

## ELBİSE-İ OSMANİYE: 1873 VİYANA ULUSLARARASI SERGİSİ'NDE BİR YARATICI ENDÜSTRİ ÖRNEĞİ\*

MEHMET EMİN KAHRAMAN<sup>1</sup>, İSMAİL ERİM GÜLAÇTI<sup>2</sup>

### ÖZET

15., 16., 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca yaşanan Coğrafi Keşifler, Rönesans, Reform ve devrimlerle dönüşen Batı dünyasının 19. Yüzyılda gerçekleştirdiği Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan uluslararası sanayi fuarları, Batı'nın yeni tek dünya olarak gördüğü düzenin tanıtıldığı bir platform olmuştur. Ekonomi, siyaset bilimi, sanat ve tasarım gibi farklı disiplinler tarafından araştırılabilecek birçok simge ve olguyla dolu olan bu fuarların büyük çoğunluğunda yer alan Osmanlı Devleti'nin katılımı Batı'daki gibi gelişmiş sanayiye sahip bir devlet olmamasından kaynaklanan sebeplerle farklı biçimde değerlendirilmelidir. Batı devletlerinin sanayi alanındaki ilerlemelerinin ve birbirleriyle olan güç mücadelelerinin açık bir şekilde okunabildiği bir vitrin olan 19. Yüzyıl sanayi fuarları, Osmanlı Devleti için kendi tarım, sanayi ve zanaat ürünlerini sergilemekten çok, kendisini, topraklarının büyük kısmını kaybetse de büyük bir Batı devleti gibi gösterme, İslam dünyası içindeki egemen konumunu vurgulama, 1839 Tanzimat Fermanı ile yoğunlaşan Batılılaşma gayretlerinde gerçekleştirdiği atılımları ve modernleşmeyi sergileme, bu kapsamda 19. Yüzyıl boyunca süren Batılı kimlik arayışı ve imaj yönetimi çabalarının bir uzantısı ve Batılı devletlerin siyasi ve ekonomik desteğini sağlama platformu olmuştur. 1873 Viyana Uluslararası Sergisi de 19. Yüzyıl Avrupa'sında yeniden şekillenen politik, ekonomik ve kültürel fay hatlarının belirlediği önemli bir fuar ve Osmanlı Devleti'nin yukarıda bahsedilen amacına hizmet eden çok önemli bir sergidir. 1870 Fransa-Almanya savaşından sonra yeniden şekillenen Avrupa'daki güç dengesinde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun,

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, mek@yildiz.edu.tr

<sup>2</sup> Öğr. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi, gulactii@itu.edu.tr

\* Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi TeknoPark tarafından sanayiye uyarlanabilirlik açısından desteklenen TeknoTez kapsamında üretilmiştir.

gücünü göstermek için önemli bir fırsat olarak gördüğü bu sergi, aynı zamanda da Viyana'nın Avrupa ve doğu devletleri arasında diplomatik ve ekonomik yönden bir köprü olabileceğini kanıtlama planı olmuştur.

İçerik ve yöntem olarak Osmanlı Devleti'nin daha önceki uluslararası sergilere gönderdiği çalışma ve ürünlerden farklı olan Elbise-i Osmaniye ise Batı'nın genelde Doğu, özelde de Osmanlı Devleti hakkındaki olumsuz, aynılaştırıcı ve ötekileştirici Oryantalist bakışına yine Batı'nın bir icadı olan fotoğraf ile yapılan bilinçli, eleştirel ve pragmatik bir karşı çıkıştır. 19. Yüzyıl Batı evreninin ve özellikle Avrupa kamuoyunun, topraklarına çeşitli nedenlerle seyahat eden Batılı turist ve araştırmacıların çektiği Oryantalist fotoğraflardan gözlemlediği Osmanlı Devleti de fotoğrafın propaganda gücünü ilk kez Elbise-i Osmaniye albümü ile Batılı kamuoyuna uluslararası bir sanayi fuarında kültürel ve politik bir mesaj vererek kullanmıştır. Metinlerinin yazımını ve kitap tasarımını Osman Hamdi Bey ile Marie de Launay'ın yaptığı, fotoğraflarını Pascal Sébah'ın çektiği Elbise-i Osmaniye, 19. Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'ni oluşturan halkların çok ayrıntılı bir panoramasını sunan tarihi ve toplumsal değeri çok yüksek bir kıyafet albümüdür.

Bu çalışmada yukarıda sözü edilen Oryantalist bakışa karşı tavizsiz bir itiraz niteliğinde olan Elbise-i Osmaniye'deki fotoğraflardan ve bu fotoğrafların açıklayıcı metinlerinden örnekler verilmiştir. Böylece bu fotoğrafların konusu olan kişiler, kullanılan kompozisyon tekniği ve fotoğrafları Batılı kamuoyuna daha iyi anlatabilmek için albüme eklenen metinlerin bu fotoğrafları, 19. Yüzyıl'ın jeopolitik bağlamı içinde nasıl tamamladığı ve bu etkileşimin Osmanlı Devleti'nin propagandasını yapmayı planladığı ideolojiye nasıl hizmet ettiği tartışılmıştır. Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl'ın çığır açan buluşlarından biri olan fotoğrafın görsel iletişim ve propaganda gücünün farkına vardığının en net göstergelerinden biri olan Elbise-i Osmaniye bu yönüyle bir ilktir. Ayrıca Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyılda içinde bulunduğu ekonomik ve politik sorunlara bir görsel anlatı aracı olarak fotoğrafı kullanıp ürettiği bir savunma stratejisi olması bakımından da yaratıcı bir endüstriyel çözümdür.

**Anahtar Kelimeler:** Elbise, Endüstri, Osmanlı Devleti, Sergi

**JEL Kodları:** F02, F54, Y80, Y91.

## **ELBİSE-İ OSMANİYE: A CREATIVE INDUSTRY SAMPLE IN 1873 VIENNA INTERNATIONAL EXHIBITION**

### **ABSTRACT**

International industry fairs starting after the Industrial Revolution in the 19<sup>th</sup> century in the Western world following the transformation caused by Geographical Explorations, Renaissance and Reform movements in the previous centuries had become the platforms where the Western world's new single world concept was launched. The Ottoman participation in these fairs, which are loaded with many symbols and phenomena that could be studied by various disciplines such as economy, politics, art and design, should be treated differently than to that of Western states as Ottoman Empire never had as developed an industry as its Western counterparts. Being a showcase for the Western industrial powers and their struggle for hegemony over each other, 19<sup>th</sup> century international industry fairs were an opportunity for Ottomans to portray themselves as a developed Western power, to emphasize their leadership in the Islam world, to showcase all the advances and modernization they had achieved within the Westernization efforts intensifying with the Decree of Tanzimat in 1839, to reflect their search for a more Western identity as an image management strategy and secure Western states' political and economic support rather than display their own industrial products and inventions. 1873 Vienna International Exhibition was both a critical fair where economic and cultural fault lines were reshaped and 19<sup>th</sup> century political roles emerged and a platform that served the said aim for Ottoman Empire of propagating themselves as a Western power. Seen by the Austro-Hungarian Empire as springboard to assert itself in the newly-formed power balance after the 1871 Franco-German War, 1873 Vienna International Fair was also a plan to prove Vienna could be the diplomatic and economic bridge between Europe and Eastern states.

