

**T.C.**  
**İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI**  
**TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI BİLİM DALI**

**ORYANTALİST TABLOLARDA MİMARİ ÖGELERİN**  
**YORUMLANMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Büşra AYZ**

**İstanbul**  
**Haziran-2019**

**T.C.**  
**İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI**  
**TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI BİLİM DALI**

**ORYANTALİST TABLOLARDA MİMARİ ÖGELERİN**  
**YORUMLANMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Büşra AYZ**

**Tez Danışmanı**  
**Doç. Dr. Teyfur Erdoğan**

**İstanbul**  
**Haziran-2019**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Anabilim Dalı, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman Doç. Dr. Abdullah Teyfur ERDOĞDU



Üye Prof. Dr. Kadir CANATAN




Üye Dr. Öğr. Üyesi Metin BOŞNAK



Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.



Prof. Dr. Ömer ÇAHA  
Enstitü Müdürü


## BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “**Oryantalist Tablolarda Mimari Öğelerin Yorumlanması**” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

Büşra AYZ

## ÖNSÖZ

Araştırmamdaki her aşamada bana yardımcı olan eğitim alanında dersleriyle üniversitemize vizyon katan çok değerli tez danışmanım Doç. Dr. Teyfur Erdoğan'ya, 'Göstergebilim' alanında eğitim aldığım çok değerli hocam Prof. Dr. Kadir Canatan'a, İngilizce çevirilerimde bana yardımcı olan Rabia Eroğlu'na, yüksek lisans eğitimim boyunca benden desteklerini esirgemeyen öncelikli olarak annem Yurdağul Ayaz, babam Ramazan Ayaz ve kardeşlerim Ahmet Fehim Ayaz ve Kübra Ayaz'a teşekkürlerimi sunarım.



**Büşra Ayaz**  
**İstanbul - 2019**

## ÖZET

### ORYANTALİST TABLOLARDA MİMARİ ÖGELERİN YORUMLANMASI

Büşra AYZ

Yüksek Lisans, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları

Tez danışmanı: Doç. Dr. Teyfur Erdoğan

Haziran-2019, 156 Sayfa

Bu araştırmada oryantalist tablolarda yer alan mimari yapılarda ressamın kullandıkları imge, işaret ve semboller göstergebilim yöntemiyle çözümleme çalışması yapılmıştır. Sanatçıların eserlerinde yer verdiği oryantalist motiflerin anlamları kapalı bir şekilde kullanılmakta ve ressamın alt metinde vermeye çalıştığı anlamlar açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Oryantalist tablolarda sanatçının inşa ettiği Doğu imajı ile aslı karşılaştırılıp tablolar vasıtasıyla bu farklar arasında bağlantı kurulmuştur. Çalışmanın birinci bölümünde ‘oryantalizm’ ve ‘oryantalist resim’ kavramları detaylı incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde Göstergebilim ve Görüngübilim terimleri ve temel kavramları ele alınmıştır. Sonuç bölümüne kadar olan kısımda ise oryantalist tablolarda yer alan mimari elemanlar ve resmin ana çerçevesi göstergebilim yöntemi ile çözümlenmiştir.

Araştırmada 18. ve 19. yy. Batı düşüncesinde Doğu üzerine söylemleri ortaya koyarak oryantalist resimlerdeki Doğu imajına yönelik göstergelerle karşılaştırmak ve oryantalizm ekseninde incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda oryantalist resimlerde Doğu imajına yönelik hangi kodların kullanıldığı ve bu resimlerde kullanılan kodlar ile 18. ve 19. yy. oryantalist ressamın Doğu imajı üzerine yaptığı kodlar arasında ilişki araştırılacaktır. Bu araştırma 18. ve 19. yy. oryantalist tablolar ve oryantalizm düşünce doğrultusunda Doğu’ya gelen seyyahların seyahatnameleri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu araştırmanın amacı, Oryantalizmin başlangıcı olan 18. yy.dan itibaren oryantalist resim sanatındaki tabloları dört grupta (harabe, sokak, dikey unsur, cami) göstergebilim çerçevesinde inceleyerek Batı toplumunun ve Doğu toplumunu tanımlama şeklini ortaya çıkarmaktır.

**Anahtar Kelimeler;** Oryantalizm, Mimari, Doğu-Batı, Sembol, Göstergebilim, Görüngübilim, Oryantalist Resim

## ABSTARCT

# INTERPRETATION OF ARCHITECTURAL ITEMS IN ORIENTALIST PAINTINGS

Büşra AYZ

Master, History and Civilization Researches

Thesis Advisor: Asst. Prof. Teyfur Erdoğan

June-2019, 156 Pages

In this study, the images, signs and symbols used by the painters in the orientalist paintings were tried to be analyzed by semiotics method. The meanings of the Orientalist motifs that are included in the works of the artists are used in an implicit way and the meanings of the artists tries to give in the subtext are tried to be revealed. In Orientalist paintings, the image of the East that the artist constructed is compared with the original image and it is tried to establish a connection between these differences. In the first part of the study, the concepts of 'orientalism' and 'orientalist painting' are examined in detail. In the second part of the study, Semiology and Phenomenology terms and their basic concepts are discussed. In the section up to the conclusion section, architectural elements and the main frame of the picture in orientalist paintings were examined by semiotics analysis method.

In the study, by examining the discourse on the East in Western thought of the 18th and 19th centuries, that inference is compared with the signs of the image of the East and examined in the axis of Orientalism. For this purpose, which codes were used for the image of the East in the orientalist paintings and the relationship between the codes that were used in these paintings and the codes that orientalist painters of the 18th and 19th centuries created will be investigated. This research was carried out through the orientalist paintings of the 18th and 19th centuries and the travel books of the travelers who commuted to the East toward orientalist thought. The aim of this research is to reveal the ways in which Western society and Eastern society were identified by examining the tables in orientalist painting in four groups (ruin, street, vertical element, mosque) in the framework of semiotics from the 18th century, i.e., the beginning of Orientalism.

**Keywords;** Orientalism, Architectural, East-West, Symbol, Semiotics, Phenomenology, Orientalist Painting

# İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI.....	i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ .....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTARCT .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
TABLO LİSTESİ.....	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ORYANTALİST TABLOLARDA MİMARİ ÖGELERİN YORUMLANMASI 5

1. Oryantalizm .....	5
1.2. Oryantalist Resim Nedir? .....	8
1.3. Oryantalist Resimden Self-Oryantalist Resme .....	12
1.4. Self-Oryantalist Resmin Üretimi .....	14
1.5. Bir Self-Oryantalist Olarak; Osman Hamdi Bey .....	21

## İKİNCİ BÖLÜM

### GÖSTERGEBİLİM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....25

2. Göstergebilim (Semiyojoloji) .....	25
2.1. Gösterge Bilimsel Kavramlar .....	26
2.1.1. Gösterge.....	26
2.1.2. Gönderge .....	27
2.1.3. Gösteren.....	28
2.1.4. Gösterilen.....	28
2.1.5. Yorumlayan .....	29
2.1.6. Düz Anlam.....	29
2.1.7. Yan (Gizli) Anlam.....	30
2.1.8. Gerçek Anlam .....	30
2.1.9. Derin Anlam .....	31



2.1.10. Belirti-İşaret.....	31
2.1.11. Belirtke .....	32
2.1.12. Sembol.....	33
2.1.13. Görüntüsel Gösterge.....	34
2.1.14. İkonik Gösterge.....	35
2.1.15. Yoğrumsal Gösterge.....	35
2.2. Görüngübilimi (Fenomenoloji).....	36

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

<b>ORYANTALİST TABLOLAR .....</b>	<b>40</b>
3. Oryantalist Tablolar ve Yorumları.....	40
3.1. Harabeler .....	40
3.2. Sokak.....	70
3.3. Dikey Unsur.....	92
3.4. Cami .....	106

<b>SONUÇ.....</b>	<b>114</b>
-------------------	------------

<b>DİĞER ORYANTALİST TABLOLAR.....</b>	<b>127</b>
--	------------

<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>136</b>
----------------------	------------

<b>İNTERNET KAYNAKLARI .....</b>	<b>142</b>
----------------------------------	------------

<b>SEYAHATNAMELER.....</b>	<b>143</b>
----------------------------	------------

<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>145</b>
----------------------	------------

## Tablo Listesi

<b>Tablo 3.1:</b> Harabe Göstergebilim Çözümleme Şeması .....	41
<b>Tablo 3.2:</b> Sokak Göstergebilim Çözümleme Şeması .....	75
<b>Tablo 3.3:</b> Dikey Unsur Göstergebilim Çözümleme Şeması .....	92
<b>Tablo 3.4:</b> Cami Göstergebilim Çözümleme Şeması.....	107



## Şekil Listesi

<b>Şekil 1.1:</b> Taşıt Trafığıne Kapalı Yol ve Taş Düşebilir .....	28
<b>Şekil 3.1:</b> Un Arc de briques en ruine, partiellement recouvert de marbre, avec une mosquée au loin, 1793 .....	35
<b>Şekil 3.2:</b> Athènes: Le Temple de Zeus Olympien, du Sud.....	40
<b>Şekil 3.3:</b> Le temple d'Apollon à Bassae .....	42
<b>Şekil 3.4:</b> Baalbec-Ruins of the Temple of Bacchus.....	47
<b>Şekil 3.5:</b> Tempel van Karnak in Egypte.....	52
<b>Şekil 3.6:</b> La mosquée ottomane construite dans les ruines du Parthénon après (1715 .....	54
<b>Şekil 3.7:</b> Utsikt Från Parthenon Mellan Barer Med Rökning Greker” Sigara İçen Yunanlılar Arasında Parthenon’dan Bir Bakış (1835).....	56
<b>Şekil 3.8:</b> Sur Athènes et le Parthénon (La Flûte du roi).....	59
<b>Şekil 3.9:</b> The Parthenon.....	62
<b>Şekil 3.10:</b> The temple of Olympian Zeus .....	64
<b>Şekil 3.11:</b> Tempelruinen von Baalbek .....	66
<b>Şekil 3.12:</b> Bazaar Street Kairossa .....	70
<b>Şekil 3.13:</b> Eine Straßenszene, Damaskus .....	73
<b>Şekil 3.14:</b> Constantinople .....	76
<b>Şekil 3.15:</b> Quartier de Constantinople.....	79
<b>Şekil 3.16:</b> Uskudar .....	81
<b>Şekil 3.17:</b> View of Ortaköy from Üsküdar Ridge.....	83
<b>Şekil 3.18:</b> Istanbul.....	85
<b>Şekil 3.19:</b> Shopping on Divanyolu .....	86
<b>Şekil 3.20:</b> Street Scene .....	88
<b>Şekil 3.21:</b> Obelisco di Hippone Istanbul .....	92
<b>Şekil 3.22:</b> The Hippodrome 1882 .....	99
<b>Şekil 3.23:</b> Temsili Hipodrom Savaş Arabaları Yarışları Görüntüsü.....	103

<b>Şekil 3.24:</b> Onofrio Panvinio, “Hipodrom ve Çevresi”, 15. yüzyıl sonu, gravür ....	103
<b>Şekil 3.25:</b> Müzisyenlerin geçit töreni.....	104
<b>Şekil 3.26:</b> Al kuşak yapımcılarının geçit töreni.....	105
<b>Şekil 3.27:</b> At Meydanı.....	105
<b>Şekil 3.28:</b> Dolmabahçe Mosque .....	107
<b>Şekil 3.29:</b> Süleymaniye Mosque and Tomb of Serasker.....	110



## GİRİŞ

Bu çalışmada oryantalizm ile yaratılan Türk imajının, 18. ve 20. yüzyıllar arasında resim aracılığıyla nasıl üretildiği araştırılmıştır. Bu bağlamda egzotik Doğu ve Batı arasındaki iletişim ve bu iletişimin bir yansıması olan tabloları inceleme yöntemi olarak gösterge ve görüngübilim kullanılmıştır.

Osmanlı Devleti'nin topraklarına seyahat eden Batılı ressamın ürettikleri resim ve seyyahların yazdıkları belge niteliğindeki seyahatnameler, Batı toplumları için Doğu hakkındaki en önemli referanslardır. Araştırmada 18. yüzyıl ve 20. yüzyıl arasında Osmanlı İmparatorluğu topraklarını ziyaret eden Batılı ressam ve seyyahlar eserlerinin bulunduğu kaynaklar taranarak tez kapsamında oryantalizm kavramının tablolara yansıyan mimari boyutu, gösterge ve görüngübilim ışığında incelenmiştir.

Göstergebilim kökenleri itibâriyle oldukça eski dönemlere tarihlendirilebilir. İnsanlığın doğuşundan beri insanoğlu birtakım ses ve işaretlerle birbirini anlamaya ve iletişim kurmaya çalışmışlardır. Sözlü ve yazılı iletişim biçimini inceleyen bilim dalı göstergebilimdir. Gösteren ve gösterilen, biri düşünce ve kavramları sembolize eden işaretler, diğeri bu işaretlerin gösterdiği düz anlam ve yan anlamlardır. Göstergebilime sadece göstergeleri inceleyen bir disiplin olarak bakılmamalı aynı zamanda, anlam olgusunu araştıran ve yeniden yapılandıran bir bilim dalı olarak da görülmelidir.

Tabloları çözümlerken yöntem olarak göstergebilim kullanmamızın sebepleri şunlardır: Oryantalizm akımında önemli bir yere sahip olan oryantalist resimlerde yer alan sembollerin göstergebilim analiz yöntemi ile çözümlenmesi eserin bize iletmek istediklerinin hangi anlamları içerdiğine daha derinden bakmak için önemlidir. Bu çalışmada birçok sanat eserini gösterge olarak algılayıp üslûp ve eğilimleri üzerinde yorumlama yapılmıştır. Bir tek akım üzerinde seçilen tabloların ortak kodlar taşıyabileceği göz önüne alınarak yorumların her tabloda ayrı, fakat bir bütün olarak bakıldığında aynı düzlemde incelendiği görülmektedir. Yazı ve konuşma dilinde birçok göstergenin okunabileceği gibi sanat eserinin içerisinde bulunan biçimler ve renkler de çözümlenebilir.

Oryantalizm akımında önemli bir yere sahip olan oryantalist resimlerde yer alan sembollerin göstergebilim analiz yöntemi ile çözümlenmesi eserlerin bize iletmek istediklerinin hangi anlamları içerdiğine daha derinden bakmak için önemlidir. Bu

çözümleme sürecinde eserin tanımlayıcısı sanatçı olduğu kadar aynı zamanda izleyen ve yorumlayan kişi de bu tanımlama sürecinde önemli rol oynar. Çalışmanın tabloların başlangıç kısımlarında bulunan ‘Göstergebilim Çözümleme Şeması’ izleyen ve yorumlayan kişi örneği için hazırlanmıştır. Bu tablolama sisteminde eser, biz izleyici ve yorumlayıcının süzgecinden tekrar geçer ve yorumlanır.

Çalışmada oryantalist resimlerde bulunan göstergeler incelenip bunlar göstergebilim ve görüngübilim çözümleme yöntemi ile çözümlenecektir. Oryantalist sanatçıların resimleri incelenirken aynı zamanda okunan seyahatnameler ile yapılan yorumlar desteklenecektir. Oryantalist akım içinde önemli bir yere sahip olan oryantalist tablolarda bulunan semboller ve işaretler gösterge bilim ve görüngübilim çerçevesinde incelenmiştir. Osmanlı kültürünü tanıma sürecinde oryantalist ressamların ve seyyahların içsel dışavurumları eserlerinde kendini göstermektedir. Sanatçıların tablolarında ve seyahatnamelerde yazarların içsel dünyasını yansıtmaları, meydana getirdikleri eserler üzerine yazdıkları ve yapıtlarında kullandıkları işaret, sembol ve imgelerin neler olduğu ve bu sembollerin göstergebilim disipliniyle incelendiğinde hangi anlamlara geldiği bu çalışmanın ana problemlerini oluşturmaktadır.

Araştırmanın evrenini 18. yy.a ait harabe, sokak, dikey unsur, cami konulu oryantalist resimler, örneklemini ise harabe, sokak, dikey unsur, cami özellikleri içeren on altı oryantalist ressama ait yirmi dört adet eser oluşturmaktadır. Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838): “Un Arc de briques en ruine, partiellement recouvert de marbre, avec une mosquée au loin”, “Athènes: Le Temple de Zeus Olympien, du Sud”, “Le temple d'Apollon à Bassae”, David Roberts (1796- 1864): “Baalbec-Ruins of the Temple of Bacchus”, Jacob Jacobs (1890- 1977): “Tempel van Karnak in Egypte”, Jean Pierre Eugène Félicien Peytier (1793-1864): “La mosquée ottomane construite dans les ruines du Parthénon après”, Martinus Rørbye (1803-1848): “Utsikt Fran Parthenon Mellan Barer Med Rökning Greker” Sigara İçen Yunanlılar Arasında Parthenon'dan Bir Bakış, “Sur Athènes et le Parthénon (La Flûte du roi)”, Frans Wilhelm Odelmark (1849-1937): Bazaar Street Kairossa, Frederic Edwin Church (1826-1900): “The Parthenon”, Thomas Hartley Cromek (1809-1873): “The temple of Olympian Zeus, Gustav Bauernfeind (1848- 1904): “Tempelruinen von Baalbek”, “Eine Straßenszene, Damaskus”, Germain Fabius Brest (1823-1900): “Constantinople”, “Shopping on Divanyolu”, “Quartier de Constantinople”, “Uskudar”, “The Hippodrome 1882”, Kont Amadeo Preziosi (1816-1882): “View of

Ortaköy from Üsküdar Ridge”, “Istanbul”, Fausto Zonaro (1854-1929): Street Scene, Eugene Napoléon Flandin (1809-1889): “Obelisco di Hippone Istanbul”, Ellis Luciano Silas (1883-1972): “Dolmabahçe Mosque”, Frans von Alt (1819-1901), “Süleymaniye Mosque and Tomb of Serasker” araştırmaya dâhil edilen oryantalist ressamılar ve eserleridir.

Çalışmanın ana direklerinden biri oryantalist tablolar iken diğeri onu destekleyici seyahatnameler olmuştur. Tarihsel araştırmalarda kullanılan seyahatnamelerin kullanımında dikkat edilmesi gereken bazı noktalar bulunmaktadır. Seyahatnameleri incelerken yazarlarının bazı önyargılar taşıdığını göz önünde bulundurmak gerekir. Seyyahların bazıları Osmanlı toplum yaşamını inceleme sürecinde ön yargılarından kurtulmuş bazıları inceledikleri toplumun sosyal yapısını irdelemeden kendi bakış açılarına göre değerlendirmeler yapmıştır. Bunlara ek olarak, Osmanlı topraklarına yapılan seyahatlerin amacı ve seyyahın sosyo-politik statüsü, mesleki özellikleri ve birikimleri seyahatiyle ilgili değerlendirmelerde kendini göstermektedir. Eserlerde seyyahlar buldukları yerlerdeki şahit oldukları olayları ve gördüklerini yazarlar ve onların algılamaları, geldikleri kültürel ortam, okudukları materyaller, tecrübeleri, bilgileri ve meslekleri tarafından şekillendirilir. Bu sebeple seyahatnameleri incelerken yanlı ve gerçekçi görüşleri derinlemesine ele alıp yazar nerede yalan söyleme gereği duymaz, nerede gerçekleri gizler bunları tespit etmek ve eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirmek gerekir. Seyahatnamelerdeki taraflı veya gerçekçi görüşler dönemin söylemlerine, Avrupa devletleriyle Osmanlı arasındaki siyasi ve iktisadi ilişkilere göre kısmen farklılık gösterebilir ve ancak bu kaynakların tarafsız olanları ya da iyi bir eleştiri süzgecinden geçirilenleri bilimsel bir araştırmaya kaynaklık edebilir. Seyyahların önyargıları dışında buldukları gezilerin süresi de kısıtlı olabilir. İncelenen tablolardaki yorumlar seyahatnameler işığından desteklenmiştir.

Seyahatname üç ana unsurdan meydana gelir:

- Seyahatin yapıldığı sürede o memleketin gerçek durumu
- Seyyahın şahsiyeti (eğer varsa dehası, bu işteki tecrübesi, bilgisi şahsiyeti, zevkleri ve hatta mizacı)

- Gideceği memleket hakkında kendi memleketinde edindiği bilgi<sup>1</sup>

Tezimde yer alan tabloları değerlendirirken kullandđım seyyahlar ve seyahatnameler çalışmanın sonunda yer almaktadır. Çalışma kapsamında kırk adet seyahatname incelememe rağmen, kullandđım tablolardaki konular hakkında hepsinden bilgi edinemedim.



---

<sup>1</sup>Jean de Thevenot, *1655-1656'da Türkiye Jean Thevenot*, ev. Nuray Yıldız, (İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 1978), 19.



# BİRİNCİ BÖLÜM

## ORYANTALİST TABLOLARDA MİMARİ ÖGELERİN YORUMLANMASI

### 1. Oryantalizm

Batı'nın Doğu hakkında geliştirdiği imajlar ya da Doğu'ya ilişkin Batılı kolektif muhayyile olarak tanımlayabileceğimiz oryantizm, edebî eserlerden gazete yazılarına, bilimsel çalışmalardan teolojik tartışmalara Batılı siyaset adamlarının konuşma ve tutum alışlarından popüler karalamalara varıncaya kadar Batılı zihin dünyasının her noktasında izini sürebileceğimiz bir alandır.<sup>2</sup> Oryantalistler, Doğu toplumlarının tarihini, dinini, dilini, edebiyatını, kültürünü ve diğer bazı alanlarını araştırmaktadırlar. Bu alanda yürütülen çalışmalar amatörce başlatılmış olsa da disipline edilmiş ve bu durum oryantist çalışmaların zamanla daha fazla alanda ürün vermesine zemin hazırlamıştır. Oryantalizm ne kadar Batılı bir uğraş olarak görülse de oryantizmi benimseyen Doğuların sayısı da azımsanamaz.<sup>3</sup>

Oryantalizmin ortaya çıkışı 1312'de düzenlenen Viyana Konsülü'nün Batı üniversitelerinde Arap dili kürsüleri kurulmasına dair karar çıkarmasına dayanmaktadır. Kur'an ve tarihselcilik tartışmaları bakımından oldukça önemli bir isim olan Rudi Paret (1901-1983) oryantizmin, Kur'an'ın ilk defa Latince'ye çevrildiği, yine ilk defa Latince-Arapça sözlüğün çıkarıldığı 12. yy.da başladığını belirtmiştir<sup>4</sup>. Necib el-Akiki'ye göre ise oryantizm ilk defa 1779'da İngiltere'de, daha sonra 1799'da Fransa'da *Magasine Encyclopedique*'de kullanılmaya başlanmıştır. Fransız Dil Akademisi Sözlüğü'ne 1838'de girmiştir.<sup>5</sup> 1824'te Société

---

<sup>2</sup>Yücel Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, (İstanbul: Küre Yayınları, 2004), IIV.

<sup>3</sup>Recep Şentürk, "Oryantalizm ve Sosyal Teori", *Oryantalizmi Yeniden Okumak Batı'da İslam*

*Çalışmaları Sempozyumu, (11-12 Mayıs 2002 Adapazarı)*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, (Ankara, 2003): 43.

<sup>4</sup>Esra Gözeler, vd., "Coranicum Projesi: Kur'an'ı Geç Antik Döneme Ait Bir Metin Olarak Okumak", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 53:2, S.220 (2012): 219-253.

<sup>5</sup>Mahmud Hamdi Zakzuk, *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı*, çev. Abdülaziz Hatip, (İzmir: Işık Yayınları, 1993), 8-10.

Asiatique tarafından kurulan akademik dergi *Journal Asiatique*'te Louis Langlés (1763 -1824) için yayınlanan bir ölüm ilanında da görülmüştür.<sup>6</sup>

Oryantalizm Batı kültürünü etkisi altına alırken aynı zamanda, emperyalizm arka planı ile Doğu kültürünün şekillenmesinde de etkin rol oynamıştır. Oryantalist düşünme biçimi Doğu'yu tanımlar ve şekillendirirken aynı zamanda Batı'nın düşünme biçimi olan sömürgecilik ve emperyalizm ile iç içe geçmiştir. Edward Said'in (1935-2003) savunduğu gibi emperyalizm ve oryantalizmin arasında böyle bir ilişki olmuştur.<sup>7</sup>

Oryantalist kavramı kadar, oryantalizmin tarihsel gelişimi de farklı düşünürler tarafından farklı yorumlanmıştır. Oryantalizmin kurumsal hâle 19. yy.da geldiği kabul edilir. Oryantalistlerin başvurdukları oryantalist arşivler 19. yy.dan da eskilere dayanmaktadır. Doğu ve Batı arasındaki tarihsel gelişim tartışılırken bir konu göz ardı edilmiştir: İsviçre-Kanadalı filozof Thierry Hentsch'in de (1944–2005) belirttiği gibi (Doğu-Batı) medenileşme sürecini aynı dönemde yaşamamıştır, Doğu ve Batı arasındaki gelişmeler aynı yaşta değildir. İki kutuptan arındırılmış medeniyete ilk önce geçen Doğu olmuştur.<sup>8</sup> Buradan da anlaşılacağı üzere Batı arındırılmış medeniyet havuzuna girdiği andan itibâren Doğu ile kaynaşmak zorunda kalmıştır. Batı her daim Doğu'nun zenginliğine ve kültürüne ihtiyaç duymuştur. Batı ile Doğu arasındaki bu etkileşim, iki uygarlığın kimliklerinin oluşumunda belirleyici olmuştur.<sup>9</sup> Buradan da anlaşılıyor ki bir yanıyla oryantalizm Doğu'nun Batı tarafından incelenmesi anlamına gelirken öte yanıyla da Batı'nın kendi bilincine varmasının en önemli aracı olarak görülmektedir. Doğu yoksa Batı da yoktur ve Doğu, Batı'nın en mükemmel ötekisidir. Batı, oryantalizm ile Doğu'yu kendine konu edinmiştir.<sup>10</sup>

19. yy. oryantalizmin kurumsal hale geldiği yüzyıl sayılırken aynı zamanda Avrupa'da sosyal bilimlerin akademik olarak kurumsallaşmaya başladığı yüzyıldır. Akademik

---

<sup>6</sup>Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, 5-6.

<sup>7</sup>Edward W. Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark anlayışları*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 68-69.

<sup>8</sup>Mehmet Ali Kılıçbay, "Doğu'nun Batı'yla İmtihanı", *Doğu-Batı Kısacasında Türkiye*, Der. Seyfi Özgider, (İstanbul: Aykırı Yayınları, 2004), 57-58.

<sup>9</sup>Thierry Hentsch, *Hayali Doğu Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, çev: Aysel Bora, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 18.

<sup>10</sup>Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, IIV.

olarak kurumsallaşan sosyal bilimlerin etkileri Batı ile başlayıp Batı dışındaki toplumlara da taşınmıştır. Böylece Batı dışı toplumlar için, oryantalizmin sınırlarını çizdiği ve yöntemini oluşturduğu “Doğu” ile ilgili bilgiler de sosyal bilimler içinde yine Doğu’ya taşınmıştır. Bir disiplin olarak oluşturulan sosyal bilimlerin “Oryantal Toplum” incelemeleri, Avrupa-merkezciliğinin izlerini taşımaktadır. Bu tarihsel sürecin ilerleyişinde Doğu-Batı ayrımı da kurumsallaşmıştır.<sup>11</sup> Sosyal bilimlerin oryantalizm kavramına karşı tutum farklılıkları tarihsel süreç içinde oryantalizme ayrı anlamlar yüklemelerinden kaynaklanmaktadır. Bu tutum farklılıkları iki kategoriye ayrılmaktadır:<sup>12</sup> Birincisi, oryantalizmin merakla oluştuğunu savunmuş ve oryantalizme olumlu anlam yüklemiştir. Bu fikrin savunucuları oryantalizmin iki farklı kültür dünyası için olumlu bir rol oynadığını ve oryantalistlerin nesnel bilim temelleri doğrultusunda bilgi ürettiklerini savunur. Bu düşüncenin savunucularında olan John M. MacKenzie (1943-?) göre: Oryantalizm aslında tamamen sempatik bir çağrışıma sahiptir: Doğu’yu Batı için kullanılabilir hale getirmek ve sömürgecilik çağında Batı’nın büründüğü kibrinden korunmak sebebiyle Doğu’nun dillerinin, edebiyatının, din, düşünce, sanat ve sosyal hayatının incelenmesi<sup>13</sup> olarak görmüş bunun tam tersi düşüncede olan Edward W. Said (1935-2003) ise “*Doğulu kültürü sömürgeci güçlerin tasallutundan korumanın ve Doğulu kültürel formların yaşamasını sağlamanın tersine; oryantalist incelemeler (Batı’nın) entelektüel, teknolojik, siyasi, askeri ve iktisadi üstünlüğünün ifadesinin bir yolu oldular. Oryantalizm iktidarın bir aracı ve hâkimiyetin sembolü bir yapıyı temsil eder, hakikati değil. Oryantalizm sempatik bir kavram, farklı ve egzotik kültürlere duyulan akademik hayranlığın bir ürünü olma konumunu kaybetti ve kolayca iddia edildiği üzere, Batılı güçlerce geliştirilmiş bir klişe ve efsanevi bir Doğu’nun yaratılmasının edebî bir aracı hâline geldi. İşte, 1980’ler ve 1990’larda hâkim olan, bu yeni ve negatif anlamdır.*<sup>14</sup> sözleriyle ikinci kategoriye oluşturarak oryantalizme *negatif* anlam yüklemiştir.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Zakzuk, *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı*, 10-11.

<sup>12</sup>Ezgi Gönültaş, “Edward Said’in Eserlerinde, Emperyalizm ve Oryantalizm İlişkisi”, (Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 21.

<sup>13</sup>Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, 5.

<sup>14</sup>Said, *Şarkiyatçılık*, 28-29.

<sup>15</sup>Gönültaş, *Edward Said’in Eserlerinde, Emperyalizm ve Oryantalizm İlişkisi*, 21-22.

## 1.2. Oryantalist Resim Nedir?

Oryantalist resim akımı Napoléon Bonaparte'ın (1769-1821) Mısır seferi esnasında yani 1798 tarihinde başlamış ve I. Dünya Savaşı'na dek sürmüştür (1914). Napoléon, Mısır seferinde tüm gördüklerini kaydetmek için yanına bilim adamları ve sanatçılar almıştır. Bu akımın temsilcisi olan ressamların genellikle İstanbul'u tercih etmiş olmaları dikkat çeker. 18 yy. şartları incelendiğinde bu şartların seyahat için çok da elverişli olduğu söylenemez.<sup>16</sup> Yolculuk şartlarının zorlu olduğu bu dönemde sanatçıların neredeyse büyük çoğunluğu resmettikleri yerleri görmemişlerdir. 18. yy.da Batı'dan Doğu'ya ilgi akışı yaşanmaya başlanmıştır. Fransız yayımcı olan Antoine Galland'ın (1646-1715) 1704'de düzenleyip Fransızca'ya çevirdiği '1001 Gece Masalları' ve Fransa'da Montesquieu'nün Acem Mektupları'nın yayımlanması oldukça geniş yankı uyandırmıştır. İstanbul'da görevlendirilen İngiliz elçisinin eşi ve hareme davet edilen ilk Avrupalı olan Lady Mary Wortley Montagu'nün mektupları ölümünden sonra 1763'de yayımlanmıştır.<sup>17</sup> Doğu alanında bilimsel yayınlar ve edebî eserler ressam, yazar ve müzisyenlerin hayal gücünü harekete geçirmiştir. Tüm bunlar 19. yy.ın sanat ve edebiyat alanında Doğu hayranlığını güçlendirmiştir.<sup>18</sup>

19 yy.da gelişen denizcilik, İngiltere'den "P&O" (Peninsular and Oriental Steam Navigation Company), Fransa'dan "Messagerie Maritime" ve İtalya'dan "Societa Navigazione Generale" gibi deniz taşımacılığı kuruluşlarının Kuzey Afrika ve Doğu Akdeniz limanlarına düzenli hatlar oluşturmuş olması, Doğu'nun keşfine olan ilgiyi daha da arttırmıştır. Kurulan limanlar sayesinde İstanbul ve İzmir'e seferler yapılmış Antalya, Mersin, İskenderun gibi limanlar ve seyrek olarak gidilen Karadeniz kıyıları, İstanbul ve İzmir'e göre sanatçıların el değmemiş, bakir alanlar olarak görülmüştür. Oryantalist resim akımının I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile son bulduğu söylenebilir.<sup>19</sup> Oryantalist ressamların tablolarında ele aldıkları konulara baktığımızda

---

<sup>16</sup>Elvan Özkavruk Adanır, vd., "Oryantalist Resimlerde Türk Halıları", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S.10 (Yaz 2013), 70.

<sup>17</sup>Hakan Mertcan, "Oryantalizm - Sömürgecilik İlişkisi: Batılı Fatihlerin Kılıcından Alaaddin'in Lambasına Uzanan Aşk'ın Bitmeyen Kanlı Serüveni", c.4, s.5, *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, (Mayıs – Ağustos 2007), 19.

<sup>18</sup>Adanır, *Oryantalist Resimlerde Türk Halıları*, 71.

<sup>19</sup>*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3, 3, 1389, 1997.

avcılar, köleler, şehir meydanları, tarihi eserler, hamamlar, camiler, türbeler ve kutsal mekânlar konuların başını çekmektedir.<sup>20</sup>

Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi öğretim üyelerinden Prof. Dr. Semra Germaner (1944-2015) ve Prof. Dr. Zeynep İnankur, oryantalist resim akımını tanımlarken, oryantalist resmin okul ya da üslûp olmadığını belirtirler. O, dönemin Batılı ressamı tarafından Doğu'nun egzotik çizgilerine karşı duyulan ilgi ile oluşturulmuş bir akımdır. Oryantalist resimlerde görülen farklı üslûplar, ressamın ele aldığı konuya göre farklılık göstermektedir. Oryantalist resimlerde harem, gündelik yaşam, hamam, kent görünümü gibi konular yer almaktadır. Konu bakımından birbirine yakınlık gösteren resimler Batılı ressamlar için egzotik konular olup, farklı üslûplarda çalışılmıştır.<sup>21</sup> Jean Auguste Dominique Ingres'in (1780-1867), Eugène Delacroix'nın (1798-1863) ya da Henri Matisse'in (1869-1954) tablolarındaki ortak konu oryantalizm olsa da üslûpları birbirinden farklıdır.<sup>22</sup>

Avrupa'nın Doğu kültürü ile tanışıklığı diplomatik, ticari ve sanatsal ilişkiler sebebiyle daha eskilere dayanmaktadır. 19. yy.da yaşanan siyasi olaylar, bu olaylara maruz kalan ülkelerin birbirleri ile olan etkileşimleri, ekonomik ilişkileri, arkeolojik araştırmaların ve romantizmin etkisi, Avrupa'da oryantalizm modasının doğmasına neden olmuştur. Doğu'da ticaret yapıp ülkelere dönen tüccarların egzotik ve gizemli Doğu'yu anlatmaları Avrupalıların ilgisini çekmiştir. Bu tüccarlar gezilerinden döndüklerinde Doğu'daki gezilerini anlatan kitaplar yazmışlardır. Bu kitaplar sayesinde Doğu hakkında bilgiler çok daha geniş kitlelere yayılmış ve bu kültürün tanınması Doğu sanatı ve felsefesine olan ilgiyi arttırmıştır.<sup>23</sup>

19. yy.ın ortalarında Fransız yazar Théophile Gautier'nin (1811-1872) yazıları ile oryantalizm kavramı Doğu'yu konu alan resimler için kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemdeki oryantalist konulu (harem, gündelik yaşam, hamam, kent görünümü gibi) resimler Paris ve Londra'daki sergi alanlarında, ABD ve Yakındoğu ülkelerinde

---

<sup>20</sup>Adanır, *Oryantalist Resimlerde Türk Halıları*, 71-72.

<sup>21</sup>A.g.e., 73.

<sup>22</sup>Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008), 36.

<sup>23</sup>A.g.e., 37.

aranır hale gelmiştir. Özellikle Sanayi Devrimi sonrası oluşan ortamın doğal neticesi olan bankerler ve sanayiciler oryantalist resimlerin en ilgili alıcıları ve toplayıcıları olmuştur. Oryantalist ressamlar ilk etapta Doğu hakkında anlatılanları hayal dünyalarına katarak resim yapmışlar sonrasında ise bununla yetinmemişler ve bilimsel, askeri, diplomatik ve ticari görevler üstlenerek Doğu'ya seyahat etmişlerdir.<sup>24</sup> Batılı ressamların seyahat ettikleri yerlerin başında Cezayir, Kahire ve İstanbul gelmektedir. 19. yy.ın başında İstanbul, yabancıların Beyoğlu gibi semtlerde rahatça yaşayabileceği bir ortam sağlamasının yanı sıra daha 1826 reformlarıyla yabancıları en çok çeken Doğu kentiydi. II. Mahmud döneminde Fransız ressam Alexandre-Gabriel Decamps (1803–1860) ve Adrien Dauzats (1804–1868) İstanbul'a gelen ressamların başını çekmektedir. Bu devirde topografik manzaranın özelliği olan panoramik görünümünün yerini görüş açısı daha sınırlı olan içinde figürlü sahnelerin yer aldığı pitoreks manzaralar almıştır.<sup>25</sup>

John Frederick Lewis (1805-1875), Eugène Fromentin (1820-1876), William Holman Hunt (1827-1910) ve Jean-Léon Gérôme (1824-1904) bu dönem Doğu'yu daha yakından tanımak için seyahat eden önemli ressamlarındandır. Doğu ziyareti için yeterli bütçesi olmayan ressamlar için bu seyahate fırsat sağlanmış ve bazı dernekler kurulmuştur. Dernekler her yıl ödül alan sanatçıyı Mısır, Suriye, Kudüs, Anadolu, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Hindistan başta olmak üzere seçtiği herhangi bir ülkeye göndermiştir. Bu imkânlarla rağmen Doğu'ya gitmeden Doğu'yu resmedenler Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ve Antoine-Jean Gros (1771-1835) gibi oryantalist ressamlar olmuştur ve oryantalist resim öncülerinin büyük bir kısmı bu ziyaretleri gerçekleştirmemiştir.<sup>26</sup> Bu ressamların ilham kaynağı ise Doğu'dan gelen gezginlerin getirdikleri gravür, eşya ve fotoğraflar olmuştur. Bazı ressamlar ise Doğu'da uzun yıllar kalmıştır. Aralarında Jacques Majorelle (1886-1962) ve Étienne Dinet (1861-1929) gibi Müslüman olanlara da rastlanmaktadır.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup>*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3, 3, 1389, 1997.

<sup>25</sup>Deniz Turgut Şam, "Ressam Osman Hamdi ve Gérôme'un Tablolarında Resmettiği Halılar", (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksek Türk El Sanatları Bölümü, 1998), 2-3.

<sup>26</sup>Germaner ve İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, 38.

<sup>27</sup>Adanır, *Oryantalist Resimlerde Türk Halıları*, 74.

19. yy. ortalarına değin İstanbul'da çalışan yabancılar kent anıtları, doğa görünümleri ve kıyafetleri konu alarak resim yaparken yüzyılın diğer yarısında manzara ve mimari yapıların yanı sıra gündelik hayattan sahnelere de yer vermişlerdir. Resim slubu olarak sulu boya ve yağlı boya ağırlıkla kullanılmıştır. Avrupalı ressamların oryantalist resimleri genelde üslûp açısından ve konu açısından birlik göstermektedir. Oryantalist resmin konuları figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır: Birinci kısım; Müslüman Doğulunun yer aldığı figürlü kompozisyonlardır. Bu resimlere daha ziyade hamam, harem, dans eden kadınlar konu olmuştur. Bu kısımda kadınlar kadınlıkları ile ön planda olup kent içinde ya da i meknlarda gündelik hayattan sahneler resmedilmiştir. Yerli kıyafet ve tiplerin resmedildiği diğer sahnelerde ise çöl, vaha ve bedevi hayatları yer alırken bu sahnelere İslam dini ile ilgili ibadet sahneleri iliştirilmiştir. Bunların yanı sıra kutsal toprakların fon oluşturduğu İncil ve Tevrat sahneleri de figürlü kompozisyonların içinde yer almaktadır. İkinci kısmı oluşturan manzaralar ise arkeolojik alanların ve anıtların tanıtıldığı resimler ile İslam mimarlığı ağırlıklı kent ve doğa görünümleridir.<sup>28</sup>

Oryantalizmin önemli temsilcileri arasında Fransız ressamlardan Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860), Thodore Chassriau (1819-1856), Emile-Jean Horace Vernet (1789-1863), Adrien Dauzats (1804-1868), Eugne Fromentin (1820-1876), Jean-Lon Grme (1824-1904), Gustave Achille Guillaumet (1840-1887), tienne Dinet (1861-1929), Flix Ziem (1821-1911), Benjamin Constant (1845-1902), Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouy (1842-1923), İngiliz ressamlardan ise William Henry Bartiett (1809-1854), Thomas Allom (1804-1872), Edward Lear (1812-88) Ve John Frederick Lewis (1805-1876) sayılabilir.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup>Ahmet Aytaç, "Oryantalist Ressam Jean-Lon Grme'nin Tablolarında Tasvirlenmiş Türk El Dokumaları" *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, C.4, S.13, (Kış 2012), 101-103.

<sup>29</sup>Adanır, *Oryantalist Resimlerde Türk Halıları*, 74.

### 1.3. Oryantalist Resimden Self-Oryantalist Resme

Self-oryantalizm Doğulu toplumların kendilerini, kendilerine ait olmayan fikirler vasıtasıyla anlamaları ve anlamlandırmaları anlamına gelmektedir. Self-oryantalizm Doğulu toplumların kendilerine yabancılaşmasını ve kendi kendisinin ötekisi hâline gelmesine neden olmuştur.<sup>30</sup>

Edward Said (1935-2003) Oryantalizm eseri ile Doğu toplumlarında bir farkındalık yaratmaya çalışmıştır. Burada Said'in nihai amacı kendi deyimiyle insanlığa kendi gerçekliğini göstermektir.<sup>31</sup> Bu tez geleneksel toplumlar tarafından da içselleştirilmiştir. Oryantalizm ilk çıktığında Doğulu araştırmacılar için kendilerine yabancılaştıkları bir nesne olarak konumlanmıştır. Sonrasında dünyada toplumları şekillendirecek ikinci nesne olgusu olarak ortaya çıkmıştır. Bu ikinci olgu ile self-oryantalizm kavramı oluşur.

Batı, Doğu'yu kendi gelişim seviyesine göre sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırma esnasında Said'in geliştirdiği oryantalizm kavramı anahtar bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Oryantalizm kavramı, Doğulu toplumların modernite ile kurdukları ilişkiyi açıklamak açısından doğurgan bir şekilde içeriğini geliştirmektedir. Bu aşamadan sonra kavram Doğu-Batı ikileminden çıkıp kendi kendini Doğululaştırması olarak yeni bir anlam kazanmaktadır. Batı bugün Doğu'yu daha kapsamlı anlayabilmek adına çeşitli alt sınıflara ayırmıştır. Bu sınıfların en etkili şekli Doğu'nun kendisini Batı gelişim çizgisinde değerlendirip sınıflandırdığı self-oryantalizm bağlamında ortaya çıkar.

Oryantalizmin özünde bulunan Doğu Batı'nın sınıflandırmasında Doğu "öteki" rolünü benimsemek zorunda kalmıştır. Doğu bu rolü benimseyerek oryantalist bakış açısını içselleştirmiştir. Böylece Batı'nın Doğu'ya dair yorumları Doğu tarafından kabul edilmiştir. Doğu'nun bu yorumları kendi halkına uygulamasına self-oryantalizm denir.

