


Başvuru	:	23.01.2018
Kabul	:	05.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0005

Oryantalizm’in Ellerindeki Fotoğraf: Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Fotoğrafçılığında ‘Öteki’nin Mikrokozmosu Olarak Yansımaları

*İsmail Erim Gülaçtı**

 orcid.org/0000-0002-6786-479X

Öz

19. yüzyılın egemen gücü Batı dünyasında bilimi, sanatı ve bilim ile sanatın ilişkisini yeniden şekillendiren fotoğraf, Doğu’nun kent hayatı, tarihi anıtları, sömürgecilik kaynakları ile insanların etnik ve mesleki ‘tipler’ olarak görsel kaydının tutulduğu bir ‘araştırma’ aracı olmuştur. Osmanlı Devleti de Batı’nın yüzlerce yıllık kapı komşusu olmasıyla Batı zihninde Doğu’yu ‘en iyi simgeleyen’ yapılardan biri haline gelmiş ve Batı’nın öznesi olup yönlendirdiği bu görsel ‘sınıflandırma’ sürecinde kendini fotoğrafın ‘nesnesi’ olarak bulmuştur. Böylece 16., 17. ve 18. yüzyıllarda Batı’nın görsel kültüründe ve sanatında yer bulsa da fotoğrafın bulunuşunun duyurulduğu 1839’dan itibaren giderek yoğunlaşan Doğu’yu ‘belgeleme’ ve ‘sınıflandırma’ tutkusu Batı’nın 19. yüzyıl Osmanlı Devleti ve toplumunu Oryantalist bir gözle bir anı eşyası olarak görmesine yol açmıştır. Betimsel ve nitel bir tarihsel literatür inceleme tasarımına sahip olan bu çalışma, Osmanlı Devleti’nin yukarıda bahsedilen bağlamda yansımalarını sorgulamakta ve 19. yüzyılın önde gelen hem Avrupalı hem de Osmanlı Devleti tebaası fotoğraf sanatçılarının çeşitli fotoğraflarını kadınlar, erkekler, şehir manzaraları ve ‘tipler’ bağlamında analiz etmekte ve Doğu’nun yukarıda belirtilen sınıflandırma sürecinin 19. yüzyıl fotoğrafçılığında nasıl gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Fotoğrafçılık • 19. Yüzyıl • Oryantalizm • Osmanlı Devleti

Photography in the Hands of Orientalism: A Reflection of the Ottoman Empire in 19th Century Photography as the Microcosm of “The Other”

Abstract

Photographs, which radically shaped the relationship between art and science in the Western world, also became a research tool, whereby urban life, historical sites, and colonial and human resources of the East were recorded visually as “types and scenes.” Being the neighbor of the West for hundreds of years, the Ottoman Empire had turned into the “typical” sample from the East, meaning that it found itself as the “Object” of the visual

* İsmail Erim Gülaçtı (Dr. Öğr. Üyesi.), Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: egulacti@yildiz.edu.tr.

Atf: Gülaçtı, İsmail Erim, “Oryantalizm’in Ellerindeki Fotoğraf: Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Fotoğrafçılığında ‘Öteki’nin Mikrokozmosu Olarak Yansımaları”, **Art Sanat**, 10, 2018, s. 81–120.

classification process, which was managed by the West as the “Subject.” Hence, the passion to “document” and “categorize” the East that was intensified after the invention of photograph in 1839, despite having already existed in the visual culture of the West since the 16th century, turned the Ottoman Empire and its society into “mementos to take home” using the visual language of photography. This study, which has a descriptive and qualitative historical literary review design, looks at the problem of reflection of the Ottoman Empire in the aforementioned context, and it analyzes several works of some prominent 19th century photographers, both Ottoman and European, who photographed women, men, cityscapes, and “types” to demonstrate how the categorization process of the East took place in the photography of that era.

Keywords

Photography • 19th Century • Orientalism • Ottoman Empire

1. Giriş

Fotoğraf, yüzlerce yıllık bilimsel ve teknolojik ilerlemenin bir ürünü olarak icat edildiğinde döneminin egemen felsefeleri Oryantalizm, Modernizm ve Pozitivizm'in simgelerinden biri olmuştur. Bulunuşunda 19. yüzyılın insanlığa sağladığı başka bir bilimsel bir ilerleme olarak algılanan fotoğraf kısa sürede bu niteliğinin çok ötesine geçerek toplumsal, kültürel ve politik bir dönüşümün hem tetikleyici ögesi hem de başlattığı bu dönüşümden en çok etkilenen bir temsil aracı haline gelmiştir. Günümüzün kendine özgü sanatsal anlatı aracına dönüşmeden önce bulunduğu tam da bu noktada fotoğraf sanatsal değeri açısından sorgulanabilir ancak kaydetme ve iletişim gücü bakımından su götürmeyen bir nitelik edinmiştir. Pozitivizm ve Modernizm'in resmin aksine fotoğrafa sağladığı 'gerçekliği' belgeleme becerisi onun en etkili yönü olmuş ve fotoğraf böylece 19. yüzyıl Batı toplumlarının kök salmaya başlayan belleklerini Oryantalizm eliyle tasarlayarak 'öteki'ne ait evreni Batı'nın gözünden yeniden yaratmıştır.

Bu yeniden yaratımın en derinden hissedildiği jeopolitik düzlem ise sınırlarını Batı'nın Doğu'ya baktığı pencere olan Oryantalizm'in çizdiği haliyle 'Doğu'dur. 19. yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist söylemin temelini oluşturan Doğu-Batı ikiliğinin tektipleştirici bakışına göre, Osmanlı Devleti'nin de Doğu'nun geri kalanından herhangi bir farkı yoktur ve 'Doğu' coğrafyasının merkezinde yatmaktadır. Dolayısıyla Oryantalist eğilimli sanatsal ve görsel temsillerin birçoğunun konusunu 'egzotik', 'mistik' ve 'zamanda takılıp kalmış' Osmanlıların oluşturması çok da yadırganacak bir durum değildir. Betimleyici ve niteliksel tarihi literatür taraması tasarımına sahip bu araştırma Osmanlı Devleti'nin yukarıda değinilen bağlam içinde fotoğrafa yansımaları problem olarak almaktadır. Bu çerçevede 19. yüzyılın önde gelen Osmanlı ve Avrupalı fotoğrafçıların fotoğraflarını Batı'nın yukarıda sözü edilen ötekileştirme ve nesneleştirmeyi 19. yüzyıl fotoğrafçılığında hangi görsel kodlarla nasıl gerçekleştirdiğini kadın, erkek, şehir manzaraları ve 'tipler' alt başlıklarında ortaya koymaktadır.

2. Bir Paradigma Olarak Oryantalizm

Çok eski çağlardan itibaren Doğu'ya ticari, askeri, bilimsel ve siyasi yönlerden ilgi duyan Batı'nın bir takım yerleşik algı ve ön kabullerle oluşturduğu, "'Orient' ve 'Batı' arasında basmakalıplaştırılmış farklar yaratan bir temsil sistemi"² olarak tanımlanabilecek

² Michelle L. Woodward, , **Between Orientalist Clichés and Images of Modernization – Photographic**

Oryantalizm, sanat tarihi, edebiyat ve kültürel çalışmalarda kullanılan akademik bir terimdir.

İçinde çoğunlukla Batı'nın 'olumlu' Doğu'nun da 'olumsuz' özelliklerle betimlendiği birçok karşıt deneyimi ve ikiliği barındıran Oryantalizm'in temelinde coğrafi olmaktan ziyade Batı'nın zihninde hayali ama net çizgilerle birbirinden ayrılmış iki yaşam ve anlayış tarzı yatmaktadır. Bu nedenle Oryantalizm için doğu ve batı sözcüklerinin sadece Güneş'in doğuş ve batış yönlerini gösteren yönler olmaktan öteye geçemediği ifade edilebilir. Edward Said için de Doğu sadece Batı'ya coğrafi yönden bitişik bir bölge değildir³. Dolayısıyla Oryantalist düşünceye göre Batılı olmayan Orta Doğu ne kadar Doğu ise Kuzey Afrika, Güneydoğu Asya ve Güneybatı Asya o kadar Doğu'dur; diğer bir deyişle Batı kültüründen ve yaşam tarzından o kadar farklı ve Batı için o kadar gizemli ve yabancıdır.

Bir bilim dalı olarak da değerlendirilebilecek olan Oryantalizm⁴ aynı zamanda siyasi bir ideolojidir. Bu haliyle temelinde 'biz' ve 'onlar' ikiliğinin yattığı Oryantalizm kendini Batı olarak adlandırılabilir siyasi-kültürel-toplumsal varlığa ait hisseden birisinin Doğu olarak tanımladığı olgu hakkında sahip olduğu veya ileri sürdüğü söylem tarzıdır. Bu söylem tarzı özünde Doğu ve Batı'nın karşıtlığı ve farklılığı üzerine kurulmuştur. Bu karşıtlık ve farklılık esasında soyut bir önerme olan Batı'nın Doğu'dan 'daha ileri ve gelişmiş' Doğu'nun ise 'geri kalmış ve gelişmemiş' olduğu savına dayanmaktadır. 19. yüzyıl jeopolitik atmosferi göz önünde alındığında bu savın altında Batı dünyasının Doğu'ya yönelik ekonomik ve siyasi planlarının yattığını ileri sürmek yanlış bir ifade olmayacaktır.

Batı'nın Doğu'ya yönelik sömürgeciliğini haklı çıkarma amacıyla Doğu toplumlarına yönelik kültürel emperyalizm uygulamalarını tanımlayan bir düşünce akımı olan Oryantalizm⁵, Doğu toplumlarını kültürel ve entelektüel yönden 'durağan' ve 'az gelişmiş olarak' betimleyerek edebiyat, sanat ve diğer sosyal bilimlerin aracılığıyla Batı zihninde hayali bir Doğu imgesi yaratmıştır. Bu imgede gizli olan düşünce de doğal olarak Batı toplumunun 'gelişmiş, mantıklı, esnek dolayısıyla üstün' Doğu toplumunun 'geri kalmış,

Practice in the Late Ottoman Era. History of Photography, 2003, s.363.

³ Edward Said, **Oryantalizm (Doğubilim) – Sömürgeciliğin Keşif Kolu**, 4. bs. Çev. Nezih Uzel. 1998, İstanbul.

⁴ Oliver Kontny, "Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine"

DoğuBatı Dergisi, s. 20: 2005, s. 121-136.