Elbise-i Osmaniye, which is different from the works and products that Ottoman Empire had sent to previous international exhibitions, is a conscious, critical and pragmatic objection through photography, yet another Western invention, to the negative, stereotypical and othering Orientalist outlook on the East generally and the Ottomans particularly. Ottoman Empire, observed by the Western and European public through photographs that 19<sup>th</sup> century Western, especially European, tourists and researchers took, made use of the propaganda power of photography via Elbise-i Osmaniye, which conveyed a cultural and political message to the Western public opinion at an international industrial fair. With its texts written and by design made by Osman Hamdi Bey and Marie de Launay, photographs taken by Pascal Sébah, Elbise-i Osmaniye is a

clothes album which presents a panoramic view of the peoples that constituted Ottoman Empire in the second half of the 19<sup>th</sup> century and which is priceless in historical and societal contexts.

This study analyses samples from photographs and texts that narrate those photos in *Elbise-i Osmaniye*, which is an unrelenting objection to the previously stated Orientalist discourse. In doing so, it discusses how and to what extent the people in these photos, the composition method used and the texts added to the album to narrate these photos to the Western public opinion complement one another in the context of 19<sup>th</sup> century geopolitical context and how all this interaction serves the ideology that Ottoman Empire had planned to propagate. Being one of the clearest examples of the fact that Ottoman Empire realized the visual and propagandistic power of photography, *Elbise-i Osmaniye* is a first regarding this aspect as well as a creative industrial solution to economic and political problems that Ottoman Empire was in, which used photography as visual narrative medium.

**Keywords:** Dresses, Industrial, Exhibition, Ottoman Empire

**JEL Codes :** F02, F54, Y80, Y91.

## 1. Giriş

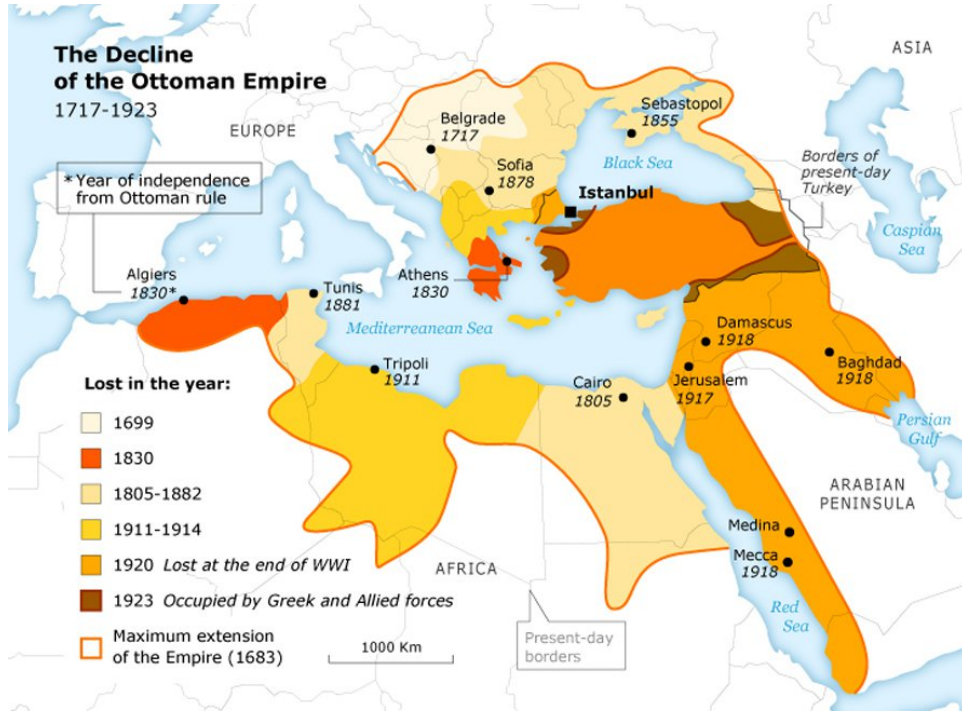
15. 16., 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca yaşanan Coğrafi Keşifler, Rönesans, Reform ve devrimlerle dönüşen Batı dünyasının 19. Yüzyılda gerçekleştirdiği Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan uluslararası sanayi fuarları Hobsbawn'ın (1999: 32) tanımıyla "Batı'nın kendini alkışladığı yeni ve büyük ayınlar" olmuştur. Bu fuarların incelenmesi ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi yönlerden birçok farklı bilimsel çalışma alanının beraber çalışmasını gerektirir. Farklı sembollerle yüklü bu uluslararası fuarların büyük çoğunluğunda yer alan Osmanlı Devleti'nin katılımı, çağdaşı olan emperyalist güçlerin aksine hiçbir zaman onlar kadar gelişmiş bir ekonomiye sahip olmamasından dolayı farklı biçimde değerlendirilmelidir. Batı devletlerinin sanayi alanındaki ilerlemelerinin ve birbirleriyle olan güç mücadelelerinin bir vitrini olan 19. Yüzyıl sanayi fuarları, Osmanlı Devleti için kendi sanayi ürünlerini ve keşiflerini sergilemekten çok, kendisini, topraklarının büyük kısmını kaybetse de halen gelişmiş bir Batı devleti gibi gösterme 1839 Tanzimat Fermanı ile doruk noktasına ulaşan Batılılaşma çabalarında kat ettiği mesafeyi sergileme dolayısıyla bu kapsamda 19. Yüzyıldaki Batılı kimlik arayışının bir yansıması ve Batılı devletlerin siyasi ve ekonomik desteğini sağlama platformu olmuştur. 1873 Viyana Uluslararası Sergisi de Osmanlı Devleti'nin bu amacına hizmet eden çok önemli bir sergidir. Bu makalede de Osmanlı Devleti'nin 1839'da icat edilen fotoğrafı ilk kez kendi politik amacına yönelik kullanıp katıldığı sanayi sergisi olan 1873 Viyana Uluslararası

Sergisi için basılan Elbise-i Osmaniye albümü incelenecektir. 1851 Londra Büyük Sergisi, 1878-1889-1900 Paris Uluslararası Sergileri Osmanlı Devleti'nin fotoğraf gibi yaratıcı ve çığır açan bir teknolojik gelişmeyle katılmadığı sergiler olduğundan bu makalenin kapsamı dışında bırakılmıştır. 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nde (Öztuncay, 2015) ve 1893 Şikago Sergisi'nde (Çelik, 2005) sergilenen İstanbul panoramaları ise 19. Yüzyıl Batı evreninin Oryantalist merakına dönük oldukları için bu sergiler kapsam dışında bırakılmıştır. Ayrıca 1893 Şikago Sergisi'nde sergilenen (Shaw, 2009; Deringil, 2014; Woodward, 2003) ve daha sonra ABD Kongre Kütüphanesi'ne sunulan (Eldem, 2015a) fotoğraf albümleri de Osmanlı Devleti'nin yine fotoğrafın iletişimsel gücü ile yapmış olsa da çok daha geniş bir düzlemde ve farklı boyutlarda bir Batılılaşma propagandası olduğu için bu makalenin kapsamı dışında tutulmuştur.