---

<sup>30</sup>Merve Zeynep, "Self Oryantalizm Bağlamında Türk Medyasının Arap Aktivizmine Yaklaşımı",

[http://www.academia.edu/12575301/SELF\\_ORYANTAL%C4%B0ZM\\_BA%C4%9ELAMI\\_NDA\\_T%C3%9CRK\\_MEDYASININ\\_ARAP\\_AKT%C4%B0V%C4%B0ZM%C4%B0NE\\_YAKLA%C5%9EIMI\\_-TAM\\_MET%C4%B0N](http://www.academia.edu/12575301/SELF_ORYANTAL%C4%B0ZM_BA%C4%9ELAMI_NDA_T%C3%9CRK_MEDYASININ_ARAP_AKT%C4%B0V%C4%B0ZM%C4%B0NE_YAKLA%C5%9EIMI_-TAM_MET%C4%B0N) [25.06.2018].

<sup>31</sup>Said, *Şarkiyatçılık*, 342-343.



Self-oryantalizm kavramı, tarihsel süreçte ilk defa 1927 yılında Afro-Çinli yazar “Antonio Chuffat Latour” tarafından “Apunte Histórico de los Chinos en Cuba” isimli çalışmasında Çin topluluğunun temsili konusunda kullanılmıştır. Self-oryantalizm kavramı ‘kendisini Batılı kıstaslarda incelemek’<sup>32</sup> anlamında kullanılmıştır. Self-oryantalizm, (Kendi kendini oryantalize etme), Gizli oryantalizm, Oto oryantalizm, Resmi oryantalizm, Stratejik oryantalizm, Neo oryantalizm, Modern oryantalizm, Yerel oryantalizm, Mikro oryantalizm, İçselleştirilmiş oryantalizm, oryantalistleşme, Tersine şarkiyatçılık, Küçük oryantalizm, Mikro oryantalizm, İç oryantalizm gibi isimlerle de bilinmektedir.<sup>33</sup>

Self-oryantalizm Doğulu toplumun kendisini, kendisine ait olamayan fikirler aracılığı ile tanıması ve anlamlandırmasıdır. Böylece self-oryantalizm Doğulu aydınları toplumuna yabancı hale getirmiştir. Self oryantalizm ile toplumun bir kısmı kendi kendisinin ötekisi hâline gelir. Bu aşamada toplumun entelektüelleri etkili olmaktadır. Entelektüeller siyasi irade ile birlikte hegemonik sistemin sürdürücüsü hâline gelmekte ve gizli oryantalizmin baş aktörü olmaktadır.

Edward Said’e göre hegemonya bir kültürün diğerinin üstüne çıkması ve toplum tarafından egemen bir düşünce ve eylem biçimi hâline dönüşmesini sağlamaktadır. Yine Said’e göre Batı bu sebepten oryantalist bakış açısını Doğu toplumlarına sistematik bir şekilde dayatmıştır. Oryantalist bakış açısı yönetici sınıfın kültürü hâline gelmiş ve toplumun diğer kesimini ötekileştirici bir etki uyandırmıştır. Oryantalizmin ötekileştirici etkisi nedeniyle Doğulu toplumlar kendilerini oryantalist bakış açısı üzerinden tanımlamaktadır.<sup>34</sup> Sömürge toplumlarında yönetici sınıflar toplumun genelinden çok önce oryantalist bakış açısı ile yüz yüze gelir ve bunu içselleştirirler. Bu sınıf, toplumdaki bir birim zaman önce modernleşme eksenine girer. Bu doğrultuda

---

<sup>32</sup>Bünyamin Bezci, vd., “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirildiğimiz Modernleşme”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, c.7, s.1, (2012), 45.

<sup>33</sup>Yusuf Çiftçi, “Türkiye’de Self Oryantalizmin Nesnesi Olarak Kürtler”, (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012), 28.

<sup>34</sup> Said, *Şarkiyatçılık*, 318.

sömürgeleştirilmiş Doğu toplumları umumiyetle modernleştirici liderlerin inşa ettiği örtülü veya açık oryantalist etkisine maruz kalırlar.<sup>35</sup>

#### 1.4. Self-Oryantalist Resmin Üretimi

Doğu ve Batı arasındaki geçişler genelde zıtlıklar üzerine temellenmiştir. Benim ötekim ile onun ötekisi, çoğunlukla oryantalist ve oksidentalizm kavramları arasındaki fay hatlarında var olmuştur. Self-oryantalist: Doğunun sürekli kendini Batının gözüyle seyretmesini ve kendi kendinin ötekisine dönüşmesini kavramsal olarak açıklar. Egzotik Doğu ve Batı arasında kurulan ilişkinin benzeri Modern Batı ve Doğu arasında da kurulmuştur. 16. yy.ın keşif ruhu ile filizlenen akım, 17. ve 18. yy.da oryantalist çerçevesinde şekillenen Doğu ve Batı ilişkisi, 19. yy.ın ulus devlet politikalarından ve 20. yy.ın soğuk savaş stratejilerinden, 21. yy.ın küresel dünya algısına kadar birçok farklı şekle girerek varlığını sürdürmüştür. Bu süreç Doğu ve Batı ilişkisinin oryantalist ve oksidentalizm kavramları arasındaki gelgitli ortamda anlamlandırmaya çalışırken fay hatları üzerinde kuramlar oluşturmaya yöneltmiştir.<sup>36</sup> Başından itibaren bu süreçte Batı Doğu'yu egzotik görmüş ve ötekileştirmiştir. Doğu'da ise oksidentalizm ya ileri seviyede Batı karşıtlığına ya da aşırı milliyetçi akımlara dönüşmüştür. Bu katı hal zamanla şekil değiştirmiştir. Doğu Batı arasındaki ilişkide daima Doğu'nun sürekli kendini Batı'nın gözüyle seyretme durumu vardır. Bu durum Doğu'nun böylece kendi kendinin ötekisine dönüşmesini kavramsal olarak açıklar. Batı kendi kültürünü ötekileştirerek seyirlik bir nesneye dönüştürür.<sup>37</sup> 20. yy.a gelindiğinde self-oryantalizmin 19. ve 20. yy.da varoluş nedenlerinin değiştiği gözlemlenir. Entelektüel bir kaygı ve siyasal bir ilgi noktası olarak görülen oryantalist, self-oryantalizm evresinde ekonomik bir temasın zorunlu bir sonucu olmaya başlar. Oryantalizmin geçmişi 14. yy.a kadar uzansa da konu bir kavram çerçevesinde Edward Said'in, 1977 yılında "Oryantalizm Sömürgeciliğin Keşif Kolu" adlı çalışmasında incelenmiştir. Oryantalizm kavramının kurumsal olarak ele alınması

---

<sup>35</sup> Bezci ve Çiftçi, *Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirildiğimiz Modernleşme*, 48.

<sup>36</sup> Ahmet Çaycı, *Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat*, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2015), 20.

<sup>37</sup> A.g.e., 23.

Edward Said'in ardından olmuştur.<sup>38</sup> Edward Said oryantalizmi ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşünüş biçimi olarak görür.<sup>39</sup> Said varlık ve yokluk arasında ne var ise hepsini Doğu ve Batı arasındaki temel ayrıma dayandırır. Edward Said'in Doğu'nun doğululaştırılması olarak kavramsallaştırdığı olgu, Türk modernleşmesinin yapısal bir izahını sunmaktadır. Türk seçkinlerinin pozitivistten aldıkları ilhamla toplumu dönüştürme vazife, sözü edildiği üzere oryantalist bir tarzda gerçekleştirilmiştir. Bu yönelim, Batı haricindeki toplumların modernleşme aşamalarında yürüttükleri politikalarını eleştirel ve özgün bir bakış açısı ile açıklama eğilimidir. Burada Oryantalizm emperyalizmin bir keşif aracı olarak bir hüviyet kazanmıştır. Bu da demek oluyor ki Doğu'nun oryantalizasyonu sadece belirli bir kültürel coğrafyanın marifeti değildir.<sup>40</sup>

Self-oryantalizm üzerine yapılan araştırmaların birçoğu 19. yy. bağlamında değerlendirilmiştir. Fakat self-oryantalizmin günümüzdeki varoluş dinamikleri değişmiştir. Bünyamin Bezci ve Yusuf Çiftçi'ye<sup>41</sup> göre self-oryantalizm modernleşme-Batılılaşma ekseninde ele alınarak çözümlenmelidir. Onlara göre oryantalizm kelime olarak "kendi kendini Doğululaştırmak", Batılı değerler sistemi içinde, Batı'ya göre "kendi"ni açıklayarak/ temsil ederek kendi kültürünün temsilini çarpıtmaktır. Self-oryantalizmin gerçekleşmesinin şartı Batılı entelektüel canlanmanın mevcudiyetidir. Bezci ve Çiftçi'ye göre self-oryantalistler, "temasın eşiğinde" meydana çıkmaktadır.<sup>42</sup> Bahsi geçen temas noktası Doğu ve Batı entelektüel zihniyetlerinin karşılaştıkları modernleşme çabasının olduğu noktadır. Bezci ve Çiftçi'ye göre modernleşme esnasında oryantalizm kavramının içselleştirilmesi çabası bu durumun bir hegemonya-güç ilişkisine dönüşmesine sebep olmuştur. Osmanlı, bir

---

<sup>38</sup>Turgay Yerlikaya, "Oryantalizm: Türk Medyasında Self-Oryantalizm", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, 2014, 89.

<sup>39</sup>Said, *Şarkiyatçılık*, 15.

<sup>40</sup> Ümmet Erkan, "Şarkiyatçılığın Tarihsel, Felsefi Temelleri ve Garbiyatçılık", *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.1, C.1, (Yaz 2016), 63.

<sup>41</sup>Bezci ve Çiftçi, *Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirildiğimiz Modernle*, 140.

<sup>42</sup>Bezci ve Çiftçi, *Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirildiğimiz Modernle*, 143.

kurgu ile oryantlizmin Doğu coğrafyasının ilk araştırma nesnesi olmuştur. Buradaki nesnellik sadece kültürel ve dini alanlarda sınırlı kalmamıştır. Fakat Osmanlı'da modernleşme süreci self-oryantalist modelin inşası olarak ortaya çıkar. Self-oryantalist model Osmanlıda Batılılaşmaya meyilli Cumhuriyetçiler tarafından takip edilmiştir. Bu dönemin self-oryantalistlerinden biri de ressam Osman Hamdi Bey'dir (1842-1910).

### **1.5. Bir Self-Oryantalist Olarak; Osman Hamdi Bey**

Oryantalist resim akımının başlarında, oryantalist ressamlar resimlerini gezip gören kişilerin (tüccar, seyyah) buldukları coğrafyadan esinlenerek anlattıkları veya getirdikleri objelerden yararlanarak yapıyorlardı. Bu resimler gerçeği tamamıyla yansıtmayıp Batılının zihnindeki Doğu kavramını yansıtmaktaydı. Çoğu zaman kurgusal imgelerin bir araya geldiği bu eserler, Doğu seyahatlerinden sonra dönemin akımı olan realizmin de etkisi ile gerçekçi resimlere dönüştü. Birçok ressamı üslup birliği olmamasına rağmen birleştiren tek nokta Doğu teması olmuştur. 19. yy. ile Doğu gezilerinin de artmasıyla resimde oryantlizm modası yaygınlaşmıştır. Osman Hamdi Bey ise oryantalist Türk ressam olarak bu döneme damgasını vurmuştur.<sup>43</sup>

Osman Hamdi Bey genelde 'müzeci ve ressam' olarak tanınsa da 'kültür sanat adamı' olarak nitelendirilmesi daha doğru olacaktır. Osmanlı devlet yöneticileri Tanzimat döneminden (1839) itibâren devletin parçalanmasını engellemeye çalışıyorlardı. Bu dönemde topluma fayda sağlayacak bireylerin yetiştirilmesinde geri kalınmamıştır. Osman Hamdi Bey bu kişilerden biridir. Yönetici, ressam, arkeolog, müzeci ve yazar olan Osman Hamdi, geriye birçok eser bırakmıştır. 'Kültür ve Sanat Adamı' olarak tanınan bu kişinin ülkeye kattığı değerlerin başında Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze gibi iki kurum yer almaktadır. Bu iki oluşum toplum açısından ileriye yönelik adımlar atılmasına yardım edecek Batı örneklı kültür sanat eğitim kuruluşları olmuştur. Osman Hamdi Bey'in eserlerine bakıldığında belirli bir kültür sorununa açıklık getirme açısından önemli olmuşlardır. Oryantalist ressamlar resimlerinde Doğu'yu resmederken masalsı, gerçekte var olmayan bir diyar gibi ele almışlardır. Osman Hamdi Bey ise resimlerinde Doğu dünyasının gerçekliklerini ortaya koymuştur. Doğu

---

<sup>43</sup> Kıvanç Osma, "Doğulu Bir Ressamın, Osman Hamdi Bey'in Gözüyle Doğu", Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, *Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 38. İCANAS, Bildiriler, C.4, (Ankara 2012), 2270-2271.

dünyasının Osman Hamdi Bey'in tablolarında daha gerçekçi resmedildiğini görmekteyiz. Osman Hamdi Bey hayatında Batılı değerlere benimsemiş, Batılı müzik zevki kazanmış ayrıca evinde Fransızca konuşulmuştur.<sup>44</sup>

Osman Hamdi Bey dönemin ressamlarının aksine manzara ve doğadan ziyade akademik doğrultuda büyük boy figür ve figürlü kompozisyonlara yönelmiştir. Figürlü kompozisyonlarına mimari ve mimari bezemeler eşlik etmiştir. Resimlerinin ana teması yaşadığı toprakların mekânları, nesnelere ve figürleri olmuştur. Figürlü kompozisyonlar ve portre çalışmalarını yaparken genelde çevresinden ve ailesinden kişileri kullanmıştır. Bunların yanı sıra çamaşırcı kadın ve balıkçı gibi günlük hayattan kişiler de eserlerine konu olmuştur.<sup>45</sup>

Osman Hamdi Bey oryantalist ressamlardan ve dönemin Paris kültür çevresindeki diğer eğilimlerden etkilenmiştir. Ressam anıtsal boyuttaki figür çalışmalarıyla Türk resmine yeni bir soluk getirmiştir. Jean-Léon Gérôme, Rudolf Ernst ve Ludwig Deutsch gibi Batı'nın önde gelen oryantalist ressamlarının tarzlarına benzer bir üsluba sahiptir. Fakat Osman Hamdi Bey'in oryantalizmi Batılı oryantalist ressamlardan farklıdır. Osman Hamdi Bey Doğu'yu, bir Doğulu olarak, Doğulu motiflerle egzotik bir gözle değil içeriden bir gözle betimler. Oryantalist tablolarda yer alan şiddet ve erotizm yerine Doğulu nesnelere çevrili mekânları tasvir eder. Oryantalist tarafı da resimlerinde kullandığı ince detaylarda ortaya çıkar. Eserlerini oluştururken fotoğraflardan faydalandığı bilinir. Osman Hamdi Bey'in Oryantalizme yönelmesinde hocası Jean-Léon Gérôme'un etkisi olduğu düşünülmektedir.<sup>46</sup> Osman Hamdi Bey Türk resmine Batılı anlamda figürü getiren öncü ressamlardan biridir. Böylece insan figürü Türk resmine girer. Osman Hamdi Bey resimlerini yaparken özellikle figür kullanımlarında Jean-Léon Gérôme'dan oldukça etkilenmiştir. Dönemin Fransasında oryantalizm akımında resimler yapıldığından, Batı hayranlığı ile bilinen Osman

---

<sup>44</sup>Aytül Papila, "19. Yüzyılın ikinci Yarısında Osmanlı Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", [http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1\\_aytul.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1_aytul.pdf) [20.20.2017].

<sup>45</sup>Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", *Dipnot Sanat Tasarım Yazıları*, (2), 39-67. (2004), 41.

<sup>46</sup>Tolga Şenol, "Resim Sanatının Türk Resim Sanatına Etkisi Üzerine Karşılaştırmalı Örnek Eser İncelemeleri", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28 (Özel Sayı), 153-168, (2015), 156.

Hamdi Bey de oryantalizm anlayışında resimler yapmıştır. Osman Hamdi'nin 'Türbedeki Kadınlar' isimli çalışması oryantalizm anlayışında bir eser olup Fransız hükümeti tarafından satın alınmış ve Sömürgeler Bakanlığı'na asılmıştır.<sup>47</sup>

19. yüzyıl Türk kültür yaşamına damgasını vurmuş olan Osman Hamdi Bey, Doğu'yu büyük özenle tuvaline aktarmıştır. Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki Doğu dünyası gerçek bir dünyadır. Osman Hamdi Bey resimlerinde Doğu mimarisinden türbe ve cami kapıları ve bunların üzerindeki yazıtları; mimari bezemelerden çini süslemeler, hatlar ve sedef kakmalar; Doğu'ya özgü eşyalardan buhurdan, şamdan, yağlıklar, peşkirler, ağaç ve taş işlemler ve ipekli, işlemeli kadın erkek giysilerini iyi bir gözlem süzgecinden geçirerek kullanmıştır. Ayrıntılarda titiz işçiliğe önem vermiştir. Osman Hamdi Bey ayrıca erkek figürlerindeki çeşitli pozlarda, değişik giysiler giyerek model olarak kendini kullanmıştır. Türk kadınına, ise sadece portrelerde değil özellikle günlük hayatın işleyişi içindeki kompozisyonlarda yer vermiştir. Burada dikkat çeken günlük hayatta resmettiği kadınları erkeğe eşit bir konumda kullanmasıdır. Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki kadınlar incelendiğinde Batılı Oryantalistlerin egzotik odalık kadınlarından farklı olduğu gözlemlenmiştir. Resimlerinde kadının bilgilenen, şık, onurlu ve yücelmiş bir çizgisi vardır.<sup>48</sup>

Osman Hamdi Bey büyük boy figürlü kompozisyonlarında Osmanlı mimari eserlerini ele alarak bu yapıtları tüm ayrıntıları ile öne çıkarmıştır. "Kahve Ocağı", "Kur'an Okuyan Kız", "Haremde", "Ab-ı Hayat Çeşmesi", "Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar", "Şehzade Türbesinde Derviş", "Mihrabım" Osman Hamdi Bey'in ünlü eserleridir. Bu eserlerde Osman Hamdi Bey, akademik gerçekçi üslubunu yansıtmıştır. Osman Hamdi Bey resimlerinde yer alan figürler için hazırladığı mizansenlerin fotoğraflarını çektirmiştir. Ayrıca resimlerinde yer alan silah, rahle, kandil gibi Doğu objeleri için de fotoğraflardan yararlanmışır. Osman Hamdi Bey resimde tüm elemanları bir araya getirip bambaşka bir kompozisyon yaratmıştır.<sup>49</sup>

Osman Hamdi Bey resimlerinde kullandığı mekân kurgusunu Léon Gérôme'dan öğrenmiştir. Oryantalist çizgilere sahip olan Osman Hamdi Bey, Gérôme gibi egzotik

---

<sup>47</sup>Osma, "Doğulu Bir Ressamın, *Osman Hamdi Bey'in Gözüyle Doğu*, 2270-2271.

<sup>48</sup>Papila, *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey*, 120.

<sup>49</sup>Edhem, *Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm*, 48-50.

olan oryantalist konulu eserler üretirken Gérôme'dan farklı coğrafyanın içinde yaşadığı için Türk İslam toplumunu konu edinmiştir. Osman Hamdi Bey kompozisyonlarını oluştururken fotoğraftan yararlanmıştır. Resimlerinde model olarak kendini ve yakın çevresini seçmiştir. Batılı ressamlar konu aldığı coğrafyayı Batılı izleyicinin varsayımlarına, zevklerine, fantezilerine, politikalarına ve önyargılarına seslenecek bir biçimde betimlediği için oryantalist sayılmışlardır. Osman Hamdi Bey ise kendi toplumuna egzotik baktığı için self-oryantalist sayılmıştır.<sup>50</sup>

Osman Hamdi Bey'in yaptığı resimler Batılı resim öğelerinin Türk resmine girişini sağlamıştır. Osman Hamdi Bey ayrıca Türk hayatı sahnelerini olduklarından daha 'Şarklı' göstererek büyük boyutlarda resmetmiştir.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Şenol, *Resim Sanatının Türk Resim Sanatına Etkisi Üzerine Karşılaştırmalı Örnek Eser İncelemeleri*, 156-157.

<sup>51</sup>A.g.e., 160.

## İKİNCİ BÖLÜM

### GÖSTERGEBİLİM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 2. Göstergebilim (Semioloji)

Göstergebilim, yaşamın her alanına göstergeler aracılığıyla yaklaşan ve bu göstergelerin içinde bulunduğu dizgelerin oluşum süreçlerini inceleyen bir bilim dalıdır.<sup>52</sup> Göstergebilim göstergeleri, dilleri, belirtkeleri, işaretleri incelerken beraberinde birçok disiplinin de incelenmesi olarak kullanılabilir.<sup>53</sup> Göstergeleştirme göstergelerin, nesnelleşmesindeki öznel fakat can alıcı ölçüde önemli bir önektir. Bir gösterge, bir öznel anlamlar dizgesi sunmaya dönük açık niyeti açısından, diğer nesnelleşmelerden ayırt edilebilir. Örneğin bir silah başlangıçta avlama amacıyla olabilir ama sonrasında genel olarak saldırganlığı ve şiddeti anlatan bir gösterge hâline gelebilir (silah av için işlevsel ancak ölümcül olması dolayısıyla göstergedir).<sup>54</sup>

Göstergeler sözcük ya da görüntü şeklinde karşımıza çıkarlar ve mesaj iletme işlevine sahiptirler. Bu mesaj iletme işlemi iletişim, uyarı ya da sanatsal amaçlı olabilir. Bir gösterge aynı olsa da bağlamına göre farklı yorumlanabilir ve farklı mesajlar iletebilir. Birden çok ve değişik göstergelerin bir araya gelmesinden oluşan yeni anlama “aşırı gösterge” adı verilir. Burada göstergeleri tanımlayacak ön bilgilere sahip değilsek bütünden anlama ulaşmakta oldukça güçlük çekeriz. Sanat ve edebiyat da bir aşırı gösterge niteliği taşır. Burada anlama ulaşmakta daha büyük zorluk çekeriz. Sanat her zihinde tam net bir kavrama denk gelmediğinde buradaki göstergeleri yorumlamak daha güçtür.<sup>55</sup>

*Kültürel ve sosyal göstergebilim aslında, hangi olaya veya olguya, hangi duruma veya “resme” bakarsak bakalım, yaşadıklarımızın ne anlam ifade ettiğini çok iyi ifşa eder. Göstergebilim, temelde gösteren ve gösterilenden oluşan iki kavram*

---

<sup>52</sup>Fatma Erkman Akerson, *Göstergebilime Giriş*, (İstanbul:Multilingual Yayınları, 2005), 262.

<sup>53</sup>Sedat Şahin, *Göstergebilim ve Tarihsel Gelişimi*, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2014), 2.

<sup>54</sup>Çağatay Karahan, “Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat/ Resim”

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/ataunisosbil/article/viewFile/1020000079/1020000073>

[03.11.2017].

<sup>55</sup>Akerson, *Göstergebilime Giriş*, 265.



*düzleminde işler. Gösteren bir olaya ve olguya, bir duruma ve resme işaret eder. Gösterilen ise olayın ve olgunun, durumun ve resmin anlamına, ne anlam ifade ettiğine... Göstergebilim, olayları ve olguları, durumları ve resimleri anlamlandırma veya okuma bilimidir. Göstergebilimde anlam, iki düzlemde ortaya çıkar. Birinci düzlem düz anlam, ikinci düzlem ise "yan anlam" düzeyidir. Düz anlam düzeyi, sadece görünen anlamdır. Türkçeye son derece yanlış bir şekilde "yan anlam düzeyi" diye çevrilen ikinci anlam düzeyi ise, bir olgunun ve olayın, bir durumun veya resmin ilk bakışta görünmeyen ama gerçek anlam düzeyini oluşturur. Özetle, birinci anlam düzeyinde sadece düz ve görünen anlama ulaşıyoruz. Ama gerçek anlama görünmeyen ve temel / asıl anlam düzeyi diyebileceğimiz ikinci düzlemde ulaşıyoruz.<sup>56</sup>*

Göstergebilimin temel konusu da insanların bilinçli olarak oluşturduğu kültür dizgelerini araştırmaktır. Gelişmekte olan bu bilim dalı edebiyat, görsel sanatlar (mimari, heykel, resim), plastik sanatlar, sahne sanatları gibi birçok disiplinin analiz biçimi olabilir.<sup>57</sup>

## **2.1. Gösterge Bilimsel Kavramlar**

### **2.1.1. Gösterge**

Göstergebilim Ferdinand Saussure'ün (1857-1913), semiyoloji kelimesi ve dili düşüncenin ifade şekli olarak tanımlaması ile başlıyor. Semiyotik kelimesi ise, filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) tarafından Amerika'da tanımlanmıştır.<sup>58</sup> Saussure'ün yanı sıra kurama katkıda bulunan birçok isim vardır. Bu kişiler dünyaya şöyle bakarlar: Her obje bir göstergedir. Göstergenin iki boyutu var; gösterge aynı zamanda gösterendir. Bir şeyi gösterir. Bu gösterdiği şeye de **gösterilen** denir. Bu sebepten gösterge işaret bilim olarak bilinmektedir. Göstergeler nesnelere yorumcu tarafından yüklenen anlamlar olup, nesnenin kendisi değildirler. Verilen anlamlar toplumlar tarafından oluşturulup yıllar ve kültürler içinde farklılık gösterebilirler. Bu anlamlar toplum içi iletişimde anlam ve kavramları oluşturan yorumlayış biçimleridir.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup>Yusuf Kaplan <http://www.yenisafak.com/yazarlar/yusufkaplan/%26%238220tekerlekli-sandalye%26%238221-metaforu-olarak-turkiye-11142> [04.11.2017].

<sup>57</sup>Akerson, *Göstergebilime Giriş*, 178.

<sup>58</sup>Şahin, *Göstergebilim ve Tarihsel Gelişimi*, 2.

<sup>59</sup>Akerson, *Göstergebilime Giriş*, 178.

Gösteren, gösterilen ve yorumcuya bir örnek verecek olursak bir durak düşünelim, burada duran insanlar var. Bu duraktaki insanlar hakkında bir yorumda bulunabilirim. Durak kalabalık ise henüz otobüs gelmemiştir. Eğer durakta az insan var ise durum, bu durağa gelen bir kişi için yakın zamanda otobüsün geçtiğini veya daha otobüsün gelmesine çok olduğunu gösterir. Burada gösteren dediğimiz kalabalık, gözle görülür ama gösterdiği, yani gelen ya da geçmiş olduğu düşünülen otobüs ortada yoktur. Buradaki otobüs ile alakalı tüm yorumu biz yapıyoruz. Böylece gösteren ve gösterilen arasına sürekli bir yorumcu girer. Yorumcu göstergeyi yorumlayıp bir sonuca gider. Charles Sanders Peirce (1839-1914) de belirttiği gibi nesne burada herhangi bir gerçek ile temellendirmeksizin uyum sağlayan bir temsil görevindedir.<sup>60</sup>

Başörtüsü bir gösterge 1980'li yıllarda bu bir kesim tarafından şeriatı simgelediği için gericilik olarak yorumlanırken diğer bir insan grubu tarafından da dini inançların ifadesi olarak görülüyordu. Ortada iki iddia vardı. Burada yapılması gereken sahaya inip başörtüsü takan kızlar ne söylüyor buna bakıp ortaya bir bilimsel veri açığa çıkarmaktı. Bilimsel veriler bu iki görüşten hangisini doğruluyor? Tarihi olaylar üzerinden anket yapmak imkânsız olduğu için tarihi olayları ölçecek bilimsel verilerin kullanılması gerekiyor.

Gösterge insanlar tarafından oluşturulduğunda bizimle nesne arasına mesafe koyar. Bu da bireye dünyayı dışarıdan bir gözle algılama imkânı verir. Bir kavramın kapsadığı alan ve buna verilen ad, toplumdan topluma değişir. Günümüzde her toplum kavramları kendi dünya görüşü ve kültürüne göre tanımlar ve tarif eder. Burada olay sadece kavram ve ona verilen isim arasındaki ilişki değildir. Bu ilişkiden ayrı olarak kavram olgusunun kendisi de sorgulanmalıdır. Varlık, nesne ya da durumlar her toplumda farklı şekillerde sınıflandırılabilir. Bu nedenle bir kavramı oluşturan asıl etken, dünyadaki somut karşılıklarından çok, bunları yorumlayışımızdır.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Mehmet Rıfat, *Göstergebilimin Abc'si*, (İstanbul: Say Yayınları,2009), 114.

<sup>61</sup> Nedret Öztokat, "Görsel Nesnelerin Çözümlemesinde Göstergebilimsel Yöntem", *Dil Bilim Araştırmaları Dergisi*, (İstanbul, 1999), 137-138.

### 2.1.2. Gönderge

Göstergeyi ifade edebilecek her varlığa “Gönderge” denir. Göndergeler düşüncelerimizde, çevremizde, sanat alanında, kültür yapısında kavram olarak karşımıza çıkabilir. Bazı göndergeler yalnızca bizim dünyamızda veya dış dünyada yer alabilir. Bir örnek verecek olursak; ıspanak kelimesinin düşüncemizdeki karşılığı ve gerçek hayattaki anlamı aynıdır <sup>62</sup>

Charles Sanders Peirce’e göre göstergenin temsil ettiği nesne “gönderge”dir. Ölçekli haritalara baktığımızda bu haritalardan hiç birinin coğrafi alanı tam olarak bire bir ifade etmesi nasıl beklenemezse göstergenin de nesnesiyle tam olarak örtüşmesi beklenemez. Gönderge birey tarafından önceden yorumlanır ise bu gösterge hâline gelir. <sup>63</sup>

### 2.1.3. Gösteren

Gösteren bir şeyi gösterir. Bu gösterdiği şeye de gösterilen denir. Burada gösteren bir şeye işaret eder. “Gösteren, yorumlayanın zihninde oluşan düz ve yan anlamları kapsayan bir sembol evrenidir.”<sup>64</sup> Kısacası gösteren, anlamlandırmaya çalışan kişide çağrıştırdığı tüm anlamları içeren sembol bütünlüğüdür.

### 2.1.4. Gösterilen

Gösteren göstergenin düz ve yan anlamalarını kapsar ve doğrudan anlayamadığımız anlamalar da bunun içine girer. Fransız göstergebilimcisi Roland Barthes’a (1915-1980) göre, “Gösterilen nesnenin tasarımıdır. Gösterilen de göstergeyi algılayanın anladığı şeydir. Nesnelere, anlam ifade ettikleri ölçüde bir şeyler söylerler”.<sup>65</sup>

Gösterilen, göstergeyi işaret eden kavramdır. İngiliz yazar John Berger (1926-2017) imge konusuna farklı bir pencereden bakar ve yeniden yaratılan ve üretilen görünümü olduğunu söyler. İmge ilk etapta orada olmayan şeyleri zihinde canlandırmak amacıyla yapılmış olup bir süre sonra canlandırdığı şeyden daha kalıcı hale gelmiştir.<sup>66</sup>

<sup>62</sup>Rıfat, *Göstergebilimin Abc'si*, 91.

<sup>63</sup>Akerson, *Göstergebilime Giriş*, 151.

<sup>64</sup>Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, (İstanbul: YKY, 2014), 53.

<sup>65</sup>A.g.e., 50.

<sup>66</sup>John Berger, *Görme Biçimleri*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 10.

### 2.1.5. Yorumlayan

Göstergebilimde yorumlama olayın tam merkezine oturmaktadır. Eğer yorumlayan varsa göstergenin gösterge değeri olur. Yorum süreci göstergenin somut şekilde algılanmasını sağlamaktadır. Peirce'ın göstergesi dinamik bir yapıya sahip olup bir göstergeler zinciri içinde yer alır. Bu dinamik yapıda yorumcunun etkisi fazladır. Bir göstergenin neyi temsil ettiğini anlamak için bir yorumlayıcıya ihtiyaç vardır. Yorum bireysel özellik taşır. Bir sanat yapıtı incelediğimizi varsayarsak, burada duygularımızı ön plana çıkartan somut biçimdir. Temsil eden ve edilen arasında bir bağlantı söz konusudur. Somut olarak idrak edilen gösterge, yorumlayan kişinin zihninde ona eş değer başka bir gösterge meydana getirir. Bu esnada zihinde ikinci bir gösterge meydana gelir ve bu gösterge ilk göstergenin yorumlayıcı konumundandır. Peirce gösterge etkisi ile meydana geleni yeni bir gösterge olarak tanımlıyor.<sup>67</sup>

İtalyan yazar ve bilim insanı Umberto Eco (1932-2016) bir şeyin gösterge olabilmesi için yorumlayanın olması gerektiğini belirtmiştir. Göstergeyi nesne ve yorumlayan olarak ele almıştır. Zihin dünyasında eşleşen göstergeleri, yorumlayan faktörünün oluşturduğunu belirtmiştir. Bu durumdan dolayı göstergelerin farklılık gösterdiği bilinmektedir.<sup>68</sup>

### 2.1.6. Düz Anlam

Bir göstergenin herkes tarafından algılanan ilk ve gerçek anlamına düz anlam denir. Bir toplumun benimsediği ortak kodlar düz anlamdır. Boğaziçi üniversitesi Fransız dili (çeviri) ve edebiyatı emekli öğretim görevlisi Mehmet Rifat (1949-?) *Gösterge Bilim* sözlüğünde düz anlamı bir dilsel birimin (sözcüğün, göstergenin) belirttiği anlamın öznel olmayan, değişmez, çözümlenebilir ögesi olarak tanımlar.<sup>69</sup> Örneğin aydınlık sözcüğüne baktığımızda, aydınlığın karşıtı olarak 'ışık olmama durumu' diyebiliriz. Düz anlam kelimenin yazıldığı gibi ifade edilen ve herkes tarafından akla ilk gelen anlamıdır. Işık olmama durumu örneğinde akla gelen herkesçe bilinen anlam karanlık oluşudur. Mercedes'in bir serisi için düzenlediği reklam fotoğrafında hurdalıkta

---

<sup>67</sup>Akerson, *Göstergebilime Giriş*, 110.

<sup>68</sup>Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Nilüfer Uğur Dalay, (İstanbul: Can Yayınları, 2000), 48.

<sup>69</sup>Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü, Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013), 26.

otomobilini ziyarete gelmiş bir kullanıcı gösterilmektedir. Hurdalık düz anlamda işlevselliği artık birmiş araçların toplandığı yer olarak kullanılırken, fotoğrafta yan anlamı ile yani mezarlık gibi gösterilmektedir. Düz anlam akla gelen en yakın anlamı içerirken, yan anlam daha uzak anlamdır.

### **2.1.7. Yan (Gizli) Anlam**

Yan anlam kelimenin asıl anlamı yanında kullanıma bağlı olarak kazandığı yeni anlamdır. Rifat'a göre dilsel birimin (sözcüğün/göstergenin) öznel öğelerden oluşan ya da bağlamlara göre değişen anlamıdır. Karanlık örneğini tekrar verecek olursak; Ortaçağ bin yıllık sefalet ve kaos dönemini ifade ettiği için karanlık çağ olarak adlandırılmıştır. Ortaçağ için kullanılan "karanlık" sözcüğü yan anlamdır. Danimarkalı filozof Louis Hjelmslev (1899-1965) yan ve düz anlam olgularını göstergebilimsel açıdan ilk inceleyen kişidir.<sup>70</sup>

Yukarıda verilen 'ışık olmama durumu' örneğinde inceleneceği üzere yorumlayıcı araya girince sözcüğün anlamı kişiden kişiye göre farklılık gösterebilir. Yorumlayıcıya göre karanlık sözcüğü "üzüntü, keder, sıkıntı, yokluk" anlamına gelebilir. Burada karanlık sözcüğünün kişiye ve bağlama göre değişebilirliğinden söz edilmektedir. Bu öznel nitelikli yan anlamdır. İncelenen her görselde alıcıya düz anlam kadar yan anlam ile de iletide bulunur.<sup>71</sup>

### **2.1.8. Gerçek Anlam**

Gerçek anlam yazarın ya da ressamın dahi bilmediği anlamdır. Bir kitabın yazarı ya da bir tablonun ressamı ürettiği eserde okuyucuda ya da izleyicide uyandırdığı bu anlamı kendi dahi bilemez. Bir eser ortaya konulduktan sonra bu eserin sahibinin söz hakkı bu eseri yorumlayanlar kadar olur. Eser, üreticisinin elinden çıktıktan sonra bambaşka bir anlam kazanabilir. O eser üretildikten ve tamamlandıktan sonra ressamının eseridir fakat malı değildir. Eser yorumlayıcısı ile buluştuktan sonra gerçek

---

<sup>70</sup>Mehmet Rifat, *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1/ Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 233.

<sup>71</sup>A.g.e, 72.

anlamını kazanır. Gerçek anlamda bir inşa faaliyeti mevcuttur fakat ortaya çıkan anlamı eserin üreticisi dahi bilemez.<sup>72</sup>

### 2.1.9. Derin Anlam

Her toplum kültürel kodlarını zamanla oluşturur. Derin anlam; gösterge ile belirtilmesi amaçlanmayan fakat zamanla gelişen bu toplumsal kodların çağrıştırdıkları ile meydana çıkan anlamlardır. Barthes Uzakdoğu kültürleri üzerine gerçekleştirdiği bir araştırma sırasında, o kültüre ait ritüel ve sembollerin çözümlemesini yaparken, çıkarılan yan anlamla birlikte bir de derin anlamlara göndermeler yapıldığını analiz eder.<sup>73</sup>

### 2.1.10. Belirti-İşaret

İşaret belli bir durumu, olguyu anlatmak için kullanılan şekillerdir. Saussure, işareti açıklarken işaretin iki terim arasındaki yapısal ilişkisinden bahseder. İşaretin ikili yönüne vurgu yapan Saussure'ün yanı sıra Peirce işaret için üçlüdür der. Peirce'a göre işaretin gönderme yaptığı şey ile işaretin ortaya koyduğu düşünce arasında bir bağ kurulur ve bu bağ üçüncüdür. İşaret bir başka şeyin yerine geçer. Bir şeyin göstergesi yani belirtisidir. Her zaman belirti ve işaret ilişkilidir ve daima nesneden etkilenmek zorundadır. Örnek verecek olursak duman ateşin olduğuna dair bir işarettir. Belirti gösterdiği şeyden etkilenmektedir. Bir şeyin göstergesi yani onunla ilgili bilgi veren olmakla birlikte doğrudan algılanan şey olarak da aktarılabilir.<sup>74</sup>

Bir göstergede belirti nesnesi ortadan kalkar ise onu gösterge yapan özellikleri kaybetmiş demektir. Örneğin bir binandan dumanların çıkması, binanın içinden çıkan insanların koşuşturuyor olması orada bir yangın olduğunun belirtisidir. Bir kişinin ateşinin normal düzeyin üstünde olması ve öksürmesi o kişinin hastalandığının belirtisidir. Belirtilerin olmama durumu göstergeyi ortadan kaldırır. Belirtilerin nesnelereyle görünmez bir zorunluluk ve doğrudan bir ilişkisi vardır. Belirtide, gösteren ve gösterilen arasında neden sonuç ilişkisi bulunmaktadır. Belirtilerde insanın

---

<sup>72</sup>Bu tanif A. Teyfur Erdoğan'a aittir.

<sup>73</sup>Mark Gottdiener, *Postmodern Göstergeler*, çev. Erdal Cengiz, & Hakan Gür, (İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2005), 30-32.

<sup>74</sup>Rifat, *Göstergebilimin Abc'si*, 33.

müdahalesi olamaz fakat insan belirtilere anlam yükler. Bu anlamların oluşturduğu bağlantılar, ortak kod ve bilimsel gerçeklikleri oluştururlar.<sup>75</sup>

### 2.1.11. Belirtke

Belirtke, soyut bir şeyin bir kavramın simgesi olan varlık, eşya ya da amblemdir. İletişim ve bildirimde bulunmak için, *bilinçli düzenlenmiş* belirtilere verilen isimdir. Örneğin toplumda yaygın olarak kullanılan el-kol hareketlerinin ortak kod algısı gibi trafik ışıklarının da ortak dili vardır. Burada amaç iletişim kurmak ve bilinçli olarak mesaj vermektir. Belirtide insan iradesinin dışında bir iletişim söz konusu iken belirtkede bilinçli bir durum söz konusudur. Belirti daima neden-sonuç ilişkisine dayanır. Eğer bir yerde duman varsa ateş de var demektir ya da bir evin etrafındaki itfaiyecilerin sağa sola koşması da ateşin olduğuna dair bir belirtidir. Burada duman bize algılanması o an mümkün olmayan bir başka olgu ya da olay hakkında bir şeyler anlatır. Belirtkede gösteren ve gösterilen arasında nedeni olmayan ve uzlaşmaya dayalı bir ilişki söz konusudur. Belirtkede önemli olan iletişim kurmak değil sadece bilgi vermektir. Bulutlu bir havada yağmur yağacağı bir belirti iken plajda yağmurun haberini vermek için dikilen kırmızı bayrak belirtkedir. Bu örnekte kırmızı bayrak bilgi vermek amacıyla üretilmiş yapay bir göstergedir, belirtkedir. Burada göstergeler iletişime geçen kişiler için bir şeyler ifade ederken toplum içerisinde oluşturulan ortak uzlaşmalara dayanır.<sup>76</sup>

Belirtkeler bilgi verme amacı içeren göstergeler olup gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki nedensizdir. Trafik levhalarından örnek verecek olursak; buradaki levhalar insanlar tarafından belli bir amaç için üretilmiştir. Burada amaç belirtkenin de özü olan iletiyi aktarma ve iletişim kurmaktır. Trafik levhaları da bilgilendirme amacı taşımaktadır. Trafik levhalarının bir kısmında olduğu gibi bazı belirtkelerde gösteren ve gösterilen arasında doğal bir ilişki vardır. Örneğin trafikte kullanılan "taş düşebilir" gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi ifade eden bir işarettir. Burada düşen taşların görselleri ve levhanın içerdiği anlamı bakımından bir ilişki söz konusudur. Fakat "taşıt

---

<sup>75</sup>Zeynel Kıran, Ayşe Eziler Kıran, *Dilbilime Giriş, Dilbilim Tarihi-Yapısal Dilbilim-Sözcelem Kuramları*, (Ankara: Seçkin Yayınevi, 2013), 137.

<sup>76</sup>Rifat, 20. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1*, 241.

trafiğine kapalı yol" levhasında aynı ilişkiden söz etmek mümkün değildir. Buradaki ilişki tamamen nedensizdir.<sup>77</sup>

**Şekil 1.1:** Taşıtlı Trafikine Kapalı Yol ve Taş Düşebilir



**Kaynak:** <http://www.kgm.gov.tr/Sayfalar/KGM/SiteTr/Trafik/TehlikeUyariIsaretleri.aspx> [12.12.2017].

### 2.1.12. Sembol

Kişiler arası uzlaşmanın belirlenmesine dayanır. Ses, biçim, zihinsel görüntü her biri simgeseldir. Sembol soyut ve somut bir takım kavramları işaret eden kodlardır. Sembol ve sembolün işaret ettiği şey arasında daima bir bağlantı vardır. Semboller somut iken, işaret ettiği kavramlar soyuttur. Simgenin göstergeleri ise genelde somuttur. Dilimizdeki ifadesiyle sembol birçok anlamı içeren işaretler bütünü, simgeyse tek şeyi karşılayan işaretler için kullanılır. Sembollerde yorumlayıcının yeri oldukça önemlidir. Bir sembolün yorumlayanının olmayışı, o sembolün anlamını yitirmesine sebep olur.<sup>78</sup> Yorumlayan olmama durumunda gösterge anlamını yitirir. Sembol, yorumlayanı yoksa gösterge özelliğini yitiren bir göstergedir. Belirtilerin nesnelereyle zorunlu aracılığından dolayı devreye yorumlayan girmektedir. Göstergede yorumlayan olmaz ise göstergenin anlamı çözülemez. Örneğin bir duman bulutu bir kişi tarafından yorumlanmadıkça yangının sembolü olmayacaktır.<sup>79</sup>

Bizler birtakım eşyaları sembolleştirmek üzere formlara dönüştürürüz. Bu formlar düşünce dünyamızın bir ifadesi hâline gelir. Alman Filozof Ernst Cassirer'e (1875-1945) göre sembol ve algı iç içe geçmiştir. Bir sembol bilinçli olarak meydana gelir

<sup>77</sup>A.g.e, 138.

