

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**FOTOĞRAF VE ORYANTALİZM:
19. YÜZYILDA OSMANLI'NIN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ**

Doktora Tezi

Tolga HEPDİNÇLER

Ankara-2006

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**FOTOĞRAF VE ORYANTALİZM:
19. YÜZYILDA OSMANLI'NIN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ**

Doktora Tezi

Tolga HEPDİNÇLER

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Nur Betül ÇELİK**

Ankara-2006

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../2006)

Tolga Hepdinçler

GİRİŞ	1
BÖLÜM I: ORYANTALİZM VE FOTOĞRAF	11
BÖLÜM II: HAYALİ DOĞU: ORYANTALİST RESİM	29
<i>II.1. Egemenlik ve Hayali Uzamın Kurgulanması:</i>	34
<i>II.2 “Sözde” Gerçeklik ve Doğu’nun Uzamının Yeniden Kurgulanması:</i>	58
BÖLÜM III: GÖRÜNEN DOĞU: DOĞU COĞRAFYASININ FOTOĞRAFİK TEMSİLİ	71
<i>III.1 Fotoğrafın Gerçek Doğu Uzamı:</i>	72
<i>III.2 Siyasal Egemenlik ve Doğu Uzamında Fotoğrafçılar:</i>	76
<i>III.3 Doğulu Öznenin Yitimi</i>	82
BÖLÜM IV: DOĞULU ÖZNEİN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ	97
BÖLÜM V: OSMANLI İMPARATORLUĞU’NUN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ	126
V.1. 19.YY’IN İKİNCİ YARISINDA OSMANLI İMPARATORLUĞU’NDA BATILILAŞMA HAREKETLERİ VE OSMANLI ORYANTALİZMİ:	126
<i>V.1.1. Paralel Tarihler I: Batılılaşma ve Osmanlı:</i>	127
<i>V.1.2 Paralel Tarihler II: Fotoğraf ve Osmanlı:</i>	138
V.2. ORTAK TARİHLER: BATILILAŞMA VE FOTOĞRAF:	141
<i>V.2.1 Osmanlı’nın Batılı Kimliğini Tanıtma Çabası: II. Abdülhamid Albümleri:</i>	144
<i>V.2.2 Doğulu Öznenin Heterojen Kimliği: Elbise-i Osmaniyye</i>	158
SONUÇ	185
KAYNAKÇA	191
EK: İMAJ DİZİNİ	203
ÖZET	I
ABSTRACT	II

GİRİŞ

Fotoğraf halen tartışmalı olsa bile kendi özgün ve diğer sanatlardan özerk kimliğini elde ettiğinden bu yana, diğer sanatları da etkileyen sanatsal dönüşümden olduğu kadar, döneminin farklılaşan siyasal, sosyal ve kültürel yapısından da derinden etkilenmiştir. Fotoğrafın keşfi bile kendi dönemi içerisinde bilime, dolayısıyla teknolojiye duyulan ilginin elle tutulur sonuçlarından biridir. Öncelikle sadece bilimin yarattığı sonuçlardan biri olarak görülen fotoğraf, yine kültürel bir dönüşümün ertesinde sadece bilimler için değil sanatlar için de var olan, var olma olasılıkları çeşitlenen bir ifade aracına dönüşmüştür. Burada fotoğrafın özgün bir sanat aracı olmadan önceki sanatsal ifade açısından karanlık, ama kaydetme gücünün keşfi açısından aydınlık dönemine göz atacağız. Fotoğrafın kayıt tutma gücünün, onunla birlikte tomurcuklanan toplumsal bellek ile nasıl yeniden kurgulandığını, akranı olan oryantalizm kavramı ile tanışmasıyla ötekine ait dünyayı nasıl yeniden oluşturduğunu örnekleyeceğiz.

Tartışmayı sürdüreceğimiz coğrafya, Oryantalist bakışın sınırlarını çizdiği coğrafyanın Batıya en yakın ayaklarından biri olan, bugün bir kısmında hala yaşadığımız yerdir. 19. Yüzyıl söz konusu olduğu için, bu coğrafyanın o günkü sakinleri olan Osmanlı'nın fotografik temsili bu çalışmanın başlığını oluşturmuştur. Oryantalist eğilimlerin sanata yansımalarını sadece bu coğrafyada gördüğümüzü ya da bu sanatlarda temsil edilen öznelere sadece Osmanlılar olduğunu söylememiz fazlasıyla iddialı olacaktır ama yanlış da değildir. Batıdan bakıldığında Osmanlı'nın doğunun bütününden hiç bir farkı yoktur. Geleneksel anlamdaki Oryantalist eğilimlerin bütünleştirici ve tümevarımcı bakışında Osmanlı doğu temsillerinin kalbinde yer alan bir kapsayıcı kimliğe dönüşmektedir. Ayrıca, Osmanlı'nın

Batılılaşma kavramı çerçevesinde 19.yüzyıla yayılan mücadelesi ve fotoğraf aracını - burada tartışacağımız örneklerle- seferber etmesi de onları bu çalışmanın merkezine almamıza neden olmuştur. Burada birbirine paralel iki tarih yani batılılaşma ve fotoğraf, Oryantalizm kavramının çizdiği sınırlar içerisinde tartışılacaktır. Bu iki tarih geleneksel bir nedenselliğin dışında, siyasal ve kültürel evrenlerin birbiri ile olan dolayimsız ilişkisi içerisinde değerlendirilecek ve birbirleriyle kesiştikleri noktaların izleri sürülecektir.

Fotoğrafın resmi olarak keşfinin ilanının ve Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri içerisinde dönüm noktası sayılan Tanzimat Fermanı'nın ilanının tarihleri 1839 yılını göstermektedir. İlginç bir tesadüf August Comte aynı yıl pozitivist felsefenin öncü metinlerinden sayılan Olgucu Felsefe Dersleri (Cours de Philosophie Positive) adlı çalışmasını yayınlamasıdır. Aynı yüzyılda fotoğrafın çağın en büyük keşiflerinden biri olan fotoğrafın ilkin bir belgeleme, ardından sanat olarak kabul edilmesi ve nihayetinde haber verme aracı olarak yazılı basında yer alması gerçekleşmiştir. Aynı uzun yüzyıl, Osmanlı'nın da Tanzimat ile şekil bulan, bir dizi sosyal ve kültürel yenileşme hareketiyle kurumsal bir batılalışma olgusunu deneyimlediği dönemdir. İlkin, askeri alanda ve eğitim alanında yapılan reformlarla biçimlenen yenilik hareketleri, ardından Batı'nın her tür modernleşme pratiğinin Osmanlı içinde sosyal ve kültürel olarak deneyimlenmesi ile yaygınlaşmıştır. Batı'nın teknolojisi de bu üst-yapısal değişimler sırasında Osmanlı kamusal alanı içerisinde yer almaya başlamıştır. Fotoğraf aracı, keşfinden sadece bir yıl sonra Osmanlı kamuoyu tarafından kabul görmüş ve çok geçmeden saltanat tarafından da benimsenmiştir. Saltanatın fotoğrafla ilk yakın ilişkisi saray fotoğrafçılığı ile olmuştur. Saray fotoğrafçılığı olarak adlandırılan fotoğrafçılık sistemi 19. yüzyılın

ikinci yarısında kurumsallaşmıştır. Kısa bir zaman zarfında, sarayın ilgisi sadece saray fotoğrafçılığı ile sınırlı kalmamış, Osmanlı sultanları tarafından Batı'ya açılmanın araçlarından biri olarak görülmüştür. Bu dönemde Osmanlı'nın Batıya kendini tanıtmak için kullandığı en önemli kanal Uluslararası Fuarlar olmuştur. Bu fuarlar Paris, Viyana, Chicago gibi yüzyılın modern kentlerinde 1850 ve 1914 tarihleri arasında düzenli olarak düzenlenmiştir. Çağın teknolojik gelişmelerin sergilendiği fuarlar, aynı zamanda uluslararası yapıları ile farklı ülkelerin kültürel ve özellikle de etnografik temsillerinin sergilendiği yerler olmuşlardır. Osmanlı'da düzenli olarak bu fuarlara katılmış fotoğrafın temsil gücünden etkin bir biçimde yararlanmıştır.

Fotoğraf ve Osmanlı batılalaşmasının çağdaşı Oryantalizm kavramı 1830'larda biçimlenmeye başlamış, ardından akademik bir disiplini işaret etmek için, romantik-fantastik bir edebiyat türünü işaret etmek için ve bir resim anlayışını ya da akımını tanımlamak için kullanılmıştır. Daha yakın tarihlere gelindiğinde ise Batı emperyalizmi tarafından üretilen Doğu ile ilgili ideolojik kavrayış bütününe işaret etmek için kullanılmıştır. Fotoğraf ile oryantalizm arasında kurulan akademik ilişki daha yeni bir çalışma alanını şekillendirmektedir. 19. yüzyıl resim sanatı içerisinde oryantalizm kavramsal olarak var olurken, aynı kavramlaştırma aynı konular üzerine odaklansalar da fotoğraf sanatı için söz konusu olmamıştır. Fotoğraf ve oryantalizm

konulu çalışmalar daha çok 1980 sonrası post-kolonyal çalışmalar içerisinde sınırlı sayıda da olsa karşımıza çıkmaya başlamıştır¹.

Özellikle 1839 yılında, fotoğrafın keşfinin ilan edildiği yıl tahta geçen Abdülaziz döneminin Batılılaşma hareketleri ile birlikte Osmanlı'nın Batılılaşma hareketlerinin ivme kazandığı gözlemlenmektedir. 1856 yılında Kırım Savaşı sırasında Batılı devletler ile yapılan ittifak sonucu, savaş sonunda Osmanlı'nın Avrupa hukuk birliği ile bütünleşmesi bu süreci hızlandırmıştır. Siyasal açıdan Avrupa'nın parçası olarak kabul edilen Osmanlı'nın sosyal ve kültürel açıdan da Batı ile yakınlaşması gerekmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası fuarlara katılması², Abdülaziz'in fuarlar nedeniyle diplomatik ziyaretlerde bulunması bu dönemde gerçekleşmiştir. Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri içerisinde uluslararası fuarlarda yer alması, mevcut oryantalist ve egzotik söylemin içerisinde yer almak istememesi ile ilişkilendirilebilir. Ortaçağdan beri süregelen Osmanlı-Türk imgesinin değiştirilmesi ve onun artık Batı ile eşdeğer kurumsal, sosyal ve

¹ Bkz. Fredrick Bohrer, *Sevruguin and The Persian Image: Photographs of Iran, 1870-1930* (Washington, University of Washington Press, 1999): İran'da faaliyet gösteren fotoğrafçı Antoin Sevruguin'in altmış yıllık çalışmalarını oryantalist çerçevede değerlendiren derleme çalışma; Jocelyn Hackfort-Jones, Mary Roberts, *Edges Of Empire: Orientalism and Visual Culture* (Londra, Blackwell Publishers, 2005): Genel olarak Osmanlı dönemi resim ve fotoğraf sanatını oryantalist ekseninde değerlendiren derleme çalışma; Eleanor M. Hight, Gary D. Sampson, *Colonialist Photograph: Imag(in)ing Race and Place* (Londra, Routledge, 2002): Genel olarak post-kolonyal tartışmaların yapıldığı 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl fotoğrafçılığında ırk ve bölge temsillerinin tartışıldığı, daha çok sosyal antropoloji ekseninde temsil olgusunun sorgulandığı derleme çalışma; Malek Alloula, *Colonial Harem* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988): Fransız egemenliğindeki Cezayir'de kolonyal eğilimli kartpostal fotoğraflarını kolonyal egemenlik bağlamında tartışan çalışma; Nissan Perez, *Focus East: Early Photography in the Near East* (New York: Harry N. Abrams) 19. yüzyılın ikinci yarısında genel olarak Ortadoğu ve özgül olarak Kudüs çevresinde faaliyet gösteren seyyah fotoğrafçıları ve stüdyoları aktaran çalışma.

² Bu fuarlardan ilki 1851 yılında Londra'da düzenlenmiştir. 1855 Paris Fuarı'nda ilk kez Osmanlı fotoğrafları sergilenmiş, 1867'de Paris'te Evrensel Sergi adı altında yerinde turizm türünün doğuşuna ön ayak olan ilk açık hava çok kültürlü mimari fuarı anlayışı 1893'te Chicago Kolomb dünya sergisi ile tekrarlanmıştır.

kültürel dinamiklere sahip olduğunun vurgulanması bu dönemin temel eğilimlerini belirlemiştir. Uluslararası fuarlar Batı medeniyetinin gösterdiği modernleşme sürecinin sembolik temsillerinin ortaya konduğu ve bunun yanı sıra uluslararası niteliğinden ötürü kitlesel iletişimin de sağlandığı arenalar olarak göze çarpmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun modern ülke imajını sunmak amacı ile bu arena içerisinde özellikle fotoğrafın temsil gücünü kullanması kaçınılmaz bir biçimde söz konusu olmuştur. İlk Osmanlı fotoğrafçıları ve saray fotoğrafçıları Abdullah Biraderler ve Basile Kargopoulo gibi isimlerin özellikle İstanbul fotoğraflarının bu fuarlarda sergilendiğini ve Avrupalı çeşitli kurumlar tarafından ödüllendirildiğini gözlemlememiz mümkündür. Ancak, Osmanlı'nın Osmanlılar tarafından uluslararası temsili bir paradoksu da içinde barındırmaktadır. Oryantalist ve egzotik söylemin kırılmasını hedefleyen Osmanlı'nın Batı'nın dikkatini çekmek için geleneksel oryantalist temsil biçimlerini kullanması bu paradoksu oluşturmaktadır. 1867 Paris Fuarı'na ve ardılı pek çok fuara katılan Osmanlı fotoğrafçılarının temsil ettikleri Osmanlı imajı buna örnek olarak verilebilir. İstanbul merkezli fotoğraflardan oluşan temsiller, daha çok Batılı seyyah ve fotoğrafçıları da cezbedecek oryantalist öğeleri, Doğu'nun egzotik kültürel kimliğinin temsilini ve İslam inancı, özellikle de İslam mimarisinin sunumunu içermektedir³. Diğer taraftan, Osmanlı imgesinin bu biçimde

³ Osmanlı fotoğrafçılarından Pascal Sebah'ın Osmanlı kültürel kimliğinin temsilini içeren fotoğrafları bu dönemki yaklaşıma örnek oluşturmaktadır. Sebah tarafından hazırlanan ve 1873 Viyana Evrensel Sergisi nedeni ile yayımlanan *Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873* uluslararası bir kitleye hitap etmeyi amaçlayan sınıf ve bölge esasına göre Osmanlı kıyafetlerini belgeleyen bir kitaptır. Kitabın en önemli özelliği, her fotoğrafın aynı formatta olması ve modellerin fotoğraflarının boş bir duvarın önünde çekilmeleridir. Bu şekilde modeller popüler oryantalist tabloların senografik arka planlarından soyutlanmışlardır (Çelik, 2005:46). Sebah'ın çalışması her ne kadar oryantalist eğilimlerden uzak görünse de, objenin belli bir uzamdan soyutlanması onları belli bir zamandan da soyutlayarak, kültürü tarihsel süreçten soyutlama hatasına da düşmüştür. Böylece Batı'nın Osmanlı hakkındaki basma kalıp bilgilerini tekrarlamaktan öteye geçememiştir.

temsili Batılıları cezbetmekle kalmamış ayrıca Ingres, Lewis gibi oryantalist ressamların 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl resim geleneği içerisinde biçimlendirdikleri ve temsil ettikleri Osmanlı-Türk imgesinin yeniden farklı bir medyum tarafından sunumuna ön ayak olmuştur. Resmin temsil gücünden farklı olarak yeni medyumun gerçekliğin temsili bağlamındaki uzlaşımsal gücü, seyyah fotoğrafçılara ve onların Batılı izleyicilerine gerçek bir Osmanlı-Türk imgesini inşa etmeleri olanağını vermiştir. 19. yüzyıl Batılı fotoğrafçıların yaklaşımının da bir paradoksu içinde barındırdığını söylememiz mümkündür. Geleneksel Osmanlı-Türk imgesinin yarattığı korku ve Avrupa'nın hasta adamının pek de ürkütücü olmayan imgesi paradoksun iki yönünü oluşturmaktadır. Bu paradoksun temsili ise Doğu egzotizminin, sanatta klasik oryantalist geleneğin yinelenmesi ile gerçekleşmiştir. Oryantalist temsil biçimlerinin fotoğrafa yansımada birkaç dinamik dikkat çekicidir (Özveren, 2000; Burke, 2004). İlk fotoğrafın doğasında bulunan yeniden sunumun pozitivist ve amprist amaçlarla örtüşmesi; bu seyyahların kanıt niteliğindeki aracın olanaklarından yararlanması; aynı seyyahların oryantalist edebiyattan gelen, ki Montesquieu'nun *Acem Mektupları*⁴ (1721) bu açıdan ilk önemli eserdi ve resim sanatında bulunan kalıp yargılardan -örneğin Ingres'ın Doğu'nun cinsel cazibesini betimlediği *Odalık ve Kölesi* (1839) ya da *Türk Hamamı* (1862-3)- beslenmekteydi, Doğu imgesi ön kabulüne sahip olmaları; kutsal

⁴ 1723 yılında yayınlanan *Acem Mektupları*'nda Montesquieu Fransız yaşamını ve Fransız kurumlarını bir Doğunun gözünden inceleme yöntemini izledi. Ancak onun acemleri, acem olmaktan çok Avrupalı gibi düşünüyor ve tezler öne sürüyorlardı çünkü İran hakkındaki bilgileri sadece İran hakkında okudukları ile sınırlıydı. Kitabın popülaritesini sağlayan ise, cenneti her kadına hizmet eden yakışıklı erkeklerle dolu bir harem olarak hayal eden bir kadının gözünden İsfahan saray yaşamını anlatmasıdır (Bierstedt, 1997:23). Kitap Batı'nın Doğu'ya bakışını yansıtmaya açısından dikkat çekicidir. Ama daha dikkat çekici olan Batı'yı sözde-Doğu'nun gözünden anlatma çabası ile aynı zamanda kitabı ilk oksidentalit eserlerden biri olarak nitelendirmemizin mümkün olmasıdır.

topraklara duyulan özlem; Doğulu insan ögesinin fotoğraflardan silinmesi ya da silikleştirilmesi; Doğu'nun doğasının ve eski yapılarının sıklıkla betimlenmesi bu dinamikleri oluşturmaktadır.

Bu dinamikler, var olan Osmanlı sosyal-kültürel yaşamını betimlemekle birlikte, Batılıların Doğu ile ilgili görsel deneyiminin fotoğraf yolu ile yeniden üretilmesini olanaklı kılmıştır. Bu bağlamda araştırmanın temel sorusu "Fotoğrafik olarak Türk imgesinin temsilinde egemen olan oryantalist eğilim ve Doğulu öteki temsillerinin kökeni nedir?" olacaktır. Bu bağlamda çalışmanın hipotezleri şunlardır:

1. 19. yüzyılda Osmanlı'da gözlemlenen Batılılaşma eğilimlerine ve deneyimine rağmen, Batılı özne için Osmanlı ve çevresinin temsilinde egemen olan, neredeyse bir yüzyıl boyunca değişim göstermeyen kalıp-yargısal Oryantalist eğilimlerdir.

2. Osmanlı imgesi salt Batı'nın Osmanlı'ya bakışı ile değil aynı zamanda Osmanlı'nın kendini simgesel olarak yeniden üretimi sonucu inşa edilmiştir.

3. Fotoğrafik Türk imgesinin temsili seyrek de olsa geleneksel temsil biçimine karşı direniş stratejileri geliştirmiştir.

Bu hipotezler çalışma içerisinde üç bölüm olarak tartışılacaktır ve genel olarak fotoğrafta oryantalizm kavramını konu alan bu çalışma, dar anlamda fotoğrafta oryantalizmin etkisini Osmanlı örneği üzerinde inceleyecektir. Çalışmanın ilk bölümünde oryantalizm tartışmalarının eleştirel tanımlarını oluşturan tartışmalara değinilerek çalışmanın bütünü içerisinde yer alan kavramlara kısaca yer verecektir. Bu bölümün amacı çalışmanın genel yapısı içerisinde dağılan kavramları

tanımlamakla beraber, çalışmanın ana hatlarını oluşturan sınırların çizilmesini de sağlamaktır.

Tezin ikinci bölümü oryantalizm kavramının genel olarak sanat üzerindeki, özellikle 19. yüzyıl resim sanatı üzerindeki etkilerini tartışacaktır. Bu bölümün *Hayali Doğu: Oryantalist Resim* adını taşıyan bölüm, Doğu'nun söylemsel ve görsel sınırlarının belirlenmesi çerçevesinde, oryantalizm kavramının tarihsel perspektifi dışarıda bırakılarak, oryantalizm kavramının eleştirel okumasına yönelinecektir. İlk bölümünde ana hatları ile tanımlanan Anouar Abdel-Malek'in ve Edward Said'in eleştirel oryantalizm kavramlaştırmasının ışığında oryantalist görsel alanı oluşturan kodlar belirlenecektir. Cinselliğin, fantezilerin, kadının, gündelik hayatın, saray yaşamının ve uzamın, mimarinin temsilleri çerçevesinde oluşan kodlar dizgesi oryantalist ressamlar Gérôme ve Delacroix'nın temsil ettiği iki farklı oryantalizm yorumu çerçevesinde tartışılacaktır. Oryantalist resmin temsil ettiği hayali Doğu'nun karşısında, fotoğraf ile ilişkilendirilen *Gerçek Doğu: Doğu Coğrafyasının Fotoğrafik Temsili* başlıklı Üçüncü bölüm bu kez çalışma içerisine fotoğrafı yerleştirerek, fotoğrafın pozitivism ile ilişkisi bağlamında seyyah fotoğrafçının aracı nasıl bir işlevle kullandığını tartışacaktır. Burada sürdürülecek yaklaşım, fotoğrafik anlamda oryantalizmin temsil biçiminin genel anlamda bütüncül bir Doğu imgesinin, farklı Doğulara tercih edildiğinin vurgulanması olacaktır. Genel anlamda Doğu'nun arkaik çağlarına göndermeler yapan bir tarihsellik içerisinde coğrafi uzamın nasıl yeniden oluşturulduğu tartışılacaktır. Dördüncü bölüm ise, bir önceki bölümde ana hatları ile belirlenen coğrafi uzamın içerisinde ötekilik kavramının nasıl oluşturulduğu, Doğu'nun modernleşme pratikleri ve Batılılaşma deneyimlerine rağmen nasıl tanımlandığı tartışılacaktır. Bu bağlamda 19. yüzyıl seyyah fotoğrafçının Doğulu

özneyi nasıl tanımladığı örnekler ile incelenecektir. Özellikle, genel anlamda gündelik hayatın, toplumsal sınıfların, daha dar anlamda hanedan üyeleri, meslek grupları ve kadının fotoğrafik temsili üzerine odaklanılacaktır.

Çalışmanın beşinci bölümünde ise Doğu'nun fotoğrafik temsiline egemen olan oryantalist eğilimin karşısında Osmanlı'nın geliştirdiği fotoğrafik temsil pratikleri tartışılacaktır. Osmanlı'nın Batılılaşma eğilimleri çerçevesinde yaşadığı yönetsel, sosyal ve kültürel değişimlerin uluslararası ölçekte duyurulması amacıyla fotoğrafın aracılığından yararlanması ve bunu hakim oryantalist imgelemin ilgasında direniş pratiği olarak kullanması örneklenecektir. Bu tartışma çerçevesinde beşinci bölüm, Batılılaşma ve Fotoğraf arasında kurulan dinamik bağın hangi yapısal dinamikler çevresinde inşa edildiğini ve temsilin içerisinde bu dinamiklerin nasıl konumlandırıldığını açıklayacaktır. Birbirine paralel tarihler olarak konumlandırılan 19.yy'da Osmanlı'da Batılılaşma ve Osmanlı'da Fotoğraf olgularının, Osmanlı'nın yeni kimliğini inşası sürecinde ortaklaşan tarihleri bölümün temel vurgusunu oluşturacaktır. Bu çerçeve içerisinde bölümün ilk alt başlığı Osmanlı'da Batılılaşma kavramının tanımlanması ve Osmanlı'da Batılılaşma hareketlerinin tarihsel bir perspektifini sunacak, ikinci alt başlığı ise Batılılaşma hareketlerinin tarihsel süreci ile paralellik gösteren, Osmanlı'da yerel fotoğraf olgusunun oluşumunun tarihsel bir perspektifini sunacaktır. Batılılaşma ve fotoğraf olgularının ortak tarihleri ise ikinci alt bölüm için seçilen iki örnek üzerinde tartışılacaktır. Bu örneklerden ilki doğrudan sarayın desteği ve dönemin önemli Osmanlı fotoğrafçıları tarafından hazırlanmış olan 51 ciltlik *Abdülhamid Albümleri*, diğeri ise 1873 Viyana Evrensel Fuarı için hazırlanmış olan *Elbise-i Osmaniyye: Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873(1973 Yılında Osmanlı'da Halk Giysileri)* olarak belirlenmiştir. Örneklem

olarak seçilen çalışmaların bütünlüklü ve doğrudan Batılı izleyiciyi hedef alan yapıları, taşıdıkları Batılı kimlik iddiaları örneklem olarak seçilmelerinde etkili olmuştur. Abdülhamid Albümleri'nin yaklaşık 51 cilt ve 1700 fotoğraftan oluşan geniş hacmine rağmen çalışmanın iddiasının belli başlıklar (Eğitim, Ordu) çerçevesinde okunabilmesi ve *Elbise-i Osmaniyye'nin* nicelik olarak daha az fotoğraftan oluşan niteliğine rağmen doğrudan oluşturucuları tarafından kaleme alınan metinlerin taşıdığı iddialarla hazırlanış amaçlarının belirlenebilmesi örneklemin çalışma açısında geçerliliğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda Abdülhamid Albümleri oryantalist imgeleme karşı yönetsel düzeyde Osmanlı'nın Batılı kimliğini tanıtmaya aracı olarak konumlandırılması ve *Elbise-i Osmaniyye'nin* geleneksel oryantalist imgelemenin Doğulu öznelere homojenleştirici niteliğine karşı Osmanlı'nın geleneksel ama heterojen kimliğini savunan konumu, örneklemelerin değerlendirileceği başlıkları belirleyecektir.

Oryantalizm ve Fotoğraf

Oryantalizm konulu bir çalışmaya, araştırma nesnesi olarak 19. yüzyıl fotoğrafı ve fotoğrafçılarının seçilmesi, onun Batı-dışı modernlikleri temsil etme ve özellikle Doğu ile ilgili sosyal ve kültürel bilgi evreni yaratmadaki becerisi ile ilgilidir. Oryantalizmin 19. yüzyılda gündelik hayat söyleminden öteye taşınıp, edebiyat ve bilimsel söylem pratiklerine dönüşüp kurumsallaşmasıyla birlikte, Doğu'nun her türlü deneyiminin Batı tarafından içselleştirilmesi ve öteki olarak inşa edilen (ya da işaret edilen) bir Doğu imgesinin kurulması söz konusu olmuştur. Fotoğraf ise bu ötekiliğin temsilinde maddi sınırların çizilmesinde etkili bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu'nun kültürel ve sosyal pratiklerinin betimlenmesinde fotoğrafın aracılığı, Batı'nın Doğu'ya ilişkin görsel belleğinin oluşmasında ve Doğu ile ilgili kalıp yargıların kalıcılışmasında etkin bir rol oynamaktadır. Kökenleri 15. yüzyıla dayanan seyahatnameler, gezi rehberleri, 19. yüzyılda ise önce edebiyat ardından resimde gelişen oryantalizm kavramları Doğu bilgisine engin bir literatür hazırlamıştır. 19. yüzyılda fotoğrafın keşfi ile birlikte fuarlar, sergi salonları ve kartpostallar ile kamusal alan içerisinde yer almış, yüzyılın sonlarına doğru oryantalist olarak adlandırılacak fotoğraflar gündelik hayat içerisinde değişim değeri kazanarak ticarileşmiştir.

Bugün, Batılı fotoğrafçıların çalışmalarında, Türkiye ve Türk imgesinin temsil biçimlerinde benzerliklere rastlamamız mümkündür. Türkiye'nin temsilinde özellikle İslam ile bağlantısına dikkat çekilmekte, Doğunun egzotizmi ile birlikte modernleşme süreçlerinin altı çizilmektedir. Bazen bu iki olgunun başarılı bir biçimde uygulandığı bazen de her ikisinin karşılıklı olarak bir çelişkiyi yarattığı vurgulanmaktadır. Çağdaş Batılı fotoğrafçıların bu eğilimlerinin beslendiği

kaynaklara döndüğümüzde 19. yüzyıl Batılı fotoğrafçıların temsil biçimleri ile benzerlikler taşıdıklarını söylememiz mümkündür. Her iki döneme ait temsil biçimlerinin kaynağında oryantalizm eğilimleri bulunmaktadır. Bu benzerlik 19. yüzyıldan bu yana pek de değişmemiş olan bir kalıpyargının varlığına da işaret etmektedir. Salt Türkiye bağlamında değil dar anlamda Ortadoğu'yu daha geniş anlamda tüm Doğulu kültürleri kapsayan önyargı, fotoğrafın ontolojik olarak belirgin bir temsil krizini de yaşadığını göstermektedir. Krizin asıl varlık bulduğu nokta ise, 19. yüzyılda Batılılaşma hamlesi içerisinde olan Osmanlı İmparatorluğu'nun, Batılı siyasi, kültürel ve sosyal dinamikleri benimseme çabasına rağmen geleneksel oryantalist söylemin boyunduruğundan kurtulamaması, temsilin yeniden aynı söylem içerisinde inşa edilmesidir.

Batı ve Doğu karşıtlığının maddi sonuçlarını tanımlamak için fotoğrafın seçilmesi, söylemsel bir pratik olarak 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında Doğu temsili içerisinde etkin bir rol oynaması ile ilişkilidir. Fotoğrafın adı geçen yüzyılda dönemin hâkim paradigması tarafından konumlandırılan işlevleri de bu karşıtlığın şekillendirilmesinde etkili olmuştur. Keşfi ile birlikte fotoğraf doğa ve toplum bilimleri tarafından baş tacı edilmiş ve sanatla ilişkisinin şekillendirildiği yüzyılın son çeyreğine kadar da göreceli olarak bu bağlamda değerlendirilmiştir⁵. Fotoğrafın

⁵ Fotoğrafın keşfinin açıklandığı 7 Ocak 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nin konuyla ilgili oturumunda François Arago'nun fotoğrafla ilgili saptaması aracın sanatla olduğu kadar bilimle kurulan ilişkisini tanımlamak açısından dikkat çekicidir. "Seyyah, arkeolog ve hatta natüralist için M. Daguerre'in aracı devamlı ve vazgeçilmez olarak kullanılacak bir nesne haline gelecektir. Araç, gördüklerini başkasının yardımına başvurmadan kaydedebilmelerini sağlayacaktır. Gelecekte her yazar, kendi çalışmasının coğrafi kısmını oluşturabilecektir; bunun için en karmaşık ya da nefes kesen anıtın önünde bir süre duracak, hemen onların hatasız, tam bir kopyalarını elde edecektir (Arago, 1981:16).

temsil gücüne duyulan güven, araştırma evrenine objektif bakışın tek ve şüpheye yer bırakmayan aracı olarak konumlandırılmasında etkili olmuştur. Fotoğraf bu bağlamda tartışmalı da olsa Batı'nın görsel deneyimini biçimlendirmiştir. Fotoğrafın yaratmış olduğu görsel deneyimin farklı biçimlerde yorumlandığı ve kavramlaştırıldığı gözlemlenmektedir. Bu kavramlaştırmalardan ilki fotoğrafın bulunuşundan bu yana pozitif bilimlerle kan bağının serimlenmesini içermektedir (Berger, 1995; Sontag, 1998). Çağdaş olan pozitivizm ve fotoğraf arasındaki ilişkinin yapısalcı okumasını içeren bu eğilim, görsel deneyimin dönüşümünde fotoğrafa başat bir rol yüklemektedir. Diğer tarafta ise daha evrimci bir yaklaşımla Batı'nın yaşadığı görsel deneyim bağlamındaki dönüşümün kökenlerine inen yaklaşımlar yer almaktadır. Bu yaklaşımlar görsel deneyimin salt fotoğrafın keşfi ile değil, aynı zamanda çizgisel perspektifin ve *camera obscura*'nın keşfi ile ilgili olduğunu işaret etmektedirler (Crary, 2004; Tagg, 1982). Daha çok post-yapısalcı kuramlar çerçevesinde, fotoğrafın keşfini hazırlayan süreçler içerisinde görsel deneyimin dönüşümünün zaten tamamlanmış bir süreç olduğuna işaret edilmektedir. Ancak, her iki yaklaşımın da ortak noktası modernizm deneyimi ile fotoğrafın ilişkisini tanımlamaya yönelik kuramsal girişimler olmalarıdır. Doğu'nun görsel deneyiminin oluşumunun okunmasına, her iki eğilimin çerçevesi içerisinde bakmak mümkündür. Öncelikle, 19. yüzyılın teknolojik gelişmeleri arasında fotoğraf, sanattan daha önce doğa bilimlerinde ve beşeri bilimlerde ya da özgül olarak sosyoloji, antropoloji, etnografi ve arkeoloji disiplinlerinde etkili bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Maxime Du Camp'ın Mısır'a yaptığı ve Antik Mısır'ın arkeolojik kalıntılarına yönelik çalışması, Jacob Riis'in New York'ta işçi mahalleleri üzerine yaptığı sosyolojik çalışmalar ve bu çalışma için özgül örnek oluşturabilecek etnografik

nitelikli *Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873 (1873 Yılında Türkiye’de Halk Giysileri)*, 19. yüzyılın ikinci yarısında pozitif bilimler ve fotoğraf ilişkisini örnekleyen çalışmalar olmuştur.

Özellikle Maxime Du Camp’ın Mısır fotoğrafları ve Osman Hamdi Bey ve Pascal Sebah tarafından gerçekleştirilen 1873 yılına ait eserler 19. yüzyıl oryantlizminin bir yönünü de göz önüne sermektedir. Linda Nochlin, bu eğilimi belgeci gerçeklik içerisinde girilen 19. yüzyıl oryantlizminin birleştirici karakteri olarak nitelemektedir. Nochlin ayrıca bu süreci Avrupa kolonyalist hareketinin zirveye çıkması ile ilişkilendirir. Yüzyılın başında özellikle resim ve edebiyat alanında bu birleştirici karakter politik egemenlik ve ideoloji süreçleri içerisinde biçimlenmiştir. Burada Nochlin’in dikkat çektiği nokta, oryantlist imgelerin egemenlik ve ideoloji kavramları içerisinde kurduğu gerçekliğin tartışılır olmasıdır. Tek tek oryantlist imgelerin tartışılmasının merkezinde yer alan temel sorun, tartışılan gerçekliğin kime ait olduğudur (Nochlin, 1980:33). Nochlin, 19. yüzyıl oryantlist resmi içerisinde, Jean-Leon Gérôme’un *Yılan Dansçısı* ve Degas’ın *Cafe Concert*’ini tartışmaktadır. İki resim örneğinde sürdürdüğü gerçeklik eleştirisinde oryantlist imgenin totolojik olduğu kadar eksiltilelerle ya da yokluklarla kurulan yapısını tanımlar. Nochlin’in belirlediği en temel eksiklik/yokluk tarihtir. Gérôme örneğinde değerlendirdiği eksiltme, oryantlist evrenin değişmeyen bir evren olduğu, zamansızlaştırıldığı, geçici olmayan gelenekler ve ritüeller etrafında kurulduğu ve “gelişen” tarihsel süreçler tarafından dokunulmamasıdır⁶. Tarih duygusunun eksikliği

⁶ Nochlin, Batılılaşan Doğu uluslarının da böyle bir konum içerisinde dikkate alınmadığını iddia etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun özellikle 1860’lı yıllarda Fransa sermayeli Osmanlı Bankası’nın kurulması (1863), Sultan’ın Fransa ziyareti (1867), Galatasaray Lisesi’nin açılışı gibi

aynı zamanda, başka bir eksikliğinde okunmasını sağlamaktadır: anlatıcı olarak Batılıların yokluğunu. Nochlin'e göre Gérôme örneğindeki resimsel tasvirlerde asla Batılılara rastlanmamaktadır. Ancak, bu yoksunluk, bir var oluşla ilişkilendirilmelidir. Bu var oluş ise her zaman bir yokluğa işaret etmektedir: Batılıların kolonyal ve turistik varlıkları (Nochlin, 1980:37). Batılıların varlıkları dolaylı olarak konumlandırılmakla beraber, buradaki Batılının işlevi sadece oryantalist evreni varlık olarak kuran bakışı kontrol etmekle sınırlı kalmaktadır. Bu da tamamen Batılıyı sadece izleyici konumunda tanımlayan başka bir eksiklik/yokluk basamağına taşımaktadır. Gérôme gibi oryantalistlerin kaygıları izleyicilerini, ortada söz konusu olanın salt bir "varlığa getirme" olmadığı, yapılan işin bilimsel bir kesinlikle var olan oryantalist gerçekliğin "yansımaları" olduğu konusunda ikna etme arzularıdır. Bu da izleyiciyi Barthesyen bir okumayla "gerçek etkisine" maruz bırakmaktadır çünkü, Gérôme gibi oryantalistler gerçekte var olan ve kolayca okunabilen "gerçek" öğeleri kullanmaktadırlar. Nochlin'in son olarak tanımladığı eksiklik/yokluk ise, çalışma ve endüstri sahnelerinin yokluğudur. Edebiyat alanında, özellikle seyahatnamelerde görülen uzun saatlere dayalı ağır işçilik ve kadının özellikle tarım ve ev işçisi olarak çalışma örneklerine rağmen, görsel sanatlarda bu olguların varlığına rastlanmamaktadır.

Oryantalizm ve fotoğrafı konu alan bir çalışmada farklı kavramların, genel anlamda oryantalist eğilimlerinin ve Doğu-Batı karşıtlıklarının, daha dar anlamda

olaylar ile ivme kazanan Batılılaşma hareketlerini örnek vererek sosyal, kültürel ve ekonomik anlamdaki gelişmelere rağmen Batılının Osmanlı ile maddileşen Doğu imgeleminde dönüşüm olmadığını vurgulamaktadır (Nochlin, 1980:36).

ise özne, ötekilik, farklılık, önyargı ve deneyim kavramlarının tanımlanması gerekmektedir. Fotoğrafın oryantalizm kavramı çerçevesinde değerlendirilmesindeki en büyük güçlük, Doğu ile Batı karşıtlığının oluşumunda maddi sınırların belirsizliğidir. Oryantalist bir Doğu tanımlamasının gözle görünen eksikliği kavramın sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği ve araştırma evreninin coğrafi olarak nasıl konumlandırılacağıdır. Bu bağlamda, 1963 tarihli Anouar Abdel-Malek'in makalesi ve 1979 tarihli Edward Said'in *Oryantalizm* adlı çalışması Doğu'nun tam olarak gerçek Doğu'nun maddi sınırları olmasa da söylemsel kuruluşu hakkında önemli çalışmalar olarak göze çarpmaktadır⁷.

Modern anlamda oryantalizm ile ilgili kavramlaştırmalardan ilki Anouar Abdel-Malek'in 1963 yılına ait *Orientalism in Crisis (Krizdeki Oryantalizm)* adlı makalesidir. Malek'in makalesinin çerçevesinde oryantalizmin geleneksel kavramlaştırmasından kopuşu gözlemleyebiliriz. Abdel-Malek öncelikle araştırma nesnesi olarak ötekilik ile damgalanmış Doğu ve oryantalizm kavramlarının temel karakteristiklerini eleştirmektedir.

Geleneksel ve post-kolonyalist çalışmalarla tanımlanan neo-oryantalizm eğilimlerini genel bir çerçevede değerlendiren ilk isim Abdel-Malek olmuştur.

⁷ Said'in oryantalizm kavramlaştırmasının en çok eleştirilen noktası maddi olan Doğu ile söylemsel bir pratik olarak Doğu arasında bıraktığı boşluktur (Young 1995:159-183; Clifford, 1988:255-276). Said Doğu'nun Doğululuğunu doğal ya da verili bir süreç olmaktan çok, Batı'nın içselleştirilmiş söylemsel ifadeleri ile kurulmuş bir süreç olduğunu sıklıkla yinelemektedir. Batı'nın imgeler ve temsiller yolu ile yarattığı Doğu ile ilgili söylemsel pratikler Doğu'nun Doğulu kılınması ile ilgili süreçlerdir (Yeğenoğlu, 2003:23). Ancak, Said'e yönelik eleştiriler bu noktada değil, daha çok maddi Doğu ile düşünsel Doğu arasındaki konumu ile ilgilidir. Said gerçek bir Doğu'nun varlığı tezini reddederek, onun bir iktidar formasyonu olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda Said'in Doğusu salt dezenformasyon ile oluşturulmuş eksik bir tanımdır. Ona yönelik eleştiriler ise Laclau ve Mouffe'un söylem kavramı ve hegemonya ilişkilerine getirdikleri, nesnelerin kuruluşunun salt zihinsel bir inşa olmadıkları tezinden hareket etmektedirler.

Malek'e göre, geleneksel anlamda oryantalizm araştırma nesnesini iki biçimde konumlandırmaktadır. Malek'in ortaya koyduğu iki ayrım, doğrudan ampirik olarak değerlendirilecek bir araştırma nesnesini işaret etmektedir.

a. Sorunun ve sorunsalın konumlandırılması aşamasında, her iki grup Doğu'yu ve Doğuluları ötekilik ile işaret edilen araştırma nesnesi olarak belirlerler. Ancak, buradaki oluşturulmuş ve esas olan bir ötekileştirme deneyimidir. Buradaki araştırma nesnesi etkin, katılımcı olmayan ve tarihsel özne olarak kendisi üzerinde hükümsellik, özerkliği ve eylemselliği olmayan bir konumda olduğu düşünülür. Sadece Doğu ya da Doğulu, ya da felsefi olarak yabancılaştırılmış varlığı ile konumlandırılan özne, ancak kendisi ile ilişki içerisinde olan öteki ile tanımlanır ya da başkası tarafından harekete geçirilir.

b. Tematik ya da izleksel aşamada, her iki grup da Doğu'nun insanları, ulusları ve ülkeleri hakkındaki temel bir kavrayışı kabul ederler. Bu kavrayış kendini karakteristik bir etnik tipolojiye dönüştürür. İkinci grup bir süre sonra bunu ırkçılığa dönüştürür (Abdel-Malek, 1981:77).

Malek araştırma ve çalışma yöntemleri açısından da oryantalizmi üç farklı başlık içerisinde değerlendirir.

a. Doğu ulusları ve kültürlerinin geçmişleri, doğal olarak, önde gelen çalışma alanı olmaktadır. Bu yaklaşımın temelinde "Doğu ülkelerinin parlak çağlarının genellikle geçmişe ait olduğu iması" yer almaktadır. Aynı gösterge üzerinden aynı ulusların çürümelemleri de kaçınılmazdır. 19. yüzyıl ortalarındaki ve sonrasındaki Greko-romen çalışmalarının hedefi, "ölü" medeniyetleri, çağdaş mirasçılardan ayırmaktır.

b. Geçmiş, toplumsal evrim sorunsalından ayrı tutularak kültürel (dilsel ve dinsel) yönleri ile tartışılmalıdır.

c. Tarih bir yapı olarak araştırılır. Yakın tarihinin gölgesinde, büyük geçmişinin sınırlı bir biçimde yeniden dirilmiş hali olarak ele alınmaktadır. Tarih bu durumda tarihselci değil, büyük ölçüde egzotik bir biçime dönüşmektedir (Abdel-Malek, 1981:79).

Said'den farklı olarak Malek bu kavramlaştırmanın maddi referanslarını ve coğrafi sınırlarını net bir biçimde çizmektedir. Onun Doğu olarak vurguladığı, daha

net bir coğrafya, özgül olarak Mısır ve daha genel olarak Mısır'dan başlayarak Çin ve Güney-Doğu Asya'ya kadar uzanan bir coğrafyadır (Abdel-Malek, 1981a:74). Anouar Abdel Malek, oryantalizm kavramını tanımlarken onun sadece basit bir önyargı değil, belli bir rasyonalite ve bilimsel probleme dayanan daha karmaşık bir süreç olduğunu söylemektedir (Malek,1963:107). Özellikle, örneklerine 19. yüzyılın Afrika kıtasına odaklanan antropolojik ve etnografik çalışmalarda rastlanan fizyonomi ve sınıflandırma yöntemleri tam da böyle bir kavramlaştırmaya örnek oluşturmaktadır.

Malek'in işaret ettiği, oryantalizmin doğrudan bir ırkçılık değil ancak eninde sonunda varsayımları ırkçılığa varacak sofistike bir bilgisel, yazınsal aktivite olduğudur (Mutman, 2004:190). Malek eleştirel oryantalist çalışmaları önceliyen makalesinde, oryantalizm kavramının okunmasına felsefi ve bilgisel bir statü vermiş ve bunu kolonyalizm süreçleri ile ilişkilendirmiştir. Ona göre, Batı'nın Doğu'yu öteki olarak işaretlemesinin altında yatan, sadece imlediği evreni yabancı kılması ve onu yabancılığa mahkûm etmesi ile sınırlı değildir, aynı zamanda ötekinin kendinden önceki dünyasını, işaretleme, bilme ve yönetme sistemlerini silen bilgi-kuramsal şiddettir (Mutman, 2004:194). Bu bağlamda Doğu her zaman işaretlenecek, işlenecek ve ardından yönetilecek bakir bir doğa olarak yeniden kurulmaktadır. Öteki olarak işaretlenen Doğu'nun kültürel, sosyal ve ekonomik deneyimleri ya ortadan kaldırılmakta ya da zaman içerisinde geriye itilmektedir. Böylelikle, Batı düşüncesi Doğu'nun bakir doğası üzerine yerleştirilen zamansal ve tarihsel bir norm haline getirilmektedir.

Verili bir coğrafyanın yanı sıra Abdel-Malek, geleneksel anlamda oryantalizmi iki anahtar siyasi süreç ve ardından kurumsal oluşumla dönemleştirmektedir. Bu dönemler sömürgecilikle başlayan ve “unutulmuş kıtalar” üzerindeki egemenlikle biçimlenen kolonyalizme evrilen ve ardından 19. yüzyıl Batı emperyalizmine dönüşen dönemi kapsamaktadır. Oryantalist düşüncenin ilk dalgası oryantalist toplulukların (Batavia, 1781; *Société Asiatique*, Paris 1822; *Royal Asiatic Society*, Londra 1834; *American Oriental Society*, 1842) kurulması ile kurumsallaşmıştır. İkinci dalga ise oryantalist kongrelerin düzenlenmesi ile kurumsallaşan bir süreci işaret etmektedir. İlki 1873 yılında Paris’te düzenlenen kongreler Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde, Viyana’da düzenlenen kongreye kadar on altı kez tekrarlanarak kurumsallaşmıştır. Ardılı olan Edward Said tarafından da benimsenerek geliştirilecek olan Malek’in oryantalist tanımı, oryantalisti Doğu’nun edebiyatı, dili ve bilgisini deneyimleyen bir akademisyen/araştırmacı olarak işaretler (Malek, 1981a:48). Bu tanımın çerçevesinde, Malek oryantalistin nasıl bir motivasyon içerisinde olabileceğini, ne ile meşgul olacağını ve ulaşmak üzere nasıl hedefler belirlediğini sorgulamaktadır. Abdel-Malek’in geleneksel oryantalizm ve neo-oryantalizm tanımları dikkat çekicidir. Özellikle her iki dönem arasında tarihsel olduğu kadar bilgi-kuramsal bir kopuşu da işaret etmektedir. Geleneksel anlamdaki oryantalizm ile ilişkilendirdiği kolonyalizmin çöküşünü oryantalistlerin bilgi-kuramsal hatalarına bağlamaktadır. Bu bilgi-kuramsal hatta ontolojik olarak Doğulu öznenin araştırma nesnesi olarak konumlandırılması ve tanımlanması aşamasında meydana gelmektedir.

Geleneksel oryantalistlere göre, göz önünde tutulan ve üzerinde düşünülen varlıkların, ortaklaşa ve değiştirilemez kökenlerini oluşturan bir özün varlığı söz konusudur. Bu öz ilkin tarihsel olarak

ele alındığında ve tarihsel kökenlerine geri dönüldüğünde, köken olarak tarih dışı, varlık olarak sabitlenmiş ve tarihsel evrimin dinamikleri dışında konumlandırılmıştır. Bu aşamada da özgül ancak tarihsel olandan ayrılmış bir tipolojiye ulaşmaktayız. Burada araştırma nesnesi, aşkın olan bir özne ile karşılaştırılan başka bir nesneye dönüşmektedir. Normal insan konumunda tarihsel çağ Antik Yunan'dan başlayan Avrupalı insan karşısında Homo Sinicus, Homo Africanus, Homo Arabicus yer almaktadır (Abdel-Malek, 1981a:49).

Abdel-Malek, oryantalistlerin Doğu'yu sıklıkla tarihsel ve dinsel metinlerden deneyimleyerek, tarih dışılık ile metafizik öz kavramları içerisinde inşa ettikleri ve böylelikle Doğu'yu yabancılaşmış bilgi ve egemenlik nesnesine dönüştürdüklerini iddia etmektedir.

Said'in oryantalizm tanımı ise en genel anlamda Doğu'nun söylemsel sınırlarını çizmektedir. Bu sınırları belirlerken bunun salt kültürel bir önyargıdan ibaret olmadığını vurgular ve 20. yüzyılın akademik söylemleri içerisinde konumlandırarak onun dönemsel bir okumasını da olanaklı kılar. Said'e göre Doğu, Avrupa'nın sadece komşusu değildir; Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürge mekânı, uygarlıkları ile dillerin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen öteki imgelerinden biridir. Ayrıca, Doğu onun karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Batı'nın tanımlanmasına yardımcı olmuştur. Ne var ki bu şarkların hiçbiri salt imgelemde yaratılmış değildir. Doğu, Avrupa'nın maddi uygarlığıyla kültürünün bütünleyici parçasıdır. Oryantalizm bu bütünleyici parçayı, kültür hatta ideoloji düzleminde, bir söylem biçimi olarak bu söylemi destekleyen kurumlarla, sözcük dağarcığıyla, araştırmalarla, imge dağarcığıyla, öğretilerle, hatta sömürge bürokrasileri ve sömürge biçimleri ile birlikte dile getirir ve temsil eder (Said, 2004:11). Said'in bu totolojik tanımlaması oryantalizmi Doğu ile ilgili her türlü deneyime indirgemekle birlikte oryantalizmin eleştirel bir okumasını da

olanaklı kılar. Said'in de temsil ettiği eleştirel oryantalizm, kavramı basitçe Batı'nın ideolojik kavrayış, simgeler ve stereotipler aracılığıyla Doğu'nun gerçekliğinin çarpıtılması olarak tanımlar (Mutman, 2004:190).

Said'in özellikle dikkat çektiği nokta, Batı'nın söylemsel pratikleri içerisinde, hayali bir Doğu'nun nasıl yaratıldığıdır. Bu süreç büyük ölçüde Batı'nın siyasi ve kültürel olarak sınırlarını çizme isteği ile de paralellik göstermektedir. Ancak, Said maddi olarak belli bir Doğu coğrafyasına, kültürüne ya da Doğulu özneye işaret etmekten kaçınmaktadır. Ona göre buradaki en temel durum, Batı nasıl belli bir yer değilse, Doğu'nun da belli bir yer olmadığıdır. Doğu ile Batı çeşidinden coğrafi bölümlenmelerin, kültürel varlıkların, tarihsel varlıkların insan yapımı olduğunu ve buna bağlı olarak da Batı kadar Doğu'nun, Batı'da ve Batı için gerçeklik ve mevcudiyet kazandırılan, bir tarih ve düşünme geleneğine ve sözcük dağarcığı geleneğine sahip bir fikir olduğunu söylemektedir (Said, 2004:14). Ancak, Said indirgemeci bir Doğu-Batı ayrımı fikrine de temkinli yaklaştığını öne sürmektedir. Ona göre, Doğu'nun aslında gerçeklikte karşılığı olmayan bir yaratı ya da fikir olduğu sonucuna varmak yanlıştır ve mekanları Doğu'da olup da, yaşamlarıyla, tarihleriyle, töreleriyle, Batı'da haklarında söylenebilecek her şeyi düpedüz aşacak kadar geniş ve ham bir gerçekliğe sahip olan kültürler, uluslar vardır (Said, 2004:15).

Said'in işaret ettiği daha temel nokta, oryantalizmin Doğu ve Batı arasındaki ontolojik ve bilgi-kuramsal ayrıma dayanan bir düşünce biçimi olduğudur. Bu tanımları da büyük ölçüde 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl metinlerinde gizli olan örtük oryantalizm tanımları ile ilişkilendirmektedir. Öngördüğü üç tip oryantalizm pratiği de maddi sınırlandırmadan çok söylemsel olarak güçsüz olduğu için Doğu'ya dayatılan bir

öğreti olarak tanımlanmıştır (Said, 2004:216). Bu üçlü tanım kümesinin ilk basamağında yer alan (aynı zamanda kronolojik olarak konumlandırılan) akademik bir disiplin olarak oryantalizmdir. Disiplinler arası bir olgu olarak akademik oryantalizm antropoloji, filoloji ve tarih disiplinleri ile ilişkilendirilmektedir. Said'in bu tanımını "açık (manifest) oryantalizm" kavramı ile açıklanmaktadır (Said, 2004:218). Ancak, Said'in çalışmasının odaklandığı kavramlaştırma açık oryantalizmin tam tersine bilinçdışı süreçlerle ilişkilendirdiği "örtük (latent) oryantalizm"dir. Bu süreç daha çok akademik bir disiplin yerine daha geniş bir söylemsel alanı, kesin bir tanımla Doğu üzerine söz söyleyen düşünür, yazarları kapsamaktadır. Üçüncü olarak modern anlamda oryantalizm ise Doğu ile ilgili her türlü pratiği kapsayan bir süreçtir.

Said her ne kadar, kesin coğrafi sınırları belirlemese de söylemsel olarak Batılı özne ile ilişki içerisinde olan Doğulu öznenin pratiğine işaret etmektedir. Açık, örtük ve modern anlamda oryantalizmler Batılı bir özne için araştırma, deneyim ve uygulama nesnesi olarak bilinçli ya da bilinçdışı bir biçimde Doğu'nun varlığını kabul etmektedirler. Söylemsel olarak kurulan Doğu'nun gerçek bir Doğu ile ilişkisi Edward Said'e göre Batı'nın siyasi, kültürel ve teorik geleneklerinden beslenen insan istenci ile kurulmuş ve tamamıyla keyfi bir oluşum olarak tanımlanmıştır. Said oryantalizm kavramının yaratılma sürecini, kavramın Avrupa'nın maddi uygarlığının kültürel ve bütünüleyici parçası olduğunu ifade ettikten sonra, bu bütünüleyici parçayı kültür, hatta ideoloji düzleminde, bir söylem biçimi olarak dile getirilmesi ve temsil edilmesine bağlamaktadır (Said, 2004: 11-12). Bu da Said'in çalışmasını gerçek bir Doğu'nun varlığının kabulünden çok Batı'nın güç istenci ile ilişkilendirilmiş hayali bir Doğu ile bağlantılandırır. Batılı araştırmacıları, yazarları, gezginleri ve hatta bu

çalışmanın öznesi olan 19. yüzyıl fotoğrafçıları besleyen önyargılar bu güç istenci içerisinde biçimlenmişlerdir. Gerçek bir Doğu'yu anlamlandırmak, Batıların Doğu'ya yükledikleri maddi anlamlar ve onun akabinde deneyimler ile mümkün olmuştur. Said'in tanımladığı anlamda Batılı önyargı bütünlüklü bir Doğu kavramının kurulmasını olanaklı kılmıştır. Ancak, Said'in önyargıya yaklaşımı Gadamer'in pozitif bir biçimde Batı düşüncesine eklediği meşru önyargıdan daha farklı bir çizgide yer almaktadır (Gadamer, 1995: 269–277). Gadamer'in tanımladığı anlamda önyargı, anlamaya önsel olan ve onu önceliyen bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu süreç ona göre keyfi değil mevcut olan bir önyapıya ya da kavrayışa bağlıdır⁸. Gadamer'in vurguladığı anlamda pozitif bir önyargı Batı rasyonalitesinin gelişimine öncülük ederken, Said'in vurguladığı anlamda negatif önyargı, Doğu'nun kurgusal kuruluşundaki oryantalist eğilimlere öncülük etmiştir. Öncelikle seyyahlar tarafından deneyimlenen Doğu, onların önyargıları çerçevesinde yorumlanmış ya da süreç içerisinde dönüşen önyargılar ekseninde yeniden oluşturulmuştur. Bu süreç sadece iktidar ya da Batılı güç istenci ekseninde değil aynı zamanda mevcut önyargılar bağlamında çeşitlenip, çoğaltılan bir dizi Doğu tanımını tetiklemiştir.

⁸ Gadamer'in önyargı kavramı *Hakikat ve Yöntem* adlı çalışmasında tanımladığı dört kavramdan biridir. Metafizik felsefenin önyargı kavramına eleştiriler yöneten Gadamer, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ında sorguladığı Varlık sorusuyla ilgili genel yorumbilgisel problemden esinlenmektedir. Heidegger, Varlık sorusundaki yorumbilgisel durumu açıklamak üzere sorgusunu, ön-biliş, ön-bakış, ön-bağlam kavramları çerçevesinde tarihsel metafizik felsefenin önemli dönüm noktaları içerisinde değerlendirir. Gadamer'e göre Heidegger'in sorgulamak istediği metafizik felsefenin yorumbilgisel okumasında önyargıların gizli tiranlığını gözler önüne sermektir. Bunun için Descartes, Hegel ve Kant'ta metafizik felsefenin ontolojik kökenlerine işaret etmektedir (Gadamer, 1995:270).