## 2. Yüzyıl'da Batı ve Osmanlı Devleti

19. Yüzyıl, özellikle 1850-1900 arasındaki dönem, günümüz dünyasının ve jeopolitik fay hatlarının büyük oranda şekillenmeye ve devletlerin 21. Yüzyıldaki temellerinin atılmaya başladığı bir süreç olmuştur. Kültür ve ilerleme artık doğudan batıya değil batıdan doğuya doğru gerçekleşmektedir. 15., 16. ve 17. Yüzyıllarda gerçekleşen Coğrafi Keşifler ile bulunan yeni ticaret yolları ve ülkelerle başlayıp yaygınlaşan sömürgecilik, dünyanın zenginliklerini Batılı devletlere taşımaktadır. Asya ve Afrika ülkeleri Batı devletlerinin ihtiyaçlarını karşılayacak ikinci, üçüncü sınıf ülkeler olarak görülmektedir. Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkmaya başlayan kapitalizm sonrasında 19. Yüzyıl devletleri dört farklı kategoride incelenebilir. 1800-1815 yılları arasındaki Napolyon Savaşları'nın ana aktörleri olan ve sanayileşmeye, ekonomik yayılmacılığa önem veren İngiltere ve Fransa gibi sömürgeci güçler ilk kategoriyi oluşturur. Bu devletlerin resmi olarak sömürgesi olan ülkeler ikinci grupta yer alır. Üçüncü grup siyasi olarak bağımsız olsa da sömürgeci bir devletin himayesinde ya da etkisinde olan Orta ve Güney Amerika ülkeleri olarak tanımlanabilir. Dördüncü ve son kategori ise Osmanlı Devleti'nin de dâhil olduğu, sömürge ve himaye altındaki devletlere oranla daha güçlü bir merkezi yapının bulunduğu ancak politik ve ekonomik bağımsızlığı için sömürgeci devletlerin koşullarıyla onlarla rekabet etmeye çalışan Çin ve İran gibi ülkelerdir (Pamuk, 2009). Issawi (1966)'ye göre 15. ve 16. Yüzyılda çok iyi yönetilen Osmanlı Devleti 1699'da en geniş sınırlarına ulaşsa da 17. Yüzyıl boyunca devam eden duraklama ve kötü yönetim nedeniyle, 18. Yüzyılda çözülme ve çöküş sürecine girmiştir. Batı'nın siyasal ve teknolojik üstünlüğünün farkına varılmasıyla birçok alanda modernleşme çabaları gösterilse de 19. Yüzyıl çöküşün giderek hızlandığı, devletin kendini içten ve dıştan gelen tehditlere karşı koruyamadığı bir dönem olmuştur. 1881'de Düyun-u Umumiye'nin kurulmasıyla ekonomisinin kontrolü tamamen Batılı devletlere geçen Osmanlı Devleti ekonomik bağımsızlığını da yitirmiş durumdadır.

III. Selim'in tahta çıkış yılı olan 1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi'nin başta 19. Yüzyıl Avrupası olmak üzere günümüz dünyasını da şekillendiren çok boyutlu ve dönemin jeopolitik manzarası üzerinde karmaşık, derin, siyasi ve toplumsal sonuçları olmuştur. Fransız Devrimi'yle, ulus devlet anlayışı ortaya çıkmaya başlamış ve bu anlayış giderek güçlenmiş; dinin Ortaçağ'da meydana gelen Reform hareketleriyle zayıflasa da hala siyaset ve siyasi gücü elinde tutanlar üzerinde bulunan egemenliği nerdeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Osmanlı Devleti'nin Balkanlardaki topraklarında ve Mısır'da art arda patlayan ayaklanmalar sonucunda İngiltere, Fransa ve Rusya gibi sömürgeci devletlerin de karışmasıyla Osmanlı Devleti 1805'te önce Mısır'a ardından 1815'te Sırbistan'a özerklik tanımış, 1829'da Yunanistan bağımsızlığını ilan etmiş, 1830'da Cezayir'in Fransa tarafından işgaline karşı bir şey yapamamış ve 1882'de Mısır'ı İngiltere'nin ilhak etmesiyle 19. Yüzyılda büyük miktarda toprak kaybına uğramıştır.



Görsel 1. 1683'ten 1923'e Osmanlı Devleti'nin toprak kayıpları (Chronicle, [14.01.2017])

Yukarıdaki görselden de görüldüğü üzere Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl sonuna kadar kaybettiği topraklar, devletin ana gelir kaynağının büyük oranda toprağa dayalı olması sebebiyle (Şahin, 2012) ekonomik, toplumsal ve askeri boyutlarda pek çok soruna neden olmuştur.

19. Yüzyıl Batı dünyasında nerdeyse her yıl biri duyurulan teknolojik gelişmeler peşi sıra gerçekleşirken Osmanlı Devleti'nde modernleşme ve reform çabaları Batının üstünlüğünün kabulüyle başlayarak devam etmiştir. II. Mahmut, 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak dört yüz yıllık bir askeri anlayışı lağvetmiş ve yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye adı verilen modern ordunun kuruluşunu başlatmıştır. O dönemde artık iyice yozlaşmış olan ilmiye ve ulema sınıfının yanı sıra halka fahiş fiyatlarla mal satan yerel esnaf grupları loncaların da sultana karşı en önemli destekçisi olan yeniçeriler ortadan kalkınca, yapılan modernleşme hareketlerine daha kararlı bir irade hâkim olmuştur. II. Mahmut, bu başarıdan aldığı güçle 1831'de Tıbbiye ve 1834'te Harbiye'yi kurarak modernleşme çabalarını kurumsal bir temele oturtmaya çalışmıştır (Gündüz, 2006). Günümüz bakanlar kurulunun temelini oluşturan farklı işlere bakan ve sadrazamın yönetiminde olan daireler yine II. Mahmut döneminin önemli siyasi yeniden yapılanmalarındandır. Yine onun döneminde pek çok fabrika, ağır sanayi tesisi ve imalathane kurulmuştur. Ancak zaten geç başlayan Osmanlı sanayinin modernleşme çabaları, ekonominin giderek artan oranda Batılı devletlere mahkûm hale gelmesiyle istenen verimi ve başarıyı gösterememiştir (Clark, 1974).