⁵ Said, **a.g.e.**, s.38

mantıksız, katı dolayısıyla aşağı' olması biçiminde kendini göstermektedir^{6,7}. Bu sava göre Oryantalist söylem Batı kimliğini Doğu kimliğine üstün kılmakta ve Doğu'yu Batı tarafından gözlemlenecek, incelenecek ve sınıflandırılacak bir 'araştırma nesnesi'ne indirgemektedir. Oryantalizm bu süreç içinde esasen Batı'nın bir 'Özne' olarak 'kaynağının' kendisi olduğu 'evrensel' bilgiyle bir 'Nesne'ye dönüştürdüğü Doğu'yu değerlendirebileceği ve sınıflandırabileceği varsayımına dayanmaktadır⁸. Oryantalizm, Doğu'yu "karşıt bir imge"⁹ ve varlığı Batı'ya bağlı bir 'Öteki' olarak gören Batı'nın aslında kendisinin ne olmadığını tanımlayarak yarattığı 'tipler' ve 'sahneler' üzerinden Doğu kadar kendini de yeniden kurguladığı bir algılayış, ifade ve temsil biçimidir.

"Doğu'dan olan 'bir' şey Doğu'dan olan 'her' şeymişçesine"¹⁰ genellemelerde bulunan Oryantalist düşünce aslında "hepsi birbirine dayalı birçok şey"¹¹ olan Doğu hakkında ne düşünülebileceğini ya da söylenebileceğini de belirleyen ve belirli bir ideolojik işlevi olan bir anlamlandırma sistemi olarak tanımlanabilir. Bu noktadan hareketle Oryantalizm, Doğu hakkında hüküm vererek bu hükümleri "Doğu'ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için"¹² kullanan kurumsal ve ideolojik niyet olarak nitelendirilebilir. Bu yaklaşımıyla Doğu ve Batı arasındaki fiziksel alanı anlamsal olarak da genişleten bu düşünce tarzının kendini yeni koşullara ve gelişmelere uyarlama niteliği de bulunmaktadır¹³. Bu durumu 17. yüzyıl sonlarında ve 18. yüzyıl başlarında Avrupa'da Osmanlı Devleti'nin askeri bir tehdit olmaktan çıkmasıyla¹⁴ Türk müzik, mimari, kültür ve sanatının taklit edilmesiyle başlayan Turqueries modasında¹⁵ izlemek mümkün olduğu gibi

⁶ John M Hobson, **Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri**, Çev. Esra Ermert. İstanbul, 2004

⁷ Mahmood Mamdani, Good Muslim, Bad Muslim: A Political Perspective on Culture and Terrorism, **American Anthropologist**, 2004, c. 104.

⁸ Recep Boztemur, "Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm", **DoğuBatı Dergisi**, 2005, S. 20, s. 139-155.

⁹ Said, **a.g.e.**, s.14

¹⁰ Said, **a.g.e.** s.314.

¹¹ Said, **a.g.e.** s.314.

¹² Said, **a.g.e.**, s.6

¹³ Yücel Bulut, "Edward Said ve Oryantalizm'e Dair", **Divan: İlmî Araştırmalar**, 2003, S. 15, s.169-189.

¹⁴ Katie Campbell, Turquerie - an orientalist fantasy. London: Thames & Hayden. <http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/10/turquerie-an-orientalist-fantasy/?psrc=architecture-and-design>, 2014 Erişim Tarihi: 23.01.2017.

¹⁵ Engin Özendes, **Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**. 2. bs. İstanbul, 2004

16. ve 19. yüzyıl arasında^{16 17} , diğer yazılı ve işitsel sanat biçimlerinin yanı sıra görsel temsil alanında resim, resimleme ve 19. yüzyıldan itibaren de fotoğrafta da izlemek olasıdır.

3. Fotoğraf ve Oryantalizm

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

Bu dağarcıkta genellikle İslam ile olan ilişkisi vurgulanan Doğu aynı zamanda 'egzotizm' ve 'düzensizlik' ile bağdaştırılmaktadır. Tüm Doğulu kültürleri aynı kaynaktan çıkan olgular olarak gören Oryantalizm fotoğraftan da bu bakışa uygun görsel temsiller yaratmakta faydalanmıştır. Dolayısıyla 19. yüzyılda kapsayıcı bir dönüşüm ve Batılılaşma süreci yaşayan Osmanlı Devleti'nin de bu süreç içinde Batılı politik, kültürel, toplumsal ve fotoğraf dâhil birçok bilimsel uygulamayı benimsemesine karşın fotoğrafta yine Oryantalizm'in tektipleştirici temsil ve söyleminin hedefinde olmuş hatta bu söylemin odağı haline gelmiştir.

Batı ve Doğu imgelerinin 'karşıtlıkları'nın tanımlanmasında önemli bir rol oynayan fotoğraf 19. yüzyılın egemen felsefesi Pozitivizmin kendisine sağladığı nesnellik ve temsil yeteneğine inanç sayesinde Oryantalizm için benzersiz bir 'sınıflandırma' aracı olmuştur.

¹⁶ Fulya Ertem, Dilek Himam. "Colonial Representations and Mimicry in the Early Photographic and Fashion Practices of the Ottoman Empire", **The Asian Conference on Arts & Humanities, 5-8 April 2012**, Osaka, Japonya: IAFOR, s. 183-200.

¹⁷ Ülkü Ayşe Oğuzhan Börekçi. "Bir Oryantalizm Ürünü Olarak İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri Seyahatnamelerinde "Doğu" ve "Batı" İmgeleri", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 11, S. 2, 2010, s. 1-26.

Bu da fotoğrafa görsel yaşantıları belli kavramlar üzerinden yönlendirmede kayda değer bir güç kazandırmıştır. Fotoğraf ‘modern’ Batı ile olan ortaklığı nedeniyle de Oryantalizm’in Doğu’yu ‘öteki’ olarak betimleyip Doğu’nun kültürel, toplumsal, politik ve finansal uygulamalarının aralarındaki farkları belirsizleştirmede kullanışlı bir teknolojiye dönüşmüştür. Bu da fotoğrafı Batı’nın Doğu’yu görmek istediği şekilde tek tip gözlüklerle görmesini sağlamış ve Doğu üzerinde egemenlik iddia ve tesis etmesini sağlamıştır. Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki Batı gözünden görünüşü bu sosyo-politik ilişkiler bütünü üzerinden değerlendirilmelidir.

4. 19. yüzyıl Fotoğrafında Osmanlı Devleti Özelinde Doğu’nun ‘Öteki’ Olarak Yansıması

Giderek güçlenen Modernizm’in ayrılmaz bir parçası olan fotoğrafa yüklenen gerçeği saptayıp yansıtma niteliği, fotoğrafı duyulardan gelen bilginin sadece akıl, mantık ve deney yoluyla doğrulanabileceğini ileri süren¹⁸ ve 19. yüzyılda altın çağını yaşayan Pozitivist düşüncenin 19. yüzyıl boyunca vazgeçemeyeceği bir gözlem yapma, kanıt toplama ve sınıflandırma aracı haline getirmiştir. 19. yüzyılın egemen gücü Batı dünyasında bilimi, sanatı ve bilim ile sanatın ilişkisini yeniden şekillendiren fotoğraf, Doğu’nun kent hayatı, tarihi anıtları, sömürgecilik kaynakları ile insanların etnik ve mesleki ‘tipler’ olarak görsel kaydının tutulduğu bir ‘araştırma’ aracı olmuştur. Bu niteliğiyle fotoğraf Batı’nın Doğu’yu kendi zihninde ürettiği kavram ve tipolojilerle açıklama çabasına hizmet eden bir teknolojiye dönüşmüştür.

Osmanlı Devleti de Batı’nın yüzlerce yıllık kapı komşusu olmasıyla Batı zihninde Doğu’yu ‘en iyi simgeleyen’ yapılardan biri haline gelmiş ve Batı’nın öznesi olup yönlendirdiği bu görsel ‘sınıflandırma’ sürecinde kendini fotoğrafın ‘nesnesi’ olarak bulmuştur. Böylece 16., 17. ve 18. yüzyıllarda Batı’nın görsel kültüründe ve sanatında yer bulsa da fotoğrafın bulunuşunun duyurulduğu 1839’dan itibaren giderek yoğunlaşan Doğu’yu ‘belgeleme’ ve ‘sınıflandırma’ tutkusu Batı’nın 19. yüzyıl Osmanlı Devleti ve toplumunu Oryantalist bir gözle “eve götürülecek hediyelik eşyalar”¹⁹ olarak görmesine yol açmıştır.

Toplumsal yaşam ve toplumlar arasındaki ilişkilerdeki her büyük değişim ve dalgalanma

¹⁸ Kazimierz Adjukiewicz, **Felsefeye Giriş – Temel Kavramlar ve Kuramlar**. 2. bs. Çev. Ahmet Cevizci, Ankara, 1994, s. 2.

¹⁹ Woodward, **a.g.e.**, s. 364.

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. yüzyılda 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 kapitalizm elinde etkili bir sömürü aracına dönüşmüştür. Böylece ‘gerçeğin’ gözlemlenmesi bu ‘gerçeğin’ denetlenmesini de beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılın 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’. Oryantalizm’in ‘gerçeğin’ bir yansıması olabilen fotoğraf ile yaptığı bu ‘gözleme’ ve ‘belgeleme’ doğal olarak Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıl boyunca Batılılaşma adına geçirdiği toplumsal ve yapısal dönüşümü görmezden gelme eğiliminde olmuştur. Söz konusu eğilimi 19. yüzyılda 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.

Oryantalizm’in 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.



G.1: Pascal Sébah'ın Mekke Civarından Araplar Fotoğrafi
Rumi's Garden. <http://www.rumisgarden.co.uk/traditional-meditations/kabir-the-moon-shines-in-my-body>
Erişim Tarihi: 24.11.2017.

Bir stüdyo fotoğrafı olduğu kırsal bölgeleri simgeleyen yerdeki samanlardan, fon niteliğindeki panodan ve ayaktaki kadının arkasındaki yapay kayalardan anlaşılın bu fotoğraf Batı'nın hayalindeki 'geri kalmış' ve 'durağan' Doğu imgesini pekiştirip bu imgeyi Batı evrenine ve Batılı turiste bir kartpostal biçiminde²⁰ 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

²⁰ Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1924". *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*. (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem). İstanbul, 2015, s. 106-153.

adamin 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.

Sultan II. Mahmud Yeniçeri Ocağı’nı kaldırdıktan sonra 1829’da²¹ kendi kıyafetini değiştirmesine paralel olarak sarık ve kavuğu da yasaklayarak bürokratlarla askerler için pantolon ve fesi zorunlu kıyafet haline getirmiştir²². Sarık, şalvar ve cüppe de basitleştirilerek sadece ilmiye sınıfının giyebileceği bir giysi türü olarak bırakılmıştır²³. 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 bağlanmıştır²⁴. Ne var ki aradan geçen elli yılda toplumun bazı kesimleri tarafından şekilci de bulunsa Batılaşma adına atılan bu büyük toplumsal değişim hiç yaşanmamış ya da hiç etkili olmamış gibi 1885 tarihli aşağıdaki fotoğraf söylem bakımından yukarıdaki fotoğrafla örtüşen Oryantalist bir bakış açısı sunmaktadır.