Batının güç istenci, kökenleri Descartes'a kadar uzanan Batılı özne tanımını gerekli kılmaktadır. Bilgi-kuramsal olarak Batılı özne bilinecek ve kontrol edilebilecek nesneye karşıt olarak kurulan özne ile ilişkilendirilir. Hegelci diyalektik anlayışı ise Batılı modern özne ile ilişkilendirilebilecek hükümler özneyi tanımlar. Hegel'e göre hükümler özne, öteki özne ile aynı evreni paylaşır ve kuruluşu ötekinin dolayımına bağlıdır. *Tinin Görünüşbilimi* adlı çalışmasında yer alan *Köle-Efendi Diyalektiği* adlı metninde, özbilinç bir başka özbilinç için var olduğu ölçüde ve ondan dolayı kendinde ve kendisi için var olur demektedir (Hegel, 1979: 113-114). Hegel'in bu saptamasının altında yatan kendi özbilinçlerinin farkında olan iki karşıt öznenin varlığına işaret etmektedir. Hegel'e göre bu iki özne birbirinin hasmıdır ancak, birbirlerini "bilinip-tanınmış" gerçeklik olarak meydana getirebilmek için, bu iki hasmın, giriştikleri mücadeleden sonra ayakta kalması gerekmektedir. Bu iki hasım mücadeleye eşit olmayan kişiler olarak çıkmaktadır. Hasımlardan biri, hiçbir şekilde önceden yazgılı olmadan ötekinden korkmak, ötekine boyun eğmek, kendisinin "bilinip-tanınmasına" yönelik isteğini doyuma ulaşması uğruna hayatını tehlikeye atmaktan vazgeçmek zorundadır. Kendini efendinin kölesi olarak bilip tanımak zorundadır (Hegel, 1979: 115). Hegel'in köle-efendi diyalektiği sorunsalının oryantalizm pratiklerinin tanımlanmasında yöntem olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Anouar Abdel-Malek *Orientalism in Crisis (Krizdeki Oryantalizm)* adlı makalesinde dolaylı olarak Hegel'in diyalektiğinden yararlanarak oryantalizmin bilgi-kuramsal yönünü vurgulamaktadır. Malek Doğu'nun özsel pasifliğinin basit bir aşağılama ile sınırlı olmadığını ve kendisi hakkında konuşulan ve yazılan bir bilgi nesnesi olarak konumlanmasını içeren daha karmaşık bir süreç olduğunu savunmaktadır.

Ancak, oryantalizme dair iktidar ilişkisinin, Hegelci bir diyalektik içerisinden tanımlanması bir dizi güçlüğü beraberinde getirmektedir. Hegelci diyalektik anlayışında hükümrân özne ve tanınma savaşını kaybetmiş yani köleleşmiş özne arasındaki ilişki tersine çevrilebilir bir diyalektik süreci de içermektedir. Çalışma ve deneyim pratikleri içerisinde hükümrân özneye karşı köle, efendiye baş kaldırma ve eşitliği tesis etme gücüne sahiptir ve kurulan eşitlik ekonomik düzeyde güç ilişkilerinin yeniden kurulmasına yol açan formel bir süreçtir (Bumin, 1987). Oryantalizm kavramı özelinde, Hegelci diyalektik yaklaşımın tersine çevrilebilir süreci, bilgi-kuramsal olarak kavramın yeniden tesis edilmesine yol açmıştır. Doğu'nun ulusal kurtuluş hareketleri, ulusal kimliklerin inşa süreçleri, oryantalist söylemin yeniden kurulmasına yol açmıştır.

Aynı zamanda bu süreç Batılı modern özneyi tamamlanmış ve bütünlüklü bir özne olarak ele almayı da gerektirmektedir. Ayrıca, türdeş bir Batılı imgelem aynı zamanda türdeş bir Doğu imgesini de beraberinde getirmektedir (Çırakman, 2002:184). Derrida yapı-sökümü ile türdeşlik sorunsalına farklı bir boyut kazandırır. Derrida'nın yaklaşımı özellikle *différance*⁹ kavramı ile “ötekilik” ekseninde ele

⁹ Anlamamızın gölgesi olarak, bildiğimiz ama unuttuğumuz, o nedenle de anımsamamız gereken bir izi andırmaktadır. Başka bir açıdan yaklaşılacak olursa, bu terim kültürel alt bilinç olarak, bütün bir kültürün büyük ölçüde zihinsel olandan başka türlü oluşu yüzünden zihin dışına gönderdiği, zihne gelişini sürekli geciktirerek zihindışına yolladığı bir şeyi imlemektedir. Derrida'nın deyişiyle *différance*, zihin dışına gönderilen olması anlamında zihinden “ayrı”, zihinde yakalanması sonraya bırakıldığı içinse “ertelenmiştir”. Bu bağlamda bütün gönderiler dünyada gönderdikleri var sayıldıkları şeylere değil de, öteki metinlere, öteki metinlerdeki gönderilere göndermektedir. Bir başka deyişle, anlamlandırma sürecindeki sözcükler karşılık geldikleri şeylerce değil, şeylere karşılık gelen sözcüklerle belirlenmektedir. O nedenle anlam sürekli değişen, ayrımlar nedeni ile ertelenen bir görüngüdür. Bu bağlamda, Saussure'ün gösterge kuramında da açıkça gösterildiği üzere hiçbir dilsel öğretinin zorunlu bir anlamı yoktur. Dilsel öğelerin anlamı öteki dilsel öğeler karşısında taşıdıkları “ayrılıklar” yolu ile meydana gelmektedir. Dolayısıyla anlamın bütünlüğü sonsuz bir dizilim içerisinde bir göstegeden başka bir göstergeye ertelenmektedir. O nedenle *différance*, belli bir sözcüğün içindeki ya da dışındaki öteki sözcüklerin izi olarak dışarıya çıktığından, göstergeler ile kavramları belirsizleştirmek yoluyla ancak anlamlandırmayı olanaklı kılan özdeş olmama durumunun

alınabilecek yapı sökümcü okumayı olanaklı kılar. Batılı özne bu bağlamda kendini türdeş bir Doğu ile olanaklı kılan bir dizi dinamiğe bağımlıdır. Buradaki ötekilik, Hegelci öznenin kendini öteki ile anlamlandırıldığı ya da daha kesin bir anlamda tanıdığı bir süreçten farklılaşarak, öznenin ötekiyi içselleştirerek kendi içerisinde tanımladığı ve tanıdığı bir sürece işaret etmektedir. İçselleştirme süreci bir varlık olarak ötekinin varlığına ihtiyaç duymaktadır. Oryantalizm ötekileştirici bir bilinç biçimi olarak okunduğunda, ötekisi olarak konumlandığı arzu/bilgi nesnesi ya da *objet petit a* olarak Doğu'yu fantazmatik biçimde kurgular. Lacan'ın öznenin inşası için tanımladığı birbirine indirgenemeyen üç aşamalı süreç gerçek, imgesel ve simgesel olarak kurgulanmaktadır. Bu çerçevede, Batılı öznenin gelişimi süreci içerisinde Doğu'yu nasıl tanımlayıp içselleştirdiğini ya da arzu alanı olarak nasıl işlevselleştirdiğini tanımlayabilir. İlk özne kendini tanımlamak için, ötekinin varlığına ihtiyaç duymaktadır. İmgesel evrenin ötekisi küçük harfle yazılır ve simgeselin büyük harfle temsil edilen ötekisinden ayrılır. Simgeselin ötekisi eksiğin gizlendiği ve özneliğin mutlak bir arzu evreni olarak tanımlandığı basamaktır. Gerçek evresi ise simgesel sürecin bir türlü içine alamadığı ve tanımlayamadığı eksikliğin üstünün örtülmesi için yaratılan fantezi nesnesinin hükümranlığındadır. Bu bağlamda kurulan bir kavrayış açık uçlu, eksilteler ve yokluklar ile inşa edilen bir anlama biçimi olarak işlemektedir (Arlı, 2004:23).

altında yatan temel ilke olarak kavranabilir. Derrida'nın bu terimi bütünüyle Batı düşüncesinin dışında kalan yapıyı işaret etmektedir. İkili karşıtlıkların sürekli ötesine geçerek özdeşlik felsefesine karşı direnmektedir (Güçlü; Uzun, 2003: 382) .

Öncelikle Doğulu özne Batı'nın ne olmadığına dair bir dizi söylemsel pratik ile biçimlendirilmiştir. Bu da bütün olarak kendinin olumsuz ve kendine atfetmediği bir dizi özelliğin toplamı olarak sunulmasıyla biçimlenir. Böylelikle Doğu burada bir dizi olumsuzlamanın sonucu olarak kurulmaktadır (Yeğenoğlu, 2003:16). Böylece Doğulu özne olarak adlandırılan sürecin, Batılı olanın inşasında içselleştirilmiş bir süreç olduğunu söylememiz mümkündür. Batı'nın kendini tanımlamak üzere içselleştirdiği Doğu, bu bağlamda karşılaştırmalı olarak kendi bilinçdışı süreçleri ile ilişkilendirdiği modern-geleneksel, medeni-vahşi, gelişmiş-az gelişmiş gibi ikilikler içerisinde tanımlanmaktadır.

Ancak, bu karşılıklı ikilikler içerisinde de simetrik ve göreceli bir farklılıktan söz etmek mümkün değildir. Batı-dışı toplumların tarihsel, politik ve entelektüel yörüngelerini Batı modernliğine bağımlılıkları belirlemektedir. Bu bağlamda da Doğu ile Batı arasında tam anlamıyla bir karşıtlık söz konusu değildir (Göle, 1998:66). Böyle bir simetri adı geçen karşılıklı ikilikler ekseninde mümkün görünmekle birlikte, Batılı öznenin bilinçdışı süreçler içerisinde inşa ettiği Doğulu özne tarafından sekteye uğratılmaktadır. Süreç simetrik, saydam ve kolayca okunabilir karşıtlıklardan daha çok, kavramların ancak birbirlerine göre ve farklı biçimlerde değerlendirildiği, yani birinin hâkim ötekinin tabi olarak konumlandırıldığı karmaşık bir güç ekonomisidir (Mutman, 2004:191). Bu güç ekonomisi ise köken olarak işaretlenmemiş Batı'yı merkez alan ve karşısında Doğu'yu işaretleyen bir ötekileştirme işlemidir. Böylece, bu olgu söylemsel olarak hegemonik bir inşayı da beraberinde getirmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu örneğinde de yinelenebilecek olan bu olgu, modernleşme süreci içerisindeki Doğulu Osmanlı'nın nasıl konumlandırıldığını tanımlamak açısından önemlidir. Rönesans'tan Sanayi Devrimi'ne uzanan süreçte modernleşme sürecini tamamlamış olan "Batı" ya da temsil ettiği özne, tarihin oluşum sürecinde başat konumunu kazanırken, karşısında öteki olarak cisim bulan Batı-dışı özne tarihin oluşturucu gücünü gün geçtikçe yitirmiştir. Batı merkezli bir modernleşme sürecinin dışında kalan Osmanlı İmparatorluğu hali hazırda öteki olarak konumlandırılmıştır. Ötekileştirilen Osmanlı'nın 1839'dan sonra kurumsallaşan modernleşme girişimlerinin, Batı tarafından kendisinin simetrisi olarak ele alınması ve değerlendirmesi, hem Osmanlı kimliğine atfettiği toplumsal ve kültürel yapılanma hem de tarihsel pratikler açısından mümkün olmamıştır.

BÖLÜM II: Hayali Doğu: Oryantalist Resim

19. yüzyılın önde gelen sanat akımlarından olan oryantalist resim sanatı, seyahatin estetik bir deneyime dönüştüğü bir çağın ürünüdür. 1828-1908 yılları arasında sayıları yüz elliye bulan seyyah ressam bu deneyimin yaygınlığını da işaret etmektedir (Thornton, 1983). Avrupalı özellikle de Fransız ressamların Doğu'ya yaptıkları seyahatler bu estetik deneyimin konu zenginliğini arttırmış ve kendi içerisinde de farklı biçimlerde Doğu temsillerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Aynı yüzyılda kendilerine çağlar boyu kapalı olan İslam periferisine yolculuk yapma fırsatı bulan seyyah ressam ve fotoğrafçılar, çağlara yayılan mitlerin cazibesi ve heyecanıyla bu bölgeyi kısa sürede temsilin farklı yönleriyle Batı için yeniden kurgulamışlardır.

Bu bölümde ele alacağımız iki farklı Doğu temsili, ki bunlar Jean-Leon Gérôme ve Eugene Delacroix ile tanımlanacaktır, Doğu'nun sanat içerisinde yeniden oluşturulmasındaki çok biçimliliği vurgulayacaktır. Bir yönden, oryantalist resim sanatının, Malek ve Said'in 19. yüzyıl için tanımladıkları akademik oryantalist eğilimlerin estetik alandaki yansıması olarak görmemiz mümkündür. Oryantalist sanat, Doğu ile ilgili kalıp yargıların yeniden üretilmesi ve kamusal alan içerisinde yayılması ve dolayısıyla bunların içselleştirilmesi sürecinde etkili bir aktör olmuştur. Bu bölümde değineceğimiz genel olarak Fransız oryantalist resim sanatı ve daha özel olarak Jean-Leon Gérôme örneği tam da bu noktada akademi ve sanat arasında kurduğu köprü ile bu kalıp yargıların kurumsallaşmasında etkili olmuştur.

19. yüzyıl boyunca oryantalizmin hem Fransa hem de İngiltere'de popüler bir temsil biçimi olarak konumlandırıldığını söylememiz mümkündür. Oryantalist

sanatın, daha eleştirel ya da akademik olarak Fransa'da yaygınlaştığı ve yüzyıl içerisinde pek çok prestijli ressam tarafından konu olarak seçildiği ve salonlarda sergilendiği bilinmektedir¹⁰. Fransa'da oryantalist temaların bu denli popüler bir temsil biçimine dönüşmesi özellikle, Fransa'da sanatın 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılda saray tarafından desteklenen bir proje olarak görülmesi ve Doğu ile kolayca ilişkilendirilen tekniği ve içeriği etkileyen, yeni bakışlar ve renkler tarafından sunulan fırsatlarla ilişkilidir (Lewis, 1996:110). Fransızların oryantalist sanata geniş kapsamlı ilgisi ilk kuşak seyyah ressamların çöl, çarşı ve odalık resimleri ile geri dönmeleriyle gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, 1814 yılında Dominique Ingres'a ait *La Grand Odalisque (Büyük Odalık)*, Eugene Delacroix'nın 1834 yılına ait *Les femmes dans leur intérieur (Kendi evlerinde Kadınlar)*, Alexandre DeCamps'ın 1833 yılına ait *Turkish Guardhouse on the Smyrna-Magnesia Road (İzmir-Magnesia "Söke" Yolu üzerindeki Türk Karakolu)* resimleri ilk kuşağın belgeci niteliğine uygun çalışmalardır. Fransız oryantalist resim akımı geneline yayılmış belgeci niteliğe rağmen, Doğu'nun cinselliği ve acımasızlığı tema olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bu temsil biçiminin yanında, İngiliz oryantalist resim geleneği daha çok David Roberts örneğinde arkeolojik manzara resimleri, Edward Lear örneğinde resimleştirilmiş seyahatnameleri, John Fredrick Lewis örneğinde detaylı ve iddia sahibi resimleri ve William Holman Hunt'ın kutsal metinlere dayalı resimleri ile daha az cinselliğe

¹⁰ Hollandalı Ressam Lawrence Alma-Tedema (1836-1912)'nın 1863 yılında Paris Salon'da gerçekleştirdiği sergi ve akabinde altın madalya ile onurlandırılması; Fransız Ressam Albert Besnard (1849-1934)'ın 1912 yılında Galerie Geoges Petit'teki Hindistan temalı sergisi; Henriette Brown (1829-1901)'un harem hayatı konulu Salon 1861 sergisi; Charles Conder (1868-1909)'in Péré Thomas Galerisi'nde 1892 tarihli Cezayir temalı sergisi; Rudolf Ernst'in Hindu tapınakları konulu Salon 1908 sergisi 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın erken dönemindeki oryantalist sergilere örnek olarak verilebilir (Benjamin R., 1997; Peltre, 1998).

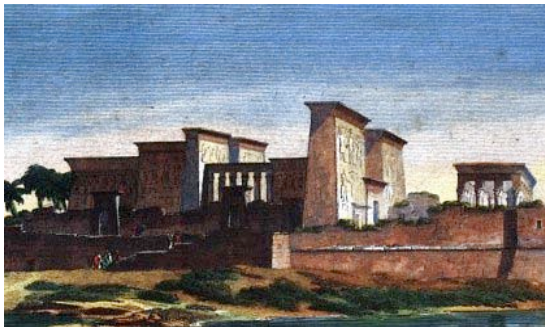
dayalı temsillerle tanımlanmaktadır. İngiliz oryantalist geleneğinin cinselliği çağdaşları Fransız oryantalistlere kıyasla daha az tercih etmeleri rastlantısal değildir. Bu dönemde, kadın çıplaklığının, cinsel zevklerin ve şehvetin temsil edildiği resimler, daha çok Fransız ya da Kıta Avrupası'nın İngiltere dışında kalan oryantalist okullarının sıklıkla kullandıkları temsiller olarak kurumsallaşmışlardır. İngiltere'de ise dönemin viktoryen geleneklerinin ahlaki tutumlarından dolayı bu tarz temsilleri temalarının dışında bırakmışlardır. Bu bağlamda, John Frederick Lewis (1805-1876) gibi örneklerle kırılmalar yaşansa da İngiliz okulunun kasıtlı olarak bu temalardan uzak durduğu görülmektedir.

John MacKenzie, oryantalizm ve sanat arasındaki bağı resim, mimari, tasarım ve müzik alanlarında tartıştığı çalışmasında oryantalist resim sanatının İngiliz ve Fransız geleneklerinin yanı sıra, beş farklı aşamada değerlendirilebileceğini iddia etmektedir. İlk aşama 18. yüzyılda William Hogarth'ın *A Procession through the Hippodrome (Hipodromdan Geçit Töreni)* adlı resmi ile tanımlanan Doğuluların salt hayali imgesini betimleyen resimlerden oluşan dönemi kapsamaktadır. 19. yüzyıl ile dönüşüme uğrayan oryantalist resmin ikinci aşaması ise MacKenzie'ye göre, Dominique Vivant Denon (1747-1825) ve David Roberts'ın (1796-1864) çalışmaları ile sembolize edilen arkeolojik ve topoğrafik gerçekçilik ile Eugene Delacroix ve Alexandre-Gabriel Decamps ile sembolize edilen enerjik ve coşkulu romantizm akımlarında değerlendirilmelidir. Üçüncü aşama ise ilkin Horace Vernet'in (1789-1863) çalışmalarında varlık bulan aşkın romantizmden detaycı gerçekçiliğe dönüşen ve detaylı ayrıntılarla etnografik kesinlik iddiası ile biçimlenen dönemi kapsamaktadır. Eugene Fromentin ve Jean-Leon Gérôme Fransız oryantalist geleneği ve John Fredrick Lewis İngiliz oryantalist geleneği içerisinde bu dönemin

temsilcileri olmuşlardır. Dördüncü aşama ise fotoğrafın keşfi ile görece hareketlilik kazanan izlenimci akımın etkisi altında olan dönemi kapsamaktadır. MacKenzie'ye göre bu dönem Doğu'nun temsilinde hem pozitif hem de negatif anlamda yeni temaların temsiline içinde yer almaya başladığı dönem olmuştur. Bu aşamada Doğu daha az çekici olarak temsil edilmeye ve çeşitlilik Doğu'nun albenisinin yerini almaya başlamıştır. Özne ve öznellik durumları ile ilgili temsillere yönelim ve ortak kavrayışla ilgili betimlemeler ağırlık kazanmıştır. Ayrıca Frank Brangwyn (1867-1956) örneğinde olduğu gibi Doğu'nun endüstriyel deneyimleri de çalışmalar içerisinde yer almaya başlamıştır. MacKenzie'nin son aşaması ise temadan daha çok Doğu'nun esini altındaki avant-garde sanat akımlarını kapsamaktadır. Kandinsky, Matisse ve Klee'nin çalışmalarındaki İslam sanatının karmaşık geometrik yapısından esinlenen soyutlamaları bu dönemi sembolize etmektedir (MacKenzie, 1995:50).

MacKenzie'nin kronolojik dönemleştirmesine paralel olarak Linda Nochlin'in romantik ve gerçekçi akımlara indirgediği yine kronolojik ancak doğrudan temsil biçimlerinin doğasına indirgenen ayrımı ve Walter B. Denny'nin doğrudan sanatçıların öznesine bakışına indirgediği üç aşamalı ayrımı, oryantalist estetik eğilimlerin 19. yüzyıldaki örneklerini tanımlamak için kullanılmıştır. Nochlin, *Imaginary Orient (Hayali Doğu)* adlı makalesinde Delacroix ve Ingres gibi romantizm etkisindeki sanatçıların Doğu imgelemi ve Gérôme gibi gerçekçi akımların etkisindeki ressamların gerçekçi temsilleri arasındaki tema seçimi gibi biçimsel farklılıkları tartışarak, 19. yüzyılda egemen Doğu imgelemi arasındaki ayrımı tanımlamaktadır. Denny ise, aralarında kesin bir sınır olmamakla birlikte oryantalist çalışmaları üç farklı kategori içerisinde değerlendirmektedir. Denny'ye göre ilk kategori röportaj geleneğinin yaygınlaşması ile ortaya çıkmıştır. Bu kategori,

Doğu'nun Batı'ya taşınması olarak da tanımlanabilecek Batılı sanatçıların ötekine ait dünya ile iletişim kurma ve bu dünyayı kaydetme çabasından beslenmektedir. Batılı seyyahların 19. yüzyıldaki seyahatnameleri ile Eugene Delacroix'nın ve Eugene Fromentin'in resimleriyle birlikte deneyimlerini aktardıkları günlükler ya da denemelerin bu kategori içerisinde değerlendirilmesi mümkündür. İkinci kategori ise politik oryantizm geleneğinden kaynaklanan, doğrudan İslam dünyasına karşı duran temsilleri içermektedir. Yine Delacroix'nın ve çağdaşı çoğu oryantalist ressamın İslam'a karşı Helen hayranlıkları ve resimlerinde sıkça antik kahramanları sözde Doğu'nun uzamında betimlemeleri bu kategoriyi örneklemektedir. Üçüncü kategori ise görece daha az politik ve daha az tanımlayıcı bir temsili içermektedir. En açık biçimde egzotizm olarak nitelendirilebilecek bu ayırım; Doğu'ya ait öznelere, tutarlı bir sahnenin ögesi haline dönüştürmek ya da romantizm ve romantizm sonrası akımların aşkın duygusallığını nesnelleştirmek amacı ile onların ötekiliğine odaklanmaktadır. Bu kategorilerdeki temsillerin temaları ise sıklıkla, kadın köleliği ya da harem ile cisim bulan cinsellik, Müslüman krallar ve savaşçılar ile cisim bulan ahlaki bozulma ve acımasızlık, alkol ve esrar tüketimi ile cisim bulan aşırı zenginlik ve ahlak düzeyi düşük sefahat olmuştur (Denny, 1993:219).



İmaj 1: Denon, Dominique Vivant, “Basse et Haute-Égypte”, 1802, Paris

İmaj 2: Vernet, Horace, “Arabes Voyagant dans le Désert”, 1843, Londra, Wallace Collection



İmaj 3: Lewis, John, Frederick, “Sieste”, 1876, Londra, Tate Britain,

İmaj 4: Matisse, Henry, “Odalisque with Green Scarf”, 1926, Baltimore Museum of Art, Baltimore

II.1. Egemenlik ve Hayali Uzamın Kurgulanması:

İşaret edilen tüm kronolojik ya da biçimsel sınıflandırmalar genel bir bakış açısıyla, Batılı öznenin emperyal deneyim içerisinde Doğu'nun uzamı içerisine eklemlenmesi ile gerçekleşmiştir. Batılı izleyicinin oryantal uzama eklemlenmesi ise bir dizi siyasi gelişme ile mümkün olmuştur. 1798-1799 yılları arasındaki Napolyon'un Mısır seferi ve 1830 yılında Fransa'nın Cezayir'i işgali oryantalin Batılılar tarafından fiili olarak deneyimlenmesini olanaklı kılmıştır. Napolyon'un seferi sırasında Mısır, arkeolojik ve antropolojik amaçlar doğrultusunda ampirik araştırmalara konu olmuş, Cezayir ise daha uzun soluklu bir egemenlik süreci içerisinde siyasi ve kültürel bir hükümlanlığın parçası haline dönüşmüştür. Kaçınılmaz olarak erken Fransız oryantalist geleneğini oluşturan temsil biçimleri de ilkin bu iki medeniyet çerçevesinde yapılanmıştır. Cezayir'in ardından 1881 yılında

Tunus'un işgali ise Kuzey Afrika eksenli kolonyal genişlemenin Fransa için son halkası olmuştur. İngiltere'nin ise aynı coğrafyaya eklenmesi 1882 yılında Mısır'ı işgali ve ardından yüzyılın sonunda Filistin ve Arap Yarımadası'na yönelen kolonyalist girişimleri ile mümkün olmuştur.

MacKenzie, bu kronolojinin Fransız ve İngiliz eğilimi arasındaki farkı da oluşturduğunu savunmaktadır. Ona göre, büyük ölçüde İngilizlerin oryantal uzama eklenmesindeki gecikmeden kaynaklı olarak İngiliz ressamlar, Delacroix ve benzeri Fransız ressamalarda karşılaşılan göz alıcı temsil biçimlerine yönelmemişlerdir. John Martin ve David Roberts örneğinde de görülebileceği biçimiyle, İngiliz geleneği daha çok pragmatik ve güçsüz temalara sahiptir (MacKenzie, 1995:51). Fransız oryantalist geleneğinin daha güçlü konulara yönelmesi, onun Kuzey Afrika'da kurduğu emperyalist egemenliğin kutlanmasını içerirken, İngiliz oryantalist sanatının etkinlik dönemi MacKenzie'nin oryantalist sanat aşamalarındaki radikal değişimlerle ilişkilendirdiği dönemlere denk düşmektedir. Yeni emperyalizm çağı olarak adlandırılan ve 1890-1914 yılları arası tarihleri kapsayan dönem Levant ve Kuzey Afrika coğrafyası üzerinde İngiliz egemenliğinin altın çağı olmakla beraber, oryantalist sanatta aynı dönem ideolojinin daha geri plana atıldığı dönem olmuştur.

Doğu'nun temsilinin daha geniş anlamda egemenlik ile ilişkilendirilmesi, dolaylı olarak da sanatın bu süreçteki etkin rolü Edward Said tarafından da vurgulanmaktadır. Daha çok edebiyatın konu edindiği oryantalizm deneyimi, Said'de kolonyalizmin Batı egemenliğini meşrulaştıran ve onu baki kılan geniş çaplı bir kontrol mekanizmasının parçası olarak görülmüştür. Said bu mekanizmanın Batı'nın

fiziksel güç ile kurduğu egemenliği ile açıklanamayacağını daha sofistike bir iktidar ilişkisi ile doğrudan ilgili olduğunu şöyle ifade etmektedir:

İdeolojik görünümün salt doğrudan egemenlik ya da fiziksel güç ile değil aynı zamanda hatta daha etkin olarak, gündelik egemenlik süreçlerine yayılan yaratıcı, ilgi çekici ve hepsinin daha ötesinde hükmedici *ikna kabiliyetli ifade biçimleri* ile sağlandığını ve sürdürüldüğünü iddia ettiğimden bu yana, alan analiz ve tanımlamaya uygun görünmektedir. Bunun en görünür aşaması emperyal alanın fiziksel dönüşümü olmuştur. Bu dönüşüm kolonyal kentlerin binalarından oluşan, fiziksel, yönetsel, mimari ve kurumsal çevrenin yeniden biçimlendirilmesi; içerde yeni elitlerin, kültürlerin ve alt-kültürlerin ortaya çıkışı, seyyah fotoğrafçıları da içeren yeni sanat akımlarının ortaya çıkışı, egzotik ve oryantalist resim, şiir, gezi edebiyatı, anıtsal heykel ve hatta gazetecilik ile ilişkilendirilebilir (Said, 1993:109).

Said'in işaret ettiği karmaşık egemenlik sürecinin altında yer alan oryantalist sanat ve seyyah fotoğraf akımları Donald Rosenthal'a göre de Batı'nın kolonyalist genişlemesinin doruk noktasına çıkması ile yakından ilişkilidir. Said'in dönüştürücü işlev yüklediği estetik deneyim Rosenthal'da kolonyalizmin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır ve 19. yüzyılın başında ilkin Delacroix'nın tablolarında izini sürdürdüğümüz gelenek politik ve tarihsel bir değerlendirmeden çok estetik olguları açısından yeniden ele alınmayı gerektirmektedir (Rosenthal, 1987). Nochlin, *The Imaginary Orient (Hayali Doğu)* adlı makalesinde Said'e daha yakın bir çizgide durarak Rosenthal'ın yaklaşımını eleştirmektedir. Ona göre, her ne kadar Rosenthal bu siyasi egemenlik ve ideolojiyi hasıraltı etmeye çalışsa da oryantalist resmin içerisinde varlık bulan güç ilişkisi ile yüzleşmemek mümkün görünmemektedir. Politik egemenlik ve ideoloji gibi çok önemli iki kavram yükselişe geçtiğinde, Rosenthal onları tepetaklak etmektedir. Bu da Nochlin'e göre açık bir biçimde, bir sorunu ortaya çıkarmaktadır. Tek tek oryantalist eserlerdeki gerçeklik düzeyi, kimin gerçekliğinin tanımlandığı açık edilmeden tartışılabilir görünmemektedir.

Örneğin 1860'ın geç dönemlerinde çizilen Jean-Leon Gérôme'un *Yılan Oynatıcısı* adlı tablosu bu bağlamda nasıl tartışılabilir? Üzerinde düşünüldüğünde en kazançlı yol bu eserin 19. yüzyıl kolonyalist düşünce kipinin görsel belgesi olarak ya da kendini dil içerisinde inşa etmiş olan Batılı oryantalizm kavramının ikonik sağaltımı olarak ele almak olacaktır (Nochlin, 1982:34).

Nochlin'in Said'in çizdiği çerçeve içerisinde işaret ettiği nokta, Batı oryantalist sanatının, emperyalizmin aracı, aynası ve ürünü olarak sınırlarını çizmesidir. Genel olarak Nochlin'e göre oryantalist sanatın suçu, Doğu insanı ile ilgili olarak kolayca Batılı izleyici tarafından okunabilecek olan oryantal arketipleri seçmesi ve yeniden yaratmasıdır. Tiranlık, zulüm, tembellik, şehvet, geri kalmışlık, kadercilik ve kültürel yozlaşma bu yapıtlarda sıklıkla yinelenerek emperyal sistemi ve programı meşrulaştırma araçlarına dönüşmüşlerdir. MacKenzie, Nochlin'in oryantalist sanat, egemenlik ve meşruiyet arasında kurduğu bağı eleştirir. Ona göre Nochlin'in yaklaşımının temel eksikliği "anadamar sanat tarihi" yaklaşımından beslenen bir eğilimi içermesidir (MacKenzie, 1995:47). Ona göre Nochlin gibi Said'i takip eden sanat tarihçileri emperyalizm üzerine yazmalarına rağmen, emperyalizm tarihçileri değillerdir; Nochlin kendi emperyalizm tezi çerçevesinde sözde gerçekçiliğin genel durumunun koşullarını ortaya koymak için, eşi olmayan bir emperyal olgu içerisinde durmaktadır. MacKenzie emperyal tavrın nadiren uzlaşma sahip olduğunu iddia etmektedir (MacKenzie, 1995:47). Bu bağlamda, direnenlerle karşılaştırıldığında iş birlikçilerin daha pozitif olarak resmedildiği kolayca söylenebilen bir iddiadır. Örneğin, bu süreç İngilizlerin müttefikleri Zuluları temsillerinde bulunan pozitif bakışta kolayca gözlemlenebilmektedir. Ancak, burada da dikkat edilmesi gereken emperyalizmin ekonomik, politik ya da askeri olduğu kadar, entelektüel ve kültürel bir olgu olduğudur. Ama bu da tek ve esnek olmayan bir bakış olarak görülmemelidir.

MacKenzie'ye göre 18. yüzyıldan, 19. yüzyıla uzanan çerçeve içerisinde oryantalist sanat geniş ölçekte sanat biçimleri ve kendi kendini sunan alternatif bir yapıya dönüşümü ile ilişkili olan daha karmaşık bir göstergeler sistemidir (MacKenzie, 1995: 54). Örneğin, romantizmin özü vahşi ve kargaşa dolu bir imgelemenin altındadır. Burada, sanat eserindeki temsil pratiği, bireyde uyandırdığı korku ile ilişkilendirilmiştir. Doğa, tıpkı akıl ve tin gibi, vahşi ve muhtemelen kontrol edilemezdir. Volkanik patlamalar, fırtınalar, facialar, katliamlar, vahşi hayvanlar, cinayet ve Gotik edebiyat romantizmin ana temaları olmuştur. Eugene Delacroix'nın eserleri romantizmin kurguladığı vahşet imgelemi ve onunla ilişkili olarak Doğu'nun imgeleminin inşası bağlamında dikkat çeken örnekler sunmaktadır. Delacroix'nın eserlerindeki Doğu özgül olarak antik dünyayı işaret etmekle birlikte, vahşetin imgelemi için elverişli bir alana dönüşmüştür.

Batılı ressamın sıklıkla kullandığı hayvan vahşiliği romantizmin betimlediği evreni aydınlatmakta yardımcı olabilir. Aslan figürünün yarattığı korku ve yakıcı imgelem dönemin Vernet, Delacroix, Gérôme gibi ressamı tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Aslanın yarattığı korku hissine rağmen, bu imgelemin işaret ettiği diğer nokta ise onun insan ırkının gücünün önde gelen sembollerinden birine dönüşmesi, epik ihtişamıdır. Aslanlar gibi atlar da aslana karşıt bir imgelem yaratmak üzere kullanılmıştır. Aslanla özdeşleşen yırtıcılık ve zapt edilemezliğin karşısında atların ehlileştirilmiş karakteri bu karşıt imgelemi inşa etmiştir. Bu karşıt imgelemin oluşturduğu yapı içerisinde MacKenzie aslan gibi vahşi hayvanların oryantalizm bağlamında Batılı izleyici için farklı bir noktaya dikkat çektiğini iddia etmektedir:

19. yüzyıl sanatı bu tarz vahşet temalarıyla dolup taşmaktadır: Hayvanlarla yaşanan çatışma, doğa ile ilişkili olarak farklı uzamlarda temsil edilen av sahneleri ve bu uzama ait insanların savaşımları insan vahşetini yansıtmak ve meşrulaştırmak üzere kurgulanmışlardır (...) Temelde, böylesi temsillere bakıldığında bir “ötekilik” teorisine ihtiyaç duymayız. Burada bize gereken karşıt kültürel imgelemdir. Avrupalı sanatçılar, salt Batı’nın korkularını ve fantezilerini yansıtmakla kalmazlar, aynı zamanda özgürlükler için arzu edilen istekleri ve yenilenmiş değerleri de temsil etmektedirler (MacKenzie, 1995:55).



İmaj 5: Vernet, Horace, “The Lion Hunt (Aslan Avı)”, 1836, Wallace Collection, ABD

İmaj 6: Deelacroix, Eugene, “Chasse au Lion (Aslan Avı)”, 1860-61, Art Institute of Chicago, ABD

Atlılardan ve av sahnelerinden oluşan betimlemeler, epik ihtişamları ve Doğu’nun uzamından insan gücünün temsili dışında, erkeklik üzerine tasarımlar oluşturmak üzere kullanılmıştır. Etkin, egemen ve iktidar sahibi erkek, Batılı sanatçı tarafından Doğu’nun uzamında oluşturulmuştur. Ancak, Doğulu erkeğin temsilinde Rana Kabbani’ye göre sürekli yinelenen bir unsur da bu uzama ait erkek figürlerin yırtıcı figürler olarak temsil edilmesidir. Ona göre, bu Doğulu özneler sıklıkla çirkin ve tiksindirici olarak temsil edilmektedirler (Kabbani, 1993). Gérôme örneği gibi gerçekçi ressamlar göz önüne alındığında Kabbani’nin iddiasına karşıt olarak erkeğin idealizasyonu dikkati çekmektedir. Nochlin bu bağlamda, Delacroix ve Gérôme’un eserlerindeki cinsiyet politikalarını karşılaştırarak, Gérôme’un kadın çıplaklığı

üzerindeki eril egemenliğinin idealleştirilmesini neden bu denli popüler bir anlatı olarak yinelediğini sorgular. Ona göre, bu sorunun cevabı eserlerin tarihsel bağlamlarından olduğu kadar, resimlerin kendilerinin karakteristiğinden de kaynaklanmaktadır (Nochlin, 1989:44). Bu da oryantalist sanatın iki büyük aşaması arasındaki biçimsel farklılıkları yansıtmaktadır. Gérôme'un *Marché d'esclave (Köle Pazarı)* resmi bu bağlamda, Delacroix'nın cinsel politikasından daha başarılı bir politik duruşu simgelemektedir. Delacroix ve çağdaşı romantizm formasyonlu ressamların aksine, Gérôme'un eserlerindeki sözde-bilimsel doğalcılık, resmin gerçek etkisi, rasyonel ve uzlaşma dayalı uzamsal temsiller ya da daha genel olarak şüpheye yer bırakmayan temsiller bu bakışın başarısını desteklemektedir. Gérôme'un temsili, kendi metni içerisinde yer alan ötekiliğin çürütülemez "nesnelliği" ile öznesini izleyicisinin gözünde meşrulaştırmayı hedeflemektedir. Nochlin'e göre Gérôme ve çağdaşı naturalist ya da gerçekçi ressamların bu tarz temsilleri iktidar ile ilgili iki iddiadan beslenmektedir:

Dönemin diğer çoğu sanat yapıtı gibi, Gérôme'un bedeni temsil eden oryantalist resmi, iktidar ile ilgili olan iki eğilimi açığa çıkartmaktadır. İlki, erkeğin kadın üzerindeki iktidarı ile ilgilidir; öteki ise beyaz erkeğin, bu tarz reddedilemez bir şehvet içeren ticari deneyimde olan koyu tenli, aşağı tabakaya ait ırklar karşısındaki egemenliğini meşrulaştırmayı içermektedir. Ya da daha karmaşık bir biçimde şunu diyebiliriz: Gérôme'un stratejileri *homme moyen sensuel (ortalama erkek duygumuna)* göredir: Erkek izleyici, resmin ırksal olarak uzaklaştırıcı uzamı içerisindeki nesnellik ile temsil edilen oryantal karşıtlıklarla, halen ona ahlaki olarak uzak mesafede tanımlanan cinselliği deneyimlemeye davet edilmektedir (Nochlin, 1989:44).



İmaj 7: Gérôme , Jean-Leon, Marché d'esclave (Köle Pazarı), 1870-80, Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute

Nochlin'in oryantalist resimdeki iktidar ayırımına ek olarak MacKenzie'ye göre bu tarz temsiller aynı zamanda Doğu'nun dünyası içerisinde kurgulanan, erkek ve kadın kamusal alanlarının ayırımına da işaret etmektedir ve böylelikle bu uzamlar öykünülen alanlara dönüşmüşlerdir (MacKenzie, 1995:58). Bu bağlamda, Joanna De Groot, 19. yüzyıl metinlerinde ve temsillerinde cinsiyetin ve kadınlığın sunumunda şehvetin farklı bir biçimde işlerlik kazandığına dikkat çekmektedir. Ona göre, temsillerin altında yatan iktidar ilişkilerinde ötekilik çereçevesinde bulunan ikilem, erkek izleyicinin kendi kimliğinin oluşturulmasında ve uzlaşısında etkin rol oynamaktadır. Burada, Doğu'nun kadınsılaştırılması Avrupalı erkeklerin ihtiyaçları ile yakından ilişkilidir.

Sonu gelmeyen bir biçimde yeniden üretilen, egemenlikten doğan haz ve tabi olanın mahremiyeti ile biçimlenen harem ve dans eden kadınların eril fantezileri, salt erkeğin şehvete ve iktidara düşkünlüğünü temsil etmekle kalmaz aynı zamanda bu dönemde oluşan eril ihtiyaçlar ve erkeklik ile ilgili çelişkilerle de bağlantı içerisindedir. Kadınlar ile ilişki içerisinde doyurulabilecek eril ihtiyaçların (kişisel, duygusal, cinsel) doğası ve sınırları bu çelişkileri meydana getirmiştir (...) Bu dönemde çelişkiler, uzamların ayrılması ve farklı cinsel kimlikler ile biçimlenen ötekiye eklenmiştir (De Groot, 1989:107).



İmaj 8: Delacroix, Eugene, La mort de Sardanapalus (Sardanapalus'un Ölümü), 1827-8, Paris, Louvre

Bu bağlamda romantizm akımının etkisi altındaki Eugene Delacroix'nın 19. yüzyılın ilk yarısında ürettiği resimler oryantalist sanatın oluşturduğu imgelemi tanımlama çerçevesinde dikkat çekici örneklerdir. Sanatta oryantalizme yönelik dönemleştirmelerin sıklıkla erken döneminde yer verilen Delacroix, gerçek Doğu'yu deneyimlemesine rağmen, eserlerinde sıklıkla Doğu'nun metinlerarası imgeleminde yararlanılmasıyla ön plana çıkmakta ve kültürel ya da etnografik Gérôme ya da Eugene Fromentin'in gerçekçi Doğu temsilinden ayrı tutulmaktadır. Örneğin Delacroix'nın *La mort de Sardanapalus (Sardanapalus'un Ölümü)* (1827-28) resmi (ki sanatçı bunu Cezayir'e çıkacağı seyahatten önce resmetmiştir) hiçbir biçimde içerisinde etnografik bir araştırmanın izlerini taşımamaktadır. Daha açıkçası bu resim, belli bir mesafeden, yasak tutkuların ya da sanatçının kişisel fantezilerinin yer aldığı bir alana dönüşmüştür. Nochlin'e göre Delacroix eserini bazı kaynaklardan devşirdiği oryantalist bir eğilimle meydana getirmiştir. Herodot'un ve Sicilyalı

Diodorus'un¹¹ antik oryantal sefahat betimlemelerinden, Quintus Curtius'un Babil orji tasvirlerinden, bazı Etrüsk fresklerinden ve birkaç Fars, Hint minyatüründen etkilenmiş görünmektedir. Nochlin burada Gérôme'dan sadece 40 yıl önce yaşamış olan Delacroix'nın eserlerinin bu denli farklı olmasını sorgular. Buradaki romantik-oryantalist eğilim, Doğu üzerindeki iktidar ilişkisi ile değil, daha cinsiyetçi bir durumla, erotizm ile kontrol edilen çağdaş Fransız erkeğinin bu eserleri tüketmesi ile ilgilidir.

Roger Benjamin, *La mort de Sardanapalus (Sardanapalus'un Ölümü)* resminin hikâyesinin altında neo-Romantik ressamların hemen hepsinde yaygın bir biçimde yinelenen temanın varlığına dikkat çeker. Bu da despotizmin ve vahşetin cinsellik ile ilişkilendirilmesidir. Lord Byron'ın epik şiirlerinin etkisinde olduğu açık bir biçimde belli olan Delacroix, Doğu'nun despotunun kendi insanların yazgıları ve mülkü üzerindeki acımasız hâkimiyetini betimlemiştir (Benjamin, 1997:9). *Sardanapalus* her ne kadar İslam öncesi bir tarihsel anlatıyı işaret etse de, Doğu'nun despotizmi oryantalist resme yayılan tarihsizleştirme eğilimi ile tüm oryantalist sanata, özellikle de neo-romantik döneme yayılan bir temaya dönüşmüştür. Benjamin aynı zamanda, Delacroix'nın resminin Ingres'ın *Büyük Odalık* (1814) resminden beslenen estetik alter-egosu olduğunu iddia etmektedir. Nochlin ise Benjamin'in tam aksine, bunu salt erotizm düzeyine indirgeyerek, eseri sadece oryantalizmin dış görünüşü içerisinde, sanatçının sadistik fantezileri olarak da okumanın yanlış olacağını savunmaktadır. Resmin tarihsel anlatısı da sadece bununla sınırlı

¹¹ M.Ö. 90 ve M.Ö. 30 yılları arasında yaşayan, Mısır'a yaptığı seyahat ile tanınan Antik Yunanlı tarihçi.

olmadığını anlatmaktadır. Resme konu olan antik zamanlar kralı Sardanapalus'un savaş alanında yaklaşan yenilgisini duyması ile birlikte tüm arzularıyla, ki bu arzular gerçek kadın bedeni ile temsil edilmektedir, birlikte yok olmayı seçmesiyle anlatılan bir öykü söz konusudur. Delacroix'nın belirlediği temsil öznel olmaksızın, daha geniş anlamda toplumsal bir bağlamı içermektedir (Nochlin, 1989:43). Delacroix kullandığı temanın cinsel açıdan kışkırtıcı yönlerinin altını çizerken, aynı anda resminin geneline yayılmış, erkeğin kadın üzerindeki egemenliğini gösteren resimsel ifade biçimini de yumuşatmaya çalışmaktadır. Bunun içinde Byroncu bir prototip çerçevesinde, arzuları ve korkuları oryantal olan ile özdeşleştirir. Bu bağlamda bıçaklarla katledilen çıplak, güzel kadın, Sardanapalus'un antikiteye dayanan hikâyesinden değil, oryantalist literatürü içerisinde Delacroix tarafından devşirilmiştir. Delacroix tarafından *La mort de Sardanapalus (Sardanapalus'un Ölümü)* resminden yaklaşık sekiz yıl sonra çizilen *Combat between the Giaour and the Pascha (Gavur ve Paşa arasındaki Savaş)* resmi de oryantalist temsilin oluşturduğu literatürü yine Doğulu kadına ve onun cezbedici cinselliğiyle özdeşleşen Doğu'ya ulaşma arzusu çerçevesinde yinelemektedir. Lord Byron'ın 1813 yılına ait *The Giaour* adlı şiirinden esinlenen resim, zamansız ve uzamsız bir biçimde köle bir kadın için Batılı ve Doğulu öznelerin yaptığı mücadeleyi anlatmaktadır. Lord Byron'ın epik şiirine eklediği tanıtım yazısında mücadelenin olduğu arka plan şöyle tanımlanmaktadır:

Hikaye, bütün olarak, Venedik Cumhuriyeti'nin yedi adaya hükmettiği zamanda; Arnavutlar, Rus işgalinin ardından bir süre yağmaladıkları Mora'dan sürüldükten sonra, zina yaptığı için Müslüman adetleri gereği denize atılan ve sevgilisi Genç Venedikli tarafından intikamı alınan köle bir kadının maceralarını anlatmaktadır (Byron, 2004:2).

Delacroix ise temsilinde, Byron'ın zamansal ve uzamsal keskinliğine rağmen temayı kendi imgelemine canlandırmak için kullanmıştır. Şiirin içerisinde yer alan olay, egzotik dekor ve görsel imgelem, ifade edilen tutkuların gücü ile birleşerek Delacroix'ya eşlik eden esini oluşturmuştur. Hem *La mort de Sardanapalus* (*Sardanapalus'un Ölümü*), hem de *Combat between the Giaour and the Pascha* (*Gavur ve Paşa arasındaki Savaş*) Batılı öznenin deneyimlemesine Doğulu despotlar tarafından izin verilmeyen, onlar tarafından alıkonulan, Batılı tarafından ulaşılabilceği zaman da yok edilen mistik bir Doğu ile ilgilidir. Bu mistisizm Doğu'yu imleyen kadının temsil ettiği cinsellik ile idealize edilmiştir¹².



İmaj 9: Delacroix, Eugene, Combat between the Giaour and the Pahsa, 1835, Paris: Musée du Petit Palais

¹² Delacroix'nın resimlerinde Doğu'nun kadının bedeni ile idealleştirmesine benzer bir biçimde farklı temalı resimlerinde de aynı biçimde bir idealleştirmeden yararlandığı gözlemlenmektedir. Kendisinin baş yapıtı sayılan *La Liberté Guidant le Peuple* (*Halka Yol Gösteren Özgürlük*) (1830) adlı resimde de özgürlük kadın bedeninin cinsel cazibesi ile betimlenmiştir. Fransız İhtilali'ni tema olarak alan romantik resim, vücudunun üst kısmı açık durumdaki kadın imgelemi ile temsil edilen özgürlüğün ayaklanmış olan vatanseverlere öncülük etmesini anlatmaktadır.

Nochlin benzer bir biçimde, Gérôme'un *Le Charmeur de Serpent (Yılan Oynatıcısı)* resminde de mistifiye edilmiş bir cinsellik temsiline dikkat çekmektedir. Ona göre resmin adının *Yılan Oynatıcısı ve Seyircileri* olması gerekmektedir. Çünkü izleyici aynı seyirliğin içerisinde hem zanaatçıyı hem de onu izleyen kişileri görmektedir. Açık olarak izleyiciyi oluşturan kahverengi ve siyah topluluk mistifiye edilmiş ve resmi gören biz de bu sürecin bir parçasına dönüşmüşüzdür. Resmin tanımlayıcı kipi bir biçimde gizeme dönüşmüş ve bu özgül bir resimsel araçla yaratılmıştır. İzleyicinin sadece yılan oynatıcısının cezbedici arka görüntüsüne bakmasına izin verilmektedir. Ön tarafından, yani cinsiyetini ve heyecan verici performansını içeren bütünsellikten izleyici mahrum bırakılmaktadır. Resmin kalbinde yer alan gizem ise cinsellik tarafından denetlenmektedir. Bu ise daha genel anlamda bir gizemi, Doğu'nun kendi içindeki gizemi, yani oryantalist düşünce kipinin yinelenen topusunu işaret etmektedir (Nochlin, 1989:40). Bu bağlamda hem Delacroix ve Gérôme hem de tek tek oryantalist resimler göz önüne alındığında eril bakışın eserlerin geneline yayıldığı söylenmesi mümkündür. Bu da 19. yüzyılda söz konusu eserlerin karakteristiğine yayılan kadın çıplaklığının temsilinin popülaritesi ile ilgilidir. Ancak, Reina Lewis bu noktada temsilin tüketicisinin sadece erkeklerden oluşan bir topluluğu işaret etmediğini söylemektedir:

Doğulu kadın bedeninin cinselleştirilmiş sunumu Batı oryantalizminin temel taşlarından biridir. Ancak ben bunu tüm izleyicileri erkek olan bir seyirlik olarak nitelemek istemiyorum. Alan içerisinde, oryantalist sanatın egemen kodlarının erkek bakışına öncelik verdiğini, bunun da emperyal kimliklerin inşasına ve emperyalist iktidar ilişkilerinin öznel gelişimine sıkı bir biçimde bağlı olduğunu savunan akademisyenlere katılıyorum. Tartışılmaz olarak, oryantalist resimler Jean Leon-Gérôme, Eugène Delacroix, John Fredrick Lewis ve Ludwig Deutsch gibi erkek sanatçılar tarafından yapılmaktadır. Ancak, kadınlar bu sanatın alıcılarıdır, sergileri izlemektedirler, orta sınıf içerisinde yaygınlaşan sistematik

üretim içerisinde oryantalist görsel kültürü deneyimlemektedirler (Lewis, 2004:143).

Lewis'in bu iddiasında, sadece sanat eserinin tüketimi ile ilgili sürece dikkat çekilmektedir. Ancak, kadınlar oryantalist eserleri tüketmelerinin yanı sıra onun üreticisi olarak da yer almışlardır. Emily Mary Osbourne'un Cezayir manzaralı resimleri, seyyah ressam Barbara Leigh Smith Bodichon'un Kuzey Afrika konulu resimleri, France E. Nesbitt'in yine Kuzey Afrika ve Filistin konulu resimleri kadınların da üretim süreci içerisinde yer aldıklarını göstermektedir.

Lewis'in dikkat çektiği nokta kadının da üretim sürecinde yer aldığı oryantalist gelenek içerisinde eril bakışın egemenliğinin de kırıldığı durumlar olduğudur. Ancak, MacKenzie'ye göre Lewis'in iddia ettiği kırılmanın gerçekleşmesi için kadının karmaşık bir üretim sürecine eklenmesi gerekmektedir. MacKenzie, oryantalistlerin pazar koşullarını dikkate almak zorunda olduklarını söylemektedir (MacKenzie, 1995:47). Ona göre, Batılı ressamlar Doğu'nun kendisinden etkilendikleri gibi, 19. yüzyıl sanatının önemli eğilimini oluşturan aristokrat ve burjuva himayesinin de çıkarlarını gözetmek zorundaydılar. Dönemin çoğu ressamının saray ya da aristokrasi himayesi tarafından desteklendiği bilinmektedir, ancak bu tarz himayeler burjuvaya yönelik pazardaki satışları arttırmak için imza işlevi görmektedirler. MacKenzie'ye göre aristokrasi ve burjuvazi arasındaki bu tarz pazarın pratikte faaliyet gösterdiği alan 19. yüzyıl İngiltere'si olmuştur. Fransız oryantalist geleneği de İngiltere'de çalışmalarını sürdüren Fransız ressamlarla bu pazar deneyimine eklenmiştir. Örneğin, çok sayıda oryantalist, özellikle de 19. yüzyılın ikinci yarısında faaliyet gösteren Viyana Grubu gibi oryantalist ressam toplulukları Kraliçe Viktorya ya da daha özgül olarak oğlu Galler Prensi ile bağlantı

içindedirler. Kraliyet desteği alan bu ressam, eserlerini yeni tarz sanayi ve ticaret zenginlerine pazarlama olanağına sahip olmuşlardır. MacKenzie, bu dönemde yeni Amerikalı milyonerlerin de resimlerin önde gelen alıcılarından olduğunu söylemektedir (MacKenzie, 1995:48). Bu koşullar altında Batılı ressam alıcısının isteğine yönelik olarak temalarını düzenlemek zorunda kalmıştır. Fromentin'in at resimlerinin deve resimlerinden daha çok alıcısının olduğunu belirtmesi ve çalışmalarında bu saptamadan sonra atların ağırlıklı olarak kullanılması ilginç bir örnek olarak verilebilir¹³.

Hem her iki geleneğin (Fransız-İngiliz) hem de MacKenzie'nin işaret ettiği beş farklı aşamanın yarattığı heterojenliğe rağmen, oryantalist söylemin yapısının odağını oluşturan hayali evrenin merkezinde yasak Doğu'nun vahşetine, erkeğin yırtıcı ve avcı niteliğine benzer bir şekilde harem kültürü gibi sürekli yinelenen temalar yer almaktadır. Harem örneği dikkate alındığında doğrudan bu kültürün temsil edilmediği durumlarda bile harem rolü çok eşlilik, erkek egemenliği, kamusal alanda kadının temsil edilmemesi ile biçimlendirilmiştir. Doğrudan harem alanına yönelen resimlerde ise çok eşliliğe dayalı uzam kimi zaman sadece kadınlar, kimi zaman da sultanın temsili yoluyla tek bir erkeğin varlığı ile oluşturulmuş bir uzamla temsil edilmektedir. Resimlerin genelinde erkeğin varlığı onun yokluğu ile işaret edilmiştir.

¹³ Fromentin'in at ve kadın arasındaki analogisi Batılı izleyicinin bu tarz resimlere olan ilgisini de açıklar niteliktedir: "Atlar yıkıyor, toynakları öne atılmış, başları dimdik, yeleleri tıpkı bir kadının saçları gibi tarıyor" (Fromentin, 2004:23).

Lewis'e göre haremın erotik yükümlülüğü iki temel yörüngede hareket etmektedir: Müslüman kadının yasaklanmış yüzlerini ve bedenlerini görmek ve tek bir erkeğin çok sayıda kadın üzerindeki egemenliğinin yarattığı fantazma (Lewis, 1996:112). Kimi zamanda bu iki yörünge içerisindeki temsile yine cinsel bir fantezi olarak efendilerinin yokluğunda kadınların lezbiyenliği çağrıştıran cinsel eylemleri de eklenmektedir. Dar anlamda oryantalist söylem, hükmeden ve orada bulunmayan erkeğin çevresinde yer alan harem kadınlarının varlığıyla ve buna bağlı olarak da oryantalist resimler, sıklıkla hükmeden ve orada bulunmayan Batılı izleyicinin ihtiyaçlarına yönelik olarak örgütlenmişlerdir. Haremler erkek ve Batılı izleyicinin asla deneyimlemesi mümkün olmayan uzamlar olarak var olmaktadır. Harem örneğinde sanatçılar bu yasak uzamları kendi imgelemleri ile oluşturmuşlardır.

Lynne Thornton'a göre oryantalist sanatın kadın temsillerinin en popüler teması içerisinde haremın yer almasıyla birlikte, sanatçıların öznelerine yönelimi iki yörünge içerisinde hareket etmiştir. Bunlardan ilki, şehvet dolu fanteziler ve diğeri ise Doğu dünyasına aktarılan ve uygulanan Avrupalı tavidir (Thornton, 1985:22). Bu bağlamda harem miti ya da kültü Doğu'nun kurumları içerisinde en çok bilineni olmakta beraber, toplumsal olarak önemi Batılılar tarafından yanlış yorumlanmıştır. Toplumsal olarak harem sözcüğünün kullanımı da Doğulu özne için farklı anlamlar taşımaktadır. Harem sözcüğü Arapça haram kelimesinden türetilmiştir. Dinen yasak ya da yanlış anlamına gelen sözcük, kutsal olan ve Müslüman olmayanlara yasaklanmış uzamları (örn. cami) imlemek için de kullanılmıştır. Seküler anlamda ise sözcük, Müslümanların ev yaşamındaki bir uzamı, özellikle de yetişkin kadınlar tarafından kullanılan uzamları işaret etmek için kullanılmıştır. Bu uzam Türkçe'de '–

lik' eki ile türetilen haremlık, eş ya da eşlerin, çocukların ve kadın kölelerin yaşadığı günlük uğraşların gerçekleştirildiği uzam olarak tanımlanmıştır. Haremlık gibi kadınların yaşam alanları, tamamen erkeklere kapalı uzamlar da değildir, ailenin yakın erkek akrabalarının kadının onayı ile ziyaret edebilecekleri uzamlardır.

