T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

# Oryantalizm ve Fotoğraf:
# Doğu-Batı Ekseninde Fotoğraf Sanatı

Yüksek Lisans Tezi

Nazmiye KARADAĞ

İstanbul – 2008

T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

# Oryantalizm ve Fotoğraf:
# Doğu-Batı Ekseninde Fotoğraf Sanatı

Yüksek Lisans Tezi

Nazmiye KARADAĞ

Yrd. Doç. Dr. Bülent ERUTKU

İstanbul – 2008

**T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ**
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**
**MÜDÜRLÜĞÜ**

TUTANAK ( YL – 1 ) *Tarih: 22 Aralık 2008*

Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 10030508 no.'lu öğrencisi Nazmiye KARADAĞ'ın Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği **"ORYANTALİZM VE FOTOĞRAF:DOĞU-BATI EKSENİNDE FOTOĞRAF SANATI"** adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulu'nun 05.12.2008 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince ....45..... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta ;

A ) Yüksek Lisans öğrencisi Nazmiye KARADAĞ'ın tez savunmasında BAŞARILI... olduğu ...OYBİRLİĞİ..... ile kararlaştırılmıştır.

B ) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ..... ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 ( üç ) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

| | | |
|---|---|---|
| Yrd.Doç. Bülent ERUTKU<br>DANIŞMAN | Prof. Barbaros GÜRSEL<br>ÜYE | Prof. Güler ERTAN<br>ÜYE |
| Prof. Sabit KALFAGİL<br>YEDEK ÜYE | | Doç. Bülent ERÇETİN<br>YEDEK ÜYE |

***MADDE 15. :***

***a )*** *Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.*

***b )*** *Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.*

***c )*** *Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.*

***d )*** *Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirirlir. Tezi reddelinen öğrencinin enstitü ile ilişiği kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişiği kesilir.*

Tutanağı Tanzim Eden : Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri

# ÖNSÖZ

Kültürler, medeniyetler, milletler, kendilerinin ne olduklarını tanımlarken, ötekiler bağlamında fikir yürüterek ne olmadıklarının altını çizme yoluna gitti. Öteki'nin iletişimi birinin özne ve diğerinin nesne olarak sürekli kendilerini ortaya koydukları bir çatışma halini aldı. Çıkılan yolun sonunda, dünya yeni bir kavramla tanıştı. Bu yeni oluşumun adı, Doğu-Batı ikiliği içinde şekillenen 'oryantalizm'di.

19. yüzyılda birbiri ardına bulunan yeni teknolojik gelişmeler, yüzyıla damgasını vurdu. Bu buluşların en önemlilerinden biri 'Fotoğraf' oldu. Fotoğraf, ilk çıktığı dönemden itibaren 'dünyaya açılan pencere' olarak nitelendirildi. Batı, Batılı-olmayanı fotoğraflarına yansıttı. Bu durum, belirli kodlar aracılığıyla gerçekleştirildi. Doğu'ya ait çizilen portre, fotoğraf kareleri ile tekrar tekrar oluşturuldu.

'Oryantalizm ve Fotoğraf: Doğu-Batı Ekseninde Fotoğraf Sanatı' adlı tez çalışmasında Oryantalizmin Fotoğraf sanatına olan etkisinin incelenmesi amaçlanıyor. Bu tez çalışması, her şeyden önce fotoğrafa olan sevgi ve ilgim ışığında fotoğrafa dair araştırma yapma isteğim doğrultusunda ortaya çıktı. Fotoğrafı kendimi tanıma ve dolayısıyla dünyayı algılama yöntemim olarak seçip, hissettiğimden, dünyayı Doğu-Batı ikiliği içinde gören bir anlayışın, oryantalizmin fotoğrafa olan etkilerini inceleme, bu doğrultuda sorular sorma fikri kendiliğinden doğal bir süreç içinde gelişti ve sonuçta da bu çalışma meydana geldi.