II. Mahmut'un ölümünden sonra tahta çıkan oğlu Abdülmecid döneminde Osmanlı-İngiliz yakınlaşmasını gerçekleştirmek için çalışan Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın teşvikiyle 1838'de Osmanlı-İngiliz Ticaret anlaşması imzalanmış ve hemen bir yıl sonra 1839'da Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme çabalarının mihenk taşı olan Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir. Böylece Müslüman olsun olmasın tüm Osmanlı tebaasına hukuk önünde eşitlik öngören bir yapı oluşmaya başlamıştır. 1838-1841 arasında Osmanlı Devleti ve Fransa, İspanya, Prusya ve bazı İskandinav ülkeleriyle imzalanan tek taraflı ticaret anlaşmaları (Pamuk, 2009) Osmanlı ekonomisine zarar vermeye devam etmişse de bu anlaşmalar Osmanlı Devleti'nin ilerleyen yıllarda düzenlenecek olan uluslararası sergilere katılımının önünü açmıştır (Clark, 1974). Abdülmecid döneminin diğer önemli bir modernleşme çabası da yine Batılı devletlerin iç meselelere ve azınlıklara müdahalesinin önünü kesmek için, önlemez bir dış baskı sonucunda, 1853-1856 Kırım Savaşı'ndan sonra toplanan Paris Kongresi'nden önce ilan edilen Islahat Fermanı'dır (Ortaylı, 2016). Tanzimat Fermanı'nın koşullarını tekrar eden bu ferman ile Hristiyan tebaanın ve orta sınıfın Osmanlı toplumu içindeki yeri daha da güçlenmiş ve Batılı devletlere Osmanlı'nın iç işlerine daha çok karışma olanağı verilmiştir. 1863'te İngiliz ve

Fransız sermayesiyle kurulan Osmanlı Bankası'nın ardından yine Abdülaziz döneminde Osmanlı Devleti 1863'te İstanbul'da ilk ulusal sanayi sergisi olan Sergi-i Umumi Osmani'yi düzenlemiş ve 1867'de Paris ve bu makalenin de konusu olan 1873 Viyana Uluslararası sergilerine katılmıştır.

Abdülaziz'in 1876'da tahttan indirilmesinden sonra sadece üç ay saltanat süren V. Murat'ın ardından Meşrutiyet'i ilan etme sözüyle padişah yapılan II. Abdülhamid, 1876'da I. Meşrutiyet'i ilan ederek Batılı devletler nezdinde kaybolan itibarı kazanmayı amaçlasa da yüzyılın başından beri yaşanan toprak ve gelir kayıpları ve savaşlar nedeniyle bu çok mümkün olmamıştır. 1881'de Osmanlı Devleti'ne borç veren Batılı devletler tarafından kurulan Düyun-ı Umumiye (Osmanlı Borçlar İdaresi) devletin tüm gelirlerinin yönetimine geçerek ekonomik bağımsızlığı fiili olarak bitirse de modern hesap ve muhasebe tekniklerinin Osmanlı maliyesine girişi de ancak bu sayede olabilmıştır (Ortaylı, 2016). II. Abdülhamid'in otuz üç yıl süren uzun saltanat döneminde Osmanlı Devleti o zamana kadar gerçekleştirdiği modernleşme çalışmalarının reklamını yapmak ve Batılı devletlerin gözünde itibar sağlayabilmek için 1893 Şikago ve 1900 Paris Uluslararası Fuarlarına katılmıştır.

19. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde yüzyılın başlarına kıyasla siyasi ve ekonomik olarak çok daha güçsüz ve dağılmaya yakın olan Osmanlı Devleti, artık İngiltere, Fransa, Rusya ve 1871'de ulusal birliğini sağlayan Almanya gibi Batılı büyük devletlerin birbirleriyle olan güç dengeleri sayesinde ayakta durabilmektedir. Tüm bu varoluş mücadelesinin ortasında uluslararası sanayi fuarlarına da Batılı devletlerden itibar ve destek görmek için katılan Osmanlı Devleti açısından 1873 Viyana Uluslararası Sergisi 19. Yüzyılın en önemli buluşlarından biri olan ve 20. Yüzyılı da şekillendiren fotoğraf ile katıldığı bir fuar olması açısından özel ve önemli bir yere sahiptir.

### **3. Fotoğrafın Bulunması, Gelişimi ve Etkileri**

Fotoğrafın bulunuşunu ve izleyen yıllarda geçirdiği evrimi modernleşmenin tarihinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Terpak ve Bonfitto (2015)'ya göre bulunuşundan başlayarak durmaksızın değişim geçirmesi ve 19. Yüzyılın teknolojik ilerlemelerinin en başında gelmesi onu modernleşmenin simgelerinden biri yapar. İlk fotoğrafın çekildiği 1826 ve fotoğrafın bulunduğunun duyurulduğu 1839 yılları, 19. Yüzyılın başında İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi'nin hızlandığı ve etkilerinin insanların günlük hayatlarında giderek artan bir şekilde hissedildiği bir dönemdir. Teknolojik gelişmelerin kendini en çok hissettirdiği bu dönem daha sonra sosyolojik, kültürel ve ekonomik alanlarda da çok ciddi değişimlerin yaşanmasıyla (Kılıç, 2009) ve uygarlık-modernleşme tarihinde bir dönüm



noktası olmuştur. 1826'da Joseph-Nicéphore Niepce tarafından bulunan fotoğraf da 19. Yüzyılda Sanayi Devrimi'nin getirdiği sayısız buluştan biri olmuştur.

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

İşte tam da bu noktada 19. Yüzyıl modernleşmesinin ayırt edici özelliği olan makine, geleneksel resmetme yöntemleri üzerindeki etkisini Sanayi Devrimi'nin bir yansıması olan fotoğraf ile göstermeye başladı. Karanlık bir kutunun içinden çıkan bu yeni resmetme anlayışı geleneksel resmetme tekniklerinin sunduğundan çok farklı bir deneyim vadediyordu.

1815'te subaylıktan emekli olan Joseph-Nicéphore Niepce, özellikle Fransa'da yaygın baskı tekniği olan taşbaskı (litografi) tekniğiyle çok yakından ilgileniyordu. Niepce birtakım kimyasal ve optik yöntemleri kullanarak bir nesnenin görüntüsünü doğrudan, araya çizim yapan bir el girmeden, gümüş bir levha yüzeyine üzerine aktarmaya çalıştı. Niepce bu çalışmalarında çok başarılı olmasa da fotoğrafın negatifini, yani "gerçekte doğada beyaz ve açık renk olan nesnelerin görüntüleri[nin]...karanlık tonlarda" (Öztuncay, 2003: 19) olduğu, diğer bir deyişle, ters tonları olan görüntüleri bularak zaten fotoğrafın gelişimine çok büyük bir katkı yaptı.