Oryantalist sanatçıların betimlemelerinde yer alan harem ise daha farklı bir temsili içermektedir. Oryantalist harem arzulu ve çıplak kadınlarla çevrilmiş, aşkın bir zevk içinde, bu durumun düşkün olan erkek ile temsil edilmektedir. Haremin kadın uzamını sınırlandıran tanımının aksine, Batılıların hareme yönelik tepkisi onun temsil ettiği cinsel özgürlük ve doyumsuz cinsel arzulara yönelik olmuştur. Grace Ellison'a göre bu tepki iki biçimde gelişmektedir. İlk tepki, Avrupa kültürünün tabuları ve sınırları üzerindeki egzotik cinsel bir fanteziye dâhil olmanın verdiği heyecandır. Harem bu biçimde, kadınların hayatı üzerindeki mutlak egemenlik ile dört eşin ve sayısız cariyenin özgür cinsel tatminiyle resmedilir. Kamusal alanda kadının varlığının ve davranışlarının hoşgörüsüz kontrolü, harem içerisindeki gem vurulmamış serbestliğin doğal sonucu olarak görülmektedir. Bu rastgele cinsel ilişkiye ve düşkünlüğe diğer tepki ise, kadınların genelev benzeri durumlarda yaşamasına hoşgörü gösteren bir anlayışı onaylamama ve kültürünü aşağılama, bundan tikslenme bağlamında ele alınabilmektedir. (Akt. Graham-Brown, 1988:71).



İmaj 10: Ingres, Jean Auguste Dominique, La Grand Odalisque (Büyük Odalık), 1814, Louvre, Paris

Bu iki tepki ekseninde, Batılı özneler için Doğulu kadının toplum içerisindeki statüsünü imleyen ve aynı zamanda haz evreni olarak imgelem içerisinde sürekli biçimde yeninden üretilen harem, edebi ve resimsel temsiller içerisinde aynı tema etrafında farklı temsil deneyimleri ile varlık bulmuştur (Croutier, 1989; Thornton; Lewis, 1996). Bu temsil deneyimlerinin odaklandığı konulardan en yaygını, Batılılar için sıra dışı olan ve şeriatın da izin verdiği çok eşlilik olmuştur¹⁴. Şeriatın Kuran’a dayalı kadınların toplumsal statüsünü belirleyen ve çok eşliliğe izin veren hükümleri, Batılı çağdaş sanatçıların kaçınılmaz bir biçimde ilgi odağını oluşturmuştur. Ingres’ın *Grand Odalisque (Büyük Odalık)* ve *Odalisque et son esclave (Odalık ve Kölesi)* adlı çalışmaları bu bağlamda değerlendirilecek kadın köleliği yoluyla çok eşlilik temasını işleyen temsillere örnek verilebilir. Kadın köleliğinin kamusal alandaki görüntüsünü oluşturan köle pazarları ise bu bağlamda Batılı ressamın ilgi odaklarının merkezinde yer alan diğer bir popüler tema olmuştur. Gérôme’un *Marche d’esclave* ve John Fead’in *Man Exchanging a Slave for Armour (Silah için Kölesini Takas Eden Adam)* (1858) gibi resimleri bu konu seçimini örneklemektedir. Daha özgül olarak, temsillerin merkezinde yer alan popüler tema, Osmanlı saltanatının merkezi olan Topkapı Sarayı içerisinde sultana ait haremde imgelemidir.

¹⁴ “Erkekler, kadınlar üzerinde idareci ve hakimdirler. Çünkü Allah birini diğerinden üstün yaratmıştır (...) İyi kadınlar, itaarkardırlar ve Allah kendilerini koruduğu cihetle, kocalarının gıyabında ırz ve mallarını muhafaza ederler (En-Nisa 4:34)” ve “Eğer yetim kızların haklarını gözetemeyeceğinizden korkarsanız size helal olan diğer kadınlardan ikişer ikişer, üçer üçer, dörder dörder nikah edin (...) (En-Nisa 4:3)” gibi Kuran hükümleri ile belirlenen kadının İslam Doğusu içerisindeki statüsü, 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl oryantalist imgelemine etki etmiş görünmektedir. Oryantalist temsiller içerisinde kadın-erkek eşitsizliğinin, erkeğin cinsel üstünlüğünün ve çok eşliliğin (dolayısıyla çok eşliliğin meşru uzamı olarak haremde) sıklıkla yinelenmesi 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl Batılı öznesinin teamülleri dışında kalan olgunun oluşturduğu tepkiyi örneklemektedir.

Kadın kölelerin saraya alınması, odalıkların eğitimi, valide sultanlar ve harem ağaları, Topkapı Sarayı'nın harem imgelemi içerisinde etkin bir biçimde yeniden üretilmektedir.

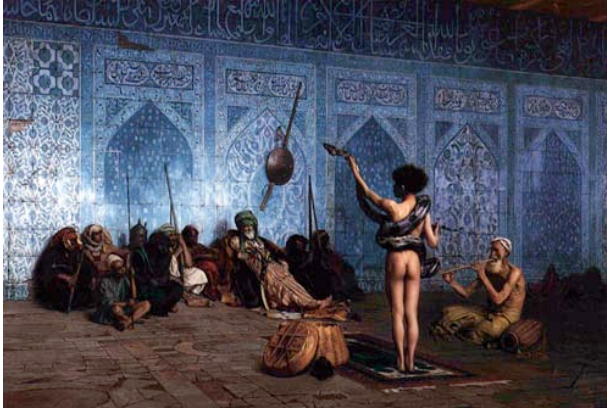
Batılı öznenin deneyimlemesi mümkün olmayan bu uzamlar öncelikle hayali uzamlar olarak yeniden üretilmekle birlikte Gérôme gibi daha gerçekçi ressamların temsillerinde melez temsiller olarak yeniden üretilmektedir. Gérôme'un cinsiyetçi öğeler içeren temsil ve harem-hamam karışımı temsilleri, deneyimlediği bir uzamı anlatmaktan çok özellikle Bursa şehrine yaptığı seyahat sırasında ziyaret ettiği hamamlardan devşirdiği temsillerdir. Örneğin sanatçının 1885 yılına ait *Grande Piscine de Brousse (Bursa'daki Büyük Hamam)* adlı resmi gerçekte var olan bir hamamın, sanatçının imgeleminde harem kurgusuna dönüşmesini örneklemektedir.



İmaj 11: Gérôme, Jean-Leon, Grande Piscine de Brousse (Bursa'daki Büyük Hamam), 1885, özel koleksiyon

Melez kurgular özne olarak uzam içerisinde yer alamayan Batılının resmin doğası ile birleştirdiği bir hükümranlığı da içermektedir. Nochlin, Batılı izleyicinin varlığını Gérôme'un *Yılan Oynatıcısı* tablosu çerçevesinde değerlendirerek hükümran ama gizlenmiş özne olarak Batılının konumunu sorgulamaktadır ve

Gérôme'un tablosunda, tarih sezgisinin eksikliğine ek ve bu eksikliğe biçimsel olarak bağlı öykü anlatıcısı olarak var olan, Batılı öznenin temsilinin yer almadığına dikkat çeker. Gérôme ve benzeri “pitoresk” oryantalist görüntülerde hiçbir Avrupalı bulunmamaktadır. Batılı bakışı ya da daha açık bir biçimde Batılının kolonyalist ve turistik varlığı bu resimlerde yokluğa dönüşmektedir. Batılı *Yılan Oynatıcısı* ve benzeri oryantalist temsillerde dolaylı olarak var olmaktadır. Bu varlığa geliş, oryantalist dünyayı varlığa getirme bağlamında kaçınılmaz bir şekilde orada bulunması gereken “bakış” olarak biçimlenmektedir. Ancak, bu durum daha ontolojik bir nedenden Gérôme ve benzeri ressamın, izleyicilerine yönelik, aslında bu eserin “varlığa getirmekten öte” basit bir biçimde oryantalist gerçeklerin bilimsel bir yansıması olduğu iddiasından kaynaklanmaktadır (Nochlin, 1989:36-37).



İmaj 12: Gérôme , Jean-Leon, Le Charmeur de Serpent (Yılan Oynatıcısı), 1870'ler, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute

Nochlin'in oryantalist temsilin temeline yerleştirdiği eksiklikler ile tanımlanan kavramlaştırması, gerçekliğin nasıl temsil edildiği konusunda bazı eleştirilere hedef olmuştur. Inge E. Boer, Doğu temsillerine hâkim olan stereotipleri incelediği çalışmasında Nochlin'in oryantalist sanat ile ilgili kavramlaştırmasındaki temsil ve gerçek problemine dikkat çekmektedir. Boer'e göre bakış (gaze) ve

bakmak (glance) arasındaki farklılık temsilin gerçeklik ile olan ilişkisini belirleyen kavram ya da süreçtir. Bakmak daha genel anlamda, görme eylemine dâhil olma ve görülen şeyin bir temsil olduğunu bilme eylemi ile ilgilidir. Ona göre Ingres'ın *Büyük Odalık* resmine bakan izleyici, bu resmin gerçek olmadığını fark edecektir çünkü, resmin teşhiri tam anlamıyla kusursuz bir teşhiri temsil etmemektedir ve resmin geneline yayılan çevresel faktörler kısıtlı bir biçimde sunulmuştur (Boer, 2004:4). Ancak, bu bağlamda Boer bir noktaya daha dikkat çekmektedir: Ingres'ın temsiline ötesinde daha kesin bir gerçekçilik iddiasında olan Gérôme ya da Gustave Fromentin gibi ressamın eserleri gerçekliğin yanlış bir okumasına yol açabilecektir. Mary Roberts ise bu görme eyleminin daha sofistike bir biçimde ilerleyen bir süreç olduğuna dikkat çeker. Lewis'in harem resimlerini örnekleyerek, harem temsillerinde sanatçının kendini maskeleymesi ve izleyicilik durumu arasında paralellikler bulunduğunu ifade eder. Roberts'a göre, her iki durumda da izleyici/okuyucu harem kadınlarına hayali erişime sanatçının bakışının tanımları ile ulaşmaktadır. Bu bağlamda sanatçının temsil ettiği harem uzamının tüm çıplaklığına rağmen harem efendisinin bakışı, erkek izleyicinin bakışı tarafından yerinden edilmiştir. Erkek izleyicinin bakışı burada, otoriter bir yorumcu olarak mesafesini korurken, temsili harem temsili efendisine sunulan hazzı da deneyimlemeyi sürdürmektedir. Bu tarz izleyicilik deneyiminde, sanatçının kendini maskeleymesinin (uzamın tanımlanması ve uzaklaştırma bağlamında) eş zamanlı süreçlerini bulmamız mümkündür. Sanatçının bakışı efendinin bakışını temsil ederken, izleyicinin bakışı sanatçının dolayımıldığı bu bakışın yerini alır, ancak burada da izleyici nesnellliğini ve gerçekliğini korumak adına harem efendisinden farklılıklarını korumaktadır (Roberts, 2005:77).

Hareme ve ona bağılı olarak kurulan sosyal ilişkilere dair tasvirlerin, oryantalist imgelem içerisinde özellikle de romantik sanatçıların çalışmalarında, imgelemin özgürleşmesini sağlayan bir mekanizma olarak işlediği iddia edilebilir. Bu özgürleşme alanı onlara yeni motifler için kaynak sağlar ve bu motifleri uygulamak için bir araç oluşturur. Bu temsil biçimlerinde Batı'nın burjuvazisinin kuralları ve düzenlemeleri içerisinde Doğular duygulara ve anti-rasyonaliteye yakın bir biçimde doğal, doğaya ait, şehvetli ve özgür tasvir edilmişlerdir. Böyle bir tasvir Batı sanatçısının Doğu imgeleminden kaynaklanmakta, özgürlük durumunun, sezgilerin dünyasında yaşanmasına duyulan ilgiyi yansıtmaktadır. İster imgelemlerinde isterse de gerçekte Doğu uzamına seyahat eden sanatçılar farklılaşan biçimlerde bu özgürlüğe yönelen seyahatin unsurları olmuşlardır.

Özgürlük mitinin yarattığı Doğu diğer taraftan bütünlüklü bir genel anlayışı yansıtmamaktadır. Buradaki örneklerde de görülebileceği gibi Doğu gaddarlık ve dünyevi zevklerin ahlaksızca bir arada yaşandığı uzam olarak tasvir edilmektedir. Bu da Doğu'nun, farklı ilgilere ve sanatçılara eklenen, Doğu'nun vahası ve Doğu'nun çölü olarak karakterize edilebilecek ve öz olarak birbirinden farklı kavrayışlar içerisinde değerlendirildiğini göstermektedir (Ferrard, 1992:20). Bu ikilik sembolik bir tasviri temsil etmekle birlikte fiziksel karşılığını kendisini önceleyen metinlerde bulmaktadır. Örneğin, Gustave Flaubert 1850'li yıllarda fotoğrafçı Maxime Du Camp ile birlikte Ortadoğu'ya yaptığı yolculuğun ardından uğradığı İstanbul'da bu ayrımı ortaya koymaktadır:

Abydos'dan (Çanakkale) geçerken, Byron'ı düşündüm. Bu onun Doğusu, Türklerin Doğusu, kavisli kılıçların Doğusu, Arnavut giysisi¹⁵ ve mavi denize bakan kafesli pencere. Ben Bedevilerin ve çölün yakıcı Doğusunu tercih ederim (Flaubert; Steegmuller, 1996:214).

Flaubert'in Byroncu Doğu imgelemi ve onun karşısında kurguladığı kumun yakıcılığı ile özdeşleştirdiği Doğu imgelemi, oryantizmin iki özgül bakışını ifade etmektedir. Oryantalist sanatçı için bu iki farklı uç, farklı duyguların deneyimlenebileceği ve farklı ahlaki ve rasyonel zeminlerin belirlenebileceği sınırları oluşturmuştur. Doğu'nun yakıcılığını hedef alan ressamlar kutsal topraklara yönelmişler İsrail oğullarının Mısır'dan çıkışını, Vaftizci Yahya'nın doğa ile iç içe yaşamını ya da İsa'nın çilesinin izlerini sürmüşler ve bu zorlu mücadeleye dayanan insanların sabrını yüceltmişlerdir. Diğer tarafta ise, Doğu'nun vahaya benzetilen imgelemi bu ahlaki mücadelenin yüceltildiği hatırlama deneyiminin karşısındaki hafıza kaybı olarak konumlandırılmıştır. Doğu'nun çilesi karşısında yine Doğu'nun esriticiliği, cennet bahçesine benzeyen güzelliği ile tasvir edilmiştir. Oryantalist edebiyatın önemli örneklerinden biri olan Lady Mary Wortley Montagu'nun 18. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'dan şair Alexander Pope'a yazdığı mektuplar sıklıkla böyle bir Doğu imgeleminin izlerini taşımaktadır. 1717'de yazılan mektupların birinde böyle bir dünyevi cennetin betimlemesi yapılmaktadır. Montagu'nun yazın gelişi ile ısınan İstanbul'dan uzaklaşmak amacı ile gittiği Belgrad Köyü (ormanı) olarak nitelediği sayfiye yerinden yazmış olduğu 17 Temmuz tarihli mektup bu tasvire kaynaklık etmektedir:

¹⁵ Flaubert'in Arnavut giysisi ile metaforik olarak Lord Byron'ı işaret ettiğini iddia edebiliriz. Bu metafora kaynaklık oluşturan Lord Byron'ın Thomas Phillips tarafından çizilen ve onu geleneksel Arnavut kostümleri içerisinde tasvir eden ünlü portresidir.

İstanbul'un sıcağı beni cennet bahçesine kusursuz bir karşılık olabilecek bu yere getirdi. İçerisinde suyunun kalitesi ile ünlü sayısız pınarla sulanan sıklıkla meyve ağaçlarının olduğu, kısa çimlerin üzerinde belli belirsiz patikalarla bölünen bir ormanın ortasındayım. Bunların hepsi yapay görünebilir, ama temin ederim ki, bütün bunlar bize yazın sıcaklığını unutturan serin melteminin tadını çıkarttığımız Karadeniz'in görüntüsü içerisinde, doğanın saf bir işçiliği (Montagu, 2005:143).

19. yüzyılın başlarında oryantalist resimde Ingres ya da Lewis gibi örnekler tarafından temsil edilen Montagu'nun tasvir ettiği cennet bahçesine benzer Doğu imgelemi bu eğilim içerisinde değerlendirilebilecek bir görüngünün izlerini taşımaktadır. Haremin de taşıdığı egzotizm ve ötekilik yükümlülüğü ile Doğu temsili içerisinde Batı'nın antitezi olarak sunulması bu eğilimin gücünü arttırmıştır. Oryantalist resmin erken dönemlerine yayılan resimler, salt hayali betimlemelere dayansalar da hem deneyim ve hem de idea olarak tensel hazzı içeren kusursuz bir ikilemi yaratma tutkusu içersindedirler. 19. yüzyılın ikinci yarısında hâkim olacak gerçekçi oryantalist resim deneyiminin arketipini oluşturan bu resimler klasik idealizm ve gerçeklik arasındaki dengeyi de oluşturma çabasındadırlar.



İmaj 13: Ingres, Jean Auguste Dominique, *Odalisque et son esclave* (Odalık ve Kölesi), Baltimore: Walters Art Gallery

Ingres'ın 1842 yılına ait *Odalisque et son esclave (Odalık ve Kölesi)* gibi erken oryantalist resim eğiliminin son dönemlerine denk düşen resmi bu dengenin kurulmasına örnek oluşturmaktadır. Haremin yarattığı imgelem ve cennet bahçesi tasviri klasizm ve natüralizm arasına yerleşmiş bir düzlem içerisinde esritici Doğu temsilini canlandırmaktadır. Resim doğrudan doğruya tüm duyuların eşzamanlı ve tam olarak tatmin edilmesi düşüncesini temsil etmektedir. Temsil edilen kadın imgelemi tenselliği içerisinde zevklerini tatmin etmektedir. İpek bir örtünün üzerine uzanmış ve arka planda yer alan çeşitli ağaçlar ve renklerle bezenmiş bahçeden yayılan kokuları koklamakta ve sultanın gözdesi olması nedeniyle statü olarak ayrıldığı onun gibi bir harem kadınının çaldığı müziği dinlemektedir. Temsil edilen kadın, duyularına yönelik haz ve tatminle esriyerek bir durumda tensel doyumunu yitirir biçimde tasvir edilmiştir. Esrime hali ile gelen Doğu ile özdeşleşen kayıtsızlık ya da bilinç yitimi oryantalist resmin erken dönemine yayılan farklı temalar içerisinde benzer bir durumu yansıtmaktadır. Delacroix'nın *La mort de Sardanapalus (Sardanapalus'un Ölümü)* adlı resmi ve Ingres'ın resmi karşılaştırıldığında hâkim olan temsil pratiği, tensel duyumun usun üstünlüğü ile yitirilmesi değil, ilkinde ölüm ve ikincisinde cennet bahçesinin sonsuz hazzının verdiği esrime ile yok edilmesidir (Ferrard, 1992:22).

II.2 “Sözde” Gerçeklik ve Doğu'nun Uzamının Yeniden Kurgulanması:

19. yüzyılın erken dönem oryantalist temsilleri içlerinde görece olarak gerçeklik ögesini barındırmalarına rağmen, genel olarak salt deneyimlenmeyen bir Doğu'nun imgelemi üzerine kurulmuşlardır. Delacroix'nın doğrudan Lord Byron'ın epik şiirlerinin esini ile ürettiği resimler, Ingres'ın harem ve odalık resimleri gerçekçi

öğelerle bezenmiş olsa da doğrudan kendi imgelemleri ile ürettikleri bir temsil deneyimini oluşturmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısı ise, yukarıda da sözünü ettiğimiz harem hayali uzamı ile gerçek hamamın melez temsillerini oluşturan Gérôme ve çağdaşlarının etkinlik dönemi olmuştur. Kendisini önceleyen dönemin edebi ve resimsel Doğu imgeleminin esini kaybolmasa da, bu döneme ait Doğu temsilleri halefinden farklı bir biçimde gerçeklik anlayışını içermektedirler. Kolonyal genişleme ve seyahat olanaklarının gelişmesi ile Doğu'nun uzamını da deneyimleme fırsatı bulan gerçekçi ressamlar akademik bir gerçeklik eğiliminin kurulmasına ve kurumsallaşmasına öncülük etmişlerdir. İmgelemin romantizm anlayışı çerçevesinde özgürleştirici dinamiğinin aksine akademik gerçeklik eğilimindeki temsillerde bu eğilimin pozitivist bir geleneğe evrildiği gözlemlenmektedir. Doğu bu evrim içerisinde uzamı ve özneleri ile birlikte değerlendirilebilecek bir kurgu ile pozitivist eğilimin olgusal doğru ve yanlış ayrımı ile ele alınmaya başlanmıştır. Bu bağlamda sanatçıları da içine alan burjuva entelektüelleri için Doğu, Batı tarafından yeni ve çağdaş kavramlarla temsil edilebilecek, Batı'nın karşıtı ve aykırılığına dönüşmüştür. Ancak, gerçekçi temsiller göz önüne alındığında Doğu halen şiirsel yapısını taşımaktadır. Hayali evren, söz konusu gerçekçilik eğilimine rağmen varlığını sürdürmektedir. Doğu'nun gerçekliği, şiirsel bir Doğu imgelemi ile birleşen bir temsil deneyimi sunsa bile, akademik bir heyecanla Doğu'nun Batı ile karşılaştırılmasını olanaklı kılan bir olgunun oluşmasını sağlamıştır.

Gérôme, 19. yüzyıl oryantalist resim sanatı içerisinde, belgesel gerçekçi yaklaşımın kurulmasından sorumlu tutulması ile birlikte akademik olarak gerçekçi paradigmanın yayılmasında esin kaynağı olmuştur (Benjamin, R., 1997:16). Gérôme için bu saptamanın doğruluğu esinin öğrencileri Osman Hamdi Bey, Amerikalı

ressam Arthur Bridgeman, Avusturyalı ressamlar Ludwig Deutsch ve Rudolf Ernst tarafından sürdürülmesi ile kanıtlanabilir. Gérôme'un dikkat çekici diğer bir yönü ise eserlerinin foto-gravür tekniği ile çok sayıda çoğaltılması ve oryantalist akımın kamusal alanda yaygınlaşmasını sağlamasıdır. Gérôme ayrıca 1850'li yıllarda Yakındoğu'ya ve Mısır'a sanatçı kumpanyaları ile yaptığı seyahatler ile gerçekçi paradigmanın yayılmasına öncülük etmiştir. Akademik donanımı ve sürdürdüğü seyahatler Gérôme'un oryantalist bakışının çağdaşları tarafından benimsenmesini ve çağın deneyci eğilimleri içerisinde yüceltilmesini sağlamıştır. Nochlin'in aktardığı 1873 yılına ait *The Painter (Ressam)* adlı bir Gérôme eleştiri yazısı da bu iddiayı doğrulamaktadır:

Gérôme zamanımızın en gayretli ve çalışkan ressamlarından biri olarak ün yapmıştır. Ciddi bir yorumla onun için "engin bilgili" bile denilebilir... Gérôme tıpkı bir romanın gerçekliğini denetlemek için yolculuğa çıktığı söylenen Balzac gibi, konusu ile ilgili her türlü detayı gözden geçirmektedir. Kostümler, aksesuarlar ve mobilyalar gibi... Onu kesin bir gerçekliğe ulaştıracak her türlü detayı gözden geçirmektedir. Bu nedenle ona "bilimsel ressam" demek hiç de abes kaçmaz. (akt. Nochlin, 1982: 37).

Gérôme'un Doğu temsilinin bilimselliğine yapılan vurgunun altında, bilim ve sanat arasında kurulan karşılıklı ilişki yatmaktadır. Gerçekçi (burada sözde-gerçekçi, otantik ya da natüralist daha iyi kavramlar olabilir) gizemlileştirme stratejileri, oryantalist gizemlileştirme stratejileri ile kol kola gitmektedir. Bu nedenle, başka bir eksiklik, önemli bir varlığı meydana getirmektedir. Daha açık bir ifade ile bu eksikliğe sanatın eksikliği denilebilir. Gerçekçi bir yapıtın ciddiyeti, sanat ögesini geri plana atması hatta unutturmasında gizlidir. Gérôme gibi otantik ya da natüralist bir ressam sanatının aslında bir sanat olduğunu unutturmaya çabalamaktadır. Bunu da hem kendi dokunuşunun kanıtlarını gizleyerek, hem de doğruluğu kanıtlanmış

detayların çeşitliliği üzerindeki ısrarı ile yapmaktadır. Bu sadece “dikkatli bir biçimde icra edilen Türk desenli duvar işlemleriyle” ya da sanatçının Arap esininin temsili ile değil, genel anlamda daha kolay okunan “gerçek etkisi¹⁶” yaratmaktaki başarısı ile ilgilidir. Gerçekliği işaret etmek için orada bulunan detaylar, aynı gerçek etkisinin bir bütün olarak resmin genelinde yeniden oluşturulması üzere orada yer almaktadırlar. Barthes’ın da işaret ettiği gibi, kesin detaylar “biz gerçeğiz” in altını çizmektedir. Tüm bu detaylar bir bütün olarak çalışmanın bütününe gerçekliğine inanılabilirlik katan gerçeklik kategorisinin gösterenleridir. Bu da, bütün bir görsel alanı sanatsız bir yansıtmaya ve bu bağlamda da oryantal bir gerçekliğe dönüştürmektedir. Mieke Bal’a göre bu tarz gerçekliğe dayalı temsiller aynı zamanda mistifikasyona yönelik ilgiye de hizmet etmektedirler. Bu sadece orada olanı açığa çıkartmakla kalmaz aynı zamanda Nochlin’in de iddia ettiği gibi orada olmayana da açık eder. “Doğu’nun özünü” temsil etmeye yönelik tutku aynı zamanda oryantalist bakışı, oryantalizmin ya da Doğu’nun tarihini ve değişimini temsil etmemeye duyulan tutku ile birlikte hareket etmektedir (Bal, 1993:390).

¹⁶ Roland Barthes’ın kavramlaştırması olan *l’effet de réel* (gerçek etkisi) Gustave Flaubert’in *Un Coeur Simple* (Saf Bir Yürek) adlı kitabında yer alan betimlemelere dayanarak ortaya attığı bir kavramdır. Barthes’a göre bu etkinin yaratılması metnin içine yerleştirilen “kullanışsız detaylar” ile gerçekleştirilmektedir. Buna örnek olarak Flaubert’in adı geçen eserinde Madam Auben’in resim atölyesini betimleyişini vermektedir: “Barometre, piramit biçimli teneke kümesi ve kutuların altındaki eski piyano” (Barthes, 1982:81). Barthes’a göre bu gibi kullanışsız detayların gerçek etkisi yaratmaktan başka bir işlevi yoktur. Kullanışsız detaylar aynı zamanda “önemsiz işaretler sistemi” olarak da adlandırılabilir. Kullanışsız detaylar yazından çok ona karşıt olan tanımlama ya da betimleme sürecinin parçalarıdır. Ancak Barthes’a göre Batı düşünce biçimi bu tarz betimlemeyi de güzel olanın temsili ile ilişkilendirerek estetik boyuta taşımıştır.



İmaj 14: Fromentin, Eugene, “Scene du Désert (Çöl Sahnesi)”, 1868, St. Petersburg

Barthes’ın tanımladığı anlamda gerçek etkisi, sadece Gérôme’da değil onun çağdaşı olan Eugène Fromentin gibi ressamalarda da sıklıkla kullanılmaktadır. Eugène Fromentin hem ressam hem de yazar olarak *Une année dans le Sahel (Sahara’da Bir Yıl)* ve *Voyage en Egypte (Mısır’a Seyahat)* ile Avrupalı sanatçının Doğu’yu temsiliyle ilgili problemleri tartışan ilk isim olması açısından da dikkat çekicidir. Ona göre Doğu’nun ilginç karakteri temsilinin nasıl olacağı sorgusunu da gündeme getirmektedir. Bu sorgu, güzelin sınırları içerisinde öz olarak temsil edilemez olanın imgesinin nasıl yaratılacağını içermektedir. Fromentin Doğu’ya yaptığı seyahatler sırasında tuttuğu günlüklerde, gerçeğin temsili düzeyinde bu sorunu çözdüğünü iddia etmektedir:

Doğa içerisinde hayatın kendisi çok çeşitlidir, birbirini takip eden kokular, sesler, sessizlik, jestler ve hepsinin arkasında akan zaman vardır. Resimde ise kesin nitelik hükmedicidir, zaman durmuştur, seçim kendini tamamlamış, sahne sonsuzluk ve kesinlik içerisinde sabitlenmiştir. Formül şudur; olduğundan farklı görünmesi gereken nedir, hakikatten daha çok hakikatin ortaya çıkışı. Şu bir gerçektir; sanatın topraklarında seçilen hakikatin dışında başka bir hakikat yoktur. Hakikatin hükmü altında olmayan bir çalışmanın içerisinde olunmadığı sürece de büyük ve akil bir sanatçı olmanın önünde hiçbir engel yoktur (Fromentin, 2004:95).

Fromentin'in gerçeğin temsili çerçevesinde ürettiği aforizmasına rağmen Roger Benjamin sanatçının resim anlayışının bu iddiayı tam olarak yansıtmadığını iddia eder. Bu iddiasını desteklemek üzere sanatçının iki resmini *La rue de Laghouat* (*Laghouat'da Bir Sokak*) ve *La terre de Soif* (*Susuzluk Ülkesi*)'i karşılaştırır. Resimlerden ilki doğrudan gözleme dayalıdır, ikincisi ise seyyahların Sahra Çölü ile ilgili hikâyelerinden esinlenmiştir. Benjamin'e göre ilk resim sanatçının tarafsız bir gözleminin sonucu olarak hakikati kusursuz bir biçimde üretirken, ikinci resim bu hakikatten uzaklaşarak daha ticari, hatta Paris salonlarını ziyaret eden izleyicilerin hayal gücünü alt üst edecek bir güce yönelir (Benjamin, 1997:13; 2003:12).

Charles Baudelaire ve Théophile Gautier'in Fromentin'in Doğu temsilleri karşısında duydukları heyecan da Benjamin'in bu iddiasını desteklemektedir. Bu etkinin altında, Fromentin'in resimlerinde kullandığı biçimselliğin yarattığı Kantçı bir yücelik hüküm sürmektedir. Temsiline temel oluşturan rengin fiziksel yoğunluğu, mistifiye edilmiş bir temsili meydana getirmektedir. Fromentin'in resimlerine yöneltilen yücelik iddiası, Doğu'yu temsil etme biçimi ile iç içe geçen mekânın ve öznenin kusursuz bir biçimde mistifikasyonu ile ilişkilidir. Fromentin'in çalışmalarının geneline yayılan çöl teması, Bedeviler ve onların doğa ile olan amansız mücadelelerine dayanan betimlemeleri Kantçı bir yücelik duygumunu destekler niteliktedirler. Ayrıca, Fromentin'in bu betimlemelerde kullandığı figürlerin büyüklüğü Kant'ın birbirine paralel zihinsel süreçler olan matematik ve estetiğini harekete geçirir. Kant'a göre matematik yüce, ölçeği tüm kıyaslamaların ötesinde bulunan mutlak büyüklüğü açıklar. Yüce, mutlak olarak büyük olana verilen isimdir. Ancak, Kantçı anlamda büyüklük ölçekten bağımsızdır. Hiçbir şekilde ölçülemez (Kant, 2005:63). "Ona kıyasla her şeyin küçük olduğu şey yücedir".

Kant'a göre bir fenomenle karşılaşma matematik ve estetik olarak değerlendirilir ve ölçeğin sayısal kavramlar aracılığıyla değerlendirilmesi matematik, salt (göz aracılığıyla) sezgisi ise estetiktir. Bu bağlamda Fromentin'in hakikate dayalı deneyimi ile estetik deneyimini birleştirdiği betimlemeleri, Doğu'nun doğasının temsilinde Kantçı bir doğa-hakikat ilişkisinin izlerini sürmeyi mümkün kılar. Kant'a göre doğanın sanat tarafından temsili onu kavrayışımızın olasılıklarını genişleten bir süreçtir:

Doğal güzelliğin öz varlığı bize, kavrayış yetimizin bütün düzeni içerisinde bulunmayan ilkelerin yasaları ile uyum içinde olmak üzere tertip edilen sistemin ışığında doğanın bir tekniğini sunar. Bu ilkeler neticede, aynı zamanda bize atfedilen fenomenin içerisinde yer alan yargının başına iş gelmesi ile ilgilidir, bu da salt doğaya addedilen amaçsız mekanizma ile değil, aynı zamanda sanatın analogisi ardından addedilen doğayla gerçekleşir. Bu, hakikate dayalı açılımlar sağlar, elbette doğanın nesnelere bilişimizi değil, ama kendisi olarak doğayı (doğaya sanat olarak bakışın açılımı ile genişleyen salt mekanizma olarak doğayı) kavrayışımızı da etkileyen ve böylesi biçimlerin ihtimallerinin derin sorgularını davet eden bir açılım (Kant, 1987:67).

Kant'a göre doğadaki güzel için bize dışsal olan bir zeminin izini sürmemiz gerekmektedir. Bu zemin, kendimizde yer alan yüce ve doğanın temsilinde yüceliği ortaya çıkaran ussal yargıdır. Bu da, yücelik düşüncesini doğanın nihailiği düşüncesinden ayırır. Böylece, yücelik teorisini doğanın nihailiğinin estetik takdirine eklemlendirir. Kant'a göre estetiğin takdiri doğanın tek bir özgül biçiminin temsilini sunmaz, ama daha çok onun kendi temsilinin imgelemi tarafından kuşatılan nihai bir görevin oluşumunu içerir (Kant, 1987:67).

Fromentin'in Cezayir sahrasını konu alan resimlerindeki mistifikasyon biçimsel açıdan Kantçı bir yücelik iddiasını taşımakla birlikte, Foucault'nun heterotopya¹⁷ kavramının da izlerini taşımaktadır. Helene Gill, Fromentin'in seyahati sırasında gerçekleştirdiği çalışmaların tam olarak bu kavramı karşıladığını iddia etmektedir (Gill, 2006:164). Foucault'ya göre koloniler, Batılılar için heterotopyalar olarak işlerlik kazanmaktadır. Heterotopya kavramı, gerçekte var olan bir yeri imliyor olsa bile tüm uzamların dışında, coğrafi işaretleri olmayan, hiçbir yerdir. Bu sayede, ötekinin yöresi, biçimsiz, tarihsiz, coğrafi bir boşluk olarak yorumlanabilmektedir. Bu boşluk ise seyyahlar ve ressamlar tarafından karşıt bir biçimde, imgelemleri tarafından dönüştürülebilmektedir. Foucault'nun heterotopya kavramı bu şekilde, sanatçıların imgeleminde Batı dünyasındaki engellemeler için ikame uzama ya da karşıt-alana dönüşmektedir. Gill, bu bağlamda Fromentin'in Sahra Çölü'nün, Foucault'nun kavramları ile krizin heterotopyasına ya da sapmasına dönüştüğünü belirtmektedir. Zapt edilmiş bir toprak, Batılı ya da yerli erkekler için üzerinde konuşulmayan (askeri ya da cinsel) olayların, (gerçek ya da fantezi) eylemlerin yöresi haline dönüşmüştür (Gill, 2006:164). Ancak, Gill'in Fromentin'in tablolarını çözümlmek için kullandığı formülasyonda eksik olan Foucault'nun

¹⁷ Foucault'ya göre bütün kültürler heterotopyalardır. Heterotopyalar ise gerçekliğin içerisindeki bağlamları tanımlamak üzere iki kategoride ve beş farklı yöntemle incelenebilir. Kategoriler sırasıyla Krizin Heterotopyası ve Sapmalar olarak tanımlanmaktadır. Bunlardan ilki yasak ve kutsal yerleri işaret etmektedir. İkincisi ise huzurevi, akıl hastaneleri ve hapishaneler gibi insanların yerleşmiş ilke ve kurallara uyum sağlayamadıklarında kapatıldıkları yerleri işaret etmektedir. Ona göre bu başlıklar altında yer alan beş ilke ise sırasıyla şöyledir:

(1) Tüm kültürler heterotopyalar oluştururlar (2) Her bir toplumda heterotopyalar işlev farklılıkları gösterebilir (3) Acem halılarının dokularında yer alan temsil evrenindeki kutsal bahçe temsilleri gibi çelişkili uzamların biçimlerini alabilirler (4) Geleneksel zamandaki kırılmalar ile ilişkilidirler, müzeler gibi sözde-sonsuzluğu ya da panayır alanları gibi geçiciliği temsil eden uzamları tanımlarlar (5) Heterotopyalar özgür bir biçimde erişilebilir uzamlar değildirler, hapishaneler gibi zorla ya da hamamlar gibi belli ritüellere bağlı olarak girilen uzamlardır (Foucault, 1986).

heterotopya uzamını salt ötekiliğin alanı olarak değil var olan biçimlere karşı direniş alanı olarak da işaretlemesidir.

Hem Kantçı bir yücelik, hem de heterotopyalara dayalı bir Doğu coğrafyası temsili, hakikate dayalı bir doğanın temsilinde oryantalist ressam için sınırsız bir özgürlük ortamı sağlamaktadır. Doğu coğrafyası ve onu oluşturan unsurların çeşitliliği, hakikat iddiasında olan ressam için sınırları olmayan bir uzamın kuruluşuna öncülük etmektedir. Gerçeklik iddiası taşıyan Gérôme ve Fromentin gibi ressamların çalışmalarında, tema seçimi açısından Delacroix ve Ingres gibi romantik ressamların çalışmalarından farklılıklar gözlemlense de, hakikat üzerine kurdukları yeni coğrafya hiçbir şeyin imkânsız olmadığı sözde-gerçek bir uzama dönüşmüştür. Coğrafyanın mistifikasyonu özneye inildiğinde bu sefer de öznenin yeniden kurgulanmasını içeren melez bir temsile dönüşmektedir. Doğu'nun unsurlarının yarattığı melezlik, temsil edilen coğrafyanın homojenliğini tetiklemektedir. MacKenzie'nin ana hatlarıyla kronolojik olarak sıraladığı Batılı öznenin fiili olarak uzama eklemlendiği oryantalizm aşamaları, hayali olandan sözde-gerçekçi olana evrilmenin de izlerini taşımaktadır. Batılı özne uzamda salt fantazmatik ya da dolaylı izleyici olarak konumlanmasıyla değil, dolaylı varlığını eserinin içinde kurgulamaya başlamasıyla birlikte sözde-gerçekçi bir Doğu temsilini olanaklı kılmıştır. Gérôme ve Fromentin örneklerinde kurgulanan gerçeklik bu bağlamda salt kendi metni içerisinde değil, metinlerarası düzlemde incelenmesi gereken yeni bir temsil biçimi sunmaktadır. Onları romantik dönemden ayıran en önemli noktalardan biri de metinlerarasılığı göreve çağırma biçimindedir. Özellikle de Doğu'nun sözde-gerçekliğini kurgularken onları önceliyen metinlerin boyunduruğunda kalmış görünmektedirler.



İmaj 15: Fromentin, Eugène, “La rue de Laghouat (Laghouat’da bir Sokak)”, 1846, musée de la Chartreuse

Doğu uzamının mistifikasyonu, Gérôme ve Fromentin’in farklı coğrafyaları içerisinde benzerlik göstermektedir. *A Street in El Aghouat* ve *Yılan Oynatıcısı* resimlerinden ilki Cezayir’de bir sokağı, ikincisi ise İstanbul’da tarihi bir mekân içerisinde bir eylemi temsil etmektedir. Her iki resmin benzer özelliği Doğulu özneye yer veriyor olmalarıdır. Gérôme’un tablosu içerisinde Doğulu özneler, yılan oynatıcısının gösterisini izleyen ve Fromentin’in resminde yer alan pasif özneler ile karşılaştırıldığında, eylem içerisinde etkin bir biçimde yer alan öznelerdir. Ancak, her iki Doğulu temsili de kültürel göstergeler açısından paralellik taşımaktadırlar. Temsillerde Doğulu öznenin benzer giyim tarzları ilk bakışta dikkat çekmekle birlikte, her ikisinde de yinelenen Doğu’ya özgü aylaklıktır. Aylaklığın kötücüllüğü, 19. yüzyılda İslam dünyasına seyahat eden çok sayıda Batılı seyyah tarafından sıklıkla vurgulanmıştır. Bununla bağlantılı olarak yeni bir eksiklik dikkat çekmektedir. Oryantalist sanatın geneline hâkim olan bu eksiklik, bazı Batılı gözlemcilerin Mısır örneğinde gözlemledikleri gibi, uzun çalışma saatleri ile ağır işçilik ve kadına yönelik ağır iş şartlarının aksine çalışma ve endüstrinin eksikliğidir. Gérôme örneğinde de olduğu gibi oryantalist sanatta, aylaklık ve ihmal toplumsal bir

yenilenmenin önünü tıkayan olgular olarak sunulmaktadır. Buradan çıkarılacak ders ise ustaca sunulmuştur, var olan ve kabul görmüş bir toposun maharetle yenilenmesi, bu tembel, umarsız insanların kendi kültürel hazinelerini çürümeye bırakmaları ile ilişkilendirilmiştir. Gérôme burada salt Doğu'nun gizemini işaret etmekle yetinmemekte aynı zamanda İstanbul yıkıntıya dönüşürken yılan oynatılmasına, ki bu da bu insanların barbarlığına dayanan umursamazlıkla ilişkilidir, dikkat çekmektedir. Fromentin'in uzamında ise aylaklık gündelik yaşamın parçası haline gelmiştir. Cezayir'in yakıcı çöl güneşinden kaçmak için kerpiç binaların gölgesine sığınan Doğulu figürler ise zaten kültürel olarak kurumsallaşmış, bu hareketleri zararsız bir etkinliğe dönüşmüştür.

Fromentin ve Gérôme'un yineledikleri temsil, kökenleri Rönesans'a kadar uzanan geniş bir külliyyatın izlerini taşımaktadır. Bu külliyyat çerçevesinde, Doğu'nun sakilliği salt tek tek onu oluşturanların aylaklığında değil daha geniş boyutta kendisini oluşturan sistemin içindedir. Aslı Çırakman'a göre bu olgu Doğu'nun geleneksel despotizminden kaynaklanan askeri, siyasi ve toplumsal çürüme ve eskime ile ilişkilendirilmiş bir modern dışı kalma sürecidir. Ona göre kökenleri 18. yüzyıla dayanan diplomatik metinler de bu iddiayı desteklemektedir. Çırakman'ın işaret ettiği metinler, yöneticilerinin katı kurallarından kaynaklanan askeri alanda çöküşü, politik çürümeyi, öznesinin cehaletini ve aylaklığını yinelemektedirler. 18. yüzyılda Osmanlı üzerinden yapılan bu tanımlama, ilkin Fransız diplomat ve yazar Paul Rycout tarafından formüle edilen ve yazın tarafından yaygın olarak kullanan bir çıkarıma dönüşmüştür (Çırakman, 2002:112). Rycout'un yaklaşımı ile biçimlenen Doğu temsili, ardılı olan Montesquieu tarafından hükümlerliliğin keyfi gücü, öznelilerinin koşulsuz itaatkârlığı, bilimin ve sanatın ihmali, kırsalın boş verilmişliği

ile biçimlenen bir temsile dönüştürülmüştür. Montesquieu Doğu uzamına ilişkin geniş bir külliyyatın kurumsallaşmasında etkin rol oynamaktadır. Montesquieu'ya göre Doğu'nun geri kalmışlığındaki en önemli neden despotizm ve onunla beraber insan hayatına karşı gösterilen acımasızlıktır. Montesquieu, en önemli eserleri arasında yer alan *Kanunların Ruhu*'nda Asya'da iktidarın her zaman despotik olduğunu, bunun da ülkenin coğrafi yapısından kaynaklandığını söylemektedir. Bu coğrafya o kadar engindir ki burada büyük imparatorlukların kurulması, Avrupa'nın coğrafyası düşünüldüğünde kaçınılmazdır. Ona göre Asya'nın bu durumu Avrupa ile karşılaştırıldığında Asyalı özneyi kaçınılmaz bir sonuçla yüzleştirmektedir:

(Avrupa ile) karşıt olarak, Asya'nın hükümlerleri asla silkinip atamayacakları köleci bir ruha sahiptirler ve bu ulusların tarihlerine bakıldığında da özgürlük ruhunu keşfetmeye yönelik küçük geçitler bile bulmanız mümkün değildir. Buralarda kölelik dışında hiçbir şey görmezsiniz (Montesquieu, 2002:269).

Bu bağlamda, Doğu'nun siyasi ve toplumsal çürümesinin engellenmesi de mümkün görünmemektedir. Despotik bir yönetim altındaki Doğulu özne köle olarak konumlandırıldığında çürümenin aktörlerinden birine dönüşmektedir. Montesquieu'nun iklimin etkisi altında siyasal rejimleri ve hukuku sınıflandırması, Çırakman'a göre, yazarın ahlaki bir sınıflandırma yapmasına da kaynak oluşturmuştur. Bu ahlaki sınıflandırma Doğu ve Batı'yı birbirinden ayırmak için ahlaki bir konumlandırmayı meydana getirmiştir. Ayrım ise korku, saygınlık ve fazilet gibi ilkeler çerçevesinde kurulmaktadır. Doğu'nun imgelemi burada Batı'nın asla sahip olmayacağı özellikleri işaret etmektedir. Doğu, kölelik ruhuna sahip, despotik, cahil, korkak, tembel ve duygusuzdur (Çırakman, 2002:123).

Gérôme'un temsilinde aylaklık ve Doğu'yla ilgili diğer ahlaki imgelem Doğu'nun uzamını da tehlikeye atan bir etkinlik olarak sunulmaktadır. Sağlıksız bir biçimde onarılmış duvar örneği ele alındığında daha genel olarak çağdaş İslam dünyasındaki çürüme ile ilişkilendirilebilecek bir okuma yapmak mümkündür. 19. yüzyılda hem resim hem de edebiyat alanlarında yapılan oryantalist çalışmalarda bu şekilde bir çürümenin sıklıkla vurgulandığını görmemiz mümkündür. Daha genel bir biçimde toplumsal olarak çürüten İslam dünyası yargısı, Doğu'yu bilme ve onu temsil etme söz konusu olduğunda eksikliğin tanımlanması sürecinde kurumsallaşmıştır. Talat Asad'a göre oryantalistlerin antropoloji ile gelişen Doğu'ya yönelik ilgilerinin odağında bu toplumların eksikliklerinin ne olduğu sorusu yatmaktadır. Asad'ın iddiası oryantalistin göstermek istediğinin Müslüman toplumlarda "özgürlüğün" "ilerlemenin" ve "sivil toplumun" olmadığıdır. Bunun nedeni ise İslam dininin özündedir. Özgürlüğün eksikliğinin nedeni asyatik despotik üretim tarzı, akıl dışılığın nedeni gelenekler, barbarlığın göstergeleri ise çeşitli dini ve kültürel pratiklerdir. Oryantaliste göre buradan çıkarılacak sonuç Doğu'nun ehlileştirilmeye ve modernleştirilmeye mahkûm olduğudur (Yeğenoğlu, 2004:129). Ancak, Batılı ressamın temsilinde modernleşme ve ehlileştirmenin önündeki en büyük engel, Nochlin'in dikkat çektiği gibi zamanın eksikliğidir. Zaman bu resimlerde sabitlenmiştir. Gérôme'un iddia ettiği bu oryantal dünya, hiçbir değişimin olmadığı, zamansızlaşmış, kalıcı gelenek ve ritüellerin yer aldığı, sancılı ve gelişen tarihsel olaylardan azade ve çağdaş Batı toplumlarına tamamen ters bir dünyadır. Ancak, bu yıllar aynı zamanda Yakındoğu'da göze çarpan, zorlu değişimlerin yaşandığı yıllardır ama Gérôme gibi gerçekçi ressamlar bunlardan uzak durmaktadır (Nochlin, 1989:38).

BÖLÜM III: Görünen Doğu: Doğu Coğrafyasının Fotoğrafik Temsili

Oryantalist resmin temel yaklaşımı bütünlüklü bir Doğu imgesini farklı Doğu imgelerine tercih etmesidir. Doğu coğrafyasına yönelen ilk fotoğrafçılar da bu bütünlüklü Doğu imgesini ressam çağdaşlarının izinden giderek yinelemişlerdir. Fotoğraflanan mekân ister Oran isterse de İstanbul olsun fotoğrafçıların temalarındaki mekânın, ötekilik olarak oluşturduğu farklılık içerisinde birbirlerine benzer olan temsiller ile yeniden üretildiği gözlemlenmektedir. Coğrafi olarak mekânların farklılıkları, fotoğrafçının nesnesini temsilindeki tercihiyle, homojen bir Doğu temsiline dönüşmüştür. Burada ilkin tartışılması gereken Batılı fotoğrafçının araca yüklediği işlevlerdir. Bu işlevler ışığında fotoğrafçının Doğu'yu ve coğrafyasını, nasıl yeniden kurguladığı ve temsile konu olan nesnesine hangi düşünce kipleri içerisinde ulaştığı daha anlaşılır olacaktır. Bir önceki bölümde tanımlanan, seyyah ressamın nesnesine bakışına hâkim olan dinamikler, çağdaş Batılı seyyah fotoğrafçının nesnesine yönelirken sahip olduğu dinamikler ile benzerlik göstermektedir. Ancak, seyyah fotoğrafçının çağdaş olan seyyah ressamdan farkı, çağdaşının oluşturduğu hayali evrenden daha sınırlı bir evrene, yani daha nesnel bir coğrafyaya sahip olmasıdır. Örneğin, 19. yüzyılın ortalarında Maxime Du Camp'ın Mısır'a yaptığı seyahatler, tıpkı çağdaş Gérôme gibi bilimsel amaçlar gütmekte ama ondan farklı olarak mistifiye edilen bir coğrafya yerine, daha farklı temsil dinamikleri içerisinde tartışılacak gerçek bir coğrafyayı temsil etmektedir.

III.1 Fotoğrafın Gerçek Doğu Uzamı:

Özellikle gerçeklik çerçevesinde görünür hale gelen fotoğrafik ve resimsel temsil deneyimindeki bu çatışmaya rağmen, 19. yüzyılın yaygın görsel temsil biçimleri temsilin farklı olasılıklarının melez bir türü olarak okunabilecek ve karşılıklı ilişki içerisinde olan sanatsal deneyimleri imlemektedir. Frederick Bohrer, Homi Bhabba'nın kültürel melezlik kavramını 19. yüzyılın çağdaş temsil deneyimleri açısından değerlendirerek, bu imgelerin melezliğinin, tek bir olguyla direniş ve çözümlerinin vurgulanması ile ilgili olduğunu iddia etmektedir. Ona göre, her bir imge, diğerinin bütünselliğini ya da yetkinliğini eleştirmek için var olmaktadır. Bu bağlamda coğrafi temsillerin merkezinde bulunan uzam, onu oluşturan öğeler ve bu öğelerin statik ya da dinamik temsilleri, farklı biçimlerde tasarlanan farklı biçimlerdeki temsilleri sunmak için eksen olarak hizmet etmektedir. Bu temsil biçimleri hem kaynakları hem de seslendikleri kesim için çağının kültürel ikiliğini yansıtmaktadır. Ancak, çağdaş bir bakış noktasından bu süreç açık bir biçimde farklı motivasyon ve yöntemle bir mekânın deneyimini biçimlendiren melez kavrayışlardır (Bohrer, 2005:131). Oryantalist resim ve fotoğraf örneğinde temsil biçimlerinin ikircikliğine rağmen oluşturdukları estetik deneyim ve buna bağlı olan temsil biçimlerindeki mübadelelerinin varlığı Bohrer'in iddiasının doğruluğunu kanıtlamaktadır. Özellikle gerçeklik ve onun temsili ekseninde tartışılacak bir sanatsal mübadele bu iki çağdaş görsel deneyimin merkezinde yer almaktadır.

1850'lerden sonra oryantalist sanat içerisinde fotoğrafa dayalı gerçekçilik akımının etkileri görülmektedir. Louis-Emile Pinel de Grandcamps, Ludwig Deutsch,

William Holman Hunt gibi foto-gerçekçi ressamların G.Lekegian, Henri Bechard, Pascal Sebah gibi Doğu coğrafyasını ve halkını fotoğraflayan fotoğrafçıların çalışmalarından esinlendikleri ve hatta olduğu gibi kopyaladıkları bilinmektedir. Gérôme, Fromentin gibi gerçekçi ressamalarda ise resim-fotoğraf ilişkisi foto-gerçekçi örneklere göre daha dolayimli bir biçim almaktadır. Fotoğrafın, oryantalist sanat için taşıdığı dolayimli işlev Linda Nochlin tarafından Gérôme¹⁸ örneğinde tartışılmıştır. Ona göre, Gérôme ve Gérôme gibi “gerçekçiler”, fotoğrafik belge geleneğini, sorgulanan çalışmalarının nesnellik iddiasını desteklemek amacı ile kullanmışlardır (Nochlin, 1989: 39). Gérôme’un eserlerindeki bazı mimari detayları denetlemek ve çağında ona yöneltilen eleştirileri cevaplandırmak üzere fotoğrafa bel bağladığını söylememiz mümkündür. Diğer taraftan yine Gérôme örneğinde resim ve fotoğraf ilişkisinin en önemli etkilerinden biri, çalışmalarını salt insan tasvirlerine yöneltmesi olmuştur (Ackerman, 1997:10). Ancak, burada daha önemli olan Doğu uzamının temsilinde fotoğrafın görece olarak resmin egemenliğinin yerine geçmesidir. Gérôme’un tarafsız bir gerçeklik oluşturmak amacı ile fotoğrafın temsil gücüne yönelmesi de bu iddiayı desteklemektedir. Daha genel bir bakışla gerçeklik ve fotoğrafın temsil gücü arasındaki ilişki Batı düşüncesi için aracın teknolojik keşfinden önce kültürel düzlemde hali hazırda kurulan bir ilişkinin de izlerini taşımaktadır. Gerçeklik eğilimi doğrultusunda resimde çizgisel perspektifin olgunlaşması ve ardından fotoğraf öncesi camera obscura gibi hem sanat hem de

¹⁸ Gérôme’un 1855 yılında Doğu’ya yaptığı seyahat sırasında ona eşlik eden heykeltıraş Frédéric Auguste Bartholdi’nin çektiği fotoğrafları kendisine vermesi, sonraki yıllarda çizdiği çoğu resimde bu fotoğraflardan yararlanması fotoğrafın Gérôme’un eserlerindeki etkisini örneklemektedir.

doğa bilimleri tarafından kullanılan araçlar bu kültürel arka planın oluşmasını sağlamışlardır (Özveren, 2000:48; Crary, 2004:16–17).

Doğu'nun uzamına yönelen resimsel ve fotoğrafik bakış arasındaki en temel ayrım gerçekliğin temsili çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Gérôme gibi gerçekçi ressamların temsil ettikleri Doğu her ne kadar fotoğrafın gerçeklik nosyonundan yararlanmış olsa da, doğrudan hazır-yapım bir gerçekliği yansıtmamaktadır. Fotoğrafın yalın nesneliliğinin aksine, Doğu'nun uzamını betimleyen ressamlar anlamlar üretmişlerdir. Nochlin'e göre Gérôme gibi ressamların mimari detaylar için ya da eserlerinin gerçekliğine yönelik eleştirileri dizginlemek için fotoğrafın yalın nesneliliğinden yararlanması fotoğrafın oryantalist eğilimler içerisindeki gücüne işaret etmekle birlikte, doğrudan fotoğrafın kendisi oryantalist söylemin kötü niyetli ikna kabiliyetine zorlukla uygulanır görünmektedir. Ancak, burada da farklı fotoğraf nosyonlarından söz etmek gerekir (Nochlin, 1989:39). Fotoğraf halefi ve çağdaş resim ile karşılaştırıldığında ifade gücünün eksikliğini yerine temsil ettiği gerçekliğin gücüne sahip olmaktadır. Resmin idealize ettiği Doğu imgeleminin aksine, fotoğrafın idealize ettiği gerçekliğin kendisidir. Nochlin fotoğrafın Doğu'ya ait uzamları idealleştirme deneyimini Mekke'deki Bab Mansour el Aleuj adlı 18. yüzyıl İslam mimarisinin özgün örneklerinden sayılan anıtsal kapının biri tecimsel amaçlarla üretilmiş, diğeri ise amatör olarak adlandırılabilir iki fotoğrafı üzerinde değerlendirmiştir.

Mekke'deki Bab Mansour'un ticari olarak turistik amaçlarla üretilen versiyonu öznesini "oryantelize" etmektedir. Bu versiyonda turist, resimsi, görece olarak zamansız, gölge ve ışık oyunları tarafından yeniden vurgulanan ve dramatik bir açıdan çekilen kapının kendisini hatırlayacaktır. Aynı mekânın plastik çeşitliliği, mimari değerleri, renkli yüzeyleri bu profesyonel çekim

içerisinde yer alırlar. Resim Fotoğraf (turistik amaçlarla üretilmiş fotoğraf), aynı zamanda Mekke'nin modern ve gelenekselin bir arada yaşadığı, eşeklerin ve modern araçların, Doğulu ve Batılı turistlerin birlikte yer aldığı bir uzam olduğunu hasıraltı eder. Aynı mekânın amatör bir versiyonu ise ön planda otomobil, otobüslerle ve önünde yer alan kaliteli asfalt yol ile pitoresk değerleri ikinci plana iter ve kapının kendisini düz ve tutarsız bir biçimde temsil eder (Nochlin, 1989:41).

Nochlin'in aynı uzamın farklı iki fotoğrafına getirdiği yorum, Doğu'ya ait mekânların temsillerinin seyyah fotoğrafçının elinde nasıl yeniden oluşturulduğunu örnekleemektedir. 19. yüzyılın fotoğrafik Doğu temsillerinin hâkim türü olan turistik fotoğraflar, sıklıkla Nochlin'in işaret ettiği mekânı ve ona ait unsurları idealize etmektedirler. Bu idealizasyon resimdeki uzamın mistifiye edilme süreciyle paralellikler taşımaktadır. Tıpkı Gérôme'un resimlerindeki gerçek etkisi ile mistifiye edilen mekânlar ya da Delacroix gibi salt sanatçının hayali imgeleminden beslenen temsiller gibi oryantalist fotoğraf da mekânın doğal gerçekliğini dönüştüren ve onu idealize eden görsel deneyim olarak işlerlik kazanmaktadır.