<sup>78</sup>Rifat, 20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1, 119.

<sup>79</sup>Utku Özmakas, "Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.2, C.1, 32-45, (2009), 39.



ve herkes tarafından aynı şeyi temsil eder. Sembol algı ile temellenir. Sembolün algılanması ve meydana gelmesinde bilinç önemli bir faktördür. Bir toplumda yaşayan bireylerin yaşam biçimleri belli bir süre sonra kurallara dönüşür. Hayatın içerisinde kullanılan jest ve mimikler, hareketler, birini uğurlarken yaptığımız el kol hareketleri birer sembolik davranış şekilleridir. Sembol, anlamını taşıdığı şeyin birtakım gelenek ve kurallarla ilişkisini barındırır.<sup>80</sup>

### 2.1.13. Görüntüsel Gösterge

Göstergeler bazen görüntü, ses, koku gibi nesnelere benzerler. Bir erkek fotoğrafı açık bir görüntüsel göstergedir. Buradaki nesne ilişkisi ise şöyle açıklanır, görüntüsel gösterge nesnesi ile benzerlik taşır. Doğadaki seslerin taklidi bu gösterge çeşidine örnektir. Görüntüsel göstergede esas olan göstergenin temsil ettiği ile benzerlik taşımasıdır. Bu benzerlik olmasına karşın gösterge tek olarak da kullanılabilir. Eco görüntüsel göstergeler ve nesne arasında bir karşılaştırma yapmıştır. Eco'ya göre bu iki kavram aynı yapıya sahip değildir, fakat görüntüsel göstergeler, nesnenin gösterdiği özelliğe benzer bir yapıyı belirtir. Görüntüsel göstergenin nitelikleri işaret ettiği şeyi doğrudan temsil etmesi olup aslolanı doğrudan aktarmasıdır. Gösterdiği şeyle benzerlik gösteren onlarca şey vardır etrafımızda. Bunlar görsel göstergeler olup örneklendirme olarak fotoğraf, resim, üç boyutlu formlar, heykeller, plastik yani şekil verilebilen birçok şekil örnek verilebilir.<sup>81</sup>

Görüntüsel gösterge nesnesinin sahip olduğu niteliklerden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir. Görüntüsel göstergede bahsedilen benzerlik görüntüsel anlamdaki bir benzerliktir. Görüntüsel göstergeler, gönderme yaptıkları ya da yerini tuttıkları nesneyi doğrudan temsil ederler. Bu sebepten buradaki benzerlik görüntüsel bir benzerliktir. Fiziksel açıdan nesnesine benzeyen görüntüsel göstergeye örnek verecek olursak fotoğraftan söz edebiliriz. Bir iş görüşmesi için çektiğimiz vesikalık fotoğraf, görünüş olarak bizi temsil etse de fotoğraftaki kişinin yerine geçemez.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup>Milay Köktürk, *Kültür ve Sembol*, (İstanbul: Aktif Düşünce Yayınları, 2014), 55.

<sup>81</sup>Eco, *Açık Yapıt*, 37.

<sup>82</sup>Özmkas, *Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı*, 39.

#### 2.1.14. İkonik Gösterge

İkonik ve plastik göstergeler olarak ikiye ayrılan göstergeler, doğal kodlardan meydana gelmektedir. Bu tip göstergelerin nesnel arasındaki ilişkinin temelinde benzeşme yatar. Gösterilenle benzeşen ya da onu anımsatan niteliklere sahiptir. Örneğin, uykusu olduğunu belirtip başını yatma pozisyonuna getiren adam o anda uykuya dalmasa da, yaptığı hareket ile karşındakine uyuma eylemini doğrudan göstermiş olmaktadır. Burada kullanılan görüntüsel dil, işlevseldir, fakat aynı zamanda gerçek dünyada bulunan nesneye gönderme yapar. Örnekte de olduğu gibi görüntüsel gösterge ile kişinin zihninde oluşan şey arasında bir örtüşme yaşanmaktadır.<sup>83</sup>

Görüntüsel gösterge, gösterge ile iletişime geçen kişinin zihninde oluşan imgeler ile birbirine denk düşme, benzeme ilişkisi meydana getirmektedir. Herkesin hayatında sıklıkla başına gelen bir örnek verecek olursak; trafik işaretleri ve ihtiyaçlarımız için yol gösterici bir takım işaretleri düşünelim. Bu işaretlerin anlamları zihnimizde oluşan somut imgelerdir. Fakat bu işaretler kavramlarla örtüşen işaretler olma özelliğini taşır. Mesela WC işareti her gün karşımıza çıkar ve ortak kod ile niteliği zihnimizde belirlenmiştir.<sup>84</sup>

#### 2.1.15. Yoğrumsal Gösterge

Yoğrumsal göstergenin diğer adı “plastik gösterge”dir. Yoğrumsal göstergeler herhangi bir somut ögeye (renk, şekil ve çizgi vb.) öykünmez veya işaret etmezler. Yoğrumsal göstergeler plastik ögeler yardımı ile soyut kavramların dolaylı olarak alıcıya ulaşmasını sağlarlar. Kişinin zihninde oluşan yoğrumsal göstergeler kompozisyon, mekân, ışık-gölge, çizgi, renk, biçim, gibi temel ögelerden oluşur. Yoğrumsal göstergeler üzerine açıklama yapılacağı zaman derin anlamlarının bunlar içerisinde saklı olduğu bilinmeli ve bütün olarak değerlendirmeye alınmalıdır. Resim sanatının alt dalı olan soyut resim yoğrumsal göstergenin alanına girebilir. Yoğrumsal sanatlarda kullanılan göstergelerin gerçek dünyada bir karşılıkları bulunmamaktadır. Dünyadaki herhangi bir nesneyi doğrudan belirtmezler. Hatta soyut resimlerde kurulan dünyadaki herhangi bir nesnenin göstergesi olan durumlara dahi rastlanmaz. Soyut

---

<sup>83</sup>Doğan Günay, “Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-E* (2008-01), 14.

<sup>84</sup>Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, 51-50.

resimlerde gördüğümüz hiçbir kompozisyon ya da şeklin yaşadığımız dünyada tanımladığımız somut hiçbir şey ile benzerliği yoktur. Bu sebeple soyut resimlerde dış gerçeklikle doğrudan ilişkilendirme olamamaktadır. Soyut resimde bulunan imgeler, gerçek dünyadaki herhangi bir şeye gönderme yapmadığından, alıcı tarafından anlamlandırılması en zor resimlerdir.<sup>85</sup> Doğadaki nesnelere tablolarında simgesel biçimde yansıtıldığı resimlerde ve diğer soyut ve simgesel anlatımlarda yoğrumsal bir dil kullanılır. Bu örnekte anlaşılacağı üzere yoğrumsal gösterge soyut ve simgesel anlatımlarda o nesneye gönderimde bulunur. Gönderimde bulunurken bunu o nesnenin biçimini, maddesini ve rengini belirterek yapar. Bu göstergeler böylece ilişki kurabileceği belirtilerle ilişkilendirilir.<sup>86</sup>

## 2.2. Görüngübilimi (Fenomenoloji)

Fenomenin iki temel anlamı bulunmaktadır. Birincisi algı nesnesi olarak karşımıza çıkar. Bu durumda fenomen gördüğümüz, duyularımızla hissettiğimiz veya algıladığımız hâline gelir. İkinci anlamı ise sıradışı bir şey, henüz açıklayamadığımız veya anlayamadığımız normal dışılıktır. Birinci durumda fenomen gerçek dünyada duyularımızla algılanan kendine ait gerçekliğe sahip olan bir şey iken, ikinci durumda ‘yorumcu’ bir tanım niteliğindedir. Buna göre insanlar, kendine özgü bağımsız bir gerçekliğe sahip olmayan fiziki dünyayı duyuları aracılığıyla anlamakta ve onu kendi yorumlarına göre yeniden yaratmaktadır.<sup>87</sup>

Fenomenoloji terimi Grekçe ‘phainomenon’ ve ‘logos’ kelimelerinin birleşiminden oluşur. Fenomenlerin bilimi anlamına gelen bu kelime, kendini kendisini gösterdiği biçimde göstereni görünür kılmaya ve açığa çıkarmaya çalışır. Görünenden kasıt, gözle görünen demek olmayıp ‘bilince görünen’ manasını taşımaktadır. Burada bahsedilen bilincin görmesinden kasıt gözle görülenin bir takım işlemlere tabi tutularak anlaşılması demektir. Bilince görünenin somut bir yanı olmasının yanında insana ait her türlü duygu, düşünce, tavır ve tutumları da içermektedir. Fenomenlerin bilinçle ilişki kurması ve bilinç tarafından işlenmeleri suretiyle fenomenoloji ortaya

---

<sup>85</sup>A.g.e., 56.

<sup>86</sup> Günay, *Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması*, 14-15.

<sup>87</sup> Yılmaz Yıldırım, *Edmund Husserl, Felsefe ve Fenomenoloji*, Sosyoloji Notları, (2007), 48.

çıkılmaktadır. Fenomenoloji, bahsi geçen ilişkinin hangi yolla, ne süreçlerden geçerek, nasıl kurulduğu sorusuna cevap verir.<sup>88</sup>

Fenomenoloji ‘şey’lerin içinde var olan ‘gizli öz’ün bilgisine ulaşmaya çalışan bir yöntemdir. Fenomenolojinin inceleme konusu doğrudan nesnel gerçeklik olmayıp insanın bu gerçeklik ile ilişkiye girerken kullandığı bilinç sürecidir. Bu süreç diğer bilim dalları gibi belli yöntemler kullanarak kavranamaz ve tüm benzer durumlar için yasalar hâline gelemmez. Her insan için farklı olan nesnel bir dış dünya vardır. Fenomenolojide mekân ve zamanda var olan ve bütün insanlar için farklı olan bu mevcudiyet, sorgulama ve incelemeye tabi tutulmaktadır. Fenomenoloji, dış dünyanın bir bilinç ürünü olduğunu ve insanın, bilinç tarafından yaratılan bir dünyada yaşadığı varsayımına dayanmaktadır. Fenomenolojinin daimi gayesi, insanın içinde bulunduğu dünyayı anlamak ve anlamlandırmaktır.<sup>89</sup>

Fenomenolojik düşüncenin temel yapısında çok farklı bir fiziksel dünya anlayışı yatmaktadır. Bu düşünceye göre fiziksel dünya bireylerden bağımsız değildir. Bu sebeple fiziksel dünya herkes için aynı anlamı taşımaz. Anlaşıyor ki fiziksel dünya insanların kendisine yüklediği anlam ve yorumlara göre değişebilir. Bunun yanı sıra sosyal dünya ise fiziki dünyaya göre daha görece terimleri barındırır. Fiziki dünyayı bir ağaç varsayarsak, bunlar insanlar tarafından nitelendirilmesine ihtiyaç duymadan var olurlar fakat aynı şeyi sosyal dünyadaki olgular için söylemek pek mümkün değildir. Suç, sevgi, aşk ve tutku gibi kavramlar, tamamen insanların yarattıkları şeyler olup varoluşları tamamen insanların algılarına, onların yorumları ve yükledikleri anlamlara bağlıdır.<sup>90</sup>

Toplumsallaşma ve kültürleşmenin ayrılmaz bütünü ‘şeyler’in nasıl kavranacağıın yeni kuşaklara aktarılmasıdır. Toplumsallaştırma, bireyin dünyayı nasıl algılaması ve yorumlaması ile dünyanın içinde nasıl yer alınması gerektiğine ilişkin bir süreçtir. İnsanlar, dünyayı belli bir biçimde kavrayacak şekilde yetiştirilmektedir. Bu kavrayış biçimlerini de sorgulamadan benimsemekte ve onları tamamen ‘doğal’ saymaktadırlar.

---

<sup>88</sup>Nilgün Sofuoğlu Kılıç, “Alfred Schutz’un Fenomenolojik Sosyolojisi ve Din Sosyolojisine Uygulanabilirliği” (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe ve Din Bilimleri, 2009), 9.

<sup>89</sup>A.g.e., 12.

<sup>90</sup>Harun Tepe, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2010), 85.

Bu nedenle kişiler dünyada, toplumsallaştırma sürecinde kendilerine öğretilen ve benimsetilmiş olan düşünce kalıpları ile yer almaktadır. Fenomenoloji bu eşikten atlamayıp bu kalıpların irdelenip içselleştirilmeden kabullenilmemesi gerektiğini savunur. İnsan sadece çevresinden, kültüründen, toplumundan etkilenerek şekillenen bir varlık olamaz bu etkileri içselleştirmeden kabul etmemelidir. Bu durum sosyolojide ezeli bir tartışma konusudur. Özne ve yapı (öznenin) eylemini etkileyen her şey (iktisadi, siyaset, coğrafya, iklim, kültür, eğitim) arasındaki ilişki nasıl bir ilişkidir? Sosyolojide bu konuda ayrılığa düşen iki akım mevcuttur. Bunlardan biri yapının belirleyiciliğinden söz eder. Bu kesim, insanların davranışlarını anlamak istiyorsak yapıya bakmamız gerektiğini savunur. Yapıya bakarak bir insanın neyi neden yaptığını açıklanabileceğini söyler. Bunlara *yapısalcılar* denir. Bunun yanı sıra *yapısalcılara* karşı bir eleştiri olarak özneyi ön plana çıkartanlar, *yapısalcılar* tarafından öznenin öldürüldüğü, insanın yok edildiği iddiasında bulunmuşlardır. Özneyi incelerken öznenin kendi duruşunu, çevre ile ilişkisini nasıl yorumladığını, oradan gelen etkileri nasıl değiştirdiğini ve kendine özgü bir hale getirdiğini bilinmediğini düşünürler. Öznelciğin yaklaşımına bir örnek verecek olursak aile çocuk örneği durumu gayet iyi açıklayacaktır. Bir ailede beş çocuğun yetiştiğini düşünelim. Bu beş çocuğun hepsi de maddi manevi aynı etkilere maruz kalmasına rağmen beş birey aynı olmaz. Bu durum yapısalcıların yapı-özne kuramını zedeler. Burada öznenin kendi performansını görürüz.<sup>91</sup>

Öznelciliğin sosyologlarından ilki Max Weber'dir (1864-1920). Özneyi öne çıkartmak isteyenler bir araya gelip bir teori geliştirirler. Weber'e dayalı olarak simgesel (etkileşimcilik) ismiyle bir kuram oluşur. Simgesel kurama göre; özne hiçbir zaman edilgen değildir. Özne bilakis çevresindeki olaylara anlam yükler, yüklediği anlama göre de davranır. Yılanın zehirli olduğu anlamını özne yükler ve zehirli olduğunu düşündüğü şeylerden kaçır. Kaçma eylemi öznenin ona anlam yüklemesi ile alakalıdır; fakat bir başka kişi bu anlamı yüklemeyebilir. Bunun sonucu olarak kaçma eylemi gerçekleşmez. Birinde yılan olumsuz diğerinde ise olumlu bir algı oluşturabilir.

---

<sup>91</sup>Yıldırım, *Edmund Husserl, Felsefe ve Fenomenoloji*, 52.

Burada mesele onun zararlı olup olmaması değil öznenin ona yüklediği anlam, etiket, tanımlama biçimidir.<sup>92</sup>

Max Weber'e göre öznenin yapı ile ilişkisi tekdüze birinin diğerini etkilemesi biçiminde olmaz. Burada karşılıklı bir ilişki mevcuttur. Özne ilk aşamada faal durumda. İkinci aşamada öznenin ürettiği şey nesnelleşiyor yani bir yapı hâline geliyor. Birinci aşamada özne üretiyor, ikinci aşamada öznenin ürettiği şey nesnelleşiyor, üçüncü aşamada ise üretilen şey özneyi etkilemeye başlıyor. Bu aşamadan sonra üretilen yapı öznenin bağımsız olarak kendi başına var olmaya devam ediyor. Öznenin yaptığı şey bu sefer özneyi biçimlendirmeye başlıyor. Yani özne tarafından üretilen nesne kendi özerkliğini kazandıktan sonra üretildiği toplumu dahi etkileyip biçimlendirmeye başlıyor. Buna *özerkleşme* deniyor. Bu durumda üretilen şey artık öznenin bağımsız hale geliyor. Bu özerkleşmeden sonra tekrar başa dönüyoruz. Özerkleşen yapıların etkisi ile özne tekrar ona bir anlam yüklüyor ve süreç tekrar baştan başlıyor. Sürekli döngüsel ilişki mevcut. Bu durumu bir örnek ile açıklayacak olursak Doğu, Batı iki tane dünya söz konusu. Doğu burada özne konumunda ve bir takım üretimler yapıyor. Bu üretimler Doğu'dan bağımsız bir varlık hâline geldiğinde nesnelleşiyor ve tekrar Doğu'yu etkileyip biçimlendirmeye başlıyor. Bu sırada Batı dışarıdan bir göz olarak Doğu'yu kendi algısı ile tekrar Doğu'ya yansıtıyor. Fakat bu yansıtımda Doğu'nun hayatını etkilemeye başlıyor. Burada iki durum söz konusu; birincisi Doğu'nun Doğu tarafından belirlenmesi, ikincisi ise Doğu'nun Batı tarafından belirlenmesi.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>Tom Bottomore ve Robert Nisbet, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, çev. Mete Tuncay, (Ankara: Ayraç Yayınevi/ Sosyoloji Dizisi, 2002), 500.

<sup>93</sup>A.g.e., 508.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ORYANTALİST TABLOLAR

#### 3. Oryantalist Tablolar ve Yorumları

Bu çalışmada oryantalist tablolar ‘*Göstergebilim Çözümleme Şeması*’ iskeleti altında yorumlanmıştır. Tabloda yer alan ‘*açık anlam*’ ilk akla gelen, herkes tarafından anlaşılan anlam iken, ‘*gizlenen anlam*’ ressamın resmin aralarında semboller ile gizlediği anlam, örtülü bir mesajdır. ‘*Derin anlam*’ bilinç dışı verilen anlamdır ve ‘*gerçek anlam*’ ise ressamın kendini dahi bilmediği anlamdır.<sup>94</sup> Burada ‘*Derin anlamı*’ yorumlarken yaratıcı eleştirmenlik yapmaktayız. Burada yorumladığımız nesnelere, semboller ve renkler arası bağlantı kurar ve yeni bir hikâyeye oluştururuz. Fakat bunu yaparken gerçekçilikten uzaklaşmadan bulduğumuz kalıntılar arasında ispatlayabildiğimiz yorumları yaparız.

#### 3.1. Harabeler

**Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838)**, “Un Arc de briques en ruine, partiellement recouvert de marbre, avec une mosquée au loin, 1793”

**Şekil 3.1:** Un Arc de briques en ruine, partiellement recouvert de marbre, avec une mosquée au loin, 1793



<sup>94</sup>Tasnif A. Teyfur Erdoğdu tarafından yapılmıştır.

**Tablo 3.1:** Harabe Göstergebilim Çözümleme Şeması

<b>Mimari Unsur</b>	<b>Açık Anlam</b>	<b>Gizlenen Anlam</b>	<b>Derin anlam</b>	<b>Gerçek Anlam</b>
<b>Harabe</b>	Antik Yunan'dan kalma yıkılmış bir yapı	Batı ve Doğu medeniyetinin uyumsuzluğu	Antik Yunan eserlerini harap eden ve eserlere değer vermeyen barbar Türkler	Antik Yunan yapısı hâla işlevsel olarak kullanılıyor ve Doğu bu yapıyı kendi medeniyetlerinin bir parçası hâline getirmiş

15. yy.dan itibaren Batı'da Rönesans fikir akımı ile Antik Çağ'a ait eserlere ilgi yeniden uyanmış ve bu sanat eserleri aranmaya başlanmıştır. Bu fikir doğrultusunda pek çok seyyah Anadolu ve Batı Anadolu'da bulunan antik kentlere seyahatler düzenlemişlerdir.<sup>95</sup>

XIX. yy.dan itibaren kimi zaman seyyahların kaleme aldıkları seyahatnamelerden etkilenerek, ressamlar Doğu'yu görme ve gördüklerini aktarma duygusuna kapılmışlardır. Oryentalist ressamlardan bazıları ise tamamen okuduklarından esinlenmiş ve zihinlerinden oluşturdukları figür ve tanımlar üzerinden tablolarını resmetmişlerdir. Bu durum Avrupa'da genel bir temayül hâline dönüşür. Bu temayülden etkilenen dönemin Fransız ressamlarından biri de Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838) olmuştur. Fauvel "Un Arc de briques en ruine, partiellement recouvert de marbre, avec une mosquée au loin" isimli eserinde harabe hâlindeki Galerius Kemerini'ni resmetmiştir. Ressam eserine isim verirken bile cami ve harabe kelimesini yan yana kullanmıştır. Ressam yine cami ile uzak kelimeleri yan yana kullanmış. Fauvel resmettiği tabloda çift kaçıslı perspektif kullanılmıştır. Çift kaçıslı perspektif sayesinde yapının birkaç açısını aynı anda görüyoruz. Resimdeki alan derinliği arkada bulunan caminin ve harabenin kıyaslanması bakımından çok güçlü bir etki yaratmış. Alan derinliğinin de etkisi ile gökyüzünde kullanılan mavi-gri cami ve gökyüzünün kaynaşmasını sağlamıştır. Eserde sadece gökyüzü ve cami

<sup>95</sup> Tanju Demir vd., "Seyahatnamelerin Işığında Miletos'tan Kaçırılan Antik Eserler", *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırmaları Dergisi*, s.2, c.1, (Haziran 2017), 19.



resmedilirken değil antik yapıyı resmederken de yer yer aynı mavi kullanılmıştır. Buradan anlaşılıyor ki iki medeniyet birbirine kaynaşmış. Harabenin ayakta olan kısımlarında mavi, eskimiş harap olmuş kısımlarında ise turuncu tonların hâkim olduğunu görüyoruz. Mavi tonu ressam istemli olarak soğuk resmetmek istediği cami ile endekslerken, harabenin ayakta kalan kısmı da mavi renkle resmedilmiş. Buradan anlaşılıyor ki yapıyı ayakta tutan mavi, yani caminin rengi dolaylı olarak Doğu medeniyetinin rengi. Ressam bunu resmederken istemsiz yapmış olsa gerek. Maviyi bilinçsiz kullanmış olması Batı medeniyetine atfedilen övgü sebebiyledir. Harabenin ayakta kalan kısmı hâla yaşamakta ve yaşayan kısım tablonun genelinde Doğu medeniyetine atfedilen renk olan mavi ile resmedilmiştir. Tabloda altı figür ve yerdeki bir nesne kırmızı turuncu resmedilirken yapının harap kısımları da aynı tonlarda resmedilmiş. Renklerle kurulan bağ ile akıllara bir soru geliyor: Harabeyi atıllaştıran şey inanç mı yoksa inananlar mı? Cami (inancı simgeliyor) mavi tonda resmedilmesine rağmen, inananlar harabenin yıkık kısımları ile aynı tonları taşıyor. Resimde harabenin yıkık tarafı yaşıyor (turuncu) yıkılmayan tarafı ise ölü (mavi). Tablolardaki renklerdeki olgunluk oldukça dikkat çekici ve ressam oryantalist eseri resmederken Doğu medeniyetini içselleştirmiş diyebiliriz.

İngiliz seyyah Henry Christmast (1811-1868), “The Shores and Islands of the Mediterranean: including a visit to the Seven Churches of Asia” İstanbul ve Ege Yollarında İzmir, Efes Bergama, Salihli, Alaşehir, Denizli, Akhisar 1851 isimli seyahatnamesindeki satırlarında Hıristiyan ve Roma mirasının kalıntılarından bahsetmiştir. Yunan medeniyetinin de kaynağı olan Anadolu, hem tarihi zenginlikleri hem de coğrafi açıdan Batı için çekim merkezi olmuştur. Bu sebeple tablolarda ve onları destekleyici seyahatnamelerde Antik Yunan eserleri hakkındaki bahislere sık rastlıyoruz.

*Marmara'dan Thyateira'ya uzanan yol diğerlerine kıyasla daha az ilginç şey sunar. Zaten şehirde de sergileyecek dikkate değer bir şey kalmamıştır. Aslında parçalar açısından zengindir, fakat kısa mesafedeki Sezar Sarayı denilen yerde de teşhis edilebilecek ya da hakkında tahmin yürütülebilecek bir şey yoktur. Kilometrelerce alana yayılan, şehrin her tarafında bulunabilecek sütun başlıkları, kaideleri, lahit ve kapakları ya da hamamlar veya antik dönemin diğer değerli kalıntıları halk tarafından kuyu kapakları, su tekneleri olarak müsrifçe kullanılmış; mimari*

*süslemeler de birçok evin duvarında yer almaktadır. Fakat öyle büyük bir yapının kalıntlarına rastlamak mümkün değildir.*<sup>96</sup>

Batı merkezli kültürel bakış açısı sergileyen Christmast, saray ve tapınakların malzemelerinin değirmen ve barınak yapımında kullanılmasını kabullenememiş gözükmektedir. Atina, Yunan ve Bizans eserlerinin bulunduğu bu topraklarda barbar bir kavmin harabeye çevirdiği bir kültürün yıkımları anlatılmaktadır. Fauvel'in tablosunun destekleyicisi olan bu satırlarda Batı medeniyetinin kültür mirası olan kalıntıların işlevsel olarak başka amaçlarda kullanıldığından bahsetmektedir. Tabloda resmedilen Galerius Kemerli de harap durumdadır. Fauvel satırlarında sütun başları, kaideleri, lahitlerin kuyu kapağı, evlerin duvar süslemeleri ve su tekneleri gibi başka işlevde kullanılmasını bir devşirme malzeme ya da işlev değişikliği olarak görmemiş, Türklerin müsrifliği olarak tanımlamıştır. Burada Türkler tarihi bir eserden anlamayacak kadar cahil ve yetersiz sayılmaktadır.

Resimde Doğu'ya ait olarak simgelenmiş egzotik unsurlardan biri cami bir diğeri zıt renklerde ve geleneksel kıyafetler içinde yerleştirilmiş figürlerdir. Burada iki yapının uyumsuzluğu söz konusudur. Caminin minarelerini arkada ve flue bir şekilde görüyoruz. Arc'ın resimdeki perspektife etkisi baskın ve mütehakkim diğerleri ise cücedir. Ressam burada yansıttığı bu fikri gizlemektedir. Burada kullanılan perspektif bir yapıyı mercek altına alıp büyütürken, diğerini minik ve küçük bir taş yığını hâline getirmiştir.

Ressamın vermek istediği derin anlam ise Türklerin antik eserlere değer vermeyip onları harabeye çevirdiğidir. Ressamın derin anlamda vermek istediği bu düşüncesini de seyyah Christmast'ın eserindeki satırlarında rastlamaktayız.

*Bir zamanların bu meşhur şehrinin kalıntılarını incelemek kısa sürer. Değirmenin arkasında zamanında Meryem Ana'ya adanmış kilisenin kalıntıları görülebilir; eskiden Kybele Tapınağı'na ait olan sütun ve sütun başlarıyla inşa edilmişe benzer. Aynı değirmenin kuzeyinde efsaneye göre Aziz Yahya'ya adandığı söylenen bir kilisenin kalıntıları da bulunur. Kroisos'un kendi kaderi, verdiği ahlak dersi açısından ne kadar çarpıcıysa, şehrininki de ondan aşağı kalır değildir. Şehrin bulunduğu yerin ortasında bir zamanlar o ünlü kralın sarayı, Gerusia'nın kalıntıları olduğu düşünülen sağlam bazı tuğla duvarlar görülür. Sarayın*

---

<sup>96</sup>Henry Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında İzmir, Efes, Bergama, Salihli, Alaşehir, Denizli, Akhisar 1851*, çev. Mustafa Özbaş, (Kitap Yayınevi, 2012), 113.

*temelleri her tarafa [dağılmıştır]; bir zamanlar krallık konutu olan bu yapı artık sığırlar için barınak vazifesi görmektedir.*<sup>97</sup>

Greko-Romen yani Roma ve Grek medeniyeti üzerine yükselen Batı medeniyetinin ne kadar yüce olduğunu simgeleyen bu yapı ile diğer taraftan Doğu medeniyetinin barbarlığının bir kanıtı olarak gösterilmektedir. Ressam bunu aleni şekilde değil kullandığı renkler ve perspektif ile satır aralarında vermektedir. Tabloda yer alan rotondo Türklerin dolaştığı, geçip gittiği, hayvan otlattığı, gölgesinde soluklandığı yani faal olarak kendi medeniyetleri çerçevesinde kullandığı işlevsel bir yapı. Doğu medeniyetinin bir parçası hâline gelen bu yapı ile bir kaynaşma söz konusudur. Bu kısım ressamın dahi bilmediğidir.

İnsanlar sosyal sınıflandırma yaparken buldukları grupları diğer gruplar ile karşılaştırırlar, buna sosyal karşılaştırma denir. Bu karşılaştırma esnasında iç ve dış grup kavramları oluşur ve karşılaştırma genellikle iç grup lehine bir yanlılık içerir. Burada amaç Batılıların benlik saygılarını yükseltme istemi yönündeki güdüye dayanmaktadır. Olumlu bir sosyal kimlik edinen iç grup kendi gruplarını diğer gruplardan daha üstün algılayarak, diğer grupları küçümsemesine yol açabilir. Bu olaya iç grup kayırmacılığı denir. Bu süreç “ethnocentrism” kavramına dayanmaktadır. Bu kavram kişi bağlı olduğu grubun merkezde olduğunu ve dışındaki grupların bu iç-grup temel alınarak değerlendirildiğini anlatır<sup>98</sup>. Bu tabloda ve seyahatnamelerin satırlarında anlatılan Doğu, ikinci olarak kültürel bir nesne olarak öteki konumunda yani “dış grup” içinde yer almaktadır. Tabloyu bu çerçevede incelediğimizde görüyoruz ki Doğu, harabeden de anlaşılacağı üzere Batı’nın sahip olduğu kültürel değerlere sahip çıkamamakla ötekileştirilerek, modern benliğin sahip olamadığı her şeyin eksikliğini gösteren bir kültürel nesnedir.

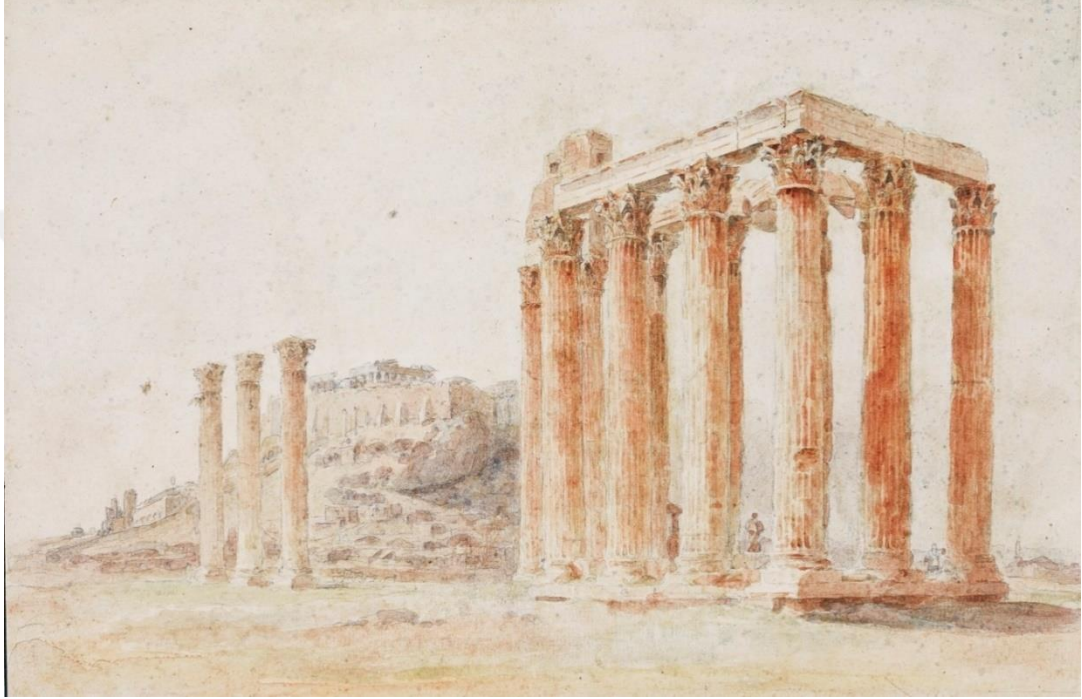
---

<sup>97</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 122.

<sup>98</sup>Müşerref Yardım, “İç Grup (Biz) ve Dış Grup (Onlar) Bağlamında Fransız Intelligentsia Örneği”, *Sosyoloji Konferansları*, S. 54, 333-350, (2016-2), 334.

**Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838)** “Athènes: Le Temple de Zeus Olympien, du Sud”

**Şekil 2.2:** Athènes: Le Temple de Zeus Olympien, du Sud



“Athènes: Le Temple de Zeus Olympien, du Sud” Fauvel’in resmettiği Antik Yunan harabe resimlerinden bir diğeridir. Tablodaki bir harabe neredeyse tamamen ayakta iken diğerinden sadece üç Antik Yunan sütunu ayakta kalmış. Yapıyı daha devasa ve göğe yakın göstermek isteyen ressam ufuk çizgisini biraz aşağıda kullandığı resimde çift kaçışlı perspektif uygulamıştır. Ressamın çift kaçışlı perspektifi kullanmasındaki amaç yapının birkaç cephesini görmemizi istemesidir. Arka planda bir köy gördüğümüz resim suluboya tekniğinde yapılmıştır. Resimde turuncu rengin tonları kullanılmıştır. Dört figür kullanan ressam figürleri ve resmi eskiz olarak kullanmıştır. Resimde araştırma çizgileri kullanıldığından dolayı, bu resme eskiz resim diyoruz. Araştırma çizgisi desen çizimi yapılırken doğru çizgiyi bulmak için yapılan kobay çizgidir. Buradaki turuncu oryantalist tablolardaki canlı sarı yoğunluklu turuncu değil kırmızı ağırlıklı turuncu olduğundan bize melankoliyi çağrıştırıyor. Tabloyu detaylı incelediğimizde aslında ressamın oluşturduğu desenlerde mimari öğeleri oldukça

baskın şekilde görmekteyiz. Resimler fotoğraf makinesi belgeleyici özelliğe sahipken diğer yandan ışık-gölge, hacim-perspektif, kütle-mekân, ilişkilerini oldukça iyi yansıtmaktadır.

İngiliz gezgini Papas Henry Christmast (1811-1868) seyahatnamesinde gezdiği bölgelerde rastladığı bir tapınaktan bahseder:

*Harap haldeki tapınaklarının dev kalıntıları, bu insanların adanmışlığını kanıtlar. Bu muazzam yığınların yıkımının taşıdığı diğer çarpıcı ders ise Tanrı'nın sözünün karşı konulamaz gücüdür. Pagan dünyaya dair bütün kehanetler gerçekleşti; Efesli tanrıçanın muhteşem tapınağından geriye neredeyse iz kalmadı; Diana Leucophryene'nin tapınağı bugün taş yığınından başka bir şey değil...*<sup>99</sup>

Taş yığını olarak bahsettiği tapınağın aslında kaderi sebebiyle bu durumda olduğunu söyleyen Christmast, kutsal mekânın kalıntılarının dahi devasa büyüklüğünden bahsetmekten geri kalmaz. Tabloda resmedilen kalıntılar ile seyahatnamelerdeki betimlemeler neredeyse bire bir eşleşmektedir. Birinde tapınaklar betimlemelerle devasa anlatılırken diğeri perspektif ve ufuk çizgisi yardımıyla manipüle edilerek kutsallığı ve Tanrı'ya yakınlığı vurgulanmaktadır.

*İstanbul'da bir beyefendi bana adanın tamamının antik kalıntılarla dolu olduğunu, burada eski eserlerle karşılaşmadan kazı yapmanın imkânsız olduğunu söyledi. Zaman ayırabilseydim, elbette adayı ziyaret edip bana verilen bilginin doğru olup olmadığını öğrenmeye çalışırdım. Kazılarla ilgili bu ve benzer durumlarda sadece ferman değil, Babıali'den refakatçi de almak icap eder. Merkeze yakın yerlerde, izin alındıysa, araştırmalar mükemmel bir güvenlik içerisinde yürütülür. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun uzak bölgelerinde, yani bütün kazı ekiplerinin "para avcısı" olarak görüldüğü yerlerde bu her zaman söz konusu olmayabilir.*<sup>100</sup>

Dönemin resimlerine ve seyahatnamelerine bakıldığında eski esere ilginin oldukça revaçta olduğunu görüyoruz. Bu konu ile alakalı hummalı bir araştırma söz konusu. Bu eserlerin nerelerde ve son hallerinin ne durumda olduklarını göstermek amacıyla da resmedilmiş belge niteliğindeki resimler ve kazılar ve antik kalıntılarla alakalı yazılıp çizilenlere oldukça sık rastlıyoruz. Birçoğu da birbirinin sağlaması niteliğindedir.

<sup>99</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 118.

<sup>100</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 13.

**Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838) “Le temple d'Apollon à Bassae”**

**Şekil 3.3:** Le temple d'Apollon à Bassae



Louis-François-Sébastien Fauvel bu sefer harabeyi resmederken sadece kalıntılarla değil aynı zamanda renkler ve doğayı kullanarak harabe hissini oldukça güçlü uyandırmaya çalışmıştır. Tapınağı resmin tam ortasında bir özne olarak çift kaçırlı bir perspektifle resmedilmiş durumda görüyoruz. Tapınağın içinde ve dışında renklerin vasıtasıyla farklı tanımladığımız bir hayat söz konusu. Resmi ön ve arka, iç ve dış olarak ayırıp incelememiz daha doğru olacaktır. Arka plandan başlayacak olursak; tapınaktan uzakta arka planda olan hayvanlar soluktur ve hiçbir hacimleri bulunmamaktadır. Hayvan figürleri sadece kontur çizgileri ile vurgulanmışlar. Burada verilmek istenen imaj tapınak dışındaki kısımda yaşam belirtisi yok, içi boşaltılmış. Gökyüzü parça parça resmedilmiş. Resimdeki tapınağın arkasında bulunan hayvanlardan resmi seyredenlere doğru yaklaşan bir figür ile karşılaşmaktayız. Ön plana geldiğimizde tapınak ve sadece tapınağın etrafında yaşam belirtileri görüyoruz. Yaşam belirtilerini belirlerken burada renklerin devreye giriyor ve ressam bunu renklerle oluşturuyor. Resimdeki yabancı figür Fauvel'in kendisi olabilir. Yabancı figür bize dönük değil tapınağa bakıyor. Tapınağın içinden dışına doğru çıkan ağaç dalları görüyoruz. Fakat çıkan dallar kurumaya başlamış. Ressam tabloda maviyi ölüm, yaşamı sarı ve turuncu ile ortaya koymuş. Tapınağın içindeki dallar dik iken dışarı çıkanlar eğilmiş durumda. Tapınaktaki hayat dışarı çıktığında sona eriyor. Fakat

burada belki de istemsiz olarak yabancı figürün ceketini ölümün rengi olan mavi ile resmetmiş belki de Antik Yunan kültürünün öldüğünün kabulü niteliğinde algılanabilir.

Aynı harabenin üzerinde hem Doğulu hem de Batılı figür oturuyor. Doğulu ve Batılı figürü bir arada resmederken burada kendini de bu harabenin oluşumundan sorumlu tuttuğu anlamına gelebilir. Yabancı figürü altmış beş derece arka açıda görürken, Doğulu kadını ise seksen derecelik ön cephe açıyla görüyoruz. Aslında kadın bir Doğu imgesi olarak resmedilmiş olabilir. Batılı figürün aksine cepheden bize bakıyor. Ressam Doğulu kadınla gerçeği yani gelişmemiş sefil Doğu medeniyetini göstermeye çalışıyor olabilir: Modern medeniyet olan Batı, modern olmayan kadın imgesi ile Doğu. Ben ve öteki kavramının ortaya konduğu bir tablo. Batı medeniyetini temsil eden yabancı figürün arkasının dönük oluşu, tablonun akışının tam tersinde duruşu o medeniyete karşı tutumunu da simgeliyor olabilir. Diğer tablolar da olduğu gibi ufuk çizgisi aşağıda resmedilmiş. Genel olarak harabe resimlerinde ufuk çizgisi ne kadar aşağıya inerse ihtişam o kadar yükseliyor. Mabet ile dağın resimde bitiş çizgilerin aynı yerde bitmesi yine mabedin büyüklüğüne işaret etmek içindir. Mabede yakın hayvanlar da uzakta olanlardan farklı olarak renkli kullanılmış. Yakın olanlar renkli ve canlı uzak olanlar soğuk ve donuk. Fakat tablodaki gerçek anlama bakıldığında yapı ile Türkler arasında barışık bir durum söz konusu. İnsanlar orada hayvanlarını yapının etrafında otlatıyorlar. Yapı onların çevresiyle ve yaşamlarıyla kaynaşmış durumda. Fakat ressamın vermek istediği ön yargı resmin gerçek anlamından oldukça uzaktır.

İç grup-dış grup ilişkisi önyargı ve kalıpları beraberinde getirmektedir. Önyargılı davrandığımız kişi ya da gruplarla aramıza mesafe koyar ve onları ötekileştiririz. Tabloda bu yargı renklerle oldukça net sağlanmaktadır.

Osmanlı Devleti'ne seyahat amaçlı gelen Batılı ressam ve seyyahların ürettikleri yazılı ve çizili içerikler Batı toplumları için Doğu hakkındaki en önemli referanslardır. Flemenk diplomat Ogier Ghiselin de Busbecq (1522-1592) 'Türkiye'yi Böyle Gördüm' isimli seyahatnamesinde Türkler ile ilgili çok farklı bir konuya değinmiştir.

*İyice dinlenebilmek için ertesi gün Nicaea'da (İznik) kaldık. Nicaea ruhani meclisinin vaktiyle toplanmış olduğu binada istirahat ettik. Evvelce kasabayı çeviren surlar ve kapıları iyi korunmuş. Çarşı meydanından bakıldığında dört kapı da görülüyor. Bu kapıların üzerinde Latince oyma yazılar bulunuyor. Eski harap şehrin Antoninus tarafından yeniden imar edildiğini bundan öğreniyoruz. Bu Antoninus*

*herhalde imparator olacak. Buradaki taş ocaklarından İstanbul'da yapılacak umumi binalar için taş temin ediliyor. Orada bulunduğumuz sırada, işçiler yer altından pek bozulmamış bir asker heykeli çıkarmışlardı. Ama çekiçleriyle hemen heykeli parçaladılar. Üzülüğümüzü görünce gülererek, "Hristiyanlar gibi ona tapılmasını ve dua edilmesini mi istiyorsunuz" dediler.<sup>101</sup>*

Türk işçiler asker heykelini kırarken kompleksten değil dini aidiyetten yapmıştır. Asker heykelini parçalayan Müslüman işçilerin inançlarına göre heykel insanları tapınmaya yönelten bir unsurdur ve tek tanrılı olan bu dinde yasaklanmıştır. Buradaki kırılış amacı dinsel aidiyettendir. Heykeli kırmaktaki bir diğer sebep ise çok tanrılı dinlere verilmiş bir tepki ve karşılarındakileri sınırlendirmek olabilir. Yukarıdaki alıntıda geçen "gülerek" kelimesi de bu alaycı tavrın ispatı niteliğindedir.