Modernleşmenin sağladığı makine gücü, bu gücün getirdiği geniş çapta üretim ve dağıtım olanağı ile bir araya gelince ortaya çıkan etkinin fotoğrafa da yansıması uzun zaman almadı. Artık yeni amaç fotoğrafı makul fiyatlarla geniş kitlelere ulaştırmaktı. Parisli ressam Louis-Jacques-Mande Daguerre (1787-1851) de Niepce kendi yöntemleriyle ilk fotoğrafı çektiği sırada bu amaca ulaşmak için çalışan diğer bir isimdir. Çağdaş Niepce'nin çalışmalarından Parisli bir optik alet satıcısı aracılığıyla haberdar olan Daguerre, ısrarla kendisinden örnekler istemiş ve sonunda Niepce'yi beraber çalışmaya ikna etmiştir. 1829'dan itibaren beraber çalışmaya başlayan ikili edindikleri bilgileri paylaşıp fotoğrafın seri üretimine geçerek bundan ticari bir başarı sağlamaya çalıştı. Ancak 1833'te

Niepce'nin ölümüyle bir süre duran araştırmalar sonrasında Daguerre, Niepce'nin çalışmalarını geliştirerek 1837 yılında 'dagerotip' adını verdiği fotoğraf tekniğini buldu. 1839'un Ocak ayında Fransız Bilimler Akademisi Bülteni'nde tanıtılan (Özendes, 2013) dagerotip'in patenti 14 Haziran 1839 tarihinde Fransız hükümeti tarafından satın alındı ve buluş, İngiltere hariç, üzerinde herhangi bir patent kısıtlaması olmadan tüm dünyaya duyuruldu (Öztuncay, 2003). Dagerotipin, nerdeyse aynı yıl içinde William Henry Fox Talbot (1800-1877) tarafından bulunan kalotip baskıdan daha uzun süre popüler kalmasını ve Amerika dâhil daha fazla ülkede kullanılmasını sağlayan da bu patent kısıtlamasının olmayışdır.

Sanayi Devrimi'nin etkilerinin giderek yaygınlaştığı ve kimya ile optik biliminin hızla geliştiği 19. Yüzyılda kâğıt üzerine çıkarılan negatif bir görüntüden kâğıt üzerine defalarca baskı alınmasını sağlayan William Henry Fox Talbot'un bulduğu kalotip tekniği olmuştur. Böylece fotoğraf artık bir görüntü kaydetme aracı olmaktan çıkarak kaydedilen görüntüyü çoğaltıp kitlelere ulaştırma aracı haline gelmiştir. Kalotip tekniğiyle fotoğrafın dünyaya yayılması giderek hızlanmıştır çünkü tek bir negatiftten birçok kopya alınması artık mümkün olmuştur. Böylece görüntünün çizme ve kazımadan başka bir çoğaltma tekniğiyle aktarılmasını gerçekleştirilmiş ve bu fotoğrafın giderek daha fazla alanda daha fazla kişiyle buluşması sağlanmıştır. Ayrıca insan eliyle yapılandan çok daha hızlı ve hatasız olan bu fotoğraf tekniğiyle günümüz fotoğrafçılığının temeli de atılmıştır.

Osmanlı Devleti'nin fotoğraf ile tanışması 19 Ağustos 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nde duyurulmasından sadece iki ay sonra 28 Ekim 1839'da Takvim-i Vekayi gazetesinin 180. sayısında haber yapılmasıyla olmuştur (Özendes, 2013). Ancak İtalyan Carlo Naya ve Rum asıllı Basile Kargopoulo Pera'da ilk fotoğraf stüdyosunu açmaları 1850'yi bulmuştur. Elbise-i Osmaniye'nin fotoğraflarını çeken Pascal Sébah ise fotoğraf stüdyosunu 1857'de açmıştır. Onun ardından Abdullah Biraderler, Guillaume Berggren ve Gülmez Kardeşler gibi pek çok ünlü fotoğrafçı da o zamanın fotoğrafçılık sektörünün kalbi olan Pera'da kendi stüdyolarını açmışlardır.

#### **4. Yüzyıl Uluslararası Fuarlarının Nitelikleri**

1851 Londra Büyük Sergisi'yle başlayan 19. Yüzyıl dünya fuarları, 1830'lardaki Sanayi Devrimi ile yükselişe geçen küresel kapitalizmin insan hayatına doğrudan etkisi olan somut ilerlemelerini sergilediği ama aynı zamanda bu ilerlemelere yeni pazarlar aradığı saygın ve tüm dünyada ilgiyle izlenen platformlardır. Buharlı motorlar, telgraf, telefon, lokomotif gibi buluşlar insanların yaşadıkları yer ve zamana ilişkin algılarını değiştirmiştir. Teknik, bilimsel, kültürel bilgi ve tecrübe alışverişini mümkün kılan bu fuarlar aynı zamanda devletlerin siyasi propaganda ve ekonomik güç gösterisi yaptıkları ideolojik

amaçlar da taşıyan olaylardır (Pemsel, 1989). Farklı kültürlerin “aydınlanmadan kalma bir sistemle” (Çelik, 1992: 3-5) sınıflara ve hiyerarşik bir düzene göre sergilendiği bu sanayi fuarları kültürel ve bilimsel etkileşimin gerçekleştiği yerler oldukları kadar 19. Yüzyıl güç dengelerinin açık bir biçimde gözlemlendiği yerlerdir.

Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı çeşitli ürünlere olan talep arttıkça bunlara pazar bulabilmek ve bu pazarlara arz edebilmek için gerekli olan hammadde ve işgücü gereksinimi Avrupa'nın büyük devletlerini kıta dışına iterek sömürgecilik çabalarını arttırmıştır. Asya, Afrika ve Amerika'yı hammadde ve insan gücü olarak Avrupa'ya taşıırken bu kültürlerden etkilenen Avrupalı devletler, zamanla bu kültürlerle ilgi duymaya başlamıştır (Çelik, 1992). 19. Yüzyıl uluslararası fuarlarının önemli bir niteliği de bu fuarların dünyanın her yanından farklı kültürleri seyahat etmenin günümüzdeki kadar kolay ve hızlı olmadığı bir dönemde Avrupa'nın merkezine getirmeleridir.