Nochlin'in oryantalizm eksenindeki oryantalist fotoğrafik temsiller ile ilgili tanımı, ya da daha dar anlamda Doğu coğrafyasının fotoğrafik temsillerinin primitif örnekleri, uzamın temsiliyle ilgili Doğu külliyyatını aynen çağdaşı oryantalist türler gibi tekrar ediyor görünmektedir. Beslendiği *Description de l'Egypte 1799 (Mısır'ın Tasviri)* gibi kaynaklar, geniş seyyah-yazar antolojisi ve ampirik iddiası çağın görsel temsilleri arasında onu ayrıcalıklı konuma taşımıştır. Çağdaşı, oryantalist resimden farklı olarak salt Paris salonlarında deneyimlenen bir Doğu temsili olmaksızın, çoğaltılabilirliği ile izler kitlesine daha çabuk ve kolay ulaşması Batılı'nın Doğu imgeleminde kaçınılmaz bir biçimde etkili olmasına yol açmıştır. Ancak, yine de fotoğrafın temsil deneyimi olarak, en çok yararlandığı kaynak oryantalist resim

geleneği olmuştur. Özellikle, arkeolojik mekân temsillerinin, coğrafi manzara betimlemelerinin fotoğrafik örneklerinin, çağdaşı ile benzerlikleri fark edilmektedir. Aynı biçimde erken dönem etnografik ve antropolojik fotoğraf türlerinde de benzer bir temsil geleneğinin izlerine rastlamak mümkündür. Fotoğrafın (sözü geçen dönem için, daguerretype, calotype ya da ıslak kolodyon olarak da adlandırılabilir) çağdaşı oryantalist resim karşısındaki en önemli zaferi gerçekliği temsil etmesindeki tartışmasız üstünlüğü olmuştur. Bu nedenle 19. yüzyıl entelektüel eğilimi çerçevesinde, ki bu daha çok pozitivizm kavramı içerisinde değerlendirilebilir, aracın bu yönüne vurgu yapılması ve hatta bu özelliğinin idealize edilmesi kaçınılmaz olmuştur. 19. yüzyılda aynı zamanda fotoğraf kendisine yönelen entelektüel ilgi ile gözlemcinin, çoğaltırlık ve devinimi ile izleyicinin hizmetinde imge üretimini sanayileştiren bir araca dönüşmüştür. Keşfinin hemen ardından seri bir biçimde üretilen fotoğraflar, kültürel bir ekonominin ve homojen bir tüketim alanının da oluşmasına öncülük etmiştir. Bu bağlamda Doğu'nun fotoğrafik görüntünün çağdaşı olan bu sürece eklemlenip, etkin bir biçimde üretilen ve dolaşıma sokulan kültürel bir öğe haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur.

III.2 Siyasal Egemenlik ve Doğu Uzamında Fotoğrafçılar:

Fotoğrafın Doğu coğrafyasına yönelik ilgisi genel fotoğraf tarihi açısından küçük bir bölüm olsa da, Batılı fotoğrafçıların Doğu'ya olan ilgisi aracın keşfinden sonra sayıları iki yüz elliye bulan seyyah fotoğrafçı ile açıklanabilir. Bu ilginin 19. yüzyılın tarihi, politik, kültürel, askeri ve bilimsel gelişmeleri ile yakın ilişkisi de fotoğrafı özgün bir konuma yerleştirmektedir. İlk seyyah fotoğrafçıların temsil deneyimlerinin 1839'dan 1880'li yıllara kadar uzanan dönemde daha az sanatsal,

daha çok bilimsel ya da belgeci tutumlar içermesi bu özgün temsil biçimini kurumsallaştırmaktadır.

Doğu uzamında fotoğrafın kurumsallaşma süreci, oryantalist resmi de aynı süreç içerisinde değerlendirebileceğimiz Batı'nın Doğu coğrafyası üzerindeki siyasi egemenliği ile ilintilidir. Seyyah ressam ve fotoğrafçıların Doğu uzamına fiziksel olarak eklenmeleri seyahat olanaklarının artmasına paralel olarak, 19. yüzyılın geneline yayılan kolonyal deneyimler ile dinamizm kazanmıştır. Bu deneyimler ise 18. yüzyıl sonunda başlayan ve 19. yüzyılın son çeyreğine kadar süren bir dizi egemenlik süreci ile mümkün olmuştur. Batı'nın Doğu ile fiziksel teması ilk olarak 1798 Napolyon seferi, ardından 1805 yılına kadar süren İngilizlerin kısa soluklu Mısır işgali, 1853–1856 Kırım Savaşı'nda Osmanlı ile ittifak, 1860'da Fransızların Lübnan işgali ve nihayetinde 1882 yılında İngilizlerin 20. yüzyılın ortalarına kadar sürecek Mısır üzerindeki egemenliği ile gerçekleşmiştir. Söz konusu siyasi ve askeri süreçler eş zamanlı olarak kültürel alanda da etkin olan değişimlere yol açmıştır. Özellikle Fransız kolonizasyon sürecinin kültürel etkisi çağdaş İngiliz kolonizasyon süreci ile kıyaslandığında daha etkili bir kültürel deneyime dönüşmüştür. Fransız kültürel deneyiminin etkinliği bir taraftan da 1839 yılında Doğu üzerinde hali hazırda yaşayan çok sayıda Fransız vatandaşının bulunmasıyla olanaklı olmuştur (Perez, 1988). Başta Fransızların ardından sırasıyla İngiliz ve İtalyanların coğrafya içerisindeki varlıkları kültürler arası bir alışverişin de doğmasına neden olmuştur. 1850'li yıllarda buharlı gemilerin ortaya çıkması ile gelişen seyahat olanakları turistik amaçlı seyahatlerin önünü açmış ve Batı ile Doğu arasındaki kültürel alışverişin hızlanmasını sağlamıştır. Pierre Loti, Theophile Gautier ve Gerard de Nerval gibi seyyah yazarların seyahatnameleri 19. yüzyılın ortalarına doğru artık

kurumsallaşmış olan alışverişin örnekleri olmuşlardır. Fotoğrafın ve fotoğraf aracının kitlesel olarak yaygınlaşması, kültürel ve turistik deneyim içerisinde yer alması keşfinden yaklaşık on yıl sonra artık yaygın bir biçimde kullanılmasına yol açmıştır. Doğu'ya dair egzotik temsiller Batı kamuoyu tarafından aynı dönemde etkin bir biçimde tüketilmeye başlanmıştır.

1850'li yılların fotoğraf tarihi açısından diğer bir önemli gelişmesi yine kültürler arası alışverişin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Seyyah fotoğrafçıların Doğu'ya taşıdıkları fotoğraf aracı yerli halk tarafından tanınmış ve kısa bir sürede yerli fotoğrafçıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. İstanbul örneği göz önüne alındığında ilk fotoğrafhanelerin fotoğrafın keşfinden hemen sonra açılması ve halkın bu yeni keşfe gösterdiği ilgi kültürler arası alışveriş iddiasını desteklemektedir. Ancak bu dönemde gözlemlenen bir olgu, yerel fotoğrafçıların sayısının Batılı fotoğrafçılara göre azlığıdır. Bu nedenle Batılılar tarafından çekilen çok sayıda fotoğraf, fotoğrafçıların anavatanlarına geri dönmüştür. Yerli fotoğrafçıların ilk dönemde nicelik olarak azlığı geleneksel ve dini tabular ile açıklanabilir. Bu bağlamda ilk yerli fotoğrafçılar Hıristiyan azınlık içerisinde çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu örneği göz önüne alındığında bu iddianın doğruluğu kanıtlanmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafa yönelen yoğun bir ilginin varlığından söz etmek mümkünse de, Müslüman çoğunluğun fotoğraf üretimi sürecine katılmada isteksiz olduğu gözlemlenmektedir. Türkiye'de ilk Müslüman fotoğrafçılar 1920'li yıllarda faaliyet göstermişlerdir. 19. yüzyılda Osmanlı fotoğrafçıları Basil Kargopolous ve Pascal Sebah gibi Ortodoks Hıristiyan kökenli ya da sonradan Müslümanlığı seçen Abdullah Biraderler gibi Ermeni kökenli fotoğrafçılardan oluşmaktadır.

Bu dönemde, resim deneyiminde olduğu gibi ve belki de 19. yüzyıl sonlarına kadar hızlı bir biçimde genişleyen kolonyal egemenliklerinin etkisiyle, Doğu uzamının fotoğrafik deneyimine en çok dâhil olan Batılı fotoğrafçıların başında Fransızlar gelmektedir. Fransız ve İngiliz fotoğrafçılar 1850’li yılların ortasında Doğu’ya seyahat eden seyyah fotoğrafçıların neredeyse yarısını oluşturmaktadır. Perez’e göre bu dönemdeki Fransız orijinli seyyah fotoğrafçıların sayısının fazlalığının en önemli nedeni Doğu’ya yapılan seyahatlerin Fransız hükümeti tarafından desteklenmesidir. Du Camp ve Salzmann gibi Fransız fotoğrafçılar, 1850’li yıllarda hükümet destekli ve araştırma amaçlı seyahatlere katılan fotoğrafçılara örnek oluşturur. Fransızlara kıyasla devlet desteğinden daha az yararlanmalarına rağmen, diğer bir kalabalık seyyah fotoğrafçı topluluğunu İngilizler oluşturmaktadır. 1855 yılında Roger Fenton’un Kırım Savaşı nedeniyle yaptığı seyahat sırasında uğradığı İstanbul ve ardından yine Francis Frith’in Mısır’a ve Kudüs’e yaptığı fotoğrafik seyahatler İngilizlerin bu coğrafyaya fotoğrafik ilgilerinin ilk örneklerini oluşturmaktadır. 19. yüzyılda Batılı fotoğrafçıların hareketliliğini vurgulayan Nissan Perez 1839–1885 yılları arasında Ortadoğu’da fotoğraf çeken Batılı fotoğrafçıları orijinlerine göre şu şekilde sınıflandırmıştır (Perez, 1988:76):

Orijin	Sayı	Yüzde
Fransa	100	40,0
Büyük Britanya (İskoçya ve İrlanda dâhil)	44	17,6
Almanya, Avusturya	15	6,0
Ortadoğulu Fotoğrafçılar	15	6,0
İtalya	11	4,4
ABD	10	4,0

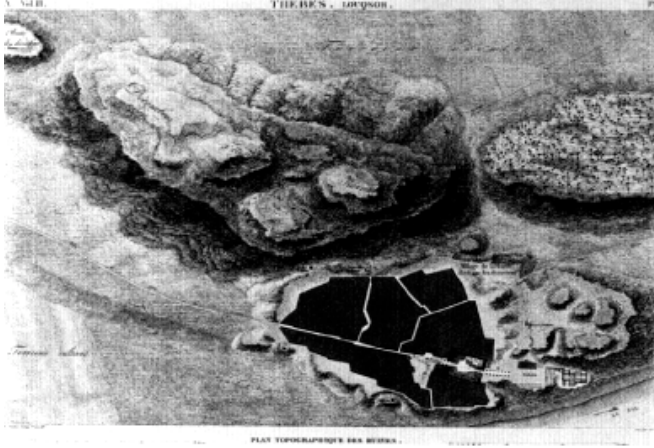
Yunanistan	10	4,0
Hollanda, Malta, Polonya, Rusya, İsviçre	8	3,2
Türkiye	2	0,8
Bilinmeyen Milliyet	35	14,0

Batılı fotoğrafçıların büyük bir çoğunluğunun ilgi odağında İstanbul ve İncil’de anlatılan hikâyelerin merkezi Kudüs yer almaktadır. İstanbul ve Kudüs’ün yanı sıra Mısır arkeolojik önemi nedeniyle yine Batılı fotoğrafçılar için çekim merkezi haline gelmiştir. İstanbul’a olan ilginin odağında Avrupa’nın hasta adamına ve çöküşünü sembolize eden dinamiklere olan ilgi, Kudüs’e olan ilginin odağında ise dinin etkisi ile hükümet destekli projeler yer almaktadır. Auguste Salzman’ın 1855–1856 yılları arasında gerçekleştirdiği Kudüs merkezli çalışma ve 1860 yılında Kraliçe Viktorya tarafından desteklenen *The Queen’s Bible (Kraliçe’nin Kutsal Kitabı)* olarak adlandırılan fotoğraflı kutsal kitap baskısı bu tarz projelerin örnekleri olarak yer almaktadır. Sayıları yaklaşık iki yüzü bulan Batılı seyyah fotoğrafçının Kudüs’e olan ilgisinde kutsal topraklara yapılan hac olgusunun da etkisinden söz etmek mümkündür. Çoğu Batılı fotoğrafçı Kudüs ve periferisine yapılan bu seyahatleri aynı zamanda fotoğrafik hac faaliyetleri olarak görmüşler ve kutsal mekânların fotoğraflanmasına ağırlık vermişlerdir (Perez, 1988:57–59). Kudüs gibi Batı’nın egemenlik sürecinin doğrudan merkezinde bulunan Mısır’ın da benzer bir mistisizmin olduğunu söylemek mümkündür. 19. yüzyılın başında kültürel ve dini kökenleri ve arkeolojik önemi nedeniyle Egyptoloji’nin doğumu, Mısır’a yönelik ilginin yüzyılın geneline yayılan geniş kapsamlı bir olguya dönüşmesine yol açmıştır.

Doğu coğrafyasına yönelen ilginin merkezinde egemenlik süreci ile paralel biçimde gelişen ampirik ve kültürel deneyimlerin de etkisinden söz etmemiz mümkündür. 19. yüzyılın geneline hâkim olan egyptoloji'nin doğuşu da bu bağlamda değerlendirilebilecek bir eğilimi içermektedir. Kavramın doğuşu, Napolyon'un 1798 yılında Mısır işgali ile başlayan coğrafya üzerindeki egemenlik deneyimi ve 19. yüzyılda coğrafyanın neredeyse tamamına hâkim olan Batı egemenliği ile doğrudan ilintili bir süreçtir. Napolyon'un Mısır'a yaptığı sefer, siyasal anlamda egemenliğin başlangıcı olmakla birlikte, Batılı entelijansiyanın da coğrafyayı deneyimlemesine yol açan gelişme olması bakımından dikkat çekicidir. Napolyon'un Mısır üzerinde kurduğu 2 Temmuz 1798 ve 2 Eylül 1801 tarihleri arasındaki 38 aylık kısa soluklu egemenliği sırasında, içlerinde mühendis, araştırmacı ve kartografların bulunduğu 165 akademisyenin oluşturduğu *Commission des Sciences et des Arts de l'Armée de l'Orient (Doğu Ordusu Bilim ve Sanat Komisyonu)* 'in çalışmaları yüzyıla yayılan Mısır ve Ortadoğu'ya yönelik ampirik ilginin kaynağı olmuştur¹⁹. Bu komisyonun çalışmaları dokuz folyo cilt metin, on cilt geniş illüstrasyon plakası ve üç cilde yayılan geniş bir atlasta toplanmakta, *Description-Antiquités, Etat Moderne ve Historie Naturelle* adlı üç ana başlıktan oluşmaktadır. *Description de l'Égypte (Mısır'ın Tanımı)* Mısır'a yönelik ilk nesnel eğilimleri oluşturmuştur. Eser 1810 ve 1828 yıllarında iki kere basılarak Avrupa kamuoyuna ulaşmıştır. Çalışmada yer alan her biri 70 x 54 cm. olan 897 sayfa ve 3000'e yakın çizim Mısır coğrafyasını hiç

¹⁹ Komisyonun tüm çalışmalarının 16 ayda tamamlanması öngörülmüştü. Komisyonun bölgeye gelmesinden hemen bir ay sonra Napolyon'un İngiliz donanması tarafından bozguna uğratılması bu takvimi değiştirdi. Bu gelişmenin ardından komisyonun bazı üyeleri ülkelerine dönerken büyük bir kısmı Mısır'da kalarak 3 yıl daha sürecek çalışmalarına devam ettiler. Bunlardan en az 25'i kaza, cinayet, salgın hastalık gibi nedenlerden öldüler (Bernasek, 2002:54).

deneyimlememiş olan Batılı izleyiciye canlı ve sistematik bir detaylar dizgesi sunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, 19. yüzyıl Avrupalı akademisyeni (ve onun Avrupalı izler kitlesi) için orada bulunmuş olmanın ve Doğu'nun evrenini öğrenmenin aracı olmuştur (Gregory, 2003:197).



İmaj 16: Bilinmeyen İllüstratör, “Theb vadisi ve Çevresi”, *Description de L’Egypte*, 1798

III.3 Doğulu Öznenin Yitimi

19. yüzyılın erken döneminde Batılı izleyici için kusursuz bir deneyim olan *Description de l’Egypte (Mısır’ın Tasviri)*, aynı zamanda, gerçekliğin temsili açısından bazı problemlerin de tartışmaya açılmasına olanak sağlayan temsillere sahiptir. Çalışmada yer alan illüstrasyonların bir kısmı gerçekliğinin tanımlanması mümkün olmayan ivedilikle tamamlanmış çalışmalardan, diğer bir kısım illüstrasyon ise anıtların farazi yeniden kurgusundan oluşmaktadır. Çalışmada yer alan harita ve keskin detaylı illüstrasyonlar, içinde yer alan öğelerin topograf ya da sanatçının imgelemi tarafından düzenlenebileceği ve tanımlanabileceği bir temsil biçimine dönüşmektedir. Ancak, bu farazi ve aceleye getirilmiş çok sayıda illüstrasyona rağmen, *Description de l’Egypte (Mısır’ın Tasviri)* gerçekte var olan

nesnel uzamları işaret etmektedir. Bu gerçeklik ise özellikle Mısır'ın antik kalıntılarının temsilinde oluşturulmuştur. İllüstrasyonların ortak noktalarından en önemlisi, ardılı olan fotoğrafik temsillere de yansıtacak olan nüfussuzlaştırma eğilimidir. *Antiquites* bölümünde yer alan aşırı detaylı *Thebes* illüstrasyonunda görülebileceği haliyle, kalıntılar ve çevresinde yer alan doğal oluşumlar tüm detayları ile sunulurken, bölgede yer alan Luksor Köyü karartılmış olarak temsil edilmektedir. Aynı eğilimle, bölgede yaşayan yerli halk da antik kalıntı taslaklarında grafik öğeler olarak kullanılmıştır. Genellikle modern Mısırlılar, kalıntı illüstrasyonlarında statik biçimlerde aylakça tütün içerken, aylakça dolaşırken, araştırmacılara hizmet ederken tasvir edilmişlerdir. Bu tarz illüstrasyonlara örnek olarak illüstratör Cecile'in *El Kab* illüstrasyonu gösterilebilir. Yerli halkın geçmişine olan ilgisizliği, *El Kab* illüstrasyonunda Batılı araştırmacının Mısır antik sanatına olan ilgisi ve hemen yanında yerli halktan birinin ilgisiz bir biçimde sigara içmesi ile tasvir edilmiştir.



İmaj 17: Cecile, “El Kab Vue de l’interieure de la grotte principale (El Kab: Ana Mağaranın İç Görüntüsü)”, *Antiquités*, cilt 1, plaka 67, 1798

Yerli halkın bu şekilde temsili, coğrafyada bulunan araştırmacıların ilgisinin çağdaş Mısır'ın yerli halklarından ve onların etnografik davranışlarından çok, antikiteye yöneldiğini işaret etmekle birlikte, Said'in de iddia ettiği gibi daha genel

bir anlamda ideolojik bir eğilimden beslenmektedir. Said, *Description de l’Egypte (Mısır’ın Tasviri)*’nin giriş bölümünü oluşturan Jean-Baptiste Fourier’in *Préface Historiquie (Tarihsel Önsöz)*’in bu ideolojik eğilimi ilan ettiğini savunmaktadır (Said, 2004:94). Said, önsözde Mısır’ın antikitesine²⁰ yapılan vurguya dikkat çekerek, bu coğrafyanın tarihi nedeniyle sanatlar, bilimler ve yönetimler açısından önem taşıyacak eylemlerin ortaya çıkacağı bir sahne olarak tasvir edildiğini iddia etmektedir. Ona göre Mısır’a daha özgül olarak da antikiteye yönelmenin asıl nedeni, modern bir devletin doğal gücünü kanıtlaması ve tarihi doğrularak meşruiyetini kazanması ile ilgilidir. Fourier de *Description de L’Egypte (Mısır’ın Tasviri)*’nin önsözünde işgalci Napolyon ve ordusuna yaptığı methiyelerle bu iddiayı güçlendirmektedir. Napolyon’un Mısır’ı Avrupa coğrafyasına eklemlendirmesi, onu tarihin, sanatın ve bilimlerin hamisi olarak onurlandırmaktadır. Yeni hamisine kavuşan ve Batı’ya eklemlendirilen bir Doğu coğrafyası ise ister istemez onun çağdaş sahiplerini de yerinden etmektedir. Bu bağlamda, çağdaş sahiplerinin varlığından ve tarihinden özgürleştirilen Mısır’ın yeniden kimliklendirilmesinin ya da tanımlanmasının önü açılmaktadır. Bu kimliklendirme ve tanımlandırma süreci, Doğu’yu yeniden ele alan bir egemenliğin sürekli kılınmasını da sağlamaktadır. Said

²⁰ Said’in önsözden aktardığı Mısır tasviri, çalışmanın genelinde antikiteye yapılan vurgunun tanımlanması açısından önemlidir: “Afrika ile Asya arasında yer alan, Avrupa’yla rahatça ilişkiye geçebilen Mısır, kadim kıtanın merkezindedir. Bu ülkenin sunduğu şey eşsiz anılardır yalnızca; sanatın anavatanıdır Mısır, sayısız anıt saklar; en yeni yapıların Troya Savaşı sırasında çoktan inşa edilmiş olmasına rağmen, ilk tapınakları ile krallarının yaşadığı ilk sarayları hala durur. Homeros, Lykurgos, Solon, Pythagoras, Platon, hepsi de bilimleri, dini, yasaları, incelemek üzere gitmişti Mısır’a. İskender, uzun zaman ticari üstünlüğünün sefasını sürmüş, Roma’nın ve tüm yapısını belirlerken Pompeus’a, Sezar’a, Marcus Antonius’a tanıklık etmiş zengin bir kent kurdu orada. Dolayısıyla, ulusların kaderini yönlendiren şanlı prenslerin dikkatini çekmeyi hak eder bu ülke (...) İster Batılı ister Asyalı olsun, büyük bir güç kazanmaya girişen her ulus, bu gücün bir ölçüde doğal kaynağı sayılan Mısır’a çevirmiştir gözlerini” (akt. Said, 2004:94).

egemenliğin bu şekilde sürdürülmesinin, sanatlara olan etkisine de dikkat çekmektedir. Ona göre, Doğu seferi Flaubert ve Lamartin gibi yazarların eserlerinden beslenen bir anlam dizgesinin oluşmasının ilk örneğini meydana getirmektedir.

Bunları (sanatları) bir araya getiren şey, Doğu efsanesi ile deneyiminin sağladığı ortak arka plan değildir sadece, onları dünyaya getiren bir tür ana rahmi olarak Doğu'ya duydukları bilgi destekli güvendir de. Bu yaratılar sonuçta, çelişkili bir biçimde, son derece stilize suretler olarak, canlı bir Doğu'nun benzediği düşünülen şeylerin incelikle işlenmiş taklitleri olsalar da, bu durum ne söz konusu suretlerin, taklitlerin imgesel kavram yükünün gücünü ne de Doğu üzerinde Avrupa egemenliğinin etkinliğini azaltır- bu gücün ve etkinliğin ön örnekleri sırasıyla büyük Doğu taklitçisi Cagliostro ile Doğu'nun ilk modern fatihi Napolyon'dur (Said, 2004:97).

Napolyon'un seferi ve ardından hazırlanan *Description de L'Egypte (Mısır'ın Tasviri)*'in etkisinde kalan metinlerin oluşturduğu anlam dizgesi, Doğu'yu betimleyen sanatların geneline yayılan bir esinin de kaynağı olmuştur. Bu esin, sanatlarda 19. yüzyıl geneline hâkim olan Doğu'yu anlama, yorumlama ve tasvir etme deneyimlerine yayılan temsil biçimlerine kaynak oluşturmuştur. Özellikle erken oryantalist resim eğiliminde yer alan coğrafi ve arkeolojik Doğu tasviri bu esinin izlerini taşımaktadır. İngiliz-Fransız oryantalist resim geleneğinin erken dönemlerinde Dominique Vivant Denon ve David Roberts'ın arkeolojik ve topografik çalışmaları bu esine örnek oluşturmaktadır. Du Camp ve ondan yaklaşık bir yıl sonra, *Description de L'Egypte (Mısır'ın Tasviri)*'e tamamlayıcı unsur olarak

“fotoğrafik atlas” oluşturma amacı ile aynı coğrafyaya giden Félix Teynard fotoğraf alanında bu esinin örnekleri olmuşlardır²¹.

İlk Doğu fotoğraflarının, 19. yüzyıl genel *Description*'ın esinindeki Doğu imgeleminin etkisiyle göze çarpan temel özelliği, yeniden Doğu'nun uzamının Doğulu öznenen bağımsız (ya da temsilen Doğulular tarafından terk edilmiş) mekânlar olarak betimlenmesidir. Burada, aracın erken dönemdeki teknolojik düzeyinin sınırları da söz konusudur ancak, temsil edilen yalın arkeolojik kalıntılar ile coğrafyanın kendisi olmuştur. Bu tarz coğrafi betimlemelerin en bilinen örneği yazar Gustave Flaubert ile 1848 ve 1849 yılları arasında Mısır'a iki kez seyahat düzenleyen Maxime Du Camp'ın fotoğraflarıdır. Du Camp'ın Doğu'ya olan ilgisi, 1844 yılına kadar Akdeniz'in çeşitli ülkelerine yaptığı seyahatler sırasında oluşmuştur. 1848 yılında seyahatlerini anlattığı *Souvenirs et Paysages d'Orient* (*Doğu'nun Manzara ve Hatıraları*) adlı kitabı ile üne kavuşan Du Camp, fotoğrafçı ve ressam Gustave le Grey'den öğrendiği kalotip tekniği ile 125 adet Mısır ve Ortadoğu fotoğrafı oluşturmuştur (Öztuncay, 2003:54). Du Camp'ın Doğu fotoğrafları coğrafi uzamın yalın temsilleri olarak göze çarpılmaktadırlar. Arkeolojik

²¹ Fotoğrafçının ve aracının, *Description de l'Égypte* çalışması ile doğrudan ilişkisi, Ocak 1839 yılında astronom François Arago'nun Fransa'da Academie des Sciences'de (Bilimler Akademisi) Louis Daguerre'nin icadı olan fotoğrafı tanıttığı konuşmada kurulmaktadır: “Bu fotoğraflar size gösterilirken, herkes, Mısır Seferi sırasında bu kadar kesin ve hızlı bir çoğaltım yönteminin kazanımlarını hayal edecektir: Herkes şunu fark edecek, eğer 1798'de fotoğrafa sahip olsaydık, seyyahların vandallığının ve Arapların aç gözlülüğünün, bilgili dünyadan neleri mahrum bıraktığının güvenilir kayıtlarına sahip olacaktık”, Arago'ya göre tüm bu vandallık ve aç gözlülüğe rağmen geride kalanlar için fotoğrafın üstleneceği rol önem kazanmaktadır. Ona göre, Mısır'ın Thebes, Memphis, Karnak ve diğer yerlerindeki arta kalan milyonlarca hiyeroglifi kaydetmek için onlarca yıl ve teknik ressam lejyonları gerekmektedir. Ancak, Daguerretype ile tek bir insan bu kadar muazzam bir işi başarıyla sonuçlandırabilmektedir (Arago,1981:20).

betimlemeleri içeren bu çalışmalar çevrede yaşayan nüfustan bağımsızdır ve oryantalist Doğu resimlerindeki hayali imgeleme tamamen zıt betimlemeleri temsil etmektedir. Fransız oryantalist geleneğinin egzotik, mistifiye Doğu betimlemelerinden daha farklı bir amaca hizmet eden, daha çok İngiliz oryantalist geleneğinin deneye dayalı (arkeolojik, antropolojik) Doğu betimlemelerine yakınlaşan bir temsile yönelmiş görünmektedir.

Eyüp Özveren'e göre Du Camp ve çağdaşları Batılı fotoğrafçıların nüfussuzlaştırma eğilimi daha büyük ölçekte kolonyal bir girişimin sonuçları olarak okunabilmektedir. *Description*'ın yüzyılın başında kurmuş olduğu Doğu'nun temsiline ait kültürel deneyim belirgin bir biçimde dönemin fotoğrafçıları da etkilemiş görünmektedir:

İster istemez, “o büyük yapıları yapanlar bunlar değilse kimler?” sorusu ortaya çıkıyordu. Böylece, Ortadoğu insanlarıyla buldukları coğrafya arasındaki bağ gevşetiliyor, onların rastlantısal olarak bu yerlerde olduğu, hatta konargöçer, bugün var yarın yok olduğu izlenimi veriliyordu. Sanki gerçek bağ, Ortadoğu'nun dünü ve bugünü, insanı ve uygarlığı arasında değil de, yörenin dünkü uygarlığı ile bugünkü Avrupa uygarlığı ve insanı arasındaymış gibi bir sonuç ortaya çıkıyordu (Özveren, 2000:56).

Temsilin bu şekilde onu oluşturan insan ögesinden ayrılmasının kolonyal bir girişimin parçası olarak okunması ile birlikte çağın entelektüel eğilimlerinin de etki altında olduğunu söylememiz mümkündür. Du Camp, Taynard ve çağdaşlarının görsel deneyimini besleyen kaynaklar ve özellikle de çağdaş pozitivist eğilimleri insan ögesinin doğrudan uzam içerisinde kullanılmasını elzem görmeyen bir yaklaşımdan beslenmektedir. Mekânların insan ögesinden azade temsillerinin aynı zamanda aracın teknolojik yetersizliklerinden kaynaklandığı iddia edilebilir. Erken dönem Doğu fotoğraflarında, Daguerretype ve ıslak kolodyon tekniklerinin uzun

pozlamalar gerektiren teknolojik özelliğinden dolayı sabit görüntüler dışında temsiller üretmekte güçlüklerle karşılaşmaktadır. Ancak, burada ilginç bir ayrıntı Maxime Du Camp'ın fotoğraflarında ilk kez bir Doğuluya, Hacı İsmail'e yer verilmesidir. Du Camp'ın Mısır fotoğraflarının üçte ikisinde yer alan Hacı İsmail'in varlığı, onun Doğulu kimliğinden çok, tarihi kalıntıların boyutlarını belirtmek için ölçek olarak kullanılmasıyla ilişkilidir. Du Camp ile aynı dönemlerde James Robertson'un İstanbul fotoğraflarında Doğuluların mekânlarla iç içe kullanılması temsildeki insan ögesinin yokluğunun salt teknolojinin kendisindeki yetersizliklerle açıklanamayacağını örneklemektedir. Robertson'un 1853 yılına ait *At Meydanı ve Dikilitaşlar* adlı çalışmasında Doğuluları mekan içerisinde silüetler biçiminde, belki de ölçek olarak, kullanması çağdaşı Du Camp'ın Mısır fotoğrafları ile benzerliklerini göstermekle beraber, yine aynı yıla ait *III. Ahmet Çeşmesi Önünde Satıcılar ve Halk Tipleri* adlı fotoğrafı mekan içerisinde insan ögesinin kullanımını örneklemektedir. Robertson'un mekânı ve mekânla ilişkili öğeler olarak Doğuluları kullanması Du Camp'ın ve çağdaşlarının temsillerine kıyasla Batılı oryantalist uzlaşımın da izini taşımaktadır. Du Camp, Salzman ya da Firth'in Yakındoğu temsilleri oryantalist görsel deneyimin kültürel alışkanlıklarında kırılmalara yol açarken, Robertson'un 1850'li yıllardaki çalışmaları Gérôme ve Fromentin gibi gerçekçi ressamların Doğu temsilleri ile benzerlik taşımaktadır.

Frederick Bohrer, fotoğraflarda insan ögesinin yok olmasını ve bunun Batılı izleyiciler üzerindeki etkisini daha özgül bir örnek üzerinde tartışmaktadır. Bohrer'in özgül örneği 19. yüzyıl oryantalist deneyiminin gözde mekânlarından biri olan ve Haliç çevresinde bulunan Göksu'dur. 19. yüzyıl oryantalist edebiyatının, resminin ve fotoğrafının İstanbul'un tatlı suları olarak adlandırdıkları sayfiye mekânı, Batılıların

Doğu'nun tiplerini, geleneksel ve kültürel etkinliklerini gözlemleyebilecekleri kamusal mekân olarak ön plana çıkmaktadır. Théophile Gautier'in *Constantinople: İstanbul en 1852 (1852 yılında İstanbul)* adlı kitabında betimlenen mekân, çağdaşı Passini ve Wittmer gibi oryantalist ressamlar tarafından defalarca resmedilmiş ve Batılı ve yerel fotoğrafçılar tarafından bir ilgi merkezi olarak fotoğraflanmıştır. Bohrer, genel anlamda bu temsillerin altında yatan egzotizmi sorgulamaktadır. Ona göre, fotoğrafçı Doğu temsiline hâkim olan resim ve yazı geleneğinin etkisi altındaki aynı izler kitleye hitap etmektedir. Bu nedenle fotoğrafçının temsilleri, değişmez konu tercihleri etrafında sabitlenmiştir. Bohrer bu iddiasını desteklemek amacıyla, Osmanlı fotoğrafçısı Pascal Sebah'ın Küçük Sular mekânındaki bir fotoğrafını örnek vermektedir:

Burada, tartışmasız bir biçimde tanımlanabilen ama radikal olarak farklı bir mekânın görüntüsünü buluruz. Bu fotoğraf mekânın ana fiziksel ögesi olan kiosk (ya da çeşme) çevresinde merkezleştirilmiştir. Fotoğraf Wittmer ve Gautier gibi seyyahları onaylamakla beraber, hem kioskun kendisi hem de ortamı ile ilgili sayısız detay hakkındaki tanımlarını da doğrular (Bohrer, 2005: 130).

Ancak, Bohrer fotoğrafın, yüklendiği bu pozitif yükümlülüğe rağmen, özel olarak Tatlı Su'yu genel anlamda da Doğu'nun mekânını kökten bir biçimde dönüştürdüğünü de iddia etmektedir. Akıllıca düşünülmüş olmakla birlikte, fotoğraf, yazarın ya da ressamın asla ulaşamayacağı reddedilemez bir gerçekliği de izleyicisine sunmaktadır. Ancak, bu durum ona göre fotoğrafın yarattığı şok etkisidir. Fotoğrafı önceleyen edebi ya da resimsi temsillerden farklı olarak burada Doğu'nun mekânını içeren temsil boş ve tekdüze bir mekâna dönüşmüştür. Burada kioskun kendisi, kendisi dışında hiçbir şeyi harekete geçirmek için kullanılmamaktadır; kiosk daha çok görüntünün merkezinde, fotoğrafçının önünde duran birkaç uyuşuk

yerlinin arkasında ilgisiz bir biçimde yükselmektedir (130). Bohrer'in bu iddiası, Sebah'ın 1870 yılına ait fotoğrafı Alberto Passini (1826–1899) gibi benzer bir mekânı tema olarak seçen ressamın eserleri ile karşılaştırıldığında doğruluk taşımaktadır. Passini'nin 1869 yılına ait *Les Eaux-Douces d'Europe, Constantinople (Avrupa'nın Tatlı Suları, İstanbul)* adlı resmi benzer bir mekânı yaşamsallığı ile temsil etmektedir. Onlarca kadın ve erkekten oluşan topluluk tüm Doğu'ya özgü görünüşleri içerisinde anıtsal bir biçimde konumlandırılmış çeşme çevresinde gündelik yaşamlarına devam etmektedir.



İmaj 18: Sebah, Pascal, “Asya Tatlı Suları'nın Çesmeleri”, 1870, Los Angeles: Getty Research Institute

İmaj 19: Passini, “Les Eaux-Douces d'Europe, Constantinople (Avrupa'nın Tatlı Suları, İstanbul)”, 1869, London: M. Newman Ltd

Sebah ile karşılaştırıldığında Passini'nin temsilinde mekân yaşamsallıkla birlikte ve bunun daha ötesinde mekânın Doğu'ya ait olduğunu imlemek gibi bir işlevi de taşımaktadır. Bu bağlamda Bohrer'in örneklediği, Sebah'ın Tatlı Su fotoğrafı çağdaşı olan örnekle kıyaslandığında Batılı izleyicinin Doğu imgeleminde şok etkisi yaratmaktadır. Passini'de aynı temanın taşıdığı işlev birden bire tepe taklak olmuştur. Sebah'ın fotoğrafı salt yaşamsallık açısından değil aynı zamanda cinsiyetin temsili açısından da Passini, Gérôme ya da Fromentin'in resimleri ve Gautier gibi

seyyahlar tarafından betimlenen uzamdan farklılıklar taşımaktadır. Pitoresk ya da edebi temsillerde kadının sosyal yaşamdaki yeri ve önemi kimi zaman idealize edilse de Sebah ve çağdaşı olan fotoğrafik temsillerde, uzam içerisinde kadının varlığı neredeyse hiç temsil edilmemektedir. Passini'nin kadın ve erkeklerden oluşan bir sayfiye yerindeki ekonomik etkinliği sembolize eden resminde, kalabalığın büyük çoğunluğunun kadınlardan oluştuğunu görmemiz mümkündür. Resimde yer alan erkek topluluk zanaatçı ya da asker olarak karşımıza çıkmakta ve kadınlar yüzleri peçelerle örtülü olsa da ekonomik faaliyet içerisinde gündelik hayatta yerlerini almaktadırlar. Fotoğraf makinesinin eşsiz gerçekçiliği ve Doğu'nun arkasında yatırı bilmeye yönelen gücü, mekân ile ilgili önceden oluşturulmuş kimliğin kırılmasına yol açmaktadır. Bohrer, Batı'nın Doğu'ya bakışındaki geleneksel eğilimde gerçekleşen sapmanın salt aracın doğasında yer alan özelliklerle değil aynı zamanda fotoğrafçının kültürel kimliğiyle ilişki içerisinde olduğunu iddia etmektedir (131). Bohrer'in örnek olarak verdiği Pascal Sebah çağının önde gelen Osmanlı fotoğrafçılarından. Sebah bu başarısını, Batılı ve az sayıda Osmanlı müşterisi için, Osmanlı halkı ve yaşam mekânları ile ilgili geniş bir fotoğrafik repertuar hazırlaması ile yakalamıştır. Bu bağlamda, Sebah'ın konu seçimi, benzer görüntülere yönelen Batılı ilgisine cevap vermek üzere kurgulanmıştır.



İmaj 20: Du Camp, Maxime, “Abu Simbel”, 1850, Robert O. Dougan Collection

Du Camp ve Taynard gibi çağdaş fotoğrafçıların çağın yaygın fotoğrafik temsil eğiliminin etkisinde oldukları tartışılmazdır. Doğu coğrafyası temsiline hâkim olan *Description* esinli arkeolojik ve etnografik temsillerin ustaca yenilenmesi ile birlikte, Du Camp ve Taynard daha genel anlamda fotoğrafik temsil ile ilgili çağdaş entelektüel iklimden de etkilenmektedirler. Fotoğrafik temsile yüklenen entelektüel işlevler çağın deneye dayalı bilimsel geleneğinin etkisindedir. Öncelikle, *Description* ile sınırları çizilen Doğu’yla ilgili arkeolojik betimlemelerin kusursuz replikalara dönüştürülmesinin fotoğrafik araç dolayımıyla gerçekleşeceği düşüncesinin kurduğu öngörü, ikinci olarak fotoğrafik aracın oluşturduğu gerçekliğin çağdaş gerçekçilik düşüncesi içerisinde meşruiyet kazanması, son olarak da resim gibi oryantalist temsillerin metaforik temsilleriyle kıyaslandığında fotoğrafın bilme ve bilgiye sahip olma açısından kesinliği bu entelektüel iklimi oluşturmuştur. Graham-Brown’a göre, fotoğrafın 19. yüzyılın ikinci yarısındaki başarısının kaynağı, fotoğrafik gerçeklikle ilgili gözlem sürecindeki insan gözünün zayıflıklarının yerini alabilecek dokümanter form kavramının çağın pozitivist eğilimi ile tamamen örtüşmesinde aranmalıdır (Graham-Brown, 1988:1). Bilim ve teknolojideki hızlı değişim, keşif ve

kolonizasyonun eş zamanlı gelişimi de ilk dönem fotoğrafçılarına bu entelektüel eğilimi deneyimleme olanağı sağlamıştır. Graham-Brown'un işaret ettiği anlamda fotoğraf-gerçeklik ve fotoğraf-pozitivizm ikilikleri 19. yüzyılın fotoğrafla ilgili metinlerinde sıklıkla tekrar edilmektedir.

Arago tarafından 1839 yılında yapılan ünlü konuşma ve bir yıl sonra fotoğraf aracının mucitlerinden Henri-Fox Talbot'un *Pencil of The Nature (Doğa'nın Kalem)* adlı kitabı fotoğrafa atfedilen bilimsellik iddiasını kurumsallaştıran ilk örnekler olmuş ve yüz yılın sonuna kadar sürecek olan ikiliklerin temelini atmışlardır. Fotoğrafın belgeci biçiminin Du Camp başta olmak üzere, Henry Emerson'un natüralist fotoğraf eğiliminde, yüz yılın sonlarına doğru da Jacob Riis ve Lewis Hine'in sosyal belgeci eğilimi örneklerinde sıklıkla kullanılması, çağın bu anlamda fotoğraf geleneğine eğilimini yansıtmaktadır. Alan Sekula'ya göre ise fotoğraf ve belgeci form arasında kurulan bu ilişki burjuva bilimi ve burjuva sanatı arasında konumlandırılan fotoğraf tanımı ile ilgilidir. Ona göre burjuva bilimi varlıkların gerçekliğine, dünyayı olguların pozitif birliğine ve bilinen, elde edilebilen nesnelere takımyıldızına indirgemeye yönelirken; burjuva sanatı ise, bilimin hizmetinde tarihsel bir misyonu yerine getirerek, farazi olmaksızın gerçeğin peşinde olmaya yönelmiştir (Sekula, 1982:86).

Sekula'nın iddia ettiği anlamda burjuva sanatının gerçekliğe olan ilgisi, oryantalist resim örneğinde de yinelenen gerçekçi akımları tetikleyen, Gérôme ya da Fromentin örneklerinde de görülen gerçek Doğu temsillerine yönelinen bir dönemin sınırlarını oluşturmuştur. Çağın gerçeklik anlayışı açısından oryantalist temsil biçimleri bulunmaz bir kaynak olmuştur. Mieke Bal, gerçeklik eğilimleri ve sanat

arasındaki ilişkiyi tartıştığı çalışmasında, gerçeklik eğilimlerinin sanatın ilerlemesinin önünü açtığını iddia ederken bunu oryantalist sanat bağlamında tanımlamaktadır. Ona göre oryantalist temsillerdeki gerçeklik tanımı, kolonyalizmin formları olarak etnografi, antik eserlerini toplama ve epistemolojik bir durum olarak, yüksek sanat deneyimi içerisindeki bilginin kuşatışını tekzip etmektir (Bal, 1993:389). Bu bağlamda, oryantalizmin içinde yer aldığı görsel kültür, akla ve görüntüye dair değişmeceli yapıların yerini almak üzere bu dönemde bilimde etkin olan görsel pozitivismden yararlanmaktadır.

Du Camp, Salzman ve Taynard'ın 1850'li yıllarda yaptıkları çalışmalar da, ticari olan turistik fotoğrafik görüntülerin yaygınlaşmasının öncesinde yer alan, fotoğrafın ampirik işlevlerini öne çıkartan bir temsil biçimi dönemleştirilmektedir. Ticari fotoğrafların 19. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşması ile birlikte, *Description* esinindeki Doğu temsilleri tam olarak gözden düşmese de, yerini etnik kimliklerin de temsilini içeren daha geniş bir temsil deneyimine bırakmıştır. Coğrafi temsillerde, nüfussuzlaştırma daha az kullanılmaya başlanmış, yerel halk uzamın temel öğeleri olarak fotoğrafik temsillerde yer almaya başlamıştır. Ancak, Julia Ballerini, Maxime Du Camp ve çağdaşı olan seyyah fotoğrafçıların temsillerindeki nüfussuzlaştırmanın salt ampirik bir eğilimle değil daha geniş bir bağlamda ele alınabilecek kültürel bir hipokondri ile ilişkili olduğunu iddia etmektedir (Ballerini, 2002:30). Ona göre kültürel hipokondri bu bağlamda bir kültürün yok oluşu ve dağılması olasılığı üzerindeki aşırı endişe ile ilgilidir. Bu tarz bir hipokondri, Maxime Du Camp'ın da deneyimlediği, 1848 devrimi ile de onaylanan ve vurgulanan, Fransız medeniyeti üzerindeki egemen ve yaygın istikrarsızlık söyleminden beslenmektedir. Bu dönemdeki sosyal, politik ve üretim süreçlerindeki

değişimlerin hızı, Du Camp gibi entelektüel üst sınıf burjuvanın, geçmiş ve bugün arasındaki mantıksal gelişim zincirini oluşturmasında en büyük engel olmuştur. Ballerini'ye göre, Du Camp'ın Mısır temsillerinde bu hipokondri iki temel paranoya üzerinde paralellik göstermektedir. Bunlardan ilki her aşamada semptomatik benzerliklere rastlamak, ikincisi ise Doğu'ya özgü bu çözülmenin yaygınlaşmasıdır (31). Mısır'ın geçmişi ve kalıntılara dönüşen antik Mısır anıtları ele alınarak yapılan bir karşılaştırma, çağdaş Fransa'nın da benzer bir çözülmenin eşiğinde olduğunu ve antik örneği ile paralellik gösteren parçalanma semptomları taşıdığını işaret etmektedir.

Seyyah fotoğrafçının sınıfsal, ampirik ya da kültürel tutumlarına dayalı temsillere yönelmesinin altında yatan sosyal ve kültürel evreni, aynı zamanda pozitivist bir esin ya da Ballerini'nin iddia ettiği kültürel hipokondriden daha ötede bir kaynağı da gündeme getirmektedir. Walter Benjamin'in iddiasına göre bu kaynak tarih ve fotoğrafın yönelimi ile gerçekleşen bir süreçtir. Ona göre, fotoğrafın oluşturduğu özgün yapının kopyası, onu aslı için asla düşünülemeyecek konumlara getirir ve bu da yapının izleyiciye ulaşmasını sağlar. Ancak, Benjamin'e göre bu süreç yapının lehine gelişen bu denli naif bir süreç değildir:

Sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve buradalık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir. Gerçi bu durum yalnızca sanat yapıtı için değil, filmde izleyicinin önünden geçen bir manzara için de söz konusudur; gelgelelim bu olay sanatın nesnelerinde var olan, doğanın nesnelerinde rastlanması olanaksız ölçüde duyarlı bir çekirdeği zedeler. Bu çekirdek sanat yapıtının hakikiliğidir. Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütünü oluşturur. Tarihsel tanıklık maddi varlığından temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağımlı kesen yeniden-üretim, ikincinin

yani tarihsel tanıklık ögesinin sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren bu ögedir hiç kuşkusuz, ancak tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir (Benjamin, W., 2004:54–55).

Eduardo Cadava, Benjamin'in tarihsel düşüncenin salt düşüncelerin akışını değil onların elde edilmesini de içerdiği ve fotoğrafın tarihi anlamada aracı olabileceği düşüncesini aktararak, fotoğrafın tarihin akışını devinimsizleştirecek, imgeyi bağlamından çıkartacak ve kopartacak bir süreç olduğunu savunmasına dikkat çeker. Bu bağlamda fotoğrafik imge tarihi devinimsizleştirdiği gibi gerçek dünya algımızı, kendi devinimi ile kökten bir biçimde dönüştürmektedir. Fotoğrafik imge, gerçeklik kavrayışımızı sağlar görünmekle birlikte, temsil edilen hali hazırda uzaklaşmış gerçeklikten bizi daha da uzaklaştırır. Onun -insanlar ve uzamlar ya da insanlar ve olaylar arasındaki mesafeyi indirgeyen- mesafenin üstesinden gelme iddiası daha büyük bir mesafenin oluşmasını olanaklı kılar (Cadava, 1997: xxiv). Daha yalın bir tanımla, araç tarafından üretilen bu olgu, anlamını aldığı bağlamdan kopmakla kalmaz aynı zamanda bizi olgunun yeniden üretimine yakınlaştırır. Cadava ise söz konusu mesafenin bir imgeye ya da onun yeniden üretimine dönüştüğünü iddia etmektedir. 19. yüzyılda Doğu coğrafyasını betimleyen fotoğrafik görüntülerin Batı kamusal alanına yayılması ve buna bağlı olarak Doğu coğrafyasına ve tarihine dair eserlerin yeniden üretilmesi görece olarak Batı-Doğu arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmış ancak, bu mesafenin yerine Doğu uzamının statik temsillerini yerleştirmiştir.

BÖLÜM IV: Doğulu Öznenin Fotoğrafik Temsili

19. yüzyılın fotoğrafik Doğu temsillerinin ilk örnekleri, Doğu coğrafyasının insan ögesinin geri plana atıldığı daha durağan ve daha çok doğa bilimlerinin fotoğrafa bakışından beslenen bir geleneği içermektedir. Ancak, Du Camp, Taynard ya da Salzman gibi erken dönem örneklerini takip eden fotoğraflar daha çok çağın antropolojik eğilimlerini yansıtan Doğulu öznelerin temsiline yönelik bir eğilimi benimsemişlerdir. Erken dönem örneklerinde Doğulu öznenin temsili, genel olarak Du Camp ve Hacı İsmail örneğinde de gözlemlenebileceği gibi mekânın boyutlarının belirtilmesi ve ölçeklendirme gibi işlevsel bir nitelik taşımaktadır. Bu işlev, Du Camp ve çağdaşlarını takip eden dönemde yerini Doğulu öznenin benzer paradigma içerisinde de olsa daha farklı temsillerine bırakmıştır. Özellikle antropoloji ve etnografiye yönelik ilgi bu tarz Doğu betimlemelerinin önünü açmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında öteki ya da Batı-dışı olarak tanımlanabilecek toplumların fotoğraflanması antropolojik ve etnografik ilgiyle paralel biçimde gelişme göstermiştir.

En genel seviyede, fotoğrafın ampirik eğilimler tarafından etkin bir biçimde kullanılması aynı zamanda fotoğrafik araca yönelik araçsalıcı nedenlerden beslenmektedir. Ontolojik düzeyde araçsalcılık, fotoğrafın aktardığı özne ya da nesnelerin doğrudan doğadan kaydedilmiş ya da uyarlanmış olmasıdır. Yine ontolojik düzeyde araçsalıcı eğilimin kaynağı fotoğraf makinesinin kendisidir. Burada da söz konusu olan görsel algının mekanizmalarının tanımlanması ekseninde fotoğraf makinesinin kullanımınıdır (Wright, 1992:18). Bu süreç, erken dönem fotoğrafı için göz ve fotoğraf makinesinin yapısal ve optik işlevlerinin benzerliğinden kaynaklanan analogik bir eğilimi içermektedir. Fotoğraf öncesi optik araçlar ile evrim geçiren ve

yaklaşık beş yüzyıl boyunca temsilin doğal biçimi olarak görülen çizgisel perspektif, fotoğrafın bu anlamda bir analogi içerisinde değerlendirilmesinin de önünü açmıştır. Ancak Barthes bu noktada fotoğrafın kendisinden önceki görsel deneyimden (daha çok resimsel olandan) farklı olarak, temsilde dikkate değer bir atılımı gerçekleştirdiğini savunmaktadır. Ona göre, bu atılım fotoğrafta diğer temsillerden farklı olarak iki ayrı görüngünün bir araya gelip yeni aracın biricik karakterini oluşturmasında şekillenmektedir. Bu görüngülerden ilki ressamın ve araştırmacının nesnesine optik olarak erişiminde kullandığı *camera obscura*, diğeri ise kimyasal buluştur (Barthes, 2000:47).

Ancak bu paralellik salt bilim ve fotoğraf arasında gönüllü bir biçimde sürmekte olan araçsal ilişkinin dışında farklı düşünsel dinamikleri de içermektedir. Rochelle Kolodny, bu süreç içerisinde üç farklı ve birbiriyle kesişen modelin etkin rol oynadığını söylemektedir. Bunlardan ilki özlerin evreniyle ilgili olan “romantizm”dir. Bu da kolaylıkla kurtarıcı bir düşünce kipi olarak işleyen idealizm düşüncesi tarafından onaylanan bir sanat anlayışına dönüştürülebilmektedir. Kolodny’ye göre ikinci model evrenin gerçekleri ile ilgili olan “gerçekçilik”tir. Bu modelde pozitivist ya da ampirik düşünce içerisinde, ampirik gerçeklik bilimsel olanı biçimlendirmektedir. Bu modelin, “gerçek temsiller” olarak işlev gören analogik bir işlevi de bulunmaktadır. Üçüncü model ise esinlenmeye dayalı bir yol ve eylem evreni ile ilgili olan “belgeleme yöntemi”dir. Bu model toplumsal ve politik yorumları ifade eden toplum bilimleri ve teknoloji ile ilişkilidir (Kolodny, 1978).

Kolodny’nin modeli öteki öznenin temsilinde birbiri ile paralel ve aynı zamanda karmaşık olarak birbirine eklemlenmiş düşünce kiplerini

sınıflandırmaktadır. Kolodny'nin sınıflandırmaları içerisinde temsilin belki de en kolay okunabilir modeli, 19. yüzyıl sanatı içerisinde işlerlik kazanan egzotizm ile biçimlenen romantizm aşamasıdır. Oryantalist pitoresk temsillerin egzotik temsil biçimleri ve sanatta romantizmin oryantalist estetik içerisindeki işlevi bu aşamayı görünür kılmaktadır. Kolodny'nin ötekinin imgesine yönelttiği esnek sınıflandırma romantik eğilimin gerçekçi ve belgeci eğilimlerle birlikte işlediğini savunmaktadır. Peter Burke'ün, Batı-dışının farazi olarak betimlendiği romantik egzotikleştirmenin, Nochlin'in, Delacroix ve Gérôme arasında kurguladığı oryantalizm ayırımında olduğu gibi, "belgeci", "aktarıcı" ya da "etnografik" üsluplardan ayrılması gerektiğini belirttiği düşüncesi de bu iddiayı desteklemiştir. Ona göre Delacroix gibi romantik akım içerisinde yer alan bir ressam bile kimi zaman gerçek ve etnografik olana yönelebilmektedir (Burke, 2003:145-146). Burke'e göre egzotizmin düzeyi eserin bu ayırım içerisindeki eğilimini de yansıtmaktadır. Ancak, burada da dikkat edilmesi gereken, yarattıkları "gerçek etkisine" rağmen bu tip ötekilik temsillerinin kanıt olarak kullanılmasının taşıdığı belirsizliktir. Burke'e göre, belgeci bir tasvir öznenin fedakârlık yaparak tipik olana odaklanmaktadır ve bir kültürün temsiliinde gözleme dayalı pratikler kadar o toplumla ilgili önyargılar da bu temsili biçimlendirmektedir (Burke, 2003:147).

Kolodny'nin esnek sınıflandırmasına karşı, Burke'ün sınıflandırması egzotizm gibi göreceli bir kavramın, temsilin nesneliliği konusunda kerteriz noktası olarak belirlendiği bir sınıflandırmayı içermektedir. Elizabeth Edwards ise daha genel bir yaklaşımla, etnografik ya da antropolojik fotoğrafik temsillerin etkin biçimde birbiriyle ilişkili iki farklı bağlamdan kaynaklandığını iddia etmektedir. Ona göre bu bağlamlardan ilki entelektüel diğeri ise politiktir. "Öteki"nin kavranışı, ilk

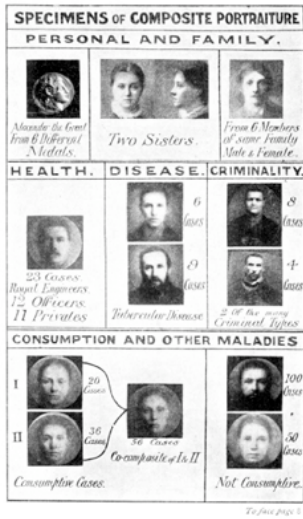
olarak ırk temelli, ikinci olarak Batı kolonyal iktidarının genişlemesi ve sürdürülmesi ile ilgili teoriler içerisinde ortaya çıkmaktadır. Bu teoriler çerçevesinde, Batı'nın ötekini kavrayışı ile biçimlenen çağdaş yorumsal kavrayışın çizdiği sınırlar, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yarısında, öteki ile ilgili fotoğrafik imgelerin üretimi ve tüketiminde merkezi bir rol oynamıştır (Edwards, 1992:5).

Mary Pratt, 19. yüzyılın ikinci yarısında temsilde öteki özneye yönelen farklı bakışın kendisini önceliyen Doğu temsilleri ile paralellik taşıdığını, bunun da yerel olanın kültürünü ve tarihini canlandırma çabası içindeki arkeolojik bir temsil geleneğinin yeni bir tarzı olduğunu iddia etmektedir. Seyyahların metinleri ve ona eşlik eden fotoğrafik temsilleri de bu iddiayı desteklemektedir. Ancak ona göre görünürde, bu tarz metin ve fotoğrafik temsiller çağdaş Batı-dışı kimlikleri kendi kolonyalizm öncesi ya da kolonyal geçmişlerinden ayırmaktadır. Kolonileşmiş olanların fotoğrafları, tıpkı kendini önceliyen metinler gibi, Batılı bir kökene sahip olmayanları Batı izleyicisi ya da gözlemcisi tarafından ampirik bir eğilimle araştırmak ve/veya onu salt haz için izlemek üzere muhafaza edilmiş temsillere dönüştürmektedir (Pratt, 1992:135). Christopher Pinney ise antropolojik amaçlı özne temsillerinin 19. yüzyıl fotoğrafçısı açısından başta gelen işlevinin, keşfetme ve kimliklendirme olduğunu iddia etmektedir. Ona göre bu tarz temsillerin kolonileştirilmiş özneleri, politik iktidar ve kontrolün etkisinde olan öğelere çevrilmektedir. Bu bağlamda Doğu'nun ya da kolonileştirilen uzamın ögesi olarak kimliklendirilen özne, antropolojik bir araştırmanın boyunduruğu altına alınmakta ve dışsal fiziksel özelliklerle ilişkim içerisinde olan ırksal yozlaşma ve eğilimlerini saptama amacındaki antropolog için araştırma nesnesine dönüşmektedir (Pinney, 1992:74).