Orada bulunup olaylara şahit olan seyyah ise bu durumu eski eserlerin tahrip edilmesi, bir medeniyet ve kültür kıyımı olarak görür. Burada iki farklı kültürdeki insanın bir olay karşısında verdiği tepkilere baktığımızda iki kesiminde *etnosantrisk* yaklaşım ile karşılaşırız. İnsanlar bir kültürün içine doğduklarından o perspektiften dünyaya bakarlar ve bir kültüre mensup kişilerin bu durumdan kurtulmaları oldukça zordur. Fakat yazarın burada heykeli kırma motifini detaylı anlatması olayın barbarlık boyutunu örtmemiştir. Kendi kutsalının kırılmasına üzülen seyyahın karşısında gülererek karşılık veren Müslümanların tavrı bu barbarlığı destekler niteliktedir. Yazar burada farkında olmadan Müslümanların perspektifini vermiş oldu. Yazar satır sonunda Müslümanlar için putperestlik kalıntısı olan bu heykeli putperestliğe karşı olduklarından dolayı yıktıklarını onların sözleri ile aktarmıştır.

Amerikalı bir Kongre Üyesi ve diplomat Samuel Sullivan Cox (1824-1889) seyahatnamesinde Atina'daki Akropolis'i güzelleştirmek için diğer yapılardan getirilen malzemelerden bahsetmiştir. Doğu mimarisinde kullanılan devşirme malzemelerden oldukça rahatsız olan Batılı seyyahlar bu durumu barbarlık olarak isimlendirirken konu Yunan olunca başka tapınaklardaki malzemelerin tekrar kullanımını güzelleştirmek olarak ele almaları iç grup-dış grup ilişkisi önyargının göstergesi olarak belirtilebilir. "*Bizans üslubunun Antik sanatı, Efes'teki Diana Tapınağı'ndan getirilen yeşil mermerden sekiz sütun gövdesini süsler; sekiz somaki mermer*

---

<sup>101</sup>Ogier Ghiselin de Busbecq, *Türkiye'yi Böyle Gördüm*, çev. Fatih Topaloğlu, (Ankara: Elips Kitap), 52-53.



de Baalbek'teki Güneş Tapınağı'ndan getirilmiş. Mısır, İsis ve Osiris tapınakları granitini vermiştir. Atina'daki Akropolis iç kesimini güzelleştirmek üzere Pentel mermerini sağlamıştır".<sup>102</sup>

Tarih, sanat ve klasikler açısından bu denli zengin ve denizde ve karada bunca nadir ve harika maceranın izini taşıyan-tarihin en büyük imparatorluğunun "yükselişini ve çöküşünü" kaydettiği-bir toprakta, gerek yeryüzünde yeraltında, gerek Yunan ve Roma gücünün bir zamanlar başat olduğu kolonilerde olsun hâla duruyor olması gereken antik eserlere bu kadar az ilgi gösterilmesi esef edilecek bir şey değil mi? Gelgelelim, şimdi antik eserlerle ilgili bir yasa bulunuyor. Çok yakında çıkarıldı. Bu kanunla düzenlenen müze bir süredir mevcut. Yasanın yazarı Hamdi Bey, müzenin de müdürü. Kendisi daha önce de değindiğim, oldukça şöhretli ve yetenekli bir ressam. Yasanın amacı antik eser koleksiyonunu artırmak. Bu, Türkiye'de bulunan tüm antik eserlere sahip çıkılmasıyla yapılıyor: Amacı arkeolojiyi geliştirmek, antik anıtları korumak ve kaçak kazı faaliyetlerini önlemek. Doğru dürüst araştırmaları teşvik etmek ve anıtları korumak-başka bir deyişle yasanın gereklerini yerine getirmek- üzere pek az şey yapılmakla kalmayıp pek çok sahte eser ve başta terra cottadan olmak üzere birçok uydurma takım üretilmiş durumda. Bunlar, konuyu pek bilmeyen kişilere olağanüstü fiyatlara satılıyor. Gizli oldukları kadar sahteler de. Eski Bizans İmparatorluğu'nun başka yerlerinde, arkeoloji daha güçlü. Çar, imparatorluğun orduları ne zaman yeni topraklar ele geçirse bu tür çabaları destekliyor. Bizim yürekli konsoloslarımızdan biri olan General di Cesnola'nın Kıbrıs'ta yaptıklarını biliyoruz. Aynı şey, pişmiş lüleli çamurundan vazolar, gümüş yaldızlı süsler ve küçük heykelciklerin, eski imparatorluğun kuzeydoğuya doğru yüzlerce millik sınırlarına ilişkin bilgilerimizi genişlettiği Taş Kent'te de gerçekleştirildi. Rusların araştırdığı tüm Orta Asya, tarihsel kanıtlara sahip bu kadim madenler sayesinde paha biçilmez sonuçlar verebilir. Konstantinopolis bu sömürgelerin ve uzak toprakların çekirdeğiydi ve en büyük sonuçların burada alınması gerekir.<sup>103</sup>

Edward Said'e göre oryantalizm temel olarak Doğu'yu Batılı öğrenime, Batılı bilince ve Batı imparatorluğu alanına taşıyan politik güçlerin temsil sistemidir. Doğu sadece Batılı için vardır, Batı ile ilişki içerisindedir ve onun tarafından inşa edilir. O Batı'ya

---

<sup>102</sup>Samuel Sullivan Cox, *Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887*, çev. Gül Çağalı Güven, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013), 476.

<sup>103</sup>A.g.e., 471-472.

yabancı olan *ötekiyi* ve altta olanı yansıtan bir aynadır. Oryantalizm Doğu'ya ilişkin ideolojik yargılar ve perspektifin hâkim olduğu düzenlenmiş yazı, vizyon ve araştırma tarzıdır. O tüm düşünce ve araştırma alanı tarafından ifade edilen Doğu imajıdır. Doğu ayrı, egzotik, geri, farklı, tensel, pasif, despotizme eğilimli ve ilerlemeden uzaktır. Onun ilerlemesi ve erdemi Batı ile karşılaştırılarak ve yine Batılı terminolojiye göre tarif edilmelidir.<sup>104</sup>

“Türklerde tarih kavramı hiç yok. Bütün devirleri birbirine karıştırıyorlar. Neredeyse ‘Hazreti Eyüp, Kral Süleyman’ın teşrifat nazırı, İskender başkumandanı idi’ diyecekler. Daha büyük saçmalıklara bile düşebilirler”.<sup>105</sup> Oryantalizm ile Avrupa kendi imgesini belirlemiştir. Edward Said'e göre her çağ ve toplumda kimliğin oluşması için karşıtının, bir ötekinin oluşturulması gerekiyor.<sup>106</sup> Her kültürün gelişmesi ve devamlılığını sağlaması için bir başka ve o kültür ile rekabet eden alter egonun varlığına gereksinimi vardır. Oryantalizm Batı'nın İslam kültürünü gerek zaman gerek mekân açısından durağan, başı ve sonu olmayan tek düze ve kendi kendini tanımlamaktan aciz bir kültür olarak görmesine yol açıyor. Böylece Avrupa kendisini hem kültürel hem de entelektüel açıdan üstün görmeye başlıyor.

*Atina'yla karşılaştırıldığında, sanat veya felsefede öğretici olduğu söylenemese bile, erken ve ortaçağ tarihinde, Yunanlıların Byzantium olarak andıkları Konstantinopolis, Yunanistan'ın türümüzün eğitimi ve zevki için sunduğu her şeyi takdir etmiş, korumuş ve dolaşıma sokmuş kentti. Paris'le karşılaştırıldığında bir Café Chantant'da komik bir şarkı ve danstan, Grand Rue'de bir İtalyan operasına, Akdeniz'in piramitleri kadar eski ve tekdüze çalgınca müziğinden, klasik ve kayalık kıyıları üzerine eski destanın gümbürtüsüne bu benzersiz ve karmakarışık kentte bulunmayan lüks yoktur.*<sup>107</sup>

Sullivan satırlarında Antik Yunandan kalan mirası çok iyi muhafaza eden Bizans toplumundan söz etmiştir. Eski eserleri koruyan ve ona değer veren bir devletten bahsedip, daha önceki satırlarında barbarlıklarından bahsettiği Türkler ile karşılaştırma yapmıştır.

---

<sup>104</sup>Said, *Şarkiyatçılık*, 59.

<sup>105</sup>Busbecq, *Türkiye'yi Böyle Gördüm*, 60-61.

<sup>106</sup>Said, *Şarkiyatçılık*, 41.

<sup>107</sup>Sullivan Cox, *Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887*, 407.

**David Roberts (1796- 1864), “Baalbec-Ruins of the Temple of Bacchus”**

**Şekil 3.4:** Baalbec-Ruins of the Temple of Bacchus



İnsanların olduğu gibi toplumların da kimlikleri vardır. Toplumların kimliği geçmişten taşıdığı değerlerle oluşmaktadır. Bu yüzden çoğu toplum, kendisine özgü bir bakışa sahiptir. Toplumların algısı birbirinden farklı dinamiklerin etkisiyle oluştuğundan, çoğu toplumun algısı birçok noktada farklılık göstermektedir. Gerek maddi gerekse manevi unsurların etkisiyle şekillenen toplumsal algılayış, birer kimlik göstergesi olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla farklı toplumların kimliklerinde de farklılık görülmektedir. Farklı kültür alt yapısı olan toplumların olay ve olgular karşısında geliştirmiş oldukları tepkiler farklılık gösterir. Böylece toplumlar farklılıklar üzerine şekillenmiş olur. Toplumların farklılıkları bir noktada algılayışını da şekillendirilir. Meselenin aslına bakıldığında zaman zaman bir toplum kendi kimliğinin inşa sürecinde farklı olanı "ötekiyi" arar ve kimliğini de öteki üzerine kurar. Toplum için "ötekiyi" üretmekteki amaç bir nevi kendi varlığını inşa etmektir. Fransız psikanalist

ve psikiyatre Jacques Lacan'ın (1901-1981) *ayna evresi* kuramında bahsettiği bireyin kendi benliğini inşasının bir öteki imgeyle başladığı varsayımı, toplumlara da teşmil edilebilir. Çoğu toplum, kimliğini bir öteki üzerinden kurgular.<sup>108</sup> Toplumlar arası kurulan karşıtlıkla Batı kimliğinin inşasının gerçekleşeceği evrede devreye oryantalizm girmektedir. Batı oryantalist söylemini inşa ederken ötekiyi tanımlar ve bunun üzerinden kendi kimliğini ve yerini konumlandırır. Doğu olumsuzlanırken onun karşısında yer alan Batı, olumlanarak idealize edilir.

David Roberts'in (1796- 1864), "Baalbec-Ruins of the Temple of Bacchus" eserinde Antik Yunan kalıntıları ile karşılaşmaktayız. Burada yine barbar, bir medeniyetin mirasına sahip çıkamayan sanatsal ve kutsal olan bu ürünleri harap etmiş bir Doğu imajı ile karşılaşıyoruz. Ressam burada bir manada Doğu'yu tanımlamaktadır. Doğu'yu tanımlarken aynı eksende kendisini de tanımlamaktadır. Bu bakış açısına göre tüm kötü imaj ve davranışlar Doğu'ya atfedilirken zıttı olan iyilikler ise bu tablonun öznesi olan Batı dünyasına atfedilmektedir.

Tabloda resmedilen yapı bir mabet olmasına rağmen yerleşim yerinden uzak bir sığınak gibi resmedilmiş. Yapının tapınma işlevinden çok uzaklaştığı tabloda figürlerin tapınaktan çok bir sığınak ya da gizlenme amacı güderek kullanıldığı hissi vermektedir. Tabloda ışık sağdan aşağı süzölmektedir. Kadrajın sağ taraftı aydınlık resmedilirken, mabedin solu karanlıkta bırakılmıştır. Tapınağa vuran ışık Antik Yunan medeniyetini simgeleyip karanlık olan Doğu medeniyetine bile bir aydınlık vereceğinin göstergesi olabilir. Tablo Doğu'nun bu kadar açık olan aydınlığı dahi kabul etmeyişi simgeleyen öğeler üzerine yapılandırılmıştır. Tapınağın daha yıkık kısımları karanlık ama Antik Yunan eseri olduğunun göstergesi olan dimdik ayakta duran sütun başlıkları ve sütunlar oldukça aydınlık ve detaylar arka planda kalmasına rağmen çok net şekilde resmedilmiştir. Tapınağın kapısı kapalı ama yine de içeride birileri var; ressam bu semboller ile işgal altında olduğunu anlatmış olabilir.

Ressam figürleri resmederken üç grup kullanmıştır. Figürler iki tane üçlü grup, bir tane dörtlü grubu tablonun üç farklı yerlerinde konumlanmıştır. Her grupta biri ayakta ve form olarak dik üçgen kompozisyonla dizilmişler. Bunlardan dörtlü olan grupta

---

<sup>108</sup>Mehmet Emin Satır vd., "Oryantalist Bakış Açısının Sinemaya Yansıması: The Physcian (2013) Filmi Örneği 1", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, S.1, C.6, (Mart 2018), 760.

bulunan ayaktaki figürün yanında taşa saplanmış bir flama var. Bu flamadaki bayrak çok küçük ve bu geçici olduğu düşünülen işgalin simgesi olabilir. Flamanın ucundaki bir bez parçasının küçük olması işgalin geçici olacağı düşüncesini simgeliyor olabilir. Burada Doğu ve Batı medeniyetinin uyumsuzluğu açıkça ortaya konulmuştur. Bir yanda Batı medeniyetinin ışık ve bilgelik saçan dev yapısı “öte” yanda bu medeniyetin kıymetini anlayıp göremeyecek kadar cahil bir insan topluluğu. Doğu medeniyetinin üzerinde yükselen yapı sağlam kalan kısmı ile kendi yüceliğini simgelerken yıkılan kısmı ile dokundukları yeri harabeye çeviren Türkler simgelenmektedir. Buna rağmen Antik Yunan tapınağı Doğu medeniyetinin üzerinden yükseliyor. Burada karşılaştırma yapı ve yapıyı sığınak olarak kullanan insan üzerinden yapılmıştır. Burada ressamın bile düşünmediği şudur: Batılılar ne kadar kabullenmeseler de bu toprakların sahibi beğenmediği barbar Türklerdir. Tapınağın kadraj olarak tepede olduğu hissiyatını ressam boşluğu yukarı kısma vererek sağlamış. Ağırlık ise hep zeminde verilmeye çalışılmış. Ressam perspektif olarak resme aşağıdan bakmamızı sağlıyor burada yapının kutsallığına vurgu yapması ve bizimde oradan bakmamızı sağlaması nedeniyle perspektif burada manipülasyon aracına döner. Yapının ne kadar devasa ve büyük olduğunu perspektif dışında figürlerin ufacık resmedilmesinden ve ufuk çizgisini daha aşağıya koymasından anlıyoruz. Böylece yapıyı biz seyirciler daha devasa algılıyoruz. Burada figürler Doğu medeniyetini, yapı ise Batı medeniyetini simgeliyor. Bu durumda ressamın gizli olarak vermeye çalıştığı mesajlardan birisi Doğu’ya tepeden bakabilen Batı imajıdır.

Ressam David Roberts tablosunda açık kadraj kullanmış. Açık kadraj ve kapalı kadraj özne ile alakalıdır özne kadraj dışına taşıyorsa açık kadraj, öznenin sınırları gereği kadrajın ortasında duruyor ve taşmıyorsa kapalı kadrajdır. Buradaki özne yapı olduğundan ve kadraj dışına taşıdığından açık kadrajdır. Özne yakın planda olandır ve burada yakın plan mabettir. Açık kadraj olduğu için yapının devamını da hayal etmemizi isteyen ressam yapının taşan taraflarından daha da yıkık bir yapı olabileceğini düşünmemizi istiyor.

Ressam tabloda Antik Yunan harabeleri ve süslemelerini aynı kadrajda kullanılmıştır. Bunu yaparken daha etkili ve vurucu olmayı amaçlamış olabilir. Böylece ressam yapılar ve ışık gölge ile renkleri kullanmadan da bir zıtlık oluşturmayı başarmıştır. Eğer harabe olmasaydı süslemeler bu kadar net ortaya çıkmazdı, eğer süslemeler olmasaydı harabeler bu kadar göze batmayacaktı. Böylece birbirilerini vurgulayan iki

zıtlık ile karşı karşıyayız. Buradaki asıl zıtlık ise Batı ve Doğu yani <ben> ve <öteki> zıtlığıdır.

Henry Blount (1602-1682), “A Voyage into the Levant” Doğu Akdeniz’e Yolculuk (1634) isimli seyahatnamesinde heykel ve resim yapılmasından bile nefret eden Doğulu din ve inanç imajından bahsederken öteki olan Doğu’nun kendi kültürünün ölçütlerine bakarak karşısındakini kendisinin eksik hali olarak görür. Benlik algısına bürünen Batı sanattan anlayan, birçok sanat dalına hâkim modern bir toplum imajı çizen ‘ben’ iken ‘öteki’ olan Doğu bu konuları bilmeyen cahil bir toplumdur.

*Birçok kez aşk dizeleri bazı matematik sayfalarının kopyalarının hayranlıkla elden ele dolaştığını gördüm. Bir müzisyene şarkı söyleme ve iki üç sonat besteleme karşılığında Macaristan'ın Belgrad şehrinde ziyafetler verildiğine, kendisine yaklaşık yirmi İngiliz sterlini değerinde at verildiğine tanık oldum. Ayrıca bütün sanatlara erişimde şairler ilk sırayı alıyordu, zira hikâyeleri ve müzikleriyle eğitimsiz beyinleri büyülemeye en uygun insanlar onlardı. **Heykel ve resim gibi formlarını ibadet amaçlı kullanmak bir yana heykel ve resim yapılmasından bile nefret eden inançları nedeniyle bu sanatlar Türkiye'ye hiçbir zaman gelemez.**<sup>109</sup>*

Burada bir imaj üretimi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Resim aracı ile oluşturulan Doğu imajı gerçekliğin yerini almış, Batı toplumlarında Doğu kurgusu bu imaja göre belirlenmeye çalışılmıştır.<sup>110</sup>

*Bahsettiğim ayakta duran iki sütundan başka, doğu cephesine ait tepeleri kesilmiş dört sütun daha vardır; içlerinden biri, sella duvarının bir parçasıyla beraber sahin önü portişine aittir. Bu kalıntıların toprağın üstünde yetmiş beş metre yüksekte olduğunu düşününce, kazı çalışmaları yapılacak olursa binanın daha büyük bir bölümünün gün ışığına çıkacağına şüphe yoktur. Şimdi bile toprağın üstünde, toprağın boyutlarına dair fikir verecek İonya'daki en muhteşem tapınaklardan biri olduğunu gösteren yeterli kalıntı vardır.<sup>111</sup>*

<sup>109</sup>Henry Blount, *Doğu Akdeniz’e Yolculuk (1634)*, çev. Dilek Berilgen Cenkçiler, (Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2010), 74.

<sup>110</sup>Meryem Köse, Meryem Küçük, “Oryantalizm ve “Öteki” Algısı”, *Orientalism and Perception “The Other”*, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi* (The Journal of Social and Cultural Studies) C.1, S.1, ss. 107-127, (2015), 115.

<sup>111</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 122.

Amerikalı siyasetçi Samuel Sullivan Cox (1824-1889) “Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887” eserindeki satırlarında “ben” Batı ve ”öteki” Doğu kavramlarına değer biçerken kendi kültürünün ölçütlerini kullanır. Böylece Doğu yani “öteki” Batının eksik hâlinde başka bir şey değildir.

*Bu kente ne yönden bakarsanız bakın, kesinlikle eşi emsali yoktur. Tarih mi? Roma'nın rakibidir. Sanat mı? Kentin her yerinde Atina'nın klasik tozunu toprağını üç kere attırarak kadar Yunan kalıntıları var. Doğal güzellikler mi? Karadeniz'in ağzının yakınlarındaki Semplagades'ten Çanakkale Boğazı'na varıncaya kadar aralıksız ve çok hoş sürprizler var. Mimari dersiniz? Ayasofya'nın ve tüm tapınakların, tüm jeoloji tabakalarının ve tüm Yunan sanatlarının zarafetini geride bırakır. İklim dersiniz? Mentone'dan sağlık merkezlerinin en ileri geleni Dr. Henry Bennet, Boğaziçi'ni sahillik açısından tüm diğerleri arasında en iyisi olarak kabul eder. Medea'nin zehirli ilaçlarını fırlatıp yabanın temiz havasında sağlığını kazandığı yer orası değil miydi?<sup>112</sup>*

---

<sup>112</sup> Samuel Sullivan Cox, *Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887*, 393.

Jacob Jacobs (1890- 1977), “Tempel van Karnak in Egypte”

Şekil 3.5: Tempel van Karnak in Egypte



Batılı sanatçıların resimlerinde konu ettikleri Doğu, Türkiye başta olmak üzere Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin, Kutsal Topraklar ve Kuzey Afrika kıyılarını kapsıyordu. Belçikalı ressam Jacob Jacobs “Mısır'daki Karnak Tapınağı” isimli tablosu Mısır'daki bir tapınak harabesine aittir. Eserin ortaya konulduğu 19. yüzyıl oryantalist resimlerin en çok üretimde olduğu dönemdir.<sup>113</sup> Mısır'daki Karnak Tapınağı resmini incelediğimizde görüyoruz ki resimde yapı kısmen yıkılmış hali ile terk edilmişlik hissi uyandırıyor. Ressam harabe görünümünü sağa, sola ve resmin ön yüzeyine yerleştirdiği antik yapı parçaları ile sağlamıştır. Kaderine terk edilmiş gibi gözükken bu anıtsal tapınak dikkat çekerken, yapının bir kısmı hâlâ ayakta. Tapınak ibadet mekânı ve Tanrı'nın evi olduğundan çok görkemli, diğer sivil yapılara göre daha heybetli ve gösterişli bir duruş sergiliyor. Taşlardan ve yapı biçiminden çok sağlam olduğu anlaşılıyor. Burada modern “ben” yani Batı'nın sahip olduğu kültürel bir miras resmedilirken her şeyin eksikliği olan Doğu, kültürel bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada Batı ve Doğu arasında bir kutuplaşmayı görmekteyiz. Batı

<sup>113</sup>Burcu Alarslan, *Türk İmgesinin Görsel Yansımaları, Dünyada Türk İmgesi*, (İstanbul:Kitap Yayınevi, 2005), 156.



Tanrı'nın evi olan yıkılmayan tapınakla kendini yüceltirken harabe oluşu ile Doğu'yu aşağıya itmektedir. Bu bağlamda "öteki" zorunlu olarak olumsuz nitelendirilir. Burada kültürel iki öznenen biri diğerinde bir kimlik inşası oluşturur. Oluşturulan bu inşada bu iki özne Doğu'ya ait olandır.

Henry Blount, seyahatnamesinde eski Mısır ve evleri ve sokakları ile yeniden şekillenen şehir hakkında bir kaç saptamada bulunmuştur.

*İskenderiye ilk olarak Büyük İskender tarafından kurulmuş, daha sonra gelenler ama özellikle Pompey tarafından güzelleştirilmişti. Şimdi bile eski görkeminin anıtlarını taşıyordu. Toprağın hem üzerinde hem de altında çok sayıda ve büyüklükte sütunların çoğu somaki taşından ve bir kısmı da sağlam mermerden yapılmıştı. Eski Mısırlılarda şimdi kullanılmayan bir gelenek vardı: Evlerinin toprağın altında kalan kısmını da toprak üstündeki kadar büyük yapmak. Toprağın altındaki kısmın yapımı sütunlar nedeniyle pahalıya mal oluyordu, yazın serinlemek isteyen Mısırlılar gösterişli verandalarda yaşamayı adet edinmişlerdi. Üst kısım gösteriş amacıyla daha büyüktü ama düzgün değildi. Diğer hepsinin üstünde, başka yerde görmediğim kadar uzakta üç adet sütun vardı. Pompey'in küllerinin serpildiği sütun, denizde bir gemide yere yakın kıyıda sarı kayalığın üzerinde bulunuyor. Bir tür kırmızımsı gri mermerden tek bir taştan yapılmış yuvarlak bir sütun. Kuzeyde, denize doğru, her biri yekpare taştan yapılmış, Mısır hiyeroglifleriyle dolu kare biçimli iki adet dikili taş daha bulunuyor. Biri ayakta, diğeri yıkılmış. Sanırım bunların biri İstanbul'dakinin diğeri de Roma'dakinin üç katı büyüklüğünde bu yüzden nakledilemeyip burada bırakılmış.<sup>114</sup>*

Yapı yine şehir merkezinden uzak bir yerde olduğu imajı verilerek resmedilmiştir. Açık kadraj kullanılan tabloda eserin solunda Mısır'ı simgeleyen dikilitaşı görmekteyiz. Eski Mısırlılar tarafından inşa edilen bu tapınak Doğu medeniyetine ait olmasına rağmen harabe hâlinededir. Eski Mısır'da hac yeri olan bu mevki diğer harabelerde olduğu gibi insanların uğrak yeri hâline gelmiştir. Burada barbar Türkler kendi medeniyetlerine dahi sahip çıkamamışlardır. Tablodaki gerçek anlam kompleksiz Türklerin ihtiyaç hâlinde bu yapıdaki herhangi bir şeyi söküp başka bir yerde kullanabiliyor oluşudur. Bu Türkler için bir medeniyet savaşı ya da kasti yapılan bir yıkım değildir. Söz konusu kendi medeniyetleri dahi olsa o medeniyete ait herhangi başka bir parçayı işlevselliği varsa herhangi bir yapıda da kullanabilirler.

<sup>114</sup>Blount, *Doğu Akdeniz'e Yolculuk (1634)*, 31.

**Jean Pierre Eugène Félicien Peytier (1793-1864), “La mosquée ottomane construite dans les ruines du Parthénon après (1715)”**

**Şekil 3.6:** La mosquée ottomane construite dans les ruines du Parthénon après (1715)



Jean Pierre Eugène Félicien Peytier “La mosquée ottomane construite dans les ruines du Parthénon après (1715)” isimli tablosunda cami ve Antik Yunan harabesini görüyoruz. Antik Yunan’ın sembolü olan Atina Parthénonu Yunan başkentinin Atina’nın tarihi eserlerinden biridir. Parthénon, 1456’da Atina fethinden sonra camiye dönüştürülmüştür. Resme ilk baktığımızda harap olmuş Antik Yunan eserinin hemen yanında ayakta sağlıklı durumda bir cami görüyoruz. Kadraj yapının bir kısmı kompozisyonun sağında kesildiği açık kadraj ve çift kaçışlı perspektif kullanılmıştır.

Yapının ayakta kalan kısmı sarısı daha ağırlıklı, caminin de kubbesi aynı sarılıкта resmedilmiş. Yani bu da kubbenin Batı mimarisinden alındığına dair bir gönderme diyebiliriz. Harabedeki yıkık yerler beyaz resmedilmiş. Burada harabe kalıntılarının beyaz kullanması kalıntıları ortaya çıkartmak istediği için olabilir. Fakat ayakta kalan sütunlar ile kubbeyi bağdaştırması gerçek anlam olarak ressamın bile farkında olmadığı şu durumu ortaya çıkartıyor olabilir: Doğu ne kadar bu harabelerin üzerine yapılarını oturtsa da o yapının bir parçasını bir şekilde kendi medeniyetinde daima yaşatacak tıpkı burada yer verilen kubbe gibi. Kubbe mimaride Tanrı’ya ulaşmayı

temsil eder. Ressam burada gizli olarak Şu mesajı veriyor olabilir: Doğu toplumlarındaki insanların Tanrı'ya ulaşmaları ancak Batı medeniyetinin inancına tutunarak olabilir. Caminin gövdesi ve harabelerdeki beyaz renk sayesinde asıl harabenin cami olduğuna dair bir gönderme yapılmış olabilir.

Jean Chesneau, D'ramon Seyahatnamesi'nde Jean Pierre Eugène Félicien Peytier tablosunu Antik Yunan eserlerinin harap edilmesi konusunu destekler nitelikte Şu satıları yazmıştır:

*Bu Şehir oldukça perişan hâldeydi ve sanırım Türk'ün burayı yakıp yıkmasının ardından sağlam tek bir ev bile kalmamıştı. Bol miktarda dörtgen kulelere sahip uzun taşlarla örölmüş, çok güzel ve yüksek olan surlar dışında sağlam kalan bir Şey yoktu. Söylenene göre Şehri inşa ettiği sırada bunları yaptıran Büyük İskender'di. Ve aslında surlar çok eskiydi.*<sup>115</sup>

İngiliz seyyah Henry Christmast acınacak durumda olan kiliseleri anlatmış ve Türklerin kilisenin asıl ibadet mekânını ahır olarak kullandıklarından bahsetmiştir. “*St. Jean Kilisesi'ni acınacak durumda bulduğumuza Őaşırmadık; leylekler yıkık dökük duvarlara ev kurmuşlardı, inekler de bir zamanlar ana nefin bulunduğu yerde dolanıyordu*”.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup>Jean Chesneau, *D'ramon Seyahatnamesi, Kanuni Devrinde İstanbul-Anadolu Mezopotamya*, çev. Işıl Elverdi, (İstanbul: Dergâh Yayınları), 83.

<sup>116</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 100.

**Martinus Rørbye (1803-1848), “Utsikt Från Parthenon Mellan Barer Med Rökning Greker” Sigara İçen Yunanlılar Arasında Parthenon’dan Bir Bakış (1835)”**

**Şekil 3.7: Utsikt Från Parthenon Mellan Barer Med Rökning Greker” Sigara İçen Yunanlılar Arasında Parthenon’dan Bir Bakış (1835)**



Batılı ressamların ilgisini çeken diğer unsurlardan biri arkeolojik alanlardır. Doğu coğrafyası Batı’daki insanlara kendi kültür miraslarını da göstermiştir.

Martinus Rørbye (1803-1848), “Utsikt Från Parthenon Mellan Barer Med Rökning Greker” isimli tablosunda kendi kültür miraslarından birini resmetmiştir. Resimde kale, sur ve kilisenin bir arada bulunduğu kadraj ile karşı karşıyayız. Fakat tablonun öznesi mabedin içinde sigara içen adam. Mekân ve adam öyle kaynaşmış ki bu durum izleyenini rahatsız etmiyor. Batılı ressamların sürekli mekân ve insan figürlerini zıtlıklarla ayırıştırırken buradaki bütünlük dikkat çekici. Adam tapınakta olmasına rağmen sanki evinin balkonunda manzara eşliğinde sigara içiyor ve keyif yapıyor gibi sergilediği bu rahatlıktan dolayı mekânla kaynaşması dikkat çekiyor. Antik Yunan kalıntılarında bir Rum figür mevcut. Bu figür Antik Yunan’ın mirasına sahip çıkamayan ve Türklerin arasında kendi mirasına sahip çıkmayan bir görüntü ile karşımıza çıkmaktadır. Figürün kıyafetleri o dönem Rumların giyim kuşamına uygun resmedilmiştir. Antik Yunan’ın değerini anlayan sadece Batı Avrupalılardır. Buradaki Yunanlılarda duruş olarak Doğululaştırılmıştır. Fakat fesli figür ile harabenin bu kadar

kaynaşması zaman içinde yapının da o kültürün bir parçası hâline geldiğinin göstergesidir.

Bir mabet birkaç medeniyetle tanışabilir ve hepsinde de izler taşıyıp o zamanda o medeniyetle kaynaşması kadar doğal bir şey olamaz. Bunu ressam farkında olmadan veriyor. Fesli ve etekli figür resmin tam ortasında duruyor. Önüne aldığı arkasına fon oluşturan sütun ile adamın renkleri zıt oluşturmuyor ve bu sayede figürle yapı kaynaşmış, sütun ile adam aynı oranda açıktan koyuya doğru gidiyor. Bize arkasının dönük olması bizimle temas kurmadığı anlamına geliyor. Resimde iki sütun gövdesinin yanı sıra onların başlıklarını göremiyoruz fakat yerde aynı döneme ait olan İyon düzende yapılmış iki adet kırık sütun başlıklarını görüyoruz.

Adam resmin ortasında dururken sağ ve sol alt köşede yer alan sütun başlıkları eşkenar üçgen bir kompozisyon oluşturarak monotonluğu anlatmış. Kompozisyonda çeşitkenar üçgen hareketi, ikizkenar üçgen mutlak gücü anlatırken eşkenar üçgen ise monotonluğu ve sabitliği anlatır. Üçgenin tepe noktası adamın kafasında iken diğer alt iki köşede tapınağa ait sütun başlıkları bulunmakta. Burada bir ayrıştırma söz konusu, fesli ve etekli figür yeniyi anlatıyor, başlıklar ise eskiyi anlatıyor. Bir diğer taraftan bütünleştirici bir anlatım söz konusu; figürün harabelerle bütünleşmesi gerçek anlamı barındırırken adamın bu bütünleşme ile harabeye dönüşmüş olması derin anlama girebilir.

İngiliz seyyah Henry Christmast (1811-1868) seyahatnamesinde tabloda karşılaşılan anlatıma yakın fikirlere rastlıyoruz. Kalıntılardan ve Müslümanların bunları harabeye çevirirken bunu din adına yaptıklarından bahseder.

*Asırlar gelip geçti, fakat İslam'ın ağır eli hâlâ Doğu başkentinin üzerinde; neredeyse hiçbir kalıntının kurtuluş umudu yok. **Kendilerinininkinden daha eski bir dine ait abideleri tahrif etmek bütün gerçek Müslümanlar tarafından kutsal bir görev olarak görülür;** bu eserlerin nihai yıkımdan kurtulan bir kısmı, var oluşlarını kötürüm kalma pahasına satın almıştır. Bugün de ayakta olan camileri, surları ve Saray'ın bazı bölümlerini saymazsak, II. Mehmed'in yeni başkentine zaferle girdiği zaman bulduklarını bırakın, bugün bir asır yaşında neredeyse bir ev bile yoktur. Şehrin şimdiki büyük kısmını oluşturan vasat evlerin dar, eğri büğrü sokaklarını görüp şehrin ihtişamının azar azar fakat süratle bozulduğundan kim şüphe edebilir? Söylediğimiz her şeyin doğruluğunun kanıtı ve tanığı olarak "Yanık Sütun"*

*ayaktadır. Kırmızı porfirden sütun -asırlardır yürütülen tahminlerden sonra bu kadar şey bilmemiz bu yüzdendir- sayısız demir, bakır çember ve kelepçeyle kuşatılmıştır; eskiden üzerinde bir heykel varmış. Bu sütunun bir süs olabileceğini kimse aklına getiremez, çünkü bugünkü durumu terk edilmiş bir dökümhanenin, asrın isinden, dumanından siyahlaşmış viran bacasına daha çok benzemektedir.<sup>117</sup>*

Seyahatnamenin ilerleyen kısımlarında aynı durumdan mustarip olan yazar dönemin muazzam planları ile inşasının ardından etrafa saçılmış taşları gördüğündeki üzüntüsünü dile getirmiştir. İncelediğimiz resimde de aynı şekilde yapının yere saçılmış parçalarını görmekteyiz.

*Her yer, ama her yer kalıntılarla dolu! Bir zamanların bu muhteşem yapılarının planları, etrafa saçılmış biçimsiz taşların, ot bağlamış parçaların labirenti ortasında zorlukla çıkarılabilir haldedir. Oturma yerleri bir dereceye kadar korunmuş iki tiyatroyu ayırt edebildiğimiz yerde bile, sahne ya da ön sahneler taş yığınlarına dönmüştür; üçüncü tiyatro ise daha da kötü durumdadır.<sup>118</sup>*

---

<sup>117</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 17.

<sup>118</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 135.

**Martinus Rørbye (1803-1848), “Sur Athènes et le Parthénon (La Flûte du roi)”**

**Şekil 3.8:** Sur Athènes et le Parthénon (La Flûte du roi)



Martinus Rørbye'nin neredeyse aynı kompozisyona sahip bir diğer eseri “Sur Athènes et le Parthénon (La Flûte du roi)” dır. Eser aynı mekânda renklerden anlaşılacağı üzere farklı üç Rum figür ile günün başka bir saati resmedilmiştir. Resimdeki Parthénon’u Antik Yunan’ın değerini anlamayan cahil Yunanlıların bulunduğu bir yer olarak yorumlayabiliriz. Bir önceki resimle eş değer kompozisyona sahiptir. Ressam açısı aynı olan mekâna başka figürleri oturtmuştur.

Henry Christmast seyahatnamesinde Kybele Tapınağı'nın zaman içindeki değişiminden bahsederken, tapınağın harabeye dönüşüm öyküsünü aşama aşama anlatmıştır. Tapınağın zamana karşı aşınmasının yanı sıra Türk altın avcılarının da sütunları harap etmelerinden bahsetmiştir.

*Kent görkemli biçimde, kuzeyde Hermos vadisi ile ötesindeki topraklara hâkim engin manzarasıyla Tmolos Dağı'nın eteklerine kurulmuştur. Güneyinde, Paktolos'un*

*suladığı küçük bir ovada beyazımsı ham mermerden yapılmış Kybele Tapınağı bulunmaktadır. Batı cephesi nehrin kenarında, doğusu ise akropolis tepesinin dibindedir. Doğu cephesinin dış düzeninden iki sütun ile sahin önü portiğinden bir sütun, birkaç yıl öncesine kadar başlıklarıyla birlikte bütün olarak duruyormuş. Daha sonra ilk ikisi bir sütunun merkezinden diğerinin merkezine uzanan baştaban taşını desteklemiştir. Üçünden sonuncusu şimdi yere serilmiş haldedir; önceki ikisinden düşen baştaban taşı da düşerken sütun başlarından birini yerinden etmiş. Sütunlar dikildiklerinden bu yana vadide toplanan toprak yüzünden, boylarının yaklaşık yarısına kadar toprağa gömülüdür. Bunun başlıca nedeni, muhtemelen, devamlı aşınıp engebeli, olağanüstü bir görüntü sergileyen Akropolis tepesinin yıkılıyor olmasıdır. Tapınağın diğer uç sütunu da yaklaşık kırk yıl öncesine kadar ayaktaymış, ancak **Türkler tarafından, ek yerlerinde bulmayı umdukları altın uğruna yok edilmişler.**<sup>119</sup>*

Batı ile Doğu gibi farklı iki kültürün karşılaşması sonucunda sanat ortamında bir ayrılık söz konusu olmuş ve bunlar görselliğe imaj ve imgeler ile incelemesini yaptığımız tablolarda kendilerini ifade biçimi olarak ortaya konulmuştur. Karşımızda görsel bir dünya doğuyor. Bu aşamada Avrupa başka bir toplumu eleştirse de kızsız da beğenirse de tanımış oluyor. Bu tanışma sonrasında "ben" ve "öteki" kavramı çerçevesinde bilinçli olarak belli imgelerle barbar ve cahil Türk imajı yansıtılırken bazı resimlerde sadece egzotizmin etkisi altında belli bir mesaj amacı gütmeksizin resmedilmiştir. Fakat harabe resimlerinde genel olarak alt okumalarda 'Barbar Türkler' mesajını algılamak mümkündür.

---

<sup>119</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 121.





**Frederic Edwin Church (1826-1900), “The Parthenon”**

**Şekil 3.9:** The Parthenon



Frederic Edwin Church (1826-1900), “The Parthenon” tablosunda Athena'nın tapınağını resmetmiştir. Kadrajın ortasında ve en aydınlık yerinde tapınak ile adeta göz göze geliyoruz. Resmimizin öznesi olan tapınağı ‘özne’ konumuna getirmek için ışık ve gölgeyi manipülasyon amacıyla kullanan ressam, algımızı doğrudan tapınağın kendisine çekmeyi başarmıştır. Açık kadraj ve çift kaçışlı perspektif kullanan ressam perspektifin de yardımı ile tapınağın özellikle ayakta kalan kısmını mercek altına almıştır. Harabe kısımlar bize daha yakın olmasına rağmen mercek altına alınan tapınağın ayakta kalan kısmı daha sıcak tonlarda resmedilmiştir.

*Marisise ırmağına yakın, oldukça büyük bir kent ama harabeye dönmüş, içinde pek az insan yaşıyor; suyunun kutsal olduğu söylenen bir hamamı var, doğu tarafında yer alan bir dağın eteklerine yaslanmış, güney tarafında da deniz bulunuyor. Buradan da ayrılp Vira adı verilen bir şehre geldim; bu şehirde de güzel bir şato vardı ama bazı kısımları harap durumdaydı.<sup>120</sup>*

<sup>120</sup>Bertrandon de la Broquière, *Bertrandon de la Broquière'in Deniz Aşırı Seyahati*, çev. İlhan Arda, (İstanbul: Eren Yayıncılık, 2000), 137.

Fransız gezgin Bertrandon de la Broquière (1400-1459) ‘Broquière’in Deniz Aşırı Seyahati’ isimli seyahatnamesinde ataları zamanında güzel ama şimdi harabeye dönen bir şehirden bahsetmiştir. Aynı şekilde tabloya baktığımızda seyahatnamede tasvir edildiği gibi sadece kalıntılardan oluşan bir yer ile karşı karşıyayız. Üstelik sağ alt köşede bir kısmı yıkılmış sütundan da anlaşılacağı üzere harabe sadece kadrajın içiyle kısıtlı değil.

*“Bu şehrin önünde yer alan büyük Marisse vadisini geçtim ve Batı’ya doğru giderek Macry adındaki şehre ulaştım; görünüşüne bakılırsa burası vaktiyle büyük güzel bir şehirmiş, ama şimdi harabeye dönmüş; yalnız kale ayakta kalmış”.*<sup>121</sup> Broquière ilerleyen satırlarında şehrin yıkık yerlerinin yanı sıra Türkler tarafından camiye çevrilmiş kiliselerden bahsetmiştir. Yapıya dışarıdan baktığında hâlâ bir kilise görünümünde olduğundan güzel olan yapı içi cami işlevinde kullanıldığında yavan ve basit görülmüştür. Seyyah burada mekânlar üzerinden dinleri karşılaştırıyor olabilir. İslamiyet’ten bahsediyorsa Hristiyanlıkla ya da Yahudilikle karşılaştırılıyor demektir ve bunu yaparken kendi ‘uygar Batı’ inşasını yapmaktadır. Örneğin katedraller, kiliseler onun estetik algısına göre süsleniyor. Onun estetik algısı öyle mabetler görerek gelişiyor. Bunun üzerine Doğu’da mabetlere bakarken iç kısımlarının değişmesi ve tasvir olmayışı ona yavan geliyor olabilir. *“Misses adındaki şehre ulaştım. Bu şehir Hristiyanların yaşadığı bir yermiş çünkü burada hâlâ, yarı yarıya yıkılmış da olsa bazı kiliseler görülmüyor. Dışarıdan bakıldığında çok güzel görünen, ama içi camiye dönüştürülmüş büyük kilisenin anıları hâlâ canlılığını koruyor.”*<sup>122</sup>

Christmast seyahatnamesinde Efes ile ilgili gözlemlerini anlatmıştır. Resimler ve seyahatnamelere baktığımızda hep aynı ön yargı ile karşı karşıya kalırken bu eserler sayesinde halkın görsel hafızasında, Doğu’ya ait imgelerin kurgulanmasında neyin bakmaya değer olduğunu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğunu da görmüş oluyoruz.

*Fakat bir zamanların o meşhur şehrinden geriye az şey kalmıştır; Efes'in şamdani yerinden edileli çok oluyor. ‘Birkaç manasız taş yığını ile’ der Arundel Kontu "kimsenin oturmadığı birkaç kerpiç ev, Efeslilerin büyük şehrinden geriye kalan tek hatıralardır. Deniz bile bu virane manzaradan çekilmiştir; çamur ve sazlarla kaplı ölümcül bataklık, bütün ülkelerden mallarla yüklü gemileri getiren suların varisi*

---

<sup>121</sup>A.g.e., 233.

<sup>122</sup>A.g.e., 172.