²¹ Bernard Lewis, **Modern Türkiye’nin Doğuşu** 3. Edisyon. 8. bs. (Çev. Boğaç Babür Turna). Ankara, 2016, s. 179.

²² Enver Ziya Karal, **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Dönemleri Ansiklopedisi**, C. 5. 8. bs. Ankara, 2007, s. 479.

²³ Lewis. **a.g.e.**, s. 182.

²⁴ Lewis. **a.g.e.**, s. 182.



G.2: Sébah & Joaillier'nin Batılı Turistler İçin Ürettiği Bir Fotoğrafi (Özendes, 2004, s.78).

Stüdyoda bir dekor önünde çekildiği fonu oluşturan panodaki pencere ve perde resminden ve odanın izleyiciyi boyutsal olarak odayı sorgulamaya iten yapay perspektiften belli olan yukarıdaki fotoğraf 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda pek mümkün olmayan şekilde oldukça özel bir amaçla kadın ve erkekleri bir araya getirmektedir. Dini ve toplumsal nedenlerden dolayı 19. yüzyılda bir Müslüman kadının bir Müslüman ya da gayrimüslimin işlettiği fotoğraf stüdyosuna gidip tek başına ya da yukarıda olduğu gibi farklı erkeklerle fotoğraf çektirmesi ya da kadınlara ait yerlere erkek bir fotoğrafçının girip fotoğraf çekmesi söz konusu değildir. Özendes²⁵, Ertem ve Himam²⁶, Eldem²⁷, Öztuncay²⁸,

²⁵ Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923**. İstanbul, 2013, s. 114.

²⁶ Ertem ve Himam, a.g.e., s. 190.

²⁷ Eldem, a.g.e. s. 123.

²⁸ Bahattin Öztuncay, "İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci". **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem), İstanbul, 2015, s. 66-105.

Atay²⁹, Özel³⁰, Ertan³¹ örneklerinde olduğu gibi bir 19. yüzyıl fotoğrafında Batı'nın hayallerini süsleyen ve erkeklerle ortak bir eğlence ortamında olan 'Müslüman Türk kadınları' aslında poz verdikleri fotoğraf ya da saat başına ücret alan ve çoğunlukla İstanbul'daki batakhanelerde çalışan hayat kadınları ya da gayrimüslim azınlıklardan kadınlardır.³²

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 oturması ya da ellerinde tef yanlarındaki sedef kakmalı ahşap sehpadaki metal bir cezveden kahve içmesi kadar 'düşsel' ve 'egzotik' bir sahneyi Osmanlı Devleti özelinde Doğu'nun 19. yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist yansıması olarak kodlamaktadır.

4.1. Kadın İmgesi

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

²⁹ Simber Atay, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı". **Türkler Ansiklopedisi**. C. 15, İstanbul, 2002, s. 518-523.

³⁰ Zühal Özel, "Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet'e Gayrimüslim Fotoğrafçılar". **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, S. 43, 2014, s. 14-17.

³¹ Güler Ertan, "Türkiye'de Fotoğrafın Tarihsel Süreci". **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, S. 43, 2014, s. 24-27.

³² Özendes, **Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**. 2. bs. İstanbul, 2004, s. 118.



G.3: *Abdullah Biraderler'in Türk Kadını Fotoğrafi*
The History of Photography Archive, <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/8612728843>.
Erişim Tarihi: 24.11.2017



G.4: Sébah & Joaillier'nin Türk Kadını Fotoğrafı (Özendes: 2013, s.23)

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

Yukarıdaki her iki fotoğrafta da Oryantalizm'in Batı'nın karşıtı ve 'ötekisi' Doğu'ya yüklediği 'rahatlık', uzaklara dalıp giden bakışlar sergileyen iki kadının oldukça süslü bir

divanda ve yerde geleneksel bir kilim üzerinde bir mindere yaslanarak oturularında vücut bulmaktadır. Üzerlerinden akıyormuşçasına duran kıvrımlı elbiseler ve işlemeli başlıkları, Görsel 3'teki kadının yarı çıplak kolları ve başını derin düşünceler ya da neredeyse 'vurdumduymazlık' içindeymiş gibi bir eliyle tutması, Görsel 4'teki kadının sağındaki sedef kakmalı süslü ahşap bir sehpa kadınların 'egzotik Doğulu' imgesini pekiştirmektedir. Her iki fotoğrafın duvar görünümündeki panolardan oluşan fonu ve bu fonlara ek olarak Görsel 4'teki panoda bulunan çiçek resmi bu iki fotoğrafın 19. yüzyıl fotoğrafçılığında yaygın olduğu üzere³³ stüdyoda hazır bir dekor önünde çekildiğini göstermektedir. Görsel 3'teki kadının ayağının altındaki yastık ve elindeki tespah ile Figür 4'teki kadının sağındaki sedef kakmalı süslü sehpanın üzerindeki içi bitki ve çiçek dolu bohça, bu sehpanın önündeki metal vazodaki ahşap ayaklı bir diğer sehpanın üzerindeki metal tepside bulunan işlemeli sürahi ile kahve demliği ve en önemlisi kadının elindeki kahve fincanını görsel olarak tamamlayan nargile Batı evreni için İstanbullu 'Müslüman Türk kadını'nı betimleyerek bu 'tipik' kadının Doğulu ve Osmanlı kimliğinin altını belirgin bir şekilde çizmektedir.

Doğu'nun ve Batı için onun en 'tipik' nesnesi olan Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki yansıması olan yukarıdaki İstanbullu 'Müslüman Türk kadını' mizanseninin zaman içinde farklı destekleyici öğeler taşıyan ikonografilerle Batı'nın görsel ve zihinsel belleğine tekrar tekrar kodlanmıştır. Sadece Batı tarafından kurgulanmış ve Doğu'ya ya da Osmanlı Devleti'ne yüklenmiş bir algı formu olmayan ama Batı Modernizmi'nin Doğu'ya biçilen payı olarak nitelendirilebilecek Oryantalizm, 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'ne ilişkin en belirgin ve basmakalıp örneklerini yine 'Müslüman Türk kadını' kurmacası üzerinden vermiştir. 'Modern' ve 'Batılı' olmayı betimleyen ve farklı ikonografilere sahip aşağıdaki 1890 ve 1903 tarihli iki fotoğrafı Batı'nın Doğu'yu bir 'nesne' olarak ele aldığı bu 'mistik' mizansene örnek olarak göstermek mümkündür.

³³ Özendes, Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm, İstanbul, 2004, s. 89.



G.5: Sébah & Joallier'nin 'Haremde Güzeller' Fotoğrafı (Özendes, 2004, s. 84)

18. yüzyıl boyunca giderek artan bir hızda Batı'yı saran Osmanlı ve Doğu yaşamına olan merakın, diğer bir deyişle Egzotizmin³⁴, 19. yüzyılda Oryantalizme dönüşmesiyle Batı'nın hayal gücünü ve zihnini en çok meşgul eden imge harem olmuştur. Osmanlı sarayının Batı için bu en gizemli ve yasaklı bölgesi yukarıdaki fotoğrafta da görüleceği üzere kendi bağlamından koparılarak Oryantalist resmin devamı olarak kabul edilebilecek son derece stilize bir teknik ile kadın ya da erkek olsun Batılı izleyici için bir 'arzu nesnesi'ne dönüştürülmüştür.

Daha önce bahsedilen nedenlerle Müslüman ve Türk olmayan kadın modellerin poz verdiği yukarıdaki fotoğrafın asıl gerçeklikten başka ve görünenin ötesinde bir dünya sunduğu açıktır. Görsel 3 ve 4'teki gibi kıvrımlı ve 'akışkan' kıyafetler içinde olan ve duruşlarıyla özellikle kurgulanmış izlenimi veren üç kadının Figür 5'teki fotoğrafta böylece oluşturduğu üçgen kompozisyon, sedef kakmalı ahşap sehpa ve yumuşak süslü minderler, yerdeki halı ve haremın 'mahremiyet' sağlama aracı olarak kullanılan ahşap kafesli pano her ayrıntısının son derece detaylı bir şekilde düşünüldüğünü anlatmaktadır. Daha sonra Sébah & Joallier'e dönüşen Pascal Sébah'ın fotoğraf stüdyosu Oryantalist söylemin yukarıdaki fotoğrafta da görülen bu 'Doğulu' ve 'hareme' ait nesnelere sanatsal ve estetik

³⁴ Özendes, a.g.e., s. 86.

bir şekilde kullanarak görsel bir uyum sağlamak konusunda oldukça başarılıdır³⁵. ‘Modern’ ve ‘Batılı’ olanın yine Batı tarafından net çizgilerle tanımlandığı 19. yüzyılın jeopolitik koşullarında bir ötekileştirme aracı olarak işlev gören Oryantalizm yukarıdaki ‘harem’ fotoğrafından da anlaşılacağı üzere, Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki yansıması bağlamında fotoğrafa Doğulu bir ‘sahneyi’ Batılı izleyici için ‘belgeleme’ fonksiyonu yüklemiştir.

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



G.6: Sébah & Joallier’in Haremde Dinlenen Kadınlar Fotoğrafı (Özendes, 2004, s. 85).

Doğu ve Osmanlı Devleti hakkında 19. yüzyıl Batı evreninde oluşturulan türlü edebi, sanatsal ve görsel yapıt, yukarıdaki fotoğrafın da tespit ettiği bu ötekileştirici ve ‘egzotik fantezi’ dünyası şeklindeki bakış açısını içselleştirmiştir. Oryantalist söylem bağlamında

³⁵ Bahattin Öztuncay, **Dersaadet’in Fotoğrafçıları**, C. 1-2, 1. Bs., İstanbul, 2003, s.47.

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafı ve Batı evrenindeki görsel yansımalarına ilişkin neredeyse her 'harem' fotoğrafında bulunan sedef kakmalı ahşap sehpa ek olarak Oryantalist fotoğrafın olmazsa olmazı nargile Batılı göz için eksiksiz bir Doğulu ve Osmanlı imgesi oluşturmaktadır. Bol işlemeli ve kıvrımlı kıyafetler ve nakışlı başlıklar giyen 'Müslüman ve Türk' Osmanlı harem kadınlarının geleneksel işlemeli bir halı üzerinde yatarken bir 'durağanlık' ve bekleyiş içinde oldukları kompozisyon kadınlardan birinin doğrudan izleyiciye diğerinin de uzaklara dalgınca baktığı kurguyla tamamlanmaktadır.

