullarda ayrıca tekrar etkinleştirilen matbaada basılan (Özcan, 2002) 400 ciltlik bir kütüphane de kurulmuştur (Akyılmaz, 2002). Günümüzde İstanbul Teknik Üniversitesi'nin bünyesinde birer fakülte olan bu okullar Nizam-ı Cedid'in yukarıda değinilen geniş kapsamlı anlamındaki Batılılaşma karakteriyle de örtüşen arayışlardır. Osmanlı deniz kuvvetlerini hatırı sayılır bir güce ulaştıran bu yenilik ve Batılı standartları yakalama çabaları devletin eğitim ve öğretim etkinliklerinin adresi olan medresenin bozulması ve yeni düzene ayak uyduramayacağını anlaşılmaya üzerine gerçekleştirilmiştir.

Ancak bu yapılırken aynı Nizam-ı Cedid birliklerinde olduğu gibi devletin en eski kurumlarından biri olan ve ciddi biçimde reform gerekliliği hissedilen medrese neredeyse tamamen aynı bırakılarak onun yanında Batılı öncülleri gibi benzer içerik, eğitmen ve yöntemlerle eğitim vermesi amaçlanan bu kuruluşların oluşturulması III. Selim'in Nizam-ı Cedid anlayışı altında toplanan Batılılaşma çabalarına daha önce de değinilen Batılı kurumların Osmanlı Devleti'nin var olan kurumlarına eklenmesine ve ikircikli tutuma bir örnek oluşturmaktadır.

4.3.1.3. Yeni Diplomasi Anlayışı ve Etkileri

Kurulduğu yıllardan itibaren yabancı devletlerle siyasi ve ekonomik ilişkiler kuran Osmanlı Devleti, çeşitli nedenlerle bu ülkelere elçiler göndermiş ve bu elçiler görevleri tamamlanınca İstanbul'a geri dönmüşlerdir (Lewis, 1953). Osmanlı Devleti, bu kalıcı olmayan elçiler ve İstanbul'da 15. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren bulunan (Akyılmaz, 2002; Yalçınkaya, 2002) yabancı devletlerin kalıcı elçiliklerinden ve onların çevirmenleri aracılığıyla Avrupa devletlerinin durumu ve Avrupa'daki siyasi atmosfer hakkında bilgi sahibi olmuştur (Lewis, 1953). Ancak Avrupa devletlerinin İstanbul'da bu kalıcı elçi uygulamasına karşın izlediği kendini büyük ve üstün görmeye dayalı karşılıksız diplomasi anlayışı (Berkes, 2016; Özcan, 2002) çerçevesinde Avrupa'nın büyük başkentlerinde elçi bulundurmaya gerek görmemiştir.

Ancak 18. Yüzyıl'da başlayan ve 19. Yüzyıl başında da giderek hızlanan Avrupa devletler dengesinde oluşan değişiklikleri çok daha yakından takip etmenin ve bu değişimlerin ortaya çıkardığı çekişmelerden faydalanmanın (Lewis, 1953) o zamana kadar düşmanlarıyla tek başına mücadele etmeye alışkın Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu siyasi, toplumsal ve ekonomik güçsüzlük nedeniyle çok zor olduğunu ve devleti koruma amacıyla İngiltere, Rusya, Avusturya ve Prusya gibi büyük güçleri birbiriyle dengeleyen bir dış politika izlenmesi gerektiğinin (Akyılmaz, 2002) kendi çıkarına olacağını anlayan III. Selim, Nizam-Cedid programı çerçevesinde Avrupa'da ilk kalıcı büyükelçilik kurumunu oluşturmuştur.

III. Selim'in Nizam-ı Cedid düşüncesinin kritik bir parçası ve 19. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti'ni bunaltan siyasi ve askeri sorunlarla başa çıkma isteğinin bir göstergesi olan ve aslında başlı başına Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarındaki yeni kimlik arayışını gösteren bu uygulama ile 1793'te İngiltere'ye gönderilen ilk büyükelçi Yusuf Agâh Efendi'nin temsil ettiği (Özcan, 2002) Osmanlı Devleti de Avrupa devletler hukukunu tanımış ve dış politikada İslami değerleri savunuyor gibi davransa da giderek artan oranda Batı diplomasinin gerektirdiği kavram ve yöntemlerle çalışmaya başlamıştır (Akyılmaz, 2002; Yalçınkaya, 2002). Bu da Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarındaki yeni ve daha Avrupalı bir kimlik arayışının göstergesidir. Ortaylı (2016b)'ya göre zaten 1699 Karlofça Anlaşması'nın müzakerelerinde ve anlaşma metninde fiilen görülen ama neredeyse bir yüzyıl boyunca bir türlü kabullenilmeyen, devletlerarası ilişkilerde karşılaşılan davranışa aynı şekilde karşılık verme anlayışına dayanan karşılıklılık ilkesi de Nizam-

1 Cedid anlayışıyla Osmanlı Devleti'nin Batılı devletlerle kurduğu denge politikasını temel alan (Ortaylı, 2016a) ilişkilerde ve ittifaklarda hayata geçmiştir.

Kısa vadede uluslararası gelişmelerin kesintisiz ve doğru bir şekilde takibini kolaylaştıran kalıcı büyükelçilik uygulaması orta ve uzun dönemde de Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları için “batıya açılan yeni bir pencere” (Lewis, 1953, 111) olarak daha çağcıl ve Batılı bir kimlik arayışında çok önemli sonuçlar doğurmuştur. Açılan bu pencereden Osmanlı toplumsal yapısına ve eğitimine ilerleyen dönemlerde büyük etki edecek kuramsal altyapı ve aralarında bu çalışmanın da konusunu oluşturan fotoğraf gibi bilimsel ve teknik gelişmeler (Akyılmaz, 2002; Kuran, 1997) ve eğitim kurumlarında ve orduda çalışacak askeri ve sivil uzmanlar gelmiştir (Lewis, 2016; Kuran, 1997). Gittikleri ülkelerdeki kurumları ve devlet işleyişini inceleyen, o ülkelerin dillerini öğrenmeye çalışan ve İstanbul'a döndüklerinde önce III. Selim'e daha sonra da II. Mahmud'a Osmanlı Batılılaşma çabalarında destek olan (Akyılmaz, 2002; Özcan, 2002) bu büyükelçilerin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının belki de sonraki aşamalarını derinden etkileyen, sürecin yönünü kalıcı olarak belirleyen ve Osmanlı Devleti'nin 18. Yüzyıl'ın başında yönünü çevirdiği Batı ve arayışında olduğu yeni kimlik kavramının oluşturulmasında büyük rol oynayan en önemli etkisi Batı'yı tanıyan ve anlayan devlet adamlarının yetişmesinin yolunu açmalarıdır. Elbette bu hemen gerçekleşmemiş, o zamana kadar devletlerarası ilişkiler ve diplomasi anlamında pek bir şey bilmeyen büyükelçilerin öncelikle kendilerinin neyin dış politika olduğu neyin olmadığını farkına varması gerekmiştir (Lewis, 1953). Bu süreçte 18. Yüzyıl başlarındaki Lale Devri'nin mimari ve yaşam tarzında ve bizzat III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid askerlerinin aynı Batı tarzı üniforma ve başlık giymelerinin istenmesi gibi 19. Yüzyıl Osmanlı Batılılaşma çabalarının müzmin hastalığı şekilcilik kendini göstermiş ve “zamanın Paris büyükelçisi Seyyid Ali Efendi devletin çıkarlarının korunmasını Fransız devlet adamlarının hanımlarına moda uygun renkte şalların gönderilmesine” (Akyılmaz, 2002, 667) bile bağlamıştır.

Yine de bu elçilerin yanlarında götürdükleri genç memurlar Avrupa dillerini, kültürünü ve düşünce biçimini öğrenip Avrupa dönüşlerinde önce dışişleri örgütünde sonra da devletin diğer birimlerinde görev alarak “Batı'ya dönük aydın bürokrat tipinin tohumlarını atmışlardır.” (Akyılmaz, 2002, 667). Lewis (1953) ve Berkes (2016) de aynı görüştedir; hatta Berkes (2016) bu yeni bürokrat tipinin “ilk defa olarak devlet

himayesinde ve çevresinde daha önce bulunmayan bir tip, eskinin ulema ocağının yerini almak üzere olan ‘aydın’ tipi” (Berkes, 2016, 101) olduğunu ileri sürer. Bu yeni tip aydınının II. Mahmu’un bürokrasiye yönelik düzenlemeleriyle başlayan ve Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile iyice güçlenen bürokrat sınıfının (Ortaylı, 2016a; Lewis, 2016) Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl’daki Batılılaşma çabalarının itici güçlerinden biri olduğu ileri sürülebilir. 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları içindeki Osmanlı Devleti ve toplumunun kimlik anlayışında yaşanan bu dönüşümün günümüz Türkiye’sinin dayandığı devlet kavramı ve bürokratik yapılanmasında da izlerini sürmek mümkündür.

16. Yüzyıl’ın sonlarına doğru Avrupa’da ekonomik yapıda ortaya çıkan ve 17. Yüzyıl’da giderek toplumsal boyut kazanan değişim, 18. Yüzyıl’ın sonlarına doğru son iki Yüzyıldır maruz kaldığı toprak kayıplarına karşın hala büyük bir güç olan Osmanlı Devleti’nin sınırlarına 1789’da Fransız Devrimi ile siyasal boyut da kazanmış olarak dayandığında tahta çıkan III. Selim iç ve dış sorunları alabildiğine ağırlaşmış bir Osmanlı Devleti ile karşı karşıya kalmıştır. Bu ağırlaşan sorunlara çare bulmak amacıyla 17. Yüzyıl’da “kısmi müessese ıslahları” (Akyılmaz, 2002, 660) ile başlayan kısa süreli hareketler 18. Yüzyıl’da Batı’nın güçlü, devletin zayıf olduğunun giderek daha çok farkına varılmasıyla 19. Yüzyıl başlarında Batılı kapsam ve anlamda bir yenilik programını kaçınılmaz kılmıştır.

4.3.1.4. Değerlendirme ve Sonuç

“Asya, İslam, İran, Selçuk, Moğol ve Bizans geleneklerinden aktarılan üstünlük duygusuyla” (Berkes, 2016, 37) 19. Yüzyıl’a kadar kapsamlı bir yenilik gereği hissetmeyen “Asya despotik sistemler dizisinin en son doruğu” (Berkes, 2016, 37) Osmanlı Devleti’nin kendini kapısına kadar gelen değişime mecbur hissederek Batılı bir kimlik arayışına girdiği tarihi bir dönemde tahta çıkan III. Selim’in Nizam-ı Cedid programı Tunaya (1983)’ya göre Osmanlı Devleti’nin son iki yüzyılıyla başlayan ve günümüz Türkiye’sine de uzanan Batılılaşma ve çağdaşlaşma çabalarının ilk evresini oluşturur. Toynbee (1999)’nin de hak verdiği şekilde devletin Avrupalı devletler karşısında üst üste aldığı yenilgiler nedeniyle acil ve en önemli olarak askeri yeniliklere önem verse de III. Selim’in Nizam-ı Cedid başlığı altında toplanan çabaları nitelikli uzman yokluğundan dolayı çok başarılı olunamasa da (Özcan, 2002) eğitim, bürokrasi, diplomasi ve ekonomi gibi toplumu ilgilendiren hemen her alana

yayılmasıyla askeri kategoriye fazlasıyla aşmıştır ve toplumun bütün kesimlerini kapsayan bir nitelik kazanmıştır.

Ana amacı devlete kaybettiği otorite ve itibarını yeniden kazandırmak, bu sayede de 19. Yüzyıl'ın hızla değişen jeopolitik atmosferinde Batılı devletler ligine yetişmek olan (Özcan, 2002) Nizam-ı Cedid'in aksayan ve sorunlu yanları da olmuştur. Bu dönemde Batılılaşma çabalarına ilk kez bu kadar kapsamlı bir şekilde girildiğinden, Osmanlı toplumunun Avrupa toplumlarının geçirdiği toplumsal, ekonomik ve siyasi dönüşümü geçirmemesinden dolayı yapılan yeniliklerin önemini anlayamamasından veya bu önemin topluma yeterince anlatılamamasından (Akyılmaz, 2002) ya da Batılılaşma ve Batılı bir kimlik arayışının toplum ile yönetici tabakanın hayat tarzı bağlamında farklı algılanmasından kaynaklanan (Akyılmaz, 2002) nedenlerle Batılılaşma çabalarında toplum kesimlerinin belli kılık kıyafet biçimlerini giymeye zorlanması (Eriş, 2002; Shaw, 2008), kahvehane ve meyhane gibi toplantı yerlerinin memleketteki hoşnutsuzluğun ana kaynağı olarak görülüp kapatılması (Shaw, 2008), Müslüman, Hristiyan ve Yahudi tebaanın evlerini farklı renklere boyamalarının emredilmesi (Akçura, 2015), saray bahçelerinin Avrupa'daki sarayların bahçeleri şatafatlı görünümüne gayret edilmesi (Sakaoğlu, 2015) gibi şekilciliğe sapılan durumlar da yaşanmıştır. 19. Yüzyıl'ın ilerleyen dönemlerindeki Batılılaşma çabalarında da gözlemlenen bu gibi şekilci anlayış Batılı ve yeni bir kimlik arayışında olan Osmanlı Devleti ve toplumunda bir dereceye kadar doğal olsa da tepeden inmececi bu uygulamalar halkın Batılılaşma çabalarının gereğini görüp onları kabullenmesini güçleştiren etkenler olmuştur.

Sonuç olarak, Fransız Devrimi'nin neden olduğu radikal ve sarsıcı bir jeopolitik ortamda uygulamaya konulan ve çok katmanlı bir değişim programı olan III. Selim'in Nizam-ı Cedid'i aracılığıyla Osmanlı Devleti'ni "Batı'dan ayıran demir perde tamamen ortadan kalkmasa da parçalanmaya başlamıştır" (Akyılmaz, 2002, 662). Bu sayede Batı'nın sadece askeri ve teknik altyapısı değil bunların asıl nedeni olan siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel kurumlar da Osmanlı Devleti'ne girmeye başlamıştır. Bu nedenle III. Selim döneminin ve Nizam-ı Cedid'in 18. Yüzyıl'ın başlarında kendini daha fazla hissettiren yenilik arayışları ile Batı tarzı uygulamalar ile Tanzimat Fermanı'nın yolunu açan reformlar arasında bir geçiş dönemi olduğu ileri sürülebilir. Shaw (2002), Shaw ve Shaw (2010) ve Yalçınkaya (2002) da aynı şekilde bu dönemde ağırlıklı olarak askeri alanda görülen Batılılaşma çabalarının eski yapılarla bir arada

geleneksel çözümlerle yürütülmesinden dolayı toplumsal ve siyasal boyutlarda kök salmadığını ancak yine de daha sonrası için Batılı bir kimliğin işaretçileri olduğunu belirtmektedir.

Elbette bu yeni kurum ve kavramların birçok iç ve dış zorlukla geçen III. Selim'in on sekiz yıllık saltanatında değişime karşı daha önce de değinilen geleneksel yapı çerçevesinde isteksiz ve hazırlıksız olan Osmanlı toplumsal yapısında kabul görmesi beklenmemelidir. Shaw (2002)'a göre de III. Selim'in giriştiği Batılılaşma çabaları hem devletin içinde bulunduğu durum hem de kendi hazırlıksızlığı nedeniyle o yaşarken pek başarılı olmamıştır. Ancak günümüz Türkiye'sinin üzerinde yükseleceği temellerin atılmasında yaşamsal önem taşıyan ve 17. ve 18. Yüzyıllardaki kısmi reform girişimlerinden çok daha farklı ve kapsamlı bir Batılılaşma çabası ve yeni bir kimlik arayışı olduğu da yadsınamaz bir gerçektir.

4.3.2. Mutlakiyetçi Devlet ve Sultan II. Mahmud (1808-1839)

1808'den 1839'a kadar süren 31 yıllık saltanatı sırasında Balkanlar ve Yunanistan'daki bağımsızlık ayaklanmaları; devletin Rumeli'den Mısır'a kadar neredeyse her bölgesinde 18. Yüzyıl boyunca hızla güçlenen ve iktidara ortak olan ayanların başkaldırıları; Yeniçerilerin ve ulemanın işbirliği ile çıkan isyanlar; Rusya, İngiltere ve İran ile savaşlar ile uğraşmak zorunda kalsa da tüm bu olaylar karşısında selefi ve yeğeni III. Selim'in aksine yenilik ve Batılılaşma konusundaki azmini ve direncini kaybetmeyen II. Mahmud'un tohumlarını attığı kurumlar ve izlediği politikanın etkileri günümüze kadar ulaşmıştır.

Osmanlı Devleti'nin siyasal, eğitimsel ve askeri kurumlarından saraydaki işleyişe, gündelik yaşamdan kıyafet ve müziğe kadar her alandaki köklü değişimlerle "Doğu dünyasının batısında, Batı dünyasının doğusunda yer alan" (Sakaoğlu, 2015, 387) bir ülkenin önceki aşamalardan çok daha kapsamlı Batılı bir kimlik arayışını belgeleyen bu dönem özellikle 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesinden sonra II. Mahmud'un Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan beri geçerli olan sultanın egemenliğine hiçbir gücün ortak olamayacağı ilkesine paralel olarak attığı adımlarla "hükümdarın mutlak egemenliği altında merkeziyetçi bir bürokrasi monarşisi"ne (Berkes, 2016, 169) dönüşmüştür.

Diğer bir deyişle Osmanlı Devleti'nin 19. Batılılaşma çabalarında II. Mahmud Batılılaşma adına yaptığı yenilik ve düzenlemeler ile, III. Selim'in Batılılaşma

çabalarında gösterdiği kararsızlık ve çekincelerden ders aldığını gösterir şekilde, bölge ya da eyalet temsilcisi güçlerle kendi dönemine kadar bir şekilde üstü kapalı bir şekilde yapılan güç ortaklığını sonlandırıp Batı Avrupa devletlerindeki gibi hükümdarın merkezi gücünün üstünlük ve egemenliğine dayanan bir hükümet şekli oluşturma amacıyla olmuştur. O yüzden II. Mahmud'un Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'da gösterdiği Batılılaşma çabalarındaki yerini tartışırken bu ana noktayı akılda tutmak yerinde olacaktır. II. Mahmud'u tahta çıkaran ve kendisi de bir ayan olan Alemdar Mustafa Paşa'nın (1755-1808) girişimiyle II. Mahmud ve dönemin ileri gelen ayanları arasında 7 Ekim 1808'de imzalanan Sened-i İttifak yukarıda sözü edilen amacı gerçekleştirmek için II. Mahmud'un ne kadar planlı ve kararlı olduğunu göstermektedir.

4.3.2.1. Sened-i İttifak

II. Mahmud'un tahta çıktığı sırada, 18. Yüzyıl'dan beri Anadolu ve Rumeli'deki bazı eyalet ve bölgelerin tahta bağlılıkları zayıflamış ve bu bölgelerdeki ayanlar, kendi hanedanlarını kurarak sultanın otoritesine karşı gelmeye başlamışlardı. Merkezi idare, içeride bu ayanların desteğini kazanarak otoritesini güçlendirmek zorunda kalmıştır (Shaw ve Shaw, 2010). Bu amaçla II. Mahmud'u tahta çıkarmasıyla iktidarın en yüksek noktasına tırmanmayı başararak sadrazam olan Alemdar Mustafa Paşa, ayanları onlar ve sultanlar arasındaki güvensizliğe son vermek ve memleket meselelerini görüşmek üzere İstanbul'da bir toplantıya çağırmıştır. Alemdar Mustafa Paşa, toplantıya katılanlara bir reform programı sunduğu bu toplantıda taraflar arasındaki görüşmeler sonucunda Sened-i İttifak adında bir belge ortaya çıkmıştır. Bu belge, II. Mahmud tarafından 1808 yılı Ekim ayı başlarında isteksizce ve Alemdar Mustafa Paşa'nın onun yerine Kırım Hanlarından birini çıkarma tehdidi karşısında (Lewis, 2016; Sakaoğlu, 2015) mecburen onaylanmıştır.

O zaman içinde bulunduğu koşullar nedeniyle imzalanan böyle bir belge ile ayanlar ve valiler sultana bağlılıklarını bildirip sadrazamı onun mutlak temsilcisi olarak kabul etmişlerdir. Ayrıca vergiler tüm devlette adil ve eşit olacak ve ayanlar da sultana ait gelirlere el koymayacaktı (Shaw, 2002). Ayanlar kendi bölgelerinde asker toplamaya yardım edecek ve bu askerler yeni ordu içinde yer alacaktı (Shaw ve Shaw, 2010). Kendi bölgelerinde adil bir yönetim sözü veren ayanlar aynı zamanda birbirlerinin toprağına saygı göstererek sultana ve yapmayı planladığı yenilik hareketlerine karşı

bir ayaklanma söz konusu olursa izin istemeden İstanbul'a gelerek bu ayaklanmayı bastıracaktı (Shaw ve Shaw, 2010). Tüm bunların karşılığında da II. Mahmud ayanların özerkliklerini resmen tanımıştır ve denetimleri altındaki bölgelerde onların yönetim tarzına karışmamaya söz vermiştir.

Hukuksal bir metinden ziyade ayanların dilinden (Pamir, 2004; Berkes, 2016) ve devletin içinde bulunduğu duruma onların bakış açısından yazıldığı belli olan yukarıdaki maddeler Osmanlı Devleti tarihinde sultanın “kanun-ı kadim” (Berkes, 2016, 30) yoluyla Tanrı'dan gelen sınırlandırılmaz yetkilerini ve atalarından miras kalan mutlak egemenliğini ilk kez kısıtlama çabası olması bakımından önemlidir. Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu ve yüzyıllar boyunca kemikleşen egemenlik anlayışına göre sultanın yetkileri her şeyin ve herkesin üzerindedir (Berkes, 2016; Pamir, 2004) ve hiçbir şekilde sınırlandırılmaz. Devlet ve sultan kavramları kaynaşarak birbiriyle özdeşleşmiştir. Sened-i İttifak ise tam bu noktada yüzyıllardır yapılmayan, yapılması dahi düşünülemeyen bir olguyu somutlaştırma amacındadır.

Ancak Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabaları içinde ilk olan bu belgenin hedeflediği düşüncenin ayanların söz konusu kısıtlamayı kendi çıkarları gereği istemeleri (Karatepe, 2002) ve II. Mahmud'un da bu kısıtlama aynı şekilde kendi otoritesine gölge düşüreceği için istememesinden dolayı hayata geçmesi mümkün olmamıştır; bu yüzden “pek sınırlı bir etkisi ve önemi olmuştur” (Shaw ve Shaw, 2010, 27). Öncelikle II. Mahmud yukarıda da değinildiği gibi bu Sened-i İttifak'ı imzalamakla hükümdarlık gücünün bazı koşul ve garantiler altına alınmasını istemeyerek kabul ettiği için Alemdar Mustafa Paşa'nın, kendi güvenliğini sağlama alıp seyrettiği (Sakaoğlu, 2015), bir yeniçeri ayaklanmasıyla öldürülmesinden sonra belgede imzası olsun ya da olmasın tüm ayanları ya birbirine karşı savaştırarak ya da öldüklerinde yerlerine kendi güvendiği yöneticileri atayarak kendisi için kısıtlayıcı bu belgeyi kısa sürede hükümsüz hale getirmiştir.

Böylece merkezden uzak kalan bölgelerde ortaya çıkan ve 19. Yüzyıl'ın ilk yarısındaki mutlak monarşi gücüne dayalı Batı devletlerinde yeri olmayan, Avrupa'da tarihe karışmış bu feodal yapı (Mardin, 2002; Karatepe, 2002) ortadan kaldırılmıştır. II. Mahmud'un Osmanlı Devleti'nin geleneksel monarşik yapısını korumaya ve daha da güçlendirmeye yönelik olarak attığı bu adım (Berkes, 2016), 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının toplumsal, siyasal ve askeri alanda yeni bir kimlik arayışı ve dönüşüm olduğu kadar giderek çöktüğü görülen devleti geleneksel yönetim anlayışı

çerçevesinde ayakta tutma gayretidir. Ayrıca Sened-i İttifak'ın hükümlerinin uygulanıp uygulanmadığını denetleyecek bir yapının olmaması da bu geleneksel ve mutlakiyetçi anlayışın bir yansımasıdır.

Ortaylı (2016a)'ya göre de merkezi devletin gücünü ve varlığını tehdit eden derebeylik sistemine benzer yerel otoriteler modern devletin yapılanması ve ideolojik altyapısıyla uyumsuz bir durumdur ve Sened-i İttifak bu “feodalizmden kalan imtiyaz ‘cep’lerinin” (Mardin, 2002, 14) yok edilmesinin yolunu açarak 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarında dönemin Batılı devletlerindeki gibi mutlakiyetçi devlet eğilimini gösteren önemli bir aşama olmuştur.

4.3.2.2. Askeri Alandaki Arayışlar

Yukarıda da değinildiği gibi II. Mahmud merkezi otoriteye daha fazla güç kazandırarak kendi mutlak gücünü pekiştirmeye yönelik olarak 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca fiili olarak oluşan tüm yetki ve ayrıcalıkları kaldırmak için birçok farklı alanda adımlar atmıştır. Kaynağı kendisinden gelmeyen her türlü yetki ve güç merkezi ortadan kaldırılmadıkça, kendi iradesi ve devlet otoritesi sadece İstanbul'da değil tüm eyaletlerde geçerli kılınmadıkça Batılılaşma çabalarında ilerleme kaydedemeyeceğini (Lewis, 2016) fark ettiği için mutlak gücünü ve merkezi otoritesini güçlendirmeye III. Selim'in yarım bıraktığı hükümdarın denetiminde modern bir ordu kurma reformlarından başlamıştır.

Ordu, hazine ve bürokrasi gibi temel egemenlik öğelerinin gerçek anlamıyla elinde olmadığı ve bir hazırlık dönemi olarak nitelendirilebilecek 1808-1826 yılları arasında kendisine rakip güç odakları oluşmaması için devletin önemli mevkilerine birbirine rakip kesimlerden atamalar yaparak (Shaw ve Shaw, 2010; Sakaoğlu, 2015) ve hiçbir görevliyi kendisine karşı ittifak yapmasına izin verecek kadar uzun süre görevde bırakmayarak (Karatepe, 2002; Shaw, 2002) 17 Haziran 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasını çok etkili bir şekilde gerçekleştirmiştir.

O zamana kadar her türlü Batılılaşma çabasının karşısında olan ve yapılması planlanan her türlü yeniliği ulema ile çıkarış birliği içinde ayaklanmalarla engelleyen eski düzenin savunucusu bu ocağın kaldırılması II. Mahmud'un mutlak egemenliğine ortak olan yerleşik düzenin kurumlarını kaldırmakta ve fiili olarak özerk olan yapıları sona erdirmekteki kararlılığını göstermektedir. Vaka-i Hayriye (Hayırlı Olay) olarak da bilinen bu olay, Shaw (2002)'a göre, daha sonra toplumsal, eğitimsel, ekonomik ve

siyasi alanlarda yapılacak birçok yeniliğin de yolunu açtığı için 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarında hayati önemde bir yere sahiptir.

Vaka-i Hayriye kısa dönemde II. Mahmud'un kendi döneminin Batı ve Avrupa devletlerinde olduğu gibi merkezi otoriteye bağlı, siyasi gücün mutlak denetimi altında olan bir ordu kurmasını da mümkün kıldığı gibi uzun vadede onun Batılılaşma ve Batılı bir kimlik kurulmasında izleyeceği yolun ipuçlarını da vermektedir. Daha açık bir söyleyişle ve Shaw (2002), Lewis (2016) ve Ortaylı (2016a)'ya göre de, II. Mahmud mutlak merkezi otoriteyi pekiştirme amacıyla gerçekleştirdiği Batılılaşma çabalarında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra eski kurumların daha önce ıslah edilmiş olsalar da yeni kurumların oluşturulmasını engelleyecek ve eski kurumlarda yapılacak yenilikleri engelleyecek bir konumda olmalarına izin vermemiştir.

Çıkarları en ufak bir şekilde zarar gördüğünde isyan eden Yeniçeri Ocağı kaldırıldıktan sonra 'Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye' adıyla "kapıkulu ordusu yerine farklı şekilde devşirilecek" (Berkes, 2016, 171) yeni bir ordu kurulmuştur. II. Mahmud, Batı devletlerindeki hiyerarşik yapıya denk bir şekilde kurulan (Lewis, 2016) bu ordunun başındaki kişiyi de 'serasker' adıyla tayin ederek ordudaki farklı birliklerin eskiden beri süregelen özerkliğini bitirmiştir (Doğan, 2011; Karal, 2007). Daha önce sadece ordu komutanlarına verilen bu unvan bu atamayla bundan sonra önce merkezi otoriteye bağlı bir başkomutanlık ve 1908'de de Batılı devletlerdeki gibi bir savunma bakanlığına dönüşecek olan kurum oluşturulmuştur (Lewis, 2016; Karal, 2007). Bu adım aynı zamanda II. Mahmud'un Batılılaşma çabalarıyla gerçekleştirmeyi hedeflediği Osmanlı Devleti'nin merkezi yönetim yapısındaki köklü düzenlemelere ilk örnektir.

Döneminde karşı karşıya kaldığı iç ve dış tehditler nedeniyle yeğeni III. Selim gibi Batılılaşma çabalarında askeri düzenlemelere önem vermek zorunda kalan II. Mahmud bu kapsamda çoğunluğu Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra olmak üzere Batılı anlamda birçok yenilik gerçekleştirmiştir. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasında kendisine sadık kalan topçu ve arabacı birliklerinin daha sonraki yıllarda giderek artan oranda Batı ölçütlerine göre eğitilmesine, donatılmasına ve örgütlenmesine büyük önem vermiştir (Shaw ve Shaw, 2010). Deniz kuvvetlerinin ve donanma üslerinin yenilenmesi, sınırlardaki kalelerin onarılması ve Batılı ölçütlerdeki yeni sınır birliklerinin oluşturulması, III. Selim'in kurduğu baruthane ve tophanelerin onarılarak

Batılı teknisyen ve uzmanlar yardımıyla yeniden işlevsel duruma getirilmesi ve bütçenin elverdiği ölçüde Avrupa'dan yeni toplar, top arabaları, silahlar ve mühimmat alınması, giysileri, silahları ve hiyerarşisi itibarı ile Batı standartlarında ama askere alma yöntemleri, ocak yapısı, yönetici kadrosu açısından aynı Nizam-ı Cedid gibi Doğulu bir ordu olan (Karal, 2007) Asakir-i Mansure-i Muhammediye'nin yapısına uymadığı gerekçesi (Karal, 2007) ile kaldırılan Mehterhane-i Hümayun'un yerine askeri bando olarak günümüz Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın çekirdeği olan Mızıka-i Hümayun'un kurulması II. Mahmud'un askeri alanda gerçekleştirdiği Batılılaşma çabalarına örnek olarak verilebilir (Shaw ve Shaw, 2010). Ortaylı (2016a)'ya göre Batı tarzı müzik daha önceleri toplumsal hayatta var olup dinlendiği halde Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılı bir kimlik arayışında bu tarz müziğin öğretimi bu bando sayesinde kurumsal olarak başlamıştır.

Ayrıca bazı askeri öğrencilerin Prusya ve Avusturya'ya askeri eğitim için gönderilmesi (Lewis, 2016) ve Avrupa'da dönemin en güçlü bir ordularından birini kurmuş (Shaw, 2002) Prusya'dan istenen destek kapsamında 1835'te İstanbul'a gelen Helmuth von Moltke'nin girişimleriyle hizmet süresinin kısaltılması, tazminatların arttırılması, yiyecek, silah ve üniforma temini için düzenli kaynaklar sağlanması, kışlada bulunmasa da savaş zamanında çağrılmak üzere ihtiyat birliklerinin oluşturulması ve eğitim vermeye devam etmek için yedek askeri kuvvetlerin kurulması (Shaw, 2002) gibi dönemin Batılı bir devletin ordusunda olan niteliklerin Osmanlı ordusuna da gerçekleştirilmesine çalışılmıştır.

Ne var ki bu son derece geç kalmış ama yerinde uygulamalar Osmanlı subaylarının yabancı dil bilmemesi (Berkes, 2016) ve Batılı uzmanların küçümsenerek karşılanması nedeniyle (Lewis, 2016) istenilen düzeyde etkili olamamıştır. Yine de tüm bu askeri reformların Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları ve Batılı bir kimlik arayışında sağlam ve ciddi bir askeri temel kurduğunu (Ortaylı, 2016a) ve ordunun örgütlenmesinde günümüzde kadar uzanan yetkinin silsile anlayışı içinde tek elde toplandığı Alman etkisinin yolunu açtığı ileri sürülebilir. Bu da II. Mahmud'un mutlak merkezîyetçi devlet anlayışı çerçevesinde gerçekleştirilen Batılılaşma çabalarına ve bu çabalar kapsamındaki Batılı kimlik arayışlarının onun döneminde kazandığı niteliğe işaret etmektedir.

4.3.2.3. Eğitim Alanındaki Arayışlar

Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarında önceki dönemlerden daha planlı ve yapılan değişikliklerin mutlak otoriteyi güçlendirme adına yapıldığı bir dönem olan II. Mahmud'un saltanat yıllarında eğitim alanındaki Batılılaşma çabaları toplumda ve devletin yapısında beliren gereksinimlere çok daha fazla odaklanmıştır. Bunun nedeni, Karal (2007)'in de belirttiği gibi, Osmanlı Devleti'nin kaderinin eğitim sorunlarının çözülmesine bağlı olduğunun giderek daha iyi anlaşılmasıdır. Otoritesini sınırlayan askeri engel Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra II. Mahmud o ana kadar planladığı ve gerçekleştirilmesi için kilit noktalara kendine sadık adamları (Sakaoğlu, 2015) yerleştirdiği yenilik hareketleri içinde eğitim alanında yapılanlar Osmanlı Devleti'nin son Yüzyıl'ına ve günümüz Türkiye'sine büyük etkisi olan arayışlardır.

Shaw ve Shaw (2010)'a göre, askeri ve yönetsel reformların uzun soluklu olabilmesi ve devletin bu alanlarında çalışan görevlilere işlerini düzgün yapabilmeleri için gerekli bilgiyi etkin bir şekilde verebilmeleri amacıyla çok önemli olan eğitim reformlardaki temel sorun geleneksel eğitim düzeni olmuştur. Devletin askeri ve yönetsel olarak güçlü olduğu daha önceki Yüzyıllarda sorun oluşturmayan ve ulemanın tekelinde olan dini tema odaklı bu tarz eğitim 17. Yüzyıl başlarından itibaren giderek ulema için sultanlara karşı bir koza ve toplumu etkileme aracına dönüşmüştür (Shaw ve Shaw, 2010; Berkes, 2016). Mutlak merkezi otoriteye karşı tehlike oluşturan bu durumu sonlandırmak isteyen II. Mahmud eğitim sistemine Batılı bir biçim ve içerik kazandırarak 19. Yüzyıl dünyasının ve Osmanlı Devleti'yle toplumunun gereksinimlerine yanıt verecek hale getirmek için dinsel temaların ve konuların sınırlandırıldığı, yabancı dil, teknik bilgiler ve matematik gibi konuların öğretildiği (Shaw, 2002; Shaw ve Shaw, 2010) laik bir eğitim sistemi oluşturmayı hedeflemiştir. Hatta Lewis (2016)'e göre Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sadece bir yıl sonra 1827'de kuvvetli itirazlara rağmen bu tarzda eğitim görmeleri için dört öğrenciyi tüm masrafları kendi kişisel servetinden ödenmek üzere Paris'e göndermiştir.

Berkes (2016)'e göre geleneksel Osmanlı eğitim sisteminin ağırlık merkezi olan geleneksel ilköğretimin din temalı derslerle yetiştirmeyi amaçladığı insan tipi sarayın ve devletin hizmetinde çalışacak kişilerdir. Dolayısıyla gerilemenin daha derin hissedilmeye başlandığı 19. Yüzyıl'ın başlarına kadar toplumun ve görevleri giderek ayrışan devlet görevlilerinin ihtiyacı olan orta öğretim düzeyinde kamusal ve teknik

eğitim gereksinimi de hissedilmemiştir. Diğer bir ifadeyle, o zamana kadar yükseköğretim kurumlarıyla ortaöğretim okulları arasında bir amaç ve görüş birliği ilişkisi olması gerektiğinin farkına varılmamıştır. Geleneksel ilköğretim sistemini herhangi bir biçimde değiştirmeden daha önce açılan mhendishaneler gibi yükseköğretim kurumlarının sadece askerlik için kurulmuş tekil bir okul olarak iş görebilecekleri varsayılmıştır (Berkes, 2016; Mardin, 2002). Ne var ki bu okulların gerektirdiği ileri düzey matematik, fizik, kimya, vb. gibi dersleri anlayabilecek ğrenci bulmak büyük bir zorluk olmuş ve III. Selim ve II. Mahmud dönemine kadar “bu okullara kırk, elli hatta altmış yaşlarında sakallı ğrenciler” (Berkes, 2016, 181) alınmak zorunda kalınmıştır.

Ancak Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasından sonra ulemanın gücünün sınırlandırılmasıyla ele alınabilen ortaöğretimin yükseköğretim okullarına uyum sağlayabilecek düzeyde insan yetiştirememesi sorununu çözmek için askeri ve teknik okullara gitmek ya da devlet memuru olmak isteyenler ve ilkokullara ğretmen yetiştirmek için (Berkes, 2016) 1838’de temel dilbilgisi, tarih ve matematik derslerinin verildiği orta ğretim düzeyinde Mekteb-i Maarif-i Adliye ve Mekteb-i Maarif-i Edebiye okulları açılmıştır (Shaw ve Shaw, 2010; Berkes, 2016). Kısa bir süre sonra hali hazırdaki devlet memurlarının mesleklerinde yükselmesi için sadece kendi alanlarında eğitim yapan (Shaw ve Shaw, 2010; Lewis, 2016) Mekteb-i İrfaniye’nin açılması Avrupa tarzında eğitim veren ilk ve orta ğretim kurumlarının ve Osmanlı Devleti’nin eğitimde de Batılı bir kimlik oluşturma çabalarının örnekleridir. Bu okullar II. Mahmud’un yaşadığı dönemde ve Tanzimat döneminde kadar pek fazla bir gelişme gösteremese de (Lewis, 2016; Berkes, 2016) 19. Yüzyıl’ın ilerleyen dönemlerinde yerleşecek olan Batı tarzı laik eğitim düzeninin temelleri olarak kabul edilebilir.

Ortaöğretimde yapılan bu değişiklikler uzun vadede meyvesini verecek olsa da yükseköğretimde daha önce kurulan Mühendishane-i Bahri Hümayun ve Mühendishane-i Berri Hümayun’un donanım, ğretmen gereksinimleri giderilmeye çalışılarak yukarıda bahsedilen nedenlerle kırklı ve altmışlı yaşlarında olsalar da (Berkes, 2016) ğrencilerinin sayısı arttırıldı. 1827 yılından itibaren şiddetli itirazlara rağmen (Lewis, 2016) az sayıda ama düzenli olarak Batılı tarzda askeri eğitim almaları için Avrupa’ya ğrenci gönderilmeye başlandı (Shaw ve Shaw, 2010; Lewis, 2016). Ordunun büyük gereksinimi olan eğitimli subaylar yetiştirmek için atılan bu eğitimler

II. Mahmud'un Batılılaşma çabalarında Batı tarzı eğitime giderek artan derecede verdiği önemi göstermektedir.

Yeni kurulan ordunun sağlık gereksinimlerinin karşılanması ve Osmanlı topraklarında denetimsiz olarak çalışan yabancı doktorlara olan gereksinimi azaltmak için Tıbhane-i Amire'nin 1827'de açılması ve 1829'da Cerrahhane'nin buna eklenmesi (Berkes, 2016) Batı tarzı eğitim alanında gerçekleştirilen diğer yeniliklerdir. 14 Mart 1838'de birleştirilen bu okullarla resmen Mekteb-i Şahane-i Tıbbiye adıyla kurulan yükseköğretim okulu II. Mahmud'un çıkardığı bir kararname ile dini ve milliyeti ne olursa olsun tüm Osmanlı uyruklarından öğrenci kabul etmiştir (Berkes, 2016). Başlarda malzeme eksikliği ve Müslüman öğrencilerin insan vücuduyla çalışmaktaki isteksizliklerine karşın (Shaw ve Shaw, 2010) Fransızca yapılan laik eğitimin de katkısıyla (Ortaylı, 2016a) Tıbbiye daha sonra Tanzimat dönemini hazırlayacak olan Batılı düşünsel altyapının olduğu önemli bir platform olmuştur.

Berkes (2016)'e göre II. Mahmud'un Batılılaşma çabalarında gerçekleştirmekte en çok geciktiği yenilik ordunun Batılı anlamda eğitilmiş subay eksikliğini gidermek için 1834'te kurduğu Mekteb-i Ulum-u Harbiye (Askeri Bilimler Okulu), diğer bir deyişle Harp Okulu olmuştur. Mesleği sadece askerlik olan kişilerden oluşmuş profesyonel ordu mantığına dayanan Nizam-ı Cedid'ten daha gelişmiş (Berkes, 2016; Shaw ve Shaw, 2010) bir ordu kurulunca bu orduya kumanda edecek olan savaş ve askerlik bilimlerinde Batılı tarzda yetişmiş subay yetersizliğinin ve Harbiye'nin kurulmasının gecikmesinin bazı nedenleri vardır. Berkes (2016)'e göre bunlar arasında en önemlileri Osmanlı toplumunda okuryazarlığın çok az olması, askerliğin 12 yıl gibi çok uzun bir süre devam etmesi nedeniyle askere gitmeme ve askerden kaçma olaylarının çok fazla oluşu, hali hazırda var olan komuta kademesinin askerlik için bilimsel bir eğitim gerektiğine inanmamaları ve feodal bir geçmişi olan Avrupa'nın aksine Osmanlı toplumunda bir aristokrat subay sınıfının bulunmaması sayılabilir.

Bu nedenlerle kuruluşu oldukça geciken ve ancak 1835'te, II. Mahmud'un ölümünden sadece dört yıl önce, açılabilen Harbiye aynı Tıbbiye gibi onun döneminden sonra Tanzimat döneminde verilmeye başlanan (Berkes, 2016) geometri, ileri matematik, fizik, kimya, tahkimat, balistik ve Fransızca dersleriyle gerçek anlamda Batılı bir eğitim kurumu kimliği kazanarak Osmanlı Devleti'nin ve günümüz Türkiye'sinin en köklü eğitim kurumlarından biri olmuştur. 1835'te kuruluşundan itibaren 19. Yüzyıl'ın geri kalan kısmında ve 20. Yüzyıl'da yıkılışına kadar geçen sürede Osmanlı

Devleti'nin çağdaşlaşmasında sürükleyici güç olan Harbiye gerçekleştirdiği askeri ve düşünsel etkilerle Batılı bir kimlik oluşturma çabaları içinde çok önemli bir yere sahip olmuştur.

Batılı bir kimlik oluşturma ve bu kimlik üzerinden eğitimi toplumun ve devletin gereksinimlerine yanıt verecek biçimde yeniden tanımlama çabalarında II. Mahmud'un Tıbbiye'nin 1838'deki açılışında

“Tıp öğretimi Fransızca olarak yapılacaktır. Bunun neden yabancı dille yapılacağını soracaksınız. Bunu zorunlu kılan güçlükleri bildireyim... Çünkü tıp öğrenimi için gerekli olan beş altı yıldan başka Arapçayı iyice öğrenmek en aşağı on yıl ister. Hâlbuki bir yandan ordumuz ve halkımız için iyi yetişmiş doktorlara, öte yandan tıp bilimlerinin kendi dilimize kazandırılmasına acele ihtiyacımız vardır. Bu yüzden Fransızca öğrenmenizi istemekten maksadım, onu sırf bu dilin hatırı için öğrenmeniz değil, tıbbı öğrenmeniz ve bu bilimi adım adım kendi dilimize kazandırmaktır... Ancak bu yapıldığı zaman kendi ülkemizde tıp kendi dilimizde okutulur hale gelecektir”. (Tahsin, 1991, sayfa 6'dan aktaran Berkes, 2016, 199)

diyerek yabancı dil eğitiminin Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarındaki önemi ve işlevine vurgu yapan II. Mahmud, bu anlayışa uygun bir şekilde daha 1821'de Yunan Ayaklanması'ndan sonra (Shaw ve Shaw, 2010) geleneksel olarak Osmanlı tebaası Rum ve Ermeni tercümanların elinde olan (Berkes, 2016) ve devletin dış politikasını çok ciddi etkileme gücü bulunan (Shaw, 2002) tercümanlık işini devletin denetimine alıp bu işte Müslüman memurlar çalıştırmak için aynı zamanda yabancı dil eğitimi de verecek olan Tercüme Odası'nı kurmuştur. Aynı uygulamayı 18. Yüzyıl'ın başından beri Avusturya ve Rusya'nın da yaptığı (Ortaylı, 2016a) düşünülürse II. Mahmud'un aslında bir yüzyıldan daha fazla geç kalmış bir adımı attığı daha iyi anlaşılacaktır. Mustafa Reşit Paşa (1800-1858), Mehmet Emin Ali Paşa (1815-1871) ve Fuat Paşa (1815-1869) Tanzimat döneminin önemli siyasi ve askeri kişiliklerinin de yetiştiği (Ortaylı, 2016a; Doğan, 2011) Batılı kimlikte laik eğitim veren (Berkes, 2016) bu kurumda sultanlara, diplomatlara ve tüccarlara gereksinim duydukları çeviri hizmeti verildiği gibi çoğu zaman örnek alınan Avrupa yasalarını anlayabilen (Shaw, 2002) ve ilk kez bir Avrupa dili öğrenen memurlar da eğitilmiştir. Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının bu dönemindeki Tercüme Odası dâhil tüm orta ve yükseköğretim kurumlarından mezun olduktan sonra ortaya çıkan memur tipi yabancı dillerde ve modern sosyal ya da teknik bilimlerden birinde uzman yeni bir bürokrat

tipi olmuştur (Shaw, 2002; Lewis, 2016; Berkes, 2016). Yukarıda önde gelen örnekleri verilen bu yeni bürokrat tipinin Tanzimat Dönemi başta olmak üzere Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarına yön vermedeki gücü ve kararlılığı bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

Mezuniyetlerinden sonra devlette yönetici veya memur olarak işe başlayan bu bürokratların maaşlarının “yarı-özerk güç merkezlerine dönüşmesini sağlayan yarı-özerk tımarlar yerine doğrudan devlet hazinesinden” (Shaw, 2002, 627) ödenmesi ise eğitimle ilgili tüm bu Batılılaşma çabalarının II. Mahmud'un mutlak ve merkezi otoriteyi güçlendirme amacıyla olan ilişkisini oluşturur. Böylece bürokratlar Batılı büyük devletlerde olduğu gibi hükümdarın ya da daha sonraları onun görevlendirdiği bakanların doğrudan mali ve idari denetimi altında bulunan ve hiyerarşik bir biçimde yapılandırılmış bir sistemin parçası haline gelmişlerdir. Ortaylı (2016a)'ya göre bu durum Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarının etkisiyle Batılı devletlerin 18. Yüzyıl'ın başlarından itibaren geçirdikleri bir dönüşümü Yüzyıl kadar geç yaşayarak geleneksel devlet sisteminden giderek uzaklaşıp modern ve merkezi bir devlet yapısına geçişinin ve bürokratik yapının Fransız modeline göre biçimlendirildiğinin bir göstergesidir.

Daha önce de değinildiği gibi II. Mahmud'un eğitim reformları ve bu bağlamdaki Batılılaşma çabaları Osmanlı Devleti'nin kaderinin eğitimin Batılı bir kimlik kazanmasında olduğunu anladığını ve bu yönde uğraştığını göstermektedir. Ancak bir takım çelişki ve sorunlardan da kaçınması mümkün olmamıştır. Shaw (2002)'a göre, dini kurumların işlevlerinin çoğunu kaybettiği din ve devlet işlerinin ayrılmaya başladığı (Berkes, 2016) bir süreci başlatmasına rağmen, bu süreçte II. Mahmud şeyhülislamlık makamının ilköğretim üzerindeki tekeline müdahale edememiştir. Berkes (2016) bu durumu devlet işlerindeki etkisi giderek sınırlanan din kurumunun kendi sınırlı alanında gücünü daha sağlama almasına bağlar.

Osmanlı Devleti'nin toplum ve devlet yapısında “din, devletin temelini teşkil ettiği için” (Karal, 2007, 159) II. Mahmud'un tepkilere neden olmamak düşüncesiyle ilköğretime daha Batılı bir karakter kazandırmak adına yapabildiği tek düzenleme ilköğretimin zorunlu hale getirilmesidir (Karal, 2007; Berkes, 2016). Ancak Karal (2007)'a göre bu zorunlu ilköğretimde çocuklara verilecek bilginin okuma-yazma ve İslami kural ve uygulamalar olması, zorunlu ilköğretim uygulamasının sadece İstanbul için geçerli olması (Karal, 2007) ve dönemin toplumsal ve ekonomik koşulları

düşünüldüğünde bu zorunlu ilköğretimin gerçek anlamda Avrupa’da 18. Yüzyıl başlarında hayata geçirilen (Berkes, 2016) türden Batılı bir kimlik taşımadığı da anlaşılacaktır. İlköğretimin gerçek anlamıyla zorunlu ve Batılı bir nitelik kazanması Tanzimat döneminde gerçekleşmiştir (Shaw, 2002). Bu yüzden II. Mahmud döneminin ilköğretimdeki ve daha çok da ortaöğretimdeki Batılılaşma çabalarının yeni uygulamalar ve okullar oluşturarak bu okulların mezunlarının yönetsel yeniden yapılanmayla ortaya çıkan bakanlıkların işlevlerini yerine getirebilmeleri için gerekli memurları eğitmeye yoğunlaştığı söylenebilir.

İlköğretimdeki bu durumun aksine yükseköğretim alanında II. Mahmud dönemi çok daha Batılı bir tarzda düzenlenmiş ve daha Batılı bir kimliğe sahip eğitim kurumlarının kurulduğu bir dönemdir. Ancak II. Mahmud’un Shaw ve Shaw (2010)’a göre Harbiye, Tıbbiye, Mekteb-i Maarif-i Adliye ve Mekteb-i Maarif-i Edebiye gibi ortaöğretim ve yükseköğretim kurumlarıyla ya da Tercüme Odası gibi yararlı çözümlerle “duraklamalı da olsa Osmanlı laik eğitimini” (Shaw ve Shaw, 2010, 79) başlatan bu Batılılaşma çabaları, Berkes (2016)’e göre “dinsel geleneğin hükmettiği ilk eğitim alanı ile dünyasal değişmelere bırakılan yüksek eğitim alanı arasında başlayan uzaklaşma’yı (Berkes, 2016, 203) ortaya çıkarmıştır.

Diğer bir söyleyişle, geleneksel eğitim kurumları olduğu gibi bırakılırken geleceğe yönelik olarak yapılandırılan orta ve yükseköğretim kurumlarının sonucunda oluşan bu iki farklı eğitim anlayışı Tanzimat dönemine gelindiğinde ilköğretimde dinsel yükseköğretimde dünyasal bir evreden geçen Osmanlı bireylerinin iki farklı tarz eğitilmiş ve iki kültürlü bireyler olmasına neden olmuştur (Berkes, 2016; Shaw, 2002). Geleneksel ve geleneksel olmayan laik eğitim yöntem ve içerikleri arasındaki bu çelişkinin ve bu çelişkinin ortaya çıkardığı çatışmaların Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl’ın geri kalan döneminde hızlanarak devam eden Batılı kimlik arayışlarının ve bir devlet politikası haline gelen Batılılaşma çabalarının yönünü belirleyici bir etken olduğu bir gerçektir.

4.3.2.4. Yönetmel Alandaki Arayışlar

II. Mahmud’un en az eğitim alanındaki reform çabaları ve arayışları kadar önemli olan ve günümüz Türkiye’sinin de devlet ve yönetim anlayışının şekillenmesinin yolunu açan çok önemli diğer bir etkisi yönetsel alanda gerçekleştirdiği Batılılaşma çabalarında görülür. Onun diğer tüm Batılılaşma çabaları gibi Yeniçeri Ocağı’nın

1826'da kaldırılmasıyla ulema sınıfının devlet yapısı içinde güç aldıkları askeri güçten yoksun kalmasından sonra gerçek anlamda hayata geçirilebilen bu alandaki Batılılaşma çabaları Tanzimat dönemine ve günümüze de uzanan etkileriyle önce Osmanlı Devleti'nin sonra da Türkiye Cumhuriyeti'nin yönetsel alandaki Batılı kimlik arayışlarını ve bürokratik kurumlarını belirleyici bir nitelikte olmuştur.

Askeri ve eğitimsel alandaki yenilikler gibi II. Mahmud döneminde yönetsel alanda gerçekleştirilen Batılılaşma çabaları da merkezi iktidara daha fazla güç kazandırmaya ve yönetimin mutlakiyetçi kimliğini korumaya yönelik adımlardır. Batılılaşma çabalarının bir devlet politikası olabilmesi için de önemli olan bu adımlar merkezi devlet örgütünün yine mutlakiyetçi bir anlayış içinde yeniden düzenlenmesini gerektirmiştir. Karal (2007)'in da belirttiği gibi II. Mahmud'un Batılılaşma anlayışında ve buna dönük çabalarında “modern haklara bağlı devlet telakkisine dair bir yenilik” (Karal, 2007, 152) bulunmamaktadır. Ancak gerek diğer alanlarda gerekse yönetsel alanda Yüzyıllardır kökleşerek artık kanun gücünü almış birçok gelenek veya inancı kaldırma ve değiştirme yoluna gitmesi, Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları ve Batılı kimlik arayışlarında çağdaşı Batılı devletler yönünde yol aldığı da bir göstergesidir. Tunaya (2016)'ya göre ilerleyen dönemlerde Osmanlı Devleti'nin “siyasi kuvvetler denklemini değiştirmiş” (Tunaya, 2016, 24) olan yönetsel alandaki bu Batılılaşma çabaları ve yönelişler dört ana başlıkta incelenebilir.

Ortaylı (2016a)'nın “Osmanlı parlamentarizminin temelini oluşturacak en önemli idari reform” (Ortaylı, 2016, 116) olarak adlandırdığı ve Berkes (2016)'in de “bir hukuk devleti mekanizmasının kurulmasına doğru birer adım” (Berkes, 2016, 173) diyerek bu görüşe katıldığı yeniden yapılanma III. Selim döneminde başlayan “meclis-i meşveret” (Sakaoğlu, 2016, 360) uygulamasının aslında ilk örneği olduğu yasama organlarıyla ilgilidir. Bu kapsamda II. Mahmud 1838'de Meclis-i Vala-yı Ahkam-ı Adliye, Dar-ı Şura ve Dar-ı Şura-yı Askeriyye adlarıyla (Shaw ve Shaw, 2010) bir dizi danışma meclisleri kurmuştur. Eski ve yeni birçok üst düzey memurdan oluşan (Doğan, 2011) bu meclisler Osmanlı Devleti'nde 19. Yüzyıl öncesinde aynı işlevi gören danışma meclisi olan Divan-ı Hümayun'un dönemin gerektirdiği kapsamlı ve karmaşık sorunları tartışacak yetkinliği olmaması nedeniyle (Shaw ve Shaw, 2010; Ortaylı, 2016a) ve II. Mahmud'un kurmayı düşündüğü düzen hakkında planlar yapmak ve tedbirler belirlemesi amacıyla (Karal, 2007) gerekli görülmüştür.

Bu danışma meclislerin ilki Tanzimat döneminde günümüzdeki Yargıtay'a (Ortaylı, 2016a) dönüşerek alt mahkemelerden gelen davaların temyizine bakan yasama önerilerini incelemek ve sultana yeni yasama önerileri sunmakla görevli Fransa'daki örneğine benzer işlevleri olan (Ortaylı, 2016a) Meclis-i Vala-yı Ahkam-ı Adliye'dir (Shaw ve Shaw, 2010). İkinci danışma meclisi Dar-ı Şura ise günümüzdeki Danıştay'a (Ortaylı, 2016a) dönüşmesine kadar geçen sürede askerlik yasaları dışında kalan yasama konuları ile ilgilenmiştir (Shaw ve Shaw, 2010). Kurulan üçüncü danışma meclisi ise askerlik işleri ve yasalarıyla ilgilenmiş olan (Shaw ve Shaw, 2010) Dar-ı Şura-yı Askeriye olmuştur. Berkes (2016)'e göre amacı yeni kurallar ve düzenlemeler hazırlamak olan bu meclisler Shaw ve Shaw (2010) ve Sencer (1984)'e göre sultanın iradesiyle kurulmalarından dolayı yasama sürecinin başında ve sonunda yine sultanın olduğunu gösterir çünkü bu meclisler böylece yasama yetkilerini halktan değil mutlak gücün merkezi olan sultandan almaktadır. Bundan dolayı günümüzdeki anlamı ve yasama işleviyle gerçek bir meclis değildir. Ancak yine de bu meclisleri sürekli olmaları ve az çok kendi sınırları içinde belirlenmiş görevlerinin olması (Berkes, 2016) nedeniyle "anayasal monarşinin ilk sessiz provası" (Ortaylı, 2016, 117) olarak nitelemek mümkündür; bu da yasama ve yürütme güçlerinin yavaş da olsa birbirinden ayrılma sürecine girdiğini ve Berkes (2016)'e göre 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları içinde Osmanlı Devleti'ndeki devlet yapısının hükümdarlık kaynağının tanrısal değil de insana dayalı olduğu daha demokratik ama ilkel bir modele doğru de olsa yavaş yavaş değişmeye başladığına işaret eder.

Yürütme gücünde ise yapılan değişiklikler ve oluşturulan yeni kurumlar yoluyla askeriyenin ve ulemanın gücünün denetim altına alınması, bunların gücünün yerine yine sultanın denetimi altındaki güçlü bir bürokrasinin oluşturulması yoluna gidilmiştir. Divan-ı Hümayun merkezli basit yapının yerini çok daha karmaşık bir hükümet oluşumu almıştır (Shaw, 2002). Bu oluşumda 1836'da Sadaret Kethüdası Umur-u Mülkiye Nezareti'ne (İçişleri Bakanlığı), aynı yıl Reis ül-küttab Hariciye Nezareti'ne (Dışişleri Bakanlığı) ve Mansure Hazinesi, Hazine-i Amire, Darphane Hazinesi ve Ceb-i Hümayun Hazinesi'leri birleştirilerek Nezaret-i Umur-u Maliye (Maliye Bakanlığı) ve 1838'de Nezaret-i Ticaret (İç ve Dış Ticaret Bakanlığı) oluşturulmuştur (Shaw ve Shaw, 2010). Lewis (2016)'e göre Tanzimat döneminde eğitilmiş ve daha Batılı bir yönetim felsefesi taşıyan bürokratların görev almasıyla gerçek anlamı ortaya çıkan tüm bu yeniden yapılanma ve isim değişiklikleri devlet

işlerinin yürütülmesinde hemen beklenen etkiyi ve verimi göstermese de eski ve dokunulmaz kabul edilen kurumların yerine yenilerinin geçmesinin önünü açtıkları için Batılılaşma çabalarında önemli bir yere sahiptir.

Benzer şekilde şeyhülislamlık Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından hemen sonra 1826'da Bab-ı Meşihat dairesinin kurulmasıyla (Lewis, 2016) mutlak otoritenin denetimi altında tutulabilecek maaşlı bir devlet memurluğu düzeyine indirilip (Doğan, 2011) gelir kaynağı olan vakıf arazileri 1834'te kurulan Evkaf Nezareti'ne bağlanarak bürokrasinin içine sokulmuştur (Shaw ve Shaw, 2010). Böylece şeyhülislam sultanların ve devlet yapısının üzerindeki etkisini ve gücünü yitirerek merkezi bürokrasinin içinde sıradan bir memura dönüşmüştür. Bu değişim Batılılaşma çabalarında ve Batılı bir kimlik arayışında çok önemli bir yere sahiptir çünkü göre geleneksel yapının en üst makamlarından biri olan şeyhülislamlık böylece hükümet yönetimi ve planlamalarının dışında bırakılarak sultanın mutlak egemenliğine ortak ya da rakip olma gücünü kaybetmeye başlamıştır.

Bunun Osmanlı Devleti'nin daha önce de bahsedilen din-devlet birliğini esas alan geleneksel yapısında bir dönüşüm başlattığı ifade edilebilir. Berkes (2016)'e göre şeyhülislamlık, ulemalar ve medresenin saltanat üzerindeki gücü giderek daraldıkça “şeriat hukukunun dünya işleri üzerinde tutucu olma gücü” (Berkes, 2016, 175) kaybolmaya başlamıştır. II. Mahmud'un eğitimsel ve askeri alanlardaki merkezîyetçi ve mutlakîyetçi tutumu ile uyumlu olarak ortaya çıkan bu durum Avrupa'nın Reform hareketleriyle başlattığı, din ve mezhep savaşlarıyla sürmüş ve Fransız Devrimi ile doruk noktasına ulaşan (Ortaylı, 2016a) din ve dünya işlerinin birbirinden ayrılması sürecinin Osmanlı Devleti için başlangıcını oluşturmaktadır ve 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarının kaderini ve yol haritasını belirlemesi açısından önemlidir.

Benzer şekilde sadrazamın da geleneksel yapıdaki durumunun aksine sultanın mutlak temsilcisi olma gücü elinden alınarak (Karal, 2007) sadece yeni oluşturulan bakanlıklar arasında eşgüdümü sağlayacak bir konuma dönüşmesi sağlanmıştır (Shaw ve Shaw, 2010; Berkes, 2016). Bu kapsamda ismi de bu görevini yansıtabilecek ve sultan ile bakanlıklar arasında bir köprü oluşturacak şekilde 'başvekil' olarak değiştirilmiştir (Shaw ve Shaw, 2010; Berkes, 2016). 19. Yüzyıl'dan önceki dönemlerdeki güçlü ve değiştirilmesi zor konumuna göre çok daha silik (Berkes, 2016; Lewis, 2016) bir konuma dönüşen sadrazamlık makamı, bakanlar zaten sultan tarafından atanıp yine onun tarafından görevden alındığı için onların amiri konumundan da çıkmıştır.

Hepsinin asıl ve mutlak amiri sultandır. Günümüzdeki örgütlenme anlayışına göre bir çeşit başkanlık sistemi olan bu sistem içinde sadrazamlık bir kabine sekreteri konumuna indirilmiştir. Berkes (2016)'e göre hükümet yapısındaki Meclis-i Vükela denen tüm bu yeniden düzenleme Osmanlı Devleti'nde bir kabine sistemine doğru atılmış ilk adımdır ve Karal (2007)'a göre de 19. Yüzyıl'dan önce daha çok orduda ve birkaç kurumda sınırlı olarak yapılan düzenlemelerin aksine II. Mahmud döneminde hükümet kurumlarında yapılan bu düzenlemeler Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarında ve Batılı kimlik arayışlarında günümüzde de etkileri görülen önemli bir aşamayı göstermektedir.

Kurulan bakanlıklar ve değişen roller eskiden olduğunda çok daha fazla iş birliği, uzmanlaşma ve bunun sonucunda giderek artan işbölümüyle birlikte merkezileşmiş ve merkezi idarenin gücüne katkıda bulunan (Doğan, 2011) bir bürokratik yapı ortaya çıkmıştır. II. Mahmud tüm ülkeye tamamen egemen olabilmek için modern bir ordunun yanı sıra etkili ve Batı'daki gibi mutlak otoriteye bağlı merkezi bir bürokrasinin (Fidan, Şahin ve Çelik, 2011) de gereğini gördüğü için Batılılaşma çabaları içinde mutlakiyetçi devlet anlayışına uygun adımlar atmıştır.

1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından II. Mahmud'un 1839'da ölümüne kadar geçen "büyük bir Batılılaşma kapısı"nın (Tunaya, 2016, 25) açıldığı dönemde adım adım sivil, askeri ve dini bürokrasi olarak üç farklı kategoride düzenlenen bürokratik yapının yetki, rütbe ve maaş birliğinin sağlanması için 1835'te bir kararname yayınlanarak bu üç grubun hem kendi içinde hem de diğerlerine denk gelen hiyerarşileri (Lewis, 2016; Shaw ve Shaw, 2010) Avrupa devletlerindeki örnek gözetilerek (Ortaylı, 2016a) yeniden oluşturulmuştur. En üst makamları sultanın atamasındaki ve denetimindeki serasker, şeyhülislam ve başvekil olan bürokratik yapıdaki tüm memur ve bürokratlara hazineden aylık maaşlar bağlanarak (Doğan, 2011) mutlak otoriteye olan itaatleri ve sultanın egemenliğine girmeleri gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu uygulama Cumhuriyet dönemine de uzanan çok merkeziyetçi bir bürokrasinin kurulmasını sağlamıştır.

En önemlisi de mutlak otoriteye isyan etmelerine ve entrikalara girmelerine neden olan (Shaw ve Shaw, 2010) bürokrat ve memurların mal varlıklarına el konulması (müsadere) ve cezalandırılmaları geleneği 1826'da (Lewis 2016), bürokratları siyasi ve toplumsal baskılara maruz bırakan (Shaw ve Shaw, 2010; Doğan, 2011) her yıl yeniden tayin edilme kuralı da 1834'te kaldırılmıştır. Hazineyi önemli bir gelirden

yoksun bırakan ama memurlara hayat ve mülk güvenliği getiren (Lewis, 2016) bu iki uygulama ile Türkiye Cumhuriyeti'ne de uzanan güçlü bir merkezi bürokrasinin ve Tanzimat döneminin güçlü ve etkili bürokrat sınıfının doğuşunun yolu açılmış (Ortaylı, 2016a; Ortaylı, 2016b; Shaw ve Shaw 2010) ve Tanzimat dönemiyle belirginleşmeye başlayan (Ortaylı, 2016a) hukuk devleti anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır.

Eyaletlerin yönetimi de Fransa modeli örnek alınarak (Ortaylı, 2016a; Lewis, 2016) yeni oluşturulan güçlü merkeziyetçi bürokratik yapı içinde İstanbul'dan atanan özerk denetim memurları (Karal, 2007) aracılığıyla sıradan bir memur gibi hazineden maaş bağlanan (Karal, 2007) valilerin sultanın mutlak otoritesine karşı güç ve servet toplayan ayanlara dönüşmeleri önlenmeye çalışılmıştır (Shaw ve Shaw, 2010). Sınırları yeniden çizilerek daraltılan (Ortaylı, 2016a) birçok eyalette merkezi yönetimi güçlendirmek ve emirlerin iletimini hızlandırarak denetimi kolaylaştırmak için posta sistemi ve posta yolları yapılmıştır. Doğan (2011)'a göre geç kalmış uygulamalar olan eyalet yönetimindeki bu yeniden yapılanma düzenlemeleri Shaw ve Shaw (2010)'a göre Tanzimat döneminin ve günümüz Türkiye'sinde de taşra yönetiminin çekirdeğini oluşturmaktadır.

İltizam yöntemiyle vergi toplayan mültezimler kaldırılarak hazineden maaş bağlanan vergi memurlarıyla vergi toplama yoluna gidilmişse de (Lewis, 2016; Shaw, 2002), bu yenilik yeni yasaları uygulayacak yeterli vergi memuru bulunamadığı için bu yöntem tam anlamıyla başarıya ulaşmamıştır (Shaw ve Shaw, 2010; Ortaylı, 2016a). Ancak vergiye esas nüfusun ve bu nüfusun mal varlığının belirlenmesi (Karal, 2007; Shaw ve Shaw, 2010) ve toplum üzerindeki merkezi kontrolün pekiştirilmesi (Lewis, 2016; Fidan, Şahin ve Çelik, 2011) amacıyla ilk kez nüfus sayımı ve mülk yazımı yapılmıştır. Böylece merkeziyetçi bürokrasinin toplum üzerindeki kontrolünde Batı devletindekine benzer bir artış gerçekleşmiştir.

Savaşlar ve ekonomik zorluklar nedeniyle artan ve toplumsal dengeyi tehdit eden (Shaw, 2002; Shaw ve Shaw, 2010) iç ve dış göçü denetim altına almak ve Avrupa devletlerinin Osmanlı Devleti vatandaşlarına uyguladıkları tutuma karşılık olarak pasaport ve izin tezkeresi alınması zorunluluğu getirilmiştir. Böylece dönemin Batılı devletlerinin Osmanlı Devleti'ne uyguladıkları pasaport ve vize rejimine aynı şekilde karşılık verilerek III. Selim dönemindeki Batılılaşma çabalarının bir parçası olarak

hayata geçen karşılıklılık ilkesine dayalı dış politikayı Batılı kimlik arayışları içinde değerlendirebilecek tamamlayıcı bir adım atılmıştır.

4.3.2.5. Toplumsal Alandaki Arayışlar

19. Yüzyıl'daki Osmanlı Devleti'nin toplumsal yapısı daha önce de değinildiği gibi dönemin Avrupa'sıyla karşılaştırıldığında birçok açıdan oldukça gelenekseldir (Özdemir, 2002). Bu nedenle iç dinamikleriyle kendi kendine bir değişim başlatması olanaksız denilebilecek kadar zordur. Karal (2007)'a göre de II. Mahmud döneminin toplumsal alandaki Batılılaşma çabaları kapsamındaki yenilikler aynı nedenle toplumun tüm katmanlarına yayılabilen Batılı bir kimlik arayışı olamamıştır.

Yüzyılı aşkın bir zamandır beri saraydan çıkmadan yaşayan kendinden önceki sultanların aksine II. Mahmud çağdaşı Avrupa kralları ve imparatorlarının uzun süredir yaptığı gibi (Berkes, 2016; Karal, 2007) yapılan yenilik ve Batılılaşma çabaları kapsamındaki düzenlemeleri yerinde görmek için başkent dışına çıkarak sefer ya da dinlenme amacı dışında seyahat eden ilk sultan olmuştur (Shaw ve Shaw, 2010). Mutlak egemen gücün görünürlüğünü arttırmaya ve otoritesini pekiştirmeye de yönelik olan bu gezisinde yine zamanının Avrupa hükümdarlarına benzer şekilde kavuk yerine fes, kaftan yerine pantolon ve ceket giyip sakalını kısa keserek gezmesi kendisine "gâvur padişah" (Berkes, 2016, 171) denmesine neden olmuştur. Kimi araştırmacılar tarafından Batılılaşma çabalarının şekilciliği olarak yorumlanan bu çabaların aslında Batılılaşma çabalarının zihinsel dönüşümünü tamamladığını ileri sürmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra 1829'da (Lewis, 2016) II. Mahmud'un kendi kıyafetini değiştirmesine paralel olarak sarık ve kavuk yasaklanarak bürokratlarla askerler için pantolon ve fes zorunlu kıyafet haline getirilmiştir (Karal, 2007). Sarık, şalvar ve cüppe de basitleştirilerek sadece ilmiye sınıfının giyebileceği bir giysi türü olarak bırakılmıştır (Lewis, 2016). Sıradan sivil Osmanlı vatandaşlarının ise din, sınıf ve ırk temelli başlıklar giymeleri yasaklanarak başlarına sadece fes, vücutlarına ise pantolon, ceket, pelerin ve ayakkabı giymeleri karara bağlanmıştır (Lewis, 2016). Toplumun tümünü ilgilendiren bu değişim bir şekilcilikten çok kıyafetin bir ayrıcalık ya da farklılık ifadesine dönmesini engelleme ve kanun önünde eşit tutma çabası (Akyol ve Ortaylı, 2014) olarak algılanmalıdır. Devlet memurlarına getirilen tek tip giysi zorunluluğu, ulemanın kıyafetlerinin sadece onlar tarafından

giyilebileceğinin duyurulması, sivil halkın kıyafetinin dinsel, ırksal ve sınıfsal farklılıkları silecek kadar ayrıntılı bir şekilde düzenlenmesi ve II. Mahmud'un kendisinden sonraki sultanların da giyimine temel oluşturan kendi kıyafetinin değişikliği bu dönemdeki Batılılaşma çabalarının karakteristik özelliği olan mutlakiyetçi devlet anlayışının ve merkezi otoritenin güçlendirilmesi çabalarının bir yansımasıdır. Aynı şekilde kılık-kıyafetteki bu dönüşüm Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarında II. Mahmud dönemiyle başlayan (Berkes, 2016) askeri, eğitimsel ve yönetsel alanlarda din ve dünya işlerinin birbirinden ayrılma sürecinin toplumsal alandaki net bir göstergesidir.

Devlet tarafından düzenlenen tek tip kıyafetin akla şekilciliği getirdiği ve sonuç olarak amacına çok ulaşmadığı ileri sürülse de bu düzenlemeler Osmanlı Devleti'nin Fransız Devrimi ve Batılı devletlerinin kışkırtmalarıyla güçlenen milliyetçilik ayaklanmalarla mücadele ettiği 19. Yüzyıl'da Batılılaşma çabaları ve bu kapsamdaki Batılı kimlik arayışları içinde tebaanın eşitliği anlamına gelmektedir. Tek tip kıyafet uygulaması ile heterojen Osmanlı toplumsal yapısının içindeki farklı etnik köken ve dinlerden gelen bireylerin görünüşte eşit olduğu yeni bir Osmanlı tebaası anlayışı hedeflenmiştir. Tanzimat Dönemi'nin Osmanlılık düşüncesinin ilkel bir biçimi olarak değerlendirilebilecek Müslüman ve gayrimüslim tebaanın giydikleri kıyafetin rengi, şekli ve biçimi bakımından aynı ve eşit olması anlayışının bir Batılılaşma çabası olduğu kadar Osmanlı Devleti'nin yukarıda sözü edilen milliyetçi tehlikeye karşı verdiği kıyafet birliği içindeki tebaanın eşitliği şeklindeki bir refleks olarak değerlendirilebilir.

Bu dönemin Batılılaşma çabalarının ve bu çabaların bir uzantısı olan daha Batılı bir kimlik arayışlarının toplumsal alandaki diğer yansıması sanat ve kültür alanında önceki dönemlere göre daha net bir biçimde hissedilen değişimlerdir. II. Mahmud 1829'daki kıyafet yeniliğinden sonra ortaya çıkan Batılı kıyafetler içindeki Osmanlı sultanı imgesini halka ve bürokrasiye benimsetmek ve bu tip giyim yaygınlaşmasını cesaretlendirmek için pantolon ve fes giymiş şekilde yerli ve yabancı resamlara anıtsal boyda ve madalyon şeklinde küçük 'tasvir-i hümayun' resimlerini yaptırmıştır (Gören, 1997; Çötelioglu, 2012). Bölüm 3'te de değinildiği gibi, anıtsal boydaki resimlerini Avrupalı kralların yaptığı gibi törenle devlet dairelerine astırmış (Karal, 2007; Lewis, 2016) ve tasvir-i hümayunları da üst düzey devlet erkânına ve yabancı elçiliklere hediye ederek (Çötelioglu, 2012; Gören, 1997) Osmanlı Devleti'nin

Batılılaşma çabalarının ve Batılı kimliğinin bu çevreler tarafından benimsenmesine çalışmıştır. Ayrıca Ortaylı (2016a)'nın da belirttiği gibi Asakir-i Mansure-i Muhammediye ordusu için Mehter Takımı'nın yerine kurulan Mızıka-i Hümayun ile zaten daha önce bazı saray ve bürokrat çevrelerinde dinlenen Batı tarzı müziğin kurumsal olarak benimsenmesinin ve Batı tarzı müzik eğitiminin alınmasının önü açılmıştır.

Toplumsal alanı ilgilendiren bir diğer önemli Batılılaşma çabası da yine sultanın ve onun kişiliğinde de devletin mutlak ve merkezi otoritesini güçlendirme anlayışı içinde (Lewis, 2016) devleti ilgilendiren olaylardan halkı devletin bakış açısıyla haberdar etmek için (Ortaylı, 2016a) uzun süredir Avrupa'da yayımlanan Batı'daki örnekleri (Karal, 2007) izlenerek 1831'de kurulan ilk Osmanlı Türkçesi gazetesi Takvim-i Vekayi'dir. Geleneksel olarak kamuoyunu bilgilendirmek ve yönlendirmek için kullanılan ferman, kararname ve yasaklar artık bu gazetede yayınlanarak halkın vaizler, şeyhler ya da tarikat liderleri tarafından yanlış yönlendirilmesinin önüne geçilmeye çalışılmıştır (Ortaylı, 2016a). Tek elden ve devletin kontrolünde yürütülecek bu bilgilendirme yönteminin yine II. Mahmud'un mutlakiyetçi devlet anlayışına uygun olduğu görülecektir.

Osmanlı Türkçesinin yanı sıra Osmanlı Devleti hakkındaki yanlış görüşleri düzeltme, iç ve dış politikasını tanıtmaya ve Batılılaşma çabalarında kaydettiği gelişmeleri anlatmak için (Berkes, 2016) Fransızca, Ermenice, Rumca ve Arapça olarak da basılan (Ortaylı, 2016a) bu gazete haftalık olarak yayımlanmıştır ve II. Mahmud'un amaç ve politikalarının daha iyi anlaşılması ve benimsenmesi için özellikle yurtiçindeki ve yurtdışındaki bürokratlar ve memurlar tarafından okunması istenmiştir (Lewis, 2016). Resmi atama ve mahkeme kararlarının, II. Mahmud'un yaptığı yenilik ve düzenlemelerin ve bunların olumlu sonuçlarının anlatıldığı (Lewis, 2016) haftalık olarak yayınlanan bu gazete halkın yanlış ve eksik bilgilendirilmesini önlemeye yönelik bir tedbir olduğu kadar devletin merkezi denetiminin ve mutlak gücünün tebaa üzerinde hissettirilmesi amacını da taşıyan bir Batılı devletlerin uzun süredir uyguladığı (Karal, 2007) yöntemin Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarındaki bir yansımasıdır.

4.3.2.6. Değerlendirme ve Sonuç

Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdığı 1826 ile 1839'daki ölümü arasındaki yukarıda ana hatlarıyla on üç yıllık döneme, 1808'den 1826'ya kadar geçen on sekiz yıllık saltanatından çok daha fazla sayıda ve geniş kapsamda birçok yenilik ve düzenleme sıgdıran II. Mahmud, Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarında ve Batılı bir kimlik arayışında özel bir öneme sahiptir. Hatta Lewis (2016) ve Ortaylı (2016a)'ya göre Rusya'da Büyük Petro'nun yüzyıl önce gerçekleştirmeye çalıştığından çok daha kapsamlı ve zor bir Batılılaşma programını kısıtlı kaynakları kullanan yetersiz uzman ve hazırlıksız danışmanlar eliyle değişimin gerekliliğini henüz kavramayan bir toplumsal yapıda isyanlar ve savaşlarla dolu bir dönemde (Shaw, 2002; Lewis, 2016) yürütmeye çalışmıştır.

II. Mahmud döneminin bu özel önemi onun 18. Yüzyıl'ın başlarından beri süren geleneksel ve yerleşik düzenin ıslah edilmesinden vazgeçerek tüm zorluklara karşın bu eskimiş düzenin yerine yeni bir yapının kurulmasının önünü açmasından kaynaklanmaktadır (Shaw, 2002; Tunaya, 2016). Fidan, Şahin ve Çelik (2011)'e göre de Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarında öncekilerden farklı bir aşamanın başladığının habercisi olan II. Mahmud dönemi, bu dönemde yapılan yenilik ve düzenlemelerin, 19. Yüzyıl'ın geri kalanındaki hatta Lewis (2016)'e göre 20. Yüzyıl'ın başlarındaki Batılılaşma çabalarının da izleyeceği yol haritasının belirlediği, Tanzimat Dönemi'nin yönetsel ve bürokratik altyapısının oluşturulduğu ve günümüz Türkiye'sinin devlet ve bürokrasi anlayışını da derinden etkileyen yapılanmanın temellerinin atıldığı bir dönem olmuştur. Davison (2005) ve Berkes (2016) de benzer şekilde II. Mahmud dönemini Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabaları ve kimlik arayışı bağlamında "kuralları koyma çabaları içinde geçen bir dönem" (Berkes, 2016, 171) ve "başarılar döneminden çok başlangıçlar dönemi" (Berkes, 2016, 203) olarak nitelendirmektedir.

Her alandaki düzenlemeleri ve yenilikleri ile dönemin Batılı ve Avrupalı devletlerini örnek alarak askeriye ve ilmiye sınıflarının gücünü kıran merkeziyetçi ve mutlakiyetçi bir politika izleyen (Doğan, 2011; Karatepe, 2002) II. Mahmud Batılılaşma çabalarının başarıya ulaşabilmesi için bu kapsamdaki Batılı kimlik arayışının yalnızca askeri kurumlarla sınırlı kalamayacağını, tüm toplumu kapsamaması gerektiğinin farkına varmıştır. Bu nedenle de yeniden düzenlenen kurumların eski halleriyle korunması

yerine mümkün olan her yerde tamamen kaldırılarak yeni kurumların oluşturulması yolunu seçmiştir.

II. Mahmud'un Batılılaşma çabalarıyla Osmanlı Devleti'nin devlet yapısı yeniden tanımlanmaya başlayarak geleneksel dar sınırlara sahip (Shaw, 2002) yönetici, asker ve memur sınıflarının çok ötesine geçmiştir. Devlet askeri ve ekonomik görevlerine ek olarak eğitim, şehircilik, kalkınma, sosyal güvenlik, sivil güvenlik gibi daha önce toplumdaki dini cemaatlere bırakılan (Shaw, 2002; Ortaylı, 2016a) hizmetleri de üstlenir duruma gelmiştir.

Özdemir (2002)'e göre Osmanlı devlet ve toplum yapısında değişimin kaçınılmaz olduğunu kavrayan II. Mahmud aynı zamanda bu değişimin mümkün olduğuna da inanarak bu değişimi sadece kuramsal değil uygulamaya dönük, değişim gereksiniminden kaynaklanan ve kendinden sonraki dönemlerdeki Batılılaşma çabalarının önünü açan düzenlemelerle gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu nedenle II. Mahmud döneminde gerçekleştirilen Batılılaşma çabaları ve Batılı kimlik arayışı sadece Batı'ya karşı yeni bir bilinçlenme ve Batı kurumlarına öykünme değil devletin hayatta kalması için yürütülmesi zor ama zorunlu bir proje olarak yorumlanmalıdır.

Kıyafet değişikliğinde tutulan yol, yüzlerce yıllık geleneksel tutum ve uygulamalara karşıt sanatsal ve kültürel uygulamalar ya da yeni oluşturulan hükümet yapısında Batı devletlerindeki gibi bakanlıklar ve bürolar oluşturulması şekilcilik olarak nitelendirilse de bu düzenlemelerin Osmanlı Devleti'nin Batılı ama daha çok da modern bir devlete dönüşmesi yolunda çağdaş Batılı devletlere göre yüz yıldan daha fazla bir zaman sonra gerçekleştirilen yenilikler olduğu da unutulmamalıdır. Dolayısıyla II. Mahmud dönemindeki Batılılaşma çabalarının sadece dönemin büyük devletlerinin desteğini alma amacıyla gerçekleştirilen arayışlar olduğunu söylemek de bu çabaların giyim kuşamdan eğitime, askeri ve yönetsel yapılanmadan müzik biçimlerine kadar yayıldığını görmezden gelen yanlış bir tutum olacaktır.

Eleştiri ya da eksiklik noktasından bakılacak olursa Tunaya (2016)'ya göre II. Mahmud'un giriştiği Batılılaşma çabaları ve bu amaç bağlamında hayat bulan Batılı kimlik arayışları, tüm yeniliklerine karşın, yukarıdan aşağı bir yöntem ile mutlak egemen hükümdar olarak II. Mahmud'un mutlak güçlerinin bir kısmını geleneksel ve dini eğilimleri çok ağır basan bir toplumda kendi isteğiyle kısmen sınırlaması ile "halka rağmen halkın iyiliği için halkın karşısına çıkmış aydın bir monark" (Berkes,

2016, 173) tarafından yapılan bir “otolimitasyon”dur (Tunaya, 2016, 15). Tunaya (2016)’ya göre bu ‘otolimitasyon’ Batılı anlamda modern bir devletin vazgeçilmez ögesi olan egemenliğin kaynağı bireyin özgürlükler sistemini kurmak yerine saltanatı içinde bulunduğu çalkantılı durumdan kurtarıp merkezi ve mutlak iradeyi güçlendirmeye yönelik bir yapılanma ortaya çıkarmıştır.

II. Mahmud döneminde gerçekleştirilen Batılılaşma çabalarına yönelik diğer bir eleştiri de yapılan düzenlemelerle maaşlı bir devlet memuru konumuna dönüşse de şeyhülislamlığın devlet yapısı üzerindeki nüfuzunun büyük oranda aynı kalmasıdır (Tunaya, 2016; Berkes, 2016). Bu nedenle daha önce de değinildiği gibi, Batılı anlamda eğitim veren orta ve yüksek eğitim kurumları, kaldırılmaya cesaret edilemeyen (Lewis, 2016; Berkes, 2016) şeyhülislamlığın kontrolündeki geleneksel ilköğretim kurumları ile yan yana çalışmak durumunda kalmıştır. Berkes (2016)’e göre “rejim dönüşümlerine özgü olan” (Berkes, 2016, 172) bu ikili durum, Tunaya (2016)’ya göre II. Mahmud’un Batılılaşma çabalarının ve kurmak istediği toplumsal yapının işlevselliğini azaltmış ve 19. Yüzyıl’daki Batılılaşma çabalarının Tanzimat dönemiyle ondan sonraki aşamalarında “dinsel geleneğin hükmettiği eğitim alanı ile dünyasal değişmelere bırakılan yüksek eğitim alanı arasında başlayan uzaklaşmanın” (Berkes, 2016, 203) yarattığı toplumsal ve kültürel çatışmalara yol açmıştır.

Yeniliklerin devletin ve toplumun üst katmanlarındaki Batı eğitilmiş ya da eğilimli yöneticiler tarafından alt toplum katmanlarına zorlandığı yöntem (Lewis, 1953) ise daha önce de bahsedilen ve dönemin Batılı devletleri karşısında ayakta kalabilmek için gerekli dönüşümü iç dinamikleriyle başlatmakta geç kalan geleneksel Osmanlı toplumsal yapısından dolayı zorunlu olarak girilen bir yol olarak kendini göstermektedir ve hangi dönemde ya da hükümdar tarafından yapılırsa yapılsın zorunlu yenilik önderlerinin karşılaştığı ortak bir sorundur (Ortaylı, 2016a; Berkes, 2016). Berkes (2016)’e göre de bu durum Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl’ın geri kalanında girişeceği Batılılaşma çabalarında ve Batılı kimlik arayışlarında devlet ile halk arasında bir kopukluk ve çatışma yaratmıştır.

Jeopolitik haritanın neredeyse anbean değiştiği 19. Yüzyıl’da savaşızsız, ayaklanmasız, Batılı devletlerin karışmaları ve işgali olmadan hüküm sürebilseydi saltanatının sadece son on üç yılında yaptıklarından çok daha fazlasını yapabileceği açık olan II. Mahmud, Osmanlı Devleti’nin yüzünü halefi III. Selim döneminde olduğundan çok daha kalıcı ve kurumsal bir biçimde Batı’ya çevirmiştir. Tahta çıktığında devletin içinde

bulunduğu siyasi, toplumsal ve ekonomik koşullar göz önüne alındığında, Ortaylı (2016a), Karal (2007) ve Karatepe (2002)'nin de belirttiği gibi yüz yıl kadar önce Rus Çarı Petro'nun (1672-1725) sahip olduğu toplumsal yapıya ve Batı'yı çok daha yakından tanıyan bir bürokrat ve yabancı dil bilen danışman kadrosuna sahip olmadığı düşünüldüğünde mutlak egemen bir hükümdar olarak yetkilerini kendi isteğiyle sınırlandırıp kurduğu meclislerle paylaşması ve Batı'ya ait her şeyi yüzlerce yıllık üstünlük inancıyla (Davison, 2005) temelden reddeden oldukça geleneksel bir yapıya Batı kurumlarını yerleştirmeye çalışması Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılı kimlik arayışları ve Batılılaşma çabaları kapsamında son derece önemlidir.

Sonuç olarak II. Mahmud'un mutlakiyetçi devlet anlayışı çerçevesinde Batılılaşma çabaları kapsamında gerçekleştirdiği düzenlemeler ile Osmanlı Devleti'nin Batılı anlamda modern merkezîyetçi devlete dönüşme süreci hızlanmış, askeriye ve ilmiye sınıflarının devlet mekanizması içindeki gücü zayıflayarak devlet, dönemin Batı devletlerinde olduğu gibi neredeyse hayatın her alanını kapsayan güçlü, mutlak otoriteye bağlı, merkezi ve sivil bir bürokrasiye sahip olmaya başlamıştır. Böylece Tanzimat Fermanı'nı mümkün kılan siyasi, toplumsal, bürokratik koşullar oluşarak III. Selim'in Nizam-ı Cedid'i ile Tanzimat dönemi arasındaki köprü kurulmuş ve günümüz Türkiye'sinin devlet kurumları ve örgütlenmesinin de kaynağını aldığı bir temel oluşmuştur.

4.3.3. Parametre ve Paradigma Değişimi: Tanzimat Dönemi (1839-1876)

Üç kıtaya yayılan çok dilli, dinli, etnik katmanlı ve kültürlü Osmanlı Devleti'nde 18. Yüzyıl'ın başlarından itibaren ağırlıklı askeri alanlarda başlayan sınırlı ve topluma çok işlemeyen Batılılaşma hareketlerinin 19. Yüzyıl başlarından itibaren Batı'nın yalnız askeri değil toplumsal ve siyasal üstünlüğünün de anlaşılmasıyla devletin Batı karşısında hayatta kalmasını sağlamaya dönük çok daha derin ve kapsamlı bir politikaya dönüşen Batılılaşma çabalarının en önemli aşamalarından biri olan Tanzimat Dönemi Tunaya (2016)'nın da haklı olarak belirttiği gibi "birdenbire ortaya çıkan, özellikleriyle bir adacık halinde görülen bir olay değildir." (Tunaya, 2016, 28). Tanzimat Dönemi, III. Selim ve II. Mahmud'un gerçekleştirdiği düzenlemeler ile bir devlet politikası haline gelen Batılılaşma çabalarının Batı'dan daha fazla esinlenen adımlarla devam ettiği ve Türkiye Cumhuriyeti'nin üzerinde yükseldiği temellerin tohumlarının ekildiği bir dönemdir.

Sadece daha önceki yıllarda kurulan eski kurumları baştan aşağı Batılı anlamda bir düzenlemeye tabi tutmakla kalmayan Tanzimat Dönemi bu kurumların yanı sıra o zamana kadar Osmanlı devlet ve toplumsal yapısında görülmeyen yeni kurumlar da oluşturarak bireylerin toplumsal, siyasal, ekonomik, hukuksal ve kültürel bir dönüşümü yaşamalarını da sağlamıştır. Tüm bu nedenlerle Osmanlı Devleti'nin Batılı kimlik arayışlarında çağdaşlaşmanın başlangıcı olarak kabul edilebilecek Tanzimat Dönemi, bu dönem boyunca tahtta olan sultanlardan bahsetmeyi doğal olarak zorunlu kılsa da kapsamı ve etkileri nedeniyle bu sultanların isimleriyle özdeşleşen bir dönem değildir. Bu yüzden de başlı başına bir incelemeyi hak etmektedir.

4.3.3.1. Kavramsal Olarak Tanzimat Dönemi

II. Mahmud'un ölümünün ardından tahta çıkan oğlu Sultan Abdülmecit döneminde (1839-1861) babasının ölümünden sadece beş ay sonra 3 Kasım 1839'da Müslümanların ve gayrimüslim halkların önünde Gülhane'de okunduğu için Gülhane Hatt-ı Hümayunu da denen (Berkes, 2016; Tunaya, 2016) Tanzimat Fermanı ile başlamış ve 23 Aralık 1876'da Birinci Meşrutiyet'in ilanı ile kronolojik olarak son bulmuş dönem Tanzimat Dönemi olarak adlandırılmaktadır (Karal, 2007; Tunaya, 2016). Tanzimat Fermanı'nın ilanında Osmanlı Devleti'nin, II. Mahmud'un saltanatında sürekli içten içe devam etmekle birlikte (Ortaylı, 2016a) özellikle son yıllarında şiddetlenen Mısır sorunu karşısında iç işlerine sürekli karışan Avrupa devletlerinden Rusya'ya karşı destek görmek istemesinin önemli rolü olduğu gibi (Karal, 2007; Sencer, 1984; Aktel, 1998; Köksal, 2010) yine II. Mahmud'un kurgulamaya başladığı Osmanlı Devleti'nin yeni yönetim ve toplum düzeninin kapsamlı ve köklü dönüşümün alt yapısını oluşturması ve devletin devamı için bu dönüşümden artık kaçılmayacağı (Tunaya, 2016; Karatepe, 2002; Davison, 2005; Köksal, 2010) farkına varılması da açık bir etken olmuştur.

Kronolojik olarak Sultan Abdülmecit'in tahtta olduğu 22 yılı (1839-1861) ve ondan sonra tahta çıkan kardeşi Sultan Abdülaziz'in 15 yılını (1861-1876) kapsayan bu dönemin başlangıcını II. Mahmud hatta III. Selim'e kadar götüren araştırmacılar olduğu gibi (Karal, 2007; Aktel, 1998; Alkan, 2010) bitişini İkinci Meşrutiyet'in 24 Temmuz 1908'de ilanına kadar uzatanlar da (Aktel, 1998; Eryılmaz, 2010) vardır. Karal (2007), Mardin (2002), Davison (2005) ve Shaw ve Shaw (2010) ise Tanzimat Dönemi'ni Tanzimat Fermanı'nın 1839'da ilanı ile başlayıp 1856'da Islahat

Fermanı'nın ilanı ile sona eren ilk dönem ve 1856'da Islahat Fermanı'nın ilanı ile başlayıp 1876'da Birinci Meşrutiyet'in ilanı ile biten ikinci dönem olarak iki farklı aşamada incelemektedir.

'Nizam verme' anlamına gelen 'tanzim' sözcüğünün çoğulu olan 'tanzimat' sözcüğü (Berkes, 2016; Eryılmaz, 2010) Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarındaki siyasi, yönetsel, ekonomik ve toplumsal alanlardaki düzenleme, yapılanma ya da yeniden yapılanmanın iç içe geçtiği ve çoğu zaman eş zamanlı olarak yaşandığı bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönemdeki 'nizam verme' uygulamaları geleneksel olarak askeri alanda gereksinim duyulan ve bu kapsamda gerçekleştirilen düzenlemelerinin çok daha ötesine geçerek Osmanlı Devleti'nin yönetim ile toplum hayatında köklü değişiklikler yaratmış ve 19. Yüzyıl'ın ilerleyen dönemlerindeki Batılılaşma çabalarının hareket kaynağı olmuştur.

4.3.3.2. Tanzimat Dönemi'nin Nitelikleri

Osmanlı Devleti'nin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin Batılılaşma ve çağdaşlaşma anlayışının ve devlet yönetiminin temelini oluşturan Tanzimat Dönemi'nin niteliklerinin incelenmesi Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının olduğu kadar günümüz Türkiye'sinin toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik başarılarının ve başarısızlıklarının anlaşılmasında da anahtar rolü oynamaktadır.

Shaw ve Shaw (2010) ve Tunaya'ya (2016) göre, Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarında daha sonraki aşamalara yöntem olarak esin kaynağı olan Tanzimat Fermanı'nın ilanını mümkün kılan II. Mahmud'un Osmanlı Devlet yapısını ve bu yapının işlevlerini geleneksel kısıtların dışına taşıyıp dönemin Avrupa devletlerinde olduğu gibi (Hocaoğlu, 1997) merkezî bir şekilde tüm yaşam biçimlerini ve yaşamın tüm alanlarını da kapsayacak bir yapılanmaya gitmesidir. II. Mahmud'un 18. Yüzyıl boyunca süren eski kurumları koruma ve bu kurumlara Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki işlerliklerini tekrar kazandırma geleneğinden kopuşla bu kurumların yerine bir bölümü Batı'daki örnekleri temel alınarak hayata geçirilen yeni kurumlar oluşturmaya yönelmesi Tanzimat Dönemi'nin de içerik ve nitelik olarak belirleyici unsuru olmuştur.

Aktel (1998) ve Ortaylı (2016a)'ya göre ilk bakışta tahta çıkan her sultanın adil bir yönetim vaat ettiği 'adaletname' denilen hatt-ı hümayunlara benzeyen Tanzimat Fermanı bu nedenle Osmanlı devlet yönetim geleneğine tamamen uygun olarak ilan

edilen bir fermandır. Ancak 17. Yüzyıl'dan beri süregelen devlet yapısındaki bozulmayı durdurmak ve kamu yönetimine tekrar işlevsellik kazandırmak amacıyla ilan edilen (Lewis, 2016; Karal, 2007; Sencer, 1984) Tanzimat Fermanı'nın getirdiği esaslar hakkında daha dikkatli düşünüldüğünde ve bu esaslar temelinde yapılan köklü düzenlemeler incelendiğinde yeni yönelişler ve arayışlar dönemi olan Tanzimat Dönemi'nin devlet yönetiminde ve toplumsal yapıda Batılılaşmanın temelini oluşturduğu anlaşılabılır.

Tunaya (2016)'nın "kısmen inkılapçı bir Rönesans" (Tunaya, 2016, 28) şeklinde tanımladığı ve önceki dönemlerde çıkarılan hatt-ı hümayunlardan daha Batılı bir belge olarak gördüğü Tanzimat Fermanı, Karal (2007)'a göre yapısal olarak beş bölüme ayrılır. İlk bölümde Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan beri şeriata uyduğu için kuvvetli ve gelişmiş olduğu, ikinci bölümde yaklaşık yüz elli yıldan beri şeriata uyulmadığı için devletin zayıfladığı ve halkın fakirleştiği, üçüncü bölümde devletin eski gücüne döndürülmesi için yeni kanun ve düzenlemelerin gerekliliği, dördüncü bölümde bu kanunların şariat temelinde dayanacağı can, mal, namus güvenliği ve askerlik ilkeleri ve beşinci bölümde de bu temel ilkelerin önemi belirtilmektedir.

Sultan Abdülmecit'in Tanzimat Fermanı'na ve ona dayanılarak daha sonra yapılacak kanunlara saygı gösterip uyacağına yemin edip kendini bağlaması (Karal, 2007; Aktel, 1998; Sencer, 1984) Osmanlı Devleti'nin yönetim geleneğinde bir ilk olduğu ve II. Mahmud dönemiyle etkinliği artan bürokrasinin kazandığı gücü gösterdiği için oldukça önemli olsa da Shaw ve Shaw (2010) ile Berkes (2016)'e göre Tanzimat Fermanı sultanın iradesiyle yayınlandığından ve her ne kadar o günkü koşullar içinde olası olmasa da kuramsal olarak aynı şekilde yürürlükten kaldırılabileceğinden bir anayasa hatta kanun değildir. Berkes (2016)'e göre Tanzimat Fermanı, sultanın kendi yetkilerini isteyerek kanun üstünlüğüyle sınırlandırdığı ama onu bu sınırlamaya yasal olarak zorlayacak bir denetim sisteminin olmadığı, bu sınırlandırılmış yetkiler ve halkın hakları arasında şeriata uygun düzenlemeler yapılacağını bildiren sultanın toplumla yaptığı senet türünden bir belgedir. O yüzden Tanzimat Dönemi yöneticileri bu senede dayanarak toplumsal, siyasal, ekonomik ve yönetsel yaşama biçim veren kanunlar hazırladığı ileri sürülebilir.