Bu tez çalışmasının planlanması ve hazırlanması konusunda bana yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Bülent ERUTKU'ya, çalışma süreci boyunca yanımda olan, düşünce ve fikirleriyle bana ışık tutan Burak ŞERALİOĞLU'na ve aileme; sabır, anlayış ve destekleri için teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

**ÖNSÖZ ..... I**

**ÖZET ..... V**

**SUMMARY ..... VII**

**GİRİŞ ..... 1**

**1. ORYANTALİZM ..... 5**

1.1. DOĞU-BATI EKSENİNDE ORYANTALİZM KAVRAMINA YÖNELİK FARKLI YAKLAŞIMLAR ..... 7

1.1.1. DOĞU'DAKİ ORYANTALİZM KAVRAMI ..... 12

1.1.1.1. OKSİDENTALİZM ..... 16

1.1.2. BATI'DAKİ ORYANTALİZM KAVRAMI ..... 19

1.1.3. GÜNÜMÜZDEKİ ORYANTALİZM ALGILAYIŞI ..... 23

1.2. ÖTEKİ ÜZERİNE ..... 27

1.2.1. ÖZNE VE ÖTEKİ ..... 33

**2. ORYANTALİZMİN KARŞILAŞTIRMALI KAVRAMSAL ANALİZİ ..... 40**

2.1. İKTİDAR ..... 41

2.2. İDEOLOJİ ..... 48

2.3. HEGEMONYA ..... 52

**3. ORYANTALİZMİN ETKİNLİK ALANI ..... 54**

3.1. BATI YAŞANTISINDA DOĞU İLGİSİNİN YAYGINLAŞMA SÜRECİ ..... 55
3.1.1. GEZİ KOŞULLARININ GELİŞMESİ ..... 60
3.2. SANAT YAPITINDA ORYANTALİST BAKIŞ AÇILARI ..... 63
3.2.1. EDEBİYAT ALANINDA ORYANTALİZM ..... 66
3.2.2. MİMARİDE ORYANTALİZM ..... 72
3.3.3. RESİM SANATINDA ORYANTALİZM ..... 76

**4. ORYANTALİZM VE FOTOĞRAF ..... 85**

4.1. İSTANBUL'DA FOTOĞRAFÇILIĞIN İLK YILLARI ..... 91
4.1.1. İSTANBUL'DA YABANCI GEZGİN FOTOĞRAFÇILAR ..... 97
4.1.2. OSMANLI SARAY FOTOĞRAFÇILIĞI ..... 105
4.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE FOTOĞRAF SANATIN-DAKİ ORYANTALİST UNSURLAR ..... 115
4.2.1. BİÇİMSEL ÖĞELER ..... 120
4.2.1.1. OBJELER ..... 121
4.2.1.2. KIYAFETLER ..... 127
4.2.2. ANLAMSAL ÖĞELER ..... 136
4.2.2.1. İFADE BİÇİMLERİ ..... 138

**SONUÇ ..... 154**

**KAYNAKÇA ..... 157**

**FOTOĞRAF LİSTESİ ..... 176**

**RESİM LİSTESİ ..... 187**

**EKLER ..... 189**

# ÖZET

‘Oryantalizm ve Fotoğraf: Doğu-Batı Ekseninde Fotoğraf Sanatı’ başlığını taşıyan bu tez çalışması ile oryantalizmin fotoğraf üzerindeki etkisinin, Doğu ve Batı’nın kesişme noktası olan İstanbul’da, fotoğrafın icadından itibaren Osmanlı İmparatorluğu döneminde gerçekleştirilen fotoğraf çalışmalarının oryantalizm perspektifinden incelenmesi amaçlanmıştır.