Pratt ve Pinney'in kolonyalizm bağlamında tanımladıkları temsil biçimleri daha genel anlamda 19. yüzyılın egemen paradigmalarından sosyal darwinizm ve onunla ilişkili olarak gelişen sözde-bilimsel soyaritimcılık (öjenizm) kuramının parçası olan kolonyalist eğilimi de içermektedir. Francis Galton'un (1822–1911) sosyal darwinizm kuramı çerçevesinde sürdürdüğü çalışmaları sonucunda ortaya çıkan soyaritim kuramı ırkların sınıflandırılması ve en yetenekli ırkların gelişmesinin desteklenmesi düşüncesi ile biçimlenmektedir. Galton'un *Inquiries into Human Faculty (İnsan Yetisi Üzerine Soruşturmalar)* adlı çalışması bireyler, sınıflar ve ırklar arasındaki akli, ahlaki ya da fiziksel özelliklerden kaynaklanan kalıtsal farklılıkları tanımlama iddiasındadır. Ayrıca, Galton'un çalışması fotoğrafın ampirik amaçlar çerçevesinde kullanılmasını da içeren ilk örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir. Fotoğrafın soyaritimi kuramı çerçevesinde kullanılması ideal olan ırk ve insan topluluklarının tanımlanması ve öteki olarak konumlandırılan hastalıklı, sapkın ve evrim süreci içerisinde geride kalmış bireylerin ve toplulukların sınıflandırılması sürecinde kurumsallaşmıştır. Galton'un fotoğraflık temsilleri insanın dış görünüşünün, özellikle de yüzünün, karakter ya da kişilik eğilimlerini yansıtacağı düşüncesi ile biçimlenen fizyonomi kuramını da içermektedir. Fotoğraf Galton'un *Inquiries into Human Faculty (İnsan Yetisi Üzerine Soruşturmalar)*, ardından *Record of Family Faculties (Aile Yetisi Kayıtları)*(1884) ve yine aynı yıl yazdığı *The Life History (Yaşam Tarihi)* adlı çalışmalarında da etkin bir biçimde kullanılmaktadır. Galton'un çalışmaları doğrudan kolonyal deneyimle ilgili olmasa da dolaylı bir biçimde onunla ilişkilendirilen dinamikleri içermektedir²². Soyaritimi çerçevesinde entelektüel,

²² Galton'un *Inquiries into Human Faculty (İnsan Yetisi Üzerine Soruşturmalar)* çalışmasının

ahlaki ve fiziksel özelliklerin doğuştan gelen özellikler olarak kimliklendirilmesi, aynı zamanda Batılıların kolonileştirilmiş topluluklar üzerindeki egemenliğinin meşrulaştırılması bağlamında, ırk ve uluslararası iktidar ve sermaye eşitsizliklerini tanımlamak amacı ile kullanılmıştır (Green, 1984:8). Özellikle kavramın temellerinin atıldığı İngiltere’de ilkin sosyal sınıfların ve sınıfsal ayrımların arasındaki farklılıklar üzerine odaklanan soyarıtımcı çalışmalar, yüzyılın son çeyreğinde sosyal antropolojinin de gelişmesi ile kolonyalizm bağlamında değerlendirilebilecek araştırmalar ile sınırlarını genişletmiştir. Kolonileştirilmiş uluslar, ırklar ve kabileler üzerine yapılan fizyonomiye dayalı antropolojik araştırmalar, birey ve sınıfa dayalı temsillerle benzer biçimde fotoğrafik ölçme yönteminden yararlanmışlardır.



Influence Upon Race (Irk Üzerine İzlenimler) isimli bölümü kolonyalizm süreçleri ile ilişkili ırk kökenli iddiaları da temellendirmektedir. Galton'ın Batı-dışı ırklar olarak nitelendirdiği ırklar ile ilgili belirlediği sınırlar ve bu ırklara yönelttiği Montesquieu benzeri doğa ve ırk ilişkili iddialar soyarıtımcı kavramının ırk temelli iddialarını örneklemektedir (Galton, 1907: 200-207).

İmaj 21: Galton, Francis, “Specimens of Composite Portraiture”, Inquires into Human Faculty içinde, s.27, 1883

John Tagg, sosyal darwinizm ve onun sözde-bilimsel selefi soyarıtımcılık kuramının doğrudan fotoğrafik temsilden yararlanmalarını bir dizi yönetsel ve kurumsal sürece dayandırmaktadır. Ona göre bu süreç, fotoğrafın kanıt gücünün, kayıt-tutma ve gözlem ile ilgili yeni deneyim ve yeni kurumların oluşumu ile ilişkilendirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına egemen olan bu kurumlar ve pratikler, disipliner kurumların -polis, hastane, hapisane, akıl hastanesi, okul ve modern endüstri- ağını oluşturma ve yerel ve ulusal devletin yeniden yapılanmasında merkezi olan düzenlemeleri gerçekleştirmede etkin bir rol üstlenmişlerdir. Ona göre fotoğrafın buradaki işlevi, hızlı toplumsal değişim ve dinamizm içerisinde, toplumsal yönetimlere benzeri görülmemiş bir gözetim ve denetim mekanizması sağlamak olmuştur. Aynı zamanda bu gözetim mekanizması, araçsal bir fotoğraf eğiliminin gelişmesi ile birlikte toplumda yaşanan değişimlerin araştırılması ve temsil edilmesine olanak sağlamıştır. Tagg’a göre fotoğraf gibi yeni, düzenleyici ve disipliner araçların gelişimi, başta sosyal ve antropolojik bilimler olmak üzere aynı zamanda psikiyatri, karşılaştırmalı anatomi ve genel sağlık alanlarının da yeniden oluşmasında etkili olmuştur (Tagg, 1988:5).

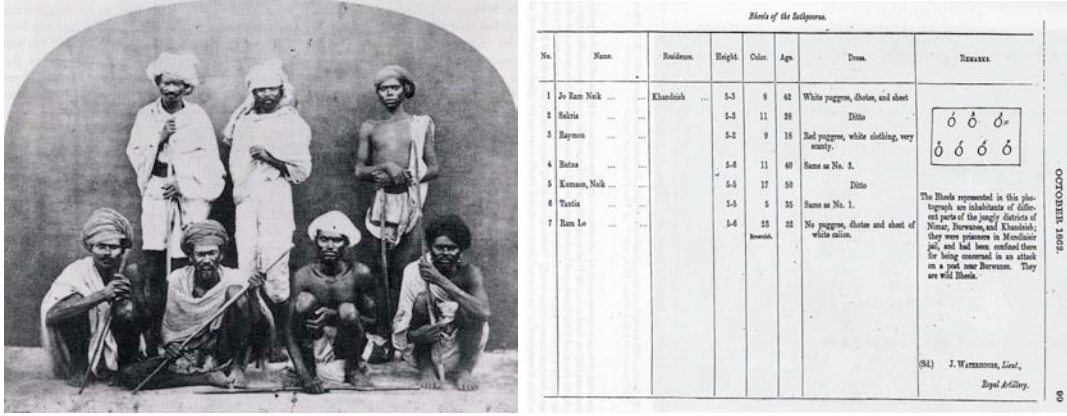
Tagg’ın yönetsel kurumlar ve fotoğraf arasında kurduğu ilişki 19. yüzyıl fotoğraf eğiliminin sanattan daha çok bilim alanına yakın olan yaklaşımını tanımlamaktadır. Bu yaklaşım, insan bedenini hem birey hem de toplumun gövdesinde örtük kalmış bütün unsurların evrensel bir göstergesi olarak gören eğilimden kaynaklanmaktadır. Bedenin ölçülmesi ve gözlemlenmesi ile psikolojik durumların açığa çıkartılacağı ve bedenin fiziksel varlığı ile psikolojik farklılıkların görünür olacağı iddia edilmektedir. 19. yüzyıl bu bağlamda bireyin sapmalarının

tıbbi, hukuki ve törel kurumlar tarafından, gelişigüzel bir istatistiksel kurallar dizgesi içerisinde ölçüldüğü bir dönem olmuştur. Fotoğraf ise özgün tarihsel kayıt aracı olarak bu sürece eklenmiştir. Doğu temsillerini de içine alan etnografik fotoğraf geleneği de doğrudan aynı eğilimle doğal ortamları, insan gruplarının davranışlarını, jestlerini, yaşamlarını sürdürmek amacı ile kullandıkları araçları ve mülklerini kaydetmek amacı ile kullanılmıştır (Frizot, 1998:264). Erken dönem etnografik ve antropolojik temsillerin ekseninde ırksal/etnik, cinsel, tarihsel ve sınıfsal farklılıkların, toplumsal bir hiyerarşi içerisinde yeniden üretilmesi yer almaktadır. Özellikle 19. yüzyılın ortalarında yeni gelişmekte olan biyolojik ya da fiziksel antropoloji eğilimlerinde fotoğrafın veri toplama ve örnekleme amacı ile kullanılması bu tarz temsillerin etkinliğini göstermektedir. Bu eğilim içerisinde genellikle gözlemlenen, kolonileştirilen uzamlarda bazen kabilelerin bazen de daha büyük sosyal gruplar içerisindeki kültürel ya da fiziksel farklılıkların saptanması amacı ile sınıflandırmalara yönelinmesidir. ırksal temsillerin fiziksel ve sosyal farklılıklarının tanımlandığı bu tarz temsillerin oluşturduğu hiyerarşik eğilim, sosyal hiyerarşiyi tetikleyen ırkçı ya da ırksallaştırılmış teorilerin içerisinde okunabilmektedir (Hight&Samson, 2004:3).

İngiliz kolonyal deneyiminin Hindistan örneğinde, fotoğraf ve sözde bilimsel sınıflandırmalar arasında kurulan ilişkinin çok sayıda örneğine rastlanmaktadır. Çoğu İngiliz hükümeti destekli projeler olan bu çalışmalar kabileler gibi küçük sosyal topluluklar ve bu toplulukları oluşturan bireylerin sosyal etkileşimlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bu tarz çalışmaların en bilinen örneği John Forbes Watson ve John William Kaye editörlüğünde James Waterhouse, Benjamin Simpson gibi Viktorya dönemi İngilteresinin önemli fotoğrafçıları tarafından hazırlanan 1868 ve

1875 yılları arasında sekiz cilt olarak yayınlanan *The People of India (Hindistan Halkı)* adlı çalışmadır. Hindistan'ın toplumsal yapısını oluşturan ırkların, kastların ve kabilelerin fotoğraflandığı çalışma 480 adet fotoğraf plakasından ve onlara eşlik eden tanımlayıcı metinden oluşmaktadır. Toplumsal sınıfları tanımlayan çalışmanın en temel özelliği, egemenlik nosyonlarını meşrulaştırma ve sürdürme bağlamında doğrudan ya da dolaylı olarak biriktirme, sınıflandırma ve etnografik bilgiyi kullanma gibi dönemin viktoryen düşüncesine hâkim olan pratikleri kullanmış olmasıdır (Falconer, 2004:52). Bu bağlamda çalışma bilimsel yöntem ve emperyalist ilginin yakınsaması olarak okunabilmektedir. Çalışmanın geneline yayılan fotoğrafik temsillerin ortak noktası, mekânın kimi zaman düzenlenmiş kimi zaman da temsil edilen öznelerden yalıtılmış olarak betimlenmesidir. Fotoğraflarda mekân kimi zaman içinde hiçbir ögenin yer almadığı tekdüze arka planlarla, kimi zaman da sınırlı olarak fotoğraflanan kültüre ait sembolik öğelerle bezenmiş bir biçimde kullanılmıştır. Bunun nedeni ise fotoğrafik plakalara eşlik eden açıklayıcı metinlerde net bir biçimde ortaya konmaktadır. Metinlerin odaklandığı nokta, fotoğraflanan öznelerin fizyonomileri (yaş, boy ve yine sayı ile belirtilmiş renk) ile birlikte etnografik (giyim tarzı gibi) özellikleridir. Bu bağlamda, fiziksel ve etnografik durumları üzerine odaklanılan özne mekânından yalıtılmış, sözde var olan bir uzamın parçaları haline dönüştürülmüştür²³.

²³ Cezayir, Mısır, Filistin ya da Türkiye örnekleri içerisinde üretilen cartes-de-visite'ler (kartvizit) bu bağlamda benzer temsil biçimlerini içermektedirler. Meslek ve ırksal sınıflandırmaya dayalı Doğu fotoğraflarının doğrudan 19. yüzyıl Avrupa'sında etkin olan fizyonomi temsilleri ile benzerlikleri bulunmaktadır. Fizyonomi temsilleri, fiziksel özelliklerin bireyin karakteri ve toplumsal sınıfının belirlenmesinde rehberlik ederken, oryantalist temsillerle birleşen fizyonomi ile üretilen etnik sınıflandırmalar, tek tek bireylerin davranışlarını ve giyim tarzlarını bütün bir ırkın özellikleri ve



İmaj 22: Waterhouse, James, “Bheels, Satpura Range, Aborigiml Tribe”, Saugor, 1862, The People of India

Fotoğrafın belgeleme özelliği, kayıt tutma, sınıflandırma ve tasnif gibi amaçlarla hem yönetsel birimlerde hem de ampirik nedenlerle kullanılmasının merkezi önemi aynı zamanda bazı sorunsalları da içerisinde barındırmaktadır. İlk, antropolojik ve etnografik kayıt olarak öteki özneye yönelen bakış, araç dolayımı bir bakışın kurumsallaşmasına da yol açmıştır. Bu süreçte fotoğrafik temsilin doğruluğu ve belirgin gerçekliği bu düşünce biçiminin kurumsallaşmasında etkin rol oynamıştır. Tagg’a göre buradaki sorunsalın kaynağında yatan problem tarihsel ya da ideolojik olmaktan çok, fotoğrafik ya da fotoğraf tarihi ile ilgilidir. Ona göre, fotoğraflar asla salt kanıt değildir, aynı zamanda kendileri tarihtir (Tagg, 1988:65). Bu ontolojik ve fotoğrafik tarihsel süreçte, görüntünün yaratımı içerisinde ortaya çıkan gerçekliğin kavranmasındaki bağlamların karmaşıklığı ile fotoğrafın doğasından kaynaklanan, karmaşık yapısından gelen karşıtlıklar kesişmektedir. Fotoğrafik temsilin merkezinde

davranış şekilleri olarak ele almaktadır. Bu tarz temsiller Batılılar ile olan sosyal etkileşimi ortadan kaldırmakta ve ötekine ait toplumu tarihsiz kategorilere dönüştürmektedir.

yer alan bu kesişme ise daha çok kültürel anlamda kendini göstermektedir. Bir görüntüyü tanımlayan, olanaklı ve geçerli kılan kültürel sınırlar aynı zamanda neyin fotoğraflanır olduğunu da içeren kültürel bir seçimdir. Fotoğrafçının ve onun üretimini izleyen izleyicinin bireysel sınırları, bakışı ve nesneye yönelen ilgisi bu çerçevede içerisinde şekillenirken, daha geniş anlamda ve sürekli olarak yenilenen kültürel bir sistemden beslenen karşılıklı bir ilişkiyi de içermektedir (Bourdieu, 1996).

İkinci olarak, fotoğrafın doğasının ve yorumlama ile ilgili ikilemelerinin merkezi sorunsalı, zaman ve uzamda sürekli kırılmalara yol açmasıdır. Susan Sontag, bu kırılmayı film ve fotoğrafı karşılaştırarak tanımlamaktadır. Ona göre, fotoğraf filmin özüyle çelişkili olarak, bireye tek bir anın üzerinde dilediği kadar durmasına izin veren bir süreç ya da akışı temsil etmektedir. Fotoğraf, bu bağlamda, bir yaşamı ya da topluluğu sürmekte olan biçimleriyle çelişkili olarak durağan bir ana indirgemektedir (Sontag, 1998:94). Sontag'ın iddia ettiği anlamda, gerçekleşen paradoks içerisinde fotoğrafın temsile yönelik gücü ve güçsüzlüğü işaret edilmektedir. Kanıtlamaya yönelik gücüne rağmen fotoğrafın temsil ettiği “şimdi” bile olsa, temsil edilen zaman açısından geçmişte kalmış olandır. Fotoğraf şimdiki zamana, açık bir bütünlük içerisinde geçmişe ait fragmanları taşımaktadır. Barthes'ın işaret ettiği anlamda orada ve önce olan şimdi ve buradaya dönüşmektedir:

Fotoğrafta -en azından düz anlamlı mesaj seviyesinde- gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki dönüştürme değil kaydetmedir ve kodun eksikliği açık bir biçimde fotoğrafın “doğallık” mitini güçlendirmektedir: Sahne buradadır, insan eli ile değil mekanik (mekaniklik burada nesnelliğin teminatıdır) olarak zapt edilmiştir. İnsanoğlunun fotoğrafa müdahaleleri (çerçeveleme, uzaklık, ışık, odak, hız) tamamen etkin bir biçimde yan anlam düzlemine aittir: sanki başlangıçta (ütopik olsa da), insanın farklı tekniklerin

yardımıyla kültürel bir koddan kaynaklanan göstergeleri sonradan üzerine yerleştirdiği, kaba bir (önden ve net) fotoğraf vardı. Öyle görünüyor ki, sadece kültürel kod ile doğal kod-olmayan arasındaki karşıtlık fotoğrafın kendine özgü karakterine denk düşer ve insanlık tarihinde temsil ettiği antropolojik devrime değer biçmeye olanak tanır (Barthes, 1977:44).

Fotoğrafın gerçekliği ve anlık oluşu, onu geçmiş olana erişimi olanaklı kılan tüm diğer mekanizmalardan farklılaştırmaktadır. Barthes'a göre fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnızca bir kez olmuştur ve bu bağlamda var oluş açısından asla yinelenmeyecek olanı mekanik olarak yinelemektedir (Barthes, 2000:18). Bu bağlamda fotoğraf orada olmanın değil, ki bu bilinç düzeyini mekanik olarak yinelenen kopyalar tetiklemektedir, orada bulunmuş olmanın farkındalığını da yeniden üretmektedir. Bu da bizi yeni zaman-uzam kategorilerine ulaştırmaktadır. Barthes'a göre bu kategoriler geçici öncelik ve uzamsal dolayısızlıktır ve fotoğrafın varlığı şimdi-burada ve önce-orada arasında mantıkdışı bir kesişme yaratmaktadır (Barthes, 1977:44). Bu bağlamda fotoğrafın gerçekliğine ait sorunsal, ona ait gerçekliğin şimdi ve burada bulunuşunda değil, önce ve orada bulunmuş olmasında yer almaktadır.

Barthes'ın fotoğrafın zamansallığına yönelttiği iddia aynı zamanda ötekinin temsilini de doğrudan etkileyen uzamsal kırılmadır. Fotoğrafik üretim sürecinde, fotoğraf karesi dünyevi herhangi bir görüntüyü çerçevelemektedir. Bu çerçeveleme süreci belli bir anın pozlanmasını içeren, kamera açısı, odak uzunluğu, seçilen objenin algısını dönüştürebilecek gölge ve ışık seçimi ile denetlenmektedir. Pozlama burada salt mekanik bir kavram olmaktan çıkıp, aynı zamanda, anı tarihsel araştırma nesnesine dönüştüren bir işlev taşımaktadır. Fotoğraf kendi sınırlılıkları içerisinde, tarihsel araştırma nesnesini bazı şeyleri dışarıda bırakarak kontrol altına alır ve

kısıtlar. Bu anlamda fotoğrafın oluşturduğu bu seçilmiş uzam, doğal uzamın analogik mikro kozmosuna dönüştürmektedir.

Kültürel, zamansal ve uzamsal kırılmalarına rağmen, fotoğrafın yadsınamaz otoritesi, onun dünyevi ve maddi varlığına dayanmaktadır. Fotoğraf fotoğrafçının hem varlığını ve gözlemlerini hem de temsilindeki “gerçekliği” onaylamaktadır (Edwards, 1992:7; Tagg, 1988:5). Fotoğrafi ötekinin tanımlanmasında etkin biçimde kullanan antropolojik ve etnografik fotoğrafik eğilimler de, fotoğrafın “gerçek”, “doğal” ve “otantik” mekanizmalarından açık bir biçimde yararlanmışlardır. Ancak, söz konusu olan bu problemlerin ışığında, öteki ekseninde kurulan tarihin, bu mekanizmalar ve onların kırılabilirlikleri içerisinde seçili fragmanlar olarak oluşturulmasıdır. Edwards’a göre bu fragmanlar, olguların kaydı ile başlayan, daima geçmişe yönelik değerlendirme ve yeniden çalışmayla devam eden bir süreç içerisinde oluşmaktadır. Aynı biçimde antropoloji ve etnografide gözlemlenen kültüre ait özgül yapılar da, bilgi kaynaklarının kaydedilmiş fragmanlarının toplanması ve bu fragmanların sentezi ve genelleştirilmesi biçimindeki nihai çalışma ile oluşturulmaktadır. Bu bağlamda fragmanlar kültürün birleştirici unsuru olarak biçimlenmektedir. Böylelikle bu çerçevede değerlendirilen fotoğrafın da özgül anı, bütünü ve genelin temsili haline dönüşmektedir (Edwards, 1992:8).

Fotoğrafın bütün olarak bir kültürü temsilindeki en önemli eksikliklerden bir diğeri, temsil ettiği şeyin sabitlenmiş bir replikasını oluşturmasına rağmen temsil edilen şeye dair yorum ya da açıklamaları daha esnek bir biçimde açık uçlu bırakmasıdır. Ancak, fotoğrafın yoruma yönelik bu esnekliği, Barthes tarafından tam anlamıyla fotoğrafı pasifize eden bir süreç olarak okunmamaktadır. Ona göre

fotoğraflar yapılandıkları yöntem içerisinde anlamı oluşturmaktadırlar. Temsili biçimler bir görüntüyü, zihin tarafından erişilebilir ve anlaşılabilir hale getirmektedir (Barthes, 1977:36). Bu bağlamda ötekinin temsilinde fotoğrafın işlevi en azından görsel deneyimin analogisi olarak değerlendirilebilecek bir deneyime dönüşmektedir.

Fotoğraf, bilginin aktarılması sürecindeki tüm eksiklerine ve esnekliğine rağmen deneyimlenen ve araştırılan özne üzerinde düşünmeyi olanaklı kılmaktadır. 19. yüzyılın ilk yarısında fotoğraf öncesi optik deneyimlerin oluşturduğu görme biçimleri de, fotoğrafın belgeleme niteliğini öne çıkartan bu biçimde bir görsel deneyimin kurumsallaşmasında etkin bir rol oynamıştır. Ötekiliğin temsiline hâkim olan optik deneyim, ilkin fotoğrafın erken dönemine ait manzara ve özne temsillerinde görülürken, çok kısa bir süre de etnografi ve antropolojinin ampirik olarak tanımlanan temsil biçimlerinde fotoğrafın kullanımı ile kurumsallaşmıştır. Bu temsil deneyimi, hem fotoğrafçı hem de fotoğrafı tüketen izler kitle için bilgiyi ve “gerçekliği” sınıflandırma olanağı sağlamış, antropolojik ya da etnografik amaçla üretilmemiş olsalar bile, bu tarz bir ampirik kavrayışın sonuçları olarak okunmalarını olanaklı kılmıştır.

Bu tarz ampirik eğilimlerin oryantalizm temsilleri bağlamında değerlendirilmesi, 19. yüzyıl kolonyal temsil deneyimlerinin genel eğiliminden farklı bir durumu içermektedir. Oryantal olanın temsili, bilimsel eğilimlerle birlikte, hayali ya da fantazmatik olan temsil biçimleri ile melez bir temsil geleneği içerisinde değerlendirilmektedir (Alloula, 1986; Graham-Brown, 1988). Nochlin’in Gérôme örneğinde tartıştığı, gözleme dayalı akademik eğilim ve sözde gerçek uzamın hayali özneler ile temsili de oryantalist temsiller, egzotizm-ampirizmin melez temsillerine

örnek oluşturmaktadır. Hem pitoresk hem de fotoğrafik Doğu temsilleri 19. yüzyılın son çeyreği göz önüne alındığında birbirlerine paralel biçimde bu melezlik deneyimini sürdürmektedir. Bu bağlamda, ampirik hedefler ve egzotizm melezliğinin oluşmasında en önemli etken, Doğu temsillerinin üretim ve tüketim sürecinde yer alan tecimsel eğilimlerdir. Batılı izler kitle için üretilen Doğu'ya ait uzamsal (coğrafi-arkeolojik) ve etnik (antropolojik-etnografik) resim ya da fotoğrafların iki bağlam içerisinde (ampirik-tecimsel) eş zamanlı olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Özellikle fotoğraf özelinde, yüzyılın son çeyreğinde Batı görsel deneyimi içerisine yayılan cartes-de-visite olgusu bu eş zamanlı temsil biçiminin kanıtlarını oluşturmaktadır. Fotoğrafik bir teknik ve tür olarak cartes-de-visite'nin ortaya çıkışı, fotoğrafın keşfi ile yaygınlaşan portre geleneği ile ontolojik bağlar taşımaktadır. 1863 yılında Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889) tarafında üretilen cartes-de-visite'nin getirdiği en önemli yenilik fotoğrafik portrelerin yaygın bir biçimde ve düşük maliyetle üretilmesi olmuştur. Aynı yıllarda Batı'da yaygınlaşan fotoğraf stüdyoları da cartes-de-visite'lerin kitlesel olarak üretilmesinde ve popüler bir fotoğrafik tür olarak yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Cartes-de-visite üretebilen farklı boyutlarda fotoğraf makinelerinin üretilmesi ve fotoğraf kağıtlarının standartlaşması bu fotoğrafik üretim biçiminin geniş bir üretici-tüketici kitlesi tarafından Batı uzamı içerisinde dolaşıma sokulmasını sağlamıştır. Çağdaşı olan stereografik fotoğraf tekniği ile birlikte fotoğrafın ilk tecimsel örneklerini oluşturan tür, öncelikle ünlü sanat yapıtlarının replikalarını, ünlü tarihi kalıntıların ve tanınmış kişilerin fotoğraflarını pazar içerisinde dolaşıma sokmuş, turistik fotoğraf eğilimleri ile birlikte de türün sınır ötesine taşınması sağlanmıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde

cartes-de-visite'nin tetiklediği portre örnekleri, Avrupa'nın daha az gelişmiş bölgelerinde, Avustralya, Hindistan, Çin, Japonya, Ortadoğu ve Afrika'nın kolonyal bölgelerinde aktif bir biçimde üretilmiştir. Türün ampirik eğilimlerle olan ilişkisi de 1860 ve 70'li yıllarda ilkin yerel olarak üretilen portreler ile ardından yerel ya da sınır ötesi etnisite ve ırk temsilleri ile kurulmuştur. 1873–74 yılları arasında John Thomson tarafından Çin'in liman şehirlerinde yaşayan insanların fotoğraflandığı 200 adet fotoğraftan oluşan *Illustrations of China and Its People* (*Çin ve Halkı İllüstrasyonları*) adlı çalışma, Avusturyalı fotoğrafçı Baron Reteniz von Stiggfried'in 1871 yılına ait *Views and Costumes of Japan* (*Japonya'dan Görüntüler ve Kostümler*) adlı çalışması 19. yüzyılın ikinci yarısındaki cartes-de-visite ve etnografi ilişkisini örnelemektedir (Rosenblum, 1997:72)²⁴.

Kolonyalist ya da oryantalist deneyimin fotoğrafik temsil ile kurulan ampirik ve tecimsel ilişkinin kurumsallaşmasında seyyah fotoğrafçıların üretim sürecinde yer alması kadar yerel fotoğraf stüdyolarının 1860'lı yıllarda söz konusu uzama yayılmasının da etkisi söz konusudur. Türkiye'de Abdullah Biraderler ve Pascal Sebah & Joellier'in stüdyoları, Cezayir'de Neurdein Kardeşler'in ND Fotoğraf Stüdyosu, Lübnan'da Felix Bonfils öncülüğündeki Maison Bonfils Stüdyosu, İran'da Antoin Sevruguin'in stüdyosu 19. yüzyılın ikinci yarısındaki bu tarz yerel oluşumlara

²⁴ Uzakdoğu ile ilgili cartes-de-visite'lere yönelik ilginin merkezinde iki farklı eğilim yer almaktadır. Bunlardan ilki entelektüel bir eğilim ile, Japonya'nın Batılılar için gizli kalan toplumsal yaşamı ve tarihine yönelik ilgidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Japon hükümetinin Batılılaşma eğilimleri ile Batılılara tanıdığı seyahat özgürlükleri bu entelektüel ilginin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Böylelikle üretilen çok sayıda cartes-de-visite ile yüzyıllar boyunca gizli kalmış ve Batılılaşma ile yok olması olası olan geleneksel bir kültür Batılı çağdaş izleyici tarafından deneyimlenmiştir. İkinci eğilim, cartes-de-visite'lerin özellikle Batılı erkek izleyicinin Japon hayat kadınlarına, fahişelerine ve geşalarına duydukları egzotik ilgiye yönelik temsilleridir. Tamamen Batılı erkek izleyiciyi hedef alan erotik temsiller Uzakdoğu hakkındaki cinsellik mitini canlandırmaya yönelik olarak üretilmiş ve tüketilmiştir (Hight, 2004:151).

örnek verilebilir. Doğrudan Batı sermayesi tarafından kurulan ya da dolaylı olarak bu sürece eklenen stüdyolar Batı'da Doğu'ya ve sömürelere dair geniş bir fotoğrafik koleksiyonun oluşmasını sağlamışlardır. Cartes de visite'nin Batı'daki tecimsel başarısının ardından da yerel stüdyoların oluşumu ve bu stüdyoların Batı fotoğraf endüstrisi içerisindeki önemi artmıştır. Batılı fotoğrafçıların, Neurdein ya da Bonfils ailesi örneklerinde olduğu gibi Doğu'da seyyahların oluşturduğu fotoğraf örneklerine kıyasla nicelik olarak daha geniş portfolyolar oluşturdukları gözlemlenmektedir. Örneğin, Felix Bonfils ilk olarak 1860 yılında Fransız seyahati sırasında geldiği Lübnan ve periferisine, yaklaşık yedi yıl sonra ikinci kez kardeşleri Adrien ve Marie-Lydie Cabanis ile gelerek, 1871 yılına kadar Maison Bonfils bünyesinde 15.000 baskı ve 9000 stereoskopik görüntü oluşturmuştur (Rosen, 1984: 28; Perez, 1988:141).

19. yüzyıl fotoğraf stüdyolarının üç farklı biçimde örgütlendiği görülmektedir. Bunlardan ilki Neurdein ve Bonfils örnekleri gibi sömürge coğrafyalarında Batı sermayesi destekli olarak kurulan stüdyolardır. İkinci örgütlenme biçimi sömürge dışı Sevruguin örneğinde gözlemlenen ve ilk örgütlenme biçimine göre daha geçici olan Batı-dışı geleneksel coğrafyalarda kurulan stüdyolardır. Bunlara ek olarak en az ilki kadar önem taşıyan ve tecimsel olarak başarı kazanan örgütlenme biçimi de Abdullah Biraderler örneğinde olduğu gibi tamamen yerel sermaye tarafından kurulan stüdyolardır. Neurdein ve Bonfils stüdyoları örneklerinde değerlendirilebilecek olan sömürge coğrafyalarının ve öznelerinin temsilleri 19. yüzyılın son çeyreği açısından diğer stüdyo örgütlenmelerine ve fotoğrafik üretimine göre daha ideolojik bir işlev taşımaktadır. Bu tarz Batı merkezli yerel stüdyoların oluşumu, Batılı izleyicinin turistik

ihtiyaçlarını karşılamamanın yanı sıra, aynı zamanda kolonilere ait kentsel uzamın örgütlenmesine (ki burada kolonyal yönetimlerin yerel kültür üzerindeki “başarıları” üzerine odaklanılmaktadır) ve kolonileştirilmiş öznelerin fizyonomilerine dayanan ırksal kategorilerini temsil etmeye yönelik girişimleri de içermektedir (DeRoo, 2004:160; Erdoğan, 2004:109–111). ND Stüdyosu’nun örgütlenme biçimi, 19. yüzyıl fotoğrafik üretimi ve tüketimine hâkim olan kolonyalist eğilimleri örneklemektedir. ND Stüdyosu, tamamen Fransız hükümeti destekli olarak kurulmuş ve yüzyılın ikinci yarısı için Fransa’nın en büyük cartes-de-visite ve kartpostal üreticisi olmuştur. Oluşum doğrudan Batılı kolonyal nüfusu hedef alan fotoğrafik temsillere yönelmiştir. Bu hedef doğrultusunda Cezayir’de çekilen fotoğraflar, Paris’te banyo edilmiş ve yine Cezayir’de yıllık kartpostal katalogları biçiminde pazara dâhil olmuştur. ND tarafından katalogların içinde yer alan fotoğraflar Batı fotoğraf tüketicilerinin ilgisini uyandıracak ve pazar ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde iki farklı kategori biçiminde düzenlemiştir. Bu kategorilerden ilki katalogların büyük bir kısmını oluşturan panoramik fotoğraflar ve genel plan kent fotoğraflarıdır. Kentsel manzara betimlemeleri olarak da adlandırılabilir fotoğraflar, Cezayir’in farklı kentlerinden oluşturulan görüntüleri içermektedir. İkinci olarak kataloglar içerisinde, ilkinin göre daha az yer tutan Cezayir halkını oluşturan insan tiplerine ve kostümlerine yer verilmektedir²⁵. Kent fotoğraflarının büyük bir çoğunluğu tam olarak Batılı tüketicinin ihtiyaçlarını karşılayacak bir biçimde, Fransız kolonyal deneyiminin kültürel etki ve sonuçlarına odaklanmaktadır. Modern kent mimarisi ile

²⁵ 1905 yılında hazırlanan katalog bu ayrımın nicelik yönünü de ortaya koymaktadır. Kataloglar her bir imajın ne kadar yeniden üretildiğini belirtmese de, içerisinde listelenen 1320 adet fotoğraf kent fotoğrafı, 201 adet tip ve kostüm fotoğrafıdır (DeRoo, 2004:160).

turistik ihtiyaçların giderilmesini sağlayacak modern ulaşım, lüks konaklama mekânları ve boş zaman aktiviteleri bir arada sunulmaktadır. Kent temsillerinin diğere bir kısmı ise, turistik eğilimlere yönelik tüketimden daha çok ideolojik bir sürece işaret eden temsilleri içermektedir. Bu fotoğraflarda Fransız yönetimine ait modern kent merkezlerinin temsillerine karşıt bir biçimde önceki dönemin Türk hükümdarlığına ait izler taşıyan mekânlar, yerel halk ile birlikte ilkel, gizemli ve düzensiz olarak tasvir edilmişlerdir (Deroo, 2004:162). Bu karşıtlık ilk olarak mimari yapıların eskimişliği ve köhneliği ile kurulurken, ardından bu ilkel uzamlarla ilişki içerisinde olan yerli öznenin çağın dışında kalmış gündelik hayat pratiklerine odaklanmaktadır. Batılı izleyici için gündelik hayatta doğrudan sokağın kendisinde icra edilmesi mümkün olmayan mesleklerin fotoğrafik temsillerinin de Doğu'ya ait bu uzamların içerisinde temsil edilmesi bu bağlamda Doğulu öznenin ilkel yaşam pratiklerini örneklemektedir.

Kolonyal ya da bağımsız öteki özne ve onun Batılılarla dahil olduğu uzamı içine alan fotoğrafların karşıt ve iki yönlü bakışı, Batılı yönetimler altında olsun ya da olmasın oryantal olan uzamın, ticari merkezler, boş zaman aktiviteleri içerisinde yerel nüfus ve medeni metropoller arasındaki ayrıma da işaret etmektedir. Hatta bu karşıtlık doğrudan Batılı öznelerin yerli halk ile birlikte betimlendiği kalabalık uzam fotoğrafları örnekleriyle ortaya konmaktadır. Bu tarz temsillerin işaret ettiği, gündelik hayatın sürdürüldüğü hem mimari hem de kültürel açıdan melez mekânlar olarak Batılı özne ve kolonyal öznenin bir arada yaşadığı kamusal alanlardır. Daha net bir ayırım, kolonyal öznenin kendi kimliğini oluşturduğu ve kendini gündelik yaşamda karşılaştığı kolonyal müdahaleye karşı koruduğu özel alanda ortaya çıkmaktadır (Çelik, 2004:618). Batılı sömürgeci için ötekiye ait bu alanlar yerli

halkın yaşam pratiklerinin en kapalı yönü ile ötekinin sömürgeci ve oryantalist söylemlere karşı direnişini de temsil etmektedir. Bu bağlamda ampirik temsillerin müdahaleli sözde uzamından farklı olarak, kolonyal öznenin uzamı gerçekte var olan ve hatta onun direnişi ile simgelenen bir uzama dönüşmektedir. Yine Batılılar için kolonyal ve oryantalist fotoğrafik temsillerde özel alan içerisindeki direniş daha çok kolonyal ya da oryantal öznelere ait aile hayatının ve kadınların gündelik hayat aktivitelerinin temsilinde cisimleştirilmektedir. Ailenin ve kadının, modernleşme pratiklerine ve sömürgeci iktidar söylemlerine karşı geleneksel yaşam pratikleri ve bu pratiklerin kurulduğu fiziksel olarak yalıtılmış özel alanlar, direnişin fiziksel örneklerini oluşturmaktadırlar. Sömürgeci projenin kültürel alandaki başarısızlığı olarak da okunabilecek olan bu temsiller bir yönden de oryantalist resim temsillerinin yerel-geleneksel gündelik yaşam pratiklerinin betimlenmesi ile benzerlikler taşımaktadır. Özel hayatın sürdürüldüğü yalıtılmış mekânların kültürel farklılığının yarattığı ilgi ve kolonyal ve oryantalist özel alanı şekillendiren görsel kültür Delacroix'ya ait *Les Femmes dans leur Intérieur (Kendi Evlerinde Kadınlar)* gibi resimlerle örneklenebilmektedir. Delacroix'nın resmin çizildiği dönemde, Cezayir'deki Fransız diplomatik misyonunun üyesi olarak diplomatik konumu, 19. yüzyılın son çeyreğindeki fotoğrafik temsillerin kolonyal eğilimleri ile benzerlikler taşıdığını kanıtlamaktadır.



İmaj 23: Delacroix, Eugène, “Les Femmes dans leur Intérieur (Kendi Evlerinde Kadınlar)”, 1834, Montpellier, Musée Fabre

İmaj 24: Bilinmeyen Fotoğrafçı, “Luce Ecole'de Kuskus Hazırlanması”, 1890 Washington: Library of Congress

Her iki temsildeki bir diğer ortak özellik özel hayata sınırlı biçimde dâhil olmalarıdır. Özellikle fotoğrafik temsil içerisinde özel yaşama dair görüntülerin, kentsel manzara fotoğraflarına kıyasla az rastlanır ve indirgeyici olduğu gözlemlenmektedir (Çelik, 2004:619). İndirgeme, bu tarz örneklerde evlerin avluları ile sınırlı bir temsil ile biçimlenmektedir. Avluların mimari olarak pitoresk yapıları ve görece olarak daha kolay fotoğraflanması, bu uzama ait görüntülerin 19. yüzyılın son çeyreğinde sıklıkla oluşturulmasına neden olmuştur. Özel hayatın ve aile hayatının sürdürüldüğü en önemli yerel uzamlar olan avlular, eve ait tüm odaların ona açıldığı ailenin çalışma ve sosyalleşme alanı olarak önem kazanmaktadırlar. Kolonyal çerçevede taşıdığı geleneksel direniş bağlamı ile birlikte bu uzamlar, aynı zamanda oryantalist ve kolonyalist temsillerin temsili uzamlarına dönüşmüştür. Henri Lefebvre tarafından ortaya atılan temsili uzam kavramı, özel hayatın sürdürüldüğü uzamın neden kolonyalist ve oryantalist temsiller açısından da önem kazandığını açıklamaktadır. Ona göre, temsili uzamlar, doğrudan ilgili imgelem ve

sembollerle bir arada yaşanan uzamlardır. Bu nedenle yerli olana ve kullanıcılarına ait uzamlar, sanatçılar tarafından betimlemenin ve daha genel anlamda bir arzunun merkezleri haline dönüştürülmüşlerdir. Egemen olunan ve nadiren de deneyimlenen uzamlar, imgelem tarafından değiştirilmek ya da kendisine mal edilmek istenen mekânlardır. Bu tarz temsili uzamlar, öğelerinin sembolik kullanımlarının üretilmesi ile fiziksel uzamın üzerine yayılmaktadırlar. Lefebvre'e göre bu süreç, sözel olmayan işaretler ve göstergeler sisteminin kolay anlaşılır ve tutarlı sistemine yönelik bir eğilimi de işaret etmektedir (Lefebvre, 2000:39).

Özel hayata yönelen fotoğrafik temsiller salt kültürel farklılıkları değil, aynı zamanda 19. yüzyılın genelinde Doğu temsillerine yayılmış olan harem mitini de canlandırmıştır. Özel hayatın merkezinde yer alan sosyal süreç olarak kadının gündelik hayat pratikleri öncelikle oryantalist resimde, ardından yüzyılın ikinci yarısında kolonyal ve oryantalist fotoğraflarda sıklıkla tekrarlanmıştır. Lefebvre'in uzamın sembolik işlevine yönelttiği iddiaya benzer bir biçimde, Graham-Brown oryantalist temsillerde de kadının sembolik bir işlev taşıdığını savunmaktadır. Ona göre, oryantalist imgelem içerisinde kadına bakış ilkin, kadının toplum içerisindeki sosyal ve ekonomik statüsüyle ilgili yargılar çerçevesinde biçimlenmektedir. Bu yargılara göre kadının statüsü içinde yaşadığı toplumun geri kalmışlığının ve çürümüşlüğünün göstergesi olarak ele alınmaktadır (Graham-Brown, 1988:30). Diğer taraftan modernleşme deneyimlerine ya da kolonyal projelere rağmen gelenekten kopmayan yerlilerin ya da tebaanın kendi yalıtılmış uzamı içerisinde kadını toplumsal ve ekonomik yaşamdan dışlayan ataerkil toplumsal yapıları bu ilginin bir diğer unsuru olarak öne çıkmaktadır. Özel alana yönelen fotoğrafik temsillerde kadının yalıtılmış uzamın ana ögesi olarak temsilin merkezinde yer alması ve modern

ile geleneksel arasındaki çatışmayı ya da direnişi sembolize etmesi genel olarak sosyal ve ekonomik yargılardan beslenmektedir (Graham-Brown, 1988, 30–35; Çelik, 2004).

Kadının merkezde olduğu özel alana olan ilgi, salt kolonyal ya da oryantalist deneyimlerin toplumsal boyuttaki eğilimleri gibi “iyimser” yargılardan beslenmemektedir. 19. yüzyılın son çeyreğinde cartes-de-visite ve stereoskopik fotoğrafların ticari başarısı ve yerel fotoğraf stüdyolarının sayısındaki artış, kadının temsilinde ticari açıdan Batı pazarında başarılı olacağı öngörülen ve genellikle erotizm gibi Doğu ile ilgili stereotiplerden beslenen bir temsili de gündeme getirmiştir. Bu tarz fotoğrafların ilk örnekleri ve daha çok cartes-de-visite ve stereografik yöntem ile üretilen örnekleri çoğunlukla stüdyoların uzamlarının teatral kurguları ile birlikte oluşturulmuştur. Bu kurgular, temsil edilen isimsiz öznelerin ırklarını, dinlerini, kabilelerini ve nadiren de sınıflarını temsil eden önceden oluşturulmuş fotoğrafik ya da pitoresk fonlardan oluşmaktadır. Kolonyal ya da oryantalist deneyimlerin kamusal alanda karşılaştıkları, dine ya da geleneğe bağlı engellemeler, bu tarz temsillerin yerel stüdyolar tarafından yaygın bir biçimde kullanılmasına neden olmuştur. Ayrıca, kurgulanmış bir Doğu görüntüsünün Batılı izleyici tarafından daha kolay kavranır olması gibi ticari etkiler yerel fotoğrafçıların stüdyo uzamlarında sözde-Doğu uzamları yaratmasında etkili olmuştur. Lübnan’da Maison Bonfils tarafından gerçekleştirilen hayali Doğu fonu önündeki *Bédouines Syriennes (Suriye Bedevileri)* örneğinde görüldüğü gibi harem kurgusu ile üretilen çok sayıda cartes-de-visite bu tarz fotoğrafların 19. yüzyılın ikinci yarısındaki

popülaritesini örneklemektedir²⁶. Maison Bonfils tarafından stüdyolarda üretilen cartes-de-visite'ler sözde, kadın tipleri üzerine çalışmalar olarak konumlanlandırılan çalışmalar olsa da, aynı zamanda iç mekân senaryolarını gerektiren cinsiyetçi temsillerdir (Perez, 1988:104). Bu fotoğraflarda peçe ve çarşaf ile yüz ve vücutları kapalı kadınlar temsil edildiği gibi aynı zamanda kadınların cinsel uzuvlarını gösteren erotik temsillere de yer verilmektedir. Abdullah Biraderler ve Pascal Sebah gibi Batılı olmayan fotoğrafçıların da Maison Bonfils benzeri temsilleri yineledikleri bilinmektedir.



İmaj 25: Bonfils, Felix, “Bédounines Syriennes (Suriye Bedevileri)”, 1880, Kudüs: İsrail Müzesi

İmaj 26: Abdullah Biraderler, İsimsiz, 1880’ler, Paris:Texbraun

Kadına ve onun temsil ettiği egzotizme erişmede fotoğrafçıların karşısındaki en büyük engellerden biri, gündelik yaşam içerisinde kadınların oluşturdukları toplulukların homojen yapılarıdır. Dini ya da töresel nedenlerden, genellikle Doğulu kadınların ve daha nadiren erkek öznelere fotoğrafıya karşı isteksizleri ve

²⁶ Doğulu kadının erotizmini konu alan fotoğraflar sadece Doğu’da ikamet eden fotoğrafçıların tarafından üretilmemektedir. Özellikle 1850’li yıllarda oryantalist imgelere yönelik talebin yoğunluğu sonucunda çoğu Avrupalı fotoğraf stüdyosu Doğu konulu fotoğraflar üretmişlerdir (Perez, 1988:102).

toplulukların homojen yapıları fotoğrafçıların bu engele karşı farklı stratejiler geliştirmesine neden olmuştur. Doğu'ya ait sözde uzamların stüdyolarda yeniden oluşturulmasının fotoğrafçılara görece özgürlük sağladığı iddia edilebilir. Ancak, burada da gerçek Doğu uzamına ait öznelerin sınırlılığı Batılı fotoğrafçıların özgürlük alanını kısıtlamaktadır. Fotoğrafçıların bu sınırlamaya karşı geliştirdiği stratejilerden ilki, sözde-Doğu uzamları içerisinde Batılı özneleri Doğu kostümleri ile sunmak olmuştur. Özellikle doğrudan ticari amaçlarla üretilen ve erotizm içeren Doğulu kadın fotoğraflarında bu yöntem sıklıkla kullanılmıştır. Daha çok Avrupa'da üretilen bu fotoğraflar Louchet'in *Almée* adlı fotoğrafında da örneklenebileceği gibi Doğu'ya ait giysi ve nesnelere ile oluşturulmuş kurgulardır. Diğer bir yöntem daha çok yerel stüdyolar tarafından benimsenen, farklı etnografik temsiller içerisinde aynı modellerin kullanılması ile oluşturulan fotoğraflardır. Maison Bonfils tarafından üretilen fotoğrafların çoğunda bu yöntemin tekrarlandığı gözlemlenmektedir. Felix Bonfils'in 1875 yılına ait *Le grand Rabbin de Jarusalem (Kudüs'ün Baş Hahamı)* ve *Approuver la Cardeuse (Pamuk Tarayıcı Tutan Adam)* fotoğraflarında aynı modelin kullanılması yöntemin yaygınlığını örneklemektedir. Bu tarz fotoğraflarda Doğulu öznelerin sahip oldukları kimliklerden daha çok, onların temsil ettiği etnografik sözde-kimliğin ön plana çıkartılması söz konusudur.



İmaj 27: Bonfils, Felix, “Approuver la Cardeuse”, 1875, Kudüs: İsrail Müzesi

İmaj 28: Bonfils, Felix, “Le grand Rabbin de Jarusalem”, 1875, Kudüs: İsrail Müzesi

Diğer iki yönteme göre nadiren kullanılan yöntem ise fotomontaj yöntemi ile hayali olay ve mekânların oluşturulmasıdır. Daha çok Doğu ile ilgili klişelere yönelen yöntem resimler ve fotoğrafların bir arada kullanıldığı kurgusal temsilleri içermektedir. Tancredi R. Dumas'ın 1889 yılına ait *La vie dans l'Harem (Harem'de Yaşantı)* adlı fotoğrafında olduğu gibi, Batılı izleyici tarafından asla deneyimlenmesi mümkün olmayan bir olay, Doğu ve harem ile ilgili klişeleri ile temsil edilmiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinde Henry Peach Robinson ve Oscar Rejlander gibi fotoğrafçıların yüksek sanat eğilimleri içerisinde geliştirdikleri resimsel fotomontaj tekniğinin aksine burada gözlemlenen Batılı fotoğraf tüketicisini hedef alan, Doğu ve onun cinsel cazibesini temsil eden ve Batılı izleyici tarafından kolayca okunan temsillerdir.



İmaj 29: Dumas, Tancredi, “La Vie Dans l'Harem (Harem'de Yaşantı)”, 1889, Washington: Library of Congress

19. yüzyılın son çeyreğinde kadın ve gündelik yaşam pratiklerinin işlendiği fotoğraflık temsillerin ilgi odaklarından biri de Doğulu kadın imgelemi ile içselleştirilen peçe ve çarşaf olmuştur. Batılı özne için örtülü kadın imgesi belli bir

ölçüde egzotizmi içerse de, aynı zamanda kadının görsel rolü ve kolonyal ya da oryantalist deneyimlere karşı direncini de temsil etmektedir (Yeğenoğlu, 2004:54; Alloula, 1988:7–15). Kadının örtünmesi ile oluşturduğu direnç modern Batı düşüncesinin bilgi ve dolayısıyla iktidara yönelik arzusunun ve Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde vurguladıkları “büyüsü ortadan kaldırılmış dünyanın önündeki en büyük engeldir”. Bu bağlamda Yeğenoğlu, Batılı özne için peçenin, iktidarını bilginin sağladığı şeffaflık ile kurmayı hedefleyen modern iktidara direnç gösteren bir mecaz veya veri olduğunu iddia etmektedir (Yeğenoğlu, 2003:56). Doğulu özne olarak kadını bilmeye yönelik deneyimin önünde engel oluşturan örtünme ya da daha özgül olarak peçe, Alloula'ya göre de körlüğün sembolik bir eşdeğerliliğini oluşturmuştur. Fotoğrafik temsillerde de Doğulu kadın öznenin temsili, çarşaf ve peçe ile temsil edilen körlük metaforu ile cisim bulan reddediş pratiğiyle biçimlenmiştir. Fotoğrafçının temsil deneyimi ise bu çerçevede, araçla yönelttiği arzularını kıran bir direnişe dönüşmüştür. Örtünme özelinde reddediş ve direniş pratiği fotoğrafçı için arzularına, sanat pratiğine ve kendine ait olmayan çevredeki yerine karşı yönelmektedir. Doğu uzamına ait kadınların çarşaf ve peçeleri fotoğrafçı için bütünlüklü ve genelleşmiş maske işlevi taşımaktadır. Örtünme sadece özgül durumlarda değil tüm gündelik hayat deneyimi içerisinde karşılaşılan tekbiçimli bir olgudur. Bu dinamik tekbiçimlilik, fotoğrafın olanaksızlığını, ifadenin noksanlığını ve hayal kırıklığını işaret etmektedir (Alloula, 1988:7).

Doğulu kadının örtünme ile ilgili pratiği, yaygın Batı imgeleminde, kadınların toplumsal yaşamdan uzaklaştırıldığı, entrika ve kıskançlıklardan korunduğu, sadece erkek cinsel eş ya da maliki ile ilişki içerisinde olduğu sembolik bir inzivayı da

canlandırmaktadır (Graham-Brown, 1988:74). Sembolik inziva ise harem mitinin canlandırıldığı kadınların gizli dünyasına odaklanmaktadır. Batılı erkeğin erişmesi mümkün olmayan ama onun tarafından arzu edilen yüksek duvarlar ve kapalı kapılar ardındaki dünya kadının cinselliği ile biçimlenen imgelemi canlandırmaktadır. Fotoğrafçının kadına ve aile hayatına erişebildiği fotoğrafik temsiller, kolonyal ya da oryantal öznelere ait yaşamsal alanların avlu örneğinde gözlemlenebileceği gibi temsili uzamların boyunduruğunda kalan uzamlarla sınırlı kalırken ve toplumsal hayatta örtünme pratiği ile engellenirken, Doğu imgelemindeki kadını arzu nesnesine dönüştürememiştir. 19. yüzyıl fotoğrafçısının Doğu imgelemindeki arzu nesnesi olarak kadının kurgusuna erişimi ise kendi özgürleşmiş uzamı olan stüdyosunda oluşturduğu, peçesi ve örtüsü kaldırılmış harem taklidi aracılığı ile olmuştur. Alloula'ya göre bu taklit uzamlar içerisinde fotoğrafçının kadının direnişini sembolize eden peçeyi ve örtüyü kaldırmaya ve onun gizli deneyimine ortak olmaya duyduğu arzu, yine taklit uzamın ifade ettiği ve daha gizli biçimde bütün uzama ve onun unsurlarına hâkim olma ve deneyimine ortak olma arzusu ile birleşmektedir. Bu bağlamda Alloula, açık bir biçimde hareme yönelik fantazmaların ve onun ifade ettiği genellemelerin, sadece gizli olan ve çok daha kötü niyetli bir anlamın önündeki şeffaf ve kullanımı kolay bir maske olduğunu iddia etmektedir (Alloula, 1988:103). Bu maskenin altında yatan ise fotoğrafçının kendi sorunlu ve hatta eksik imgelemi ile inşa ettiği sahipliktir. Taklit uzamlar ile elde edilen sahiplik, bu bağlamda kolonyal bakışın evrensel olduğu inancını harekete geçiren egemenlik hayali içerisinde yer almaktadır. Burada da Alloula'ya göre muğlâklığa, farklılığa ve ötekiliğe yönelmiş “röntgencilik” bulunmaktadır. Ona göre, röntgencilik, fotoğrafların dolaşımı ile kalıcılaşan büyük erotik hayal ile birleşen iktidarsızlık gibi takıncı bir nevroza

dönüşmektedir (Alloula, 1988:122). Fotoğrafçının kurgusal temsili, elde edemeyeceği evrenselliği ve taklit uzamın iktidarını üretmekte, kendisi ve çağdaşlarının dolayımı olarak röntgenledikleri bir iktidarsızlık uzamına dönüşmektedir.

BÖLÜM V: Osmanlı İmparatorluğu'nun Fotoğrafik Temsili

V.1. 19.yy'ın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Hareketleri ve Osmanlı Oryantalizmi:

Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri ve Osmanlı'da fotoğrafın aynı dönem içerisinde değerlendirilebilecek ve sıklıkla birbirleri ile kesişen paralel tarihleri vardır. 1839 yılında fotoğrafın keşfi ve yine aynı yıl Tanzimat Fermanı'nın ilanı sadece bir rastlantı olsa da, fotoğrafın Osmanlı'nın Batılılaşma deneyimi içerisinde yoğun bir biçimde yer aldığı gözlemlenmektedir. Fotoğrafın Osmanlı'ya girişinin çok kısa bir sürede gerçekleşmesi, uluslararası fuarlarda fotoğrafın temsil gücünden yararlanılması, II. Abdülhamid'in fotoğrafa olan ilgisi sonucu saray albümlerinin hazırlanması ve saray fotoğrafçılığı kavramının ortaya çıkışı, Osmanlı'da fotoğrafın Osmanlı Batılılaşma hareketleri ile kesişen noktalarını oluşturmaktadır. Osmanlı'nın en basit ifadeyle tebaadan uluslaşma sürecine geçişi ile karakterize olan Batılılaşma hareketlerinin Batı evreni içerisinde duyurulması sürecinde fotoğrafın tanıtım aracı olarak ve Batılı oryantalist temsillerin homojenleştirici ve tarihsizleştirici karakterine karşı direnişle biçimlene propaganda aracı olarak kullanılması bu dönemde gerçekleşmiştir. 1867 Paris Fuarı'nda Abdullah Biraderler'in Osmanlı ve periferisinin coğrafi fotoğraflarının sergilenmesi ve 1873 Viyana Fuarı'nda Osman Hamdi Bey ve Pascal Sebah'ın çalışması olan Osmanlı halkının etnik giysilerine yönelik etnografik çalışmalar bu çerçevede değerlendirilebilecek örneklerdir. Her iki temsil örneği de Osmanlı'nın mevcut imgelemine kırmayı ve onun yerine Batı ile uyum sağlayabilecek kültürel bir çeşitlilik ve heterojenliğe sahip Osmanlı imgesini yerleştirmeyi hedeflemektedir.

Osmanlı Batılılaşma deneyiminin tanımlanıp tartışılacağı bu bölümde ve örneklem alanını oluşturan 19. yüzyıl Osmanlı fotoğrafik temsillerinin inceleneceği sonraki bölümlerde yaklaşım, Osmanlı'da fotoğraf aracılığı ile yapılan heterojenlik vurgusunun aksine Osmanlı'nın önceki bölümlerde tartışılan çağdaşı Doğu temsilinde Batı dinamiklerini harfiyen uyguladığı ve hali hazırda mevcut stereotipleri yinelemekten öteye gidemediği gösterilmeye çalışılacaktır.