Shaw ve Shaw (2010) bir Osmanlı sultanının ilk kez kendi isteğiyle yarattığı bu yeni kanun yapma düzenini önemli bularak Tanzimat Fermanı'nın mümkün kıldığı devletin sorumluluk alanının genişleyerek topluma daha çok nüfuz etmesine, din ayrımı

gözetilmeden tüm tebaaya eşit olarak sağlanan mal, onur ve yaşam güvencesine vurgu yapmaktadır. Bu güvencenin önemli bir temeli olarak, Berkes (2016)'e göre, "hükümdarla ordu ya da hükümdarla ayan arasında kalmış bir sözleşme olmak yerine hükümdarla hükümet arasında ilan edilmiş, kamuya açıklanmış bir sözleşme" (Berkes, 2016, 215) olması nedeniyle yasama ve yürütme güçlerinin Batı'daki anlamlarına yaklaşp bu iki güç arasında bir ayırım yapmaktadır. Sencer (1984) de aynı görüştedir ve II. Mahmud döneminde Bab-ı Ali'de kurulan Meclis-i Vükela'nın ilk bakanlar kurulu ya da hükümet görünümünde olduğunu ve Tanzimat Dönemi'nde de görevine devam ederek devlet yönetimiyle ilgili aldığı kararları sultana sunduğunu, bu kararların sultanın onayıyla yasa niteliği kazandığını belirtir. Diğer bir deyişle yasama ve yürütme güçleri arasında belli bir ayrılma söz konusudur.

Ayrıca 1808'de II. Mahmud ve ayanlar arasında imzalanan Sened-i İttifak'ta olmayan Meclis-i Vala-yı Ahkâm-ı Adliye gibi yasama meclislerinin varlığı ve başka meclislerin de kurulacağını öngörülmesi önemlidir. Ancak bu noktada söz konusu meclislerin halk tarafından seçilmiş ve halkı temsil eden meclisler olmak yerine geleneksel devletin önemli sınıfları ulema, bürokrasi ve askeriyeden gelen seçkin bürokratlardan oluştuğu belirtilmelidir (Berkes, 2016; Karal, 2007). Bu nedenle halkı ve toplum katmanlarını temsil niteliği bulunmamaktadır (Sencer, 1984). Üstelik sultanın iradesini ve yetkilerini paylaşmış gibi görünse de Meclis-i Vala-yı Ahkâm-ı Adliye gibi meclislerin sultana bağlı olduğu ve onun denetimi altında olduğu da unutulmaması gereken bir noktadır.

Yine Berkes (2016)'e göre bu meclislerin hazırlayacağı kanunların sınırlarını çoğu zaman da kaynağını Tanzimat Fermanı'nın ilk ve son bölümlerinde de belirtildiği gibi (Karal, 2007) gücü önceki dönemlere göre azalsa da şeriat oluşturmaktadır. Tunaya (2016) bunu "imparatorluğu şimdiye kadar yükseltmiş amil neyse onu veya onları ihya etmek gerek" (Tunaya, 2016, 29) inancıyla açıklamaktadır. Tanzimat Fermanı'nın Müslüman tebaa için pek de bir yenilik gibi görünmeyen bu şer'i niteliği üst düzey seçkin bürokratların oluşturduğu meclislerle birlikte düşünüldüğünde aslında sultanın mutlak yetkisinin halkın isteğiyle ya da onun temsilcileri karşısında değil de yasama ve yürütmeyi oluşturan çeşitli sınıf ve rütbeden üst düzey bürokratlar karşısında kısıtlandığını göstermektedir.

Bürokratlar lehine olsa da Sencer (1984) ve Okumuş (2005)'a göre ilanı ile Batılılaşma çabaları kapsamında yoğun sosyo-kültürel ve sosyo-politik dönüşümlerin başladığı

Tanzimat Fermanı'nın en belirgin niteliği Osmanlı Devleti'nde geleneksel olarak sultanın teokrasiyle bütünleşmiş (Berkes, 2016; Okumuş, 2016) sınırlandırılmaz mutlak monarşi gücünün belirli hukuksal ilkeler ve yasalarla sınırlandırılmasının yolunu açmasıdır. Bünyesinde “devlet gücü kullanılarak kilise otoritesinin zayıflatılması” (Hocaoğlu, 1997, 377) gibi dünyevileşme eğilimleri barındıran 18. Yüzyıl'ın Avrupa'daki etkin siyasi kuramı olan kameralizmin örgütlenmesine koşut bir durum sergileyen bu tutum, din ve devlet arasındaki sıkı kurumsal bağların gevşeyerek egemenliğin dayanak noktasının sorgulandığı bir süreci harekete geçirmiştir. Tanzimat Fermanı ve ardından gelen İslam hukukunun ve geleneksel kurumların açıkça söz edilmese de aşamalı olarak yerini laik Batı hukuku ve kurumlarına bıraktığı Tanzimat Dönemi günümüz Türkiye'sinin bu bağlamda geldiği noktanın anlaşılması için çok önemli bir dönüm noktasıdır.

Mardin (2002)'e göre, Osmanlı Devleti'nin 19 Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarında bir kilometre taşı olan Tanzimat Fermanı ve onun ilanıyla başlayan Tanzimat Dönemi 18. Yüzyıl Avrupa'sındaki birtakım hükümdarların feodal güç odaklarını yok ederek halklarının refahını ve devletin etkinliğini arttırmaya yönelik olarak aldıkları “bir koruyucu tedbirler bütünü”dür (Mardin, 2002, 14). Toynbee (1999)'nin de değindiği gibi Batı'nın üstünlüğünün sadece askeri gücü sayesinde olmadığı, bunu mümkün kılan olgunun etkili bir devlet mekanizmasının topladığı yeterli vergiler ve güçlü ordu olduğu III. Selim zamanından beri bilinmektedir (Shaw, 2002; Shaw ve Shaw, 2010). Onun zamanında Avrupa'ya gönderilen kalıcı büyükelçilerin gözlemleri ve daha sonra II. Mahmud zamanında kurulan Tercüme Odası'nda yabancı dil öğrenen diğer bürokratların da deneyimleriyle farkına vardığı gibi (Lewis, 2016; Örs, 2013; Hocaoğlu, 1997) 18. Yüzyıl'dan beri Avrupalı hükümdarlar tebaalarının mülkiyet başta olmak üzere can ve namus güvenliklerini garanti altına almış, eğitimi yaygınlaştırmaya önem vermiş ve ekonomiyi güçlendirmeye gayret etmişlerdir (Mardin, 2002). Benzer şekilde Tanzimat Fermanı'yla başlayan Tanzimat Dönemi, devletin kendi elinde toplamak istediği siyasi ve ekonomik gücü parçalayıp bölük pörçük bir idare sistemine neden olan merkezi egemenliği zayıflatıcı “feodalizmden kalan imtiyaz ‘cep’leri” (Mardin, 2002, 14) gibi bütün ortaçağ kurumlarını ortadan kaldırıp din kurumunu devletin denetimi altına alarak merkezi bir bürokrasi ve güçlü bir siyasi yönetim, etkili bir ordu ve zengin bir ekonomi kurmayı amaçlayan (Örs, 2013; Hocaoğlu, 1997) ve “devlet gücünü elinde tutan entelektüel-bürokratik

kadroların” (Hocaoğlu, 1997, 378) önderliğindeki kameralizmin Osmanlı Devleti’ne geç kalmış bir yansımasıdır.

Özetlemek gerekirse, en başta can, mal, ırz ve namus dokunulmazlığı ile tanımlanabilecek bireysel özgürlük alanları getiren (Sencer, 1984; Eriş, 2002; Eryılmaz, 2010), Osmanlı Devleti’nin dönemin Batı standartlarına daha yakın bir toplum, ekonomik, yönetim ve hukuk anlayışı benimsemesi ile günümüz Türkiye’sinin çağdaşlaşma ve laik yönetim temelinin de başlangıcı sayılan (İnalçık 1996; Okumuş, 2005), bu nedenlerle de Osmanlı Devleti’nin 18. Yüzyıl’dan 19. Yüzyıl’a uzanan Batılılaşma çabalarının esaslı bir aşaması olan Tanzimat Fermanı ve Tanzimat Dönemi, Shaw ve Shaw (2010) ve Eriş (2002)’e göre 1789 Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi’nin temel ruhunu, “filozof hükümdar idesi”ni (Hocaoğlu, 1997, 375) ve Aydınlanma Felsefesinin (Okumuş, 2005; Hocaoğlu, 1997) birçok ilkesini yansıtmaktadır.

4.3.3.2.1. Bürokrasi

II. Mahmud’un 1826’da Yeniçeri Ocağı’nı kaldırmasından kısa bir süre memurların ve üst düzey bürokratların merkezi otoriteye karşı isyan etmelerine, entrikalara girmelerine neden olan mallarına keyfi el konulması ve haksız yere cezalandırılmalarına son vermesi (Shaw ve Shaw, 2010) ve 1834’te de üst düzey bürokratları ve sıradan memurları politik, toplumsal baskılara maruz bırakan her yıl yeniden tayin geleneğini kaldırmasıyla (Shaw, 2002) mutlak otoriteye karşı güçlenip hatta bu otoriteye ortak olup ve geleneksel askeri ve dini sınıflara üstünlük kurmaya başlayan (Sencer, 1984) bürokrat sınıfı Tanzimat Dönemi’nin sürükleyici gücü olmuştur. Merkezden tayin edilen bürokratların çalıştığı, görev ve yetkilerin birbirinden ayrıştığı ve emir-komuta zincirine bağlı bu bürokrasi Tanzimat Dönemi’nden sonra da 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarını ısrarla sürdüren bir güçtür.

Hocaoğlu (1997)’nin “elit devletli” (Hocaoğlu, 1997, 377) biçiminde tanımladığı bu entelektüel bürokratlar 19. Yüzyıl’dan önceki kalemiyenin aksine ordudan ya da medreseden değil II. Mahmud’un 1821’de kurduğu Tercüme Odası’ndan yetişmiş (Karatepe, 2002; Davison, 2005) ve birçoğu Londra ve Paris gibi önemli başkentlerde elçilik katipliği ve büyükelçilik yapmıştır (Berkes, 2016; Bilim, 1990). Sultan Abdülmecit’i babası II. Mahmud’un düzenlemelerinin ve yeniliklerinin devamına ikna eden böylece Tanzimat Fermanı’nın ilanını mümkün kılan büyükelçilik, dışişleri bakanlığı, sadrazamlık yapmış Mustafa Reşit Paşa (1800-1858) ve onun yetiştirdiği

Ali Paşa (1815-1871) ile Fuat Paşa (1815-1869) bu bürokrat sınıfının en önde gelen isimleridir.

Ortaylı (2016a) Osmanlı tarihinin duraklama dönemiyle birlikte sadrazamların sultanların mutlak otoritesine denk bir güce ulaştığı dönemler olduğu halde Tanzimat Dönemi'yle birlikte devlet otoritesinin güçlü sadrazamlardan onun etrafındaki bürokratlara kaydığını ve devlet yönetiminin ağırlıkla bu sınıfa geçtiğini belirtir. Shaw ve Shaw (2010) ve Lewis (2016) de Tanzimat Dönemi'nin Sultan Abdülmecit'in yayınladığı bir fermanla başlasa da tüm düzenleme ve yeniliklerin Mustafa Reşit Paşa ve onun yardımcıları ya da yetiştirmeleri tarafından yürütüldüğünü ileri sürmektedir. Her üç görüş de Tanzimat Dönemi'yle birlikte sultanlık makamından otoriter bir yönetim anlayışı sergileyen (Aktel, 1998; Ortaylı, 2016a; Eryılmaz, 2010) gücü elinde toplamış ve alanlarında uzmanlaşmış bürokrat sınıfına doğru bir güç kayması olduğunu göstermektedir. Hatta Shaw ve Shaw (2010) "Tanzimat'ın politik niteliği Bab-ı Ali'nin saray üzerindeki egemenliği idi." (Shaw ve Shaw, 2010, 194) diyerek bu bürokratik güç kaymasının düzeyini çok daha net olarak açıklamaktadır. Bu durum 19. Yüzyıl başları itibariyle artık sona gelmiş olan (Örs, 2013) Avrupa devletlerinin yönetim örgütlenmesi kameralizmin bir göstergesidir çünkü II. Mahmud dönemiyle oluşmaya başlayan ve Tanzimat Dönemi bürokratlarının da gerçekleştirmeye çalıştığı etkin merkezi yönetim yapısının bir gereğidir.

Shaw ve Shaw (2010)'a göre Avrupa'da yaşanan sürece paralel olarak hükümdarın kulu olmaktan kurtulan bürokratlar "eski düzende pek sık rastlanan sürekli kader değişimlerinden etkilenmeyen laik, bürokratik bir hiyerarşiye" (Shaw ve Shaw, 2010, 141) sahip olmuşlardır. "Bürokrasinin devri" (İnalcık 1996, 353) olan Tanzimat Dönemi'nde devletin politik kimliği ve bürokratik yönetimin örgütlenmesi giderek artan bir oranda laikleşme (Okumuş, 2005) ve bundan bağımsız olarak ele alınamayacak biçimde Batılılaşma yönünde olmuştur. Gelenekselliğin modernliğe kaçınılmaz dönüşümü olarak nitelendirilebilecek Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının ve bu bağlamda Batı uygarlığına katılmayı devletin hayatta kalması için bir zorunluluk sayan (Tunaya, 2016; Davison, 2005) Tanzimat Dönemi bürokrasinin ve Bab-ı Ali bürokratlarının bu niteliği günümüz Türkiye'sinin de kamu yönetimine miras kalan merkeziyetçiliğin esasını oluşturmaktadır.

4.3.3.2.2. Merkeziyetçilik

Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile belirmeye başlayan "Bab-ı Ali'nin egemenliği, bürokrasinin modernleştiği, güçlendiği, dolayısıyla Türkiye tarihinde modern merkeziyetçiliğin kurulduğu dönem demektir." (Ortaylı, 2016a). İnalçık (1996) da "Gülhane Hatt-ı... sultanın mutlak otoritesini savunarak merkeziyetçi devlet idaresini ifade eder." (İnalçık 1996, 343) ifadesini kullanmaktadır. Davison (2005)'a ve Tunaya (2016)'ya göre de Osmanlı Devleti'nin tüm Batılılaşma çabalarının altında yatan ve 19. Yüzyıl Batılılaşma hareketlerinin yürütücüsü bürokrasinin ve mutlakiyetçi yönetimin ana kaygısı olan topluma hâkim bir merkeziyetçilik Hocoğlu (1997)'na göre de Avrupa'daki kameralizmin Osmanlı Devleti'ne yansması olarak nitelendirilebilecek Tanzimat Dönemi'nin ayırt edici Batılı özelliklerinden biridir.

II. Mahmud'un Osmanlı Devleti'nde merkeziyetçi yürütmenin ana hatlarını çizen ilk kabine denilebilecek (Shaw ve Shaw, 2010) ve şeyhülislamın da denetim altında tutulabilmesi için dâhil edildiği nazırlıklardan kurulu Meclis-i Vükela, merkezden atanan maaşlı valiler ve bürokrasi hiyerarşisinin oluşturulması ile merkezi güce ortak olan Tanzimat Dönemi bürokratları (Mardin, 2002) II. Mahmud'un haritasını çıkardığı bu yoldan yürüyerek merkezi yapıyı güçlendirmiş ve devletin merkeziyetçiliğini, üstünlüğünü kabul ettikleri Batı'nın (Tunaya, 2016; Davison, 2005) düzeyine yükseltebilmek için çeşitli alanlarda da adımlar atmışlardır.

Hedefi işleyen yönetsel bir aygıt oluşturmak ve heterojen bir toplumsal yapıyı toprak bütünlüğü içinde bir arada tutarak devletin bütünlüğünü korumak olup (Davison, 2005; Aslan ve Yılmaz, 2001) ve II. Mahmud'un merkeziyetçiliği artırma isteğiyle kendini gösteren (Shaw ve Shaw, 2010) Tanzimat Dönemi'nin bu anlayışı aynı II. Mahmud'un yaptığı gibi devletten yeni eyaletlerin koparılmasını engellemek için başarabildikleri her yerde merkezi idarenin önündeki en önemli engel olan isyanlar ile ayanları askeri yollarla bastırıldığı gibi devletin yapısında 19. Yüzyıl'a Avrupa devletlerine benzer şekilde (Hocoğlu, 1997) merkezi yönetimin gücünü arttıracak düzenlemeler yapmıştır.

19. Yüzyıl'a kadar devletin denetiminden uzak olan tarikatları Tanzimat Dönemi ile gelişen bürokratik ve merkezi devlet anlayışıyla tek elden denetleyebilmek için 1866'da ulema ve tarikat şeyhlerinden oluşan (Ortaylı, 2016a) Meclis-i Meşayih'in kurulması bu düzenlemelere şeyhülislamlık bünyesinde verilebilecek bir örnektir. Tanzimat Dönemi yöneticileri tekkelerin ve onların şeyhlerinin belirli bir hiyerarşiye

sokulduğu ve denetimlerinin bir devlet memuru olan şeyhülislam tarafından yapıldığı bu sistemle tekkeleri ve üyelerini devlet gözetiminde tutma ve tarikatların etkisini sınırlama amacındadır. İlk örnekleri III. Selim zamanında görülen (Aydın, [18.10.2016]) bu durum Hoccoğlu (1997)'nin de belirttiği gibi Avrupa kameralizminin kilisenin devlet denetimine alınması çabasına koşutluk göstermektedir.

Merkeziyetçiliği arttıracak düzenlemelerin bir diğeri vergi toplama yönteminde yapılan değişikliklerdir. İltizam sisteminin omurgası olan ve yerel halktan vergiyi fazla toplayıp devlete eksik teslim eden (Ortaylı, 2016a) mültezimlerin ve iltizam açık arttırmalarına girip verdikleri parayı çıkarmak için yerel halkı ezen (Ortaylı, 2016a; Aktel, 1998) valilerin yerine, Lewis (2016) ve Shaw ve Shaw (2010)'un değindiği gibi, 1840'ta Fransız sistemindeki gibi merkezden atanan aylıklı memurların vergi toplama yetkisi ellerinden alınan valileri denetlediği ve vergilerin bu memurlar eliyle toplandığı Batılı standartlarda bir vergi sistemine geçilmiştir. Ancak Köksal (2010), Ortaylı (2016a) ve Berkes (2016)'in de değindiği gibi yeni vergi yasalarını bilen yeterli sayıda vergi memuru olmadığı için bu uygulama başarısız olmuş ve oluşan ciddi gelir kaybı karşısında Tanzimat yöneticileri tekrar iltizam sistemine dönmek zorunda kalmıştır.

Ortaylı (2016a) ve Okumuş (2005)'a göre 19. Yüzyıl'da geleneksel devlet yapısından modern merkeziyetçi bir devlet yapısına dönüşen Osmanlı Devleti'nin bu Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarının zirvesini oluşturan Tanzimat Dönemi'nde (Tunaya, 2016; Sencer, 1984) örnek alınan Batı'daki gibi bir merkeziyetçi yapıyı oluşturacak bir diğer adım 1864'te yayınlanan ve 1867 ile 1872'de gereksinimlere göre gözden geçirilen (Sencer, 1984; Georgeon, 2012) Vilayet Nizamnamesi olmuştur. Fransız yerel yönetim sistemi temel alınarak (Ortaylı, 2016a; Karal, 2007) hazırlanan bu nizamname ile en büyük yönetim birimi eyaletten vilayete daraltılmış ve vilayet-liva-kaza-nahiye-köy-muhtarlık hiyerarşisi belirlenerek merkeziyetçi bir yapı oluşturulmuştur (Sencer, 1984). Fiziksel olarak sınırları daralan vilayetlerde yine bu nizamname ile Tanzimat Fermanı'nın ilkelerine uygun bir şekilde ve Batı devletlerinde olduğu gibi merkezi yönetimin sıkı mali ve adli denetimi altında (Karal, 2007) ama ileri gelen esnaf ve tüm dini temsilcilerin de yerel meclisler yoluyla bir oranda yönetime katıldığı (Lewis, 2016; Sencer, 1984) hatta halkın muhtarları günümüzdeki gibi oylamayla seçtiği bir yapı (Kartal, 2014; Sencer, 1984) oluşturulmuştur. Bu yapıda Tanzimat Dönemi

bürokratlarının ve onların önderliğindeki yönetimin III. Selim ve II. Mahmud dönemlerindeki vali ve ayan isyanlarından ders aldığını ve oldukça merkeziyetçi bir anlayış benimsediklerinin izlerini görmek mümkündür. Ayrıca bu nizamname ile sadece en alt düzeydeki yönetim için halka seçim hakkı verilmesi de dikkat çekici bir noktadır. Ortaylı (2016a)'nın belirttiği gibi çok katmanlı bir etnik ve toplumsal yapıya sahip Osmanlı Devleti'nde bu durum Fransız Devrimi'nden etkilenen değil onun getirdiği düşünce akımlarına karşı devleti koruyucu bir düşünce sistemi olan Tanzimat Dönemi'nin bu çekinirliği anlaşılabilir. Ne var ki Islahat Fermanı'ndan sonra daha da yayılan ayrılıkçı isyanlar (Mardin, 2002; Karatepe, 2002; Lewis, 2016) ortamında bu çekinirlik çok da işlevsel olmamıştır.

Koloni ve anavatan olgusuna aynı anda sahip olan İngiltere ve Fransa gibi güçlü Batılı devletlerden farklı olarak Osmanlı Devleti'nde ülkenin her yanı 'anavatan' olarak kabul edildiği için (Hocaoğlu, 1997) Tanzimat Dönemi yöneticileri bu geniş toprakları bir arada ve ayakta tutabilmek için aynı İngiltere ve Fransa'daki gibi güçlü bir merkeziyetçiliğe gereksinim duymuşlardır. Güçlü bir merkeziyetçiliğin Osmanlı Devleti'ni birleştirip tekrar güçlendireceği düşüncesiyle devlet kavramının yeniden yorumlandığı Tanzimat Dönemi Batılılaşma çabalarında ve bu çabaların yansıması olan kimlik arayışlarına devletin yapısı ve bürokratik örgütlenmeye önem verildiği gibi iletişim ve ulaştırma alanlarında da merkezileşmeyi arttırıcı gelişmeler yaşanmıştır.

Merkezileşmeye çalışan devletin başkente uzak eyaletlerindeki memurlardan hızlıca haber alıp aynı hızla emir verebilmek (Köksal, 2010) ve Batı'daki gelişmeleri izleyebilmek için 1853'te ilk telgraf hattı İstanbul-Edirne arasında kurulmuş ve 1871'de posta işlerini sadece devletin yapabileceğini, bu alandaki tüm ayrıcalıkların kaldırıldığını duyuran bir posta nizamnamesi yayınlanmıştır (Ortaylı, 2016a). II. Mahmud döneminde yapımına başlanan posta yolları ve duraklarının geliştirilmesine de devam edilmiştir. Merkeziyetçi yönetimin teknik altyapısını oluşturan bu yatırımlara ek olarak devletin merkezden uzak eyaletlerindeki ayaklanmalara karşı asker sevkiyatını hızlandırmak, genelde gayrimüslimlerin elinde olan özel sermayenin iş yapmasını kolaylaştırmak ve sanayi ürünlerinin taşınmasını sağlamak için demiryolu ve karayolunun yaygınlaştırılmasına da önem verilmiştir. Ancak Ortaylı (2016a) ve Shaw ve Shaw (2010)'a göre, parasal kaynak yokluğundan dolayı iş yaptırabilmek için yabancı şirketlere verilen ayrıcalık ve garantiler nedeniyle bu

ulaştırma altyapısı yabancı şirketlerin kar amacıyla kendi çıkarlarına göre döşedikleri, iç bölgelerden limanlara ham madde taşıyacak hatlar olarak kalmış ve istenen ölçüde ülkeye yayılmamıştır.

4.3.3.2.3. Kanun Devleti

Lewis (2016)'in “Batı Avrupa uygarlığından seçilmiş bazı unsurların taklidine ve benimsemesine doğru ilk bilinçli adım” (Lewis, 2016, 46) olarak tanımladığı 18. Yüzyıl'daki bireysel ve yüzeysel girişimlerden Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarının zirvesi ve dönüm noktası olan Tanzimat Dönemi'ne hatta devletin yıkılışına kadar geçen dönemde Batılılaşma kavramına temel yaklaşım “ihya-yı nizam ve muhafaza-yı mülk” (Hocaoğlu, 1997, 379) olarak özetlenebilir. Tanzimat Dönemi yöneticilerinin bu ‘düzenin canlandırılması ve devletin korunması’ amacına yönelik olarak gerçekleştirdiği kanunlaştırma çabaları da Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabaları ve Batılı kimlik arayışında önemli bir yer tutmaktadır.

Lewis (2016) ve Karal (2007)'a göre Tanzimat Dönemi'nde hukuk ve kanun alanında gerçekleştirilen düzenlemeler Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'a kadar olan ve 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabaları arasında başat bir yere sahiptir. Tanrı hakları üzerine kurulu bir devlet olarak (Karal, 2007) Osmanlı Devleti'nde hakların kaynağı şeriattir. Bu yüzden II. Mahmud'a kadar Osmanlı sultanları yasama anlamında sadece kanunnameler çıkararak kendilerine Tanrı'dan gelen bu hakkı kullanmışlardır. Lewis (2016)'e göre bu uygulama “hiçbir anlamda bir yasama işlemi değil, daha çok mevcut hukukun bir kodifikasyonu-hukuk kurallarının bir dizini” olmuştur. İslam inancına göre en tepesinde Tanrı'nın bulunduğu kutsal bir “haklar teşkilatı piramidi”nde (Karal, 2007, 172) yasamanın kaynağı olarak çok dinli ve etnik kökenli bir halkın ve onun dünyevi gereksinimlerinin geçmesi, diğer bir deyişle “kanun ve hukukta Batılılaşma ve tabiatıyla laikleşme” (Okumuş, 2005, 20) ancak “II. Mahmud döneminde şeriat ve kanun geleneklerinden farklı olarak adalet kavramının” belirmeye başlamasıyla (Berkes, 2016, 220) mümkün olan Tanzimat Dönemi düzenlemeleriyle gerçekleşmiştir.

Ortaylı (2016a) ve Hocaoğlu (1997)'na göre Tanzimat Dönemi'nde Batı'daki gibi güçlü bir merkezîyetçi ve bürokratik yönetimin oluşturulmasının gereği olarak Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Fermanı'ndan önceki dönemlere göre daha laik bir hukuk anlayışının yerleşmesi ve belli bir hukuk alanını düzenleyen yeni kanunların

yapılması (kodifikasyon) Tanzimat Dönemi düzenlemeleriyle mümkün olmuştur. Berkes (2016)'e göre hukuk alanında bu dönüşüme zemin hazırlayan sadece merkezi ve bürokratik yönetim anlayışının belirmesi değildir; 19. Yüzyıl başından itibaren Batı ve özellikle İngiltere ve Fransa gibi Avrupa ülkeleriyle giderek artan ekonomik ve politik ilişkileri dönemin gereklerine göre kurallara bağlama zorunluluğu da bu laik hukuk anlayışının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Elbette Tanzimat Fermanı'nın ilanında Sultan Abdülmecit'in bu fermana dayalı olarak yapılacak kanunlara uyacağına yemin ederek mutlak otoritesini kanunların üstünlüğüyle sınırlaması da hukuk alanındaki bu laik dönüşümü başlatan önemli bir etkidir.

Bir yasama dönemi olarak tanımlanabilecek Tanzimat Dönemi'nde (Okumuş, 2005) kanun egemenliğini kurma ve Batılı anlamda kanunlara göre yeniden düzenleme işi çok önemli olmuştur. 1840 yılında yayınlanan ve Fransız ceza hukukundan esinlenen (Lewis, 2016) ceza kanunnamesi isminden de anlaşılacağı üzere Tanzimat Dönemi'nin başlarında şeriat ve hükümdarın iradesine dayalı yasama yapma geleneğinden hemen uzaklaşmadığını göstermektedir. Ancak Berkes (2016)'e göre Osmanlı Devleti'nde çağdaş anlamda kanunlaştırma hareketi yine Tanzimat Dönemi ile başlamıştır.

1840'ta yayınlanan ceza kanunnamesine ek olarak 1847'de Avrupa ticaret mahkemelerinin örnek alındığı ve Avrupa ticaret hukukunun uygulandığı kapitülasyon mahkemelerinin kurulması (Berkes, 2016), 1850'de Fransız Ticaret Kanunu'na dayanarak (Berkes, 2016; Karal, 2007) bir ticaret kanunu yapılması ve bu kanuna göre yargılamaların şeyhülislamlığın kontrolü dışındaki "şeriat çerçevesi dışındaki konularla uğraşan, ulemadan bağımsız bir hukuk ve yargı sistemi" (Lewis, 2016, 114) olan kapitülasyon mahkemelerince görülmesi (Berkes, 2016), 1858'de 1810 Fransız Ceza Kanunu'nun çevirisiyle alınan ceza kanununu (Berkes, 2016; Georgeon, 2012), 1861'de Fransız ticaret mahkemeleri örnek alınarak ticaret mahkemeleri kurulması (Shaw ve Shaw, 2010), 1863'te yine Fransız hukuku temel alınarak Deniz Ticareti Kanunu'nun hazırlanması ve şeyhülislamlığın denetiminde olmayan ticaret mahkemelerince uygulanması (Shaw ve Shaw, 2010), 1869'da Ahmet Cevdet Paşa'nın (1822-1895) girişimiyle laik ilkelere göre işleyen nizamiye mahkemelerinin kurulması (Shaw ve Shaw, 2010), Islahat Fermanı'nda sonra Hristiyan tebaanın da mahkemelerde şahitlik yapmasının ve sözlü ifadenin yanı sıra belgelerin de delil kabul edilmesi (Karal, 2007), köle ticaretinin yasaklanması ve din değiştirmenin yasaklandığı 1834 tarihli yasanın yürürlükten kaldırılması (Karal, 2007) kanun ve

hukuk alanında Tanzimat Dönemi'nde yapılan başlıca düzenlemelere örnek olarak verilebilir.

Tarihsel olarak Tanzimat Dönemi'ne dâhil edilmese de Fransız örneklerinden yararlanılarak (Shaw ve Shaw, 2010) hazırlanan 1880 ceza mahkemeleri ve 1881'de İtalyan modeline göre şekillendirilen sulh mahkemelerinin (Shaw ve Shaw, 2010) Tanzimat Dönemi yöneticilerinin en önemli önceliği olan kanun ve hukuk alanındaki düzenlemelerin bu dönemden sonra da kanun ve hukuk alanındaki Batılılaşma çabalarına kaynak teşkil ettiği ileri sürülebilir.

Tüm bu kanunlaştırma çabaları sonunda ortaya çıkan kanun devleti, günümüzdeki anlamıyla olmasa ve 19. Yüzyıl'ın meşruti ve monarşik devlet biçimleri göz önüne alındığında hemen gerçekleşmeyecek olsa da 1876 Kanun-i Esasi'si ve günümüz Türkiye'sinin hukuksal altyapısının oluşmasında çok önemli adımlar olmuştur. Bu adımlar Tanrısal kökenli yasama gücünün Batılı ve laik bir zemine çekilip çağdaştırılarak düzenlenmesinde etkili olmuş ve “büyük ölçüde şer'i hukukun dışında din ve mezhep ayrımı gözetmeksizin tertip edilen” (Okumuş, 2005, 21) yeni bir dönem başlamıştır. Hocaoğlu (1997) merkezileşme ve bürokratik devlet yönetimine doğru önemli aşama kaydeden Tanzimat Dönemi'nin hukuk alanındaki bu atılımlarının önemini “müslüman tebaada dünyevilik temayüllerinin yaratılabilmesi” (Hocaoğlu, 1997, 381) için son derece önemli görmektedir ve 19. Yüzyıl'da Avrupa'da artık dönemini tamamlayan kameralizmin dini hükümdarlığı temsil eden kilise otoritesinin yerine dünyevi kaynaklı yönetim gücünün geçmesinin Osmanlı Devleti ölçeğinde tekrarlanması olarak kabul etmektedir.

4.3.3.2.4. Osmanlılık

Okumuş (2005) ve Gümüş (2013)'e göre zorunlu, genel ve soyut olması gereken ve Batılı modellere daha çok dayanan yasama girişimlerinin başlangıcı olan (Gümüş, 2013) Tanzimat Dönemi kanunlarının uygulanmasında en büyük sorun Sencer (1984) ve Karal (2007)'a göre yasal denetim önlemlerin sınırlı kalması olmuştur. Osmanlı Devleti'nin bünyesindeki doğulu ve batılı halkların haklar sistemini bağdaştırma çabasında bu denetim eksikliğine ek olarak İngiltere ve Fransa'nın 1856 Kırım Savaşı sonrasında iyice artan baskısı sonucunda 18 Şubat 1856'da Islahat Fermanı ilan edilmiştir.

Tunaya (2016)'nın “yabancı devletler tarafından hazırlanmış, Babıali tarafından da Hattı-ı Hümayun şeklinde yayımlanmıştır.” (Tunaya, 2016, 34) diyerek eleştirdiği, Berkes (2016)'in “1839 bildirisini Müslümanlar için çıkarılmış olarak nitelersek, 1856 bildirisini de Hristiyanlar için yayımlanmış bir belge sayabiliriz.” (Berkes, 2016, 217) sözleriyle tanımladığı, Shaw ve Shaw (2010)'a göre de Paris Anlaşması'nda yer aldığı için İngiltere, Fransa ve Rusya'ya Osmanlı Devleti'nin işlerine karışma hakkı veren Islahat Fermanı'yla Mardin (2002)'in de değindiği gibi Tanzimat Dönemi'nin ikinci aşaması başlamıştır.

Dini ve etnik kökenine bakılmadan tüm Osmanlı uyruklarına devlet memurluğu hizmetine girme, yerel meclislere eşit sayıda katılma (Berkes, 2016), kendi dillerinde eğitim veren okul açabilme (Eriş, 2002), yabancılara Osmanlı Devleti'nde toprak satın alabilme (Ortaylı, 2016a) ve gayrimüslimlere de askerlik alanında Müslümanlarla beraber hizmet etme yükümlülüğünü getiren ama isterlerse askerlik bedeli vergisi karşılında bu yükümlülükten kurtulma haklarının tanınması (Berkes, 2016), Islahat Fermanı'yla başlayan bu ikinci dönemin eksenini Müslüman ve gayrimüslim Osmanlı vatandaşları arasındaki eşitlik kavramının oluşturduğunu (Tunaya, 2016) göstermektedir. Sencer (1984), Tunaya (2016), Berkes (2016) ve Mardin (2002)'e göre devlet yönetiminde ve gerçek hayattaki uygulamalarda Osmanlı Devleti'nin çok dinli, çok katmanlı etnik yapısı ve Avrupalı devletlerin çıkar çatışmaları nedeniyle sürekli karışmaları nedeniyle amaçlanan eşitlik ilkesinin yürütülmesi olanaksızlaştırmıştır.

Yeni bir devlet anlayışı içeren (İnalcık 1996; Karal, 2007; Tunaya, 2016) bir dönüşüm projesi olan Tanzimat Dönemi'nde uygulanmasında en fazla dirençle karşılaşılan nokta önce Tanzimat Fermanı'nda üstü kapalı sonra da Islahat Fermanı'nda açık açık belirtilen (Berkes, 2016) haklardan Osmanlı Devleti'nin Müslüman ya da Hristiyan tüm vatandaşlarının istisnasız yararlanacağını belirten eşitlik ilkesi olmuştur (Karal, 2007; Aktel, 1998). Tanzimat Dönemi boyunca sık sık yinelenen bu ilkedeki beklenen yarar Davison (2005)'a göre Müslüman ve Hristiyan milletler arasındaki engellerin kaldırılarak “Batılı seküler düşünce doğrultusunda” (Davison, 2005, 7) bir Osmanlı uyruğu içinde çok milletli ‘kardeşlik’ düşüncesinin yaratılıp devlet ve vatandaşlık kavramlarının laikleşmesi böylece Batılılaşmasıdır. Ne var ki din ve mezhep farkının ancak tebaanın kendisini ilgilendirdiği ve devleti bağlamadığı düşüncesinden (Okumuş, 2005; Karal, 2007) hareket eden Tanzimat Fermanı ve Tanzimat Dönemi'nin yöneticileri bu eşitlik ilkesinden beklenen yararı sağlayamamıştır

(Karatepe, 2002; Berkes, 2016; Tunaya, 2016). Böyle bir eşitlik ilkesi düşüncesinin devletin gayrimüslim tebaasında Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan ve Batılı devletlerce Osmanlı Devleti'ne karşı politik bir araç olarak kullanılan milliyetçilik duygusunun asıl nedenlerini dikkate almadığı açıktır.

Eryılmaz (2010) ve Tunaya (2016)'ya göre Osmanlı Devleti Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile "Batı'nın üstünlüğünü resmen tanımıştır." (Tunaya, 2016, 29). Bu tanıma, Islahat Fermanı ile Batılılaşmayı Osmanlı Devleti'ne dayatan (Eriş, 2002; Tunaya, 2016) İngiltere ve Fransa'nın etkisiyle her din ve mezhepten herkesin her alanda eşitliğinin ilanı geleneksel İslam geleneğinden son derece radikal bir kopuştur. Lewis (2016) ve Ortaylı (2016a)'ya göre de Tanzimat Dönemi'nde devletin Müslüman tebaasını en fazla rahatsız eden bu kopuştur. Üzerinde biraz düşünülürse bu rahatsızlığın nedeni ortaya çıkacaktır. İslam hukuku gereği yüzyıllardan beri gayrimüslim tebaaya kendi iç işlerinde büyük bir özerklik veren ve hoşgörü gösteren Osmanlı Devleti'nde bu hoşgörünün temelini, özerklik tanınan ve hoşgörü gösterilen gayrimüslim cemaatlerin devletin yöneticisi ve sahibi olan Müslümanlardan "ayrı ve aşağı olduğu ve üstelik bu niteliklerin açıkça belirlenmiş olması varsayımı" (Lewis, 2016, 107) oluşturmaktadır. Diğer yandan bakıldığında da bu eşitsizlik ve üstünlük düşüncesinden kendileriyle aynı dinden olan sultanın ilan ettiği bir fermanla vazgeçmeleri istenen Müslümanlardan beklenen 'fedakârlık' aynı şekilde gayrimüslimlerden dini, etnik, milli, ekonomik farklılıklarını ve son bir yüzyıldan beri de teknolojik üstünlüklerini unutmaları beklemekle hemen hemen aynı şeydir.

Eryılmaz (2010) ve Ortaylı (2016a)'ya göre, Tanzimat Dönemi'nin ön gördüğü Müslüman ve gayrimüslimler arasında her türlü olanak ve kanun önünde eşitlik ilkesi sadece Batılı devletlerin desteğini almak ve devletin içişlerine karışmalarını önlemek için düşünülen bir önlem de değildir. Dönemin İngiltere, Fransa, Rusya ve Avusturya'sında bile Tanzimat ve Islahat Fermanlarının Osmanlı Devleti'ndeki gayrimüslimlere tanıdığı haklar gibi eşitlikçi haklar söz konusu değildir (Ortaylı, 2016a; Ortaylı, 2016b; Karal, 2007). Bu devletlerin söz konusu fermanlardaki eşitlik ilkesini Osmanlı Devleti'nin içişlerine karışma amacıyla kullanması başka bir tartışma konusu olmakla birlikte, Tanzimat Dönemi yöneticileri bu eşitlik ilkesinin gerçek anlamda uygulanması için yukarıda da anlatıldığı gibi yönetsel ve yasal anlamda kararlı bir politika izlemiştir (Ortaylı, 2016a; Karal, 2007; Berkes, 2016). Osmanlı Devleti'nin geleneksel siyasi kimliğinin çözülmesinde ve Batılı laik bir kimlik

oluşumunda (Okumuş, 2005) etkili olan bu kararlı politikalar sayesinde aşamalı da olsa ve günümüzde halen tam olarak yerleşme de devletin ve toplumun farklılaştırıcı ve ötekileştirici anlayışı sarsılmaya başlamıştır. Tanzimat Fermanı'na kadar din temelli millet anlayışının egemen olduğu Osmanlı Devleti'nin geleneksel toplum ve devlet kimliğinin çözülmesinde Tanzimat Dönemi'nin eşitlikçi anlayışı ve yapılan kanun çalışmalarıyla dinin vatandaşlara bakışta belirleyici etken olmaktan çıkması, bu dönemin devleti kurtarma ideolojisi olarak kendini gösteren ve tüm Osmanlı Devleti vatandaşlarını dinlerinden bağımsız olarak aynı sultana bağlı eşit bireyler olarak kabul eden (Shaw, 1989), böylece de Batı devletlerinin baskı ve karışmalarını önleyerek devleti kurtarmayı hedefleyen, “imparatorluk tebaasının hukuk müsavatsızlığına dayanan Osmanlı birliği” (İnalçık, 1943, sayfa 2-4'ten aktaran Okumuş, 2005, 30) ve yeni bir siyaset ile kültür anlayışı olan (Ortaylı, 2016a) Osmanlılık ideolojisinin de temelini oluşturmuştur. Okumuş (2005)'a göre din kurumunun kişisel bir olgu olması ve eşit insan hakları gibi kavramlarla ifade edilebilecek Osmanlılık ya da Osmanlı vatandaşı düşüncesi Batılı bir arayışla özellikle de laik Avrupalı devletlerin tarihsel ve toplumsal dönüşümlerinden alınmış bir olgudur. Bu nedenle Berkes (2016) de Batılılaşma ve Batılı bir kimlik arayışlarında ortaya çıkan Osmanlılık kavramını Tanzimat Dönemi'nin ikili ruhuna uygun olarak “Hristiyan milletlerin Türk ve Müslüman halklarla birlikte yaşayacağı bir imparatorluk birliğinin olanağını sağlayacak çözüm” (Berkes, 2016, 207) ama aynı zamanda da “toprak, ulus birimi ve sınıf gelişmesi gibi... şart olan direklerden yoksun... bir gölge egemenlik” (Berkes, 2016, 247) olarak nitelemektedir.

Tanzimat Fermanı'yla yasama ile yürütme güçlerinin ve bir derece de yargı gücünün Batılı ölçütlerde dünyevileşmesine ve eşitliğine dayanan çabalarına ek olarak toplumsal düzeyde Osmanlılık düşüncesinin yaygınlaştırılması gayretleri Islahat Fermanı ile başlayan Tanzimat Dönemi'nin ikinci aşamasındaki Batılılaşma çabalarının temel niteliğini oluşturmaktadır. Bu kapsamda yukarıdaki bölümde özetlenen birçok hukuksal düzenleme yapılmış ve laikleşmeye yönelik Batılılaşma çabaları izlenmiştir. Mardin (2002) Islahat Fermanı'nın ilanı ile gelişmeye başlayan Osmanlılık kavramıyla Osmanlı seçkinlerinde hızla ortaya çıkan Batılı adabımuâşeret kuralları, ev eşyası ve evlerin döşenme tarzı, moda eğilimleri, partiler ve davetler gibi gündelik hayata ilişkin uygulamaların (Georgeon, 2012) Batılılaşmanın bir felsefe, politika ve ekonomi sistemi olarak yorumlanmayıp Osmanlı Devleti'nin 19.

Yüzyıl'daki Batılı kimlik arayışının ve Osmanlılık ideolojisinin daha çok kültürel ve yüzeysel boyuta odaklanmasıyla ortaya çıkan eksik bir kavram olduğunu vurgulamaktadır.

'Ulusal' boyutta alınan yönetsel, hukuksal ve ekonomik önlemlerle Tanzimat Dönemi Batılılaşma çabalarının politik ideolojisi olan (Ortaylı, 2016a) Osmanlılık düşüncesinin Osmanlı Devleti'nin çok kültürlü etnik yapısındaki halkları bir potada eritebileceğini düşünen Tanzimat Dönemi yöneticileri ne yazık ki bu düşüncelerinde yanılmışlardır. Mardin (2002)'e göre bu yanılığın sonucunda Batılı ulusal devletlere ait birçok kurum ve olgu çoğu zaman özünü ve işlevini kaybetmiş olarak Osmanlı Devleti'nin yapısını yerleşmiştir. Ayrıca, sadece Batılı devletlerin değil dönemin birçok güçlü devletinin dünyanın hemen her yerinde birbirleriyle ticari ve endüstriyel alanlarda kıyasıya mücadeleye giriştiği 19. Yüzyıl'da Ortaylı (2016a)'nın ifadesiyle "Osmanlılık ulusalcılığın dünyasına ölü doğmuştu." (Ortaylı, 2016a, 121) çünkü Osmanlı Devleti'nin çok katmanlı etnik yapısı giderek emperyalizme dönüşen Batılı devletlerin birbirleriyle bu acımasız sanayi ve siyasi mücadelesi karşısında onun en zayıf noktasını oluşturuyordu.

4.3.3.3. Batılılaşma Çabaları ve 19. Yüzyıl Uluslararası Fuarları

16., 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca yaşanan Coğrafi Keşifler, Rönesans, Reform ve devrimlerle dönüşen Batı dünyasının 19. Yüzyıl'da gerçekleştirdiği Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan uluslararası sanayi fuarları Hobsbawn'ın (1995) tanımıyla "Batı'nın kendini alkışladığı yeni ve büyük ayinler"e dönüşmüştür (Hobsbawn, 1995, 32). Bu fuarların incelenmesi ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi yönlerden birçok farklı bilimsel çalışma alanının beraber çalışmasını gerektirir. Batı devletlerinin sanayi alanındaki ilerlemelerinin ve birbirleriyle olan güç mücadelelerinin bir vitrini olan 19. Yüzyıl uluslararası fuarları, Osmanlı Devleti için topraklarında yetişen tarım ürünlerini, sanattaki başarılarını ve yöneticilerin ülkenin gelişimi için gösterdikleri çabanın tanıtılmasının yanı sıra devletin kendisini, topraklarının büyük kısmını kaybetse de Tanzimat Dönemi ile zirveye çıkan yeniden yapılanmayla bir parçası olmaya çalıştığı Batı dünyasının bir üyesi gibi gösterme ve "uygar bir görünüm sunma" (Deringil, 2014, 171) platformu olmuştur. Bu kapsamda 19. Yüzyıl uluslararası fuarları Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'da Tanzimat Fermanı ile yoğunlaşan Batılılaşma çabaları ve Batılı kimlik arayışının bir yansıması ve Batılı

devletlerin siyasi, ekonomik desteğini sağlamaya yönelik bir propaganda aracı olmuştur.

Yukarıda da değinildiği gibi tarihsel olarak 1839'dan 1876'ya kadar süren Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı Devleti en önemlileri 1851 Londra Büyük Sergisi, 1855 ve 1867 Paris Uluslararası Sergileri, 1862 Londra 2. Uluslararası Sergisi ve 1873 Viyana Uluslararası Sergisi'ne katılmıştır. Osmanlı Devleti'nin Tanzimat Dönemi'nden sonra tahta çıkan Sultan II. Abdülhamid'in saltanatında (1876-1909) katıldığı 1893 Şikago Uluslararası Sergisi ve bu sergiye gönderilip sergi sonrasında ABD Kongre Kütüphanesi'ne hediye edilen (Deringil, 2014) ve bu çalışmanın da temelini oluşturan II. Abdülhamid Armağan Albümleri ile ilgili daha ayrıntılı bilgi sergi Tanzimat Dönemi'ne denk gelmediği için Bölüm 5 ve 6'da daha ayrıntılı olarak verilecektir.

Bu sergilerden 19. Yüzyıl başlarında Avrupa'da yaşanan Sanayi Devrimi'nden sonra düzenlenen ilk uluslararası sergi olması ve her ne kadar geleneksel tarım ürünleri ve el sanatlarıyla katılsa da (Nazır, 2009) Osmanlı Devleti'nin de katıldığı ilk uluslararası sergi olması nedeniyle 1851 Londra Büyük Sergisi oldukça önemlidir.

1867 Paris Uluslararası Sergisi ise Sultan Abdülaziz'in Fransa İmparatoru III. Napolyon'un daveti üzerine bir Osmanlı sultanının sefer harici bir nedenle ilk kez yurtdışına çıktığı bir seyahat olması (Lewis, 2016) ve oğlu Şehzade Yusuf İzzeddin ile yeğenleri Şehzade Murat (V. Murat) ve Şehzade Abdülhamid (II. Abdülhamid) ile bizzat gezdiği (Sakaoğlu, 2015; Yılmaz, 2009) bir sergi olmasından dolayı Avrupa'da büyük yankılar uyandırmıştır. Sakaoğlu (2015) ve Subaşı (2002)'na göre bu gezisinde gözlemlediği Batı'nın mimari, kültürel ve sanatsal çekiciliği, ekonomik ve teknik gelişmişliğinin etkisiyle (Subaşı, 2002; Sakaoğlu, 2015) İstanbul'da rokoko ve barok mimari tarzında (Sakaoğlu, 2015) birçok saray, köşk ve cami yaptırmış; tersane, tophane ve donanmanın geliştirilmesine önem vermiş; yeni demiryolları, köprüler, tramvay hatları, askeri fabrikalar yaptırmaya başlamış; 1868'de bir batı dilinde (Fransızca) eğitim yapan ilk okul olan Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) (Lewis, 2016), 1870'de kadın öğretmen yetiştirmek için Darülmualimat (Berkes, 2016), aynı yıl Darülfünun'un açılmasını (Sakaoğlu, 2015) onaylamıştır. Yine bu sergi için Fransa'ya yaptığı geziden sonra Bab-ı Ali'nin önerisi ve isteğiyle Fransız Danıştay'ı örneği esas alınarak danışma ve yarı-yasama görevleriyle bir üst derece mahkemesi de olan (Lewis, 2016) Şura-yı Devlet'in kurulmasını kabul etmiştir. 1868'de Sultan Abdülaziz tahttan indirilmesinden sonra tahta çıkıp kısa bir süre (30 Mayıs 1876 – 31

Ağustos 1876) (Sakaoğlu, 2015) tahtta kalabilen V. Murat'ın ardından tahta kardeşi geçen Sultan II. Abdülhamid'in Batı uygarlığı ve Batılılaşma kavramı hakkındaki "Batı'nın tekniğini, idari sistemini ve bilhassa askeri teşkilatını ve eğitimini alma şeklinde" (Mardin, 2002, 17) olan görüşlerinin amcası Sultan Abdülaziz ile 1867 Paris Uluslararası Sergisi'ni de ziyaret ettiği bu geziden etkilenerek şekillendiğini (Georgeon, 2012) ileri sürmek yanlış bir yargı olmayacaktır. Bu nedenlerle Sultan Abdülaziz'in savaş dışında bir nedenle Avrupalı hükümdarların yaptığı gibi ilk kez yurt dışına çıkan (Lewis, 2016) bir Osmanlı sultanı olmasını sağlayan 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nin Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabaları ve Batılı kimlik arayışlarındaki etkisi büyüktür.

1873 Viyana Uluslararası Sergisi ise Osmanlı Devleti'nin 1839'da icat edilen ve 19. Yüzyıl'a olduğu kadar 20. Yüzyıl'a da izini bırakan fotoğrafı, *1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri: Elbise-i Osmaniye* albümüyle "dışarıda olumlu bir imaj yaratmak" (Derinçil, 2014, 151) ve 19. Yüzyıl Avrupa'sında egemen düşünce olan Osmanlı Devleti'ne Oryantalist bakış açısına (Oğuzhan Börekçi, 2010) karşı çıkmak için kullanarak katıldığı ilk sanayi sergisi olduğu için Tanzimat Dönemi Batılılaşma çabaları içinde değinilmesi gereken bir sergidir. Farklı kültürlerin "aydınlanmadan kalma bir sistemle" (Çelik, 1992, 35) Batı ülkelerinin zihinlerindeki sınıflara ve hiyerarşik bir düzene göre sergilendiği bir platform olsa da sanayi fuarları kültürel ve bilimsel etkileşimin gerçekleştiği yerler oldukları kadar 19. Yüzyıl güç dengelerinin açık bir biçimde gözlemlendiği yerlerdir. Osmanlı Devleti'nin 1870 Fransa-Prusya savaşından sonra yeniden şekillenen Avrupa'daki güç dengesinde 'geri kalmış' Doğulu yerine çağdaşlaşma yolunda ilerleyen çok kültürlü Batılı bir devlet kimliğiyle kendi propagandasını yapması ve siyasi ittifaklar kurmasına olanak vermesi açısından da 1873 Viyana Uluslararası Sergisi önemlidir.

Osmanlı Devleti 1873 Viyana Uluslararası Sergisi'ne Osman Hamdi Bey (1841-1910) başkanlığında bir komisyonla hazırlanmış (Eldem, 2014a; Yılmaz, 2009) ve sergiye metinlerinin yazımını ve kitap tasarımını Osman Hamdi Bey ile Marie de Launay'ın yaptığı, giysilerin fotoğraflarını Pascal Sébah'ın (1823-1866) çektiği yukarıda da değinilen *Elbise-i Osmaniye* albümüyle (Eldem, 2014a; Eldem, 2014b) ile katılmıştır. *Elbise-i Osmaniye*, 19. Yüzyıl başlarından itibaren ciddi toprak kayıplarına uğrasa da 1873'te oldukça büyük bir alanda egemenlik süren Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki tüm eyaletlerinde yaşayan halkların çok ayrıntılı bir panoramasını sunan tarihi ve

“Oryantalist fantezi ve sahiplenmenin yerini tavizsiz bir etnografik bakışa bıraktığı” (Eldem, 2015a, 112) toplumsal değeri çok yüksek bir kıyafet albümüdür.

İrk, dil, sınıf ve din ayrımı gözetmeksizin ikili veya üçlü gruplar halinde çekilen fotoğraflardan ve bu fotoğrafları açıklayan metinlerden oluşan *Elbise-i Osmaniye*, 19. Yüzyıl Batı evreninde ve Avrupa’da egemen olan ‘üstün’ Avrupa’nın karşısında ‘geri kalmış’ Doğulu bir ülke (Oğuzhan Börekçi, 2010; Said, 1998) imgesine, diğer bir ifadeyle Oryantalist bakışa, fotoğrafın belgeleyici gücüyle yapılan açık bir itirazdır. Batı tarihini ve kültürel geçmişini çok iyi bilen Osman Hamdi Bey ve Marie de Launay, albümün hedef kitlesi olan Avrupalı okuyucuya daha etkin bir şekilde ulaşabilmek ve Batılı kimlik vurgusunu daha iyi yapabilmek için fotoğrafların açıklamasını yapan metinlerde Antik Yunan ve Roma mitolojisinin simgesel öğelerini kullanmıştır (Hamdi Bey ve De Launay, 1999). Bu kullanımda Tanzimat Dönemi’nin başlattığı dönüşümle yoğunlaşan Batılılaşma çabalarını ve bu çabaların uzantısı olarak kendini gösteren Batılı bir kimlik arayışlarını Batı kamuoyuna uluslararası bir platformda anlatma gereksiniminden kaynaklanmaktadır.

Osmanlı Devleti’nin Tanzimat Dönemi’nde ve daha sonrasında da katıldığı uluslararası fuarlar bu dönemde gerçekleştirdiği çağdaşlaşmayı Batı kamuoyuna gösterdiği ve kabul edilmek istediği Batılı devletler ailesine girmek için bu gelişmeyi kullanarak ittifak kurma çabaları sergilediği bir platform olmuştur. Bu çabada Tanzimat Dönemi ile giderek belirginleşen Batılı bir kimlik oluşturma çabasının da etkisi vardır. Ancak 19. Yüzyıl’da Batı dünyasında neredeyse her yıl biri duyurulan teknolojik ve bilimsel gelişmeler peşi sıra gerçekleşirken Osmanlı Devleti’nin bu fuarlara el sanatları, dokuma, tarımsal ürünler, giysiler ve mimari yapıların maketleriyle katılmasının yaratılmak istenen ve propagandası yapılan Batılı devlet imgesine gölge düşürdüğü de görmezden gelinemez.

4.3.3.4. Değerlendirme ve Sonuç

19. Yüzyıl Osmanlı Devleti’nin ve günümüz Türkiye’sinin Batılılaşma ve çağdaşlaşma sürecinin mihenk taşlarından olan Tanzimat Dönemi Osmanlı Devleti’nin geç kalmış, zorunlu ve mahvolmak ya da modernleşmek arasında modernleşmeyi seçerek yararcı bir nedenle girdiği bir süreçtir. III. Selim döneminde başlayan ama asıl olarak II. Mahmud döneminde önemli sonuçlar yaratan düzenlemelerin yönetsel, toplumsal ve hukuksal boyutlarıyla çok yönlü ve köklü bir

dönüşüm projesi haline geldiği Tanzimat Dönemi yakın politik tarihimizin ve başarıları ya da başarısızlıkları günümüzde de halen hissedilen 1839 Tanzimat Fermanı ile Batı'ya yönelimimizin anlaşılması için önemli bir dönemdir.

İnalçık (1996)'a göre genelde gelenekçi eğilimle şeriata ve gelenekçi devlet anlayışına saygı gösterse de hukuk ve devlet yönetimi kavramlarında modern ve pratik amaçlar güden Tanzimat Dönemi düzenlemeleri Kalaycıoğlu ve Sarıbay (2016)'a göre dünyevi toplumsal hedeflere varmak için yine dünyevi ölçüt ve etkinlikleri esas kabul eden, etkili devlet yönetimi için değişmeyen hukuk ilke ve kurallarının uygulamaya konulduğu bir dönem olmuştur. Toplumsal ve sivil bürokraside gerçekleştirilen dönüşümlerle bürokrat sınıfının güçlenmesini laik eğitim ve yargının gelişmesi izlemiş ve bunun ardından alt düzey meclisler ile başlasa ve gayrimüslim unsurların devletten kopmalarını engellemeyi temel olarak alsa da yönetilenlerin yönetimde temsil edilmeleri ve siyasal temsil sürecinin kritik önemde bir parçası olmaları izlemiştir. Osmanlı Devleti'nden sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin de bazı noktalarda Osmanlı Devleti'nin anlayışından yönetsel ve düşünsel kopuşlar gerçekleşirse de esas olarak Batılılaşmanın bu ana yönünü izlediği ileri sürülebilir.

Yöneticilerinin Osmanlı Devleti'ni çoğu zaman örnek aldıkları 19. Yüzyıl Avrupa devletlerindeki gibi etkili bir yönetsel mekanizma ve toprak bütünlüğü içinde bir arada tutmak gibi yararçı bir amaçla hareket ettiği Tanzimat Dönemi, bu Batılılaşma süreci içinde çok etnik katmanlı ve çok kültürlü bir yapıdan ulus-devlete dönüşümün sancılarının da yaşandığı bir dönem olmuştur. Hedeflenen gaye devleti yeniden canlandırmak, Batı'nın siyasi gücü ile ekonomik egemenliğinin giderek arttığı 19. Yüzyıl jeopolitik düzleminde Osmanlı Devleti'nin toprak bütünlüğünü korumak olduğunda da Tanzimat Dönemi'nde düzenleme ve yenilik yapılması gerekmeyen neredeyse hiçbir boyut olmamıştır. Çağdaş ulus devletinin oluşmasına ortam hazırlayan eğitimsel, hukuksal, ekonomik ve yönetsel boyutları kapsayan bu düzenlemelerin sağladığı önceki dönemlere göre daha serbest ve eşitlikçi zemin ve Batılılaşmanın artık pratik nedenlerden ziyade bir zorunluluk olarak daha çok hissedildiği 1856 Islahat Fermanı'ndan sonra Batı'nın Osmanlı Devleti'ni Batılılaşmaya zorlaması önce gayrimüslimler arasında başlayan ulus-devlet uyanışlarını, Osmanlılık düşüncesinin iflas etmesiyle Tanzimat Dönemi'nin ikinci yarısında Müslümanlar ve Türkler için de zorunlu hale getirmiştir. Osmanlı Devleti'nin içinden Türkiye Cumhuriyeti olarak

çıkan yeni ulus-devletin Batılı bir devlet modeline dayanarak kurulması böylece mümkün olmuştur.

Tanzimat Dönemi'nin önde gelen paşalarını ya da yöneticilerini tek bir kalıptan çıkmışçasına hepsi aynı amaçları ve idealleri benimsemiş benzeşik bir bürokrat grubu olarak görmek ne kadar yanlış bir görüşse Tanzimat Dönemi'ni de tek boyutlu ya da yönlü bir Batılılaşma örneğini temel alarak ilerleyen bir süreç olarak kabul etmek de o kadar yanlış olacaktır. Her toplumun kendine özgü değişken ve dinamiklerle çağdaşlaşması ve farklı sonuçlara varması dönüşümün doğası gereği normal olduğu için Tanzimat Dönemi'nin kapsadığı Batılılaşma çabaları da Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının genelinde görülebilecek bir nitelik olarak devletin toplumla ve dönemin model alınan Batılı devletleri ile etkileşim halinde deneme-yanılmalarla şekillenen, bu yanılmalardan dersler çıkarılan uzun ve karmaşık bir süreç içinde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla Tanzimat Dönemi ile başlayan ve geleneksel Osmanlı Devleti ile günümüz Türkiye Cumhuriyeti'nin arasındaki köprüyü oluşturan bu Batılılaşma süreci geleneksel yapıdan hızlı bir kopuştan ziyade söz konusu köprünün yavaş yavaş inşa edildiği bir değişim olmuştur.

Ulus-devlete geçişi de bünyesinde barındıran böylesine çok boyutlu bir dönüşüm süreci içinde “birbirini inkâr eden fikirler ve müesseseler arasında bir bocalama” (Tunaya, 2016, 31) ile “modern kurumlar ve kurumlardaki geleneksel tavır ve davranışlar”ın (Eryılmaz, 2010, 247) bir arada yaşaması ve birbirleriyle mücadele etmesi gibi sadece Osmanlı Devleti'nin değil Tanzimat Dönemi gibi kapsamlı ve köklü bir değişimden geçen her devlette görülebilecek durumlar da yaşanmıştır. Şer'i ve laik yargının bir arada yürütülmeye çalışılması, II. Mahmud döneminden beri süren şeyhülislama bağlı geleneksel ve dini ilköğretim kurumlarının laik bir program izleyen ve orta ve yükseköğretim kurumlarıyla beraber eğitim vermesi, valilerin yetkilerinin etkin ve hızlı yönetim için arttırılması ya da isyanlara neden olmalarını engellemek için daraltılması, hedeflenen gelir artışı için iltizamın kaldırılıp ortaya çıkan mali zayıflıktan dolayı yeniden uygulamaya konması ya da yönetim alanında merkeziyetçilik istenirken ekonomik boyutta serbest ticaret ve piyasa sisteminin izlenmesi gibi başlıca birkaç örneği verilebilecek eski-yeni, geleneksel-Batılı, merkeziyetçi-yerel biçiminde Tanzimat Fermanı'nın ikili doğasından kaynaklanan birçok ikilem ve tereddüt, Tanzimat Dönemi'ndeki Batılılaşma çabalarında ve Osmanlı Devleti'nin bu dönemdeki Batılı kimlik arayışında kendini göstermiştir.

Geleneksel ve Batılı öğelerin bir arada bulunduğu bu “ikinci fakat daima araştırmacı ve Batıcı” (Tunaya, 2016, 29) zihniyetin altta yatan nedenlerini Tanzimat Fermanı’nın şeriatı temel alan ama Batılı devletlerin laik kurumlarını oluşturmayı hedefleyen doğasında olduğu kadar bu dönemdeki düzenlemeleri kendi çıkarlarına göre etkilemeyi amaçlayan İngiltere, Fransa ve Rusya gibi dönemin güçlü devletlerinin Batılılaşma çabalarını yönlendirme gayretinde de aramak gerekmektedir. Tanzimat Dönemi Batılılaşma çabalarının bu çekingen, ikircikli yer yer tutarsız karakterinin en önemli nedeni ve dönemin gereksinimlerine pratik çözümler bulmaya dönük yeniliklerinin belki de en büyük sorunu 19. Yüzyıl başları itibariyle ayrılıkları sadece din alanında kalmayıp toplumsal ve düşünsel boyutlarda da kendini göstermeye başlayan çok katmanlı etnik kökenlere sahip Müslüman ve gayrimüslim toplumlarını 19. Yüzyıl öncesinin geleneksel devletçi içgüdüleriyle aynı potada eritmeye çalışması olmuştur.

Tanzimat Dönemi’ndeki Batılılaşma çabalarının bir diğer yönü de değişim isteğinin toplumdan değil bizzat bu Batılılaşma çabalarının planlayıcısı ve yürütücüsü olan ve merkezi devlet yapısına egemen ‘aydın elit’ bürokrat sınıfından gelmesidir. Aydın despotizmi olarak tanımlanan ve toplumların ancak seçkin bir yönetici grup önderliğinde ilerleyebileceğini iddia eden bu bürokratların (Hocaoğlu, 1997) Tanzimat Dönemi ile bürokratların eriştiği güç ve II. Mahmud ile değişmeye başlamış olsa da Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl’da hala gelenekselliğini koruyan devlet ile toplum biçimi göz önüne alındığında Batılılaşma çabalarının itici gücünün devlet ve devlete egemen olan bürokratların olması kaçınılmaz bir durumdur. Düzenlemeler genelde Batı’dan, özellikle Fransa ve İngiltere gibi güçlü Avrupa devletlerindeki modellerden esinlense ve bu devletlerin yönlendirmeleri, baskıları ve telkinleri olsa da Tanzimat Dönemi’ndeki gerçek sıkıntılar karşısında samimi olarak gerçekleştirilen 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının tamamen devletin topluma tepeden indirdiği, toplumsal destek yetersizliğinden dolayı yerel düzeye tam anlamıyla işleyememiş, başkentte planlanıp vilayetlerde uygulamaya zorlanmış ve yüzeysel bir dönüşüm olduğunu söylemek de eksik bir yorum olacaktır.

Sonuç olarak, Tanzimat Dönemi Osmanlı Devleti’nin en sancılı ve olaylı yüzyılında devleti ayakta tutmaya çalışmanın yanı sıra ayakta tutulmaya çalışılan bu yorgun ve geleneksel yapının örnek alınan Batı’da olduğu gibi gelişmiş ve gelişmeyi hedefleyen bir nitelikte olmasını amaçlayan, devletin geleceğinin planlandığı bir uyum sağlama

ve çöküşe direnç gösterme dönemi olmuştur. Devletin ve toplumun Batılı bir siyasal ve hukuksal temele oturtulduğu, dini cemaatlere dayalı toplum düzeninin çözülmeye başladığı bu değerler dizisi değişiminde Osmanlı Devleti yönetiminin topraklarında yaşayan insanlara bakışı istendiğinde asker ve vergi veren geleneksel reaya/tebaa anlayışından laik anlamda ‘birey’ ve ‘vatandaş’ kavramlarına dönüşmüş, bir anlamda Batılılaşmanın parametreleri de farklılaşmıştır. Yeniliklerin toplumla tam olarak bütünleşmemesi ve düzenlemelerde Batı taklitçiliğine düşülmesi gibi eleştiriler olsa da demokratikleşmenin ilk belirtileri olarak nitelendirilebilecek bu adımlar ilk anayasal yönetim olan Birinci Meşrutiyet’in 1876’da ilanının temellerini atmış oradan da günümüze kadar uzanan süreçte Batı’yı kendimize özgü bir biçimde örnek aldığımız kimlik arayışımızın rotasını belirlemiştir. Kendine özgü dinamikleri ile kendinden önceki ve sonraki Batılılaşma çabalarından ayrılan Tanzimat Dönemi 19. Yüzyıl’da yaşansa da başarıları ve başarısızlıkları düşünce ve uygulama arasındaki çelişkileri ve ikilemleri 21. Yüzyıl Türkiye’sinde de hissedilen çağdaşlaşma tarihimizin çok önemli bir aşamasıdır.

4.3.4. Geleneksel Modernleşme ve Sultan II. Abdülhamid (1876-1909)

Liderlerinden Fuad Paşa’nın 1869’da, Ali Paşa’nın da 1871’de ölümüyle bir liderlik bunalımına giren (Shaw ve Shaw, 2010) Tanzimat Dönemi aynı yıl düzenlemelerin esin kaynağı olan Fransa’nın Prusya karşısında aldığı yenilgiden sonra da düşünsel rehberini yitirmiştir. Tanzimat Dönemi’nin özellikle Islahat Fermanı’yla başlayan ikinci döneminde Batılılaşma hareketlerinin merkezine konulan gayrimüslim ve Müslüman toplumların eşitliği ilkesinin Müslümanlarda doğurduğu tepki (Lewis, 2016), Sultan Abdülaziz’in Ali Paşa’nın ölümüyle izlemeye başladığı otoriter yönetim (Sakaoğlu, 2015; Karal, 2007) ve yine onun döneminde ilk belirtilerini gösteren (Lewis, 2016; Ortaylı, 2016a) “İslam’ı bir dinsel birliktelik ideolojisi olarak” (Okumuş, 2005, 31) kullanma Tanzimat Dönemi’nin oluşturmaya çalıştığı laik ve Batılı yapılanmada çatlaklar ortaya çıkarmaya başlamıştır.

1871 Fransa-Prusya Savaşı’ndan sonra Almanya’nın etkin bir güç olarak belirmesinin ve Rusya’nın Balkanlar’da giderek artan gücü karşısında İngiltere’nin Rusya karşısında Osmanlı Devleti’nin toprak bütünlüğünü koruma politikasını bırakarak (Bilgin, 2004) sömürgelerinin güvenliği için Ortadoğu’yu güvence altına alma stratejisiyle şekillenen siyasi fay hatlarının giderek derinleştiği 19. Yüzyıl’ın son

çeyreği başlarken tahta çıkan II. Abdülhamid'in hüküm sürdüğü 33 yıl (1876-1909), Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarında Tanzimat Dönemi'nin devlet yapısının Batılı laik eşitlikçi modele dayandırılması gayretlerinden farklı olarak 1878'deki Ayastefanos ve Berlin Anlaşmalarıyla devletin Hristiyan çoğunluğunun yaşadığı Balkanlar ve Rumeli'nin çok büyük oranda kaybıyla geri kalan topraklarda Müslüman nüfusun yoğunluğu arttığı için bu toprakları elde tutmaya yönelik olarak İslam'ın ve hilafetin siyasal bir araç olarak kullanıldığı (Karpat ve Zens, 2002; Karal, 2007; Kılınç, 2002; Zürcher, 2000), ifade ve basın özgürlüğünün ciddi biçimde kısıtlandığı (Karal, 2007; Shaw ve Shaw, 2010) öte yandan da Batı'nın tıbbi, teknik, eğitimsel, askeri ve altyapısal örgütlenmesinin model olarak alındığı (Mardin, 2002), Batı medeniyetinin 'iyi' yanları şeklinde görülen bu yanların ağırlıklı olarak uygulamaya geçirildiği (Georgeon, 2012) ideolojik düzlemde bir Batılılaşmadan çok altyapısal boyutta geleneksel bir modernleşmenin yaşandığı bir dönem olmuştur.

4.3.4.1. Kanun-i Esasi ve Birinci Meşrutiyet

23 Aralık 1876'da ilan edilen Birinci Meşrutiyet'in dayandığı Kanun-i Esasi Osmanlı Devleti'nin ilk yazılı anayasasıdır. Tanzimat Fermanı'nın 1839'da ilanından sadece 37 yıl gibi kısa bir süre sonra Osmanlı Devleti'nin yazılı bir anayasa ve meşrutiyet ile yönetilen bir rejime geçmesi başlı başına üzerinde düşünülmesi gereken bir olay olmakla beraber Tunaya (2016)'ya göre Birinci Meşrutiyet'in ya da Kanun-i Esasi'nin ana gayesi İngiltere'deki anayasal monarşiye veya Fransa'daki cumhuriyete benzeyen Batılı anlamda bir devlet şekli ve anayasa oluşturmak değildir. Osmanlı Devleti'nin siyasal ve Batılılaşma tarihinde gerçek bir dönüm noktası olan bu kavramların ana amacı Shaw ve Shaw (2010), Georgeon (2012) ve Sencer (1984)'e göre Batılı devletlerin reform isteği bahanesiyle devletin yönetimine ve işlerine karışmasını önlemektir.

Tunaya (2016)'ya göre "Batı örneğinde bir anayasa olmaktan uzak" (Tunaya, 2016, 39) olan 1876 Kanun-i Esasi'si Sencer (1984)'e göre kendine özgü bir siyasal felsefeden yoksun olup "Fransız ve Belçika liberal hukukunun monarşiye uyarlanmış bir yansımasıdır." (Sencer, 1984, 58). Yargının bağımsızlığı, ibadet ve din özgürlüğü, özel mülkiyetin ve konutun dokunulmazlığı gibi Batılı değerlerin de yer aldığı Kanun-i Esasi (Georgeon, 2012), Tunaya (2016) ve Sencer (1984)'e göre sultana milletvekilleri ile ayan meclisi üyelerini atayabilme ve görevden alabilme, meclisi

toplantıya çağırabilme veya tatil edebilme yetkilerinin tanınması, her türlü yasa tasarısının tartışılabilmesi ve yasallaşması için sultanın onayının gerekli olması, halkın seçtiği milletvekillerinin kabul ettikleri tasarıların sultanın atadığı ayanlarca kabul edilmeden yasallaşamaması, Bakanlar Kurulu'nun Meclis'i tatil edebilme yetkisi olduğu halde Meclis'in Bakanlar Kurulu'nu düşürebilme yetkisinin olmaması ve saltanat makamı kutsal kabul edildiğinden sultanın eylemlerinden dolayı hiçbir şekilde sorumlu tutulamaması gibi maddelerin sayı ve kapsamca çok fazla olmasından dolayı yasama ve yürütme arasında yürütme lehine yaşamayı sınırlayıcı bir dengesizlik yaratarak devletin teokratik ve monarşik kurgusunu sürdürmekten öteye gidememiştir.

Georgeon (2012)'a göre de bu koşullarda "liberal bir anayasa söz konusu değildir" (Georgeon, 2012, 83). Shaw (1989) da yüzeysel anayasanın özgürlükçü görüldüğünü ama aslında öyle olmadığı konusunda aynı düşünmektedir. Gerçekten yukarıdaki maddelerinden de anlaşılacağı üzere 1876 Kanun-i Esasi'si biçimsel olarak bir Batılılaşma çabası olarak görünse de daha geniş açıdan bakıldığında Batılı devletlerin Osmanlı Devleti'nin içişlerine gayrimüslimler lehine reform talebiyle karışmasını önlemeye yönelik olarak hazırlanmış ve Batılı örneklerine benzer bir anayasa olmaktan çok oldukça yoğun bir biçimde köklü Osmanlı yönetim ve kurumsal uygulamalarına dayanan muhafazakâr bir nitelik sergilemektedir. Sencer (1984) ve Berkes (2016)'e göre de kurucu bir meclis tarafından değil de temsil niteliği olmayan özel bir komisyon tarafından hazırlanan Kanun-i Esasi'de Shaw ve Shaw (2010)'a göre II. Abdülhamid en az önceki sultanlar kadar güce sahiptir.

Ortaylı (2016a) ve Berkes (2016)'e göre Avrupa'da dahi meşruti yönetime sahip İngiltere, Belçika ve cumhuriyet ile yönetilen Fransa gibi birkaç ülke dışında olmayan anayasal yönetimin Kanun-i Esasi ile Osmanlı Devleti'nde de başlaması başlı başına Batılılaşma niteliği taşıyan önemli bir yenilik olsa da böyle bir yönetim biçiminin dayandığı siyasal ve yönetsel miras yokluğunun Birinci Meşrutiyet ile Kanun-i Esasi'nin sonunu getirdiği açıktır. Sultan II. Abdülhamid'in 1878'de Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Meclis-i Mebusan'ı Kanun-i Esasi'deki yetkisini kullanarak kapatmasıyla sona eren Birinci Meşrutiyet, Eriş (2002) ve Karal (2007)'a göre 18. Yüzyıl'ın ilk yarısından beri aksamalı olarak süregelen Batılılaşma çabalarının doğal bir sonucudur. Tunaya (2016)'ya göre de "Meşrutiyet adı verilen rejim, en gerçek ıslahatın ilk şartı hatta bizzat kendisi" (Tunaya, 2016, 40) olmuştur ve 1908'deki II. Meşrutiyet'e kadar da Batılılaşmanın temsil ettiği amaç olarak kalmaya devam etmiştir

(Eriş, 2002). Ancak Eriş (2002)'e göre Birinci Meşrutiyet ve Kanun-i Esasi Batılılaşma anlamında Tanzimat Dönemi'nden daha fazla bir ilerleme getirmemiştir. II. Abdülhamid'in geleneksel yönetim tarzını yansıtan (Georgeon, 2012) Kanun-i Esasi ve Birinci Meşrutiyet'in sonu Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının Batı'yı yönetsel ve düşünsel düzlemde izlemenin durakladığı ama eğitimsel, askeri ve altyapısal olarak Batı'ya yetişme gayretlerinin doruğa ulaştığı 'geleneksel modernleşme'nin de başlangıcı olmuştur.

4.3.4.2. Sultan II. Abdülhamid'in Batılılaşma Anlayışı

II. Abdülhamid'in Batılılaşma anlayışı Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'ın önceki dönemlerindeki Batılılaşma olgusundan farklı bir yapıya sahiptir. Sencer (1984) ve Tunaya (2016)'ya göre saltanatının devamı için muhafazakâr çevrelere dayanan bir yönetim sergileyen II. Abdülhamid, Shaw ve Shaw (2010)'a göre tahta meşrutiyetçi bir yönetim tarzını benimsemiş olarak çıkmış ama iç ve dış siyasi, ekonomik, askeri bunalımlar nedeniyle mutlakiyetçi ve baskıcı politikalara yönelmiştir. Shaw ve Shaw (2010) II. Abdülhamid için "Tanzimatçıların sonuncusu olmuştur." (Shaw ve Shaw, 2010, 262) diyerek, II. Abdülhamid'in neredeyse dağılmak üzere olan devleti Tanzimat'ın başardığı merkezîyetçiliği kendi yaygın istihbarat yapısıyla birleştirerek (Shaw, 1989) bir süre daha ayakta tuttuğunu ileri sürmektedir. Lewis (2016)'e göre de Tanzimat Dönemi'nden kendine miras kalan tamamlanmamış birçok Batılılaşma çabasını ancak bu şekilde sonuca ulaştırmıştır.

Karal (2007)'a göre ise Batı'yı ve Batı değer ve uygulamalarının aynen alınmasını savunanların İslamiyet'in ilerlemeye engel bir din olduğu savını reddeden II. Abdülhamid, Osmanlı Devleti'nin bir dağılma döneminde bulunduğunu kabul etmekte ve bu çöküşü durdurmak için Batı'dan yararlanılarak teknik, askeri, eğitimsel ve altyapısal yenilikler ve düzenlemeler yapılması gerektiğine inanmaktadır. Osmanoğlu (2016) II. Abdülhamid'in bu görüşünü onun sözleriyle ve daha açık ifadelerle "Milli ananelerimizin bozulmasına da taraftar olmadım. Avrupalıların medeniyetini daima takdir ettim... Başkalarını gelişigüzel taklit etmekten hoşlanmam. Marifet, bu medeniyeti kendi bünyemize uydurabilmektir ortaya koymaktadır." (Osmanoğlu, 2016, 122) diyerek açıklamaktadır. Dolayısıyla II. Abdülhamid'in Batı'yı ve onun temsil ettiği uygarlığı bütüncül ve tek parçalı parçalanamaz bir yapı olarak görmediği ortadadır.

Berkes (2016), Karal (2007) ve Mardin (2002)'e göre II. Abdülhamid, Batı uygarlığını teknik-bilimsel ve fikirseldüşünsel olarak iki kategoriye ayırmaktadır ve Osmanlı Devleti'nin Batı uygarlığının teknik-bilimsel yönünü tereddütsüz olarak izlemesi gerektiğine inanmaktadır. Bu izleme ise Mardin (2002)'in deyişiyile “Batı'nın tekniğini, idari sistemini ve bilhassa askeri teşkilatını ve eğitimini alma” (Mardin, 2002, 17) şeklinde olmalıdır. Batı uygarlığının özgürlükçü fikirseldüşünsel boyutunun ise Osmanlı Devleti'nin toplumsal ve inanç yapısına uygun olmadığını bu yüzden de devletin zararına olduğunu (Lewis, 2016; Kılınç, 2002) ileri sürerek Batı uygarlığının bu boyutundan uzak durulması gerektiğini düşünmektedir (Karal, 2007). Dolayısıyla II. Abdülhamid'e göre Batılılaşma Osmanlı Devleti'nin kendine özgü İslami yapısını koruyarak bu yapıya Batı uygarlığından “akıllıca seçmek ve uygulamak şartı ile” (Lewis, 2016, 176) uygun ve yararlı öğelerin faydacı bir şekilde kaynaştırılmasıyla gerçekleşebilecek zaman alıcı bir olgudur. Böyle bir Batılılaşma anlayışı da kimlik arayışı açısından değerlendirildiğinde geleneksel bir modernleşme olarak kabul edilebilir.

Georgeon (2012)'a göre II. Abdülhamid'in Avrupa, Batı, uygarlık kavramları ve uygarlığın farklı boyutları hakkındaki bu düşünceleri amcası Sultan Abdülaziz ile 1867 Paris Uluslararası Sergisi'ni ziyaret etmek için çıktığı Avrupa gezisi sırasında şekillenmiştir. Bu gezi sırasında gözlemlendiği eğitim ve sanat binalarının görkemi, askeri birliklerin düzen ve donanımı, seyahat sırasında kullandığı demiryollarının rahatlığı ve işlevselliği, Batı'nın müzik, tiyatro, resim ve opera gibi güzel sanatlardaki gelişmişliği II. Abdülhamid'in Batı uygarlığının 'iyi-faydalı' ve 'kötü-faydasız' yönlerini bizzat deneyimlemesini sağlamıştır. Deringil (2014)'e göre de II. Abdülhamid, gelişmiş ülkelerin bir gösteriş vitrini olan uluslararası sergilerin ve bu sergilere katılmanın Osmanlı Devleti için politik anlamını ve devletin doğru temsili açısından önemini yine bu gezi sırasında anlamıştır.

Elbette II. Abdülhamid'in Batılılaşma ile ilgili bu düşünce biçimi, Berkes (2016), Toynbee (1999) ve Karal (2007)'in da belirttiği gibi, genelde herhangi bir uygarlığın özelde de Batı uygarlığının bir bütün olduğu ve teknik-bilimsel boyutun gelişmesini sağlayan etkenin aslında fikirseldüşünsel boyut olduğu gerçeğinden uzaktır. “Bir uygarlık sadece bir iki bilim koluyla yaşayamaz. Eğer Batı kültürce aşağı idiyse, maddi uygarlığını geliştiremezdi.” (Berkes, 2016, 381-382) düşüncesini ileri süren Berkes (2016) de aynı görüştedir. Tunaya (2016), Karal (2007), Georgeon (2012), Mardin

(2002), Ortaylı (2016a) ve Shaw ve Shaw (2010)'a göre de II. Abdülhamid'in saltanatı boyunca otokratik bir yönetim ile Osmanlı Devleti'ne sızmasını engellemeye çalıştığı Batı uygarlığının özgürlükçü ve meşrutiyet yanlısı fikirsel-düşünsel boyutu yine onun kurduğu ama etkilerini öngöremediği Batılı örneklerine denk eğitim kurumlarında filizlenerek saltanatının sonunu getirmiş ve 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlamıştır.

Sonuç olarak, II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen Batılılaşma, adına 'geleneksel modernleşme' denebilecek 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının mutlakiyetçi, otokratik ama istekli ve eylemli bir kimlik kazandığı ve Batılılaşma düşüncesinin "kontrollü ve temkinli bir yenileşmeyi tercih eden; bir ayağı gelenekte, diğer bir ayağı modernleşmede olan" (Alkan, 2010, 64) bir yapı içinde daha derinlemesine anlaşıldığı bir dönemdir.

4.3.4.3. Eğitim Alanındaki Geleneksel Modernleşme

II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşmesinde de Tanzimat Dönemi'nde olduğu gibi hükümeti, yargıyı, orduyu ve bürokrasiyi etkin bir şekilde işletebilmek için gerekli insan gücünü yaratacak en önemli güç olarak eğitim görülmüştür. Bu nedenle Osmanlı Devleti'nde o zamanda bulunan her türden ve düzeyden (Shaw, 1989) okulun geliştirilmesi için kapsamlı yenilikler yapılmıştır. Hatta Shaw (1989), Lewis (2016) ve Shaw ve Shaw (2010)'a göre eğitim II. Abdülhamid dönemi Batılılaşma çabalarında en büyük ve ilk niteliğinde atılımların gerçekleştirildiği alan olmuştur.

Eğitim alanındaki belli başlı atılımlardan biri 1859'da devlet memuru yetiştirmek için kurulan Mekteb-i Mülkiye'nin (Lewis, 2016) 1877'de ders programlarının ve kitaplarının daha da Batılı ve laik bir düzenle (Shaw ve Shaw, 2010; Zürcher, 2000) yeniden düzenlenmesi olmuştur. Modern eğitim merkezleri arasında ilk sivil okul olan Mekteb-i Mülkiye (Lewis, 2016) II. Abdülhamid'in baskıcı yönetiminde dahi Batılı fikirlerin ilk ortaya çıktığı etkin bir entelektüel merkez olmuştur.

Daha önceki dönemlerden kendine miras kalan bir diğer eğitim kurumu olan Mekteb-i Harbiye de Almanya'dan istenen eğitmen subaylar yardımıyla (Shaw ve Shaw, 2010) kitaplar, eğitim programları ve yöntemleri bakımından daha Batılı ve modern bir sisteme göre yeniden düzenlenmiştir. Ancak Karal (2007)'a göre II. Abdülhamid Alman subayların daha serbest ve pratik çalışabilmesi için gerekli olan izinleri tahttan indirilme korkusuyla büyük oranda vermediği için (Georgeon, 2012) bu eğitim

kurumundaki modernleşme çabaları daha çok kuramsal olmuş ve yayınlanan birkaç yönetmelikle sınırlı kalmıştır.

Bu iki eski kurumdan başka 1878’de vergi memuru ve ekonomist yetiştirmek için açılan Mekteb-i Maliye (Lewis, 2016) ve öğretmen yetiştirmek için kurulan Dar-ül Muallimin (Kodaman, 1991), Tanzimat Dönemi’nde çıkarılan Batılı ve laik ceza ve ticaret kanunlarını uygulayabilecek yargıçlar yetiştirmek için aynı yıl kurulan Mekteb-i Hukuk (Georgeon, 2012), 1882’de Mekteb-i Ticaret ve 1889’da açılan Mekteb-i Baytar (Lewis, 2016), 1892’de kapitülasyonlar nedeniyle konulan gümrük vergilerinin istenilen şekilde uygulanmasını sağlayacak memurlar yetiştirmek için hayata geçirilen Gümrük Darüttalimi (Shaw ve Shaw, 2010), 1883’te Paris Güzel Sanatlar Akademisi model olarak alınarak kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi (Berkes, 2016), özellikle Müslüman nüfus içinden teknisyen ve mühendis yetiştirmek için Ticaret ve Nafia Nezareti’ne bağlı olarak farklı yıllarda neredeyse her ilde açılan Hamidiye Sanayi Mektepleri (Georgeon, 2012), 1898’de günümüz Marmara Üniversitesi Tıp Fakültesi’nin ilk biçimi olarak kurulan Mekteb-i Tıbbiye (Lewis, 2016) ve 1870’teki başarısız denemeden sonra (Berkes, 2010) yeniden canlandırılarak 1900’de açılan ve ilahiyat, matematik, doğa bilimleri ve edebiyat fakülteleriyle ilk Osmanlı üniversitesi olan (Shaw ve Shaw, 2010) Dar-ül Fünun II. Abdülhamid’in geleneksel modernleşme döneminde Batılı örneklerle göre yapılandırılan belli başlı yüksek öğretim kurumları olmuştur.

Bu yüksek öğretim kurumlarına öğrenci yetiştirmek için ilk ve orta dereceli okulların da açılmasına önem verilmiştir. II. Mahmud döneminde sadece İstanbul’da ve büyük oranda kâğıt üzerinde kalan ilköğretimin (Lewis, 2016; Shaw ve Shaw, 2010) zorunlu olması kuralı yasal önlemlerle denetlenerek çocukların okula daha çok gönderilmesi sağlanmıştır (Kodaman, 1991; Baytal, 2000). Ayrıca 1870 yılında açılan ilk kız öğretmen okulu Darü’l-muallimat’a (Berkes, 2016) 1893’te yapılan bir düzenlemeyle ortaokul düzeyinde tarih, coğrafya, matematik, nakış gibi derslerin de olduğu kızlar için altı yıllık bir hazırlık sınıfı eklenmiştir (Lewis, 2016). Ayrıca devletin tüm il merkezlerinde yedi sınıflı ve birçok ilçe merkezinde beş sınıflı olmak üzere orta okullara öğrenci yetiştirmek için ilkokullar açılmıştır (Lewis, 2016; Shaw ve Shaw, 2010). 1904’te de Şam, Bağdad, Erzincan, Edirne ve Manastır’da Fransızcanın yabancı dil olarak okutulduğu yatılı askeri liseler eğitime başlamıştır (Lewis, 2016). Arap, Kürt, Arnavut aşiretlerinin çocuklarına Avrupalı devletlerin yayılmacı

düşüncelerine karşı Osmanlılık düşüncesi aşılacak için kurulan (Kodaman, 1991) Aşiret Mektepleri de II. Abdülhamid döneminin eğitimdeki geleneksel modernleşme adımlarındandır. Tüm bunlara ek olarak, Tanzimat Dönemi'nden beri Fransız sistemine göre eğitim veren Galatasaray ve fakir Müslüman, Türk çocuklara eğitim veren Darüşşafaka Liseleri, Kodaman (1991) ve Lewis (2016)'e göre II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışına uygun biçimde Latincenin ders programından çıkarılması, bu okullara ve diğer gayrimüslim okullarına Türk öğretmenler atanması ve Türk öğrenci kontenjanının artırılmasıyla daha muhafazakâr bir karakter kazanmıştır. Benzer bir çaba yeni ilk ve ortaokullara devletin mali yardım sağlaması (Baytal, 2000), Tanzimat Dönemi'nin İstanbul'a öncelik veren anlayışının (Gündüz, 2008) aksine bu okulların özellikle Türk ve Müslüman nüfusun çoğunlukta olduğu Anadolu'da ve diğer vilayetlerde yaygınlaşmasına (Kodaman, 1991; Georgeon, 2012; Shaw, 1989; Ortaylı, 2002; Akyol ve Ortaylı, 2014) yönelik gayretlerde de görülebilir.

Sonuçta, Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları içinde kendine özgü bir kimlik taşıyan II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışı devletin Tanzimat Dönemi'yle ortaya çıkan eğitim alanındaki görevinin bilincine daha çok vardığı, çağın gerektirdiği çeşitlilik ve düzeylerde standartlaşmış eğitim hizmeti sağlamaya gayret ettiği bir dönem olmuştur. II. Abdülhamid'in bu Batılılaşma anlayışı içinde kendi merkezi ve güçlü otoritesini ve devlet bürokrasisini ülkenin en uzak noktalarına kadar götürmenin (Gündüz, 2008; Deringil, 2014) ve “manevi yönün ve toplumsal terbiye boyutunun giderek ağır bastığı...Osmanlı hanedanına ve hilafet kurumuna bağlılığı güçlendirmenin bir aracı” (Georgeon, 2012, 350) olan eğitim Tanzimat döneminde alınan kararların dengeli ve merkezîyetçi bir anlayışla uygulandığı bir alan olmuştur. Özbek (2004) geleneksel modernleşme anlayışı çerçevesinde eğitime bu tarz bir yaklaşımı modernleşme düşüncesinden bir ayrılış değil zaten modernleşmenin bir gerek ve zorunluluğu olarak görmektedir. Georgeon (2012) ise II. Abdülhamid dönemi eğitim sisteminin ve programının geleneksel modernleşme düşüncesiyle Müslüman ve modern bir orta sınıf yaratma amacıyla olduğunu belirtir.

Günümüzün basamaklara ayrılan milli eğitim yapılanmasının ve Milli Eğitim teşkilatının büyük oranda son şeklini aldığı (Kodaman, 1991) II. Abdülhamid dönemi eğitim kurumları nicelik olarak tatmin edici gibi görünse de mali sorunlar, iç ve dış baskılar ve öğretmen eksiklikleri nedeniyle nitelik olarak aynı oranda ilerleme

kaydedememiştir (Baytal, 2000; Kodaman, 1991; Georgeon, 2012). Ancak eğitimin devlete ve topluma Şekil vermedeki gücünün farkına varan ama döneminin koşulları gereği bürokrasiye öncelik vermek zorunda kalan dedesi II. Mahmud'un bu politikasını devam ettiren II. Abdülhamid, Tanzimat Dönemi'nin Batılı ve laik eğitim anlayışına sahip eğitim kurumlarını yerel ve dini gereksinimlere de yanıt vermeye yönelik (Özbayrak, 2011) geleneksel modernleşme anlayışıyla yeniden yapılandırmış ve bunlara ek olarak birçok farklı dalda eğitim veren okullar açılmasını sağlamıştır. Onun bu geleneksel modernleşmeci eğitim siyaseti yukarıda da değinildiği gibi paradoksal olarak çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran kuşağın da yetişmesini sağlamıştır.

4.3.4.4. Askeri Alandaki Geleneksel Modernleşme

Karal (2007), Georgeon (2012) ve Shaw ve Shaw (2010)'a göre 93 Harbi olarak da bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nın neden olduğu büyük toplumsal ve ekonomik yıkımın yanı sıra gerçekleşen toprak kayıpları Osmanlı ordusunun yetersizliklerini net olarak ortaya koymuştur. Bu savaştan sonra elde kalan toprakları koruyabilmek için ordunun eğitim ve donanım olarak modernleştirilmesine büyük önem verilmiştir. Ancak içinde bulunulan siyasi ve mali durum nedeniyle bu işi Batılı uzmanların yardımı ve desteği olmadan gerçekleştirmek olanaksız olduğu için (Karal, 2007; Georgeon, 2012) Avrupa'dan askeri uzmanlar davet edilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin askeri yönden Batılılaşma çabaları, içinde bulunduğu jeopolitik atmosferin çalkantılı doğasına göre Şekil alan bir olgudur. Diğer bir deyişle, Fransa'nın Avrupa siyasetinde etkin olduğu 1871'e kadar genellikle Fransa'dan alınan askeri destek Fransa'nın 1871'de Prusya'ya yenilmesi ve Almanya'nın Avrupa'da etkin siyasal bir güç olarak ortaya çıkmasından sonra Almanya'dan istenmeye başlamıştır (Karal, 2007; Georgeon, 2012). Bunda bir diğer etken de çoğunlukla Rus tehlikesine karşın hiçbir Batılı devlete güvenmeyen II. Abdülhamid'in (Karal, 2007), tam olarak güvenmemekle birlikte, "Ortadoğu'da doğrudan doğruya bir ilgileri olmadığı için tarafsız kabul edilen Almanlardan" (Shaw ve Shaw, 2010, 297) askeri destek almayı Osmanlı Devleti'nin jeopolitik çıkarlarına daha uygun görmesidir.

Ancak askeri alandaki modernleşmenin en temel koşulu olan mali kaynak yetersizliği (Shaw ve Shaw, 2010) yapılmak istenen modernleşme hareketlerinde bazı tercihler yapılmasına ve öncelikler belirlenmesine neden olmuş ve bu dönemde kara ordusunun

güçlendirilmesine deniz kuvvetlerinden daha çok önem verilmiştir. Georgeon (2012)'a göre bu durumun nedeni finansal olduğu kadar II. Abdülhamid'in Osmanlı ordusunun geleneksel omurgası olarak kara gücünü görmesi ve 93 Harbi'nin gösterdiği gibi (Karal, 2007; Georgeon, 2012; Hülagü, 2011) devlete yönelen askeri tehditlerin asıl olarak kara kaynaklı olduğunu düşünmesidir. "Fetih zamanları geride kaldığı için, ordunun hareketliliği bir kenara bırakılıp daha savunmaya dayalı, askerlik sanatı açısından daha statik bir anlayış" (Georgeon, 2012, 343) benimsenmiştir. Bu 'karasal' anlayışta elbette o zaman bir kara devleti olan Almanya'dan gelen uzmanların da etkisi vardır.

Shaw ve Shaw (2010)'a göre amcası Sultan Abdülaziz zamanında birçok zırhlı ve firkateyn ile etkin bir deniz gücü haline getirilen donanma, Zürcher (2000) ve Berkes (2016)'e göre II. Abdülhamid'in bu donanmanın Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinde Dolmabahçe Sarayı'nı kuşatarak oynadığı rolü unutmaması nedeniyle Haliç'te hareketsiz bırakılsa da, mali yetersizliklerin de payının olduğu savunmaya dönük geleneksel modernleşme anlayışı çerçevesinde Almanya'dan alınan ve Çanakkale Boğazı'nın her iki kıyısı ve İstanbul'un kuzey kıyıları gibi (Shaw ve Shaw, 2010) önemli noktalara yerleştirilen ağır top bataryaları, savaş gemilerine sağlanan mayınlar ve torpiller ile güçlendirilmiştir. Ancak Bölüm 6'da tartışıldığı üzere II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde bu mühimmat yerine Batılılaşma ve modernleşmenin daha 'göz alıcı' bir propagandası olan savaş gemileri ve eğitimli mürettebatın fotoğrafları çok daha fazla yer kaplamaktadır.

Kara ordusunu modernleştirmeye yönelik olarak ise yine Alman silah firmalarından alınan tüfekler ve mühimmat (Shaw ve Shaw, 2010), Alman general Von der Goltz başkanlığındaki askeri heyetin gayretleriyle hazırlanan kurmaylık yönetmelikleri, eğitim yönergeleri, haritalar ve tatbikat kitapçıkları (Karal, 2007; Georgeon, 2012), birliklerden düzenli olarak toplanan raporlar ve yayınlanan istatistikler (Shaw ve Shaw, 2010), Batılı kural ve modellere dayandırılan askerlik yoklamaları ve seferberlik kuralları (Georgeon, 2012) ve genelkurmay ile kuvvet komutanlıklarının Alman modeline göre oluşturulması (Shaw ve Shaw, 2010) belli başlı modernleşme çabalarıdır. Bunlara ek olarak 1886'da askere alma sistemi yeniden düzenlenerek daha önce askerlikten muaf tutulan İstanbul, Arnavutluk, Hicaz, Trablusgarp ve Bingazi halkı ve yirmi yaş yukarısındaki yerleşik ya da göçebe tüm Müslüman erkeklere askerlik zorunluluğu getirilmiştir (Shaw ve Shaw, 2010). Ayrıca yine Alman askeri

heyetinin önerisiyle kendi yerine başkasını parayla askere gönderme uygulaması kaldırılmıştır (Shaw ve Shaw, 2010). Doğu Anadolu'daki Kürt ve Türkmen aşiretlerini birbiriyile kaynaştırma, devlete olan bağlılıklarını arttırma ve Rus tehdidine karşı koyma düşüncesiyle (Shaw ve Shaw, 2010) bu aşiretlerden Hamidiye Süvari Alayları oluşturulmuştur.