### **5. 1873 Viyana Uluslararası Sergisi ve Osmanlı Devleti**

Başlangıçta sadece Almanca konuşan devletler arasında düzenlenmesi öngörülen 1873 Viyana Uluslararası Sergisi (Pemsel, 1989) Avusturya firmalarının daha önceki sergilerde gösterdikleri başarılar ve elde ettikleri kazançlar nedeniyle uluslararası düzeyde yapılmıştır. 1850'lerin başından itibaren bir şantiyeye dönüşen şehirde devam eden inşaatlar ve Avrupa demiryollarının kesişim noktası haline gelmesi nedeniyle Viyana, Paris ve Londra gibi bir anakent olma iddiasındaydı ve bu fuar da bu amaca yönelik güçlü bir çaba olmuştur. 1870 Fransa-Almanya savaşından sonra yeniden şekillenen Avrupa'daki güç dengesinde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun da söz sahibi olduğunu gösterecek önemli bir fırsat sunmuştur. Sergi, Avusturya'nın ekonomik başarılarının ve sanat eserlerinin sergilenmesi için çok önemli bir vesileydi ve aynı zamanda da Viyana'nın Avrupa ve doğu devletleri arasında diplomatik ve ekonomik yönden bir köprü olabileceğini kanıtlama planıydı. Ancak Mayıs 1873'te Viyana Borsası'nın çökmesiyle başlayıp hızla uluslararası bir boyut kazanan ekonomik kriz (Pamuk, 1984) ve ardından patlak veren kolera salgını serginin istenen başarıya ulaşmasını engellemiştir.

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Osmanlı Devleti bu serginin hazırlanışında çok yakın çalışmıştır (Ersoy, 2000). Avusturya'nın yukarıda değinilen amaçlarına en çok hizmet edecek ülke olduğundan Osmanlı Devleti'ne özel bir önem verilmiş ve Osmanlı Devleti doğu ülkelerinin temsilcisi ve lideri görülerek sergi alanında Avrupa devletlerinden hemen sonra almıştır. Bu durum Osmanlı Devleti için iki yönden özellikle önemlidir. Osmanlı Devleti, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini göstermeye başlayan ulusçuluk akımı nedeniyle isyanlar çıkaran etnik gruplara bir güç gösterisi yapma ve farklı uluslardan

oluşsa da bir arada yaşamaya kararlı bir devlet olduğunu Avrupalı devletlere gösterme olanağı bulmuştur.

#### **6. Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl Batı Fotoğrafındaki Yansıması**

Toplumsal yaşam ve toplumlar arasındaki ilişkilerdeki her büyük değişim ve dalgalanma tarih boyunca bireye, bireyin sanatsal etkinliklerinin içeriğine ve bu içeriğin ifade biçimlerine derinden etki etmiştir. Bu olgu 19. Yüzyıl için de geçerli olmuş ve dönemin baskın düşünsel, yaşamsal, ekonomik ve politik koşulları olan Pozitivizm, Oryantalizm ve Kapitalizm bu yüzyılın sanatsal anlatımının ifade tarzı ve içeriğini güçlü bir şekilde etkilemiştir. Peşi sıra duyurulan buluşlarla yeni bir dünya 'düzeninin' doğduğu ve sosyo-ekonomik hayatın kökten değiştiği 19. Yüzyıl'da bulunan fotoğraf, 'gerçeği' ulaşılabilir kılmasıyla tüm bu dönüşümle yükselen Modernizmin en başta gelen simgelerinden biri olmuştur. Ne var ki insan deneyiminin yerini alabilen bu simge Doğu'yu gözlemlenebilir ve sınıflandırılabilir bilimsel bir 'nesne'ye indirgeme gayretinde olan Oryantalizm ile bu amaca ek olarak siyasi ve ekonomik çıkarları da bulunan Kapitalizmin elinde etkili bir sömürü aracına dönüşmüştür. Böylece 'gerçeğin' gözlemlenmesi bu 'gerçeğin' denetlenmesini de beraberinde getirmiştir. 19. Yüzyıl'ın diğer önemli teknolojik buluşları gibi Doğu'ya Batı evreninin gözünden bakan fotoğraf, Oryantalist bir söylem ile Osmanlı Devleti'ni Doğu'nun 'tipik' örneği olarak görmüş ve Osmanlı toplumunu bu Oryantalist bir bağlamda izleyip 'belgelemiştir'. Oryantalizmin 'gerçeğin' üzerinde yaygınlıkla uzlaşılan bir yansıması olabilen fotoğraf ile yaptığı bu 'gözleme' ve 'belgeleme' doğal olarak Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyıl boyunca Batılılaşma adına geçirdiği toplumsal ve yapısal dönüşümü görmezden gelme eğiliminde olmuştur. Söz konusu eğilimi 19. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılık yapan birçok yabancı fotoğrafçının işlerinde görmek doğal olduğu gibi aynı zamanda saray fotoğrafçılığı da yapan Osmanlı tebaası ünlü fotoğrafçıların çalışmalarında okumak da mümkündür.

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



Görsel 2. Mekke civarından Araplar, Pascal Sébah, 1872  
(Rumi's Garden, [16.01.2017])

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

Bölüm 2'de de değinildiği üzere Sultan II. Mahmud Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra 1829'da (Lewis, 2016) kendi kıyafetini değiştirmesine paralel olarak sarık ve kavuğu da yasaklayarak bürokratlarla askerler için pantolon ve fesi zorunlu kıyafet haline getirmiştir (Karal, 2007). Sarık, şalvar ve cüppe de basitleştirilerek sadece ilmiye sınıfının giyebileceği

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



Görsel 3. Batılı turistler için üretilmiş bir fotoğraf, Sébah & Joaillier, 1885  
(Özandes, 2004: 78)

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

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

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

### **7. Elbise-i Osmaniye: 1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri**

Osmanlı Devleti 1873 Viyana Uluslararası Sergisi'ne Osman Hamdi Bey (1841-1910) başkanlığında bir komisyonla hazırlanmıştır. Metinlerinin yazımını ve kitap tasarımını Osman Hamdi Bey ile Marie de Launay'ın yaptığı, giysilerin fotoğraflarını Pascal Sébah'ın (1823-1886) çektiği Elbise-i Osmaniye 19. Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'ni oluşturan halkların çok ayrıntılı bir panoramasını sunan tarihi ve toplumsal değeri çok yüksek bir kıyafet albümüdür. Yüzyılın başlarından itibaren ciddi toprak kayıplarına uğrasa da 1873'te oldukça büyük bir alanda egemenlik süren Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki tüm eyaletlerinde yaşayan halklarının görsel 4'de görüleceği üzere ırk, dil, sınıf ve din ayrımı gözetmeksizin ikili veya üçlü gruplar halinde çekilen fotoğraflarından hazırlanmıştır.



Görsel 4. Soldan sağa Konyalı Ermeni Rahip, Molla ve Rum Papaz  
(Hamdi Bey ve De Launay, 1999: 236)

Bu fotoğrafta soldan sağa Rum Papaz, Molla ve Ermeni rahip aynı karede yer almaktadır. Bunun da Osmanlı Devleti'nin çok dinli ve kültürlü yapısının beraberliğine yapılan bir gönderme olduğu açıktır. Osmanlı Devleti'nin 1873'teki toprakları üzerinde bugün 22 farklı ülke ve onlarca kültür bulunduğu göz önüne alınırsa Elbise-i Osmaniye albümünün ne kadar geniş bir coğrafyanın fotoğrafik ve etnolojik mozaigi olduğu daha iyi anlaşılır.