*olmuştur.” Geçen yüzyılın seyyahları atalarının bir zamanlar yükselttiği muhteşem yapıların kalıntıları arasında barınan az sayıda Rum köylüsü bulmuştu. Fakat artık o kadim Efeslilerin sefil temsilcileri bile ortadan kaybolmuştur.*<sup>123</sup>

**Thomas Hartley Cromek (1809-1873) “The temple of Olympian Zeus”**

**Şekil 3.10:** The temple of Olympian Zeus



Thomas Hartley Cromek (1809-1873) “The temple of Olympian Zeus” tablosunda Zeus tapınağını resmetmiştir. Tapınağın sütunlarını ve sütun başlıklarının kabartmalarının da oldukça detaylı resmedildiğini görüyoruz. Batılı ressamın eserlerinde çokça rastladığımız harabeler bazen olduğu gibi bazen perspektifin de etkisiyle abartılı resmedilmiştir. Kompozisyondaki etkiyi arttırmak amacıyla ufuk çizgisini Cromek gibi aşağıda tutan ressamlar özellikle kutsallığa ithaf etmek amacıyla tapınağı adeta gökten iner şekilde resmetmiştir. Bazı ressamların ön yargılarından ya da okudukları seyahatnamelerden sıyrılmadıklarını bu belge türünü karşılaştırdığımızda görmekteyiz. Bu gibi eserler Batı dünyasının Doğu’ya bakış açısını yansıtması bakımından büyük önem arz etmektedir. Bu gibi eserlerde Türkler, Avrupa merkezli bir bakış açısıyla değerlendirilmiş ve bunun sonucunda geri kalmış, barbar ve Antik Yunan yapılarını anlamayacak kadar cahil oldukları iddia edilmiştir.

<sup>123</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 83.

*Constantin'in İstanbul'u fethedip tekrar yıkmasından bu yana kent, tam on dört kez beyhude yere kuşatıldı. Nihayet on beşinci kuşatmada Latinler ki burada Fransızlar ve Venedikliler Kont Balduin ve Duka Dandolo kumandasında Haçlı seferleri için ittifak etmişti. 1204 yılında bir saldırıyla İstanbul'u almışlardır. Biri kuşatanlar diğeri kuşatılanlar arasında bulunan Nicetas Choniates ve Villehardouin bu fethin dehşetini tasvir etmişlerdir. Sanatın güzel eserlerine yapılan tahribat, iki yüzyıl sonra Osmanlıların, Hıristiyan Haçlıların zarar vermeye kıyamadıkları Yunan heykellerinde yaptıkları tahribatı büyük ölçüde geride bırakmıştı.<sup>124</sup>*

Joseph von Hammer'nın (1774-1856) "İstanbul ve Boğaziçi" adlı seyahatnamesinde geçen paragrafta çok ilginç bir noktaya değinilmiştir. Hıristiyan Haçlılar ve Müslümanlar arasında bir karşılaştırma yapılmıştır. Burada tahribatın fetihten sonra başladığını belirterek aynı fetih şekli ile yola çıkmış Haçlıların ise aslında o kadar da barbar olmadıkları Müslümanların Yunan heykellerine yaptıkları tahribat ile ispatlanmaya çalışılmıştır. Batı ve Doğu arasındaki iç grup-dış grup ilişkisi ön yargı ve kalıp yargılarını da beraberinde getirmektedir. Bu tip önyargılar yaklaştığımız grup ya da kültürler ile aramıza mesafe koymamıza yol açtığı gibi 'dış grup' olarak adlandırdığımız gruba yukarıdaki paragrafta olduğu gibi ayrımcı bir tavır takınmamıza sebebiyet verir.

---

<sup>124</sup>Joseph von Hammer, *İstanbul ve Boğaziçi*, çev. Senail Özkan, C.1, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, (Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011), 58.

**Gustav Bauernfeind (1848- 1904), “Tempelruinen von Baalbek”**

**Şekil 3.11:** Tempelruinen von Baalbek



Ressamların ve seyyahların bir kısmı Antik Yunan eserlerini aramak ve tanımak amacıyla Doğu'yu ziyaret etmişler. Resimlerde eserlerin ayrıntılarına yer verirken seyahatnamelerde ise tarihine genişçe yer verdikleri görülmektedir. Seyyahlar, Osmanlıların tarihî eserler konusunda ilgisiz davrandığını belirtirken resimlerle de görsel olarak bu durum desteklenmiştir.

Gustav Bauernfeind (1848-1904), “Tempelruinen von Baalbek” tablosunda alışılmışın aksine harabeye oldukça yakın bir kadrajdan bakıyoruz. Tabloda beş insan bir tane de hayvan figürü bulunmaktadır. Figürler oldukça küçük resmedildiğinden onları görmekte güçlük çekiyoruz. Figürlerin küçük resmedilişi ve yapının devasa görünüşü ile Osmanlıların aşağılanma durumu söz konusu olabilir. Aynı zamanda bir insan boyunu temel alırsak böylece yapının boyutu hakkında da bilgi edinmiş oluyoruz. Resimde odak noktası yapının oldukça geniş sütunlarıdır. Resimde belirgin şekilde

perspektif kullanılmıştır. Aslında Batı medeniyetini temsil eden yapı dev gibi ve Doğu medeniyetini temsil eden insanın cüce resmedilişinin ardında kendini yüceltici, Doğu medeniyetini ise aşılacağı bir tavır yatıyor olabilir. Batı yine kendi yüceliğini inşa ederken Doğu medeniyetinin küçüklüğüne dayanak yapmıştır.

Christmast seyahatnamesinde Pergamon'da kiliseden camiye çevrilmiş Antik Yunan yapısından söz etmiştir. Yapının bölümlerini ayrıntılandırarak anlatan seyyah, işgal sonrası camiye dönüştürülmesinden bahsetmiştir. Hıristiyanlık dininin yüceliğini göstermek amacıyla bir mucizeden bahseder. Seyyahın bu mucizeyi anlatmasından şu sonuç çıkarılabilir, mucize sonrası korkuya kapılıp yapıyı terk eden korkak Müslüman Osmanlılar Hıristiyanlığın kutsallığını kabul etmiş olarak gösterilmektedir. Mucizeyle yıkılan yapı (yıkılışında Hıristiyanlığın mucizesi yatıyor) Müslüman Osmanlılar tarafından terk edilmesinin ardından Rumlar tarafından kilise olarak kullanılmıştır. Bu yapının kilise olarak kullanılması Müslüman Osmanlıların eskiden cami olarak kullandıkları yapıya saygısızlık olarak gördükleri için geri aldıklarından bahseder. Fakat burada 'emanetlerine duydukları asılsız saygı' kelimesi dikkat çekmektedir. Müslüman Osmanlılar kendi inançlarına bağlılığı olmayan müritler olarak anlatılmıştır. 'Müslüman Osmanlıların bırakın Antik Yunan yapılarına saygıyı kendi yapılarına dahi saygısı olmamıştır' imajı çizdikleri yukarıdaki satılarda anlaşılmıştır. Oryantalist bakış açış açısına göre Doğu Batının kendini anlatmasında araç olarak kullanılmıştır. Batı kendi için inançlarına bağlı ve onu koruyan hatta onu Müslüman hürmetsizliğinden korumak ve camiye çevirmemek uğruna yıkılmasını bile göze alan bir imaj çizerken karşısında yer alan Doğu, kendi camisine sahip çıkmamış ve onu bile çürümeye terk etmiştir.

*Yapının sonunda, sekiz sütunla desteklenip çömlek yapımı için kullanılan bir yeraltı odası vardı. Doğu tarafı her iki cinsiyetten Rum çocukları için bir okul odasına çevrilmişti. Söylenceye göre Müslümanlar Pergamon'u ele geçirince kiliseyi camiye dönüştürmüşler fakat bir mucize gerçekleşmiş ve artık cami olan yapının ya minaresi doğaüstü biçimde yıkılmış ya da girişi doğaüstü biçimde değişmiş. Her neyse, neticede peygamberin korkuya kapılan müritleri binayı şimdi bulunduğu viran duruma terk etmişler. Bir ara Rumlar yapıyı kilise olarak kullanmışlar, fakat emanetlerine karşı duydukları o asılsız saygıyla ya da yapının bir zamanlar kendi*

*inançlarına adanmışlığının anısıyla hareket eden Türkler, Rumların daha fazla ona sahip çıkmasına müsaade etmemişler.*<sup>125</sup>

Aşağıdaki satırlarda bu sefer de Müslümanların efsanelerinden bahseden Christmast satırlarına kilisenin Ayasofya Camii olmadan önceki hâlimden bahsetmiştir. Sonrasında haçı yok etmek amacıyla yapının altarın bulunduğu bölümünü yıkan Türkleri anlatmıştır. İlerleyen satırlarda ise minarenin kubbenin yerine koyuluş efsanesinin asılsız olduğunu anlatmış ve mucizelerle başarı elde edilemeyeceğini söylemiştir. Fakat bunu yaparken üst satırlarda yer alan Hıristiyanlık mucizesi ile Müslüman Osmanlıların mucizesini aynı başarısızlıkta görmüştür.

*Yıkık St. Jean Kilisesi'nden çok uzak olmayan bir yerde, Hıristiyanların kilisesi olduğu düşünülen Ayasofya Camii vardır. Yapının içi, birçok değişiklikten geçtiğini gösteren kanıtlarla doludur. Müslümanlar haç biçimini yok etmek için altarın bulunduğu bölümü kesip atmışlar; geleneğe göre bir haçı gizlediği söylenen çatıdaki üç küçük kubbeden biri mucizevi biçimde hiçbir kuvvetin yerinden edemediği bir minareyle değiştirilmiş. Bu yalandan mucizenin başarısı, az önce sözünü ettiğimiz emsali mucize gibi, Hıristiyan mabedini Müslüman hürmetsizliğinden korumakta başarısız olduğu için, kutlanmamalıdır. Bu camide, gerçekleşmesi olanaksız bir efsaneye göre, piskoposluk yaptığı şehirde bronzdan bir boğanın içinde yakılarak şehit edilen Antipa'nın sözde mezarı bulunmaktadır. Ayasofya Cami'nin yanında antik kanalizasyonların kalıntıları görülebilir; altı metre derinliğinde ve buna uygun bir genişliktedir. Bunlardan birinden şimdi bir dere akmaktadır: Antik Selinous. Şehrin diğer bölümünde altı adet çok güzel kemer ile muhtemelen antik bir tapınağın kalıntıları olup tarihleri tam olarak anlaşılmayan bazı yüksek duvarlar bulunmaktadır.*<sup>126</sup>

Batılı seyyahlar ve ressamlar 19. yy.da arkeoloji ile oldukça ilgileniyorlar. Çünkü Doğu dünyasında gerek Yunan gerek Mısır gerekse Mezopotamya'ya ait birçok kültürün harman olduğu yapı elemanları mevcut. Bu dönem Batılı arkeolog ve araştırmacılar Avrupa'da kurulmaya başlayan müzelere beğenmediği ve eleştirdiği kültürün ürünlerini getirmeye başlıyor. Bu kalıntıları ülkeden uzaklaştırırken de dönemin Müslüman Osmanlısının Doğu ve Batı kültürüne ait maddi kültür kalıntılarını geri ve barbar zihinlerinden dolayı bunu zaten hak etmediklerini düşündükleri Doğu

<sup>125</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 101.

<sup>126</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 101.



insanından uzaklaştırarak yapıyorlar. Burada Batı daha ileri ve modern bir toplum olarak kendini tanımlarken karşısındaki Doğu'yu da geri kalmış ve barbar olarak tanımlıyor. Böylece Batı, Doğu'yu ötekileştirmek suretiyle kendisinin tamamen zıddı olan bir Doğu inşa ediyor.



### 3.2. Sokak

Frans Wilhelm Odelmark (1849-1937), Bazaar Street Kairossa

Şekil 3.12: Bazaar Street Kairossa



Tablo 3.2: Sokak Göstergibilim Çözümleme Şeması

Mimari Unsur	Açık Anlam	Gizlenen Anlam	Derin anlam	Gerçek Anlam
Sokak	Kent ve kasaba gibi yerlerde, iki tarafında dizili evlerin veya dükkânların bulunduğu yol.	Doğu medeniyetinin imar bilmezliği (çıkamaz, intizamsız ve dar sokaklar)	Doğulu olarak nitelendirdiği bir önyargının yansımaları olarak <b>varoş/sefil/kar maşık</b> sokaklar	Sosyal hayatın merkezi olan sokakları vasıtasıyla ressamın zihin dünyasında kendine uzak olan Doğu'nun yansıtılması. Resimde kullanılan sıcak renklerin, ısı ve ışığın resme zıt renklerle yansıtılması.

19. yy.ın Doğu kentleri bilim adamları, araştırmacılar, gezginler ve yazarların yanı sıra ressamın ve çizerlerin de ilgisini çekmiş, ürettikleri tablolar ve çizimler Batı'ya İslam dünyasını görsel yolla tanıtmıştır.<sup>127</sup> Doğu kentleri üzerinde oldukça meraklı olan Batılı oryantalistler özellikle günlük yaşam üzerine resimler yapmışlardır. Bu resimler yapılırken hane içine girmeleri çok mümkün olmadığından sokaklardaki yaşama geniş yer vermişlerdir.

Oryantalist ressamın büyük çoğunluğu sosyal hayatın en iyi gözlemlenebileceği yerler olarak gittiklerin şehirlerin sokaklarını tercih etmişlerdir. Ressamın araştırmalarını kolayca yapabileceği sokaklar, onlar için en iyi gözlem alanları hâline gelmiştir. Saraya veya hanelerin içine kolaylıkla giremediklerinden sokaklarda gerçekleştirdiği gözlemler ile toplumun genel yapısını kavramaya çalışmışlar ve daha sonra sokaklardaki gözlemlerini tuallerine yansıtmişlerdir. Ressamın eserlerinde özellikle izleyici kitlesinin ilgisini çekecek geleneksel, sosyal, kültürel ve dinsel mekânları tercih etmiştir. Oryantalist ressamın ve Batılı tasvir ettiği sokakların farklılıklarının en iyi gözlemlenebileceği yerlerdir. Osmanlı şehirlerinin sokakları zaman zaman Doğu'nun geriliğinin bir timsali olarak algılanmıştır.

Mimarlık ve sanat tarihi alanları için oldukça önemli olan sokaklar ve konut tiplerinin ayrıntılarını yansıtan sokak resimleri şehrin dönemin mimari dokusunu yansıttığı için dönem hakkında bilgi veren görsel kaynaklardır. Resimlerde gördüğümüz tek ya da iki katlı evler ve burada kullanılan yapı malzemeleri ekonomik imkânlar ve kültürel unsurları ifade etmektedir. Şehir merkezleri ve diğer yerleşim yerlerindeki konutlar arasında mahremiyet alanını korumak için inşa edilen duvarlar birçok resimde yer almaktadır. Sokakların özelliklerinin vurgulandığı darlığı, taş kaldırımları, temizliği eserlerde en çok dikkat çekilen kısımlardır.

Frans Wilhelm Odelmark (1849-1937), 'Bazaar Street Kairossa' resminde Mısır'ın Kahire şehrinde bir sokak resmetmiştir. İki tarafında evlerin olduğu dar bir sokak görüyoruz. Sokaktaki yatay düzlemde dizilmiş evler ağır taş duvarlar üzerinde askıya alınmış ahşap yapıdadır. Zemin katın üzerine yükseltilmiş ikinci kata sahip olan evlerin ahşap kapı ve kafesli pencereleri mevcuttur. Kompozisyonda perspektif,

---

<sup>127</sup>Semra Germaner, *Oryantalist Resimlerde İslam Dünyası*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, (25 Nisan 2007), 1.

mekânın daha basık ve iç karatıcı olarak algılanmasını sağlamış. Tabloda zıt ve sıcak renkler dikkat çekiyor. 19. yy. oryantalist ressamlarının birçoğu için renk öteki demektir. Renk farklılığı tanımlamasının yanı sıra merakı da cezbetmektedir. Doğu bu gibi renklerin ve egzotik nesnelere kullanıldığı resimlerde Batılı izleyicilerin merak duygusunu körükleyen bir nesne unsuru olarak ellerinin altındadır.

Samuel Sullivan Cox (1824-1889) seyahatnamesinde resimdeki dar sokaklara ithafen şu satırları yazmıştır:

*Pazarlar, bizim hayal ettiğimiz gibi loncalar veya el sanatlarını barındırmazlar. İstanbul'un pazarları beni hiçbir zaman çok çekmedi. Nedeni belki de, alışveriş konusunda tüccarlarla sonu gelmez ağız kavgaları veya sokakların ve küçük köyün ara sokaklarının darlığıydı. Aydınlatması ve havalandırması konusunda, Şarklılığına gölge düşüren bir şeyler var.*<sup>128</sup>

Tabloda evlerin arkasında, arka planda olmasına rağmen kompozisyonun en dikkat çeken odak yerine konulmuş oldukça yüksek minareler görmekteyiz. Evlerin yüksekliği bu minareleri örtmeyecek kadar alçak şekilde resmedilmiştir. Burada minarelerin yüksekliğine vurgu yapan ressam İslam inancındaki ibadet mekânının yüksekliğine vurgu yaparken evlerin alçak olmasını da aynı gerekçeyle göstermiş olabilir. Evler dar sokaklar içerisinde bitişik olarak resmedilmiştir. Sokağa ve komşu cephelere bakan pencerelerin ahşap kafeslerle kapatılması ile Türklerdeki mahremiyet algısını simgeliyor olabilir.

Resimde Doğulu figürler bize bakar konumda resmedilmiştir. Resmin tam ortasında yer alan deve bölgeyi tanımlar niteliktedir. Önde daha seyrek figürler arkaya gittikçe kalabalıklaşmış olması bize orada bir alışveriş yapıldığını gösteriyor. İnsanları sokakta otururken, deve üzerinde seyahat ederken, yürürken ve konuşurken görüyoruz. Ressam sokağı, çevre ve yaşantıyla örülmüş olarak resimlemiştir. Böylece gündelik yaşamla olan ilişkileri göstermeye çalışmıştır. Edmondo de Amicis (1846-1908), 'İstanbul' seyahatnamesinde İstanbul'un çıkmaz, boğucu, kasvetli ve sesli sokaklarını anlatırken ressam gibi çevre ve yaşam örüntüsünü aynı anda vermiştir.

*Boğazın, Asya'nın engin manzarasının görüldüğü açık bir mevkiinin aydınlığından, birkaç adım ötede, mezbeleğe dönmüş evlerin dizildiği ve bir dere yatağı gibi taşlarla kaplı çıkmaz sokakların hüznü karanlığına; serin ve gölgeli bir yeşillikten, güneş*

---

<sup>128</sup>Sullivan Cox, *Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887*, 478-479.

*ışınlarının vurduğu boğucu bir toz bulutuna; renk ve ses cümbüşü içindeki kalabalıklardan, tek bir insan sesinin bile işitilmediği mezar kuytusı gibi yerlere; rüyalarımızı süsleyen ilahi Doğu'dan, en kötü hayallerimizi bile aşan kasvetli, yakışıksız, tiridi çıkmış başka bir Doğu'ya düşülür.*<sup>129</sup>

Sokakların bu düzensiz karanlık ve kasvetli oluşu evlerin bu kadar iç içe ve dar sokakların inşasından kaynaklandığını anlatmak isteyen ressam resmindeki imgeler ile Türklerin imar faaliyetlerindeki başarısızlığını ortaya koymuştur. Alışverişin, ayaküstü sohbetin, ticaretin ve ibadetin yapıldığı sokaklar bu sebeplerden Batılılar tarafından beğenilmemiş ve eleştirilmiştir. Fakat ekonomik, dini, kültürel çeşitli faaliyetlerin aynı anda ve aynı ortamda yapılması ressamın dahi bu tabloda fark edemediği gerçek anlamdır.

**Gustav Bauernfeind (1848- 1904), “Eine Straßenszene, Damaskus”**

**Şekil 3.13:** Eine Straßenszene, Damaskus



Resimlerde sokaklardaki camileri, düz çatılı ahşap evleri ve yerleşme biçimini görebiliyoruz. Ressamlar kent yaşamını resmederken kendilerine hoş gelen ya da

<sup>129</sup>Edmondo de Amicis, *İstanbul*, çev. Filiz Özden, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 24.

dikkat çeken çinileri, ahşap kafesleri, balkondan sarkan bir halıyı veya sedef kakma süslemeleri de en ince ayrıntılarına kadar resmedebiliyor. Özellikle egzotik öğelerdeki detayların daha ince verildiğini görüyoruz. Sokak ve mahallelerde çoğu zaman Doğulu kıyafetleri olan figürler resme giriyor buna etnik realizm deniyor. Alman ressam Gustav Bauernfeind'in (1848-1904), "Eine Straßenszene, Damaskus" isimli tablosunda Şam sokaklarından birini resmeden ressam, sokak manzarasında egzotik öğeleri oldukça ayrıntılı biçimde çizmiştir. Duvardaki plaka plaka ayrılmış bezelerden dükkân kapısında asılı bakırlara, kapı kemelerinde kullanılan taşın cinsine kadar hepsini ayrıntılı görmekteyiz. Tabloda çeşitli şekillerde durmuş insan figürleri dışında ön planda deve olmak üzere eşek, kedi ve köpeğe rastlamaktayız.

Şam'ın bir sokağının resmedildiği bu tabloda köpek, sol tarafta kadrajın sağına dönük bir şekilde yerde uzanmış olarak resmedilmektedir. Kedi ise yarı oturmuş pozisyonda köpeği izlerken resmedilmiştir. Eşek ve deve ise yanlarında bulunan insan figürleri ile resmedilmiştir. Kedi ve köpeğin insanların içinde onları izler pozisyonda olması ve insanlara oldukça yakın bulunmaları; her iki türün de birbirlerine aşına ve alışık oldukları biçiminde yorumlanabilir. Kedi ve köpeğin aynı tabloda olması resmin yorumlanmasında ayrı bir alt zemin oluşturabilir. Bu tabloda insanlar ile hayvanlar birbirlerinden korkmadan durdukları bir anı görüyoruz. Burada insanlarla hayvanların birlikteliği dost bir yaşamın göstergesi olduğu gibi aslında insanların ve hayvanların bir görüldüğü bir imaja yer verilmiş olabilir. Her iki türün de birbirlerine aşına ve alışık olduğu tabloda hayvanların evcilleştirilmiş fakat sokakta oldukları görüntü sergilenmiştir. Batı medeniyetinin alışık olmadığı bir manzara.

Peyami Safa'nın "Fatih-Harbiye" adlı romanında konuyla alakalı şu satırlar yazılmıştır:

*Şarklılar kediye, garplılar köpeğe benziyorlar. Kedi yer, içer, yatar, uyur, doğurur; hayatı hep minder üstünde ve rüya içinde geçer; gözleri bazı uyanırken bile rüya görüyormuş gibidir; lapacı, tembel ve hayalperest mahlûk, çalışmayı hiç sevmez. Köpek diri, çevik ve atılgandır. İşe yarar; birçok işlere yarar. Uyunurken bile uyanıktır. En küçük sesleri bile duyar, sıçrar, bağıırır.<sup>130</sup>*

<sup>130</sup> Ayten Genç, "Peyami Safa'nın 'Fatih-Harbiye' Adlı Romanında Doğu-Batı Çatışması", *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.7, SS. 351 -356, (1992), 354.

İngiliz cerrah Dr. William Wittman (?-1809) Osmanlı'ya Yolculuk 1799-1800-1801 (Türk Ordusu ve İngiliz Askeri Heyeti ile Birlikte Küçük Asya, Suriye ve Çöl Yoluyla Mısır'a Yolculuk 'Travels in Turkey, Asia-Minor, Syria, and across the Desert into Egypt during the years 1799, 1800 and 1801') isimli seyahatnamesinde Türkiye'nin sokaklarıyla ilgili yukarıdaki resmi destekler nitelikte şu cümleleri yazmıştır. "*Türkiye'de... Evler de insanlar da perişan durumdaydı*".<sup>131</sup> Nitekim resimde köpekler bile uyuşuk resmedilmiş.

Yıkık dökük ve sefil resmedilen dar ve dik sokaklar ve alçak evlerin yanı sıra figürler de aynı pespayelikte resmedilmiştir. Cansız ve kuru resmedilmiş sokaklara baktığımızda adeta yaşamayan bir yaşamla karşılaşıyoruz.

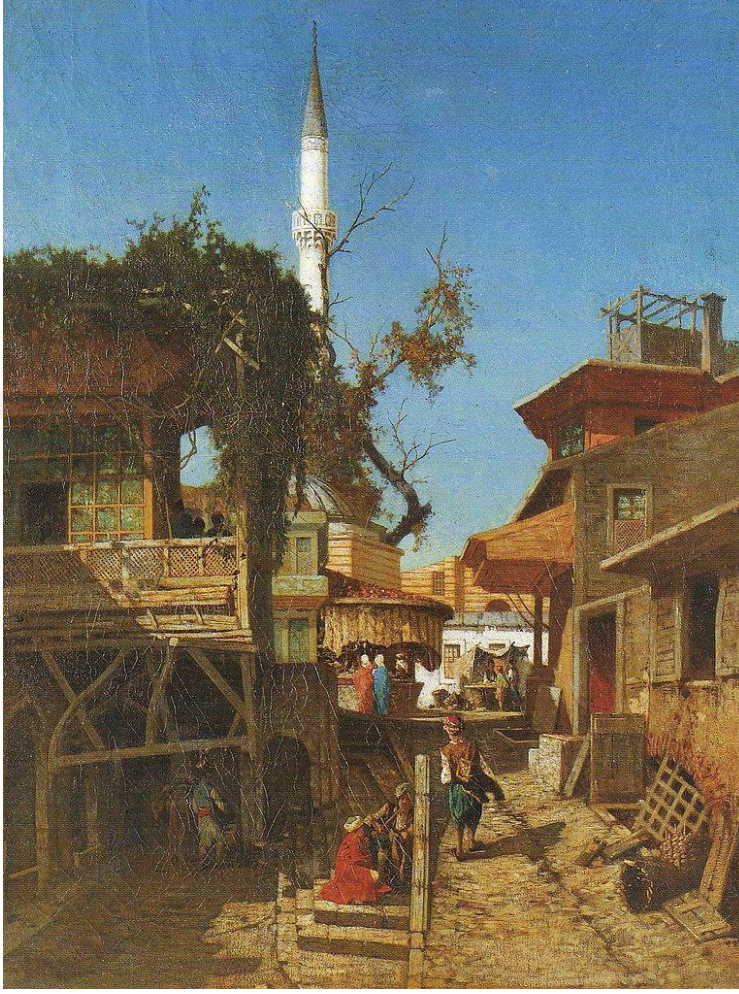


---

<sup>131</sup> Dr. William Wittman, *Osmanlı'ya Yolculuk 1799-1800-1801, (Türk Ordusu ve İngiliz Askeri Heyeti ile Birlikte Küçük Asya, Suriye ve Çöl Yoluyla Mısır'a Yolculuk)*, (Ankara: ODTÜ Yayınları, 2011), 31.

**Germain Fabius Brest (1823-1900), “Constantinople”**

**Şekil 3.14:** Constantinople



Şehrin daha canlı bir tasvirini ortaya koymak için ressamlar günlük yaşamdan bazı kesitleri seçerler. Bu kesitlerde genel olarak insanın tasvirine rastlıyoruz. Sokaklarda geleneksel kıyafetleri ile dolaşan kadın ve erkek figürlerini tasvir etmişlerdir. Sokak temalı resimlerde, ressamların yaşamına ilişkin ipucu verilmiştir.

Germain Fabius Brest (1823-1900), “Constantinople” isimli eserinde İstanbul’un bir sokağını resmetmiştir. Tabloda dar bir sokağın sağ ve solunda dizilmiş ahşap evleri görüyoruz.

18. yy.da gerçekleşen sanayi devriminin ardından Batı Avrupa’da tarıma dayalı ekonomi değişmiş, kırsal kesimin ekonomi üzerindeki hâkimiyeti kaybolmuştur. Oluşan yeni sistemdeki modern algı ile kentsel bir büyüme gerçekleşmiştir.



Sanayileşme ile şehirlerin mimari çehresinde değişimler meydana gelmiştir. 19. yy.da özellikle başkentler yeniden planlanmış, kentsel gelişimi şekillendirmek için adımlar atılmıştır. Bu dönemde kent estetiği konusunda birçok gelişme yaşanmasına rağmen Orta Çağ'dan kalma eğri büğrü ve dar sokaklar da bulunmakta idi.<sup>132</sup> Batı da bu gelişmeler yaşanırken Doğu'daki sokakların görünümü ve yaşantısı farklı bulunmuş ve dönemin oryantalist resimlerine yansımıştır.

Resme baktığımızda oryantalizmin Doğu'ya ilişkin ürettiği birçok imge dikkat çekmektedir. Batı bunları resmederken aslında Avrupa'daki zengin mekânlar ve rahat yaşam tarzlarıyla Doğu'daki sokakları karşılaştırmak amacı güder. Bulunduğu dönemi temsil eden halk ve yaşadığı sokakların imarsızlığı, plansızlığı ve pis oluşu aslında Osmanlı'nın o dönem itibârı ile zayıf gücünü ve gerilemesinin simgesi iken; Batı, ilerlemenin zenginliğin ve üstünlüğün simgesidir. Batı her daim Doğu'nun felsefesine, kültürüne ve mimarisine ilgi duymuştur. Fakat bu ilgi eserlere de yansıtıldığı üzere zamanla Doğu-Batı karşıtlığı ve farklılığı üzerine inşa edilmiştir. Bu farklılık ile Batı Doğu karşısında kendisini ileri ve gelişmiş olarak inşa etmiştir. Sokaklarından da anlaşılacağı üzere Doğu az gelişmiş ya da evrimleşme sürecini tamamlamamış bir toplum olarak yansıtılmıştır. Simgelerin bu şekilde yansıtılmasındaki bir diğer unsur ise daha önce Hıristiyan başkenti olan İstanbul'un artık Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti oluşudur. Evlerin ve sokakların dar ve zikzaklı yapısı, evlerin sokağa fırlamış çıkmaları ve cumbaları Batılı seyyah ve ressamı oldukça rahatsız etmiştir. Artık İstanbul eski adıyla Kostantiniye değildir.

Samuel Sullivan Cox (1824-1889) seyahatnamesinde Kostantiniye'ye özlemi şu şekilde dile getirmiştir: “*Konstantin'in kenti zapt edilmeden evvel ne harikulâde cazibeleri vardı*”!<sup>133</sup>

Evlerin hemen arkasından kubbesinin çok azı ama minaresinin uzunca görüldüğü cami göze çarpıyor. Sivil mimarının yanı sıra dini mimarının de aynı kadrada olmasını daha önceki resimlerde de görmüştük. Osmanlı şehirlerinde gerek konut tasarımı gerekse yerleşim şekillerine baktığımızda sokak ve mahalleler bir mescit etrafında

---

<sup>132</sup>Arzu Gencer, “Kentsel Tasarım ve Peyzaj mimarlığı: Hacı Bayram Camii Çevresi Örneği”, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, 2002), 19.

<sup>133</sup>Sullivan Cox, *Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887*, 129.

oluşmaktadır. Konut ve yol ilişkileri ve çıkmaz sokaklarıyla genel bir görüntü sergileyen sokaklardaki minarelerin, resimlerde bu kadar yer alması bu anlayıştan dolayı olabilir.

Gustav Rasch (1825-1878), 'Türken in Europa' 19. yy. sonlarında Avrupa'da Türkler isimli seyahatnamesinde Doğu'daki Hıristiyanların başkenti İstanbul'dan bahsederken sokaklarda karşılaştığı manzaradan rahatsızlığını aşağıdaki satırlarda dile getirmiştir:

*Doğu'daki Hıristiyanların başkenti İstanbul'un enkaz ve külü üzerine kurulmuş olan İstanbul'un üzerinde, yani Avrupa'daki Türk egemenliğinin merkezi üzerinde, kesintisiz iki manzara tekrarlanıyor: ahşap kubbeler ve camilerin taş binaları. Ahşap dükkânlar, Türklerin tembel göçebeliklerini temsil ediyor, taş camiler de kanlı kılıçlarla yapılan fanatizmi, İslamiyet'in gerçek özünü. Eğer bir başkentte halkın tarihi, karakteri ve içyapısı ifadesini buluyorsa, o zaman İstanbul, Osmanlılığın ve onun dini kişiliğinin doğru imajını veriyor.<sup>134</sup>*

Seyyah burada sokakların, dükkânların binaların bu durumunu Türklerin tembelliğine dayandırmıştır. Oryantalizmin Doğululara yönelik yaptığı nitelendirmelerden biri de tembelliktir. Doğulu insanlar Batılılar tarafından aylak ve rehavet içinde işi gücü olmayan tembel insanlar olarak ima edilmiştir. Sokaklardaki ahşap dükkânlar Türklerin tembellikleri ve göçebelikleri ile bağdaştırılmış ve bunu da İslam'ın özü olarak takdim ettirmiştir. Sokaklara yansıyan manzaraların halkın ve kültürün karakteri olduğunu düşünen seyyah alaycı bir şekilde bu manzaranın tam da Osmanlı'yı yansıttığını söylemiştir.

---

<sup>134</sup>Gustav Rasch, *19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler*, çev. Hüseyin Salihoğlu, (İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2004), 166.

**Germain Fabius Brest (1823-1900), “Quartier de Constantinople”**

**Şekil 3.15:** Quartier de Constantinople



Germain Fabius Brest (1823-1900), “Quartier de Constantinople” isimli tablosunda mezarlığın ve çeşmenin içinde bulunduğu bir sokakla karşılaşıyoruz. Mezarlıktan çıkan üç kadın, çeşmede abdest alan iki figür, tepside yoğurt satan bir figür kompozisyonun izleyiciye en yakın yerinde kadrajın tam ortasında şekillenmektedir. Diğer tüm resimlerde olduğu gibi yine bir kubbe ve minare ile karşılaşıyoruz ve oryantalist ressamlar bize her sokağın bitiminde bir cami ile karşılaştıkları imajını veriyorlar. Mezarlık ile yan yana resmedilen camiyi bir mezarlık servisi örtmüş durumda. Zıt renklerde giydirilmiş figürlerin yanı sıra aynı canlı renklerle bezendirilen çeşme, oldukça dikkat çekiyor. Sokağın ortasında insanlara bakan bir köpek görüyoruz.

Sokakta yoğurt satan ve abdest alan adam, alış-veriş yapan kişiler ve mezardan çıkanlardan anlaşılacağı üzere dini faaliyetler ve sosyalleşme aynı sokakta gerçekleşir.

Toplumsallaşılan yer olarak gördüğümüz sokağın bu özelliğini ressamın kendisi dahi fark etmemiş olabilir.

Resimde yer alan evler sarı ve turuncu egzotik renklerde çizilirken genel olarak alçak resmedilmiş binaların yanında bir kat daha uzun bir bina dikkat çekmektedir. Bu bina sanki diğerlerinden daha farklı bir kuruma ait ya da daha varlıklı bir kişinin imajı verilmeye çalışılmıştır.

Karşılaşılan manzaraya yakın bir durumda John Covell'in (1638-1722) "Extract from the Diaries of Dr. John Covell 1670-1679" Bir Papazın Osmanlı Günlüğü Saray, Merasimler, Gündelik Hayat seyahatnamesinde bahsedilmiştir. "*Devrin bazı büyük adamları (şimdi İstanbul'da olan vezir dahil) kendileri için büyük binalar yapmaya teşebbüs etmişlerse de bu onların sonunu getirmiştir; bu kadar güçlendiklerinden dolayı şüpheyi üstüne çektiklerinden, Büyük efendi onların başlarını keserek mallarına el koyar*".<sup>135</sup>

Seyyahın satırları neden alçak binaların olduğunu dair bir açıklama niteliğindedir.

Covell'in satırlarında bahsi geçen yüksek binalarla ilgili kısmı destekleyici hadis şöyledir: "*Kıyamet alametlerinden biri de, yalın ayak, çıplak, yoksul koyun-keçi çobanlarının binaları yükseltmekte birbirleriyle yarış ettiklerini ve böbürlendiklerini görmendir*."<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup>John Covell, *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü Saray, Merasimler, Gündelik Hayat*, (Dergah Yayınları, İstanbul, 2011), 105.

<sup>136</sup>Tercid-i Sarih, Sahih-i Buhari Muhtasarı, Fiten: 25; Ahmed bin Hanbel, Müsned, II/313, çev: Hanifi Akın, 2017, 82.

**Germain Fabius Brest (1823-1900), “Uskudar”**

**Şekil 3.16:** Uskudar



**Kaynak:** Semra Garmaner, Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*, 2008, İstanbul, s. 245.

Germain Fabius Brest (1823-1900), “Uskudar” isimli eserinde diğerlerine nazaran nispeten daha geniş bir sokak resmetmiştir. Kadraja baktığımızda ilk dikkat çeken unsur tüm solgun renklerin yer alan sarı ve kırmızı kıyafetler içinde resmedilmiş figürlerdir. Resme hâkim olan genel rengin oldukça dışına çıkmış bu figürler etrafındaki figürlerle değil kendi içlerinde bir iletişim hâlinedirler.

Evlerin pencerelerini sokağa doğru çıkıntı şeklinde inşa edildiğini görüyoruz. Evlerin etrafı pis ve bazı gereksiz kumaşlar ile kötü bir görüntü yaratmaktadır. Kötü görüntüye sebep olan kumaşlar evlerin ikinci katından sarkıtılarak veranda işlevinde kullanılmaya çalışılmıştır. Her an düşecek ve yıkılacak gibi duran evler oldukça hantal ve bakımsız resmedilmiştir. Bu kumaşa kadrajın oldukça arkasında yine rastlamaktayız. Kötü ve düzensiz olan görüntü ile Türklerin imar konusundaki başarısız imajı çizilmiştir. Ortadaki iki figür Batılı ve egzotik giyinmelerine rağmen ölü toprağı serpilmiş kadar cansız, pis ve durağan bu sokakların canlanmasına sebep olacak etkeni sembolize ediyor olabilir. Egzotik renklerde resmedilen bu iki figür belki Batı'nın bizzat kendi olabilir.

Wittman'ın seyahatnamesinde İstanbul'un sokaklarının tasvir edildiği bölüm tablonun içeriği ile benzerliği bakımından örnek olarak verilebilir:

*İlk geldiğimde edindiğim izlenimin doğru olduğundan artık emindim: İstanbul'un sokakları istisnasız daracık, kötü yapılmış ve kirliydi. Evlerin hemen hemen tümü, pencereleri sokağa çıkıntı yapacak şekilde inşa edilmişti. Bu durum, havanın sokak boyunca rahatça dolaşabilmesini engelliyordu. Evlerin damları acınacak kadar kötü kapatılmıştı. Yer yer kırmızımsı bir kiremiti gevşek şekilde dizmişlerdi. Ama damda bir kedi koşsa bu kiremitleri hemen oynatabiliyordu; yani fırtınalı, yağmurlu havalara dayanacak damlar yapmamışlardı. Evlerin dış görünüşleri hem hantal, hem de bakımsızdı. Tüm süslemeleri içeriye yönelikti.<sup>137</sup>*

Bu etmenlerin yanı sıra sokak kişinin toplumsallaştığı bir mecradır. Çeşme, cami ve mezarlığın duvarının bir kısmının görüldüğü kadrajda sokakta kargaşadan uzak iletişim hâlinde ve keyifleri yerinde bir insan topluluğu ile karşı karşıyayız. Yine kadrajda insanlarla iç içe olan kedi ve köpek görmekteyiz. Sokaklar tek başlarına camiler ile fiziki yapıyı tamamlamaz. Bunların yanı sıra çarşı, hamam ve çeşme gibi yapılar da sokaklar ve sokakların oluşturduğu mahallelerin temel unsurları olmuştur.

---

<sup>137</sup>Wittman, *Osmanlı'ya Yolculuk 1799-1800-1801*, 20.

**Kont Amadeo Preziosi (1816-1882), “View of Ortaköy from Üsküdar Ridge”**

**Şekil 3.17:** View of Ortaköy from Üsküdar Ridge



Osmanlı şehrinin en önemli özelliği, fiziksel ve sosyal yönden klâsik İslâm şehri gibi mahalleler ve sokaklara bölünmesidir. Yaşanan bu bölünmenin sebebi toplumdaki etnik ve dini toplulukların farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Aynı dini cemaate mensup olan kişiler aynı mahallelerde oturup aynı sokaklarda toplumsal yaşamlarını sürdürürken bu daimi geçerli bir kural olarak konulmamıştır. Bahsi geçen durum mahalle ve içerisinde bulunan sokakların ortak yaşam alanı olarak ifade edilen bir toplumsal ve mekânsal birim olarak algılanmasıyla alakalıdır.<sup>138</sup> Yani sokaklar ve mahalleler toplumun faal olarak kullandıkları temel yaşam alanlarından biridir.

Kont Amadeo Preziosi (1816-1882), “View of Ortaköy from Üsküdar Ridge” eserinde Üsküdar’da bir sokak resmetmiştir. Resimdeki sokak perspektiften de anlaşılacağı üzere bir yokuşun hemen başlangıcında yer alan bir sokaktır. Christmast gibi bazı

---

<sup>138</sup>İsmail Kıvrım, “Osmanlı Mahallesinde Gündelik Hayat (17. Yüzyılda Gaziantep Örneği), Everyday Life in Ottoman Neighborhood (The Example: Gaziantep in 17th Century)”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, ISSN: 1303-0094, (2009), 232.

seyyahlar da seyahatnamelerinde dik yokuşlu sokaklardan bahsetmişlerdir: “*Limandan sağlı sollu kasvetli evlerle sıralanmış dik bir yokuş tırmanılarak geliniyor; böyle bir yol düzeni dünyanın başka hiçbir başkentinde görülmemiştir. Dükkânlar kemerli mezar odaları gibi*”.<sup>139</sup>

Seyahatname ve resimden anlaşılacağı üzere İstanbul’daki yol düzeni, şehir planlama ve imarı hakkında ciddi eleştiriler yapılmıştır. Bu yapılırken de Osmanlıların iş ve yöntem bilmezliği sık sık dile getirilmiştir.

Resimde sokak bomboş ve evlerin pencereleri tamamen kapalıdır. Genel olarak dış mimaride ahşap malzeme, kafes ya da kepenkler, çıkmalar, cumbalar kullanılmıştır. Sokakta yer alan konutların iki katlı, genellikle bitişik nizamda ve tek katlı oldukları anlaşılmaktadır.

Preziosi burada Osmanlı sokaklarında yer alan konutu sıkı sıkıya kapalı pencereleri ile sokaktan ve doğal olarak günlük hayattan kopuk ve yalıtılmış bir yaşama kültürünün ürünü hâline indirgemıştır. Resimdeki konutların hemen arkasında yine bir minare görmekteyiz ki her sokakta rastladığımız manzaranın aynısı. Sokaklardan oluşan mahalleler mescit ve cami etrafında kuruluyor olması aslında minarenin oradaki varlığını açıklıyor.

Christmast, sokakların yanı sıra bakımsız ve harap evlerden de bahsetmiştir: “*Şehir, yıllar öncesindeki gibi değişmeden kalmış: evler bakımsızlıktan harap, sokaklar dolambaçlı, kirli ve taş döşenmemiş*”.<sup>140</sup>

Covel’in seyahatnamesinde hantal ve değersiz olarak anlatılan evler ciddi eleştirilere maruz kalmıştır: “*Türkiye’deki binalar için size onların genellikle kasvetli, hantal, değersiz ve bakımsız olduklarını ve sadece cami, saray ve kamu binalarını beğendiğimi söyleyebilirim*”.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 15.

<sup>140</sup>A.g.e., 97.

<sup>141</sup>Covel, *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü Saray, Merasimler, Gündelik Hayat*, 105.



## Kont Amadeo Preziosi (1816-1882), İstanbul

Şekil 3.18: İstanbul



Kont Amadeo Preziosi (1816-1882), 1844 yıllarında geldiği İstanbul'un halkını, çarşılarını, mezarlıkların ve sokaklarını resmeden oryantalist ressamlardan biridir. "İstanbul" isimli tablosunda dükkânların yoğunlukta olduğu bir İstanbul Divanyolu'nu görüyoruz. Kasvetli ve küçük resmedilen dükkânların dışında oldukça hareketli bir hayat süre gitmektedir. İç taraflardaki sokaklara nazaran merkezde geniş ve iyi örgütlenmiş yollar dikkat çekiyor. Konut alanlarından çok dükkânların olduğu bu bölgedeki yapılar oldukça detaylı resmedilmiştir. Bu resimdeki sokağın merkezde olduğunu düşünmemize sebep caminin iri resmedilmiş olmasıdır. Sokaklarda mescit ya da küçük ebatlı camiler bulunurken şehir merkezinde camiler daha büyük ve ihtişamlı olmaktadır. Resimdeki cami, 1748-1755 tarihleri arasında İstanbul'da inşa edilen Nuruosmaniye Camii'dir. Caminin bulunduğu sokak oldukça canlı ticari faaliyetin yanı sıra, insanların oturup dinlendikleri kısacası ekonomik, dini, kültürel çeşitli faaliyetlerin aynı anda ve aynı ortamda yapıldığı bir alandır.