Oryantalist bakışla üretilen fotoğraflar incelenmeden önce, oryantalizm, oksidentalizm, öteki nosyonlarının ve oryantalizmin etkileşim içinde olduğu iktidar, ideoloji, hegemonya kavramlarının açıklamaları iki ana bölüm halinde ele alınmıştır. Çalışmanın ana konusunu oluşturan oryantalizmin fotoğraf sanatına olan etkisi incelenirken, Batı yaşantısında Doğu ilgisinin yaygınlaşma süreci, fotoğrafın icat edildiği dönemle paralel olarak gelişen gezi koşulları ele alınmış, edebiyat, mimari ve resim alanında gerçekleştirilen oryantalist örnekler çalışmanın perspektifini geniş tutma adına ayrı bir bölüm halinde anlatılmıştır. Oryantalizmin fotoğrafa yansımaları ele alınırken, dönemin toplumsal koşullarını göz önünde bulundurmak adına ‘İstanbul’da Fotoğrafçılığın İlk Yılları’ mevcut kaynaklar doğrultusunda sunulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde İstanbul’da gerçekleştirilen fotoğraf çalışmalarına yansıyan oryantalist unsurlar, biçimsel öğeler dâhilinde ele alınan objeler ve kıyafetler ile anlamsal öğeler bağlamındaki ifade biçimleri ekseninde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımı ortaya koyabilmek için birçok yerli ve yabancı kaynaktan faydalanıldığı gibi, çalışma görsel belgeler ve fotoğraflarla zenginleştirilmiş, oryantalist üslupta fotoğraf üreten fotoğrafçı ve sanatçıların görsel örnekleriyle beraber incelenmiştir. Buna ek olarak, çalışma metninin verdiği sınırlayıcı durum sebebiyle, incelenen görsel örnekler, çalışmanın kapsamının daha net izlenmesine olanak sağlamak ve ileride bu konuda çalışmak isteyen araştırmacılara bir referans oluşturabilmek amacıyla çalışmaya eklenmiştir.

Bu tez çalışması, fotoğrafın icat edildiği dönemde Doğu-Batı ekseninin odağında yer alan ve Batılının zihnindeki İmparatorluğun başkenti İstanbul'da gerçekleştirilen fotoğraf çalışmalarının farklı bir gözle yeniden incelenmesidir. Bu bağlamda, günümüz dünyasında, tarihe kazınan ve görsel belleği oluşturan fotoğraflara dikkat çekmek, 'gerçek'liklerini ve hizmet ettikleri amacı sorgulamak, bilinmeyenin giderek azaldığı, keşfetmenin bir ayrıcalık haline geldiği bugünün yaşamında, her şeyden öte fotoğrafın gücünü bir kez daha fark edebilmek ve bu gücü tekrar ortaya sermek açısından önem taşımaktadır. Zaman, 'Farklı' olanı ötekileştirmeden, farkına vararak yaşamanın zamanıdır. Fotoğraf ise, zamanın aynasıdır.

## SUMMARY

With this thesis titled 'Orientalism and Photography: the Art of Photography on the East-West Axis' it is aimed to study the influence of orientalism on the works of photography in Istanbul, the intersection point of East and West during the Ottoman period beginning with the invention of photography, through the perspective of orientalism.

Before studying the photographs produced with an orientalist view, the explanations of the concepts such as power, ideology and hegemony that interact with the notions of orientalism, occidentalism, and the other were discussed in two chapters. As the main subject of the work, the influence of orientalism on photography was studied; the process of the interest on the East becoming widespread on the West and the conditions of strolling that improved parallelly with the period that photography was invented were discussed; and the orientalist examples in literature, architecture and painting were described in a separate chapter in order to widen the perspective of the work. As the reflections of orientalism on photography were discussed, 'The First Years of Photography in Istanbul' were presented through the existing resources in order to take the social conditions of the period into consideration. The orientalist elements that reflected on the photography works in Istanbul during the Ottoman period were evaluated on the axis of the objects and clothes taken up within the formal elements and the ways of expression in the context of semantic elements. In order to manifest this approach, many local and foreign sources were used, the work was also enriched with visual documents and photographs, and it was studied together with the visual examples of photographers and artists that produce works with an orientalist style. In addition, because of the restrictive situation caused by the text of study, the visual examples that were observed were included to the work in order to make the work easier to

follow and to provide a reference for the researchers that would like to study on this subject in the future.

This thesis is a re-study of the photography works in Istanbul, the central point of the East-West axis and the capital city of the Empire in the mind of the Western people during the period that photography was invented. In this context, calling attention to the photographs that made history and constituted the visual memory of today, questioning their 'realities' and the aim they are serving for is becoming more important in the life of today as the unknowns decrease and discoveries become a privilege, in order to once more notice the power of photography and to present this power. The time is the time of living the ‘different’ ones without making them others, but by realizing them. And photography is a mirror of time.