Subayların eğitimine de önem verilmiş ve Şam, Beyrut, Bağdat, Manastır gibi vilayetleri devletin merkezi otoritesi altına alma amacıyla (Georgeon, 2012) başta bu bölgelerde sonra diğer vilayetlerde yirmi bir yeni askeri ortaokul açılmıştır. Fransızca, Rusça, Rumca, matematik, geometri, coğrafya, taktik, strateji, savaş tarihi gibi Batılı eğitim programlarını örnek alan (Georgeon, 2012) derslerin okutulduğu bu okulların yanı sıra yurtdışına, özellikle Almanya'ya, gönderilen askeri öğrenciler de bu alandaki gayretli modernleşme çabalarının göstergesidir. Georgeon (2012)'a göre tüm bu modernleşme çabalarının olumlu etkileri 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nda Osmanlı ordularının beklenmeyen bir hızla Yunanistan'ı geçerek ve Atina'yı tekrar ele geçirmesinde görülmüştür.

Ne var ki tüm bu modernleşme çabalarında ortaya çıkan mali yetersizlikler, II. Abdülhamid'in orduya ve Alman askeri uzmanlara karşı duyduğu derin kuşku (Berkes, 2016) kendisine gönderilen istihbarat bilgilerinin etkisi ile en düşük rütbeli subayların atamasını dahi denetleme isteği (Karal, 2007; Shaw ve Shaw, 2016), "Osmanlı ordusunu askeri düzeyde etkili, siyasi düzeyde güçsüz kılmak" (Georgeon, 2012, 341) yöntemi şeklinde kendini gösteren geleneksel modernleşme, orduya siyasetin girmesine neden olmuş ve hedeflenen Batılı standardın aksine bir durum ortaya çıkarmıştır. Çoğunlukla teknik ve eğitimsel düzlemde kendini gösteren askeri alandaki modernleşme, bu uzun dönemli soruna rağmen ulaştırma ve haberleşme gibi alanlarda gerçekleşen altyapısal ilerlemelerle birlikte önceki dönemlere göre daha iyi donatılmış ve daha iyi eğitilmiş bir ordu meydana getirmiştir.

4.3.4.5. Ulaştırma, Haberleşme ve Diğer Alanlardaki Altyapısal Modernleşme

II. Abdülhamid'in "otokratik ve İslami yönü ağır basan" (Özbek, 2004, 75) ama modernleşmeci Batılılaşma anlayışında gerçekleştirilen altyapı yatırımlarının Osmanlı Devleti ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki tarihsel sürekliliği sağlayan en önemli öğelerden biri olduğu Georgeon (2012), Shaw ve Shaw (2010), Karal (2007), Shaw

(1989), Özbek (2004) ve Zürcher (2000)'in de değindikleri gibi genel kabul gören bir gerçektir.

Bu tarihsel sürekliliği sağlayan etkenlerin başında Karal (2007)'in deyişiyile “her şeyden önce siyasi düşüncelerle hareket etmekte” (Karal, 2007, 471) olan II. Abdülhamid'in özel önem verdiği demiryolları gelmektedir. Daha Sultan Abdülmecid döneminde (Karal, 2007; Ortaylı, 2016a) işlevi ve önemi kavranan demiryolları Sultan Abdülaziz devrinde Fransız ve İngiliz şirketlerin aldıkları ihalelerle iç bölgelerden limanlara hammadde, limanlardan da iç bölgelerdeki pazarlara ürün taşıma amacıyla (Karal, 2007; Shaw ve Shaw, 2010; Zürcher, 2000) inşa edilmiştir. 19. Yüzyıl başlarındaki Sanayi Devrimi ile politik, askeri, stratejik ve ekonomik bakımdan önemi giderek artan demiryolları II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışı çerçevesinde Avrupalı devletlerin Osmanlı Devleti üzerinde giriştikleri “politik ve emperyalist rekabeti ekonomik rekabete dönüştürmek için” (Shaw ve Shaw, 2010, 278) jeopolitik bir araç olarak kullanılmıştır. Shaw (1989) bu ekonomik rekabet ile devletin demiryolları, sanayi ve ticaret konusunda ciddi atılımlar yapmayı başardığını belirtmektedir.

Bu politikanın en belirgin örneği Sultan Abdülaziz zamanında yapılan (Shaw ve Shaw, 2010) Haydarpaşa-İzmit Hattı'nın Konya ve Halep üzerinden Bağdat ve Basra Körfezi'ne kadar uzatılmasıyla inşa edilen (Karal, 2007) Haydarpaşa-Bağdat Demiryolu projesidir. Birinci Dünya Savaşı'ndan çok sonra ancak 1930'larda tamamlanabilen (Shaw ve Shaw, 2010) bu demiryolunun inşası Fransa ve İngiltere'nin tüm karşı çıkmalarına karşın liderliğini Almanya'nın yaptığı bir konsorsiyuma verilmiştir (Zürcher, 2000). II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme çabalarının sembol altyapı yatırımlarından olan bu demiryolunun yapım işinin Almanya'ya verilmesini Karal (2007) iki nedene bağlamaktadır: II. Abdülhamid'in Almanya'nın Osmanlı Devleti'ndeki çıkarlarının ağırlıkla ekonomik ve ticari olduğu düşüncesi ve Haydarpaşa-Bağdat Demiryolu'nun yapımıyla bu yönlerden Osmanlı Devleti'ne sıkı bir biçimde bağlanan Almanya'nın Osmanlı Devleti'ni olası bir savaş ya da anlaşmazlık durumunda ittifak kurabilecek İngiltere ve Rusya'ya karşı korumak zorunda kalacağı inancı. Bu düşüncelere ek olarak demiryolunun geçeceği yerlerde sık sık meydana gelen ayaklanmaları bu demiryoluyla hızla sevk edilecek ordunun kolaylıkla bastırılabilceği (Shaw ve Shaw, 2010; Zürcher, 2000) ve İngiltere'nin bir savaşta Mezopotamya, Suriye ya da Anadolu kıyılarını tehdit etmesi durumunda bir

savunma savaşını kolaylaştıracağı değerlendirmeleri (Karal, 2007) II. Abdülhamid'in Haydarpaşa-Bağdat Demiryolu'nda en somut gerçekleştirmelerinden birini bulan geleneksel modernleşmeye ne kadar önem verdiğini göstermektedir. Elbette bu demiryolu Osmanlı Devleti ve Almanya arasında çok boyutlu jeopolitik bir ilişkiyi ve Berkes (2016) ve Reed [23.11.2016]'e göre Berlin-İstanbul arasındaki kısmın tamamlanmasıyla da Almanya'nın Osmanlı Devleti üzerindeki etkisinin giderek güçlenmesi sonucunu da doğurmuştur.

II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışı kapsamında gerçekleştirilen altyapısal modernleşmenin demiryolu ayağındaki bir diğer önemli yatırım Hicaz Demiryolu'dur. Bilgin (2004) ve Karal (2007)'a göre II. Abdülhamid'in en çok önem verdiği modernleşme çabalarından olan bu demiryolunun amacı İstanbul ve Mekke-Medine arasındaki hacıların, askerlerin ulaştırmasını kolaylaştırmak, bölgedeki vilayetlerin ekonomik gücünü arttırmak ve en önemlisi de siyasi bir politika çerçevesinde "İslam dünyasında Halife lehine propaganda yapmak"tır (Karal, 2007, 471). Shaw ve Shaw (2010)'a göre Alman mühendislerin teknik yardımıyla ama II. Abdülhamid'in isteğiyle çok büyük ölçüde Türk usta, teknisyen ve işçilerin emeğiyle gerçekleştirilen (Koloğlu, 2010) Hicaz Demiryolu, Bilgin (2004)'e göre Akdeniz kıyısındaki Hayfa Limanı'na ve Haydarpaşa-Bağdat Demiryolu'na bağlanarak İngiltere'nin Süveyş Kanalı üzerindeki egemenliğini kırmayı da amaçlamaktadır.

Bu iki ana demiryolu projesi dışında 1890'da tamamlanan geleneksel İslami ve oryantalist mimari çizgilere sahip (Demirel, 2011) Sirkeci Garı ile daha modern ve neoklasik bir mimari tarzla (Demirel, 2011) bir önceki küçük istasyonun yerine inşa edilip 1908'de açılan Haydarpaşa Garı, demiryollarının II. Abdülhamit döneminin altyapısal bağlamdaki geleneksel modernleşme anlayışının iki anıt yapıtıdır. Ayrıca Rumeli demiryolları, Mersin-Tarsus-Adana, Mudanya-Bursa, İzmir-Afyon ve İzmir-Aydın demiryolları (Karal, 2007) ile Osmanlı Devleti'nin farklı bölgelerini birbirine bağlayan demiryolu hatlarının uzunluğu II. Abdülhamid döneminin sonunda üç kat artarak (Zürcher, 2000) 1888'de 1.780 km'den 1908'de 5.883 km'ye (Shaw ve Shaw, 2010) yükselmiştir.

Demiryollarındaki bu gelişimle karşılaştırıldığında karayolları ve denizyollarındaki gelişim ise çok daha yavaş olmuştur. Shaw ve Shaw (2010)'a göre yol yapımı ve onarımı için alınan yeni vergiler ve 1869'da çıkarılmış olan yol yapımı için zorunlu iş gücü düzenlemesinin kullanılmasıyla 1881-1897 arasında 823 km yeni yol yapılmış

ve 450 km yol da onarılmıştır. 1904'te eski yollarla beraber toplam 23.765 km'lik karayolu 20 milyon nüfuslu ve o tarihte 3.272.354 km²'lik alana (Shaw ve Shaw, 2010) yayılan bir ülke için yeterli olmasa da bu yollar II. Abdülhamid'in çok önem verdiği vergilerin düzenli toplanması ve ticaretin gelişmesini sağladığı gibi ordunun kolaylıkla hareket etmesini de mümkün kılmıştır. Deniz yollarına ise pek önem verilmemiştir. II. Abdülhamid döneminin tüm modernleşme çabalarına karşın 1904'e gelindiğinde bile Bahriye Nezareti'ne bağlı Avrupalı özel bir şirkete ait (Zürcher, 2000) genelde Tanzimat Dönemi'nde dışardan satın alınan irili ufaklı ve sadece 4.756'sı buharlı 68.794 gemi (Shaw ve Shaw, 2010) Boğaz ve Marmara Adaları, Karadeniz ve Marmara kıyıları ile Mısır arasında yük ve insan taşımacılığı yapmaktadır. Bu yetersiz rakamlara karşın demiryolları kadar olmasa da deniz yolları da Osmanlı Devleti'nin ve ekonomisinin Batı ve Avrupa ile bütünleşmesini sağlamıştır.

Tanzimat Dönemi'ndeki Batılılaşma çabalarının odak noktası olan merkezileşme ve bürokratik yönetimi gerçek anlamıyla mümkün kılan (Zürcher, 2000) altyapı yatırımı II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışı çerçevesinde otokratik yönetimine de hızlı ve yaygın denetleme olanağı veren telgraf olmuştur. Berkes (2016)'e göre 30.000 km, Ortaylı (2016a)'ya göre 43.000 km, Shaw ve Shaw (2010)'a göre ise 49.716 km telgraf hattının kurulduğu II. Abdülhamid döneminde İstanbul'dan Ege ve Akdeniz'deki adalara, Yemen ve Hicaz'a kadar uzanan telgraf hatları ulaştırma sisteminin merkezi yönetimin taşra ile bütünleşmesini sağlamadaki yetersizliğini bir noktaya kadar telafi etmiştir. Lewis (2016)'e göre öncelikle savunma amacıyla yaygınlaştırılan telgraf için Mors alfabesi hemen Osmanlı Türkçesi'ne uyarlanarak en gelişmiş telgraf makineleri satın alınmıştır. II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışının demiryollarından sonra bir diğer simgesel altyapı yatırımı olan ve "Abdülhamit rejimine sadakatle hizmet eden" (Berkes, 2016, 334) "merkezileştirilmiş ve müstebit idarenin güçlü bir aleti" (Lewis, 2016, 185) telgrafa verilen önemi Berkes (2016) Fransa'ya telgrafçılık eğitimi için öğrenciler gönderildiğini bu arada hızla telgrafçı yetiştirmek için telgraf kursları açıldığını belirterek Lewis (2016) ise "Galatasaray ve Darüşşafaka sultanilerinin ders programlarına bile" (Lewis, 2016, 184) alındığına değinerek açıklamaktadır.

Haberleşmeye verilen önemin bir göstergesi de Posta ve Telgraf Nezareti'ne bağlı olan telgraf şebekesinin geliştiği hız ve olgunlukta ilerlemeyen (Shaw ve Shaw, 2010) altyapısal modernleşme çabası ise posta hizmeti olmuştur. 19. Yüzyıl'ın başlarından

itibaren Osmanlı Devleti'nde kendi posta işletmelerini kuran İngiltere, Fransa, Almanya, Avusturya, Yunanistan, Mısır ve Avusturya'nın tekelci yaklaşımları nedeniyle (Ortaylı, 2016a) çok parçalı ve uluslararası bir nitelikte olan posta hizmeti II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışıyla devletleştirilerek posta taşıma hakkı 1873'te daha 1841'de kurulan (Shaw ve Shaw, 2010) Osmanlı Posta İdaresi'ne devredilmiştir.

Elbette bu politikanın arkasında Avrupa'dan yabancı posta şirketleri ile gelen ve II. Abdülhamid döneminde Batı'nın 'zararlı' yönleri özgürlükçü-meşrutiyetçi düşünceleri yayan yayınları engelleme isteği de vardır. Bu engelleme isteğinden kaynaklanan rekabet ile bazı yabancı posta şirketlerinin izinleri iptal edilmiş ve Osmanlı Posta İdaresi'nin birçok farklı şehirde yeni şubeleri açılmıştır (Lewis, 2016). Yunan ayaklanmasından sonra 1881'de Yunanistan, Bosna'nın Avusturya tarafından ilhak edilmesinden sonra da 1909'da Avusturya postalarına el koyulmasıyla (Shaw ve Shaw, 2010) Osmanlı Devleti'ndeki posta hizmeti "hiçbir zaman telgraf ve karayolları ve posta taşımacılığı konusunda dış sermayeye taviz vermeyen" (Ortaylı, 2016a, 93) kendinden önceki Osmanlı yöneticileri zamanında olduğu gibi II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışı kapsamında da "tüm imparatorluğu kapsayan ve kapitülasyonların koruyuculuğu altında çalışan yabancı postanelere bağımlılığı büyük oranda azaltan" (Shaw, 1989, 192) daha ulusal ve yerel bir görünüm almıştır.

Ekonomi cephesinden bakıldığında Zürcher (2000)'e göre II. Abdülhamid'in devraldığı mali durum en az siyasal durum kadar sorunlu ve ağırdır. Gerçekleştirilecek herhangi bir altyapısal modernleşme çabasının ön koşulu olan mali yeterlilik Shaw ve Shaw (2010)'a göre 1856 Kırım Savaşı sırasında alınan ilk dış borçların ödenememesi ile giderek zayıflamıştır. 1875'te iflas eden devlet (Ortaylı, 2016a) 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'yla gelen tazminat yüküyle karşı karşıya kalınca mali bunalım yüzde seksene varan dış borç oranına (Shaw ve Shaw, 2010) ulaşarak en üst düzeye çıkmış ve Osmanlı Devleti'nin Avrupa para piyasalarındaki güvenilirliği tamamen kaybolmuştur.

Ancak II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme çabalarının "en büyük başarıları finans ve ekonomi alanlarındaydı" (Shaw, 1989, 190) ve bu dönemde "mali ve iktisadi konularda hayli iyi bir performans gösterilmiş olduğunu" (Özbek, 2004, 74) gösteren birçok araştırma da bulunmaktadır (Akyol ve Ortaylı, 2014; Shaw, 1989; Shaw ve Shaw, 2010). 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'nın ardından Osmanlı Devleti'nin

ekonomik ve mali olarak çökmesinin hiçbir devlete siyasi ve finansal bir yararı olmayacağına ikna edilen (Zürhcer, 2000; Shaw ve Shaw, 2010; Shaw, 1989) İngiltere, Fransa, Hollanda, İtalya, Almanya, Avusturya-Macaristan ile Rusya'nın temsilcilerinin oluşturduğu ve 1881 yılında kurulan Düyun-u Umumiye Komisyonu her ne kadar “doğrudan doğruya yabancı alacakların denetiminde ve onlara karşı sorumlu” (Lewis, 2016, 447) olsa ve bunun sonucunda da “milli gelirin geniş bir bölümünü kontrolü altında tutan ikinci ve bağımsız bir Maliye Bakanlığı” (Lewis, 2016, 447) ve Ortaylı (2016a)'nın deyişyle “beynelmilel haciz memuru” (Ortaylı, 2016a, 174) görünümüyle II. Abdülhamid'in buraya kadar izleri sürülen geleneksel modernleşme anlayışıyla taban tabana zıt dursa da Karal (2007)'a göre 1878 Berlin Kongresi'nden sonra ortaya çıkan devletin hiçbir şekilde kontrol edemeyeceği Avrupa'nın siyasi kontrolüne girme riskini (Koloğlu, 2010) önlemek için “şerrin ehveni olarak kabul etmekten başka” (Karal, 2007, 429) çarenin olmadığı bir kurumdur. Batılı ve modern bürokratik bir yapıyla çalışan ve Batılı mali teknikleri uygulayan Düyun-u Umumiye Komisyonu ve II. Abdülhamid'in bütçeyi denkleştirmek için yaptığı sert mali reformlar (Shaw, 1989) ile dış borç yükü yüzde yirmiye kadar (Shaw ve Shaw, 2010) düşmüş ve borçlarını geri alabileceklerinden emin olan Avrupalı girişimciler özellikle demiryolları, liman ve maden işletmelerine yaptıkları yatırımları arttırmışlardır (Berkes 2016). Ancak artan bu yatırımlar Shaw (1989)'a göre mümkün olan her alanda “devlet ekonomisinin iyiliği için olmaları ve sadece kâr amaçlı olmamaları için hükümetin denetimi altında” (Shaw, 1989, 192) tutulmuştur.

Mali boyuta ek olarak reel ekonomi ve ticareti de geliştirmek için 1880'den başlayarak şehirlerde ticaret ve ziraat odaları kurulmuş (Georgeon, 2012) ve bunların en önemli örneği tarımı ilerletmek, vergileri düzenlemek ve Osmanlı sanayicisini desteklemek için 1880'de kurulan İstanbul Ticaret Odası olmuştur (Shaw ve Shaw, 2010). Ardından özellikle Türk çiftçilerine düşük faizli kredi vermek için 1888'de Ziraat Bankası (Georgeon, 2012; Shaw, 1989) ve Bursa'nın yerel sanayi ürünü ipekçiliği desteklemek için bir ipekçilik enstitüsü (Shaw ve Shaw, 2016), 1892'de Osmanlı tarım uzmanları yetiştirmek için Halkalı Ziraat Mektebi ve tüm bu girişimleri koordine etmek için 1893'te Orman, Maden ve Ziraat Nezareti (Shaw ve Shaw, 2016) kurulmuştur. Özellikle askeri gereksinimler için kurulan silah ve giyim fabrikaları (Shaw ve Shaw, 2010), Sultan Abdülaziz tarafından kurulan porselen fabrikalarının halkın alabileceği

malları da üretmeye başlaması (Georgeon, 2012), İstanbul, Diyarbakır, Musul, Urfa, Uşak, İzmit, Halep ve Edirne gibi farklı şehirlerde kurulan kumaş ve kağıt fabrikaları ile deri atölyeleri de (Karal, 2007; Berkes, 2016) yerel ticaret ve ekonomik etkinliği Batılı rekabete karşı güçlendirmek amacıyla yapılan modernleşme çabalarıdır.

4.3.4.6. Geleneksel Modernleşme ve Sosyal Devlet Anlayışı

II. Abdülhamid döneminin, Osmanlı Devleti'ne özgü geleneksel öğeleri Batı'dan alınan 'faydalı' öğeleri Osmanlı Devleti'nin yapısına kaynaştırarak eklemeyi amaçlayan geleneksel modernleşme anlayışının sağlık ve sosyal yardım politikaları kapsamında atılan adımlara da kısaca değinmek bu dönemin Batılılaşma kavramının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Akyol (2013)'a göre 19. Yüzyıl modern devletin bir gereği olan sosyal devlet kavramının da ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olmuştur. Bu yüzyılın değişen politik, ekonomik toplumsal koşulları ve sanayileşme, devlete yaşayabilmek için temel insani yardıma ihtiyaç duyan kişilerin koruyucusu rolünü de yüklemiştir. II. Abdülhamid dönemi de Osmanlı Devleti'nin bu döneme özgü geleneksel modernleşme anlayışıyla modern sosyal devlet kavramının gereklerini yerine getirmeye başladığı bir dönemdir. Doğal olarak söz konusu gereklerin II. Abdülhamid'in şahsında simgelenen Osmanlı Devleti 'ailesine' aidiyet ve bu ailenin 'reisi' olan II. Abdülhamid'e bağlılık duygularını bu dönemin otokratik ve monarşik yapısı içinde güçlendirmek gibi korumacı ve geleneksel güdülerden ve yönetime Batılı devletler nezdinde meşruiyet kazandırma düşüncesinden kaynaklandığı ileri sürülebilir.

Bu kapsamda 19. Yüzyıl İngiltere, Fransa ve Almanya'sındaki gibi iş kazası mağdurlarına ve savaş gazilerine maaş bağlanması (Özbayrak, 2011), günümüzdeki emeklilik sisteminin temellerinin atılması (Akyol, 2013), fakir ve yaşlıların faydalanması için 1895'te Darülaceze ve kimsesiz çocukların bakımı için 1903'te günümüzde Çocuk Esirgeme Kurumu olan Darülhayr gibi yardım kuruluşların kurulması (Yıldırım, 1997), 1889'da açılan Osmanlıca İşaret Dili'nin öğretildiği Sağır ve Dilsiz Mektebi ve bu okula 1891'de eklenen körler sınıfı (Akyol, 2013; Özbayrak, 2011), 1902'de açılan Yıldız Sağırlar Okulu (Özbayrak, 2011) ve II. Abdülhamid'in kızı Hatice Sultan'ı küçük yaşta difteriden kaybetmesinden sonra (Yıldırım, 2010) 1899'da kendi parasıyla (Sakaoğlu, 2015; Özbayrak, 2011) kurdurduğu günümüzde de Şişli Etfal Hastanesi olarak yaşayan Hamidiye Etfal Hastanesi II. Abdülhamid

döneminin sosyal yardım ve sağlık alanındaki somutlaşmış Batılılaşma ve modernleşme çabaları olarak sayılabilir.

Değişen teknoloji ve ihtiyaçlara karşın birçoğu farklı adlar ve biçimlerle günümüzde de varlığını koruyan bu kurumların geleneksel modernleşme anlayışıyla olan bağlantısı ise II. Abdülhamid'in özellikle Sağır ve Dilsiz Mektebi, Yıldız Sağır Okulu, Darülaceze ve Şişli Etfal Hastanesi gibi dönemin önemli sosyal yardım ve sağlık kuruluşlarını Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının bir kanıtı olarak görmesidir. Dolayısıyla bu kuruluşların fotoğraflarına Batı'nın bakış açısıyla gelişmemiş Osmanlı imgesini yıkmak ve Osmanlı Devleti'nin Batı kamuoyunda modern bir devlet olduğu propagandasını yapmak için 1893 Şikago Uluslararası Fuarı'na sergilenmesi için gönderilip daha sonra ABD Kongre Kütüphanesi ile British Museum'a da hediye edilen fotoğraf albümlerinde geniş yer verilmiştir. Ayrıca Darülaceze'nin ihtiyaçlarını karşılanması için düzenlenen uluslararası yardım kampanyası (Yıldırım, 1997) ile döneminin en gelişmiş sağlık donanımına sahip (Akyol, 2013) Hamidiye Etfal Hastanesi'nde çalışmaya Avrupa'dan gelen yabancı doktorlar (Yıldırım, 2010) Osmanlı toplumsal yapısındaki hasta, düşkün ve yetimlere yardım etme geleneğinin II. Abdülhamid'in sık sık kullandığı "tebaaperver-i hazret-i hilafet-penahi" (Özbek, 2002, 224) sözüyle tıp gibi pozitif bir bilim ve modern uygulamalarla ilişkilendirilerek yaşatılması II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme düşüncesine uygun bir şekilde politik ve propaganda gereksinimlerini de karşılamıştır.

4.3.4.7. Sanat ve Kültür Alanındaki Geleneksel Modernleşme

Dolmabahçe Sarayı'ndan Yıldız Sarayı'na taşındıktan sonra bir marangoz atölyesi kurduran (Renda, 2002) ve usta işi niteliğinde ahşap eserler üreten (Yıldırım, 2002; Can, 2011) II. Abdülhamid, Georgeon (2012)'a göre dönemin gelişmiş Batı devletleriyle rekabet edebilmek için bir sanat ve kültür politikasına sahip olmak gerektiğine inanmaktadır. Shaw (1973) II. Abdülhamid'in bu politikayı oluşturmak için daha 1879 yılında hazırladığı reform programında sanat ve mimari için okulların oluşturulması büyük yararlar getireceği düşüncesiyle güzel sanatlarla ilgili işlerin uygun olan bir bakanlığa verilerek düzenlenmesini istediğini belirterek döneminde sanat ve kültür alanına verilen önemi vurgulamaktadır. Bu sanat ve kültür politikası elbette II. Abdülhamid dönemindeki Batılı kimlik arayışlarının ve Batılılaşma

çabalarının egemen ideolojisi olan geleneksel modernleşme çerçevesinde şekillenmiş ve yeni uygulamalar bir takım politik ve yerel tercihler ile hayat bulmuştur.

Bu yeni uygulamalara bir örnek olarak 1879 reform programında da yer alan (Shaw, 1973; Karal, 2007) yeni müzeler kurulması ve ilk haliyle 1848'de kurulan (Biçici, 2002) ancak 1869'da resmen bir müze olan (Gür, 2016) Müze-i Hümayun'un geliştirilmesi çabaları verilebilir. Bu kapsamda Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne miras kalmış önemli kurumlardan biri olan ve günümüz İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin de temelini oluşturan (Sakaoğlu, 2015) bu kuruluşun yeniden yapılandırılarak (Demirel, 2011) 1881'de II. Abdülhamid döneminin kültür-sanat politikasının oluşmasında çok önemli bir rol oynayan (Georgeon, 2012) Osman Hamdi Bey'in müdür olarak atanması dönemin geleneksel modernleşme anlayışıyla örtüşen bir gelişmedir. Değerli eski eserlerin korunması hakkındaki yazılarında bu eserlerin Batılı yabancı araştırmacılar tarafından Osmanlı Devleti'nden izin alınmadan kendi ülkelerine götürüldüğünü ve bu durumun gelecekteki etkileri üzerinde duran Osman Hamdi Bey'i (Aydingün, [30.11.2016]) II. Abdülhamid müze müdürlüğüne atamıştır.

II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışına uygun olarak Osman Hamdi Bey'in en önemli uygulamalarından biri Batılı ve yabancı araştırmacıların kazılarında buldukları eski eserlerin Osmanlı Devleti dışına kaçırılmasının önüne geçen bir yönetmelik hazırlamak olmuştur. Aydingün [30.11.2016]'e göre Müze-i Hümayun'un daha önceki müdürü Alman Phillip Anton Dethiér tarafından 1874'te hazırlanan Asar-ı Atika Nizamnamesi Osmanlı Devleti sınırları içinde bulunan eserlerin yurt dışına kaçırılmamasını engellemektedir. Osman Hamdi Bey'in Aydingün [30.11.2016]'e göre 1883'te Madran (2002)'a göre ise 1884'te hazırladığı ve yine onun müdürlüğü sırasında 1906'da güncellenen (Madran, 2002) Asar-ı Atika Nizamnamesi kazıların yapılması için Müze-i Hümayun'dan izin alınması ve bulunan tüm eserlerin de Müze-i Hümayun'a getirilmesini şart koşarak bu sorunu yetkiyi tek elde toplayıp büyük oranda çözmeyi başarmıştır. Madran (2002)'in belirttiği gibi Osmanlı Devleti'nin "Avrupa kökenli 'kültürel talana' karşı kendini korumayı amaçlayan ve içgüdüsel olarak aldığı tavırların ve 'meşru müdafaa'nın sonucu" (Madran, 2002, 674) olan bu yönetmelik Özlü (2011)'ye göre sanat bağlamında bir siyasal meşruiyet arayışının göstergesi olarak da yorumlanabilir. Sanata ve kültürel varlıklara verilen bu önem Shaw (1989) ve Georgeon (2012)'a göre belirgin bir geleneksel modernleşme çabasının yürütüldüğünü ortaya koymaktadır. Bu çabanın

altında Osmanlı topraklarında bulunan antik döneme ait eski uygarlıkların eserleriyle II. Abdülhamid'in gerçekleştirmeye çalıştığı modernleşme arasında Batı devletleri nezdinde olumlu bir bağlantı kurulmasını amaçlandığı ileri sürülebilir.

II. Abdülhamid dönemine özgü geleneksel modernleşme anlayışının sanat ve kültür alanındaki bir diğer önemli yansıması Batı sanatının 'zararlı' etkisine girmemeleri için "öğrencilerin yurtdışına gitmesini engelleyip Osmanlı İmparatorluğu içinde kalmalarını" (Georgeon, 2012, 340) ve sanat eğitiminin devlet kontrolünde gerçekleşmesini sağlamaya yönelik olarak Osmanlı Hamdi Bey'in müdürlüğe atanmasıyla 1882'de kurulup 1883'te eğitime başlayan (Aydingün, [30.11.2016]) günümüz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin de çekirdeği Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'sidir. II. Abdülhamid dönemi bireysel özgürlük ve ifade özgürlüğün kısıtlandığı bir dönem olsa da sanata ve sanat eğitime verilen önemi göstermesi açısından Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si kayda değer eğitim kurumlarından biridir.

Demirbaş ([30.11.2016]'ın değindiği gibi hukuk eğitimi için gittiği Paris'te Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim atölyelerine de devam eden Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si'nin yapılanmasını bu okulun sistemine dayandırması (Aydın, 2014; Georgeon, 2012) dönemin geleneksel modernleşme anlayışına karşın güzel sanatlarda Fransa'nın bulunduğu ileri düzey nedeniyle doğal karşılanması gereken bir durumdur. Bu yapılanma çerçevesinde resim, oymacılık, mimarlık, gravür, sanat tarihi, süsleme bilgisi, perspektif, aritmetik, tasarım, geometri, tarih, eski eserler ve anatomi dersleri (Aydın, 2014) okutulan okulda Osmanlı Devleti'nin kültürel mirasını koruyup geliştirecek yetkin personel ve yetenekli sanatçılar yetiştirilmesinin amaçlandığı ortadadır.

Bu iki önemli kuruluşun ayrı olarak Topkapı Sarayı sınırları içinde Müze-i Hümayun'un ilk binası olan (Gür, 2016) Aya İrini Kilisesi'nde bulunan eski silah ve eserlerin II. Abdülhamid yönetiminin merkezi olan Yıldız Sarayı'na taşınması da (Özlü, 2011) bu dönemin geleneksel modernleşme anlayışı kapsamında önemlidir. Bu karar ile II. Abdülhamid'in Osmanlı Devleti'nin sanatsal ve kültürel geçmişini geleneksel modernleşme çabaları çerçevesinde kendi himayesine alarak sanatı ve sanat eserlerini tarih boyunca birçok farklı devletten yöneticinin yaptığı gibi kendi iktidar ve meşruiyetini sağlamlaştırma ve kültürlü, sanatsever ve zengin hükümdar imgesini güçlendirme amacıyla kullandığı ifade edilebilir.

Can (2011)'ın değindiği üzere II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışı kendisini mimaride de göstermiştir. Babası Sultan Abdülmecit ve amcası Sultan Abdülaziz'in saltanatlarını kapsayan Tanzimat Dönemi'nde sıklıkla yapılan gösterişli ve yüksek maliyetli saray ve köşklerin aksine II. Abdülhamid dönemi mimari eserleri genellikle gereksinimlerden kaynaklanan “geleneksel Osmanlı öğeleriyle zenginleştirilmiş” (Renda, 2002, 449) neo-klasik ve Art Nouveau tarzında (Özlu, 2011; Can, 2011) işlevsel kamu binaları olmuştur. Sirkeci ve Haydarpaşa Garları, Darülaceze, bugün Marmara Üniversitesi Tıp Fakültesi'nin bulunduğu bina olan Mekteb-i Tıbbiye, Hamidiye Etfal Hastanesi, günümüzde İş Bankası Müzesi olan birinci ve daha sonra Sirkeci'de daha büyük olarak inşa ettirilen ikinci Posta ve Telgraf Nezareti binaları ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri içinde bulunan Sanayi-i Nefise Mektebi binası II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışı kapsamında gereksinim duyulduğunda yapılan işlevsel kamu binalarına örnek olarak verilebilir. Bu binaların hepsinin aynı zamanda Osmanlı Devleti için Batılı devletler nezdinde bir saygınlık ve modernlik göstergesi ve II. Abdülhamid yönetimi için de bir meşruiyet aracı olduğu ifade edilebilir. Böyle bir niteliği olan kamu binaları dışında Ortaylı (2002)'ya göre Osmanlı Devleti'nin kurucuları Osman ve Orhan Gazi'nin ve Ertuğrul Gazi'nin türbelerinin yeniden inşa edilerek ve Çelebi Mehmet, Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman, Yavuz Sultan Selim ve Eyüp Sultan gibi Osmanlı ve İslam tarihi açısından oldukça önemli kişilerin türbelerinin onarılarak devletin Türk ve İslam kökenlerine vurgu yapılması da II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışının bir yansımasıdır. Bu yapıların fotoğrafları II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde bu modernleşmenin propagandası için sık sık kullanılmıştır.

Bölüm 3'te de bahsedildiği gibi, Çöteliolu (2008; 2012) II. Abdülhamid'in Avrupalı resamlara birçok resim siparişi verdiğini belirtmektedir. II. Abdülhamid'in kendinden önceki sultanların aksine anıtsal portreleri yoktur. Daha çok fildişi üzerinde ufak boyutlu portreleri vardır (Renda, 2002) ancak Avrupalı resamlara Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma tarihinde ve 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarında çok önemli bir yere sahip Sultan III. Selim ve dedesi Sultan II. Mahmud'u Bölüm 3'te de değinilen at üzerinde Batılı giysileri, hükümdarlık simgeleri ve yaptırdıkları eserleriyle gösteren anıtsal boyutta tablolar sipariş vermiştir (Çöteliolu, 2008; 2012). II. Abdülhamid ayrıca İtalyan ressam Fausto Zonaro'yu 1897'de saray ressamı olarak atamasının ardından İstanbul'un fethine ilişkin tablolar sipariş vermiş (Renda, 2002) ve Gentile

Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet portresinin reproduksiyonunu yapmasını istemiştir (Çötelioglu, 2008). Renda (2002)'nin ifade ettiği gibi Zonaro'nun daha sonra 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nda Osmanlı Devleti için zaferle sonuçlanan Dömeke Muhaberesi'ni anlatan *Hücum* tablosu II. Abdülhamid tarafından beğenilerek ressam devlet nişanı ile ödüllendirilmiştir. II. Abdülhamid'in Batı'nın ' faydalı' görülen yönlerinin Osmanlı kültürel ve toplumsal yapısıyla kaynaştırıldığı geleneksel modernleşme anlayışı doğrultusunda Osmanlı tarihine ve zaferlerinin vurgulandığı bu resimler Yıldız Sarayı'ndaki sergi salonunda da sergilenerek (Çötelioglu, 2008) yönetimin meşruiyeti yine sanat aracılığıyla vurgulanmıştır.

Sanat ve kültür alanındaki geleneksel modernleşme kapsamında değinilmesi yerinde olacak bir diğer önemli olgu ise fotoğraftır. Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarında bir dönüm noktası olan Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği 1839'da icat edilen fotoğrafı Özendes (2013) ve Öztuncay (2003)'in da bahsettiği gibi Osmanlı Devleti bulunuşundan çok kısa süre sonra haber almıştır. Tekinalp (2002) ilk olarak Osmanlı Devleti'ne gelen yabancıların girişimiyle ardından da kısa bir süre içerisinde askeri okulların müfredatlarına fotoğraf dersinin konmasıyla fotoğrafın yaygınlaştığını ve fotoğraf stüdyolarının sayısının arttığını belirtmektedir. (Gören, 2002)'in yerinde bir değerlendirmeye ifade ettiği gibi Osmanlı Devleti gerçekten de "matbaayı kullanmaktaki geç kalmışlığının aksine" (Gören, 2002, 699) fotoğrafı farklı alanlarda yaygın bir şekilde kullanmıştır. Özellikle Sultan Abdülaziz Batılı kral ve hükümdarların yaptığı gibi (Tekinalp, 2002) Abdullah Biraderler'e kendisinin fotoğraflarını çekirtmiş (Sakaoğlu, 2015; Öztuncay, 2003; Özendes, 2013), Sultan II. Abdülhamid ise tam tersine kendi görüntüsünün toplumsal alanda kullanılmasını yasaklayarak (Deringil, 2014) olaylardan yapılara, sarayın hayvanlarından suçlulara kadar her şeyin fotoğraflanmasını isteyerek birçok fotoğraf albümü hazırlatmıştır.

Abdülhamid Albümleri ya da Yıldız Albümleri olarak da bilinen (Özendes, 2013) bu albümlerden II. Abdülhamid Armağan Albümleri olarak bilinen elli bir tanesi (Greene, [05.07.2016]), Deringil (2014)'e göre Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı evreninin gözünde geri kalmış bir devlet gibi görünmeyi engellemeye yönelik derin bir imaj kaygısı ile Batılılaşma ve modernleşme çabalarının tanıtımı için 19. Yüzyıl'ın önemli siyasal ve endüstriyel etkinliklerinden biri olan 1893 Şikago Uluslararası Fuarı'na sergilenmek üzere gönderilmiştir. Aynı amaçla hazırlanan benzer bir albüm de 1894'te British Museum'a hediye edilmiştir (Deringil, 2014). Osmanlı Devleti hakkında o

dönem Batı kültüründe ve basınında sık sık rastlanan (Greene, [05.07.2016]) Oryantalist resim ve fotoğrafların aksine bu albümler II. Abdülhamid'in İslami ve yerel değerlere ağırlık veren geleneksel modernleşme anlayışını yansıtır biçimde düşsel sahne ve egzotik figürlerden arındırılmıştır. Osmanlı uygarlığının ve modernleşme çabalarının propagandasını fotoğrafın görsel ve iletişimsel gücünden yararlanarak yapan albümler modernliğe ve Batı'ya ait gelişmişlik sembollerine vurgu yaparak Osmanlı Devleti'nin özellikle 19. Yüzyıl'ın sonlarına doğru yaşadığı bağımsız ve gelişmiş bir Batı devleti olarak kabul edilmeye ilgili meşruiyet sorununu çözmeye çalışmaktadır.

4.3.4.8. Değerlendirme ve Sonuç

Sultan II. Abdülhamid, neredeyse altı yüz yıllık bir devletin perdeleri kapanırken ve günümüz Doğu ve Batı dünyasını biçimlendiren jeopolitik ve sosyo-politik fay hatları belirginleşirken tahta çıktığında Osmanlı Devleti için, Georgeon (2012)'un ifadesiyle, "her yerinden su alan bir gemi" denilebilir (Georgeon, 2012, 605). Böyle zor bir atmosferde ve üç ay içerisinde önce amcası Sultan Abdülaziz'in sonra abisi Sultan V. Murat'ın tahttan indirilmesiyle başlayan buhranlı ve uzun saltanatı boyunca birçok farklı sorunun çözümü için son derece zorlu ve riskli kararlar vermek zorunda kaldığı genel kabul gören bir gerçektir. Bu kararları nedeniyle hem yaşadığı dönemde kendi halkı hem de daha sonraki dönemlerin kuşakları tarafından yüceltildiği kadar da yerilen bir hükümdar olan Sultan II. Abdülhamid'in bu niteliği halen geçerliliğini koruyan siyasi ve kültürel bir olgudur.

Sultan II. Abdülhamid'in 1876-1909 arasında yaklaşık otuz üç yıl süren saltanatı Osmanlı Devleti'nin parçalanma ve yok olmayla savaştığı kadar yeniden şekillenme ve var olma mücadelesi de verdiği bir dönem olmuştur. Dolayısıyla Sultan II. Abdülhamid döneminde Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları da bu parçalanma ve yeniden şekillenme döngüsünün anlam kazandırıp biçimlendirdiği "modernite ile geleneksellik öğelerini kendi içinde birleştiren, kendi içinde çelişkili" (Mardin, 2009, 51) bir geleneksel modernleşme kimliği kazanmıştır. Bu geleneksel modernleşme çerçevesinde yaygınlaşan, çeşitlenen ve yerelleşen eğitimden yeniden yapılandırılıp donatılan orduya, kapsamı ve uzunluğu artan demiryolları, gelişen iletişim ve kontrol altına alınan maliyeden ilk örneklerinin kurulduğu sanayi altyapısına ve 19. Yüzyıl'la birlikte modern devletin bir sorumluluğu olarak ortaya çıkan sosyal devlet

uygulamalarından Batılılaşmanın yumuşak gücü olan sanatsal-kültürel oluşumlara hatta kapitülasyonların izin verdiği oranda sadeleşip dengeli ve merkezi bir yapıya kavuşan (Shaw, 1989) yargıya kadar birçok alanda etkileri günümüzde de hissedilen düzenlemeler gerçekleşmiştir. Tanzimat Dönemi'nin Batılı değerlerinin yanı sıra İslami değerleri de vurgulayan ve “hem geleneği korumak hem de modernliği sağlamak, ıskalamamak gibi bir çelişki ile karşı karşıya” (Gündüz, 2008, 270) kalan II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışı paradoksal bir biçimde Osmanlı Devleti'nin ümmet ve tebaa temeline dayalı geleneksel toplum yapısından egemenliğin ulusa dayandığı bir ulus devletin temellerinin atıldığı ve bu yeni devletin Batılılaşma anlayışının da belirginleştiği bir nitelik taşımaktadır.

Günümüzde de yerli ve yabancı birçok araştırmacının (Shaw, 1989; Zürcher, 2000, Ortaylı, 2016a, Gündüz, 2008; Lewis, 2016; Shaw ve Shaw, 2010, Georgeon, 2012; Mardin, 2002; Kılınç, 2002; Deringil, 2014; Karpat ve Zens, 2002; Sakaoğlu, 2015; Koloğlu, 2010; Alkan, 2010) kabul ettiği gibi Batılı düşünce tarzının daha iyi anlaşıldığı bir dönem olan II. Abdülhamid dönemindeki geleneksel modernleşme anlayışı yine bu araştırmacılara göre Tanzimat Dönemi amaçlarının meyve vermeye başladığı ve Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının doruk noktasını temsil etmektedir. Hatta Shaw (1989) II. Abdülhamid'i bu doruk noktasını etkili bir şekilde özetleyen “Tanzimat'ın son adamı” Shaw (1989, 179) sözleriyle tanımlayarak ifade etmektedir.

Elbette II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışı Tanzimat Dönemi'nin halkın yönetim sürecine katılımı, bireysel özgürlüklerin ve ifade özgürlüğünün genişletilmesi amaçlarının da benzer bir doruk noktası oluşturacak şekilde kısıtlandığı Tanzimat Dönemi'ne tepkisel bir refleks niteliğindedir. Bu yönüyle II. Abdülhamid dönemi geleneksel modernleşme anlayışı Tanzimat Dönemi Batılılaşma çabalarından çok daha merkezî ve devlet lehine bir kopuşu da barındırmaktadır. Dolayısıyla bu dönemin geleneksel modernleşme anlayışının içinde devletin dağılmasını “ne pahasına olursa olsun” (Georgeon, 2012, 606) önleme ve devleti eski gücüne kavuşturma amacını barındıran ve bu amaç uğruna her türden simge, ideoloji ve teknolojiyi kullanan esnek, akılcı ve yararcı bir Batılılaşma karakteri taşıdığı ileri sürülebilir.

Sonuç olarak, II. Abdülhamid dönemine egemen olan geleneksel modernleşme anlayışı Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları içinde Tanzimat Fermanı ile başlayan Batı'ya uyum ve modernleşme çabalarının Batılılaşma uğruna Batı'nın

sıradan bir kopyası olmak yerine yerel gerekliliklerin ve zorunlulukların biçimlendirdiği bir kavram olmuştur. “Otokrasisini Tanzimat Paşaları tarafından başlatılan reformları başarılı bir şekilde tamamlamak için kullanan” (Shaw, 1989, 189) II. Abdülhamid’in bu yaklaşımı Batılılaşmanın Tanzimat Dönemi yeniliklerinin o zamana kadar başaramadığı daha yaygın ve sağlam bir altyapısal tabana oturtulduğu bir dönemi ortaya çıkarsa da bu amaçla modernleşme adına yapılan her düzenleme ve yeniliğin yine II. Abdülhamid tarafından sık sık devlet ve topluma zarar verecek bir gelişme olarak algılanıp kısıtlanmasıyla da bir açmazın ve paradoksun içine düşmektedir.

Olumlu ya da olumsuz pek çok farklı yönden eleştirilmeye açık olan bu yönetim ve Batılılaşma yaklaşımının Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarında ve günümüz Türkiye’sinin devlet, toplum ve Batı algısında Osmanlı ve Cumhuriyet arasındaki sürekliliği kurarak derin izler bıraktığını ileri sürmek “II. Abdülhamid’in otokratik ve İslami yönü ağır basan bir siyasi rejim altında Tanzimat çizgisinde modernleşmeci bir sultan” (Özbek, 2004, 75) sentezi olmasından dolayı abartılı bir yargı olmayacaktır. Sonuçta, değişimin ve modernleşmenin Osmanlı Devleti’nin ayakta kalabilmesi için 19. Yüzyıl’ın başında olduğundan çok daha zorunlu olduğu bir dönemde hüküm süren II. Abdülhamid’in bu zorunluluğu kabullenen geleneksel modernleşme anlayışı Osmanlı Devleti’nin ve Türkiye’nin değişim ve modernleşme öyküsünde, hangi yönden bakıldığına bağlı olarak, yavaş ya da hızlı veya doğrudan ya da dolambaçlı ama her koşulda sancılı bir değişimin mihenk taşını oluşturmaktadır.

4.3.5. ‘En Uzun’ Yüzyıl’ın Sonu Arayışın Sonu Mu?

Osmanlı Devleti’nin bir dönem adamdan saymadığı ama askeri üstünlükleri tehlikeli bir düzeye ulaşan Batılı düşmanları tarafından savaş meydanlarında artarda yenilgilere uğratılması ile yöneticiler arasında isteksizce de olsa sık sık sorulmaya başlayan ‘Bu devlet nasıl kurtarılacak?’ sorusuna verilen yanıt Avrupa’nın silahlarını ve ordu yapısını benimsemek, Batı ülkelerinden askeri danışmanlar çağırmak olunca Batılılaşmanın tanımı da yapılmıştır. Ancak bu tanım doğrultusunda başlarda sultanların orduyu daha iyi eğitmek ve donatmak amacıyla sınırlı otokratik bir planı olarak başlayan Batılılaşma çabaları devrimler ve savaşlarla bunların açığa çıkardığı dönüşüm ve arayışlarla dolu uzun ve çalkantılı bir asır olan 19. Yüzyıl’ın Osmanlı Devleti için sürekli bir acil durum ve ölüm-kalım dönemi olmaya başlamasıyla hızla

askeri örgütlenmeyi iyileştirici önlemlerden toplumsal hayata, politik yapılanmadan ekonomik, altyapısal ve eğitimsel düzleme hatta sanatsal-kültürel oluşumlara uzanan geniş bir yelpazede etkisini hissettiren çok boyutlu bir Batılılaşma/modernleşme sürecine evrilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin yüzünü fetih nedenleri dışında da Batı'ya çevirmesi anlamına gelen bu sürecin temel anlayışı içinde bulunulan kötü durumdan kurtuluş için Batı'yı örnek alarak Osmanlı devlet ve toplum yapısında Batılı modellere dayanan kurumları ortaya çıkarmak olmuştur. Baştan aşağı bir yeniden şekillenme projesi olan 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları halihazırdaki toplumsal aktörleri süreç içinde çözerek devlet-toplum, devlet-birey, toplum-birey, devlet-din ve birey-din ilişkilerinin Batılı laik hukuksal anlayış ile evrensel insan hakları içinde giderek artan oranda yeniden yapılandığı ve geleneksel Osmanlı yapısındaki bütün yerleşik taşların yerinden oynadığı bir değişim ve dönüşüm süreci olmuştur. Devlet gücünün merkezileştirilmesini de amaçlayan bu süreç içinde devlet ayrı ayrı alanlardaki sorumluluklarının farkına varmış ve bu kavrayış sonucunda da topluma 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma çabalarının öncesinde olduğundan çok fazla nüfuz ederek halktan askerlik ve vergi dışında bağlılık, yönetime katılım ve bireysel girişim gibi politik ve ekonomik yeni taleplerde bulunmuştur. Kurumsal ve toplumsal boyutlarda çok önemli ve köklü düzenlemelerin gerçekleştirildiği 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin Avrupa algısında derin bir kırılma yaratarak Avrupa devletlerinin savaşılmaması gereken bir düşmandan çok iş birliği yapılabilecek model olarak alınması ve aralarındaki çıkar çatışmalarından yararlanılması gereken bir siyasal varlık olduğunun kabulünü doğurmuştur. Ne var ki 19. Yüzyıl'ın özellikle ikinci yarısında değişmeye başlayan jeopolitik ve ekonomik manzara Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının giderek daha fazla model alınan Batı'nın güdümüne girmesine ve birçok toplumsal, politik ve ekonomik sorunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Yine de Osmanlı Devleti 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısı boyunca ve yıkılışına kadar 'Batı'ya rağmen Batılılaşma' denebilecek istikrarlı bir politika uygulamaya devam etmiştir. 19. Yüzyıl başlarında III. Selim ve II. Mahmud gibi mutlak egemen ama yenilikçi sultanların, bu sultanların Batılılaşma adına yaptıkları düzenlemelerle güçlenmiş olan yüksek bürokratların Tanzimat Dönemi'nde daha Batılı bir yapılanma, ardından da yine Sultan II. Abdülhamid gibi otokratik ve merkeziyetçi bir sultanın

geleneksel modernleşme anlayışıyla devam edip 20. Yüzyıl başlarından itibaren de geleneksel modernleşme anlayışıyla kurulan eğitim kurumlarından mezun olan Osmanlı subaylarının devraldığı Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarında bu kısa özetten de anlaşılacağı üzere değişim isteği ve eylemi halktan değil devletin yönetici sınıfından gelmiştir. Devletin çatısını temsil eden sultan-bürokrat-sultan-asker denklemi şeklinde de ifade edilebilecek bu sürecin Batılılaşma çabaları kapsamında gerçekleştirilmesi amaçlanan ya da gerçekleştirilmiş birçok yenilik ve düzenlemeye yaygın bir toplumsal direnç gösteren ve bunları sahiplenmeyen bir duruşa yol açtığı ifade edilebilir. Büyük bir uygarlık dönüşümü ve kimlik arayışı süreçlerinden biri olan Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarının modernleşmeyi Batılılaşmayla denk tutmasına karşın Osmanlı Devleti'nin kendine özgü kültür, tarih, yönetim ve toplum bilinci içinde devrimsiz gerçekleşen bir olgu olmasından dolayı 19. Yüzyıl Osmanlı Devleti'ne de günümüz Türkiye'sine de ne tam Doğulu ne tam Batılı ama hem Doğulu hem Batılı, Sakaoğlu (2016)'nun çok yerinde bir ifadeyle "Batı'nın kıyısında Doğu'nun sonunda" (Sakaoğlu, 2016, 18) şeklinde tanımladığı bir sosyo-politik kimlik miras kalmıştır.

19. Yüzyıl boyunca savaşlarda yenilip ekonomik ve politik yönlerden de gücünü kabul ettiği Batı'nın etkisine giren Osmanlı Devleti'nde yüzyılın son çeyreğinde Batılılaşmanın anayasal ve yönetsel yönlerine ek olarak altyapısal ve kültürel boyutlarının ağırlığını artmıştır. Batı uygarlığının teknolojik ve bilimsel boyutlarının aktarımı ve Osmanlı toplumsal yapısıyla sentezlenmesi ama kültürel ve dinsel yanların dışlanması gayretini yansıtan bu geleneksel modernleşme sürecinde Batı'yı parçalanmaz bir değerler sistemi olarak gören anlayış terk edilmiştir. Batılılaşma düşüncesinin Osmanlı Devleti'nin o dönemde içinde bulunduğu jeopolitik ve sosyolojik koşullara göre şekillenip kendine özgü bir modernleşme felsefesi yaratan bu anlayış içinde bireysel özgürlük ve ifade alanlarının kısıtlandığı zamanlar da olmuştur.

Ancak tüm bu kısıtlamalar 1789 Fransız Devrimi ile başlayıp 1830 ve 1848 devrimleri ile 19. Yüzyıl'ın sonlarına doğru Avrupa'da ve Osmanlı azınlık ile gayrimüslim tebaa içinde iyice güçlenen milliyetçilik duygusunu ve bu duyguyla başlayan ayaklanmaları bastırmaya yeterli olmamıştır. Batılı devletlerin de politik müdahaleleriyle önce gayrimüslim azınlıklıklarda daha sonra da buna tepki olarak Müslümanlar ve en sonunda Türkler arasında yükselen milliyetçilik Osmanlı Devleti'nin 19. Batılılaşma

abalarına koşut gelişen en önemli olgulardandır. Hızla gelişen bu milliyetçilik duygusu gerçekleşen Batılılaşma/modernleşme çabalarıyla birleşerek Osmanlı Devleti'nin yerini 20. Yüzyıl başlarında antiemperyalist bir mücadeleden sonra egemenliğin dine dayandığı çok etnik katmanlı bir monarşiden anayasalı bir cumhuriyete bırakmasını sağlayan en önemli itici glerden olmuştur.

Sonuç olarak bireysel ve sınırlı adımlarla çekingen bir akıntı olarak başlayan ama değişmenin ve ilerlemenin kaçınılmazlığı karşısında birçok farklı kolun katılmasıyla hızla güçlenip derinleşerek bir nehre dönüşen Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batılılaşma abaları bu toprakların insanına özgü toplumsal ve politik süreç içinde yine bu topraklara özgü dar vadiler ile uçurumlardan geçen bir kimlik arayışı olmuştur. Batılılaşmanın gerekliliği ile başlarında Batı'nın askeri, ortalarında yönetimsel ve sonlarında teknik ile bilimsel üstünlüğünün kabullenildiği bu arayış kuşkusuz başladığı yerde de değildir. Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne miras kalan Batılılaşma hedefine doğru yer yer şekilci yer yer de içerikli hatırı sayılır bir mesafe alınmıştır. Gelineen noktada artık sorulması gereken soru 'Bu devlet nasıl kurtarılacak?' sorusundan ziyade 'Batılılaşmaya ne kadar daha devam edeceğiz?' sorusu olmalıdır.

5. OSMANLI DEVLETİ ve FOTOĞRAF: ORYANTALİZM ve BATILILAŞMA ARASINDA BİR ÖYKÜ

İnsan gözünün çalışma sistemine öykünerek bu sistemin ilkelerini optik ve kimya bilimlerinin yüzyıllardır damıttığı birikimle taklit etme çabası sonucunda 19. Yüzyıl'da hayat bulan fotoğraf 'an'ı kaydedip sergileme gücü ve bu durumun yarattığı 'gerçeklik' algısından dolayı modernleşmenin tarihiyle iç içe geçerek sadece 19. Yüzyıl'a değil 20. ve 21. Yüzyıllara da damgasını vuran buluşlardan biri olmuştur. İcat edildiği 1839'dan başlayarak modernleşmenin izlerini taşıyan ve hızlanmasına hizmet eden çok önemli bir teknolojik gelişme olan fotoğraf yarattığı kültürel ve toplumsal etkilerle de dönüşümün simgelerinden biri haline gelmiştir.

Bölüm 4'te tartışıldığı üzere 19. Yüzyıl'ın başından itibaren yoğun bir Batılılaşma sürecine giren Osmanlı Devleti özellikle Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile çok boyutlu bir dönüşüm projesi haline gelen Batılılaşma gayretleri içinde fotoğrafı büyük bir istek ve heyecanla karşılamıştır. Etkileri Tanzimat Fermanı'nın Batılı değerleri vurgulayan düşünce yapısıyla birleşen ve Osmanlı Devleti'nde birçok farklı kullanım alanı bularak farklı amaçlara hizmet eden fotoğraf Osmanlı Devleti için de Batılılaşmanın izlerini taşıyan güçlü bir simge haline gelmiş ve hem Batı'nın Osmanlı Devleti'ne 'düşsel' bir pencereden baktığı bir 'ötekileştirme' aracı hem de Batılılaşma projesi bağlamında gerçekleştirilen atılımların 19. Yüzyıl Batı evreni içinde propagandasının yapılmasını sağlayan önemli bir araç olmuştur.

5.1. Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafın Gelişimi ve Niteliği

Bulunuşunun haberi Fransız Bilimler Akademisi'nde Ağustos 1839'daki duyuruluşundan çok kısa bir süre sonra 28 Ekim 1839 tarihli Takvim-i Vekayi gazetesinin 186. sayısıyla (Özendes, 2013; Öztuncay, 2003, 2015; Furat ve Keskin, 2013; Atay, 2002) Osmanlı Devleti'ne ulaşan fotoğraf ile bu haberden sadece bir hafta sonra 3 Kasım 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilanı arasındaki bu tarihsel tesadüf iki özne arasında 19. Yüzyıl'ın sonuna dek devam edecek ortak bir tarih ve işbirliğinin de başlangıcını oluşturur.

Ancak bu beraberlik ve koşut tarihin gelişim sürecini ve bu süreçte kazandığı niteliği daha iyi anlayabilmek için Osmanlı sultanlarının ve yönetici sınıfının özellikle 18. ve 19. Yüzyıllarda resim ve gravür sanatlarına olan olumlu tutumlarını ve bu sanatın gelişmesindeki rollerini hatırlamak yerinde bir yaklaşım olacaktır. Çötelioğlu (2008; 2012); Gören (1997), Renda ve Turan (1980), Renda (2002), Bağcı, Çağman, Renda ve Tanışlı (2006) ve Öztuncay (2015)'ın da belirttiği gibi III. Selim, II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz gibi Osmanlı sultanları 19. Yüzyıl'ın başından itibaren Batılılaşma çabalarının ve bu süreç içinde Batılı kimlik arayışlarının yoğunlaşmasıyla bu iki plastik sanat dalına Bölüm 3'de de tartışıldığı gibi farklı amaç ve bağlamlarda özel önem vermiştir. Bu sayede birçok farklı sanatçı tarafından madalyon, portre ve anıtsal boyda sayısız tablo ve gravür üretilmiştir. Bölüm 4'te incelendiği üzere Batı ve Avrupa uygarlığının farklı boyutlarının Osmanlı Devleti'ne nüfuz ettiği bu dönemde Osmanlı sultanlarının ve yönetici sınıfının görsel kültürün önemli ifade araçları olan bu sanat dallarında ortaya çıkan eserlere yönelik ilgisi fotoğrafın da devlet yönetimi tarafından kısa sürede benimsenmesini kolaylaştırmıştır.

Hatta fotoğraf Osmanlı Devleti'ne gelişinden çok kısa bir süre sonra devletin kontrolünde resmi bir temsil aracına dönüşmüştür. Ermeni asıllı Viçen (1820-1902), Hovsep (1830-1908) ve Kevork (1839-1918) Abdullah Biraderler'in çektiği ve 1867 Paris Uluslararası Fuarı'nda sergilenip ödül alan İstanbul panoraması, 1873 Viyana Uluslararası Fuarı'nda sergilenen ve fotoğrafları Pascal Sébah (1823-1888) tarafından çekilen *1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri: Elbise-i Osmaniye* isimli etnografik kıyafet albümü ve ABD Kongre Kütüphanesi'ne gönderilen serisinin bu çalışmanın konusunu oluşturduğu II. Abdülhamid Armağan Albümleri fotoğrafın bu devlet kontrollü kurumsal kullanımına en uygun örneklerdir. Saray fotoğrafçılığına getirilen fotoğrafçılar aracılığıyla Osmanlı Devleti'ne ilk elden imaj yönetimi olanağı veren fotoğraf böylece resmi bir Batılı devlet görüntüsünün oluşturulmasına hizmet ederek 19. Yüzyıl Batı evreni için Osmanlı Devleti'nin 'tipik' temsilcisi olduğu 'Doğu' ve 'Doğulu' ülke imgesinin Batılı ve modern bir imgeye dönüştürülmesinde önemli rol oynamıştır.

19. Yüzyıl'ın en önemli teknolojik buluşlarından biri olan ve Modernizmin yükselişine çok önemli katkıları olan fotoğrafın Osmanlı Devleti'ndeki ilk temsilcileri Batı ve Avrupa kamuoyuna yönelik Oryantalist görsel temsiller yaratma amacındaki gezginlerdir (Öztuncay, 2003; Özendes, 2013). Freund (2008)'un da haklı olarak ifade

ettiği gibi 19. Yüzyıl ile sayıları, güçleri ve zenginlikleri hızla artan Avrupalı burjuvazinin kişisel ve estetik gereksinimlerini karşılayacak bir araç olarak gördüğü fotoğraf bu gereksinimleri karşılayacak girişimci ruhlu ve maceraperest gezginleri o dönemde ‘mistik’, ve kendine özgü bir nitelik sergileyen Osmanlı Devleti’ne çekmiştir. 1841’de Fransız asıllı Compas adında bir turistin açtığı ilk dagerotip stüdyosu (Greene, [05.07.2016]; Furat ve Keskin, 2013; Nuhoglu ve Çolak; 2008) Osmanlı Devleti’nde sözü edilen amaca sahip gezgin bir turistin açtığı ve açılışı resmi kayıtlara dayanan ilk ticari fotoğraf stüdyosudur.

Compas’nın bu stüdyosunu 1845’te İtalyan Carlo ve Giovanni Naya kardeşlerin Pera’da (Öztuncay, 2003), 1847’de de Abresche isimli Alman asıllı bir turistin Galata’da açtığı (Öztuncay, 2015) stüdyolar izlemiştir. Darphaneyi modernleştirmek üzere 1841’de İstanbul’a gelen ve asıl mesleği gravür sanatçılığı olan İskoç James Robertson’un (1813-1888) (Öztuncay, 2003) bir gezgin ya da turist olmamakla beraber 1855’te Pera’da açtığı stüdyo bu tür fotoğrafçılar ve Osmanlı tebaası fotoğrafçılar arasındaki halkayı oluşturması bakımından önemlidir. Robertson İstanbul’un mimari yapılarını belgeleyen kentsel manzara fotoğrafları nedeniyle (Öntuncay, 2015) Osmanlı Devleti’nde fotoğrafçılığın kurumsallaşmasından bahsedilirken değinilmesi gereken bir isimdir. Ancak, yine Öztuncay (2003)’a göre, Robertson da kendisi dışındaki dünyayı kategorilere ayırarak bu dünyaya kendi gözünden bir kimlik tasarlamak isteyen Batı ve Avrupa kamuoyuna dönük İstanbul ve ‘mistik’ ve ‘egzotik’ Doğu imgeli Oryantalist fotoğraf pazarına yönelik çalışmaktan geri kalmamıştır.

1850’lerden itibaren dagerotip donanımının yaygınlaşp dagerotip ücretlerinin düşmesiyle (Öztuncay, 2015) bu gezgin fotoğrafçıların ardından ilk kez Osmanlı tebaası arasından da fotoğraf stüdyosu açma girişiminde bulunanlar ortaya çıkmıştır. Rum Vasili (Basile) Kargopoulo (faaliyet yılları 1850-1912) Pera’da bir fotoğraf stüdyosu açan ilk Osmanlı vatandaşıdır (Öztuncay, 2003). Robertson’un aksine Avrupa’ya ‘mistik’ Doğu ve İstanbul temalı fotoğraflar göndermek yerine, yerel giysileri içindeki İstanbul halkını ve sokak satıcılarını konu alan fotoğrafları (Nuhoglu ve Çolak, 2008), İstanbul manzaralarını ve yine Oryantalist bir ilgiyle İstanbul’a gelen turistlere stüdyo içinde kurgulanan ‘Doğulu’ mekân ve nesnelerin kullanıldığı fotoğraflar satmayı tercih etmiştir. Öztuncay (2003)’a göre Kargopoulo aynı zamanda II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin hazırlanmasında önemli katkıları olan bir isimdir.

V. Murad ve II. Abdülhamid dönemlerinde kurumsal olarak saray fotoğrafçılığı da yapan (Öztuncay, 2015) Kargopoulo'nun yanı sıra Abdullah Biraderler'in Kırım Savaşı'nı belgelemek için 1856'da İstanbul'a gelen (Öztuncay, 2003; Atay, 2002) ve onları yanına çırak olarak alan (Furat ve Keskin, 2013) Alman fotoğrafçı Rabach'ın stüdyosunu 1858'de devralarak (Hannavy, 2008; Öztuncay, 2003) kurdukları Abdullah Frères (Abdullah Biraderler) stüdyosu da Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın gelişiminde çok önemli rol oynamıştır. 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nde Osmanlı Devleti adına sergiledikleri ve büyük beğeni toplayan (Nuhoğlu ve Çolak, 2008) altı parçalı İstanbul panoraması Abdullah Biraderler'in "teknik açıdan yetkin, estetik portre ve manzara fotoğrafları"na (Öztuncay, 2015, 82) örnek olarak gösterilebilir. Bu fotoğrafın başarısı üzerine Sultan Abdülaziz tarafından saray fotoğrafçılığına atanan (Öztuncay, 2015) Abdullah Biraderler bu görevlerine 1878'de Vasili (Basile) Kargopoulo'nun bu göreve getirilişine kadar İstanbul'un yanı sıra Osmanlı taşrasının da ayrıntılı fotoğraflarını çekerek devam etmişlerdir. Bu süre içinde portre fotoğrafçılığına da çok önemli katkıları olmuş, portre fotoğraflarının çekimine özellikle çok ilgi duyan (Öztuncay, 2015) Sultan Abdülaziz'in, şehzadelerinin, hanım sultanların ve birçok yüksek bürokrat ile yöneticinin de başarılı portrelerini çekmişlerdir (Özandes, 2013). Osmanlı Devleti'nde portre fotoğrafçılığının gelişmesinde Abdullah Biraderler'in bu çalışmalarının kalitesi kadar Osmanlı saray ve bürokrasinin fotoğrafa gösterdiği ilginin de belirleyici bir rol oynadığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Sarayın ve devletin ileri gelen yöneticilerinin olduğu kadar sultanları ziyaret eden yabancı devlet adamları ve Avrupa devletlerin elçilerin de gerek Abdullah Biraderlere gerekse Vasili (Basile) Kargopoulo'ya portre fotoğraflarını çekirtmişlerdir. Sultan II. Abdülhamid tarafından 1899'da tekrar saray fotoğrafçılığına atanan Abdullah Biraderler (Öztuncay, 2015) bütün İstanbul ve Haliç kıyılarının, tarihi eserlerin, kamu binalarının ve askeri ya da sivil birçok okulun fotoğraflarını çekerek II. Abdülhamid tarafından 1893 Şikago Uluslararası Fuarı'na gönderilip ABD Kongre Kütüphanesi'ne ve 1894'te de British Museum'a hediye edilen II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin oluşturulmasında çok önemli rol oynamışlardır. Her biri toplam 51 albümden oluşan bu albümlerdeki en az 35 albümün (Waley, 1991) Abdullah Biraderler'in fotoğraflarından seçilmesi bu stüdyonun Osmanlı merkez ve çevresinin maddi, kültürel ve çoğulcu görsel kaydındaki ağırlığını göstermektedir.

Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın gelişimini en az çağdaşları Vasili (Basile) Kargopoulo ve Abdullah Biraderler kadar etkileyen bir diğer fotoğraf stüdyosu Osmanlı tebaası Suriyeli Katolik bir Ermeni olan (Woodward, 2003) Pascal Sébah'ın 1857 yılında açtığı stüdyodur. Rakipleri Kargopoulo ve Abdullah Biraderler gibi İstanbul manzaraları, İstanbul'u ziyaret eden Doğu imgesine meraklı turistlere yönelik olarak çektiği stüdyosunda kostümlü ve günlük yaşamdan sokak satıcılarını yansıtan Oryantalist bakış açısına sahip fotoğraflar çeken Sébah'ın fotoğrafın Osmanlı Devleti'ndeki gelişimini ve niteliğini etkileyen en önemli çalışması 1873 Viyana Uluslararası Fuarı'nda sergilenmek üzere hazırlanmış olan *1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri: Elbise-i Osmaniye* isimli albümdeki fotoğraflarıdır. Bölüm 4'te de değinildiği üzere Osman Hamdi Bey (1841-1910) ve Marie de Launay (1822-?) önderliğinde hazırlanan ve Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki tüm eyaletlerinde yaşayan halkların çok ayrıntılı bir kıyafet albümü olan bu eserde Sébah, Osman Hamdi ve de Launay'ın amaçladığı "birlik içinde çeşitlilik" (Osman Hamdi ve de Launay, 1999, 4) düşüncesine fotoğraflardaki "türlü çeşitli zengin kostümlere bürünmüş figürleri, çıplak ve tekdüze bir duvarın önünde" (Öztuncay, 2015, 191) kurgulayarak destek vermektedir. Albümün "halk kıyafetlerinin zenginliği ve farklılığının temsil ettiği etnik ve dini çeşitliliğe yapılmış modernist ve biraz da nostaljik saygı duruşu" (Çelik, 2015a, 224) niteliği Osman Hamdi ve de Launay'nin albümdeki metinlerin yazımında olduğu kadar Sébah'ın fotoğrafların kompozisyonunda sergilediği beceriden de kaynaklanmaktadır ve bu nedenle de bu albümdeki fotoğraflar altta yatan ideolojileriyle Osmanlı Devleti'nde fotoğrafa propaganda amaçlı bir karakteristik kazandırmaktadır.

Pascal Sébah'ın 1886'da ölümünden sonra oğlu Jean Sébah'ın (1872-1947) devraldığı stüdyoya 1887 yılında ortak olan (Öztuncay, 2003) İstanbul'da çalışan Levanten Fransız fotoğrafçı Polycarpe Joaillier ile (1848-1904) Sébah & Joaillier adını alan işletme 1889'da Abdullah Biraderler'in stüdyosunu tüm fotoğraflarıyla birlikte satın almıştır (Özendes, 2013). Bu satın almayla Osmanlı fotoğraf piyasasındaki etkinliği daha artan Sébah & Joaillier, Sultan II. Abdülhamid tarafından hazırlatılan ve 1893 Şikago Uluslararası Fuarı'nda Osmanlı Devleti adına sergilendikten sonra (Yılmaz, 2009) ABD Kongre Kütüphanesi'ne hediye edilen elli bir albümlük takımın iki albümünü (Öztuncay, 2003) hazırlamıştır. II. Abdülhamid'in Batı dünyasının Osmanlı Devleti'ni görmesini istediği hızla modernleşen bir devlet şeklinde yansıtma amaçlı

propaganda düşüncesine hizmet eden bu fotoğraflardaki kompozisyon ve kurgu Osmanlı Devleti'nin fotoğrafı politik bir bağlamda kendi 'Batılı' imgesini ve 19. Yüzyıl Batı dünyasındaki meşruiyet arayışını güçlendirmektedir.

Fotoğrafın bulunuşundan ilk haberdar olan devletlerden biri olan Osmanlı Devleti'nde yukarıda özetlenen süreçten anlaşılacağı üzere fotoğraf eşzamanlı ve birbiriyle yakından ilintili iki boyut izlemiştir. Bu boyutlardan birinde fotoğraf Doğu'yu ve Doğu imgesini, ya da bir başka deyişle 'Orient'i, ticari olarak pazarlamanın bir aracı olmuştur (Ertem, 2011). Bu yönüyle, aşağıda da değinilecek dinsel ve etnik nedenlerle, ilk olarak Osmanlı tebaası Rum ve Ermeni fotoğrafçılar ile gezgin turistler tarafından hayata geçirilen fotoğraf Batı devletleri ve kamuoyunun zihninde Doğu imgesini 'egzotik' bir 'fantezi' dünyasıyla bağdaştıran Oryantalist görüntüler ortaya çıkarmıştır. 19. Yüzyıl'la birlikte hızla iyileşen yolculuk ve haberleşme olanaklarının yanı sıra Osmanlı Devleti'nin Yüzyıl'ın başlarından itibaren içine girdiği ve özellikle Tanzimat Fermanı'nın tetiklediği yoğun Batılılaşma çabaları ile Batı dünyasına giderek daha çok açılmaya başlayan Osmanlı toplumu, fotoğraf aracılığıyla 19. Yüzyıl boyunca giderek artan oranda Shaw (2009)'un "sömürgecilik projesinin ayrılmaz bir parçası, sömürge 'öteki'nin yabancılığını belgelerken aynı zamanda onu emperyal gözetimin sınırları içine yerleştiren" (Shaw, 2009, 82) ifadesiyle tanımladığı Oryantalist bir pencereden izlenmiştir.

Birbiriyle ilintili ve eşzamanlı boyutlardan diğesinde ise fotoğraf yönetici sınıf ve sultanlardan hızla destek görmüş ve Osmanlı tebaası Rum ve Ermeni fotoğrafçılar sultanlar tarafından saray fotoğrafçılığına getirilmiştir. Yukarıda değinilen ticari ve Oryantalist bakış açısının tersine, sultanların isteği ile üretilen fotoğraflar "oldukça steril ve belgesel tarzda" (Greene, [05.07.2016], 4) olmuştur. Diğeri bir deyişle yönetim fotoğrafçılığın kendi belirlediği koşul ve ölçütlere göre yapılmasını istemiştir. Böylece fotoğraf sultanların politik amaçlarına hizmet eden bir propaganda aracına dönüşmüştür. Bu çalışmanın dayanak noktasını da oluşturan bağlamda ise bu araç Sultan II. Abdülhamid'e hızlı ve yaygın bir modernleşme sürecinden geçen Osmanlı Devleti'nin Batı evreni içinde tanıtımını yapma olanağı veren II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde hayat bulmaktadır.

Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın böyle bir nitelik kazanmasının temel nedenlerinden biri fotoğrafın Osmanlı Devleti'ne Batı'daki perspektif kavramı ve gerçekçi taklitten uzak resim geleneğinden ayrışarak "yalnızca bir teknoloji olarak" (Shaw, 2009, 80)

girmesidir. Gerçekten de Batı'daki bu durumun aksine 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarıyla, neredeyse fotoğrafla eşzamanlı olarak, Osmanlı görsel deneyiminde yer bulmaya başlayan ve hâlihazırda rekabet etmek zorunda olmadığı Batılı bir resim geleneği bulunmadığı için fotoğraf, 19. Yüzyıl teknolojisinin getirdiği olanağı verilmek istenen bilgiyi verilmek istenen yönde ileten Pozitivist bir araca dönüşmüştür. Shaw (2009)'un da ifade ettiği gibi "...fotoğrafçılığı ithal bir estetik çerçeve dışında gerçekleştirerek Osmanlı Devleti onun ideolojik etkisini benimsemiştir." (Shaw, 2009, 82). Micklewright ([05.01.2017]; 2011)'ın Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın niteliği için fotoğrafçı, fotoğrafın çekildiği ya da satıldığı yer ile dönem ve fotoğrafın nesnesinin akıldan çıkarılmaması yönünde yaptığı haklı uyarıyı da göz önüne alarak Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın Batı ve Avrupa'daki görsel temsil işlevinden uzaklaşarak Batılılaşmayı ve modernleşmeyi simgeleyen bir olguya dönüştüğü ifade edilebilir.

Ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren Osmanlı Devleti'nde bilinen fotoğraf 19. Yüzyıl gezginleri için üretilen Oryantalist fotoğraflar ile sultanlar için onların politik istekleri ve özel siparişleri doğrultusunda yapılan çekimler olmak üzere iki ana form bulmuştur. Fotoğraf makinesini kontrol edenin fotoğrafa bakanın gördüğünü sandığı 'gerçeği' de kontrol edebilmesi böylece Osmanlı Devleti'nde fotoğrafı birbirine karşıt gibi görünen ama aslında bir yap-bozun parçaları gibi birbirini tamamlayan bir olguya dönüştürmüştür. "Zamanın donup kalmış gibi görüldüğü" (Greene, [05.07.2016], 5) ve "Avrupalıların 'kendi' dünyalarından kaçmak için gittikleri bir yeri", (Greene, [05.07.2016], 6), yani Orient'i, sergileyen fotoğraflar Osmanlı Devleti'nin kendini gelişen, modern ve güçlü bir Batı devleti olarak sunmaya yönelik hesaplı çabalarını yansıtan fotoğraflarla bir arada bulunmaktadır. Sonuçta, 19. Yüzyıl'ın ve bu Yüzyıl'daki çok yönlü Batılılaşma çabalarının ve bu çabaların bir uzantısı olan kimlik arayışlarının Osmanlı Devleti'nde yok oluşlar kadar yeniden doğuşlar da ortaya çıkardığı bir dönemde gelen fotoğrafın böyle ikili bir manzarayı göstermesi onun ancak 'gerçeği saklayan ayna' olmasına uygun bir durumdur.

5.2. Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafın Gelişimini / Niteliğini Etkileyen Etkenler

Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın yukarıda tartışılan niteliği kazanacak şekilde gelişmesinde rol oynayan bazı önemli etkenler vardır. Her biri farklı düzeylerde ama etkili bir biçimde kendini gösteren bu etkenler Osmanlı Devleti'nde Batı ve

Avrupa'daki biçem ve niteliğinden farklı bir karakter edinen fotoğrafın çeşitli kullanımlarının altında yatan nedenlerin de anlaşılması için önemlidir.

5.2.1. Osmanlı Sultanlarının Fotoğrafın Gelişimi ve Niteliğine Etkileri

Fotoğraf Osmanlı Devleti'nde ilk duyulduğunda halk tarafından olumsuz ve gereksiz bir buluş olarak karşılanırsa da (Tekinalp, 2010; Waley, 1991), 19. Yüzyıl'dan önce olduğu gibi her biri geleneksel bir sanat dalıyla ilgilenen Osmanlı sultanlarının (Özendes, 2013) fotoğrafa olan olumlu tutumu ve desteği bu durumu değiştirerek fotoğrafın halk tarafından da kabul görmesini sağlamıştır. Bu değişimi gerçekleştiren itici güç olmalarının yanı sıra Osmanlı sultanları fotoğrafı hem kendi kişisel estetik gereksinimleri ve politik-bürokratik amaçları hem de devletin kurumsal kimliğini doğru temsil amaçlı sıklıkla ve bilinçli olarak kullanmışlardır.

5.2.1.1. II. Abdülhamid Öncesi Dönem

19. Yüzyıl'da hüküm süren sultanların Osmanlı Devleti'nde kısa sürede hem amatör hem de profesyonel düzeyde birçok farklı uygulama alanı bulan fotoğrafa ilişkin bu olumlu tutumlarının nedenlerini Öztuncay (2015) ve Nuhoğlu ve Çolak (2008)'in belirttiği gibi sultanların resim sanatına olan ilgisinde ve ressamlara verdikleri destekte aramak yerinde olacaktır. Bölüm 3'te de değinildiği üzere Sultan III. Selim'in saray ressamı Konstantin Kapıdağlı'ya yaptırdığı tablolar (Çöteliolu, 2008; 2012) ve kendinden önceki Osmanlı sultanlarının Londra'ya gönderilerek gravür olarak çoğaltılan portreleri (Öztuncay, 2015), Sultan II. Mahmud'un kışla ve devlet dairelerine asılan anıtsal boyda tabloları (Nuhoğlu ve Çolak, 2008) ve yüksek bürokratlara hediye ettiği tasvir-i hümayunlar (Özendes, 2013) bu ilginin en önemli göstergeleri arasındadır.

Fotoğrafın bulunduğu 1839'da tahta çıkan Sultan Abdülmecid'in saltanatında Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile Batılılaşma çabaları mimari ve müzik ile resim gibi farklı sanat alanlarında giderek hız kazanmıştır. Selefleri gibi Sultan Abdülmecid de yerli ve yabancı resamlara portrelerini yaptırmıştır (Çöteliolu, 2008). Hatta 1839'dan beri Dökümhane-i Amire ve Baruthane-i Amire'de çalışan (Hannavy, 2008) ve 1852-1854 arasında çektiği birçok İstanbul manzarası fotoğraflarından Sultan Abdülmecid'e elli beş fotoğraflık bir albüm sunan (Nuhoğlu ve Çolak, 2008) Ernest-Eduouard de Caranza'ya Sultan tarafından 'Sultan Fotoğrafçısı' unvanı ve bu

fotoğrafların 1857 Paris Fuarı'nda büyük beğeni kazanması üzerine de Mecidiye Nişanı (Özendes, 2013) verilmiştir.

Sultan Abdülmecid'den sonra tahta çıkan Sultan Abdülaziz abisinin aksine daha çok geleneksel Türk sanatlarına ve müziğine ilgi duysa da (Özendes, 2013; Çöteliolu, 2008) resim sanatıyla da ilgilenmiş ve Bölüm 3'te de değinildiği üzere yine abisi gibi farklı resimlere Osmanlı saltanat simgeleriyle yüklü Batılı tarzda birçok anısal boy tablo yaptırmıştır. Sultan Abdülaziz ayrıca 1863'te Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğrafını Prusya İmparatoriçesi Agusta'ya göndermiştir (Nuhoğlu ve Çolak, 2008). Aşağıda görülen bu etkili fotoğraf Sultan III. Selim döneminden itibaren devam eden resim sanatının görsel anlatım gücünden saltanat ve güç propagandası yapmak amacıyla yararlanılmasına fotoğraf bağlamında da devam edildiğini göstermektedir.



Şekil 82: Abdullah Biraderler'in Sultan Abdülaziz Fotoğrafı
(Camera Ottomana, [08.01.2017])

Sultan Abdülaziz'in çevresinde bırakılan alan onu kompozisyonda boğmak yerine doğrudan fotoğrafın odak noktası haline getirmektedir. Geniş açılı kompozisyon aynı zamanda dikkati Sultan'dan almadan onun entelektüel birikimini vurgulayan kitaplar, askeri ve politik gücüne gönderme yapan kılıç ile benzersiz hükümdarlık gücünü simgeleyen saltanat nişanlarının da belirgin bir şekilde sergilenmesini sağlamaktadır.

Sade bir duvar önünde süslü bir sandalyede gayet rahat bir şekilde ellerini bel ve bacağına dayayarak oturan Sultan Abdülaziz'in göğsündeki kuşağı kendine güvenli bir şekilde ileri attığı sol bacağına dayalı hükümdarlık kılıcıyla ters açıda durarak kompozisyonu tamamlamaktadır. Sultan Abdülaziz'in Abdullah Biraderlerin fotoğrafındaki bu duruşu Kapıdağlı Konstantin'in Sultan III. Selim'i odasında dinlenirken betimlediği 1803 tarihli tablosundaki sultanların geleneksel otoritesini ifade eden oturuş biçimine olan benzerliğiyle aslında Osmanlı sultanlarının saltanatlarının görsel propagandasını yapmada resimden sonra Batılı ve modern bir teknoloji olan fotoğrafı kullanmalarının etkileyici bir örneği olarak kabul edilebilir.

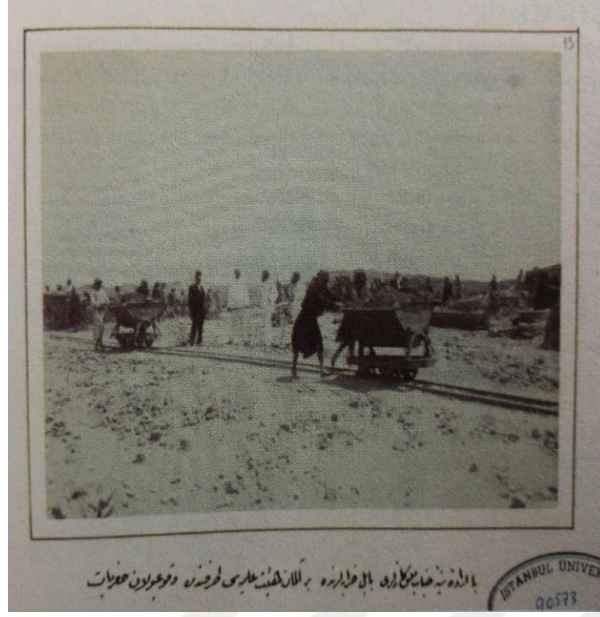
Sultan Abdülaziz'in kendi fotoğrafını olduğu kadar çocuklarının da fotoğraflarını çektirmeye istekli olması (Öztuncay, 2015) 19. Yüzyıl Osmanlı sultanlarının fotoğrafa olan ilgisini yansıtan ve fotoğrafın Osmanlı sarayının etkisine girmesini kolaylaştıran başka bir durumdur. Hem Sultan Abdülmecid hem de Sultan Abdülaziz'in kızlarının ve şehzadelerinin de fotoğraf çektirmelerine ve bu fotoğrafların halka kartpostal biçiminde satılmasına izin vermesi ya da bu fotoğraflardan oluşan albümleri Avrupa'nın diğer hanedanlarına hediye etmeleri (Öztuncay, 2015) Osmanlı Devleti'nde sarayın fotoğrafa olan olumlu tutumunun kayda değer göstergeleridir ve Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın kazandığı niteliğin anlaşılmasında önemli rol oynamaktadır.

5.2.1.2. Sultan II. Abdülhamid Dönemi

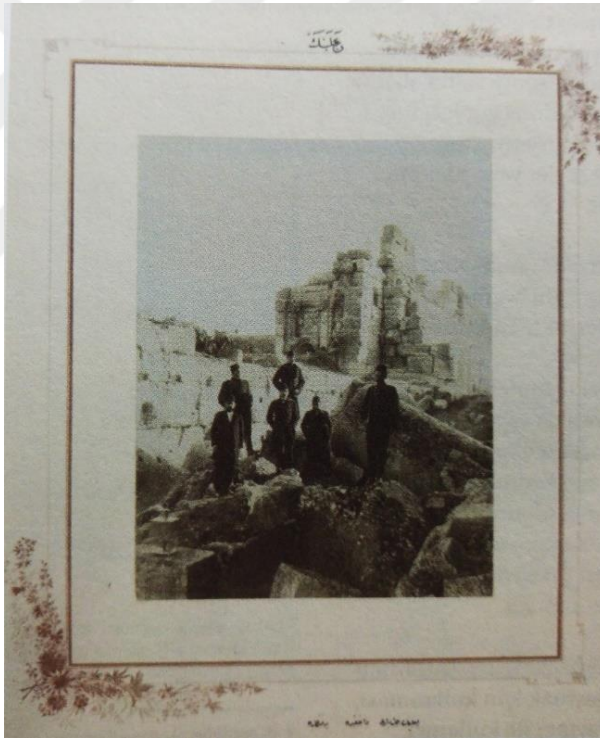
Yukarıda da bahsedildiği gibi kendisinin ve ailesinin birçok kez fotoğrafını çektiren selefi ve amcası Sultan Abdülaziz'in aksine, Sultan II. Abdülhamid, 1878'de İngiltere Kraliçesi Victoria'ya gönderdiği ve Vasili (Basile) Kargopoulo'nun çektiği şehzade fotoğraflarını içeren albüm hariç (Eldem, 2015b), (Öztuncay, 2015)'a göre aşırı kuşkuculuğu nedeniyle kendi fotoğrafının çekilmesine ve bu fotoğrafların halka satılıp elden ele dolaşmasına izin vermemiştir. Hatta Sakaoğlu (2015)'na göre Abdullah Biraderler'in çektiği bir portresinin gizli olarak satışının yapıldığını öğrendiğinde söz konusu fotoğrafın tüm cam negatiflerinin ortadan kaldırılmasını emretmiştir. Fotoğraf konusundaki bu kişisel tutuculuğuna rağmen Osmanlı Devleti'nde fotoğrafa Batılılaşmayı simgeleyen bir teknoloji olduğu kadar devletin geçirdiği Batılılaşmanın yine 19. Yüzyıl Batı evreni içinde propagandasının yapılmasını sağlayan bir araç ve devletin kurumsal bir aygıtı niteliğini kazandıran da yine II. Abdülhamid olmuştur.

Furat ve Keskin (2013) ve Waley (1991)'e göre daha tahta çıkmadan fotoğrafa büyük bir ilgi gösteren ve fotoğrafın kullanılabileceği olası alanların farkında olan II. Abdülhamid merkezi ve otokratik gücünü teknolojik olanaklarla birleştiren bir bürokrasi kurmakta son derece başarılı olmuştur. Bölüm 4'te de değinildiği gibi telgrafın bir örneği olduğu bu duruma fotoğraf bağlamında 1888'de İstanbul hapishanelerindeki tüm suçluların fotoğraflarının çekilerek karakollara dağıtılmasını istemesi örnek verilebilir (Furat ve Keskin, 2013). Vasili (Basile) Kargopoulo'nun çektiği bu fotoğraflar (Öztuncay, 2003) aynı zamanda Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın polisiye amaçlı olarak kullanılmasının da başlangıcını oluşturmaktadır. Ayrıca II. Abdülhamid tahta çıkışının 25. yılı olan 1900'de çıkardığı af kapsamında affedeceği mahkûmları belirlemek için yine fotoğraftan yararlanmıştı (Özandes, 2013). Fotoğrafın bu kullanımları II. Abdülhamid'in fotoğrafı "Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sahifelik yazı ile ifade olunamayacak siyasi ve hissi manaları telkin eder." (Tahsin Paşa, 2015, 355-356) sözleriyle tanımladığı, kendisine aynı telgraf gibi bilgi akışı sağlayan pratik ve belgeleyici (Waley, 1991) bir bürokrasi aracı olarak kabul ettiğini göstermektedir.

Bölüm 4'te ayrıntılı olarak tartışıldığı üzere II. Abdülhamid'in Batı uygarlığının özgürlükçü fikirsel-düşünsel boyutunu reddederken teknik-bilimsel yönünü hevesle kabul edip uygulamaya çalıştığı geleneksel bir modernleşme anlayışı vardır. Çelik (2015b)'e göre bu anlayışın fotoğrafa yansımaları Müze-i Hümayun ya da onun izniyle yabancı uzmanlar tarafından Osmanlı Devleti topraklarında yapılan arkeolojik kazıların fotoğraflanarak denetlenmesi ve bu kazılarda bulunan eserlerin ya da kazı alanlarının görsel dökümlerinin oluşturulmasında görmek mümkündür.



Şekil 83: Babil'deki Kazıları Gösteren Bir Fotoğraf
(İÜ NEK Albüm/Fotoğraf No 90573-0015)



Şekil 84: Lübnan Kazılarındaki Osmanlı Denetim Memurlarının Fotoğrafı
(İÜ NEK Albüm-Fotoğraf No 91551-0067)

Osmanlı denetim memurlarını eski eserler ve anıtlar arasında ya da kazı yapan yabancı uzmanları dikkatle izlerken gösteren bürokratik kullanımı da olan yukarıdaki belgeleyici fotoğraflar aynı zamanda II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışı çerçevesinde fotoğrafa yüklediği eski eserlerin Osmanlı Devleti'ne ait olduğunu ilan etme işlevini de net bir biçimde ortaya koymaktadır. Bölüm 4'te de

tartışıldığı ve Bölüm 6'da eski eserler başlığında tartışılacağı gibi eski eserlerin yabancılar tarafından Osmanlı Devleti sınırları dışına kaçırılması ve bu eserlerin aitlik konusu Osmanlı Devleti için 19. Yüzyıl'da büyük bir meşruiyet sorunu haline gelmiştir. Şekil 83'teki fotoğrafta demiryollarının varlığı da II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen modern altyapı yatırımlarının bir göstergesi olarak okunabilir.

II. Abdülhamid'in gerçekleştirilen teknolojik, askeri, eğitimsel, sanatsal ve altyapısal alanlardaki modernleşmenin takip ve denetimi için gösterdiği çabanın en önemli sonucu Yıldız Albümleri ya da daha yaygın bilinen adıyla II. Abdülhamid Albümleri'dir. 1880-1893 yılları arasında çekilen (Stockdale, [12.01.2017]) ve şu anda İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan yaklaşık 33.000 fotoğraflık (Waley, 1991; Eldem, 2015a) ve her birinde on ila seksen arası fotoğraf bulunan 911 albümlük (Micklewright, 2011; Atasoy, 2007) büyük bir arşiv oluşturan bu koleksiyon Osmanlı Devleti'nde sultanların fotoğrafın gelişimini ve niteliğini şekillendirdikleri en önemli kaynaklardır. Bu albümler, Furat ve Keskin (2013), Micklewright ([05.01.2017]), Eldem (2015a) ve Shaw (2009)'a göre, fotoğrafın kaydetme ve sergileme gücüyle çok yakından ve kişisel olarak ilgilenen II. Abdülhamid'in fotoğraf yoluyla Batılı ve modern bir Osmanlı Devleti portresi yaratma ve bu imgeyi yine fotoğraf aracılığıyla yönetme isteğini de göstermektedir.

Ayrıca yine bu albümlerden seçilen 1.800'ün üzerinde fotoğrafın oluşturduğu (Çelik, 2005; Eldem, 2015a) 51 albümlük (Greene, [05.07.2016]; Waley, 1991) birbirine oldukça benzeyen (Stockdale, [12.01.2017]; Shaw, 2009; Greene, [05.07.2016]) iki seri albümden biri 1893 yılında Şikago Uluslararası fuarında sergilendikten sonra (Shaw, 2009; Deringil, 2014; Woodward, 2003) ABD Kongre Kütüphanesi'ne diğeri de doğrudan 1894'te British Museum'a (Micklewright, [05.01.2017]; Eldem, 2015a) armağan olarak sunulmuştur. Bu iki albüm yaygın olarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri olarak isimlendirilmektedir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan albüm de II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin ABD Kongre Kütüphanesi'nde bulunan serisidir.

II. Abdülhamid'in Osmanlı Devleti'ne ilişkin belli bir imajı ilk elden yansıtmaya amacıyla fotoğrafı nasıl kullandığını gösteren bu iki albüm Osmanlı sultanlarının fotoğrafa bakışlarında fotoğrafın Osmanlı Devleti'ne girişinden itibaren nasıl bir değişiklik olduğunun da yerinde bir göstergesidir. Fotoğrafın Osmanlı sultanları

tarafından daha çok kişisel amaçlı ve saltanat propagandasına yönelik olarak ve hem Osmanlı hem de yabancı fotoğrafçılarca Oryantalist bakış açısından çekilen İstanbul görüntüleriyle daha fazla kullanım alanı bulduğu Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinin aksine, Sultan II. Abdülhamid bu albümlerle fotoğrafı Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirdiği modernleşmenin simgelerini vurgulamak için devlet kontrolünde teknolojik bir araç, tüm bu modernleşmeye destek sağlama ve Batı evreni içinde bir meşruiyet kazanma yöntemi olarak görmüştür.

Deringil (2014)'e göre II. Abdülhamid'in "yalnız askerler ve toplarla değil, aynı zamanda fikirler, biçimler, imgeler ve imgelemelerle ilgili" (Deringil, 2014, 152) olan 19. Yüzyıl emperyalizmi ve Said (1998)'e göre onun bir uzantısı olan Oryantalizm ile mücadele yöntemi olarak değerlendirilebilecek albümler, kültürel kimliğini korumaya devam ederek Batı evreni içinde yer alma çabasında olan Osmanlı Devleti'nin fotoğraf aracılığıyla gerçekleştirmeye çalıştığı bir halkla ilişkiler programı ve 19. Yüzyıl için son teknoloji ürünü bir propaganda yöntemi olarak okunabilir. Bu bağlamda ve "egzotik görünmekten kaçınmaya çalışan" (Deringil, 2014, 168) bir düzenlemeyle Oryantalist resim, edebiyat ve ilerde de değinileceği gibi fotoğrafta çok yaygın olan (Greene, [05.07.2016]; Woodward, 2003; Micklewright, 2011) harem kızları ve sokak satıcıları gibi 'egzotik' ve Oryantalist (Shaw, 2009) anlatım, kompozisyon ve 'tipler'den dikkat çekici bir şekilde arındırılmış olan bu albümler "okul, fabrika, hastane, askeri tesis gibi modern kurumların gelişimi"ni (Çelik, 2005, 49-50) ve "yurtdışında sergilenmesi pek mümkün olmayan modernleştirilmiş Osmanlı altyapısından görüntüler"i (Eldem, 2015a) öne çıkararak Osmanlı Devleti'nin devlet kontrolünde geniş, stratejik ve steril bir görsel temsilini sunmaktadır.

Gönderildikleri iki önemli kütüphane yoluyla bu ülkelerin hükümet ve etkili politikacılarına kaynağı belli ve önceden belirlenmiş, II. Abdülhamid'in çağdaşlığı benimsemiş ilerici bir hükümdar, Osmanlı Devleti'nin de hızla modernleşen Batılı bir devlet olduğu mesajını iletme amacıyla olan II. Abdülhamid Armağan Albümleri, Batı kamuoyunu Osmanlı Devleti hakkında olumlu olarak neyi görmek istiyorlarsa onunla etkileme gayretindedir. Bir bakıma Sultan III. Selim'in Napolyon Bonaparte'a 1807'de (BOA, Hat 14805 (29 Mart 1807)'den aktaran Çötelioglu, 2012; Roberts, 2012) Kapıdağlı Konstantin'in yaptığı tabloyu hediye etmesinin bir devamı olarak da değerlendirilebilecek olan albümlerin Amerikan Kongre Kütüphanesi'ne ve British Museum'a hediye edilmesi ise II. Abdülhamid'in fotoğrafın görsel gücü ve

kalıcılığından yararlanarak, III. Selim'in hedef kitlesini Avrupalı seçkinler ve yönetici sınıfıyla sınırlandırmasının aksine, Batılı ve Avrupalı daha fazla sıradan okuyucuya ve izleyiciye daha kolay ulaşmak istediğini göstermektedir.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri 19. Yüzyıl'ın en modern buluşlarından biri olan fotoğrafı belirli bir amaca ve mesaja yönelik olarak kullanarak bu hedef kitlenin bakışlarını Osmanlı Devleti'nin modernleşen yüzünü görecektir şekilde yönlendirme çabasıdır. Kısacası II. Abdülhamid Armağan Albümleri Osmanlı Devleti'nin Batı evreni ve kamuoyu nezdindeki kurumsal imgesini kontrol altına almaya çalışan ve Osmanlı Devleti'ni Oryantalist/sömürgeci bir perspektiften gören bakış açısına karşı fotoğrafın görsel diliyle yapılan, II. Abdülhamid ve Osmanlı Devleti'nin uluslararası bir güç olarak meşruiyetini iddia eden bir karşı duruştur.