Hepsi teknik yönden aynı kompozisyonla çekilen fotoğraflarda aşağıdaki görsel 5'te de görüleceği üzere figürler yukarıda örnekleri verilen Oryantalist fotoğraflardaki formatın tersine tasarlanmış bir dekor ile değil boş bir duvarın önünde fotoğraflanmışlardır.





Görsel 5. Harbli Kabil Arabı (Hamdi Bey ve De Launay, 1999: 450)

Soldan sağa sırasıyla Mekke civarından Arap kadınların ve erkeğin yerel kıyafetleri içinde görüldüğü yukarıdaki fotoğrafta, görsel 2'deki Oryantalist fotoğrafta mizansen bir kurguda poz veren aynı kişiler kullanılmıştır. Yukarıdaki fotoğrafta figürlerin tekdüze ve süssüz fonu oluşturan duvar önünde nötr bir ifadeyle fotoğraflanmasının, bu yöntemin izleyicinin sadece fotoğraftaki figürlere ve onların kıyafetlerine odaklanmasını sağlamaya yönelik olarak kurgulanan bilinçli bir kapalı kompozisyon olduğu değerlendirilmelidir.

Batı tarihini ve kültürel geçmişini çok iyi bilen Osman Hamdi Bey ve Marie de Launay, albümün hedef kitlesi olan Avrupalı okuyucuya daha etkin bir şekilde ulaşabilmek için fotoğrafların açıklamasını yapan metinleri kullanmıştır. Görsel 6'da soldan sağa sırasıyla İstanbullu saka, kayıkçı ve hamalı gösteren fotoğrafın açıklamasında hamalın yaptığı işi anlatırken Antik Yunan ve Roma mitolojisinin simgesel öğelerine başvurularak şöyle denmektedir:



Görsel 6. Kayıkçı, Saka, Hamal (Hamdi Bey ve De Launay, 1999: 18)  
*Paris sebze ve meyve halinin güçlü yükçüleri, Marsilya'nın ünlenmiş portefaix'leri, yaptıkları Herkül'e özgü işlere karşın...semer'leri üzerine yığılmış ve üst üste konulmuş Pélion ve Ossa dağlarını taşıyan hamal'ları görünce saygıyla geri çekilmek zorunda kalacaklardır.* (Hamdi Bey ve De Launay, 1999: 22)

Osman Hamdi Bey Elbise-i Osmaniye'de Batı dünyasında o dönemde hâkim olan Osmanlı kadınları hakkında sürekli evde ve tamamen örtülü bir biçimde oturdukları yönündeki yanlış bir inancın doğrusunu göstermeye uğraşır.

*İstanbullu Türk kadını...Parisli veya Viyanalı bir kadından hiç geri kalmaz... Galata ve Pera isimleriyle anılan Avrupalı bölgeyi birleştiren köprü üzerinde birkaç saat geçirmek, bu inancın yanlışlığını kanıtlamak için yeterli olacaktır. ...vapurlara binmek için geçen 100 kadından 80 veya 90'ı yaşmak ve ferace'li kadınlar, 10 veya 20'si robolu ve şapkalı kadınlardır...Avrupalı kadınlar...kocalarıyla, erkek kardeşleriyle, bir diğer erkek akrabalarıyla...birlikteyken Türk kadınları, tam bir serbestlik içinde tek başlarına gider gelirler.* (Hamdi Bey ve De Launay, 1999: 34)

Karşı çıktığı ve düzeltmeye çalıştığı bu yanlış inancı soldan sağa ev içinde günlük kıyafeti, okula giden bir Türk çocuğu ve aynı kadının ev dışındaki gerçek ve doğru günlük kıyafetinin görüldüğü aşağıdaki fotoğrafla desteklemeye çalışır.



Görsel 7. İstanbullu Türk Hanımı (Hamdi Bey ve De Launay, 1999: 30)

## 8. Tartışma ve Sonuç

19. yüzyıl sonunda önceki yüzyıllara göre çok kolaylaşan seyahat olanakları ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği teknolojik ilerlemeler dünyanın farklı yerlerindeki kültür ve uygarlıkları tanımada büyük fırsatlar sağlamıştır. Böylece o zamana kadar egemen olan tüm dünyanın tek tip kültürel temsili yerini birçok farklı ve kendine özgü yapı anlayışına bırakmıştır. Bu yüzyılda düzenlenmeye başlayan uluslararası fuarlar da bu çok kültürlü temsilin ve güç dengelerinin sahnelendiği önemli platformlardır. 1873 Viyana Uluslararası Sergisi de 19. Yüzyıl Avrupası'nda yeniden dağıtılan rollerin belirdiği önemli bir fuardır.

Birey ile devlet ve devletler arasındaki ilişkilerin yeniden tanımlandığı 19. Yüzyılda Batı, kendi dışında kalan her kültür ve uygarlığı içine Osmanlı Devleti'ni de kattığı tek tip bir dünya üzerinden tanımlamıştır. Osmanlı Devleti İslam üst kimliğiyle tüm Doğu'yu özünde barındıran bir yapı olarak algılanmıştır. Ancak, Osmanlı Devleti'nin de dâhil olduğu milliyetçiliği reddeden ve ümmetçi bir anlayışı getiren İslam coğrafyasında bu oryantalist bakış açısına ciddi bir itiraz yükselmemiştir.

Osman Hamdi ve de Launay'ın amaçladığı "birlik içinde çeşitlilik" (Osman Hamdi ve de Launay, 1999: 4) düşüncesini fotoğraflardaki "türlü çeşitli zengin kostümlere bürünmüş figürleri, çıplak ve tekdüze bir duvarın önünde" (Öztuncay, 2015: 191) kurgulayarak hayata geçiren Elbise-i Osmaniye, "halk kıyafetlerinin zenginliği ve farklılığının temsil ettiği etnik ve dini çeşitliliğe yapılmış modernist ve biraz da nostaljik saygı duruşu"dur (Çelik, 2015b: 224). Osman Hamdi ve de Launay'nin albümdeki metinlerin yazımında ve Pascal Sébah'ın fotoğrafların kompozisyonunda sergilediği beceride de dikkate değerdir. Farklı etnik ve dini kökenlerden insanların yerel giysileri içinde nötr ve çıplak bir duvarın önünde ikili ya da üçlü gruplar halinde fotoğraflandıkları kapalı kompozisyonun, verilmek istenen giysilerdeki farklılık kadar bu farklılığın uyumunu da vurguladığı açıktır. Bu nedenle de Elbise-i Osmaniye: 1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri albümündeki fotoğraflar, 1873 Viyana Uluslararası Sergisi gibi 19. Yüzyıl'ın vitrin etkinliklerinden birinde devlet denetiminde kontrollü bir imaj sunma gayretiyle Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın propaganda amaçlı kullanımına yaratıcı bir örnek oluşturmaktadır.