V.1.1. Paralel Tarihler I: Batılılaşma ve Osmanlı:

Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri en genel anlamda Osmanlı'nın 18. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılın tamamına yayılan yeni kimlik arayışının sonucudur. Bu yüzyıllar Osmanlı'nın oluşturduğu korkutucu imgelemin yerini Avrupa'nın hasta adamı nitelendirmesine terk ettiği dönemlerdir. Osmanlı bu dönemde ulusal parçalanmanın iç tehdidi ile karşı karşıya kalırken aynı zamanda sınırlarını tehdit eden Avrupalı emperyalist tehdidin de baskısı altındadır²⁷. Bu dönemde, Osmanlı karşı karşıya olduğu ulus-devlet ve emperyal tehdit ile paralel olarak, kendini modern çağa uyduracak atılımları gerçekleştirmek doğrultusunda istekli gözükmekte ve buna yönelik adımlar atmaktadır. İktidarının son ve uzun yüzyılında Osmanlı salt Tanzimat reformları olarak adlandırılan ve siyasal reformları içeren radikal programları harekete geçirmekle kalmamış, aynı zamanda tek ve özgül

²⁷ Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu kendi sınırları içerisindeki etnik unsurların milliyetçi tehditleri ile mücadele etmektedir. Batı temelli otonomi teorileri ve özgür irade ilkeleri ile Osmanlı içerisinde tebaa statüsünde olan pek çok etnik unsur ulus devlet oluşturma talepleri çerçevesinde Osmanlı ile mücadele içerisine girmişlerdir. Sadece 19. yüzyılda Yunanistan'ın bağımsızlığını ilan etmesi (1881), Sırbistan'ın tüm yüzyıla yayılan ve nihayet 1877 yılında sonuçlanan bağımsızlık mücadelesi, emperyalist eğilimlerle birleşen Cezayir'in Fransızlar tarafından resmen işgali (1880), Kıbrıs'ın İngilizler tarafından işgali (1878) ve Mısır'ın yine İngilizler tarafından işgali (1882) Osmanlı'nın karşılaştığı ulus devlet ve emperyal tehdidi oluşturmaktadır (Shaw, 2003:18).

ulusal idealin biçimlendirilmesi ile, yurttaşlık kavramıyla içkinleştirilecek ve reformların benimseneceği ve yerleştirileceği bir kültürel öz-kimliğin de yaratılmasını hedeflemiştir. Güçlü ve Batılı emperyal deneyimlere direnen bir imparatorluktan, 19. yüzyılın Osmanlı Devleti'ne doğru yaşanan çözüme ve imparatorluğun bıraktığı kapitülasyonlar gibi bir zamanlar iç dinamiklerin direnç gösterebildiği Batı ile kurulan ekonomik ilişkiler Osmanlı'nın iç bütünlüğünü tehdit ederken, Osmanlı'nın birliğini korumak için kendi kültürel öz-bilincini kurma hedefi anlamlı görünmektedir. Batılılaşma hareketlerinin kurguladığı öz-bilincin oluşturulması ideası, Osmanlılık çerçevesinde varlık bulurken, trajik olan Osmanlı'nın kendi kimliğini oluşturduğu unsurlardan yüzyıl içerisinde oldukça hızlı bir biçimde ayrılmasıdır. Yüzyıllar boyunca imparatorluğun kimliğini oluşturan çok katmanlı etnisitenin yarattığı heterojen yönetsel unsurlardan ve çeşitlilik gösteren tebaadan mahrum kalan yeni kimlik arayışı, Batılı anlamda bir Osmanlı kimliğinin oluşmasına ya da eksilteli oluşmasına neden olmuştur. Batılılaşma bağlamında Tanzimat ile birlikte deneyimlenen reformlar, Osmanlı kimliğinin inşası ekseninde bu biçimde sözde bir ulusal kimlik ve buna bağlı olarak oluşan öz-kimlik metaforu ekseninde varlık bulmuştur.

Osmanlı'nın öz-kimliğini oluşturma ekseninde hedeflediği, Batılı anlamda bir ulus-devletin inşasıdır. Çağdaş olan Batı'nın tanımlanması ve onun çağdaş pratiklerinin içselleştirilmesi kendi öz-kimliğinin oluşturacağı taban içerisinde gerçekleşecektir. Ancak, burada da karşılaşılan tanımların net bir biçimde yapılmamış ve özgün pratikleri tam olarak bilinmeyen bir Batılılaşma deneyimidir.

Batılılaşma en yalın ve çağdaş anlamı ile Batı'ya benzemek, onun çağdaş pratiklerini ve eğilimlerini benimsemek çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu bağlamda bir ideale yönelik olarak gerçekleşen bir dizi teori ve pratik Batılılaşma hareketleri olarak tanımlanmaktadır. Cemil Meriç'e göre bu ideal, Batı-dışı uluslar için ilk başta farklılıklar gösteren kavramlaştırmaları içermektedir. Örneğin, sömürge halkları için bu ideal en basit hali ile efendilerine benzemektir. Hindistan için "İngilizleşmek", Hind için "Fransızlaşmak" olarak kavramlaştırılmaktadır. Ancak, uzun süren emperyal deneyimin ardından, bu kavramlaştırmanın dar ya da daha yerel tanımının aksine "Avrupalılaşmak" ardından da Batı'nın dışında kalan bölgeleri imleyen Batılılaşma ve hepsinden daha topyekûn bir kavram olan modernleşmeye doğru uzanan bir kavramsal dönüşüm yaşanmıştır (Meriç, 1983:234). Yine Meriç'e göre, gerçekte bu kavramlaştırmalar, emperyalist eğilimlerin "iyi niyetinden" kaynaklı olarak farklılık gösteren ve aynı olguyu işaret eden kavramlardır. Hasan Bülent Kahraman'a göre Meriç'in aynı olguyu işaret eden farklı kavramlarının aksine Batılılaşma, modernleşme gibi daha çok 20. yüzyılın ikinci yarısına atfedilen kavramdan daha özgül bir anlam taşımaktadır. Meriç'in işaret ettiği gibi başlangıçta daha kapsamlı ve tarafsız bir kavram olarak sunulan Batılılaşma, hızla politik bir işlev kazanarak kısa sürede bu özelliğini yitirmiştir (Kahraman, 2004:125). Batılılaşmanın siyasal boyutuna vurgu yapan Ahmet Çiğdem ise Batılılaşma kavramını, sömürgecilik ve ticari hakların kazanılması ile ilişkili olarak, Batı'nın kapitalist pazarının genişlemesini Batı'nın lehine işleyen bir tarihsel evrimle ilişkilendirerek, Batı-dışı toplumların Batılılaşma adı altında modern olamadan modernleştiklerini ve modernitenin kurumsal alt yapısı modernizasyon sürecine eklemlediklerini iddia etmektedir. Bu bağlamda Batı-dışı toplumlar ister

Batı ve onun kolonyalizm genişlemesi dışında kalan örneklere öykünerek, isterse de doğrudan kolonyal deneyimlerde Batı tarafından, telafi edici ve tarihsel gecikmenin giderilmesini içeren pratiklere eklenmektedirler:

Batılılaşma, kolonizasyon ve kapitülasyon ikilisiyle kapitalist pazarın büyümesini de kapsadığından, tarihsel evrimin Batı lehine olmak üzere eşitsiz gelişmesini içerir. Batılı olmayan toplumların, hangi adlarla adlandırılmış olursa olsun, yaşadıkları ya da maruz kaldıkları “modern” pratikler, tarihsel olarak asla “çağdaş” pratikler olmamıştır. Batılılaşma, bu halde zaten, bir “telafi edici” ideoloji ve “tarihsel gecikmişliğin” giderilmesinin bir aracı olarak kendisini kurmuştur (Çiğdem, 2004).

Batı'nın, Batı-dışı toplumlar üzerindeki etkisi, onun coğrafi egemenliğini genişletmesi ile de doğrudan ilişkilidir. 19. yüzyılda ivme kazanan egemenlik süreçleri Batı devrimi olarak nitelendirilebilecek siyasal, sosyal ve askeri başarıların, Batı-dışı coğrafyalar üzerindeki hâkimiyetini pekiştirmiştir. Öncelikle kolonyal deneyimlerin parçaları olarak, özellikle de 1885 Berlin Antlaşması ile net bir biçimde, kolonyal coğrafyaların meşruiyet sınırlarının belirlenmesi²⁸, ardından Avrupa'daki Müslüman güç olarak Osmanlı'ya yönelim ile yüzyılın sonuna doğru dünya nüfusunun %85'ini içine alan fiziksel bir genişleme Batılılaşmanın coğrafi ve demografik sınırlarını belirlemiştir (Von Laue, 1987:25). Bu süreç sonunda Afrika ve Hindistan örnekleri gibi kolonyal deneyim tarafından sürdürülen bir Batılılaşma politikası, diğer taraftan da Osmanlı örneğinde gözlemlenen Batı'ya benzeme çabası

²⁸ 1885 yılında imzalanan Berlin Antlaşması, hali hazırda İngiliz, Fransız ve daha küçük oranda İspanyol, Portekiz kolonyalist deneyimin parçası olan Afrika'nın, Batılı emperyal uluslar arasında paylaşılmasına meşruiyet zemini sağlamaktadır. Bu antlaşma ile Almanya ve Belçika (Kongo'da) kolonyalist deneyimin yeni aktörleri olmuşlardır. Yüzyılın sonuna doğru siyasal birliğini henüz tamamlayan İtalya da antlaşmanın sağladığı meşruiyet ile Osmanlı yönetimi altındaki Libya'da koloniler oluşturmaya başlamıştır.

ile Batı'ya ait dinamiklerin benimsenmesini içeren iki farklı Batılılaşma pratiğinin ortaya çıkması söz konusu olmuştur.

Ancak, bir taraftan kendisi dışında yer alan toplumların kendine ideal olarak belirledikleri Batı, diğer taraftan kendisini oluşturan değişim ya da dönüşümlerin ne olduğunun ve nasıl olacağının belirli olmadığı sembolik bir evreni işaret etmektedir. En basit düzeyde Batı-dışı toplumların Batılılaşma süreçlerine bakıldığında, Batılılaşma sembolize edilen bir değişim olarak kavramlaştırılmakta ve Batı'nın fiziksel özelliklerinin, modasının, estetiğinin ve maddi kültürünün benimsendiği ampirik bir olguyu işaret etmektedir (Göçek, 1999:16). Batı'nın maddi ve kültürel değişimine öykünülerek gerçekleşen Batılılaşma hareketleri, Batılı görünen her şeyin Batı-dışı toplumlar tarafından içselleştirilmesini içeren bir dizi girişimi ve onun temsil ettiği sembolik değişimin dışında kalan toplumlar tarafından kendi deneyimlerine göre tanımlandığı birbirlerinden görece farklılaşan süreçleri içermektedir. Birbirinden farklı deneyimlerin varlığına rağmen Batılılaşmanın ölçütü Batı'ya ait bilim ve teknolojinin genişleyen rolünün Batı-dışı toplumlar tarafından benimsenmesi olmuştur (Göçek, 1999:17).

Batılılaşma, tanımlarının muğlâklığına rağmen görece fiziksel ve değişimin kaynağı olarak konumlandırılan bir kimliği işaret etmektedir. Batı ve onun dışında kalanların oluşturduğu düalizm içerisinde toplumsal değişimlerin nerede gerçekleştiğini işaret eden bu kimlik, onun ortaklaşa yapısından kaynaklı görece bir bütünü işaret etmektedir. Batı'ya benzemek için mevcut değişim pratiklerinin ne olduğunun yarattığı belirsizliklerin aksine, Batı coğrafi sınırları görünmez ve değişken olan ortak ve belli bir rasyonaliteyi içermektedir. İlber Ortaylı'ya göre, bu

ortaklık müsterek yaşanan bir tarih ve kurumlar çerçevesinde biçimlenmiştir. Ortak bir tarih ve kurumlar çerçevesinde kurulan akrabalık, Batı'nın oluşturduğu homojen kimliğin büyük ölçüde belirleyici unsuru olmakla beraber, tek başına Batı'nın temsil ettiği değişim pratiğini açıklamakta yeterli değildir. Ona göre, değişim tüm toplumların başat ögesi olmasına rağmen, Batı'yı değişimin sembolik ögesine dönüştüren, onun değişimin farkına varması ve ona müdahale eden bir bilinç olarak kendini konumlandırmasıdır. Batı bu bilinci, değişimin yarattığı sonuçları izleyerek ve onun kadar bu değişimin parçası olmayan öteki ile kendini karşılaştırarak tarih içerisinde oluşturmaktadır. Bu da en azından geri kalandan ayrı bir uygarlığı tanımlamak ve farklılığını belirtmek için yeterli olmaktadır (Ortaylı, 2002:18-19).

Tarihsel bir rasyonalite düşüncesi çerçevesinde belirlenen bu ortaklık iddiası, Batı'nın toplumları karşılaştırma modeli olarak konumlandırıldığının da altını çizmektedir. Batı bu bağlamda değişimin hamisi olarak nesnel konumunu elde ederek, bir imaj ya da imajlar seti olmasının yanı sıra Batı-dışı olanların da çizdiği eksen çerçevesinde belirlendiği bir konumu işgal etmektedir. Batı'nın oluşturduğu kimliğin ancak Batılı olmayana yapılan gönderme çerçevesinde belirlenmesi de Batı ve onun dışında kalanın arasındaki karşılıklı maddi evreni belirlemektedir (Kahraman; Keyman, 1998:79). Batı'nın kendi kimliğini oluşturması, kendinden farklı olan kimliklerin tanımlanması ve yeniden inşa edilmesi ile bu karşıtlığı içselleştirmesi yoluyla mümkün olan bir süreçtir. Bu da Batı'nın kendisi dışında kalanı belirleyen bir eksen ya da karşıtlık olduğu kadar, farklı olan ile karşılıklı bir ilişkisellik içerisinde olduğu bir sürece işaret etmektedir.

Osmanlı'nın Batılılaşma pratikleri bu karşılıklı ilişki içerisinde tanımlanabilecek bir dizi deneyimi içermektedir. Tarihselci bir yaklaşımla ilk fiziksel ilişkilerin temellerinin 18. yüzyılda atıldığı ve 19. yüzyılda bir dizi sosyo-politik gelişmenin bu süreci hızlandığı yaygın bir kanıdır (Deringil, 1998; Çelik, 1992; Karpat, 2001). Bu tarihsel kesinliğin aksine 18. yüzyıl öncesi fiziksel bağları oluşturacak daha çok maddi kültür çerçevesinde değerlendirilebilecek deneyimlerin varlığı da tartışılmaktadır (Renda, 1983; Mardin, 1990). Ancak, her iki tarihselci eğilimin ortak noktası 19. yüzyılda Batı ile karşılaşan Osmanlı'nın temsil ettiği Doğu imgesinin, geri kalmışlığın sahnesi olarak tanımlanmasıdır.

Şerif Mardin, Osmanlı'nın geri kalmışlığını telafi etmek amacı ile Batı'yı model olarak belirlemesinin ancak 18. yüzyılda, özellikle de askeri alandaki Batı üstünlüğünün fark edildiği dönemde başladığını iddia etmektedir. Ona göre, Osmanlı ile Batı arasındaki ilişki özellikle maddi kültürün değiş tokuşu bağlamında hiçbir zaman kesilmemekle birlikte, 18. yüzyıla kadar Batı'nın bir model olarak izlenmesi söz konusu olmamıştır. 18. yüzyılda Osmanlı'nın gerilemesi sorusuna cevap olarak devlet yönetiminin bozulması kadar, Batı'nın askeri üstünlüğüne yapılan vurgu Batılılaşma bağlamında Batı'ya açılmanın koşullarını hazırlamıştır (Mardin, 1983:245). Özellikle III. Ahmet (1703–1730) tarafından karakterize edilen ilk Batılılaşma hareketleri daha çok Batı'nın askeri teknolojisinin devşirilmesi biçiminde kurumsallaşmıştır. III. Selim saltanatı sırasında (1789–1807) yine Batılılaşmanın askeri yönüne yapılan vurgu ile birlikte, kültürel anlamda yeniliklerin de Osmanlı sosyal ve kültürel evrenine dâhil olduğu gözlemlenmektedir. Bu dönemde sistematik bir biçimde Batı'ya Osmanlı elçilerinin gönderilmesi ve kalıcı elçilikler kurulması, siyasi ve kültürel ilişkilerin kurumsallaşmasında ve yine bu ilişkiler sonucu Batı'yı

model alan ıslahat hareketlerinin oluşmasında etkili olmuştur. Bu döneme ait ıslahat hareketleri Tunaya'ya göre Osmanlı'nın iki yüz yılı aşan Batılılaşma hareketlerinin ilk evresini işaret etmektedir. Ona göre, 18. yüzyıl Batılılaşma hareketleri genel bir çerçeve içerisinde değerlendirilebilecek özgül özellikler taşımaktadır. Padişah ve diğer yönetsel elit çevresinde örgütlenen bu yenilik hareketleri bireysel, yukarıdan aşağı, kısmi ve düalisttir (Tunaya, 1983:238). Bu yenilik hareketlerinin ortak nitelikleri öngörülen reformlar için kitle tabanına ve uygulanmalarına destek olacak bir kamuoyuna sahip olmamalarıdır. Bu bağlamda gerçekleşen Batılılaşma hareketleri, merkeziyetçi bir karaktere sahip olmuştur. Genellikle askeri alanda kalmaları da Batılılaşmanın kısmi olmasında ve kitlesel bir eğilim içerisinde sosyal ve kültürel alanda birkaç örnek dışında toplumsallaşmamasında etkili olmuştur. Batılılaşma hareketlerinin yukarıdan aşağı örgütlenmesi de, bireysel özgürlüklerin sağlanmasının önündeki en büyük engeli oluşturmuş ve kısa sürede mevcut pratiklerin yozlaşmasına neden olmuştur.

Mardin'e göre, Osmanlı Batılılaşmasının ikinci evresini oluşturan dönem ise Tanzimat Fermanı'nı izleyen dönem ile karakterize edilmektedir. Bu dönem, ilk dönemin hatalarının dikkatlice gözlemlendiği ve yeniliklerin salt askeri alandaki köklü yeniliklerle sınırlı kalmadığı ve mali politikaların yanında ekonomik ve eğitim gibi kültürel Batılılaşma hareketlerinin de gündeme getirildiği bir döneme işaret etmektedir (Mardin, 1983:246). II. Mahmut (1808-1839) döneminin sonlarında Gülhane Hattı Humayun'un 3 Kasım 1839 tarihinde okunması ile başlayan Tanzimat dönemi, önceki dönemin Batılılaşma hareketlerinden daha farklılaşan dinamikleri içermektedir. Saltanatın otoritesinin bir temsilciler meclisi ile paylaşılması bu yeniliklerin siyasi boyutunu oluştururken, güçlü bir orta sınıfın oluşturulması ve ulus

devletin kurulması ekseninde Osmanlı'ya ait çok sayıda ve farklı kültür birimlerinin eritilebileceği bir Osmanlılık şuurunun oluşturulması toplumsal boyutunu oluşturmuştur. Tanzimat Fermanı'nın kendisini önceliyen Batılılaşma hareketlerinden belki de en önemli farkı sadece askeri ve bürokratik düzeyde değil, aynı zamanda Batılı gündelik yaşamla biçimlenen Batı kültürünün de benimsenmesini içeren bir yenileşme deneyimi düzeyinde olmasıdır. Batı'ya ait giyim, ev eşyası ve kamusal alan düzenlemeleri Tanzimat'ın ilanını takip eden dönemde etkin bir biçimde Osmanlı gündelik hayatına eklemlenmiştir.

Tunaya'ya göre Tanzimat'ın ilanının başarısı, içerisinde gelişen Genç Osmanlı (Birinci Jön Türk) hareketi ile aşağıdan yukarıya bir yenilik hareketini kurumsallaştırmasıdır. Ancak, buna rağmen Tanzimat ile başlayan ve II. Abdülhamid döneminde de devam eden hareketler, güçlü bir iktidar ve kısıtlı bir özgürlük ile sınırlı kalmış ve orta sınıfın güç kazanması ile birlikte milli bütünlük ve Osmanlı feodal yapısının parçalanması ideası çerçevesinde kurumsallaşan “aydın despotizmi” oluşmasına neden olmuştur (Tunaya, 1983:238).

1856 yılında Osmanlı ve Rusya arasında gerçekleşen Kırım Savaşı'nda, İngiltere ve Fransa ile kurulan askeri ittifak, Osmanlı Batılılaşma hareketlerinin, Batı ile etkin bir biçimde karşılıklı ilişkiler kurduğu fiziksel bir birleşmeyi oluşturmaktadır. Bu fiziksel birleşmenin ya da daha özgül olarak kurulan Batı ittifakının sonucu olarak 1856 yılında imzalanan Islahat Fermanı, Tanzimat'ın oluşturduğu siyasal ve sosyal dönüşümün ikinci evresi olarak okunabilmektedir. Tanzimat'ın güçler eşitliği üzerinde şekillenen siyasal iktidar alanında öngördüğü yenilikler, toplumsal alandaki Osmanlı fikrinin etkinliğinin genişletilmesi ile

birleşerek bu dönemin genel karakteristiğini oluşturmuştur. Osmanlılık fikrinin etkinliğinin artırılması bağlamında, şeriatın etkinlik alanının daraltılması sonucu sekülerizme yönelen Batılılaşma eğilimleri de bu dönemin temel dinamikleri arasında yer almış ve çağdaş Osmanlı aydınları tarafından sistematikleştirilmiştir (Kahraman, 2004:129). Islahat Fermanı'nın Tanzimat Fermanı ve daha önceki Batılılaşma hareketleri ile fiziksel bağı oluşturarak, yine Batı'nın ve Batılılığın felsefe ve iktisat sistemi olarak görülmeyip, yüzeysel ve daha çok kültürel boyutuna yapılan atıf ile eksiltile bir Batılılaşma hareketi ile sınırlı kalmasıdır (Mardin, 1983; Günyol, 1983:256). Islahat Fermanı'nın kendisini önceliyen Batılılaşma hareketlerinden farklı olarak, kültür alanına yönelik Batılılaşma girişimleri ise onun özgün karakterini belirlemektedir. Osmanlı'nın uluslararası fuarlara katılması ve III. Napolyon'un davetlisi olarak Abdülaziz'in Paris ziyareti ve ardından Fransız gündelik hayatına dair pratiklerin Osmanlı eliti tarafından benimsenmesi, sanatta, özellikle de mimaride, rokoko ve barok etkilerinin yaygınlaşması Islahat Fermanı'nı izleyen dönemin kültürel alandaki Batılılaşma girişimleri olarak göze çarpmaktadır.

Islahat Fermanı'nı takip eden dönemde kültürel Batılılaşma hareketlerinin temelleri atılmakla beraber, bu sürecin kurumsallaşması ancak Batılılaşmanın her ögesiyle birlikte model olarak alındığı II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde gerçekleşmiştir. Ayrıca sadece aydınlar arasında değil, etkin bir biçimde, devlet politikası olarak da Batılılaşmanın benimsenmesi bu dönemde gerçekleşmiştir. Meşrutiyet dönemi olarak da nitelenebilecek bu dönem Tanzimat'ın devlet teşkilatı ve sosyal yapıdaki yeniliklerine yönelen eleştiriler üzerine inşa edilmiştir. Meşrutiyet'in Batılılaşma düşüncesi topyekün bir Batılılaşma hareketini hedeflemektedir (Deringil, 2002:141; Özer, 2005:37) . Topyekün Batılılaşma

eğilimleri, bu dönemde salt rejim değişikliği olarak kalmamış, kendisini önceliyen Batılılaşma hareketlerinden görece olarak daha etkin bir biçimde sosyal yaşamın her kesimine yayılmıştır. Eğitim alanındaki Batılı girişimlere paralel olarak dil, kültür ve edebiyat alanındaki değişimler, Meşrutiyet'in sosyal yaşamdaki etkili ve cumhuriyet Türkiye'sine kadar sürecek olan sistematik yenilik çabalarının temelini oluşturmuştur (Özer, 2005:40).

Meşrutiyet'in Osmanlı Batılılaşma düşüncesine belki de en önemli etkisi entelijansiya düzeyinde yaşanmıştır. Bu dönemde çeşitli fikir akımları ortaya çıkmış ve bunlara paralel olarak bu fikir akımları arasında Batılılaşmanın Osmanlı tarafından nasıl içselleştirileceğinin tartışıldığı bir platformun oluşması söz konusu olmuştur (Özakpınar, 1999:124). Osmanlıların Tanzimat sonrası kültür benliklerini kaybettiği iddiasında bulunan ve buna karşılık şeriatı savunan İslamcı eğilimler ve Batı milliyetçiliğinin etkisindeki hareketler bu dönemin karşılıklı kutuplarını oluşturmaktadır (Mardin, 2006:90-94). II. Abdülhamid döneminde tüm yasaklamalara rağmen gelişme gösteren milliyetçilik, 19. yüzyılın erken dönemlerinde şekillenmeye başlayan ulus devlet düşüncesinden beslenmektedir. Ancak, bu sürecin Osmanlı tarafından içselleştirilmesi, farklı etnik, dil ve din gruplarının oluşturduğu toplumsal yapı nedeniyle, ulus devletin ön gördüğü millet-devlet ilişkisi içerisinde zor görünmektedir. Yeni Osmanlı hareketinin, özellikle de Namık Kemal gibi dönemin entelektüellerinin oluşturduğu "osmanlıcılık" ideası, her milletin bir devlete sahip olması gerektiği ideası çerçevesinde oluşan Batılı milliyetçilik düşüncesine alternatif olarak biçimlenmiştir (Mardin, 2006:94). Osmanlı'nın Batılı medeniyetler seviyesine ulaşması da Osmanlı vatanseverliği rehberliğinde gerçekleşecek bir idea olarak sunulmuştur. 1877-78 Osmanlı Rus

Savaşı'nın ardından Rumeli'deki toprakların büyük bir kısmının elden çıkması ile birlikte Arap ve Müslüman unsur ön plana çıkmış ve milliyet bağı ile ilgili hakim fikir yerini islamcılık eğilimine bırakmıştır.

V.1.2 Paralel Tarihler II: Fotoğraf ve Osmanlı:

Osmanlı'ya fotoğrafın gelişi ile Tanzimat arasındaki kronolojik raslantı, yüzyılın sonuna kadar sürecektir olan bir işbirliğinin de başlangıcıdır. Osmanlı'nın fotoğraf aracı ile fiziksel olmasa bile ilk tanışması fotoğrafın keşfinin ilanının ve aracın kullanım kılavuzunun yer aldığı 28 Ekim 1839 tarihinde İstanbul'da yayınlanan Takvim-i Vekayi gazetesini aracılığıyla olmuştur (Öztuncay, 2003:25). Osmanlı'da fotoğraf ilk olarak, seyyah fotoğrafçıları örneğinde oryantalist çekim ve turistik bir ilgi çerçevesinde şekillenmiştir. Ancak, çok kısa sürede Osmanlı Devleti tarafından kontrol edilen öz-temsili biçimine dönüşmüştür. Özellikle II. Abdülhamid döneminde fotoğraf aracı sanat alanından ayrılarak belgeleme aracına dönüşmüş ve saltanat albümleri olarak adlandırılan Osmanlı'yı oluşturan sosyal, kültürel yapının tanımlandığı ve coğrafi örgütlenmesinin temsil edildiği bir koleksiyon geleneğinin doğmasına neden olmuştur (Shaw, 2003:139).

Osmanlı'da ilk fotoğrafçıları, sıklıkla Batı pazarı için Doğu uzamına dair oryantalist temsiller oluşturan fotoğrafçılarıdır. Önceki bölümde ismi anılan Salzmann, Firth, Du Camp gibi fotoğrafçıları yaptıkları seyahatlerde Kudüs gibi bölgeler halen Osmanlı egemenliğindedir, ya da Mısır gibi Osmanlı ile bağıni sürdüren yarı-özerk bölgelerdir.

İlk kuşak seyyah fotoğrafçıları ardından Osmanlı'da fotoğrafın kurumsallaşmasını sağlayan, II. Mahmut döneminde kurulmuş olan Pera'da açılan

fotoğraf stüdyolarıdır. Özellikle Levantenler tarafından kurulan ilk stüdyoların ardından Osmanlı uyruğuna sahip Rum ve Ermeni toplulukları bu bölgede birçok stüdyonun kuruluşuna öncülük etmiştir. 1840 yılında Osmanlı darphanesinde başhakkâk (gravürücü) olarak çalışan James Robertson'un Pera'ya yerleşerek açtığı stüdyo bu tarz kurumsal oluşumların bilinen ilk örneklerinden sayılmaktadır (Öztüncay, 2003:101). Robertson bu stüdyo ile çok sayıda İstanbul fotoğrafının Batı fotoğraf pazarı içerisinde dağıtımını gerçekleştirmiş ve 1853-1855 yılları arasında Kırım Savaşı fotoğrafının yine aynı pazara dağıtılmasını sağlamıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere selefleri gibi Batı fotoğraf pazarını hedeflese de, Osmanlı içerisinde etkinliğini 1867 yılına kadar sürdürmüş olması onu çağdaşlarından ayırmıştır. Robertson'unun ilk İstanbul fotoğrafları 1851 yılına kadar uzanmaktadır. Bu fotoğrafların çoğu mimari ve kentsel manzara fotoğraflarından oluşmaktadır. Uluslararası alanda ilk örnekler 1855 yılının Ocak ve Şubat aylarında Londra'da sergilenmiştir. *Londra Photographic Society (Londra Fotoğraf Topluluğu)* tarafından düzenlenen bir sergide Robertson'un 20 adet İstanbul fotoğrafının yer alması ve 1855 yılında uluslararası Paris sergisinde ödüllendirilen çalışmaları, İstanbul merkezli fotoğraf stüdyolarının Batı'da ilk ve önemli temsilcileri olmuşlardır (Öztüncay, 2003:124).

Basile Kargopoulo tarafından 1850 yılında kurulan stüdyo ise doğrudan iç pazara yönelmiştir. Robertson'dan farklı olarak Basile Kargopoulo fotoğraflarını Batı'ya göndermek yerine, Doğulu kostümler içerisinde Batılıların fotoğraflarından oluşan ticari çalışmalar yapmıştır. 6x9 cm.'lik fotoğraf kartlarına üretilen bu tarz fotoğraflar daha çok çağdaş oryantalist ilgiden beslenen turistik amaçlı fotoğraflardır. Doğrudan Doğu'ya ait bir coğrafi mekânda çekilmelerine rağmen, stüdyo içerisinde

yeniden oluşturulmuş Doğu mekânlarının kullanılması fotoğrafların ortak noktasını oluşturmaktadır. Kargopoulo, stüdyo çalışmalarının yanı sıra saray fotoğrafçılığının kurumsallaşması sürecindeki ilk örnektir. V. Murat ve II. Abdülhamid döneminde Kargopoulo fotoğrafın saray korumasına alınmasını sağlamış, doğrudan padişah için portre ve manzara fotoğrafları oluşturmuştur. Kargopoulo'nun saray için sürdürdüğü çalışma özellikle II. Abdülhamid döneminde saray için hazırlanan armağan albümlerinin oluşturulmasına da öncülük etmiştir.

Osmanlı fotoğrafçılığının önemli aktörlerinden Pascal Sebah'ın 1857 yılında Pera'da açtığı stüdyo, Osmanlı fotoğrafik imgesinin Batı pazarı içerisinde etkin bir biçimde dolaşmasını ve özellikle de uluslararası fuarlara katılım Batı izleyicisinin kitlesel olarak fotoğraflara ulaşmasını sağlamıştır. Sebah'ın Bursa, Ege kıyıları, Atina, Mısır ve Libya gibi Osmanlı periferisi içerisinde panoramik ve stereoskopik fotoğraflar oluşturması, hem yerel pazar hem de uluslararası pazar içerisinde tanınmasını sağlamıştır. Özellikle Avrupa'lı ortakları A. Laroche ve Policarpe Joaillier ile kurduğu işbirliği Sebah'ın Batı tarafından da bilinen fotoğrafçılardan biri olmasını sağlamıştır. Sebah'la aynı zamanda yerel ve uluslararası pazara fotoğraf üreten diğer fotoğrafçılar Abdullah Biraderler'dir. Viçen Abdullah öncülüğünde 1858 yılında kurulan fotoğraf stüdyosu, 1899 yılında Sebah et Joaillier'e devredilinceye kadar iç ve dış pazar için fotoğraf üretmeyi sürdürmüştür. 1863 yılında saray fotoğrafçısı unvanını alan Abdullah Biraderler, tıpkı Pascal Sebah ve Joleillier gibi II. Abdülhamid döneminde Osmanlı periferisinin ayrıntılı bir biçimde fotoğraflanmasında etkin rol üstlenmişlerdir. II. Abdülhamid'in Armağan Albümleri'nde yer alan fotoğrafların yaklaşık %70'inin Abdullah Biraderler'e ait

olması, stüdyonun Osmanlı ve çevresinin fotoğraflık temsilindeki egemenliğini de göstermektedir.

İmparatorluğa tanıtılmasından çok kısa bir süre sonra fotoğraf, başlangıçta, yeni doğmakta olan Batılı Osmanlı burjuvazisinin merakına hizmet etmiştir. Ancak, çok kısa bir süre içerisinde Osmanlı yönetimi, fotoğrafı, kendisini ülke sınırlarının dışında tanıtmak ve imaj tazelemek için araç olarak görmüştür. 1867 yılında Paris Evrensel Sergisi'nde Türk kahvesi ve konağı şeklinde tasarlanmış pavyon içerisinde sergilenen Abdullah Biraderler çektiği panoramik İstanbul görüntüleri ya da 1873 Viyana Dünya Sergisi'ne hazırlanan, fotoğrafları Pascal Sebah tarafından çekilen *Elbise-i Osmaniyye* Albümü bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. Bu sergilerde fotoğrafların sergilenmesi Osmanlı için daha kontrollü ve ilk elden bir temsil pratiğinin de oluşturulmasına olanak sağlamıştır. Saray fotoğrafçılığı unvanı ile sarayın kontrolü altına alınan stüdyolar yaklaşık 30 yıl boyunca Osmanlı'nın kontrollü ve kurumsal olarak merkezleştirilmiş fotoğraflarını oluşturmuşlardır. Bu fotoğraflar sanat eserleri ya da hatıra ve andaç olmaktan çok, Osmanlı'nın temsil ettiği geleneksel Doğu imajını dönüştürmek çerçevesinde tanıtım amacı ile kullanılmışlardır.

V.2. Ortak Tarihler: Batılılaşma ve Fotoğraf:

Osmanlı Batılılaşma hareketi ile Osmanlı'da fotoğrafın ortak tarihlerini oluşturan temel unsur, Osmanlı'da Batı teknolojisi olarak fotoğrafın kullanılmasının doğrudan devlet desteği ile sürdürülen ve kurumsallaşmış bir proje olmasıdır. 19. yüzyılın son yarısında özellikle de Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde fotoğraf şairtıcı bir biçimde devletin en üst kademeleri tarafından desteklenmiş ve

yüzyılın sonuna kadar sürecek olan uzun soluklu bir projenin parçası haline dönüşmüştür. Batı fotoğrafının oryantalist imgelem çerçevesinde biçimlenen temsil örneklerinin aksine Osmanlı'da devlet desteği ile üretilen fotoğraflar, çağdaşlarına kıyasla içlerinde görece bir ideali barındıran fotoğraflardır. Belli ölçüde de Osmanlı'nın klasik Doğulu kimliğini kırmayı hedefleyen çabalar olarak konumlandırılmaktadırlar. Bu bağlamda Batı imgelemine karşı bir direniş pratiği olarak okunabilecek bu çalışmalar sıklıkla Osmanlı'nın kendi kaynakları ile örgütlediği sistematik çalışmalar olarak göze çarpmaktadır. Kurumsallaştırılan saray fotoğrafçılığı ve dönemin yerel stüdyolarının doğrudan padişah tarafından desteklenmesi, ulusal bir projenin oluşumunun izlerini taşımaktadır. Pascal Sebah, Abdullah Biraderler gibi dönemin hem yerel pazar hem de Batı pazarı içerisinde tecimsel başarılar ulaştırmış isimlerinin, devlet desteğindeki sistemli projeler dahilinde yer alması, fotoğrafa Osmanlı idari yapısı içerisinde yönelen ilgiyi kanıtlamaktadır.

Burada, Osmanlı'nın kendi "ulusal" dinamikleri çerçevesinde özellikle Batılı özneye yönelik olarak hazırladığı iki benzer nitelikteki çalışma örneklenecektir. Osmanlı'nın Batılılaşma hareketlerinin izlerinin sürüldüğü ve doğrudan II. Abdülhamid tarafından örgütlenen ve finanse edilen fotoğrafik koleksiyon çalışması ve 1873 yılında Osman Hamdi Bey, Marie de Launay ve fotoğrafçı Pascal Sebah tarafından hazırlanan *Elbise-i Osmaniyye: Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873* (1873 yılında Türkiye'de Halk Giysileri) çalışmanın örneklemini oluşturacaklardır. Örnek olarak bu iki çalışmanın tercih edilmesinin nedenlerinin başında, eserlerin bütünlüklü yapısı ve çalışmaların doğrudan Batılı izler kitleyi hedefleyen nitelikleri gelmektedir. Bu niteliklerine paralel olarak, çalışmaların ortak

noktası Osmanlı'nın öz-kimliğini oluşturma çabasının doğrudan çalışmaları gerçekleştirenler tarafından ilan edilmesi ve bu bağlamda Osmanlı'nın Batı imgelemindeki homojen ve geleneksel kimliğinin yerine heterojen ve modern kimliğinin açık bir biçimde ortaya konmasıdır.

Saltanat ya da Armağan Albümleri olarak nitelendirilen II. Abdülhamid'in koleksiyon çalışması, Osmanlı'nın idari birimleri üzerindeki gözetim mekanizması olarak da okunabilecek temsil biçimleriyle çağdaşı olan Batılı fotoğraf geleneği ile paralellik göstermektedir. Coğrafi, kentsel ya da toplumu oluşturan unsurlara yönelik temsil örnekleri, biçimsel olarak çağdaşı sınıflandırmaya dayalı kolonyal fotoğrafik temsiller ile benzerlikler taşımaktadır. Aynı biçimde, etnografik niteliği ön planda olan *Elbise-i Osmaniyye: Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873*, dönem itibari ile Batılı izler kitleye tanıtık gelebilecek bir temsil pratiğinin yinelenmesidir. Çağdaş etnografik ya da antropolojik temsillerin uzamından ve zamanından yalıtılmış özne temsillerinin biçimsel özellikleri Osman Hamdi Bey ve Launay tarafından tamamen ve eksiksiz bir biçimde uygulanmıştır. Batı ve Batılılaşmaya yönelik vurgunun çalışmanın metni içerisinde sıklıkla yinelenmesi çağdaş etnografik temsillerin ampirik iddiasından farklı bir yörünge içerisinde kitabın konumlandırılmasını olanaklı kılsa da, metnin boyunduruğundan kurtulan fotoğrafın temsil biçimi çağdaşından ayrılamaz bir bütünlük sunmaktadır. Batılı olanın yerine gelenekselin icrası da, çalışmanın iddiasının dışında homojen bir imgeyi canlandırmaktadır. Bütün olarak ele alındığında gelenekselin farklı biçimlerde temsil edilmesi çalışmanın oluşturucuları tarafından çeşitlilik niteliği barındırır da, özde gelenekselin çevresinde örgütlenen homojen Doğu imgelemdir. Çalışma Osmanlı'nın o gün için mevcut periferisinde gerçekleştirdiği elbise temsilleri

çevresinde sembolize edilen çeşitlilik ve heterojenlik, 19. yüzyıl çağdaş etnografik temsillerinin bilgisine sahip Batılı izleyici için, Doğu'ya ait öznelerin etnografik temsillerinden farklı şeyler değildir. Albüm içerisinde Batılı izleyici kendisi ile benzer giyim tarzına sahip tek bir temsille karşılaşırken, albümün geri kalanında Batılı izleyicinin ulaşacağı temsil, kendisinden tamamen farklı Doğu'lu özne temsilleridir.

V.2.1 Osmanlı'nın Batılı Kimliğini Tanıtma Çabası: II. Abdülhamid Albümleri:

Yıldız Albümleri olarak da bilinen II. Abdülhamid Albümleri 19. yüzyılın son çeyreğinde, çağdaş örneklerine az rastlanan bütünlüklü ve geniş kapsamlı bir fotoğraf projesini oluşturmaktadır²⁹. Albümü özgün karakterini, bütünlüklü yapısıyla beraber, hedef kitlesinin doğrudan Batılı izleyici olması, hazırlanış süresinin yaklaşık olarak on üç yıl olması ve kullanılan fotoğraf kaynaklarının niteliği ve genişliği oluşturmaktadır. Ayrıca saray destekli bir proje olması ve Osmanlı periferisinde saltanat politikalarının fotoğraf aracılığıyla takip edilmesi özgül karakterini oluşmasına öncülük etmektedir. Burada örneklenen albümler, 1893 yılında düzenlenen Chicago Kolomb Fuarı için 1880 ve 1893 yıllarında çekilen yaklaşık

²⁹ II. Abdülhamid (Yıldız) albümlerinin büyük bir kısmı günümüzde İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Burada bulunan albümlerin sayısı 800'ün üzerindedir. 1880'den itibaren düzenlenen albümler, başkent İstanbul'un çeşitli semtlerinden görüntüler, İstanbul ve Edirne saraylarının iç ve dış görüntüleri, konak, cami, çeşme, türbe, kilise, hastane, okul, banka, yabancı elçilik binaları gibi mimari fotoğraflardan, sanat yapıtları, sportif gösteriler, arkeolojik bölgeler, çiftlikler gibi mekan fotoğraflarından oluşmaktadır. Ayrıca devlet başkanlarının ziyaretlerinin, din ve devlet büyüklerinin, şehzade ve sultanların, askerlerin ve imparatorluğun çeşitli kesimlerinden meslek gruplarının portrelerini içermektedir. Ancak, burada örneklem olarak seçilen doğrudan Batı kamuoyuna hazırlanmış albümlerdir. Osmanlı'nın Batılılaşan yeni yüzünü tanıtmak amacı ile hazırlanan albümler ABD ve İngiltere'ye doğrudan II. Abdülhamid'in emri ile gönderilmiştir. Günümüzde bu albümlerin 51 adedi ABD Kongre Kütüphanesi'nde, 47 adedi British Library'dedir.

1700 adet fotoğraftan oluşan 51 albümdür. Fuarda yer alan 51 albüm doğrudan, Osmanlı'nın yüzyılın ikinci yarısından devlet politikası haline dönüşmüş olan Batılılaşma girişimlerinin farklı alanlardaki izlerine sürmekle beraber, Osmanlı'nın "hasta adam" nitelendirmesine karşı argümanların oluşturulması amacıyla yönelik olarak propaganda niteliği taşımaktadır. Amerikalı ve İngiliz izleyicinin, hedef kitle olarak seçilmesi de albümün taşıdığı bu iddiayı güçlendirmektedir. Amaçları, kullanılan fotoğrafların niteliği ve niceliği albümü çağın en büyük devlet destekli projelerinden biri haline dönüştürmüştür.

II. Abdülhamid döneminin fotoğraf alanındaki en geniş kapsamlı çalışması olan Abdülhamid Albümleri aynı zamanda dönemin en önemli Osmanlı fotoğrafçıları ve stüdyolarını bir araya getiren bir projeyi oluşturmaktadır. ABD Kongre Kütüphanesi'nde yer alan koleksiyon bu proje içerisinde yer alan aktörlerin kimler olduğuna dair bilgiler vermektedir. Koleksiyon içerisinde, negatiflere ya da basılı materyal üzerine yazılmış veya basılmış altı fotoğrafçının ya da fotoğraf biriminin ismi göze çarpmaktadır. Bunlardan üçü ticari oluşumlardır: Abdullah Biraderler (35 Albüm, 1291 fotoğraf), Phoebus³⁰ (2 Albüm, 66 fotoğraf), Sebah & Joaillier (2 albüm, 60 fotoğraf). Elli beş fotoğraftan oluşan tek albüm Mühendishane-i Berri-i Hümayun tarafından oluşturulmuştur. Fotoğraflar arasında dikkat çekici bir ayrıntı ilk kez Türk isimli bir fotoğrafçının adına rastlanmasıdır. Ali Rıza Paşa isimli bu fotoğrafçı büyük olasılıkla Ermeniler ve Rumlar tarafından fotoğrafçılık

³⁰ Ermeni Asıllı Fotoğrafçı Boğos Tarkulyan tarafından kurulan fotoğraf stüdyosunun adı. Tarkulyan hem Osmanlı hem de Cumhuriyet döneminde faaliyet gösteren nadir fotoğrafçılardandır. Abdullah Biraderler'in yanında başladığı fotoğraf kariyerini 1936 yılına kadar yaklaşık 50 yıl sürdürmüştür (Öztuncay, 2003:282).

mesleğinin icra edildiği bir dönemde ticari bir profesyonel olarak fotoğrafçılıkla uğraşan biri değil, Savaş Nazırlığı'nın fotoğraf bölümünün şefi ya da üyesidir (Allen, 1988:35)³¹. Dokuz albüm ve bunların içinde yer alan 286 fotoğrafın fotoğrafçıları ise tanımlanamamıştır.

II. Abdülhamid'in Yıldız Albümleri, *The People of India (Hindistan Halkları)* gibi çağdaş fotoğraf koleksiyonları ile kıyaslandığında oldukça başarılı bir kurguya da sahiptir. Albümler bir bütün olarak ele alındığında üç ana kategori içerisinde değerlendirilebilir. Bu kategorilerden ilki, manzara fotoğraf türü içerisinde değerlendirilebilecek özellikle İstanbul merkezli fotoğraflardır. Amerikan Kongre Kütüphanesi'nde yer alan 18 numaralı albümde Ali Rıza Paşa imzalı panoramik Haliç fotoğrafı, yine Ali Rıza imzalı İstanbul'un Avrupa yakasındaki yerleşimleri gösteren fotoğraf bu tarz temsillere örnek oluşturmaktadır. Albümü hazırlayan hemen hemen tüm fotoğrafçıların bu kategori içerisinde fotoğraflar ürettikleri gözlemlenmektedir. Ali Rıza Paşa imzalı fotoğrafların tamamı bu kategori içerisinde değerlendirilebilecek fotoğraflardan oluşmaktadır. Albümlerin tamamı içerisinde 60 adet fotoğrafı bulunan Ali Rıza Paşa'nın fotoğrafları İstanbul'un panorama görüntüleri, Göksu Sarayı ve çevresi, Göksu Çeşmesi, Kız Kulesi, Selimiye Camii, Tekfur Sarayı gibi fotoğraflardan oluşmaktadır. Göksu'da yer alan çeşme Pascal Sebah'ın 1870'de çektiği *Asya'nın Tatlı Suları* (İmaj 18) adlı fotoğraf ile benzer bir biçimde fotoğraflanmıştır. Ali Rıza Paşa'nın Sebah'tan yaklaşık 20 yıl sonra

³¹ Albümlerde yer alan el yazması imzalarda Ali Rıza Paşa ismi *opérateur en chef de la photographie l'Etat-Major* (İmparatorluk Fotoğraf Dairesi Şefi) olarak tanımlanmaktadır. 1887 yılında İstanbul'da yayımlanan *Annuaire Commercial* dergisi ise (Albay) Ali Rıza Paşa'yı Savaş Nazırlığı'nın üyesi olarak tanımlamaktadır (Allen, 1988:35).

oluşturduğu fotoğrafta, Sebah'ın mekân ile beraber görüntülediği Doğulu öznelere rastlanmamaktadır. 19. yüzyılın sonunda oryantalist ilgi ile Batı'da popüler bir mekân haline dönüşen Göksu'nun durağan bir biçimde temsil edilmesi şaşırtıcıdır. Ali Rıza Paşa'nın Tatlı Sular adı verilen bu bölgede yer alan fotoğrafları sadece bu bölgenin çevresinde yer alan saraylar ve çeşmeler gibi mimari yapıları içermektedir. Hiçbir öznenin yer almadığı fotoğraflar, geleneksel oryantalist bir ilgiye yönelik olarak tasarlanmış görünmektedirler. Doğrudan Batılı izleyicinin turistik ilgisine yönelik olarak, aynı dönemde *L'Illustration* gazetesinde yayınlanan Göksu fotoğrafı ise tamamen farklı bir biçimde, belki de dönemin resimselci fotoğraf akımının etkisi ile renklendirilerek, Ali Rıza Paşa'nın devinimsiz ve öznesiz temsilinin aksine hareketli ve canlı bir mekân olarak temsil edilmiştir.

Oryantalist uzam temsillerinin geleneksel temsil biçimleri ile benzer bir biçimde statik uzam fotoğrafları olan bu temsillerin hiçbirinde mekanın dinamik unsurları olan öznelere rastlanmamaktadır. Albümlerde yaygın bir biçimde kullanılan diğer bir kategori ise, Bizans ve Osmanlı mimari yapılarından oluşan örneklerdir. Yine İstanbul ağırlıklı fotoğrafların yer aldığı kategori Abdullah Biraderler imzalı Topkapı Sarayı'nın, Bursa Yeşil Camii'nin mimari detaylarını gösteren fotoğraflardan oluşmaktadır. Mimari fotoğraflar olarak da nitelendirilebilecek bu fotoğraflar genellikle İstanbul, Edirne ve Bursa gibi Osmanlı başkentlerinde yer alan ibadethanelere odaklanmıştır.



İmaj 30: Ali Rıza, “Sultan Selim Camii’nden Haliç Görüntüsü”, 1880-1893, Albüm no.10

İmaj 31: Abdullah Biraderler, “Bursa Yeşil Camii’den Yüksek Kesit”, 1880-1893, Albüm no.2

Geleneksel Doğu imgeleminden farklı olarak Batılılaşan Osmanlı’yı tanımlayan üçüncü kategori ise, eğitim, endüstri ve askeri yeniliklerin fotoğraflandığı albümlerden oluşmaktadır. Eğitim alanında Batılılaşmanın vurgulandığı albümler genellikle öğrenci ve öğretmenlerin toplu halde çekilen fotoğraflarını içermektedir. Phoebus imzalı 15 numaralı albümde yer alan veteriner hekimliği, topçu, süvari okullarındaki Harbiye öğrencileri ve eğitim subaylarını gösteren fotoğraflar ve Sebah&Joallier imzalı 13 numaralı albümde yer alan Şam, Halep, Adana, İzmir vd. gibi yerlerde Harbiye hazırlık okullarının ve öğrencilerinin fotoğrafları gibi örnekler eğitim alanına odaklanan söz konusu albümleri oluşturmaktadır. Albümlerin geneline hakim olan askeri alandaki Batılılaşma deneyimlerinin vurgusuna yönelik eğilim, eğitime odaklanan albümlerin büyük bir çoğunluğunun askeri okullara ayrılmasında etkili olmuştur. Askeri okullar, hazırlık eğitimi olarak nitelendirilen askeri liselerden, subay okulu olan Harbiye’ye kadar geniş bir çerçevede içerisinde, farklı sınıflardan öğrenciler ile temsil edilmiştir. Fotoğraflar, genellikle ikişer kişilik gruplar halinde

bir kısmı okullar içerisinde, bir kısmı, özellikle Sebah&Joallier tarafından çekilmiş olanları, pitoresk fonlar önünde stüdyolarda oluşturulmuştur.



İmaj 32 Phoebus, “Harbiye Topçu Sınıfı Öğrencileri”, 1880-1893, Albüm no.15

İmaj 33 Sebah & Joallier, “Askeri Lise Öğrencileri”, Edirne, 1888-1893, Albüm no. 13

Eğitim alanındaki yenilikler ağırlıklı olarak askeri okullardaki Batılı tarzda eğitim ile vurgulanmaktadır ancak sayıları az da olsa Abdullah Biraderler imzalı 46 numaralı albümde yer alan Galatasaray Lisesi öğrencilerinin, öğretmenlerinin ve eğitimin sürdürüldüğü binanın iç ve dış mekanlarının gösterildiği örneklerde de gözlemlenebileceği gibi askeri eğitim dışındaki Batılı tarzda eğitim kurumlarına da yer verilmektedir. Galatasaray Lisesi örneğinde, öğrencilere ait iki adet fotoğraf olmasına rağmen, ağırlık lisenin mimari özelliklerini anlatan fotoğraflara verilmiştir. Lise yerleşkesini ve zemin kat giriş planını gösteren iki proje taslağı ile, binanın genel planını, bahçesini, bina dış cephesini gösteren fotoğraflar Galatasaray Lisesi'nin diğer eğitim kurumlarının fotoğraflarından özgünleşen albümünü oluşturmaktadır. Lise'ye diğer eğitim kurumlarından farklı olarak özel bir albüm ayrılması da dikkat çekicidir. Tamamen Batılı tarzda eğitim vermek amacı ile 1868 yılında kurulan okulun, Osmanlı'nın Batılılaşma ve Tanzimat eğilimlerinin sembolü

olması, Batılı izleyiciyi düşünerek hazırlanan albüm içerisinde özel bir konuma sahip olmasını anlaşılır kılmaktadır.

Bu alanda şaşırtıcı bir örnek, Abdullah Biraderler imzalı 30 numaralı albümde karşımıza çıkmaktadır. Albümde, İstanbul'un Üsküdar, Eyüp, Küçük Mustafa Paşa ve Fındıklı gibi semtlerinde yer alan okullardaki kız öğrencilerin fotoğrafları yer almaktadır. Fotoğraflarda yer alan kız öğrenciler genellikle çocuk yaşlardaki öğrencilerden oluşmaktadır. Fotoğraflar genellikle fotoğraflanan kişilerin temsil ettikleri okulun bahçesinde ya da mekanın nereye ait olduğu izlenimini uyandırmayan fonların önünde çekilmişlerdir. Fotoğraflanan kişilerin öğrenci olduğunu belirtmek amacı ile fotoğrafların tamamında kitap ve defter gibi yardımcı araç-gereçler kullanılmıştır.



İmaj 34 Abdullah Biraderler, “Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) Öğrencileri”, 1880-1893, Albüm no. 46

İmaj 35 Abdullah Biraderler, “Mekteb-i Edebi Öğrencileri”, 1880-1893, Albüm no. 30

Endüstriyel yeniliklerle ilgili fotoğraflar sıklıkla askeri alandaki yenilikler ile ilişkilidir. Haliç Tersanesi'nde modern gemilerin inşası ve bakımı, Tophane Fabrikası ve işçileri bu bağlamda oluşturulmuş örneklerdir. Abdullah Biraderler

imzalı, Tophane fabrikası çalışanlarından, araç gereçlerinden ve idari birimlerinden oluşan 40 numaralı albüm ya da Girit'teki donanma teçhizatını ve küçük endüstriyel oluşumları gösteren 27 numaralı albüm, Osmanlı içerisinde modern endüstrinin örneklerini temsil etmektedir. Askeri alandaki yenilikleri gösteren fotoğraflar ise modern bir ordunun kurulması ve lojistik desteğin örgütlenmesi bağlamında değerlendirilebilecek örneklerden oluşmaktadır. Abdullah Biraderler imzalı, Boğaz çevresinde konuşlandırılmış donanma silahlarını, tersaneyi, askeri hastane ve üssü içeren 45 numaralı albüm ve fotoğrafçısı bilinmeyen donanma personeli ve savaş teçhizatını gösteren 26 numaralı albüm Osmanlı'nın Batılı tarzda yenilenmiş askeri gücünü göstermektedir. Fotoğraflar, birkaç örnek dışında fabrika ya da tersane alanlarının statik mekan fotoğraflarından oluşmaktadır. İşçiler genellikle mekânlar içerisinde gelişigüzel bir biçimde fotoğraflanmışlardır. Abdullah Biraderler imzalı 40 numaralı albümde yer alan Tophane Fabrikası işçi barakalarını gösteren genel plan fotoğraflar mekan içerisinde özne temsilinin, endüstriyel yenilikler kategorisindeki, genel eğilimini örneklemektedir.



İmaj 36 Abdullah Biraderler, “Tophane İç Görüntüsü”, 1880-1893, Albüm no. 40

İmaj 37 Abdullah Biraderler, “Tophane Fabrikası İşçi Barakaları”, 1880-1893, Albüm no. 40

Yıldız Albümleri'nin genelinde yer alan bu kategoriler arasında, Batılı izler kitleye tanıdık gelen egzotik Doğu fotoğraflarına ya da geleneksel iş kollarına dair fotoğraflara rastlanmamaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısına hâkim olan Doğu imgelemine ait fotoğrafik kodlar bilinçli bir biçimde çalışmanın dışında bırakılmıştır. Burada ilginç olan 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı'nın Osmanlı'ya oryantalist ilgisine yönelik olarak popüler temsiller oluşturan Abdullah Biraderler ve Pascal Sebah gibi isimlerin II. Abdülhamid'in öncülüğünde ürettikleri fotoğraflarda kendi oluşturdukları egzotik imgelimin karşısında temsiller üretmeleridir. 1869 yılında fotoğrafçılar Abdullah Biraderler, Felix Bonfils ve P. Bergheim ile koleksiyoncu Grahame Smallwood tarafından hazırlanan ve İstanbul, İzmir, Şam ve Beyrut gibi şehirlerin fotoğraflarından oluşan *Smallwood Albümü* bu bağlamda dikkat çekici bir örneği oluşturmaktadır. Tamamen oryantalist stereotipler çerçevesinde Batılı izleyiciyi hedef alan *Smallwood Albümü*, adı geçen şehirlerin arkeolojik kalıntılarını, camilerini, mezarlıklarını fotoğraflamakla beraber, aynı zamanda stüdyolarda oluşturulmuş mizansenlere de yer vermektedir. Stüdyo ortamlarında oluşturulan fotoğrafların tamamının Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş olması, aynı fotoğrafçıların Yıldız Albümleri'nin hazırlanışındaki eğilimlerinin farklılığını ortaya koymaktadır. *Smallwood Albümü'n*'de yer alan Abdullah Biraderler imzalı *Tulumba ve tulumbacılar* fotoğrafı ile Yıldız Albümleri'nden 23 numaralı olanda modern itfaiye birliği ve ekipmanlarını gösteren fotoğraflar arasında yapılan bir karşılaştırma albümlerin arasındaki eğilim farklarını ortaya koymaktadır. Modern anlamda itfaiye birlikleri 1827 yılında kurulmuş olmasına rağmen *Smallwood Albümü'nde*, Abdullah Biraderler fotoğraflarında Batılı izleyicinin kolayca okuyabileceği geleneksel bir iş kolunu canlandırmışlardır. Tamamen mizansen olan fotoğraf, stüdyo içerisinde

oluşturulmuş pitoresk bir fonun önünde yangın söndürme eylemini canlandırmaktadır. Yıldız Albümleri'nde yer alan, benzer temaya yer veren fotoğraflarda ise Abdullah Biraderler'in temsilinden farklı bir biçimde modernize olmuş bir kamu hizmetinin varlığına dikkat çekilmektedir.