Sonuç olarak, Osmanlı Devleti 19. Yüzyıl'ın getirdiği modernleşme düşüncesiyle çok sıkı bir şekilde bütünleşen fotoğrafı bulunduğu 1839'dan itibaren büyük bir heyecanla benimsemiştir. Bu heyecanın altında yatan itici güç yukarıda da değinildiği gibi Sultan Abdülmecid ile başlayarak Osmanlı sultanlarının fotoğrafa gösterdiği yakın hatta kişisel ilgidir. 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'nın getirdiği Batılılaşma ülküsü ve atılımlarıyla hem amaç hem de araç olarak örtüşen fotoğraf bu dönem boyunca saltanat çevresinde daha çok kişisel ve estetik gereksinimleri karşılarsa da II. Abdülhamid ile Osmanlı Devleti'nin Batılı kitlelere ilk elden tanıtılmasına ve gerçekleştirilen modernleşmenin sergilenmesine aracılık etmiştir. Saray fotoğrafçılığı kavramıyla devletin kurumsal kontrolüne alınan fotoğraf her iki koşulda da Osmanlı Devleti'nde modernleşmenin bir ayrılmaz parçası ve önemli bir uygulaması haline gelmiştir.

5.2.2. Gayrimüslim Azınlıkların Fotoğrafın Gelişim ve Niteliğine Etkisi

Waley (1991)'e göre 19. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti ve Ortadoğu'daki Müslümanlar ve Yahudiler arasında fotoğrafa karşı ciddi bir olumsuz tutum vardır. Özel (2014) ve Ertan (2014) bu olumsuz tutumun nedenini İslamiyet ve Museviliğin insan ya da insan dışı varlıkların resminin ya da heykelinin yapılmasını yasaklayan dini inançlara bağlamaktadır. Bu saptama doğru olsa da bu duruma Müslüman ve Yahudilerin fotoğrafı mahremiyetin bir ihlali olarak gören düşüncelerini (Waley, 1991) de eklemek gerekmektedir.

Özel (2014), Atay (2002) ve Greene [05.07.2016]'e göre, bu durum Osmanlı Devleti'ndeki Ermeniler ve Rumlar gibi gayrimüslim azınlıkların, yabancı dil bilgileri, Avrupa'ya daha kolay ve sık gitme olanaklarının bulunması ve Avrupa kültürüne olan yakınlık ve bağlantıları sebebiyle, 19. Yüzyıl'da ortaya çıkan fotoğraf gibi buluşlardan Müslüman toplumundan daha hızlı ve kolay haberdar olup faydalanmalarına olanak vermiştir. Bu da Osmanlı Devleti'nde ilk fotoğraf stüdyolarının gayrimüslim azınlıklar tarafından açılmasını ve ilk fotoğrafçıların da Ermeni ve Rum azınlıklar arasından çıkmasını sağlamıştır.

Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın niteliği bağlamında daha önce değinilen iki ana akımda da önemli yer bulan Osmanlı gayrimüslim azınlıklarından fotoğrafçılar, Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki görsel temsilinin Batı evreni içinde hem Oryantalist hem de Osmanlı bakış açısıyla oluşturulmasında önemli rol oynamıştır. Elbise-i Osmaniye Albümü ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Yukarıda da değinildiği üzere saray fotoğrafçılığı da yapan Abdullah Biraderler ile Vasili (Basile) Kargopoulo'nun yanı sıra Pascal Sébah ve Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi) (?-1940) gibi ticari yönden de oldukça başarılı stüdyolara sahip olan Osmanlı tebaası gayrimüslim fotoğrafçılar, yönetimin isteklerine ve politikalarına olan duyarlılıkları sayesinde etkinliklerine Osmanlı Devleti'nden sonra Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir.

5.3. Bir Paradigma Olarak Oryantalizm

Çok eski çağlardan itibaren Doğu'ya ticari, askeri, bilimsel ve siyasi yönlerden ilgi duyan Batı'nın bir takım yerleşik algı ve ön kabullerle oluşturduğu, "Orient" ve "Batı" arasında basmakalıplaştırılmış farklar yaratan bir temsil sistemi" (Woodward, 2003, 363) olarak tanımlanabilecek Oryantalizm, sanat tarihi, edebiyat ve kültürel çalışmalarda kullanılan akademik bir terimdir. İçinde çoğunlukla Batı'nın 'olumlu' Doğu'nun da 'olumsuz' özelliklerle betimlendiği birçok karşıt deneyimi ve ikiliği barındıran Oryantalizmin temelinde coğrafi olmaktan ziyade Batı'nın zihninde hayali ama net çizgilerle birbirinden ayrılmış iki yaşam ve anlayış tarzı yatmaktadır. Bu nedenle Oryantalizm için doğu ve batı sözcüklerinin sadece Güneş'in doğuş ve batış yönlerini gösteren yönler olmaktan öteye geçemediği ifade edilebilir. Said (1998) için de Doğu sadece Batı'ya coğrafi yönden bitişik bir bölge değildir. Dolayısıyla Oryantalist düşünceye göre Batılı olmayan Orta Doğu ne kadar Doğu ise Kuzey

Afrika, Güneydoğu Asya ve Güneybatı Asya o kadar Doğu'dur; diğer bir deyişle Batı kültüründen ve yaşam tarzından o kadar farklı ve Batı için o kadar gizemli ve yabancıdır.

Kontny (2005)'e göre bir bilim dalı olarak da değerlendirilebilecek olan Oryantalizm aynı zamanda siyasi bir ideolojidir. Bu haliyle temelinde 'biz' ve 'onlar' ikiliğinin yattığı Oryantalizm kendini Batı olarak adlandırılabilen siyasi-kültürel-toplumsal varlığa ait hissedilen birisinin Doğu olarak tanımladığı olgu hakkında sahip olduğu veya ileri sürdüğü söylem tarzıdır. Bu söylem tarzı özünde Doğu ve Batı'nın karşıtlığı ve farklılığı üzerine kurulmuştur (Boztemur, 2005). Bu karşıtlık ve farklılık soyut bir önerme olan Batı'nın Doğu'dan 'daha ileri ve gelişmiş' Doğu'nun ise 'geri kalmış ve gelişmemiş' olduğu savına dayanmaktadır. 19. Yüzyıl jeopolitik atmosferi göz önünde alındığında bu savın altında Batı dünyasının Doğu'ya yönelik ekonomik ve siyasi planlarının yattığını ileri sürmek yanlış bir ifade olmayacaktır.

Said (1998)'e göre Batı'nın Doğu'ya yönelik sömürgeciliğini haklı çıkarma amacıyla Doğu toplumlarına yönelik kültürel emperyalizm uygulamalarını tanımlayan bir düşünce akımı olan Oryantalizm, Doğu toplumlarını kültürel ve entelektüel yönden 'durağan' ve 'az gelişmiş olarak' betimleyerek edebiyat, sanat ve diğer sosyal bilimler aracılığıyla Batı zihninde hayali bir Doğu imgesi yaratmıştır. Bu imgede gizil olan düşünce de doğal olarak Batı toplumunun 'gelişmiş, mantıklı, esnek dolayısıyla üstün' Doğu toplumunun 'geri kalmış, mantıksız, katı dolayısıyla aşağı' olması biçiminde kendini göstermektedir (Hobson, 2004; Mamdani, 2004). Bu sava göre Oryantalist söylem Batı kimliğini Doğu kimliğine üstün kılmakta ve Doğu'yu Batı tarafından gözlemlenecek, incelenecek ve sınıflandırılacak bir 'araştırma nesnesi'ne indirgemektedir. Boztemur (2005)'a göre, Oryantalizm bu süreç içinde esasen Batı'nın bir 'Özne' olarak 'kaynağının' kendisi olduğu 'evrensel' bilgiyle bir 'Nesne'ye dönüştürdüğü Doğu'yu değerlendirebileceği ve sınıflandırabileceği varsayımına dayanmaktadır. Said (1998) için de Oryantalizm, Doğu'yu "karşıt bir imge" (Said, 1998, 14) ve varlığı Batı'ya bağlı bir 'Öteki' olarak gören Batı'nın aslında kendisinin ne *olmadığını* tanımlayarak yarattığı 'tipler' ve 'sahneler' üzerinden Doğu kadar kendini de yeniden kurguladığı bir algılayış, ifade ve temsil biçimidir.

"Doğu'dan olan 'bir' şey Doğu'dan olan 'her' şeymişçesine" (Said, 1998, 314) genellemelerde bulunan Oryantalist düşünce aslında "hepsi birbirine dayalı birçok şey" (Said, 1998, 14) olan Doğu hakkında ne düşünülebileceğini ya da

söylenebileceğini de belirleyen ve belirli bir ideolojik işlevi olan bir anlamlandırma sistemi olarak tanımlanabilir. Bu noktadan hareketle Oryantalizm, Doğu hakkında hüküm vererek bu hükümleri “Doğu’ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için” (Said, 1998, 16) kullanan kurumsal ve ideolojik niyet olarak nitelendirilebilir. Bu yaklaşımıyla Doğu ve Batı arasındaki fiziksel alanı anlamsal olarak da genişleten bu düşünce tarzının kendini yeni koşullara ve gelişmelere uyarlama niteliği de bulunmaktadır (Bulut, 2003). Bu durumu 17. Yüzyıl sonlarında ve 18. Yüzyıl başlarında Avrupa’da Osmanlı Devleti’nin askeri bir tehdit olmaktan çıkmasıyla (Campbell, 2014) Türk müzik, mimari, kültür ve sanatının taklit edilmesiyle başlayan *Turqueries* modasında (Özendes, 2004) izlemek mümkün olduğu gibi 16. ve 19. Yüzyıl arasında (Ertem ve Himam, 2012; Oğuzhan Börekçi, 2010) diğer yazılı ve işitsel sanat biçimlerinin yanı sıra görsel temsil alanında resim, resimleme ve 19. Yüzyıl’dan itibaren de fotoğrafta da izlemek olasıdır.

5.4. Fotoğraf ve Oryantalizm

Yukarıdaki kısımdan da anlaşılacağı üzere Oryantalizmin Batı’nın dışında kalan gerçeklikleri kurgulamadaki gücü özellikle Doğu’yu sosyal ve kültürel boyutlardan yeniden oluşturmadaki başarısı fotoğrafa da yansımıştır. Edebiyat, resim ve bilim dallarıyla giderek kurumsallaşıp Batı evreni tarafından özümlenen Oryantalizm fotoğrafı da ‘öteki’ olarak yeniden oluşturduğu bu Doğu ‘nesne’sinin görsel sınırlarını belirlemekte kullanmıştır. 19. Yüzyıl’ın ilk yarısındaki icadından sonra uluslararası sergiler, albümler, kartpostallar, gezi rehberleri ve sergilerle Doğu’ya ait kültürel ve toplumsal uygulamaların, olguların ‘sınıflandırılmasında’ ya da ‘tanımlanmasında’ Oryantalizm için bir araca dönüşen fotoğraf yüzyılın ikinci yarısı boyunca da kalıcılığını temelde günümüzde de koruyan Doğu hakkında görsel bir hafıza ve kalıplaşmış bir yargılar sistemi oluşturmuştur. Sanat ve bilim ile bir araya getirildiğinde Oryantalizm Batı için fotoğraf sayesinde Doğu’ya ilişkin geniş bir ‘bilgi’ dağarcığı üretmiştir.

Bu dağarcıkta genellikle İslam ile olan ilişkisi vurgulanan Doğu aynı zamanda ‘egzotizm’ ve ‘düzensizlik’ ile bağdaştırılmaktadır. Tüm Doğulu kültürleri aynı kaynaktan çıkan olgular olarak gören Oryantalizm fotoğraftan da bu bakışa uygun görsel temsiller yaratmakta faydalanmıştır. Dolayısıyla 19. Yüzyıl’da kapsayıcı bir dönüşüm ve Batılılaşma süreci yaşayan Osmanlı Devleti’nin de bu süreç içinde Batılı

politik, kültürel, toplumsal ve fotoğraf dâhil birçok bilimsel uygulamayı benimsemesine karşın fotoğrafta yine Oryantalizmin tektipleştirici temsil ve söyleminin hedefinde olmuş hatta bu söylemin odağı haline gelmiştir.

Batı ve Doğu imgelerinin ‘karşıtlıkları’nın tanımlanmasında önemli bir rol oynayan fotoğraf 19. Yüzyıl’ın egemen felsefesi Pozitivizmin kendisine sağladığı nesnellik ve temsil yeteneğine inanç sayesinde Oryantalizm için benzersiz bir ‘sınıflandırma’ aracı olmuştur. Bu da fotoğrafa görsel yaşantıları belli kavramlar üzerinden yönlendirmede kayda değer bir güç kazandırmıştır. Fotoğraf ‘modern’ Batı ile olan ortaklığı nedeniyle de Oryantalizmin Doğu’yu ‘öteki’ olarak betimleyip Doğu’nun kültürel, toplumsal, politik ve finansal uygulamalarının aralarındaki farkları belirsizleştirmede kullanışlı bir teknolojiye dönüşmüştür. Bu da fotoğrafı Batı’nın Doğu’yu görmek istediği şekilde tek tip gözlüklerle görmesini sağlamış ve Doğu üzerinde egemenlik iddia ve tesis etmesini sağlamıştır. Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl fotoğrafındaki Batı gözünden görünüşü bu sosyo-politik ilişkiler bütünü üzerinden değerlendirilmelidir.

5.5. Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batı Evrenindeki Fotoğrafa Yansıması

Giderek güçlenen Modernizm’in ayrılmaz bir parçası olan fotoğrafa yüklenen gerçeği saptayıp yansıtma niteliği, fotoğrafı duylardan gelen bilginin sadece akıl, mantık ve deney yoluyla doğrulanabileceğini ileri süren (Adjukiewicz, 1994) ve 19. Yüzyıl’da altın çağını yaşayan Pozitivist düşüncenin 19. Yüzyıl boyunca vazgeçemeyeceği bir gözlem yapma, kanıt toplama ve sınıflandırma aracı haline getirmiştir. 19. Yüzyıl’ın egemen gücü Batı dünyasında bilimi, sanatı ve bilim ile sanatın ilişkisini yeniden şekillendiren fotoğraf, Doğu’nun kent hayatı, tarihi anıtları, sömürgecilik kaynakları ile insanların etnik ve mesleki ‘tipler’ olarak görsel kaydının tutulduğu bir ‘araştırma’ aracı olmuştur. Bu niteliğiyle fotoğraf Batı’nın Doğu’yu kendi zihninde ürettiği kavram ve tipolojilerle açıklama çabasına hizmet eden bir teknolojiye dönüşmüştür.

Osmanlı Devleti de Batı’nın yüzlerce yıllık kapı komşusu olmasıyla Batı zihninde Doğu’yu ‘en iyi simgeleyen’ yapılardan biri haline gelmiş ve Batı’nın öznesi olup yönlendirdiği bu görsel ‘sınıflandırma’ sürecinde kendini fotoğrafın ‘nesnesi’ olarak bulmuştur. Böylece 16., 17. ve 18. Yüzyıllarda Batı’nın görsel kültüründe ve sanatında yer bulsa da fotoğrafın bulunuşunun duyurulduğu 1839’dan itibaren giderek yoğunlaşan Doğu’yu ‘belgeleme’ ve ‘sınıflandırma’ tutkusu Batı’nın 19. Yüzyıl

Osmanlı Devleti ve toplumunu Oryantalist bir gözle “eve götürülecek hediyelik eşyalar” (Woodward, 2003, 364) olarak görmesine yol açmıştır.

Toplumsal yaşam ve toplumlar arasındaki ilişkilerdeki her büyük değişim ve dalgalanma tarih boyunca bireye, bireyin sanatsal etkinliklerinin içeriğine ve bu içeriğin ifade biçimlerine derinden etki etmiştir. Bu olgu 19. Yüzyıl için de geçerli olmuş ve dönemin baskın düşünsel, yaşamsal, ekonomik ve politik koşulları olan Pozitivizm, Oryantalizm ve Kapitalizm bu yüzyılın sanatsal anlatımının ifade tarzı ve içeriğini güçlü bir şekilde etkilemiştir. Peşi sıra duyurulan buluşlarla yeni bir dünya ‘düzeninin’ doğduğu ve sosyo-ekonomik hayatın kökten değiştiği 19. Yüzyıl’da bulunan fotoğraf, ‘gerçeği’ ulaştırılabilir kılmasıyla tüm bu dönüşümle yükselen Modernizmin en başta gelen simgelerinden biri olmuştur.

Ne var ki insan deneyiminin yerini alabilen bu simge Doğu’yu gözlemlenebilir ve sınıflandırılabilir bilimsel bir ‘nesne’ye indirgeme gayretinde olan Oryantalizm ile bu amaca ek olarak siyasi ve ekonomik çıkarları da bulunan Kapitalizmin elinde etkili bir sömürü aracına dönüşmüştür. Böylece ‘gerçeğin’ gözlemlenmesi bu ‘gerçeğin’ denetlenmesini de beraberinde getirmiştir. 19. Yüzyıl’ın diğer önemli teknolojik buluşları gibi Doğu’ya Batı evreninin gözünden bakan fotoğraf, Oryantalist bir söylem ile Osmanlı Devleti’ni Doğu’nun ‘tipik’ örneği olarak görmüş ve Osmanlı toplumunu bu Oryantalist bir bağlamda izleyip ‘belgelemiştir’. Oryantalizmin ‘gerçeğin’ bir yansıması olabilen fotoğraf ile yaptığı bu ‘gözleme’ ve ‘belgeleme’ doğal olarak Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl boyunca Batılılaşma adına geçirdiği toplumsal ve yapısal dönüşümü görmezden gelme eğiliminde olmuştur. Söz konusu eğilimi 19. Yüzyıl’da Osmanlı Devleti’nde fotoğrafçılık yapan birçok yabancı fotoğrafçının işlerinde görmek doğal olduğu gibi aynı zamanda saray fotoğrafçılığı da yapan Osmanlı tebaası ünlü fotoğrafçıların çalışmalarında okumak da mümkündür.

Oryantalizmin fotoğraf üzerinden de kurmaya çalıştığı Doğu-Batı karşıtlığı ve Batı’nın kültürel, politik ve ekonomik alanlarda Doğu’dan ‘daha ilerde’ olduğu ifadesine Pascal Sébah’ın 1872 tarihli aşağıdaki fotoğrafı oldukça iyi bir örnektir.



Şekil 85: Pascal Sébah'ın Mekke Civarından Araplar Fotoğrafı
(Rumi's Garden, [24.01.2017])

Bir stüdyo fotoğrafı olduğu kırsal bölgeleri simgeleyen yerdeki samanlardan, fon niteliğindeki panodan ve ayaktaki kadının arkasındaki yapay kayalardan anlaşılan bu fotoğraf Batı'nın hayalindeki 'geri kalmış' ve 'durağan' Doğu imgesini pekiştirip bu imgeyi Batı evrenine ve Batılı turiste bir kartpostal biçiminde (Eldem, 2015a) pazarlayan bir araçtır. Soldan sağa baş aşağı duran üçgen biçiminde bir kompozisyona sahip bu fotoğrafta sözü edilen kompozisyon izleyiciyi önce ayaktaki kadının su içen adama gülümsemesine sonra su içen adamın kadının testiye tutan eline dokunmasına son olarak da yerde samanlar arasında oturan kadının da tüm bu olan bitenden habersiz uzaklara bakışıyla fotoğrafın dışındaki hayali Doğu hayatına yönlendirmektedir. Ayrıca her üç kişinin de yaşmak, sarık ve ferace gibi 'tipik' yerel kıyafetler içinde olmaları Oryantalist söylemin 'belgelemeyi' amaçladığı Batı karşıtı Doğu imgesini Osmanlı Devleti özelinde pekiştirmektedir.

Bölüm 4'te de değinildiği üzere Sultan II. Mahmud Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra 1829'da (Lewis, 2016) kendi kıyafetini değiştirmesine paralel olarak sarık ve kavuğu da yasaklayarak bürokratlarla askerler için pantolon ve fesi zorunlu kıyafet

haline getirmiştir (Karal, 2007). Sarık, şalvar ve cüppe de basitleştirilerek sadece ilmiye sınıfının giyebileceği bir giysi türü olarak bırakılmıştır (Lewis, 2016). Sıradan sivil Osmanlı vatandaşlarının ise din, sınıf ve ırk temelli başlıklar giymeleri yasaklanarak başlarına sadece fes, vücutlarına ise pantolon, ceket, pelerin ve ayakkabı giymeleri karara bağlanmıştır (Lewis, 2016). Ne var ki aradan geçen elli yılda toplumun bazı kesimleri tarafından şekilci de bulunsa Batılaştırma adına atılan bu büyük toplumsal değişim hiç yaşanmamış ya da hiç etkili olmamış gibi 1885 tarihli aşağıdaki fotoğraf söylem bakımından yukarıdaki fotoğrafla örtüşen Oryantalist bir bakış açısı sunmaktadır.



Şekil 86: Sébah & Joaillier'nin Batılı Turistler İçin Ürettiği Bir Fotoğrafı
(Özendes, 2004, 78)

Stüdyoda bir dekor önünde çekildiği fonu oluşturan panodaki pencere ve perde resminden ve odanın izleyiciyi boyutsal olarak odayı sorgulamaya iten yapay perspektiften belli olan yukarıdaki fotoğraf 19. Yüzyıl Osmanlı toplumunda pek mümkün olmayan şekilde oldukça özel bir amaçla kadın ve erkekleri bir araya getirmektedir. Özendes (2013), Ertem ve Himam (2012), Eldem (2015a), Öztuncay (2003, 2015), Atay (2002), Özel (2014) ve Ertan (2014)'a göre de dini ve toplumsal nedenlerden dolayı 19. Yüzyıl'da bir Müslüman kadının bir Müslüman ya da gayrimüslimin işlettiği fotoğraf stüdyosuna gidip tek başına ya da yukarıda olduğu gibi farklı erkeklerle fotoğraf çektirmesi ya da kadınlara ait yerlere erkek bir fotoğrafçının girip fotoğraf çekmesi söz konusu değildir. Özendes (2004) yukarıdaki gibi bir 19. Yüzyıl fotoğrafında Batı'nın hayallerini süsleyen ve erkeklerle ortak bir eğlence ortamında olan 'Müslüman Türk kadınları'nın aslında poz verdikleri fotoğraf ya da

saat başına ücret alan ve çoğunlukla İstanbul'daki batakhanelerde çalışan hayat kadınları ya da gayrimüslim azınlıklardan kadınlar olduğunu belirtmektedir.

Bu durumun farkında olmayan ya da bu durumu önemsemeyen Batılı zihin için her 'tip' insanın bir arada olduğu bu fotoğraf tütün için ve 'barbar' Türk çağrışımı yapar şekilde kılıç kuşanıp 1829'daki kıyafet reformundan hiç etkilenmemiş sarık, şalvar giyen erkekler ile işlemeli elbiseleriyle başları yarı açık 'Müslüman Türk' kadınlarının 'tipik' giysisiyle bir Arap yerlisiyle beraber geleneksel bir halı üzerinde bağdaş kurup oturması ya da ellerinde tef yanlarındaki sedef kakmalı ahşap sehpadaki metal bir cezveden kahve içmesi kadar 'düşsel' ve 'egzotik' bir sahneyi Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist yansıması olarak kodlamaktadır.

5.5.1. Kadın İmgesi

19. Yüzyıl Oryantalist söylemin Doğu'ya ilişkin olarak Batı zihninde yarattığı en güçlü 'tipler'den biri Türk kadını imgesi olmuştur. Ancak önüne konulan herhangi bir varlık veya sahnenin görsel kaydını yapan fotoğraf makinesi gerçek Osmanlı kadını değil giderek artan oranda bir Oryantalist söylem ile Batı'nın hayal ettiği ve görmeyi istediği Doğulu kadın imgesini görüntülemiştir. Pascal Sébah ve Abdullah Biraderler gibi 19. Yüzyıl'ın önemli Osmanlı fotoğrafçıları tarafından çekilen ve aşağıda bazı örnekleri görülen bu türden Oryantalist fotoğraflar, Batı'nın düşlediği Doğu imgesine uyacak 'tipik' bir 'Müslüman ve Türk kadını' olgusu yaratmak adına basmakalıp bir öykü anlatma çabasında olmuştur.



**Şekil 87: Abdullah Biraderler'in
Türk Kadını Fotoğrafı**
(The History of Photography Archive,
[24.01.2017])



**Şekil 88: Sébah & Joaillier'nin
Türk Kadını Fotoğrafı**
(Özendes, 2013, 23)

1870 ve 1894'te, yirmi dört yıl arayla, iki farklı ve önemli fotoğraf stüdyosu tarafından çekilmiş yukarıdaki iki fotoğraftan da anlaşılabilceği üzere daha önceki iki fotoğrafa benzer şekilde, 'Müslüman ve Türk kadını' 'zamanda donup kalan' bir an gibi Batı zihnindeki Doğu'nun ve Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki toplumsal kodu ve bir cinsiyet rolü olarak sunulmaktadır. Üstelik daha önce değinilen nedenlerle 'Müslüman ve Türk' bir kadının biri fotoğrafçıya gidip yukarıdaki fotoğraflarda olduğu gibi bir poz vermesi olası da değildir.

Yukarıdaki her iki fotoğrafta da Oryantalizmin Batı'nın karşıtı ve 'ötekisi' Doğu'ya yüklediği 'rahatlık', uzaklara dalıp giden bakışlar sergileyen iki kadının oldukça süslü bir divanda ve yerde geleneksel bir kilim üzerinde bir mindere yaslanarak oturularında vücut bulmaktadır. Üzerlerinden akıyormuşçasına duran kıvrımlı elbiseler ve işlemeli başlıkları, Şekil 87'deki kadının yarı çıplak kolları ve başını derin düşünceler ya da neredeyse 'vurdumduymazlık' içindeymiş gibi bir eliyle tutması, Şekil 88'deki kadının sağındaki sedef kakmalı süslü ahşap bir sehpa kadınların 'egzotik Doğulu' imgesini pekiştirmektedir. Her iki fotoğrafın duvar görünümündeki panolardan oluşan fonu ve bu fonlara ek olarak Şekil 88'deki panoda bulunan çiçek resmi bu iki fotoğrafın 19. Yüzyıl fotoğrafçılığında yaygın olduğu üzere (Özandes, 2004; Öztuncay, 2003) stüdyoda hazır bir dekor önünde çekildiğini göstermektedir. Şekil 87'deki kadının ayağının altındaki yastık ve elindeki tepsi ile Şekil 88'deki kadının sağındaki sedef kakmalı süslü sehpanın üzerindeki içi bitki ve çiçek dolu bohça, bu sehpanın önündeki metal vazo, solundaki ahşap ayaklı bir diğer sehpanın üzerindeki metal tepside bulunan işlemeli sürahi ile kahve demliği ve en önemlisi kadının elindeki kahve fincanını görsel olarak tamamlayan nargile Batı evreni için İstanbullu 'Müslüman Türk kadını'nı betimleyerek bu 'tipik' kadının Doğulu ve Osmanlı kimliğinin altını belirgin bir şekilde çizmektedir.

Doğu'nun ve Batı için onun en 'tipik' nesnesi olan Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl fotoğrafındaki yansıması olan yukarıdaki İstanbullu 'Müslüman Türk kadını' mizansenin zaman içinde farklı destekleyici öğeler taşıyan ikonografilerle Batı'nın görsel ve zihinsel belleğine tekrar tekrar kodlanmıştır. Sadece Batı tarafından kurgulanmış ve Doğu'ya ya da Osmanlı Devleti'ne yüklenmiş bir algı formu olmayan ama Batı Modernizminin Doğu'ya biçilen payı olarak nitelendirilebilecek Oryantalizm, 19. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti'ne ilişkin en belirgin ve basmakalıp örneklerini yine 'Müslüman Türk kadını' kurmacası üzerinden vermiştir. 'Modern' ve

'Batılı' olmayı betimleyen ve farklı ikonografilere sahip aşağıdaki 1890 ve 1903 tarihli dört fotoğrafı Batı'nın Doğu'yu bir 'nesne' olarak ele aldığı bu 'mistik' mizansene örnek olarak göstermek mümkündür.



Şekil 89: Sébah & Joallier'nin 'Haremde Güzeller' Fotoğrafı
(Özendes, 2004, 84)

18. Yüzyıl boyunca giderek artan bir hızla Batı'yı saran Osmanlı ve Doğu yaşamına olan merakın, diğer bir deyişle Egzotizmin (Özendes, 2004), 19. Yüzyıl'da Oryantalizme dönüşmesiyle Batı'nın hayal gücünü ve zihnini en çok meşgul eden imge harem olmuştur. Osmanlı sarayının Batı için bu en gizemli ve yasaklı bölgesi yukarıdaki fotoğrafta da görüleceği üzere kendi bağlamından koparılarak Oryantalist resmin devamı olarak kabul edilebilecek son derece stilize bir teknik ile kadın ya da erkek olsun Batılı izleyici için bir 'arzu nesnesi'ne dönüştürülmüştür.

Daha önce bahsedilen nedenlerle Müslüman ve Türk olmayan kadın modellerin poz verdiği yukarıdaki fotoğrafın asıl gerçeklikten başka ve görünenin ötesinde bir dünya sunduğu açıktır. Şekil 87 ve 88'deki gibi kıvrımlı ve 'akışkan' kıyafetler içinde olan ve duruşlarıyla özellikle kurgulanmış izlenimi veren üç kadının Şekil 89'daki fotoğrafta böylece oluşturduğu üçgen kompozisyon, sedef kakmalı ahşap sehpa ve yumuşak süslü minderler, yerdeki halı ve haremın 'mahremiyet' sağlama aracı olarak kullanılan ahşap kafesli pano her ayrıntının son derece detaylı bir şekilde düşünüldüğü anlatılmaktadır. Öztuncay (2003)'a göre de daha sonra Sébah & Joallier'e dönüşen Pascal Sébah'ın fotoğraf stüdyosu Oryantalist söylemin yukarıdaki fotoğrafta da görülen bu 'Doğulu' ve 'harem'e ait nesnelere sanatsal ve estetik bir şekilde kullanarak görsel bir uyum sağlamak konusunda oldukça başarılıdır. 'Modern' ve 'Batılı' olanın

yine Batı tarafından net çizgilerle tanımlandığı 19. Yüzyıl'ın jeopolitik koşullarında bir ötekileştirme aracı olarak işlev gören Oryantalizm yukarıdaki 'harem' fotoğrafından da anlaşılacağı üzere Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki yansıması bağlamında fotoğrafa Doğulu bir 'sahne'yi Batılı izleyici için 'belgeleme' fonksiyonu yüklemiştir.

Harem özelinde Osmanlı Devleti'ne yüklenen bu Doğulu imgeyi yine kurmaca bir 'harem' sahnesi örneği olan aşağıdaki fotoğrafta da gözlemlemek mümkündür. Oryantalist bir gözün hareme onun kendine özgü özelliklerini ve yapılanmasını görmezden gelerek Doğu'ya tektipleştirici ve genelleyci bir bakışla nasıl baktığını gösteren bu fotoğraf Osmanlı Devleti'nin Batı evreninde edindiği 'Doğulu' imgesini de net olarak aktarmaktadır.



Şekil 90: Sébah & Joallier'nin 'Haremde Kadınlar' Fotoğrafı
(Özendes, 2004, 83)

Doğu ve Osmanlı Devleti hakkında 19. Yüzyıl Batı evreninde oluşturulan türlü edebi, sanatsal ve görsel yapıt, yukarıdaki fotoğrafın da tespit ettiği bu ötekileştirici ve 'egzotik fantezi' dünyası şeklindeki bakış açısını içselleştirmiştir. Oryantalist söylem bağlamında Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl fotoğrafı ve Batı evrenindeki görsel yansımasına ilişkin neredeyse her 'harem' fotoğrafında bulunan sedef kakmalı ahşap sehpaye ek olarak Oryantalist fotoğrafın olmazsa olması nargile Batılı göz için eksiksiz bir Doğulu ve Osmanlı imgesi oluşturmaktadır. Bol işlemeli ve kıvrımlı kıyafetler ve nakışlı başlıklar giyen 'Müslüman ve Türk' Osmanlı harem kadınlarının geleneksel bir halı üzerindeki işlemeli ve süslü divanda yarı yatar yarı oturur gibi bir

‘durağanlık’ ve bekleyiş içinde oldukları kompozisyon kadınlardan birinin doğrudan izleyiciye diğerinin de uzaklara dalgınca baktığı kompozisyonla tamamlanmaktadır.

Yerdeki halı dâhil fotoğrafın ve kadınların tüm bu görsel şatafatıyla görsel ve mantıksal olarak birbirini tamamlamayan arkadaki düz panodan da anlaşılacağı üzere bu ‘harem’ sahnesi haremın gerçek bir yansıması olamayacağından doğal olarak stüdyoda çekilmiş kurmaca bir fotoğraftır. Ne var ki 19. Yüzyıl itibariyle Türk olsun olmasın ya da haremden olsun olmasın bir Müslüman kadının yukarıdaki gibi çağrışımlara açık bir kompozisyon içinde bir fotoğrafçıya fotoğrafını çekirtmeyeceğini bilmeyen ya da bu durumu çok da önemsemeyen Batılı turist ve kamuoyu için yukarıdaki fotoğraf ‘Müslüman Türk’ iki ‘harem’ kadını betimleyen ‘çekici’ bir fotoğraftır.

Fotoğrafın Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist yansıması bağlamındaki işlevine bir başka örnek de özne-nesne ilişkisini fotoğraftaki kadının giysileri ve konumuyla somutlaştıran aşağıdaki iki fotoğraftır.



Şekil 91: Sébah & Joallier’nin Haremde Dinlenen Kadınlar Fotoğrafı
(Özendes, 2004, 85)



Şekil 92: Sebah & Joaillier'nin 'Doğu Güzeli' Fotoğrafı
(Özdam, 2013, 67)

Bu fotoğraflarda bir bakıma 'mistik' Doğu'yu simgeleyen 'Müslüman ve Türk' harem kadınlarının yine derin ve 'baygın' bakışlar içinde yerde 'rahat rahat' uzanıp yatan bir kompozisyonla fotoğraflanmaları, 18. Yüzyıl'a kadar ve 18. Yüzyıl boyunca 'öteki'si olan Doğu'nun kültürünü öğrenmeye yönelen Batı Ezgotizminin (Boztemur, 2005) 19. Yüzyıl ile Doğu üzerinde egemenlik ve üstünlük kurma amacı güden Oryantalizm ve Sömürgeciliğe dönüşmesinin dikkat çekici bir göstergesi olarak okunabilir.

19. Yüzyıl'ın Oryentalist bakış açısına sahip neredeyse tüm fotoğraflarında olduğu gibi (Woodward, 2003), bu fotoğrafta da 'gözlemlenecek' ve 'sınıflandırılacak' bir 'nesne' konumuna indirgenen 'harem' kadınlarının kompozisyondaki konumuna fotoğrafçı tarafından bilinçli olarak karar verildiği açıktır. Ertem ve Himam (2012)'a göre kadınlara yerde yatarak verdirilen bu poz Osmanlı Devleti'nin harem kurumu özelinde Doğu kadınının 'pasif', 'egemenlik altına alınmaya hazır' ve açık bir 'fantezi nesnesi' olarak algılandığını göstermektedir. Doğu'nun ve Doğu kadınının Batı'nın ve Avrupa'nın "muhabatı değil, sessiz 'öteki'si olduğunu" (Oğuzhan Börekçi, 2010, 5) Kur'an okumak için fazla açık giyimli kadınların dini yönden bilinçli bir Müslümanın önünde bir Kur'an-ı Kerim varken yapmayacağı şekilde uzanıp yatmaları kadar bunu yaparken yaslandıkları süslü minderler, rahleler ve yerdeki geleneksel kilimlerden de anlamak mümkündür. Hatta Şekil 90'daki 'Müslüman ve Türk' kadınlar bu 'hayali' ve kurmaca kompozisyonda Batılı izleyici için poz verirken haremın 'mahremiyetini' sağlayan ve Şekil 91'de de kullanılan ahşap kafesli pano da unutulmamıştır. Kısaca yukarıdaki üç fotoğrafta da özgün gerçekliğinden koparılarak basmakalıp bir temsili 'kimlik' yüklenen Osmanlı harem ve harem kadını imgesi Batı'nın Oryentalist gözüyle egemenlik altına alınarak yeniden kurgulanıp üretilmektedir.

Buraya kadar neredeyse tüm fotoğraflarda oturup bir yere dayanıp yaslanarak ya da yatarak poz veren ‘Müslüman ve Türk’ kadını ve ‘harem’ özelinde Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl fotoğrafındaki görsel temsilinin, Batı’nın yayılmacı gücüne teslim olmuş izlenimi olarak okunabilecek bir biçimde kendi bağlamından soyutlanarak yeniden üretimini Oryantalizmin ve Sömürgeciliğin “hiçbir Doğulunun bağımsız olup kendisini yönetmesine izin verilmemesi” (Said, 1998, 310) düşüncesine denk tutarak eleştirmek mümkündür. Said (1998)’in iddia ettiği gibi Batı’nın Doğu’ya ve Osmanlı Devleti’ne ilişkin politik ve ekonomik amaçlarını gerçekleştirmede ve meşrulaştırmada Oryantalizmi bir araç olarak kullandığı kabul edilirse Oryantalist fotoğraf bağlamında bu eleştiri yanlış ya da haksız olmayacaktır. Gerçekten de Kapitalizmin ve Said (1998)’in deyişiyle onun ‘keşif kolu’ Oryantalizmin sömürgeci işlevler kazandığı 19. Yüzyıl’da siyasi, kültürel ve ekonomik ilgi gösterdikleri Doğu, tarihsel gelişim sürecinde ‘geride’, ‘durağan’, ‘pasif’ ve ‘denetim altına alınmaya açık’ kalmıştır. Oryantalizm de Kapitalimin ve sömürgeciliğin Doğu’daki topraklara genişlemesi sürecinde, yukarıdaki fotoğraflarda yaslanıp oturan ya da yerde uzanıp yatan ‘Doğulu’, ‘Müslüman ve Türk’, ‘Osmanlı’ ‘harem’ kadınının kişiliğinde kurguladığı bu ‘geriliği’, Doğulu toplumlara Kapitalist pazarın oluşum sürecinde dayatılacak uygulamaları ‘gerekli’ ve ‘meşru’ göstermek için kullanmıştır.

Oryantalizmin 19. Yüzyıl boyunca edindiği bu işlev ve anlamı sadece Batı evreninde Oryantalist söylem bağlamında yapılan araştırma, çalışma ya da yayınlara veya üretilen sanat yapıtlarına bağlamak hatalı bir yargı olacaktır. Pascal Sébah, daha sonra dönüştüğü Sébah & Joaillier ve Abdullah Biraderler’in başını çektiği Vasili (Basile) Karopoulo, Gülmez Biraderler (1870-1899) ve Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi) gibi birçok Osmanlı tebaası gayrimüslim azınlık fotoğrafçısının da bir danışıklı dövüş içinde ticari kaygılarla dâhil oldukları Osmanlı Devleti’nin Batı evreni için 19. Yüzyıl fotoğrafındaki bu ‘geri kalmış’ ve ‘egzotik’ yansıması, Oryantalizmin Batı’nın Doğu’ya yüklediği yabancılaştırıcı bir egemen duruş olduğu kadar Osmanlı Devleti’nin denetimi dışında Batı evreni için Osmanlı toplumu içinden üretilen bir olgu olarak da ortaya çıktığını düşündürmektedir.

Hatta Sébah & Joaillier ve Abdullah Biraderler gibi bazı fotoğraf stüdyoları Batılı turistler için çektikleri ticari amaçlı albüm fotoğrafları için (Özendes, 2004; 2013) poz verecek kadın model bulamadıklarında 1880 tarihli aşağıdaki fotoğraflarda görüleceği

üzere erkek modellere de kadın kıyafeti giydirerek Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl fotoğrafındaki Oryantalist yansımasına farklı bir boyut kazandırmıştır.



Şekil 93: Abdullah Biraderler'in Doğulu Bir Kadın Fotoğrafı 1
(Serttaş, [26.01.2017])



Şekil 94: Abdullah Biraderler'in Doğulu Bir Kadın Fotoğrafı 2
(Özendes, 2013, 48)

Hem daha hesaplı hem de küçük olmasından dolayı çok daha kolay taşınan 6,6 cm x 10,7 cm ölçülerinde Carte-de-Visite fotoğrafların pazarlanmaya başlanmasıyla (Özendes, 2013) hızlı ve rahat dolaşım imkânına erişen yukarıdaki örnekler 19. Yüzyıl Batı evrenine Osmanlı Devleti'ndeki kadın figürünün önemli 'kanıtları' olarak aktarılmaktadır.

Gündelik yaşamın gerçeğiyle örtüşmeyen ama İstanbul'a turistik amaçlar için gezmeye gelen yabancıların Batılı hayal güçlerine seslenen bu fotoğraflarda artık tanıdık gelen sedef kakmalı süslü ahşap sehpa, Şekil 94'teki 'kadının' ayağı altındaki yumuşak yastık, önündeki nargile, yanındaki palmiye gibi Doğu iklimi bitkileri, her iki fotoğrafta da süs eşyası olarak kullanılan metal vazolar, Şekil 94'te yere yayılmış kilim ve Şekil 93'te zemindeki samanlar ile her iki fotoğrafta da fon olarak kullanılan Doğu'ya ait 'gerçek' bir topografya veya mekân algısı vermeye yönelik dekor Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl fotoğrafındaki Oryantalist temsilini yansıtsa da tüm bu ikonografi vücut hatları ve duruşlarıyla erkek oldukları belli olan 'kadın' modeller kadar dikkat çekici ve şaşırtıcı değildir.

Yüzlerindeki tül ve giydikleri kıyafetler nedeniyle erkek olduklarının anlaşılmayacağı düşünülen ya da bu fotoğrafları alanların çok da umursamadıkları ve umursamayacağı bilinen görsel ve giyim olarak transseksüel bu modeller, yukarıda değinilen Oryantalist söylem bağlamındaki danışıklı dövüğe oldukça iyi bir örnektir.

Ertem ve Himam (2012)'a göre de bir temsil ya da görünüm tarzı olarak kıyafet, farklılığı simgeleyen bir yapı ya da üstünlüğü gösteren bir zırh olabildiği gibi farklı görsel ve zihinsel imgelerin bir arada eritilip sunulduğu hayali bir sahne olarak da işlev görmektedir. Bu nedenle yukarıdaki fotoğraflardaki gibi parçalı ve çoğu zaman birbiriyle çelişen öğelerden oluşan kompozisyonların Batılı izleyiciye bu tip kurmaca anlatımlara erişmede kolaylık sağladığı ifade edilebilir. Batılı turistin düşlediği, 'egzotik', 'esrarlı' ve 'düşsel' dünya beklentisine karşılık vermek üzere oluşturulan bu kurmaca fotoğraflar 19. Yüzyıl Batı evreninde Osmanlı Devleti'nin ve onun 'tipik temsilcisi' olduğu Doğu imgesinin bir koleksiyon 'nesnesi' olarak büyük bir ilgi uyandırmasına neden olmuştur. Satıcısı kadar alıcısının da bu mizansenin kabullendiği yukarıdaki fotoğraflar Batı evrenine karşıtı Doğu'ya ilişkin bir 'fantezi' nesnesi sunarken Osmanlı Devleti'ni de bu 'öteki' dünyanın bir parçası olarak göstermektedir.

19. Yüzyıl boyunca Batı'nın ekonomik ve politik arzularının tüm dünyaya ve özellikle Doğu'ya yayılmaya başlamasıyla bu yönelimin kültürel ve toplumsal uzantısına dönüşen Oryantalizm Batı'ya benzemeyen her toplumu 'özel' bir farklılıklar kurgusuna yerleştirirken söz konusu 'ilkel' toplum ile Batı arasındaki kültürel farklılıkları da radikalleştirmiştir. Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere bu 'ötekileştirme'yi de en çok Doğulu kadın imgesi üzerinden yapmış ve Doğulu kadının 'tipik' örnekleme olarak kurguladığı 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadını imgesini 'gerçek' Doğu'yu yansıtan bir 'fantezi nesnesi' olarak yeniden üretmiştir. Bu yeniden üretimde İstanbullu 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının giydiği ya da giymediği kıyafetleri önemli bir rol oynamıştır. Bu durumu 1870 tarihli aşağıdaki fotoğraflar net olarak örnelemektedir.



Şekil 95: Abdullah Biraderler'in Sokak Kıyafetiyle Türk Kadını Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 5)



Şekil 96: Pascal Sébah'ın Feraceli ve Yaşmaklı Türk Kadını Fotoğrafı
(Fostinum, [27.01.2017])

Bu iki fotoğraftan daha önceki örneklerde ev ve 'harem' gibi kapalı ortamlarda giydiği 'gündelik' ve 'tipik' kıyafetleriyle betimlenen 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının aksine birer stüdyoda çekilmiş olan yukarıdaki fotoğraflarda görülen iki kadın 'yerel kıyafetler' olan peçe, yaşmak ve ferace giymektedir. Daha önceki fotoğraflardaki kadın imgesine göre hayli kapalı kıyafetler taşıyan bu 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınları yelpaze gibi kadınlara özgü bir aksesuar da taşımaktadır. İstanbul'u ziyaret eden birçok Batılı turist için ticari olarak üretilen (Özendes, 2004, 2013) yukarıdaki fotoğraflar gibi örneklerde bundan daha önemli olan nokta 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadını imgesinde ve onun kıyafetlerinde Doğu'ya ve onun 'tipik' göstergesi olan Osmanlı Devleti'ne 19. Yüzyıl Batı evreninde bu kadınları giydikleri ya da giymedikleri giysiler üzerinden fotoğraf ile yüklenen 'öteki' kimliğidir.

Harper (1985)'a göre "Gezginler için Orient kadınlarıdır." (Harper, 1985, 11). Yeğenoğlu (1992) da benzer şekilde Oryantalist Batı'nın Doğulu 'öteki'ne egemen olma çabasının sık sık Doğulu kadına ve onun kişisel/mahrem alanına erişme isteğiyle hareket ettiğini ileri sürmektedir. Bu istek de doğal olarak 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının simgelediği Doğu'yu Batılı öznenin zihninde dışileştirmektedir.

Bunun sonucunda da yukarıdaki fotoğraflarda olduğu gibi peçe, yaşmak ve ferace gibi ‘Müslüman ve Türk’ Osmanlı kadınının bedenini örten kıyafetlerden oluşan ikonografî, ‘esrareniz” ve ardında bir ‘sır’ saklayan dolayısıyla da hedef kitlesi olan Batılı izleyiciyi bu ‘sır’ ve ‘esrar’ perdesini indirerek arkasında yatan Doğu imgesine egemen olmaya davet ve teşvik etmektedir. Oryantalist söylemin en belirgin karakteristiklerinden olan Doğu’yu hem egemenlik altına alma arzusu hem de bunu tam olarak yapamadığı için ondan çekinmesi (Oğuzhan Borekçi, 2010) yukarıdaki fotoğrafların da net bir biçimde ortaya koyduğu gibi “gizemli Doğu’nun en karakteristik yönünü en özsel Doğu’yu” (Harper, 1985, 11) temsil eden ve egzotiklik ile mesafeliliği birleştiren peçe, yaşmak ve feracede hayat bulmaktadır.

5.5.2. Erkek İmgesi

19. Yüzyıl’da Batı’nın gözünden Doğu’ya bakan fotoğraf Oryantalist bir söylemle Osmanlı Devleti’nin Batı evreni içinde 19. Yüzyıl fotoğrafındaki temsilini neredeyse metalaşan bir ‘Müslüman ve Türk’ kadını ve harem imgesi üzerinden kurarken erkek imgesi üzerinden bambaşka bir tablo kurgulamıştır.

19. Yüzyıl başlarında gerçekleştirdiği Sanayi Devrimi ile tarihsel gelişim olarak ekonomik ve politik gücünün doruğuna çıkan Batı evreni, bu değişimin farkına varmakta gecikmiş Osmanlı Devleti’nin (Ortaylı, 2016a) yarı-sömürgeleştirilmesini kolaylaştırmak ve bunu ‘gerekli’ göstermek için Osmanlı iş gücünü oluşturan erkek imgesini belirgin kodlara sahip ‘tip’ fotoğrafları ile sınıflandırmaya çalışmıştır. Bu ‘tip’leri betimleyen bir örnek 1890 ve 1875 tarihli aşağıdaki kahvehane fotoğraflarıdır.



Şekil 97: Sébah & Joaillier’nin Kahvehane Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 24)



Şekil 98: Guillaume Berggren’in Bir Türk Kahvehanesinin İçi Fotoğrafı
(Pera Müzesi Blog, [27.01.2017])

İlk örnekleri 16. Yüzyıl'da Mekke, Kahire ve Şam'da ortaya çıkıp, aynı yüzyılın ortalarında İstanbul'a da ulaşan kahvehaneler (Habermas, 1989) 17. Yüzyıl'ın başlarında Osmanlı yaşamına giren tütün ve tütün ürünleriyle (Özendes, 2013) Osmanlı toplumsal hayatının ve erkek alışkanlıklarının vazgeçilmez bir ögesini temsil etmektedir. 'Egzotik' ve 'mistik' haremın kadınlara özel olması gibi erkeklere özel bir alan olarak nitelendirilebilecek kahvehaneler haremın aksine dışardakilerin gözlemleyebileceği bir kamusal alan olma özelliğini de taşımaktadır.

Ancak 19. Yüzyıl Batı evreninin Oryantalist gözünden Osmanlı Devleti ve toplumuna bakan fotoğraf için bu dışardan gözlemlenebilir olma kahvehaneyi haremden daha az 'gizemli' ve 'fantastik' yapsa da daha az 'Doğulu' yapmamaktadır. Yukarıdaki iki fotoğrafın 'kanıtladığı' üzere taş döşemeli bozuk bir sokaktaki bir kahvehanenin dışında 'miskin' bir şekilde oturup nargile ve tütün içen ya da 'pis' bir kahvehanede 'aylakça' tavra oynayan sarıklı ve fesli erkekler gibi 'tipler' Oryantalist söyleme göre Doğu'ya daha özeldir de Osmanlı erkeğine yüklenen 'tembelliği' betimlemektedir.



Şekil 99: Sebah & Joaillier'nin Türk Kahvehanesi Fotoğrafı
(Türk Kahvesi Derneği, [28.01.2017])



Şekil 100: Pascal Sébah'ın Türk Kahvehanesi Fotoğrafı
(Turkish Coffee, [28.01.2017])

Şekil 97, 1890 ve 1895 tarihli fotoğrafların bulunduğu Şekil 99 ve 100'de fotoğrafçının düzenlediği açık olan bir kompozisyonla yer yer de gösterişli bir ilgiyle nargile içip izleyiciye bakan 'Doğulu' giysileri içindeki erkeklerin 'gözlemlenebilir' 'aylaklığı' ve 'öteki'liği Şekil 98'de habersiz çekilmiş izlenimi veren bir başka fotoğrafla 'belgelenmektedir.' Öztuncay (2003)'a göre 19. Yüzyıl fotoğraf makinelerinin çoğunlukla uzun pozlamaya gereksinim duyan teknolojisi ve Guillaume Berggren'in (1835-1920) bu nedenle fotoğraftakilerin rızası ve zamanına gerek duyması nedeniyle Şekil 98'deki kompozisyonun da mizansen olduğu değerlendirilmelidir.

Bhabha (1994)'nın değindiği gibi, Batı'nın Doğu'ya yönelik sömürgeci yaklaşımını meşrulaştırmaya yönelik baskı makalıp varsayımların şekillendirdiği Oryantalizmin gayesi, Doğu'nun egemenlik altına alınmasını haklı çıkarmak ve Doğu toplumlarını ırksal köken düzleminde 'geri' ve 'yozlaşmış' olarak yorumlamaktır. Bu nedenle Osmanlı erkeğine de çeşitli 'olumsuz' ve 'öteki'leştirici nitelikler yükleyen yukarıdaki kahvehane fotoğrafları gibi klişe görsel temsil öğelerinin Osmanlı Devleti'ni 'geri kalmış' bir sosyo-ekonomik yapılanma olarak ve bu 'geri kalmışlığın' nedenlerini 'kanıtlama' amacında olduğu ifade edilmelidir.

Said (1998)'e göre de Oryantalist söylemde 'zamanın dışında' olarak nitelenen Doğu, 'gelişmiş' ve 'ilerlemiş' Batı'nın tersine, 'ilkel' 'miskin' kalarak 'modern' Batı evreni ile arasına büyük bir mesafenin doğmasına neden olmuştur. Yüzlerce yıllık tarihi olan nargile, tütün ve tavla bu geçmişlerine rağmen yukarıdaki fotoğraflarda Osmanlı erkeği özelinde Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa Oryantalist bir söylemle 'zamanın dışında' olarak yansımalarını görselleştirmektedir.

Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl fotoğrafındaki Batı evrenine Oryantalist gözle kodlanmasına ilişkin olarak erkek imgesi üzerinden verilebilecek bir diğer örnek sokak satıcıları ve geleneksel ya da 'ilkel' mesleklere sahip erkeklerin fotoğraflarıdır. Sattıkları rnler, bu ürünleri taşıdıkları araç-gereç ve giydikleri kıyafetler gibi biçimsel öğelerle Batılı izleyici için Osmanlı toplumuna ve erkeğine yönelik 'öteki' ve 'geri kalmış' imgesini görselleştiren sokak satıcılarına örnek olarak 1870 ve 1885-1901 tarihli aşağıdaki fotoğraflar verilebilir.



şekil 101: Pascal Sbah'ın Hamal Fotoğrafı
(Fostinum, [28.01.2017])



Şekil 102: Felix ve Adrien Bonfils'in Mısırlı Su Satıcıları Fotoğrafı
(Woodward, 2003, 368)

Yerdeki kuru otlar, fondaki düz duvar Şekil 101'in fotoğrafın konusu olan adamın yaptığı iş dışında herhangi bir ipucu vermeyen / vermek istemeyen bir stüdyo fotoğrafı olduğunu göstermektedir. 'Doğulu' kıyafetleri giyen bu fotoğraftaki adamın, sırtındaki sandık ve yarı bükülmüş belinden beden gücüne dayalı ve 'ilkel' bir meslek sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Doğrudan fotoğraf makinesine dolayısıyla da izleyiciye bakarak poz vermesi de bu fotoğrafın bir 'belgeleme' aracı olarak çekildiği düşüncesini güçlendirmektedir. Şekil 102'de de bir köşeye sıkıştırılmış gibi fotoğraflanan Mısırlı su satıcılarına ilişkin bireysel, toplumsal ya da şehirleriyle ilgili herhangi bir ipucu göze çarpmamaktadır. Neredeyse bir stüdyo fotoğrafı olabilecek kadar iyi kurgulanmış bu fotoğraftaki kompozisyon ve mekân, fotoğrafçının fotoğraftaki su satıcıları ya da şehirleri hakkında benzersiz ya da kişisel herhangi bir detaya önem vermediğini akla getirerek Osmanlı Devleti'ne ve Osmanlı erkeği imgesine yönelik Oryantalist söyleme yerinde bir örnek oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle yukarıdaki iki fotoğrafın Batı evrenine tüm Mısırlı su satıcılarının ya da Osmanlı sokak satıcılarının böyle olduğu ya da görüldüğü basmakalıp düşüncesini aktardığı olduğu ifade edilebilir. Aynı söyleme sahip 1890 tarihli bir başka grup fotoğraf da aşağıdadır.



**Şekil 103: Sébah & Joaillier'nin
Sucu Fotoğrafı**
(Özendes, 2004, 37)



**Şekil 104: Sébah & Joaillier'nin
Portakal Satıcısı Fotoğrafı**
(Özendes, 2004, 38)

Şekil 102'de olduğu gibi yukarıdaki fotoğraflarda da çekim yapılan mekân fotoğrafın 'nesne'si kişilerin yaşadığı şehrin geri kalan dokusu ile ilgili neredeyse hiçbir ipucu vermemektedir.

Verilen detaylar ise su gibi altyapısal olarak şehirlerde bulunması gereken bir maddeyi taş sokaklı bir 'Doğu' şehrinde satarak yapılan bir mesleğin varlığı ve yöresel bir tarım ürününü satarak para kazanan muhtemelen bir köylünün yaşamına dair 'çetin' ve 'egzotik' bir atmosferi 'belgelendirmektedir.' Böylece her iki sokak satıcısının da daha geniş ve geleneksel bir sokak satıcıları evrenini temsil ettiği ileri sürülmektedir. Osmanlı toplumu imgesine ilişkin aynı 'gözlemi' ya da 'belgelendirmeyi' yine stüdyoda çekilen yaklaşık 1880 tarihli aşağıdaki fotoğraflar daha net ortaya koymaktadır.



Şekil 105: Vasili (Basile) Kargopoulo'nun Çiçek Satıcısı Fotoğrafi
(Öztuncay, 2000, 198)



Şekil 106: Vasili (Basile) Kargopoulo'nun Ayı Oynatıcıları Fotoğrafi
(Öztuncay, 2000, 198)

Yukarıdaki fotoğraflardan anlaşılacağı ve Eldem (2015a)'in de belirttiği gibi 1870'lerden sonra yükselişe geçen ve fotoğraf stüdyoları için büyük bir gelir kaynağı olan kartpostal formatının bir ürünü olan yukarıdaki iki stüdyo fotoğrafı, 'öteki' Osmanlı erkeklerinin 'zamanın dışındaki' yerel kıyafetlerinin, beden gücüne dayanan 'ilkel' 'Doğulu' mesleklerinin ve Osmanlı Devleti'nin 'geri kalmış' ekonomik durumunun bir 'kanıtı' olarak Batılı turistler tarafından büyük ilgiyle karşılanmış ve bu fotoğrafların sosyo-politik / ekonomik izdüşümü 19. Yüzyıl Batı evreninin sömürgecilik merceğinde daha da büyümüştür.

19. Yüzyıl'ın başlarındaki Sanayi Devrimi'nin ardından üretimin çoğalması ve bunun sonucunda da Doğu'nun Batı tarafından bir hammadde kaynağı ve açık pazar olarak görülmesiyle Oryantalizm, 'olgunlaşmamış' Doğu'nun ve özellikle de geniş Osmanlı topraklarındaki hammaddenin sömürülüp Doğu'nun Batı'ya göre yeniden şekillendirilmesini meşrulaştırma çabasında olmuştur. Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist yansımasını bu çabaya yönelik olarak Batı değerleriyle

kodlayan fotoğraf da herhangi bir sanayi ya da teknoloji kullanımı kullanmayan ‘Doğulu’ meslekleri yapan erkekleri göstermeye yönelmiştir.



Şekil 107: Abdullah Biraderler'in Osmanlı Tulumbacıları Fotoğrafı
(Öztuncay, 2003, 507)



Şekil 108: Felix ve Adrien Bonfils'in Kudüs'te Bir Tenekeci Fotoğrafı
(Woodward, 2003, 370)

Bir stüdyoda açık havayı andıran bir fon önünde çekilen Şekil 107'deki 1863 tarihli fotoğraf bu ‘belgeleme’ gayretini göstermektedir. Geleneksel ve beden gücüne mesleklerine özgü kıyafetler içindeki kimileri yarı çıplak bir grup ‘itfaiye eri’ erkeğin ‘ilkel’ araç-gereçleriyle yangın söndürmüş gibi poz vererek kameraya bakması özünde Osmanlı Devleti’ne yönelik Oryantalist söylemi net bir şekilde ortaya koymaktadır. ‘Düzensiz’ atölyesinde geleneksel yöntemlerle teneke tencere, kova, soba ve leğen gibi araç-gereç üreten yaşlı bir ustayı ve onu izleyen genç çıracını gösteren Şekil 108'deki 1876 ya da 1885 tarihli fotoğraf, Osmanlı Devleti'nin çeşitli eyaletlerinde 19. Yüzyıl'ın özellikle ortalarından itibaren çoğunlukla askeri gereksinimler için devlet girişimiyle kurulan fabrika ve sanayi tesislerini (İnalçık ve Quataert, 1997) görmezden gelme eğilimiyle Oryantalist bir yaklaşımla Osmanlı ekonomisinin ‘zamansızlığını’ ve ‘ıslah’ edilme zorunluluğunu yansıtmaktadır. Ayrıca, fotoğrafçının tercih ettiği kompozisyon yaşlı ustayı ve dükkanını bir çerçeveye içine alıp etraftaki yerleşim ve şehir dokusuyla ilgili herhangi bir bilgi vermeyerek bu fotoğrafın geneli yansıtan bir kare olarak algılanmasına yol açmaktadır.

Bu tarzda bir kompozisyonla oluşturulmadığı halde Osmanlı toplumsal hayatına, erkek imgesine ve ekonomisine ilişkin ‘öteki’ ve ‘olgunlaşmamış’ niteliklerini yükleyerek

Batı'nın Oryantalist gözlüğünden bakan fotoğraflara bir diğer örnek olarak aşağıdaki iki fotoğraf verilebilir.



Şekil 109: Sébah & Joaillier'nin Ayakkabı Satıcıları Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 248)

1894'te Bursa'da çekilen bir fotoğrafı gösteren Şekil 109'da fotoğrafçının tercih ettiği perspektif Batılı izleyicinin zihninde fotoğrafın 'nesne'si 'eski' dükkânlarında 'Doğulu' giysileri içinde oturarak müşteri bekleyen Osmanlı esnafının sayıca çok daha fazla olduğu ama bu kadarının 'belgelenebildiği' ve 'tip' ve 'durağanlık' yönlerinden hepsinin birbirine benzediği varsayımının doğmasına neden olmaktadır. Oryantalist söylemin tektipleştirici niteliğini net bir biçimde sergileyen bu fotoğraf 1888'de Bursa'da kurulan ipekçilik enstitüsünü ve sanayini görmezden gelerek 19. Yüzyıl Batı evreninde fotoğrafın Osmanlı Devleti'ne 'öteki' ve 'geri kalmış' gözüyle baktığını bir kez daha göstermektedir. Yaklaşık 1870 tarihli aşağıdaki fotoğraf da benzer bir söyleme sahiptir.



Şekil 110: Abdullah Biraderler'in Sokak Berberleri Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 155)

Tanzimat Dönemi'yle ve özellikle 19. Yüzyıl'ın ortalarından itibaren hızlanan Batılılaşma çabalarının bir parçası olarak farklı şehirlerde kurulan silah fabrikaları, kumaş ve kâğıt fabrikaları ile deri atölyeleri gibi ekonomik ve altyapısal modernleşmeyi çerçeve dışında bırakan yukarıdaki fotoğraf bu yaklaşımıyla Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirdiği bu sanayi atılımını dışlayan bir perspektif sunmaktadır. Osmanlı sokak berberlerinin ağaç altlarındaki gölgeliklerde yan yana ve 'kaba bir mantık' içinde 'tipik' 'Doğulu' kıyafetler giyen Osmanlı erkeklerini tıraş etmeleri Osmanlı Devleti'nin ancak ekonomik olarak 'nesneleştirilmesi'yle 'ıslah edileceğini' 'belgelemektedir.'



Şekil 111: Abdullah Biraderler'in Baca Temizleyicisi Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 143)



Şekil 112: Abdullah Biraderler'in Bıçak Bileycisi Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 143)

Oryantalizmin yukarıda değinilen savını sanaysiz ‘basit’ meslekler bağlamında somutlaştıran bir başka örnek aslında Doğulu ‘tip’ler olarak incelenebilecek olan Şekil 111 ve 112’deki 1865 tarihli fotoğraflardır. ‘Tipik’ tezgâhları ya da aletleri ve yöresel kıyafetleriyle Osmanlı zanaatkârlarını gösteren stüdyoda çekilmiş bu fotoğraflar aynı zamanda Abdullah Biraderler’in 1867’deki Paris Uluslararası Fuarı’nda da sergilenmiştir (Özendes, 2013). Dolayısıyla çok geniş bir Batı evrenine ilk elden ulaşan bu iki fotoğrafın Doğu’yu ve Osmanlı Devleti’ni tarihin ‘geri’ ve ‘ilkel’ bir noktada dondurarak Abdullah Biraderler’in ister istemez Batı’nın Osmanlı Devleti ve sosyo-ekonomik yapısına yönelik ötekileştirici ve istila edici bakış açısını meşrulaştırmasına katkıda bulunduğunu göstermektedir.

5.5.3. Tip İmgesi

Aslında buraya kadar incelenen fotoğraflardaki tüm kişiler İstanbullu Osmanlı ‘Müslüman ve Türk’ kadını ile Osmanlı Devleti’nin ‘ilkel’ ekonomisinde çalışan ‘tipik’ erkeğini Batı evreninin gözünde ‘karakterize’ etse de Batı’yı ‘Batı’ Doğu’yu da ‘Doğu’ yapan ve Oryantalist söylemin bir arada bulunamayacak kadar birbirine karşıt, Batı’nın bütün ‘olumlu’ ve ‘uygar’ niteliklerinin zıttı olarak konumlandığı ‘zamanın dışında tipler’ Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafta Oryantalist yansımasına başka bir boyut kazandırmaktadır.



Şekil 113: Guillaume Berggren’in Doğulu Portresi
(Özendes, 2013, 206)



Şekil 114: Sébah & Joaillier'nin Türk Köylüsü Fotoğrafı
(Özendes, 2004, 35)



**Şekil 115: Sébah & Joaillier'nin
Fellah Fotoğrafı**
(Özendes, 2004, 167)



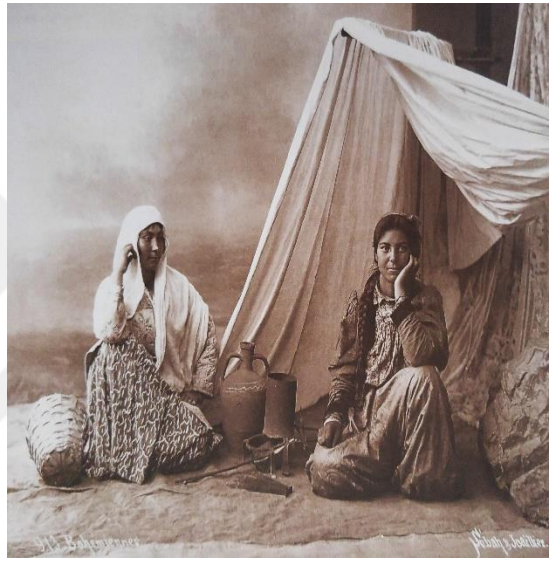
**Şekil 116: Felix ve Adrien Bonfils'in
Namaz Kılanlar Fotoğrafı**
(Woodward, 2003, 372)

Daha önce de değinildiği gibi bir farklılık ve 'ötekiliği' simgeleyen kıyafet (Ertem ve Himam, 2012) yaklaşık 1880 tarihli Şekil 113 ve 1890 tarihli 114'teki fotoğraflarda sarık, şalvar, kaftan ve hırka gibi 'Doğulu' kıyafetler giyen Osmanlı tebaasında hayat bulmaktadır. Düz ve renksiz bir fon önünde bir stüdyoda poz verdikleri belli olan bu 'Doğulu tipler' hakkında herhangi bir toplumsal ve kentsel ipucu verilmediği halde Şekil 114'te Oryantalist söylemin vazgeçilmez biçimsel göstergesi olan nargile ve kahve fincanı ve bu kişinin beden gücüne dayalı mesleğine dair görsel ipucu olan kefe unutulmamıştır. Fotoğrafçıların 'derin' ve 'donuk' bakışlarla fotoğraf doğrudan makinesine bakmadan poz verdirdikleri bu kişiler özelinde bir genelleme yapılarak Osmanlı bireylerinin çeşitli sembol ve kültürel öğeler bağlamında "Doğu'dan olan" belli bir özellik" (Said, 1998, 314) taşıdığı ifade edilmektedir.

Benzer şekilde 1890 tarihli Şekil 115'teki fotoğrafta görülen takıları, 'egzotik' ve 'esrarlı' kıyafetiyle Oryantalist söylemin 'klişe'si Mısırlı fellah kadın, Osmanlı Devleti'nde yaşayan tüm Arap kadınların 'tek tip' giyiniş tarzını betimleyecek şekilde yine bir stüdyoda, ama Şekil 113 ve 114'teki kişilerin aksine, 'sınıflandırılabilir' bir 'nesne' olarak doğrudan fotoğraf makinesine bakarak ve üzerinde Doğu topografyasını temsil eden palmiye ağaçlarının olduğu resimli bir dekor önünde fotoğflanmaktadır. Şekil 116'daki 1885 tarihli fotoğraftaki 'tipler' ise bir caminin son cemaat yerini gösteren bir resimden oluşan bir fon önünde çok açık olarak bir stüdyodadır ve Batılı izleyici ya da turist için namazın çeşitli bölümlerindeki duruş biçimlerini göstermektedir. Kişilerden öndekinin arkadakinin hareketinin de görülmesi amacıyla

Kible yönünden bir miktar saparak poz verdiği kompozisyonuyla Oryantalist söylemi en üst perdeden hissettiren bu fotoğraf bu kişilerin ‘Doğulu’ kıyafetleriyle Osmanlı Devleti’ndeki cami ve namaz kıyafetleri hakkında yine ‘ötekiliği’ vurgulayan genel-geçer bir yargıya varmaktadır.

Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansımada yukarıdaki ‘Doğulu’ ‘tipler’ dışında Osmanlı toplumunun daha ‘sessiz’ kısımlarında yer alan kişiler de konu edilmiştir. Aşağıda fotoğrafları görülebilecek bu ‘tipler’ Oryantalizmin Doğu-Batı ikiliği çerçevesinde Doğu’ya atfedilen ‘öteki’ nitelendirmesini oluşturan öğelere anlamlı bir örnektir.



Şekil 117: Sébah & Joaillier’in Çingeneler Fotoğrafi
(Özandes, 2004, 160)



Şekil 118: Vasili (Basile) Kargoupulo’nun Dilenci Fotoğrafi
(Özandes, 2013, 106)



**Şekil 119: Sébah & Joaillier'nin
Mevlevi Dervişleri Fotoğrafı**
(Özendes, 2013, 26)



**Şekil 120: Sébah & Joaillier'nin
Derviş Fotoğrafı**
(Özendes, 2004, 97)

Özendes (2004)'e göre Doğu'ya özgü 'tipler' söz konusu olduğunda Oryantalist bakış açısının dikkatini ilk çeken öğelerden biri olan çingeneler, 19. Yüzyıl Batı kamuoyu ya da gezgini için Osmanlı Devleti topraklarında yaşayan 'öteki' insanların başta gelen temsilcilerinden olmuştur. Bazen aynı bazen de farklı fotoğraf stüdyolarında poz vererek para kazanan çingenelerin fotoğraflarında oluşturulan kompozisyonlarda Şekil 117'de görüldüğü gibi yaşadıkları 'tipik' alanlar olarak çadırlar ve satarak gelir elde ettikleri sepet, maşa gibi aksesuarları da yer almıştır. Giydikleri 'Doğu' kıyafetleri şalvar ve başörtüsü gibi kıyafetler bu 'tipleri' Oryantalist söylem için 'ait oldukları' Doğu'ya 'gözlemlenebilir' bir şekilde bağlamaktadır. 1890 tarihli bir fotoğrafı gösteren Şekil 117'de daha yaşlı olan başı örtülü kadının uzaklara dalgın ve derin bakışlar içinde olmasına karşın daha genç olan çingene kadının başının açık olması ve doğrudan izleyiciye bakması da hayal gücüne seslendikleri Batılı gezgin için fotoğrafçının kurduğu mizansenin bir parçasıdır.

Tarihi belgeler, kişisel öyküler ya da belli bir düşünüş biçiminin sözcükleri olarak çoklu bir kimlik yapısının taşıyıcısı olan fotoğrafın yaklaşık 1880 tarihli Şekil 118'deki dilenci örneğinde yoruma açık olan bu niteliği kendini göstermektedir. Diğer bir deyişle stüdyodaki dümdüz bir duvar ya da pano önünde tahtalardan kurulu dekor önünde değneğiyle uzanarak hafifçe gülümseyerek poz veren bu dilenci 'tip' fotoğraf makinesini tutanın izleyicinin 'gerçek' olarak algıladığı dünyayı da kontrol ettiğini

kanıtlar şekilde halinden mutlu görünmektedir. Dilencinin bu haliyle yansıtıldığı kompozisyon Osmanlı toplumu özelinde Doğulu dilencileri bir ‘sınıflandırma’ ve ‘gözlem’ çabasıdır. Ayrıca ‘modern’ olanın Batı olduğunun çok net çizgilerle kodlandığı 19. Yüzyıl’ın Oryantalist söyleminde bir ‘ötekileştirme’ gayreti olarak da Osmanlı Devleti ve insanına bakışta ‘genelleyici’ bir işlev görmektedir.

Osmanlı toplumunda önemli bir yeri olan İslam dininin ve dini cemaatlerin önde gelen üyelerinden olan dervişler 19. Yüzyıl’da gezi ve ulaşım koşullarının iyileşmesiyle İstanbul’a gelen Batılı araştırmacılar ve gezginler için oldukça büyük bir ilgi kaynağı olmuştur. Özellikle Galata, Üsküdar ve Beşiktaş gibi merkezi yerlerde bulunan külliyesi ve dergâhlarıyla (Özendes, 2013) Mevleviler Batılı ziyaretçilerin rahatlıkla gelip sema ayinleri ile semazenleri izleyebilecekleri ve fotoğraf çekebilecekleri bir ‘nesne’ye dönüşmüştür. Şekil 119’daki 1890 tarihli fotoğrafta da görüldüğü üzere fotoğraf çekirtmeyi kabul eden gerçek ya da Mevlevi kıyafetindeki mankenler tarafından stüdyo ortamında Oryantalist fotoğrafın vazgeçilmez aksesuarı sedef kakmalı sehpanın yanı sıra ‘tipik’ kıyafetleri, ney ve kanun gibi müzik aletleri, Kur’an ve rahlesi hatta sema ayininin ayinle ilgili pozlarıyla canlandırılan Mevlevilik 19. Yüzyıl’da Batı evreninin Oryantalist fotoğraf ile tekrar tekrar işlediği bir konu olmuştur.

Mevlevilik tarikatından olmayan bir dervişin kendisi için belli bir aitliği simgeleyen yerel kıyafeti ve sarığıyla Doğulu bir ‘tip’ olarak 1889’da fotoğraflandığı Şekil 120’de dervişin uzun saçları ve sakalı, onun bir derviş olduğu bilinse de bilinmese de Batılı izleyicinin gözünde kıyafeti gibi bir ‘Doğululuk’ niteliği taşımaktadır. Sırtında taşıdığı ve ne olduğu tam olarak görülmeyen nesne ise en az dervişin kendisi kadar ‘uzak’ ve ‘esrarlı’dır. Osmanlı Devleti’nin ve toplumunun Oryantalist bakış açısıyla 19. Yüzyıl Batı evreninde karşı karşıya kaldığı ‘kontrol altına’ alınması gereken ‘öteki’, ‘gizemli’ Doğu’yu ‘belgeleyen’ bu fotoğraftaki kompozisyon ‘gerçeği’ gösteren teknolojik bir araç olarak fotoğrafın Osmanlı topraklarına Batılı gözün bakışını şekillendirmekte önemli bir etken olduğunu göstermektedir.

5.5.4. Şehir İmgesi

Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansımaları hakkında insan ögesine ilişkin buraya kadar tartışılan temalar ve analizler Batı’nın Osmanlı Devleti’ne 1001 Gece Masalları’ndan ‘egzotik’, ‘durağan’ ve ‘esrarlı’ ‘tipler’in ‘zamansız’ ve

‘geri kalmış’, ‘masalsı’ ve ‘düzensiz’ bir dünyada yaşadığı, bu nedenle de Batı tarafından ‘ıslah’ edilmesi gereken bir oluşum olarak baktığını göstermektedir. Aşağıdaki şehir manzaraları fotoğrafları Batı evreninin bu bağlamda da aynı Oryantalist söylemle hareket ettiğini göstermektedir.

19. Yüzyıl Batı Modernizm’inin simgelerinden beton ve çelik ile yapılan Pera ve Galata’daki Art Nouveau tarzı binaların yerine daha ucuz ahşaptan kolayca yapılan ve daha çok toplumun alt gelir kesimindeki Müslümanların yaşadığı (Greene, [05.07.2016]) Şekil 121’de görülen kiremit çatılı eski evleri ve bu ‘tip’ evlerin birbiri ardına sıralandığı taş döşemeleri ve başıboş köpekleriyle Şekil 122’de fotoğraflanan oldukça dar ve kıvrımlı sokakları gösteren aşağıdaki fotoğraflar, Batılı gezgin ve kamuoyu için Osmanlı Devleti’nin ‘gelişmemiş’ ve ‘zamanda donmuş’ ‘öteki’ bir yapı olduğunu ‘kanıtlamaktadır.’



Şekil 121: Vasili (Basile) Kargopoulo'nun Üsküdar'da Bir Türk Mahallesi Fotoğrafı
(Eski İstanbulum, [31.01.2017])



Şekil 122: Abdullah Biraderler'in Köpekleriyle Bir Sokak Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 145)

Ayrıca 1854 tarihli bir fotoğrafı gösteren aşağıdaki Şekil 123'te görüleceği üzere tek ya da iki katlı ahşap evlerin camileri kuşattığı ve caddelerinde ‘tipik’ kıyafetleriyle ‘Doğulu’ tiplerin yürüdüğü semtler ve 1870 tarihli bir fotoğrafı konu alan Şekil 124'te şalvar, sarık ve hırkalarıyla bir gözlem ‘nesnesi’ gibi doğrudan fotoğraf makinesine bakarak poz veren Müslüman erkeklerin daha çok kendini gösterdiği sokaktaki Osmanlı, 19. Yüzyıl Batı evreninde fotoğrafa Osmanlı Devleti adına yansıyan ve içselleştirilen ‘durağan’ ‘Doğulu’ söyleminin örneklerini oluşturmaktadır.



Şekil 123: James Robertson'un Üsküdar'daki Sultan Selim Cami Fotoğrafı
(Bibliothèque Nationale de France, [31.01.2017])



Şekil 124: Abdullah Biraderler'in İstanbul'da bir Sokak Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 160)

Yukarıdakilere ek olarak aşağıdaki Şekil 125'te camide abdest alan insanları 'kaydederken' abdestin aşamalarını 'sınıflandıran' ve Şekil 126'da 'tipik' 'kaotik' pazarları konu alan 1890 ve 1885 tarihli fotoğraflar 19. Yüzyıl Batı evreni için Doğu'nun başat temsilcisi olan Osmanlı Devleti'nin 'mistik' ve 'dinsel' yönü ile 'düzensizliğini' kendine özgü toplumsal yapısını görmezden gelerek Batı'nın gereksinimlerine göre yeniden kodlayan örneklerdir.

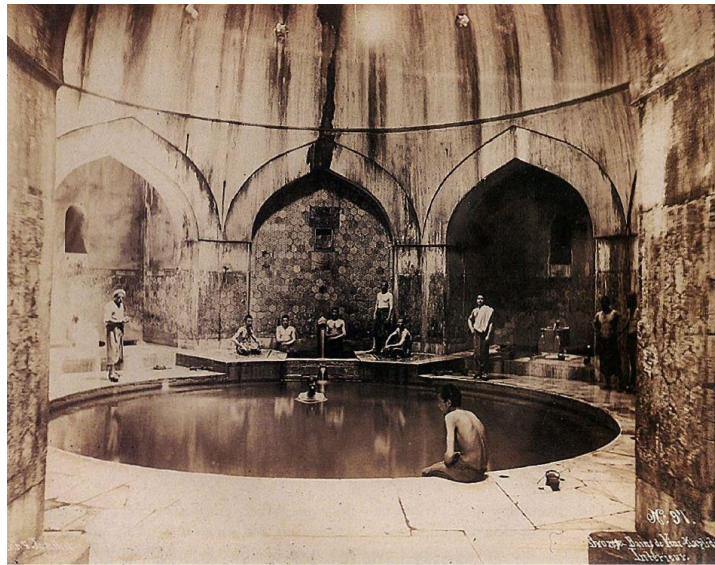


Şekil 125: Abdullah Biraderler'in Süleymaniye Camii'nde Abdest Alanlar Fotoğrafi
(Özendes, 2013, 173)



Şekil 126: Felix ve Adrien Bonfils'in Kahire'de Bir Pazar Fotoğrafi
(Woodward, 2003, 370)

1894 tarihli fotoğrafların bulunduğu Şekil 127'de su tasları, sıcak su havuzları ve yarı çıplak erkeklerin görüldüğü 'fantezi nesnesi' hamamlar ve peştamal ile takunya gibi 'tipik' 'Doğu'lu kıyafetlerin tamamladığı bir kompozisyonla bir hamam çeşmesinden oluşan Şekil 128'deki 'Doğu'nun 'simge' binaları 19. Yüzyıl Batı evreninde fotoğrafa Doğu'ya ve Osmanlı Devleti'ne ilişkin 'egzotik' mimari örnekler olarak en çok yansıyan ve böylece de Batılı gezgin ve kamuoyunun zihninde en kalıcı yeri edinerek Doğu'yu 'Doğulu'laştıran yapılarıdır.



Şekil 127: Sébah & Joaillier'nin Türk Hamamı Fotoğrafi
(Woodward, 2003, 371)

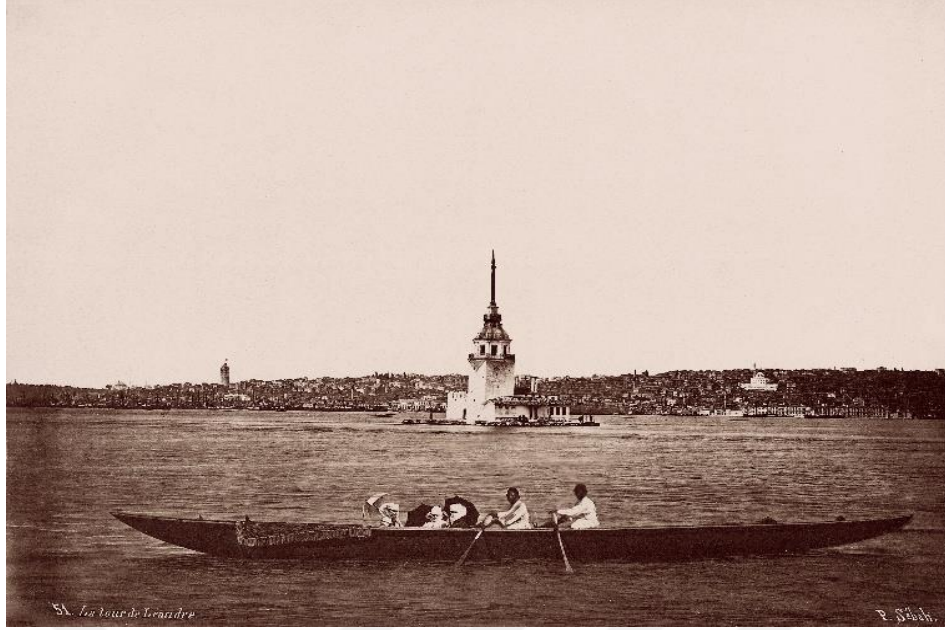


Şekil 128: Abdullah Biraderler'in Hamam Çeşmesi Fotoğrafı
(Micklewright, 2011, 105)

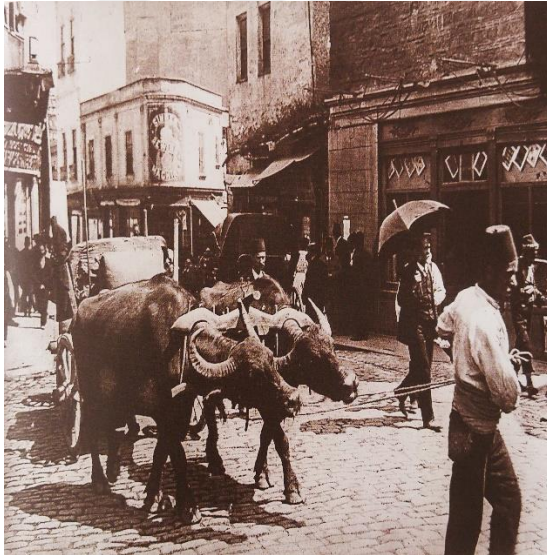
1875 ve 1870 tarihli fotoğrafları konu alan Şekil 129 ve 130'da 19. Yüzyıl başlarındaki Sanayi Devrimi'nin ardından hayata geçen buharlı gemilere karşın yelkenliler ve kayıklar, 1900, 1894 tarihli Şekil 131 ve 132'deki fotoğraflarda 19. Yüzyıl Batı evrenindeki demiryolları ve trenlerle zıtlık oluşturan manda arabaları ve kağnılar Osmanlı Devleti'nin 'öteki' ve 'gelişmemiş' Doğu imgesinin bir parçası olduğu teziyle Batı'nın 'merkezinde' olduğu bir dünyadaki konumunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla Batı da bu anlatım içinde kendini Doğu'yu bu 'ilkellik' uykusundan uyandırıp onu 'uygar' ve "dinamik" hale getirecek güç olarak tanımlamaktadır.



Şekil 129: Abdullah Biraderler'in Panoramik İstanbul Limanı Fotoğrafı
(The Paul Getty Museum Koleksiyonu, [01.02.2017])



Şekil 130: Pascal Sébah'ın Kayık Fotoğrafi
(Özendes, 2004, 153-154)



Şekil 131: Sébah & Joaillier'nin
Manda Arabası Fotoğrafi
(Özendes, 2004, 159)



Şekil 132: Sébah & Joaillier'nin
Bursa Abdal Köprüsü Fotoğrafi
(Özendes, 2004, 46-47)

Mesire yerlerini ve Müslüman mezarlıklarını gösteren 1890 tarihli 133. ve 134. şekillerdeki fotoğraflar da Osmanlı Devleti ve toplumunun 19. Yüzyıl Batı evreninde Doğu'ya ilişkin 'egzotik', 'mistik' ve 'kontrol altına alınması gereken' bir olgu olarak kurgulanmasının önünü açmıştır. Fotoğrafın 'belgelediği' ve Oryantalizmin baskın ideolojisi olan Batı'nın 'ilerlemeci' yapısıyla Doğu'nun bu 'durağan' hali ikiliği Batılı izleyici ve kamuoyu için görsel anlamda bu ikilik ve bu ikilikten kaynaklanan 'ötekiliğin' 'kanıtlanması'dır.

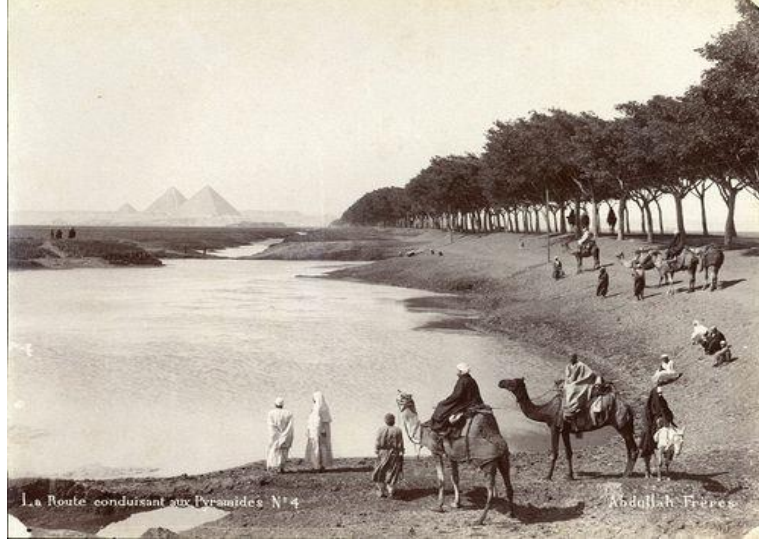


Şekil 133: Abdullah Biraderler'in Kağıthane Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 158)



Şekil 134: Gülmez Biraderler'in Karacaahmet Mezarlığı Fotoğrafı
(Özendes, 2013, 212)

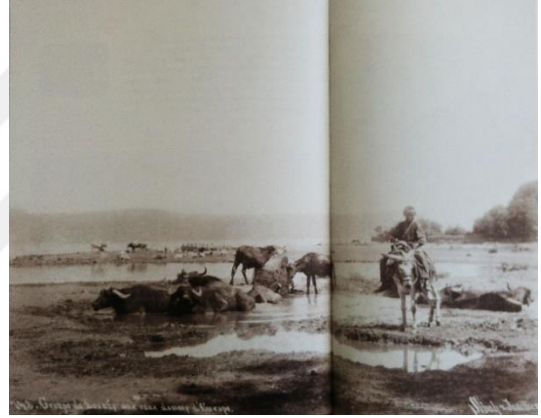
Son olarak aşağıda 1887 tarihli bir fotoğrafı gösteren Şekil 135'te Osmanlı Devleti'nin Mısır gibi başkente uzak bölgelerindeki şehirlerde çöl ve develeri olduğu kadar 1894 ve 1895 tarihli fotoğrafların bulunduğu Şekil 136'da Bursa gibi eski bir başkentte ve Şekil 137'de İstanbul'un Kâğıthane semtinde otlayan inekleri Batılı gezgin ve kamuoyu için 'belgeleyen' fotoğraf bunu yaparken 19. Yüzyıl Batı evreni için Doğu'nun 'tipik temsilcisi' olan Osmanlı Devleti'nde şehirlerin 'zamanda donmuş' bir yapı olduğunu 'kanıtlamaktadır.'



Şekil 135: Abdullah Biraderler'in Giza Piramitleri Fotoğrafi
(Özendes, 2013, 164)



Şekil 136: Sébah & Joaillier'nin
Bursa Mudanya Fotoğrafi
(Özendes, 2004, 122-123)



Şekil 137: Sébah & Joaillier'nin
Kağıthane Fotoğrafi
(Özendes, 2004, 16-127)

Sonuç olarak yukarıda örnekleri verilen ve analiz edilen türden fotoğraflar Batı'nın 'Doğu'nun 'tipik' temsilcisi olarak gördüğü Osmanlı Devleti'ndeki şehirlerin belirgin 'özellikleri'ni öne çıkarmaktadır. Ancak vurgulanan bu 'karakteristik' nitelikler temsil ettiklerini iddia ettikleri 'gerçek' konuları ya da insanları anlatmamaktadır. 'Zamanın donup kaldığı' bu fotoğraflardaki insanlara ve mekânlara dair bir tarih ve geçmiş hissinin okunabildiğini ileri sürmek zordur. Diğer bir deyişle bu fotoğraflardaki insanlar, yapılar ve bu ikisinin bir araya gelerek oluşturdukları şehirler teknolojinin ve 'ilerlemenin' hiç uğramadığı, neredeyse Orta Çağ'da takılıp kalmış varlıklar olarak 'sınıflandırılmaktadır.' Osmanlı Devleti tüm Batılılaşma ve modernleşme çabalarına karşın Batı kültürünün çok az nüfuz edebildiği 'egzotik' ve 'hayali' bir Doğu ülkesi olarak betimlenmektedir. Örneğin 19. Yüzyıl'da son derece kozmopolit bir şehir olan ve Batı dünyasından birçok farklı ülkeden insanın yaşadığı İstanbul'da Oryantalist

söylemin net olarak okunduğu yukarıdaki türden fotoğraflara yansıyan çok az sayıda Avrupalı ve Batılı insan vardır. İstanbullu ‘Müslüman ve Türk’ Osmanlı kadınının bir ‘harem güzeli’ olduğu bu fotoğraflarda konu meslek ve iş hayatı söz konusu olduğunda ‘gözlemlenen’ işler ‘bayağı’ ve ‘geleneksel’ olmaktadır. Bu fotoğrafların ‘kanıtladığı’ duruma göre, yüzlerce yıldır ‘değişmeksizin’ akıp giden ‘durağan’ hayatlarını ‘zamansız’ şehirlerde sürdüren bu ‘Osmanlılar’ sanki Batılı gezgin ya da turistin ‘kendi’ dünyalarından kaçarak geldikleri ‘düşsel’ bir ülkede yaşamaktadır. Osmanlı Devleti ve toplumu hakkında böyle bir yaklaşım devleti yönetenlerin çok görmek istemedikleri bir durum olsa da 19. Yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansıyan durum Oryantalist gözlükle görülen budur.

5.6. Değerlendirme ve Sonuç

Osmanlı Devleti’nde Batı tarzı resim anlayışıyla hemen hemen aynı zamanlarda geldiğinden Batı’daki gibi kökleşmiş bir resim sanatı ve resimsel anlatım geleneğiyle yarışmak zorunda olmadığı için fotoğraf, Osmanlı Devleti’nde yayılmaya başladığında yalnızca 19. Yüzyıl’ın getirdiği bir başka buluş, bir teknolojik ilerleme olarak algılanmış ve kabul görmüştür. Bu nedenle birbiriyle eşzamanlı gerçekleşen ama birbirini etkileyen Oryantalizm ve Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Batılılaşma çabaları gibi iki olguya da ayrı boyutlarda hizmet eden bir kimliğe bürünmüştür. Oryantalist bakış açısına göre ‘düşsel’ bir Doğu’nun ‘tipik’ temsil ‘nesne’sine dönüştürülen Osmanlı Devleti’ni 19. Yüzyıl Batı evreninde ötekileştiren ve bu ötekileştirmeye dayanarak gerçekleştirilen müdahaleleri ‘kanıt’ toplayarak meşrulaştıran bir araç olmuştur. Bir uzantısı ve simgesi olduğu Batılılaşma kavramı içinse fotoğraf Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl boyunca ve özellikle 1839 Tanzimat Fermanı’ndan 1900’lü yıllara kadar geçen dönemde gerçekleştirdiği Batılılaşma çabalarının Batı evreni içinde propagandasının yapılmasını sağlayan devlet destekli ve denetimli kurumsal bir proje özelliği kazanmıştır.

Oryantalist söylemin Batılı kamuoyunun zihnine sayısız fotoğraf ile tekrar tekrar işlediği Osmanlı Devleti’nin ‘tipik’ Doğu devleti imgesini silmeye ya da değiştirmeye yönelik bir proje olarak değerlendirilebilecek fotoğraf böylece Osmanlı Devleti’ndeki öyküsünde Oryantalizm ve Batılılaşma arasında sıkışıp kalmıştır. Diğer bir deyişle Oryantalist bakış açısının ve fotoğrafın odaklandığı ahşap ve eski evler ya da su satıcıları ve kahvehaneler ne kadar gerçekse II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin

yansıttığı Pera ve Galata'daki Art Nouveau tarzındaki modern ve Batılı binalar ya da uzayıp giden demiryolları ve her yıl yeni mezunlar veren okullar da o kadar gerçektir. Sonuçta yukarıdaki her iki koşulda da fotoğraf 19. Yüzyıl Osmanlı Devleti hakkında aynı izleyiciyi için hazırlanmış ama farklı mesajlar içeren belirli bir yönünü göstermek niyetiyle kullanılmaktadır. Bu durum da iki farklı negatife sahip olan ama ikisi üst üste konulmadığı sürece doğru pozitif vermeyen kimliğiyle fotoğrafın teknolojik bir araç olarak geldiği Osmanlı Devleti'nde bu biçimde kalmadığını göstermektedir.



6. II. ABDÜLHAMİD ARMAĞAN ALBÜMLERİ: BATILILAŞMANIN FOTOĞRAF ARACILIĞIYLA PROPAGANDASI

19. Yüzyıl sona ererken topraklarıyla beraber etrafındaki dünyanın da küçüldüğünü ve yaşamın hızlandığını fark eden Osmanlı Devleti, günümüz sosyo-ekonomik, jeopolitik ve siyasi fay hatlarının şekillendiği bu dünyada hayatta kalabilmek için Batı dünyasında kendisiyle ilgili olumlu bir imge oluşturmak ve bu imgeyi ustaca yönetmek zorunda olduğunu anlamaya başlamıştır. Bölüm 4'te değinilen 19. Yüzyıl boyunca gerçekleştirdiği Batılılaşma çabalarına ve dönüşümlere karşın sık sık meşruiyet sorunları ve Batılı bir devlet olarak var olma açmazıyla karşı karşıya kalan Osmanlı Devleti sürekli bir acil durum halinde olmuştur. Bu nedenle Batı dünyasında olumlu bir imge oluşturabilmek için 19. Yüzyıl'ın politik ve teknolojik akışının sunduğu her türlü olanak ve fırsattan yararlanma yoluna gitmiştir.

Bölüm 5'te de değinildiği gibi fotoğrafa olan büyük ilginin II. Abdülhamid döneminden çok daha önce başladığı Osmanlı Devleti, Bölüm 4'te tartışıldığı üzere yönetim felsefesi geleneksel modernleşme olan II. Abdülhamid'in tahta geçmesiyle 19. Yüzyıl'ın çığır açan buluşlarından biri olan fotoğrafı bu yüzyıl boyunca süregelen ve geleneksel modernleşme anlayışı içinde yoğunlaşan Batılılaşma atılımlarının Batı evreninde propagandasını yapmak için kullanmıştır. Jeopolitik alanı giderek daralan ve Batı dünyasında Bölüm 5'te de değinildiği gibi 'geri kalmış' ve 'kösnül' gibi tanımlamalar eşliğinde ötekileştirici Oryantalist bakış açısıyla değerlendirilen Osmanlı Devleti'ne ilişkin bu olumsuz imgeyi olumlu ve Batılı bir görünüme dönüştürmek amacıyla II. Abdülhamid, fotoğrafı devlet destekli bir proje içinde bilinçli bir belgeleme, imaj yönetimi ve propaganda aracı olarak kullanmıştır. Sanatsal bir üretimden çok yönetsel bir aygıtın izlerini taşıyan propagandaya yönelik bu kullanımı 1893'te Şikago Uluslararası Fuarı'nda sergilendikten sonra ABD Kongre Kütüphanesi'ne bağışlanan II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki fotoğraflarda görmek mümkündür.

6.1. II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ni Ortaya Çıkaran Bağlam

Micklewright ([05.01.2017])’ın “örgütsel yapısı ve bunu destekleyecek teknik yeterliliği ile karmaşık bir iletişim stratejisi” ([05.01.2017], 10) olarak tanımladığı II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin temelinde iki ana güdünün yattığı ifade edilebilir. Bunlardan ilki Bölüm 5’te Osmanlı Devleti ve Doğu’ya yönelik olarak 19. Yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansımaları örnekleriyle incelenen ve Said (1998)’in “Batı tarafından, daha zayıf olduğu için, Doğu’ya empoze edilen bir doktrin” (Said, 1998, 278) şeklinde tanımladığı Oryantalizm’e karşı duruştur. Diğeri ise II. Abdülhamid’den önce ve onun saltanatı süresince gerçekleştirilen modernleşme atılımlarının fotoğraf yoluyla Batı evreninde propagandasının yapılması yoluyla Osmanlı Devleti’ne ilişkin olumlu, ilerlemeci ve Batılı bir devlet imgesi oluşturma çabasıdır.