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

Bu fotoğrafta bir bakıma 'mistik' Doğu'yu simgeleyen 'Müslüman ve Türk' harem kadınlarının yine derin ve 'baygın' bakışlar içinde yerde 'rahat rahat' uzanıp yatan bir kompozisyonla fotoğraflanmaları, 18. yüzyıla kadar ve 18. yüzyıl boyunca 'öteki'si olan Doğu'nun kültürünü öğrenmeye yönelik Batı Egzotizminin³⁶ 19. yüzyıl ile Doğu üzerinde egemenlik ve üstünlük kurma amacı güden Oryantalizm ve Sömürgeciliğe dönüşmesinin dikkat çekici bir göstergesi olarak okunabilir. 19. yüzyılın Oryantalist bakış açısına sahip neredeyse tüm fotoğraflarında olduğu gibi³⁷, Görsel 6'daki fotoğrafta da 'gözlemlenecek' ve 'sınıflandırılacak' bir 'nesne' konumuna indirgenen 'harem' kadınlarının kompozisyondaki konumuna fotoğrafçı tarafından bilinçli olarak karar verildiği açıktır. Kadınlara yerde yatarak verdirilen bu poz Osmanlı Devleti'nin harem kurumu özelinde Doğu kadınının 'pasif', 'egemenlik altına alınmaya hazır' ve açık bir 'fantezi nesnesi' olarak algılandığını belgelemektedir³⁸. Aslında bu tür bir algı Doğu'nun 'Doğu'lu kadın imgesi özelinde Batı'nın ve Avrupa'nın "muhatapı değil, sessiz 'öteki'si olduğunu"³⁹

³⁶ Boztemur, a.g.e., s. 140.

³⁷ Woodward, a.g.e., s. 368.

³⁸ Ertem ve Himam, a.g.e., s. 192.

³⁹ Oğuzhan Börekçi, a.g.e. s. 5.

göstermektedir çünkü yukarıdaki fotoğraflarda özgün gerçekliğinden koparılarak basmakalıp bir temsili 'kimlik' yüklenen Osmanlı harem ve harem kadını imgesi Batı'nın Oryantalist gözüyle 'Doğu'nun egemenlik altına alınarak yeniden kurgulanıp üretildiğini ortaya koymaktadır.

Buraya kadar neredeyse tüm fotoğraflarda oturup bir yere dayanıp yaslanarak ya da yatarak poz veren 'Müslüman ve Türk' kadını ve 'harem' özelinde Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki görsel temsilinin, Batı'nın yayılmacı gücüne teslim olmuş izlenimi olarak okunabilecek bir biçimde kendi bağlamından soyutlanarak yeniden üretimini Oryantalizm'in ve Sömürgeciliğin "hiçbir Doğulunun bağımsız olup kendisini yönetmesine izin verilmemesi"⁴⁰ düşüncesine denk tutarak eleştirmek mümkündür. Bu durumda Batı'nın Doğu'ya ve Osmanlı Devleti'ne ilişkin politik ve ekonomik amaçlarını gerçekleştirmede ve meşrulaştırmada Oryantalizmi bir araç olarak kullandığı kabul edilirse Oryantalist fotoğraf bağlamında bu eleştiri yanlış ya da haksız olmayacaktır. Gerçekten de kapitalizm ve onun "keşif kolu"⁴¹ olan Oryantalizm'in sömürgeci işlevler kazandığı 19. yüzyılda siyasi, kültürel ve ekonomik ilgi gösterdikleri Doğu, tarihsel gelişim sürecinde 'geride', 'durağan', 'pasif' ve 'denetim altına alınmaya açık' kalmıştır. Oryantalizm de kapitalizmin ve sömürgeciliğin Doğu'daki topraklara genişlemesi sürecinde, yukarıdaki fotoğraflarda yaslanıp oturan ya da yerde uzanıp yatan 'Doğulu', 'Müslüman ve Türk', 'Osmanlı' 'harem' kadınının kişiliğinde kurguladığı bu 'geriliği', Doğulu toplumlara Kapitalist pazarın oluşum sürecinde dayatılacak uygulamaları 'gerekli' ve 'meşru' göstermek için kullanmıştır.

Oryantalizm'in 19. yüzyıl boyunca edindiği bu işlev ve anlamı sadece Batı evreninde Oryantalist söylem bağlamında yapılan araştırma, çalışma ya da yayınlara veya üretilen sanat yapıtlarına bağlamak hatalı bir yargı olacaktır. Pascal Sébah, daha sonra dönüştüğü Sébah & Joaillier ve Abdullah Biraderler'in başını çektiği Vasili (Basile) Karopoulo, Gülmez Biraderler (1870-1899) ve Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi) gibi birçok Osmanlı tebaası gayrimüslim azınlık fotoğrafçısının da bir danışıklı dövüş içinde ticari kaygılarla dâhil oldukları Osmanlı Devleti'nin Batı evreni için 19. yüzyıl fotoğrafındaki bu 'geri kalmış' ve 'egzotik' yansıması, Oryantalizm'in Batı'nın Doğu'ya yüklediği yabancılaştırıcı bir egemen duruş olduğu kadar Osmanlı Devleti'nin denetimi dışında Batı evreni için Osmanlı toplumu içinden üretilen bir olgu olarak da ortaya çıktığını düşündürmektedir.

⁴⁰ Said, **a.g.e.**, s. 310.

⁴¹ Said, **a.g.e.**, s. 313.

Hatta Sébah & Joaillier ve Abdullah Biraderler gibi bazı fotoğraf stüdyoları Batılı turistler için çektikleri ticari amaçlı albüm fotoğrafları için poz verecek kadın model bulamadıklarında⁴² 1880 tarihli aşağıdaki fotoğraflarda görüleceği üzere erkek modellere de kadın kıyafeti giydirerek Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki Oryantalist yansımasına farklı bir boyut kazandırmıştır.



G.7: Abdullah Biraderler'in Doğulu Bir Kadın Fotoğrafı 1⁴³

⁴² Özendes, **a.g.e.**, s. 178.

⁴³ Tayfun Serttaş, Modern Kimlik ve Kültürel Transformasyon Bağlamında, İstanbul'da Erken Dönem Fotoğrafı, <http://tayfunserttas.blogspot.com.tr/2010/12/modern-kimlik-ve-kulturel.html>. 2010, Erişim Tarihi: 26.01.2017.



G.8: Abdullah Biraderler'in Doğulu Bir Kadın Fotoğrafi (Özendes, 2013, s.48)

Hem daha hesaplı hem de küçük olmasından dolayı çok daha kolay taşınan 6,6 cm x 10,7 cm ölçülerinde Carte-de-Visite fotoğrafların pazarlanmaya başlanmasıyla⁴⁴ hızlı ve rahat dolaşım imkânına erişen yukarıdaki örnekler 19. yüzyıl Batı evrenine Osmanlı Devleti'ndeki kadın figürünün önemli 'kanıtları' olarak aktarılmaktadır.

Gündelik yaşamın gerçeğiyle örtüşmeyen ama İstanbul'a turistik amaçlar için gezmeye gelen yabancıların Batılı hayal güçlerine seslenen bu fotoğraflarda tanıdık sedef kakmalı süslü ahşap sehpa, Görsel 8'deki 'kadının' ayağı altındaki yumuşak yastık, önündeki nargile, yanındaki palmiye gibi Doğu iklimi bitkileri, her iki fotoğrafta da süs eşyası olarak kullanılan metal vazolar, Görsel 8'de yere yayılmış kilim ve Görsel 7'de zemindeki

⁴⁴ Özendes, a.g.e., s. 48.

samanlar ile her iki fotoğrafta da fon olarak kullanılan Doğu'ya ait 'gerçek' bir topografya veya mekân algısı vermeye yönelik dekor Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki Oryantalist temsilini yansıtsa da tüm bu ikonografi vücut hatları ve duruşlarıyla erkek oldukları belli olan 'kadın' modeller kadar dikkat çekici ve şaşırtıcı değildir.

Yüzlerindeki tül ve giydikleri kıyafetler nedeniyle erkek olduklarının anlaşılacağı düşünülen ya da bu fotoğrafları alanların çok da umursamadıkları ve umursamayacağı bilinen görsel ve giyim olarak transseksüel bu modeller, yukarıda değinilen Oryantalist söylem bağlamındaki danışıklı dövüşe oldukça iyi bir örnektir.

Bir temsil ya da görünüm tarzı olarak kıyafet, farklılığı simgeleyen bir yapı ya da üstünlüğü gösteren bir zırh olabildiği gibi⁴⁵ farklı görsel ve zihinsel imgelerin bir arada eritilip sunulduğu hayali bir sahne olarak da işlev görmektedir. Bu nedenle yukarıdaki fotoğraflardaki gibi parçalı ve çoğu zaman birbiriyle çelişen öğelerden oluşan kompozisyonların Batılı izleyiciye bu tip kurmaca anlatımlara erişmede kolaylık sağladığı ifade edilebilir. Batılı turistin düşlediği, 'egzotik', 'esrarlı' ve 'düşsel' dünya beklentisine karşılık vermek üzere oluşturulan bu kurmaca fotoğraflar, 19. yüzyıl Batı evreninde Osmanlı Devleti'nin ve onun 'tipik temsilcisi' olduğu Doğu imgesinin bir koleksiyon 'nesnesi' olarak büyük bir ilgi uyandırmasına neden olmuştur. Satıcısı kadar alıcısının da bu mizansenini kabullendiği yukarıdaki fotoğraflar Batı evrenine karşıtı Doğu'ya ilişkin bir 'fantezi' nesnesi sunarken Osmanlı Devleti'ni de bu 'öteki' dünyanın bir parçası olarak göstermektedir.

19. yüzyıl boyunca Batı'nın ekonomik ve politik arzularının tüm dünyaya ve özellikle Doğu'ya yayılmaya başlamasıyla bu yönelimin kültürel ve toplumsal uzantısına dönüşen Oryantalizm Batı'ya benzemeyen her toplumu 'özel' bir farklılıklar kurgusuna yerleştirirken, söz konusu 'ilkel' toplum ile Batı arasındaki kültürel farklılıkları da radikalleştirmiştir. Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere bu 'ötekileştirme'yi de en çok Doğulu kadın imgesi üzerinden yapmış ve Doğulu kadının 'tipik' örneklemini olarak kurguladığı 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadını imgesini 'gerçek' Doğu'yu yansıtan bir 'fantezi nesnesi' olarak yeniden üretmiştir. Bu yeniden üretimde İstanbullu 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının giydiği ya da giymediği kıyafetleri önemli bir rol oynamıştır. Bu durumu 1870 tarihli aşağıdaki fotoğraflar net olarak örnelemektedir.

⁴⁵ Ertem ve Himam, a.g.e. s. 360.



G.9: Abdullah Biraderler'in Sokak Kıyafetiyle Türk Kadını Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 5).