İmaj 38 Abdullah Biraderler, “Tulumba ve Tulumbacılar”, İstanbul, 1869, Smallwood Albümü

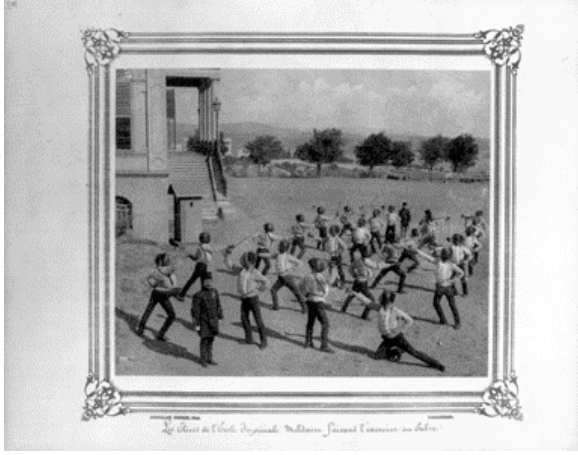
İmaj 39 Bilinmeyen Fotoğrafçı, “İmparatorluk Askeri Birliği İtfaiye Bölüğü Talimi”, 1880-1893, Albüm no. 23

Albümlerde yer alan fotoğrafların geneline bakıldığında, ağırlığın eğitim alanındaki yeniliklere verildiği gözlemlenmektedir. Albümlerde yer alan fotoğrafların yaklaşık olarak üçte biri olan 564 fotoğraf Batılı tarzda eğitim veren okullara aittir. Batılı tarzda eğitim veren okullar genellikle, okulun öğrencilerinden oluşan küçük grupların sıklıkla stüdyo, kimi zaman da dış mekân çekimlerinden oluşmaktadır. Fotoğrafların ortak noktası sade ve kolay anlaşılır biçimde oluşturulmuş olmalarıdır. Birbirinin tekrarı olan açılardan çekilen toplu fotoğraflar sıklıkla çevresel unsurlardan yalıtılmış bir biçimde temsil edilmiştir. Özel okulların ve devlet okullarının yanında, askeri akademiler, azınlıklara ve özürlü öğrencilere eğitim veren özel eğitim kurumları birbirine benzer tekrarlarla aynı biçimde üretilmişlerdir. Çok nadir olmakla beraber bazı grup portreleri, fotoğraflanan

kişilerin eğitimleri ile ilgili bir uğraş içerisinde olduklarını gösteren sıralı fotoğraflardan oluşturulmuştur. Örneğin Abdullah Biraderler imzalı 49 numaralı albümde Harbiye öğrencilerinin portre fotoğraflarının ardından, albümün geneline yayılan statik temsillerden farklı olarak, eğitim süreçlerinde yer alan etkinlikleri sıralı ve aktüel fotoğraflar ile temsil edilmiştir. Az sayıda aktüel fotoğrafın karşısında yer alan portre fotoğrafları ise çağdaş olan fizyonomi temsilleri ile benzerlik göstermektedir. Abdülhamid'in çağdaş fizyonomi temsillerine olan ilgisi bu tarz fotoğrafların nicelik olarak çokluğuna açıklama getirmektedir (Shaw, 2003:143; Özendes, 1995). Abdülhamid'in saltanatının 25. yılında (1901) çıkaracağı genel af için doğrudan fotoğraflardan yararlanması fizyonomi ile kurulan savı desteklemektedir.

Albümler içerisinde, tıp alanındaki yeniliklere de dikkat çekilmiş, ancak bu alandaki yenilikler diğerlerine göre sınırlı sayıda fotoğraf ile temsil edilmiştir. Albümler içerisinde yer alan, tıp alanı ile ilgili doksan dört adet fotoğrafın büyük bir kısmı sivil hastanelerden çok Haydarpaşa ve Maltepe Hastaneleri gibi askeri hastanelere odaklanmıştır. Bu tarz fotoğrafların büyük bir çoğunluğu binaların dış ve iç mekân fotoğraflarından oluşmaktadır. Sınırlı sayıda olmakla beraber iç mekân fotoğrafları, özellikle de hasta koğuşları, hastalar ile birlikte fotoğraflanmıştır. Koğuş fotoğraflarının arasında albümün geneline istisna oluşturacak bir fotoğrafın varlığı dikkat çekmektedir. Abdullah Biraderler imzalı 36 numaralı albümde yer alan yetişkin kadınlara yer veren fotoğraf, Hasköy Kadın Hastanesi'ndeki tüberküloz koğuşunu göstermektedir. Albümlerin genel özne temsilinden farklı olarak burada yetişkin kadın özneler yer verilmiştir. Daha çok mekânın fiziksel özelliklerinin ön planda olduğu fotoğrafta yüzleri belli olmayan ve tamamı örtünmüş olan hemşire ve

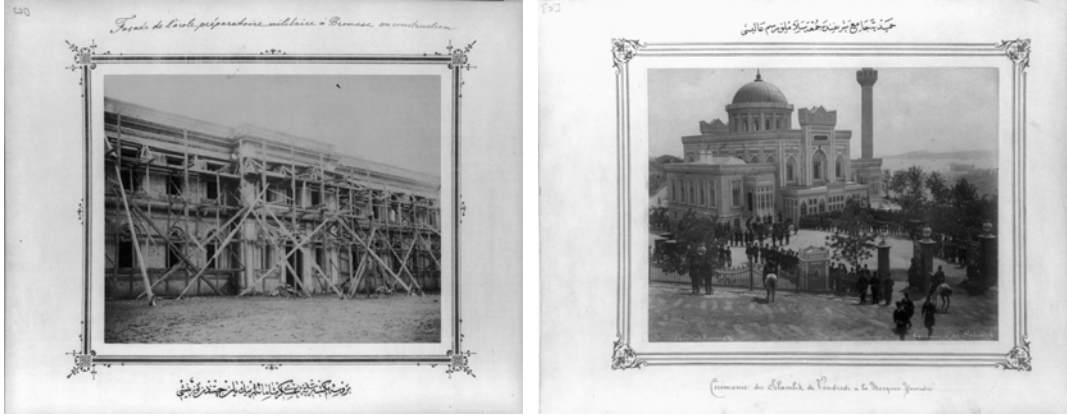
hastalar mekânın fiziksel etkinliğinin bir parçası olarak konumlandırılarak statik bir biçimde fotoğraflanmışlardır.



İmaj 40 Abdullah Biraderler, “Harbiye Öğrencileri Kılıç Taliminde”, 1880–1893, Albüm no.49

İmaj 41 Abdullah Biraderler, “Hasköy Kadın Hastanesi Tüberküloz Koğuşu”, 1880–1893, Albüm no. 36

Albümlerin büyük bir çoğunluğu İstanbul ve çevresindeki askeri ve sivil tesis ya da kurumlara odaklanmakla beraber, padişahın Batılılaşma çabasının imparatorluğun geri kalanına yayıldığını ve kurumsallaştığını temsil eden yeterli sayıda fotoğrafla da desteklenmektedir. Karadeniz, Adriyatik Denizi ve Arap Yarımadası gibi Osmanlı periferisindeki askeri, endüstriyel ve sivil oluşumların fotoğrafları bu bağlamda değerlendirilebilecek örneklerdir. Bu fotoğraflar mimari fotoğrafların statik temsillerinden farklı olarak, sürmekte olan yenileşme sürecinin izlenimini uyandırmak amacıyla sıklıkla inşa halinde fotoğraflanmışlardır. Bu fotoğraflar arasında geniş bir biçimde yer alan Girit ise aynı zamanda içinde trajik bir durumu barındırmaktadır. Albümlerin Batı izleyicisine sunulmasından kısa bir süre sonra 1898 yılında Girit, adada yaşanan ayaklanmalar ile birlikte uluslararası gözetim altında özerklik kazanacak ve Osmanlı egemenliğinden ayrılacaktır.



İmaj 42 Bilinmeyen Fotoğrafçı, “Bursa Mekteb-i Rüşdiye-yi Askeri-yi İnşa Halinde”, 1880–1893, Albüm no. 17 (LC 9512)

İmaj 43 Abdullah Biraderler, “Hamidiye Camii’nde Sultanın Cuma Selamlığı”, 1880–1893, Albüm no. 7 (LC 9524)

Koleksiyon hiçbir şekilde sahibinin portresine yer vermemektedir. Ancak, padişahın cuma selamlığı ve ardından Hamidiye Camii’ne yaptığı ziyaret uzak mesafeden fotoğraflanmıştır. Padişahın varlığı albümlerin geneline yayılan temsil içerisinde, daha çok kendi mal varlığı üzerinden temsil edilmeye çalışılmıştır. Genel olarak imparatorluğun kendisi, özel olarak da sarayların görüntüleri, saray içlerindeki mobilyalar ve bahçeler, saltanat kayıkları ve iki albüme yayılan, imparatorluk harasındaki atlarını gösteren fotoğraflar bu bağlamda değerlendirilebilecek temsillerdir (Allen, 1988:34). Fotoğraflarda göze çarpan başka bir eksiklik ise, albümlerin büyük bir kısmının Ermeni fotoğrafçılar Abdullah Biraderler tarafından oluşturulmuş olmasına rağmen, fotoğraflarda tanımlanmış Ermeni önelere yer verilmemiş olmasıdır. Ermeniler gibi Osmanlı’nın diğer etnik unsurları da albüm içerisinde yer almamaktadır. Diğer bir dikkat çekici nokta ise, askeri alandaki yenilikler arasında donanmanın geçirdiği modernizasyon sürecine ağırlık verilmesidir. Donanmaya ait gemilerin inşası ve modernizasyonu, donanma personelinin ayrı ya da gruplar halinde fotoğraflanması bu tarz fotoğraflara örnek

oluşturmaktadır. Burada büyük olasılıkla 19. yüzyılda Osmanlı ordusunun en zayıf birimi olan deniz kuvvetlerinin Batı standartlarına ulaşma çabası aktarılmak istenmiştir.

1893 yılında Kolomb Dünya Sergisi'nde ABD kamuoyuna tanıtılan Abdülhamid Albümleri Osmanlı'nın Batılılaşma hareketlerinin eğitim, ordu gibi farklı düzeylerdeki başarılarını duyurmak gibi özgül bir amaca sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, fotoğrafın kullanımı açısından, Fransız Cezayir'i ve Büyük Britanya Hindistan'ı örneklerindeki amaçlar ile dolaylı olsa da benzerlik taşımaktadır. Öncelikle, padişahın egemenliğinin ve sürdürdüğü Batılılaşma hareketinin sınırlarını çizen ve niteliğini belirleyen fotoğrafik temsiller, kolonyal fotoğrafik temsillerin Cezayir ve Hindistan örneğinde kolonyal deneyimin başarısına odaklanan fotoğrafik temsiller ile benzer temsil pratiklerinden yararlanmışlardır. Bu bağlamda, sosyal yaşamın sürdürüldüğü kamusal mekânların temsilinden çok, fotoğraflar kurumsal anlamdaki yeniliklere odaklanmıştır. Özellikle ordu Osmanlı'nın yeni Batılı müttefiklerinin güvenini kazanmak için idealize edilmiş, Batılılaşmanın göstergesi olarak özellikle eğitim alanındaki yeniliklerin altı çizilmiştir. Batılılaşmanın sadece ordu, askeri endüstri ve eğitim ile sınırlı tutulması, eğitimin de büyük bir ölçü de askeri eğitimle ilişkilendirilmesi albümlerin Osmanlı'nın kaybettiği askeri prestijini yeniden kazanmasının sağlanması amacına yönelik olduğunu göstermektedir. Doğrudan geleneksel kurumların yerine kurulan modern okul, hastane gibi çağdaş kurumların temsiline yönelik ilgi iktidarın Avrupa'da hali hazırda kurulmuş olan kamu düzeni ve kontrolüne ilgisini de kanıtlamaktadır.

V.2.2 Doğulu Öznenin Heterojen Kimliği: Elbise-i Osmaniyye

19.yy'ın ikinci yarısı, Walter Benjamin'in "meta fetişizminin hacı" olarak tanımladığı, ticari değiş tokuşun ve uluslararası rekabetin geliştiği arenalar olarak Uluslararası Fuarların çağı olmuştur. Sözde bir dünya kurgusu içerisinde her ulusun kendini ifade etme fırsatı bulduğu fuarlar aynı zamanda yüzyılın içerisinde değişen temsil biçim ve eğilimleri üzerinde biçimlendirici bir etkiye sahiptir. Osmanlı ise söz konusu fuarların hemen hepsine, katılımın sağladığı etkiyi göz önüne alarak, imparatorluk prestijini yeniden kazanmak amacı ile katılmış görünmektedir. İlk katılımını 1851 yılında Büyük Londra Sergisi ile gerçekleştiren Osmanlı'nın bu ilk fuardan itibaren temel problemi uluslararası bir hedef kitleye yönelik olarak kendi emperyal egemenliğinin, ideal bir görüntüsünü sunma çabası olmuştur (Ersoy, 2003: 188). Fuarların politik etkinliği, bu idealin Osmanlı örneğinde kurumsallaşmasına yol açmıştır. Özellikle Tanzimat'ın getirdiği ekonomik, sosyal ve askeri yeniliklerin aktarılması için fuarların oluşturduğu siyasal arena Osmanlı için bulunmaz bir fırsattır. Fuarların sözde evrenleri, Osmanlı açısından genel anlamda eski gücünü yeniden kazanmakta olduğu ya da en azından Batılı çağdaşları ile aynı düzeye ulaşmaya çabasında olduğunu gösteren alanlar olmuşlardır. Bu nedenle fuarlara katılım doğrudan devletin en üst makamı tarafından desteklenmiştir. 1867 yılında Paris'te gerçekleşen Evrensel Sergi'ye Abdülaziz'in bizzat katılımı sarayın desteğini ve Osmanlı'nın fuarlara gösterdiği önemi kanıtlamaktadır³².

³² Zeynep Çelik'e göre hem Sultan Abdülaziz'in hem de Mısır Hıdivi İsmail Paşa'nın 1867 Paris Evrensel Fuar'ına katılmaları, kendileri açısından Batılılaşma kararlılıkları ve Avrupa sisteminin bir parçası olma arzusu konusunda Avrupa devletleri ve kamuoyunu ikna etmeleri için fırsat yaratmıştır. Avrupa açısından ise Batılı görünüşleri ile bu iki devlet adamının varlığı, romantik eğilimlerin ve

Osmanlı'nın fuarlara katılımında ön plana çıkan bazı dinamiklerden söz etmek mümkündür. İlk, fuarlarda kurgulanan temsillerde aktarılmak istenen, merkezi bir devletin gücü ile aynı zamanda devleti oluşturan çok katmanlı toplumsal yapının varlığı olmuştur. Ülkenin tüm egemenlik alanını içine alan ve egemenlik alanı içerisinde farklı kültürlerin oluşturduğu sosyal pratiklerin vurgulandığı temsil türleri bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu değerlendirmeye ek olarak, fuarların uluslararası arenası için toplanan ve batılı izleyiciyi hedef alan malzemenin, Osmanlı'yı istikrarlı, düzenli ve bütünlüklü bir siyasi varlık olarak gösterme amacı bulunmaktadır (Ersoy, 2003: 188; Çelik, 2005: 101-102). Fuarların oluşturduğu sözde evrenin ölçülebilir ve karşılaştırılabilir maddi yapısı Osmanlı'nın hedeflediği amaçların gerçekleşmesi bağlamında temsilin dikkatli bir biçimde kurgulanmasına neden olmuştur.

1873 yılında düzenlenen Viyana Fuarı da dikkatli bir temsil eğilimi içerisinde oluşturulmuştur. Fuarın, çağdaş bir İmparatorluk tarafından düzenlenmiş olması, kendisini önceleyen fuarlardan farklı olarak çağdaş olan İmparatorluklara daha geniş bir eylem alanı sunmasını sağlamıştır. Fuarda yer alan Osmanlı pavyonu ve çağdaşları olan Rus ve Japon İmparatorluklarına ayrılan pavyon alanlarının genişliği, Avusturya-Macaristan'ın idealize ettiği dünya düzenini vurgulamaktadır³³. 1870

belli klişelerin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Hatta bunların ötesinde, Doğulu devlet adamlarının Batı'nın kendilerine dışsal olan biçimlerini görme ve bunu kendi radikal Batılılaşma politikalarına olan inançlarını pekiştirmiştir (Çelik, 2005:39).

³³ Japonya'nın 1873 yılında gerçekleşen Viyana Fuarı'na katılım amaçları ile Osmanlı'nın katılımı arasında benzer dinamiklerin izine rastlamamız mümkündür. Fuarda, Osmanlı ile eş zamanlı olarak Meiji Restorasyonu adı verilen Batılılaşma süreci içerisinde olan Japon İmparatorluğu, geleneksel egzotik imgelemi dışında endüstri, eğitim ve modern ordu alanlarındaki yeniliklerin temsiline yönelmiştir (Amagi, 2003:35).

yılında gerçekleşen Almanya-Fransa savaşının ardından düzenlenen ilk fuar olması ve Avrupa'da şekillenmeye başlayan yeni güç dengelerinin sergileneceği alan olarak fuarın sözde-evreninin önem kazanması merkezde yar alan bir Avusturya-Macaristan İmparatorluğu çevresinde örgütlenen imparatorluklar idealizasyonunu şekillendirmiştir. Ayrıca Osmanlı'nın sahip olduğu oryantal imgelem Osmanlı'nın fuar alanı içerisindeki etkinlik alanının da geniş olmasının da etkili olmuştur. Osmanlı'ya bağlı özerk konumdaki Mısır ile birlikte Osmanlı Viyana sergisinde Doğu'ya ait imgelemin canlandırılacağı alanlar olarak merkezi konum elde etmişlerdir.

Osmanlı'nın yönelik oryantalist ilgiye rağmen Fuarların mekan düzenlemeleri ve fuarlar için hazırlanmış olan Elibise-i Osmaniyye'nin de içinde bulunduğu üç farklı çalışma (mimari, etnografik ve arkeolojik), beklenenin aksine Oryantalist imgelemin karşısında temsiller olmuşlardır. Fuarın pavyon düzenlemesini oluşturan yapılar, doğrudan gerçekte var olan III. Ahmet Çeşmesi gibi yapıların kopyaları olarak üretilmiştir. Bu tarz bir yapı anlayışı daha önceki fuarlarda görülen Osmanlı pavyonlarının, tarihi açıdan zamansız ve melez temsillerinden daha farklı bir tarihsel kesinlik içermektedir. 1867 Paris Evrensel sergisinde Mısır ve Osmanlı pavyonlarının birbiri içine geçen düzensiz biçimde konumlandırılmış yapıları, oryantalist klişelerle otantik ve pitoresk görüntüler oluşturmak amacıyla bezenmişken, 1873'teki sergide Mısır ve Osmanlı pavyonları yine pitoresk bir görüntü oluşturmak amacı ile birbirlerine yakın kurulmuş ancak fiziksel olarak birbirlerinden ayrılmış ve özellikle Osmanlı pavyonu mimarisinde tarihsel referanslara uyum ön planda tutulmuştur (Çelik, 2005:69).

Fuar pavyonlarında hazırlanan Osmanlı mimarisi replikalarının akademik titizliğine paralel olarak, Sergi alanları için hazırlanan üç farklı çalışma aynı akademik titizlikle oluşturulmuştur. Bu çalışmalardan en dikkat çeken Osmanlı'yı oluşturan halkların geleneksel kıyafetlerine yer veren *Elbise-i Osmaniyye*'dir. Onunla eş zamanlı olarak gerçekleştirilen çalışmalar Osmanlı mimarisi tarihine ve türlerine odaklanan *Usul-i Mi'mari-i Osmanî: L'Architecture Ottomane (Osmanlı Mimarisi'nde Yöntemler: Osmanlı Mimarisi)* ve İstanbul Arkeoloji Müzesi müdürü Philipp Anton Dethier tarafından hazırlanan İstanbul üzerine gezi kitabı niteliğinde olan *Der Bosphor und Constantinopel*'dir. Hem Mimari çalışma olan *Usul-i Mi'mari Osmanî* hem de etnografik çalışma olan *Elbise-i Osmaniyye*'nin ortak noktalarından biri Marie de Launay ve fotoğrafçı Pascal Sebah'ın katılımları ile hazırlanmış olmalarıdır. Ancak daha net bir biçimde gözlemlenen üç çalışmanın ortak özelliği fuarın kurgusu içerisinde Osmanlı gündeminde olan hümanist ve gelişmeci kimliğini yansıtma çabasıdır. Örneğin, *Der Bosphor und Constantinopel* doğrudan Osmanlı'nın Bizans mirasına değinmekte ve Osmanlı elitinin İslam dışı arkeolojik ve kültürel mirasını koruma çabasını temsil etmektedir (Ersoy, 2003:190). Bu bağlamda, Osmanlı'nın Batı tarafından oluşturulmuş Uygarlıklar tarihine eklenme çabası da gözlemlenmektedir. 19.yy'ın ikinci yarısından İmparatorluk müzelerinin kurulması ve Bizans ile daha önceki dönemlere ait medeniyetlere ait kalıntıların restorasyonunun aynı döneme rastlaması devlet politikası olarak bu entegrasyonun kurumsallaştığını göstermektedir. Osmanlı'nın kökenlerini, antik Yunan ve Roma metinlerini kullanarak Anadolu ve yakın doğuya dayandıran 1869 yılında Mustafa Celaleddin tarafından yazılan *Les Turcs anciens et Modernes* gibi kitaplar, bu entegrasyonun entelijansiya tarafından benimsendiğini örneklemektedir (Shaw,

2003:22). Fuar için hazırlanan üç çalışmanın da farklı disiplinler yapılarına rağmen, en açık ifadesi ile kökenlerini Mezopotamya ve Mısır medeniyetlerine dayandıran çizgisel bir uygarlık tarihi anlayışını benimsemiş olmalarıdır. İmparatorluk müzelerinin kurgusu ve Fuarlarda sunulan arkeolojik ve etnografik temsiller bu eğilim içerisinde İmparatorluğun Batı ile eş zamanlı olan ve paylaştığı tarihsel bir ortaklığı vurgulamak üzere oluşturulmuştur. Diğer taraftan fuarlarda yer alan çalışmalar yukarıda da belirtildiği gibi Osmanlı'nın mirasını, imparatorluğunun mahiyeti olarak koruduğunu da göstermektedir.

Elbise-i Osmaniyye'nin sergi olarak sunulması ve serginin yayını çizgisel bir tarih kurgusunu ve antikite olan bağını vurgulamakla beraber, Batı'nın oryantalist eğilimleri içerisinde varlık bulan etnografik temsil geleneğine ait temsil biçimleri ile benzerlikler taşımaktadır. Egzotik kostümlerin, geleneklerin ve objelerin temsilleri 1873 Viyana Fuarı öncesinde de Batılı izleyicinin artık tanıdığı bir temsil biçimini kurumsallaştırmıştır. Osmanlı'nın Elbise-i Osmaniyye öncesinde, 1863 İstanbul Sergisi'nde yerel giysilerden oluşan naif bir halk giysileri seçkisi ve 1867 Paris Evrensel Sergisi'nde karma bir sergi kategorisi içerisinde Halk giysilerinde oluşan bir bölüm hazırlaması kurumsallaşan temsil sürecine dahil olduğunu örnekleemektedir. Ancak, 1873 Viyana Sergisi'nde yar alan etnografik çalışma hem mahiyetinin genişliği ve elde ettiği özerk temsiliyle hem de oluşturucularının net bir biçimde ortaya koydukları iddialar ile farklılık göstermektedir.

Ayrıca serginin basılı albüm olarak sunulması ve eserin özellikle 1860'lar ile yaygınlaşan ampirik temsil biçimleri ve yöntemleri ile benzerlikler göstermesi, serginin kendisini önceliyen benzerlerinden ayrılmasını sağlamaktadır. Albüm

çağdaş etnografik temsiller ile paralel olarak, ansiklopedik bir bütün içerisinde Batılı izleyiciye tanıdık gelebilecek tarihsel kodları içeren metinler ile desteklenmiştir. Albüm içerisinde sınıflandırmaya dayalı, etnik ve sınıfsal temsillerin yaygın bir biçimde kullanılması çağdaş etnografik temsiller ile de bağımlı güçlendirmektedir. Elbise-i Osmaniye ilk etapta 1873 yılında düzenlene fuarda yer alan geleneksel Osmanlı kıyafetleri sergisi için hazırlanan serginin tanıtım kitabı gibi görünse de, hem hazırlanış biçimi hem de açık bir biçimde belirtilen amaçları ile çağın etnografik temsilleri ile paralellik taşımaktadır. 1875 yılında hazırlanan *The People of India (Hindistan Halkı)* albümünün izlediği yöntemle benzer bir şekilde, temsil edilen öznelerin yaşam mekanlarından ve tarihsel bağlarından yalıtılarak kullanılması, yüzyılın son çeyreğinde fotoğrafçı Edward S. Curtis tarafından hazırlanan 1072 fotoğraflık *Curtis Albümleri*'ndeki gibi ABD yerlilerinin fizyonomik temsillerine yönelik çalışmasına benzer bir şekilde sınıflandırmaya dayalı fizyonomik temsil geleneğini izlemesi ve ABD'li fotoğrafçı John C.H. Grabill tarafından hazırlanan Güney Dakota ve Wyoming'de yaşayan yerlileri, madencileri, kovboyları, kamu görevlilerini ve bu toplulukların birbirleri arasındaki ilişkileri gösteren fotoğraflardaki gibi etnik, kültürel ve sınıfsal bir çeşitlilik ve etkileşim iddiasında bulunması, Elbise-i Osmaniye'yi çağdaş etnografik örneklerle benzeştirmektedir.

Kıyafet albümü olarak hazırlanan albümün kökenlerini yaklaşık beş yüz sene öncesine kadar uzanan Osmanlı kıyafetlerine yönelik ilgi ile üretilen bir dizi çalışma ile ilişkilendirmek mümkündür. Doğrudan kıyafet albümü olarak Peter Coeck Van Aelst tarafından hazırlanan 1533 tarihli *The Turks in 1533: A Serie of Drawings made in that year at Contantinapole (1533'de Türkler: Bu yıl İstanbul'da çizilmiş bir dizi Resim)* ve 1680 yılına ait C.F. Silvestre tarafından hazırlanan *Differents*

habillements de turcs (Türklerin Çeşitli Giysileri) türün ilk örneklerini oluşturmuştur. 19.yy'da ise 1814 yılına ait William Alexander imzalı *Picturesque representation of the Dress and Manners of the Turks (Türklerin Giyim ve Davranışlarının Pitoresk Temsilleri)* ve yaklaşık olarak aynı yıla ait B. Eyriés tarafından hazırlanan *La Turquie ou Costumes, Moeurs et Usages (Türkiye veya Giysiler, Adetler ve Gelenekler)* türün örneklerini oluşturmuşlardır. Batılılaşma hareketleri ile örneklerin, çağdaş olanı temsil etmekten çok antikite ile ilgili temsillere yöneldiği gözlemlenmektedir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında hazırlanan elbise albümlerinde modern giysi öncesine yapılan vurgu bu yönelimi örnelemektedir. II. Mahmut döneminde gerçekleşen yenilik hareketleri içerisinde yer alan kamu görevlilerine Batılı tarzda giysi giyme zorunluluğunun getirilmesi, bu yenilik öncesi dönemdeki kamu görevlilerinin giysilerine yönelik temsilleri içeren etnografik müzelerin açılmasını ve albümlerin hazırlanmasına neden olmuş görünmektedir. Örneğin, Ressam Jean Brindesi tarafından hazırlanan 1855 yılına ait *Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de Constantinople (Eski giysiler: İstanbul'da Türk Giysileri Müzesi)* adlı II. Mahmut öncesinde resmi giysilerin dökümünün yapıldığı albüm bu eğilimin örneğini oluşturmaktadır³⁴. Albüm, doğrudan kıyafet devrimi öncesine yönelik olarak hazırlanan 24 adet renkli litografik temsilden oluşmaktadır. Saray tarafından oluşturulan Giysi Müzesi'nde yar alan 1839 yılı öncesinde Padişah, sadrazam ve diğer kamu görevlileriyle, Osmanlı

³⁴ Elbise-i Atika'nın hazırlanmasında, Osmanlı'da batılılaşma hareketleri ile başlayan müzecilik geleneğinin de etkisi bulunmaktadır. 1852 yılında Sultan Abdülaziz döneminde kurulan Giysi Müzesi ise Osmanlı'nın tarihsel kökenlerinin temsil edildiği farklı müze örnekleri arasında etnografik yönü ön plana çıkan örnektir. Elbise-i Atika çalışması da sergi içerisinde yer alan yeniçeri kıyafetleri ve diğer sivil kamu görevlilerinin kıyafetlerinin resmedilmesi ile oluşturulmuştur.

ordusunun, özellikle de Yeniçerilerin kuruluşundan bu yana farklı dönemlerdeki giysilerine yer vermektedir. 1862 yılında ilk yerli eser olan *Les Costumes de l'Empire Otoman depuis l'Orgine de la Monarchie jusqu'a la Reform du Sultan Mahmud* (Saltanatın kurulmasından Sultan Mahmud'un Reformuna kadar Osmanlı'nın eski giysileri) adlı Arif Mehmet Paşa tarafından hazırlanan çalışma adındaki atıftan da anlaşılacağı gibi antikite ile ilişkili bir temsil örneğini oluşturmaktadır.

Adı geçen çalışmaların tamamı ister fotoğraf öncesi, isterse de fotoğrafın keşifinden sonra resim ya da illüstrasyon yöntemleri kullanılarak üretilmişlerdir. Hepsinin diğer bir ortak noktası yaklaşık üç yüz yıl boyunca Avrupa'da popüler olan egzotik kostüm albümleri geleneği içerisinde yer almalarıdır. Tamamen oryantalist eğilim ile hazırlanan bu albümlerin ilk örnekleri sistematik olarak sınıflandırmaya dayalı bir temsilin dışında daha çok Batılı izler kitlenin kolayca okuyabileceği geleneksel oryantalist kodlara yönelik olarak ilgi uyandıracak ve kimi zamansa abartılı temsillere yönelmişlerdir. B.Eyries tarafından hazırlanan *La Turquie ou Costumes, Moeurs et Usages (Türkiye veya Giysiler, Adetler ve Gelenekler)* adlı albümde yer alan temsiller, Batılı okuyucu tarafından kolayca anlaşılacak oryantalist imgelemele şekillendirilmiş metinler ile birlikte renkli pitoresk temsiller ile türün yaygın biçimde kullanılan yöntemini örneklemektedir. Eyries'in albümü 19. yüzyıl öncesi elbise albümleri ile paralel bir biçimde görece bir mekânsallığı da yansıtmaktadır. Temsil edilen Doğulu özneler ile birlikte Doğu'ya ait görsel imgelem içerisinden üretilen sözde mekanların pitoresk görüntüleri albümde yer alan temsillerin büyük bir çoğunda kullanılmaktadır. Bu albümden yaklaşık elli yıl sonra hazırlanan *Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de*

Constantinople albümü ise bu kez mekansallığı dışarıda bırakan ancak detaylı pitoresk temsilleri ön plana çıkartan çağdaş örnekleri oluşturmuşlardır. Elbise-i Osmaniyye’yi biçimsel olarak önceliyen albüm, aynı zamanda çağdaş etnografinin temsil biçimlerinin romantik oryantalist imgelemin yerine geçtiği görece olarak ampirik nitelikteki temsillere de örnek oluşturmaktadır.



İmaj 44 Eyries B., "Femme Egyptienne (Mısırlı Kadın)" Plaka 30, La Turquie Costumes, Moeurs et usages Des Turcs Suite de Gravurse Coloriees, Paris: Linraire de Gide Fils, 1815-1816

İmaj 45 Brindesi, Jean, "Padichah, Sultan Mahmud II, Ministre de l'Intérieur, Grand-Vizir (Padişah II. Mahmut, Dahiliye Nazırı, Vezir-i Azam)", Plaka 1, Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de Constantinople, Paris: Imprimerie de Lemerrier, 1855

Elbise-i Osmaniyye kıyafet albümleri türü içerisinde yer almasına rağmen, türün diğer örneklerinden araç olarak fotoğrafın kullanılması ve taşıdığı etnografik temsil ve ansiklopedik sınıflandırma yöntemleri ile ayrılmaktadır. Çağdaş etnografik temsiller ile benzer bir biçimde temsilin aydınlanmış Batılı izleyici için sınıflandırıldığını gözlemlememiz mümkündür. Sınıflandırma yöntemi ile temsil edilen etnografik özneler benzer bir fonun önünde ve etnografi müzelerinin temsillerine benzer bir biçimde statik bir biçimde temsil edilmişlerdir. Fotoğraflanan hiçbir figürün diğer figürler ile etkileşim halinde olmadığı temsiller, hem

mekânsallıktan hem de diğer öznelerden görece olarak yalıtılmışlardır. Albümde yer alan tüm fotoğraflar, aynı açıdan ve tamamen aynı fon kullanılarak çekilmişlerdir. Fotoğraflanan tüm özneler, bölgesel bir etnografik sınıflandırma yöntemi kullanılarak sınıfsal ya da etnik farklılıkları gözetilmeden bir arada fotoğraflanmışlardır. Fotoğraflarda yer alan özneler, benzer bir şekilde doğrudan fotoğraf aracına yüzleri dönük bir biçimde ve doğrudan fotoğraf aracına bakarak fotoğraflanmışlardır. Tümü ayakta fotoğraflanan özneler, temsil ettiği etnografik kimlikle ilişkili uzamlardan ve etkinliklerden bağımsız olarak, aynı uzam içerisinde hareketsiz olarak yer almaktadırlar. Bölüm I Plaka 13'te Marie de Launay'ın temsil ettiği İşkodralı hoca figürü, beraber fotoğraflandığı İşkodralı papaz temsiline yüzü dönük olarak fotoğraflanması albümün geneline hâkim olan statik temsillere istisna oluşturmaktadır. Albüm içerisinde yer alan diğer fotoğraflar ise, bu istisna dışında bırakıldığında, tüm öznelerin sanki birbirlerinden habersiz olarak fotoğraflandığı izlenimini uyandırmaktadır.

Albümde yer alan az sayıda batılı tarzda etnografik örneklerin belli tarihsel dönemi imleyen temsillerinin aksine geleneksel etnografik örneklerin temsilleri Selçuk ve Osmanlı dönemlerini kapsayan genel bir kıyafet geleneğinin izlerini taşımaktadır. Metinler içerisinde antikiteden çağdaş Osmanlı'ya uzanan kültürel değişim vurgulansa da, fotoğrafların temsil ettiği tarihsel dönemin Batılı izleyici tarafından okunamayacağı anakronik temsillerdir. Hem mekandan, hem de zamandan bağımsız özneler, çağdaş etnografi geleneğinin Osmanlı örneğinde yine Osmanlılar tarafından yeniden üretilmesi olarak görülebilir. Diğer taraftan kullandığı etnografik yöntemler açısından albüm, çağdaş etnografik temsiller arasında başarılı bir örneği

oluşturmaktadır. Albümün taşıdığı ampirik iddia doğrudan, Marie de Launay ve Osman Hamdi Bey tarafından hazırlanan önsözde ortaya konmaktadır:

Özetleyecek olursak bu önsözün amacı, yukarıda yazdıklarımızı kanıtlamak niyetiyle oluşturulan bu giysi örneklerinin yayınlanmasındaki gerekçeyi ve yayınlama nedenlerini açıklamaktadır. Bunun doğal sonucu olarak kitabın yalnız sanatçıları değil, özellikle iktisatçıların ve genel olarak da, toplumun yapısında bulunan her türlü gelişmeyle ilgilenen herkesin ilgisini çekeceğini umuyoruz (...) Bu eser, sanatçılara önemli bir malzeme kaynağı olacağı gibi, felsefeciler ve bilginler de bu kitapta sayısız yararlı düşünce ve verimli çalışma konusu bulacaklardır (Osman Hamdi, de Launay, 1999:9)

Elbise-i Osmaniyye'nin hazırlanışında yer alan isimler, onun taşıdığı ampirik iddianın oluşmasında etkili olmuştur. Albümün hazırlanmasına katılan isimlerin en önemlisi Osman Hamdi Bey'dir. Müzeci, arkeolog ve ressam olan Osman Hamdi Bey Osmanlı sanat ve kültür tarihinin en önemli figürlerinden biri olmuştur. Elbise-i Osmaniyye'nin hazırlanmasından yaklaşık iki yıl önce, babası ve Viyana Fuarı komisyonu başkanı Nafia ve Ticaret Nazırı Edhem Paşa tarafından hukuk eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiş ancak iddialara göre Oryantalist ressamlar Gérôme ve Gustave Boulenger ile çalışmaya başlamıştır (Ackerman, 1997: 168). Viyana fuarına katılımı ise Türk pavyonu sorumlusu olarak atanması ile olmuştur. Fuarın ardından 1881 yılına kadar Viyana'da yaşamını sürdürmüştür (Üyepazarcı, 2000: 5). Albüm'de adına rastlanmayan, ancak hazırlanışında doğrudan desteği olduğu var sayılan Edhem Paşa albümün hazırlanışındaki önemli isimlerden biridir. Sergide yer alan III. Ahmed çeşmesi, Türk hamamı, Osmanlı evi gibi projeler ve Usul-i Mimari Osmani'nin hazırlanışlarına doğrudan katılmıştır. Albümün hazırlanışında yer alan diğer isim ise Marie de Launay'dır. Paris doğumlu olan Launay Kırım savaşı

sırasında ve sonrasında İstanbul'a yerleşmiş olan çok sayıda Avrupalı'dan biridir. Albümün gerçekleştirilmesi için seçilen fotoğrafçı Pascal Sebah olmuştur.

Projeye katılan tüm isimlerin ortak noktası, Batılı eğitimden geçmiş olmalarıdır. Edhem Paşa 1830 yılında II. Mahmud tarafından eğitim amacıyla Paris'e gönderilmiş ve 1839 yılına kadar burada kalmıştır. Osman Hamdi Bey ise 1871-1881 yılları arasında Avrupa'nın farklı şehirlerinde yaşamıştır. Pascal Sebah ise 1857 yılında ilk stüdyosunu açmadan önce bir süre Venedik'te yaşamış ve burada minyatür ve resim eğitimi almıştır (Öztuncay, 2003: 259). Marie de Launay ismi ise ilk olarak 1867 yılında Paris Evrensel Fuarı'nın ardından hazırlanan *La Turquie a l'Exposition Universelle de 1867 (1867 Evrensel Sergisinde Türkiye)* adlı fuar raporu olarak nitelendirilebilecek eserin yazarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Launay bu Fuar'da resimleri sergilenen ressamlardan biridir.

Edhem Paşa'nın konağında gerçekleştirilen çalışma, 74 plaka fotoğraf ve fotoğraflarda yer alan figürleri açıklayan metinden oluşmaktadır. Fotoğrafların tamamı benzer bir fon önünde oluşturulmuştur. Aralarında Osman Hamdi ve Launay'ın da bulunduğu 220 farklı etnografik temsil kullanılmıştır. Fotoğrafların tamamı İstanbul'da oluşturulduğu için fotoğraflanan modellerin temsil ettikleri etnografik örneklerle doğrudan bağlantısı bulunmadığını iddia etmemiz mümkündür. Örneğin, Launay albümde iki farklı fotoğrafta farklı etnografik temsillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu fotoğrafların ilki olan birinci bölümde yer alan 8 numaralı fotoğrafta İşkodralı Hoca ve 23 numaralı fotoğrafta Mostarlı erkek olarak poz vermiştir. Buna rağmen, albümün hazırlayıcılarının temsil edilen etnik grupların belirgin fizyonomilerine yakın modellerin kullanımına özen gösterdiğini gözlemlememiz

mümkündür. Örneğin, üçüncü bölümde yer alan sekiz numaralı fotoğrafta Mekke ve periferisinde yaşayanların temsilinde kullanılan modellerin fizyonomi özellikleri dikkate alınarak seçildiği açıkça görülmektedir.



İmaj 46 Sebah, Pascal, “Figure 1: Hodja de Skodra; and Figure 2: Prêtre Chrétien de Skorda (İşkodralı Hoca ve Papaz)”, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka XIII.

İmaj 47 Sebah, Pascal, “Figure 1: Habitant de Mostar; Figure 2: Bougeois de Bosna-Serai; Figure 3: Dame de Bosna-Serai (Mostarlı Erkek, Saray-Bosnalı Burjuva, Saray-Bosnalı Kadın)”, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka XXIII.

İmaj 48 Sebah Pascal, “Figure 1: A'alim de Mekkè; Figure 2: Habitant de Djèaddèlè (environs de Mekkè); Figure 3: Bavari de la garde du Chèrif de Mekkè (Mekke’li Ulema, Djeaddele-Mekke Çevresi Yerlisi, Mekke Şerifi’nin Korucusu)”, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka XXXIX

Kitabın kurgusu içerisinde yer alan 74 fotoğrafın ve 220 farklı figürün tasnifi ise üç farklı bölüm içerisinde gerçekleşmiştir. Bölümlendirme içerisinde ağırlığın 42 fotoğraf ile üçüncü bölümü oluşturan Asya ve Afrika Türkiye’si fotoğraflarına verildiği gözlemlenmektedir. Bu bölümün ardından temsil sırasına göre Avrupa Türkiye’si başlığı altındaki Birinci bölüm için 23, ikinci bölüm Osmanlı Adaları için 9 fotoğraf kullanılmıştır. Fotoğraflar sıklıkla üç kişilik gruplar daha nadir olarak da iki kişilik gruplar halinde oluşturulmuştur. Asya ve Afrika Türkiye’si fotoğrafları bölümü için 121 farklı figür kullanılırken, bu rakam Avrupa Türkiye’si için 64,

Osmanlı adaları için 25'tir. Avrupa Türkiyesi bölümünde ağırlığın İstanbul'a verildiği gözlemlenmektedir. İstanbul'un ardından etnografik olarak temsil edilen kentler sırasıyla Edirne, Manastır, Filibe, Tuna, İşkodra, Selanik ve Bosna vilayetleridir. Adalar ise Girit, Kıbrıs ve diğer Ege Adalarını içermektedir. Asya ve Afrika Türkiyesi bölümü ise coğrafi olarak en geniş alanı temsil etmekte ve Bursa, Aydın, Ankara, Konya, Kastamonu, Sivas, Erzurum, Diyarbakır gibi Anadolu kentlerini, Şam, Hicaz, Yemen, Trablus gibi Asya ve Afrika kıtaları üzerine yayılan Osmanlı kentlerini içermektedir. Bölümler arasında dikkat çeken ayırım ise Burjuva ve kırsal ayırımıdır. Temsiller içerisinde ağırlığın kırsal kesimden daha çok burjuvaya verildiği gözlemlenmektedir. burjuvaların temsili genellikle aynı bölgede yaşayan diğer topluluklar ile beraber gerçekleştirilmiş ve geleneksel biçimde giyinen öznelerin temsilinden oluşmuştur. Buna tek istisna albümde Batılı tarzda giyinmiş İstanbullu Burjuvayı gösteren albümün ilk fotoğrafıdır. Ayrıca Albüm içerisinde Bölüm 3, plaka 25'de Kadın ve erkek Bedeviler ve plaka 16 üç numaralı figür ile plaka 22 üç numaralı figürde Kürt kadınlar gibi marjinal topluluklara yer verilmiştir.

Albümün dikkat çeken temsillerinin başında üç semavi dinin, din adamlarına ve cemaatlerine eşit düzeyde yer vermesidir. Müslüman din adamları ve cemaati ile birlikte imparatorluğun çeşitli yerlerinde yer alan Yahudi ve Hıristiyan cemaatler Bölüm 3 Plaka 6'da yer alan Kudüslü Yahudi kadın ve erkek ve Bölüm 1 Plaka 16'da yer alan İşkodralı Hıristiyan kadın ve erkek fotoğraflarında gözlemlenebileceği gibi ayrı ayrı ya da Bölüm 1 Plaka 14'te yer alan İşkodralı Müslüman kadın ve Hıristiyan kadın ve Bölüm 1 Plaka 8'de yer alan İşkodralı hoca ve papaz fotoğrafında gözlemlenebileceği gibi bir arada fotoğraflanmışlardır. Bu fotoğraflar arasında dikkat çeken örneklerden biri, Konya'da yer alan üç büyük cemaatin din adamlarının

giysilerini temsil eden fotoğraftır. Fotoğrafta Müslüman cemaati temsil eden din adamının yanı sıra, kentte bulunan iki Hıristiyan cemaatini temsil eden Ermeni ve Rum din adamlarına yer verilmiştir. Semavi dinlerin temsili ile birlikte, Osmanlı içerisinde yaşayan gayrimüslim azınlığında temsiline yer verildiği gözlemlenmektedir. İstanbul, Erzurum, Sivas ve Konya şehirlerinde yaşayan Ermenilere ait temsillerden oluşan altı fotoğraf, İstanbul, Selanik, Girit, Yanya, Edirne ve Konya şehirlerinde yaşayan Rumların temsilinden oluşan on sekiz fotoğraf ve İstanbul, Selanik, Halep, Bursa, Kudüs ve Ege adalarında yaşayan Musevilere ait altı fotoğraf gayri-müslim azınlık temsillerini örneklemektedir. Ayrıca albüm içerisinde Dürzîlik, Bektaşilik, Mevlevilik gibi İslam kökenli inanç topluluklarının temsiline ayrıca yer verilmiştir.



İmaj 49 Sebah, Pascal, “Figure 1 et 2: Bourgeois de Constantinople; Figure 3: Aiwaz (Burjuvalar ve Ayvaz)”, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka I.

İmaj 50 Sebah, Pascal, Figure 1: “Bèdewi du Vilayet d’Halep; Figure 2: Femme Bèdewi du Vilayet d’Halep; Figure 3: Dame Juive d’Halep (Halep Vilayeti’nden Bedevi, Halep Vilayeti’nden Bedevi kadın, Halep Vilayeti’nden Yahudi Kadın)”, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka XXIV.

İmaj 51 Sebah, Pascal, “Figure 1: Prêtre Arménien de Koniah; Figure 2: Mollah de Koniah; Figure 3: Prêtre Grec de Koniah (Konya’dan Ermeni Papaz, Konya’dan Molla, Konya’dan Rum Papaz)”, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka VIII.

Albümde yer alan farklı sınıflandırmalar içerisindeki fotoğraflar kendilerini takip eden metinlerle desteklenmektedir. Metinlerin içerikleri kıyafetlerin özellikleri başta olmak üzere, kıyafetin yer aldığı yerin tarihi ve coğrafi özellikleri, gündelik yaşam pratikleri, gelenekleri ve ritüelleri hakkındaki bilgileri de içermektedir. Metinlerin hemen hemen hepsi Batılı izleyicinin kolayca anlayabileceği biçimde yazılmıştır. Batılı izleyiciye yönelik olarak en sık kullanılan yöntem Antik Yunan ve Roma'ya yapılan göndermelerdir. Bu iki uygarlığa ait mitolojik imgelem, özellikle de Antik Yunan Mitolojisi simgesel olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Bölüm 1 Plaka 2'de bulunan üç numaralı figürde yer alan Hamal ve mesleğini anlatmak için Yunan mitolojisi ve çağdaş Avrupa gündelik hayatı ve kültürü ile analogi kuran betimleyici bir metin kullanılmıştır:

Deve gibi onun da hörgücü vardır, bu aynı zamanda mesleğinin gereğidir. *Semer* denilen bu hörgüç üzerinde, bakanların gözlerine inanmayacakları kadar ağır yükleri taşırlar. Paris sebze ve meyve halinin güçlü *yükçüleri*, Marsilya'nın ünlenmiş *portefaix*'leri, yaptıkları Herkül'e özgü işlere karşın *dignus est intrare in docto corpore*³⁵ sözünü söylemeden önce, birkaç metelik kazanmak için ölümlüler arasında kimsenin yapamadığını yaptıklarının farkında olmadan ve yaptıklarından gocunmadan, *semer*'leri üzerine yığılmış ve üst üste konulmuş Pélion ve Ossa³⁶ dağlarını taşıyan hamalları görünce saygıyla geri çekilmek zorunda kalacaklardır (Osman Hamdi, de Launay, 1999:22).

³⁵ “Üzerimize (Bedenimize) almaya Değer mi?”. Moliere'in 1673 yılına ait *La Malade Imaginaire* (Hastalık Hastası) adlı oyununda koro bölümünün tekrarladığı nakarattan bir cümle. Hastalık hastası bir adamı ve doktorların bilgiçliğini alaya alan oyun, Batılı öznenin doğuya ait bir mesleki topluluğa yönelik alaycı tavrına karşılık Osman Hamdi Bey ve Marie de Launay tarafından bilinçli olarak alıntılanmış olabilir.

³⁶ Yunan mitolojisinde Pelion dağı adını Aşil'in babası Peleus'dan almaktadır. Bu mitolojik dağ içlerinde Aşil ve Heraklesin olduğu pek çok antik Yunan kahramanının anavatanıdır. Zeus'a isyan eden Otus ve Ephialtes isimli gitanlar göğe çıkıp Olimpos'a ulaşmak için dağı, Mitolojik Ossa Dağının üzerine koymuşlardır.

Osman Hamdi Bey ve Launay'ın tamamen Batılı izler kitleye yönelik metinleri albümün farklı bölümlerinde karşımıza çıkmaktadır. Sadece Yunan Mitolojisi değil aynı zamanda farklı metinleri de içine alan göndermeler albüm içerisinde yer almaktadır. Bu metinler İncil'den Batı edebiyatı ve resme kadar uzanan geniş bir Batı literatürünü içermektedir. Bölüm 1 Plaka 3'de Mevlevi dervişini temsil eden figürün tanımında, Mevleviler'in sadelik yaşamını anlatmak amacıyla Süleyman peygamberin yaşamının naifliğini anlatan İncil alıntısına yer verilmesi ve Bölüm 1 Plaka 4'te İstanbullu Türk Kadınının makyajını anlatırken klasik ve oryantalist ressamın isimlerinin anılması bu tarz betimlemelerin metinlerarasılığını örneklemektedir:

(...) İstanbul'lu Türk kadını yüzünü süsleyerek ve boyayarak gösterdiği özenle kendine mal ettiği bu parıltıyı (...) elde etmekte Parisli veya Viyanalı bir kadından hiç geri kalmaz. Bu arada da yalnızca Racine'nin Jazabel'i gibi "Yılların önlenemez küstahlıklarını onarmak" için değil, bütün ülkelerin ve bütün dönemlerin güzel kadınları gibi, Tanrı'nın bu küçük tatlı insancıkları yaratırken ortaya koyduğu şaheserlerin iyice belirlenmesini sağlamaya ve bu şaheserlere uygun sayısız değişiklik yaparak çok özel bir anlam kazandırmaya da çalışır. Böylece Raphael'lerin, Titien'lerin, Ingres'lerin, Delacroix'ların, eski ve çağdaş bütün büyük ustaların örneğini izleyerek, ilahi yapıtların bir yorumunu yapmak görevini yerine getirir (Osman Hamdi, de Launay, 1999:30).

Bu metinde de gözlemlenebileceği gibi, Osmanlı kadının temsilinde Batı kültürüne ait kodların kullanılması ile birlikte, Batılı izleyicinin beklentisi dışında bir kadın portresi sunulmaktadır. Osmanlı Müslüman kadınların da çağdaşı olan Batılı kadınlar ve yerel azınlık Musevi ve Hıristiyan kadınlar kadar özgürlüğüne düşkün olduğu ve bu özgürlüğü deneyimleyebildikleri vurgulanmaktadır. Bu örnekte de yer alan gelenek içerisinde Batılı gibi olmak, batılı gibi görünmek albümün genelinde hâkim tonu yansıtmaktadır. Sadece kadınlar değil, genel olarak tüm Osmanlı halkı bu

gelenek ile beraber hareket eden Batılılaşmış yaşam tarzı ile ilişkilendirilerek temsil edilmiştir. Yine Bölüm 1 ve Plaka 4’te yer alan Türk okul çocuğunu temsil eden üç numaralı figür, yerleştirilmiş bir Batılılaşma pratiğini tanımlamaktadır. Batı’nın okuryazarlık düzeyinin ironik bir biçimde Osmanlı’da yabancı dilleri bilme yetisiyle karşılaştırıldığı örnekte, batılılaşmış tarzda bir eğitimin tüm Osmanlı içerisinde yayıldığı iddia edilmektedir. Ayrıca metin Batıların sanayileşmiş ülkelerinde çocukların istismarının aksine Osmanlı’nın çocuğa ve eğitime verdiği önemi vurgulamaktadır. Albümün önsözünde yer alan Batılı tarzda giyimin ve özellikle de takım elbisenin Batılılaşmadaki önemine yapılan vurguya rağmen, sadece tek bir fotoğrafta batılı tarzda giyime yer verilmesi dikkat çekicidir. İstanbullu geleneksel burjuva ile Batılılaşmış (Avrupalılaşmış) burjuva’nın aynı plaka üzerinde kullanılması, Osmanlı aydınının gelenek ve Batılılaşma arasında kurduğu karşıtlığı da örneklemektedir. Geleneksel burjuva kıyafetinin, İstanbul orta sınıfının büyük bir çoğunluğu ve vilayet halklarının neredeyse tamamı tarafından giyildiğini işaret eden yazarlar, bu kıyafetin tanımlanmasına yer ayırmamışlardır. Ancak, bu kıyafetin hemen yanında yer alan temsil hükümet memurlarının giysilerine benzetilmiş, aynı zamanda aynı giysinin tören elbisesi ve ilericilerin “siyah resmi” elbisesi olarak kullanıldığı vurgulanmıştır. Metin içerisinde kıyafetin fes ve potin gibi aksesuarlarla birlikte, toplum içerisinde topluluklararası eşitliği sağladığı vurgulanmakta ve giysi yazarlar tarafından idealize edilmektedir:

Uygarlığın nimetlerinin inkar etmeksizin, *siyah setre ceket, fes, pantolon ve potin’den* oluşan kıyafetin, eski dönemlerde imparatorluğun çeşitli din ve ulusları arasında giysi nedeniyle ortaya çıkan kinlerin giderilmesinde büyük yararları olduğunu ve olmaya devam ettiğini belirtmeliyiz. Bu giysinin, Müslüman olmayanları belirleyen farklı işaretlerin ortadan kaldırılmasını sağladığı ve böylelikle yobazların Gayrimüslimlere hakaret

etmesine engel olduğu gerçektir (...) Bu iyiliğini değerlendirmemize karşın yine de ilginç, çekici ve pitoresk görünüşü açısından bu yeni giysinin eskisinin yerini almasına üzöldüğümüzü belirtmeliyiz (Osman Hamdi, de Launay, 1999:17)

Metinde de gözlemlenebileceği gibi Batılılaşmış giyim tarzının bütün nimetlerine rağmen, Batılıların da aşına olduğu ve pitoresk yönü ön planda olan geleneksel giysilerin yerine geçmesi yazarları hayal kırıklığına uğratmaktadır. Albümün içerisinde yer alan yetmiş dört fotoğrafın hepsinde geleneksel kıyafetlerin kullanılması, metinler içerisinde bulunan Batılılaşma nosyonuna karşın pitoresk bir çeşitlilik sağlanması çabasını işaret etmektedir. Örneğin, Bölüm 3 Plaka 13'te yer alan Ankaralı Hıristiyan sanatkârın karısını temsil eden iki numaralı figür ve yine Ankaralı Müslüman sanatkârın karısını temsil eden üç numaralı figür arasında Batılılaşma ve gelenek arasındaki ayırım net bir biçimde ortaya konmuştur. Kıyafette yer alan renk ve şekillerin çeşitliliği ve uyumu ile pitoresk yönü ön plana çıkartılan üç numaralı figüre ait giysi, yazarlara göre bütün Avrupalılaşma etkilerine karşı direnç gösteren yerel bir giyim tarzıdır. Giysi metin yazarları tarafından biçimsel uyumu ile "sade bir konserde" duyulan ulusal bir notaya benzetilmekte ve seyredildiği zaman izleyenlerin gönlünü açan özgün, dalgalı, esnek hatları ve güçlü tonları ile betimlenmektedir (Osman Hamdi, de Launay, 1999:267). Bunun karşısında iki numaralı figür ile temsil edilen Gayrimüslim kadının, hemşerisi Müslüman kadın gibi sadeliği övülmekle beraber, Batılılaşmaya karşı esnekliği vurgulanmaktadır. Yazarlara göre, belki de Galyalı kökenlerinden gelen eğilimleri, alafranga modanın bayrağını giysilerine korkusuzca dikmelerine neden olmuştur³⁷

³⁷ Albümün metin yazarlarının Galya kökenleri ile kast ettikleri, MÖ 278-277 yılları arasında Orta Avrupa'dan göç ederek Sivrihisar (Pessinus), Ankara (Ankyra) ve Yozgat Büyüknefes (Tavium)

(Osman Hamdi, de Launay, 1999:267). Fotoğrafa bakıldığında gözlemlenen iki geleneksel giysi arasında açık bir biçimde fark olmadığıdır. Her iki giysi de albümün genelinde yer alan geleneksel giysiler ile uyumlu bir biçimde, Batıya ait herhangi bir kodun okunamayacağı temsillerdir. İki giysinin benzer görünümü ve metinde de belirtildiği gibi giysiyi oluşturan unsurların benzer isimlerine rağmen ala-franga ve ala-turca ayrımının tanıtım metninde dile getirilmiş olması dikkat çekicidir.



İmaj 52 Pascal, Sebah, “Constantinople: Figure 1: Caikdji; Figure 2: Sakka; Figure 3: Hamal (Kayıkçı, Saka, Hamal)”, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka II.

İmaj 53 Pascal Sebah, “Figure 1 et 2: Dame Turque de Constantinople; Figure 3: Écolier Turc (İstanbul’dan Türk Kadınlar, Türk Okul Çocuğu)”, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka IV.

İmaj 54 Pascal, Sebah, “Figure 1: Femme Kurde des environs de Yozgat; Figure 2: Femme d'artisan Chrétien d'Angora; Figure 3: Femme d'artisan Musulmane d'Angora (Yozgath Kürt Kadın, Ankaralı Hristiyan sanatkarın karısı, Ankaralı Müslüman sanatkarın karısı), *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka IV.

kentlerinde yaşayan Galatlar’dır. Bu bölgeye yerleşen Galatlar köken olarak Avrupa Kelt kavimleri ile benzerlik göstermektedirler. Kitabın yazarlarının Galatları, Batı kavmi olarak konumlandıran çağdaş tarih tezlerinden hareketle Ankaralı Gayrimüslim kadını ve temsil ettiği kültürel topluluğu Galyalı olarak nitelendirmesi ve aradan yaklaşık iki bin sene geçmiş olmasına rağmen topluluğun Batılaşmaya uyumunu bu kökenle ilişkilendirmesi dikkat çekicidir.