19. Yüzyıl boyunca gerçekleştirilen tüm Batılılaşma ve modernleşme atılımlarına rağmen Batı’nın giderek artan askeri ve ekonomik gücü karşısında toprak bütünlüğünü korumakta daha çok zorlanmaya başlayan Osmanlı Devleti Bölüm 4’te değinilen karşılıklı diplomasi anlayışı ve dengeli ittifaklar kurmaya daha çok gereksinim duymaya başlamıştır. Batı evreninde var olma hakkı olan meşru bir devlet ve yönetim olarak görülme isteği Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl uluslararası fuarlarını ve Modernizm’in yükselen değeri olan fotoğrafın ikna etme ve propaganda değerini bir yumuşak güç olarak kabul etmesini sağlamıştır. Batı evreninde diplomasi dâhil sahip olunan her türlü yumuşak gücün Osmanlı Devleti’nin devamının sağlanması, Batılılaşma adına 19. Yüzyıl boyunca kaydettiği ilerlemenin propagandasının yapılması ve Oryantalist bakış açısının kurguladığı ‘barbar’ ‘öteki’ imgesinin kırılması amacıyla kullanılması gerekliliği, 1876’da Bulgaristan’da başlayan Nisan Ayaklanması sırasında (Greene, [05.07.2016]) dönemin İngiltere Başbakanı William E. Gladstone’un (1809-1898) 1876’da yayınladığı kitabında kullandığı ifadelerden çok net olarak ortaya çıkmaktadır:

“Türk ırkının geçmişte ve şu anda ne olduğunu kısaca açıklamama izin verin...Her şeye ek olarak, Avrupa’ya ilk kez girdikleri o kara günden itibaren, insanlığın büyük bir insan-karşıtı bir türü olmuşlardır. Gittikleri her yere arkalarında kanlı geniş bir iz bırakmışlar ve etkilerinin ulaştığı her yerde uygarlık gözden kaybolmuştur. Her yerde, hukuk yoluyla yönetimin aksine güç yoluyla yönetmenin temsilcisi olmuşlardır.” (Gladstone, 1876, 10)

Gladstone'un yukarıdaki ifadeleri 19. Yüzyıl Batı evreninde egemen olan Osmanlı imgesinin ve Osmanlı Devleti'ne bakışın niteliği hakkında önemli bir ipucu vermektedir. II. Abdülhamid Armağan Albümleri de II. Abdülhamid'in tahta çıkmasından çok daha önce oluşup Batı zihninde kök salan bu olumsuz bakış açısını fotoğrafın görsel dilini kullanarak olumlu bir imgeye dönüştürmeye yönelik bir çabadır.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin oluşturulmasındaki bir diğer önemli neden de Batı kamuoyunun Osmanlı Devleti ve Osmanlı yaşam biçimi hakkında Osmanlı topraklarına seyahat eden ve Batı evreninin Doğu dünyası üzerinde artan politik, ekonomik gücüyle sayıları hızla çoğalan 19. Yüzyıl Batılı turist ve araştırmacılarının çektiği fotoğraflar dışında başka bir görsel kaynağa sahip olmadığının fark edilmesidir (Deringil, 2014). Bölüm 5'te açıklandığı üzere bu fotoğraflar Osmanlı Devleti'ni 'çözülmüş' 'egzotik' ve 'acımasız' Doğu'nun bir parçası olarak betimleyen Oryantalist söylemin baskın olduğu fotoğraflardır. Oryantalizm'e göre Batı'nın temsil ettiği 'düzenli' 'ilerlemeci' ve 'akılcı' değerlerin Osmanlı Devleti ve toplumunda da bulunduğunu kanıtlamak ve 'ilkel' 'değişmeyen' 'miskin' Doğu devleti imgesini kırmak için fotoğrafın görsel propaganda gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir gereklilik olmuştur. II. Abdülhamid, Armağan Albümleri'nin altında yatan bu gerekliliği şöyle ifade etmektedir:

"[Avrupalı fotoğrafçıların] çektiği fotoğrafların çoğu, Avrupa'da memalik-i mahrusa-i şahanemizi karalamak ve alçaltmak için satılmaktadır. Bu durumda çekilecek fotoğrafların, İslam halklarını kaba ve acımasız bir bakışla göstermek yoluyla onlara hakaret etmemesi bir zorunluluktur". (Deringil, 2014, 173)

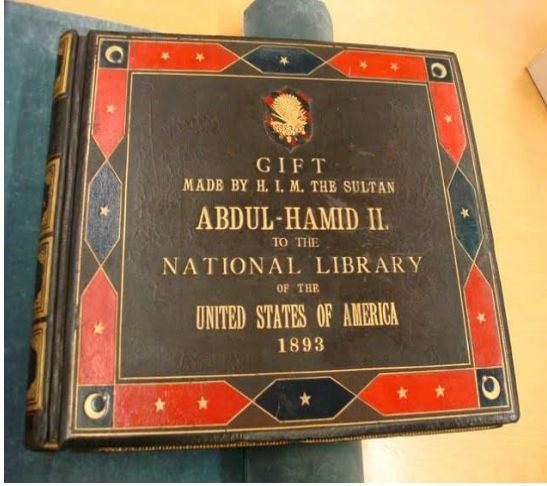
Bölüm 5'te de ifade edildiği üzere II. Abdülhamid'e göre sadece silah ve donanım değil aynı zamanda düşünce ve imgeleri de içeren emperyalizm ve Oryantalim ile mücadelede fotoğrafın anlatım ve ikna gücünden yararlanma zorunluluğunu yansıtan bu sözler, II. Abdülhamid'in fotoğrafa 'gerçeği' yansıtmada yüklediği işlevi de ortaya koymaktadır. 1893 Şikago Uluslararası Fuarı'nda sergilendikten sonra (Woodward, 2003; Çelik, 2005) ABD Kongre Kütüphanesi'ne ve 1894'te British Museum'a (Eldem, 2015a) hediye edilmeleri, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin aynı zamanda yukarıda bahsedilen zorunluluğa yönelik propaganda öğeleri barındıran bilinçli bir propaganda projesi de olduğunun bir göstergesidir. 'Düzenli' 'ilerlemeci' ve 'akılcı' bir Batılı modernleşme gayretinin izlerinin okunduğu bu albümler aynı

zamanda Osmanlı Devleti'nin İslam dünyasının lideri konumunu bırakmadan 'modern' Batı'nın meşru bir parçası olma çabasının da bir yansımasıdır.

6.2. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Yapısı

Bu çalışmanın konusunu oluşturan II. Abdülhamid Armağan Albümleri ABD Kongre Kütüphanesi arşivlerinde bulunan ve Bölüm 5'te de belirtildiği gibi 1800'ün üzerinde, tam olarak 1819, fotoğrafın oluşturduğu (Çelik, 2005; Eldem, 2015a) 51 büyük boyutlu albümden oluşan bir seridir. 1880-1893 yılları arasında çekilen (Stockdale, [12.01.2017]) ve şu anda İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan yaklaşık 33.000 fotoğraflık (Waley, 1991; Eldem, 2015a) büyük bir arşivden derlenen bu serideki fotoğraflar fotoğrafçılarının ismine göre düzenlenmiştir. Abdullah Biraderler, Sébah & Joaillier, Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi) gibi dönemin önde gelen fotoğrafçıları ve fotoğraf stüdyolarının sırasıyla 1204, 61 ve 52 fotoğrafının bulunduğu bu albümde devletin temsilcisi olarak Mühendishane-i Berri Hümayun fotoğraf stüdyosunun da 60 fotoğrafı bulunmaktadır. Bu fotoğrafların dışında Harbiye Nezareti'nde çalışan bir şef ya da görevli olan (Waley, 1991; Genç ve Çolak, 2008) Ali Rıza Paşa'nın (1850-1907) çektiği bilinen 60 fotoğraf daha vardır. Bu fotoğraflar ilk kez bir Osmanlı fotoğrafçısının çektiği fotoğraflar olması açısından önemlidir ve bu albüm projesinin devlet kontrolünde yürütüldüğünün de bir göstergesidir. Geri kalan 382 fotoğrafın fotoğrafçısı ise tanımlanamamıştır.

Bir bütün olarak ele alındığında başarılı ve tutarlı bir görsel temsil açısından zorunlu bir yapısal düzene sahip olan II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin ABD Kongre Kütüphanesi'ndeki serisi de British Museum'a gönderilen eşi gibi aşağıdaki Şekil 138 ve 139'da görüleceği üzere 48x64 cm boyutlarında (Greene, [05.07.2016]) kırmızı ve mavi renklerin içindeki yıldızlarla süslenmiş siyah deri üzerinde altın sarısı harflerin görüldüğü dayanıklı bir ön kapağın koruduğu bir albümdür. 'Majesteleri Sultan II. Abdülhamid tarafından Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Kütüphanesine sunulan hediye' yazan ön kapağa benzer şekilde Osmanlıca ile 'es Sultan ibn üs Sultan es Sultan el Gazi Abdülhamid Han-ı Sani Hazretlerinin tarafı eşref mülükhanelerinden Memalik-i Müctemia-i Amerika Kütüphanesi Millisine ihda buyurulmuştur.' yazılı kapak da aynı oranda süslüdür. Ön kapakta Osmanlı Devleti arması arka kapakta ise II. Abdülhamid'in tuğrasının bulunması da farklı izleyici kitlelerine verilmek istenen mesaj açısından dikkat çekici bir öğedir.



Şekil 138: ABD Kongre Kütüphanesi'ndeki II. Abdülhamid Armağan Albümü'nün İngilizce Kapağı
(Greene, [05.07.2016], 25)



Şekil 139: ABD Kongre Kütüphanesi'ndeki II. Abdülhamid Armağan Albümü'nün Osmanlıca Kapağı
(Greene, [05.07.2016], 25)

Görsel bütünlüğü korumak için tüm albümde aynı format kullanılmıştır. Her sayfada üstünde el yazısı ile Osmanlıca ve altında Fransızca ya da İngilizce kısa bir açıklama veya başlığın yazılı olduğu bir fotoğraf vardır. Dönemin yaygın baskı malzemesi olan albümün kâğıdına basılı sepya renkli fotoğraflar cam negatiflerden çoğaltılmıştır (Waley, 1991). Çok süslü olmayan basılı bazen de elle çizilmiş basit bir çerçeve içine yerleştirilen fotoğrafların fotoğrafçılarının isimleri ve çalıştıkları şehir bu çerçevenin dışında yer almaktadır. Albümler Batılı kamuoyu için soldan sağa Osmanlıca bilenler için sağdan sola incelenebilecek şekilde tasarlanmıştır.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri bütüncül bir şekilde incelendiğinde içindeki fotoğraflar dört ana tema etrafında toplanabilir. Bu temalar mimari ve tarihi önemli yapıtların da bulunduğu kent görünümleri, genelde İstanbul ve çevresinin panoramik manzaraları ile albümün omurgasını oluşturan eğitimsel, bilimsel, tıbbi, endüstriyel ve askeri gelişmişliği gösteren fotoğraflardır. Osmanlı Devleti'nin zenginliğine yapılmak istenen vurgu olarak okunabilecek sarayları ve saraylardaki ihtişamı gösteren değerli eşyaların, atların, ahırların ve yatların fotoğrafları da bir diğer temadır. Öte yandan Osmanlı insanını konu alan fotoğraflarda ise tek kişinin poz verdiği gözlemlenmemektedir. Bu tür fotoğrafların yerini genellikle iki ya da üç kişi hatta bazen çok daha kalabalık gruplar şeklinde oluşan Oryantalist söylemin temsil uygulamalarından uzak kompozisyonlarla bazen stüdyoda bazen de açık havada fotoğraflanan özneler almıştır. Bu yapısıyla ABD Kongre Kütüphanesi'ndeki II. Abdülhamid Armağan Albümleri Batı evrenine ve kamuoyuna Fransa, İngiltere ya da

ABD’de kolaylıkla bulunabilecek nesne ve sahnelerin Osmanlı Devleti’nde de bulunduğu ve dolayısıyla Osmanlı Devleti’ni de meşru ve Batılı bir devlet olduğunun propagandasını yapmaktadır. Aslında Albümler’in vermek istediği tek ve en önemli mesaj da budur.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nde yer verilen fotoğraflar kadar yer bulamayan sahneler de albümlerin yapısının ve propaganda amacının tamamlayıcı bir parçasıdır. Örnekleri Bölüm 5’te incelenen ‘egzotik’ nesnelereyle ‘fantezi’ mekânlardaki ‘arzu nesnesi’ harem kadınları; ‘miskin’ bir şekilde kahvehanelerde oturup nargile içen ya da ‘ilkel’ ve ‘geri kalmış’ meslekleriyle erkekler; dervişler, dilenciler, köylüler, abdest alanlar ya da çingeneler gibi ‘tipler’; bürokraside, kültür-sanatta ve ticarete önemli roller oynasalar da II. Abdülhamid’in İslam dünyasının egemen gücü ve halifesi sıfatını öne çıkarmak gayretiyle Hristiyan ya da Yahudi gayrimüslim azınlıklar; ahşap evleri ve sokak köpekleriyle taş döşemeli dar sokaklar; Oryantalist bakışın vazgeçilmezi hamamlar, kayıklar, kağnılar, çöl ve develer, mesire alanları ile mezarlıklar II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin bilinçli olarak tamamen dışında bırakılmıştır. Böylece II. Abdülhamid’in ilerici ve modern, Osmanlı Devleti’nin de İngiltere, Fransa ve ABD gibi gelişmiş Batılı bir ülkeden farksız, modernleşmenin ve ‘Batılı’ bir devlet olmanın gereklerini benimseyip yerine getiren bir devlet olduğu düşüncesinin fotoğrafın görsel diliyle propagandasının yapılması amaçlanmaktadır.

6.3. II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ndeki Fotoğrafların Çözümlemesi

II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ndeki fotoğrafların seçimi ve belli bir düzen içinde sıralanması yukarıda Albümleri ortaya çıkaran bağlam içinde değinilen düşünceleri ve bu düşüncelerin altında yatan amaçları öne çıkarma ya da çürütme amacı taşımaktadır. Bu seçim ve düzenin altında bazen açık bazen de gizli bir anlatı ve mesaj yatmaktadır. Jowett ve O’Donnell (2012)’a göre “kaynağı doğru bir şekilde tanımlanan ve mesajdaki bilginin doğru olma eğiliminde olduğu” (Jowett ve O’Donnell, 2012, 17) ‘beyaz propaganda’nın örneği olan bu gizli ya da açık anlatının amacı, Albümlerin hediye olarak gönderildiği hedef kitle Batılı kamuoyunun algısını şekillendirerek Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl boyunca ve özellikle de II. Abdülhamid’in saltanatında gerçekleştirdiği Batılılaşma atılımlarının başarısını fotoğrafın görsel dili aracılığıyla tanıtmak ve bu sayede de Batı dünyası içinde ileride bir şekilde yararlı olabileceği değerlendirilen bir inanılabilirlik ve saygınlık oluşturmaktır.

Sözü edilen bu amaca yönelik olarak tasarlanan II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde fotoğraf aracılığıyla ile yapılmak istenen propagandanın aldığı şekli ortaya daha net koyabilmek için bu albümlerdeki fotoğraflar askeri modernleşme, kamu hizmetleri, şehir görünümleri, camiler, türbeler ve eski eserler ile saltanat olanakları, olmak üzere beş ana başlık altında incelenmiştir. Bölüm 4'te değinilen ve bir devlet politikasına dönüşen Batılılaşmanın çeşitli boyutlardaki izlerinin sürüleceği bu fotoğrafların Bölüm 5'te örnekleri verilen Oryantalist fotoğraflarla oluşturduğu karşıtlık ve bu karşıtlığın Bölüm 3'te tartışılan siyaset ve propaganda ilişkisi bağlamında Osmanlı Devleti'nin ölmeyi bekleyen bir 'hasta adam' olmadığı propagandasının fotoğrafa yansımaları tartışılmıştır.

6.3.1. Askeri Modernleşme

Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'da ulaştığı Batılılaşma ve modernleşme düzeyinin fotoğraf aracılığıyla propagandasını yapma çabasında olan II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki askeri alandaki yenilenmeyi gösteren fotoğraflar Batılı standartlarda bir ordunun kurulması ve bu ordunun gereksinimlerinin karşılanması çabalarını kanıtlamaya yönelik olarak çekilen fotoğraflardır. Bu fotoğrafları fotoğrafın konusu olarak insan ögesinin görece daha önde olduğu tatbikatlar ve daha çok insan dışı mühimmat, tesisler, kışlalar, tersaneler ve savaş gemileri gibi insan dışı öğeleri konu alan askeri bileşenlerin fotoğrafları olarak iki alt kategoride incelemek mümkündür.

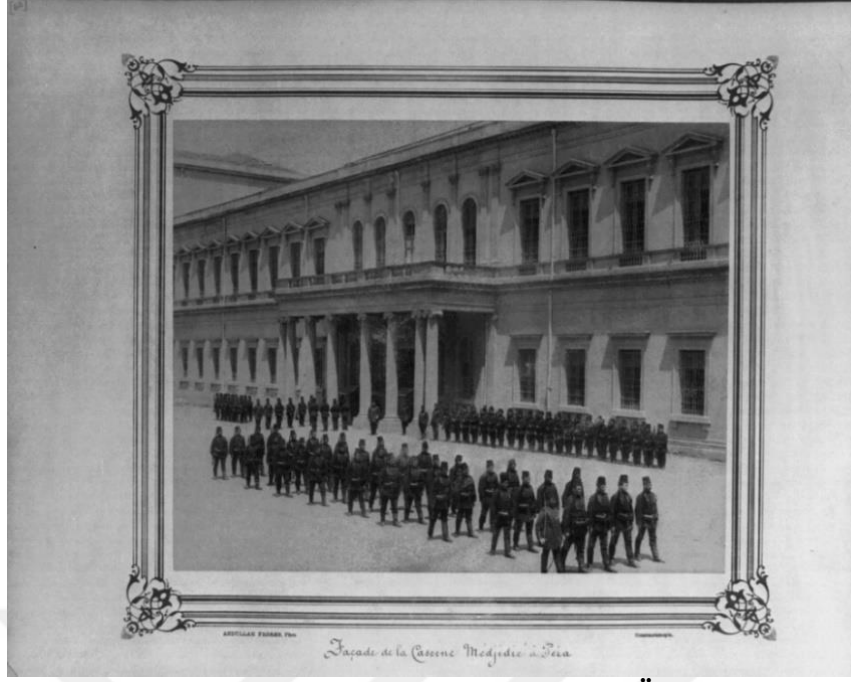
6.3.1.1. Tatbikatlar

19. Yüzyıl'ın Batılı standartlarında bir askeri güce sahip Batılı bir devlet olarak görünmek isteyen Osmanlı Devleti'nin bu düşüncesinin hayata geçtiğinin askeri kanıtı olarak sunulan tatbikat fotoğraflarının hepsi aşağıdaki fotoğraflarda görüleceği üzere dış ortamda çekilmiştir. Sultan II. Mahmud döneminde kurulan Davutpaşa Kışlası (Yıldız Teknik Üniversitesi Davutpaşa Kampüsü), Sultan Abdülmecid döneminde yaptırılan Mecidiye Kışlası (İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi), Harbiye Nezareti Kışlaları (İstanbul Üniversitesi Beyazıt Kampüsü) gibi günümüzde de ayakta olan binaların önünde disiplinli bir şekilde Batılı denklere benzer üniformaları içinde tatbikat yapan askerlerin fotoğrafları Osmanlı Devleti'nin yenilenmiş ve örgütlenmesi tam bir kara ordusuna sahip olduğu kadar bu modern ordunun barındığı modern kışlaların bulunduğu mesajını da aktarmaktadır.

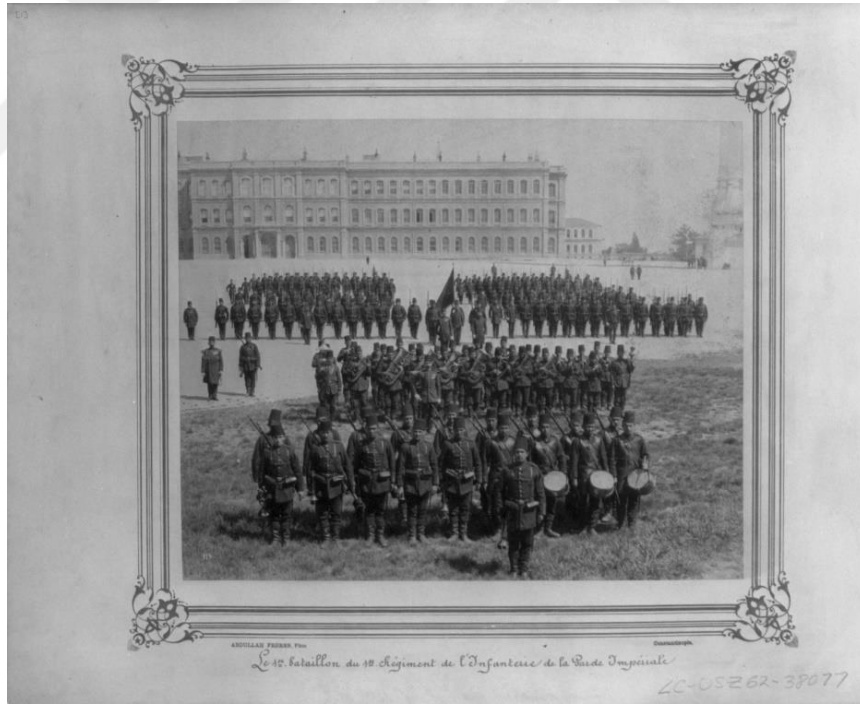
Şekil 140'daki Ertuğrul Süvari Alayı'nın özenle sıralanmış beyaz atları üzerindeki komutanların tatbikat için değil de özel bir an için poz veriyorlarmış gibi doğrudan kameraya bakmaları, Şekil 141'de aslında 'Pera'daki Mecidiye Kışlasının ön cephesi'ni gösteren fotoğrafta modern tüfekleriyle askerlerin neredeyse santim santim ölçülmüş aralıklarla kararlı bir şekilde ayakta durup ileri bakmaları, Şekil 142'de Muhafız Alayı'nın Birinci Süvari Taburu son derece simetrik bir şekilde hizalanarak poz verirken kışlanın önünde fotoğraf makinasından en uzaktaki figürlerin dahi fotoğraf makinasına bakarak hazırolda durmaları ve Şekil 143'te düzenli topçu birliklerini sırayla Avrupa ordularındakilere benzer toplarla atış yaparken gösteren bu fotoğraflar aktarılmak istenen hiyerarşi, disiplin, iyi eğitim ve düzenlilik ile sistematiklik olgusuna yerinde bir örnek oluşturmaktadır.



Şekil 140: Ertuğrul Süvari Alayı
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 141: Pera'daki Mecidiye Kışlasının Ön Cephesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 142: Muhafız Alayı'nın Birinci Süvari Taburu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 143: Sırayla Atış Yapan Topçu Birlikleri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

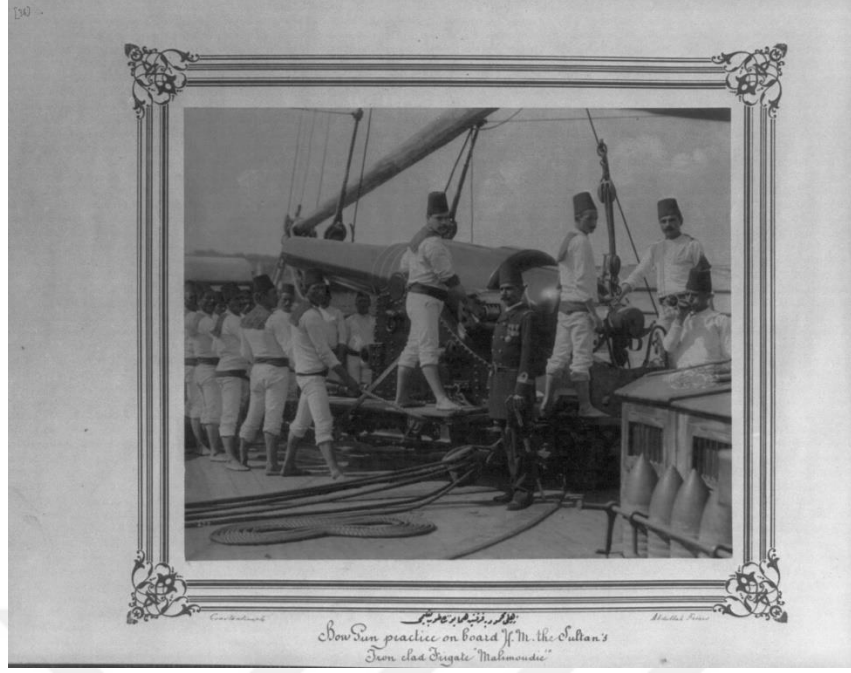
Neredeyse hepsi oldukça durağan bir nitelik taşıyan ama kompozisyon açısından dengeli bu fotoğraflar, Jowett ve O'Donnell (2012)'in "gücün görsel simgeleri" (Jowett ve O'Donnell, 2012, 302) olarak tanımladığı propagandası yapılan düşüncenin etkisini arttırmaya yönelik izleri taşımaktadır. İlettiği mesajla kamuoyu oluşturması veya kamuoyunu yönlendirebilmesiyle güçlü bir iletişim aracı olan fotoğraf düzen, hiyerarşi ve etkinlik gibi kavramları vurgulayan ve algıların görsel simgeler tarafından şekillendirildiği düşüncesinden hareket eden yukarıdaki örnekleriyle Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Oryantalist söyleminde maruz kaldığı 'geri kalmış' ve 'düzensiz' imgeyi kırmayı amaçlayan bir propaganda aracına dönüşmektedir.

Bu amaca hizmet eden diğer tatbikat fotoğrafları Sultan Abdülaziz döneminde yaptırılan savaş gemileriyle etkin bir deniz gücü haline gelen ama Bölüm 4'te değinilen nedenle Haliç'te hareketsiz kalan donanmanın geçirdiği dönüşümü ve modernleşmeyi sergileyen fotoğraflardır. Şekil 144'te görüleceği gibi en az piyadeler, süvariler ya da topçu birlikleri kadar disiplinli ve düzenli bir şekilde sıralanan donanma erlerinin üzerlerinde buldukları savaş gemilerinin sahip olduğu donanımların ve silahların yeniliği ve temizliği Osmanlı deniz gücünün II. Abdülhamid döneminde gösterilen çabalarla Batılı ölçütlere ulaşmadaki başarısını yine Batılı hedef kitleye kanıtlar niteliktedir.



Şekil 144: Osmaniye Zırhlısı'nın Mürettebatı
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Donanmanın Haliç'te uzun yıllar boyunca kapalı tutulduğu gerçeğinden bağımsız olarak düşünüldüğünde yukarıdaki fotoğraf askerlerin düzeni, topun yeniliği ve arka plandaki Rum Okulu'nun önünde bulunan bir savaş gemisinin fotoğrafı olması bakımından oldukça net bir biçimde propaganda niteliği barındıran bir fotoğraftır. Şekil 141-143 arasındaki fotoğraflarla kıyaslandığında o kadar tasarlanmış görünmeyen ancak fotoğraftaki askerlerin duruşları ve izleyiciyi temsil eden fotoğraf makinasına sabitlenmiş bakışlarıyla aslında güçlü bir kurgu olduğunu düşündüren bir başka tatbikat fotoğrafı aşağıdaki örnektir.



Şekil 145: Mahmudiye Zırhlısı'nda Top Talimi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Tertemiz üniformalar giyen erlerin ve tüm olaya hâkim komutanlarının yine modern silahların ve mermilerin kullanıldığı bir tatbikatın 'tam ortasında' durup fotoğraf makinasına bakarak poz verdikleri yukarıdaki fotoğrafın bu durağan ama ilgi çekici kompozisyonuna benzeyen bir başka kompozisyon da aşağıdaki fotoğrafta görülmektedir. Şekil 145'ten farklı olarak herhangi bir yer çıkarımı yapmaya olanak vermeyen bu fotoğraf böylece konu ettiği sahnenin izleyicinin zihninde genel-geçer bir yargı oluşturmaya da katkıda bulunmaktadır. Fotoğrafın bu yönüyle Bölüm 5'te tartışılan Oryantalist fotoğrafın izlediği bir yöntemi de kullandığı da ifade edilebilir.



Şekil 146: Osmaniyeli Zırhlısı'nda Top Talimi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Osmanlı donanmasının her an savaşa hazır güvenilir bir mütefik olduğu düşüncesinin propagandasını yapan yukarıdaki fotoğrafın bu özelliği Bölüm 3'te de belirtildiği gibi fotoğrafa ilişkin “Bu gerçekten oldu.”, “Bu, fotoğrafçıdan bağımsız olarak oldu.” ve “Bu sahnenin temsil gücü vardır.” (Meyers, 2009, 23) ön kabullerinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafın belgelediği bu ana bakan izleyici Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu deniz gücü ve bu gücün yetenekleri hakkında kanıtlayıcı bir belgeye ulaşmaktadır. Ancak bu fotoğrafın propaganda amacıyla tasarlanmış bir fotoğraf olduğuna yönelik en güçlü gösterge arka planda geminin direklerine bağlı halat merdivenlere sanki bir yarışmadaymış gibi azimli bir şekilde tırmanıp asılmış askerlerdir. Şekil 144'teki askerlerle kompozisyon açısından açık bir karşıtlık oluşturan ve en az geminin donanımı ya da silahları kadar ilgi çeken donanma erlerinin bu şovu yine yukarıdaki ön kabuller çerçevesinde Osmanlı deniz kuvvetlerinin en önemli bileşeni olarak askerlerinin sahip olduğu bireysel beden gücünü ortaya koyma çabasıdır. Bu yönüyle de görsel bir propaganda niteliğindedir.

Yukarıdaki fotoğrafın yapmaya çalıştığı savaşa hazırlık ve bedensel güç propagandasını göze batacak kadar ileri götüren bir fotoğraf ise aşağıdaki örnektir.



Şekil 147: Deniz Harp Okulu Öğrencilerinin Jimnastik Egzersizleri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Modern kâgir okullarda okuyan onlarca öğrencinin spor aletleriyle ince hesaplanmış çeşitli jimnastik ve beden eğitimi hareketleri yaparken bir anda durup aynı anda poz verdikleri bu kompozisyon oldukça ilginçtir. Bu fotoğraf Osmanlı Devleti'nin ve toplumunun Bölüm 5'te örneklendirilen kahvehanede 'aylakça' oturup tavlâ oynayan, nargile içen ve iptidai meslekler yapan erkekler üzerinden ötekileştirildiği Oryantalist fotoğrafa yapılan açık bir itiraz olarak değerlendirilebilir. Osmanlı Devleti'ne ilişkin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki 'durağan' ve 'miskin' Doğu'nun bir parçası imgesini dönüştürmeye yönelik bu çaba kendi içinde her ne kadar tutarlı ve haklı olsa da yukarıdaki gülümsetici fotoğrafın da gösterdiği gibi nesnel bir iletişim aracı olduğuna yönelik sarsması zor bir inanca sahip olan fotoğrafın propaganda değeri açısından zorlama sahnelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

'Zamanın dışında' kalan Osmanlı Devleti'nin bu 'geleneksel' Doğu imgesinden sıyrıldığı mesajını Batı kamuoyuna aktarmaya yönelik olarak çekilen askeri tatbikat fotoğraflarına örnek olarak aşağıdaki iki fotoğraf verilebilir.



Şekil 148: Donanma Cephaneliği'ndeki Dalgıçlar
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

19. Yüzyıl'ın önemli teknolojik buluşlarından dalış kıyafetleri ve hava pompasından oluşan eksiksiz araç-gereçleriyle ile kâgir kışlalarının önünde durağan olarak fotoğraflanan bu askerler II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'nin II. Abdülhamid döneminde ulaştığı teknolojik olanakların propagandasını yapma çabasını açık olarak ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu fotoğraf Batı evreninin sahip olduğu teknolojinin de Osmanlı Devleti tarafından yakından izlendiğinin bir göstergesi olarak okunmalıdır. Bu çabanın benzer bir yansıması da Şile'de çekilmiş aşağıdaki fotoğraftır.



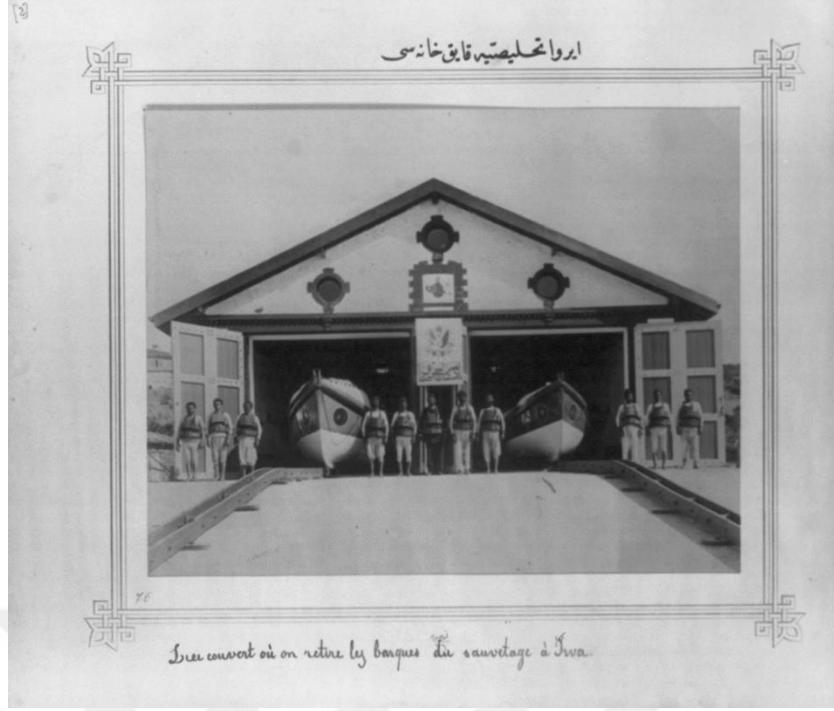
Şekil 149: Şile’de Roket Atışı

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Bugün olduğu kadar dönemi için de oldukça etkili ve değerli bir silah olan roketlerin bir tatbikatta atılışını belgeleyen bu fotoğraf duman ve ateşten korunmak için sakınmak yerine disiplinle poz veren düzenli sıralanmış askerleri ve aynı disiplinle fotoğraf makinasına bakan komutanı gösteren bu kompozisyon ve anlatısıyla görsel bir propaganda niteliği taşımaktadır. Şekil 148’deki dalgıç kıyafetleri ve hava pompası donanımı gibi modern Batılı silahlardan olan roketlerin bir tatbikatta kullanılırken fotoğraflanması Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl boyunca kaydettiği teknolojik ilerlemeyi ve yenilikleri izlemesini göstermektedir. Bu nedenle Oryantalist bakışın ‘ilkel’ ‘değişmeyen’ Doğu’nun bir parçası olarak ‘sınıflandırdığı’ Osmanlı Devleti 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarında özellikle II. Abdülhamid’in saltanatında geldiği noktayı yukarıdaki iki fotoğrafla kanıtlayarak kendine yönelik Oryantalist söylemi kırmaya ve modernlik savını desteklemeye dönük devlet kontrolünde bir propaganda çabası içinde olduğu değerlendirilmelidir.

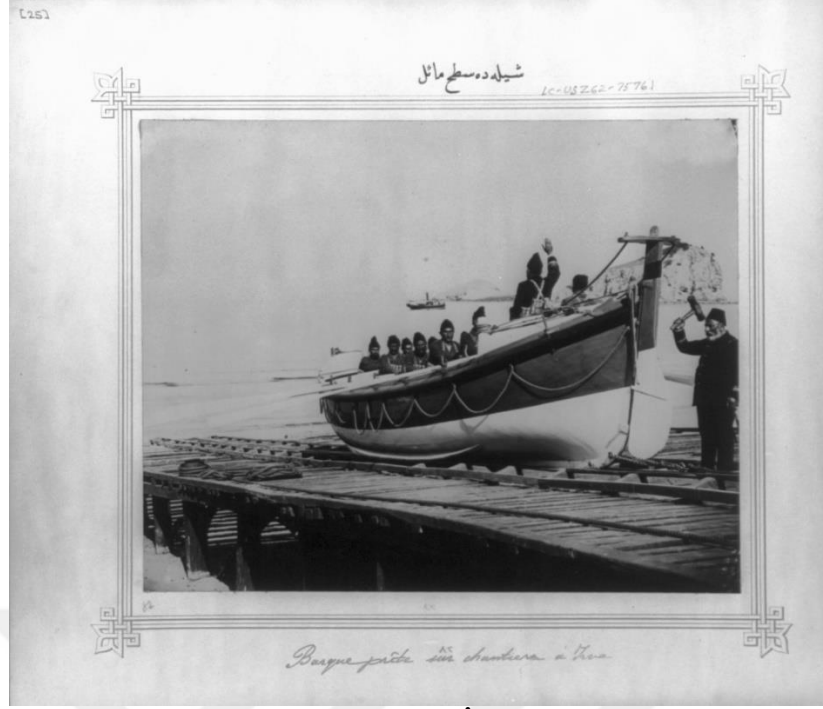
Gerekli tüm donanıma sahip sahil koruma ve can kurtarma görevlilerini modern binalarında ve iş başında gösteren aşağıdaki fotoğraflar yine modernliğe ve Batılı standartlara gönderme yapan propaganda simgeleri olarak değerlendirilmelidir.



Şekil 150: Riva'daki Filika Deposu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Yukarıdaki fotoğrafta da görüleceği üzere, can kurtarma görevlileri her an göreve hazır olduklarını belgeler şekilde hazırolda ve girişinde albümde yer almayan ama propagandasını gerçekleştirmekte olduğu tüm bu modernleşme atılımlarıyla varlığını hissettiren II. Abdülhamid'in tuğrasının olduğu büyük ve kâgir bir binanın önünde grup halinde poz vermektedir. İki ya da daha fazla kişinin beraber fotoğraflandığı bu tür grup çekimleri daha sonraki bölümlerde de görüleceği üzere II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin özne temsili söz konusu olduğunda ana kurgusunu oluşturur. Herkesin tek tip üniforma giydiği bu türden fotoğraflar Batı kamuoyuna verilmek istenen Osmanlı Devleti'nin birçok etnik ve dini kökenden oluşan bir devlet olsa da bu kökenlerin birbiriyle eşit bir şekilde bir arada bulunduğu Batılı bir devlet olduğu mesajı olarak da okunabilir.

Yeni bir can kurtarma botunun suya indirilişini gösteren aşağıdaki fotoğraf ise bir ilerleme göstergesi olarak modernleşme ve Batılılaşma çabasının II. Abdülhamid döneminde durmaksızın devam eden bir olgu olduğunu göstermektedir.



Şekil 151: Şile'deki Suya İndirme Platformu
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Osmanlı Devleti'nin II. Abdülhamid Armağan Albümleri ile 'egzotik' ve 'kösnül' görünmekten özenle kaçınmasının bir yansıması olan bu fotoğraf görevlileri suya indirme töreninin en önemli anında yakalamış kurgusuyla dikkat çekicidir. Fotoğrafın sağ tarafındaki yaşlı askerın bot komutanının işaretıyla çekicini indirmesini merakla bekleyen Batılı izleyici bu fotoğrafla propagandası yapılan Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma ve modernleşme başarısına ortak olmaya davet edilmektedir. Bu fotoğrafın vermek istediği mesaja göre bu sahne Batılı izleyicinin büyük olasılıkla kendi ülkesinde de gözlemlediği ya da zaten tanıdığı bir sahnedir. Bu yönüyle Batılı izleyicinin Osmanlı Devleti ve Batı arasındaki koşutluğa dikkat çekmektedir.

Sayısı daha da çoğaltılabilecek yukarıdaki örnekler II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde Osmanlı Devleti'ndeki askeri yenilenmeyi ve Batılılaşmayı gösteren kanıtlar olarak sunulmaktadır. Belli bir estetik kaygısı gütmeyişi ve fotoğrafı çekilecek tatbikatın teknik standartlarını belirlediği benzer kompozisyonlara sahip olan fotoğraflar konu olarak alınan insan ögesini askeri bir tatbikatın ya da uygulamanın gerektirdiği hareketlilikten mümkün olduğunca soyutlayarak oldukça durağan bir nesneye dönüştürmektedir. İnsanların kompozisyonlardaki duruş biçimlerinden bilinçli yapıldığı açık olan bir tercihle müzede sergilenen bir esere dönüştükleri bu fotoğraflar propagandasını yaptıkları Batılılaşma olgusunun barındırdığı devinim

duygusundan yoksun kalmaktadır. Her fotoğrafta tekrar tekrar ortaya çıkan bu durum aşağıda incelenen mühimmat, tesisler, kışlalar, tersaneler ve savaş gemileri gibi çok daha durağan öğelerin fotoğraflarında çok daha belirgindir.

6.3.1.2. Mühimmat, Tesisler, Kışlalar, Tersaneler ve Savaş Gemileri

Bu kısımda yer alan fotoğraflar bir bütün olarak ele alındığında aslında askeri bir dökümü andırmaktadır. Diğer bir deyişle, aşağıdaki örnekten de görüleceği üzere, fotoğraflar tatbikatlar kısmında değinilen durağanlık ve kurguyu konu edilen nesne, iç ve dış mekân çekimlerinde de devam ettirmektedir.

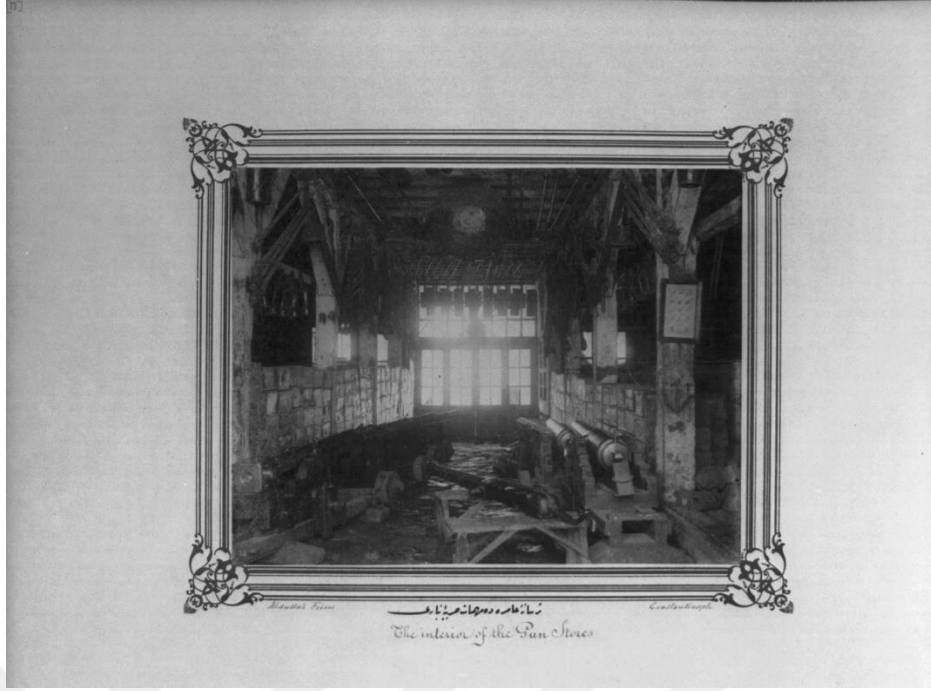


Şekil 152: Torpido

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

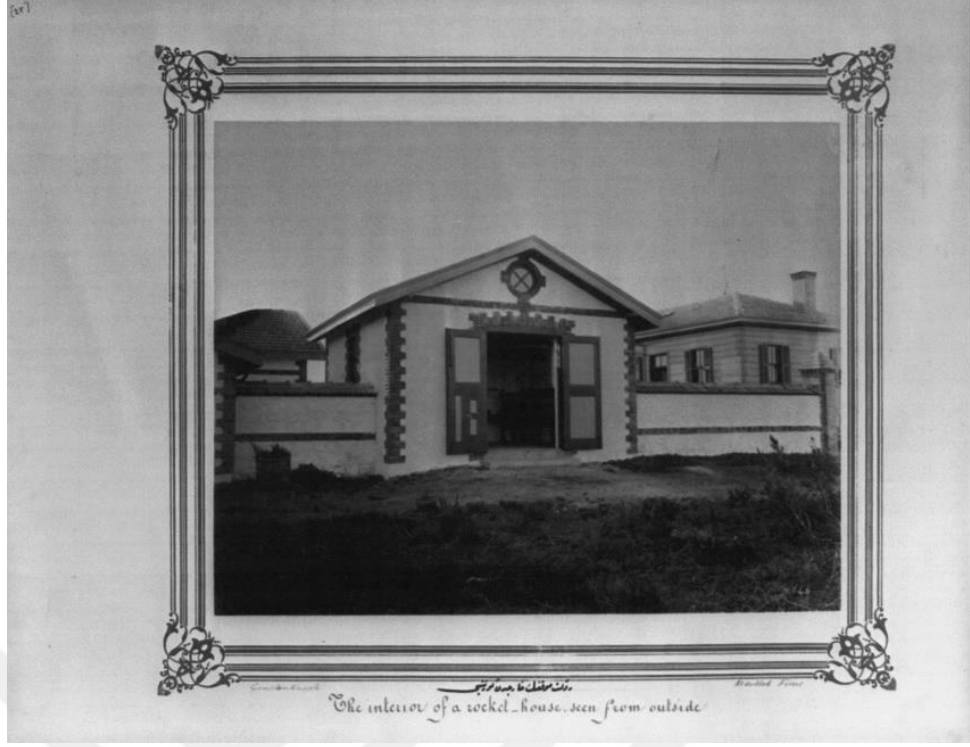
Şekil 152’de görünen torpido II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nde bulunan mühimmat fotoğraflarına bir örnek olarak verilebilir. Fotoğrafın odağında ve ön planda yer alan torpido tek başına oldukça sıkıcı gibi görünse de arka planda bacası tam olarak fotoğrafa alınmayan silah fabrikası ya da ağır sanayi tesisi gibi değerlendirilebilecek bina ve bu binanın önündeki metal yığınıyla bir görsel propaganda bağlamı kazanmaktadır. Modernleşmenin Osmanlı Devleti’nde geldiği düzeye odaklanan bu fotoğraf Batılı kamuoyunu silah teknolojisi ve ateş gücüyle etkilemek üzere Albümler’e dahil edildiği belli olan bir fotoğraftır. Aynı amacın bir iç mekân fotoğrafında görülebileceği örnek ise aşağıdaki fotoğraftır.



Şekil 153: Donanma Cephaneliği'ndeki Mühimmat Deposu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Daha net bir görüntü için ışıktan faydalanmak üzere tam olarak içeri girilmeden ve binanın dışı hakkında bir ipucu da vermeden iç mekânın çekildiği bu fotoğrafta görülen toplar ve mühimmat Şekil 152'deki fotoğrafın bir devamı olarak okunabilir. Bir başka ifadeyle gösterdiği çeşitli mühimmat ile yukarıdaki fotoğraf Batılı devletlere Osmanlı Devleti'nin askeri olarak güçlü bir müttefik olabileceği mesajını 19. Yüzyıl'ın kritik jeopolitik atmosferinde fotoğraf ile aracısız aktarmayı hedefleyen açık bir propaganda çalışmasıdır.

Aşağıdaki fotoğraflardaki tesisler Batı ülkelerinde olduğu gibi Avrupa uygarlığının bir parçası olma çabasında olan Osmanlı Devleti'nde de bulunduğu 'belgelenen' askeri donanımdır. Mühimmat deposu, silah ile motor ambarları ve telsiz kulesi gibi modern savunma yapılarını gösteren bu fotoğraflar geniş açıdan çekilmiştir. Bu askeri tesisleri tam olarak ama uzaktan çok ayrıntıya girilmeden gösteren fotoğraflar yukarıdaki örnekler gibi insan ögesinden oldukça soyutlanmış bir kompozisyona sahiptir.



Şekil 154: Roket Deposunun Dışarıdan Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 155: Donanma Cephaneliği'ndeki Silah ve Motor Depoları
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 156: Demir ve Yelken Deposu
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 157: Gülhane'deki İkinci Mühimmat Deposu
Mühendishane-i Berr-i Hümayun Fotoğraf Stüdyosu, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 158: Suda Donanma Cephaneliği'ndeki Telsiz Kulesi

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Hepsi taş ve kâgir yapıları gösteren Şekil 154, 155 ve 156'daki fotoğraflarda hiçbir insana rastlanmazken Şekil 157'de binanın sağ ön köşesindeki ve Şekil 158'de de telsiz kulesinin üstündeki insanlar izleyiciye bina ve boyutları hakkında bir gerçeklik ve ölçek duygusu vermek amacıyla kompozisyona dâhil edilmiş öğeler görünümündedir. 'Doğulu' ya da Osmanlı toplumundan bir insan öğesinin Batılı izleyicide uyandıracığı muhtemel ilgiden böylece kaçınılmış ve izleyicinin sadece propagandası yapılmak istenen Batılı standartlardaki modern askeri tesislere odaklanması sağlanmaya çalışılmıştır.

19. Yüzyıl jeopolitik evreninde meşru bir Batılı devlet olarak var olma iddiasında olan Osmanlı Devleti onu sürekli olarak 'egzotik' Doğu'nun 'olgunlaşmamış' bir 'nesne'si olarak gören Batı evrenine bu fotoğraflarla kendisinin bu imgelemin dışında ve en az Batı kadar ilerlemiş olduğu görsel mesajını iletme çabasıdadır. Buna benzer bir mesaj Selimiye Kışlası'na bağlı köpek barınaklarını gösteren aşağıdaki fotoğrafta da görülebilir.



Şekil 159: Selimiye Kışlası'na Bağlı Köpek Barınakları

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Selimiye Kışlası'nın bir kulesinin kompozisyonun sol tarafında görüldüğü bu fotoğrafta fotoğrafın odağındaki taş köpek barınaklarının arkasında III. Selim (Selimiye) Cami görünmektedir. Fotoğrafa bakıldığında caminin fotoğrafın başlığındaki barınaklardan daha fazla öne çıktığı açıktır. Hatta cami kagir yapıların arkasında bırakılarak bir bakıma ötelenmiş durumdadır. Geleneksel ve modern mimarinin bir arada bulunduğu bu kompozisyon II. Abdülhamid'in Bölüm 4'te açıklanan Batılılaşma anlayışına oldukça uygun bir anlatımın ortaya çıkmasını sağlamıştır. İleride şehir görünümleri başlığı altında tartışılacak başka örnek fotoğraflarda da sık sık tekrarlanan bu kompozisyonun söz konusu Batılılaşma anlayışı açısından bakıldığında bilinçli bir tercih olarak okunmalıdır. Diğer yönden de 19. Yüzyıl İslam dünyasının en önemli temsilcisi olan Osmanlı Devleti'nin bu fotoğraf ve benzerleriyle Müslüman topluluklara da bir gelişmişlik propagandası yapmak istediği değerlendirilmelidir.

Yukarıdaki fotoğraf ile yapılmak istenen bu görsel propagandaya diğer bir örnek Harbiye Nezareti'nde bulunan Süleymaniye Kışlalarını (İstanbul Üniversitesi Beyazıt Kampüsü) konu alan aşağıdaki fotoğraftır.



Şekil 160: Süleymaniye Kışlaları
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Kompozisyon yönünden başarılı olarak kabul edilebilecek yukarıdaki fotoğrafta izleyicinin bakışları ön plandaki yolun oluşturduğu kılavuz hat ile fotoğrafın başlığındaki kışla binasına yönlendirilmektedir. Kışla binasının arka planında yükselen Süleymaniye Cami'nin kubbesi ve minareleri ise kışlanın tekdüze binası ile bir kontrast oluşturarak fotoğrafa bir hareket katmakta ve yönlendirici hat olarak yolun sağladığı üçüncü boyuta destek vermektedir. Bu biçimsel görünümün ötesinde ise kışla binasının arkasından yükselen cami minareleri ve kubbesi Osmanlı Devleti'nin yukarıda bahsedilen İslam dünyası içindeki öncü ve büyük askeri güç olma durumunu pekiştirir niteliktedir. Batı uygarlığına katılmak amacıyla olan bir İslam devleti olarak dini ve modern değerlerin bir sentezi olan bu fotoğraftaki mesajın Batı evreninde propagandasının yapılması Osmanlı Devleti için son derece önemli bir noktadır.

Kışlaların fotoğraflanmasında cami silüetinin görülmediği durumlarda aşağıdaki örneklerden de görüleceği üzere üç ana kompozisyon biçimi kendini göstermektedir. Bu kompozisyonların ilkinde Şekil 161 ve 162'de görüleceği üzere insan ögesi izleyicinin fotoğrafın konusu olan kışla binasını ölçeklendirebilmesi için kullanılan bir durumdadır ve Oryantalist fotoğrafın mekânın doğal bileşeni şeklinde Doğulu insan 'tipi' olarak sergilediği sahnelerle konu ve işlev açısından karşıtlık oluşturmaktadır.



Şekil 161: Donanma Mızıkası'nın Kışla Binası
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 162: Yıldız Süvari Alayı'nın Kışla Binası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Binaların boyutu hakkında bir fikir sağlamaktan öteye geçemeyen insan ögesi bu temsil yöntemiyle bu fotoğraflarda özne temsilinin Osmanlı Devleti'nin ulaştığı Batılılaşma düzeyinin önüne geçmesinin istenmediğini düşündürmektedir. Geniş aç

bir planın içinde neredeyse dikkat çekmeyecek bir konuma indirgenen insan ögesinin bu şekilde ele alınmasının yukarıda askeri tesisler ile ilgili kısımda değinilen yaklaşımın devamı olduğu görülmektedir. Kışlaların daha geniş planlı fotoğraflarını oluşturan ikinci kompozisyon biçimini ise Davutpaşa ve Selimiye Kışlalarını konu alan aşağıdaki fotoğraflarda görmek mümkündür.

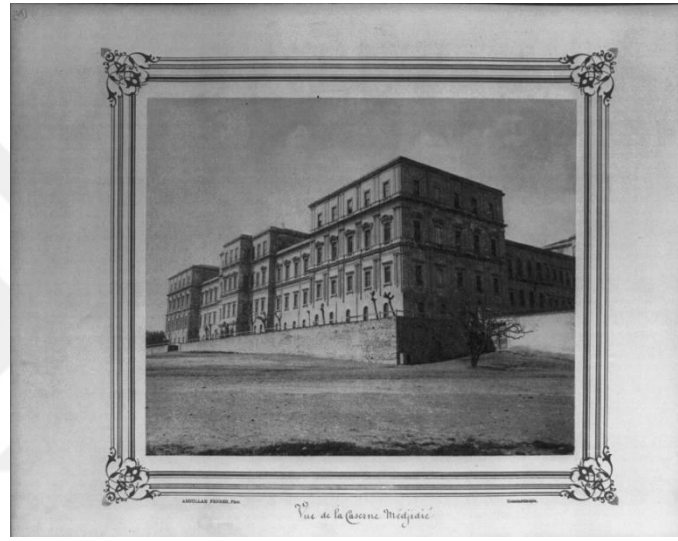


Şekil 163: Davutpaşa Kışlası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 164: Selimiye Kışlası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Genel planlı bu tür fotoğrafların konusu olan kışlarla beraber kompozisyona dâhil edilmek istenmiş olsa da yukarıdaki her iki fotoğrafın da gösterdiği üzere bu kompozisyon içinde insanlar durağan ve küçük boyutlu olarak yer almaktadır. Bu yaklaşım izleyicinin modern binaların işlevselliği konusunda fikir sahibi olmasını sağlamakla beraber onu asıl olarak Albümlerin bakış açısı olan ve propagandasını yapmak istediği Osmanlı Devleti'nde askeri modernleşme ve Batılılaşmanın ulaştığı düzeye yönlendirmektedir. Modernleşme ve Batılılaşmayı simgeleyen yapılar olarak büyük ve taş kışla binalarının seçilmesi aşağıdaki fotoğrafların gösterdiği gibi şaşırtıcı değildir.



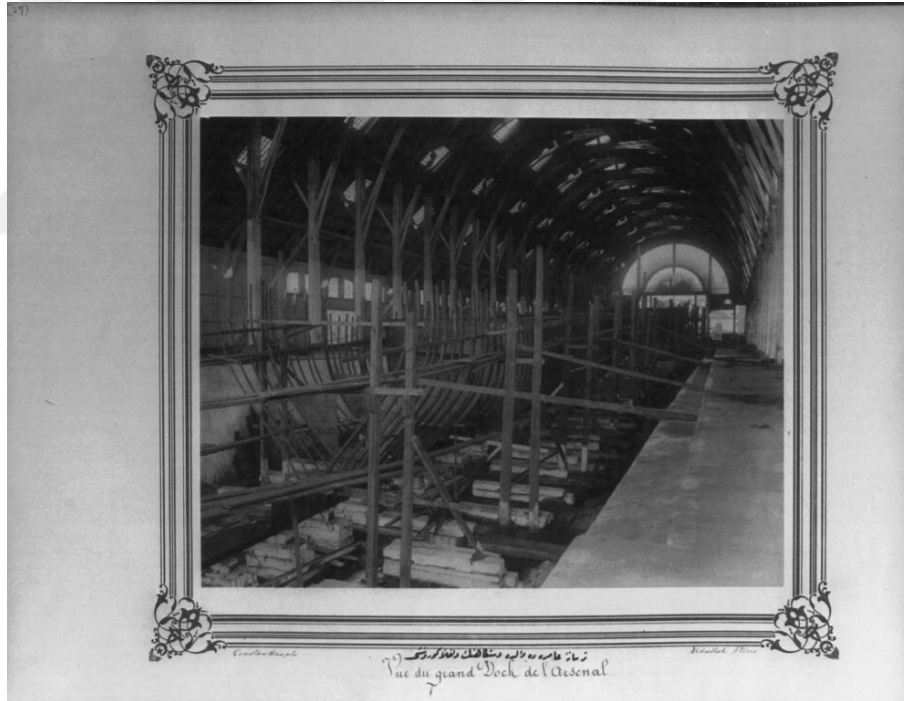
Şekil 165: Mecidiye Kışlası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 166: Pera'daki Büyük Topçu Kışlası'nın Girişi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Kışla fotoğraflarının propaganda amaçlı kullanımında üçüncü kompozisyon türünü örnekleyen daha geniş açı ve aşağıdan bir kompozisyonu olan Şekil 165'teki daha Batılı mimari çizgiye sahip daha yeni Mecidiye Kışlası ve Şekil 166'daki daha Doğulu çizgilere sahip daha eski Topçu Kışlası'nın II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde aynı anda yer alması II. Abdülhamid'in Batılı modern değerlerin sahip olunan geleneksel değerler ile kaynaştırılmasını hedefleyen geleneksel modernleşme anlayışının görsel bir yansıması olarak okunmalıdır. Şekil 166'daki havagazı ile çalışan sokak lambasının kompozisyona dâhil edilmesinin de sürmekte olan altyapısal modernleşmenin bir göstergesi olarak propaganda değeri taşıdığı ifade edilebilir.

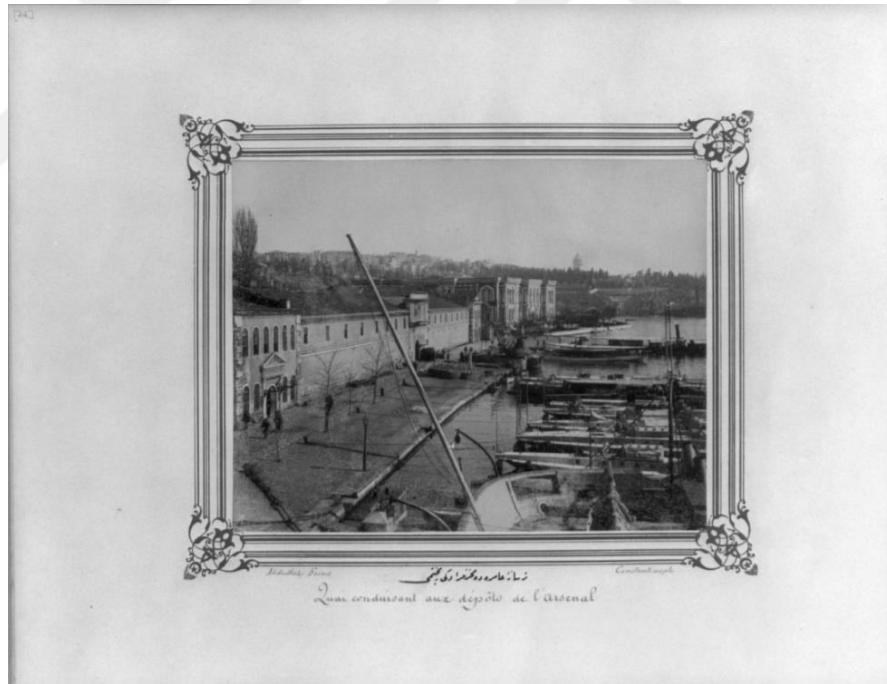
Tersanelerin iç ve dış görünüşleri, bu tersanelerde yapımı süren ve denize indirilen ya da limanlarda demirli gemiler de II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti hakkında Batılı ve gelişmiş bir devlet izlenimi vermek için kullandığı bir diğer askeri modernleşme propagandası öğeleridir.



Şekil 167: Donanma Cephaneliği'ndeki Valide Tersanesi'nin İçi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 168: Donanma Cephaneliği'ndeki Bir Tersane
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 169: Donanma Cephaneliği'ndeki Mahzenlerönü Tersane Havuzu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Bir tersanenin içini gösteren Şekil 167 ve başka bir tersanenin daha geniş planlı bir fotoğrafını gösteren Şekil 168 de Osmanlı Devleti'nin ağır sanayisi ve gemi yapım tesisleri hakkında Batılılaşma mesajı olan ve bilinçli olarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde tercih edilmiş fotoğraflardır. Şekil 167 Batılı izleyiciyi Osmanlı

mühendis ve işçilerinin çalışkanlığı ve yeteneği kadar Osmanlı Devleti'nde durmaksızın devam eden bir modernleşme ve sanayileşme sürecine de tanıklık etmeye davet ederken Şekil 168 aynı süreci daha geniş planlı bir kompozisyonla belgelemektedir. Fotoğrafın sağ ortasında görülen demiryolu hatları da tersanenin sahip olduğu altyapısal olanaklara dolaylı olarak dikkat çekerek Osmanlı Devleti'ndeki modernleşme düzeyinin örtülü bir propagandasını yapmaktadır.

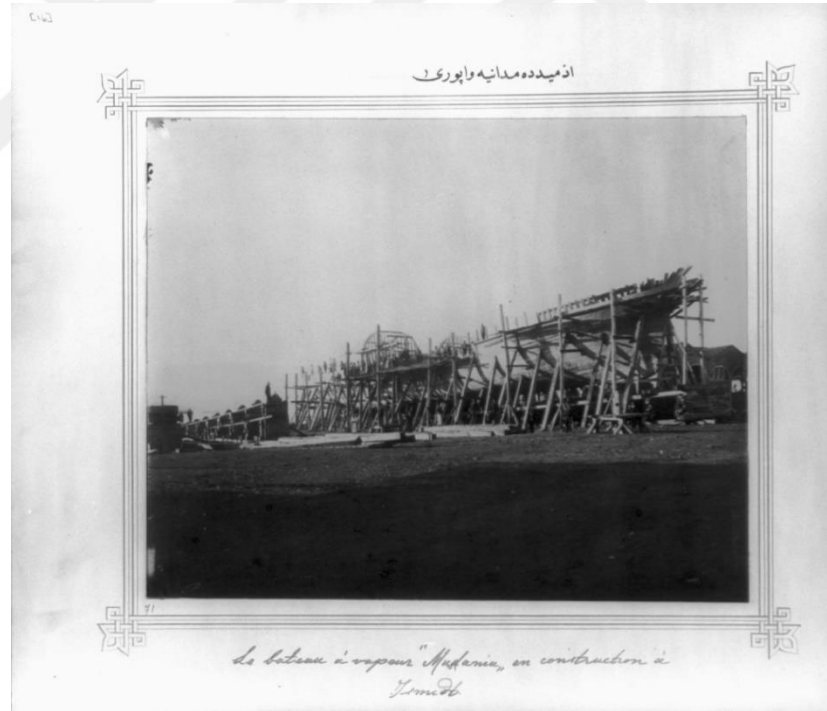
Bu örtülü propaganda çabasının bir diğer örneği de Şekil 169'daki fotoğrafta görülen Mahzenlerönü havuzu kenarında Şekil 166'dakine benzer havagazı lambası ve yolun devamındaki taş binalar ile Bahriye Nezareti binasıdır. Havuzda bulunan türlü boyutlardaki gemilerle beraber kompozisyona denge kazandıran bu modern binalar Şekil 167 ve 168'in oluşturduğu tabloyu tamamlayarak askeri alandaki modernleşmeyi ve kapasiteyi vurgulamaktadır.

Yukarıdaki fotoğraflarda görülen tersanelerde yapım aşamasında olan ya da yapımı tamamlanıp suya indirilen her türlü gemi ise II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin özenle vurguladığı, Batılılaşmanın ve askeri alandaki modernleşmenin göstergesi saydığı bir diğer görsel propaganda bileşenidir. İki farklı geminin görüldüğü bu fotoğraflardaki gemilerin henüz yapım aşamasındayken fotoğraflanması II. Abdülhamid'in saltanatı sırasında hızla ve durmadan devam eden Batılılaşma ve modernleşme çabalarına yapılan bir gönderme olarak değerlendirilmelidir.

Şekil 170'teki fotoğrafta işbaşındaki tersane işçilerinin fotoğraf için işlerinin ortasında poz vermeleri de bu fotoğrafın belli bir sergileme amacıyla çekildiği ya da seçildiği izlenimini doğurmaktadır. Fotoğraf bu yönüyle yukarıda sözü edilen çabayı destekleyen bir görsel propaganda malzemesine dönüşmektedir. Şekil 171'deki fotoğrafta görülen gemi de yine yandançarklı ve buharlı bir gemidir. Sanayi Devrimi'ni başlatıp simgesi olan ve buhar gücüyle çalışan motorların Osmanlı Devleti gemilerinde de kullanıldığı mesajını veren bu fotoğraf Batılı devletler ile benzerlik kurma tercihiyle bilinçli seçilen bir fotoğraf olarak okunmalıdır.



Şekil 170: Abdülkadir Zırhlısı, Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 171: Mudanya Gemisi Yapım Aşamasında
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Yapımı tamamlanan gemilerin suya indirilme törenleri Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki ve özellikle II. Abdülhamid dönemindeki Batılılaşma öyküsü açısından başıbaşa bir başarı kabul edildiği için II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yer

verilmesi doğal olan bir görsel propaganda ögesidir. Aşağıdaki fotoğraf böyle bir törenden bir kesittir.



Şekil 172: Lutf-i Humayun ve Şahin-i Derya Gemilerinin Denize İndiriliş Töreni
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

‘Padişahın Lutfu’ ve ‘Denizin Şahini’ anlamına gelen isimleri dahi II. Abdülhamid’in Batılılaşma ve modernleşme politikası ile Osmanlı Devleti’nin deniz gücü hakkında alt metinde yatan bir propaganda olarak değerlendirilebilecek bu gemilerin denize indiriliş töreninin fotoğrafına Albümler’de yer verilmesi rastgele alınmış bir karar olarak düşünülmemelidir. Yerli tersanelerde yapılmış iki buharlı geminin denize indirilişi II. Abdülhamid ve Osmanlı Devleti açısından yeterince gurur verici bir olay olaydır. Duyulan gururu ve sahiplik duygusunu simgleyen Türk bayraklarıyla donatılarak süslenen gemilerin etrafındaki insanların bu noktaya kadar tekrarlanan kompozisyonlarda kullanılageldiği üzere uzaktan çekilmesi ile gemilerin yapıldığı tersanede bulunan ve sanayideki modernleşmenin bir simgesi olarak okunabilecek fabrikanın bacasının da çekim açısıyla genel plana dahil edilmesi de en az gemilerin isimleriyle verilmek istenen kadar örtülü bir görsel propagandaya işaret etmektedir. Hatta bu fabrika bacası fotoğrafın belgelediği bu coşkulu ortamda fotoğraf makinasının yerleştirildiği havuz kenarının oluşturduğu kılavuz çizginin

yönlendirmesi ve tek başına oluşuyla töreni yapılan gemilerden daha çok öne çıktığı da açıktır.

Yukarıdaki fotoğrafın betimlediği gibi bir törenle denize indirilmiş olan ve Osmanlı Devleti'nin Batılı standartlardaki askeri deniz gücünü gösteren farklı tiplerdeki gemilerin fotoğrafları II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde ağırlık verilen bir temadır. Bölüm 4'te değinilen Bahriye Nezareti'ne bağlı Avrupalı özel bir şirkete ait (Zürcher, 2000) genelde Tanzimat Dönemi'nde dışardan satın alınan irili ufaklı sadece 4.756 buharlı gemi (Shaw ve Shaw, 2010) bulunduğu gerçeğini büyük olasılıkla bilmeyen Batılı izleyici için bu fotoğraflar 'gerçekliğin' uzlaşılabilir yansıması olarak Osmanlı Devleti'nin II. Abdülhamid döneminde sağladığı ilerlemenin ve Batılılaşmanın belgesi olmaktadır. Fotoğrafın teknik boyutundan daha çok kullanım amacı ile ilgili olan ve kullanım amacını tamamlayan bu durum fotoğrafın propaganda değeri içinde aktarmak istediği mesajın dışındaki bir anlamın oluşmaması için de son derece önemlidir. Aşağıdaki Şekil 173-175 arasında görülen gemilerin fotoğraflarının II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ne konulması bu açıdan değerlendirilmelidir.



Şekil 173: Torpido Tipi Bir Denizaltı

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Batılı devletlerin ordularında da bulunan bir denizaltıya sahibi olmak Batılılaşma iddiasındaki Osmanlı Devleti için ne kadar önemli ve gösterilmesi gereken bir güç ise

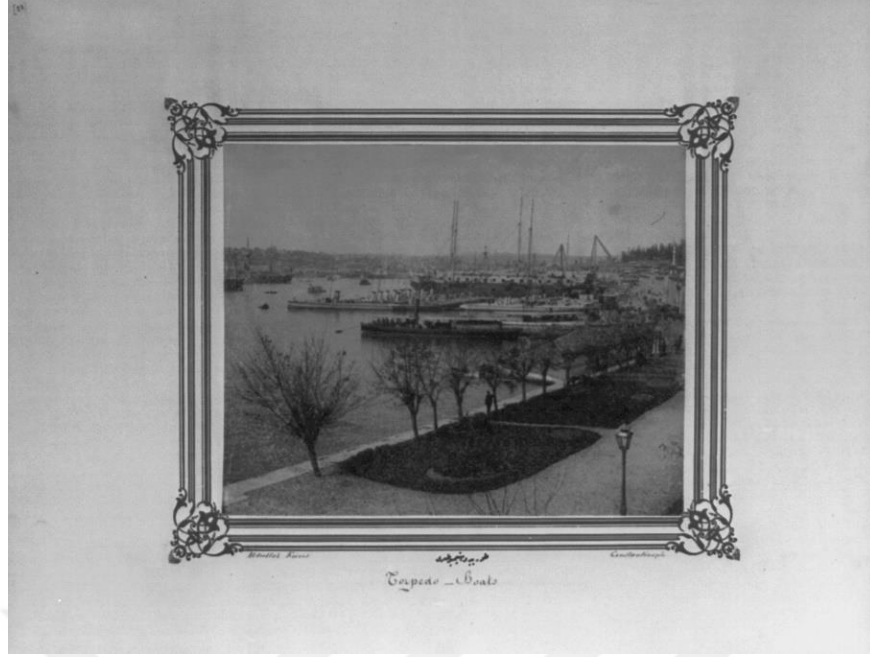
II. Abdülhamid için de bu denizaltının fotoğrafının Batı kamuoyu için tasarlanmış bir albümde bulunması kendi ilerlemeci saltanatının propagandasını yapmak açısından o derece gereklidir. Fotoğrafın sol ortasında görülen büyük ve taş bina da şehrin yapı dokusu hakkında bir fikir vermek üzere kadraja dahil edilmiş bir öge niteliğindedir.



Şekil 174: Hamidiye Zırhlısı ile Yeni Sisteme Dönüştürülen Aziziye ve Osmaniye
Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Yatay ve eşit olarak ikiye bölünmüş kompozisyonun sağından başlayarak tahttaki sultanın ve donanmaya çok büyük destek veren Sultan Abdülaziz'in ve devleti kuran Osman Gazi'nin adlarını taşıyan üç önemli savaş gemisinin bir arada görüldüğü yukarıdaki fotoğraf açıklayıcı metni ile de II. Abdülhamid döneminde aralıksız süren askeri modernleşme çabalarının bir propagandası niteliğindedir. Dönemin en modern teknolojisini taşıyan Hamidiye Zırhlısı doğal olarak tahttaki sultanın adını taşımaktadır. Ancak diğer iki sultan da unutulmamış ve onların adlarını taşıyan savaş gemileri de modernizasyon aşamasında fotoğraflanmıştır. Böylece Osmanlı Devleti için büyük önem taşıyan üç farklı sultanın işaret ettiği anlamlar fotoğraftaki kompozisyona aracılığıyla yönlendirilerek Batı'nın gözünde teknolojik olarak 'geri kalmış' Doğu'nun temsilcisi konumundaki Osmanlı Devleti'nin konumlandırıldığı bu konuma, görsel bir itiraz ve sahip olduğu askeri olanakların propagandası yapılmaktadır.



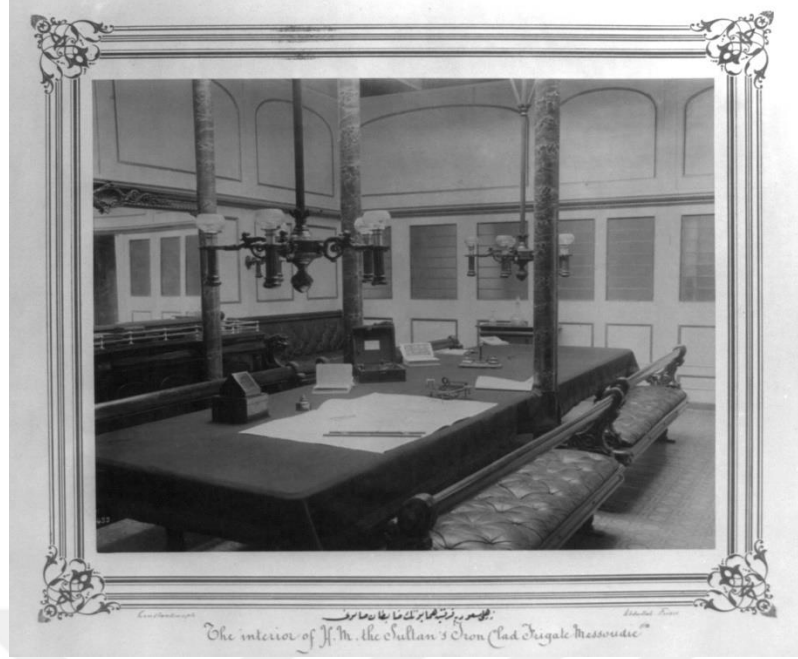
Şekil 175: Torpido Tipi Buharlı Gemiler

Abdullah Biraderler, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Şekil 174'te propagandası yapılan düşünceyi Şekil 175'teki fotoğraf da desteklemektedir. Fotoğrafın konusunu oluşturan savaş gemilerine göre daha yüksek bir noktadan çekilen bu fotoğrafta söz konusu gemiler dışında birçok başka gemi daha görünmektedir. Ancak fotoğrafın en ilginç özgesinin fotoğraf makinesinin konumlandırıldığı bu yüksek konum ile kompozisyona dahil edilmiş olan havagazı ile çalışan sokak lambası olduğu ifade edilebilir. Konusu torpido tipi buharlı gemiler olan bir fotoğrafta bu gemilerin odak noktası olması gereken kompozisyonda bir şekilde yer bulan bu öğenin fotoğrafın taşıdığı modernleşme ve Batılılaşma vurgusuna yapılan bir gönderme olduğu ortadadır.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nden Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu askeri deniz gücünün modernleşen ve Batılılaşan yüzünü gösteren son bir örnek olarak aşağıdaki fotoğraf verilebilir. Mesudiye Zırhlısı'ndaki toplantı odasını gösteren bu fotoğraf Albümler'in izleyicisine savaş gemilerindeki modernleşmenin iç yüzünü göstermesi açısından da önemlidir.



Şekil 176: Mesudiye Zırhlısı'ndaki Toplantı Odası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

İzleyiciye göre masanın arkasında kalan ayna ile daha geniş bir ortam görünümü verilen odada elektrikli aydınlatma lambalarının altındaki büyük masanın üzerindeki defter, kitap, dokümanlar ve aletler fotoğrafa yine dâhil edilmeyen insan ögesinin yerini tutmakta ve subayların toplantısına bu fotoğraf için ara verildiği izlenimi doğurmaktadır. Böylece, izleyicinin gerçekleştirilen ve fotoğrafın belgelediği modernleşmenin izlerine odaklanması amaçlanmaktadır.

Sonuç olarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl sonlarında ve özellikle II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirdiği askeri modernleşmeyi konu alan fotoğrafların amacının Osmanlı Devleti'nin kaybettiği askeri saygınlığını geri getirme olduğu ortadadır. Kara kuvvetlerinin insan gücü ve donanım olarak yeniden örgütlenmesinin yanı sıra Bölüm 4'te değinilen politik ve finansal nedenlerle ikinci plana düşen donanmanın geçirdiği kapsamlı dönüşüm ve modernleşmeyi de konu alan fotoğrafların Batılı standartlarda gemiler ve tersaneleri belgelemesi 19. Yüzyıl Batı evrenindeki 'geri' ve 'ilkel' devlet imgesine yapılan güçlü bir itiraz ve bu imgeyi silmeye yönelik kararlı bir çabadır. Tatbikat fotoğraflarının kompozisyonlarında yüksek rütbeli subaylar dahil oldukça kontrollü, durağan ve düzenli sıralanmış olarak yer bulan insanlar adeta bir askeri envanteri andıran mühimmat, tesis, kışla, tersane ve savaş gemisi fotoğraflarında ise çok daha az ve neredeyse sadece izleyiciye konu edilen yapı ya da gemi için bir ölçeklendirme olanağı

sağlamak için kullanılmıştır. Daha sonraki farklı temalara sahip bölümlerde de incelenecek olan diğer fotoğraflardan da anlaşılacağı üzere Albümler'in hazırlanmasında görev alan tanınmış fotoğraf stüdyolarının Bölüm 5'te örneklendirilen Oryantalist söylemin egemen olduğu fotoğraflarıyla açık bir karşıtlık oluşturan bu durum da II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin fotoğrafın görsel propaganda diliyle gerçekleştirilen devlet destekli ve denetimli bir propaganda projesi olduğunu kanıtlamaktadır. Bu nedenle bu bölümdeki fotoğraflar ileride de görüleceği üzere devletin ve II. Abdülhamid'in bakış açısını yansıtmaktadır ve Batılı izleyicinin askeri alandaki modernleşmeye odaklanmasını sağlamaya yönelik bilinçli bir tercih olarak okunmalıdır.

6.3.2. Kamu Hizmetleri

Bölüm 4'te de belirtildiği üzere 19. Yüzyıl modern devletin bir gereği olarak kamusal hizmetlerin devlet tarafından yerine getirilmesi zorunluluğunun ortaya çıkmaya başladığı ve bu zorunluluğun devlet yapısı tarafından kabul edildiği bir dönem olmuştur. II. Abdülhamid saltanatı da Osmanlı Devleti'nin bu döneme özgü geleneksel modernleşme anlayışıyla bu zorunluluğun gereklerini daha düzenli bir şekilde yerine getirdiği bir dönemdir. Bu bölümde, bu kamusal hizmet zorunluluğunun II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin propagandasını yaptığı modernleşme ve Batılılaşma vurgusu bağlamında eğitim, sanayi, sağlık, itfaiye hizmetleri ve ulaştırmayı konu alan fotoğraflar incelenecektir.

6.3.2.1. Eğitim

Bu bölümde incelenecek fotoğraflar Bölüm 4'te de değinildiği gibi II. Abdülhamid döneminde eğitime verilen büyük önemi hem nitelik hem de nicelik olarak belgelemektedir. II. Abdülhamid'in Osmanlı Devleti topraklarında yaşayan çeşitli etnik ve dini kökenden halklara ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin hedef aldığı Batı evrenine karşı kendini ve yönetimini ilerici ve Batılılaşma taraftarı gösterme çabası Albümler'in eğitim konulu fotoğraflarında en belirgin olarak öne çıkan düşüncedir. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında da II. Abdülhamid Armağan Albümleri eğitime verilen önemi gösteren fotoğraflarıyla bir bakıma Osmanlı Devleti'nin yaşadığı sorunların kaynağının Osmanlı eğitim sisteminin Batılı standartların gerisinde kalması olduğunun itirafı olarak değerlendirilebilir. Bu durumdan kaynaklanan Batılılaşma çabasının ortaya çıkardığı propaganda amacının

daha iyi incelenebilmesi için Albümler'in eğitimi konu alan fotoğrafları binalar ve öğrenciler olmak üzere iki alt bölümde incelenecektir.

6.3.2.1.1. Binalar

Osmanlı Devleti'nin birçok farklı şehir ve eyaletinden farklı tür ve düzeyden okulların dış ve iç mekân fotoğrafları olarak değerlendirilebilecek bu kısım, esas olarak II. Abdülhamid döneminde eğitim konusunda kaydedilen ilerlemenin elle tutulur bir görsel propagandası niteliğindedir.

Şekil 177'de görüleceği üzere Bölüm 4'te değinilen Arap, Kürt ve Arnavut aşiretlerinin ileri gelenlerinin çocuklarına Osmanlılık, Avrupalı devletlerin yayılmacı niyetlerine karşı da devlete ve saltanata bağlılık duygusu kazandırma amacıyla kurulan Aşiret Mektepleri, Şekil 177 ve 186 arasındaki örneklerin gösterdiği askeri ortaokul ve liseler, Şekil 187 ve 196 arasında örnekleri verilen köklü ve simge okullar, Şekil 197 ve 199 arasında örneklenen henüz inşaat halinde olan okullar, sağır ve dilsiz öğrencilerin eğitim gördüğü okul, özel okullar ve Şekil 200 ile 201'de görülen kız sanat ve ortaokulları eğitim alanındaki tüm bu ilerlemenin görsel ve maddi kanıtları niteliğindedir.



Şekil 177: Aşiret Okulu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 178: Kuleli Askeri Lisesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

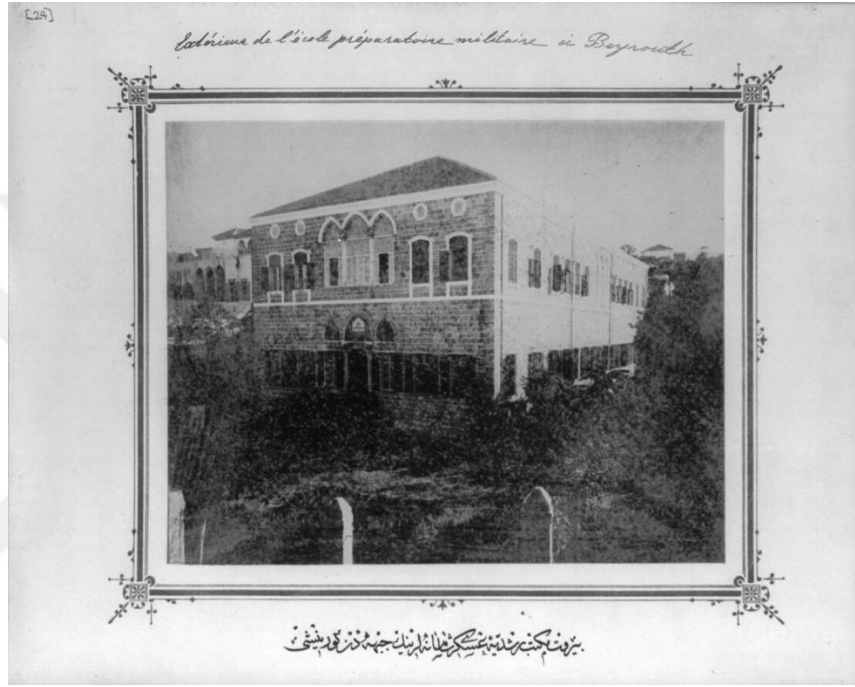


Şekil 179: Kocamustafapaşa Askeri Ortaokulu
Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi), 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Yukarıdaki fotoğrafın kompozisyonu okulun arkasında görünen cami minaresiyle askeri modernleşmeyi konu alan fotoğraflar bölümünde kışlalar için verilen 159. ve 160 numaralı örneklerdeki fotoğrafların kurgusuyla benzeşmektedir. Dolayısıyla

modernleşmeyi simgeleyen okulun yanı sıra dini değerleri temsil eden caminin aynı kompozisyonda aynı karede yer alması, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin sık tekrarlanan kapsayıcı teması modernleşen ancak geleneksel değerlerini de koruyan 19. Yüzyıl İslam dünyasının en önemli temsilcisi olarak Osmanlı Devleti'nin propagandasını yapma çabasına da uygun düşmektedir.

Aşağıdaki örnekler ise Osmanlı Devleti'nin farklı şehir ve eyaletlerindeki askeri ortaokulları ve liseleri göstermektedir.



Şekil 180: Beyrut Askeri Ortaokulu

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 181: Manastır Askeri Ortaokulu

Anonim, 1880-1893

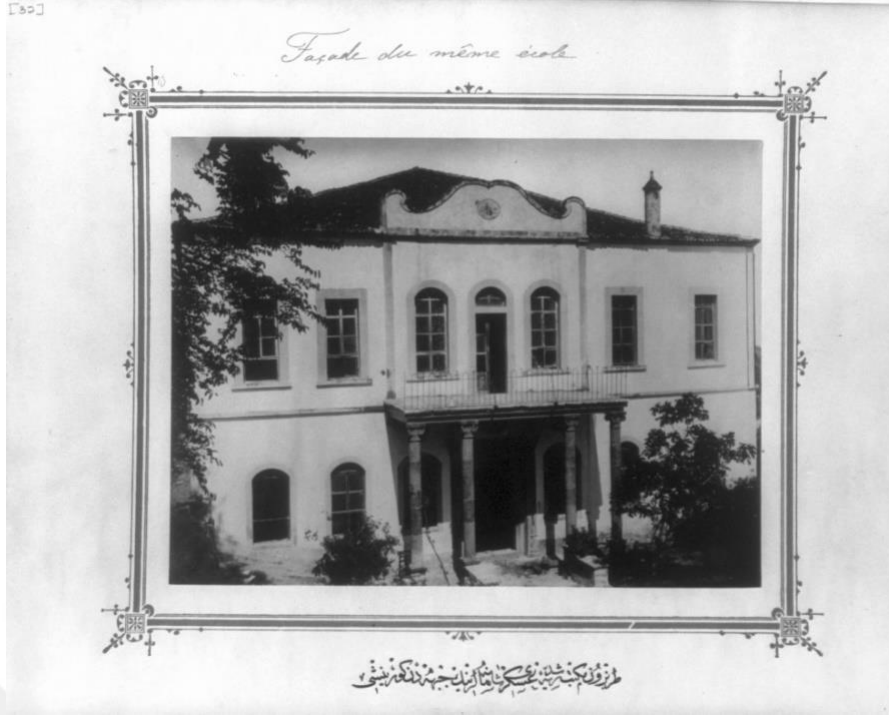
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



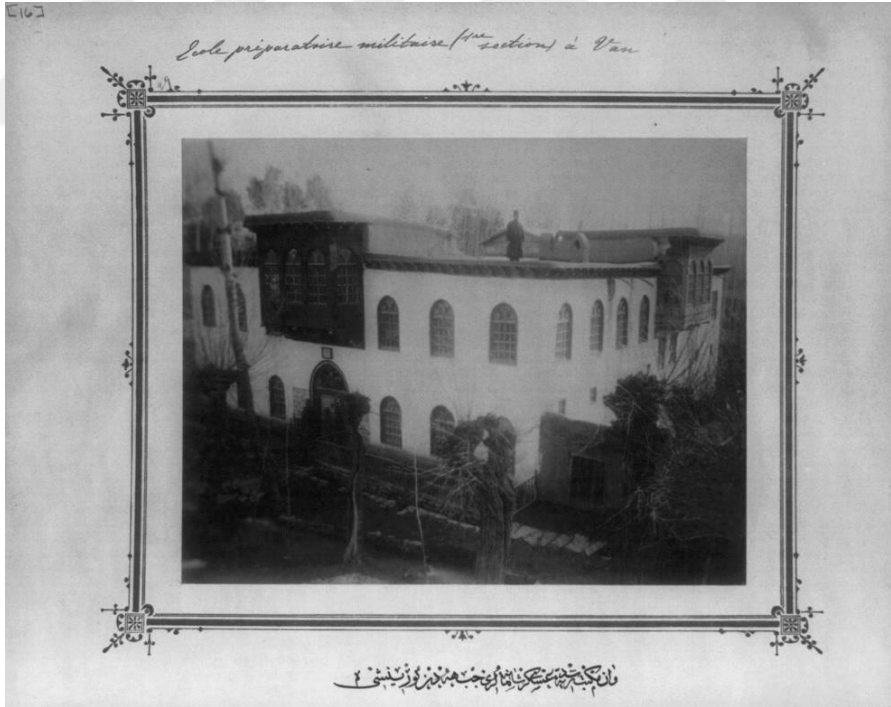
Şekil 182: Sana, Yemen Askeri Ortaokulu

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



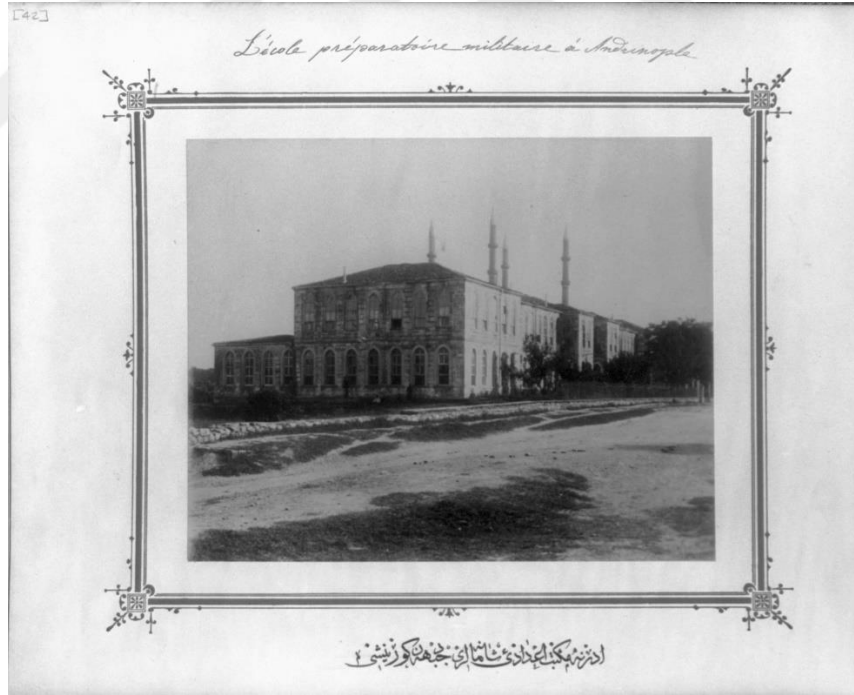
Şekil 183: Trabzon Askeri Ortaokulu
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 184: Van Askeri Ortaokulu
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 185: Bursa Askeri Lisesi
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 186: Edirne Askeri Lisesi
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Hepsi kâgir olarak inşa edilen ve bu görünüşleriyle Bölüm 5'te şehir imgesi fotoğraflarıyla örneklenen ahşap ve eski binalarla oluşturduğu belirgin karşıtlık göze çarpan bu okulların II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki fotoğrafların

belgelediği gibi devletin neredeyse tüm büyük şehir ve bölgelerinde bulunması askeri eğitime verilen önemin derecesine ilişkin bir fikir vermenin yanı sıra II. Abdülhamid döneminde Osmanlı Devleti'nde eğitim alanındaki modernleşme ve Batılılaşmanın temel olarak askeri eğitim etrafında şekillendiğini de düşündürmektedir. Bu noktadan bakıldığında askeri alandaki modernleşmenin ve bunun Batılı kaynağının da dolaylı olarak görsel propagandasının yapıldığı değerlendirilmelidir.

Ayrıca Şekil 181 ve 184'te insanların yine izleyiciye sadece ölçeklendirme olanağı verme ve izleyicinin böylece Osmanlı bireyi yerine okul binalarına odaklanmasını sağlama amacıyla kullanılması, Şekil 179, 180 ve 183'te binaların özellikle II. Abdülhamid'in tuğrasının bulunduğu ön cephelerinin fotoğraflanması, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Batılı kamuoyuna yapmak istediği modernleşme ve Batılılaşma yanlısı ilerlemeci sultan propagandasının görsel yansımaları olarak okumalıdır. Şekil 186'daki Edirne Askeri Lisesi'nin ardından Selimiye Cami'nin minarelerinin net bir şekilde görülebileceği bir noktadan fotoğraflanması daha önce de Şekil 159, 160 ve 179'daki fotoğraflarda gözlemlenen II. Abdülhamid dönemi Batılılaşma ve modernleşme çabalarının geleneksel ve modern değerleri bağdaştırdığı mesajının II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin tutarlılıkla yinelediği bir görsel propaganda teması olduğunu belgelemektedir.

Bu okulların dışında Şekil 186 ve 195 arasında görülen Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi), Mekteb-i Mülkiye (Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi), Mekteb-i Hukuk (İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi), Mekteb-i Tıbbiye (Sağlık Bilimleri Üniversitesi), Mekteb-i Feyziye (Feyziye Mektepleri), Mekteb-i Sanayi-i Nefise (MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi), Harbiye (Kara Hap Okulu), Bahriye (Deniz Harp Okulu), Deniz Ticaret Akademisi ve Darüşşafaka gibi farklı isim ve biçimlerle günümüzde de yaşayan birçok köklü okulun fotoğrafı da aşiret okulları, askeri orta okul ve liselere ek olarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl boyunca ve özellikle II. Abdülhamid döneminde halkına Batılı standartlarda ve çeşitli bir eğitim olanağı sağlama alanında kaydettiği ilerlemenin görsel ve niceliksel propagandası olarak değerlendirilmelidir.

Öğrencileriyle beraber Osmanlı Devleti'nin geleceği ve devamının garantisi olarak görülen bu okulların modern mimari görünümüyle II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yer alması eğitim alanındaki kurumsal devamlılığa da vurgu yapmaktadır. Bu okullar aynı zamanda Batılı mimari çizgileriyle Osmanlı Devleti'nde

modernleşen yapısal kent dokusunu da betimlemektedir. Bu modern ve Batılı kentsel görünümü oluşturan binaların fotoğrafları yaptığı vurgu ileride ‘Şehir Görünümleri’ başlığı altında daha ayrıntılı olarak incelenecektir.



Şekil 187: Mekteb-i Sultani
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Binaların örneklendiği bu kısımda sadece dış cephesinin genel planlı kompozisyonla fotoğraflandığı bir örneği verilen Mekteb-i Sultani II. Abdülhamid Armağan Albümleri içinde kendi başına 14 fotoğraflık bir albüme sahiptir. Bu da Bölüm 4’te değinildiği gibi 1868’de kurulup Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma ve modernleşme yönelimlerinin simgesi olan ve günümüzde de Galatasaray Lisesi olarak hizmet veren bu köklü eğitim kurumuna II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nde verilen önemi göstermektedir. Elbette Mekteb-i Sultani’ye verilen bu önem ve Albümler’de böyle geniş bir yer kaplaması Bölüm 4’te de açıklandığı üzere II. Abdülhamid’in geleneksel modernleşme anlayışı çerçevesinde müfredat ve öğretmen kadrosu Tanzimat Dönemi’ndeki düşünsel temellerinden daha geleneksel bir yapılanmaya dönüştürülse de bu okulun 19. Yüzyıl Batı ve özellikle Avrupa çapındaki Batılı ve modern bir okul olma ününden propaganda amacıyla yararlanma düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Batılı ve ilerici bir eğitim modelinin örneği olarak bilinmesi Mekteb-i Sultani’nin doğal olarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nde bir görsel propaganda teması olmasını sağlamıştır. Ancak Mekteb-i Sultani’ye ayrılan bu albümde okulun iç mekânlarından çok binası, ana giriş kapısı ve bahçesi gibi dış ortam öğelerinin

gösterilmesi II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin devlet kontrollü propaganda doğasını ortaya koymaktadır. Albümler'in eğitim konulu fotoğraflarında öğrenci temasının inceleneceği bir sonraki alt bölümde de görüleceği üzere Mekteb-i Sultani öğrencileri dahi tatbikat fotoğraflarında olduğu yine önceden tasarlanmış bir mesaja göre poz vermektedir.

Aşağıdaki fotoğraflar II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki yine en az Mekteb-i Sultani kadar köklü diğer eğitim kurumlarını göstermektedir. Tıbbiye, Harbiye ve Darüşşafaka gibi bir kısmı II. Abdülhamid'den önce kurulmuş okulların Mekteb-i Feyziye, Mekteb-i Sanayi-i Nefise ve Deniz Ticaret Akademisi gibi II. Abdülhamid döneminde kurulan okullarla bir arada yer alması II. Abdülhamid'in geçmişin eğitimsel mirasına sahip çıkarak bu mirası kendi modernleşme ve Batılılaşma çabalarıyla geliştirmesinin bir göstergesi olarak okunmalıdır.