G. 10: Pascal Sébah'ın Feraceli ve Yaşmaklı Türk Kadını Fotoğrafı

Bu iki fotoğraftan daha önceki örneklerde ev ve 'harem' gibi kapalı ortamlarda giydiği 'gündelik' ve 'tipik' kıyafetleriyle betimlenen 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının aksine birer stüdyoda çekilmiş olan yukarıdaki fotoğraflarda görülen iki kadın 'yerel kıyafetler' olan peçe, yaşmak ve ferace giymektedir. Daha önceki fotoğraflardaki kadın imgesine göre hayli kapalı kıyafetler taşıyan bu 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınları yelpaze gibi kadınlara özgü bir aksesuar da taşımaktadır. İstanbul'u ziyaret eden birçok Batılı turist için ticari olarak üretilen yukarıdaki fotoğraflar gibi örneklerde bundan daha önemli olan nokta 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadını imgesinde ve onun kıyafetlerinde Doğu'ya ve onun 'tipik' göstergesi olan Osmanlı Devleti'ne 19. yüzyıl Batı evreninde bu

kadınları giydikleri ya da giymedikleri giysiler üzerinden fotoğraf ile yüklenen ‘öteki’ kimliğidir. Bunlar “Gezginler için Orient kadınlarıdır.”⁴⁶. Diğer bir deyişle Oryantalist Batı Doğulu ‘öteki’ne egemen olma çabasında sık sık Doğulu kadına ve onun kişisel/mahrem alanına erişme isteğiyle hareket etmiştir⁴⁷. Bu istek de doğal olarak ‘Müslüman ve Türk’ Osmanlı kadınının simgelediği Doğu’yu Batılı öznenin zihninde dışileştirmektedir. Bunun sonucunda da yukarıdaki fotoğraflarda olduğu gibi peçe, yaşmak ve ferace gibi ‘Müslüman ve Türk’ Osmanlı kadınının bedenini örten kıyafetlerden oluşan ikonografi, ‘esrarengiz” ve ardında bir ‘sır’ saklayan dolayısıyla da hedef kitlesi olan Batılı izleyiciyi bu ‘sır’ ve ‘esrar’ perdesini indirerek arkasında yatan Doğu imgesine egemen olmaya davet ve teşvik etmektedir. Oryantalist söylemin en belirgin karakteristiklerinden olan Doğu’yu hem egemenlik altına alma arzusu hem de bunu tam olarak yapamadığı için ondan çekinmesi⁴⁸ (Oğuzhan Börekçi, 2010) yukarıdaki fotoğrafların da net bir biçimde ortaya koyduğu gibi “gizemli Doğu’nun en karakteristik yönünü en özsel Doğu’yu”⁴⁹ temsil eden ve egzotiklik ile mesafeliliği birleştiren peçe, yaşmak ve feracede hayat bulmaktadır.

4.2. Erkek İmgesi

19. yüzyılda Batı’nın gözünden Doğu’ya bakan fotoğraf Oryantalist bir söylemle Osmanlı Devleti’nin Batı evreni içinde 19. yüzyıl fotoğrafındaki temsilini neredeyse metalaşan bir ‘Müslüman ve Türk’ kadını ve harem imgesi üzerinden kurarken, erkek imgesi üzerinden bambaşka bir tablo kurgulamıştır.

19. yüzyıl başlarında gerçekleştirdiği Sanayi Devrimi ile tarihsel gelişim olarak ekonomik ve politik gücünün doruğuna çıkan Batı evreni, bu değişimin farkına varmakta gecikmiş Osmanlı Devleti’nin⁵⁰ yarı-sömürgeleştirilmesini kolaylaştırmak ve bunu ‘gerekli’ göstermek için Osmanlı iş gücünü oluşturan erkek imgesini belirgin kodlara sahip ‘tip’ fotoğrafları ile sınıflandırmaya çalışmıştır. Bu ‘tip’leri betimleyen bir örnek 1890 ve 1875 tarihli aşağıdaki kahvehane fotoğraflarıdır.

⁴⁶ Mary Harper, “Recovering the Other: Women and the Orient in Writings of Early Nineteenth-Century France”. **Critical Matrix**, C.1, S.3, 1985, s. 2-11.

⁴⁷ Meyda Yeğenoğlu, **Supplementing the Orientalist Lack: European Ladies in the Harem. Inscriptions**, C. 6: 1992, s. 40-74.

⁴⁸ Oğuzhan Börekçi, **a.g.e.**,

⁴⁹ Harper, **a.g.e.** s. 11.

⁵⁰ İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul, 2016, s. 14.



G.11: Sébah & Joaillier'nin Kahvehane Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 24)



*G.12: Guillaume Berggren'in Bir Türk Kahvehanesinin İçi Fotoğrafi Pera Müzesi Blog.
<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/osmanlinin-sosyal-medyasi/> Erişim Tarihi:27.11.2017*

İlk örnekleri 16. yüzyılda Mekke, Kahire ve Şam'da ortaya çıkıp, aynı yüzyılın ortalarında İstanbul'a da ulaşan kahvehaneler⁵¹ 17. yüzyılın başlarında Osmanlı yaşamına giren tütün ve tütün ürünleriyle⁵² Osmanlı toplumsal hayatının ve erkek alışkanlıklarının vazgeçilmez bir ögesini temsil etmektedir. 'Egzotik' ve 'mistik' haremın kadınlara özel olması gibi erkeklere özel bir alan olarak nitelendirilebilecek kahvehaneler haremın aksine dışardakilerin gözlemleyebileceği bir kamusal alan olma özelliğini de taşımaktadır.

Ancak 19. yüzyıl Batı evreninin Oryantalist gözünden Osmanlı Devleti ve toplumuna bakan fotoğraf için bu dışardan gözlemlenebilir olma kahvehaneyi haremın daha az 'gizemli' ve 'fantastik' yapsa da daha az 'Doğulu' yapmamaktadır. Yukarıdaki iki fotoğrafın 'kanıtladığı' üzere, taş döşemeli bozuk bir sokaktaki bir kahvehanenin dışında

⁵¹ Jürgen Habermas, **The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society**, Cambridge, 1989.

⁵² Özendes, a.g.e. s. 116.

'miskin' bir Görselde oturup nargile ve tütün içen ya da 'pis' bir kahvehanede 'aylakça' tavla oynayan sarıklı ve fesli erkekler gibi 'tipler' Oryantalist söyleme göre Doğu'ya daha özelden de Osmanlı erkeğine yüklenen 'tembelliği' betimlemektedir.

Görsel 11'de fotoğrafçının düzenlediği açık olan bir kompozisyonla yer yer de gösterişli bir ilgiyle nargile içip izleyiciye bakan 'Doğulu' giysileri içindeki erkeklerin 'gözlemlenebilir' 'aylaklığı' ve 'öteki'liği Görsel 12'de habersiz çekilmiş izlenimi veren bir başka fotoğrafla 'belgelenmektedir.' 19. yüzyıl fotoğraf makinelerinin çoğunlukla uzun pozlamaya gereksinim duyan teknolojisi⁵³ ve Guillaume Berggren'in (1835-1920) bu nedenle fotoğraftakilerin rızası ve zamanına gerek duyması nedeniyle Figür 12'deki kompozisyonun da mizansen olduğu değerlendirilmelidir.

Batı'nın Doğu'ya yönelik sömürgeci yaklaşımını meşrulaştırmaya yönelik basmakalıp varsayımların şekillendirdiği Oryantalizm'in gayesi, Doğu'nun egemenlik altına alınmasını haklı çıkarmak ve Doğu toplumlarını ırksal köken düzleminde 'geri' ve 'yozlaşmış' olarak yorumlamaktır⁵⁴. Bu nedenle Osmanlı erkeğine de çeşitli 'olumsuz' ve 'öteki'leştirici nitelikler yükleyen yukarıdaki kahvehane fotoğrafları gibi klişe görsel temsil öğelerinin Osmanlı Devleti'ni 'geri kalmış' bir sosyo-ekonomik yapılanma olarak ve bu 'geri kalmışlığı' nedenlerini 'kanıtlama' amacıyla olduğu ifade edilmelidir.

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki Batı evrenine Oryantalist gözle kodlanmasına ilişkin olarak erkek imgesi üzerinden verilebilecek bir diğer örnek sokak satıcıları ve geleneksel ya da 'ilkel' mesleklere sahip erkeklerin fotoğraflarıdır. Sattıkları ürünler, bu ürünleri taşıdıkları araç-gereç ve giydikleri kıyafetler gibi biçimsel öğelerle Batılı izleyici için Osmanlı toplumuna ve erkeğine yönelik 'öteki' ve 'geri kalmış' imgesini görselleştiren sokak satıcılarına örnek olarak 1870 ve 1885-1901 tarihli aşağıdaki fotoğraflar verilebilir.

⁵³ Öztuncay, 2003, a.g.e. s. 31.

⁵⁴ Homi K. Bhabha, **The Location of Culture**, London, 1994, s. 34.



G.13: *Pascal Sébah'in Hamal Fotoğrafi (Fostinum, <https://www.fostinum.org/pascal-sebah---men.html>. Erişim Tarihi: 28.11.2017).*



G.14: Felix ve Adrien Bonfils'in Mısırlı Su Satıcıları Fotoğrafı (Woodward, 2003, s. 368)

Yerdeki kuru otlar, fondaki düz duvar Görsel 13'ün fotoğrafın konusu olan adamın yaptığı iş dışında herhangi bir ipucu vermeyen / vermek istemeyen bir stüdyo fotoğrafı olduğunu göstermektedir. 'Doğulu' kıyafetleri giyen bu fotoğraftaki adamın, sırtındaki sandık ve yarı bükülmüş belinden beden gücüne dayalı ve 'ilkel' bir meslek sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Doğrudan fotoğraf makinesine dolayısıyla da izleyiciye bakarak poz vermesi de bu fotoğrafın bir 'belgeleme' aracı olarak çekildiği düşüncesini güçlendirmektedir. Görsel 14'te de bir köşeye sıkıştırılmış gibi fotoğraflanan Mısırlı su satıcılarına ilişkin bireysel, toplumsal ya da şehirleriyle ilgili herhangi bir ipucu göze çarpmamaktadır. Neredeyse bir stüdyo fotoğrafı olabilecek kadar iyi kurgulanmış bu fotoğraftaki kompozisyon ve mekân, fotoğrafçının fotoğraftaki su satıcıları ya da şehirleri hakkında benzersiz ya da kişisel herhangi bir detaya önem vermediğini akla getirerek Osmanlı erkeği imgesi düzleminde Doğu'ya ve Osmanlı Devleti'ne yönelik Oryantalist

söylem için yerinde bir örnek oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle yukarıdaki iki fotoğrafın Batı evrenine tüm Mısırlı su satıcılarının ya da Osmanlı sokak satıcılarının böyle olduğu ya da görüldüğü basmakalıp düşüncesini aktardığı olduğu ifade edilebilir. Aynı ‘gözlemi’ ya da ‘belgelendirmeyi’ yine stüdyoda çekilen yaklaşık 1880 tarihli aşağıdaki fotoğraflar daha net ortaya koymaktadır.



G.15: Vasili (Basile) Kargopoulos'un Çiçek Satıcısı Fotoğrafı (Öztuncay, 2000, s. 198).



G.16: Vasili (Basile) Kargopoulo'nun Ayı Oynatıcıları Fotoğrafı (Öztuncay, 2000, s. 198).