Resimde dükkânların içleri karanlık ve kasvetli resmedilmiştir. İstanbul'daki dükkânların genel görünümüyle alakalı Christmast seyahatnamesinde şunları yazmıştır: “Dükkânlar kemerli mezar odaları gibi”.<sup>142</sup>

**Germain Fabius Brest (1823-1900) “Shopping on Divanyolu”**

**Şekil 3.19:** Shopping on Divanyolu



**Kaynak:** Semra Garmaner, Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, İstanbul, s. 240.

Germain Fabius Brest (1823-1900) “Shopping on Divanyolu” isimli eserinde İstanbul Divanyolu’nda alışveriş yapan insanları resmetmiştir. Resmin sol tarafında bakırcı dükkânı görmekteyiz. Bakır oryantalist ressamlar için egzotik bir öge olduğundan dokusu oldukça güzel ve canlı resmedilmiştir. Sarı ve turuncu renklerin hâkim olduğu figürler kompozisyonun sağ sol ve ortasına gruplar hâlinde dağıtılmıştır. Perspektifinde etkisiyle sokağın girişi oldukça ferah ve geniş gösterilmiştir. Kompozisyonun solu daha aydınlıkken sağı daha karanlıktır. Resimde sol tarafın daha aydınlık olması günün o saatinde güneş ışığının geliş açısından kaynaklanmış olabilir. Öte yandan Brest’in ilgi çekici yapı ve eşyalarının bulunduğu tarafı daha aydınlık resmetmiş olması mümkün olabilir. Alışveriş sahnesinin resmedildiği bir kompozisyonda yine dini öğelere rastlıyoruz. Alışveriş kompozisyonlarında cami ve

<sup>142</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 15.

minare gibi ögelere rastlamamız seyyah Edmondo de Amicis'in 'İstanbul' seyahatnamesinde bahsettiği gibi Türklerin dinlerinden çok paraya önem verdikleri düşüncesinden kaynaklanıyor olabilir.<sup>143</sup> Çünkü hiçbir figürün camiye girişini veya çıkışını görmüyoruz. Ressama göre Türkler sanki camileri Tanrı'yı kandırmak amacıyla yüksekçe yapmışlar. Fakat onlar kendi gündelik ve dünyevi hayatlarına dinden bağımsız devam ediyorlar. Osmanlı şehirlerinden olan İstanbul'da ticaret bölümleri, konut bölümlerinden genellikle ayrıdır. Resimde de bu merkezi alanda konutları görmek mümkün değildir.

Gustav Rasch seyahatnamesinde Bizans'ın güzelliğinin üzerine çöreklenen Türklerin inşa ettiği çöp bir şehirden bahsediyor. Ressam sadece Doğu'daki Türklerin değil Avrupa'da yaşayan Türklerin de mahalleri aynı sefalet ve çirkinlik içerisinde olduğundan ve Türklerin nereye giderlerse gitsinler oradaki güzellikleri içi boş bir göçebe çadırına çevirdiklerini anlatmıştır.

*Türk attığı her adımıyla Balkan Yarımadası'ndaki binlerce yılın kültür ürünlerini çiğnedi. Yunanlı yazarların bize anlattığı ihtişam ve güzellik mucizesi Bizans'ın yerine, binlerce köşkün yerine Asya göçebelere pis kokular içinde büyük ve çirkin bir şehir kurdular. Evler ahşap barakalardan oluşmuş hep sersefil; göçebe çadırlarını andırmaktadır. Pis kokulu, çirkef çukurlu dar sokaklar, yağ pis içinde kayıklar, hiçbir düzenli biçimi olmayan köşeli dar pazar yerleri, pis kokular, istim ve pisli, acınacak ahşap evler – bugünkü İstanbul'un özelliğidir bunlar; Avrupa'daki öteki Türk şehirleri de bunlardan farklı özellik taşıyor. Türk şehirleri sadece hacim ve büyüklük bakımından ayrılır.<sup>144</sup>*

Rasch resimde de görülen ahşap dükkânların Türklerin aynı göçebe kültürü ve tembelliğinin bir eseri olduğunu belirtmiştir. Birçok oryantalist sokak resimlerinde karşımıza çıkan tek düze camilerin fazlalığını da yukarıdaki satırlarla ifade etmiştir. Bu camilerin içinin boş ve yavan olduğunu söyleyen seyyah aslında kendi dini mimarisi ile camiyi karşılaştırır. Batılı ressamlar yüksek, bezemeli ve kabartmalı katedrallere, fresklerin ve ikonaların olduğu kiliselere ve onun estetik öğretisiyle gelişmiş bir algıya sahiptir. Onların estetik algısı öyle mabetler görerek gelişiyor. Türkiye'ye geldiğinde ise hiçbir tasvirin bulunmadığı camileri yavan buluyorlar.

---

<sup>143</sup>de Amicis, *İstanbul*, 86.

<sup>144</sup>Rasch, *19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler*, 17-18.

*Bu pis evler deryası arasında, bu bozuk, kasvetli, dar ve karanlık sokaklar arasında Kur'an'ın padişaha emrettiği gibi 'Hıristiyanların iliğinden ve esirlerin fidye paralarından' oluşturulan çok sayıda cami yükseliyor. Bir cami tıpkı diğer camiye benziyor; tek düze, içi boş, yavan, dış kısımları hep aynı görünümde, aynı biçimde tekrarlanmış. Ahşap dükkânlar tembel Türklerin göçebe özelliğini yansıtıyor. Hıristiyanların iliğinden ve kanından yapılan tek düze camiler ise kanlı kılıçların fanatizmini, İslamiyet'in gerçek özünü temsil ediyor. Burada ziraat iki bin yıl öncesinin Yahudi geleneklerine göre yapılıyor. En zengin ve en verimli ülkelerden biri olan bu ülkede ithalat ihracatın dört katına çıkmış. Türk devlet makinesi yeryüzünün en düzensiz çalışanı ve en derbederidir.<sup>145</sup>*

### **Fausto Zonaro (1854-1929), Street Scene**

**Şekil 3.20:** Street Scene



**Kaynak:** Semra Garmaner ve Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, İstanbul, s. 271.

Fausto Zonaro (1854-1929), 'Street Scene' isimli eserinde İstanbul'un sokaklarından birini resmetmiştir. Kalabalık sokağın ortak yaşam alanı olarak resmedildiğini görüyoruz. Konut alanlarının bulunduğu sokakta kadın ve erkek figürler aynı kompozisyondadır. Kadrajın tam ortası ve yukarısında bir caminin kubbesi var. Gökyüzü ile birleşen kubbe kutsallığı simgeliyor. Kadrajın yanından giren tente ve taburede oturan figürlerden anlaşılacağı üzere sokakta bir kahve bulunmaktadır.

<sup>145</sup>Rasch, 19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler, 17-18.

İncelenmiş tüm sokak resimlerinde yer alan sokakların yol uzunlukları oldukça farklıdır. Yollar ani bir biçimde bir kurala uymadan yön değiştirebiliyor. Batılı resamlara göre bu şehir planlamasının yapılmadığını hatta yapılamadığının göstergesidir. Gecekondulaşma dolayısıyla plânsız büyümeden dolayı biçimsiz ve belli bir sisteme oturmamış sokaklara Batılı araştırmacıların resim ve seyahatlerinde oldukça yer verilmiştir. Ahşap binalar karmaşık ve bitişik durumda sokağın her iki kanadında yan yana dizilmiş durumdadır. Resmin iki yanında kirliliğin temsili olarak konulmuş tenteler yırtık ve harap hâldedir. Ahşap binalar sokağın iki tarafında karmaşık ve düzensiz biçimde dizilmiştir.

Seyyah Gustav Rasch seyahatnamesinde imar bilmezliği ve “ahşap karmaşa” diye adlandırdığı ahşap binaları şu şekilde ifade etmiştir:

*Pera Galata'dan yukarı doğru uzanan tepenin arkasında yükseliyor, bir cadde üzerine ötekinin, bir semt üzerine bir diğerinin kurulduğu, piramit biçiminde taş binalardan ve mimari değeri olmayan ahşap evlerden oluşan bir karmaşa. Her taş bina yüksek, dar, çirkin, üst üste bir sürü kat; caddelerin hepsi dar, köşeli, eğri, yokuşlarda dolaşık çoğunlukla yüksek basamaklarla elverişsiz biçimde uzayıp gidiyor. Kaldırımlar iğrenç, tretuarlar alışılmadık rahatlıkta; caddenin ortasında sular nerede yol bulursa o tarafa doğru akıyor; yağmurlu havalarda bu eğri, delik deşik ve dar tepe caddelere sadece atla ya da tahturevanla girilebiliyor; arabanın sığıması olanaksız.<sup>146</sup>*

Resimde evler ve tenteler büyük bir karmaşa yaratmıştır. Tentelerin seyirciye en yakın kısmında kadraja girmesi izleyiciyi normal durumda rahatsız etmesinden daha şiddetli rahatsız etmektedir. Gustav Rasch seyahatnamesinde cadde, sokak ve evleri göçebe çadırlarına benzetmiştir.

*Peki Türkler İstanbul'un güzelliği ve ihtişamı yerine, İslamiyet'in yıkıcı öfkesi sonucunda ortadan kalkan binlerce köşkün yerine ne koydular ki hemen hemen hiçbir anı kalmamış? Sadece ahşap sefil baraka ve evlerden oluşan pis ve büyük bir kent; biçimleri Asya çöllerinde sürülerle, atlarla ve develerle dolaşan göçebelerin çadırlarını andırıyor. Kaldırımlarında deliklerin taşlardan daha çok olduğu pis kokulu dar caddeler; evlerin numaraları bulunmadığı gibi sokakların da adları hemen hemen yoktur. Yolculara boş penceresiz tek odayı konaklama yeri olarak sundukları pis hanlar. Geniş meydanlar yerine düzensiz, dar ve eğri büğrü, hiçbir*

---

<sup>146</sup>A.g.e., 56.

*düzeni olmayan pazar yerleri. Ne tarafa giderseniz, ne tarafa bakarsanız leş gibi koku, islim ve pislik. Bu bozuk, karanlık ve pis kokan sokaklardan at sırtına geçerken, o eğri büğrü sokakların ev sıralarını oluşturan sefil ahşap barakaları görünce her zaman ahşap dükkânda oturan tembel göçebeyi hatırladım. Her Türk kenti işte bu özellikleri taşır. Sadece hacim ve büyüklük bakımından birbirinden ayrılır.*<sup>147</sup>

Bizans dönemindeki geniş meydanları imar ve kentleşme hakkında bilgisi olmayan Türklerin dar ve düzensiz pazar yerlerine çevirdiklerinden bahseden seyyah, sokakları ise pis ve karanlık betimlemiştir.

Jean de Thévenot (1633-1667) “Voyage du Levant” seyahatnamesinde İstanbul evlerinden şöyle bahsetmiştir: “İstanbul’un sokakları çok kötüdür; çoğu dar ve dolambaçlıdır, pazar kurulan birçok meydan vardır”.<sup>148</sup>

Rasch İstanbul’daki sokakların bir sıkıntısının da aydınlatma olduğunu belirtmiştir. “Türkler bugüne kadar İstanbul’u daha çok aydınlatılmı diye akıl yürütmemişler. Buna esasen ihtiyaçları da yok, çünkü Türk, bilindiği gibi evini, mağazasını, dükkânını ve kahvehanesini kapattıktan sonra güneş batımıyla yatağına çekilir. Bununla birlikte Pera’nın caddeleri akşamları gazla aydınlatılıyor”.<sup>149</sup>

İstanbul’a gelen seyyahlar ve ressamların bölgedeki daha modern olan Pera civarındaki mahallelerde kaldıkları biliniyor. Birçok seyyah seyahatnamelerinde Pera sokaklarından sıklıkla bahsetmiştir. Bunlardan biri olan Rasch Pera’dan seyredilen İstanbul manzarası ile aslında olanı yorumlamıştır.

*Pera Köprüsü’nü geçtikten sonra Haliç’in ötesinde oldukça büyük bir meydan vardır. Meydanın sağ tarafında Avrupa tarzında kahvehaneler bulunuyor. Sol taraftan ileriye doğru bizi İstanbul’un içine götüren caddeler açılıyor. Bu caddelere girer girmez Pera köprüsünden seyrettiğimiz Doğu’nun o güzelim imajı kayboluyor. İlk adımda pisliğin ortasında buluyoruz kendimizi; Doğunun derbederliği ve bakımsızlığı içine giriyoruz.*<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup>A.g.e., 162-163.

<sup>148</sup>Jean de Thévenot, *Thévenot Seyahatnamesi*, S.2, (İstanbul: Kitap Yayınevi, Sahaftan Seçmeler Dizisi, 2014), 58.

<sup>149</sup>Rasch, *19.yy. sonlarında Avrupa’da Türkler*, 70.

<sup>150</sup>Rasch, *19.yy. sonlarında Avrupa’da Türkler*, 95.

De Amicis, 'İstanbul' seyahatnamesinde Pera ve Galata'yı anlatmıştır. Buralardan uzaklaştıkça rastladığı mahallelerden 'sonsuz bir kederin hüküm sürdüğü mahalleler' olarak bahsetmektedir.

*Ne kadar uzaktır Galata ve Pera! İnsan kendini başka bir âlemde, başka bir zamanda hisseder, sanki Muhteşem Süleyman'ın, II. Bayezid'in İstanbul'undadır ve o meydandan çıktığınızda, Osmanlı'nın heybetini yansıtan o görkemli abideyi gözden kaybettiğinizde, kendinizi yeniden ahşap, sefil, yıkılmak üzere olan, pis ve gariban İstanbul'un ortasında yapayalnız bulursunuz. İlerledikçe evlerin rengi solar, çatılar dökülür, çeşmelerin yalıkları yosun bağlar, etrafını çalılar, ısırğan otları bürümüş, duvarları çatlak, minareleri ahşaptan ufacık camiler çıkar karşınıza; harap türbeler, bozuk merdivenler, molozla doldurulmuş geçitler, atmaca ve leyleklerin kanat çırpışından ya da görünmeyen bir minareden gırtlaktan gelen sesiyle Allah kelamını haykıran yalnız bir müezzinin sesinden başka hiçbir şeyin işitilmediği, sonsuz bir kederin hüküm sürdüğü mahallelerdesinizdir.<sup>151</sup>*

---

<sup>151</sup> de Amicis, *İstanbul*, 42-43.

### 3.3. Dikey Unsur

Eugene Napoléon Flandin (1809-1889), “Obelisco di Hippone Istanbul”

Şekil 3.21: Obelisco di Hippone Istanbul



Tablo 3.3: Dikey Unsur Göstergebilim Çözümleme Şeması

Mimari Unsur	Açık Anlam	Gizlenen Anlam	Derin anlam	Gerçek Anlam
Dikey Unsur	Mısır'dan getirilmiş dikilitaşın cami ile birlikte dikey ekseninde resmedilmesi	Osmanlı mimarisini inşa eden Batı medeniyeti	Osmanlı Mimarisi Antik Mısır ve Roma medeniyetinin üzerine oturmuştur	Vahşi gösterilerin yapıldığı hipodromun Osmanlı tarafından yeniden inşasından sonra insanların barış ve sükûnet içinde yaşadıkları bir meydana dönüşmesi. Akdeniz medeniyetini takip eden Osmanlı.

Eugene Napoléon Flandin (1809-1889), “Obelisco di Hippone Istanbul” resminde hem dikilitaş hem de camiyi bir arada görüyoruz. Batılı ressamın mimari elemanlara nereden, hangi açıdan ve nasıl baktığı yapılan eseri yorumlamada önemli bir noktadır. Resme baktığımızda Mısır'dan getirilmiş dikilitaşın cami ile birlikte dikey ekseninde



resmedildiğini görüyoruz. Resimde Mısır'a ait bir diğer unsur da deve figürüdür. İki resim objesinin aynı kadrajda bir arada bulunmaları tesadüfi değildir.

Mısır hükümdarı III. Tutmosis tarafından yaptırılmış olan Dikilitaş, Bizans'ı kuran I. Constantinus (337-361) tarafından kendi adını verdiği başkent Konstantinopolis'e getirilmeye çalışılsa da başarılı olunamamıştır. Oğlu II. Constantinus zamanında da İstanbul'da birçok heykel ve anıtın süslendiği meydana getirilmek istenmiştir. İstanbul'a tam olarak ne zaman geldiği bilinmeyen III. Tutmosis dikilitaşı Marcellinus Comes'e ve Dikilitaş'ın altındaki kitâbeye göre Julianus'tan sonra tahta geçen Bizans imparatoru I. Theodosius'un (379-395) hükümdarlık dönemine rastlayan 390 yılında, Konstantinopolis hipodromunun orta yerindeki spinaya dikildiği belirtilmiştir<sup>152</sup>. Dikilitaş Doğu'ya ait bir öge olmasına rağmen Bizans tarafından İstanbul'a getirilmiştir. Doğu kültürünün temelleri dahi Batı medeniyetinin sayesinde atıldığı imajı verilmiştir. Resimde Doğu'ya ait iki unsurun yan yana konulması rastlantı değildir. Sultanahmet Camii ve dikilitaş Doğu ürünü ve ikisi de dikey unsurlar ile çalışılmış.

Resimde dikilitaş ve minareler perspektif ile neredeyse aynı boyda resmedilmiştir. Kapalı kadraj ön planda ve dolayısıyla ressam bizim kısıtlı bir alanla ilgilenmemizi istiyor. Burada bir yönlendirme söz konusu: Ressam izleyenini resmi yorumlarken özgür bırakmıyor. Kapalı kadrajda zaman durur ve sadece ressamın hedeflediği zamanda kalınır.

Resimde tek kaçışlı perspektif ve açık kadraj kullanılmıştır. Açık kadraj, Rönesans sonrası Maniyerizm ile başlamıştır. Etkisinin en yoğun hissedildiği dönem olan Maniyerizm'den sonra barok dönemde de yer yer kullanılmıştır. Barok dönemde hem açık hem kapalı kadraj kullanılır. Ressam izleyicisini hem o anda tutup o an hakkında fikir üretmesini isteyebilir, hem de açık kadraj kullanarak kadrajın dışındaki bir zamanı da düşünmesini isteyebilir. Açık kadrajda bazı öğeler resmin dışına taşar ve kadrajın dışında da başka bir zamanın ve hayatın yaşandığına dair ipucu verir. Açık kadraj resimde konuya dâhil objeler kullanılarak sağlanır. Bu resimde ağaçlar ve yol dışarı çıkmasına rağmen kapalı kadraj olmasının sebebi, figürlerin, minarenin, caminin ve

---

<sup>152</sup>Turgay Tuna, "İstanbul'da bir Mısır Anıtı", *Sky Life* (Temmuz 1998), 21-22.

dikilitaşın yani konuya dair hiçbir dikey obje dışarıda kalmadığı için bu bir kapalı kadrajdır. Resimde minare, dikili taş ve hatta figürlerin hepsi dikey formda kullanılmıştır. Ressam mekânla dik formda kullandığı figürleri bütünleştirmiştir.

Resimde sıcak ve soğuk renklerin iç içe geçtiğini görüyoruz. Ressam gökyüzünü resmederken soğuk renkler kullanmış. Tabloda resmedilen cami soğuk algılansa da burada gölgelerinde kullanılan turuncu renk onun soğuk olmasını engelliyor. Kubbede sarılar görüyoruz. Fakat kubbe ve camide görünen pembe, gökyüzünden yansıdığı için bize caminin soğuk görünmesini sağlıyor. Burada bir yönlendirme söz konusu. Burada dayatmayı görmeyi engelleyecek turuncu rengi kullanarak bunu örtüyor. Ressam camiye soğutmamış fakat izleyicinin onun soğuk bir renkte olduğunu düşünmesini pembe tonlar kullanarak sağlamıştır. Burada dikilitaş oldukça sıcak tonlarda izleyici tarafından algılanırken, cami daha soğuk tonlarda algılanmaktadır. Cami varlığı itibâri ile gri-beyaz mermerden yapılmış kütleli bir yapıdır ve gökyüzündeki maviyi yansıtabilir ve hava güneşli değil ve bu havanın rengini yansıtan da camidir. Havanın güneşli değil de bulutlu ve kapalı olması o anda o topraklarda bulunan medeniyet ile bağlanabilir. Tabloda kullanılan kırmızı gibi canlı renklerin oryantalist tablolarında kullanılması tesadüfi değildir. İnsanlar tanımlayamadıkları şeyleri, merak eder ve keşfetmek ister. Tablolarda yer alan canlı ve zıt renklerin yer alması da bu sebeple olabilir. Sarı, kırmızı, turuncu, pembe gibi canlı renklere oryantalist tablolarında sıklıkla rastlıyoruz. İnsan psikolojisinde kırmızı güç ve heyecanı temsil ederken, sarının sıcak tonları ise güneş gibidir; ihtiyaç duyar ve severiz, fazlası ise bize zarar verir. Kırmızıdan sonra en sıcak renk olan turuncu ise şatafat ve gösterişin rengidir. Sarı varlığı itibâriyle cezbedici ama kişiyi cezbetmediği ölçüde de tehlikelidir.

Rasch seyahatnamesinde dikilitaşın bulunduğu At Meydanı'ndan bahsetmiştir. Seyyah Meydan'ın Osmanlı'ya geçtikten sonra bozulduğunu ve bunun da İslamiyet'in bozulmuşluğuna ve fanatizmine dayandırmıştır. Osmanlı'nın Roma medeniyetinin üzerine oturduğu alt zeminini oluşturan resmin bir diğer yansımalarını da seyahatnamede görüyoruz.

*At Meydanı enkazı ve bozuk zeminiyle bugün bir çöl görünümünü almış; bahçe düzenlenmesi ve çimlenmesi gerekiyor... Camiler hakkında biraz söz söyleyeceğim ama önce meydana Ayasofya Kilisesi tarafına girip Konstantin'in Porfirisi Sütunu'na bakınca görüntüye gelen manzarayı ele almak istiyorum. Böyle bir manzara yeryüzünün hiç birinde yok. Binlerce yılı kapsamak ve efsanevi Mısır*

*fıravunları zamanına kadar tarihin derinliklerine inmektedir. Görünüş ilginç olmakla birlikte acıklı ve üzücü bir doğaya sahiptir. Çünkü üzerinde İslamiyet'in bozulmuşluğunun ve fanatizminin yaptığı tahribatın damgasını taşıyor. Yunan imparatorlarının hipodromu süsledikleri sanat anıtlarından sadece üç tanesi duruyor ve bu üçünden sadece bir tanesi zarar görmemiş, o da granit olan Dikilitaş'tır.*<sup>153</sup>

Fakat seyahatnamede bahsedilen sanat anıtları ile süslü hipodrom Roma döneminde spor ve savaş meydanı olarak kullanılmıştır. Dönemin takımlarından olan maviler ve yeşiller ölümcül rekabetlerini taşıdıkları bu meydanı birçok kez harap etmişlerdir. Bazen iki tarafın çatışması şehrin yakılıp zarar görmesine kadar ulaşmıştır. İnsanların birbirleri ile savaştığı o hipodromdan eser yok artık. Resimde insanların barış içinde bir arada buldukları meydanı görüyoruz.<sup>154</sup>

Joseph von Hammer (1774-1856) seyahatnamesinde dikilitaşın üzerindeki bronz süslerin çalınıp yıkıldığından, at ve heykelin ise dökümhanede eritildikten bu sanat eserlerinin işlevi dışında Süleymaniye Camii inşaatında kullandığından bahsetmiştir. Bu açıdan bakıldığında barbar ve sanattan anlamayan Doğulular, Batı medeniyetinin kültürel mirasına sahip çıkmamakla kalmayıp onu başka bir yapıda kullanarak saygısızlık etmişlerdir. Bizans döneminde de devşirme malzeme kullanılmıştır. Hipodrom Bizans döneminde Avrupa'nın ve Asya'nın on beş şehirden devşirilen sanat eserleri ve heykelleri ile süslenmiştir. Hipodrom'un spina üstündeki anıtlardan olan dikilitaş Mısır'dan getirilmiştir. Yılanlı sütun Delphoi'deki Apollon Tapınağı'ndan devşirme olarak getirilmiş ve hipodroma dikilmiştir. Yılanlı sütun Neo-Roma'nın yeniden inşası sırasında Roma İmparatorluğu'nun çeşitli eyaletlerinden kıymetli taşlar anıtlar, heykeller ile birlikte getirilmiştir.<sup>155</sup>

*Saray Meydanı, küçük düzensiz bir meydandır; kuzey tarafı sur ve saray kapısı, batı tarafı Küçük Ayasofya'nın papazlara özel bölümü ile çevrilidir. Ortada büyük bir çeşme vardır ki güzellik ve genişlik bakımından Tophane'deki çeşme ile yarışacak durumdadır. Bu meydan, bir zamanların Augusteon ve Constantini Forumu'nun, eski Bizans'ın baş meydanının küçük bir bölümünü içine almaktadır. Forum'un yönü ve*

<sup>153</sup>Rasch, 19.yy. sonlarında Avrupa'da Tükler, 114.

<sup>154</sup>Nahit Yıldırım, "Constantinopolis Hipodromu", (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Konya 2013), 31-33.

<sup>155</sup>Yıldırım, Constantinopolis Hipodromu, 110.

*büyüklüğü hakkında gerçek bir tasavvur oluşturmak için, evvela Augusteon'un ortasında bulunan büyük sütunun olduğu yeri ziyaret etmeliyiz. Ayasofya'nın yanından doğru geçerek hemen buraya bitişik olan sultan kabirlerinin önünden cephanenin köşesinden sağ karşıdan aşağı inen küçük bir çeşmenin olduğu sokağa girelim. Bu küçük çeşme, sütunun yükseldiği yerde idi, zira Gylles burada çeşmenin son temel taşların söküldüğünü görmüştür. Bizzat porfir sütunu (Dikilitaş), otuz yıl önce üzerindeki at ve bronz süslerle çalınmış ve yıkılmıştı. Uzan zamandır birinci avluda duran at ve heykel Tophane'deki dökümhaneye götürülerek eritilmiş ve fakat sütun Süleymaniye Camii'nin inşasında kullanılmıştır. Bütün heykelleriyle birlikte bu sütun, Bizans'ın taşıyıcı abideleri ve sütunların arasında en güzel ve dikkat çekici eserdir; başka sütunların hiç olmazsa harabeleri kalmıştır, bundan ise hiçbir şey ortada kalmamıştır. Bu durumlar hakkında tam malumata sahip bilgin Gylles'in şahitliği olmaksızın bunların bir kez orada var olduklarından dahi haberdar olmayacaktık. Dahası sütunu taşıyan yedi basamaklı sütun kaidesinin yerinde bugün su içmek ve abdest almak için küçük bir çeşmenin inşa edildiğini bilemeyecektik.<sup>156</sup>*

Osmanlı mimarisinde caminin yapı elemanlarından olan minarenin kökeni Halife Muâviye dönemine dayanmaktadır. Müslümanlığın yayıldığı dönemlerde Mısır'ı fetheden kumandan Amr b. Âs 21 (642) yılında birinci İskenderiye kuşatmasından döndükten hemen sonra Fustat şehrinde bir cami yaptırmak istemiştir. İslâmiyet'in ilk dinî yapılarından olan camii basit ve sade bir yapıda inşa edilmiştir. Bir rivayete göre eski bir Kopt kilisesinin harabesi üzerine konan camii Muâviye döneminde 673 yılında yıktırılmış ve doğu ve kuzey tarafından daha geniş olarak yaptırılmıştır ve dört köşesine dört minare ilâve edilmiştir. Minare geleneğinin başlangıcı bu döneme dayanmaktadır.<sup>157</sup>

Tabloda kubbe, minare ve dikilitaşın tek kadrada kullanılması aslında bir mesajın zemini olabilir. Kubbe geleneğinin Bizans mimarisinden Osmanlı mimarisine geçmesi, minare formunun ise dikilitaş formu ile benzerlik göstermesi aslında tek bir metnin alt okumasıdır. Dikilitaş Doğu medeniyetine ait olmasına rağmen Batı medeniyetinin kökeni Roma tarafından bu topraklara getirilmiştir. Bu durumda kubbe ve minare Batı'dan öykünerek Osmanlı mimarisine girmiştir. Osmanlı Batı ve Mısır

---

<sup>156</sup>Von Hammer, *İstanbul ve Boğaziçi*, 89.

<sup>157</sup> Türkiye Diyanet Vakfı, *İslam Ansiklopedisi*, Amr B. Âs Camii, Müellif: Semavi Eyice, 3. Cilt, 81-81.

medeniyetlerden mülhemdir. Minarenin yüksekliği ve göğe değmesi İslam dinini 'Obelisk' gibi gökyüzüne yükselme, Tanrı'ya yakınlık çabasına bir atıf olarak resmedilmiş olabilir. Bu minareler medeniyetin Tanrı'ya yakın bir kule inşa etmesine benzemektedir.

Rasch seyahatnamesinde kubbe geleneğinin Ayasofya kilisesinin taklidi ile geliştiğini söylemekle kalmamış Osmanlıda mimarlık olmadığı gibi mimarın da bulunmadığını iddia etmiştir. Camileri yavan ve tek düze bulan seyyah Batı'daki yapıların süslemeleri ile Doğu mimarisindeki sadeliği karşılaştırmıştır. Burada Doğu mimarisi yerilirken Batı mimarisi yüceltilmiştir. Batılı seyyah camiler ile kültür katliamını bağdaştırmıştır. Kiliselerin üzerine basarak yükselen camiler Türklerin Batı kültüre sahip çıkmayı ve o kültürü ezici bir şekilde yıktığına bir gönderme olmuştur. Kubbenin yaratıcısı Bizans, minareye ilham veren dikilitaşları İstanbul'a getiren de Bizans olduğundan Osmanlı mimarisinin geleceğinin inşası Batı tarafından yapılmıştır.<sup>158</sup>

*Müslümanlar arasında mimarlık olmadığı gibi mimar da yoktur. Bu yüzden tüm camiler dış görünüşü bakımından Ayasofya Kilisesinin taklididir; İslamiyet'in içinin yok olduğunu gösteren bir kanıt. Her cami diğerine benziyor: direkler üzerine oturtulan bir kubbe, iki, üç ya da altı minare, türbeli bir mezarlık, dik duran mezar sütunları ve serviler, büyükçe ya da küçükçe bir avlu ile çevrilmiş. Hepsinin birbirinin aynı olan iç manzara: büyükçe ya da küçükçe bir salon, bunun üzerine mutut olarak sütunlar desteğindeki bir kubbe, buradaki iç bölmeler ise bomboş. Bizdeki kiliselerin ve katedrallerin süslemelerinden camilerde eser yok. Resim, heykel, oyma ve duvar tabloları gibi şeyleri beyaz sıvanmış duvarlarda bulmak olanaksız. Duvar süslerini sadece halifelerin adları ya da Kur'an ayetleri oluşturuyor. Alçak bir minber, yüksek mihrap yerine Doğu duvarına bir niş, direklerin arasından deve kuşu yumurtalarından ve lambalardan oluşturulan merkezleri aynı olan bir sürü çember: her caminin içinde görebileceğiniz işte bunlar. İslam'ın ibadeti ve İslam'ın kendisi gibi camileri tekdüze ve boştur. İstanbul'daki camiler, Osmanlıların Avrupa'daki kanlı tarihlerinin taştan yapılmış kitaplarıdır. Bunların çoğu Yunan kiliselerinin enkazı üzerine ve o enkazlardan yapılmıştır. İnşaat masrafları Hıristiyanların sırtından ve fidyelerinden çıkarılmıştır. Örneğin camilerin en eskisi On İki Havari Kilisesi'nin yıkıntıları üzerine yükseliyor.<sup>159</sup>*

<sup>158</sup> Rasch, 19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler, 128.

<sup>159</sup> Rasch, 19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler, 166.

*Grimm aşağıdaki sözleri maalesef haklı olarak söylüyor: ‘İmparatorluk gücünün yüzyıllar boyunca At Meydanı’nda birlik içinde ortaya çıkardığı şahanelikten bugün öylesine az şey geride kalmış ki, insanın bunu nasıl bir barbarlığın, kötülüğün ve cahilliğin tahrip ettiğini, üzülmemek için en iyisi ğrenmemesidir. İnsan eserlerin tahribatında en masum olan zaman faktörüdür, oysa o haksız yere suçlanır.’<sup>160</sup>*

Seyyah satırlarında zaman faktörünün yıkımın sadece görünür katili olduğunu söylemiştir. At Meydanı’nın eski karmaşık durumunu gözleyip tek suçlu olarak Osmanlı Devleti’ni grmştir. Bu paragraflarda iç grup-dış grup ilişkisi görülmektedir. Seyyahın dış grup olarak gördüğü Doğu medeniyetinden kendi grubu olan i grubunu kayırmak adına son derece katı ve kalıcı olan kalıp yargıları ile yaklaştığını görüyoruz. Bu dış grubun yalnızca olumsuz algılanmasına değil, aynı zamanda dış gruba düşmanlık beslenmesine de yol açar. Dolayısıyla gruplar arası çatışma meydana gelir. Bu durumda Batı kendi tarihini gizlemiş ve n yargıları ile Doğu medeniyetini eleştirmiştir. Böylece kendini yeniden inşa süreci doğmuştur.

Edmondo de Amicis, ‘İstanbul’ seyahatnamesinde Bizans kültürüne ait hipodrom da başta olmak üzere birçok yapının zamanla yıkımından veya dönüşümünden bahsetmiştir. Konstantin’in bir harabeye dönüştüğünü ve onun üzerine kurulan İstanbul’u anlatan seyyah “İstanbul, bir kabrin üstüne uzanmış cariyeye gibi, gününün gelmesini bekliyor” satırlarıyla umutsuzluğunu dile getirmiştir. İstanbul’dan bir kadın olarak bahsetmesi eski güzelliğine ithaf olup, esir bir cariyeye olarak bahsetmesi işgali anlatmaktadır.

*İşte İstanbul. İlahi şehir. Ama yine de bu uçsuz bucaksız Asya kasabasının (İstanbul’un Asya yakası), bu heybetli müzenin ikinci Roma’nın harabeleri ve İtalya’dan, Yunanistan’dan, Mısır’dan ve Anadolu’dan kaçırılan hazinelerin üstünde yayıldığını düşününce, bunu hatırlamak bile ilahi bir rüya gibi zihni allak bullak eder. şehri denizden surlara kateden büyük kemerler, yıldıızlı kubbeler amfiteyatroların ve hamamların muazzam sütunları üstünde yükselen devasa atlı heykeller, somaki kaideler üstüne oturmuş tunçtan sfenksler, granitten yapılmış cephelerinde mermerden tanrılar ve gümüşten imparatorların arasından yükselen tapınaklar ve saraylar nerede? Her şey yok olup gitmiş ya da şekil değiştirmiş. Tuntan atlı heykeller eritilip top yapılmış; dikilitaşların bakır kaplamalarından para dökülmüş; imparatorielerin lahitleri çeşmeye dönüşmüş; Azize Eirene Kilisesi*

---

<sup>160</sup>A.g.e., 162.

(Aya İrini Kilisesi) cephanelik, Constantinus sarnıcı ışık, Arcadius sütununun kaidesi nalbant işliği, Hipodrom, at meydanı olmuş, sarmaşıkların kapladığı imparator sarayları birer yıkıntıya dönüşmüş amfiteyatrolarda mezarlık otları bitmiş, yangınlar sebebiyle kömüre kesmiş ya da istilacıların palalarıyla parçalanmış birkaç kitabe, bu tepelerde vaktiyle Doğu İmparatorluğu'nun muhteşem payitahtı bulunduğunu hatırlatıyor. Bu azametli harabenin üstünde İstanbul, bir kabrin üstüne uzanmış cariye gibi, gününün gelmesini bekliyor.<sup>161</sup>

**Germain Fabius Brest (1823-1900), “The Hippodrome 1882”**

**Şekil 3.22:** The Hippodrome 1882



**Kaynak:** Semra Garmaner, Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 240.

Germain Fabius Brest (1823-1900), “The Hippodrome 1882” tablosunda At Meydanı’nı resmetmiştir. Tabloda minare ve dikilitaş gibi dikey unsurları bir arada görüyoruz. Roma döneminde tiyatro, gladyatör dövüşleri, resmî geçitler, devlet törenleri, alay geçişleri ve siyasi toplantılar için kullanılan hipodrom, Osmanlı döneminde resimde görüldüğü üzere pazar yerine dönmüştür. Meydanın çevresinde ev yapılanması da görülmektedir. Eski gücünden ve eski görkeminden oldukça uzak resmedilmiş hipodrom, halkın atlarını gezdirdiği ve sattığı alış-veriş yaptığı sıradan

<sup>161</sup> de Amicis, *İstanbul*, 45-46.

bir meydan olarak betimlenmiştir. İstanbul'un fethi ile hipodromun başına gelen talihsizliği Gustav Rasch seyahatnamesinde şöyle anlatmıştır:

*Yunan imparatorları bir zamanlar Hipodromu heykeller ormanı ve heykeltıraşlığın şaheserleriyle süslemişlerdi, onlar şimdi nerede? Yunan tanrılarının, Roma ve Yunan imparatorluklarının heykelleri nerede? Bize o zamanın yazarlarının anlattığı Eskiçağın hayvan heykelleri nerede? Hipodrom'un sonunda bir kulede duran bronzdan yapılmış ünlü dört at nerede? Heykeller ormanı, İstanbul'un üç kez yapılan fethi sırasındaki (1203 ve 1204 yıllarında gerçekleşen Haçlı Seferleri ve 1260 Latin istilaları) akınlarda yerle bir oldu. Kuşatma sırasında tahrip olmayanları da daha sonra Türkler tahrip etti. Türk ayağını nereye atarsa çimen bile kurur ya. Fenikeliler, Yunanlılar ve Romalılara ait kültür devirlerinde zengin gelişen şehirlerle kaplı olan Küçük Asya'nın ve Kuzey Afrika'nın kıyıları, bugünkü ıssızlıkları ve terk edilmişlikleriyle bu cümlenin acıklı kanıtı oluyorlar. Hipodrom'un başına da, adı Atmeydanı'na dönüştürülünce aynı şey geldi. Avrupa'nın ve Asya'nın on beş şehrin sanat eserlerinden devşirilen heykeller ormanı İslam'ın baltasının kurbanı oldu.<sup>162</sup>*

Rasch İstanbul kuşatmasından sonra verdikleri zarara rağmen durmayan Türklerin yıkıcı barbar gücünden bahseder. Ve seyyah bunun İslam adına yapıldığını iddia eder.

Gustav Rasch'ın satırlarında bahsi geçen ünlü dört at heykel Haçlı işgalleri sırasında Quadriga devlet başkanı Doc Enrico Dandolo (1107-?) tarafından Venedik'e götürülmüştür. Napoléon Bonaparte, (1769-1821) heykellerden ünlü olanını İ.Ö 4. yy.da Lysippos'un yaptığı Quadriga heykelini Paris'e aldırıştır ve Etoile meydanına yerleştirmiştir. Napoléon'un yenilmesi üzerine 1814 yılında heykel İtalya topraklarına geri getirilmiştir. Heykel günümüzde Venedik'te bulunan Marco Kilisesi'nin ana girişinde bulunmaktadır.<sup>163</sup>

*İstanbul'da eskiden pek çok heykel, dikilitaş ve sütunlar bulunmaktadır, fakat bütün bunlar o şekilde tahrip edilmiştir ki, bunlardan pek az şey kalmıştır: hipodromun bugünde eski büyüklüğünü koruduğu görülüyor, burası uzunluğu genişliğinden fazla olan ve at yarışlarının yapılması sebebiyle hipodrom adını taşıyan Türklerinde burada her gün aynı yarışı yaptıkları ve At Meydanı adı verdikleri yerdir: bu*

<sup>162</sup>Rasch, 19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler, 110.

<sup>163</sup>Nahit Yıldırım, "Constantinopolis Hipodromu", (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Klasik Arkeoloji, 2013), 57-58.



*meydanın ortasında oldukça iyi durumda, üzerinde hiyeroglif harfler bulunan bir dikilitaş vardır ve oradan birkaç adım uzakta, oldukça yüksek harç kullanılmaksızın üst üste konmuş taşlardan yapılmış bir sütun bulunmaktadır.*<sup>164</sup>

Günümüze ulaşan en eski Helen anıtı olan yılanlı sütun, Constantinopolis'deki kamusal alanları süslemek üzere devşirme malzeme olarak getirilmiş bronz heykellerden olup altı ve üst kısmı kırılmıştır. Bu kırılmanın Osmanlı döneminde olduğunu söyleyen seyyah Jean de Thévenot (1633-1667) seyahatnamesinde bu kırılma mevzu ile alakalı farklı iki yerde bilgi vermiştir:

*Biraz daha uzakta meydanın nihayetine doğru tunçtan, birbirine sarılan üç yilandan meydana gelen bir sütun vardır, sütunun üst kısmında yılanların başları birbirinden biraz ayrılmış durumdadır: II. Mehmet İstanbul'un fethettiğinde bu başlardan biri alt çenesinden bir kargı veya kılıç darbesi ile kırılmıştır.*<sup>165</sup>

*Yıldızlı sütun vaktiyle Delfi Tapınağı'nda bulunuyormuş ve altından yapılmış üçayaklı kürsünün kaidesini oluşturuyormuş. Üç yılanın da başı yok olmuş. Bunlardan birisini II. Mehmet savaş baltasıyla parçalayıp düşürmüş; o, yılan başlarının büyüğü güce sahip olduğunu inanıyor ve bu şekilde büyüğü çözebileceğini düşünüyordu. Öteki iki başın on sekizinci yüzyıl başlarında yılanların gövdelerinde mevcut oldukları görülmüş. Bunların kimin parçalamış olabileceğini, ya da çalınıp çalınmadığını İstanbul'da kimse bilmiyordu.*<sup>166</sup>

Yılanlı sütunun kırılma rivayetini II. Mehmed'e dayandıran iki seyyahtan daha alıntı yapmak istiyorum. Bu seyyahlar Dr. William Wittman ve Samuel Sullivan Cox'dur (1824-1889). "Eskiden yılanların başları, sütunun kaidesini oluşturuyorlarmış... İkinci Mehmet İstanbul'u aldığı anda o kafalardan birinin çenesini bir vuruşta kırmış".<sup>167</sup>

*Bir yabancı, müzede pekâlâ bir gün geçirebilir. Müze, Babiâli'nin sınırları içinde. Müzeye gelince, kaba bir taslağını yaparken öğrendiğim üzere, işgüzarca bir ihtiyat var. Polis benim zavallı karakalem tasvirimden bile hoşlanmadı. Tam bir putkırıcıydı. Bununla birlikte, İstanbul antik anıtların en ilginçleriyle iftihar edebilir. Bu -Kâhinler tapınağından alınma Apollon'nun piriç yılanları. Bu şimdi Hipodrom'da duruyor.*

<sup>164</sup>Thévenot Seyahatnamesi, 63-64.

<sup>165</sup>A.g.e., 64.

<sup>166</sup>Rasch, 19.yy. sonlarında Avrupa'da Tükler, 115.

<sup>167</sup>Wittman, Osmanlı'ya Yolculuk 1799-1800-1801, 21.