Batılılaşmaya yapılan vurgunun altında fotoğrafik temsiller ile gözlemlenen çok sayıda çelişkiye rağmen, Batılılaşmanın ulusallaşması çabasında olan entelijansiyanın Tanzimat ile birlikte kurumsallaşmasının izlerine rastlamamız mümkündür. Metin yazarları Osman Hamdi ve de Launay ile fotoğrafçı Pascal Sebah'ın temsil ettiği Tanzimat sonrasının Batılı kimliği yukarıdaki örneklerde de gözlemlenebileceği gibi fotoğrafik temsiller ve metin arasında kurulan ilişki ile sıklıkla dile getirilmiştir. Özellikle Osmanlıcılık ideası çerçevesinde birlik içerisinde olan ulusal bir kimliğin yaratılmasına yönelik çaba fotoğrafik temsillerin oluşturulmasında etkili olmuş ve onlara eşlik eden metinlerin içine nüfuz etmiştir. Albümün giriş bölümünde takım elbise ve yerel giysi arasında yapılan ayırım da bu bağlamda değerlendirilebilecek nitelik taşımaktadır. Albümün çıkış noktasını oluşturan ayırım, yazarların Batılı eğilimlerine rağmen Batı giysisine ve bu giyim tarzının temsil ettiği geçici hevese göreceli bir karşı duruşu temsil etmektedir. Buna karşılık Batılı tarzda giyimin karşısında doğaya, coğrafi özelliklere ve iklime uyumlu bir biçimde oluşturulan geleneksel kıyafet, sürekliliği temsil eden heterojen kimliği ile ön plana çıkartılmıştır. Yazarlara göre “yerel kıyafetler, birliğin ve kardeşliğin görüntüleridirler, ulusal bir ölçekte fark edilebileceği gibi güzelin ve iyi olanın rasyonel tanımlarıdır (Osman Hamdi, de Launay, 1999: 6).

Kıyafetlerin fotoğrafik temsilleri ve bu temsillere konu olan coğrafi, tarihsel ve kültürel betimlemelerin desteği ile kitabın oluşturucuları tarafından çeşitlilik içerisinde birliğin nasıl sağlandığını örneklemektedir. Fotoğraflanan öznelerin temsil biçimleri de kitabın yazarlarının geleneksel kıyafetlere yüklediği toplumsal uyum misyonunu yansıtır niteliktedir. Fotoğrafların hemen hemen hepsinde belirli bölgelerde yaşayan nüfus etnik kökenine, sınıfına ve kültürel geçmişine

bakılmaksızın bir arada fotoğraflanmışlardır. Bu bağlamda kolayca iddia edilebilecek bir biçimde, fotoğraflar sadece yöresel ortaklık çerçevesinde ele alınmış, farklı etnik ve dini kökene sahip öznelerin biraradalığı vurgulanmıştır.

Albümün geneline hâkim olan gelenekselliğin temsili, diğer taraftan Tanzimat reformları belirlenmiş Batılılaşmış kıyafetin birleştirici niteliğinin karşısında durmaktadır. Tanzimatın getirdiği yeniliklerin homojen bir ulus-devlet inşasındaki rolünün, 19.yüzyılın ikinci yarısında özellikle entelijansiya tarafından nasıl yorumlandığı da albümün belirgin özelliğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda albüm, Osmanlı kimliğinin ulus çerçevesinde Tanzimat sonrasında nasıl yeniden formülize edildiğini ve Osmanlı'nın kültürel çeşitliliğini ve farklılığını vurgulamak açısından nasıl bir işleve büründüğünü göstermektedir. Bu temsilin idealizasyonunda belki de en önemli etken, Tanzimat sonrası Islahat hareketlerinin gündeme getirdiği merkezi otorite çevresinde meşruiyet kazanan temsil eşitliğine dayanan hakların gündeme gelmesidir. Müslüman çoğunluğa karşı, etnik ve dinsel azınlıkların eşitsizliğinin ilgasını içeren bu yenilik hareketleri, ulus-devlet oluşturma projesi ile birleşen etnik ve dinsel çoğulculuk iddiasını idealize etmektedir. 1789 Fransız ihtilalinin ulusçuluk düşüncesi ile 1804 yılında I. Sırp ayaklanması ile başlayan Pan-Slavist hareketlerin, 19 yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı merkezi yönetimini tehdit eder hale gelmesiyle birlikte kurulan yeni hiyerarşik düzenlemeler, albüme hakim olan temsil biçimine de etki etmiş görünmektedir. Bu yeni hiyerarşik düzenlemenin, hiyerarşik olarak en alt kademedeki olanların da temsil hakkına sahip olduğu yeni sosyal ve politik düzenlemeleri getirirken, yeniliklerle eş zamanlı olarak hazırlanan Elbise-i Osmaniyye Albümü etnisite ve din eksenindeki bu hiyerarşik eşitliğin Osmanlı giysileri örneğinde birleştirildiği demokratik bir temsil pratiğini yansıtmaktadır.

Albümün yazarları fotoğraflardaki bu temsil melezliği ile birlikte metinlerde özellikle Pan-Slavist hareketlerin öncülüğünde bağımsızlık hareketlerinin yaşandığı Balkan periferisine fazlasıyla özen göstermişlerdir. Tarihsel bir ortak geçmişin vurgulandığı metinler, aynı zamanda bu bölgede yaşayanların proto-slav kökenlerine de atıflar içermektedir. Ayrıca, Bosna vilayeti olarak adlandırılmış olan bölgenin İslam büyük ölçüde kabul etmiş olmasının da albümün hazırlayıcıları tarafından altı dikkatle çizilmiştir:

(...) O günden bu yana, büyük bir çoğunlukla İslamiyet'i kabul eden Bosna halkı, Türkiye'nin en sadık uyrukları arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu sadakat, özel pek çok olayda denenmiş ve her seferinde kanıtlanmıştır. Bunun en belirgin işareti, en ileri hatta bulunan Bosna vilayetinin gelirlerini askeri savunma gereklerine ayırmasıdır (Osman Hamdi, de Launay, 1999: 138)³⁸.

Albümün dini ve etnik melezliği albümün içerisinde yer alan yetmiş dört fotoğrafın yarısından fazlasında belirgindir. Örneğin, Bölüm 3 Plaka 8'de yer alan Konya'da yaşayan Müslüman din adamını ve Hıristiyan din adamlarını gösteren fotoğraf, Bölüm 1 Plaka 8'de İškodralı Hoca ve papazı gösteren fotoğraf bu bağlamda değerlendirilebilecek, dine dayalı eşitliği temsil etmektedir. Din ve etnisitenin bir arada yer aldığı temsiller ise Bölüm 1 Plaka 21'de yer alan Selanikli hoca, hahambaşı ve Manastırlı Burjuvayı gösteren fotoğraf Bölüm 3 Plaka 16'da yer

³⁸ Burada trajik bir durumun varlığından söz etmemiz mümkündür. 1877 yılında önce Sırbistan Osmanlı kontrolünden çıkmış, ardından Bosna-Hersek önce Rusya İmparatorluğunun kontrolüne geçmiş, sonrasında Avusturya-Macaristan kontrolünde özerklik elde etmiştir. Ancak daha da trajik olan bu bağımsızlık süreçlerinde etkin olanın 1873 yılındaki Fuar'a ev sahipliği yapan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu olmasıdır. 1877-1878 yılları arasında yaşanan Osmanlı-Rus Savaşı ardından imzalanan Ayastafanos Antlaşması ile Rusların elde ettiği haklara karşı, 1878 yılına ait Berlin kongresinin tanıdığı haklarla Habsburg hanedanının protektorya ilkesi doğrultusunda Bosna-Hersek'e girmesi, görece olarak Osmanlı'nın bu bölgede varlığını korumasına olanak sağlamış, ancak Osmanlı'dan fiziksel bir kopuşun temellerini atmıştır. Ayrıca bölgede yaşayan Müslüman halka yönelik olarak Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tarafından yürütülen propaganda hareketleri dini ve etnik bir çözülmeyi harekete geçiren girişimler olmuşlardır.

alan Sivashlı Müslüman, Ermeni ve Kürt kadınları gösteren fotoğraflarla örneklenebilmektedir.



İmaj 55 Pascal, Sebah, “Figure 1: Hodja de Selanik; Figure 2: Haham bachi de Selanik; Figure 3: Bourgeois de Manastır (Selanikli Hoca, Selanikli Hahambaşı, Manastırlı Burjuva), Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm I, Plaka XXI.

İmaj 56 Pascal, Sebah, “Figure 1: Musulmane de Sivas; Figure 2: Arménienne de Sivas; Figure 3: Femme Kurde des environs de Sivas (Sivashlı Müslüman, Sivashlı Ermeni, Sivas çevresinden Kürt kadın), Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm III, Plaka XVI.

İmaj 57 Pascal, Sebah, “Figure 1: Artisan Musulman d'Angora; Figure 2: Artisan Chrétien d'Angora; Figure 3: Kurde des environs de Yuzgat (Ankaralı Müslüman zanaatçı, Ankaralı Hıristiyan zanaatçı, Yozgat çevresinden Kürt)”, Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm III, Plaka XI.

Osmanlı geleneksel elbiselerinin sağladığı temsili birlik ve coğrafi ortaklık ile fotoğraflık temsillerin düzenlenmesinde mesleki bir ortaklığında kurgulanmış olduğu gözlemlenmektedir. Konya ve İşkodra yöresindeki din adamlarını temsil eden fotoğraflar, etnik ve dini bir birlikteliği temsil ettikleri kadar, mesleki bir ortaklığın da temsilleri olarak görülebilirler. Bu tarz temsillerde özellikle Tanzimat sonrası yenilik hareketlerinin ekonomik boyuttaki sonuçlarının gündeme getirdiği İmparatorluk unsurlarının ekonomik ortaklığı düşüncesi çerçevesinde şekillenen sosyal dinamiklerin de etkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda salt dine dayalı mesleki

bir ortaklığın temsili değil, aynı zamanda Osmanlı'nın çeşitli vilayetlerine yayılmış farklı etnisitenin, "esnaf-zanaatçı" olgusu çerçevesinde temsili birliği sunulmaktadır. Bölüm 3 Plaka 11'de yer alan Ankara vilayetinde yaşayan Hristiyan ve Müslüman zanaatçıları bir arada temsil eden fotoğraf ve yine Bölüm 3 Plaka 35'te Belka vilayetinde yaşayan Müslüman zanaatçı ve tüccarı bir arada temsil eden fotoğraf, kurgulanan mesleki ortaklık temsilleri olarak konumlandırılabilir. Fotoğraflanan örneklerdeki mesleki birliktelik Osman Hamdi ve de Launay tarafından özellikle tercih edilen bir temsil yöntemini işaret etmektedir. Geleneksel giysilerin ortaya koyduğu çeşitlilik, mesleki loncaların yerel giysilerden başka bir şey olmayan giysilerinde birlik duygumuna dönüşmektedir (Osman Hamdi, de Launay, 1999: 8).

Albüme genel olarak bakıldığında, Osman Hamdi Bey ve de Launay'ın öncülüğünde şekillenen geleneğe dönük bir söylem pratiği karşımıza çıkmaktadır. Metinler içerisinde sıklıkla Batı modernizmi eleştirilmekle birlikte, Osmanlı modernleşmesi için gelenekten kopmayan bir alternatif modernleşme pratiği öngörülmektedir. Bu tarz bir modernleşme eğilimi, Geç Tanzimat dönemi aydınlarının egemen eğilimleri ile benzerlik taşımaktadır. Albüm bu bağlamda, Tanzimat ve sonrasındaki yenilik hareketlerinin tabana yayılması sürecinde, tabanı oluşturan unsurların Osmanlı aydını tarafından nasıl yorumlandığını göstermektedir. Etnisiteye, dine ve kültüre dayalı temsillerin sunduğu çeşitlilik ve Batı'nın romantik oryantalizminin Doğu toplumunu ve unsurlarını homojenleştirici temsillerine karşı Osmanlı özelinde doğunun heterojen kimliğinin temsilleri Osmanlı modernleşmesi için belli bir iddiayı taşımaktadır: Osmanlı ulusal kimliğinin inşası. Osman Hamdi Bey ve de Launay gibi Tanzimat sonrası aydınları, Osmanlılık ideası çerçevesinde

biçimlenen ve kurumsallaşan Osmanlı ulus-devlet pratiğini hem albüm içerisine yayılan fotoğrafik temsillerin tanzimi hem de onlara eşlik eden metinler ile yansıtmaktadırlar. Osmanlı geleneksel giysilerinin ulus-devlet inşası sürecindeki sembolik işlevi açık bir biçimde albüme yayılan genel söylem içerisinde gözlemlenebilmektedir. Gelenekselin idealizasyonunun karşısında Batı modernizminin aksayan yönlerine yapılan atıflar, sembolik bir biçimde geleneksel elbise ve Batılı giyim tarzı olan takım elbise arasında kurulan dikotomi, albüme egemen olan Osmanlı ulus kimliğinin kurulması söylemini örneklemektedir.

Albüme egemen olan söylem aynı zamanda, Tanzimat sonrası dönemde Osmanlı resmi söylemine dönüşen modernleşmenin, kendi geleneksel köklerine dönüş ile gerçekleşeceğine duyulan aydın iyimserliğini de yansıtmaktadır. Ancak, bu iyimserliği yansıtırken Albüm özelinde dikkat çeken Batılı temsil pratiklerinin ödünç alınıp harfiyen uygulanmasıdır. Fotoğraflara eşlik eden metinlerin dolayımından ayrı ele alınan fotoğrafik temsillerin biçimsel özellikleri ve kurgusu bu iddiayı güçlendirmektedir. Çağdaş olan etnografik temsiller ile kusursuz bir benzerlik gösteren fotoğraflar, Batılı modern izleyicinin gözünde, Osmanlı toplumunun geleneksel ve romantik temsillerinden başka bir şey değillerdir. Albüm bu bağlamda Batılı hedef kitlesine hoş ve etkileyici gelecek “yerel gelenek” sunmaktadır. Temsile egemen olan bu eğilim içerisinde aynı zamanda Batılılaşmış Osmanlı aydınının, Tanzimat sonrası dönemin gelenekçi eğilimlerinin oluşturulduğu Avrupa oryantalizminden devralınan söylem ve temsil pratiklerinin de etkisi söz konusudur. Osmanlı'nın kendi ulusal unsurlarına Batı oryantalizminin egemen türleri ile benzerlik gösteren bir biçimde yönelmesi ve albüm içerisinde, marjinal olan ulusal unsurlara bakış ile biçimlenen romantik bir temsil eğilimi ile pitoresk çeşitliliğe

yapılan vurgu, Batı oryantlizminin yerel aydın tarafından içselleştirildiğini örnelemektedir. Osmanlı'nın Oryantalist imgelem karşısına cevap olarak koyduğu Osmanlı kimliğinin temsili ile biçimlenen direniş, amacının çok gerisinde Oryantalist imgelemin bu kez Osmanlı tarafından yeniden kurulması olarak okunabilmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Osmanlı'nın fotoğraflık temsilinin, 19.yüzyılda egemen olan oryantalist eğilimler çerçevesinde nasıl inşa edildiği ve Osmanlı'nın bu temsil pratiğine karşı nasıl bir direniş stratejisi geliştirdiği üzerine odaklanılmıştır. “Fotoğraflık olarak Türk imgesinin temsilinde egemen olan oryantalist eğilim ve Doğulu öteki temsillerinin kökeni nedir?” sorusundan hareketle, 19.yüzyılda özellikle sanat alanında Doğu'ya bakışın meşru temsil biçimlerini oluşturan ve bu temsilleri kurumsallaştıran örneklere yönelinmiştir. Burada Osmanlı'nın fotoğraflık temsiline egemen olan pratikler ilkin onu önceliyen ve ardından onun çağdaşı olan genel olarak sıklıkla, Oryantalist resim ve bazı örnekleri ile de oryantalist yazınla ilişkilendirilmiştir.

Çalışmanın sorusu ekseninde ortaya atılan hipotezler de Osmanlı'nın fotoğraflık temsiline egemen olan pratiklerin yerel ve evrensel düzeylerde nasıl üretildikleri, biçimlendirildikleri ve tüketildikleri bağlamında iddialar taşımaktadırlar. Osmanlı'nın fotoğraflık imgesinin salt Batı tarafından üretilen bir olgu olmadığı, Doğu'yu temsil eden Osmanlı'nın yerel olarak bu temsilin inşasında etkin olduğu, özellikle metinlerarası bir süreçte inşa edilen imgelemin bu temsili oluşturan kalıpyargılara öncülük ettiği, Osmanlı'nın yüzyıl içerisinde çağdaş iletişim kanallarını kullanarak belli düzeylerde yönetsel bir direniş gösterdiği iddialarından oluşan varsayımlar çalışma içerisinde cevabı aranan hipotezler olmuşlardır.

Çalışmayı oluşturan hipotezler ışığında çalışmanın ilk bölümü genel olarak çağdaş oryantalizm eğilimlerinin tanımlanmasından oluşan genel bir çerçeve sunmayı hedeflemiştir. Özellikle eleştirel oryantalizm kavramının oluşumuna

öncülük eden Edward Said'in ve Anouar Abdel-Malek'in oluşturduğu kuramsal bir çerçeve oluşturulmuş ve bu çerçeve içerisinde Oryantalizmin çalışma alanı ve söylemsel sınırları ya da sınırlılıklarının neler olduğu çağdaş oryantalist tartışmalar bağlamında tanımlanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü ise Doğu ile ilgili olarak çizilen kuramsal çerçevenin, 19.yüzyılın Oryantalist resim sanatı göz önüne alındığında nasıl yeniden okunabileceğini örneklerle tartışılmaktadır. 19. yüzyıl oryantalist resim sanatına hakim olan Romantik ve Gerçekçi eğilimlerin, Doğu'ya ait imgelemi nasıl oluşturdukları ve yüzyılın tamamına hakim olan Doğu'ya ait kodları nasıl biçimlendirdikleri bu bölümde tartışılmıştır. Oryantalist sanatın ilk dönemini oluşturan ve 19. yüzyılın ilk yarısı ile dönemlendirilen Romantik eğilimlerinin, salt yaratıcısının hayalindeki ve sıklıkla metinlerarası imgelemin kurguladığı mistifiye edilmiş imgelem ile sıklıkla 19. yüzyılın ikinci yarısı ile dönemlendirilen Barthesyen "gerçek etkisinin" izlerinin kolaylıkla izlerinin ön plana çıktığı ampirik nitelikteki Gerçekçi eğilimler, Oryantalist temsil içerisindeki biçimsel farklılıkları temsil etmektedir. Bölüm içerisinde ise bu biçimsel farklılıklar Delacroix ve Gérôme'un temsil ettiği sanatsal pratikler üzerinden tartışılmıştır. Bölüm içerisinde oryantalist temsil pratikleri arasındaki farklılıklar aynı zamanda Batı'nın siyasal egemenliğini, Doğu uzamı içerisinde kurması ve genişletmesi ile ilişkilendirilmiştir. Ayrıca, siyasal egemenliğin Fransa ve İngiltere gelenekleri arasında yarattığı farklılıklar da bölümde tanımlanmıştır. Burada siyasal egemenlik içerisinde sömürgeci devlet desteğinin ve bu yönetsel desteğin oluşturduğu hâkim ideolojinin uzam ve özne temsilleri üzerindeki etkisi de örneklemiştir.

Batılı oryantalist resim deneyiminin kendi içinde, tema seçiminde ve biçimsel kuruluşunda görece farklılıklarına rağmen, temel anlamda görsel temsile egemen olan dinamiklerinin benzerliği ve bu benzerliğin 19. yüzyılın tüm görsel deneyiminin içerisinde kurumsallaşması çalışmanın çıkış noktası olarak seçilmesinde etkili olmuştur. Doğulu öznenin ve uzamının fotoğrafik temsiline egemen olan dinamikleri doğrudan kaynaklarını oryantalist resim akımı içerisinde oluşturmuş görünmektedirler. Resmin temsil ettiği erkek egemen iktidar, kadının toplumsal statüsü ile toplumsal anlamda biçimlenen karşıtlıklar ile Doğu'ya ait uzamın eskimişliği ve terkedilmişliği, öznenin kötücüllüğü, barbarlığı ve acımasızlığı ile inşa edilen ötekilik temsili doğrudan çağdaşı olan fotoğrafik temsilde kaynaklarını oluşturmuştur. Ayrıca bölümde temsilin ister Romantik eğilimlerden beslenen salt hayali imgeleme oluşturulmuş isterse de doğrudan gerçek ancak melez referanslara dayanan Gerçekçi eğilimle oluşturulmuş olsun, çağdaş metinlerin temsil ettiği kalıpyargılarla beraber işleyen bir deneyim olduğu vurgulanmıştır.

Doğu'nun hayali, sözde gerçek ve melez imgeleminin karşısında, fotoğraf aracının doğasıyla ilişkili gerçek Doğu temsili deneyimi ise çalışmanın üçüncü bölümünde tartışılmıştır. Burada vurgulanan ise çağdaş oryantalist resimden farklı olarak fotoğrafın temsil ettiği doğunun “gerçek” bir doğu temsili olduğudur. Yine, Batı'nın siyasal egemenliğinin Doğu uzamı üzerinde şekillenmesi ile yaygınlaşan Batılı seyyah-fotoğrafçıların vurgulandığı bölümde, Batılı fotoğrafçının uzamı nasıl dönüştürdüğü ve bu bağlamında nasıl mekanı öznenin yalıtıldığı örneklenmiştir. Bununla beraber çalışmanın dördüncü bölümünde ise özne temsili ise uzamın temsilde yer alan öznesizleştirmeye benzer biçimde bu kez öznenin mekânsızlaştırılması ve tarihsizleştirilmesi bağlamında nasıl kullanıldığını

örneklemektedir. Her iki bölümde de, Fotoğrafın 19. yüzyıl pozitivist eğilimleri ile biçimlenen doğasına ve bu temsil pratiği ile oryantalist mistisizm arasında kurulan köprüye dikkat çekilmiştir. Antropolojinin ve etnografinin yüzyıl içerisinde gösterdiği gelişmeyle modern öznelerin ve yaşam alanlarının tanımlanmasını içeren eğilimlerle birlikte Doğulu özneye ait özel hayat ve Batılı öznenin harem mitinin temsil ettiği mistitizmin oluşturduğu melez temsil pratikler, bu temsil biçimine oluşmasına öncülük ettiği vurgulanmıştır. Ayrıca, pozitivist eğilimlerin toplumsal yapıyı kavramak için kullandığı ansiklopedik bilgi oluşturma amacı ile sınıflandırma ve karşılaştırmaya dayalı metinlerde fotoğrafın araçsallığı ve bu araçsallığın ötekiyi kavramada kullanılması da örneklenmiştir.

Osmanlı'nın fotoğrafik temsiline egemen olan pratikler ise, Osmanlı'nın Batılı oryantalist imgeleme karşı direnişini oluşturan örnekler üzerinden tartışılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında hazırlanmış olan iki farklı çalışmanın temsil ettiği direniş pratiği, Osmanlı'nın oryantalist imgelemin kurmuş olduğu Doğu temsiline aksine, Batılı bir kimliğin doğrudan kurumsal bir düzeyde fotoğraf aracılığı ile temsil edilmesini örneklemektedir. Tanzimatın ilanı ile ilişkilendirilen yeniliklerin, fotoğrafın aracılığı kullanılarak ve doğrudan Batılı izleyici hedeflenerek tanıtılmaya çalışılması seçilen örneklerin özgün karakterini oluşturmuştur. Batılılaşmanın ve fotoğrafın ortak tarihleri olarak nitelendirilen çalışmalar, 19. yüzyıl Osmanlısının, Batı tarafından kendisine vakfedilen kimliği kırma ve bunun ötesinde yeni bir kimliğin eskisinin yerine yerleştirilmesi çabasını içermektedir. II. Abdülhamid albümleri ile hedeflenen, Osmanlı'nın çağdaşlarının gerisinde kalmışlığı başta olmak üzere ve Batı tarafından kendisine mâl edilen Doğu'ya ait tüm benzerliklerinin (kösnüllüğün, acımasızlığın, cehaletin ve çözülmüşlüğü) yerinden edilmesi

olmuştur. Bununla beraber Elbise-i Osmaniyye, Batılı oryantalist imgelemin oryantalist temsil pratikleri ile oluşturduğu bütünleştirici homojen kimlik kurgusuna karşılık, Osmanlı'nın periferisi içerisinde sınıf, etnisite ve inanç çeşitliliği ile cevap verme amacındadır. Batılı dinamikleri içselleştirmiş ve pratikte bunun uygulayan bir Osmanlının ve heterojen yapısına rağmen ulus çerçevesinde bu dinamizmin yayılmasını hedefleyen eğilimler doğrultusunda örneklerin özgün karakterleri netlik kazanmaktadır.

Öne sürdükleri iddiaların özgünlüne rağmen her iki çalışma, çağdaşlarının ürettiği temsil pratiklerini özgünleştirmek yerine, tamamen Batı'nın ürettiği temsil biçimlerini içselleştirerek sunmuşlardır. Batılı izleyiciyi hedef alan bir temsil pratiği çerçevesinde temsile hâkim olan benzerlik bir ölçüde anlaşılır görünmektedir. Ancak, daha büyük ölçüde bu temsil pratiğine etkin olan, Batı egemenliğinin içine hâlihazırda yerleşmiş olan Batı oryantalizmidir. Bu eğilim Osmanlı'yı, karşıt bir ilişkisellik içerisinde mahkûm edeceği bir söylemsel kategoriye ve temsil biçimine dönüştürmüştür. Diğer taraftan Batı oryantalizmi sorgulanamaz bir biçimde en sürekli, en karakteristik, en güvenli ve en acımasız bir biçimde burada tartışılan yüzyıl içerisinde varlığını korurken, Osmanlı gibi Batı-dışı geleneklerin kendilerine yönelik özgün söyleme meydan okuduklarını ve direniş gösterdiklerini buradaki örneklerle de söylememiz mümkündür. Ancak, yine örneklerden yola çıkarak, buradaki direnişin bütünsel bir karşıtlık olmak yerine, mimetik bir temsile dayanan direniş ve meydan okuma olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, burada örneklenen temsiller, yerel bir tarihsellik ile resmedilmekte ve çağdaş Batı oryantalizmine yönelen basit bir eleştiriye dönüşmektedir. Sonuçta, Batılı oryantalizmi varlığını ve Batı tarafından kimliklendirilen Doğu da tarihsel karşıtlığını

korumakta, hem de bu dinamik kolonyal karşıtının ürettiği statik karşıtlıkları içerisinde bir temsil krizine sürüklenmektedir.

Günümüzde 19. yüzyılda temelleri atılmış olan bu temsil krizinin sürmekte olduğunu söylememiz mümkündür. Cumhuriyet döneminde, Osmanlı'nın fotoğraf aracını kullanmada gösterdiği, örneklerde de gözlemlenen sistematik temsil geleneği ve görece başarı asla tekrarlanmamış, Türkiye coğrafyasının ve ona ait öznelerin temsilindeki pratikler değişmeden kalmıştır. Osmanlı'nın tartışılır olsa da, Batı oryantalizmine karşı kendi batılı ulusal kimliğini ortaya koymada fotoğrafın temsil gücünden yararlanması, Cumhuriyet döneminde günümüze kadar tekrarlanmayan bir temsil pratiğinin varlığına işaret etmektedir. Cumhuriyet Türkiyesinde fotoğrafın yeniden saygınlık kazanması ancak 1950'li yıllar ile birlikte söz konusu olmuş, ancak asla Osmanlı'nın fotoğrafın temsil gücünün yönetsel düzeyde kullanımına benzer bir temsil pratiğinden söz etmemiz mümkün olmamıştır.

Kaynakça

Abdel-Malek, Anouar, *Civilisations and Social Theory*, London: Macmillan, 1981

Abdel-Malek, Anouar, *Social Dialectics*, London: Macmillan, 1981b

Ackerman, Gerald M., *Jean Leon Gérôme: His Life, His Work*, Paris: ACR Poche Couleur, 1997

Alloula, Malek, *The Colonial Harem*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988

Amagi, Yoshinori, "The Kobi Bujitsu Gakko the Beginning of Design Education in Modern Japan", *MIT Design Issues* 19(2), Bahar 2003, 35-44

Arago, François, "Report", *Classic Essays on Photography* içinde, (ed.) Alan Trachtenberg, New York: Leetes Island Boks, 1981, s.15-26

Arlı, Alim, *Oryantalizm-Oksidentalizm ve Şerif Mardin*, İstanbul: Küre, 2004

Bal, Mieke, "His Master's Eye", *Modernity and The Hegemony of Vision* içinde, ed. David Michael Levin, Berkeley: University of California Press, 1993, s.379-403

Ballerini, Julia, "Rewriting the Nubian Figure in the Photograph: Maxime Du Camp's 'Cultural Hypochondria'", *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race And Place* içinde, ed.Elenor M.Hight, Gary D.Sampson, New York: Routledge, 2004, 30-50

Barthes, Roland, “L’effet de réel”, *Littérature et réalite içinde*, ed. R.Barthes.[vd.], Paris: Editions du Deuil, 1982, s.81–90

Barthes, Roland, “The Rhetoric of Image”, *Image, Music and Text içinde*, ed. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, s.32–51

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, (çev Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş, 2000

Benjamin, Rodger, *Orientalism: Delcroix to Klee*, Sydney: Art Gallery of New South Wales, 1997

Benjamin, Walter, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar içinde*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YapıKredi, 2004, s.50–86

Berger, John, *O Ana Adanmış: John Berger'dan seçme yazılar*, İstanbul: Metis, 1995

Bernasek, Lisa, “Unveiling the Orient, Unmasking Orientalism”, *Egypt Encounters içinde*, ed. Jason Thompson, Cairo: American Univ. İn Cairo Pres, 2002

Boer, Inge, *Disorienting Vision: Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images*, New York: Rodopi, 2004

Bohrer, Frederick N., “The Sweet Waters of Asia: Representing Difference/Differencing Representation in 19th Century Istanbul”, *Edges of Empire: Orientalism and Visual Culture içinde*, ed. John Hackforth-Jones and Mary Roberts, Madlen: Blackwell, 2005, s.121-138

Bourdieu, Pierre, “The Social Definiton of Photography”, *Photography: A Middle-brow Art*, (ed.) Pierre Bourdieu, Robert Castel vd., Cambridge: Polity Pres, 1996, 73-103

Brindesi, Jean, *Illustrations de Elbise-i Atika: Musée des anciens Costumes turcs d’Istanbul*, Paris: Imprimerie de Lemerrier, 1855

Burke, Peter, *Tarihin Görgü Tanıkları* (Çev. Zeynep Yelçe), İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003

Byron, Lord George Gordon, *The Giaour A Fragment of A Turkish Tale*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2004

Cadava, Eduardo, *Words of Light: Thesis on the Photography of History*, Chichester: Princeton University Press, 1997

Clifford, James, *The Predicament of Culture : Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1988

Crary, Jonathan, *Gözlemcinin Teknikleri* (Çev Elif Daldeniz), İstanbul: Metis, 2004

Çelik, Zeynep, “Framing The Colony: Houses of Algeria Photographed”, *Art History*, 27 (4), Eylül 2004, 616–626

Çelik, Zeynep, *Şarkın Sergilenişi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 2005

Çırakman, Aslı, From the “Terror of The World” to the “Sick Man of Europe”: European Images of Otoman Empire from Sixteenth Century to the Nineteenth, New York: Peter Lang, 2002

De Groot, Joanna, “Sex and Race: The Construction of Language and Image in The 19th Century, Sexuality and Subordination içinde, ed. Susan Mendus, New York: Routledge, 1989, s. 89-130

Denny, Walter B., “Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting”, Muqarnas (10), Essays in Honor of Oleg Grabar, 1993, s. 219-230

Deringil, Selim, İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909), çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Yapıkredi, 2002

DeRoo, Rebecca J., “Colonial Collecting: French Woman and Algerian Cartes Postales”, Colonialist Photography: Imag(in)ing Race And Place içinde, ed.Elenor M.Hight, Gary D.Sampson, New York: Routledge, 2004, s.159-171

Edwards, Elizabeth, “Introduction”, Anthropology and Photography 1860-1920 içinde, ed. Elizabeth Edwards, New Heaven&London: Yale University Press, 1992, s. 3-18

Erdoğan, Ayshe, “Picturing Alterity: Representational strategies in Victorian type photograph of Otoman men”, Colonialist Photography: Imag(in)ing Race And Place içinde, ed.Elenor M.Hight, Gary D.Sampson, New York: Routledge, 2004, s.107–125

Ersoy, Ahmet, "A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i Osmaniyye Album", *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of Islamic World* içinde, ed. Gulru Necipoğlu, Leiden: Brill, 2003, s.187-206

Eyries, J.B.B., *La Turquie Costumes: Moeurs et Usages des Turcs Suite de Gravures Coloriees*, Paris: Libraire de Gide Fils, 1815-1816

Falconer, John, "A Pure Labor of Love: A Publishing History of The People of India", *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race And Place* içinde, ed.Elenor M.Hight, Gary D.Sampson, New York: Routledge, 2004, 51-83

Ferrard, Christopher, "The Sublime State", *Visions of The Otoman Empire* içinde, Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1994

Flaubert, Gustve; Steegmuller Francis, *Flaubert in Egypt: A Sensibility on Tour*, New York, Penguin, 1996

Foucault, Michel, "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16 (1), (Bahar, 1986) , s. 22-27

Fromentin, Eugene, *Between Sea and Sahara: An Orientalist Adventure*, New York: Tauris Park, 2004

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, New York: Continuum, 1989.

Galton, Francis, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London: JM Dent&Co, 1907

Gavin, Carney, “Historical Introduction: Abdul-Hamid’s Gift-Albums as an Imperial Self Portrait”, *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları* (12), 1988, s. 3-25

Göçek, Fatma Müge, *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü: Osmanlı Batılılaşması ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Ayraç, 1999

Göle, Nilüfer, “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine, Modernleşme ve Türkiye içinde”, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul: İletişim, 2004, s.56–67

Graham-Brown, Sarah, *Images of Woman: The Portrayal of Woman in Photography of the Middle East 1860-1950*, New York: Columbia University Pres, 1988

Gregory, Derek, “Colonial Emperors of the Gaze: Photographic Practices and Productions of Space in Egypt, 1839–1914”, *Picturing The Place: Photography and the Geographical Imagination* içinde, ed. Joan M. Schwartz ve James R.Ryan, New York: I.B. Tauris, 2003, s. 195–225

Güçlü, Abdülbâki; Uzun, Erkan, *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat, 2002

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phenomenology of Spirit*, Oxford: Oxford University Press, 1979

Hight, Eleanor M., “The Many Lives of Beato’s ‘Beauties’ ”, *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race And Place* içinde, ed.Elenor M.Hight, Gary D.Sampson, New York: Routledge, 2004, 126–158

Kabbani, Rana, Avrupa'nın Doğu İmajı, (Çev. S.Tuncer), İstanbul: Bağlam, 1993

Kahraman, Hasan Bülent, "Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma", Modernleşme ve Türkiye içinde, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim, 2004, s.125-140

Kahraman, Hasan Bülent; Keyman E. Fuat, "Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite", Doğu-Batı 1(2), 1998, s. 75-88

Kant, Immanuel, The Critique of Judgement, Dover: Dover Publications, 2005

Lefebvre, Henri, The Production of Space, Oxford: Blackwell Publishing, 2000

Lewis, Reina, Gendering Orientalism : race, femininity, and representation, New York : Routledge, 1996

Lewis, Reina, Rethinking Orientalism: Woman, Travel and the otoman Harem, New York: I.B. Tauris, 2004

MacKenzie, John M., Orientalism: History, Theory and the Arts, Manchester: Manchester University Pres, 1995

Makdisi, Ussama, "Ottoman Orientalism", American History Review, 107 (3), 2002, s.768-796

Mardin, Şerif, “19. Yüzyılda Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti”, Türk Modernleşmesi, Makaleler 4 içinde, der. Mümtaz’er Türköne; Tuncay Önder, İstanbul: İletişim, 2006, s.81-100

Mardin, Şerif, “Batıcılık”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde, ed. Murat Belge, İstanbul: İletişim, 1983, s. 245-250

Marshall, Gordon, Sosyoloji Sözlüğü, (çev. Osman Akınhay), Ankara: Bilim ve Sanat, 1999

Meriç, Cemil, “Batılılaşma”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde, ed. Murat Belge, İstanbul: İletişim, 1983, s. 234-244

Montagu, Lady Mary Wortley, Letters from the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu 1709 to 1762, Whitefish: Kessinger Publishing, 2005

Montesquieu, Charles de Secondat, The Spirit of Laws, New York : Prometheus Books, 2002

Mutman, Mahmut, “Şarkiyatçılık/Oryantalizm”, Modernleşme ve Türkiye içinde, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim, 2004, s.189–211

Nochlin, Linda, The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art And Society, New York: Harper and Row, 1989

Ortaylı, İlber, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İstanbul: İletişim, 2002

Osman Hamdi, de Launay, Marie, Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873 Ouvrage Publie, İstanbul: Imprimerie Du Levant Times, 1873

Osman Hamdi; de Launay, Marie, 1873 yılında Osmanlı'da Halk Giysileri, İstanbul: Sabancı, 1999

Özarpınar, Yılmaz, Kültür Değişimleri ve Batılılaşma Meselesi, Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 1999

Özandes, Engin, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839-1919), İstanbul: İletişim, 1995

Özandes, Engin, Sébah ve Joaillier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Oryantalizm, İstanbul, Yapıkredi, 1999

Özer, İlbeyi, Batılılaşma ya da Batılılaşma: İstanbul'da Sosyal Değişimler, İstanbul: Truva, 2005

Öztuncay, Bahattin, Dersaadet'in Fotoğrafçıları: 19. yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf: Öncüler, Stüdyolar, Sanatçılar , İstanbul: Aygaz, 2003

Özveren, Eyüp, Akdeniz'de bir Doğu, Ankara: Dost, 2000

Peltre, Christine, Orientalism in art, New York: Abbeville Press, 1998

Perez, Nissan N, Focus East: Early Photography in the Near East 1839–1885, New York: Harry N. Abrahams Inc, 1988

Pinney, Christopher, “The Paralel Histories of Anthropology and Photography”, Anthropology and Photography 1860–1920 içinde, ed. Elizabeth Edwards, New Heaven&London: Yale University Press, 1992, s. 74-96

Pratt, Mary, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge, 1992

Roberts, Mary, “Cultural Crossings: Sartorial Adventures, Satiric Narratives, and the Question of Indigenous Agency in 19th Century Europe and the Near East”, *Edges of Empire: Orientalism and Visual Culture içinde*, ed. John Hackforth-Jones ve Mary Roberts, Madlen: Blackwell, 2005, s.95–120

Rosen, Miriam, “Visualizing History”, *Merip Reports*, no.120, s. 28-31

Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, New York; London, Abbeville Pres, 1997

Rosenthal, Donald A., *La Grande maniere : historical and religious painting in France*, Seattle, WA : University of Washington Press, 1987

Said, Edward W., *Kültür ve Emperyalizm: Kapsamlı bir Düşünsel ve Siyasal Sorgulama Çalışması*, İstanbul Hil, 2004

Said, Edward W., *Şarkiyatçılık*, (Çev. Berna Ülner), İstanbul: Metis, 2004

Sekula, Alan, “On the Invention of Photographic Meaning”, *Thinking Photography içinde*, ed. Victor Burgin, London: MacMillan, 1982, s.84–109

Shaw, Wendy M.K., *Possessors and Possessed: Museums, Archology, and the Visualization of History in the Late Otoman Empire*, Berkeley: University of California Press, 2003

Sontag, Susan, Fotoğraf Üzerine, (çev. R.Akçakaya), İstanbul: Altıkkırbeş, 1998

Tagg, John, The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories, Minneapolis: Minnesota Press, 1988

Thornton, Lynne, The Orientalists: Painter-Travellers 1828-1908, Paris: ACR Edition, 1983

Tunaya, Tarık, Zafer, “Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde, (ed.) Murat Belge, İstanbul: İletişim, 1983, s. 238-239

Üyepazarcı, Erol, 1873 yılında Türkiye'de Halk Giysileri : Elbise-i Osmaniye üzerine, İstanbul: Sabancı, 2000

Von Laue, Theodore H., The World Revolution of Westernization: The Twentieth Century in Global Perspective, Oxford: Oxford University Press, 1987

Wright, Terence, “Photography: Theories of Realism and Convention”, Anthropology and Photography 1860–1920 içinde, ed. Elizabeth Edwards, New Heaven&London: Yale University Press, 1992, s. 18-31

Yeğenoğlu, Medya, Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark, İstanbul: Metis, 2004

Young, Robert, Colonial desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race, London ; New York : Routledge, 1995

Zizek, Slavoj, İdeolojinin Yüce Nesnesi, İstanbul: Metis, 2002

EK: İMAJ DİZİNİ

İMAJ 1: DENON, DOMİNİQUE VIVANT, “BASSE ET HAUTE-ÉGYPTE”, 1802, PARIS	34
İMAJ 2: VERNET, HORACE, “ARABES VOYAGANT DANS LE DÉSERT”, 1843, LONDRA, WALLACE COLLECTION.....	34
İMAJ 3: LEWIS, JOHN, FREDERICK, “Sieste”, 1876, LONDRA, TATE BRİTAIN,	34
İMAJ 4: MATISSE, HENRY, “ODALISQUE WITH GREEN SCARF”, 1926, BALTIMORE MUSEUM OF ART, BALTIMORE	34
İMAJ 5: VERNET, HORACE, “THE LİON HUNT (ASLAN AVI)”, 1836, WALLACE COLLECTION, ABD	39
İMAJ 6: DEELACROIX, EUGENE, “CHASSE AU LİON (ASLAN AVI)”, 1860-61, ART İNSTITUTE OF CHİCAGO, ABD.....	39
İMAJ 7: GÉRÔME , JEAN-LEON, MARCHÉ D'ESCLAVE (KÖLE PAZARI), 1870-80, WILLİAMSTOWN (MASSACHUSETTS), STERLİNG AND FRANCİNE CLARK ART İNSTITUTE.....	41
İMAJ 8: DELACROIX, EUGENE, LA MORT DE SARDANAPALUS (SARDANAPALUS’UN ÖLÜMÜ), 1827-8, PARİS, LOUVRE	42
İMAJ 9: DELACROIX, EUGENE, COMBAT BETWEEN THE GİAOUR AND THE PAHSA, 1835, PARİS: MUSÉE DU PETİT PALAIS	45
İMAJ 10: İNGRES, JEAN AUGUSTE DOMİNİQUE, LA GRAND ODALISQUE (BÜYÜK ODALIK), 1814, LOUVRE, PARİS	51
İMAJ 11: GÉRÔME, JEAN-LEON, GRANDE PISCİNE DE BROUSSE (BURSA’DAKİ BÜYÜK HAMAM), 1885, ÖZEL KOLEKSİYON.....	52
İMAJ 12: GÉRÔME , JEAN-LEON, LE CHARMEUR DE SERPENT (YILAN OYNATICISI), 1870’LER, WILLİAMSTOWN, MASSACHUSETTS, STERLİNG AND FRANCİNE CLARK ART İNSTITUTE.....	53
İMAJ 13: İNGRES, JEAN AUGUSTE DOMİNİQUE, <i>ODALISQUE</i> ET SON <i>ESCLAVE</i> (ODALIK VE KÖLESİ), BALTIMORE: WALTERS ART GALLERY	57
İMAJ 14: FROMENTİN, EUGENE, “SCENE DU DÉSERT (ÇÖL SAHNESİ)”, 1868, ST. PETERSBURG.....	62
İMAJ 15: FROMENTİN, EUGÉNE, “LA RUE DE LAGHOUAT (LAGHOUAT’DA BİR SOKAK)”, 1846, MUSÉE DE LA CHARTREUSE.....	67
İMAJ 16: BİLİNMEYEN İLLÜSTRATÖR, “THEB VADİSİ VE ÇEVRESİ”, DESCRIPTION DE L’EGYPTE, 1798	82

İMAJ 17: CECİLE, “EL KAB VUE DE L’INTERIEURE DE LA GROTTTE PRINCİPALE (EL KAB: ANA MAĞARANIN İÇ GÖRÜNTÜSÜ)”, ANTIQUİTÉS, CİLT 1, PLAKA 67, 1798	83
İMAJ 18: SEBAH, PASCAL, “ASYA TATLI SULARI’NIN ÇEŞMELERİ”, 1870, LOS ANGELES: GETTY RESEARCH İNSTITUTE.....	90
İMAJ 19: PASSİNİ, “LES EAUX-DOUCES D’EUROPE, CONSTANTİNOPLÉ (AVRUPA’NIN TATLI SULARI, İSTANBUL)”, 1869, LONDON: M. NEWMAN LTD.....	90
İMAJ 20: DU CAMP, MAXİME, “ABU SİMBEL”, 1850, ROBERT O. DOUGAN COLLECTİON	92
İMAJ 21: GALTON, FRANCİS, “SPECİMENS OF COMPOSİTE PORTRAITURE”, İNQUİRES İNTO HUMAN FACULTY İÇİNDE, S.27, 1883.....	103
İMAJ 22: WATERHOUSE, JAMES, “BHEELS, SATPOORA RANGE, ABORİGİML TRİBE”, SAUGOR, 1862, THE PEOPLE OF İNDİA.....	106
İMAJ 23: DELACROİX, EUGÉNE, “LES FEMMES DANS LEUR INTÉRIEUR (KENDİ EVLERİNDE KADINLAR)”, 1834, MONTPELLİER, MUSÉE FABRE.....	117
İMAJ 24: BİLİNMEYEN FOTOĞRAFÇI, “LUCE ECOLE’DE KUSKUS HAZIRLANMASI”, 1890 WASHINGTON: LIBRARY OF CONGRESS	117
İMAJ 25: BONFİLS, FELİX, “BÉDOUNİNES SYRIENNES (SURIYE BEDEVİLERİ)”, 1880, KUDÜS: İSRAİL MÜZESİ.....	120
İMAJ 26: ABDULLAH BİRADERLER, İSİMSİZ, 1880’LER, PARİS:TEXBRAUN	120
İMAJ 27: BONFİLS, FELİX, “APPROUVER LA CARDEUSE”, 1875, KUDÜS: İSRAİL MÜZESİ.....	122
İMAJ 28: BONFİLS, FELİX, “LE GRAND RABBİN DE JARUSALEM”, 1875, KUDÜS: İSRAİL MÜZESİ.....	122
İMAJ 29: DUMAS, TANCRÉDE, “LA VİE DANS L’HAREM (HAREM’DE YAŞANTI)”, 1889, WASHINGTON: LIBRARY OF CONGRESS.....	122
İMAJ 30: ALİ RIZA, “SULTAN SELİM CAMİİ’NDEN HALİÇ GÖRÜNTÜSÜ”, 1880-1893, ALBÜM NO.10	148
İMAJ 31: ABDULLAH BİRADERLER, “BURSA YEŞİL CAMİİ’DEN YÜKSEK KESİT”, 1880-1893, ALBÜM NO.2.....	148
İMAJ 32 PHOEBUS, “HARBİYE TOPÇU SINIFI ÖĞRENCİLERİ”, 1880-1893, ALBÜM NO.15	149
İMAJ 33 SEBAH & JOAILLİER, “ASKERİ LİSE ÖĞRENCİLERİ”, EDİRNE, 1888-1893, ALBÜN NO. 13	149
İMAJ 34 ABDULLAH BİRADERLER, “MEKTEB-İ SULTANİ (GALATASARAY LİSESİ) ÖĞRENCİLERİ”, 1880-1893, ALBÜM NO. 46.....	150

İMAJ 35 ABDULLAH BİRADERLER, “MEKTEB-İ EDEBİ ÖĞRENCİLERİ”, 1880-1893, ALBÜM NO. 30....	150
İMAJ 36 ABDULLAH BİRADERLER, “TOPHANE İÇ GÖRÜNTÜSÜ”, 1880-1893, ALBÜM NO. 40.....	151
İMAJ 37 ABDULLAH BİRADERLER, “TOPHANE FABRİKASI İŞÇİ BARAKALARI”, 1880-1893, ALBÜM NO. 40	151
İMAJ 38 ABDULLAH BİRADERLER, “TULUMBA VE TULUMBACILAR”, İSTANBUL, 1869, SMALLWOOD ALBÜMÜ	153
İMAJ 39 BİLİNMEYEN FOTOĞRAFÇI, “İMPARATORLUK ASKERİ BİRLİĞİ İTFAİYE BÖLÜĞÜ TALİMİ”, 1880-1893, ALBÜM NO. 23.....	153
İMAJ 40 ABDULLAH BİRADERLER, “HARBİYE ÖĞRENCİLERİ KILIÇ TALİMİNDE”, 1880–1893, ALBÜM NO.49.....	155
İMAJ 41 ABDULLAH BİRADERLER, “HASKÖY KADIN HASTANESİ TÜBERKÜLOZ KOĞUŞU”, 1880–1893, ALBÜM NO. 36.....	155
İMAJ 42 BİLİNMEYEN FOTOĞRAFÇI, “BURSA MEKTEB-İ RÜŞDİYE-Yİ ASKERİ-Yİ İNŞA HALİNDE”, 1880– 1893, ALBÜM NO. 17 (LC 9512)	156
İMAJ 43 ABDULLAH BİRADERLER, “HAMİDİYE CAMİİ’NDE SULTANIN CUMA SELAMLIGI”, 1880–1893, ALBÜM NO. 7 (LC 9524)	156
İMAJ 44 EYRIES B.,”FEMME EGYPTIENNE (MISITLI KADIN)” PLAKA 30, LA TURQUIE COSTUMES, MOEURS ET USAGES DES TURCS SUITE DE GRAVURSE COLORIEES, PARIS: LINRAIRE DE GIDE FILS, 1815-1816	166
İMAJ 45 BRINDESI, JEAN, “PADİŞAH, SULTAN MAHMUD II, MINİSTRE DE L’INTÉRIEUR, GRAND-VİZİR (PADİŞAH II. MAHMIT, DAHİLİYE NAZIRI, VEZİR-İ AZAM)”, PLAKA 1, ELBISE-İ ATİKA: LES ANCIENS COSTUMES; MUSÉE DES COSTUMES TURCS DE CONSTANTINOPLE, PARIS: IMPRIMERIE DE LEMERCIER, 1855.....	166
İMAJ 46 SEBAH, PASCAL, “FIGURE 1: HODJA DE SKODRA; AND FIGURE 2: PRÊTRE CHRÉTIEN DE SKORDA (İŞKODRALI HOCA VE PAPAZ)”, LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM I, PLAKA XIII.	170
İMAJ 47 SEBAH, PASCAL, “FIGURE 1: HABİTANT DE MOSTAR; FIGURE 2: BOUGEOIS DE BOSNA-SERAI; FIGURE 3: DAME DE BOSNA-SERAI (MOSTARLI ERKEK, SARAY-BOSNALI BURJUVA, SARAY-	

BOSNALI KADIN)", LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM I, PLAKA XXIII.....	170
İMAJ 48 SEBAH PASCAL, "FIGURE 1: A'ALİM DE MEKKÈ; FIGURE 2: HABİTANT DE DJÈADDÈLÈ (ENVİRONS DE MEKKÈ); FIGURE 3: BAVARİ DE LA GARDE DU CHÈRİF DE MEKKÈ (MEKKE'LI ULEMA, DJEADDELE-MEKKE ÇEVRESİ YERLİSİ, MEKKE ŞERİFİ'NİN KORUCUSU) ", LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM III, PLAKA XXXIX	170
İMAJ 49 SEBAH, PASCAL, "FIGURE 1 ET 2: BOURGEOİS DE CONSTANTİNOPLÉ; FIGURE 3: AİWAS (BURJUVALAR VE AYVAZ)", LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM I, PLAKA I.	172
İMAJ 50 SEBAH, PASCAL, FIGURE 1: "BÈDEWİ DU VİLAYET D'HALEP; FIGURE 2: FEMME BÈDEWİ DU VİLAYET D'HALEP; FIGURE 3: DAME JUİVE D'HALEP (HALEP VİLAYETİ'NDEN BEDEVİ, HALEP VİLAYETİ'NDEN BEDEVİ KADIN, HALEP VİLAYETİ'NDEN YAHUDİ KADIN)", LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM III, PLAKA XXIV.....	172
İMAJ 51 SEBAH, PASCAL, "FIGURE 1: PRÊTRE ARMÉNIEN DE KONİAH; FIGURE 2: MOLLAH DE KONİAH; FIGURE 3: PRÊTRE GREC DE KONİAH (KONYA'DAN ERMENİ PAPAZ, KONYA'DAN MOLLA, KONYA'DAN RUM PAPAZ)", LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM III, PLAKA VIII.....	172
İMAJ 52 PASCAL, SEBAH, "CONSTANTİNOPLÉ: FIGURE 1: CAİKDJİ; FIGURE 2: SAKKA; FIGURE 3: HAMAL (KAYIKÇI, SAKA, HAMAL)", LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM I, PLAKA II.....	177
İMAJ 53 PASCAL SEBAH, "FIGURE 1 ET 2: DAME TURQUE DE CONSTANTİNOPLÉ; FIGURE 3: ÉCOLİER TURC (İSTANBUL'DAN TÜRK KADINLAR, TÜRK OKUL ÇOCUĞU)", LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM I, PLAKA IV.....	177
İMAJ 54 PASCAL, SEBAH, "FIGURE 1: FEMME KURDE DES ENVİRONS DE YOZGAT; FIGURE 2: FEMME D'ARTİSAN CHRÉTİEN D'ANGORA; FIGURE 3: FEMME D'ARTİSAN MUSULMANE D'ANGORA (YOZGATLI KÜRT KADIN, ANKARALI HİRİSTİYAN SANATKARIN KARISI, ANKARALI MÜSLÜMAN SANATKARIN KARISI), LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM III, PLAKA IV.	177

İMAJ 55 PASCAL, SEBAH, “FIGURE 1: HODJA DE SELANİK; FIGURE 2: HAHAM BACHİ DE SELANİK; FIGURE 3: BOURGEOİS DE MANASTIR (SELANİKLİ HOCA, SELANİKLİ HAHAMBAŞI, MANASTIRLI BURJUVA), LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM I, PLAKA XXI.	181
İMAJ 56 PASCAL, SEBAH, “FIGURE 1: MUSULMANE DE SİVAS; FIGURE 2: ARMÉNIENNE DE SİVAS; FIGURE 3: FEMME KURDE DES ENVIRONS DE SİVAS (SİVASLI MÜSLÜMAN, SİVASLI ERMENİ, SİVAS ÇEVRESİNDEN KÜRT KADIN), LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM III, PLAKA XVI.	181
İMAJ 57 PASCAL, SEBAH, “FIGURE 1: ARTİSAN MUSULMAN D'ANGORA; FIGURE 2: ARTİSAN CHRÉTIEN D'ANGORA; FIGURE 3: KURDE DES ENVIRONS DE YUZGAT (ANKARALI MÜSLÜMAN ZANAATÇI, ANKARALI HİRİSTİYAN ZANAATÇI, YOZGAT ÇEVRESİNDEN KÜRT)”, LES COSTUMES POPULAIRES DE LA TURQUIE EN 1873, BÖLÜM III, PLAKA XI.	181

Özet

Bu çalışmada, Osmanlı'nın fotoğraflık temsilinin, 19.yüzyılda egemen olan oryantalist eğilimler çerçevesinde nasıl inşa edildiği ve Osmanlı'nın bu temsil pratiğine karşı nasıl bir direniş stratejisi geliştirdiği üzerine odaklanılmıştır. "Fotoğraflık olarak Türk imgesinin temsilinde egemen olan oryantalist eğilim ve Doğulu öteki temsillerinin kökeni nedir?" sorusundan hareketle, 19.yüzyılda özellikle sanat alanında Doğu'ya bakışın meşru temsil biçimlerini oluşturan ve bu temsilleri kurumsallaştıran örneklere yönelinmiştir. Burada Osmanlı'nın fotoğraflık temsiline egemen olan pratikler ilkin onu öncelliyen ve ardından onun çağdaşı olan, Oryantalist resim ve bazı örnekleri ile de oryantalist yazınla ilişkilendirilmiştir.

Çalışmanın sorusu ekseninde ortaya atılan hipotezler de Osmanlı'nın fotoğraflık temsiline egemen olan pratiklerin yerel ve evrensel düzeylerde nasıl üretildikleri, biçimlendirildikleri ve tüketildikleri bağlamında iddialar taşımaktadırlar. Osmanlı'nın fotoğraflık imgesinin salt Batı tarafından üretilen bir olgu olmadığı, Doğu'yu temsil eden Osmanlı'nın yerel olarak bu temsilin inşasında etkin olduğu, özellikle metinlerarası bir süreçte inşa edilen imgelemin bu temsili oluşturan kalıpyargılara öncülük ettiği, Osmanlı'nın yüzyıl içerisinde çağdaş iletişim kanallarını kullanarak belli düzeylerde yönetsel bir direniş gösterdiği iddialarından oluşan varsayımlar çalışma içerisinde cevabı aranan tezler olmuşlardır. Osmanlı'nın Batılı oryantalist imgenin karşısına yerleştirdiği Batılı Osmanlı imgesi 19 yüzyılın ikinci yarısında gerçekteştirilen geniş kapsamlı fotoğraf çalışması olan ve "II. Abdülhamid Albümleri" ve daha çok kültürel odaklı fotoğraf çalışması olan "Elbise-i Osmaniyye" örneğinde tartışılmıştır.

Abstract

The main focus of this thesis is to answer how Ottoman's photographic representation was constructed by channels of 19th century dominant orientalism ideas and how Ottoman developed resistance strategies against this Western based representation practice. In the context of the question "What are the orientalist tendencies that were dominant to the representation of Turkish image and what were the roots of the Eastern other's representation", this thesis focused on the examples of Orientalist representation, especially in art that developed the valid representational forms and the art that institutionalized these forms of representation. In this thesis, practices of Ottoman's photographic representation were associated with the former and contemporary examples of orientalist painting and some examples of orientalist literature.

Hypothesis of this study also argues, how was Ottoman's photographic representation locally and universally produced, manipulated and consumed. In a general context, the thesis of this study discusses the role of intertextual process within the construction of Ottoman image, and the resistance practice of Ottoman against the Western Orientalist practice via the contemporary channels of communication and also claims that Ottoman's photographic representation is not only a fact that was constructed by West but also a fact that was constructed by the Ottoman itself within the local dynamics. In the context of these claims, the role of two photographic practices, massive and long-termed "Abdulhamid II Albums" and culturally oriented "Elbise-i Osmaniyye Album", were analyzed.