Yukarıdaki fotoğraflardan anlaşılacağı gibi 1870'lerden sonra yükselişe geçen ve fotoğraf stüdyoları için büyük bir gelir kaynağı olan kartpostal formatının⁵⁵ bir ürünü olan yukarıdaki iki stüdyo fotoğrafı, 'öteki' Osmanlı erkeklerinin 'zamanın dışındaki' yerel kıyafetlerinin, beden gücüne dayanan 'ilkel' 'Doğulu' mesleklerinin ve Osmanlı Devleti'nin 'geri kalmış' ekonomik durumunun bir 'kanıtı' olarak Batılı turistler tarafından büyük ilgiyle karşılanmış ve bu fotoğrafların sosyo-politik / ekonomik izdüşümü 19. yüzyıl Batı evreninin sömürgecilik merceğinde daha da büyümüştür.

19. yüzyılın başlarındaki Sanayi Devrimi'nin ardından üretimin çoğalması ve bunun

⁵⁵ Eldem, a.g.e. s. 150.

sonucunda da Doğu'nun Batı tarafından bir hammadde kaynağı ve açık pazar olarak görülmesiyle Oryantalizm, 'olgunlaşmamış' Doğu'nun ve özellikle de geniş Osmanlı topraklarındaki hammaddenin sömürülüp Doğu'nun Batı'ya göre yeniden şekillendirilmesini meşrulaştırma çabasında olmuştur. Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist yansımasını bu çabaya yönelik olarak Batı değerleriyle kodlayan fotoğraf da herhangi bir sanayi ya da teknoloji kullanımı kullanmayan 'Doğulu' meslekleri yapan erkekleri göstermeye yönelmiştir.

4.3. Tip İmgesi

Buraya kadar incelenen fotoğraflardaki tüm kişiler İstanbullu Osmanlı 'Müslüman ve Türk' kadını ile Osmanlı Devleti'nin 'ilkel' ekonomisinde çalışan 'tipik' erkeğini Batı evreninin gözünde 'karakterize' etse de Batı'yı 'Batı' Doğu'yu da 'Doğu' yapan ve Oryantalist söylemin bir arada bulunamayacak kadar birbirine karşıt, Batı'nın bütün 'olumlu' ve 'uygar' niteliklerinin zıttı olarak konumlandığı 'zamanın dışında tipler' Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafta Oryantalist yansımasına başka bir boyut kazandırmaktadır.



G.17: Guillaume Berggren'in Doğulu Portresi (Özendes, 2013, s. 206).



G.18: Sébah & Joaillier'nin Türk Köylüsü Fotoğrafi (Özendes, 2004, s. 35).



G.19: Sébah & Joaillier'nin Fellah Fotoğrafi (Özendes, 2004, s. 167)



G.20: Felix ve Adrien Bonfils'in Namaz Kılanlar Fotoğrafi (Woodward, 2003, s. 372).

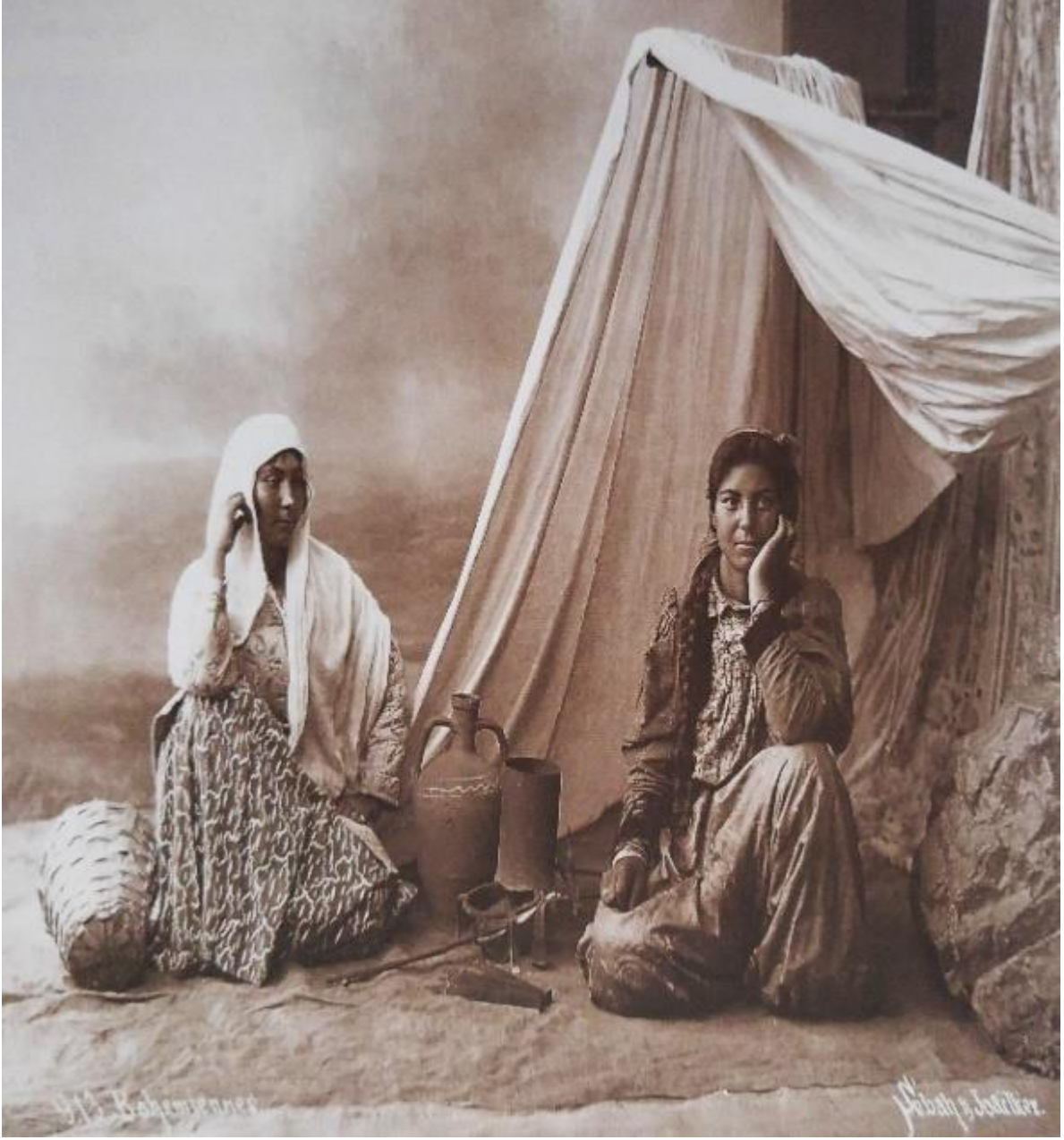
Daha önce de değinildiği gibi bir farklılık ve 'ötekiliği' simgeleyen kıyafet yaklaşık 1880 tarihli Görsel 17 ve 1890 tarihli Görsel 18'deki fotoğraflarda sarık, şalvar, kaftan ve hırka gibi 'Doğulu' kıyafetler giyen Osmanlı tebaasında hayat bulmaktadır. Düz ve renksiz bir fon önünde bir stüdyoda poz verdikleri belli olan bu 'Doğulu tipler' hakkında herhangi bir toplumsal ve kentsel ipucu verilmediği halde Görsel 18'de Oryantalist söylemin vazgeçilmez biçimsel göstergesi olan nargile ve kahve fincanı ve bu kişinin beden gücüne dayalı mesleğine dair görsel ipucu olan kefe unutulmamıştır. Fotoğrafçıların 'derin' ve 'donuk' bakışlarla fotoğraf doğrudan makinesine bakmadan poz verdirdikleri bu kişiler özelinde bir genelleme yapılarak Osmanlı bireylerinin çeşitli sembol ve kültürel öğeler

bağlamında “‘Doğu’dan olan’ belli bir özellik”⁵⁶ taşıdığı ifade edilmektedir.

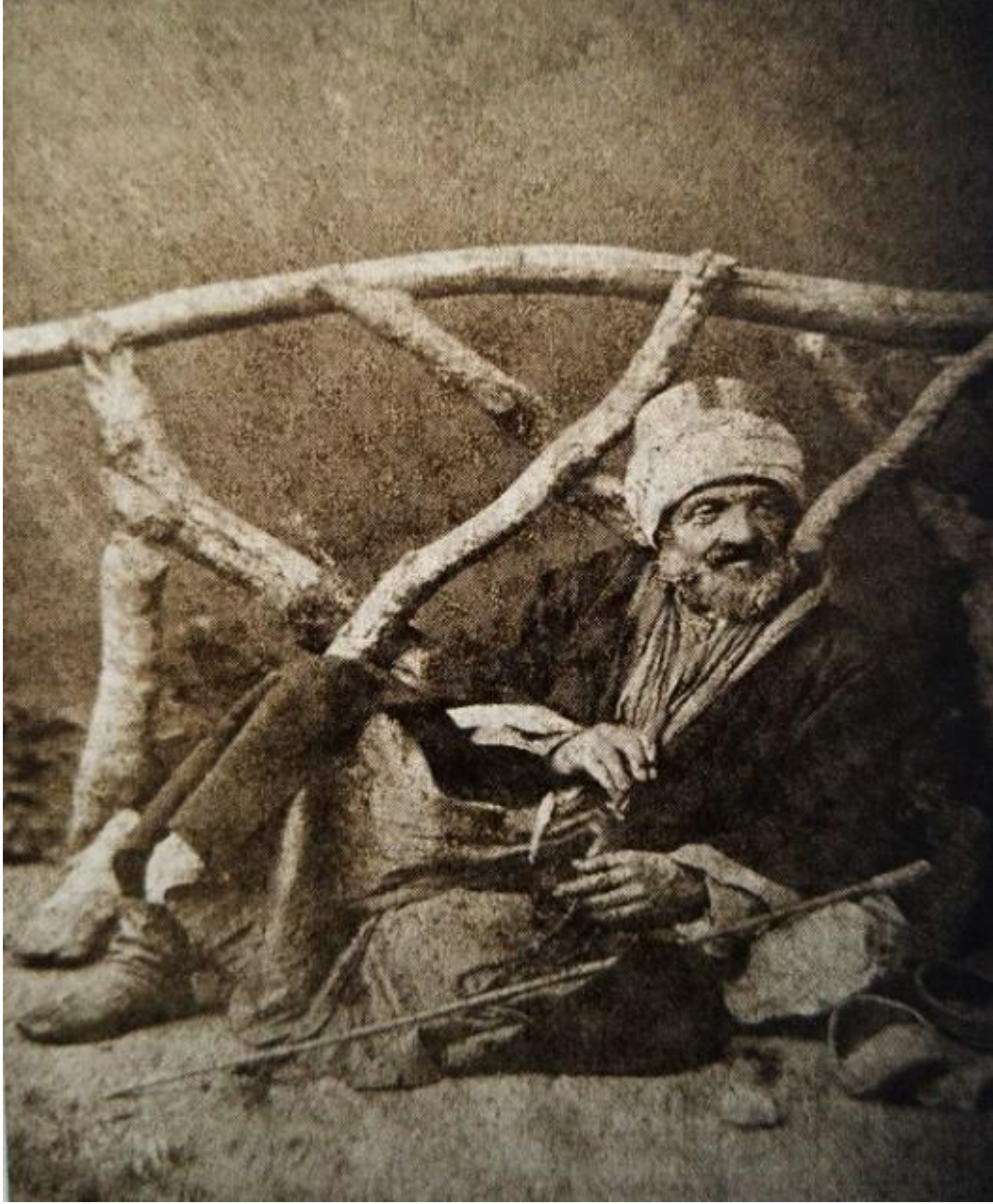
Benzer şekilde 1890 tarihli Görsel 19’daki fotoğrafta görülen takıları, ‘egzotik’ ve ‘esrarlı’ kıyafetiyle Oryantalist söylemin ‘klişe’si Mısırlı fellah kadın, Osmanlı Devleti’nde yaşayan tüm Arap kadınların ‘tek tip’ giyiniş tarzını betimleyecek şekilde yine bir stüdyoda, ama Görsel 17 ve 18’deki kişilerin aksine, ‘sınıflandırılabilir’ bir ‘nesne’ olarak doğrudan fotoğraf makinesine bakarak ve üzerinde Doğu topografyasını temsil eden palmye ağaçlarının olduğu resimli bir dekor önünde fotoğraflanmaktadır. Görsel 20’deki 1885 tarihli fotoğraftaki ‘tipler’ ise bir caminin son cemaat yerini gösteren bir resimden oluşan bir fon önünde çok açık olarak bir stüdyodadır ve Batılı izleyici ya da turist için namazın çeşitli bölümlerindeki duruş biçimlerini göstermektedir. Kişilerden öndekinin arkadakinin hareketinin de görülmesi amacıyla Kible yönünden bir miktar saparak poz verdiği kompozisyonuyla Oryantalist söylemi en üst perdeden hissettiren bu fotoğraf bu kişilerin ‘Doğulu’ kıyafetleriyle Osmanlı Devleti’ndeki cami ve namaz kıyafetleri hakkında yine ‘ötekiliği’ vurgulayan genel-geçer bir yargıya varmaktadır.

Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansımada yukarıdaki ‘Doğulu’ ‘tipler’ dışında Osmanlı toplumunun daha ‘sessiz’ kısımlarında yer alan kişiler de konu edilmiştir. Aşağıda fotoğrafları görülebilecek bu ‘tipler’ Oryantalizm’in Doğu-Batı ikiliği çerçevesinde Doğu’ya atfedilen ‘öteki’ nitelendirmesini oluşturan öğelere anlamlı bir örnektir.

⁵⁶ Said, a.g.e., s. 314.



G.21: Sébah & Joaillier'in Çingeneler Fotoğrafi (Özendes, 2004, s. 160)



G.22: Vasili (Basile) Kargoupulo'nun Dilenci Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 106)

Doğu'ya özgü 'tipler' söz konusu olduğunda, Oryantalist bakış açısının dikkatini ilk çeken öğelerden biri olan çingeneler, 19. yüzyıl Batı kamuoyu ya da gezgini için Osmanlı Devleti topraklarında yaşayan 'öteki' insanların başta gelen temsilcilerinden olmuştur⁵⁷. Bazen aynı bazen de farklı fotoğraf stüdyolarında poz vererek para kazanan çingenelerin fotoğraflarında oluşturulan kompozisyonlarda Görsel 21'de görüldüğü gibi yaşadıkları

⁵⁷ Özendes, Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm. İstanbul, 2004, s. 78.

'tipik' alanlar olarak çadırlar ve satarak gelir elde ettikleri sepet, maşa gibi aksesuarları da yer almıştır. Giydikleri 'Doğu' kıyafetleri şalvar ve başörtüsü gibi kıyafetler bu 'tipleri' Oryantalist söylem için 'ait oldukları' Doğu'ya 'gözlemlenebilir' bir Görselde bağlamaktadır. 1890 tarihli bir fotoğrafı gösteren Görsel 21'de daha yaşlı olan başı örtülü kadının uzaklara dalgın ve derin bakışlar içinde olmasına karşın daha genç olan çingene kadının başının açık olması ve doğrudan izleyiciye bakması da hayal gücüne seslendikleri Batılı gezgin için fotoğrafçının kurduğu mizansenin bir parçasıdır.

Tarihi belgeler, kişisel öyküler ya da belli bir düşünüş biçiminin sözcükleri olarak çoklu bir kimlik yapısının taşıyıcısı olan fotoğrafın yaklaşık 1880 tarihli Görsel 22'deki dilenci örneğinde yoruma açık olan bu niteliği kendini göstermektedir. Diğer bir deyişle stüdyodaki dümdüz bir duvar ya da pano önünde tahtalardan kurulu dekor önünde değneğiyle uzanarak hafifçe gülümseyerek poz veren bu dilenci 'tip' fotoğraf makinesini tutanın izleyicinin 'gerçek' olarak algıladığı dünyayı da kontrol ettiğini kanıtlar şekilde halinden mutlu görünmektedir. Dilencinin bu haliyle yansıtıldığı kompozisyon Osmanlı toplumu özelinde Doğulu dilencileri bir 'sınıflandırma' ve 'gözlem' çabasıdır. Ayrıca 'modern' olanın Batı olduğunun çok net çizgilerle kodlandığı 19. yüzyılın Oryantalist söyleminde bir 'ötekileştirme' gayreti olarak da Osmanlı Devleti ve insanına bakışta 'genelleyici' bir işlev görmektedir.

4.4.Şehir İmgesi

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansımaları hakkında insan ögesine ilişkin buraya kadar tartışılan temalar ve analizler Batı'nın Osmanlı Devleti'ne 1001 Gece Masalları'ndan 'egzotik', 'durağan' ve 'esrarlı' 'tipler'in 'zamansız' ve 'geri kalmış', 'masalsı' ve 'düzensiz' bir dünyada yaşadığı, bu nedenle de Batı tarafından 'ıslah' edilmesi gereken bir oluşum olarak baktığını göstermektedir. Aşağıdaki şehir manzaraları fotoğrafları Batı evreninin bu bağlamda da aynı Oryantalist söylemle hareket ettiğini göstermektedir.

19. yüzyıl Batı Modernizm'inin simgelerinden beton ve çelik ile yapılan Pera ve Galata'daki Art Nouveau tarzı binaların yerine daha ucuz ahşaptan kolayca yapılan ve daha çok toplumun alt gelir kesimindeki Müslümanların yaşadığı⁵⁸ Görsel 23'te görülen kiremit

⁵⁸ Trish Greene, The Abdülhamid II Photo Collection: Orientalism and Public Image at the End of an Empire. <http://cas.umw.edu/dean/files/2011/08/Greene.metamorphosis-submission.pdf>, 2011, Erişim Tarihi: 12.12.2017.

çatılı eski evleri ve bu ‘tip’ evlerin birbiri ardına sıralandığı taş döşemeleri ve başıboş köpekleriyle Görsel 24’te fotoğraflanan oldukça dar ve kıvrımlı sokakları gösteren aşağıdaki fotoğraflar, Batılı gezgin ve kamuoyu için Osmanlı Devleti’nin ‘gelişmemiş’ ve ‘zamanda donmuş’ ‘öteki’ bir yapı olduğunu ‘kanıtlamaktadır.’



G.23: Vasili (Basile) Kargopoulo'nun Üsküdar'da Bir Türk Mahallesi Fotoğrafi (Eski İstanbulium.
<http://eski.istanbulium.net/post/104310222923/%C3%BCsk%C3%BCdar-basile-kargopoulo-foto%C4%9Fraf%C4%B1-1865-1875>. Erişim Tarihi: 12.12.2017)



G.24: Abdullah Biraderler'in Köpekleriyle Bir Sokak Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 145)

Ayrıca yukarıdakilere ek olarak aşağıdaki Görsel 25'te camide abdest alan insanları 'kaydederken' abdestin aşamalarını 'sınıflandıran' ve Görsel 26'da 'tipik' 'kaotik' pazarları konu alan 1890 ve 1885 tarihli fotoğraflar, 19. yüzyıl Batı evreni için Doğu'nun başat temsilcisi olan Osmanlı Devleti'nin 'mistik' ve 'dinsel' yönü ile 'düzensizliğini' kendine özgü toplumsal yapısını görmezden gelerek Batı'nın gereksinimlerine göre 'öteki' olarak kodlayan örneklerdir.



G.25: Abdullah Biraderler'in Süleymaniye Camii'nde Abdest Alanlar Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 173)



G.26: *Felix ve Adrien Bonfils'in Kahire'de Bir Pazar Fotoğrafi (Woodward, 2003, s. 370)*

1894 tarihli fotoğrafların bulunduğu Görsel 27'de su tasları, sıcak su havuzları ve yarı çıplak erkeklerin görüldüğü 'fantezi nesnesi' hamamlar ve peştamal ile takunya gibi 'tipik' 'Doğu'lu kıyafetlerin tamamladığı bir kompozisyonla bir hamam çeşmesinden oluşan Görsel 28'deki 'Doğu'nun 'simge' binaları, 19. yüzyıl Batı evreninde fotoğrafa Doğu'ya ve Osmanlı Devleti'ne ilişkin 'egzotik' mimari örnekler olarak en çok yansıyan ve böylece de Batılı gezgin ve kamuoyunun zihninde en kalıcı yeri edinerek Doğu'yu 'Doğulu'laştıran yapılarıdır.