# GİRİŞ

İnsanoğlu, uzakta olanı hep merak etti. Farklı dünyaları keşfetmek için çıkılan yolculuklar ile farklı kültürler hakkında bilgi edinme süreci başlamış oldu. Kültürler, medeniyetler, milletler, kendilerinin ne olduklarını tanımlarken, ötekiler bağlamında fikir yürüterek ne olmadıklarının altını çizme yoluna gitti. Ötekinin tikelliğine duyulan 'saygı', aslında kendinin üstünlüğünü, hükümranlığını ve otoritesini kurmanın yolu oldu. Öteki'nin iletişimi birinin özne ve diğerinin nesne olarak sürekli kendilerini ortaya koydukları bir çatışma halini aldı. Çıkılan yolun sonunda, dünya yeni bir kavramla tanıştı. Bu yeni kavramın adı, Doğu-Batı ikiliği içinde şekillenen 'oryantalizm'di. Oryantalizm yalnızca bilgi kuramsal bir çerçeve değil, aynı zamanda varlıkbilimsel boyutu da olan bir söylem. Doğu denilen olgu aslında insanların Batı'da yarattıkları bir imgelemdir. Bir söylem olarak Oryantalizm, dünyayı tereddüde yer bırakmayacak şekilde Occident ve Orient olarak ikiye ayırmaktadır. Orient temelinde tuhaf, egzotik ve gizemli, ama aynı zamanda tensel, irrasyonel ve potansiyel olarak tehlikelidir. Edward Said, 19. Yüzyıla kadar gelişen süreyi, Oryantalizm söylemini oluşturan ve geliştiren düşünceler bütünü olarak görür. Kültürler, başka kültürleri oldukları gibi değil, olmaları gerektiği gibi alımlayarak, bu kültürlere bütünsel dönüşümler dayatma eğilimi göstermiştir.

"Öteki" sesleri duymak sanat nesnelerinin anlamlarını ve bağlamsal malzemelerini karmaşıklaştırır ve miras alınan tarihsel kalıntıları parçalar. Bu durum, sosyopolitik ilişkileri açıklayan tanıdık indirgemeci formüllere itiraz etmeye ve sosyal yoğunlukları içinde onları yeniden kurmaya yardımcı olur. Kâşifler, misyonerler, tacirler, askerler, sanatçılar, bilim adamları, Doğu'ya geldiler. Doğu'yu düşündüler, Doğu'nun gerçeklerini incelediler. Öyküler, şiirler, gezi yazıları, resimler, araştırmalarla Doğu'ya dair geniş bir eser koleksiyonu oluşturdular. Oryantalizm ile Doğu üzerine geniş bir literatür oluşturuldu. Kültürlerin birbirleri ile teması, toplumların yaşama biçimlerini de etkiledi. Yaşamdaki dönüşüm de, sanatta

yansımasını buldu. Toplumsal yapıdaki her değişim, özneye ve beraberinde sanatsal anlatım biçimlerine de etki eder. 19. Yüzyılda modern kapitalizmin hâkimiyetinin her alanda hissedildiği dönemde, sanat yapıtı yeni üretim biçimleri edindi. 18. Yüzyılda İngiltere'de başlayan ve tüm Avrupa'yı etkileyen endüstri devrimi, bilimsel ve teknik gelişmeleri beraberinde getirdi. 19. Yüzyılda birbiri ardına bulunan yeni teknolojik gelişmeler, yüzyıla damgasını vurdu. Bu buluşların en önemlilerinden biri 'Fotoğraf' oldu. Günümüzün somut yaşam biçimlerinde, duyguların dışavurumu olarak kendini gösteren fotoğraf, ilk çıktığı dönemden itibaren 'dünyaya açılan pencere' olarak nitelendirildi. Fotoğraf, dünyayı algılama ve anlamanın en yalın yollarından biri. Dünya Doğu-Batı ikiliğine ayrılıyorken, fotoğraf bu ayrımın neresinde duruyor? 'Öteki' olarak nitelendirilenler fotoğraflara nasıl yansıyor? Fotoğrafın toplumsal etkileşimlerdeki mevcut rolü nedir?