Şekil 188: Mekteb-i Mülkiye
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 189: Mekteb-i Hukuk
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



Şekil 192: Mekteb-i Sanayi-i Nefise
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



Şekil 190: Mekteb-i Tıbbiye
Boğos Tarkulyan
(Febüs Efendi), 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



Şekil 193: Harbiye
Boğos Tarkulyan
(Febüs Efendi), 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



Şekil 191: Mekteb-i Feyziye
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



Şekil 194: Bahriye
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



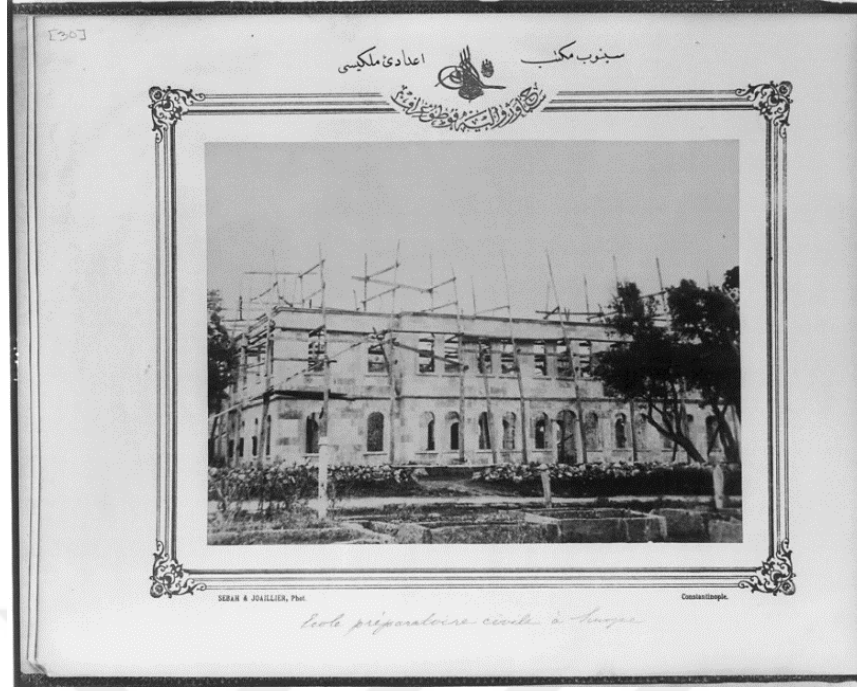
Şekil 195: Deniz Ticaret Akademisi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



Şekil 196: Darüşşafaka
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])

Yukarıdaki fotoğraflardan da anlaşılacağı üzere farklı fotoğrafçılar tarafından uzaktan, genel planlı ve daha önce örneklenen kışla, tesis, tersane ve savaş gemisi temalı fotoğraflarda olduğu gibi insan ögesinin yine sadece ölçeklendirme işlevine indirildiği başka bir mesaja izin vermeyen kapalı kompozisyonlarla çekilen bu okulların benzer fotoğrafları, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde görev alan fotoğrafçıların bu albümlerin devlet destekli ve denetimli olmasından dolayı önceden belirlenmiş bir çerçevede içinde yine daha önceden belirlenmiş Osmanlı Devleti'nde eğitim standartlarının hızla Batılılaştığı mesajının propagandasını yapmak için çalıştığını da kanıtlamaktadır. Bu çerçevenin çizdiği sınırlar içinde çekilen fotoğraflarıyla Batılı izleyicinin tekrar tekrar karşısına çıkarılan farklı türden birçok okul II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bütüncül amacı dikkate alındığında böylece tek başlarına ileteceklerinden çok daha güçlü bir görsel eğitimde Batılılaşma propagandası yapmaktadır.

Tüm bu okullar dışında aşağıda Şekil 197 ve 201 arasında inşa halindeki okulları, sağır öğrenciler okulunu, özel okulları ve kız orta ve sanat okullarını gösteren fotoğraflar II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bu noktaya kadar görüldüğü üzere kararlı bir şekilde propagandasını yaptığı Osmanlı Devleti'nin hızla Batılılaşan eğitim sisteminin kanıtları olarak sunulmaktadır.



Şekil 197: Sinop Lisesi
Sébah & Joaillier, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Sinop'ta devam eden bir lise inşaatının görüldüğü Şekil 197 oldukça durağan kompozisyonla hâlihazırda kullanımda olan okulların gösterildiği bina fotoğraflarına farklılık getiren bir örnektir. Askerlerin, gemilerin hatta mühimmatın etkileyici bir düzen içinde fotoğraflandığı II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yukarıdaki örneğe ek olarak dört tane daha bitmemiş bir okulun fotoğrafının bulunması bir çelişki gibi görünebilir.

Ancak bu fotoğraflar bir bütün olarak değerlendirildiğinde aynı tersanelerde inşa halinde olan gemiler gibi mühendislik projelerinin modernliğini ve II. Abdülhamid döneminde aralıksız devam eden Batılılaşma çabalarının eğitim alanında bezner şekilde kurgulanan propagandası olarak okunmalıdır. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'ndeki okullaşma düzeyiyle Batılılaşma ve Batılı eğitim kavramı arasında kurduğu niceliksel ilişkinin açık bir kanıtı olan bu fotoğraf Albümler'in görsel propagandaya genel yaklaşım mantığını da sergilemektedir.



Şekil 198: Sağır Öğrenciler Okulu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

1889'da açılan ve Osmanlıca İşaret Dili'nin öğretildiği Şekil 198'de görülen kagir binasıyla Sağır ve Dilsiz Mektebi ise yetim ve kimsesiz öğrencilerin eğitim aldığı Darüşşafaka gibi okulların fotoğraflarıyla birlikte göz alındığında II. Abdülhamid döneminde Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'ın Batılı devleti gibi kamusal hizmet sorumluluklarının farkına vardığının Albümler'deki göstergesi ve propagandası olarak okunmalıdır.

Aşağıdaki Şekil 199'da bir örneği verilen özel okul ise bir eğitim kurumu olmakla beraber aslında daha çok Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı toplumlarında olduğu gibi özel girişimin teşvik edildiği bir ekonomik sisteme uyum sağladığı mesajının propagandası olarak değerlendirilmelidir. Ancak Osmanlı Devleti'nin Bölüm 4'te de açıklanan 19. Yüzyıl'ın özellikle sonlarında içinde bulunduğu çetin ekonomik şartlar hatırlandığında örneği verilen bu okulun yaygın bir durumdan çok bir istisna olduğu kabul edilecektir. Bu gerçek II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yukarıda örneği verilen dışında sadece iki tane daha özel okulun fotoğrafının bulunmasıyla daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

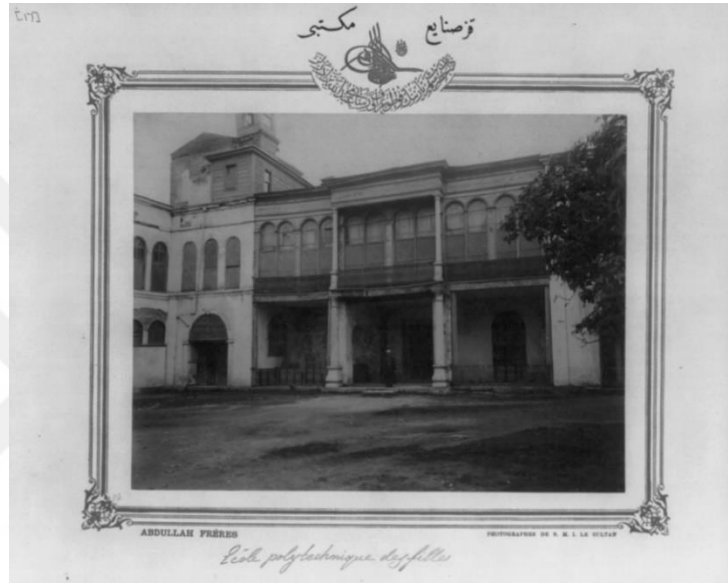
Bu noktaya kadar örnekleri verilen çeşitli türden devlet okullarının sayısıyla karşılaştırıldığında bu sayı elbette propagandası yapılmak istenen mesajın gücünü zayıflatmaktadır. Ancak Albümler'in hedef kitlesi olan Batılı izleyici bu karşılaştırmadan habersizdir. Bu nedenle özel okullara ilişkin bu fotoğraflar daha önce de değinilen fotoğrafın 'gerçekliği' temsil etme gücü sayesinde bir görsel propaganda değeri kazanmaktadır. Aşağıdaki fotoğrafta da daha önce gözlemlendiği üzere okulun önünde hareketsiz bir şekilde duran ve bu nedenle de kompozisyona okulun boyutları hakkında izleyiciye bir fikir vermesi için eklendiği düşünülen bir figür bulunmaktadır. Bu da Albümler'in izleyicinin Doğu'lu insan ögesi yerine devletin eğitim alanında başardığı ve kompozisyonun neredeyse tamamını kaplayan okul binasıyla somutlaştırılan Batılılaşma düzeyine odaklanmasını istediği şekilde değerlendirilmelidir.



Şekil 199: Darül Feyz-i Hamidi Özel Okulu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Bölüm 4'te de değinildiği üzere II. Mahmud zamanında zorunlu hale getirilen ancak bu zorunlu haliyle dahi İstanbul dışında yaygınlaşamayan ilköğretim II. Abdülhamid döneminde tüm ülkede gerçek anlamıyla zorunlu hale getirilmiş ve denetlenmiştir. Özellikle kızların eğitime daha çok katılması için devletin birçok farklı şehrinde kız öğrencilere özel okullar açılmıştır. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yedi tane daha örneği bulunan ancak burada sadece bir örneği verilen kız öğrencilere özel bu okulların fotoğraflarının Albümler'de yer alması yapılmak istenen Batılılaşma ve

modernleşme propagandasının tutarlı bir ögesidir. Bölüm 5’te de çeşitli örnekleriyle değinildiği gibi Doğulu ya da bu bağlamda değerlendirilen Türk ve Osmanlı kadını 19. Yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafta eğitim dâhil herhangi bir hakkı olmayan hayali harem sahnelerinin bir fantezi nesnesi konumuna indirilmiştir. II. Abdülhamid Armağan Albümleri ise yer verdiği kızlara özel olarak açılmış bu okul fotoğraflarıyla bu Oryantalist imgeye kararlı bir şekilde karşı çıkmakta ve Osmanlı Devleti ve Müslüman Türk kadın imgesi hakkında olumlu bir görünüm yaratmak için aşağıdaki Şekil 200 ve 201’de görülen kız okullarının fotoğraflarına sık sık yer vermektedir.



Şekil 200: Kız Sanat Okulu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 201: Emirgan Kız Ortaokulu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Bir görsel dizin niteliği taşıyan tüm bu okul fotoğrafları ile yapılmak istenen eğitimde modernleşme propagandası dışında hiçbir mesajın fotoğrafa girmesine izin vermemektedir. Öyle ki Şekil 200’de modernleşmenin simgesi olarak sunulan bir kız okulunda görevli bir öğretmen de yine sadece daha önceki örneklerde görülen ölçeklendirme amacıyla mekâna ve kompozisyona dâhil edilmiş görünmektedir.

Tüm bu okul binaları dışında yukarıdaki kurguya sahip diğer bir genel planlı dış mekân çekimi olan Sultan Beyazıt Kütüphanesi’nin fotoğrafı da II. Abdülhamid yönetiminin Osmanlı Devleti’nde eğitimi geliştirme ve erişilebilir kılma çabalarının görsel bir propagandasıdır.



Şekil 202: Sultan Beyazıt Kütüphanesi

Abdullah Biraderler, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Bir eğitim kurumuna verilen önemi gösterir şekilde modern görünümlü ama tarihi bir binanın kütüphane olarak hizmet vermesi II. Abdülhamid’in geleneksel modernleşme anlayışıyla da örtüşmektedir. Bu nedenle yukarıdaki fotoğraf II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin Batı evreninde propagandasını yapmak istediği bir İslam ülkesi olarak Osmanlı Devleti’nin Batılı devletlerin arasında da yer alabileceği düşüncesini desteklemektedir.

Bu noktaya kadar incelenen ordu ve eğitim binaları fotoğraflarında olduğu gibi insan ögesinden arındırılmış yerler Batılı izleyicinin Doğulu birey imgesi yerine Osmanlı Devleti’nin modernleşme çabalarında kaydettiği somut ilerlemelere odaklanmasını

isteyen denetimli, sınırları ve vermek istediği mesajı önceden tasarlanmış bir propaganda kurgusunun olduğu kadar Bölüm 4’te tartışılan II. Abdülhamid’in geleneksel modernleşme ve Batılılaşma anlayışı hakkında da önemli göstergeler sağlayan belgelerdir.

Şekil 203 ve 206 arasında görülen iç mekân fotoğrafları da aynı resmi, denetimli ve geleneksel Batılılaşma propagandasının devam ettiği okuma salonları, yemek salonu ve yurt yatakhane gibi insan ögesinden bilinçli olarak arındırılmış ortak yaşam ve kullanım alanlarını betimleyen fotoğraflardır. Aşağıdaki Şekil 203 bu fotoğraflara bir örnektir. Değinen bu genel eğilimi bozmayan son derece bilinçli şekilde kurgulanmış bir kompozisyona sahip bu fotoğrafa çeşitli anlamları olan bir figür dâhil edilmiştir.



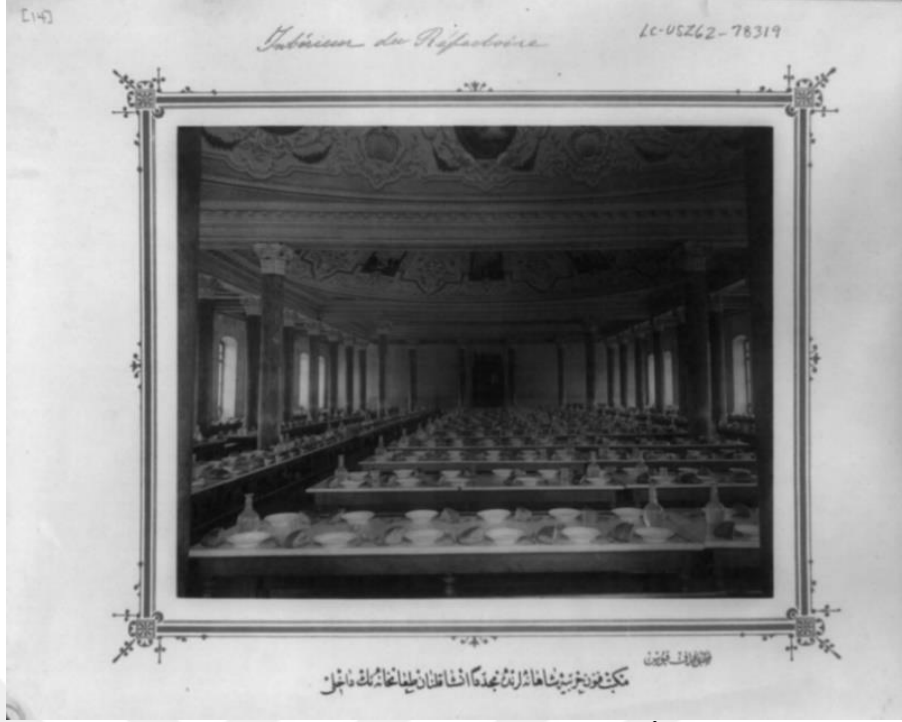
Şekil 203: Sultan Beyazıt Kütüphanesi'nin İç Görünümü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Sultan Beyazıt Kütüphanesi'nin geniş, aydınlık ve oldukça modern görünümlü bir okuma salonunda geleneksel kıyafetleriyle kitap okurken fotoğraflanan tek bir yaşlı adam tüm bu kurgusal ve kontrollü soyutlanmışlığının içinde aslında tam da II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin propagandasını yapmak istediği Batılılaşma ve modernleşme propagandasına uygun bir görüntü vermektedir. Yaşlı adamı kuşatan

kitap dolu dolaplar, çalıştığı şık ahşap masa ve bu masanın üzerindeki Dünya küreleriyle her türlü olanağın bulunduğu bir modern eğitim ve araştırma kurumunu gösteren bu fotoğraf modernliğe yaptığı tüm bu vurguyla görünüşte karşıtlık oluşturan geleneksel kıyafetleriyle yalnız yaşlı adamın kompozisyondaki varlığıyla ve okuma eylemiyle anlam kazanmaktadır. Şekil 202’de tarihi bir binanın bir eğitim kurumu olarak kullanıldığının belgelenmesiyle propagandası yapılmak istenen eğitime büyük önem verildiği mesajı yukarıdaki fotoğrafta da yaşlı bir adamın modern ve görünüşe göre tüm Batılı olanaklara sahip bu binada kitap okumasıyla pekiştirilmektedir.

Diğer bir aynı derece önemli bir noktadan bakıldığında ise İslam’ın öğrenme, bilgi ve eğitime verdiği değer de tutarlı bir görsel propagandası yapılmaktadır. Bu ise Bölüm 5’te örneklendirilen 19. Yüzyıl Oryantalist fotoğrafının Batı kamuoyunun zihnine farklı görsel kurgularla defalarca kodladığı İslam ve Osmanlı Devleti’nin Batılı değerlerle ‘uyumsuz’ ve ‘geri kalmış’ imgesine II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin yaptığı güçlü bir itiraz olarak değerlendirilmelidir. Genç bir öğrenciyle kurgulanmış olsaydı büyük olasılıkla bu kadar düşündürücü olmayacak bir kompozisyona ve anlatıya sahip bu fotoğrafın görsel olarak yaptığı bu propaganda II. Abdülhamid’in geleneksel modernleşme anlayışıyla da uyumludur.

Yukarıdaki okuma salonu örneği dışında eğitim kurumlarındaki diğer ortak yaşam ve kullanım alanlarının hiçbirinde öğrenciye ya da başka bir figüre rastlanmayan adeta terk edilmişlik duygusu uyandıran aşağıdaki örneklerdeki yemek salonları ve yurt yatakhaneleri bu fotoğrafların yine oldukça denetimli kompozisyonlarla ve önceden belirlenmiş bir amaca yönelik çekildiğini düşündürmektedir. Şekil 204 ve 205’te görülen büyük bir özenle yerleştirilmiş yemek takımları, bardaklar ve hepsi yarım kesilip hepsi aynı yöne bakacak şekilde adeta askeri bir kesinlik ve disiplin içinde duran ekmek somunlarından Şekil 206 ve 207’de gözlemlenen aynı oranda özenli toplanmış yataklara kadar her şeyin son derece düzenli ve sistematik olduğu bu tür fotoğraflar II. Abdülhamid’in Bölüm 4’te değinilen modernleşmenin getirdiği her türlü olanak ve teknolojik gelişmeden yararlanırken eğitimin geleneksel değerleri olarak nitelendirilebilecek düzen ve disipline de sahip öğrenciler yetiştirmeyi hedefleyen Batılılaşma anlayışının bir yansıması olarak da okunmalıdır.



Şekil 204: Harbiye'nin Yemek Salonunun İç Görünüşü 1
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 205: Harbiye'nin Yemek Salonunun İç Görünüşü 2
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 206: Bahriye'nin Öğrenci Yatakhanesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 207: Harbiye'nin Öğrenci Yatakhanesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

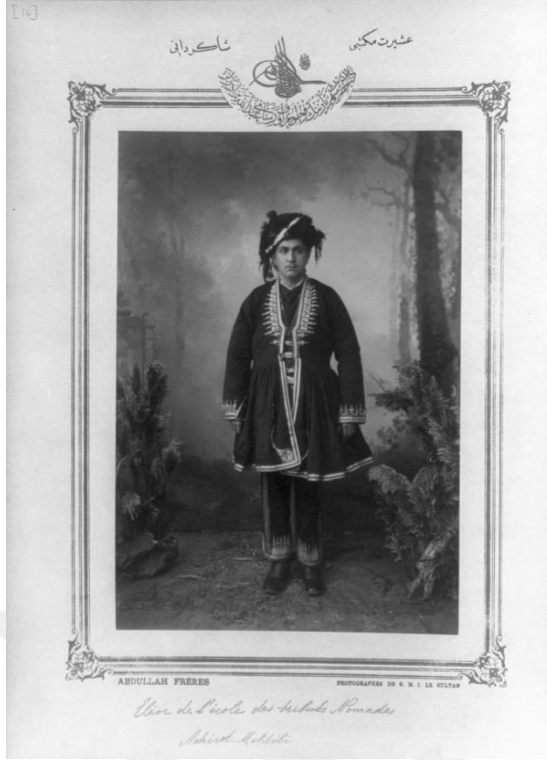
Rönesans sonrasında gelişen Aydınlanma Çağı felsefesine ait bir olgu olan (Çelik, 2015c) nesnelere, insanları ve olguları önceden belirlenmiş belli bir sisteme dayanan biçimlere göre düzenleme ya da gruplandırma çabası Şekil 141 ve 142'deki tatbikat

fotoğraflarındaki askerlerin sıralanışında olduğu kadar yukarıdaki fotoğraflarda da açık bir şekilde görülmektedir. Masaların, yemek takımlarının, pencerelerin, yatakların, sütunların ve tavandaki çizgilerin oluşturduğu geometrik simetri öğeleri, bu öğeler sayesinde fotoğrafların durağanlığa varan kapalı kompozisyonunda kendini gösteren denge bu düzenleme çabasının örnekleri olarak değerlendirilmelidir. Bölüm 5'te tartışılan ve örnekleri verilen Oryantalist fotoğrafın Osmanlı Devleti'ni konumlandığı 'kaotik' ve Batı tarafından 'düzenlenmeye muhtaç' Doğu imgesine karşı yapılan bir itiraz olan bu fotoğraflar aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin eğitim sistemiyle ve bu sistemin yetiştirdiği Batılı değerlere sahip bireylerle de Batılı ve modern bir devlet olduğunun görsel propagandasıdır. Adıyla da yukarıda değinilen Aydınlanma Çağı felsefesinin düzenleme sistematığının bir simgesi olan Tanzimat Dönemi'nde, sonrasında II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışıyla çeşitli düzlemlerde süren Batılılaşma çabaları ve bu çabaların II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki propagandası aşağıda incelenen öğrenci fotoğraflarında da farklı boyutlarda kendini göstermektedir.

6.3.2.1.2. Öğrenciler

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde Osmanlı Devleti'nin Batılılaşan ve modernleşen eğitim sistemine yapılan vurgu sadece çeşitli tür ve düzeyden okul ve kütüphane binalarının dış ve iç mekân fotoğraflarından ibaret değildir. Bu okullarda okuyan öğrencilerin fotoğrafları da en az bu binalar ve olanakları kadar Osmanlı eğitim sisteminin Batılılaşan ve modernleşen yüzünün bir propagandası olarak değerlendirilebilir. Albümler'in hedef kitlesi olan Batılı kamuoyunu etkilemek için sadece eğitim kurumlarının binalarının fotoğraflarının yeterli olmayacağı düşüncesinin açıkça okunduğu bu öğrenci fotoğrafları aynı zamanda II. Abdülhamid döneminin geleneksel modernleşme anlayışının da izlerini taşımaktadır.

Aşiret Okulu öğrencilerini gösteren aşağıdaki fotoğraflar 19. Yüzyıl jeopolitik düzleminde Batı evreninde sık sık tekrarlanan Osmanlı Devleti'nin birbiriyle 'uyumsuz' etnik ve dini öğelerden oluştuğu düşüncesine karşı yapılan bir propaganda olarak düşünülmelidir.

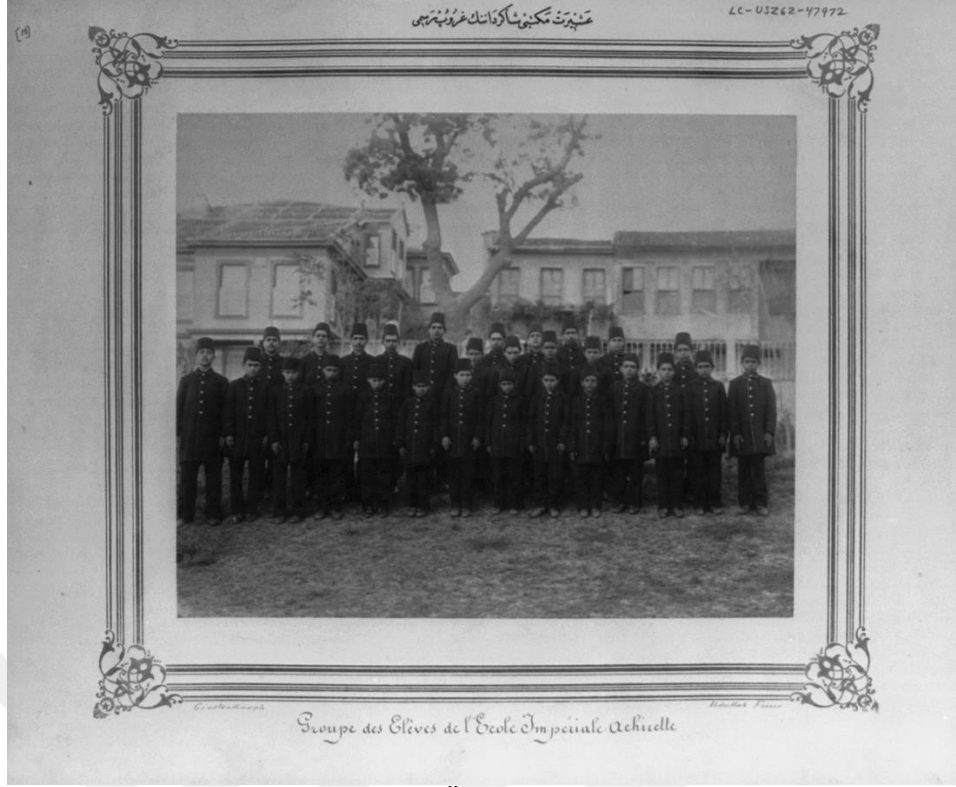


Şekil 208: Aşiret Okulu Öğrencisi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



Şekil 209: Aşiret Okulu Öğrencileri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])

Tek başlarına ve çift olarak bir stüdyoda ya da sade bir panonun önünde geleneksel giysileri içinde fotoğraflanan Arap, Kürt ve Arnavut öğrenciler bu halleriyle aynı fotoğrafçıların Oryantalist fotoğraflarını andırmaktadır. Ancak bu fotoğraflarda arka planda kullanılan pano Bölüm 5'te örnekleri görülen Oryantalist fotoğraflardaki panoların aksine herhangi bir Doğulu manzara, şehir ya da bitki resimleri içermemektedir. Ayrıca yukarıdaki örneklerde görülen fotoğrafların Oryantalist fotoğrafların yaygın formatı olan kartpostal ölçülerinde olmaması da bu fotoğrafları aynı fotoğrafçıların benzer Oryantalist fotoğraflarından ayıran bir diğer önemli noktadır. Tek başlarına ya da çift olarak fotoğraflanan öğrenciler yerel kıyafetleriyle Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu etnik ve dini zenginliğe yapılan gönderme olarak kabul edilebilir. Ancak Bölüm 4'te de değinildiği gibi Osmanlı Devleti'nin önemli Arap, Kürt ve Arnavut aşiretlerinin çocuklarına 19. Yüzyıl Batı yayılcılığı ve sömürgeciliğine karşı saltanat ve devlete bağlılık aşılama amacıyla kurulan Aşiret Okulları'nın bu çok etnik ve dini kimlikli öğrencileri, aşağıdaki fotoğrafta görüleceği üzere grup fotoğrafları söz konusu olduğunda sadece resmi üniformalarıyla fotoğraflanmışlardır.



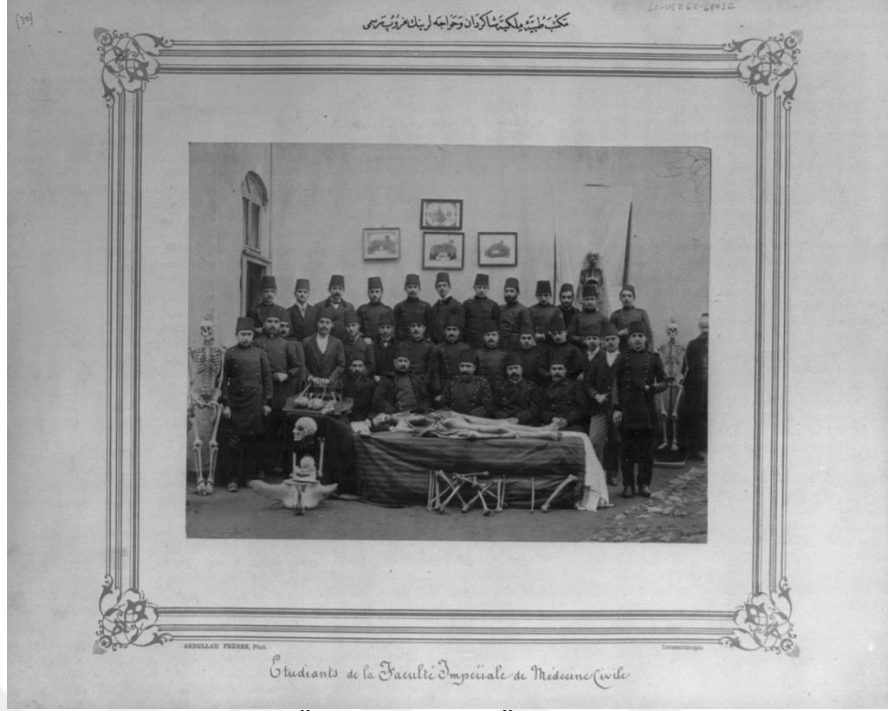
Şekil 210: Aşiret Okulu Öğrencilerinin Grup Fotoğrafi

Abdullah Biraderler, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Şekil 208, 209 ve 210'un birlikte ortaya koyduğu manzaranın rastlantısal olduğu düşünülmemelidir. 19. Yüzyıl Batı evreninin Osmanlı Devleti için beslediği ve yukarıda değinilen 'uyumsuz' ve 'çözülmüş' bir yapı olduğu inancına açık bir itiraz olan bu fotoğraflar, Bölüm 4'te ve Bölüm 5'te değinilen 1873 tarihli Elbise-i Osmaniye albümünün "birlik içinde çeşitlilik" (Osman Hamdi ve de Launay, 1999, 4) düşüncesiyle yaptığı görsel propagandayı bu sefer II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yine etnik farkların silindiği bir Osmanlı 'ulusu' görüntüsü verebilmek için tekrarlamaktadır. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin bu tekrarı yapmak zorunda olması aslında Osmanlı Devleti'ne ilişkin 19. Yüzyıl Batı evreninde olan bakış açısının hiç değişmediğini de göstermektedir ve Albümlerin nihai başarısı konusunda da sorgulanması gereken bir noktayı oluşturmaktadır.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin öğrenci fotoğrafları üzerinden yaptığı bir diğer Batılılaşma ve modernleşme propagandası ise Batılı standartlardaki okullarda aldıkları Batılı eğitimle yetişen Osmanlı gençleridir. II. Abdülhamid yönetiminin ve dolayısıyla II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin eğitime duyduğu saygıyı da gösteren bu fotoğraflar 19. Yüzyıl Batı evreninin zihnindeki 'uyumsuzluk durumu' da eleştiren bir karşı propaganda niteliğindedir.



Şekil 211: Mekteb-i Tıbbiye Öğrencileri ve Öğretmenlerinin Bir Grup Fotoğrafi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Şaşırtıcı içeriği ve son derece özenli kompozisyonuyla neredeyse gerçeküstü bir anı belgeleyen yukarıdaki fotoğraf, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Batılılaşan Osmanlı Devleti'nin eğitim sisteminin yetiştirdiği iyi eğitilmiş öğrenciler üzerinden yaptığı Batılılaşma propagandasına yerinde bir örnektir. Tıbbiye öğrencilerinin aralarında onlara adeta arkadaşlarıymış gibi eşlik eden iskeletler ve önlerinde öğretmenleriyle birlikte muhtemelen bir anatomi dersi sırasında ders aletleri ve daha da önemlisi bir kadavra ile poz verdikleri bir anı kaydeden bu fotoğraf, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin propagandasını yapmayı amaçladığı modern, Batılı ve iyi eğitilmiş Osmanlı bireyi imgesine ilişkin birçok farklı mesaj barındırmaktadır.

Anatomi dersinin gerekliliklerinden olan bir kadavra üzerinde ders görerek modern ve Batılı standartlarda tıp eğitimi alan öğrenciler olan bu mesajlardan en önemlisidir. Diğer bir propaganda mesajı da arka plandaki duvarda görülen ve tüm bu eğitimin II. Abdülhamid'in verdiği destek ile gerçekleştirildiğini belgeleyen tuğrasının varlığıdır. Büyük olasılıkla ışıktan daha çok yararlanmak için dışarda çekilen ama iç ortam görüntüsü verilmek istendiği sağ üst köşedeki iskeletin arkasında gerilen bir örtüyle gizlenmek istenen duvar boşluğundan ve sağ alt köşedeki toprak zeminden belli olan bu fotoğraf, böylesine özenli planlaması ve bu planlamanın ortaya çıkardığı

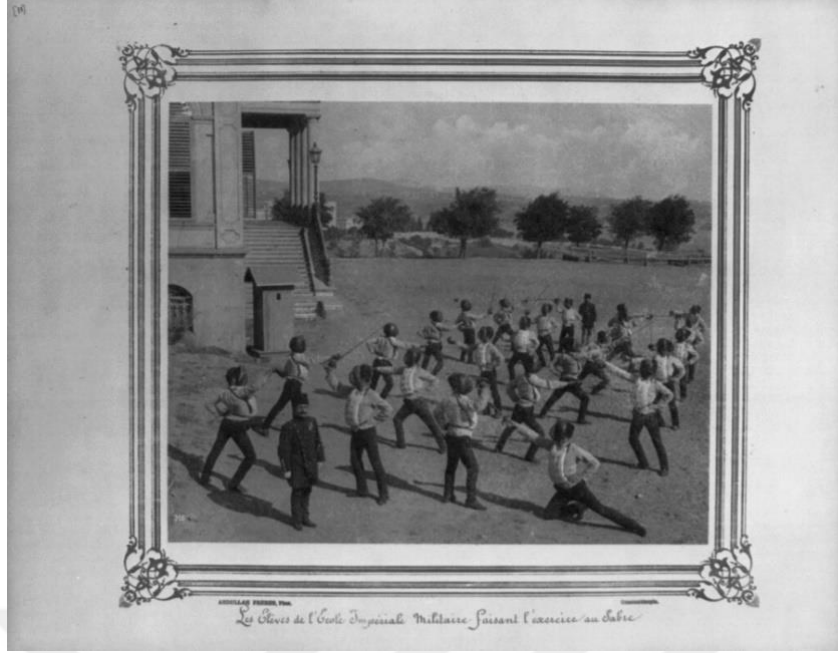
kompozisyonuyla vermek istediği tüm bu propaganda mesajlarını tamamlayan görsel bir bütünlük sunmaktadır.

Bu ısrarlı ve kararlı Batılılaşma propagandasına öğrenciler bağlamında verilebilecek bir diğer örnek de aşağıdaki Şekil 212’de saha eğitimi yapan Mühendishane-i Berri Hümayun’un modern giyimli sahra topçuluğu öğrencileridir. Eğitim verilen saha olarak okul bahçesinin seçilmesi başlı başına bir dikkat çekici öğedir. Bu seçimdeki amacın II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin önceden tasarlanmış mesajı olan Batılılaşma propagandasını, öğrencileri modern mühendislik aletleriyle farklı ölçümler yaparken ve Batılı standartlarda eğitim alırken göstererek yapma olduğu değerlendirilmelidir. Okulun pencerelerindeki perdelerin neredeyse aynı oranda ve şekilde katlanmış olması da bu fotoğrafın özneli ama devinimsiz kompozisyonuna olduğu kadar açık bir sisteme dayanan düzenleme çabasına ve fotoğrafın önceden karar verilmiş düzenlilik mesajına işaret etmektedir.



Şekil 212: Sahra Topçuluğu Öğrencilerinin Saha Eğitimi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Dönemin bilimsel ve modern eğitiminin gerektirdiği ve Osmanlı Devleti’nin Batılı bir devlet olduğu savıyla meşruiyet iddia ederek aralarına kabul edilmek istediği Batılı devletlerin eğitim sistemlerine benzer şekilde eğitim alan Osmanlı öğrencilerine bir başka çarpıcı örnek de aşağıdaki fotoğraflardır.



Şekil 213: Kılıç Eğitimindeki Harbiye Öğrencileri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 214: Kılıç Eğitimindeki Bahriye Öğrencileri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Fotoğraf makinesine dikkatle bakan öğretmenlerinin denetimindeki Harbiye öğrencilerini okulun bahçesinde Bahriye öğrencilerini de bir kumsalda Batılı denklere benzer donanım ile yine Batılı bir dövüş sanatı olan eskrim talimi sırasında poz verirken gösteren bu fotoğraflar, Osmanlı eğitim sisteminin yenilikleri takip eden yapısını ve bu anlayışla yetiştirdiği Batılı öğrenci modelini vurgulamaktadır. Şekil 211

ve 212'deki fotoğraflarla beraber II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı eğitim sisteminde yer alan süreç ve uygulamalarla ilgili bilgi edinme şansı veren az sayıdaki özne temsilli fotoğraftan biri olan Şekil 214'teki örnek bu yönüyle yine Albümler'in denetimli ve sınırları önceden çizilmiş propaganda kurgusuna da işaret etmektedir.

Çeşitli okullardan küçük yaşta kız öğrencileri gösteren aşağıdaki fotoğraflar ise II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin modernleşme ve Osmanlı Devleti'nin Batılılaşan eğitim sisteminde modern bir eğitim alan öğrenciler üzerinden yaptığı bu oldukça açık, hesaplı ama yer yer tekrara düşen Batılılaşma propagandasına daha farklı bir boyut eklemektedir.



Şekil 215: Ravza-i Terakki Özel Okulu Öğrencileri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 216: Halile-i Mahmudiye Özel Okulu Öğrencileri

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])



Şekil 217: Üsküdar Kız Sanat Okulu Öğrencileri

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[21.04.2017])

Yukarıdaki üç örnekte de görüleceği üzere Elbise-i Osmaniye albümünde olduğu gibi Batılı izleyicinin figürlere odaklanmasını sağlamak üzere izleyerek kız öğrencileri muhtemelen okullarının bir duvarı önünde ellerinde aldıkları eğitimi ve başarılarını simgeleyen kitap ve diplomalarıyla gösteren bu fotoğraflar II. Abdülhamid yönetiminin Batılı eğitime gösterdiği ilgi ve verdiği önemin açık bir propagandasıdır. II. Abdülhamid Armağan Albümleri, Bölüm 5'te Şekil 89-92 arasındaki fotoğraflarla değinilen ve 19. Yüzyıl fotoğrafında egemen olan Oryantalist söylemin 'pasif' ve 'fantezi nesnesi' 'hakları elinden alınmış' Osmanlı kadını imgesini, öğrencilerin ellerindeki kitap ve diplomalar kadar geleneksel olarak örtülü olması gereken başlarının şaşkıncu bir şekilde açık olması ve Batılı tarzda şık elbiseler giymeleriyle kırmaya çalışmaktadır.

Osmanlı eğitim sisteminin ve özellikle kız öğrencilerin ulaştığı Batılılaşma ve modernleşme düzeyini gösteren tüm bu görsel propaganda öğelerine ek olarak Şekil 215'te öğrencilerin arkasındaki bayraklar da bu öğrencilerle duyulan gururun ve öğrencilerin II. Abdülhamid yönetimine olan bağlılıklarının simgeleri olarak değerlendirilmelidir. Bir diğer noktadan bakıldığında ise bu bayraklar II. Abdülhamid yönetiminin ve devletin Osmanlı halkını kuşatan kapsayıcı gücünü ve bu gücün gerçekleştirdiği modernleşmenin Osmanlı bireylerinin hayatları üzerindeki etkisi

olarak okunmalıdır. Bu sembolik anlatım da Şekil 216 ve 217'deki diğer örneklerle beraber düşünüldüğünde II. Abdülhamid'in yüzlerce yıllık geleneksel Osmanlı değerlerinden ayrılmadan modern ve Batılı yenilikleri kullanmaya yönelik Batılılaşma anlayışının bir yansıması ve propagandasıdır.

Bu noktaya kadar tartışılan öğrencilere ait neredeyse tüm örneklerde gözlemlenen ve kompozisyona dâhil edilmesine karar verilen her ögenin etkili bir görsel propaganda için özenle kontrol altına alındığı kurgulara yerinde örnekler olan yukarıdaki fotoğraflar, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin hedef kitlesi olan Batılı izleyiciye Batılı ve modern bir Osmanlı Devleti imgesi sunmaya yöneliktir. Ancak Şekil 215, 216 ve 217'de örnekleri verilen bu kız öğrencilerin temsil ettiği kadın ögesine Albümler'de belli bir yaştan sonra rastlanmamaktadır. Kadın imgesine ilişkin tek fotoğraf bir sonraki bölümde tartışılacak olan Hasköy Kadınlar Hastanesi'nin verem koğuşundaki kadınlardır. Bu kadının toplumsal hayattaki yeri bakımından propagandası yapılan Batılılaşma ile çelişkili olsa da II. Abdülhamid yönetiminin korumacı geleneksel modernleşme anlayışı ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin izleyicinin Osmanlı Devleti'nde modernleşen olanaklara ve hizmetlere odaklanmasını sağlama çabası ile uyumlu bir durumdur.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'nde yükselen ve Batılılaşan eğitim kalitesine dikkat çekmek için kullandığı iyi eğitilmiş ve dinamik öğrenci temalı fotoğraflara aşağıdaki örnekler de verilebilir. Her ikisi de devletin çok önem verdiği büyük okullardaki öğrencileri jimnastik hareketleri yaparken gösteren bu fotoğraflardan biri yukarıda eğitim ile ilgili binalar tartışılırken değinildiği üzere kendisine ayrı bir albüm ayrılan Mekteb-i Sultani'nin bahçesinde çekilmiştir.

Aşağıdaki Şekil 218'de başlarındaki öğretmenin fotoğraf makinesine gururlu ve ciddi bakışlarıyla karşıtlık oluşturan bir şekilde farklı yaşlardan oldukları belli olan öğrenciler ellerindeki ya da ayaklarının altındaki çeşitli jimnastik aletleriyle hareketler yaparak ya da doğrudan fotoğraf makinesine bakarak poz vermektedir. Hatta bir öğrenci tüm bu grubun arkasında direkler arasında gerili telin üstünde oldukça rahat bir şekilde ayakta dengede durmaktadır.



Şekil 218: Mekteb-i Sultani Öğrencilerinin Jimnastik Egzersizleri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Osmanlı gençlerinin zihinsel olduğu kadar bedensel olarak da iyi bir eğitim aldığını ve Osmanlı Devleti'nin Batılılaşan eğitim sisteminin modern dinamik bir gençlik yetiştirdiğinin açık bir görsel propagandası olan bu fotoğrafın vermek istediği bu mesajı tel üzerinde ayakta duran öğrencinin yanındaki bayrak tamamlamaktadır. Şekil 215'teki uygulamanın bir tekrarı olan bu bayrak Batı evreni içinde Batılılaşma ve modernleşmeyle özdeşleşen Mekteb-i Sultani'de yetişen iyi eğitilmiş öğrencilerle duyulan gururu, bu öğrencilerin devlete olan bağlılıklarını ve tüm bu Batılı eğitimi sağlayan II. Abdülhamid yönetiminin gücünü simgelemektedir.

Yukarıdaki fotoğrafın yapmak istediği dinamizm, bedensel güç ve Batılı eğitim propagandasını bir adım ileri götüren örnek ise Bahriye öğrencilerini aynı şekilde jimnastik hareketleri yaparken gösteren aşağıdaki fotoğraftır.



Şekil 219: Bahriye Öğrencilerinin Jimnastik Egzersizleri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Farklı etnik kökenlerden olsalar da birlikteliklerini ve disiplinlerini anlatır şekilde hepsi aynı spor kıyafetini giyen öğrencileri adeta bir yarışmada ya da gösteride şov yapıyorlarmış gibi çeşitli jimnastik hareketleri yaparken ‘yakalayan’ bu fotoğraf aynı Şekil 218 gibi özenli bir kurguyla zamanda dondurulmuş bir anı yansıtmaktadır. Öğrenciler de aralarındaki öğretmenleri de tüm bu kargaşa içinde durup fotoğraf makinesine bakmaya ‘fırsat’ bulabilmektedir. Bahriye’de öğrencilere verilen zorlu ve Batılı eğitim sürecini Batılı izleyici için belgelemeyi amaçlayan böylesine denetimli bir hareketlilikten oluşan kapalı kompozisyonda en az bu ilginç hareketlilik kadar dikkat çeken bir diğer öge de öğrencilerin bahçesinde eğitim yaptıkları büyük ve kâgir okul binasıdır. Bu bina da öğrenciler üzerinden yapılmak istenen Batılılaşan Osmanlı Devleti mesajına görsel bir destek sağlamaktadır.

Binalarla ilgili bir önceki bölümde Şekil 198 ile değinilen Sağır ve Dilsizler Okulu’nun öğrencilerini ve öğretmenlerini gösteren aşağıdaki fotoğraf da bu okulda verilen eğitim ile propagandası yapılan Batılılaşmaya güzel bir örnektir.



Şekil 220: Sağır ve Dilsizler Okulu'nun Eğretmen ve Öğrencileri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Propaganda değeri açısından hem belgeleyici hem de oldukça ilgi çekici olan bu fotoğrafta izleyiciye doğru okulda öğrendikleri Osmanlıca İşaret Diliyle bir şeyler anlatan sağır ve dilsiz öğrenciler bu davranışlarıyla en önemli propaganda öğesi konumundadır. Öndeki küçük öğrenciler muhtemelen o şekilde talimat verildiği için ellerini dua eder gibi bir şekilde açarken arkadaki daha büyük öğrenciler de aldıkları eğitimi gösterir biçimde 'konuşarak' bir şeyler anlatmaktadır. Ancak verdikleri bu mesaj maalesef artık ölü bir dile ait olduğu için anlaşılammaktadır. Tüm bu öğrenci grubunun yanındaki öğretmenler ise gayet ciddi ve saygılı bir şekilde ellerini önlerinde kavuşturarak poz vermektedir. Sağır ve dilsiz Osmanlı öğrencilerini devletlerinin gerçekleştirdiği modernleşmenin 'göstergeleri'ne dönüştüren böylesine özenli ve denetimli bir kompozisyonun özürülü bireylere sağladığı eğitimle Osmanlı Devleti'nin Batılı ve modern bir devlet olarak kabul edilmeyi hak ettiği propagandasını yaptığı değerlendirilmelidir.

Bu fotoğrafın 19. Yüzyıl Batı evreninde Osmanlı Devleti ve toplumu hakkında yaygın kabul gören olumsuz düşünceler ve önyargılarla mücadele etmenin bir aracı olan II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yer alması aynı zamanda II. Abdülhamid yönetiminin eğitime verilen önem ile kendini Batı evreninde olduğu kadar kendi halkı arasında da kendini meşrulaştırma çabasının da bir göstergesidir.

Sonuç olarak, gerek öne çıkardığı devletin farklı şehir ve eyaletlerindeki modern ve gösterişli binalarıyla gerek bu binalarda 19. Yüzyıl'ın modern ve Batılı standartlarında eğitim aldığı 'belgelenen' öğrencileriyle Osmanlı Devleti'nin hızla ve kararlılıkla Batılılaştığı mesajını iletme çabasında olan II. Armağan Albümleri tüm bu fotoğraflarla Bölüm 4'te değinilen II. Abdülhamid yönetiminin eğitime verdiği önemin görsel yansıması niteliğindedir. Dâhil olunmak istenen Batı evreninde meşruiyet arayışı olarak değerlendirilmesi gereken bu yansıma fotoğraflarda rastlantısal olmaktan çok önceden tasarlanmış bir mesajı iletme üzere yer verilen dikkatle seçilmiş öğelerden ve böylece oluşan denetimli ve birbirini tekrarlayan kapalı kompozisyonlarla açık bir propaganda çabası olarak okunmalıdır. Bölüm 4'te de tartışıldığı gibi, eğitim konusunda 19. Yüzyıl boyunca içerik ve biçim olarak giderek artan oranda Batılı devletlere yaklaşan Osmanlı Devleti'nin tüm bu dönüşümünü gösteren kız sanat okulları, özel okullar ve sağır-dilsiz öğrenciler okulu kadar devletin köklü sivil ve askeri eğitim kurumlarının da Albümler'de yer bulması II. Abdülhamid'in geleneksel modernleşme anlayışıyla da örtüşmektedir. Bu durum da kendi içinde tutarlı ve sınırları önceden çizilmiş eğitim konulu bir propaganda kurgusunu göstermektedir.

6.3.2.2. Sağlık

19. Yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin eğitim ve ulaştırma gibi sağlık kavramının da devletin sorumluluk alanına giren kamusal bir sorumluluk hizmeti olduğunu fark ettiği bir dönem olmuştur. Bu kapsamda sağlık hizmetlerinin geliştirilmesi ve modernleştirilmesi önem kazanmıştır. Özellikle 19. Yüzyıl'ın sonlarına gelirken tıp eğitimi veren okullar kadar sağlık hizmeti sağlayan hastanelerin sayısı da hızla artmıştır (Çelik, 2015a). Avrupa'da kullanılan en son tıbbi teknik ve araçların Osmanlı hastanelerinde Osmanlı doktorları tarafından kullanılması son derece önemli bir Batılılaşma göstergesi olarak kabul edilir hale gelmiştir.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde askeri ve eğitimsel modernleşmenin yanı sıra sağlık alanındaki modernleşmenin de propagandasını yapan fotoğraflar bulunmaktadır. Ancak Osmanlı Devleti'nin Batılı bir devlet olarak kabul edilme çabasıyla tıp ve sağlık alanında kaydettiği modernleşmeyi gösteren bu fotoğraflar tüm Albümler içinde sadece 39 tane ile çok sayıda değildir. Aşağıda da görüleceği üzere bu fotoğraflar da daha çok hastanelerin dış ve iç mekân çekimlerinden oluşmaktadır.

6.3.2.2.1. Dış Mekân Fotoğrafları

Daha çok Haydarpaşa, Maltepe gibi askeri hastanelerin fotoğraflarından oluşan bu grupta sivil hastane olarak Haseki Kadın Hastanesi'nin bulunması dikkat çekicidir. Eğitim alanındaki Batılılaşmanın simgelerinden kız okullarının II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde geniş yer bulmasına paralel biçimde sivil hastane olarak Osmanlı Devleti'nin farklı şehirlerinden birkaç hastane yerine bir kadın hastalıkları hastanesinin seçilmiş olması kız okullarıyla yapılmak istenen Osmanlı Devleti ve toplumunda kadının önemsenmediği yönündeki Oryantalist söyleme itiraz ve Batılılaşma vurgusuna koşut bir propaganda çabası olarak okunmalıdır. Bu hastanenin genel planlı iki fotoğrafı aşağıda örneklenmektedir.



Şekil 221: Haseki Kadın Hastanesi'nin Ana Girişi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Modern bir mimariyle yapılan kâgir hastanenin ana girişini gösteren yukarıdaki fotoğrafta Osmanlı devlet armasının kompozisyonunun merkezinde yer alması ve ön plandan hastaneye doğru izleyiciyi yönlendiren çizgilerin merdivenler aracılığıyla bu sahiplik ve güç göstergesi bu armaya ulaşması dikkati çekmektedir.

Kışla ve okul binalarının durgun ve devinimsiz kompozisyonlarının bir başka tekrarı olan bu kompozisyon aynı derecede durağan kabul edilebilecek aşağıdaki fotoğrafta da yinelenmektedir. Hastaneyi arka cepheden gösteren bir başka geniş açılı plana sahip bu fotoğrafta binanın büyüklüğünün anlaşılmasını sağlayacak ağaçlar ve insanlar gibi

öğeler de görülmektedir. Kompozisyondaki insan ögesinin yine son derece sınırlı olduğu bu fotoğrafta bina bu geniş açılı plan ve kurgu sayesinde öne çıkmaktadır. II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin yapmak istediği Batılı bir devlet olarak modernleşen Osmanlı Devleti propagandası kapsamında fotoğrafın vermek istediği mesajın da binanın bu şekilde öne çıkarılması olduğu değerlendirilmelidir.

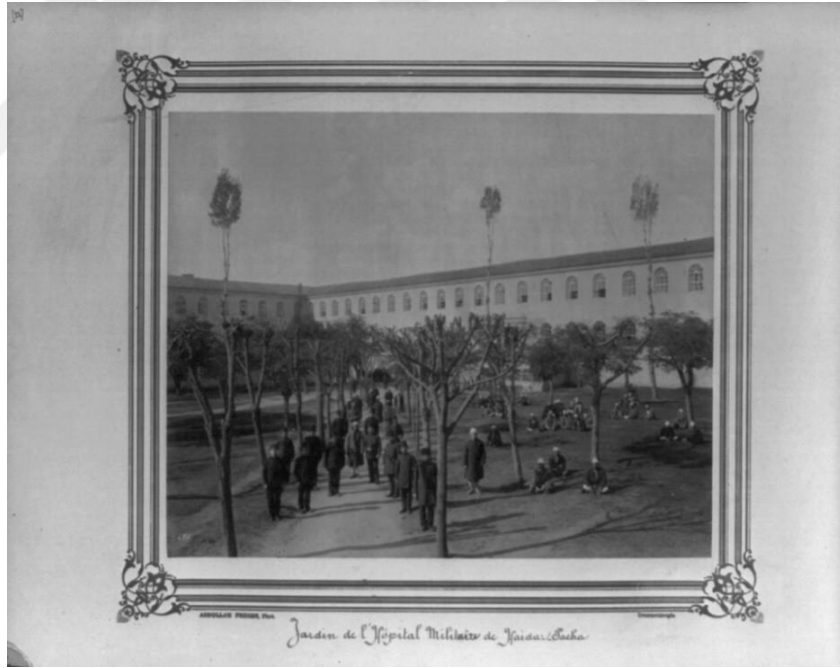


Şekil 222: Haseki Kadın Hastanesi'nin Arkadan Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Yukarıdaki fotoğraflar gibi izleyiciyi sadece hastaneye odaklanmaya yönelten bir kompozisyonla planlanan bir başka fotoğraf ise Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nin aşağıdaki fotoğrafıdır. Hastanenin bahçesini konu alan başlığına rağmen ön plandaki bitkiler dışında izleyicinin odaklanacağı başka bir nesne bulunmayan bu kompozisyonun da en az yukarıdaki fotoğrafta aynı şekilde vurgulanan modern hastane binası kadar görüntüsüyle Batılılaşma propagandası yaptığı ortadadır.



Şekil 223: Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nin Bahçesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

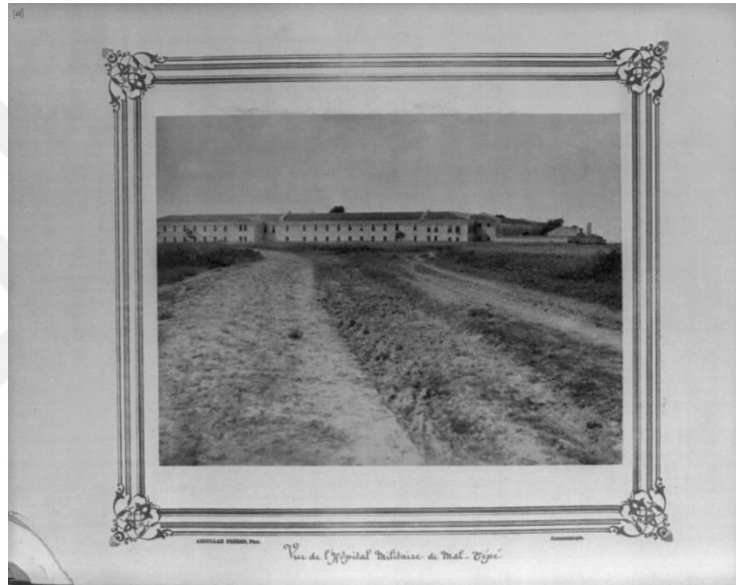


Şekil 224: Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nin İç Bahçesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Aynı hastanenin iç bahçesini gösteren Şekil 224'teki örnekte ise büyük olasılıkla hastanede tedavi gören hastalar ve görevli personel Şekil 222'deki neredeyse figürsüz denebilecek kompozisyonla karşıtlık içindedir. Ancak yerde oturan ya da ayakta duran insanların tek tip giyinmeleri ve uzaktan fotoğraflanmaları yine izleyicinin binaya

yoğunlaşmasını isteyen planlı bir kompozisyon ortaya çıkarmaktadır. Tüm bu kişilerin aynı anda fotoğraf makinesine dolayısıyla da izleyiciye bakması bu kişilerin fotoğrafın neden ve kim için çekildiğinden haberdar olduğu izlenimini vermektedir. Ayakta duran insanların neredeyse hazırolda durmaları bu izlenimi doğrular niteliktedir. Dolayısıyla bu fotoğraf da II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Batılılaşma propagandası kurgusu içinde kendine bu niteliği nedeniyle yer bulabilmektedir.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki üç hastaneden bir diğeri olan Maltepe Askeri Hastanesi ise yukarıdaki iki hastane kadar dahi olsa yakından fotoğraflanmamıştır.



Şekil 225: Maltepe Askeri Hastanesi

Abdullah Biraderler, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Yukarıdaki fotoğrafta ön plandan başlayan bozuk bir yolun oluşturduğu çizgilerin yönlendirdiği izleyici oldukça uzakta başlığın bir askeri hastane olduğunu ifade ettiği bir bina görmektedir. Bu kadar uzaktan fotoğraflanan binanın Albümler'deki hastane çeşitliliğini arttırmaktan öteye gidemeyen bir işlevi olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla Albümler'in bütüncül amacına yaptığı katkı sınırlı kalmakta ve yapılmak istenen görsel propagandanın değerini olumsuz etkilemektedir.

Dış mekân fotoğraflarında gözlemlenen ve Albümler'in bu noktaya kadar incelenen genel planlı bina fotoğraflarında durağan ve figürsüz ama izleyiciyi bilinçli olarak modern binalara odaklanmaya yönelten propaganda çabası, aşağıda incelenecek olan iç mekân fotoğraflarında aynı durağanlık ve hesaplılığın farklı alt metinlerle devam ettiği bir boyut kazanmıştır.

6.3.2.2.2. İç Mekân Fotoğrafları

Osmanlı Devleti'nin modernleşen hastanelerinin II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yer verilen iç mekân fotoğrafları yukarıda örneklenen dış mekân çekimlerinden çok daha az sayıdadır. Sadece üç fotoğrafın bulunduğu bu kategori yine de Albümler'in kapsayıcı Batılılaşma propagandası bağlamında önemli ipuçları vermektedir. Bu ipuçlarından ilki aşağıdaki fotoğraflarda gözlemlenen ve Şekil 205 ve 207 arasındaki örneklerde de değinilen düzenlilik ve sistematiklik vurgusudur.



Şekil 226: Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nde Bir Koğuş 1
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 227: Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nde Bir Koğuş 2
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Şekil 226’da tavan, duvar çizgileri ve pencerelerin oluşturduğu perspektif sayesinde oldukça güçlü bir derinlik oluşmaktadır. Oldukça temiz ve aydınlık olduğu görülen bu koğuştaki söz konusu derinliğe katkıda bulunan bir diğer öge ise yataklardır. Hepsi temiz beyaz çarşaflarla ve yorganlarla kaplı yan yana yerleştirilmiş metal yataklar da aynı pencereler ve duvar çizgileri gibi odanın sonuna uzayıp gitmektedir. Yataklardaki yorgan ve yastıkların aynı şekilde ve neredeyse aynı boyda katlanması ise hastanenin temiz olduğu kadar düzenli olduğunu gösterme çabası olarak değerlendirilmelidir. Şekil 227’de adeta bir nesne gibi sergilenen hastaların metal yataklarında bağdaş kurmuş otururken ciddiyetle önlerine bakmaları ve aynı şekilde katlanmış yorganlarının da yatak uçlarına yerleştirilmiş olması da bu çabanın bir başka örneğidir.

Bu düzenli ve sistematik görünme gayreti Osmanlı Devleti’nin modern standartlardaki sağlık hizmetlerinin bir propagandası olduğu kadar 19. Yüzyıl’da Batı’nın ‘düzensiz’ ve ‘kaotik’ Doğu’nun ‘tipik’ temsilcisi olarak gördüğü Osmanlı Devleti’nin sağlık hizmetlerinde aslında ne kadar Batılı bir düzeyde olduğunu da bir göstergesi olarak düşünülmelidir.

Aşağıdaki fotoğraf ise II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin propaganda kurgusu ve özne temsili açısından en az yukarıdaki fotoğrafların verdiği kadar önemli başka bir ipucu vermektedir.



Şekil 228: Haseki Kadın Hastanesi’nde Verem Koğuşu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])

Kadın figürünün Albümler’de ilk kez böyle net bir şekilde ele alındığı bu fotoğrafta dahi izleyicinin dikkati modern metal yatakları ve sandalyeleri, temiz ve Şekil 226 ile 227’deki gibi özenle katlanmış çarşaf ve yatak örtüleri, odayı ısıtan büyük ama zarif sobası, duvarda asılı hasta takip kartları ve büyük pencereleriyle aydınlık bir odaya dolayısıyla hastanenin sahip olduğu fiziksel olanaklara çekilmektedir. Bunun nedeni ise kadın hastaların birbirinin neredeyse aynısı beyaz başörtüleri ve önceki iki örnekte de olduğu gibi, son derece düzenli bir şekilde sıralanmış yataklarının hemen ayakucundaki tek tip terlikleriyle alçakgönüllü bir biçimde önlerine bakarak poz vermeleri ve kadın hastabakıcıların hem başörtülerinin sıkıca kapalı olmasından hem de fotoğraf makinesinden uzakta durmalarından dolayı yüzlerinin seçilememesidir. Dolayısıyla bu fotoğrafta kadın imgesi modern bir hastanenin verdiği ve propagandası yapılmak istenen Batılı standartlardaki sağlık hizmetinin edilgen bir parçası olarak görülmüş ve konumu bu görüşe göre durağan bir şekilde işlevsel olarak belirlenmiştir.

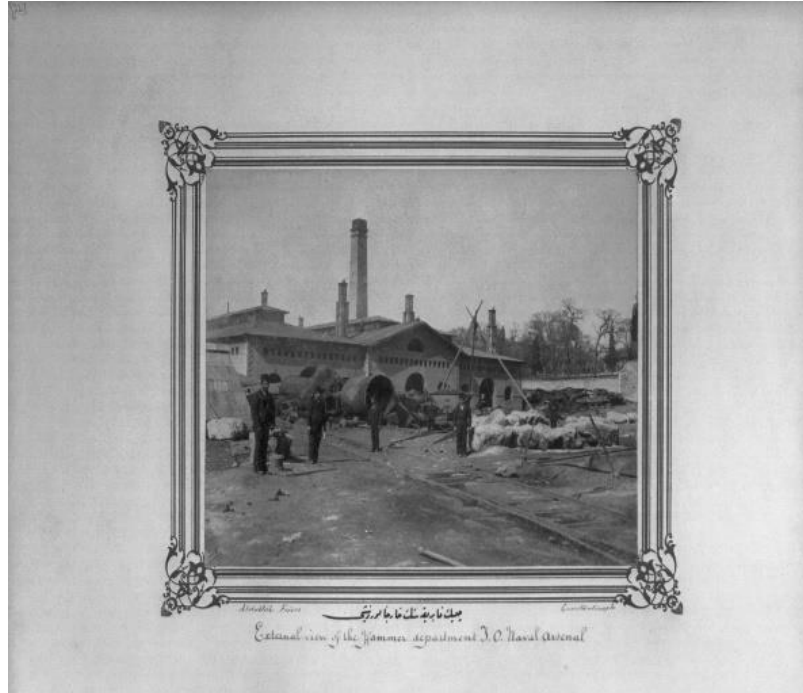
II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin özne temsiline özellikle de kadının fotoğrafta yer alması düşüncesine kültürel ve dini nedenler dolayısıyla ne kadar mesafeli yaklaştığı Albümler’de bu fotoğraf dışında kadın ögesinin bulunduğu başka bir fotoğraf olmamasından ortaya çıkmaktadır. Eğitim hizmetiyle ilgili alt bölümde küçük kız öğrencilerin fotoğrafları incelenirken değinilen durum hatırlanırsa yukarıda görülen fotoğrafın Albümler’de sadece varlığı ile dahi aslında önemli bir Batılılaşma propagandası olduğu ifade edilebilir. Ancak Oryantalist söylemin Bölüm 5’te örneklenen fotoğraflarla Batılı izleyicinin görsel belleğine kodladığı kurgusal ve hayali ‘Türk ve Müslüman’ Osmanlı kadını imgesiyle mücadele etme ve modernleşme propagandası yapmak amacıyla bile olsa II. Abdülhamid Armağan Albümleri, Müslüman Osmanlı kadınının fotoğrafta yer almasına soğuk bakmakta ve onu fotoğrafa sadece bulunduğu ortamın bir yararlı parçası olarak yerleştirerek dâhil etmektedir.

Sonuçta Şam, Beyrut ve San’a gibi uzak şehirler ve Rumeli şehirleri gibi başkente daha yakın bölgelerde de gelişmiş hastaneler bulunsa da (Çelik, 2015c) sadece İstanbul’dan hastane fotoğraflarının yer alması II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin yapmak istediği Batılılaşma vurgusu ve modernleşme propagandasına örneklem bağlamında çok büyük katkıda bulunmamaktadır. Osmanlı Devleti’nin kamusal bir sorumluluk olarak sağlık hizmeti sağlama zorunluluğunu Batılı standartlarda yerine getirdiğini belgelemeyi amaçlayan fotoğraflara örnek olarak verilen yukarıdaki fotoğraflar da ileri

sürülen Batılılaşma propagandasına farklı açılardan destek veren fotoğraflardır. Düzenlilik ve sistematiklik teması ile kadın ögesinin tek bir fotoğrafta mekânın bir bileşeni olarak da olsa kullanılması II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin sağlık hizmeti konulu fotoğraflarıyla iletmek istediği Batılılaşan Osmanlı mesajının anahtar düşünceleri olarak ortaya çıkmaktadır.

6.3.2.3. Sanayi

Bu bölümdeki fotoğraflar II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin, 19. Yüzyıl Oryantalist söyleminin ve fotoğrafının Batı zihninde kurguladığı 'geri kalmış' ve 'ilkel' 'öteki' Osmanlı imgesine yapılan açık itirazı göstermektedir. Bu itiraz kapsamında 80 fotoğrafla 'geleneksel' Doğu imgesinden farklılaşarak Batılılaşan Osmanlı Devleti'nin modernleşen endüstriyel altyapısını belgelemektedir. Böylece Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu bu altyapı ile Batılı bir devlet olarak Batı evreninde yer alması gerektiği düşüncesinin propagandası yapılmaktadır. Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, genellikle İstanbul ve İstanbul'a yakın şehirlerdeki sanayi tesislerini gösteren fotoğraflar çoğu zaman askeri modernleşmeyi yansıtan yapılarla ilgilidir. Bu da Osmanlı Devleti'nde modernleşme ve Batılılaşma kavramlarının Osmanlı Devleti'nin askeri gücünü daha somut gösteren askeri modernleşme çabasından kaynaklandığı düşüncesini destekler nitelikte bir durumdur.



Şekil 229: Donanma Cephaneliği'ndeki Çelik Fabrikası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 230: Tophane-i Amire'nin İşçi Barakaları
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [21.04.2017])



Şekil 231: Fes Fabrikası (Feshane)
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 232: Suda Donanma Cephaneliği'ndeki Fabrikalar

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

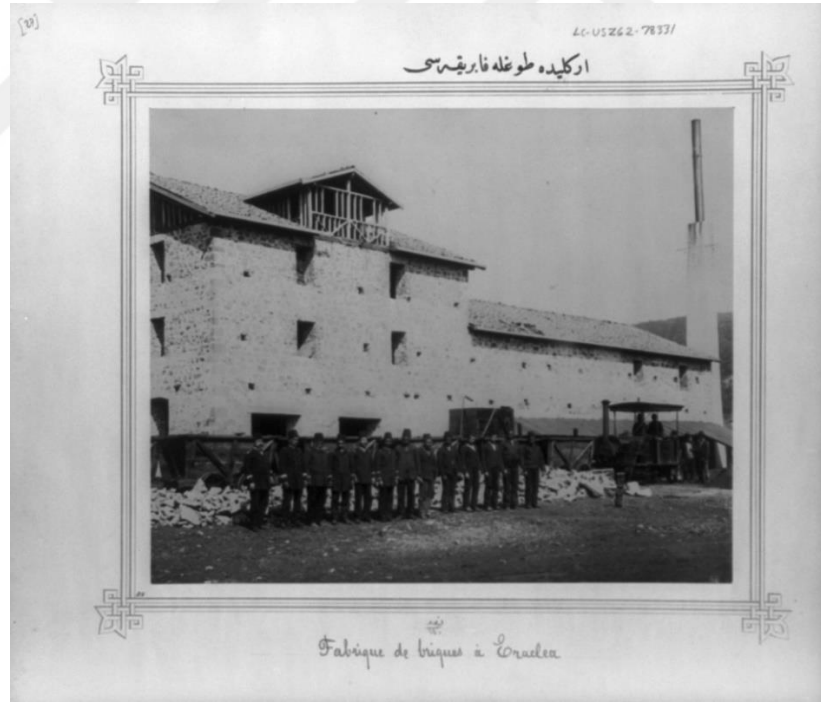
Bu yapıları gösteren yukarıdaki örneklerde görüleceği üzere Şekil 229, 231 ve 232'de binanın dışında bireysel olmaktan ziyade mekânın doğal bir ögesiymiş gibi poz veren işçi ve nöbetçiler bu noktaya kadar incelenen askeri modernleşme, eğitim ya da sağlık konulu fotoğraflardaki planlamaya koştur duruş ve denetimli kapalı bir kompozisyon ile fotoğraflanmıştır. Böylece yukarıdaki fotoğraflarda da izleyicinin bireysel insan ögesi yerine kâğıt fabrikalarla simgelenen Osmanlı Devleti'nin kurumsal olarak başardığı Batılılaşma olgusuna odaklanması sağlanmaya çalışılmıştır.

Şekil 230'da ise aynı modernleşme olgusu daha genel planlı görece daha açık bir kompozisyonda büyük kâğıt ve modern bir yapı olduğu gözlemlenen işçi barakalarının bulunduğu taş döşeli uzun ve geniş caddenin dokusu kullanılarak vurgulanmaktadır. Arkalarında iki katlı evlerin ve cami minarelerinin görüldüğü barakaların altındaki dükkânların önünden at arabaları ve uzaktan görüntülenseler de yayalar geçmektedir. Yayaların yürüdüğü caddenin sağında da Tophane (Nusretiye) Camisi ile bir minaresi görünmekte ve tüm bu modern görünümün bir İslam ülkesinde olduğunu hatırlatarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin yansıtmak istediği Müslüman ama Batılı Osmanlı Devleti imgesine vurgu yapmaktadır. Ancak tüm bu Batılılaşan Osmanlı propagandasının görsel kurgusu içinde insan ögesinin temsili diğer üç fotoğrafta olduğu gibi endüstriyel modernleşme bağlamı içinde yapılarak fotoğraf ile

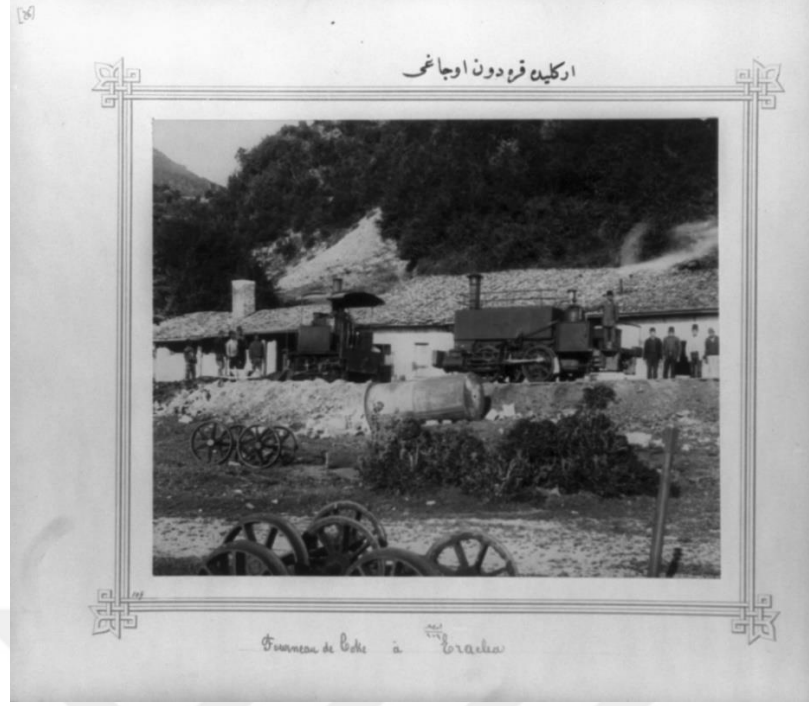
propagandası yapılan bileşenin özne değil Osmanlı Devleti'nin resmi Batılı ve modern imgesi olması sağlanmaktadır.

Yukarıdaki fotoğrafların yaptığı özne temsilini mekânla sınırlayan tüm bu görsel propaganda kurgusu içinde Şekil 229'daki demiryolu rayları özellikle dikkat çekmesi gereken bir durum sunmaktadır. Fotoğraftaki kişilerin özenle yerleştirilmişler izlenimi uyandıran bir biçimde aralarında durdukları bu raylar fotoğrafın başlığı düşünüldüğünde izleyicinin söz konusu fabrikanın sahip olduğu ulaştırma olanakları hakkında da bir fikir edinmesini sağlamaktadır. Fotoğrafın alt metninde bulunan bu dolaylı mesaj Osmanlı sanayisinde de Batılı devletlerinin sahip oldukları taşıma kapasitesinin bulunduğunu sezdirmektedir.

Dış mekân fotoğraflarında görülen modernleşen sanayi tesislerini öne çıkarırken insan ögesini büyük oranda mekâna bağlı işlevsel bir role indirgeyen ve genel planlı kapalı kompozisyonlarla sağlanan bu görsel propaganda kurgusunu az sayıdaki sivil sanayi tesislerini gösteren aşağıdaki iki örnekte daha net görmek mümkündür.



Şekil 233: Ereğli'deki Tuğla Fabrikası
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 234: Ereğli'deki Kömür Fırınları

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Şekil 233'teki yine genel planlı bir kompozisyon içinde fabrikanın önünde sol başlarında rütbe işaretinden amirleri olduğu belli olan bir görevliyle beraber askeri bir disiplinle sıralanan ve ciddiyetle poz veren işçiler önünde durdukları fabrikanın binasıyla karşılaştırıldığında giydikleri tek tip kıyafet ve bir arada durmaları nedeniyle bina kadar kompozisyonun odağını oluşturmamaktadır. Bu işçi grubu fabrika binasına odaklanan izleyicinin bakışlarını fabrikanın önündeki trene yönlendirmekte kullanılan bir kılavuz çizgi görevi görmektedir. Bu tren de Batılı izleyici için vurgulanmak istenen bir diğer modernleşme göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

Ereğli kömür madenindeki fırınları gösteren Şekil 234 ise bir sanayi tesisinde gelişmiş bir sanayinin gerektirdiği yeraltı kaynaklarının işlenmesini öne çıkarmasının yanı sıra bu sanayi tesisinin sahip olduğu ulaştırma olanaklarının da propagandasını yapmaktadır. Diğer bir deyişle, bu fotoğraf 19. Yüzyıl'da ordu, sanayi ve taşımacılık için vazgeçilmez bir enerji kaynağı olan kömürün Osmanlı Devleti'nde de madenciliğin geldiği noktaya yaygın ve etkin kullanılan bir doğal kaynak olduğunu belgelemektedir.

Yine durağan ve dengeli bir genel plan kompozisyonla fotoğraflanan bu sanayi tesisindeki trenlerin etrafında simetrik bir şekilde konumlanan insanlar fotoğrafın çekim amacına uygun olarak hep beraber fotoğraf makinesine bakmaktadır. Bu da

onları fotoğrafın başlığıyla vurguladığı sanayi tesisine ek olarak görsel yönden öne çıkardığı trenlerin yanında birer işlevsel nesneye dönüştürmektedir. Böylece 19. Yüzyıl'ın modernleşme ve mühendislik simgelerinden biri olan trenlerin Osmanlı Devleti'nin sanayi altyapısında da bulunduğu düşüncesinin propagandası daha güçlü bir biçimde yapılmaktadır.

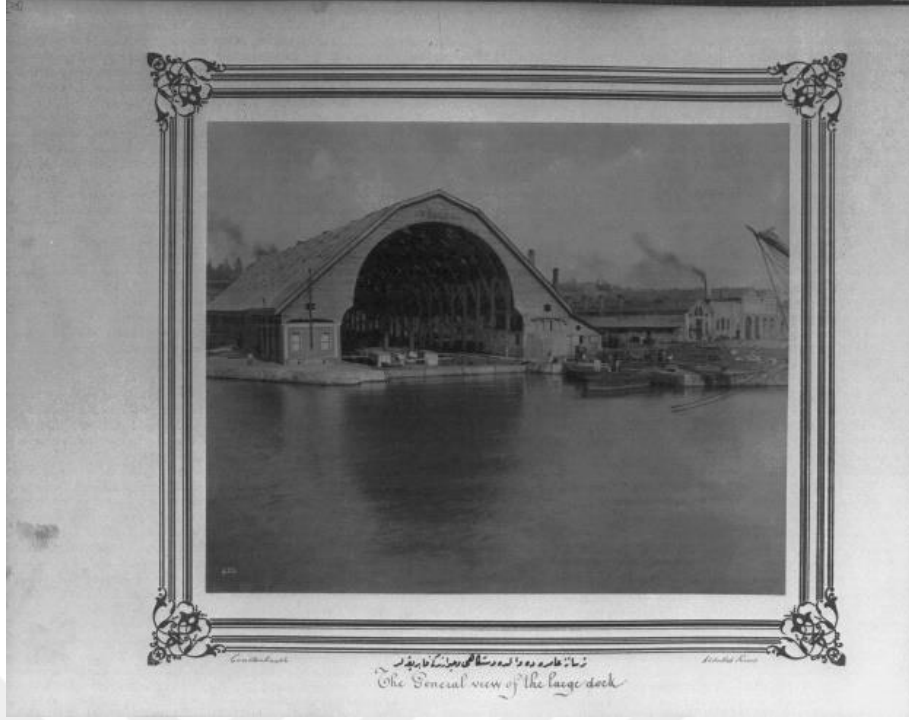
Bu fotoğraflara ek olarak aşağıdaki Şekil 235'te görülen inşa halindeki fabrikayla Osmanlı Devleti'nde II. Abdülhamid yönetiminin sanayi alanında da durmaksızın devam eden önemli modernleşme ve Batılılaşma çabalarına yapılmak istenen vurgu Şekil 170, 171 ve 197'de yapımı devam eden gemi ve okullarla verilen sürekli askeri ve eğitimsel modernleşme mesajına paralel ve kendi içinde tutarlı bir propaganda teması sunmaktadır.



Şekil 235: Top Fabrikası

Anonim, 1880-1890

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 236: Donanma Cephaneliği'ndeki Valide Tersanesi ve Yakınındaki Fabrikalar
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 237: Askeri Üniforma Fabrikasının Dış Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



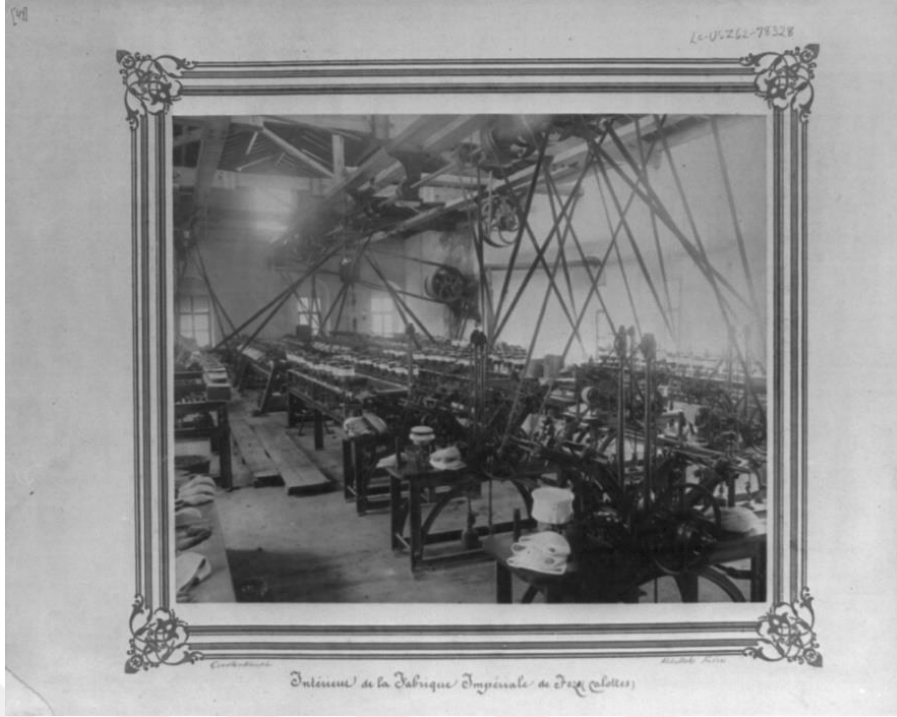
Şekil 238: Tophane-i Amire'nin Marangozluk Atölyesinin Ön Cephesi

Abdullah Biraderler, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Ayrıca Şekil 236 ve 237'deki fotoğraflarda bacaları tüten fabrikalar tüm bu sanayi tesislerinin gerçekten de üretim yaptığının belgelenmesine yönelik bir sanayileşme propagandası olarak değerlendirilmelidir. Yine Şekil 236'da fabrikaların büyüklüğüyle üretilen gemiler hakkında da bir fikir veren tersanenin yakınında olmasından dolayı askeri sanayiye yönelik oldukları sonucu çıkmaktadır. Bu da Osmanlı Devleti'nin modernleşen askeri gücüne yönelik bir başka görsel propaganda çabası olarak okunmalıdır. Şekil 238'de ise yine yukarıdaki örneklerde gözlemlenen insan ögesinin mekânın bir parçası olarak kullanımına hatta ölçeklendirmeye yönelik bir temsilin yanı sıra binanın ön cephesindeki Osmanlı devlet arması da dikkati çekmektedir. Şekil 215 ve 218'deki bayraklar gibi armanın bu fabrikayla duyulan gururu ve sahiplik duygusunu betimlemektedir.

Fabrikaların ve sanayi tesislerinin sahip oldukları üretim donanımı ve süreçleri hakkında bilgi veren iç mekân fotoğrafları da yine İstanbul ve çevresindeki ağırlıklı olarak ordu için kurulmuş ve askeri üretim yapan fabrikaların fotoğraflarıdır. Aşağıda görüleceği üzere bu fotoğraflarda dış mekân örneklerinde olduğu kadar dahi insan ögesine rastlanmamaktadır.



Şekil 239: Fes fabrikasının (Feshane) İçi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



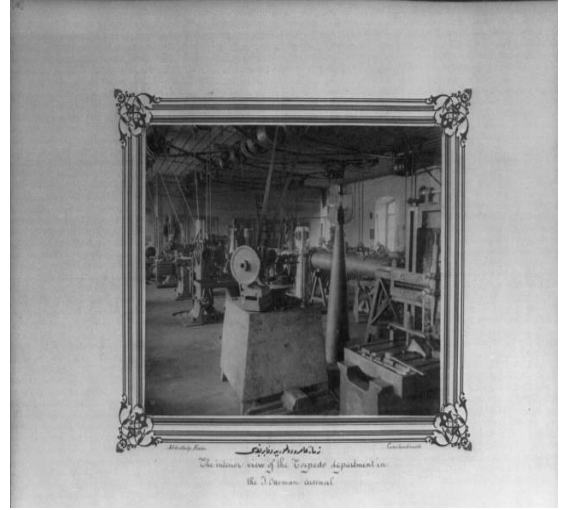
Şekil 240: Tophane-i Amire'nin İçi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



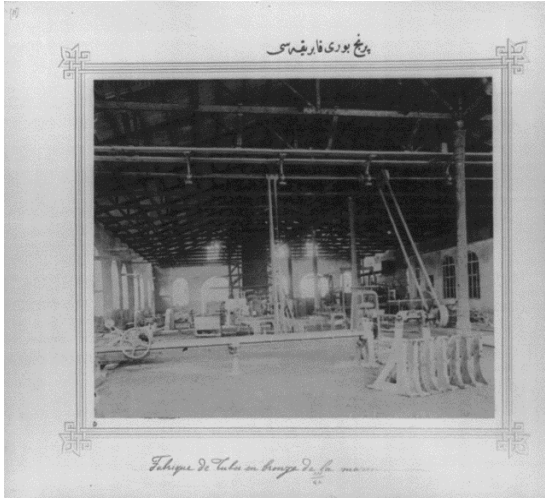
Şekil 241: Elektrik Üretim Tesisi
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 242: Tophane-i Amire'deki Marangozluk Atölyesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 244: Donanma Cephaneliği'ndeki Torpido Fabrikası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 243: Pirinç Boru Fabrikası
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 245: Tophane-i Amire'deki Fişek Doldurma Atölyesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

19. Yüzyıl'ın başlarında buhar ve makine gücünü keşfederek Sanayi Devrimi'ni gerçekleştiren Batılı özellikle rakibi Avrupalı devletlerin karşısında üretim ve ekonomi olarak gerileyen Osmanlı Devleti'nin bu farkı hızla kapattığı düşüncesinin propagandasını yapan bu fotoğraflar Batılı bir devletin sanayi tesislerine sahip olduğunu gösterme çabasını yansıtmaktadır. Torpido fabrikası, çelik dökümhanesi, elektrik üretim merkezi gibi ağır sanayi örneklerine ek olarak fes, üniforma ve pirinç boru gibi daha hafif endüstriyel üretim yapan fabrikaları da belgeleyen bu fotoğraflar,

genel planlı, figürsüz ama Şekil 240, 242 ve 245'te olduğu gibi makinaların ve aletlerin kompozisyona yerleştirilmesi ile oluşan yönlendirici hatlar ile sanayinin karmaşasını dahi düzenlemeye çalışan kurgularıyla bir kamu hizmeti olarak sanayileşmenin propagandasındaki genel yaklaşımı da göstermektedir. İzleyicinin dikkatini ulaşılan Batılılaşma düzeyine odaklamasını amaçlayan bu kurgudan tüm bu modernleşen sanayinin asıl itici gücü insan ögesinin soyutlanması ise II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin gerçekleştirmeye çalıştığı sanayileşme propagandasını yapay ve yer yer zorlama bir karaktere sokmaktadır.

Sonuçta, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'nde sanayileşmenin propagandasını yapan tüm bu fotoğraflarının propaganda değeri, Batılı izleyiciye çok daha yakın gelen ve Bölüm 5'te Şekil 101 ve 112 arasında örneklenen Oryantalist fotoğrafların sergilediği 'egzotik' 'ilkel' ve teknolojiden çok beden gücüne dayalı meslek fotoğraflarıyla oluşturduğu karşıtlıktan gelmektedir. II. Abdülhamid Armağan Albümleri özellikle 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren güçlenen Oryantalist söylemin Batılı kamuoyunun zihnine işlediği 'geri kalmış' Doğu imgesine ait görsel kodları yer verdiği sanayileşme temalı fotoğraflarda bilinçli olarak dışlamaktadır. Böylece ortaya çıkan steril manzarayı Batılı izleyiciye sıradan bir görüntü biçiminde sunarak Osmanlı Devleti'nin de sanayileşmiş bir Batı devleti olduğu düşüncesini vurgulamaktadır. Bu düşünce de 19. Yüzyıl'ın hızla değişen jeopolitik atmosferinde Batılı bir devlet olarak ekonomik yönden de meşruiyet iddiasında bulunabilmek için gerekli ve modernleştirilmiş bir kamu hizmetini belgeleme zorunluluğundan kaynaklanmaktadır.

6.3.2.4. İtfaiye Hizmetleri

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki fotoğraflarıyla Osmanlı Devleti'nin, Batılı kamuoyunun Oryantalist gözlerindeki 'öteki' 'gelişmemiş' Doğulu ülke imgesini modern ve Batılı bir devlet görünümüne dönüştürmeye yönelik bir diğer önemli propaganda temasını oluşturan kamu hizmeti itfaiye hizmetidir. Bu hizmet Bölüm 5'te değinilen 'teknolojisiz' ve 'ilkel' mesleklerin bir örneği olarak Abdullah Biraderler, Pascal Sébah, Guillaume Berggren ve Vasilaki (Basile) Kargopoulo gibi dönemin önde gelen fotoğrafçıları tarafından sık sık Oryantalist bakış açılı fotoğraflara konu edilmiştir. 'Doğulu' bir mesleğin tüm karikatürize özelliklerini taşıyan bu fotoğraflara bir örnek olarak Bölüm 5'teki Şekil 107 gösterilebilir. Yeniçeri Ocağı'nın

kaldırılmasından sonra 1827 yılında kurulsa da bu gerçeği göz ardı eden 1870 tarihli bu mizansen fotoğrafta bir grup Osmanlı 'itfaiye eri'nin bir binanın çatısında rahat tavırlarıyla poz vermektedir. Bu fotoğraf ve benzerleri Osmanlı Devleti hakkında Batılı izleyicinin zihninde oldukça kalıcı 'zamanda donmuş' bir ülke imgesi oluşmasına yol açmıştır. Dolayısıyla yangın söndürme hizmeti ve bu hizmeti yerine getiren itfaiye erlerinin fotoğrafları II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin yapmaya çalıştığı modernleşen ve Batılılaşan Osmanlı propagandası içinde hedef aldığı bu özel açıdan değerlendirilmelidir.

Batılılaşan Osmanlı Devleti'nde yangın söndürme hizmetlerinin modernleşen bir kamu hizmeti olarak verildiğine vurgu yapan bu bölümdeki fotoğraflar iyi eğitilmiş itfaiye birliklerine, donanımlarına ve itfaiye erlerine odaklanmaktadır. Aşağıdaki fotoğraflar iyi eğitilmiş ve göreve hazır itfaiye birliklerini göstermektedir.



**Şekil 246: Kara Ordusunun Bir Parçası Olan
İtfaiye Birliği'nin Eğitimleri**
Anonim, 1880-1895
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 247: Donanma İtfaiyesi'nin Eğitimleri
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 248: İtfaiye Birliği'nin Araç-Gereç Arabası Alarm Durumunda
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Genel planlı bir kompozisyonla çekilen yukarıdaki fotoğrafların hepsinde özenle düzenlenmiş disiplinli birlikler, şık üniformalar, büyük ve kagir kışlalarla Şekil 107'deki fotoğrafin sunduğu 'egzotik' ve Oryantalist 'itfaiye erleri' imgesiyle taban

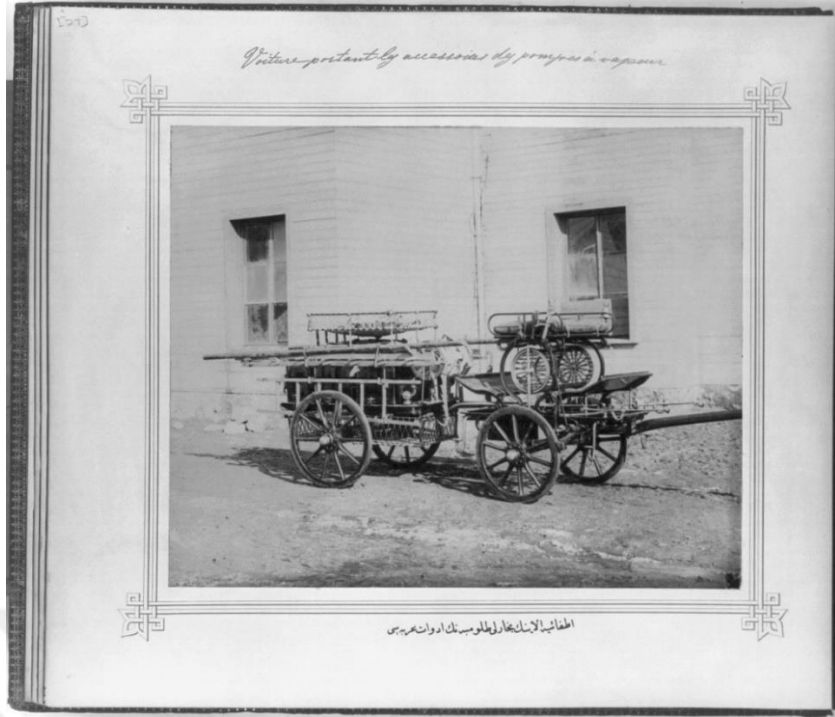
tabana bir karşıtlık içindeki modernleşen Osmanlı itfaiye hizmetinin propagandası yapılmaktadır. Ancak bu fotoğrafların vermek istediği ön önemli mesaj Şekil 107'deki gibi herkesin yapabileceği bir meslekmiş gibi gösterilen itfaiyeciliğin Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirdiği Batılılaşma atılımları sayesinde Şekil 247'deki fotoğrafla gösterildiği üzere zorlayıcı bir eğitimle girilen özel eğitim gerektiren bir hizmete dönüşmüş olduğudur. Batılı denklerinin geçtiği bu özel ve modern eğitimden geçen Osmanlı itfaiye erleri de böylece II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin oluşturmak istediği dinamik ve uygar devlet imgesi için önemli bir tema oluşturmaktadır. Bu fotoğraflar ayrıca insan ögesinin temsilinden özenle kaçınan Albümler'in verilmek istenen mesaj açısından gerekli ve yararlı görüldüğünde figür temsilinden de yararlandığını göstermektedir. Bu da Albümler'in önceden tasarlanmış bir amacı ve propaganda kurgusu olduğu yargısını güçlendirmektedir. Kullanılan modern yangın söndürme donanımını gösteren aşağıdaki fotoğraflarda da yine figürsüz kapalı kompozisyonlarıyla bu kurguyu kanıtlamakta ve Albümler'in kapsayıcı propaganda amacına hizmet etmektedir.



Şekil 249: Çift Pompalı Bir İtfaiye Arabası
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



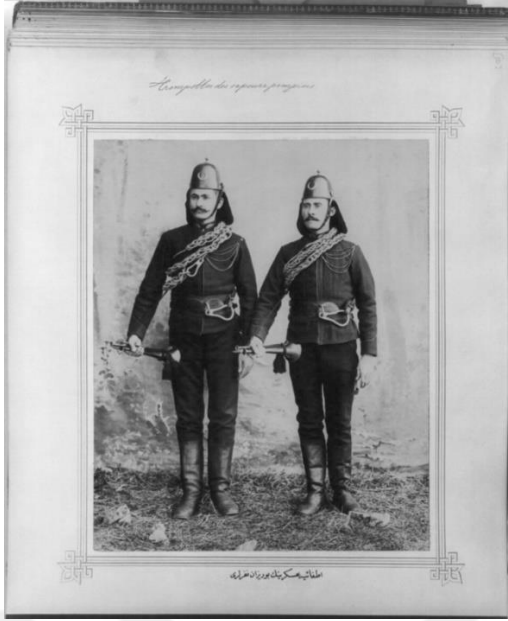
Şekil 250: Buhar Motorlu Bir İtfaiye Arabası
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 251: Buharlı Motorlu İtfaiye Arabasının Araç-Gereç Vagonu
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

İyi eğitilmiş ve düzenli itfaiye birliklerinin kullandığı modern donanımları gösteren bu fotoğraflar itfaiye birliklerini konu alan figürlü fotoğralların aksine yakından ve söz konusu donanımın tüm ayrıntılarını gösterecek şekilde planlanmıştır. Donanımların neredeyse etraftaki tüm diğer öğelerden soyutlanarak fotoğraflandığı ve birbirinin kopyası biçiminde kurgulanan bu kapalı kompozisyonlarda amacın bir kamu hizmeti olarak modern itfaiye hizmetlerinin Batılı standartlarda verildiğini göstermek olduğu açıktır. Böylece öne çıkarılan tüm bu araç-gereçler II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'nin de Batı'nın bir parçası olduğu propagandasına destek vermektedir.

Modernleşen itfaiye hizmetlerinin Batılı yüzü olarak itfaiye erlerini gösteren aşağıdaki örnekler Albümler'in vermek istediği gerçekleştirdiği atılımlarla Osmanlı Devleti'nin Batılı bir devlet olduğu mesajını aktaran en önemli fotoğraflardandır.



**Şekil 252: İtfaiye Birliği'nin
Borazancı Erleri**

Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])



**Şekil 253: Baltalarıyla
İtfaiye Erleri**

Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])

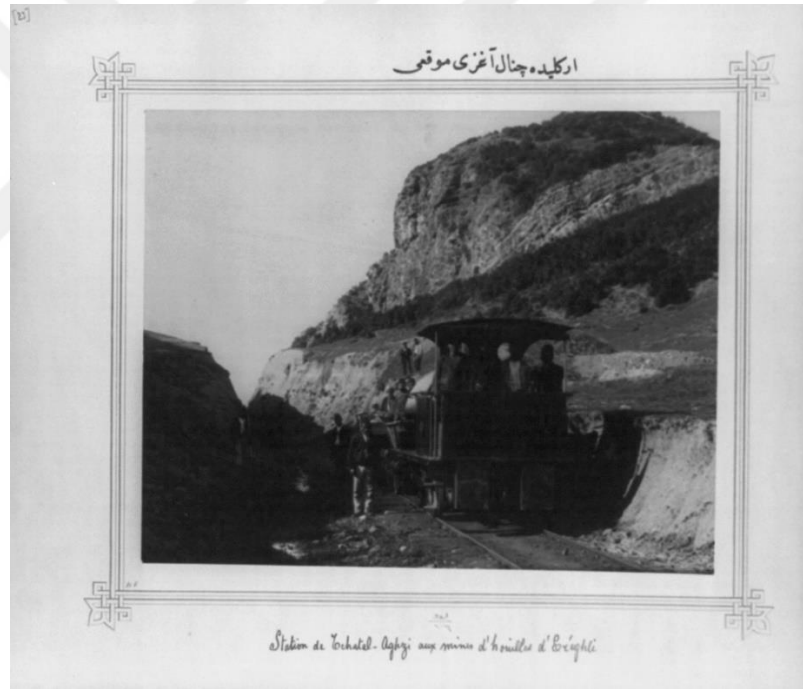
Her iki örnekte de Şekil 107'deki Oryantalist fotoğrafın betimlediği başıbozukluğun tam tersi bir disiplin ve ciddiyet içinde olan itfaiye erleri bu örneklerde bir fon önünde fotoğraflanmıştır. Bu daha denetimli yönleriyle itfaiye birliklerinin grup halindeki fotoğraflarından özne temsili bağlamında ayrılmaktadır. Kız öğrencilerin fotoğraflarında olduğu gibi çift olarak yapılan bu çekimlerde erlerin gösterişli ve bakımlı üniformaları dikkat çekmektedir. Daha önce de değinilen fotoğrafın kompozisyonuna belli bir düzen ve sistematiklik getirme çabası içinde her iki itfaiye eri de aynı hareketi yapmakta da böylece Şekil 107'deki gibi 'düzensiz' ve 'kaotik' Doğu imgesine karşı bir tez oluşturmaktadır. Gerçekleşen modernleşme ve gelişmeye tanık olması istenen Batılı kamuoyundan beklenen ise karşı tez olarak uygar ve Batılı Osmanlı imgesine tanıklık etmesidir.

Aşağıdaki bölümde incelenecek bir diğer kamu hizmeti olan ulaştırmanın modernleşmesini belgeleyen fotoğraflarda da Osmanlı Devleti'nin Batılı bir devletin sağladığı bu kamu hizmetiyle farklı şehirleri nasıl birbirine bağladığının propagandası yapılmaktadır.