İşte Elbise-i Osmaniye bu nedenle Batı'nın genelde Doğu, özelde de Osmanlı Devleti hakkındaki bu aynılaştırıcı görüşüne yine Batı'da icat edilen fotoğraf ile yapılan bilinçli ve eleştirel bir karşı çıkıştır. Elbise-i Osmaniye'nin etnik, bilimsel ve kültürel tüm değerine ek olarak yaratıcı endüstriler açısından önemi ise sadece giysi tanıtımı yapmaktan öteye geçip 19. Yüzyıl Batı dünyasının en önemli buluşlarından olan fotoğrafı, Osmanlı Devleti'ni o zaman Avrupa'da egemen olan basmakalıp oryantalist bakış açısına karşı bütüncül bir şekilde göstermekte ve Osmanlı Devleti'nin propagandasını yapmakta etkin bir şekilde kullanmasıdır. Fotoğraf ile 'gerçek' "ilk kez olduğu gibi gözler önündeydi" (Özandes, 2013: 14) ve tüm dünyadaki bilim adamları, ressamlar, gezginler ve halkbilimcilerin bu yeni buluşu kendi amaçları doğrultusunda kullanmaları gibi Osmanlı Devleti de fotoğrafın bu gücünü ilk kez Elbise-i Osmaniye albümü ile Batılı kamuoyuna uluslararası bir sanayi fuarında politik bir mesaj vererek değerlendirmiştir.

## KAYNAKÇA

**Atay, Simber (2002)** "Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı", *Türkler Ansiklopedisi Cilt 15* içinde (der. H. C. Güzel, K. Çiçek, S. Koca), s. 518-523, İstanbul: Yeni Yüzyıl.

**Chronicle.** <https://chronicle.fanack.com/turkey/history-past-to-present/from-antiquity-to-the-turkist-movement/> Erişim tarihi: 14.01.2017.

**Clark, Edward (1974)** "The Ottoman Industrial Revolution"; *International Journal of Middle East Studies*, 5, P. 65-76.

**Çelik, Zeynep (1992)** *Displaying the Orient*, Oxford University of California Press.

**Çelik, Zeynep (2005)** *Şarkın Sergilenişi: 19 Yüzyıl Fuarlarında İslam Mimarisi*, Tarih Vakfı.

**Deringil, Selim (2014)** *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. İstanbul: Doğan Kitap.

**Eldem, Edhem (2015a)** "Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1924", *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* içinde (der. Z. Çelik, E. Eldem), s. 224-225, İstanbul: Koç Üniversitesi.

**Eldem, Edhem (2015b)** "Folklor Merakı", *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* içinde (der. Z. Çelik, E. Eldem), s. 106-153, İstanbul: Koç Üniversitesi.

**Ertan, Güler (2014)** "Türkiye'de Fotoğrafın Tarihsel Süreci"; *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, 43, s. 24-27.

**Ertem, Fulya ve Dilek Himam (2012)** "Colonial Representations and Mimicry in the Early Photographic and Fashion Practices of the Ottoman Empire", 2012 ACAH2012 The Asian Conference on Arts & Humanities sempozyumunda sunulan bildiri, 5-8 Nisan 2012, IAFOR Osaka, Japonya.

**Ersoy, Ahmed (2000)** *On the Sources of the Ottoman Renaissance: Architectural Revival and its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-76)*, Basılmamış Doktora Tezi, Cambridge, Massachusetts: Harvard University.

- Gündüz, Ahmet (2006)** “19. Yüzyıl Osmanlı Reformlarında Etkili olan Sosyal, Politik, Ekonomik ve Askeri Faktörler”; *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 9, s. 1-6.
- Hamdi Bey, Osman ve Marie De Launay (1999)** *1873 Yılında Türkiye’de Halk Giysileri Elbise-i Osmaniye*, çev. E. Üyepazarıcı, İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Hobsbawm, Eric (1999)** *Sermaye Çağı: 1848-1875*, Ankara: Dost Kitabevi
- Issawi, Charles (1966)** *The Economic History of the Middle East*, Chicago: University of Chicago.
- Kılıç, Levend (2009)** *Fotoğrafın Tarih Öncesi ve Fotoğrafın Bulunuşu. Fotoğraf ve Hareketli Görüntünün Tarihi.* (der. F. Bodur), s. 2-50, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Karal, Enver Ziya (2007)** *Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Dönemleri Ansiklopedis Cilt 5.* 8. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Lewis, Bernard (2016)** *Modern Türkiye’nin Doğuşu 3. Edisyon.* 8. Baskı. çev. B. B. Turna. Ankara: Arkadaş Kitabevi.
- Ortaylı, İlber (2016)** *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı.* İstanbul: Timaş.
- Özel, Zuhâl (2014)** “Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet’e Gayrimüslim Fotoğrafçılar”; *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, 43, s. 14-17.
- Özendes, Engin (2004)** *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah: Orientalism in Photography*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Özendes, Engin (2013)** *Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık 1839-1923.* İstanbul: YEM.
- Öztuncay, Bahattin (2003)** *Dersaadet’in Fotoğrafçıları 1-2.*, 1. Baskı, İstanbul: Koç Kültür Sanat Tasarım Hizmetleri.
- Öztuncay, Bahattin (2015)** “İstanbul’da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci”, *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* içinde (der. Z. Çelik, E. Eldem), s. 66-105. İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Pamuk, Şevket (1984)** “The Ottoman Empire in the “Great Depression” of 1873–1896”; *The Journal of Economic History*, 44(1), s. 107-118.

- Pamuk, Şevket (2009)** *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi*, İstanbul: İletişim.
- Pemsel, Jutta (1989)** *The Vienna World Exhibition of 1873: The late 19th Vienna at the Turning Point*. Viyana: Böhlau.
- Rumi's Garden**. <http://www.rumisgarden.co.uk/traditional-meditations/kabir-the-moon-shines-in-my-body> Erişim tarihi: 16.01.2017.
- Shaw, Wendy Meryem Kural (2009)** "Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism?"; *History of Photography*, 33(1), s. 80-93.
- Şahin, Cemile (2012)** "Osmanlı Toprak Sistemi Hakkında Genel Bir Değerlendirme"; *International Journal of Social Science*, 5(6), s. 434-461.
- Terpak, Frances ve Peter Louis Bonfitto (2015)** "Antikiteyi Mürekkebe Taşımak – Amerika Kıtasından Anadolu'ya Kalıntılar ve Fotolitografinin Gelişimi", *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* içinde (der. Z. Çelik ve E. Eldem.), s.20-65, İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Woodward, Michelle L. (2003)** "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization – Photographic Practice in the Late Ottoman Era"; *History of Photography*, 27(4), s. 363-374.