*Bu üçlü harikanın başlarından biri kentin fethi sırasında Fatih Sultan Mehmed tarafından koparılmış. Baş müzede muhafaza ediliyor.*<sup>168</sup>

Hipodromda yer alan heykellerin İslami kaygılar ile yıkıldığıın savunucularından biride seyyah Christmast'tır. "*Burmalı Sütun, İstanbul'un iklimi ne kadar iyi olursa olsun örtülmelidir; muhafazakâr kesimin yaşlı Müslüman beyefendileri, Atmeydanı'ndaki heykelli dikilitaşların üzerinde az sayıda kalan gözlere zarar verip bunları kırmaktan biraz olsun alıkonulmalıdır*".<sup>169</sup>

Ressam Germain Fabius Brest'in (1823-1900) eserine seyahatnameler ışığında baktığımızda da birçok benzer betimleme ile karşılaşyoruz. Spor müsabakaları ve yarışların yapıldığı alandan çok, siyasi ve dini bir iktidar mücadelesi hâline gelmiş hipodrom, bazı tehlikeleri beraberinde getiren yer olmuştur. İ.S. 532'de yaşanana Nika Ayaklanması da burada yaşanmıştır Nika Ayaklanması İmparator İustinianos'un Maviler'i kayırması ile tetiklenmiş otuz bin ila elli bin arasındaki isyancı ölmüştür. Tüm bu karmaşaya şahitlik eden hipodrom resimde de görüldüğü üzere Osmanlı döneminde yeniden inşa edildikten sonra sakin ve huzurlu insanların güven içinde dolaşip alışveriş yaptıkları bir meydana dönüşmüştür.<sup>170</sup> Hipodromlar Antik çağ kentlerinde önemli sosyal merkezlerdir. Bu dönemlerde Hipodromlar dört atın çektiği savaş arabalarıyla yarışların yapıldığı, gladyatörler dövüşlerinin, dans ve egzotik hayvanların sergilendiği aktif bir etkinlik alanı olarak kullanılmıştır. 15. yy. Konstantinopolis Hipodromu'na ait gravürler aşağıda yer almaktadır.

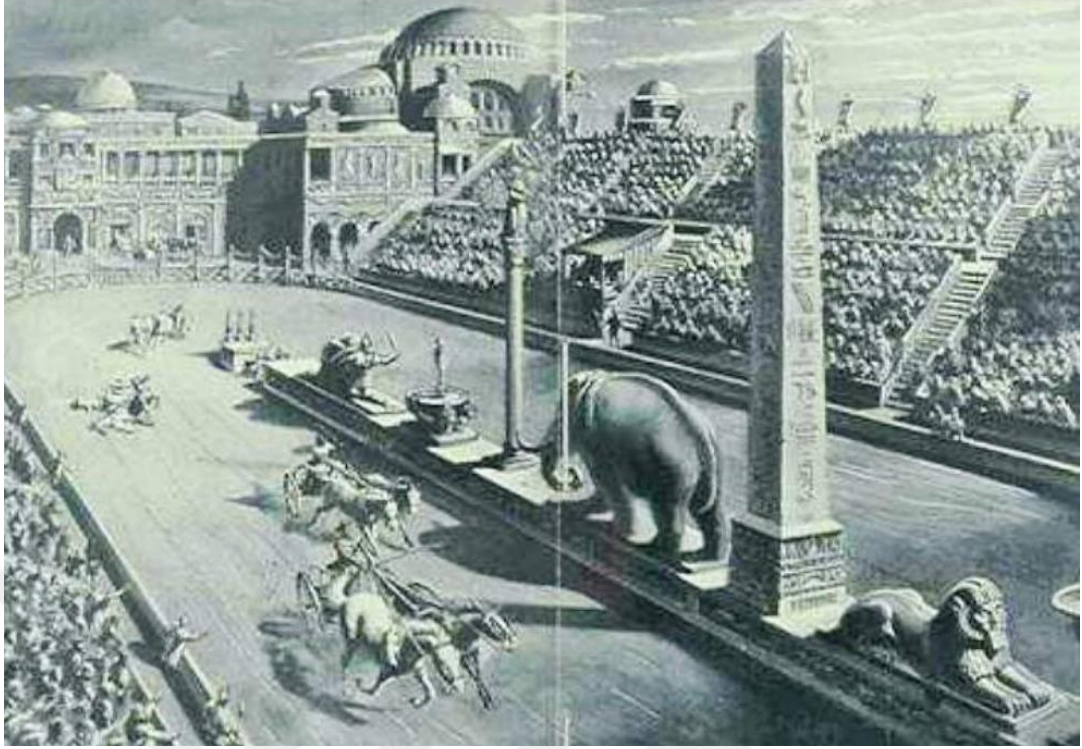
---

<sup>168</sup>Sullivan Cox, *Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887*, 472.

<sup>169</sup>Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında*, 17-18.

<sup>170</sup>Yıldırım, *Constatinopolis Hipodromu*, 38.

**Şekil 3.23:** Temsili Hipodrom Savaş Arabaları Yarışları Görüntüsü



**Kaynak:** Müberra Bülbül, “18. ve 19. Yüzyıl Gravürlerinde İstanbul Hipodromu”, Engravist Art, Uluslararası İstanbul Baskı Resim Etkinlikler, 141.

**Şekil 3.24:** Onofrio Panvinio, “Hipodrom ve Çevresi”, 15. yüzyıl sonu, gravür

Resim: Onofrio Panvinio, “Hipodrom ve Çevresi”, 15. yüzyıl sonu, gravür.



Konstantinopolis Hipodromu Osmanlı'da "At Meydanı" olarak adlandırılmıştır. At meydanı kimi zaman Yeniçeri isyanlarına şahitlik etmiş kimi zaman da, şehzade düğünleri ve şenlikler bu meydanda yapılmıştır. İntizami (1540-1612) tarafından yazılan, Nakkaş Osman (16. yy.ın ikinci yarısı yaşamıştır) ve ekibi tarafından minyatürlenmiş Surname-i Hûmayun'daki III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed (1521-1543) için 1582 yılında elli iki gün elli iki gece yapılan düğün "At Meydanı" nda yapılmıştır. Osmanlı tarih kaynakları içinde kendi türündeki tek görsel kaynağı olan eserin minyatürlerinde tek arka fon olarak 'At Meydanı' kullanılmıştır. Bu minyatürlerde arka planın (At Meydanı) önünde esnaf alayları geçiş yapmakta ve tekerlekli arabalar üzerinde hünelerini sergilemektedirler. 'Surname-i Hûmayun' ve 'Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han' eserlerinde 'At Meydanı'nın bulunduğu birkaç minyatür aşağıda yer almaktadır<sup>171</sup>.

**Şekil 3.25:** *Nakkaş Osman, Müzisyenlerin geçit töreni, İntizami, Surname-i Hûmayun, tahmini 1587, TSM, H.1344, fol. 18b-19a.*



<sup>171</sup>Mert Ağaoğlu, "Osmanlı Tasvir Sanatı'nda Surnameler" *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 66, (Mart 2018), 324-327.

**Kaynak:** Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Ottoman Painting*, (Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications, 2000), 146.

**Şekil 3.26:** *Al kuşak yapımcılarının geçit töreni.* İntizami, *Surname-i Hûmayun*, tahmini 1587, TSM, H.1344, fol. 338b-339a



**Kaynak:** Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Ottoman Painting*, (Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications, 2000), 147.

**Şekil 3.27:** *Matrakçı Nasuh, “At Meydanı”, 1536.*



**Kaynak:** Müberra Bülbül, “18. ve 19. Yüzyıl Gravürlerinde İstanbul Hipodromu”, *Engravist Art, Uluslararası İstanbul Baskı Resim Etkinlikler*, 142.

Egzotik Doğu'yu keşfe çıkan seyyahlar, karşı karşıya kaldıkları Doğu'yu kendi kavramlarını kullanarak anlamaya ve tanımlamaya girişmişlerdir. Resimlerde ve seyahatnamelerde sadece yok olan ya da zarar gören heykellere dikkat çeken araştırmacılar meydanın eski kullanımı ile alakalı olumsuzluklardan söz etmemişlerdir. Sergilenen resimde Hipodrom meydanını yörük çadırına dönüştüren Türkler görülüyor, heykeller ormanı olan hipodromun yerine de onları yıkan Türklerin barbar baltalarına rastlıyoruz. Bu aşamada “ileri/gelişmiş Batıya” karşı “geri/gelişmemiş Doğu” ayrımı ve gelişmişlik seviyesini mutlak suretle Batı'nın geçtiği yolu izleyerek ulaşılabilecek bir hedef olarak sunan pozitivist yaklaşımları da söylersek ortaya Said'in “oryantalizm” dediği olguya resmin inşasında karşılaşmış oluyoruz.<sup>172</sup>



---

<sup>172</sup>Hamit Aktürk, “Alevilik Araştırmalarında Self Oryantalist Tutum”, *Ekev Akademi Dergisi*, S.62, (Bahar 2015), 54.

### 3.4. Cami

Ellis Luciano Silas (1883-1972), “Dolmabahçe Mosque”

Şekil 3.28: Dolmabahçe Mosque



Tablo 3.4: Cami Göstergibilim Çözümleme Şeması

Mimari Unsur	Açık Anlam	Gizlenen Anlam	Derin anlam	Gerçek Anlam
Cami	İbadet, ahlak ve inanç öğrenme alanlarının olduğu, dini eğitim verilen Müslümanları bir araya toplayan mabet	Birbirine benzeyen dış kısımları hep aynı görünümde, tek düze, içi boş, tasvir ve bezemeden uzak büyük, yavan ve hantal yapı	Dini mimariyi gelişim ile değil taklit ve devşirme malzeme üzerine inşa eden Müslümanlar	Şehrin en görünür yerlerine inşa edilen camilerin şehrin genel yapısı ile uyumlu, ölçülü, heybetli, yekpare olması ve sosyal hayatın tam ortasında yer alması

Ellis Luciano Silas (1883-1972) gibi ressamlar, yaşadıkları dönemde ortaya koydukları yapıtlar ile dönem insanların sosyal ve kültürel yapısını, hatta mimari dokusunu da görsel açıdan belgeleyerek, bu bilgileri daha sonraki yüzyıllara taşırlar. Seyahatnameler ve resimler sayesinde ayakta kalan birçok cami hakkında bilgi vermişlerdir. Silas, “Dolmabahçe Mosque” isimli tablosunda Dolmabahçe Camii’ni daha yüksek bir yerden bakarak resmetmiştir. Dolmabahçe Camii’nin o dönemdeki durumu hakkında bilgi veren resimde, kompozisyonun merkezinde yer alan ve asıl konuyu oluşturan cami ayrıntılıdır. Ancak, tabloda ayrıntılı olarak resmedilen tek şey cami değildir. Camii’nin civarı da ayrıntılı resmedilmiştir. Yapının mimari elemanlarının ayrıntılı şekilde verilirken yapının bulunduğu sokak, sokaktaki diğer binalar da, insanlar da aynı ayrıntı ölçeğinde resmedilmiştir. Yapının ön cephesinde evler ve insanlar resmedilirken arka cephesinde İstanbul Boğazı manzarası ile karşılaşmaktayız. Resmin ön cephesinde yıkık dökük İstanbul evleri bulunurken ressam günlük yaşama dair yakaladığı insanlara ait küçük ayrıntıları resme dâhil etmeyi ihmal etmemiştir. Sokaktaki insan figürleri ile oluşturulan kompozisyon resme hareketlilik ve canlılık sağlamıştır.

Deniz kenarında bir avlunun ortasında resmedilen caminin kubbesini taşıyan dört büyük kemer oldukça belirgin resmedilmiştir. Doğrudan duvara oturan kubbenin ağırlığını taşıması için köşelerde dikdörtgen ağırlık kulelerine rastlıyoruz. Resimde yuvarlak kemerli büyük pencereler, iki adet minare ve dikdörtgen planlı prizmatik ve daha alçakta hünkâr bölümü ve kubbe gözükmemektedir.

19. yy.ın ortalarında Osmanlı mimarisine daha seçmeci bir üslûp gelmiştir. Klasik Osmanlı plan şeması dışına çıkan camiler tek kubbeli, küçük ölçeklidir. Dolmabahçe Camii, bu üslubun uygulayıcılarından olan ve Balyan ailesinden Garabet Amira Balyan (1800-1866) tarafından inşa edilmiştir. Avrupa’da görülen Gotik, Rönesans, Barok, Rokoko, Neo-Klasik ve eklektik mimari üslûplar 19. yy.da Osmanlı mimarisinde uygulama alanı bulmuştur. Avrupa’da çok görülen bu üslubun Osmanlı’daki yansımalarından biri Dolmabahçe Camii’dir (1853). Bu yapıda dönemin yeniliklerinden olan Hünkâr Köşkü, cami ile bütünleşmiştir.<sup>173</sup> Klasik Osmanlı cami mimarisi ile üslûp olarak benzemeyen, Batılılaşma dönemi olarak bilinen bu dönemde

---

<sup>173</sup>Sibel Özeli, “Dolmabahçe Bezm-i Âlem Valide Sultan Camisi”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2010), 15-16.



inşa edilen camiyi resmeden ressam olumlu bir imaj çizmiştir. Yukarıda verilen bilgilere dayanarak olumlu imaj ile resmetmesi şaşırılacak bir durum olmasa gerek. Çünkü mimari alanda Osmanlı Devleti'ne öncülük eden Batılı modern akımlardan Avrupa Neo-Klasik üslubunun kökeninin Klasik Yunan-Roma, Rönesans ve Fransız Ampir üslubuna dayanıyor olması esasında mimari alanda Osmanlı'ya öncülük eden Batı'nın Doğu'ya karşı kazandığı bir zafer olarak görülüyor olabilir. Bu durumda kültürel nesne olarak öteki konumundaki Doğu, Batı'nın sahip olduğu kültürel değerlere sahip çıkmakla Batı sayesinde modernleşme yolunda bir adım atmıştır. Artık Doğu, Batı'nın öğrettiği ve izin verdiği kadar modernleşme sürecinde rolünü oynayabilir. Fakat bu modernleşme yalnızca taklit ile gerçekleşebilir. Avrupa'daki modern akımları taklit eden Osmanlı bu yapıları bu akımlar doğrultusunda dikmiş olsa da mahalle, sokak, ev ve şehir dokusu değişmediği sürece yama yapılmış bir kumaş gibi sırtacaktır. Resimde görülen sokak, ev ve cami üçlemesine baktığımızda tezatlık oldukça net bir şekilde hissedilmektedir.

**Frans von Alt (1819-1901), “Süleymaniye Mosque and Tomb of Serasker”**

**Şekil 3.29:** Süleymaniye Mosque and Tomb of Serasker



**Kaynak:** Semra Garmaner, Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 239.

Frans von Alt (1819-1901), “Süleymaniye Mosque and Tomb of Serasker” eseriyle serasker kulesinden Süleymaniye’nin görünüşünü resmetmiştir. Arkasında deniz manzarasının bulunduğu resim, yukarıdan bakan bir kadraj ile resmedilmiştir. Bu sebepten caminin çevresindeki tüm yapıları detaylı şekilde görmekteyiz. Bu dönemde resmedilen camilerin iç kısımlarının resmedilmeyişi, gayrimüslimlere yasak olmasından kaynaklıdır. Camii, şehrin tam ortasında tüm uyumu ve heybeti ile yekpare sergilenmektedir. Sosyal hayatın tam ortasında yer alan camiler aynı zamanda şehrin manzarasının şekillenmesinde de büyük rol oynamaktadır. Görüldüğü üzere deniz ve gökyüzü manzarası arasında resmedilen camii manzaraya adeta nakış gibi işlenmiştir. Doğu’nun simgesel açıdan somutluk kazandığı bir kent olarak İstanbul, erken dönemlerden beri Batılı ressamların ilgisini çekmiştir. Özellikle bu şehirdeki ibadet mekânları buradaki odak noktalarının başlıcalarındandır. Oryantalist tablolarla cami, tekke, türbe gibi yapılarının içinde gerçekleşen ritüellere pek rastlamıyoruz. Camilerin genelde içinin ve ibadet ritüellerinin resmedilmeyişi Hıristiyanların bu mekânlara

girmesinin yasak oluşundan kaynaklıdır. Bırakın resmetmeyi caminin içinin gezilmesi bile padişahın ferman alınması ile mümkündür. Tabloda dönemin bu kısıtlılığını görüyoruz. İbadet sahneleri ve diğer dini ritüeller ise 19. yüzyılın sonlarına doğru sınırlı sayıda sanatçı tarafından betimlenebilmiştir.

Camilerin içlerine giriş ile ilgili yasağın avantajı bu gibi tablolarda caminin içinden çok dışı resmedildiği için çevreye ait geni detayları da eserlerde görmekteyiz. Böylece resim döneme ait yapının yeri ve tespiti açısından önemli bir belge niteli taşıyor.

Batılı bir sanatçının fırçasından çıkan bu tablo bizlere aslında Batı'nın Doğu'ya olan ilgisini, merakını ve gizemini yansıtmaktadır. Cami kütleli ve yekpare şekilde manzaranın tam ortasında yer alırken aslında içi kapalı bir oluşum ve ibadet mekânı olarak resmedilmiştir. Resimde caminin kapısını görmüyoruz ve giriş kısmına ait herhangi bir kapı da mevcut değil. Bu resmediş Batılıların Doğu imgesine bakış açısını yansıtıyor olabilir.

*Süleymaniye Camii, büyük Türk mimarı Sinan tarafından 1550-1557 seneleri arasında yaptırılmış ve bugün dahi İstanbul'un en gösterişli abidesidir. Bu türbenin yakınında bir diğeri daha vardır. Onun içinde Süleyman'ın çok sevdiği bir hanımının naşı bulunmaktadır ve Ayrıca II. Süleyman'ın oğlunun naşı da bulunmaktadır. Bu cami çeşmelerin bulunduğu çok güzel bir avluya sahiptir.*<sup>174</sup>

Thévenot'nun seyahatnamesinde Süleymaniye Camii için yazılmış satırlarda camii ve külliyesi hakkında detaylı bilgilere rastlamaktayız.

*Süleymaniye Camii Osmanlı mimari sanatının en muhteşem abidesi, Osmanlı Sultanlarının en büyüğü döneminde, Osmanlı İmparatorluğunun en büyük mimarı, muhteşem döneminin büyük üslûpçusu Sinan tarafından 957 (1550) yılında başlamış ve 963 (1555) yılında bitirilmiştir. Temellerin atıldığı ve eserin bitirildiği gün sultan, vezir-i âzam ve şeyhül islamın (Ebussuud) refakatinde bizzat inşaat yerine gitmiş ve temel taşının koyulduğu ve açılış törenin yapıldığı anda orada bulunmuştur.*<sup>175</sup>

Von Hammer ise Süleymaniye Camii ve mimarı Mimar Sinan hakkında övgü ile bahsetmiştir. "Kadıköy'ün kadim kiliselerinden mermerler, Troya Harabeleri'nden sütunlar, Mısır tapınaklarından payandalar, Acem saraylarından ele geçirilmiş. Kıymetli camlar ile

---

<sup>174</sup>Thévenot, *Thévenot Seyahatnamesi*, 61.

<sup>175</sup>Von Hammer, *İstanbul ve Boğaziçi*, 226.

*meydanlardan, forumlardan, sukemerlerinden, bazilikalardan yağmalanmış malzeme bulunur: Bütün bunlar, muzaffer dinin yoğun ışığının içinde karışmış, kaybolmuştur.*<sup>176</sup>

De Amicis yukarıdaki satırlarında ‘muzaffer din’ diye atıf yaptığı İslam dininden bahsederken, o dinin ışığından bahsetmiştir. Satırların başında kiliselerinden, harabeleri bahseden seyyah sonrasında muzaffer dinin ışığı içinde kaybolduklarını belirtmiştir. Resme tekrar bu noktadan bakacak olursak manzarada artık eski İstanbul’u hatırlatan hiçbir dine ait ibadet mekânı göremiyoruz. Kocaman bir yapı adeta İstanbul’un üzerine oturmuş vaziyette seyircisine bakıyor. Heybetinden dolayı kendinden başka hiçbir ibadet mekânının görünmesi mümkün olmayan bu yapının büyüklüğü eleştirilmiş olabilir. Minarelerinin göğe kadar değmesi de Tanrı’ya yakınlık için çaba sarf eden Müslümanlara atıf olabilir. “Görünen o ki bütün kubbe sistemi Ayasofya taklit edilerek gerçekleştirilmiştir.”<sup>177</sup>

Resimde seyircisinin bakış açısının en odak yerinde resmedilmiş kubbe oldukça detaylı resmedilmiştir ve dikkat çekmektedir. Von Hammer’ın satırlarında da yer alan kubbe eşleştirışı üzerinden resmi değerlendirecek olursak; ressam burada Ayasofya’ya atıf yapmış olabilir.

*Türklerin kendilerine özgü resim sanatı ve heykeltıraşlığı olmadığı gibi mimarlıktan da anlamıyorlar. Bilindiği gibi Kur’an canlı varlıkların şeklinin yapılmasını yasaklıyor. Bu nedenle Hıristiyan ve uygar Avrupa’nın yüzkarası olarak Balkan Yarımadası’nda 15 milyon Hıristiyan’a hükmeden tembel Asya göçebesinin kişiliği sanata yatkın olsa bile, yontu sanatının gelişmesi mümkün görülüyor. Serasker Meydanındaki modern binaların bu nedenle mimari bir özelliği yok. Harbiye Nezareti binasıyla büyük kapıyı ve onun yan taraflarına açılan pavyonları hangi mimari üslubun biçimine sokacağımı bilemedim.*<sup>178</sup>

Seyyah von Hammer’ın satırlarını destekler nitelikte satırlar yazan Rasch, Türklerin mimarlıktan anlamadıklarını ve mimari üslubunun da olmadığını iddia etmiştir.

*Dış görünüşü bakımından Süleyman’ın Camisi İstanbul’daki öteki camilere benziyor. Büyüklükleri, minareler tarafından çevrelenen kubbeleri, ortak temel unsurlarını oluşturuyor. Bilindiği gibi bu şekilde yapılmış olan tüm camiler*

<sup>176</sup> de Amicis, *İstanbul*, 285.

<sup>177</sup> Von Hammer, *İstanbul ve Boğaziçi*, 226-227.

<sup>178</sup> Rasch, *19.yy. sonlarında Avrupa’da Türkler*, 126.

*Justinyen'in yaptırdığı meşhur Ayasofya Kilisesinin taklididir. İslamiyet kendi camileri için bile mimari bir biçim geliştirememiş. İçerisi her yerde olduğu gibi yoz ve boş bir dikdörtgen, beyaz sıvanmış duvarlar, çok büyük sütunlarla taşınan kubbeler, renkli fayanslarla kaplanmış mihrap, hasırla örtülmüş taban ve çok sayıda pencere ile aydınlanıyor. Öteki camilerde olduğu gibi çocukça süslemeler de eksik değil. Kaba, devekuşu yumurtası ve lambalarla süslenmiş tel çemberlerle oluşturulan avizeler tavandan ince örmelere asılmış. Bunlar genel etkisi ile örümcek ağını andırıyor. İslamiyet'in kendisi gibi kuru, yoz ve boştur bütün camiler. Bizim Hıristiyan kiliselerimizdeki resimleri, oymaları ve heykelleri hiçbir camide bulamıyoruz.<sup>179</sup>*

Rasch'ın satırlarının devamında Süleymaniye Camii'ni Ayasofya taklidi olarak gördüğünü okumaktayız. İslamiyet'in kendi camileri için bile mimari bir biçim geliştiremediğini ileri süren seyyah, bu yeni yapıları da yoz ve boş görmektedir.

*Yunan İmparatorluğu'nun muhteşem başkentinin enkazı üzerinde bugünkü İstanbul'un barakalarını ve ahşap evlerini inşa etmişler. Meydan, geniş, kuru ve öteden beride taş yığınlarıyla kaplı bir alandır. Türkler bahçe düzenlemesi, ya da çimlendirmeye meydanları süslemeyi bilmiyor. İstanbul'un kamuya açık meydanları, evler ve **camiler gibi kuru ve yoz**. Serasker meydanı da bu özellikleri taşıyor. Kuru meydanın ortasında dört köşe iç avlusu olan üç katlı bir taş bina yükseliyor. O bina Türk Harbiye Nezareti'dir ve yakınında iki kışla bulunur. Onlar savaşın simgesidir, ama İslam'ın kendini modernleştirdiğinden beri yapılan savaşın simgesi hâline gelmiş. Yani II. Mahmud zamanından beri, yeniçeri cellâdının, İstanbul'un gördüğü en korkunç kan banyosunun bu meydanda başlatan kişinin zamanından beri savaş simgesidir.<sup>180</sup>*

---

<sup>179</sup>Rasch, 19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler, 128.

<sup>180</sup>Rasch, 19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler, 125.

## SONUÇ

Oryantalizmin geçirdiği tarihsel süreç ona ancak bugün tanıyabildiğimiz çeşitli biçimleri ve özellikleri kazandırmıştır. Doğu'nun Batı tarafından incelenme süreci olarak tanımlanan oryantalizm, aynı zamanda Batı'nın kendi sürecinin bilincine varması hususunda önemli bir araç olarak gözükmiştir. Bu sebeple oryantalizmin sunduğu Doğu'ya ait imajlar Doğu-Batı ilişkilerini şekillendirdiği gibi aynı zamanda taraflardan herhangi birisinin iç bünyesinde meydana gelen gelişmelere bağlı olarak değişiklikler de göstermiştir. Batı'nın düşünce geleneğinde Doğu "öteki" çerçevesinde incelenmiş ve bu tasavvura dayalı olarak hayali Doğu imajı yaratılmıştır. Çalışmada yer alan tablolar ve seyahatnamelerde incelendiği üzere bu imaj, Doğu'ya bazen oturmuş bazen de tasavvurda şekillenen Doğu ile gerçek Doğu'nun çelişkili olduğu görülmüştür.

Oryantalizm bilimden edebiyata, resimden müziğe, tiyatrodan mimariye kadar çok geniş bir olgudur. Oryantalizmin akımı ile birlikte oryantalizmin ilgi görmesindeki ana sebeplerin başında, Batılı ressamın farklı konu arayışları gelmektedir. Alegorik, mitolojik ve dinsel temalı konular artık çekiciliğini neredeyse tamamen kaybetmiştir. 18. ve 19. yy.a varınca arkeoloji alanındaki gelişme ile birlikte Batı medeniyetinin gözü tamamen Doğuya çevrildi. Doğu Batı için birçok zenginlikleriyle, ihtişamıyla, gizemiyle, keşfedilmemiş topraklarıyla, iklimiyle, mimarisiyle, gelenek ve kültürüyle, sanatıyla, günlük yaşantısıyla, yani bütün farklı yönleriyle oryantalist resamlara geniş bir konu yelpazesi sunmaktaydı.

Resim 18. ve 19. yy.da içinde klasisizm ve romantizm akımını barındıran oryantalizmin ana boyutunu temsil eden yegâne alandır. Oryantalizm resim sayesinde felsefi ve bilimsel anlamdaki ilk oluşum sürecine girmiştir. Oryantalizmin resim ile bulmuş olduğu yayılma alanı, özellikle insanların zihninde önemli bir yer tutmuştur. Resmin sayesinde oryantalist söylemler vücut bulmuş ve o dönem ortaya konan çok sayıdaki sanat eseri akımın aktarıcısı olmuştur. Aslına bakılırsa oryantalizmin yayılmasında esas kullandığı kaynak resimdir. Bu yeni akım çerçevesinde üretilen resimlere bakıldığında sanatın dikkat çekmesi adına Doğulu imgeleri araç olarak

kullanmışlardır. Resimlerin bir kısmı objeler görülmeden resmedildiğinden yer yer abartı ve hayal ürünlerini içeren tasvirlerle rastlanmıştır.

Oryantalist resmin çıkış yeri olan Fransa'daki sanatçıların temel ürünleri iki unsurdan oluşmuştur: Bunlardan ilki gerçek Doğu'nun çok ötesinde kafalarında kurgulanan hayali Doğu, Batılı bir hayalciliktir. Bu eserlerin içinde buna rağmen Batılı ve oryantalist düşünceden uzak Fransız resim eserlerinin izlerine de rastlanmaktadır. Diğer unsur tutku ve cinselliktir. Araştırmamızın konusu itibariyle tablolar ilk unsur altında incelenmiştir. Oryantalist ressamalara göre Doğu hayal kurmanın en sınırsız ve egzotik alanıdır.

Sanat oryantalizmin kendisini en yoğun olarak göstermiş olduğu alanların başında gelmektedir. 18. ve 19. yy.da bilim adamları ve siyasetçiler kadar sanatçılar da oryantalizmin kazandığı ivmeden kendilerine pay çıkarmış ve yaşanan sürecin nihayetinde Doğu'ya ait imgeleri eserlerinde yansıtmaya çalışmışlardır. Sanat nasıl ki bulunduğu dönemin sosyopolitik ve sosyokültürel akımlarından etkilendi ise oryantalizm de etkilenmiştir. Oryantalizm akımında aracı bir iletken olan sanat dallarının başında gelen resim, Batı toplumunun zihninde gerçekleşen Doğu'ya dair yaşantıyı en renkli şekilde aktarmıştır. Bir diğer deyişle resim oryantalizmi, insanların zihninden gerçeğe dönüştürme konusunda en etkili araç olmuştur. Rönesans döneminden itibaren Batı toplumlarında yaşanan aydınlanmanın estirdiği rüzgâr ile dönemin Doğu'nun meraklı olan ressamlarının büyük çoğunluğu gerek hayallerinde canlandırdıkları gerekse de gidip gördükleri Doğu'yu eserlerine yansıtmaya çalışmışlardır.

Oryantalist ressamlar ilk etapta Doğu hakkında anlatılanları hayal dünyalarına katarak resim yapmışlar sonrasında ise bununla yetinmemişler ve bilimsel, askeri, diplomatik ve ticari görevler üstlenerek Doğu'ya seyahat etmişlerdir. Resim Batı'nın Doğu merakını gidermesi için oryantalizmin araştırma sahası olarak kullanmıştır.

Bu açıdan bakıldığında resim sadece sanat ve eğlence aracı değildir. Sanat aynı zamanda örgütlü bir sosyal yapı içinde yapısal ilişkiler kurar. Sanat belirli düşünceleri sistemleştiren iletişim stratejisi aracı olarak kullanılmıştır. Batı, Doğu medeniyetindeki olayları, kültürü, mekânları, gelenek ve görenekleri, yaşam tarzını, mimariyi, sanatsal öğeleri resim sanatı yoluyla kendi ülkesine tanıtmıştır. Bu sebeple oryantalist ressamlar buldukları dönemin kültürel öğelerini yansıtmaları

bakımından hayli önemlidir. Oryantalist ressamaların her birinin üslubu farklı olmasına rağmen resimleri konu ve materyaller açısından aynıdır. Oryantalist resimlerin üslup açısından ortak sayılabilecek en önemli yanları, canlı ve parlak renkçilikleridir.

Oryantalist resimlerde kullanılan imajların hâkimiyeti ne kadar basit bir gerçeklik olarak görülse de bu tez ile alt metinde anlatılmak istenen ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kişi resmi incelerken resimde verilen imajlar karşısında egemen özneye doğru odaklanır ve kendisini entegre etmeye çalışır. Oryantalist resimler sadece ait olduğu toplumu yüceltmez aynı zamanda resimde anlattığı öteki toplumu ve değer yargılarını da yeniden konumlandırır ve yeniden yaratır. Bu araştırmada incelenen tablolarda bilimsel ve nesnel gerçeklikler değil, ressamaların zihinlerindeki öznel yansımalar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Doğu, 18. yy.da oryantalist söylemlerin odağına yerleşmiştir. Bu dönemde Doğu çeşitli göstergelerle konumlandırılmaya ve yeniden “öteki” kavramı ile yaratılmaya çalışılmıştır. Bu yeni “öteki” ile Batı kendi yaşam tarzını ve değerlerini kutsamaya gayret etmiştir. Bu resimlerde Doğulular Batı’nın karşıtı olarak resmedilmiştir. Bu karşıtlık dört ana gruba ayırdığım harabe, dikey unsur, sokak ve cami resimlerinde detaylı şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Tezde incelenen sokak resimlerinde pis, harap, yıkık ve intizamsız sokaklar “ilkel” Doğu’ya aittir. Doğulular barbar ve kaba olarak tasvir edilmiştir. Bu tablolar Batı’nın psikanalizini yansıtan sosyal bir deney tezgâhıdır. Bu çalışmada oryantalizm sadece bir sömürü aracı olarak ortaya konmamış Batı ve Doğu toplumunun karşılaşmasındaki ilk tepki ve yorumların tanımlanmasını sağlamıştır. Bu tepkiler resim yolu ile verilmeye çalışıldığından çalışma boyunca resim okumaları göstergebilim yöntemi ile yapılmıştır.

Oryantalizm kavramı sadece sosyoloji veya bilimin değil, başka alanların da araştırma konusu olmuştur. İki toplumun iletişimi bakımından oryantalizmin bir etkisinin olduğu düşünülebilir. Bu etki, iletişim halinde olan toplumların birbirlerine olan bakış açılarının, pozitif veya negatif gelişmesine sebebiyet vermiştir. Oryantalizm toplumların eksik de olsa sosyokültürel anlamda birbirlerini tanıma fırsatı buldukları bir alandır. Böylece iletişim içinde olan toplumlar birbirlerine karşı bir görüş geliştirmeye başlamıştır. Bu pencereden bakıldığında oryantalist görüşler açısından Doğu toplumu, baskıcı bir yönetimin altında, bilimsel ve kültürel gelişmelerden geçmişteki durumuna göre daha uzak ve bu sebeple gelişmesi asla mümkün olmayan kapalı ve cahil bir toplumdur. Batı toplumu, Doğu toplumunu bu bakış açısı ile



gözlemlemekte ve anlamlandırmaktadır. Doğu açısından ise durum şöyledir: Batı hem kendini merak eden hem de üzerinde baskı kurmaya çalışan kötü niyetli bir düşmandır. Doğulular bu açıdan baktıklarında oryantalizmin yönlendirdiği Batılı bireyleri kendilerinin düşmanı olarak algılamaktadır. Fakat bu yargıların aksine araştırma içinde yer alan seyahatnameler incelendiğinde Batı toplumu içerisinde oryantalizmin sadece bir sömürü aracı değil ama aynı zamanda bir eve dönüş, özü keşfetme yolculuğu olarak görülmelidir. Doğu'da bulunan kutsal topraklar, Doğulunun kötü olduğuna dair algıya tezat teşkil etmektedir. Bu sayede oryantalizm, Doğu topraklarında gezen seyyahlar ve yazdıkları seyahatnameler sayesinde Doğu'nun tamamen reddini ya da Doğu'ya karşı düşmanca tutum sergilenmesini de engellemektedir. Bu sebeple oryantalist akımın, dolaylı olarak Batılıları Doğulularla tanışmaya teşvik eden bir yapısının olduğu da görülmektedir.

Araştırmanın bir kısmında Batı, Doğu'yu kendi gelişim seviyesine göre sınıflandırır ve bu sınıflandırma esnasında oryantalizm kavramı anahtar bir kavram olarak karşımıza çıkar. Edward Said'e göre oryantalizmin özünde bulunan Doğu Batı sınıflandırmasında Doğu "öteki" rolünü benimsemek zorunda kalmıştır.

Edward Said'e göre hegemonya bir kültürün diğerinin üstüne çıkması ve toplum tarafından egemen bir düşünce ve eylem biçimi hâline dönüşmesini sağlamaktadır. Yine Said'e göre Batı bu sebeple oryantalist bakış açısını Doğu toplumlarına sistematik bir şekilde dayatmıştır. Oryantalist bakış açısı Doğu'daki yönetici sınıfın kültürü hâline gelmiş ve toplumun diğer kesimini ötekileştirici bir etki uyandırmıştır.

Said, araştırmasında Batı'nın Doğu üzerindeki politikalarının, Doğu'nun var oluşundan itibaren sahip olduğu haklarının gasp edilmesi yönünde olduğu konusuna odaklanmıştır. Batı zihniyeti, demokratik yaşamayı ve özlük haklarını savunmayı doğuştan hak ederken, oryantalizmin temel prensibine göre Doğu bu haklardan tamamen yoksundur. Doğu'da bir düzensizlik söz konusudur ve bunun giderilmesi ancak Batı tarafından kurulan doğru düzen ile olabilir. Said, araştırmasında buradaki bakış açısına eleştiri getirmekte ve bu düşüncenin, zaten Batı'nın Doğu'ya dair kendi yaratmış olduğu hayal dünyasının bir ürünü olduğunu dile getirmektedir.

Oryantalizm ve sömürü kavramının bu dönem için sıklıkla kullanılmasının esas sebebi, Batı'nın Doğu üzerinde çok fazla baskın olmaya çalışması ve Doğu'yu daima barbarlık ve ilkelikle suçlanmasından kaynaklıdır. Batı'nın Doğu üzerinde hakimiyet kurması

ve her imgede kendini medeni olarak gösterip Doğu'yu karşıt zeminde konumlandırması aynı argüman ile açıklanabilir.

Çalışmada ilk yer alan konu harabe resimleri olmuştur. Bu kısımda Antik Yunan'dan kalma yapı tasvirleri bulunmaktadır. Batı medeniyetinin memnuniyetsizliğini açık bir şekilde ifade eden tablolarla Doğu medeniyeti barbar olarak tanımlanmış ve resimlerdeki semboller ve perspektif ile de bu yansıtılmıştır. Arkeolojik buluntuların oryantalistler üzerinde yarattığı büyüleyici etki, Avrupa modernitesinin oluşumunda arkeolojinin rolüne işaret etmektedir. 16. yy. klasik Antik Çağ'ın Batılılar tarafından yeniden keşfi Batılıları Doğu medeniyetlerindeki miraslarının siyasî ve hukukî varisi gibi gösterme durumuna getirmiştir. Bu sebeple arkeoloji, Batı'nın Rönesans ve Aydınlanma gibi dönüştürücü etkiye sahip fikir akımlarında merkezî bir yer almıştır. Bu kültür geleneğinden gelen Avrupalı seyyahlar Doğu medeniyetine yayılmış arkeolojik kalıntılarla oldukça ilgilenmiştir. Batılılar Antik Yunan'ın yanı sıra Asur, Frig, Hitit, Mısır gibi Orta Doğu medeniyetlerine ait kalıntıları kendi medeniyetlerinin mirası olarak görüyorlardı.<sup>181</sup> Bu sebepten ilk arkeolojik çalışmalar bu bölgelerde gerçekleşmiştir. Oryantalist ressamalar da bu bölgelerde çalışmışlardır.

Oryantalist ressamalar harabeleri keşif amaçlı resmetmişlerdir. Doğu toplumlarında gerçekleşen ilk dönem arkeoloji çalışmaları bu alanlar üzerine yoğunlaşmıştır. Sonrasında eserlerin taşınabilir kısımları Avrupa'ya taşınmıştır. Buradaki davranış Batılı toplumlar için bu geç kalınmış bir hak ediştir. *“Bugün İngiltere, Almanya ve Fransa'daki arkeoloji koleksiyonlarının en temel parçalarını, Batı Avrupa milletlerine, “Batı medeniyetinin köklerini gösteren bu eserler oluşturur”.*<sup>182</sup> Bu koleksiyonlara bütün her şey taşınamayacağından, çok sayıdaki buluntu da oryantalist resimler yoluyla toplanmıştır.

Çalışmada yer alan Jacob Jacobs (1890- 1977)'un “Tempel van Karnak in Egypte” eseri incelendiğinde modern “ben” yani Batı'nın sahip olduğu kültürel bir miras kalıntısı görülmektedir. Her konuda “eksik” ve “beceriksiz” olan Doğu, bu tür tablolarla kültürel bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gibi tablolar Batı ve Doğu arasındaki kutuplaşmanın güzel örneklerindedir. Bu bağlamda eserlerde

---

<sup>181</sup>Kathryn A. Ebel, “Osmanlı Şehir Tarihinin Görsel Kaynakları”, *Türkiye Araştırmaları, Literatür Dergisi*, Cilt 3, S.6, (2005), 504.

<sup>182</sup>A.g.e., 506.

“öteki” zorunlu olarak olumsuz tasnif edilir. Burada kültürel iki öznedenden biri diğesinde bir kimlik inşası oluşturur.

Oryantalist ressamın Antik dönem harabe ve terk edilmiş şehirleri, Ege ve Akdeniz’in Efes, Bergama, Eriha, Petra ve Gize gibi ihtişamlı şehirlerdeki köhne ve harabe kalıntılarını çokça resmetmişlerdir. Ressamlar bu kalıntıları resmederken bir hayli romantik davranmışlardır. Ressamların betimlemeleri, bu şehirlerin görkemli bir geçmişe ait kayıp şehirler olduğu izlenimi bırakmaktadır. Resimlerde kalıntılar, görkemli bir geçmişle inhitat halinde olduğu varsayılan bugün arasındaki zıtlığın göstergesi olarak sunulmuştur. Harabe resimlerinde görüyoruz ki arkeolojik verilerin ortaya koyduğu geçmiş ile Doğu toplumunun o günkü durumu karşılaştırılıp Doğu aleyhine bir betimleme yapılmıştır. Doğu aleyhine yapılan bu değerlendirmede Türkler tarihi bir eserden anlamayacak kadar cahil ve yetersiz sayılmaktadır.

Oryantalist resimlerde antik dönemin yüceltilip idealize edilmesine karşılık Osmanlı şehir tasvirlerine gelecek olursak burada şehirlerin betimlemelerinde tersi bir eğilim göze çarpar. Şehirlerde bulunan cami resimlerinin bolca tasvir edildiği gözlemlenmektedir. Sokak ve çarşılar oldukça sefil, bakımsız ve pis olmasına rağmen camiler çevreleri ile birlikte ihtişamlı resmedilmiştir. Şehir resimlerinde bahçeler, mezarlıklar ve çeşmeler ince detaylarına kadar işlenmiştir. Özellikle çeşmeler Osmanlı şehirlerinin birer parçası olarak oryantalist tasvirlerde kendilerine yer bulmuştur. Bu kategorideki resimler yer yer egzotik/tuhaf resmedilse de harabelere nazaran şehircilikteki gelişim göz ardı edilmemiştir. Sokak betimlemelerinde ayrıca egzotik bir hava vermek için resmin genel havasında renklerle sağlanan bir karşıtlık söz konusudur. Sokak hayatının, insan unsurunu da kapsayacak şekilde tasvir edilmesi, oryantalist ressamın ilgi alanlarından sadece biridir. Oryantalist ressamın, sokağı resmederken insan unsurunu ve şehrin sosyal hayatı hakkında da bilgi veren mimarî yapıları tasvirlerinde kullanmıştır.

Bu şehircilik ve harabeler konusunda bir ikilemden söz edebiliriz. Bir taraftan, hem Antik Yunan medeniyetinin üzerine oturan Doğu medeniyetinden hayıflanıp hem de Doğu topraklarına yapılan sömürgeci müdahaleyi haklı göstermek için o dönem ile geçmiş dönem arasında tarafgir bir karşılaştırma yapılırken diğertaraftan Doğu

medeniyetinin mimarî alandaki başarılarının ve şehir hayatındaki canlılığın takdir edildiğini görüyoruz.<sup>183</sup>

Oryantalist söylemi imgeleştiren resim sanatında bir “öteki” olabilmesi için önce onu egemen olan öznenen ayırmak gerekmektedir. Bu sebeple siyah ve beyaz arasındaki ayırım gibi Doğu ve Batı arasında da bir ayırım vardır. Oryantalist resimde Doğu yani “öteki” ne kadar uca taşınırsa seyircinin karşısında Batı bir o kadar yücelmektedir. Resimlerde oluşturulan oryantalist söylemlerin şiddeti ötekinin ne kadar uzakta olduğuna bağlıdır. Çalışmada bulunan tablolara baktığımızda “öteki”nin egemen öznenen ne kadar ayrıldığı ve bunun resimde hangi elemanlar ile yapıldığı açıklanmıştır.