6.3.2.5. Ulaştırma

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde ulaştırma hizmetini konu alan fotoğraflar Osmanlı Devleti'ndeki 19. Yüzyıl Batılılaşma atılımlarının sembolü olarak kabul edilebilir. Osmanlı Devleti'nin bu yüzyılın sonlarına doğru gerçekleştirdiği teknolojik modernleşmenin de düzeyini yansıtan bu fotoğraflar bu kamu hizmetindeki gelişmenin belirli yönlerini öne çıkarma amacıyla özellikle demiryollarına odaklanmaktadır. Bazen açıktan bazen de örtülü olarak bir Batılılaşma göstergesi olarak propagandası yapılan bu ulaştırma biçimi Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı evreninde saygınlık ve meşruiyet arayışının da izlerini taşımaktadır.

Osmanlı mühendislerinin de Batılı meslektaşları gibi teknolojik ve topografik zorlukların üstesinden gelebildiğini anlatan aşağıdaki fotoğraf ulaştırma alanındaki modernleşmeye ve devletin getirdiği kalkınmaya işaret eden yerinde bir örnektir.

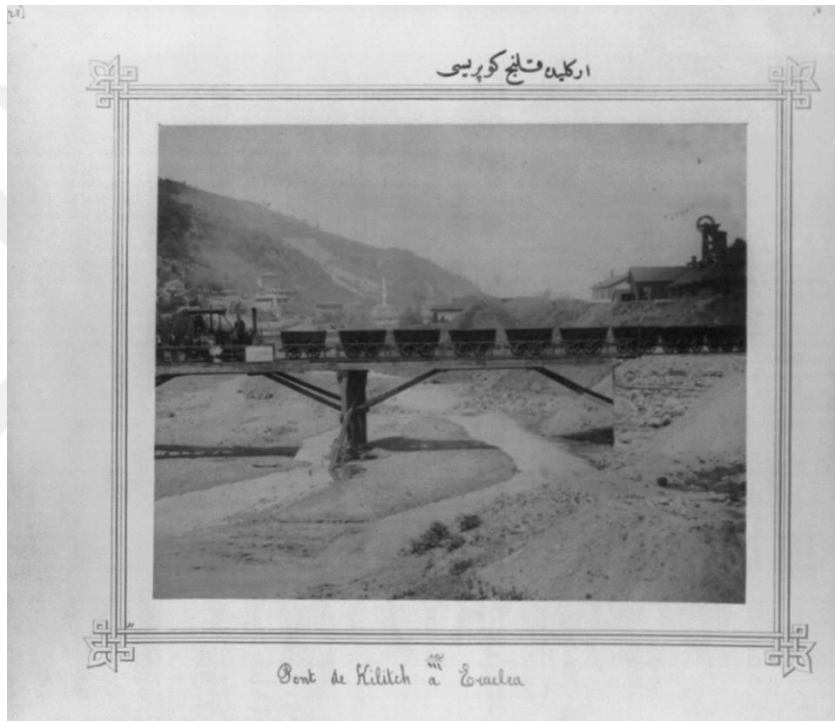


Şekil 254: Çatalağzı Tren İstasyonu ve Kömür Taşıyan Trenler
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Şekil 254 Osmanlı işçilerinin ve mühendislerinin sahip oldukları modern teknolojiyi kullanarak araziyi demiryollarıyla fethetme becerisini göstermektedir. 19. Yüzyıl'da sanayi ve savunma tesisleri için hayati önemde bir kaynak olan kömürü taşıyan Batılılaşmanın simgesi trenleri öne çıkarma çabasında olan bu fotoğrafta genel planlı açık kompozisyonla insanlar trenin ve fotoğrafın dışında da uzayıp giden demiryolunun etrafına serpiştirilmiş biçimde, diğer bir ifadeyle, yine mekânın bir

parçası olarak poz vermektedir. Böylece verilmek istenen modernleşme mesajının önüne geçmeleri engellenmektedir. Bölüm 4'te de değinildiği üzere II. Abdülhamid döneminde özellikle önem verilen bir kamu hizmeti olan demiryollarını konu alan bu fotoğraf Osmanlı Devleti'nin kendi toprakları ve bu topraklardaki doğal kaynakları üzerindeki egemenlik hakkının ve modernleşmesinin görsel bir propagandası olarak da okunmalıdır.

Demiryollarının vazgeçilmez yapılarına örnek olarak aşağıdaki fotoğrafta görülen köprü de yukarıda değinildiği gibi Osmanlı Devleti'nin Batı evrenindeki saygınlık arayışının izlerini taşıyan bir kamu hizmetinin propagandası niteliğindedir.



Şekil 255: Ereğli'deki Kılıç Köprüsü

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Osmanlı Devleti'nin modernleşmede elde ettiği başarıyı Batılı kamuoyu için belgeleyen bu fotoğrafta geniş ve derin bir vadinin iki yakasını birbirine bağlayan metal köprünün üzerindeki tren katarı görünmektedir. Batılı devletlerde olduğu gibi doğanın sanayileşme aracılığıyla Osmanlı Devleti'nde de dize getirilmesinin ve topografik engellerinin mühendislik çözümleriyle aşılmasının bir kanıtı olarak okunabilecek bu fotoğrafta lokomotifin üzerinde ve yanında özenle sıralanmış kişiler adeta hazırolda poz vermektedir. Bu durum da bir önceki fotoğraftaki figür temsiline paralellik göstermektedir ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'ne ilişkin Batı evrenindeki Oryantalist ve 'gelişmemiş' imgeyi kırma amacı

doğrultusunda fotoğrafa devlet destekli ve kontrollü bir propaganda niteliği kazandırmaktadır.

Batılı kamuoyunun Osmanlı Devleti hakkında sahip olduğu olumsuz algı ve tutumları değiştirmeye yönelik propaganda çabasının bir kamu hizmeti olarak ulaştırma ve demiryolları bağlamındaki bir diğer yansıması Sirkeci ve bir önceki binasıyla Haydarpaşa Garı'nı gösteren aşağıdaki fotoğraflardır.



Şekil 256: Doğu Trenleri Garı'nın Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 257: Asya Demiryolu İstasyonu Haydarpaşa
Ali Rıza Paşa, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

19. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti için bir güç ve modernleşme simgesi olan demiryollarının bu gar binaları devletin uzak noktalarını teknolojiyle birbirine bağlayan bir ulaştırma hattının da sembolü konumundadır. Şekil 256'da Batılı ve Avrupalı gezginler için tanıdık bir bina olan Sirkeci Garı'nın Doğulu mimari çizgilere sahip ön cephesinden değil de bu 'tipik' mimarinin çok fazla görünmediği ama tren raylarının ve vagonlarının açık olarak seçildiği arka cephesinden fotoğraflanması II. Abdülhamid Armağana Albümleri'nin propaganda amacıyla örtüşen ve Batılılaşmayı vurgulayan bir kompozisyonu ortaya çıkarmaktadır.

Bu amacı destekleyen bir başka nitelik de fotoğraftaki insanların fotoğraf çekilirken tüm hareketlerini durdurarak yine fotoğraf makinesine doğrudan bakmalarıdır. Görsel bir simge olarak fotoğrafın kurumsal ve denetimli kullanım amacını belgeleyen bu davranış Albümler'de bir devlet ciddiyeti ortaya koyma çabasının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Haydarpaşa Garı'nın bir önceki binasını gösteren Şekil 257'de ise tamamen figürsüz genel planlı bir kompozisyon tercih edilmiştir. İstanbul'un Anadolu yakasındaki en büyük tren garı olan bu binanın II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ne dahil edilmesi Sirkeci Garı'nın fotoğrafıyla birlikte düşünüldüğünde Osmanlı Devleti'nin hem Avrupa'daki hem de Asya'daki topraklarında modernleşen bir kamusal hizmet olarak sağladığı demiryolu ulaştırmasının propagandası olarak değerlendirilmelidir. Bu da 19. Yüzyıl Batı evreninde egemen olan 'durağan' ve 'geri kalmış' Osmanlı imgesine yapılan güçlü bir itirazdır.

Bölüm 4'te de değinilen II. Abdülhamid yönetiminin devletin Batılılaşma ve modernleşme politikası çerçevesinde yerine getirmek zorunda olduğu bir görev olarak baktığı demiryollarına verdiği önem ve değer sadece yukarıdaki gibi demiryollarının açıkça propagandasının yapıldığı fotoğraflarla sınırlı değildir. II. Abdülhamid Armağan Albümleri Osmanlı Devleti için bir 'uygarlık göstergesi' olan demiryollarının Batılı kamuoyuna her fırsatta gösterilmesine özen göstermektedir. Hatta bu gösterim farklı konuları olan aşağıdaki fotoğraflarda Şekil 254-257 arasındaki örneklerin açık mesajının aksine örtülü bir propaganda biçimini almaktadır.



Şekil 258: Mekteb-i Tıbbiye'nin Deniz Tarafından Görünümü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Bu örnekte fotoğrafın konusu başlığından da anlaşılacağı üzere Tıbbiye olduğu halde okulun deniz tarafından geniş planlı açık kompozisyonla fotoğraflanmasıyla kompozisyona binanın önündeki demiryolları, lokomotif ve vagonlar da dâhil edilmiştir. Böylece fotoğrafa bakan kişi fotoğrafın konusu olan Batılı bir yükseköğretim kurumunun yanı sıra bu okulun hemen yanındaki modern demiryolu ve trenlerle yine Batılı düzeyde bir ulaştırma hizmetine ve görünümüne de tanık olmaya yönlendirilmektedir. Fotoğrafın konusu olan okulun arkasında görülen minare ise Şekil 159, 160 ve 179'daki örneklerde olduğu gibi Batılı kamuoyuna tüm bu gelişmişlik işaretlerinin Müslüman bir ülkede olduğunu hatırlatmaktadır. II. Abdülhamid yönetiminin Bölüm 4'te de değinildiği üzere geleneksel ve dini değerleri vurgulayan niteliğinden dolayı bu fotoğrafın ayrıca bu yönüyle de daha özel bir propaganda değeri taşıdığı ortadadır.

Benzer bir örtülü demiryolu propagandası da bir tersaneyi konu alan aşağıdaki fotoğrafta gözlemlenebilir.



Şekil 259: Büyük Taş Tersanenin Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Büyük bir sanayi tesisi olduğu belli olan bu tersanede taş binaların yanı sıra fotoğrafta görülen demiryolları da Şekil 168 ve 234’te olduğu gibi askeri ve endüstriyel tesislerdeki ulaştırma hizmetine dikkati çekmektedir. 19. Yüzyıl teknolojik modernleşmesinin demiryolu, ağır sanayi ve savunma gibi neredeyse tüm bileşenlerini içeren bu fotoğrafın Batılı izleyiciye daha tanıdık gelebilecek yapısı olan Galata Kulesi ise Batılılaşma vurgusunu öne çıkaran genel planlı bu kompozisyon içinde küçük ancak önemli bir rol oynamaktadır. O rol de tüm bu ulaştırma hizmetinin ve dolayısıyla sanayileşmenin Osmanlı Devleti’nin başkentinde hayat bulduğunu belgelemektir.

Aşağıdaki fotoğraf ise Osmanlı Devleti’ndeki ulaştırma olanaklarının Batılı gözler önüne serilmesine yönelik bir başka çabayı göstermektedir.



Şekil 260: Haydarpaşa Limanı

Ali Rıza Paşa, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Okul gibi sivil, tersane gibi askeri ve önemli tesislere giden demiryolunun limanlarda da bulunduğu bir kanıtı olarak değerlendirilebilecek bu fotoğraf başlığıyla Haydarpaşa Limanı'na odaklansa da rıhtımda görülen vagon ile bu limanı ülkenin geri kalan kısmına bağlayan bir demiryolu ağının da örtülü propagandasını yapmaktadır. Limandaki etkinlik de bu demiryolu ağının yoğun bir şekilde ticari olarak kullanıldığı izlenimini vermektedir. Jowett ve O'Donnell (2012)'a göre "güç ve yaygınlığın ikonografik temsili" olarak tanımlanan bu tür örtülü propaganda II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Batılı izleyici için Osmanlı Devlet'nin modernleşme ve Batılılaşmadaki başarılarına açtığı bir pencere olarak okunmalıdır. Bu pencereden bakan Batılı kamuoyu Bölüm 5'te değinilen 'ilkel' ve 'zamanda donmuş' Doğu'nun 'tipik' temsilcisi yerine kendi ülkesindeki sanayi ve ulaştırma olanaklarına sahip Batılı bir devlet görmektedir. Bu görünüm de zaten II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin propagandasını yapmak istediği temel mesajdır.

Sonuç olarak, Bölüm 4'te II. Abdülhamid dönemi ile ilgili kısımda değinildiği ve yukarıdaki fotoğraflardan da anlaşılacağı üzere II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde bir kamusal hizmet olarak ulaştırmayı simgeleyen en önemli sistematik modernleşme propagandası demiryolları üzerinden yapılmaktadır. II. Abdülhamid yönetiminin 19. Yüzyıl Batı evreninin artan jeopolitik gücüyle mücadele edebilmek

için hayati derecede önemli olan demiryollarının fotoğraflarını, Batılı kamuoyuna Oryantalist söylemin görmemek için gözlerini kaçırdığı Osmanlı topraklarındaki modernleşmeyi belgelemek için kullanması Albümler'in propaganda amacıyla örtüşmektedir.

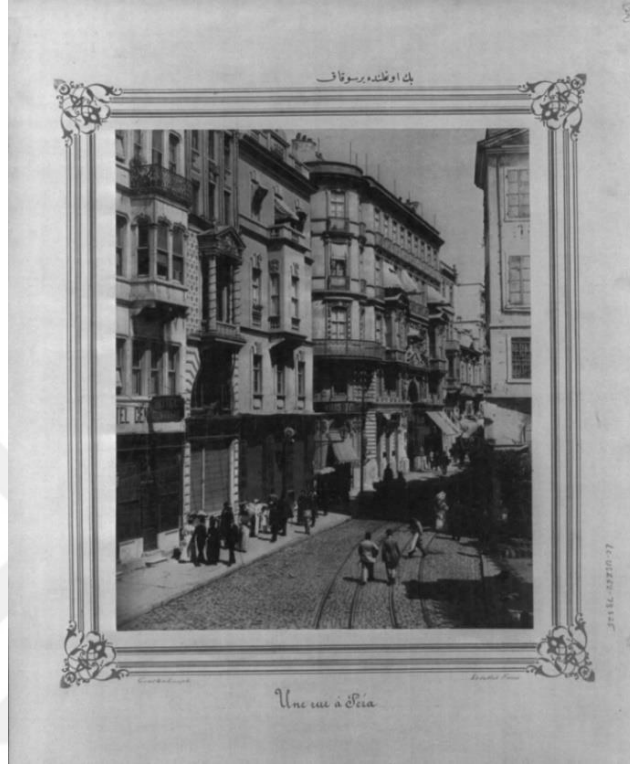
Osmanlı Devleti'nin de Batılı bir devlet gibi kamusal hizmetleri modern anlamda yerine getirebildiğini göstermeyi amaçlayan bu bölümdeki fotoğraflar insan ögesinin temsilini çoğu zaman mekâna bağlı kılan ya da sadece modern binalar ve tesisler için ölçeklendirme amacıyla kullanan estetik nitelikten uzak genel planlı kompozisyonlarıyla 19. Yüzyıl sonlarında ulaşılan modernleşme düzeyini Batılı kamuoyuna belgeleme amacı gütmektedir. İnsan ögesi ancak ikili ya da grup olarak diplomalı ya da kitaplı küçük kız öğrenciler, modern eğitim donanımlarıyla genç öğrenciler, verem koğuşundaki sessizce önlerine bakan kadınlar veya göreve her an hazır dinamik itfaiye erleri bağlamında kompozisyonlarda yer bulabilmektedir.

Askeri modernleşmenin propagandasını yapan fotoğraflardaki tatbikat görüntüleriyle de bu yönüyle benzeşen kamusal hizmetlerini konu alan fotoğraflar, Batılı izleyiciye Oryantalist söylemin yarattığı 'miskin' ve 'zevk düşkünü' Doğulu Osmanlı imgesinden uzak gelişmeye açık, dinamik, modern ve Batılı bir toplumsal yapının görsel propagandasını yapma gayretindedir. Bunu yaparken insan ögesine modernleşmeyi vurgulamak için hiç yer verilmeyen ve yine genel planlı kurgulanan kapalı kompozisyonlarla çeşitliliği vurgulanan okul, hastane, fabrika ve demiryolu gibi tesislerin fotoğraflarından yararlanmaktadır. Bu kapsayıcı yapılanmayla 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarında Osmanlı Devleti'ne ilişkin oldukça bütüncül bir manzara sunan fotoğraflar, II. Armağan Albümleri aynı propaganda çabasını aşağıdaki bölümde incelenecek şehir görünümüleri fotoğraflarında da göstermektedir.

6.3.3. Şehir Görünümleri

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki fotoğraflardan kentlerin mimari dokusunu ve bu kentlerde yaşayan insanları konu alanlar da en az önceki bölümlerde örneklenenler kadar Osmanlı Devleti'nin Batılı bir devlet olarak görünme kaygısını ve modernleşen yüzünün propagandasını yansıtmaktadır. Bölüm 5'te değinilen Oryantalist şehir temsillerinin aksine 'Doğulu' 'tipler'in neredeyse hiç görünmediği çoğunlukla İstanbul'a ait bu fotoğraflar bu yaklaşımlarıyla rastlantısal olmayan bir kurgu sahnelemektedir. İstanbul'un Paris, Londra ya da Berlin kadar Batılı ve modern

bir başkente dönüşümünün adeta reklamını yapan şehir görünümü fotoğraflarında, aşağıda örneklerde de görüleceği üzere, her ne kadar gerçekten yok olmasalar da Oryantalist uzamın simgeleri olan eski ve ahşap binaların yerini modern, yüksek ve Art Nouveau çizgilerini taşıyan binalar gözlemlenmektedir.



Şekil 261: Pera'da Bir Cadde
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 262: Yeni köprü'nün ve Galata Bölgesinin Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 263: Donanma Cephaneliği'nin Kısmi Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 264: Galata Kulesi'nden Pera'nın Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Pera ve Galata gibi İstanbul'un en 'Batılı' yüzü olan semtlerin fotoğraflarının II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde özellikle yer alması bir rastlantı değildir. Albümler, en çok Avrupalı ve Batılı nüfusun

yaşadığı bu semtlerin fotoğraflarıyla yine Batılı kamuoyunu hedef almakta ve onları kendilerine en tanıdık gelen ve görmek istedikleri türden yapılara sahip bir İstanbul ile Osmanlı Devleti'nin de Batılı bir devlet olduğuna ikna etmeye çalışmaktadır. Ayrıca Şekil 261'deki yaya trafiğinin içinde raylarla varlığı anlaşılan tramvay ne kadar örtülü bir modernleşme propagandasıysa Şekil 262'deki köprünün 'yeni' olması ve üstündeki yayaların ve araç hareketliliği, başlığıyla Donanma Cephaneliği'ne ama kompozisyonuyla ön plandaki modern binalara odaklanan Şekil 262'deki buharlı gemiler ve Şekil 264'te tüm bir bölgenin modern kagir binaları ve ağaçlık alanları da o kadar örtülü bir Batılılaşma propagandası mesajıdır.

Bölüm 5'te Şekil 121-124 arasındaki örneklenen dar ve taş döşeli sokakların ve kağı arabalarının konu edildiği Oryantalist gözlükten bakan fotoğraflarla şehir imgesi ve görünümü açısından açık bir karşıtlık içinde olan bu fotoğraflar yerel halkı mümkün olduğunca dışarda bırakmalarıyla bir başka ortak noktada daha birleşmektedir. Özellikle Şekil 261 ve 262'deki genel planlı kompozisyonlar modernleşme ve Batılılaşmaya vurgu yaparken bu bölgelerdeki gayrimüslim Osmanlı tebaasını Albümler'in hedef kitlesi olan Batılı kamuoyunun gözünden uzak tutma çabasını da sezdirmektedir. Bu da Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl boyunca Batılı devletler tarafından sürekli iç işlerine karışılmasının bir gerekçesi olan azınlık ve gayrimüslim tebaayı yok saymak olmasa da görsel olarak öne çıkarmama kaygısından kaynaklanan bir çaba olarak değerlendirilmelidir.

Bu çabaya benzer bir çaba aşağıdaki yakın planlı sokak ve cadde fotoğraflarından daha net anlaşılmaktadır. Bu çaba Batılı kamuoyu için 'Doğulu' 'tip' olarak algılanabilecek özne temsilinin, propagandası yapılmak istenen Batılı ve modern şehir görünümü mesajının önüne geçmesini engelleme gayreti olarak değerlendirilmelidir. Yayaların ya da araç trafiğinin olması beklenen bina çevrelerinin ve sokakların oldukça تنها olarak fotoğraflanması izleyiciye fotoğrafın gösterdiği modern kagir binalardan, düzgün sokaklar ve caddelerden başka odaklanacak bir öge bırakmamaktadır.



Şekil 265: Huzurevi ve Çevresi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Yukarıdaki fotoğrafta görülen modern bina Batılı izleyiciye Osmanlı Devleti'nin toplumun yaşlı kesimiyle ilgilenme kamusal sorumluluğunu Batılı devletlerdeki gibi yerine getirdiğini belgelemektedir. Ancak bu huzurevinin fotoğraflandığı binanın da zorlama bir perspektif ile kompozisyona dâhil edilmesi fotoğrafta bir teknik sorun yaratmaktadır. Huzurevi binası ile perspektif olarak örtüşmeyen ama özenle kompozisyona dâhil edilen bu binanın amacının huzurevi binasının bulunduğu semtin geri kalanındaki bina yapıları hakkında bilgi vermek olduğu değerlendirilmelidir. Son olarak huzurevi binasının yanındaki cami ve minaresi de daha önceki örneklerde değinildiği gibi II. Abdülhamid Armağan Abümleri'nde tutarlı bir şekilde devam eden bu modernleşmenin bir İslam devleti olarak Osmanlı Devleti'nde gerçekleştiği vurgusu olarak okunabilir.

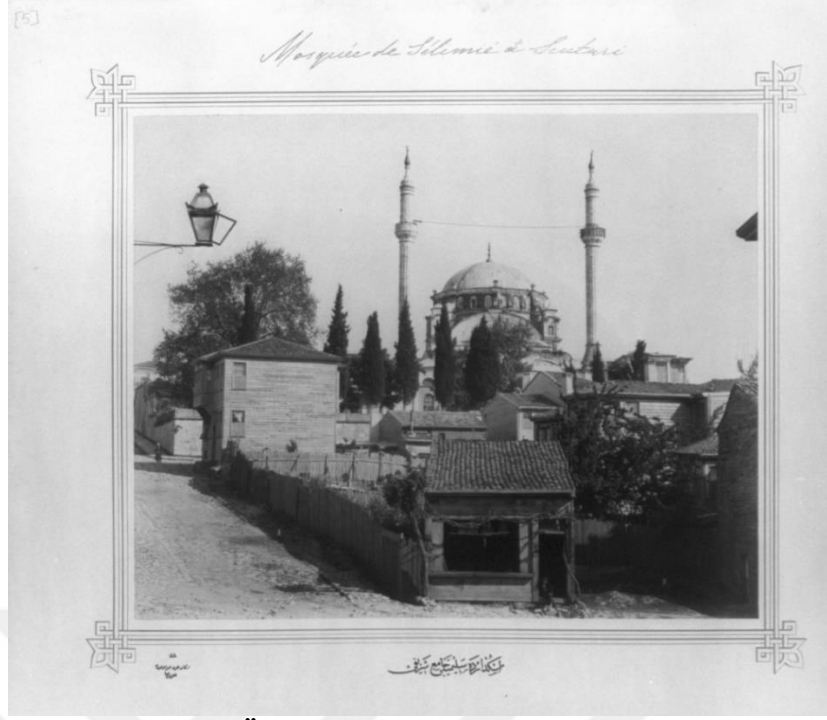
Halkın görülmediği تنها cadde fotoğraflarıyla yapılan bu kurgusal modernleşme propagandasına bir başka örnek de aşağıdaki fotoğraftır.



Şekil 266: Pera'daki Almanya Büyükelçiliği
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Pera gibi yoğun hareketliliğin olduğu bir semtteki büyükelçilik binası dışında ve kaldırımda güçlükle seçilen birkaç insan ve iki sokak köpeği dışında kimsenin olmaması izleyiciyi şehir görünümü bağlamında yine modern ve Batılı mimari tarza sahip bir binayla baş başa bırakmaktadır. Ancak bu fotoğrafta yine bir önceki fotoğrafta olduğu gibi kompozisyona teknik hata pahasına da olsa dâhil edilen bir nesne bulunmaktadır. O da Osmanlı Devleti adına en az fotoğrafın konusu olan Batılı mimariye sahip büyükelçilik binası kadar modernleşme propagandası yapmakta olan ve şehir altyapısına vurgu yapan ön plandaki havagazıyla çalışan sokak lambasıdır.

Şekil 261 ve 264 arasındaki Batılı şehir görünümü fotoğraflarıyla yapılmak istenen modernleşme propagandasının bir devamı sayılabilecek yukarıdaki fotoğraflarda örneklenen fotoğraf tekniği açısından sorunlu olan ama modernleşme propagandası için bilinçli olarak kurgulanan bu sahnelerin bir başka örneği de aşağıdaki fotoğraftır.



Şekil 267: Üsküdar'daki Sultan III. Selim Cami
Ali Rıza Paşa, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Yine son derece تنها bir caddeyi gösteren bu fotoğraf cami, caminin önündeki ve solundaki ev ile eşkenar üçgen biçiminde bir kompozisyona sahiptir. Böylece oluşan dengede III. Selim Cami önündeki ve solundaki evin arasında adeta asılı kalarak öne çıkacak odak noktasını bulamamaktadır. Caminin önündeki ev camiye giriş olabileceği düşüncesi yaratmakta ve caddenin yukarısındaki iki katlı taş ev ile birlikte modern yapılar vurgusu olarak öne çıkmaktadır. Eğer tamamen kompozisyona dâhil edilseydi fotoğrafa denge ve derinlik duygusu katacak olan تنها caddenin tam olarak görüntülenmemesinden dolayı bu derinlik duygusunu yine modernleşme propagandası adına yapılan bir kompozisyon zorlaması ile bu şehir görünümü fotoğrafına yerleştirilen havagazıyla çalışan sokak lambası vermektedir. Gerçekçi ve estetik bir temsilden uzak olan bu kompozisyonla fotoğrafçının düşmeyi tercih ettiği bu teknik hata da fotoğrafın şehir görünümünde anlamlı kompozisyonlardan çok belgeleyici ve kanıtlayıcı propaganda amacıyla çekildiğini düşündürmektedir. Bu durum yukarıda verilen örnek kadar Şekil 265 ve 266'daki örnekler için de geçerlidir.

Hem genel planlı kompozisyonlar içeren Pera ve Galata gibi Batılı mimariye sahip semtlerin fotoğrafları hem de daha yakın çekimli insan ögesinin çok fazla görülmediği ama Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirdiği modernleşmenin düzeyini gösterecek öğelerin kompozisyonlara dâhil edildiği sokak fotoğrafları, II. Abdülhamid Armağan

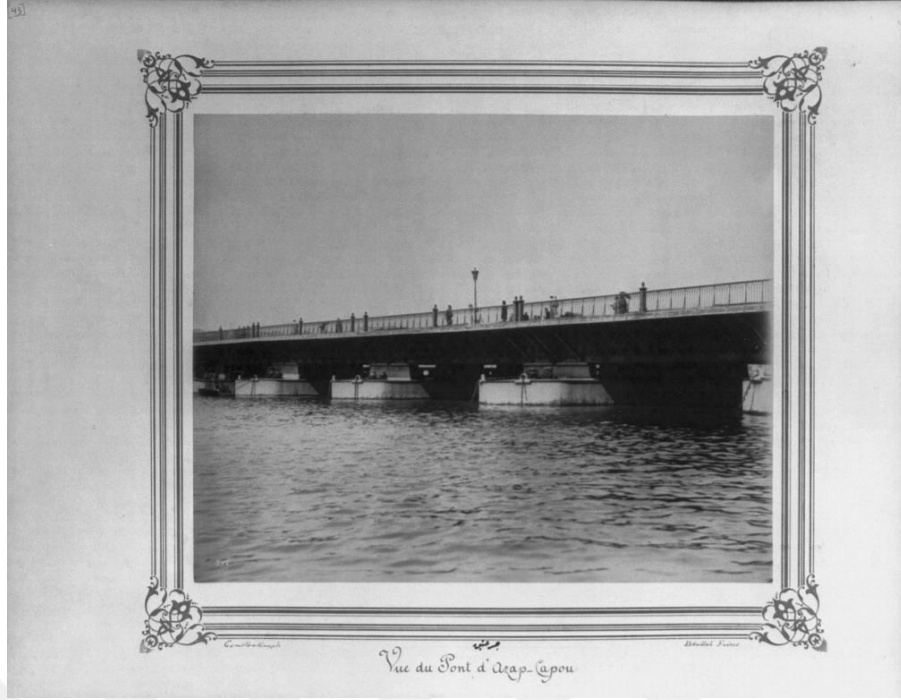
Albümleri'nin şehir görünümüleri fotoğraflarında 'egzotik' ve 'mistik' Doğu imgesini çağrıştıracak kurgulardan özellikle kaçındığını göstermektedir. Bu propaganda çabasına örnek olarak verilebilecek iki örnek fotoğraf aşağıdadır.



Şekil 268: Tarabya Sahili
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Tüten dumanlarıyla bu fotoğrafın yatay olarak çok dengeli bir şekilde ikiye bölünmüş açık kompozisyonunda odak noktası olan iki gemi dumanlarıyla oldukça durağan olan bu fotoğrafa hareket getirmektedir. Ayrıca bu dumanlar 19. Yüzyıl'ın sanayileşme simgesi kömür ve buhar gücünün yaygın kullanımına da gönderme yapmaktadır. Bu da Şekil 233'teki maden ocağı fotoğrafıyla öne çıkarılan Batılı devletlerdeki gibi bir sanayileşme ve doğal kaynak kullanımının tekrarlanan tutarlı bir propagandası olarak değerlendirilmelidir.

Günümüzde Unkapanı Köprüsü'nün bulunduğu yerdeki Azapkapı Köprüsü'nü konu alan aşağıdaki şehir görünümü fotoğrafı da Osmanlı Devleti'ndeki modernleşmenin ve Batılılaşmanın bir başka yönünü öne çıkarmaktadır.



Şekil 269: Azapkapı Köprüsü'nün Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Kendi başına sıradan bir görüntü olan bu fotoğrafta köprü'nün yapım malzemeleri olan beton ve demir/çelik kullanımı Batılı izleyicinin dikkatini Osmanlı Devleti'ndeki mühendislik süreçlerine ve kullanılan inşaat malzemelerine çekmektedir. Oryantalist bakış açılı fotoğraflarda sık sık görülen ahşabın yerine modern bir köprüde inşaat malzemesi olarak beton ve demir/çelik kullanımı 19. Yüzyıl Batı gelişmişliğinin yakalandığına ilişkin yapılan bir propaganda olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca yine oldukça belirsiz olarak fotoğraflanan köprüdeki insanların arasında tek odak noktasını oluşturan havagazıyla çalışan sokak lambası da bu modernleşme propagandasını güçlendiren bir başka öğedir. Dolayısıyla tüm bu görsel bileşenler ve fotoğrafın arka planı dikkate alındığında II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin propaganda kurgusuna uygun bir kompozisyon ortaya çıkmaktadır.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin yukarıda örnekleri tartışılan şehir görünümü fotoğraflarıyla yapmak istediği modernleşme propagandasına başka bir boyut getiren bir başka tür şehir görünümü fotoğrafı da aşağıda örnekleri verilen panoramalardır.



Şekil 270: Boğaziçi ve Rumeli Hisarı'nın Genel Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 271: Arnavutköy'ün Uzaktan Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

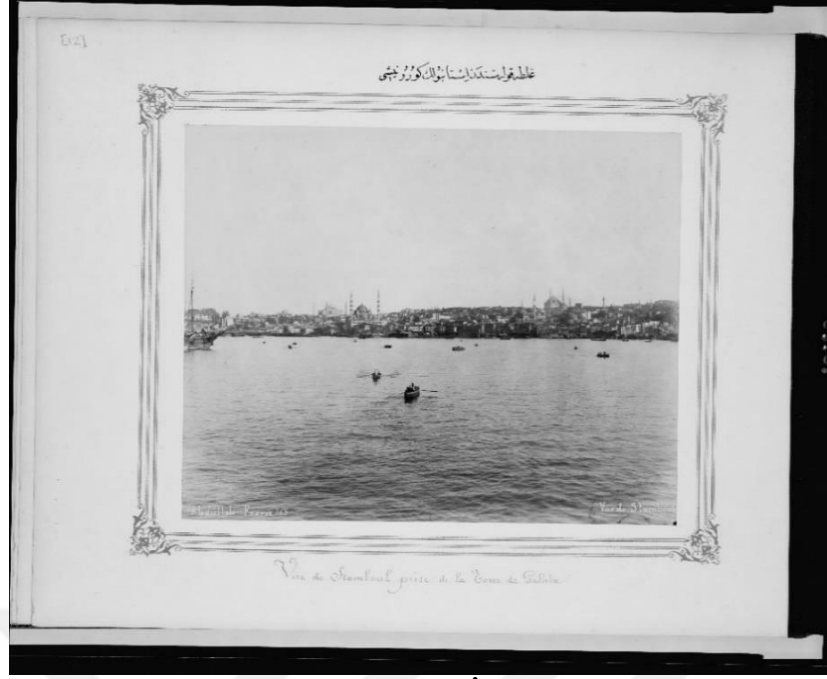
Fotoğrafa konu edilen yerler hakkında bilgi verseler de yukarıdaki fotoğrafların sağladığı bilgi büyük oranda topografik düzeyde kalmaktadır. Herhangi bir anlam oluşturmayı mümkün kılacak bir kompozisyon yapısı kullanmayan bu fotoğraflardan Şekil 270'de ön planda koyu olarak görülen boş arazinin aşağısındaki sahilden farkı ortaya tam olarak çıkmazken Şekil 271'de odak noktası olan Arnavutköy yine ön

plandaki boş arazinin kompozisyonda kapladığı alan nedeniyle izleyiciden uzakta kalmaktadır. Şekil 270’de bir odak oluşturacak tek yapı olan Rumeli Hisarı mesafenin neden olduğu kontrast yetersizliği nedeniyle tam olarak seçilemezken Şekil 271’de aynı durum yine mesafeden nedeniyle evlerin sıkışık olarak görünmesinden dolayı Arnavutköy için geçerlidir.

Fotoğrafların gösterdiği sahne ve an gerçek olsa da bu fotoğrafları panorama fotoğrafların sahip olduğu estetik yeterlilikten yoksun kılan kompozisyondaki bu teknik hatalardır. Bölüm 5’te de değinildiği üzere Abdullah Biraderler gibi İstanbul panoraması fotoğraflarıyla çeşitli ödüller ve nişanlar kazanan bir fotoğraf stüdyosunun bu teknik kurgudan habersiz olduklarını ileri sürmek zayıf bir düşünce olacaktır. Dolayısıyla bir şey gösteriyor gibi duran ama aslında çok da fazla şey göstermeyen yukarıdaki iki fotoğrafın zaten amaçlarının da bu olduğu değerlendirilmelidir.

Yukarıdaki fotoğraflar Batı evreninde Osmanlı Devleti’nin yansıması olarak yayılan ve Bölüm 5’te değinilen Oryantalist fotoğrafın ‘kaydettiği’ mezarlıklar, eğlence yerleri, sahil kenarları ve resim gibi ‘romantik’ İstanbul manzaralarının kodladığı ‘egzotik’ Doğu imgesine açık bir karşıtlık oluşturmaktadır. Pera ve Galata gibi ‘Avrupalı’ semtlerin ve zorlama kompozisyonlarla vurgulanmak istenen modernleşme göstergelerinin fotoğraflarıyla beraber düşünüldüğünde yukarıdaki fotoğrafların yapmak istediği ‘mistik’ Doğulu imgesini gözden uzak tutarak kırma ve bu imgenin yerine Batılı bir görünüm koyma çabası ortaya çıkmaktadır.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin fotoğrafın görsel ve iletişimsel diliyle İstanbul’u ve İstanbul’un temsil ettiği ‘Doğu’lu imgeyi dönüştürmeye yönelik bu çabası aşağıdaki fotoğraflarda kendini farklı bir noktadan göstermektedir.



Şekil 272: Galata Kulesi'nden İstanbul'un Görünümü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 273: Bursa'nın Genel Görünümü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Şekil 272'deki fotoğraf Galata Kulesi'nden çekilmiş genel ve kapsayıcı bir görünüm içerse de fotoğrafta izleyicinin dikkatini toplayacak bir odak bulunmamaktadır. Ufuk çizgisinin hemen üzerinde görünen camiler de yine Şekil 270'de olduğu gibi kontrast yetersizliği nedeniyle estetik bir manzara fotoğrafında olması beklendiği gibi etkileyici

bir görüntü verememektedir. Ön planda yine dikkati bu cami silüetlerine yönlendirecek herhangi bir nesnenin olmaması ve kompozisyonun teknik olarak hatalı bir şekilde fotoğrafı yatay ve eşit olarak tam ikiye bölecek şekilde kurgulanması da bu fotoğrafa son derece durağan ve salt belgeleyici bir nitelik kazandırmaktadır.

Bu fotoğraftaki duruma benzer bir başka örnek de Albümler'deki ender İstanbul dışı şehir fotoğraflarından olan Bursa'nın panoramik görünüşünü konu alan Şekil 273'teki fotoğraftır. Yine bir önceki fotoğraf gibi yeterince kontrast olmadığı için çevredeki ağaçlık bölgeden ve arka plandaki dağdan güçlükle ayırt edilebilen şehirde odak noktası olabilecek nesnelere camiler ve türbe olarak görünmektedir. Ancak bu yapılar da yine fotoğraf makinesi ve şehir arasındaki mesafe nedeniyle kompozisyonda öne çıkamamakta ve izleyicinin dikkati için yarışır bir konumda kalarak birbirlerini dengelemektedir.

Bu iki şehir görünümü fotoğrafı da II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Oryantalist imgelemenin hayal gücüne hitap eden cami silüeti ve ahşap binalar gibi mimari doku öğelerini özenle Batılı izleyicinin gözünden uzak tutmaya çalıştığını göstermektedir. Estetik olarak fazla etkileyici olmayan bu iki fotoğraf da böylece Batılı bir görünüm ve modern bir şehir propagandası yapmayı amaçlamaktadır. Bu fotoğrafların gösterdikleri kadar Albümler'in önceden tasarlanmış Osmanlı Devleti'nin Batılı görünümü amacına uymayan öğeleri gizlemelerinde de yatan bu propaganda çabası Batı evrenindeki 'hayali' Doğu'nun temsilcisi 'mistik' Osmanlı dışında bir imge sunmak adına kurgulanmıştır.

Sonuç olarak, Oryantalist kent görüntülerinin aksine hamamlar, çeşmeler, kayıklar, camilerde abdest alanlar, esnaflar, kahvehaneler ve eğlence yerlerinin tamamen dışlandığı ahşap binalar, dar düzensiz yokuş sokaklar ve caddelerin mümkün olduğunca sınırlandırıldığı II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki şehir görünümü fotoğrafları, hareketsiz ve mümkün olduğunca da şehrin dinamik öğesi olan insana yer vermeyen kompozisyonlarla oluşturulmuştur.

Bölüm 5'te de açıklandığı gibi ticari kaygılar güden Oryantalist fotoğraf ile tam bir karşıtlık oluşturan bu kurgu, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'nin Batı evrenindeki Doğu'ya gönderme yapan 'resimsi' ve 'egzotik' görünümünü en aza indirme çabasını olduğu kadar Batı uygarlığındaki ve şehirlerindeki modernliği simgeleyen öğelerin Osmanlı şehirlerinde de bulunduğu

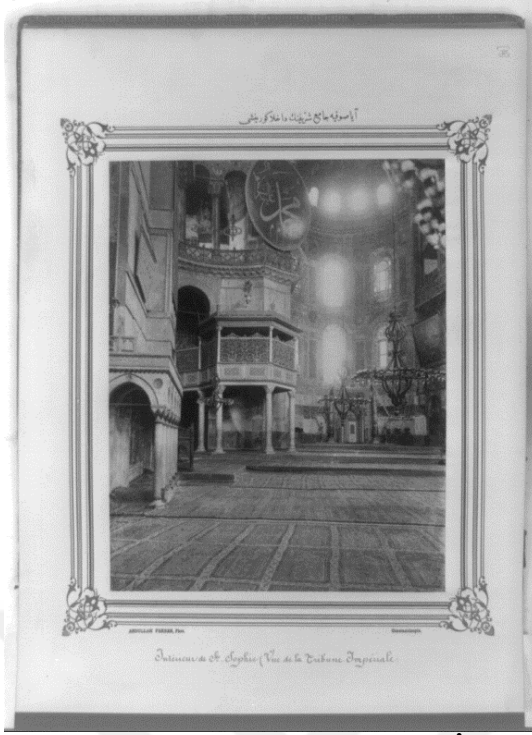
düşüncesinin propagandasını da göstermektedir. Bu yönüyle Osmanlı Devleti'nin de Batılı bir devlet olduğu vurgusu yapan şehir görünümü fotoğraflarının bu Batılılaşma propagandası aşağıda incelenecek olan cami, türbe ve anıt fotoğraflarında başka bir boyut kazanmaktadır.

6.3.4. Cami, Türbe ve Eski Eserler

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki bu noktaya kadar örneklenen ve tartışılan tüm fotoğraflardan anlaşılacağı üzere cami, türbe ve eski eserler gibi tarihi ve mimari yapıları konu alan fotoğraflar da özenle oluşturulmuş fotoğraflardır. Albümler içinde büyük kısmı İstanbul, Bursa ve Edirne gibi devlete başkentlik yapan şehirlerdeki cami, türbe ve tarihi eserleri gösteren 300'den fazla örnekle oldukça geniş bir yer tutan bu fotoğraflar Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'daki Batılılaşma iddiasına yine oldukça denetimli kompozisyonlar ve farklı propaganda temaları ile destek vermektedir.

6.3.4.1. Camiler

Batı evreninin Osmanlı Devleti'ni Oryantalist bir bakışla 'resimsi' ve 'mistik' bir 'nesne' haline indirgemesini engellemeye yönelik bu denetimli kompozisyonlara aşağıdaki cami fotoğrafları örnek olarak verilebilir. Camilerin son derece boş ve cemaatsiz ama ayrıntılı ve kurgusal olarak fotoğraflandığı teknik yönden birbirinin tekrarı bu fotoğraflarda, Bölüm 5'te şehir imgesi bölümünde de değinilen geleneksel Doğu görüntüsünün temelindeki göz alıcı ama 'hayali' cami silüetleri ya da binaları görünmemektedir. Bu yönüyle bu fotoğraflar Said (1998)'in karşı çıktığı Doğu'nun Batı tarafından sadece temsil için temsil edilmesi ve doğru şekilde betimlenmemesi savıyla dile getirdiği itirazdan güç almaktadır. Diğer bir deyişle II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin cami fotoğrafları Oryantalist bakışın göstermeyi ve görmeyi alışkanlık edindiği adeta tablo gibi resimsi kompozisyonlar ve konular içermemektedir.



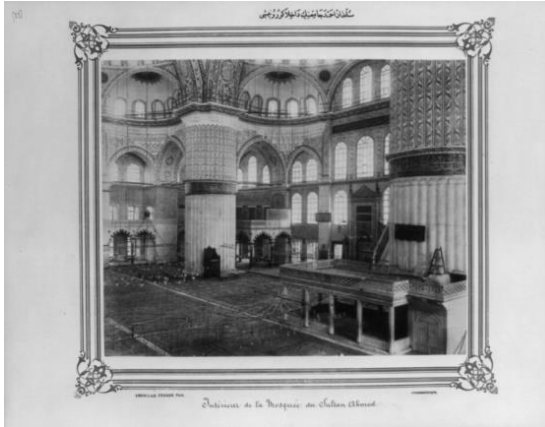
Şekil 274: Ayasofya Camii'nin İç Görünümü 1

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])



Şekil 275: Süleymaniye Camii'nin İç Görünümü

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])



Şekil 276: Sultanahmet Camii'nin İç Görünümü

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])



Şekil 277: Sultan Beyazıt Camii'nin İç Görünümü

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])

Albümler'de çok daha fazla örneği bulunan Ayasofya, Sultanahmet, Beyazıt ve Süleymaniye gibi İstanbul'daki büyük camilere ait yukarıdaki fotoğraflarda gözlemlenebileceği üzere tüm bu önemli camiler donuk ve hareketsiz olarak

fotoğraflanmıştır. Bu halleriyle bir sergi salonu ya da müzeden farksız olan bu camilerde hiçbir insan ögesine rastlanmaması bir rastlantı olarak değerlendirilmemelidir.

19. Yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist temsil geleneğine ters bir şekilde Bölüm 5'te Şekil 116'da örneklenen camide namaz kılan ya da Kuran okuyan ya da konuşan hiçbir figürün olmaması tüm bu fotoğrafların bu ibadethaneleri sadece bir mimari yapı olarak gösterme ve Said (1998)'in de ifade ettiği gibi Oryantalist bakışın Batı kamuoyunun zihnine kazıdığı 'mistik' ve 'masalsı' imgesinden kurtarma çabası olarak yorumlanmalıdır. Böylece II. Abdülhamid Armağan Albümleri bu noktaya kadar askeri, eğitimsel, kamu hizmetleri temalı fotoğraflarla tartışılan Batılılaşma ve modernleşme propagandasını, Osmanlı Devleti'ni sürekli olarak basmakalıp görsel kodlarla Doğulu 'egzotik' bir devlet gibi betimleyen Oryantalist bakışa karşı çıkararak tutarlı bir şekilde devam ettirmektedir. Bu itiraz camilerin görünümünün Batılı kamuoyuna doğru bir şekilde aktarılmasını sağladığı gibi modernleşme ve Batılılaşma savını da başka bir boyuttan tekrarlamaktadır.

Mimari olarak kki farklı camiye gösteren aşağıdaki fotoğraflar bu itirazı kuvvetlendirmektedir.



Şekil 278: Yeraltı Camii'nin İçi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])



Şekil 279: Askeri Mühendislik Okulu Camisi
Mühendishane-i Berri Hümayun
Fotoğraf Stüdyosu
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])

Biri yeraltında biri de Batılı bir standartlarda modern mühendislik eğitimi veren bir okulun içinde bulunan ve geleneksel Osmanlı mimarisinin dışında bir yapıya sahip bu

iki caminin fotoğrafları ile Oryantalist bakışın resim ve fotoğraflarda görmek istediği ‘hayali’ ve ‘buğulu’ cami ‘sahne’lerine karşı bir duruş sergilenmektedir.

Camileri Oryantalist bakıştan uzak sadece nötr mimari bir yapı olarak gösterme çabası yukarıdaki iç mekân fotoğraflarına ek olarak aşağıdaki dış mekân fotoğraflarında da devam etmektedir. Son cemaat yeri, şadırvan ve abdest çeşmeleri gibi cami dışındaki yerleri konu alan bu fotoğraflarda da neredeyse hiçbir figüre rastlanmamaktadır. Şekil 280 ve 281’de görülen insanlar da II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ndeki insan ögesinin temsiline yönelik kurgu çerçevesinde hareketsiz, ifadesiz ve yine sadece mekânın bir parçası olarak ya da boyut duygusu sağlamak için kompozisyona yerleştirilmiş izlenimi vermektedir.

Hatta Şekil 280’de Yavuz Sultan Selim Camii’nin son cemaat yerindeki kişi ellerini önünde bağlayarak ayakta fotoğraf makinesine bakarken avlusunda fotoğraf için gereken uzun pozlama süresinde sabit durmadığı için belli belirsiz seçilen bir başka kişi gözlemlenmektedir. Bu da bu belirsiz figürün aksine saygılı bir şekilde doğrudan fotoğraf makinesine bakan kişiye bu şekilde poz vermesi gerektiğinin söylendiğini düşündürmektedir.



Şekil 280: Yavuz Sultan Selim Camii’nin Avlusu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 281: Üsküdar'daki Yeni (Validé) Cami'nin Şadırvanı
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Yukarıdaki fotoğraflarda aktarılmak istenen kontrollü mesajdan ve gösterilmek istenen nötr imgeden ne fazlasını ne eksikliğini gösteren insan ögesinden 'arındırılmış' bu denetimli ve kurgusal kompozisyonlara iki örnek aşağıdaki fotoğraflardır.



Şekil 282: Eyüp Sultan Camii'nin Şadırvanı
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



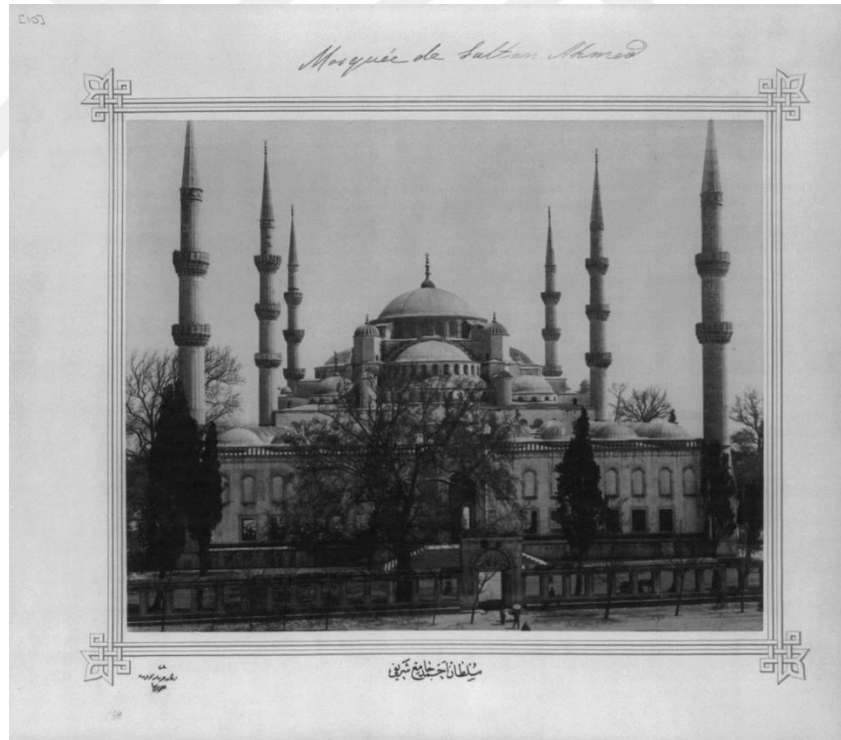
Şekil 283: Nuruosmaniye Camii'nin Abdest Çeşmeleri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Şekil 282'deki durağan kompozisyona sahip fotoğrafın konusu olan şadırvanın etrafının ve üzerinin hiç kıpırdamayan birçok güvercinle dolu olması insan ögesinin cami fotoğraflarından ne kadar uzak tutulmaya çalışıldığına yerinde bir örnektir. Böylece Bölüm 5'te Şekil 125 ile örneklenen fotoğraftaki abdest alan insanlar yukarıdaki fotoğrafa dâhil edilmeyerek Batılı izleyicinin caminin mimari bir bileşeni olan şadırvana odaklanması sağlanmaya çalışılmaktadır. Yine Şekil 125'in 'sınıflandırıcı' Oryantalist bakışına itiraz eden bir başka fotoğraf Şekil 283'teki örnektir. Ne camiden çıkan ne camiye giren ne de fotoğrafın konusu olan çeşmelerde abdest alan insanların görülebildiği müzede sergilenen bir eser durgunluğundaki bu fotoğraf da Şekil 280 ve 281'in denetimliliği ve Şekil 282'nin planlılığını tekrarlamaktadır. Bu sayede gösterilmek istenen mimari ve nötr yönden fazlası gösterilmemekte ama Osmanlı Devleti'nin 'egzotik' bir Doğu ülkesi olmadığı propagandasından da geri durulmamaktadır.

İki yönlü bu çabayı aşağıda örneklenen genel planlı diğer dış mekân cami fotoğraflarında da gözlemlemek mümkündür.



Şekil 284: Ayasofya Camii'nin Dışardan Görünüşü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 285: Sultanahmet Camii'nin Dışardan Görünüşü
Ali Rıza Paşa, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Burada örneklenen iki büyük caminin içinde olduğu kadar dışında da kolayca gözlemlenen insan ögesinin eksikliği II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki diğer cami fotoğraflarında da devam etmektedir. Bu da Albümler'de görev yapan farklı

fotoğrafçıların önceden belirlenmiş aynı talimatlar doğrultusunda çalıştığını göstermektedir. Fotoğrafçılara verilen bu talimatların içinde cami fotoğraflarında büyük olasılıkla camilerin içinde ya da dışında yakın plan figür temsili olmaması gerektiği kuralı da bulunmaktadır.

Böyle bir yönerge altında çalışıyor olmak fotoğrafçıları beklenen standartlarda fotoğraflar oluşturabilmek için teknik yönden sorunlu kompozisyonlar üretmeye zorlamaktadır. Figür temsilinden kaçınmak adına Ayasofya'nın Şekil 284'te tam cepheden fotoğraflanmaması, fotoğraflanırken oldukça uzaktan adeta ağaçların arkasından fotoğraflanması ve bu zorlama nedeniyle kompozisyona sağ taraftan bir bina cephesinin girmesi caminin gösterişini ve büyüklüğünü gölgelemektedir. Ancak öte yandan bu kompozisyon Batılı başkentlerdekilere benzer bir şehir meydanını da vurgulayarak başka yönden bir Batılılaşma propagandası da yapmaktadır.

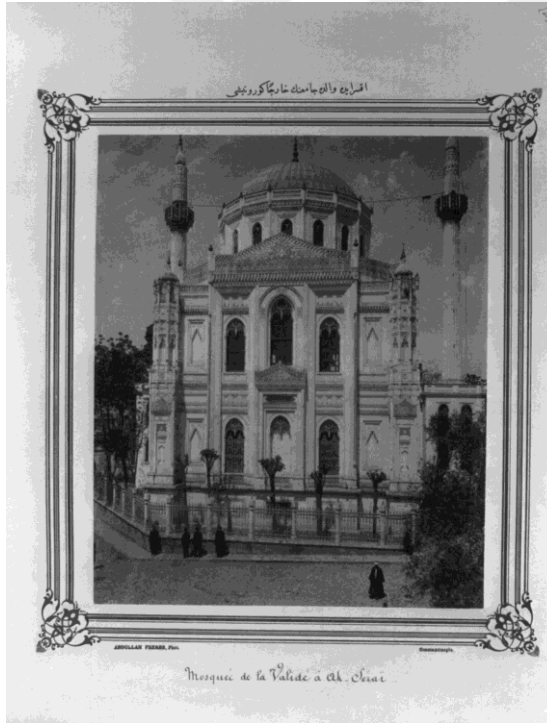
Öte yandan Abdullah Biraderler'in de büyük olasılıkla mimari fotoğraf açısından teknik olarak sorunlu kabul edecekleri bu fotoğraf bir nedenden dolayı II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yer bulmuş olmalıdır. Daha önceki bölümlerde de örneklendiği üzere Albümler'de böyle fotoğraflara sık sık rastlandığı düşünüldüğünde bunun nedeninin II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin cami fotoğraflarıyla amaçladığı camileri 19. Yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist 'resimsi' imgeden kurtarmak ve 'hayali' değil oldukları gibi doğru bir şekilde temsil etmek çabası olduğu değerlendirilmelidir.

'Mistik' Doğu imgesini kırmaya yönelik bu çaba Şekil 285'te görülen Sultanahmet Camii'nin fotoğrafında da devam etmektedir. Camiyi adeta kompozisyonun içinde boğarak etrafında gözün hareket edeceği hiçbir alan bırakmayan fotoğrafın bu yönüyle estetik ve teknik olarak başarılı bir fotoğraf olarak kabul edilmesi zordur. Ancak sahip olduğu bu son derece katı ve insan ögesinin neredeyse hiç görünmediği kapalı ve kontrollü kompozisyonla Batılı izleyicinin günümüzde olduğu gibi 19. Yüzyıl'da da yakından tanıdığı bir caminin aslında ve gerçekten nasıl bir yapı olduğunu yine Batılı izleyiciye birinci elden göstermektedir. Böylece Batı kamuoyunun Oryantalist zihnindeki arkasında Güneş'in battığı 'sisli' ve 'düşsel' cami silüetlerine fotoğrafın görsel diliyle durağan, nötr ama son derece net bir karşı duruş sergilenmektedir.

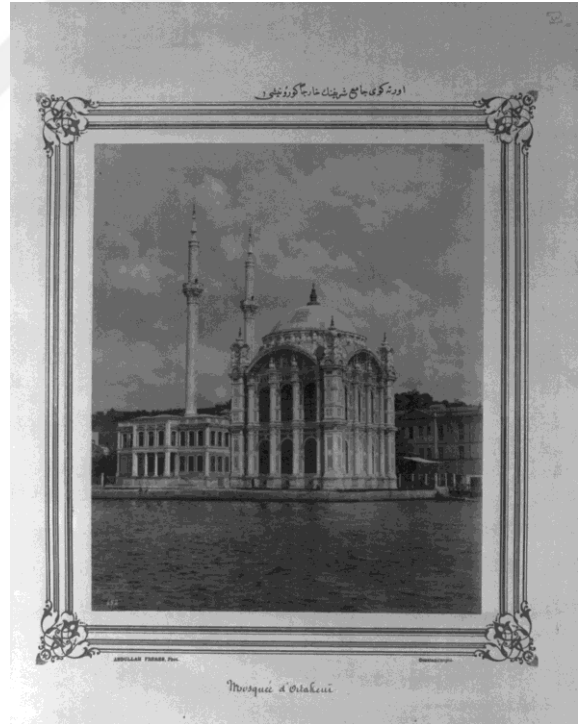
Oryantalist bakışın fotoğraf ve resimde sık sık konu aldığı büyük, gösterişli ve eski camileri yukarıdaki gibi kompozisyonlara sahip fotoğraflarla yeniden ve bu bakışa

karşıt bir şekilde konumlandırılan II. Abdülhamid Armağan Albümleri, modern ve Batılı bir Osmanlı imgesinin propagandasını yapabilmek için Batılılaşma çabalarının mimarideki yansıması olan neoklasik ve barok çizgiler taşıyan (Pertevniyal) Valide Sultan, Ortaköy Cami, Tophane (Nusretiye) Camii ve Cihangir Camiileri gibi daha Batılı anlayışla yapılmış camilerin fotoğraflarından da yararlanmaktadır. Osmanlı Devleti'nde bir dönemin kapanıp başka bir dönemin başladığının mimari göstergesi olarak kabul edilebilecek bu camilerin Albümler'de yer alması Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl boyunca geçirdiği kapsamlı ve köklü Batılılaşma dönüşümünün de kabulü ve belirtisi olarak okunmalıdır.

Klasik Osmanlı cami mimarisindeki büyük ve gösterişli camilerin fotoğraflarında olduğu gibi bu daha küçük camiler de aşağıda görüleceği üzere yine genel planlı ve gerçek anlamda figür temsilinden oldukça uzak kapalı kompozisyonlarla fotoğraflanmışlardır. Şekil 286'daki figürler de yine camiler için ölçeklendirme amacıyla kullanılan ve varlıkları mekânla sınırlı öznelerdir.



Şekil 286: Valide Sultan Camii'nin Dış Görünümü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 287: Ortaköy Cami'nin Dış Görünümü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

II. Abdülhamid Armağan Albümleri Batılı mimari çizgilere sahip bu küçük camileri Batılılaşmanın görsel simgelerinden biri olarak odak noktası yaparken bazen de aynı

camileri aşağıdaki örneklerde görüleceğı üzere İstanbul'un modern binalardan oluşan şehir dokusunu vurgulamak için kullanmaktadır.



şekil 288: Tophane (Nusretiye) Camii'nin Dış Görünümü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



şekil 289: Cihangir Camii'nin Dış Görünümü
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Geniş planlı açık kompozisyonlarla çekilen yukarıdaki her iki fotoğrafta da konu Batılı mimari anlayışla yapılan camiler olsa da bu camilerin etrafındaki aynı Batılı çizgilerle sahip binalar dikkat çekmektedir. şekil 288'deki fotoğrafın yatay olarak eşit iki parçaya bölünen kompozisyonunun odak noktası olan Tophane (Nusretiye) Camii

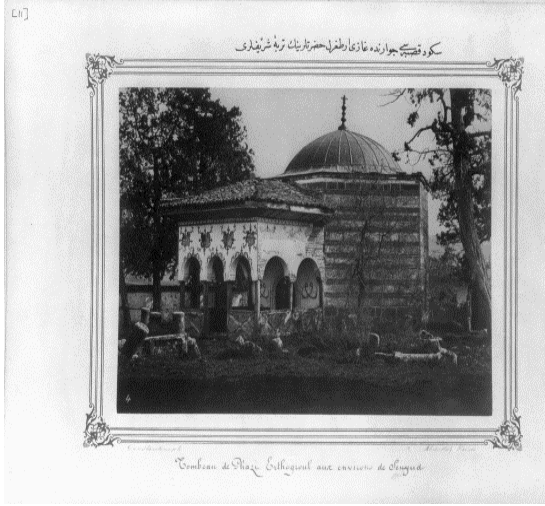
izleyicinin dikkatini, taşıdığı barok çizgilerle camiyi mimari yönden tamamlayan saat kulesine ve modern Tophane Kışlası'na da yöneltmektedir. Ayrıca caminin hemen arkasındaki tepede bulunan cam pencereli modern binalar da caminin çektiği dikkati onlara yönlendirmesiyle ortaya çıkmaktadır ve şehir dokuna yönelik ipucu vermektedir.

Aynı şekilde Şekil 289'da Cihangir Camii'ni gösteren geniş planlı yatay açık kompozisyona sahip fotoğrafta da caminin hemen altındaki sahilde bulunan Çifte Yalılar (MSGSÜ binaları) camiden daha fazla dikkat çekmektedir. Bölüm 5'te Oryantalist şehir imgesi tartışılırken değinilen fotoğraflarda rastlanmayan bu modern binaların camiyi konu alan bir fotoğrafa geniş planlı bir kompozisyonla böylece dâhil edilmesi, şehrin Batılı ve modern mimarisine yapılan bir vurgu olduğu kadar, eski eserler kısmında da vurgulanacağı üzere, bir bakıma sadece Doğu'nun değil Batı'nın da aynı fotoğrafta yer almasıyla bir sentezin görsel propagandası olarak da değerlendirilmelidir.

6.3.4.2. Türbeler

Oryantalist bakışın Osmanlı Devleti'ni sokmak istediği 'resimsi' ve 'egzotik' Doğu ülkesi imgesine karşı yukarıda tartışılan kurgulara sahip cami fotoğraflarıyla itiraz eden ve Batı devletlerindeki benzer modernleşme göstergelerini vurgulayan II. Abdülhamid Armağan Albümleri, cami fotoğrafları dışında yer verdiği türbe fotoğraflarıyla da Osmanlı Devleti'nin önemli tarihsel kişiliklerinin altını çizmektedir. Bölüm 4'te de değinildiği üzere II. Abdülhamid Osmanlı tarihinde yer edinmiş önemli figürlerin türbelerini yeniden yaptırmış ya da onarımını sağlamıştır. Bu türbelerin fotoğraflarına II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yer verilmesi de Bölüm 3'te tartışıldığı üzere Batılı yöneticilerin kendi tarihlerine ait olayları ve kişileri resmetmelerine ya da heykellerini yaptırmalarına koşut bir şekilde Osmanlı Devleti'nin de kendi köklü geçmişinin kültürel mirasına sahip çıkmasının propagandası olarak okunmalıdır.

Albümler'de yer alan türbelere ilişkin beşi iç mekân fotoğrafı toplam 42 fotoğraf da bu sahiplenmenin Albümler'in propaganda kurgusu içindeki önemini göstermektedir. Bu fotoğraflardan seçilen yedi örnek aşağıdadır.



Şekil 290: Ertuğrul Gazi'nin Söğüt Civarındaki Türbesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 291: Osman Gazi ve Orhan Gazi'nin Bursa'daki Türbeleri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 292: Fatih Sultan Mehmet'in Türbesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 293: Kanuni Sultan Süleyman'ın Türbesi
Ali Rıza Paşa, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 294: Yavuz Sultan Selim'in Türbesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 295: Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülaziz'in Türbeleri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 296: Sultan Abdülmecit'in Türbesi
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Geniş planlı ve kapalı kompozisyonlarla çekilen tüm bu fotoğraflarda türbeler yine figür temsilinden oldukça yoksun bir kompozisyonla gösterilmektedir. Şekil 294, 295 ve 296'da yer alan figürlerin de dua eder pozisyonda olmamaları ve doğrudan fotoğraf makinesine bakmaları nedeniyle türbelere ilişkin bir ölçek duygusu vermek amacıyla özel olarak kompozisyona yerleştirildikleri değerlendirilmelidir. Dolayısıyla bu fotoğraflar II. Abdülhamid'in Batılı hükümdarların resim ve heykel ile yaptıkları gibi kendi köklü geçmişinin görsel propagandası ve bu geçmişi vurgulama çabası olarak okunmalıdır.

6.3.4.3. Eski Eserler

Eski eserlerin sahipliği ve bu eserlerin sağladığı meşruiyet olgusu bugün olduğu gibi 19. Yüzyıl'da da devletlerarası sorunlarda önemli ağırlığı olan bir konudur. Dolayısıyla bir devletin toprakları üzerindeki tarihi eserler ve yapılar yoluyla kendinden önceki geçmişe sahip çıkması ve bu geçmişi kendi tarihi ile sentezlemesi kendine özgü politik ve kültürel yönleri olan bir durumdur. Çelik (2016)'e göre bir

bilim olarak kabul gördüğü 19. Yüzyıl'ın son yıllarında ve 20. Yüzyıl'ın başlarında arkeoloji, devletlerin meşruiyet arayışları ve güç mücadelelerinde etkili bir araç haline gelmiştir. Bu yüzden tarihi eserler ve yapılar üzerindeki sahiplik ve kültürel hak iddiaları Osmanlı Devleti ve Batı devletleri arasında politik çekişmelerin de odağında yer almıştır. II. Abdülhamid yönetiminin Bölüm 4'te tartışılan sanat ve kültür alanındaki geleneksel modernleşme yaklaşımının izlerini bu bağlam içinde aşağıdaki örnekleriyle II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde de görmek mümkündür.



Şekil 297: Kariye Camii İçindeki Bir Duvarın Parçası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 298: Ayasofya Camii'nin İç Görünümü 2
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 299: Ayasofya'nın Aya İrini'deki Çanı
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Şekil 297'deki örnekte görülen Hz. İsa freski, Şekil 298'de görülen bir dönem kilise olarak kullanılan Ayasofya ve Şekil 299'da görülen Ayasofya'nın çanı İstanbul Osmanlı Devleti tarafından fethedilmeden önce Bizans İmparatorluğu'na ait olan ama fetihten itibaren Osmanlı Devleti'nin sahipliğine geçen Hristiyanlık için kutsal mekân ve nesnelere göstermektedir. Bu yönleriyle dahi bu fotoğraflar II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin yukarıda değinilen bağlam içinde eski eser fotoğraflarıyla gerçekleştirmeye çalıştığı sahiplik, egemenlik hakları ve meşruiyet propagandasının önemli öğeleri konumundadır. Ayrıca Şekil 298'deki genel planlı kapalı kompozisyona sahip fotoğrafta görülen Ayasofya'nın içinde aslı büyük yuvarlak levhalardaki 'Allah' ve 'Muhammed' yazıları ve Ayasofya'nın çanının da yine önceden bir kilise olan ancak daha sonra müze olarak kullanılan Aya İrini'de sergilenmesi bu sahiplik ve sahiplikten kaynaklanan meşruiyet propagandasının daha da güçlü bir şekilde yapılması olarak değerlendirilmelidir.

Bu propagandaya başka bir boyut kazandıran fotoğraflar ise aşağıda görülen örneklerdir.



**Şekil 300: Hipodrom'un (At Meydanı) Görünümü
Konstantin ve Jüstinyen Dikilitaşları
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])**



Şekil 301: Çemberlitaş
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 302: Sultanahmet Camii, Dikilitaş ve Yılanlı Sütun
Ali Rıza Paşa, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Bu fotoğrafların hepsi kapalı kompozisyonlarındaki figürleri öne çıkarmadan genel planlı çekilen fotoğraflardır. Böylece daha önce tartışılan askeri modernleşme, eğitim, sağlık ve kamu hizmetleri gibi farklı temaları konu alan fotoğraflarda olduğu üzere

'Doğulu' insan ögesinin Batılı izleyicinin ilgisini fotoğrafın iletmek istediği mesajdan uzaklaştırmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır.

İletilmek istenen ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin propaganda amacı ve kurgusuna uygun olarak daha önceden tasarlanan bu mesaj da Şekil 300'deki fotoğrafta ön planda görülen Konstantin Dikilitaş¹ ve arka plandaki Jüstinyen Dikilitaş², Şekil 301'deki Çemberlitaş³ ve Şekil 302'de Sultanahmet Meydanı'nda Dikilitaş'ın karşısında görülen Yılanlı Sütun⁴ gibi Antik Mısır, Roma, Bizans ve Antik Yunan uygarlıklarından kalan (Freely ve Çakmak, 2005; Baran Çelik, 2013) korunmuş dört önemli tarihi eserin Osmanlı Devleti'ne Batı evreni içinde sağladığı tarihsel köklülük, meşruiyet ve dolayısıyla Batı uygarlığının doğal bir parçası olma propagandasıdır.

Dolayısıyla antik uygarlıklara ait birçok farklı eski eseri bir arada ve Osmanlı Devleti sahipliğinde gösteren II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki bu fotoğraflar, yukarıda değinilen bağlam içinde 19. Yüzyıl Batı evreninde bu eserlerin üzerlerindeki egemenlik hakları konusundaki tartışmalara son verme amacı güttüğü kadar Ortaylı (2016c)'nın "...geleneksel Roma imparatorluklarının üçüncüsü ve sonuncusu Türklerin imparatorluğu olan Osmanlı'dır." (Ortaylı, 2016c, 10) diyerek ifade ettiği gibi Osmanlı Devleti'nin Batı uygarlığının ve dünya tarihinin en önemli devletlerinden biri olan Roma İmparatorluğu'nun da mirasçısı olduğu düşüncesinin görsel propagandası olarak değerlendirilmelidir. Şekil 300, 301 ve 302'de bu devamlılığı vurgulayan tarihi eserlerin arka planında görülen camilerle de bu süreklilik ve sahiplik propagandası pekiştirilmekte; antik çok tanrılı dinler, Hristiyanlık ve İslamiyet yapılarının bir arada bulunmasının getirdiği modern uyumun da altı çizilmektedir.

Sonuç olarak, hem figür temsilinden uzak genel planlı kompozisyonları hem konu aldıkları mekân ve nesnelerin arka plan ve alt metinleriyle 19. Yüzyıl Batı evreninin

¹ Her ne kadar Şekil 300'ün açıklama metninde Konstantin Dikilitaş olarak isimlendirilmiş olsa da bu dikilitaş aslında MÖ. 15. Yüzyıl'da Mısır Firavunu III. Tutmosis tarafından yaptırılan ve İstanbul'a Roma İmparatoru I. Konstantin tarafından getirilen ve I. Theodosius tarafından MS 390'da Hipodrom Meydanı'na yerleştirilen dikilitaşdır. Bu yüzden arkeolojik yönden Theodosius Dikilitaş olarak kabul edilmektedir (Kahzdan ve diğ., 1991).

² Günümüzde Örme Dikilitaş olarak bilinen bu dikilitaş resim 300'ün açıklama metninde Jüstinyen Dikilitaş olarak tanımlansa da aslında Bizans İmparatoru VII. Konstantin tarafından MS. 10. Yüzyıl'da yaptırılan dikilitaşdır (Guberti Basset, 1991).

³ Roma İmparatoru I. Konstantin tarafından MS. 330'da inşa ettirilen dikilitaşdır (Mango, 1981).

⁴ Roma İmparatoru I. Konstantin tarafından MS. 4. Yüzyıl'ın başlarında Delhi/Hindistan'dan İstanbul'a naklettirilen sütundur (Madden, 1992).

Oryantalist bakışına görüldüğünden çok daha net bir karşı duruş sergileyen cami, türbe ve eski eserler fotoğrafları, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin güçlü bir Batılılaşma/modernleşme propagandası yaptığı temalardan biridir. Osmanlı Devleti'nin Batı evreni ile çeşitli açılardan tarihi bağlarını ortaya koymayı hedefleyen bu fotoğraflar aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin hem kendi tarihi hem de Batı tarihi içindeki yerini ve meşruiyetini yeniden kurgulayarak Osmanlı Devleti'ni Batılı kamuoyuna Batılı bir devlet olarak benimsetme çabasıdır. Daha önceki bölümlerde değinilen fotoğraflarla Osmanlı Devleti'nin askeri, eğitimsel, kamu hizmetleri gibi birçok farklı alanda 19. Yüzyıl Batı evreninin standartlarında bulunduğunu kanıtlamayı hedefleyen II. Abdülhamid Armağan Albümleri bu bölümde tartışılan fotoğraflarla da Batılı devletler ve Osmanlı Devleti arasındaki daha organik bir benzerliği ve devamlı geçmişi sergileme amacındadır. Bu amacı güden propaganda gayretinin benzer bir boyutunu aşağıda incelenecek olan saltanat olanaklarını konu alan fotoğraflarda da gözlemlemek mümkündür.

6.3.5. Saltanat Olanakları

Osmanlı Devleti'ne ilişkin 19. Yüzyıl Batı evreninde yaygın kabul gören 'egzotik' bir Doğu devleti imgesini modern ve en az Avrupalı çağdaşları kadar Batılı bir devlet imgesine dönüştürme gayretinde olan II. Abdülhamid Armağan Albümleri, bu amaca yönelik olarak 19. Yüzyıl boyunca askeri, eğitimsel, kamusal alanlarda kaydedilen ve Osmanlı Devleti'nin 'gerçekte' nasıl bir Batılılaşma düzeyinde olduğunu gösteren gelişmelerin fotoğrafın belgeleyici diliyle görsel propagandasını yapmaktadır. Cami, türbe ve eski eserlerin fotoğraflarıyla da bu Batılılaşma propagandasına daha politik bir itiraz ve kültürel bir boyut katan Albümler, Batı evreniyle Osmanlı Devleti arasındaki bir benzerliği daha vurgulayan ve böylece Batılı devlet imgesini kuvvetlendiren başka bir propaganda temasından daha yararlanmaktadır. Bu tema da Fransız Devrimi ile ağır bir darbe olsa da 19. Yüzyıl jeopolitik düzleminde hala ağırlığını koruyan monarşilerin sahip olduğu saltanat olanaklarıdır.

19. Yüzyıl'ın Batılı monarşilerine Osmanlı Devleti'nin de aynı onlar kadar zengin olduğu propagandasını yapmaya yönelik yaklaşık 190 örnekle geniş bir yer tutan bu saltanat olanakları fotoğrafları, aslında daha çok II. Abdülhamid'in monarşi gücünün getirdiği 'değerler'den anladığına dair kişisel bir mesaj olarak değerlendirilmelidir.

6.3.5.1. Saraylar

İstanbul'da bulunan farklı saray ve köşklerin dış görüntülerini içeren aşağıdaki fotoğraflar II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin propagandasını yapmayı amaçladığı modern ve Batılı bir monarşinin sahip olduğu gösterişli standart yaşam tarzının Osmanlı hanedanında bulunduğu düşüncesini kanıtlamayı amaçlamaktadır.



Şekil 303: Yıldız Sarayı'nın görünümü

Anonim, 1880-1893

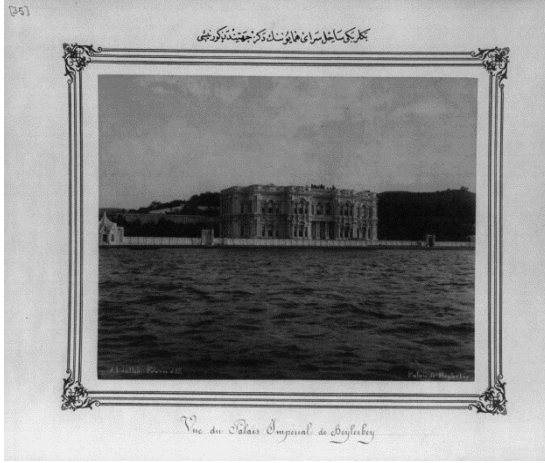
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 304: Dolmabahçe Sarayı'nın Görünümü

Anonim, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



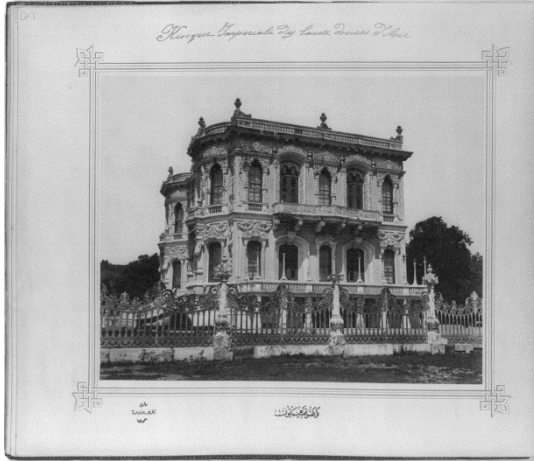
Şekil 305: Beylerbeyi Sarayı'nın Görünümü

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])



Şekil 307: Topkapı Sarayı'nın Sarayburnu'ndan Görünümü

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])



Şekil 306: Göksü Kasrı

Ali Rıza Paşa, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])



Şekil 308: Yıldız Sarayı'nda Bir köşk

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog,
[22.04.2017])

Genel planlı ve çoğunlukla kapalı kompozisyonlarla çekilen bu fotoğraflarda II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki diğer dış mekân fotoğraflarının kurgusuna uygun olarak yine herhangi bir figür temsiline rastlanmamaktadır. Fotoğrafların durağan kompozisyonları planlandıkları üzere yine saray ve köşklerin çevresi hakkında fazladan herhangi bir ipucu vermemektedir.

Gösteriş için en uygun temalardan biri olan saray ve köşklerin aşağıda örnekleri görülen içerden çekilen fotoğrafları yukarıdaki dış mekân fotoğraflarından daha etkili bir şekilde Osmanlı hanedanının Batılı monarşilerle saltanat olanakları yönünden benzerliğini vurgulamaktadır.



Şekil 309: Yıldız Sarayı'nda Bir Yemek Odası

Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



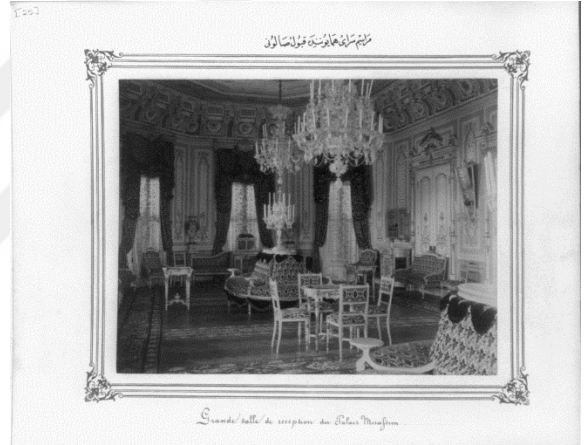
Şekil 310: Yıldız Sarayı'nda Bir Koridor

Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 311: Hazine Dairesi'ndeki Çin Vazoları ve Eski Silahlar

Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 312: Yıldız Sarayı'ndaki Bekleme Odası

Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Yukarıdaki fotoğraflar, gösterdikleri gösterişli avizeler, Şekil 309'daki Şekil 204 ve 205'teki görüntüyü andırır şekilde son derece düzenli dizilmiş kristal yemek takımları, şık masalar, sandalyeler ve dökümlü perdeler ile süslü dekoratif eşyalarıyla yüksek tavanlı salonlar ve koridorlarla Osmanlı hanedanının Batılı kral ve imparatorlara denk saltanat zenginliğinin propagandasını yapmaktadır.

Şekil 311'deki örnek ise cam dolabın içinde farklı büyüklüklerdeki saatler ve eski silahları göstermektedir. Bu dolabın üzerinde ise Çin vazoları durmaktadır. Birbiriyle ilgisiz tüm bu eşyaları barından dolabın hemen yanında ise gösterişli bir taht bulunmaktadır. Hazine Dairesi'ndeki bu zengin birikim II. Abdülhamid'in de Batılı

denkleri gibi değerli eşyalardan oluşan bir koleksiyona sahip olduğunun görsel belgesi olarak okunabilir. Şekil 312 ise avizeleri ve süslü eşyalarıyla bir bekleme odasının sahip olduğu gösterişi belgeleyerek Batılı izleyiciyi II. Abdülhamid'in yaşadığı bu sarayın geri kalan kısmındaki zenginliği düşünmeye yönlendirmektedir. Bu da Batı evreniyle saltanat olaraktanları üzerinden kurulmak istenen bağın ve Osmanlı Devleti'nin Batılı karakterinin bir görsel propagandası olarak değerlendirilmelidir.

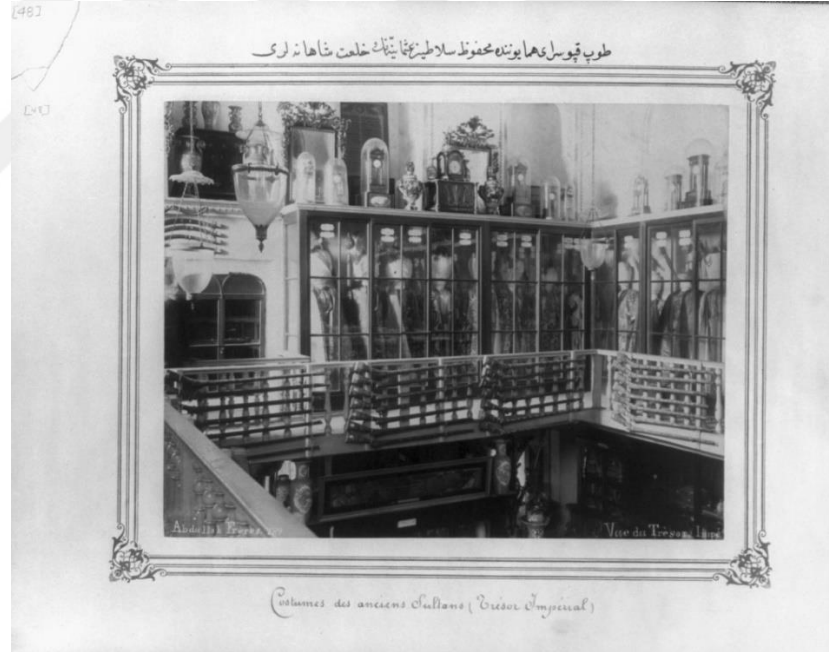
II. Abdülhamid Armağan Albümleri, bu maddi gösterişi Osmanlı Devleti ve hanedanı için manevi yönden de tamamlayan ancak maddi değeri de oldukça yüksek olan koleksiyon nesnelere fotoğraflarına da yer vermektedir. Aşağıdaki örnekler saltanat olanaklarını bu yönünü belgeleyen örnekler olarak gösterilebilir.



Şekil 313: Yavuz Sultan Selim'in 1514'te İran'da Ele Geçirdiği ve İran Şahı'na Ait Değerli Taşlarla Süslü Altın Taht (Topkapı Sarayı'nın Hazine Dairesi'nde) Abdullah Biraderler, 1880-1893 (Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 314: Topkapı Sarayı'nın Taht Odası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 315: Önceki Osmanlı Sultanlarının
Topkapı Sarayı'nın Hazine Dairesi'ndeki Kıyafetleri
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Şekil 313'te cam dolabın içindeki altın tahtın, üzerindeki maddi zenginliği simgeleyen değerli taşlar bir yana Osmanlı Devleti'nin en güçlü sultanlarından birinin başarı öyküsünü anlatan bir açıklama metniyle, neredeyse başka hiçbir şeye yer bırakamayacak kadar kapalı ve geniş planlı bir kompozisyona yerleştirilerek Batılı

izleyiciye sunulması II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin yapmak istediği saltanatın maddi zenginliği propagandasının yanı sıra Osmanlı Devleti'nin ve hanedanın da Batılı devletleri yöneten monarşiler kadar köklü olduğuna yapılan bir vurgu olarak değerlendirilmelidir. Bu tahtı dolabın arkasında elleri önlerinde saygıyla bekleyen personel de bu maddi ve manevi değere yönelik bir başka gösterge olarak okunabilir.

Geniş planlı ve kapalı kompozisyonla çekilen Şekil 314'teki fotoğrafta görülen geniş ve süslü taht odası da tahtın yanındaki iki büyük ve gösterişli çalar saat ile Batılı hedef kitleye Osmanlı hanedanının maddi zenginliğinin, bu taht odasının Osmanlı Devleti'nin en güçlü dönemlerini simgelemesiyle de başarılı ve görkemli bir geçmişin görsel propagandası yapılmaktadır. Aynı propaganda Şekil 315'deki örnekte de daha önce Osmanlı Devleti'ni yönetmiş eski sultanların kıyafetlerinin cam dolapta sergilenmesiyle yapılmaktadır. Bu fotoğrafta da cam dolabın üzerinde görülen süslü vazolar cam fanuslar içindeki değerli saatler de bu manevi yönlü propagandaya maddi bir boyut eklemektedir.

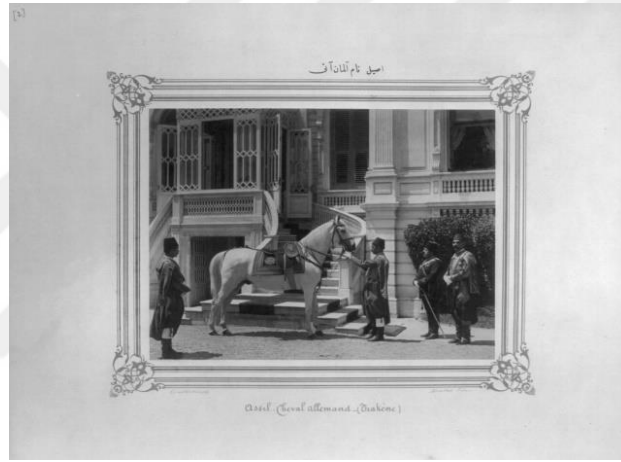
6.3.5.2. Atlar ve Ahırlar

II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Osmanlı Devleti'nin saltanat olanaklarının ve köklülüğünün Batılı hükümdar ve monarşilere denk olduğu propagandası saraylar ve içlerindeki değerli nesnelere fotoğrafı dışında Osmanlı hanedanının sahip olduğu at ve ahırların fotoğraflarında da devam etmektedir. Altmış fotoğrafla bir zenginlik göstergesi olarak atın vurgulanması Batılı hükümdarların sahip oldukları pahalı saltanat zevklerine koşutluk göstermektedir. Ayrıca seçkin Arap ve İngiliz atlarının fotoğraflarının Albümler'e dâhil edilmesi II. Abdülhamid'in Albümler'in hedef aldığı Batılı izleyicinin yanı sıra özellikle hediye olarak gönderildiği İngiliz ve ABD kamuoyunu nasıl etkileyebileceği konusunda da belli bir düzeyde bilgi sahibi olduğunun göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

Atları seyisleriyle beraber ahırlarda ya da haralarda gösteren bu fotoğraflardan seçilen örnekler aşağıda incelenmiştir.



Şekil 316: Gonca Adlı Arap Atı
Abdullah Biraderler, 1880-1890
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 317: Asil Adlı Alman Atı
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 318: Macar ve Arap Melezi Büyük Bir Aygır
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



**Şekil 319: İmparatorluk Haraları'nın
Üçüncü Bölümü**

Abdullah Biraderler, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



**Şekil 320: İmparatorluk Haraları'nın Üçüncü Bölümündeki
Macar ve Normandiya Atları**

Abdullah Biraderler, 1880-1893

(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Açıklama metinleriyle Osmanlı hanedanının sahip olduğu farklı seçkin ırklardan atları ve bu atların buldukları farklı ahırların öne çıkarıldığı bu örneklerde atlar Şekil 316, 317, 318 ve 320'de olduğu gibi bir seyisle fotoğraflanmıştır. Ayrıca atların yanı sıra Şekil 318, 319 ve 320'deki ahır ve hara binalarının modern ve bakımlı görünümü de dikkat çekici bir ögedir. Özellikle Şekil 317'de binicisini bekleyen atın önünde bulunduğu binanın fotoğrafın konusu olan Alman atı kadar öne çıkan gösterişli dış cephesiyle sunduğu maddi zenginlik de Batılı bir görünüm ve Osmanlı hanedanı ve Batılı monarşiler arasında bir benzerlik yaratma çabasının göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

6.3.5.3. Yatlar

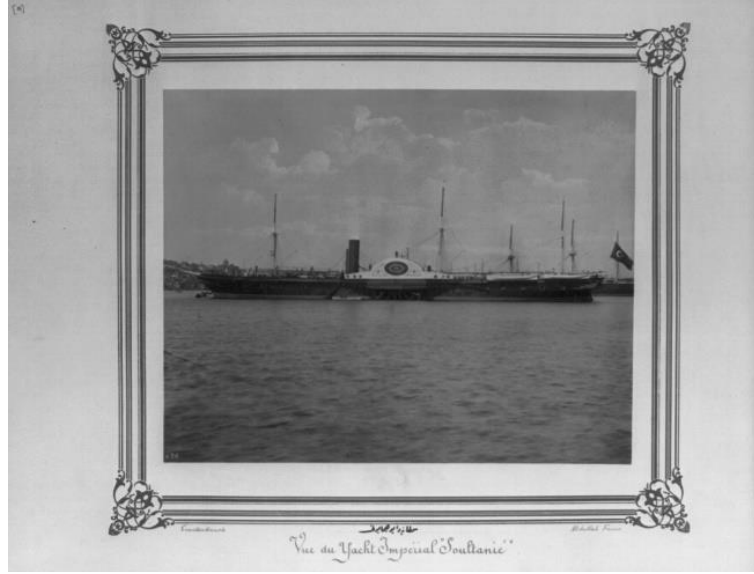
II. Abdülhamid Armağan Albümleri Osmanlı Devleti ve Batılı devletler arasındaki Batılı yönden benzerlikleri vurgulamak ve modern bir Batılı devlet propagandası yapmak için kullandığı saltanat olanaklarına ilişkin görkemli saraylar, seçkin atlar ve modern ahırların fotoğraflarına ek olarak Osmanlı hanedanının sahip olduğu yatlara da yer vermektedir. Sadece 12 fotoğrafla saray ve atlar konulu saltanat olanakları fotoğraflarından çok daha az yer tutan yat fotoğrafları aşağıda da görüleceği üzere çoğunlukla uzaktan çekilmiş dış mekân görünümünden oluşmaktadır. Ancak yatların iç görünümüne de çok daha sınırlı sayıda olsa da yer verilmiştir.



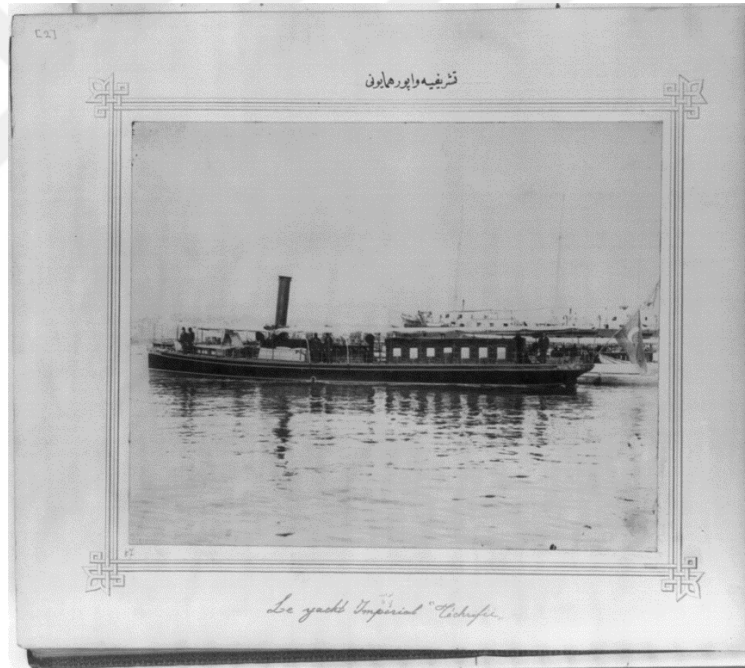
Şekil 321: Harekete Hazır Saltanat Yatı İstanbul
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 322: Saltanat Yatı İzzeddin
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 323: Saltanat Yatı Sultaniye
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 324: Saltanat Yatı Teşrikiye
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Geniş planlı ve uzaktan çekilen bu fotoğraflardan da anlaşılacağı gibi eşit olarak ikiye bölünmüş kompozisyonların sonucunda oldukça durağan bir görüntü ortaya çıkmıştır. Tüm fotoğraflardaki yatların 19. Yüzyıl'ın modern buharlı gemilerinden olması kadar Şekil 321 ve 322'de bu yatların arkasındaki Batılı mimari anlayışla yapılan Dolmabahçe Sarayı ve Camii ile Mecidiye Kışlası'nın binası da yatlarla yapılmak

istenen saltanat zenginliği vurgusuna ve II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin şehir görünümleri fotoğraflarındaki propaganda kurgusuna uygun bir nitelik kazandırmaktadır. Ayrıca Şekil 324'teki fotoğrafta daha önceki bölümlerde verilen örneklerle benzerlik içinde yatın üzerindeki personel de adeta hazırolda fotoğraf makinesine bakarak poz vermektedir. Bu da bu fotoğrafın denetimli kurgusuna ve kurumsal görünüm sunma çabasına işaret etmektedir.

Aynı planlı kompozisyona yukarıdaki tüm örneklerde yatların hepsinin aynı yöne bakacak şekilde konumlandırılarak fotoğraflanmasında da rastlamak mümkündür. Bu kurgusal denetimlilik Şekil 321 ve 322'deki neredeyse aynı noktadan fotoğraflanmış yatların oluşturduğu kompozisyonla ile daha net ortaya çıkmaktadır. Bu durum aşağıdaki fotoğrafta açık bir şekilde görölmektedir.



Şekil 325: Saltanat Yatı İzzeddin Dolmabahçe Sarayı Önünde
Anonim, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Bu fotoğrafta göröleceği üzere diğer saltanat yatları yine eşit iki parçaya bölünmüş durağan ve geniş açılı kapalı kompozisyonun ön planındaki İzzeddin Yatı'nın arkasında sıralanmıştır. Hepsinin baş kısmı da aynı yöne yani izleyiciye doğru bakmaktadır. Bu durum da II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin modern ve Batılı bir Osmanlı imgesi sunabilmek için daha önce de değinilen başvurduğu düzenlilik ve

sistematiklik temasının yansıması ve böylece yapmak istediği Batılılaşma propagandası üzerindeki sıkı kontrolü olarak değerlendirilmelidir.

Ayrıca bu fotoğrafta da Şekil 321, 322 ve 323'teki örnekler gibi kompozisyonun arka planındaki Batılılaşma eğilimlerini simgeleyen saraylar ve binalar gözlemlenmektedir. Bu ayrıntı da yine II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin fotoğrafın görünürdeki açıklayıcı metniyle sınırlı kalmadan örtülü olarak vermek istediği Batılılaşma ve modernleşme vurgusu olarak değerlendirilmelidir.

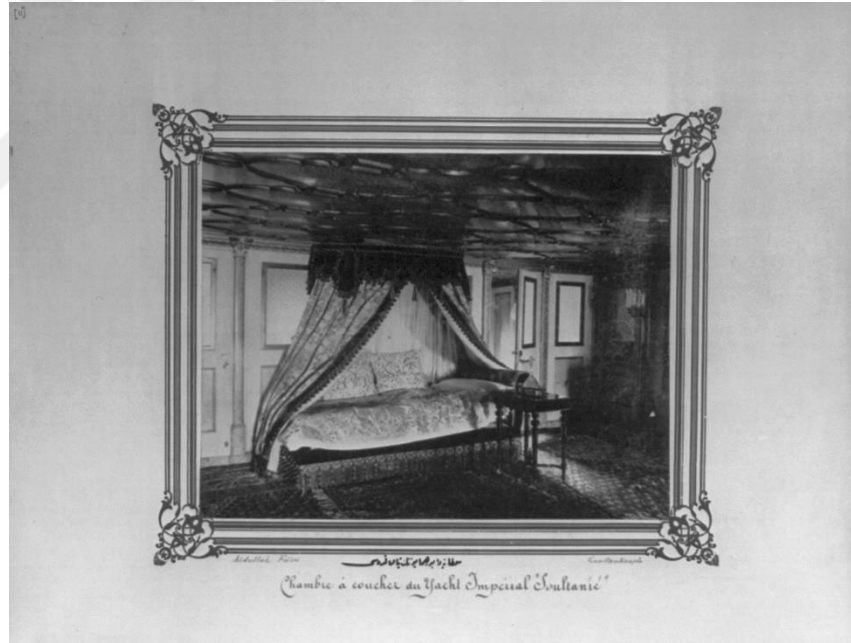
Bu modernleşme/Batılılaşma temasını ve Osmanlı Devleti'nin Batılı devletler düzeyindeki saltanat zenginliğini öne çıkaran bu denetimli ve kapalı kompozisyonlar Sultaniye Saltanat Yatı'na ait aşağıdaki iç mekân görüntülerinde de bulunmaktadır.



Şekil 326: Sultaniye Saltanat Yatı'nın Giriş Salonu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 327: Sultaniye Saltanat Yatı'nın Ana Salonu
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])



Şekil 328: Sultaniye Saltanat Yatı'nın Dinlenme Odası
Abdullah Biraderler, 1880-1893
(Library of Congress Online Catalog, [22.04.2017])

Bu fotoğraflar tirabzanlarından döşemelerine lambalarından masalarına ve yataklarına kadar hepsi son derece lüks bir yattan görüntüler sunmaktadır.

Genel planlı kompozisyonları ise Şekil 326 ve 327'de olduğu gibi tavan desenlerini ve tirabzanların Şekil 327 ve 328'de ise tavan çizgilerine ek olarak duvardaki desenlerin oluşturduğu kılavuz çizgilerle durağan ve denetimli bir nitelik kazanmaktadır. Bu

çizgiler fotoğrafın gösterdiği zenginliğin daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmasına yardım etmektedir.

Tüm bu gösterişli yatlar, atlar ve sarayların Yıldız Sarayı'na taşındıktan sonra Cuma namazı hariç neredeyse hiç çıkmayan ve şehzadelikte de oldukça tutumlu bir hayat süren (Sakaoğlu, 2015; Lewis, 2016) II. Abdülhamid tarafından pek de kullanılmadığı gerçeği göz önüne alınırsa tüm bu gösteriş öğelerinin II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde yer alışı nedeni daha net ortaya çıkacaktır. O neden de Batılı kamuoyuna ve hükümdarlara yapılmak istenen Osmanlı Devleti ve hanedanın zenginliği ve gösterişle 19. Yüzyıl'ın Batılı devletleri arasında yer alması gerektiği düşüncesinin propagandasıdır.