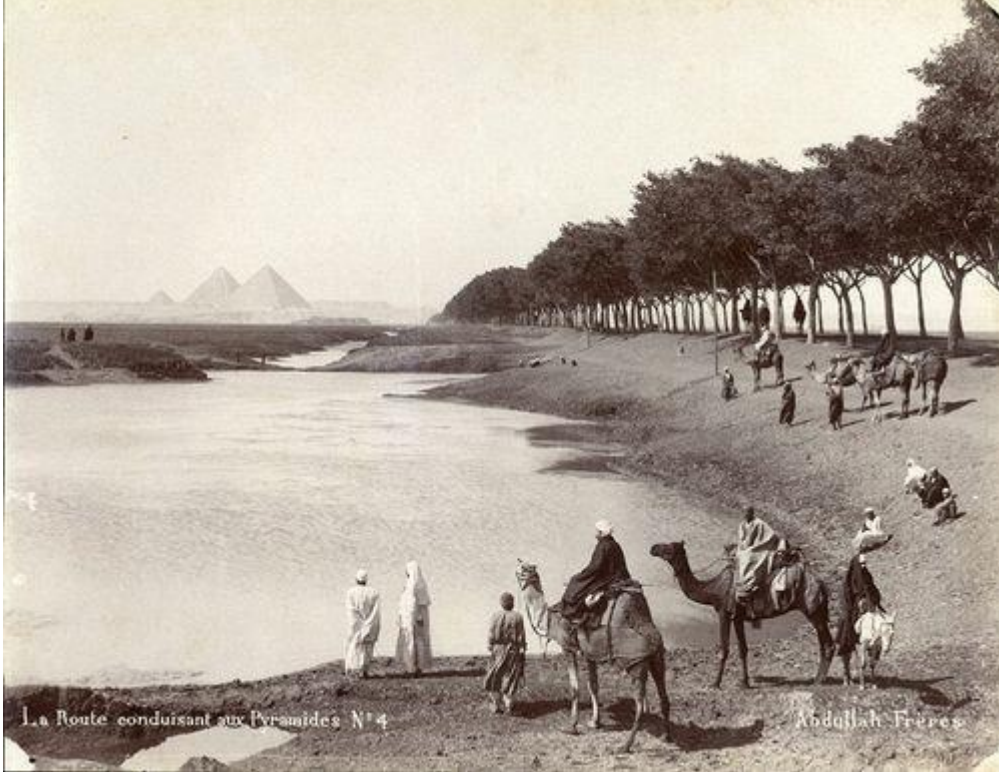
G.27: Sébah & Joaillier'nin Türk Hamamı Fotoğrafi (Woodward, 2003, s. 371)



G. 28: Nancy Micklewright, *Orientalism and Photography, The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, İstanbul, 2011, s. 105.

Son olarak aşağıda 1887 tarihli bir fotoğrafı gösteren Görsel 29’da Osmanlı Devleti’nin Mısır gibi başkente uzak bölgelerindeki şehirlerde çöl ve develeri Batılı gezgin ve kamuoyu için ‘belgeleyen’ fotoğraf bunu yaparken 19. yüzyıl Batı evreni için Doğu’nun ‘tipik

temsilcisi' olan Osmanlı Devleti'nde şehirlerin 'zamanda donmuş' bir yapı olduğunu 'kanıtlamaktadır.'



G.29: Abdullah Biraderler'in Giza Piramitleri Fotoğrafi (Özenden, 2013, s. 164)

5. Sonuç ve Tartışma

Yukarıda örnekleri verilen ve analiz edilen türden fotoğraflar Batı'nın 'Doğu'nun 'tipik' temsilcisi olarak gördüğü Osmanlı Devleti özelinde 'Doğu' insanlarının, hayatının ve şehirlerinin belirgin 'özellikleri'ni öne çıkarmaktadır. Ancak vurgulanan bu 'karakteristik' nitelikler temsil ettiklerini iddia ettikleri 'gerçek' konuları ya da insanları anlatmamaktadır. 'Zamanın donup kaldığı' bu fotoğraflardaki insanlara ve mekânlara dair bir tarih ve geçmiş hissinin okunabildiğini ileri sürmek zordur. Diğer bir deyişle bu fotoğraflardaki insanlar, yapılar ve bu ikisinin bir araya gelerek oluşturdukları şehirler teknolojinin ve 'ilerlemenin' hiç uğramadığı, neredeyse Orta Çağ'da takılıp kalmış varlıklar olarak 'sınıflandırılmaktadır.'

Osmanlı Devleti tüm Batılılaşma ve modernleşme çabalarına karşın Batı kültürünün çok az nüfuz edebildiği 'egzotik' ve 'hayali' bir Doğu ülkesi olarak betimlenmektedir. Örneğin 19. yüzyılda son derece kozmopolit bir şehir olan ve Batı dünyasından birçok farklı ülkeden insanın yaşadığı İstanbul'da Oryantalist söylemin net olarak okunduğu yukarıdaki türden fotoğraflara yansıyan çok az sayıda Avrupalı ve Batılı insan vardır. İstanbullu 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının bir 'harem güzeli' olduğu bu fotoğraflarda konu meslek ve iş hayatı söz konusu olduğunda 'gözlemlenen' işler 'bayağı' ve 'geleneksel' olmaktadır. Bu fotoğrafların 'kanıtladığı' duruma göre, yüzlerce yıldır 'değişmeksizin' akıp giden 'durağan' hayatlarını 'zamansız' şehirlerde sürdüren bu 'Osmanlılar' sanki Batılı gezgin ya da turistin 'kendi' dünyalarından kaçarak geldikleri 'düşsel' bir ülkede yaşamaktadır. Osmanlı Devleti ve toplumu hakkında böyle bir yaklaşım devleti yönetenlerin çok görmek istemedikleri bir durum olsa da 19. yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansıyan durum Oryantalist gözlükle görülen budur.

Sonuç olarak Batı tarzı resim anlayışıyla hemen hemen aynı zamanlarda geldiğinden Osmanlı Devleti'nde Batı'daki gibi kökleşmiş bir resim sanatı ve resimsel anlatım geleneğiyle yarışmak zorunda olmadığı için fotoğraf, Osmanlı Devleti'nde yayılmaya başladığında yalnızca 19. yüzyılın getirdiği bir başka buluş, bir teknolojik ilerleme olarak algılanmış ve kabul görmüştür. Bu nedenle Oryantalist bakış açısına göre 'düşsel' bir Doğu'nun 'tipik' temsil 'nesne'sine dönüştürülen Osmanlı Devleti'ni 19. yüzyıl Batı evreninde ötekileştiren ve bu ötekileştirmeye dayanarak gerçekleştirilen müdahaleleri 'kanıt' toplayarak meşrulaştıran bir araç olmuştur.

Kaynakça/References

- ADJUKIEWICZ, Kazimierz, **Felsefeye Giriş – Temel Kavramlar ve Kuramlar**, 2. basım., Çev. Ahmet Cevizci, Gündoğdu Yayınları, Ankara, 1994.
- ATAY, Simber, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafın Başlangıcı”, **Türkler Ansiklopedisi**, C.15, Yeni Yüzyıl Yayınları, İstanbul, 2002. s. 518-523.
- BHABHA, Homi K, **The Location of Culture**, Routledge, London, 1994.
- BOZTEMUR, Recep, “Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm”, **DoğuBatı Dergisi**, S. 20, 2005, s. 139-155.
- BULUT, Yücel, “Edward Said ve Oryantalizm’e Dair”, **Divan: İlmî Araştırmalar**, S. 15, 2003, s.169-189.
- CAMPBELL, Katie, **Turquerie - an orientalist fantasy**. Thames & Hayden, London, 2014.
- ELDEM, Edhem, “Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu’nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1924”, **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015, s.106-153.
- ERTAN, Güler, “Türkiye’de Fotoğrafın Tarihsel Süreci”, **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, 2014, S. 43, s. 24-27.
- ERTEM, Fulya; HİMAM, Dilek, “Colonial Representations and Mimicry in the Early Photographic and Fashion Practices of the Ottoman Empire”, **The Asian Conference on Arts & Humanities, 5-8 April 2012**, Osaka, Japonya: IAFOR, s.183-200.
- HABERMAS, Jürgen, **The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society**, Cambridge: MIT. 1989.
- HARPER, Mary, “Recovering the Other: Women and the Orient in Writings of Early Nineteenth- Century France”, **Critical Matrix**, C.1, 1985, S.3, s. 2-11.
- HOBSON, John M, **Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri**, Çev. Esra Ermert, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- KARAL, Enver Ziya, **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Dönemleri Ansiklopedisi**, C. 5, 8. Basım, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2007.
- KONTNY, Oliver, “Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine”, **DoğuBatı Dergisi**, S. 20, 2005, s.121-136.

- LEWIS, Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 3. Edisyon. 8. Basım, Çev. Boğaç Babür Turna, Arkadaş Kitabevi, Ankara, 2016.
- MAMDANİ, Mahmood, "Good Muslim, Bad Muslim: A Political Perspective on Culture and Terrorism", **American Anthropologist**, C. 104, S. 3, 2004, s.766-775.
- MICKLEWRIGHT, Nancy, Orientalism and Photography, **The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism**, (Ed. Zeynep İnankur, Reina Lewis, Mary Roberts), İstanbul Pera Müzesi, 2011, s. 99-114.
- OĞUZHAN BÖREKÇİ, Ülkü Ayşe, "Bir Oryantalizm Ürünü Olarak İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri Seyahatnamelerinde "Doğu" ve "Batı" İmgeleri", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 11, S. 2, Eskişehir, 2010, s.1-26.
- ORTAYLI, İlber, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2016.
- ÖZEL, Zuhul, "Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet'e Gayrimüslim Fotoğrafçılar", **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, S. 43, 2014, s.14-17.
- ÖZENDES, Engin, **Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**, 2. Basım,, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- ÖZENDES, Engin, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923**, YEM Yayın, İstanbul, 2013.
- ÖZTUNCAY, Bahattin, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları 1-2**, 1. Basım, Koç Kültür Sanat Tasarım Hizmetleri Tic. A. Ş, İstanbul, 2000.
- ÖZTUNCAY, Bahattin., "İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015, s.66-105.
- SAİD, Edward, **Oryantalizm (Doğubilim) – Sömürgeciliğin Keşif Kolu**, 4. Basım, Çev. Nezih Uzel, İrfan Yayıncılık & Tanıtım, İstanbul, 1998.
- WOODWARD, Michelle L, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization – Photographic Practice in the Late Ottoman Era", **History of Photography**, C. 27, S. 4, 2003, s.363-374.
- YEĞENOĞLU, Meyda, Supplementing the Orientalist Lack: European Ladies in the Harem, **Inscriptions**, C. 6, 1992, s.40-74.
- <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/8612728843> (Erişim Tarihi: 24.11.2017)

<http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/10/turquerie-an-orientalist-fantasy/?psrc=architecture-and-design> [23.01.2017].

<http://cas.umw.edu/dean/files/2011/08/Greene.metamorphosis-submission.pdf> [05.07.2016].

<http://cas.umw.edu/dean/files/2011/08/Greene.metamorphosis-submission.pdf> Erişim Tarihi:12.12.2017.

<https://www.fostinum.org/pascal-sebah---women.html> Erişim Tarihi: 27.01.2017.

<https://www.fostinum.org/pascal-sebah---men.html>. Erişim Tarihi: 28.11.2017.

<http://www.rumisgarden.co.uk/traditional-meditations/kabir-the-moon-shines-in-my-body> Erişim Tarihi: 24.11.2017.

<http://eski.istanbulium.net/post/104310222923/%C3%BCsk%C3%BCdar-basile-kargopoulo-foto%C4%9Fraf%C4%B1-1865-1875>. Erişim Tarihi: 12.12.2017.

<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/osmanlinin-sosyal-medyasi/> Erişim Tarihi: 27.11.2017.

<http://tayfunserttas.blogspot.com.tr/2010/12/modern-kimlik-ve-kulturel.html>. Erişim Tarihi:26.01.2017.