Sosyolojik olarak “öteki” ile ilişkinin iki temel biçimi vardır: Bunlardan ilki, evrensel olarak yabancılaştırmaktır. Bir diğeri ise “ben” ve “öteki” arasındaki farkın tespitiyle ilişkilidir. Bu kanıdan hareket edecek resimler çerçevesinde “ben” “öteki”ne değer biçerken “benin” kültürünün ölçütlerini kullanmıştır.

Bir sokağı harap resmederken ve bunu izleyiciye satır altından verirken mihenk taşı kendi sokakları olmuştur. Burada “öteki”, kendisinin eksik halinden başka bir şey değildir. Böylece Batı, zıddı karşısında kendi inşasına başlamış durumdadır. Harabe resimlerinde bu durum çok açık fark edilmektedir. Atina, Yunan ve Bizans eserlerinin bulunduğu bu topraklarda resmedilen harabeler barbar bir kavmin, kültürün yıkıcılıkları olarak tasvir edilmektedir. Burada Doğu, tarihi bir eserden anlamayacak kadar cahil ve yetersiz sayılmaktadır. Doğuluların antik eserlere değer vermeyip onları harabeye çevirmesinin yanında bir zamanlar o muhteşem yapıları ayağa diken Batı’nın “ataları” bulunmaktadır. Bir taraftan Batı medeniyetinin ne kadar yüce olduğu simgelenirken diğeri taraftan Doğu medeniyeti aşağılanmaktadır. Ressam karşılaştırmayı aleni şekilde değil kullandığı renkler ve perspektif ile satır aralarında vermektedir. İnsanlar sosyal sınıflandırma yaparken buldukları grupları diğeri gruplar ile karşılaştırırlar, buna sosyal karşılaştırma denir. Bu karşılaştırma esnasında iç ve dış grup kavramları oluşur ve karşılaştırma genellikle iç grup lehine bir yanlılık içerir. Burada da iç grup Batı, dış grup ise Doğu olarak tanımlanmıştır.

---

<sup>183</sup>Ebel, *Osmanlı Şehir Tarihinin Görsel Kaynakları*, 508.

Doğu-Batı ayrımı içerisinde bahsi geçen öteki kavramı sadece Batı'nın değil Doğu'nun Batı için de kullandığı bir dahi kavram olsa önem arz eden Batı'nın Doğu'yu öteki olarak betimlemesidir. Öteki yakıştırmasının özünde Doğu, Batı'nın gerisinde, bilimden faydalanmayan, katılık ve şiddeti benimseyen taraf olarak betimlemekte ve öteki olan tarafı temsil etmektedir. Bu durumda Doğu-Batı ayrımı çerçevesinden bakıldığında ötekinin sınırlarını ve kimliğini belirleyen Batı medeniyetinin ta kendisidir. Araştırma içinde incelemiş olan resimlere bakıldığında bu kavramın göstergeleri aşıkarak şekilde görülmektedir.

Tablolarda genel olarak Batılı ressamın kendi toplumunda bulamadıkları, egzotik buldukları durumları ve nesnelere resmettikleri görülmektedir. Oryantalist resimlerde yer verilen yapı, sokak, günlük yaşam, giyim ve şehirselleşme gibi kültürel farklılıklar abartılarak Doğu'nun öteki oluşunun altı çizilmiştir.

Batı, Doğu'yu kendi gelişim seviyesine göre ölçüp biçilmiştir. Bu sınıflandırma esnasında Said'in geliştirdiği oryantalizm kavramı anahtar bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Oryantalizm kavramı, Doğulu toplumların modernite ile kurdukları ilişkiyi açıklamak açısından doğurgan bir şekilde içeriğini geliştirmektedir. Bu aşamadan sonra kavram Doğu-Batı ikileminden çıkıp kendi kendini Doğululaştırması olarak yeni bir anlam kazanmaktadır. Batı bugün Doğu'yu daha kapsamlı anlayabilmek adına çeşitli alt sınıflara ayırmıştır. Bu sınıfların en etkili şekli Doğu'nun kendisini Batı gelişim çizgisinde değerlendirip sınıflandırdığı self-oryantalizm bağlamında ortaya çıkar.

Oryantalizmin özünde bulunan Doğu Batı sınıflandırmasında Doğu "öteki" rolünü benimsemek zorunda kalmıştır. Doğu bu rolü benimseyerek oryantalist bakış açısını içselleştirmiştir. Böylece Batı'nın Doğu'ya dair yorumları Doğu tarafından kabul edilmiştir. Doğu'nun bu yorumları kendi halkına uygulamasına ise self-oryantalizm denir. Araştırmanın self-oryantalist kısmında ele aldığımız Osman Hamdi Bey'in tavrı, Batı'nın Doğu'ya bakışının bir Doğulu tarafından içselleştirilmesi olarak görülebilir. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde Doğulu olmayı reddeden bir tavır ile Doğu'ya Batı'nın gözü ile bakmaya çalışma çabası göze batmaktadır. Eserlerinde Batı'nın Doğu için yarattıklarını kullanan ressam, döneminde bulunduğu toplumun kimlik karmaşasına işaret eder.

Araştırmamın sunucunda Batı'nın oryantalist algısının, büyük ölçekte tek taraflı olarak oluşturulmuş ve bu nedenle de Batı'nın egemenliğinde olacak nitelikte şekillendirildiği görüşmüştür. Bu süreçte Batılıların zihinlerinde oluşturdukları ve gerçekte de gördükleri birçok konu ve unsur, Doğuluların hayatlarına entegre edilerek bu şekilde onlar hakkındaki olumsuz imgelerin yerleşik hale gelmesi sağlanmıştır. Ressamlar bunu yaparken negatif söylemlerinin ardında kendilerinin bile fark etmediği pozitif söylemlerde de bulunmuşlardır. Bu imgelerin bir kısmının gerçekliği konusunda herhangi bir araştırma yapılmazken seyahatnamelerde de bahse geçen olayların bir kısmının yaşandığı görülmektedir. Yani tablolarda çizilen betimlemelere kesin olarak sanrı diyemeyiz. Araştırmanın konusu olan eserler mimari ağırlıklı olduğundan buradaki imgeler harem ve odalık konulu resimlerde olduğu gibi açık ve net mesajlar yer yer içermemektedir.

Eserlerde gerçeklik payı olmasının yanı sıra, Batı'nın sanat anlayışı içerisinde, oryantalizmin popüler etkisi ile bir araya geldiğinde, ortaya çıkan ürünler, Batılı bireylerin zihinlerindeki hayal ürünü unsurları tetikler niteliktedir. Bu sebeple Batı toplumlarında yaşayan insanlar Doğu medeniyetini hiç görmeden oradaki insanların hayatları hakkında hayali edinimlere sahip olmuşlardır. Batı'nın sanat anlayışı içerisinde, oryantalizmin popüler etkisi ile bir araya geldiğinde, ortaya çıkan ürünler ve burada oluşturulan imaj Doğu'nun tanımlanmasında en etkili unsur olmuştur.

Resimlerde genel olarak Batı Batılılaştırılırken Doğu'da Doğululaştırılmaya devam etmiştir. Resimlerde yer yer Doğu yaşamı değil, Batı'nın kafasındaki Doğu imajı yansıtılmıştır. Oryantalist resimler biçimsel ve anlamsal öğeler taşımaktadır. Resimde kullanılan objeler sürekli 'öteki'nin sokağı, mimarisi, insanı, hayvanı gibi oryantalist bakış açısı ile somutluk kazanmıştır. Bu yaklaşımı ortaya koyabilmek için çalışmanın birçok yerinde seyahatnamelerden faydalandığı gibi ve oryantalist resimlerle de zenginleştirilmiştir.

Bu araştırma, Oryantalizmin ortaya çıkışından itibaren Doğu-Batı ekseninin odağında yer alan ve Batılıların zihninde üretilen resim çalışmalarının farklı bir gözle yeniden incelenmesidir.

## İncelenen Seyahatnameler

1. Afanasiy Nikitin, *Üç Deniz Ötesinde Seyahat*, çev. Serkan Acar, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2018.
2. Arminius Vambery, *Bir Sahte Dervişin Orta Asya Gezisi*, çev. Abdurrahman Semihpaşazade, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2018.
3. Benedict Curipeschitz, *Yolculuk Günlüğü 1530*, çev. Özdemir Nutku, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989.
4. Bertrandon de la Broquière, *Bertrandon de la Broquière'in Deniz Aşırı Seyahati*, çev. İlhan Arda, İstanbul: Eren Yayıncılık, 2000.
5. Dionysios Byzantios, *Boğaziçi'nde Bir Gezinti*, çev. Mehmet Fatih Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
6. Dr. William Wittman, *Osmanlı'ya Yolculuk 1799-1800-1801, (Türk Ordusu ve İngiliz Askeri Heyeti ile Birlikte Küçük Asya, Suriye ve Çöl Yoluyla Mısır'a Yolculuk)*, Ankara: ODTÜ Yayınları, 2011.
7. E.J. Davis, *Anadolu / XIX. Yüzyılda Karya, Frigya, Likya, ve Pisidya Antik Kentlerine Yapılan Bir Gezinin Öyküsü*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2007.
8. Edmondo de Amicis, *İstanbul*, çev. Filiz Özden, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
9. Ergün Özsoy, *XVI. Yüzyıl Alman Seyahatnamelerine Göre Akdeniz*, İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2015.
10. Gerard de Nerval, *İstanbul Yolunda*, çev. M. Keleş İstanbul: Parşömen Yayınevi, 2009.
11. Gustav Rasch, *19.yy. sonlarında Avrupa'da Türkler*, çev. Hüseyin Salihoglu, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2004.
12. Gustave Flaubert, *Doğu'ya Yolculuk (1849-1851)*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Sel Yayıncılık

13. Guy le Strange, *Doğu Hilafetinin Memleketleri, Mezopotamya, İnan ve Orta Asya*, çev. Adnan Eskikurt, Cengiz Tomar, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2015.
14. Heinrich Barth, *Heinrich Barth Seyahatnamesi. Trabzon'dan Üsküdar'a Yolculuk 1858*, çev. Türkis Noyan, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2017.
15. Henry Blount, *Doğu Akdeniz'e Yolculuk (1634)*, çev. Dilek Berilgen Cenkçiler, Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2010.
16. Henry Christmast, *İstanbul ve Ege Yollarında İzmir, Efes, Bergama, Salihli, Alaşehir, Denizli, Akhisar 1851*, çev. Mustafa Özbaş, Kitap Yayınevi, 2012.
17. Jakob Philip Fallmerayer, *Doğu'dan Fragmanlar*, çev. Hüseyin Salihoğlu, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2002.
18. Jean Chesneau, *D'Aramon Seyahatnamesi, Kanuni Devrinde İstanbul-Anadolu Mezopotamya*, çev. Işıl Elverdi, İstanbul: Dergâh Yayınları.
19. Jean Thévenot, *1655-1656'da Türkiye*, çev. Nuray Yıldız, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 1978.
20. Jean Thévenot, *Thévenot Seyahatnamesi*, İstanbul: Kitap Yayınevi, Sahaftan Seçmeler Dizisi, 2014.
21. Jean-Baptiste Tavernier, *Tavernier Seyahatnamesi, Stefanos Yerasimos Anısına*, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2017.
22. John Covell, *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü Saray, Merasimler, Gündelik Hayat*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2011.
23. Josaphat Barbaro, *Anadolu'ya ve İran'a Seyahat*, çev. Tufan Gündüz, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2015.
24. Joseph de Tournefort, *Tournefort Seyahatnamesi*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013.
25. Joseph von Hammer, *İstanbul ve Boğaziçi*, çev. Senail Özkan, c.1, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011.
26. Lady Mary Wortley Montagu, *Türkiye Mektupları 1717-1718*, çev. Aysel Kurutluoğlu, İstanbul: Tercüman Yayınevi, 1977.



27. Milan Jazbec, *Asker'in İstanbul'u*, çev. Çiçek Eriş, İstanbul: Yıldız Yayıncılık, 2013.
28. Nicolas de Nicolay, *Muhteşem Süleyman'ın İmparatorluğunda*, çev. Şirin Tekeli, Menekşe Tokyay, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014.
29. Ogier Ghiselin de Busbecq, *Türkiye'yi Böyle Gördüm*, çev. Fatih Topaloğlu, Ankara: Elips Kitap.
30. Omar Michael Burke, *Sufiler Arasında*, İstanbul: İnsan Yayınları, 2004.
31. P. Ğ.İnciciyan, *XVIII. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan, İstanbul: İstanbul Matbaası, 1956.
32. Philippe du Fresne-Canaye, *Fresne-Canaye Seyahatnamesi 1573*, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2017.
33. Pierre Loti, *Yeşil Cami*, çev. Elif Gökteke, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018.
34. Ricoldus de Monte Crucis, *Doğu Seyahatnamesi, Bir Dominikan Keşişin Anadolu ve Ortadoğu Yolculuğu*, çev. Ahmet Deniz Altunbaş, İstanbul: Kronik Kitap
35. Samuel Sullivan Cox, *Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
36. Thierry Hentsch, *Hayali Doğu Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, çev: Aysel Bora, İstanbul: Metis yayınları, 2008.
37. Verney Lovett Cameron, *Türkler Arasında*, çev. Sema Özgün, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
38. Salomon Schweigger, *Sultanlar Kentine Yolculuk*, çev. Türkis Noyan, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014.
39. Albert Richard Smith, *İstanbul'da Bir Ay*, çev. Mehmet Şefik Erkek, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2015.
40. Pero Tafur, *Pero Tafur Seyahatnamesi*, çev. Hakan Kılınç, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2016.

### **Tezde Adı Geçen Ressamlar**

Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838)

David Roberts (1796- 1864)

Jacob Jacobs (1890- 1977)

Jean Pierre Eugène Félicien Peytier (1793-1864)

Martinus Rørbye (1803-1848)

Frederic Edwin Church (1826- 1900)

Thomas Hartley Cromek (1809-1873)

Gustav Bauernfeind (1848- 1904)

Frans Wilhelm Odelmark (1849-1937)

Germain Fabius Brest (1823-1900)

Kont Amadeo Preziosi (1816-1882)

Fausto Zonaro (1854-1929)

Eugene Napoléon Flandin (1809-1889)

Germain Fabius Brest (1823-1900)

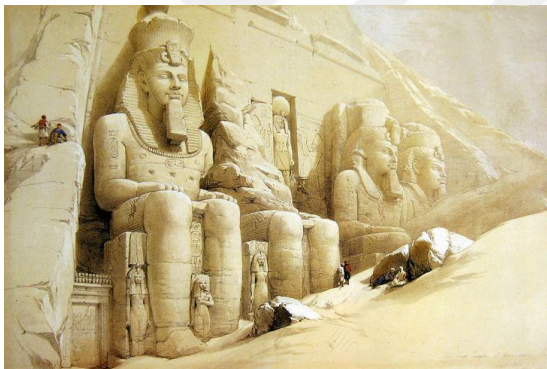
Ellis Luciano Silas (1883-1972)

Frans von Alt (1819-1901)

## DİĞER ORYANTALİST TABLOLAR

### Harabeler

#### David Roberts



#### Rudolf Ernst



#### David Roberts



## Sokak

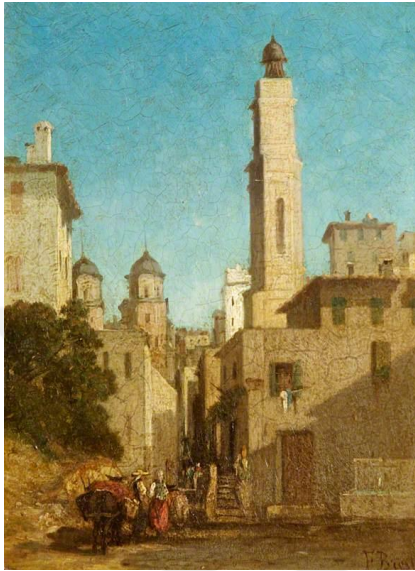
### Raphael von Ambros



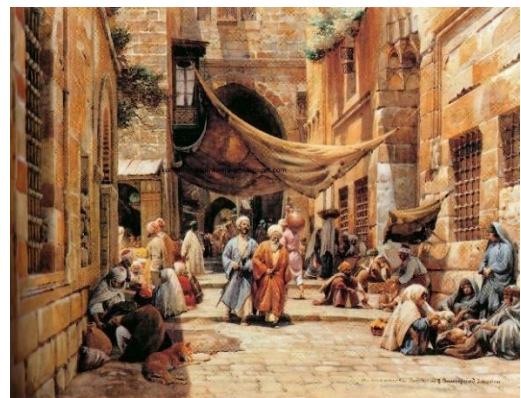
### Enrico Tarenghi



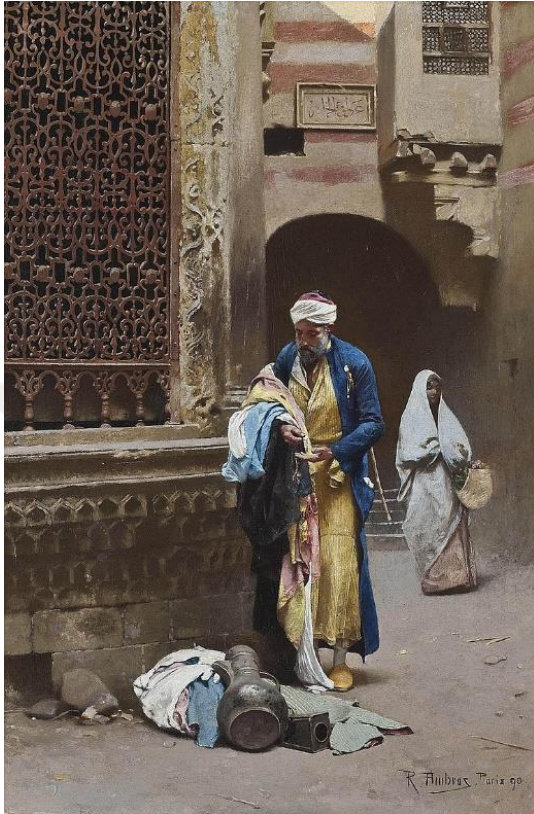
**Fabius Brest**



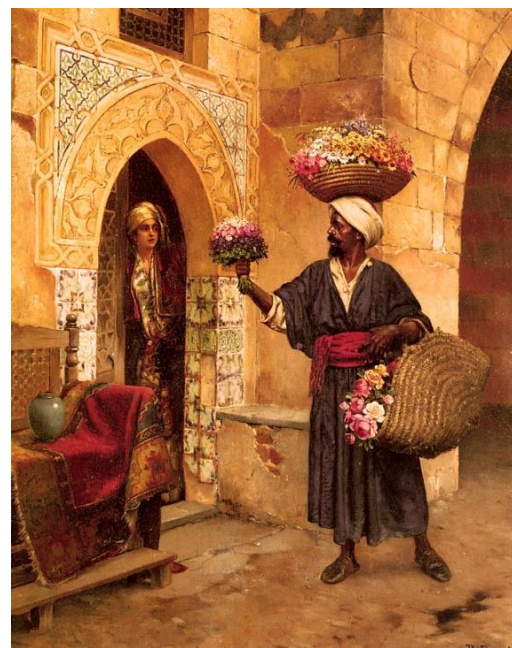
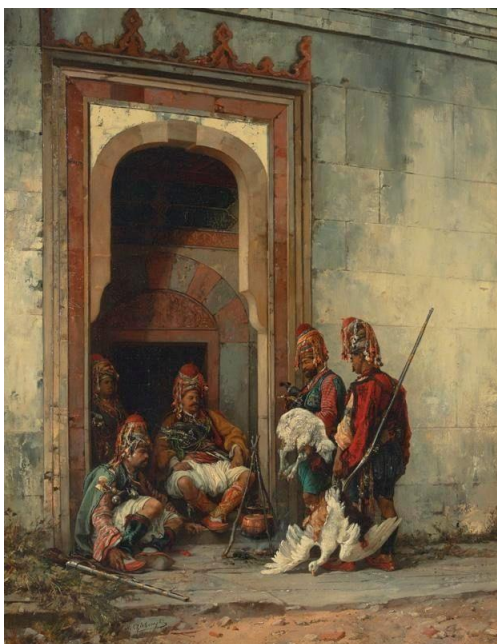
**Gustav Bauernfeind**



**Raphael von Ambros**

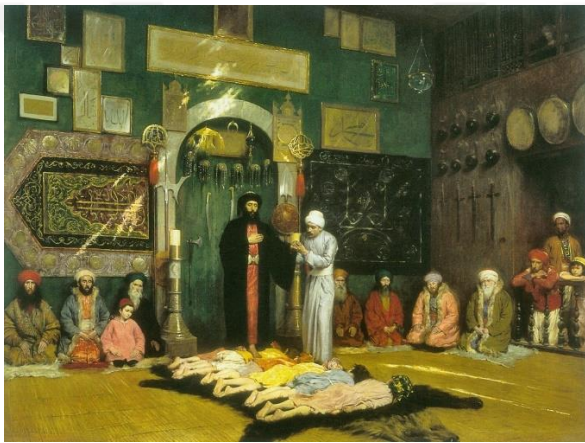


**Stanislaw Chlebowski**



**Cami**

**Albert Aublet**



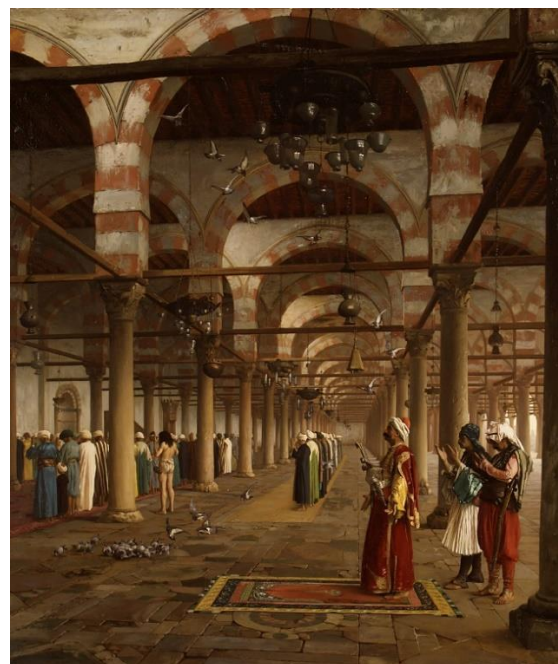
**Jean Léon Gérôme**



**Fausto Zonaro**



**Jean Léon Gérôme**

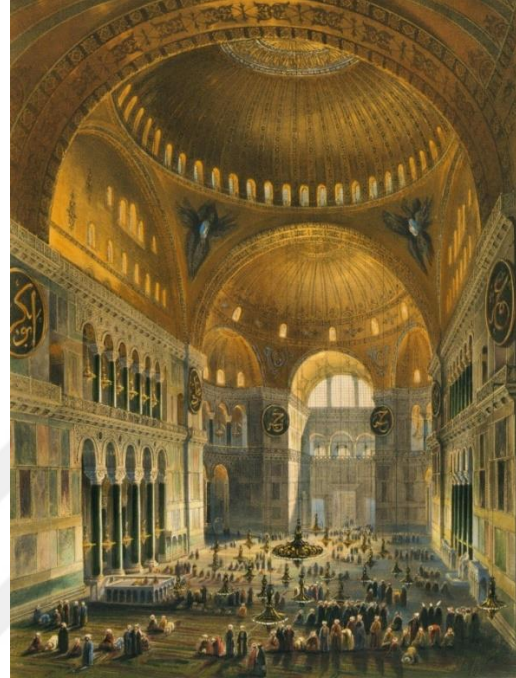
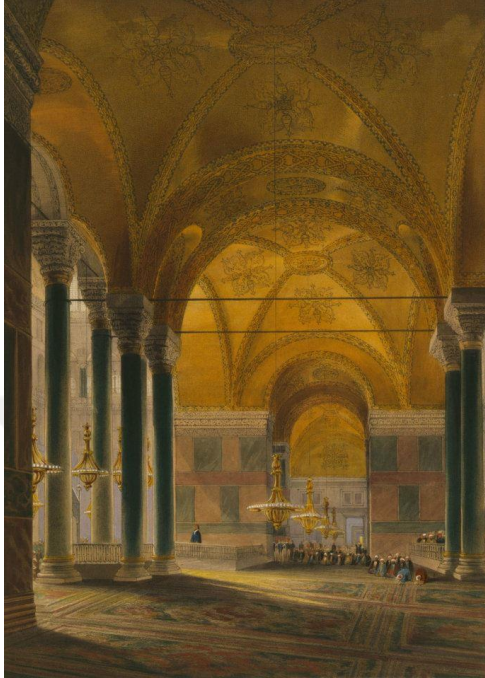


Jean Léon Gérôme



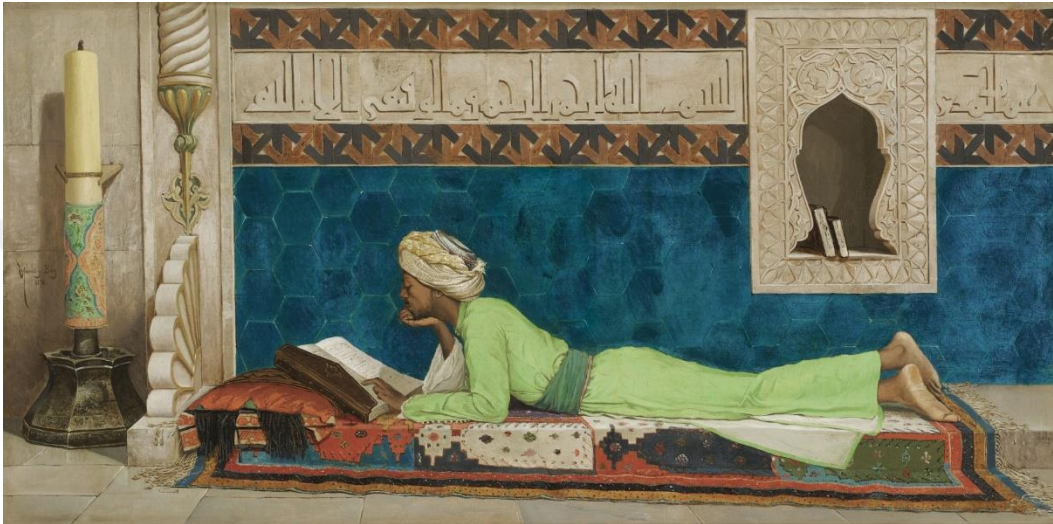


**Chevalier Gaspard Fossati**



## Osman Hamdi Bey Eserleri





## KAYNAKÇA

Adanır, Elvan Özkavruk ve Berna İleri, “Oryantalist Resimlerde Türk Halıları”,  
*Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S.10 (Yaz 2013), 71-80.

Ağaoğlu, Mert. “Osmanlı Tasvir Sanatı’nda Surnameler” *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.66, (Mart 2018), 318-342.

Akerson, Fatma Erkman. *Göstergebilime Giriş*, İstanbul:Multilingual Yayınları, 2005.

Aktürk, Hamit. “Alevilik Araştırmalarında Self Oryantalist Tutum”, *Ekev Akademi Dergisi*, S.62, C.19 (Bahar 2015), 12-18.

Alarслан, Burcu. *Türk İmgesinin Görsel Yansımaları, Dünyada Türk İmgesi*, İstanbul:Kitap Yayınevi, 2005.

Aytaç, Ahmet. “Oryantalist Ressam Jean-Léon Gérôme’nin Tablolarında Tasvirlenmiş Türk El Dokumaları” *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, c.4, s.13, (Kış 2012).

Bağcı, Serpil. vd. *Ottoman Painting*, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications, 2000.

Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Berger, John. *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Bezci, Bünyamin ve Yusuf Çiftçi, “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirildiğimiz Modernleşme”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, C.7, S.1, (2012), 139-166.

Bottomore, Tom ve Robert Nisbet, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, çev. Mete Tuncay, Ankara: Ayraç Yayınevi/ Sosyoloji Dizisi, 2002, 500.

Buhari, Fiten: 25; Ahmed bin Hanbel, Müsned, II/313

Bulut, Yücel. *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, İstanbul: Küre Yayınları, 2004.

- Bülbül, Müberra. “18. ve 19. Yüzyıl Gravürlerinde İstanbul Hipodromu”, *Engravist Art, Uluslararası İstanbul Baskı Resim Etkinlikler*, 2016.
- Çaycı, Ahmet. *Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat*, İstanbul: İnsan Yayınları, 2015.
- Çiftçi, Yusuf. “Türkiye’de Self Oryantalizmin Nesnesi Olarak Kürtler”, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Demir, Tanju ve Ece Yüksel, “Seyahatnamelerin Işığında Miletos’tan Kaçırılan Antik Eserler”, *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırmaları Dergisi*, s.2, c.1, Haziran 2017.
- Ebel, Kathryn A. “Osmanlı Şehir Tarihinin Görsel Kaynakları”, *Türkiye Araştırmaları, Literatür Dergisi*, Cilt 3, S.6, (2005), 487-515.
- Eco, Umberto. *Açık Yapıt*, çev. Nilüfer Uğur Dalay, İstanbul: Can Yayınları, 2000.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3, 3, 1389, 1997.
- Eldem, Edhem. “Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm”, *Dipnot Sanat Tasarım Yazıları*, (2), 39-67, (2004).
- Erkan, Ümmet. “Şarkiyatçılığın Tarihsel, Felsefi Temelleri ve Garbiyatçılık”, *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s.1, c.1, (Yaz 2016).
- Gencer, Arzu. “Kentsel Tasarım ve Peyzaj mimarlığı: Hacı Bayram Camii Çevresi Örneği”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, 2002.
- Genç, Ayten. “Peyami Safa'nın ‘Fatih-Harbiy’e’ Adlı Romanında Doğu-Batı Çatışması”, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.7,s. 351 -356, (1992).
- Germaner, Semra ve Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

- Germaner, Semra ve Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
- Germaner, Semra. *Oryantalist Resimlerde İslam Dünyası*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 25 Nisan 2007.
- Gottdiener, Mark. *Postmodern Göstergeler*, çev. Erdal Cengiz, & Hakan Gür, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2005.
- Gönültaş, Ezgi. “Edward Said’in Eserlerinde, Emperyalizm ve Oryantalizm İlişkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Gözeler, Esra. vd., “Coranicum Projesi: Kur’an’ı Geç Antik Döneme Ait Bir Metin Olarak Okumak”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 53:2, S.220 (2012), 219-253.
- Günay, Doğan. “Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-E* (2008-01).
- Hentsch, Thierry. *Hayali Doğu Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, çev: Aysel Bora, İstanbul: Metis yayınları, 2008.
- Kılıç, Nilgün Sofuoğlu. “Alfred Schutz’un Fenomenolojik Sosyolojisi ve Din Sosyolojisine Uygulanabilirliği”, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe ve Din Bilimleri, 2009.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. “Doğu’nun Batı’yla İmtihani”, *Doğu-Batı Kıskaçında Türkiye*, Der. Seyfi Özgider, İstanbul: Aykırı Yayınları, 2004, 57-58.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe Eziler Kıran, *Dilbilime Giriş, Dilbilim Tarihi-Yapısal Dilbilim-Sözcelem Kuramları*, Ankara: Seçkin Yayınevi, 2013, 137.
- Kıvrım, İsmail. “Osmanlı Mahallesinde Gündelik Hayat (17. Yüzyılda Gaziantep Örneği), Everyday Life in Ottoman Neighborhood (The Example: Gaziantep in 17th Century)”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2009).

- Köktürk, Milay. *Kültür ve Sembol*, İstanbul: Aktif Düşünce Yayınları, 2014.
- Köse, Meryem ve Meryem Küçük, “Oryantalizm ve “Öteki” Algısı”, *Orientalism and Perception “The Other”*, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi* (The Journal of Social and Cultural Studies) c.1, s.1, (2015), 107-127.
- Mertcan, Hakan. “Oryantalizm - Sömürgecilik İlişkisi: Batılı Fatihlerin Kılıcından Alaaddin’in Lambasına Uzanan Aşk’ın Bitmeyen Kanlı Serüveni”, C.4, S.5, *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, (Mayıs – Ağustos 2007), 19.
- Osmay, Kıvanç. “Doğulu Bir Ressamın, Osman Hamdi Bey’in Gözüyle Doğu”, *Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 38. İCANAS, Bildiriler, c.4, (Ankara 2012), 2270-2271.
- Özeli, Sibel. “Dolmabahçe Bezm-i Âlem Valide Sultan Camisi”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2010), s.15-16.
- Özmkas, Utku. “Charles Sanders Peirce’in Gösterge Kavramı”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s.2, c.1, 32-45, (2009), 39.
- Öztoğat, Nedret. “Görsel Nesnelere Çözümlemesinde Göstergebilimsel Yöntem”, *Dil Bilim Araştırmaları Dergisi*, (İstanbul, 1999).
- Rifat, Mehmet. *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1/ Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Rifat, Mehmet. *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü, Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Rifat, Mehmet. *Göstergebilimin Abc’si*, İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Said, Edward W. *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark anlayışları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Satır, Mehmet Emin. vd., “Oryantalist Bakış Açısının Sinemaya Yansıması: The Physician (2013) Filmi Örneği 1”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, s.1, c.6, (Mart 2018).

Şahin, Sedat. *Göstergebilim ve Tarihsel Gelişimi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2014.

Şam, Deniz Turgut. “Resam Osman Hamdi ve Gerome’un Tablolarında Resmettiği Halılar”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, 1998.

Şenol, Tolga. “Resim Sanatının Türk Resim Sanatına Etkisi Üzerine Karşılaştırmalı Örnek Eser İncelemeleri, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28, Özel Sayı, (2015), 153-168.

Şentürk, Recep. “Oryantalizm ve Sosyal Teori”, *Oryantalizmi Yeniden Okumak Batı’da İslam Çalışmaları Sempozyumu, (11-12 Mayıs 2002 Adapazarı)*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, (Ankara, 2003).

Tepe, Harun. *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2010.

Tecrid-i Sarih, Sahih-i Buhari Muhtasarı, Fiten: 25; Ahmed bin Hanbel, Müsned, II/313, çev: Hanifi Akın, 2017.

Tuna, Turgay. “İstanbul’da bir Mısır Anıtı”, *Sky Life*, (Temmuz 1998).

Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi, Amr B. Âs Camii, Müellif: Semavi Eyice, 3. Cilt, 81.

Yardım, Müşerref. “İç Grup (Biz) ve Dış Grup (Onlar) Bağlamında Fransız Intelligentsia Örneği”, *Sosyoloji Konferansları*, S.54, , (2016-2), 333-350.

Yerlikaya, Turgay. “Oryantalizm: Türk Medyasında Self-Oryantalizm”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, 2014.

Yıldırım, Nahit. “Constantinopolis Hipodromu”, (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Klasik Arkeoloji, 2013.

Yıldırım, Nahit. “Constantinopolis Hipodromu”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Konya 2013.



Yıldırım, Yılmaz. *Edmund Husserl, Felsefe ve Fenomenoloji*, Sosyoloji Notları, (2007), 48.

Zakzuk, Mahmud Hamdi. *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı*, çev. Abdülaziz Hatip, İzmir: Işık Yayınları, 1993.



## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.kgm.gov.tr/Sayfalar/KGM/SiteTr/Trafik/TehlikeUyariIsaretleri.aspx>  
[12.12.2017].

<http://www.kgm.gov.tr/Sayfalar/KGM/SiteTr/Trafik/TehlikeUyariIsaretleri.aspx>  
[12.12.2017].

Kaplan, Yusuf.

<http://www.yenisafak.com/yazarlar/yusufkaplan/%26%238220tekerlekli-sandalye%26%238221-metaforu-olarak-turkiye-11142> [04.11.2017].

Karahan, Çağatay. “Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat/ Resim”

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/ataunisosbil/article/viewFile/1020000079/1020000073> [03.11.2017].

Papila, Aytül. “19. Yüzyılın ikinci Yarısında Osmanlı Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey”,

[http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1\\_aytul.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1_aytul.pdf)  
[20.20.2017].

Zeynep, Merve. “Self Oryantalizm Bağlamında Türk Medyasının Arap Aktivizmine Yaklaşımı”,

[http://www.academia.edu/12575301/SELF\\_ORYANTAL%C4%B0ZM\\_BA%C4%9ELAMINDA\\_T%C3%9CRK\\_MEDYASININ\\_ARAP\\_AKT%C4%B0V%C4%B0ZM%C4%B0NE\\_YAKLA%C5%9EIMI\\_-TAM\\_MET%C4%B0N](http://www.academia.edu/12575301/SELF_ORYANTAL%C4%B0ZM_BA%C4%9ELAMINDA_T%C3%9CRK_MEDYASININ_ARAP_AKT%C4%B0V%C4%B0ZM%C4%B0NE_YAKLA%C5%9EIMI_-TAM_MET%C4%B0N)  
[25.06.2018].

## SEYAHATNAMELER

Broqui re, Bertrandon de la. *Bertrandon De La Broquiere'in Deniz Aşırı*

*Seyahati*,  ev. İlhan Arda, İstanbul: Eren Yayıncılık, 2000. Bertrandon de la Broqui re, *Le Voyage D'Outremer de Bertrandon de la Broquiere*, (Ed.1892) (Histoire).

Christmast, Henry. *İstanbul ve Ege Yollarında İzmir, Efes, Bergama, Salihli,*

*Alaşehir, Denizli, Akhisar 1851*,  ev. Mustafa  zbaşı, Kitap Yayınevi, 2012.

Henry Christmast, *The Shores And Islands Of The Mediterranean: Including A Visit To The Seven Churches Of Asia*, In Three Volumes. Vol. III., London, 1851.

Wittman, Dr. William. *Osmanlı'ya Yolculuk 1799-1800-1801, (Türk Ordusu ve İngiliz Askeri Heyeti ile Birlikte Küçük Asya, Suriye ve  ol Yoluyla Mısır'a Yolculuk)*, Ankara: ODTÜ Yayınları, 2011. William Wittman, M.D., *Travels in Turkey, Asia-Minor, Syria, and across the Desert into Egypt during the years 1799, 1800, and 1801, in Company with the Turkish Army, and the British Military Mission*, Londra, T. Gillet for Richard Phillips, 1803.

Amicis, Edmondo de. *İstanbul*,  ev. Filiz  zden, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010. Edmondo de Amicis. *Constantinople*, Paris, 1877.

Rasch, Gustav. *19.yy. sonlarında Avrupa'da Tükler*,  ev. Hüseyin Salihoğlu, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2004. Gustav Rasch, *Die T rken in Europa* Bon, Prag, 1873.

Blount, Henry. *Doğu Akdeniz'e Yolculuk (1634)*,  ev. Dilek Berilgen Cenkçiler, Ankara: ODT  Yayıncılık, 2010. Henry Blount, *A Voyage Into the Levant, Being, A Breif Relation of an Journey, Lately Periormed from England by the way of, Venice into Dalmotia, Sclavonia, Bosna, Hungary, Macedonia, Thrace, Rhodes, and Egypt, Unto Gran Cairo; With particular Obfervations concerning the modern Condition of the Turkes, and other people under that Empire*, London, 1636.

Chesneau, Jean. *D'ramon Seyahatnamesi, Kanuni Devrinde İstanbul-Anadolu Mezopotamya*, çev. Işıl Elverdi, İstanbul: Dergâh Yayınları. Jean Chesneau, Le voyage de Monsieur d'Aramon, Ambassadeur pour le Roy en Levant, 1566.

E.J. Davis, *Anadolu / XIX. Yüzyılda Karya, Frigya, Likya, ve Pisidya Antik Kentlerine Yapılan Bir Gezinin Öyküsü*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2007. Edwin John Davis, *Anatolica: Or, the Journal of a Visit to Some of the Ancient Ruined Cities of Caria, Phrygia, Lycia, and Pisidia*, London, 1874.

Thévenot, Jean. *1655-1656'da Türkiye Jean Thévenot*, çev. Nuray Yıldız, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 1978. Jean de Thévenot, *L'Empire du Grand Turc, vu par un sujet de Louis XIV, M D C C X X II*, 1664.

Thévenot, Jean. *Thévenot Seyahatnamesi*, S.2, İstanbul: Kitap Yayınevi, Sahaftan Seçmeler Dizisi, 2014. Jean de Thévenot, *Relation d'un voyage fait au Levant : dans laquelle il est curieusement traité*, 1665, Paris.

Covel, John. *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü Saray, Merasimler, Gündelik Hayat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011. John Covel, *Book Information; Ottoman Diary of a Priest, Type: Turks in the eyes of the West*; London, 1893.

Cox, Samuel Sullivan. *Bir Amerikalı Diplomatın İstanbul Anıları 1885-1887*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013. Samuel Sullivan Cox, *Diversions of a Diplomat in Turkey*, New York: C.L. Webster & co., 1887.

Hammer, Joseph von. *İstanbul ve Boğaziçi*, çev. Senail Özkan, C.1, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011. Joseph von Hammer-Purgstall, *Constantinopolis und der Bosphoros, Örtlich und Geschichtlich Beschrieben*, Hartleben's Verlag, Pest, 2. Cilt, 1822.

Busbecq, Ogier Ghiselin de. *Türkiye'yi Böyle Gördüm*, çev. Fatih Topaloğlu, Ankara: Elips Kitap. Ogier Ghiselin de Busbecq, *Itinera Costantinopolitanum et Amasianum ab Augerio Gislinio Busbequij*, Paris, 1589.

Guy le Strange, *Doğu Hilafetinin Memleketleri, Mezopotamya, İran ve Orta Asya*, çev. Adnan Eskikurt, Cengiz Tomar, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2015. Guy

le Strange, The Lands of the Eastern Caliphate: Mesopotamia, Persia, and Central Asia from the Moslem Conquest to the Time of Timur, Cambridge University Press, 1905.



## ÖZGEÇMİŞ

Büşra Ayaz

Adres: İstasyon Mahallesi, İstasyon cad. TOKİ Göl konutları, B.1/11 D:7,  
Küçükçekmece/ İSTANBUL

İletişim bilgileri: 05066378391

### A. EĞİTİM

**Yüksek Lisans:** İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Tarih ve Medeniyet  
Araştırmaları Anabilim Dalı Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Bilim Dalı,  
2019, İstanbul

**Lisans:** Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi, 2014,  
Bursa

### B. MESLEKİ DENEYİM

2008-2009 Bekman Fotoğrafçılık, Mimari Fotoğraf Asistanı

2012 Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul/ El Yazma eserler–Restorasyon Departmanı,  
Stajyer

2013 İnebey Kütüphanesi, Bursa/ El Yazma eserler–Restorasyon Departmanı, Stajyer

2013-2014 Metro Kargo Halkla İlişkiler Sorumlusu

2014-2015 CDL Grup (Bursa)/ 3+1 Bursa Dergisi Sanat Yönetmeni

2016-2018

• İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Teknoloji Transfer Ofisi

Farkındalık ve Tanıtım Birimi Uzman Yardımcısı

• İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Helal Gıda Projesi Ek Protokol,

Halkla İlişkiler Tanıtım Uzmanı

• İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Kurumsal İletişim Daire

Başkanlığı, Kurumsal İletişim ve Tanıtım Uzmanı

## **C. MESLEKİ EĞİTİMLER**

- İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Proje Yazma Eğitimi
- İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İSTKA Proje Yazma Eğitimi
- İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, TUBİTAK Proje Yazma Eğitimi
- Bilge Adam, Grafik Tasarım Eğitimi, İstanbul
- Akın Dil, İngilizce Eğitimi, İstanbul
- İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Stres ve Kaygı Yönetimi Eğitimi
- İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Zaman Yönetimi Eğitimi

## **E. YAYINLARI**

“Çocukluk Dönemi Sanat Eğitiminde Bir Oyun Yazılımı Senaryosu”, 8. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi.

“Tarihsel Süreçteki Yapıların Eğitiminde Bir Karar Ağacı Tasarımının Kullanılması”, 2. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Bilim Tarihi ve Sanat Sempozyumu.

“Oryantalist Tablolarda Bir Unsur Olarak At”, 23. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu.

“Kültürel Mirasın Korunması ve Gelişimine Yönelik Bir Tekke Örneği; Buhara Özbekler Tekkesi”, Uluslararası Küresel Ekolojik Güvenlik Sempozyumu.