Sonuç olarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin saltanat olanakları olarak nitelendirilebilecek gösteriş öğelerini konu alan fotoğrafları da Albümler'in 19. Yüzyıl Batı evreninde yaygın olan 'egzotik' Doğulu görünümünün yerine uygar ve Batılı bir Osmanlı Devleti imgesi sunma gayretini desteklemektedir. Bu fotoğraflar Batı kamuoyuna yönelik olarak dikkatlice tasarlanmış bu mesajı denetimli ve planlı anlatılara sahip özenli kompozisyonlarla aktarmaya çalışırken hükümdarlık göstergeleri olarak da işlev görmektedir. Böylece saltanat olanaklarını belgeleme amacı taşıyan bu fotoğrafların II. Abdülhamid yönetiminin Batılı hükümdarlara saltanat meşruiyetini benimsetmeye yönelik oldukları da ifade edilebilir.

19. Yüzyıl'ın neredeyse tamamında bir kriz yönetimi içinde olan Osmanlı Devleti'nin de bu dönemde en çok ihtiyaç duyduğu kavramın da Batılı devletler ve kamuoyu tarafından Batılı ve modern bir yapılanma olarak benimsenmeyle gelecek meşruiyet temeli olduğu açıktır. Dolayısıyla Osmanlı hanedanının saltanat olanaklarını gösteren fotoğraflar da Albümler'in yukarıda tartışılan diğer temalardaki örnekler gibi Batı evreninde bu meşruiyeti kurmaya yönelik propaganda amacı ve değeri taşıyan fotoğraflardır.

7. SONUÇ

II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ni konu alan bu çalışma ‘II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ni Oryantalist söyleme karşı Osmanlı Devleti’nin Batılılaşan yüzünün yönetsel boyutta devlet destekli ve kontrollü kurumsal propagandası yapan fotoğraf bileşenleri nelerdir?’ sorusundan hareket etmektedir. Bu soruyu yanıtlamak için oluşturulan ve Bölüm 1’de açıklanan hipotezler de sorunun hem tarihsel hem düşünsel hem de fotoğraf yönlerine odaklanmaktadır.

Model olarak tanıtıcı, keşfetmeye dönük, kesitsel ve tarihsel kaynak taraması içeren niteliksel bir araştırma modeline sahip bu çalışma, evren olarak aldığı II. Abdülhamid Armağan Albümleri’ndeki fotoğrafları söz konusu Batılılaşma propagandasını fotoğraf bağlamında daha net inceleyebilmek için ordu, kamusal hizmetler, şehir görünümüleri, cami-türbe-eski eserler ve saltanat olanakları başlıklarına ayırarak veri toplama yöntemleri ışığında bu kategorilerden örneklem almıştır. Bölüm 1’de de belirtildiği üzere bu sınıflandırma fotoğrafların çalışmanın ana amacına ulaşmasını ve hipotezlerini sınamasını sağlayacak fotoğraflardaki ortak noktaların bulunması amacıyla tümevarım yöntemiyle yapılmıştır. Veri toplama yöntemi olarak tipik durum ve maksimum çeşitlilik örneklemesine dayanan bu çalışma bu yöntemleri konuyla ilgili kaynakların değerlendirilmesini içeren belgesel kaynak taraması yöntemiyle bir arada kullanmıştır.

Çalışmanın amaçlarının ve hipotezlerinin birbiriyle uyumlu olduğu, seçilen evren ve bu evrenden alınan örneklemin çalışmanın amaçları içinde geçerli ve genellenebilir olduğu ve veri toplama yöntemlerinin geçerli ve güvenilir olduğunun varsayıldığı bu çalışmanın sınırlılıkları da II. Abdülhamid Armağan Albümleri’nin ABD Kongre Kütüphanesi resmî sitesindeki katalogda bulunan 1819 fotoğraf ile yapılmış olması ve varılan yargıların II. Abdülhamid Armağan Albümleri ve fotoğraf arasındaki propaganda ilişkisine ilişkin olup çok daha geniş bir arşiv olan II. Abdülhamid Albümleri’ne genellenmemesi gerektiği şeklinde ifade edilmiştir.

Bu yapılanma içinde fotoğrafın 19. Yüzyıl’daki bulunuşuna giden sürecin fotoğraf tekniği açısından incelendiği ikinci bölümden sonra üçüncü bölümde sanat, siyaset ve

propaganda arasındaki girift ilişki hem Batı hem de Osmanlı Devleti bağlamında tartışıldıktan sonra fotoğraf ve propaganda bağlantısı mercek altına alınmıştır. Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl boyunca Batılılaşma amacıyla gerçekleştirdiği dönüşümü kavramsal olarak ele alan dördüncü bölümden sonra beşinci bölümde fotoğrafın Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma ve Pozitivizm'in toplumların yapılarını anlamak için kategorik ve karşılaştırmalı bilgi toplamasının Doğu bağlamındaki yansıması olan Oryantalizm arasına işlevsel olarak sıkışmış öyküsü ve Oryantalist söylemin Osmanlı Devleti'ne ilişkin fotoğraftaki kodları çözümlenmiştir. Altıncı bölüm ise çalışmanın dayanak noktasını oluşturmuş ve yukarıda değinilen soruyu yanıtlamak için II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin 19. Yüzyıl Batı evreni içinde fotoğraf ile yaptığı devlet destekli ve kontrollü kurumsal Batılılaşma propagandasını örneklem dâhilinde amaçları ve hipotezleri göz önüne alarak incelemiştir.

Çalışmanın gerçekleştirdiği tüm bu inceleme, çözümleme ve tartışmadan sonra elde edilen sonuçlar güçlü bir görünüm sunmanın hayati öneme sahip bir konu olduğu 19. Yüzyıl'ın çalkantılı devlet arası düzleminde II. Abdülhamid tarafından hazırlatılan ve ABD Kongre Kütüphanesi ile İngiltere British Museum'a gönderilen II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Batılı, özellikle Avrupalı, kamuoyunun Osmanlı Devleti'ne yönelik taşıdığı olumsuz algılar ile bu algıları besleyen Oryantalist 'geri kalmış' 'ilkel' 'barbar' Türk imgesini ve 'egzotik' 'düşsel' Doğu 'fantezi'si imgelemine kırıp bu imgeyi Batılı modern bir devlet imgesine dönüştürmeyi hedefleyen devlet destekli ve kontrollü kurumsal bir beyaz propaganda çalışması olduğunu göstermiştir. Batı tarafından 'tipik' temsilcisi olarak görüldüğü Doğu dünyası içinde Batı'nın hızla artan gücü nedeniyle varlığı ve meşruiyeti sorgulanan olan Osmanlı Devleti'nin II. Abdülhamid Armağan Albümleri ile gerçekleştirmeye çalıştığı bu propaganda çalışmasında Osmanlı Devleti yine Batı'da ortaya çıkan bir buluş ve 19. Yüzyıl'ın çığır açıcı buluşlarından olan fotoğrafı kullanmıştır.

Fikir babası olan II. Abdülhamid'in hiçbir fotoğrafının yer almadığı II. Abdülhamid Armağan Albümleri hazırlandığı dönemde Osmanlı Devleti'nin önde gelen fotoğraf stüdyolarını bir araya getiren bir proje olmuştur. Bu fotoğraf stüdyolarının Osmanlı Devleti'nin ulaştığı Batılılaşma düzeyinin 19. Yüzyıl Batı evreni içinde ilk elden duyurulmasında devlet mekanizmasının aktarmak istediği bu mesaj doğrultusunda önceden tasarladığı yönergeler altında çalışmıştır.

Altınca bölüm boyunca incelenen ve Albümler’de farklı fotoğraf stüdyolarına ait yukarıda değinilen farklı kategorilerdeki farklı fotoğraflarda benzer kompozisyonların birbirinin kopyası olacak şekilde tekrarlanması, aynı şekilde farklı fotoğraf stüdyolarına ait yukarıda değinilen farklı kategorilerdeki farklı fotoğraflarda figürlerin konu edilen Batılılaşma ögesini öne çıkarmak amacıyla salt ölçeklendirme işlevine indirgenmesi, figür temsili söz konusu olduğunda figürlerin mekânın doğal ve tümleşik bir parçası yapılarak adeta gözden kaçırılması, ışık ya da kompozisyon öğelerini düzenleyerek elde edilen herhangi bir estetik etki yaratma çabasının olmaması, bu nedenle fotoğrafların Batılılaşma mesajı dışında hiçbir şey hakkında ipucu vermeyecek kadar dizinsel olması ve propagandası yapılmak istenen Batılılaşan Osmanlı vurgusu adına farklı fotoğraf stüdyolarına ait farklı fotoğraflarda benzer kompozisyon hatalarına ya da zorlamalarına rastlanması farklı fotoğraf stüdyolarının tutarlı bir şekilde tek elden bir Batılılaşma propagandasının oluşturulması için çalışmasını sağlayan talimatların ve devlet destekli ancak önceden tasarlanmış ve kontrollü bir kurumsal propaganda mesajının varlığına işaret etmektedir. Fotoğrafın sağladığı teknoloji ve getirdiği görsellikten yararlanmak kadar geleneksel ama başarılı bir geçmişe bakışı da içeren bu propaganda çalışması II. Abdülhamid’in 19. Yüzyıl’ın son çok etnik kökenli ve dinli devletlerinden birinin hükümdarı olmasının yanı sıra Tanzimat Dönemi’yle başlayan yenilenmenin de son uygulayıcısını temsil etmesiyle de örtüşmektedir.

Dolayısıyla bu bulgular eşliğinde sınıanan 'II. Abdülhamid Armağan Albümleri fotoğraf ile yapılan devlet destekli ve kontrollü kurumsal bir propaganda çalışmasıdır.' hipotezi doğrulanmış olmaktadır. Bu doğrulama da çalışmanın 'II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin fotoğraf ile yapılan devlet destekli ve kontrollü bir görsel propaganda olduğunu saptamak' şeklinde tanımlanan ana amacına ulaşıldığını ve Albümler'in propaganda ilkelerinin etkin bir şekilde kullanıldığı bir çalışma olduğunu göstermektedir.

Fotoğrafların ister teknik ister bağlam yönünden nasıl manipüle edilebildiğine yönelik bilgi ve kavrayışın bugün ulaştığı yüksek düzeye rağmen insan zihni fotoğrafın 'gerçeklik değeri'ne duygusal olarak yakın durmakta ve fotoğrafı 'gerçekliğin' üzerinde yaygınlıkla anlaşılan bir yansıması olarak kabul etmektedir. Bu kabulleniş 19. Yüzyıl'ın yükselen bilim dalları olan antropoloji, sosyoloji ve etnografyanın Pozitivizmin etkisinde Batı dışında kalan toplumlarının yaşam ve var olma biçimlerini

'kaydedip' Batı ile karşılaştırmasını yaparak Batı'nın Batı dışı toplumları ötekileştirme ve nesneleştirme aracı olan Oryantalizmi de güçlendirmiştir.

Alt amaçlarından ilki '19. Yüzyıl Batı evreninin Osmanlı Devleti'ne yönelik Oryantalist bakış açısının fotoğraftaki kodlarını ortaya çıkarmak' olan bu çalışmada bu amaca yönelik olarak Batılı turist, gezgin ve araştırmacıların Doğu'ya yönelik olarak 19. Yüzyıl boyunca fotoğrafta oluşturdukları Oryantalist temsil yaklaşımları kadın, erkek, tip ve şehir imgeleri bağlamında incelenmiştir. Osmanlı Devleti'ni Doğu'nun 'tipik' temsilcisi olarak kabul eden bu yaklaşımlara göre 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadını imgesinin 'egzotik', yerde ya da divalarda 'uzanıp yatan' dolayısıyla 'hükmedilmeye hazır ve razı', benliği giydiği ya da giymediği giysiler üzerinden tanımlanan 'fantezi nesnesi' bir 'harem' kadını olarak kurgulandığı; erkek imgesinin de 'kahvehane'de 'nargile ve tütün içen' 'aylak' 'tip'ler, 'ilkel' 'teknolojisiz' ve 'zamana uygun olmayan' 'egzotik' mesleklere sahip kişiler ya da Osmanlı Devleti'nin yarı-sömürgeleştirilmesini 'meşru' gösterecek 'sokak satıcıları' üzerinden kodlandığı ortaya çıkarılmıştır. Oryantalist söylemin fotoğraftaki Osmanlı Devleti'ne yönelik 'tip' temsili ise 'öteki'liği simgeleyen kıyafetleri ve yaşam tarzlarıyla 'zamanın dışında' kişiler olarak sunulan köylüler, namaz kılanlar, dervişler, çingenerler, dilenciler, kısaca Batı'nın tüm 'olumlu' ve 'uygar' yönlerinin karşıtı insanları içermektedir. Son olarak Oryantalist söylemin ağır bastığı fotoğraflarda Osmanlı Devleti özelinde şehir imgesi ahşap evleri, taş döşemeli dar sokakları ve sokak köpekleriyle 'zamanda donmuş' 'masalsı' şehirlerde 'dinsel yönü ağır basan' 'yavaş bir yaşam' süren yerel halk ve bu halkın kullandığı 'kaotik' pazarlar, hamamlar, çeşmeler, eğlence yerleri ve mezarlıklar gibi 'mistik' ama 'kontrol altına alınması gereken' Batı'nın tüm 'ilerlemeci' yönüne karşıtlık oluşturan 'durağan' mekânlar ile betimlenmektedir.

Bu çözümleme 19. Yüzyıl fotoğrafında Osmanlı Devleti'ne yönelik bu Oryantalist temsil uygulamalarının sadece Batı'nın yarattığı bir olgu olmadığını da göstermiştir. Diğer bir deyişle yukarıda değinilen Oryantalist söylemin oluşmasında II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde de görev yapan Abdullah Biraderler, Pascal Sébah, Vasili (Basile) Kargopoulou, Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi) gibi Osmanlı Devleti tebaası fotoğrafçıların da çalışmalarıyla gerek yerel pazarda bireysel gerek de sanayi fuarları yoluyla kurumsal ve resmi düzlemde Oryantalist söylemin bu kalıplaşmış temsil uygulamalarına katkıda bulunduğu saptanmıştır. Tüm bu bağlam göz önüne

alındığında çalışma Osmanlı Devleti'ne ilişkin yukarıda değinilen Oryantalist imgenin fotoğraflık kodlarını ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın ilk alt amacına ulaşılmıştır.

Bu amaçla bağlantılı olan 'II. Abdülhamid Armağan Albümleri Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl sonunda ulaştığı Batılılaşma düzeyini kanıtlayarak Batı evreninde Osmanlı Devleti'ne ilişkin Oryantalist imgeyi Batılı bir imgeye dönüştürmeyi amaçlamaktadır.' şeklinde ifade edilmiş ikinci hipotez de Bölüm 6'da incelenen veriler eşliğinde sınanmıştır. Bu verilerin çözümlemesinden elde edilen sonuçlar ve varılan yargılar II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin, Oryantalist fotoğrafların Osmanlı Devleti'ne yönelik yukarıda değinilen temsil kodlarına karşı direniş teknikleri geliştirerek Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı evrenindeki olumsuz Oryantalist imgesine bu imgeyi Batılı bir imgeye dönüştürmek için itiraz ettiğini göstermektedir.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri Batılı uygulamaları, altyapıyı, teknolojiyi ve yapılanmayı benimsemiş ve kullanan, kısacası 'Batılılaşmış' bir Osmanlı Devleti imgesi sunabilmek için, Oryantalizmin Doğu'ya yüklediği yukarıda değinilen 'olumsuz' imgenin aksine fotoğraf tekniği ve bileşenleri aracılığıyla Batılı kamuoyunu hedef alarak, aynı Oryantalist söylemin Batı'nın sahip olduğunu iddia ettiği 'düzenlilik', 'sistematiçlik', 'etkinlik', 'ilerlemeye açıklık', 'dinamizm', 'dönüşüm', 'modernleşmede süreklilik', 'bilimsellik' ve 'teknoloji' kavramlarının kendisinde de bulunduğunu vurgulamaktadır. Fotoğrafların incelendiği altı farklı kategoride farklı kompozisyon, açıklayıcı metin ve bileşenlerle açık ya da örtülü bir şekilde kendini gösteren bu kavramlar Osmanlı Devleti'nin Batılılaşan ve modernleşen yüzünün Batı evreni içindeki propagandası olarak değerlendirilmelidir ve Batı evreniyle arasında koşutluk kurma çabasını yansıtmaktadır.

Diğer bir ifadeyle II. Abdülhamid Armağan Albümleri, sözü edilen bu propaganda kurgusu içinde yer verdiği fotoğraflar ve bu fotoğrafların kontrollü kurumsal kurgularıyla, etkin propagandanın bir niteliği olan saygınlık uyandırıcı 'erdem' kavramlarını da vurgulamaktadır. Hedef kitle Batılı kamuoyunun değerler sistemine seslenmeyi mümkün kılan bu kullanım, aynı zamanda Oryantalizm'in Batı evreninin 'olumlu' yönlerini altmetinde Osmanlı Devleti'ne 'transfer' etmektedir. Yer verdiği fotoğrafların içeriklerinde ve bu içeriğin temsil yönteminde sembollerini bulan bu transfer, aslında Batı evreninden olumlu duygusal bir tepki olarak Osmanlı Devleti'nin

Batılı imgesinin kabulünü ya da Batı kamuyounun kendini bu imgeyle bağdaştırmasını kolaylaştırmayı amaçlamaktadır.

Batı evreninde Batılı, ana akım ve modern bir devlet ile toplum imgesi yaratma gayretinde olan II. Abdülhamid Armağan Albümleri bu propaganda çabasında aynı zamanda modern ve geleneksel değerlerin dikkatli tasarlanmış kompozisyonlarla bazen açık bazen de örtülü bir şekilde kaynaştırıldığı farklı kategorilerdeki fotoğraflara tutarlı bir şekilde yer vermektedir. Kapsayıcı amacına denk düşen bu yaklaşımıyla da Batı evreninin Oryantalizm eliyle Osmanlı Devleti'ne yüklediği 'uyumsuz' toplum ve 'geri kalmış' devlet kimliğini ve 'Doğu' ile Osmanlı Devleti arasındaki tüm 'olumsuz' benzerlikleri silmeye dönük bir görsel propaganda uygulamaktadır. Batı evreninin tektipleştirici Oryantalist kurgusuna açık bir karşı çıkış olan II. Abdülhamid Albümleri'nin fotoğraf bileşenleri ve konularıyla yaptığı tüm bu Batılılaşma propagandası, Osmanlı Devleti'nin kendisine ilişkin Doğu-Batı karşıtlığına dayanan bu temsil yöntemine ve bu yöntemin altında yatan söylemsel imgeye yine kendine özgü bir şekilde fotoğrafı kullanarak direndiğini ve bu imgeyi daha Batılı, modern bir devlet algısına dönüştürmeyi amaçladığını göstermektedir. Bu sonuç da çalışmanın yukarıda değinilen ikinci hipotezinin de tüm bu bulgular ışığında doğrulandığını göstermektedir.

Ana amacın bir uzantısı olan 'Fotoğrafın Osmanlı Devleti için Batılılaşma kavramı kapsamında ifade ettiği olguyu belirlemek' şeklinde ifade edilen ikinci alt amaca da ana amacın ve ilk alt amacın işaret ettiği bulgular çerçevesinde ulaşılmıştır. Diğer bir deyişle, Bölüm 5'te tartışıldığı ve örneklendiği üzere bulunuşundan başlayarak Osmanlı sultanlarının fotoğrafa olan samimi ilgileri ve Sultan Abdülaziz'in kendi fotoğrafını olduğu kadar çocuklarının da fotoğraflarını çektirmesi, hem Sultan Abdülmecid hem de Sultan Abdülaziz'in kızlarının ve şehzadelerinin de fotoğraf çektirmelerine ve bu fotoğrafların halka kartpostal biçiminde satılmasına izin vermesi ya da bu fotoğraflardan oluşan albümleri Avrupa'nın diğer hanedanlarına hediye etmeleri, kısacası fotoğrafı kendi kişisel ve estetik gereksinimleri, politik-bürokratik amaçları için kullanmaları, fotoğrafın uluslararası sanayi fuarlarında devletin kurumsal ve Batılı kimliğini Batı evreninde ilk elden doğru temsil amaçlı bilinçli olarak kullanımını çalışmanın ulaşmayı hedeflediği ikinci alt amaca da ulaştığını göstermektedir. Osmanlı Devleti'nin modernleşme kavramıyla ayrılmaz bir şekilde bütünleşen fotoğrafı icat edildiği yıldan itibaren büyük bir heyecanla içselleştirmesi ve

benimsemenin altında yatan Osmanlı sultanlarının fotoğrafa gösterdiği kişisel ilginin yanı sıra fotoğrafın bulunduğu yıl ilan edilen Tanzimat Fermanı'nın Batılılaşma hedefi ve atılımlarıyla hem amaç hem de araç olarak örtüşmesi, bu dönem boyunca daha çok kişisel ve estetik gereksinimleri karşılarsa da Osmanlı Devleti'nin Batılı kitlelere ilk elden kurumsal ve kontrollü olarak tanıtılmasına ve gerçekleştirilen modernleşmenin sergilenmesine aracılık etmesi, tüm bu gelişmelere koşut olarak saray fotoğrafçılığı kavramının ortaya çıkması ile devletin desteğine ve kontrolüne alınması fotoğrafı Osmanlı Devleti'nde Batılılaşmanın ayrılmaz bir parçası ve uygulaması hem de tüm bu Batılılaşmanın 19. Yüzyıl Batı evreni içinde kurumsal propagandasının yapılmasının bir vazgeçilmez bir aracı yapmıştır. II. Abdülhamid Armağan Albümleri de bu propaganda çabasının odağında yer alarak Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl fotoğrafında sadece bir nesne değil aynı zamanda bir özne de olduğunu kanıtlamaktadır. Dolayısıyla 'Fotoğraf, Osmanlı Devleti için 19 Yüzyıl Batılılaşma çabalarının bir bileşeni ve bu çabaların Batı evreni içinde yapılan propagandasının bir aracıdır.' hipotezi doğrulanmış olmaktadır.

Bu çalışma II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin fotoğrafı, 19. Yüzyıl Batı evrenine Osmanlı Devleti'nin ilk elden, kurumsal ve daha gerçekçi bir görünümünü yansıtılabilmek için teknolojik ve bürokratik yapıları bir araya getirerek devlet destekli ve kontrollü bir propaganda aracı olarak kullandığını net bir şekilde göstermiştir. Bir düşünceyi ya da ideolojiyi birtakım simgeler ya da araçlardan yararlanarak yaymayı amaçlayan propaganda olgusu, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nde fotoğrafın 'gerçeklik'le olan ve yaygın kabul görmüş özel ilişkisinin sağladığı inandırma gücü yoluyla, Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirdiği Batılılaşma atılımlarını idealize ederek kanıtlama ve böylece 'gerçeği' yeniden kurgulayıp başka bir 'sürüm'ünü yaratarak Batı evrenindeki Osmanlı Devleti'ne yönelik 'geri kalmış' 'öteki' imgesini yerine olumlu bir kanaat oluşturma çabasında yatmaktadır.

Bu çaba çerçevesinde II. Abdülhamid Armağan Albümleri, 19. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nin 'Batılı' yönlerinden verilmek istenen Batılılaşma mesajına yönelik bir takım gerçekleri seçip bu gerçekleri fotoğrafın kayıt ve iletişim gücüyle, II. Abdülhamid yönetiminin Batı evreninde oluşmasını istediği düşünce veya tavır değişikliğini meydana getirecek şekilde kullanmaktadır. Bu seçici gerçeklik dışında II. Abdülhamid Armağan Albümleri fotoğrafın kompozisyon, içerik, figür temsili ve açıklayıcı metin gibi bileşenlerini de kullanarak aktarmak istediği Batılılaşma mesajını

önceden tasarlanmış bir çerçeveye oturtmaktadır. Böylece Batı evreninde Osmanlı Devleti'ne ilişkin oluşturulmak istenen olumlu imgenin dışında bir yorumun ortaya çıkmasını engellemeyi amaçlamaktadır. Bu da Albümler'in Osmanlı Devleti'nin Batılı görünümüne ilişkin verdiği yenilenme 'haber'inin çalışmada incelenen ana temalarla tutarlı bir şekilde tekrarlanmasını sağlamaktadır.

II. Abdülhamid Armağan Albümleri Batılı turist, gezgin ve araştırmacıları 'aradan çıkararak' aktarmak istediği Osmanlı Devleti'ne ilişkin Oryantalist imgeye itirazı hedef kitlesi olan Batı kamuoyuna doğrudan vermeye çalışmaktadır. 'Gerçek'liğin inandırıcı bir yansıması olan fotoğraf, böylece Osmanlı Devleti'nin en kritik dönemini yaşadığı 19. Yüzyıl'ın sonlarında eriştiği sosyo-ekonomik, kültürel ve altyapısal modernleşmenin görsel ama herşeyden önemlisi açık değil üzeri örtülü bilgilendirici bir kanıtı olarak sunulmaktadır. Albümler, böylece doğrudan politik bir Batılılaşma propagandasının Batılı hedef kitlede yaratacağı ve kendi amacını baltalayacak zihinsel bir tepkinin de önüne geçmeye çalışmaktadır. Fotoğrafın iletişimsel gücünün ardına saklanarak anlaşılması beklenen bu Batılılaşma olgusu, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin beyaz propaganda kurgusuna da uygun düşmektedir.

Fotoğrafları, tek tek ele alındığında yapılmak istenen Batılılaşma propagandası bakımından çok fazla bir anlam ifade etmese de bir araya getirildiklerinde net bir şekilde 'Osmanlı Devleti de modern ve Batılı bir devlettir.' cümlesini oluşturan II. Abdülhamid Armağan Albümleri, tüm bu propaganda çabasında bu cümleyi çokda şaşırtıcı olmayan bir biçimde neredeyse mekanikleşmişçesine tekrarlamaktadır. Başta görsel anlatı yönünden bir sorun olarak algılanabilecek bu durum, aslında etkin propagandanın niteliklerinden birinin mesajın birçok kanaldan birçok kez tekrarlanması olduğu hatırlanırsa aslında Albümler'in propaganda doğası ve kurgusuyla uyumlu bir olgudur.

Öte yandan II. Abdülhamid Armağan Albümleri, Osmanlı Devleti'nin Batı'nın içselleşen ve acımasız Oryantalizmine karşı geliştirdiği dönemi için son derece özgün bir direniş yöntemi olsa da bu direnişin Batı'nın Osmanlı Devleti'ne baktığı çoğunlukla indirgeyici ve sınıflandırıcı gözlüklere öykünen görsel bir temsili içerdiği ifade edilmelidir. Diğer bir ifadeyle, II. Abdülhamid Armağan Albümleri II. Abdülhamid doğmadan yüzyıllar önce Batı zihnine çeşitli anlatı ve mecralarla defalarca kodlanmış ve bugün dahi tamamen silinemeyen Oryantalist söyleme yerel bir bakış açısıyla, tarihsel bir perspektiften ve yüzeysel bir eleştiri yöneltmektedir. Bu

duruma II. Abdülhamid Armağan Albümleri'ndeki fotoğraflarda gözlemlenen Batılılaşmaya, bu albümlerde görev yapan Abdullah Biraderler, Pascal Sébah, Vasili (Basile) Kargopoulou, Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi), vb. birçok fotoğrafçının 'sokaktaki' durumu gösteren ticari fotoğraflarındaki 'sahadan' yansımaları 19. Yüzyıl jeopolitik konjonktürü eklendiğinde, II. Abdülhamid Armağan Albümleri'nin Batılılaşmanın bir propaganda aracı olarak Batı'nın Osmanlı Devleti'ne yönelik Oryantalist ve ötekileştirici bakışında büyük değişiklik yaratamadığı belirtilmelidir.

Eleştirilebilecek tüm bu yönlerine ve göreceli başarısına karşın, II. Abdülhamid Armağan Albümleri kökleri 19. Yüzyıl'dan çok daha geriye dayanan ve 21. Yüzyıl'da da güncelliğini koruyan 'Batı' 'Doğu' 'karşıtlığı' bağlamındaki temsil sorununa itiraz edip Osmanlı Devleti'nin Batılı kimliğini fotoğrafın görsel dili ve inandırma gücüyle kurumsal düzeyde sistematik olarak ortaya koyarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze kadar benzeri görülmeeyen bir uygulamayı simgelemektedir.

KAYNAKÇA

- ABD’de yayınlanan bir İkinci Dünya Savaşı posteri. [12.03.2016]. Northwestern University. <http://images.northwestern.edu/multiresimages/inu:dil-4e49c076-620e-49c8-bac4-f344b3aecf76>.
- Abdullah Biraderler’in panoramik İstanbul limanı fotoğrafı. [01.02.2017]. The Paul Getty Museum Koleksiyonu. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/64824/abdullah-freres-view-of-harbor-at-constantinople-armenian-about-1865-1875/>
- Abdullah Biraderler’in Sultan Abdülaziz fotoğrafı. [08.01.2017]. Camera Ottomana. <http://cameraottomana.ku.edu.tr/gallery/detail/id/10>.
- Abdullah Biraderler’in Türk kadını fotoğrafı. [24.01.2017]. The History of Photography Archive. <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/8612728843>.
- Abdülkadir Zırhlısı. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671805>.
- Açık Kapı’nın kalotip negatifi ve tuzlu kâğıda baskısı. [22.11.2015]. Michael Kloth Photography. <http://video.michaelklothphotography.com/FA380/lecture-4-the-calotype-early-examples/>
- Açık Kapı’nın kalotip negatifi ve tuzlu kâğıda baskısı. [22.11.15]. The Evergreen State College Arhives. <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2007-2008/americaneye/william-henry-fox-talbot-the-open-door-1843-calotype/index.html>
- Adams, Douglas. [08.11.2015]. **The Camera Obscura**. http://h2g2.com/edited_entry/A2875430.
- Adam, Peter. 1992. **Art of the Third Reich**. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Adjukiewicz, Kazimierz. 1994. **Felseyeye Giriş – Temel Kavramlar ve Kuramlar**. 2. bs. çev. Ahmet Cevizci. Ankara: Gündoğdu Yayınları.
- Adolf Hitler’i Alman birliklerini denetlerken gösteren bir fotoğraf. [02.08.2016]. The Jewish Virtual Library. <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/hitler.html>.
- Adolf Hitler’in çocuklarla çekilmiş bir fotoğrafı. [02.08.2016]. The Phora. <http://www.thephora.net/forum/archive/index.php/t-88497.html>.

- Adolf Hitler'in Nurnberg'teki Nazi Partisi mitinginden bir fotoğraf. [02.08.2016]. The Daily Mail. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2180027/Teenager-Tourettes-beaten-unconscious-making-Nazi-salute-train.html>.
- Akarçay Özdamar, Gülbin. 2009. Belgesel Fotoğraf ve Propaganda: Der Arbeiter Fotoğraf, FSA ve Photo League. **Fotoğrafsız**, s. 2: 16-33.
- Akarcalı, Sezer. 1989. Propaganda Aracı Olarak Uluslararası Yayınlar, Örnek Olay: Türkiye'nin Sesi Radyosu. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akçura, Yusuf. 2016. **Osmanlı Devleti'nin Dağılma Devri (XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda)**. İstanbul: Parola Yayınları.
- Akın, Sunay. [06.07.2016]. Savaş ve Ressam. **İleri Dergisi**, s. 3, Mart-Nisan 2001. <http://archive.is/bzmmi>
- Aktel, Mehmet. 1998. Tanzimat Fermanı'nın Toplumsal Yansıması. **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**. s. 3: 177-184.
- Akyılmaz, Gül. 2002. III. Selim'in Dış Politika Anlayışı ve Diplomasi Reformu Çerçevesinde Batılılaşma Siyaseti. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 12: 660-670. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Akyol, Esra Demirci. 2013. Sultan II. Abdülhamid Döneminde Sosyal Politika Uygulamaları. **Sosyal Politika Çalışmaları**. s. 31: 33-47.
- Akyol, Taha, İlber Ortaylı. 2014. İmparatorluğun Dönüşümü: Osmanlı'nın Modernleşme Süreci. **Tarihin Gölgesinde**. 3. bs. ed. Adem Koçal. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Albümün baskının mucidi Louis-Désiré Blanquart-Evrard. [28.11.2015]. Bibliothèque nationale de France. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/RechercheEquation?TexteCollection=HGARSTUVWXYZ1DIECBMJNQLOKP&TexteTypeDoc=DESNFPIBTMCJOV&Equation=IDP%3Dcb31824465z&host=catalogue>.
- Alkan, Necmettin. 2010. Klasik Yeniçeri İsyanlarının Modern Siyasi Darbelere Dönüşmesi. **DoğuBatı Düşünce Dergisi**. s. 51: 51-67.
- Almanya'da bir Birinci Dünya Savaşı Poster. [12.03.2016]. World War I Propaganda Posters. <http://www.worldwar1propaganda.com/world-war-1-posters/german-ww1-propaganda-posters>.
- Anbar, Adem. 2009. Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'yla Finansal Entegrasyonu: 1800-1914. **Maliye Finans Yazıları**, s. 84, 17-37.
- And, Metin. 2004. **Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Andrea Appiani'nin Napolyon'un Tanrılaşması freski. [30.12.2015]. Victoria and Albert Museum. <http://www.vam.ac.uk/blog/creating-new-europe-1600-1800-galleries/a-marriage-a-medal-a-painter>.
- Antoine-Jean Gros'nun Bonaparte Yafa'daki Veba Hastalarını Ziyaret Ederken tablosu. [30.12.2015]. Louvre Museum. <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/napoleon-bonaparte-visiting-plague-stricken-jaffa>.
- Arnavutköy'ün uzaktan görünüşü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668013>.
- Arseven, Celal Esad. 1993. **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Asil adlı Alman atı. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003670592>.
- Askeri üniforma fabrikasının dış görünüşü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675891>.
- Aslan, Seyfettin, Abdullah Yılmaz. 2001. Tanzimat döneminde Osmanlı bürokratik yapı ve düşüncesinin değişimi. **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**. s. 2, c. 1: 287-297.
- Asya Demiryolu İstasyonu Haydarpaşa. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671222>.
- Askeri Mühendislik Okulu camisi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675740>.
- Aşiret Okulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003674644>.
- Aşiret Okulu öğrencileri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001700169>.
- Aşiret Okulu öğrencilerinin grup fotoğrafı. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716686>.
- Aşiret Okulu öğrencisi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001700166>.
- Atay, Simber. 2002. Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 15: 518-523. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Ayasofyan'nın Aya İrini'deki çanı. . [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003674873>.
- Ayasofya Cami'nin iç görünümü 1. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663222>.

- Ayasofya Cami'nin iç görünümü 2. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663217>.
- Ayasofya Camii'nin dışardan görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663234>.
- Aydın, Bilgi. [18.10.2016]. Meclis-i Meşayih. TDV İslam Ansiklopedisi. <http://www.diyanimislamansiklopedisi.com/meclis-i-mesayih/>
- Aydın, Derya Uzun. 2014. "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'ecole des Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme. **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**. s.6: 74-81.
- Aydın, Şengül. [30.11.2016]. Osman Hamdi Bey – Hayatı ve Eserleri. <http://www.habitat.org.tr/portreler/756-osman-hamdi-bey-hayati-eserleri.html>
- Ayhan, Ahmet. 2007. **Propaganda**. İstanbul: Literatürk Yayınları.
- Aylan Kurdi'nin fotoğrafı. [26.07.2016]. MSNBC. <http://www.msnbc.com/msnbc/aylan-kurdi-the-syrian-toddler-drowned-bodrum-beach>
- Ayvazoğlu, Beşir. 2015. **Edebiyatın Çanakkale'yle İmtihani: Arıburnu ve Seddülbahir'de On Gün**. İstanbul: Kapı Yayınları.
- _____. 2016. Sultan Abdülaziz ve Chelebowski. **Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi**. İstanbul: Kültür Basım: 11-19.
- Atasoy, Nurhan. 2007. **Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümlerinden Yadigâr-ı İstanbul**. İstanbul: Akkök Yayınları.
- Autheman, André. 2002. **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı Bankası: Bank-ı Osmani-i Şahane**. çev. Ali Berktaş. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Azapkapı Köprüsü'nün görünüşü. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671352>.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanışlı. 2006. **Osmanlı Resim Sanatı**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bahriye. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671331>.
- Bahriye'nin öğrenci yatakhane. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671337>.
- Bahriye öğrencilerinin jimnastik hareketleri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671332>.
- Baltalarıyla iltifaiye erleri. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672839>.

- Baran Çelik, Gülbahar. 2013. Açık Havada 2500 Yıllık Bir Anıt: Yılanlı Sütun. **Vakıf Restorasyon Yıllığı**, s. 6. İstanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü.
- Barron, Stephanie. 1991. **Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany**. New York: Harry. N. Abrams, Inc.
- Barsam, Richard. 1975. **Filmguide to Triumph of the Will**. Bloomington: Indiana University Press.
- Baş, Mustafa Hilmi. 2016. Paris'te Sultan Abdülaziz Eskizleri Sergisi. **Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi**. İstanbul: Kültür Basım: 7.
- Baytal, Yaşar. 2000. Tanzimat ve II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Politikaları. **Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi OTAM**, s. 11, c. 11: 23-32.
- Benito Mussolini'nin düzenlenmemiş fotoğrafı. [29.07.2016]. Ethics in Editing. <https://ethicsinediting.wordpress.com/>.
- Benito Mussolini'nin düzenlenmiş fotoğrafı. [29.07.2016]. Ethics in Editing. <https://ethicsinediting.wordpress.com/>.
- Benjamin Duvivier'nin Napolyon Bonaperta için yaptığı bir madalyonu. [31.12.2015]. Maxentious Lamoneta. http://maxentius.lamoneta.it/PagineMedaglie/PaceCampofornio_2.htm.
- Berkes, Niyazi. 2016. **Türkiye'de Çağdaşlaşma**. İstanbul: YKY Yayınları.
- Beylerbeyi Sarayı'nın görünümü. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003662046>.
- Beyrut Askeri Ortaokulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699024>.
- Bhabha, Homi K. 1994. **The Location of Culture**. London: Routledge.
- Biçici, Hür Kâmil. 2002. İstanbul Askerî Müze ve Kültür Sitesi'ndeki Yağlıboya Tablolara Göre Asker Ressamlar. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 15: 449-457. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Bilgin, Mustafa Sıtkı. 2004. The Construction of the Baghdad Railway and its Impact on Anglo-Turkish Relations, 1902-1913. **Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi OTAM**. s. 16: 109-129.
- Bilim, Cahit. 1990. Tercüme Odası. **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi**. s. 1, 29-43.
- Bodur, Feyyaz. 2008. Fotoğraflarla Siyasal Propaganda: 21 Temmuz 2007 Tarihli Gazetelerde Siyasi Partilerin Propaganda Amaçlı İlanlarında Kullandıkları Fotoğraflardaki Söylemler. **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. s. 32: 39-52.

- Boğaziçi ve Rumeli Hisarı'nın genel görünüşü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668001>.
- Bohn, Thomas, W. [27.03.2016]. "Why We Fight". https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/why_we_fight.pdf
- Boulan, Valentin. [30.12.2015]. How important was Napoleon Bonaparte's use of propaganda and censorship in the rise and consolidation of his power in France? <https://publishhistory.wordpress.com/2013/07/31/how-important-was-napoleon-bonapartes-use-of-propaganda-and-censorship-in-the-rise-and-consolidation-of-his-power-in-france-part-1/>.
- Boztemur, Recep. 2005. Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm. **DoğuBatı Dergisi**, s. 20:139-155.
- Oğuzhan Börekçi, Ülkü Ayşe. 2010. Bir Oryantalizm Ürünü Olarak İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri Seyahatnamesinde "Doğu" ve "Batı" İmgeleri. **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. c. 11, s. 2, 1-26.
- Buhar motorlu bir itfaiye arabası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672843>.
- Buhar motorlu bir itfaiye arabasının araç-gereç vagonu. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673152>.
- Bulut, Yücel. 2003. Edward Said ve Oryantalizm'e Dair. **Divan: İlmî Araştırmalar**, s. 15: 169-189.
- Bursa Askeri Lisesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699030>.
- Bursa'nın genel görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003670560>.
- Büyük taş tersaneninin görünüşü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699030>. <https://lccn.loc.gov/2003668142>.
- Büyük Türkçe Sözlük. [23.01.2016]. Türk Dil Kurumu. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.578e4757bd5b26.46664687.
- Campbell, Katie. 2014. **Turquerie - an orientalist fantasy**. London: Thames & Hayden. <http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/10/turquerie-an-orientalist-fantasy/?psrc=architecture-and-design> [23.01.2017].
- Can, Selma. 2011. II. Abdülhamid Dönemi Osmanlı Mimarisi ve Sanat Anlayışı. **Devr-i Hamid – Sultan II. Abdülhamid**. ed. Metin Hülügü, Ahmet Cihan. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları. 25-41.
- Capra, Frank. 1971. **The Name Above the Title: An Autobiography**. New York: Macmillan.

- Carey, Alex. 1997. Propaganda in the Social Sciences. **Taking the risk out of democracy: Corporate propaganda versus freedom and liberty** ed. Andrew Lohrey. Urbana: University of Illinois Press.
- Carr, Jeremy. [23.03.2016]. New on Video: Triumph of the Will. <http://www.popoptiq.com/new-video-triumph-will/>
- Censer, Jack R. and Lynn Hunt. 2001. **Liberty, Equality, Fraternity: Exploring the French Revolution**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press
- Cihangir Camii'nin dış görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663322>.
- Clark, Toby. 1997. **Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture**. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Crowley, Lisa. 2008. **Ancient Advertising: Political Propaganda in Ancient Art of the Mediterranean Basin**. Massachusetts: Endicott College Press.
- Crook, Malcolm. [03.01.2016]. The Myth of the 18 Brumaire. <https://web.archive.org/web/20080118024105/http://www.acs.ucalgary.ca/~mstaum/hist329/NapForumCrook.html>.
- Collier, Robert, Chuck Squatriglia. [29.07.2016]. SFGate. <http://www.sfgate.com/news/article/Baghdad-falls-COLLAPSE-Hussein-loyalists-give-2622903.php>.
- Çağman, Filiz. 1982. Anadolu Türk Minyatürü. **Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi**. İstanbul: Görsel Yayınları: 929-951.
- Çatalağzı tren istasyonu ve kömür taşıyan trenler. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675774>.
- Çelik, Zeynep. 1992. **Displaying the Orient**. Oxford: University of California Press.
- _____. 2005. **Şark'ın Sergilenişi – 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- _____. 2015a. Sıradan Modernitenin Fotoğrafını Çekmek. **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 154-205.
- _____. 2015b. Eski Eserlere Sahip Çıkmak. **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 226-227.
- _____. 2015c. Biçimsel Düzen. **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 218-219.
- _____. 2016. **Asar-ı Atika – Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti**. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

- Çemberlitaş. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667952>.
- Çift pompalı bir itfaiye arabası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673151>.
- Çiğdem, Ahmet. 1997. **Aydınlanma Düşüncesi**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. 2002. Türk Batılılaşması'nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon. **Modernleşme ve Batıcılık: Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, cilt 3. ed. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları: s. 68-81.
- Çötelioglu, Aysel. 2008. Sultan III. Selim Dönemi Resim Etkinliği. **Bir Reformcu, Şair ve Müzisyen: Sultan III. Selim Han Sergisi, 24 Aralık 2008-24 Mart 2009**. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi: 43-53.
- _____. 2009. **İstanbul'un 100 Ressamı. İstanbul'un Yüzleri Serisi: 1**. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.
- _____. 2012. **Topkapı Sarayı Müzesi resim koleksiyonu ve sultan portreleri**. İstanbul: BKG-Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.
- Dagerotip'in mucidi Louis-Jacques-Mande Daguerre. [14.11.2015]. Metropolitan Museum of Art. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.611>.
- Daniel, Malcolm. 2015. **Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography**. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Darül Feyzi Hamdidi Özel Okulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699006>.
- Darüşşafaka. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716669>.
- Dathan, Matt. [26.07.2016]. Aylan Kurdi: David Cameron says he felt 'deeply moved' by images of dead Syrian boy but gives no details of plans to take in more refugees. The Independent. <http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/aylan-kurdi-david-cameron-says-he-felt-deeply-moved-by-images-of-dead-syrian-boy-but-gives-no-10484641.html>.
- Davison, Roderic H. 2005. **Osmanlı İmparatorluğu'nda Reform, 1856-1876**. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Davutpaşa Kışlası. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675874>.
- Demir ve yelken deposu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671249>.

- Demirbaş, Ozan Yiğit. [30.11.2016]. Eskişehir'de Bir Arkeolog ve Ressam: Osman Hamdi. <http://www.gazetebilkent.com/2014/06/10/eskihisarda-bir-arkeolog-ve-ressam-osman-hamdi/>
- Demirel, Fatmagül. 2011. **Sultan II. Abdülhamid'in Mirası: İstanbul'da Kamu Binaları**. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Demm, Eberhard. 1993. Propaganda and Caricature in the First World War. **Journal of Contemporary History**. c. 28, s. 1: 163-192.
- Deniz Harp Okulu öğrencilerinin jimnastik egzersizleri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671325>.
- Deniz Ticaret Akademisi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671330>.
- Deringil, Selim. 2014. **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**. çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Doğan Kitap.
- Dikmen, Nedim. 2005. Osmanlı Dış Borçlarının Ekonomik ve Siyasi Sonuçları. **Karadeniz Teknik Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**. c. 19, s.2: 137-159.
- Doğan, Cabir. 2011. II. Mahmud Dönemi Osmanlı Merkezileşme Politikasının Doğu Vilayetlerinde Uygulanması. **International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkic or Turkish**. c. 6, s. 4: 505-521.
- Doğu Trenleri Garı'nın görünüşü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667928>.
- Dolmabahçe Sarayı'nın görünümü. . [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003662049>.
- Donanma Cephaneliği'ndeki bir tersane. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668148>.
- Donanma Cephaneliği'ndeki çelik fabrikası. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668125>.
- Donanma Cephaneliği'ndeki dalgıçlar. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671818>.
- Donanma Cephaneliği'ndeki Mahzenlerönü tersane havuzu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668131>.
- Donanma Cephaneliği'ndeki mühimmat deposu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668127>.
- Donanma Cephaneliği'ndeki silah ve motor depoları. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668126>.

Donanma Cephaneliğinin'ndeki torpido fabrikası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668120>.

Donanma Cephaneliği'ndeki Valide Tersanesi ve yakınındaki fabrikalar. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668130>.

Donanma Cephaneliği'ndeki Valide Tersanesi'nin içi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668136>.

Donanma Cephaneliği'nin kısmi görünüşü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668124>.

Donanma İtfaiyesi'nin eğitimleri. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671825>.

Donanma Mızıkası'nın kışla binası. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675752>.

Doob, Leonard W. 1950. Goebbels' Principles of Propaganda. **The Public Opinion Quarterly**, c. 14, s. 3: 419-442.

_____. 1949. Public Opinion and Propaganda. **The Library Quarterly**. c.19, s. 3: 230-231.

Duran, Tülay. 1999. **Sultan Portreleri**. İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları.

Ebert, Roger. [26.03.2016]. Great Movie Triumph of the Will. RogerEbert.com. <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-triumph-of-the-will-1935>.

Edirne Askeri Lisesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699960>.

Eldem, Edhem. 2014a. Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak. **Toplumsal Tarih Dergisi**. s. 248, 26-35.

_____. 2014b. Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak - 2. **Toplumsal Tarih Dergisi**. s. 250, 46-51.

_____. 2015a. Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1924. **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları:106-153.

_____. 2015b. Aile Babası Olarak Abdülhamid. **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 208-209.

Elektrik üretim tesisi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671230>.

- Elmas, Hüseyin. 1999. **Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri**. Konya: Konya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Emirgan Kız Ortaokulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699716>.
- Ereğli'deki Kılıç Köprüsü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675779>.
- Ereğli'deki kömür fırınları. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675777>.
- Ereğli'deki tuğla fabrikası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675778>.
- Ergelen, Esat Halil. [06.07.2016]. Zonaro Paşa ve Hücum Tablosu. <http://www.lozanmubadilleri.com/zonaro-pasa-ve-hucum-tablosu-makale,57.html>.
- Eriş, Metin. 2002. Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma Hareketleri. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 14. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları: 593-605.
- Ertan, Güler. 2014. Türkiye'de Fotoğrafın Tarihsel Süreci. **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, s. 43: 24-27.
- Ertem, Fulya. 2011. Facing the 'Other': A Critical Approach to the Construction of Identity Narratives in the Early Photographic Practice of the Ottoman Empire. **Early Popular Visual Culture**, c. 9, s.4: 293-307.
- Ertem, Fulya, Dilek Himam. 2012. Colonial Representations and Mimicry in the Early Photographic and Fashion Practices of the Ottoman Empire. **ACAH2012 The Asian Conference on Arts & Humanities, 5-8 April 2012**, Osaka, Japonya: IAFOR: 183-200.
- Ertuğ, Zeynep Tarım. 1998. Hünername. **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**. c.7. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı: 485.
- Ertuğrul Gazi'nin Söğüt civarındaki türbesi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663328>. <https://lccn.loc.gov/2003670483>.
- Ertuğrul Süvari Alayı. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671938>.
- Eryılmaz, Bilal. 2010. **Tanzimat ve Yönetimde Modernleşme**. 3. bs. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Eyüp Sultan Camii'nin şadırvanı. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663328>.
- Fatih Sultan Mehmet'in türbesi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663326>.

- Fes fabrikası (Feshane). [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673160>.
- Fes fabrikası'nın (Feshane) içi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675899>.
- Fidan, Serdal, Kamil Şahin, Fikret Çelik. 2011. Osmanlı Modernleşmesinin Temel Olgularından Biri: Bürokrasi. Osmanlı Modernleşmesinde Bürokrasinin Etkinliği ve Önemi. **SDU Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. s.23: 113-128.
- Fight or Buy Bonds poster. [17.01.2016]. The Clarion-Ledger. <http://www.clarionledger.com/story/news/2014/08/02/exhibit-captures-poster-art-world-war/13529161/>.
- Finch, Lynette. 2000. ThWar of Ideas on Ideas During the First Half of Twentieth Century. *Armed Forces and Society*, c. 26, s. 3: 367-386.
- Forrest, Alan. 2004. Propaganda and the Legitimation of Power in Napoleonic France. **French History**, c. 18, s. 4, 426-445.
- Fotoğrafın mucidi Joseph-Nicéphore Niepce. [11.11.2015]. Photo-Museum. <http://www.photo-museum.org/life-nicephore-niepce/>.
- Freely, John, Ahmet S. Çakmak. 2005. **İstanbul'un Bizans Anıtları**. ed. Selahattin Özpallabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freund, Gisele. 2008. **Fotoğraf ve Toplum**. 2. bs. çev. Şule Demirkol. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Frizot, Michel. 1998. **A New History of Photography**. Köln: Könemann.
- Furat, Mehmet Fahri, İshak Keskin. 2013. A(nother) Quest for Power: Photographic Documentation in the Ottoman Empire, **2nd Annual Congress, 13-15 Ekim 2013**. Girona: Ajuntament de Girona, 2013: 1-15.
- Fyne, Robert. 1994. **The Hollywood Propaganda of World War II**. Maryland: Scarecrow Press.
- Galinsky, Karl. 1969. **Aeneas, Sicily, and Rome**. Princeton: Princeton University Press.
- Galata Kulesi'nden İstanbul'un görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001696044>.
- Galata Kulesi'nden Pera'nın görünüşü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699671>.
- Genç, Adnan, Orhan M. Çolak. 2008. **Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları**. İstanbul: Kültür A.Ş.

- German, Kathleen. 1990. Frank Capra's Why We Fight Series and the American Audience, **Western Journal of Speech Communication**. c. 54: 237-48.
- Gernsheim, Helmut. 1983. **The Origins of Photography**. Frankfurt: Thames and Hudson.
- Georgeon, Francois. 2012. **Sultan Abdülhamid**. 2. bs. çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gladstone, William E. 1876. **Bulgarian Horrors and the Question of the East**. Toronto: Adam, Stevenson & Co.
- Gonca adlı Arap atı. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003670570>.
- Göçek, Fatma Müge. 1999. **Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü: Osmanlı Batılılaşması ve Toplumsal Değişme**. İstanbul: Ayraç Yayınları.
- Göksu Kasrı. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001697299>.
- Gören, Ahmet Kamil. 1997. **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul: Şişli Belediyesi ve İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği.
- _____. 1998. **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü Yayınları.
- _____. 2002. Yenileşme Döneminden Cumhuriyet Dönemine Türk Resim Sanatının Evreleri. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 1: 697-717.
- Greene, Alan. 2002. **Primitive Photography: A Guide to Making Cameras, Lenses, and Calotypes**. Massachusetts: Focal Press.
- Greene, Trish. [05.07.2016]. **The Abdülhamid II Photo Collection: Orientalism and Public Image at the End of an Empire**. <http://cas.umw.edu/dean/files/2011/08/Greene.metamorphosis-submission.pdf>
- Grosshans, Henry. 1983. **Hitler and the Artists**. New York: Holmes & Meyer.
- Guberti Basset, Sarah. 1991. The Antiquities of Hippodrome in Constantinople. **Dumbarton Oaks Papers**, c. 45: 87-96.
- Guillaume Berggren'in ir Türk kahvehanesinin içi fotoğrafı. 1875. Pera Müzesi Blog. [27.01.2017]. <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/osmanlinin-sosyal-medyasi/>.
- Gülhande'deki ikinci mühimmat deposu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675707>.
- Gümüş, Musa. 2013. Osmanlı Devleti'nde Kanunlaştırma Hareketleri, İdeolojisi ve Kurumları. **Tarih Okulu Dergisi**, s. 14, 163-200.

- Gündüz, Ahmet. 2006. 19. Yüzyıl Osmanlı Reformlarında Etkili olan Sosyal, Politik, Ekonomik ve Askeri Faktörler. **Karadeniz Araştırmaları Dergisi**. s. 9: 1-6.
- Gündüz, Mustafa. 2008. II. Abdülhamid Dönemi Eğitimi ve İdeolojisi Üzerine. **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**. c. 6, s. 12: 243-286.
- Gür, Ayşen. 2016. Asar-ı Atika'nın İdeolojik Tarihi: Osmanlıların Arkeoloji Kavgası. **#tarih dergisi**, s. 35: 80-86.
- Gürçağlar, Aykut. 2000. Osmanlı Sarayının Son Ressamı Fausto Zonaro. **Antik & Dekor, Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi**. s. 60: 74-80.
- Halile-i Mahmudiye özel okulu öğrencileri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001696026>.
- Hall, John. [26.07.2016]. ISIS use photo of tragic Syrian toddler Aylan in a sick propaganda article warning brutally oppressed Muslims not to flee the jihadis. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3229371/ISIS-use-photo-tragic-Syrian-toddler-Aylan-sick-propaganda-article-warning-brutally-oppressed-citizens-not-flee-jihadis.html>.
- Hamdi Bey, Osman, Victor Marie De Launay. 1999. **1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri Elbise-i Osmaniye**. çev. Erol Üyepazarcı. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Hamidiye Zırhlısı ile yeni sisteme dönüştürülen Aziziye ve Osmaniye. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003674603>.
- Hammerstingl, Wermer. [14.03.2016]. Entartete Kunst. <http://www.olinda.com/ArtAndIdeas/lectures/ArtWeDontLike/entarteteKunst.htm>.
- Hand, Lise. [29.07.2016]. 'A young boy... washed up on beach like driftwood' - Taoiseach describes migrant crisis as 'human catastrophe'. The Independent.ie. <http://www.independent.ie/irish-news/a-young-boy-washed-up-on-beach-like-driftwood-taoiseach-describes-migrant-crisis-as-human-catastrophe-31500065.html>.
- Hanley, Wayne. 2015. The Genesis of Napoleonic Propaganda, 1796-1799. New York: Columbia University Press. <http://www.gutenberg.org/haw01/frames/fhaw04.html> [31.12.2015].
- Hannavy, John. 2008. **Encyclopedia of Nineteenth-century Photography**. New York: Routledge.
- Harbiye. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672770>.
- Harbiye'nin öğrenci yatakhane. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716928>.

- Harbiye'nin yemek salonunun iç görünüşü 1. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672771>.
- Harbiye'nin yemek salonunun iç görünüşü 2. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716930>.
- Harekete hazır Saltanat Yatı İstanbul. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673189>.
- Harper, Douglas. [08.11.2015]. <http://www.etymonline.com/index.php?term=photograph>
- Harper, Mary. 1985. Recovering the Other: Women and the Orient in Writings of Early Nineteenth- Century France. **Critical Matrix**, c.1, s.3: 2-11.
- _____. [23.12.2015]. <http://www.etymonline.com/index.php?term=propaganda>
- Haseki Kadın Hastanesi'nde verem koğuşu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667933>.
- Haseki Kadın Hastanesi'nin ana girişi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667929>.
- Haseki Kadın Hastanesi'nin arkadan görünüşü. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667930>.
- Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nde bir koğuş 1. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675883>.
- Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nde bir koğuş 2. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675884>.
- Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nin bahçesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675881>.
- Haydarpaşa Askeri Hastanesi'nin iç bahçesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675882>.
- Haydarpaşa Limanı. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671221>.
- Hazine Dairesi'ndeki Çin vazoları ve eski silahlar. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003664936>.
- Hedengren, Mary. 2011. Burke on Propaganda in Art. **The Journal of Kenneth Burke Society**. c. 7, s. 2: 41-53.
- Henley, Jon, Harriet Grant, Jessica Elgot, Karen McVeigh, Lisa O'Carroll. [29.07.2016]. Britons rally to help people fleeing war and terror in Middle East. The Guardian. <https://www.theguardian.com/uk-news/2015/sep/03/britons-rally-to-help-people-fleeing-war-and-terror-in-middle-east>.

- Herman, Edward S., Noam Chomsky. 2002. *Manufacturing Consent – The Political Economy of the Mass Media*. New York: Vintage.
- Hinton, David B. 1975. "Triumph of the Will": Document or Artifice?, **Cinema Journal**, c. 15, No. 1 (Autumn, 1975), pp. 48-57. Texas: University of Texas Press.
- Hipodrom'un (Atmeydanı) görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699666>.
- Hitler, Adolf. 1941. **Mein Kampf**. New York: Reynal & Hitchcock.
- Hobsbawm, Eric. 1999. **Sermaye Çağı: 1848-1875**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hobson, John M. 2004. **Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri**. çev. Esra Ermert. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hocaoğlu, D. 1997. Bir Entelektüel Despotizmi: Kameralizm. **Yeni Türkiye Dergisi**. s.18, 375-381.
- Honour, Hugh, John Fleming. 2009. **A World History of Art**. 7. bs. London: Laurence King Publishing.
- Huguenaud, Karine. [30.12.2015]. <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/paintings/napoleon-i-king-of-italy/>.
- Huzurevi ve çevresi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003674629>.
- Hülagü, Metin. 2011. Sultan II. Abdülhamid Dönemi ve Demiryolu Politikası (1876-1909). **Devr-i Hamid – Sultan II. Abdülhamid**. ed. Metin Hülagü, Ahmet Cihan. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları. 125-146.
- Ivens, Frances. [29.07.2016]. Lord Goldsmith QC named as Chilcot report finds legal basis for Iraq invasion 'far from satisfactory'. <http://www.legalweek.com/sites/legalweek/2016/07/06/lord-goldsmith-qc-named-as-chilcot-report-finds-legal-basis-for-iraq-invasion-far-from-satisfactory/?slreturn=20160629053143>.
- İkdam, s. 6608: 1 (Aktaran: Ayvazoğlu, Beşir. 2015. *Edebiyatın Çanakkale'yle İmtihanı: Arıburnu ve Seddülbahir'de On Gün*. İstanbul: Kapı Yayınları)
- İmparatorluk Haraları'nın üçüncü bölümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003670760>.
- İmparatorluk Haraları'nın üçüncü bölümündeki Macar ve Normandiya atları. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003670583>.
- İnalcık, Halil. 1943. **Tanzimat ve Bulgar Meselesi**. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- _____. 1996. Senedi İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu. **Osmanlı İmparatorluğu – Toplum ve Ekonomi**. Eren Yayınları. 343-359.
- _____. 2010. **Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak**. İstanbul: Hayy Kitap.
- İnalçık, Halil, Donald Quataert. 1997. **An Economic and Social History of the Ottoman Empire: 1300 – 1600**, c. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- İrepoğlu, Gül. 2000. Sultan Portrelerinde Mücevher. **P Kültür Sanat Kültür Antika Dergisi**. c. 17: 112-119.
- _____. 2015. **Gül: Aşkın Çiçeği, Sanatın Çiçeği, Sonsuzluğun Çiçeği**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İstek, Emrah. 2014. Sultan Abdülaziz’in Viyana Ziyareti ve Bu Ziyaretin Avusturya Basınındaki Yansımaları. **Sultan Abdülaziz ve Dönemi Sempozyumu, 12-13 Aralık 2013**, c. 3. Ankara: TTK Yayınları.
- İtfaiye Birliği’nin borazancı erleri. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672831>.
- İtfaiye Birliği’nin araç-gereç arabası alarm durumunda. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672846>.
- Jacques-Louis David’in Napolyon Alpler’i Geçerken tablosu. [30.12.2015]. ABC Gallery. <http://www.abcgallery.com/D/david/david43.html>.
- James Robertson’un Üsküdar’daki Selimiye Cami fotoğrafı. [31.01.2017]. Bibliothèque Nationale de France. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40367068j>
- Janson, Horst Waldemar. (1995). **History of Art**. 5. bs. London: Thames & Hudson.
- Jeffrey, Ian. 2003. **The Photography Book**, London: Phaidon Press.
- Joseph-Nicéphore Niepce’nin çektiği ilk fotoğrafın dijital kopyası. [11.11.2015]. Harry Ransom Center at the University of Texas. <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top/>
- Joseph-Nicéphore Niepce’nin çektiği ilk fotoğrafın özgün levhası. [11.11.2015]. Harry Ransom Center at the University of Texas. <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top/>
- Jowett, Garth S., Victoria O’Donnell. 2012. **Propaganda and Persuasion**. 5. bs. California: Sage Publications.
- Kahraman, Hasan Bülent. 2004. Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma. **Modernleşme ve Türkiye**. ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim:125-140.
- Kalaycıoğlu, Ersin, Ali Yaşar Sarıbay. 2016. **Türk Siyasal Hayatı – Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme**. Bursa: Sentez Yayıncılık.

- Kanuni Sultan Süleyman'ın türbesi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003652940>.
- Kara ordusunun bir parçası olan İtfaiye Birliği'nin eğitimleri. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672827>.
- Karal, Enver Ziya. 2007. **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Dönemleri Ansiklopedisi**. c. 5. 8. bs. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karakılıç, Selçuk. [12.07.2016]. Bir Serginin İlginç Hikayesi ve Viyana'da Savaş Resimleri ve Diğerleri. <http://trdergisi.com/bir-serginin-ilginç-hikayesi-ve-viyanada-savaş-resimleri-ve-diğerleri/>.
- Karatepe, Şükrü. 2002. Tanzimat Reformları ve Çelişkileri. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 14: 716-726. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Kariye Camii içindeki bir duvarın parçası. . [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663237>.
- Karpat, Kemal, Robert W. Zens. 2002. I. Meşrutiyet Dönemi ve II. Abdülhamid'in Saltanatı (1876-1909). **Türkler Ansiklopedisi**. c. 12: 873-888. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Karsan, Ali. 1989. Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Fatih Portreleri. **Sanat Çevresi**, s. 130, 16-19.
- Katrancı Kasalı, Başak. 2014. Tanzimattan Fermanı'ndan Cumhuriyet'e Kültür ve Sanat Hareketleri. **CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, c. 12, s 1: 118-128.
- Keskin, Candaş. 2014. I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi. **Gazi Akademik Bakış**, c. 7, s. 14: 263-279.
- Kahzdan, Alexander P., Alice-Mary Talbot, Anthony Cutler, Timothy E. Gregory, Nancy P. Sevcenko. 1991. **The Oxford Dictionary of Byzantium**. Oxford: Oxford University Press.
- Kılıç, Levend. 2009. Fotoğrafın Tarih Öncesi ve Fotoğrafın Bulunuşu. **Fotoğraf ve Hareketli Görüntünün Tarihi**. ed. Feyyaz Bodur. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları: 2-50.
- Kılıç eğitimindeki Bahriye öğrencileri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671326>.
- Kılıç eğitimindeki Harbiye öğrencileri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716921>.
- Kılınc, Ramazan. 2002. Muhafazakarlık: II. Abdülhamid Dönemini Anlamada Bir Anahtar. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 12: 931-938. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Kıray, Emine. 1993. **Osmanlı'da Ekonomik Yapı ve Dış Borçlar**. İstanbul: İletişim Yayınevi.

- Kız Sanat Okulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699711>.
- Kızılaşafak, Elif. 2014. Minyatürden İllüstrasyona Tarihsel ve Güncel Bir Bakış. **E-Journal of New World Sciences Academy**, c.9, s.4: 162-174.
- Kimmelman, Michael. [14.03.2016]. The Art Hitler Hated. <http://www.nybooks.com/articles/2014/06/19/art-hitler-hated/>
- Kocamustafapaşa Askeri Ortaokulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671350>.
- Kodaman, Bayram. 1991. **Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- _____. 2005. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Çağdaşlaşma Sorunları. **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**. s.18: 149-158.
- Koloğlu, Orhan. 2010. **Abdülhamit Gerçeği**. 6.bs. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Konak, Ruhi. 2013. Osmanlı Minyatür Sanatında Sultan Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları. **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**. c. 8/5: 425-439.
- Kontny, Oliver. 2005. Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine. **DoğuBatı Dergisi**, s. 20: 121-136.
- Korkmaz, Ali. 2014. Etik Bağlamda Haber Fotoğrafçılığının Manipülasyon ve Propaganda Aracı Olarak Kullanılması. **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**. c. 2 s. 4: 26-52.
- Köksal, Yonca. 2010. Tanzimat ve Tarih Yazımı. **DoğuBatı Düşünce Dergisi**. s. 51, 193-214.
- Köroğlu, Erol. 2004. **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Milli Kimlik İnşasına**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuleli Askeri Lisesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716932>.
- Kuran, Ercümen. 1997. **Türkiye'nin Batılılaşmasında Osmanlı Daimî Elçiliklerinin Rolü: Türkiye'nin Batılılaşması ve Milli Meseleler**. Ankara: TDV Yayınları.
- Lasswell, Harold. 1971. **Propaganda Technique in World War**. Massachusetts. The M.I.T. Press.
- Latimer, Andrew. / [26.03.2016] Triumph of the Will Documentary. <http://staticmass.net/documentary/triumph-of-the-will-documentary-1935-review>.

Lewis, Bernard. 1953. The Impact of the French Revolution on Turkey. **Journal of the World History**. c. 1, s. 1: 105-125.

_____. 2016. **Modern Türkiye'nin Doğuşu 3. Edisyon**. 8. bs. çev. Boğaç Babür Turna. Ankara: Arkadaş Kitabevi.

Liddell, Henry George, Robert Scott. A Greek-English Lexicon. [08.11.2015]. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dfa%2Fos>.

Lilleker, Darren G. 2013. **Siyasal İletişim**. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Lutf-i Hümayun ve Şahin-i Derya gemilerinin denize indiriliş töreni. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671803>.

Lyons, Martyn. 1975. **France Under the Directory**. Cambridge: Cambridge University Press.

Macar ve Arap melezi bir aygır. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003670573>.

Madden, Thomas. 1992. The Serpent Column of Delphi in Constantinople: Placement, Purposes, Mutilations. **Journal of Byzantium and Modern Greek Studies**, c. 6, s. 1: 111-146.

Madran, Emre. 2002. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Sürecinde Kültür Varlıklarının Korunmasına İlişkin Yasal Düzenlemeler. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 15: 412-418. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.

Mahir, Banu. 2006. **Osmanlı Minyatür Sanatı**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mahmudiye Zırhlısı'nda top talimi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671394>.

Maltepe Askeri Hastanesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675878>.

Mamdani, Mahmood. 2004. Good Muslim, Bad Muslim: A Political Perspective on Culture and Terrorism. **American Anthropologist**, c. 104, s. 3: 766-775.

Manastır Askeri Ortaokulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001700037>.

Mango, Cyril. 1981. **Constantine's Porphyry Column and the Chapel of St. Constantine**. Atina: National Documentation Centre.

Mardin, Şerif. 2002. **Türk Modernleşmesi**. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 2009. Yeni Osmanlı Düşüncesi. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, cilt 1. 8. bs. ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinçil. İstanbul: İletişim Yayınları: s. 42-53.

- McCloskey, Deidre. 2004. **Review of The Cambridge Economic History of Modern Britain**. Cambridge: Times Higher Education.
- Mecidiye Kışlası. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671925>.
- Mekteb-i Feyziye. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699702>.
- Mekteb-i Hukuk. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699007>.
- Mekteb-i Mülkiye. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716698>.
- Mekteb-i Sanay-i Nefise. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699008>.
- Mekteb-i Sultani. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699709>.
- Mekteb-i Sultani öğrencilerinin jimnastik hareketleri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716699>.
- Mekteb-i Tıbbiye. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672001>.
- Mekteb-i Tıbbiye'nin deniz tarafından görünümü. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716934>.
- Mekteb-i Tıbbiye öğrencileri ve öğretmenlerinin bir grup fotoğrafı. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716673>.
- Mesudiye Zırhlısı'ndaki toplantı odası. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671370>.
- Meyers, Chris. 2011. The FSA photographs: Information or Propaganda?. **Boston University Journal of Arts and Sciences Writing Program**, s. 1: 22-28.
- Micklewright, Nancy. 2011. Orientalism and Photography. **The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism**. ed. Zeynep İnankur, Reina Lewis, Mary Roberts. İstanbul: Pera Müzesi: 99-114.
- _____. [05.01.2017]. Essays: Photography, Travel and Travel Photography in the Service of the Empire: Ottoman Official Photography. Ottoman Lands. http://www.ottomanlands.com/sites/default/files/pdf/Micklewrightessay_0.pdf
- Mudanya gemisi yapım aşamasında. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668379>.
- Muhafız Alayı'nın Birinci Süvari Taburu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671826>.

- Mutlu, Erol. 2008. **İletişim Sözlüğü**. Ankara: Ayraç Kitabevi.
- Nagata, Yuzo. 1997. **Tarihte Ayanlar (Karaosmanoğulları Üzerine Bir İnceleme)**. Ankara: TTK Yayınları.
- Nagle, D. Brendan; Stanley M Burstein. 2009. **The Ancient World: Readings in Social and Cultural History**. London: Pearson Education.
- Nahoum-Grappe, Véronique. 2002. The Anthropology of Extreme Violence: The Crime of Desecration. **International Social Science Journal**. c. 54, s. 174: 549-557.
- Nazır, Bayram. 2009. Dersaadet Ticaret Odası ve Uluslararası Sergiler. **History Studies International Journal of History**. c. 1, s.1, 179-196.
- Nelson, Kenneth E. [08.11.2015]. **A Thumbnail History of the Daguerreotype** <http://daguerre.org/resource/history/history.html>
- Newhall, Beaumont. 1955. 60,000 Eggs A Day. **Journal of Photography of George Eastman House**. c.4. s.4: 25-26.
- Nuhoğlu, Hidayet, Orhan M. Çolak. 2008. Osmanlı'ya Fotoğrafın Girişi. **Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları**. ed. Adnan Genç, Orhan M. Çolak. İstanbul: Kültür A.Ş: 18-55.
- Nuruosmaniye Camii'nin abdest çeşmeleri. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lcn.loc.gov/2003674631>.
- Oğuzhan Oğuzhan Börekçi, Ülkü Ayşe. 2010. Bir Oryantalizm Ürünü Olarak İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri Seyahatnamelerinde "Doğu" ve "Batı" İmgeleri. **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, c. 11, s. 2: 1-26.
- Okumuş, Ejder. 2005. **Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat Uluslararası Sempozyumu, 16-18 Kasım 2005**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi: 9-36.
- Ortaköy Camii'nin dış görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lcn.loc.gov/2003663355>.
- Ortaylı, İlber. 2002. Son Universal İmparatorluk ve II. Abdülhamid. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 12: 899-904. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- _____. 2016a. **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**. İstanbul: Timaş Yayınları.
- _____. 2016b. **Osmanlıya Bakmak: Osmanlı Çağdaşlaması**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- _____. 2016c. **Türklerin Tarihi**, c. 2. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Osman Gazi ve Orhan Gazi'nin Bursa'daki türbeleri. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lcn.loc.gov/2003670484>.

- Osmanoğlu, Ayşe. 2016. **Babam Sultan Abdülhamid**. 6.bs. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Osmaniye Zırhlısı'nın mürettebatı. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671384>.
- Osmaniye Zırhlısı'nda top talimi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671380>.
- Önceki Osmanlı sultanlarının Topkapı Sarayı'nın Hazine Dairesi'ndeki kıyafetleri. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667139>.
- Örs, Ayşe Sayir. 2013. Kameralizm ve Osmanlı Devleti'ne etkileri (1808-1876). Yüksek lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özbayrak, İzi Karakaş. 2011. **II. Abdülhamid Döneminde Uygulanan Sosyal Yardım Politikaları (1876-1909)**. İstanbul: Libra Kitapçılık.
- Özbek, Nadir. 2002. **Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet – Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914**. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- _____. 2004. Modernite, Tarih ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi Tarihçiliği Üzerine Bir Değerlendirme. **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**. c. 2, s. 1: 71-90.
- Özcan, Besim, 2002. Sultan III. Selim Devri Islahat Hareketleri (Nizam-ı Cedid). **Türkler Ansiklopedisi**. c. 12: 671-683. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Özdal, Işık. 2013. Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, c.9: 61-73.
- Özdemir, Bülent. 2002. XIX. Yüzyıl Osmanlı Reformlarını Nasıl İncelemeliyiz?: Mevcut Literatür ve Bakış Açılıarı Üzerine Bazı Düşünceler. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 14: 572-580. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Özel, Zuhale. 2014. Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet'e Gayrimüslim Fotoğrafçılar. **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, s. 43: 14-17.
- Özandes, Engin. 2004. **Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2013. **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923**. İstanbul: YEM Yayın.
- Özkaya, Yücel. 1994. **Osmanlı İmparatorluğunda Ayanlık**. Ankara: TTK Yayınları.
- Özlü, Nilay. 2011. Merkezin Merkezi: Sultan II. Abdülhamid Döneminde Yıldız Sarayı. **Toplumsal Tarih**. s. 206: 2-13.
- Öztuncay, Bahattin. 2000. **Vassilaki Kargopoulo: Photographer to His Majesty the Sultan**. İstanbul: Birleşik Oksijen Sanayi A. Ş.

- _____. 2003. **Dersaadet'in Fotoğrafçıları 1-2**. 1. Bs. İstanbul: Koç Kültür Sanat Tasarım Hizmetleri Tic. A. Ş.
- _____. 2015. İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci. **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 66-105.
- Pamir, Aybars. 2004. Osmanlı Egemenlik Anlayışında Sened-i İttifak'ın Yeri. **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**. c. 53, s. 2: 61-82.
- Papa karikatürü. [27.12.2015]. Biblioweb. <https://biblioweb.hypotheses.org/date/2015/01>
- Papadopoulou, Iliana, Anastasia Veneti. 2005. Committed Art and Propaganda. **55th Annual PSA Conference, 5-7 Nisan 2005**. Leeds: University of Leeds: 1-16.
- Papila, Aytül. 2008. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı, **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Bahar 2008: 117-124.
- Parry-Giles, Shawn. J. 2002. **The rhetorical presidency, propaganda, and the Cold War: 1945–1955**. Connecticut: Praeger.
- Pascal Sébah'ın feraceli ve yaşmaklı Türk kadını. Fostinum. [27.01.2017]. <https://www.fostinum.org/pascal-sebah---women.html>
- Pascal Sébah'ın hamal fotoğrafı. Fostinum. [28.01.2017]. <https://www.fostinum.org/pascal-sebah---men.html>.
- Pascal Sébah'ın Mekke civarından Araplar fotoğrafı. Pascal Sébah, 1872. Rumi's Garden. <http://www.rumisgarden.co.uk/traditional-meditations/kabir-the-moon-shines-in-my-body>
- Pascal Sébah'ın Türk kahvehanesi fotoğrafı. Turkish Coffee. <http://www.turkishcoffee.us/articles/history/ottoman-empire-era/>.
- Paul Delaroche'un Bonaparte Geçerken tablosu. [30.12.2015]. Google Arts & Culture. https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/cwF8_mSi8tlbXw.
- Pera'da bir cadde. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663324>.
- Pera'daki Almanya Büyükelçisi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699680>.
- Pera'daki Büyük Topçu Kışlası'nın girişi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672013>.
- Pera'daki Mecidiye Kışlasının Ön Cephesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671926>.

- Pirinç boru fabrikası. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671233>.
- Porterfield, Todd Burke, Susan Siegfried. 2006. **Staging empire: Napoleon, Ingres, and David**. Pennsylvania: Penn State Press.
- Prelude to War filminden bir kare. [27.03.2016]. Internet Archive. <https://archive.org/details/PreludeToWar>
- Raby, Julian. 1982. A Sultan of Paradox: Mehmed The Conqueror as the Patron of Arts. **Oxford Art Journal**. c. 5, s. 1: 3-8.
- _____. 2000. Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor. **Padişahın Portresi – Tevasiri Âli Osman**. çev. Jale Alguadiş, Filiz Çağman, Serpil Bağcı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları: 30-39.
- Randal, Martin. 2013. **Propaganda and the Ethics of Persuasion**. 2. bs. New York: Broadview Press.
- Ravza-i Terakki özel okulu öğrencileri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001696035>.
- Rawnsley, Andrew. [29.07.2016]. Chilcot report: Findings at-a-glance. <http://www.bbc.com/news/uk-politics-36721645>.
- Reed, Jeff. [23.11.2016]. Following The Tracks To War - Britain, Germany & The Berlin-Baghdad Railway. <http://oilpro.com/post/4759/following-the-tracks-to-war-britain-germany--the-berlin-baghdad-railway>.
- Renda, Günsel. 1996. Ressam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, **HABITAT II'ye Hazırlık Sempozyumu, 14-15 Mart 1996**. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 139-162.
- _____. 2000. **Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor. Tesvir-i Ali Osman**. ed. Filiz Çağman, Serpil Bağcı, Julian Raby, Gülru Necipoğlu, A. Gül İrepoğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 70-84.
- _____. 2002. Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 15: 265-283. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Renda, Günsel, Erol Turan. 1980. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi**. İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi Yayınları.
- Riva'daki filika deposu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675753>.
- Roberts, Mary. 2012. Divided Objects of Empires. Ottoman Imperial portraiture and transcultural aesthetics. **Transculturation in British Art, 1770-1930**. ed. Julie F. Codell. Aldershot, UK: Ashgate: 159-175.
- Roket deposunun dışardan görünüşü. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003674608>.

- Rosenblum, Naomi. 1989. **A World History of Photography**, 4. bs. New York: Abbeville Press.
- Rozenberg, Joshua. [29.07.2016]. The Iraq war inquiry has left the door open for Tony Blair to be prosecuted. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jul/06/iraq-war-inquiry-chilcot-tony-blair-prosecute>.
- Saddam Hüseyin heykelinin yıkılışının dar açıdan çekilmiş fotoğrafı. [29.07.2016]. Savannah Now. http://savannahnow.com/features/iraq/images/full/April09_05.jpg.
- Saddam Hüseyin heykelinin yıkılışının geniş açıdan çekilmiş fotoğrafı. [29.07.2016]. Sweet Liberty. http://www.sweetliberty.org/issues/war/iraq/staged_baghdad_rally.shtml.
- Said, Edward. 1998. **Oryantalizm (Doğubilim) – Sömürgeciliğin Keşif Kolu**. 4. bs. çev. Nezh Uzel. İstanbul: İrfan Yayıncılık & Tanıtım.
- Sağır Öğrenciler Okulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716685>.
- Sağır ve Dilsizler Okulu'nun öğretmen ve öğrencileri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716684>.
- Sahra topçuluğu öğrencilerinin saha eğitimi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002712216>.
- Sakaoğlu, Necdet. 2015. **Bu Mülkün Sultanları**. İstanbul: Alfa Yayınları.
- _____. 2016. Avrupa'ya Seyahatinin 150. Yıldönümünde Sultan Abdülaziz: Batı'nın Kıyısında Doğu'nun Sonunda. #**tarih dergisi**, s. 35: 18-27.
- Saltanat Yatı İzeddin. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673198>.
- Saltanat Yatı İzeddin Dolmabahçe Sarayı önünde. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001696009>.
- Saltanat Yatı Sultaniye. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673190>.
- Saltanat Yatı Teşrikiye. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668365>.
- Sana, Yemen Askeri Ortaokulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001700030>.
- Sébah & Joaillier'in Türk kahvehanesi fotoğrafı. Türk Kahvesi Derneği. [28.01.2017]. <http://www.turkkahvesidernegi.org/tkkad/detay/TARİHCE/17/12/0#!prettyPhoto/1/>.

- Selimiye Kışlası. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675888>.
- Selimiye Kışlası'na bağlı köpek barınakları. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673174>.
- Sencer, Mustafa. 1984. Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Sonrası Siyasal ve Yönetimsel Gelişmeler. **Amme İdaresi Dergisi**. c. 17, s. 3: 46-71.
- Sertaş, Tayfun. [26.01.2017]. Modern Kimlik ve Kültürel Transformasyon Bağlamında, İstanbul'da Erken Dönem Fotoğrafı, <http://tayfunserttas.blogspot.com.tr/2010/12/modern-kimlik-ve-kulturel.html>.
- Schaaf, Larry J. [14.11.2015]. WHF Talbot: Biography. The Correspondence of William Henry Fox Talbot. <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/talbot/biography.html>.
- Schwartz, Heinrich. 1987. **Art and Photography: Forerunners and Influences**. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____. 1992. **Out of the Shadows: Herschel, Talbot & the Invention of Photography** London: Yale University Press.
- Shaw, Stanford J. 1973. A Promise of Reform: Two Complimentary Documents. **International Journal of Middle East Studies**. c.4, s.3: 359-365.
- _____. 1989. Sultan Abdulhamid II: The Last Man of the Tanzimat. **Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu (Bildiriler)**. Milli Kütüphane, 25-27 Aralık 1989.
- _____. 2002. Osmanlı İmparatorluğu'nda Geleneksel Reformdan Modern Reforma Geçiş: Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud Dönemleri. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 12: 609-628. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- _____. 2008. **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye Cilt 1**. 3. bs. çev. Mehmet Harmancı. İstanbul: Kitap Deyince Yayınları.
- Shaw, Stanford J., Ezel Kural Shaw. 2010. **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye Cilt 2**. 3. bs. çev. Mehmet Harmancı. İstanbul: Kitap Deyince Yayınları.
- Shaw, Wendy Meryem Kural. 2003. **Possessors and Possessed: Museums, Archology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire**. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2009. Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism? **History of Photography**, c. 33, s. 1: 80-93.
- _____. 2011. **Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic**. London: I.B.Tauris.
- Sırayla atış yapan topçu birlikleri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673381>.

- Sinop Lisesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001700271>.
- Snyder, James, Larry Silver, Henry Luttikhuizen. 2005. **Northern Renaissance art : painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575**. Prentice Hall: New Jersey.
- Soylu, Mutia. [04.07.2016]. Sarayın Bilinmeyen Ressamı: Sultan Abdülaziz. İSMEK. <http://ismek.ibb.gov.tr/blog/icerik.aspx?p=301>.
- Springer, Claudia. 1986. Military Propaganda: Defense Department Films from World War II and Vietnam. **Cultural Critique**, s. 3: 151-67.
- Sofuoğlu, Ebubekir. 2002. Osmanlı Modernleşmesinde Sorunlar. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 14, s.634. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Stockdale, Nancy L. [12.01.2017]. Abdulhamid II Collection Photography Archive. <http://chnm.gmu.edu/worldhistorysources/whmfinding.php?function=print&whmid=227&wwhrecord>.
- Subaşı, Turgut. 2002. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 12: 753-781. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Suda Donanma Cephaneliği'ndeki fabrikalar. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675759>.
- Suda Donanma Cephaneliği'ndeki sinyal kulesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003675763>.
- Sulan Abdülmecit'in türbesi. . [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663305>.
- Sultanahmet Camii, Dikilitaş ve Yılanlı Sütun. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003652933>.
- Sultanahmet Camii'nin dışardan görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003652936>.
- Sultanahmet Camii'nin iç görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667904>.
- Sultan Beyazid Camii'nin iç görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667989>.
- Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülaziz'in türbeleri. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663341>.
- Sultan Beyazid Kütüphanesi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716683>.

- Sultan Beyazid Kütüphanesi'nin iç görünümü. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2002716682>.
- Sultaniye Saltanat Yataı'nın ana salonu. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673192>.
- Sultaniye Saltanat Yataı'nın dinlenme odası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673191>.
- Sultaniye Saltanat Yataı'nın giriş salonu. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003673193>.
- Süleymaniye Camii'nin iç görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667917>.
- Süleymaniye Kışlaları. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671919>.
- Symbols of Revolution. [30.12.2015]. National Gallery of Victoria. <http://www.ngv.vic.gov.au/napoleon/art-and-design/propaganda.html>.
- Şile'de roket atışı. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668389>.
- Şile'deki suya indirme platformu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668388>.
- Şimşek, Mahmut Sami. [06.07.2016]. Osmanlı'nın Son Saray Ressamı Fausto Zonaro. Yenişafak. <http://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/osmanlinin-son-saray-ressami-fausto-zonaro-330394>.
- Steinbrenner, Sondra. [09.01.2016]. Parton Augustus-Client Rome. Roman-Empire.Net. <http://www.roman-empire.net/articles/article-010.html>.
- Talbot'un çektiği ilk kalotipin negatifi ve pozitifi [22.11.2015]. EdinPhoto. http://www.edinphoto.org.uk/1_P/1_photographers_talbot_smm_latticed_wind_ow.htm.
- Talbot'un çektiği ilk kalotipin negatifi ve pozitifi. [22.11.2015]. Science & Society Picture Library Prints. <http://www.ssplprints.com/image.php?imgref=10421201>.
- Tarabya sahili. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699656>.
- Tahsin, Elhaç Rıza. 1991. **Mirat-i Mekteb-i Tıbbiye**. ed. Aykut Kazancıgil. İstanbul: Özel Yayınları.
- Tansuğ, Sezer. 1991. **Çağdaş Türk Sanatı**, 2. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

- Tekinalp, Pelin Şahin. 2002. Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 15: 440-448. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Terpak, Frances, Peter Louis Bonfitto. 2015. Antikiteyi Mürekkebe Taşımak – Amerika Kıtasından Anadolu’ya Kalıntılar ve Fotolitografinin Gelişimi. **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 20-65.
- Tahsin Paşa. 2015. **Yıldız Hatıraları**. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Taylor, Phillip M. (1990). **Munitions of the Mind: War Propaganda from The Ancient World to the Nuclear Age**. ManchesterK: Manchester University Press.
- Tharoor, Ishaan. [29.07.2016]. Death of drowned Syrian toddler Aylan Kurdi jolts world leaders. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/09/03/image-of-drowned-syrian-toddler-aylan-kurdi-jolts-world-leaders/>
- The Battle of China filminden bir kare. [27.03.2016]. Internet Archive. <https://archive.org/details/BattleOfChina>
- The Camera Obscura : Aristotle to Zahn. [08.11.2015]. Web Archieve Organization. [web.archive.org/web/20080420165232/http://www.acmi.net.au/AIC/CAMERA_A_OBSCURA.html](http://www.acmi.net.au/AIC/CAMERA_A_OBSCURA.html)
- Top fabrikası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671229>.
- Tophane (Nusretiye) Camii’nin dış görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699651>.
- Tophane-i Amire’deki fişek doldurma atölyesi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672015>.
- Tophane-i Amire’deki marangozluk atölyesi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672008>.
- Tophane-i Amire’nin içi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672025>.
- Tophane-i Amire’nin işçi barakaları. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672009>.
- Tophane-i Amire’nin marangozluk atölyesinin ön cephesi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003672032>.
- Topkapı Sarayı’nın Sarayburnu’ndan görünümü. . [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671215>.

- Topkapı Sarayı'nın Taht Odası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667104>.
- Torpedo. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671236>.
- Torpedo tipi buharlı gemiler. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003674602>.
- Torpedo tipi bir denizaltı. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671244>.
- Toynbee, Arnold J. 1999. **Türkiye: Bir Devletin Yenden Doğuşu Cilt 1**. çev. Kasım Yargıcı. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınları.
- Trabzon Askeri Ortaokulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001699999>.
- Trajan Köşkü. [28.11.2015]. Francis Frith. National Galleries Scotland. <https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/f/artist/francis-frith/object/the-hypaethral-temple-philae-pgp-r-175-10>
- Triumph of the Will filminden geniş açılı bir çekim. [26.03.2016]. Static Mass. <http://staticmass.net/documentary/triumph-of-the-will-documentary-1935-review/>.
- Tunaya, Tarık Zafer. 1983. Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. ed. Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. 2016. **Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri**. 3. bs. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Türk, H. Bahadır. 2011. Türkiye'de Ulus-Devlet Formasyonunun Ortaya Çıkış Sürecini Habitus Kavramı Üzerinden Okumak. **Bilig**, s. 57: 201-225.
- Uçkaç Altun, Sibel. 2010. Hitler Almanya'sında Sanat ve Propaganda. Sanat ve Tasarım Dergisi. s. 5: 23-39.
- Ulutaş, Selçuk, Savaş Kurtuluş Çevik. 2015. Propaganda Amaçlı Belgesel Basın Fotoğraflarının Anlam Sorunu ve Fotoğrafın Göstergibilimsel İncelemesi. **İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi**. c.1, s. 2: 25-39.
- Üsküdar Kız Sanat Okulu öğrencileri. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001696032>.
- Üsküdar'daki Sultan III. Selim Cami. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668399>.
- Üsküdar'daki Yeni (Valide) Camii'nin şadırvanı. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663327>.

- Üstünipek, Mehmet. [12.07.2016]. Türk Resim Sanatı Tarihi. http://www.lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR.
- Valide Sultan Camii'nin dış görünümü. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663377>.
- Van Askeri Ortaokulu. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2001700034>.
- Vasili (Basile) Kargopoulo'nun Üsküdar'da bir Türk mahallesi fotoğrafı. [31.01.2017]. Eski İstanbulium. <http://eski.istanbulium.net/post/104310222923/%C3%BCsk%C3%BCdar-basile-kargopoulo-foto%C4%9Fraf%C4%B1-1865-1875>.
- Yalçınkaya, Alaaddin. 2002. III. Selim ve II. Mahmud Dönemleri Dış Politikası. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 12: 629-659. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Yavuz Sultan Selim'in 1514'te İran'da ele geçirdiği ve İran Şahı'na ait değerli taşlarla süslü altın taht (Topkapı Sarayı'nın Hazine Dairesi'nde). [22.04.2017]. Library of Congress Online. <https://lccn.loc.gov/2003667136>.
- Yavuz Sultan Selim'in türbesi. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663300>.
- Yavuz Sultan Selim Camii'nin avlusu. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663390>.
- Yavuz, Ali. 2010. Vidin Ayanı Pazvantıoğlu Osman'ın Faaliyetleri ve Merkezi Hükümetle İlişkileri. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yeğenoğlu, Meyda. 1992. Supplementing the Orientalist Lack: European Ladies in the Harem. **Inscriptions**, c. 6: 40-74.
- Yeni köprünün ve Galata bölgesinin görünüşü. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003668145>.
- Yeraltı Camii'nin içi. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003663362>.
- Yıldıran, Neşe. 2002. II. Abdülhamid Dönemi Mimarlığı. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 15: 367-373. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Yıldırım, Nuran. 1997. **İstanbul Darülaceze Müessesesi Tarihi**. İstanbul: Darülaceze Vakfı Yayınları.
- _____. 2010. **Hastane Tarihimize Bir Kutup Yıldızı – Hamidiye Etfal Hastanesi**. İstanbul: Şişli Hamidiye Etfal Hastanesi Yayınları.

- Yıldız Sarayı'nda bir koridor. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003664925>.
- Yıldız Sarayı'nda bir köşk. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003667940>.
- Yıldız Sarayı'nda bir yemek odası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003664922>.
- Yıldız Sarayı'ndaki bekleme odası. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003664926>.
- Yıldız Sarayı'nın görünümü. [22.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003664900>.
- Yıldız Süvari Alayı'nın kışla binası. [21.04.2017]. Library of Congress Online Catalog. <https://lccn.loc.gov/2003671921>.
- Yılmaz, Gülgün. 2009. Osmanlı Devleti'nin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri, Sanat Sergileri ve "İane Sergisi". **Sinan Genim'e Armağan Makaleler**. ed. Oktay Belli ve Belma Barış Kurtel. İstanbul: Ege Yayınları. 718-729.
- Waley, Muhammed İsa. 1991. Images of the Ottoman Empire: The Photograph Albums Presented by Sultan Abdulahamid II. **The Electronic British Library Journal**, s: 112-127.
- Walther, Ingo F., Robert Suckale. 2002. **Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies**. London: Taschen.
- West, Paul. [29.07.2016]. Iraqis flood streets to greet U.S. troops. <http://www.baltimoresun.com/bal-te.war10apr10-story.html>
- Wood, Peter. 1962. The War of Words on the Wind. *Soldier*, Mart: 3-15.
- Woodward, Michelle L. 2003. Between Orientalist Clichés and Images of Modernization – Photographic Practice in the Late Ottoman Era. **History of Photography**, c. 27, s. 4: 363-374.
- WWI Casualty and Death Tables. [23.12.2015]. Public Broadcasting Service. http://www.pbs.org/greatwar/resources/casdeath_pop.html
- Yozlaşmış Sanat sergisinden bir fotoğraf 1. [14.03.2016]. Los Angeles County Museum of Art. http://www.lacma.org/sites/all/themes/custom/lacma/reading_room/degenerate-art-the-fate-of-the-avant-garde-in-nazi-germany.html#page/138/mode/2up
- Yozlaşmış Sanat sergisinden bir fotoğraf 2. [14.03.2016]. Los Angeles County Museum of Art. http://www.lacma.org/sites/all/themes/custom/lacma/reading_room/degenerate-art-the-fate-of-the-avant-garde-in-nazi-germany.html#page/138/mode/2up

Zanker, Paul. 1988. **The power of images in the age of Augustus.** çev. Alan Shapiro. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Zonaro, Fausto 2008. **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl / Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri.** çev. Turan Alptekin, Lotto Romano. İstanbul: YKY Yayınları.

Zürcher, Erik Jan. 2000. **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi.** çev. Yasemin Saner Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları.



ÖZ GEÇMİŞ

E-posta: gulacti@gmail.com
Telefon (iş) 212 234 4727
Telefon 532 717 0332
Adres İstanbul Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu 34367,
Maçka/İstanbul

ÖĞRENİM BİLGİSİ

2014-	Doktora	YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI
2002-2005	Yükseklisans	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ İNGİLİZ DİLİ EĞİTİMİ (TEZLİ)
1998-2002	Lisans	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM FAKÜLTESİ İNGİLİZCE ÖĞRETMENLİĞİ

GÖREVLER

Okutman	2015-	İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ YABANCI DİLLER YÜKSEKOKULU
Öğretim Görevlisi	2010-2015	ÖZYEĞİN ÜNİVERSİTESİ DİL ÖĞRETİM OKULU
Okutman	2003-2010	BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ İNGİLİZCE HAZIRLIK OKULU

PROJELERDE YAPTIĞI GÖREVLER

2014-2016 VİDEO SANATININ ÜRETİM REFERANSLARI
BAĞLAMINDA SERGİLEME YÖNTEMLERİ, Ulusal, BAP,
Araştırmacı

ESERLER

Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler:

1. Kahraman, Mehmet Emin, Gülaçtı, İsmail Erim. 2016. Video Sanatında Sergileme Sorunu ve Çözüm Arayışları. Art-e Sanat Dergisi, 9(17), 173-188. (Yayın No: 3248087)
2. Kahraman, Mehmet Emin, Gülaçtı, İsmail Erim. 2015. Osmanlı Devleti Dönemi Gravürlerinde İstanbul Betimlemeleri. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8(39), 376-383., Doi: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20153913758> (Yayın No: 2425408)

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitaplarında Basılan Bildiriler:

1. KAHRAMAN, MEHMET EMİN, GÜLAÇTI, İSMAİL ERİM (2016). İstanbul Temalı Gravür Çalışmalarında Ekslibris Örnekleri. Uluslararası İstanbul Baskı Resim Sempozyumu, 112-121. (Tam Metin Bildiri), (Yayın No:3248170)
2. GÜLAÇTI, İSMAİL ERİM (2015). FLICKR VE INSTAGRAMIN DİJİTAL FOTOĞRAFÇILIK SANATI ÜZERİNE ETKİSİ. SANATI YÖNETMEK ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU, 374-382. (Tam Metin Bildiri/)(Yayın No:1358722)
3. GÜLAÇTI, İSMAİL ERİM (2012). The Effect of a Teacher s Multiple Intelligence Profile on the Multiple Intelligence Profiles of Learners. International Conference on Education- INT-E 2012 (Tam Metin Bildiri/)(Yayın No:1358724)
4. GÜLAÇTI, İSMAİL ERİM (2011). THE PLACE AND IMPORTANCE OF PUZZLE TECHNIQUE IN PRESCHOOL EDUCATION AND LANGUAGE TEACHING. III. INTERNATIONAL CONGRESS OF EDUCATION RESEARCH, 41-41. (Özet Bildiri/)(Yayın No:1358717)

Ulusal hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

1. SARIÇOBAN ARİF, GÜLAÇTI İSMAİL ERİM (2004). Do Good Language Learner Behaviours Lead to Student Achievement. Journal of Arts and Sciences, 1(1), 49-60. (Kontrol No: 1043415)

Sanat ve tasarım etkinlikleri :

1. Ulusal, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 20.05.2015-30.05.2015, TIMELOCKED, Yüksel Sabancı Sanat Merkezi, (No: 68099)
2. Ulusal, SANATSAL ETKİNLİKLER/, 17.05.2016-30.05.2016, İsim, Şehir, Şiddet, Yüksel Sabancı Sanat Galerisi, (No: 118207)
3. Uluslararası, SERGİLER/, 04.11.2014-17.12.2014, İSTANBUL TASARIM BİENALİ, YÜKSEL SABANCI SERGİ SALONU, (No: 20950)
4. Ulusal, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 01.11.2016-15.11.2016, Renkli Rüyalara Siyah Beyaz Sonlar, Pinelo Sanat Galerisi, (No: 68108)