Zaman ilerledikçe, Doğu'nun görsel hafızadaki görünümü belleklerdeki yerini sağlamlaştırmıştır. Batı, Batılı-olmayanı fotoğraflarına yansıtmıştır. Bu durum, belirli kodlar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Doğu'ya ait çizilen portre, fotoğraf kareleri ile tekrar tekrar oluşturulmuştur. Fotoğraf, birebir doğaya bağlı olsa da göreceli bir nesnelliğe sahiptir. Tarafsız olduğu sanılan mercek, gerçekliği sayısız değişikliğe uğratma yeteneğine sahip; çünkü görüntünün özellikleri, her defasında, fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi ve ortaklarının istekleri tarafından belirlenir. Fotoğrafı çeken kişinin ait olduğu coğrafya, fotoğrafa ne ölçüde etki eder?

'Oryantalizm ve Fotoğraf: Doğu-Batı Ekseninde Fotoğraf Sanatı' adlı tez çalışmasında Oryantalizmin Fotoğraf sanatına olan etkisinin incelenmesi amaçlanıyor. Bu amaç doğrultusunda çalışma, dört ana bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde, tez çalışmasının ana kavramlarından biri olan 'Oryantalizm' kavramı ele alınacaktır. Doğu-Batı ekseninde oryantalizm kavramına yönelik farklı yaklaşımlar sorunsallaştırılacaktır. Alt başlıklar halinde 'Doğu'daki Oryantalizm Kavramı', 'Oksidentalizm', 'Batı'daki Oryantalizm Kavramı', 'Günümüzdeki

Oryantalizm Algılayışı' ele alınacaktır. 'Öteki Üzerine', 'Özne ve Öteki', tez çalışmasının ilk bölümü içerisinde ele alınacak diğer başlıklardır.

İkinci bölümde, 'Oryantalizmin Karşılaştırmalı Kavramsal Analizi' yapılacaktır. Oryantalizmin etkileşim içinde olduğu, 'İktidar', 'İdeoloji', 'Hegemonya' kavramları alt başlıklar halinde değerlendirilecektir.

Üçüncü bölümde, 'Oryantalizmin Etkinlik Alanı' ele alınacaktır. Oryantalizmin etkinlik alanının yaygınlaşma sürecinde, dönemin yaşam biçimleri önemli rol oynamaktadır. Bu nedenle, ilk olarak 'Batı Yaşantısında Doğu İlgisinin Yaygınlaşma Süreci' ve 'Gelişen Gezi Koşulları' anlatılacaktır. Bu bağlamda sonrasında ise, Oryantalizmin sanat yapıtları üzerine olan etkisi incelenecektir. 'Edebiyat Alanında', 'Mimaride' ve 'Resim Sanatında' tarih içerisinde yer alan mevcut oryantalist üsluplar göz önüne serilecektir.

Dördüncü bölüm ise, çalışmanın ana eksenini oluşturan 'Oryantalizm ve Fotoğraf' ana başlığı altında şekillendirilecektir. Batı'daki Doğu ilgisine bağlı olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul, konumu itibariyle odak noktası olarak yer alır. Bu kapsamda bu son bölüm, Osmanlı dönemi fotoğraf sanatı ışığında iki ana başlıkta ele alınacaktır: 'İstanbul'da Fotoğrafçılığın İlk Yılları' ve 'Tarihsel Süreç İçerisinde Fotoğraf Sanatındaki Oryantalist Unsurlar'. Fotoğraf sanatındaki oryantalist unsurları değerlendirmeden önce, Osmanlı dönemi fotoğraf tarihine dair genel bir bilgi aktarımı amaçlanmaktadır. Bu bağlamda 'İstanbul'da Yabancı Gezgin Fotoğrafçılar' ve 'Osmanlı Saray Fotoğrafçılığı' alt başlıklar halinde anlatılacaktır. 'Tarihsel Süreç İçerisinde Fotoğraf Sanatındaki Oryantalist Unsurlar', 'Biçimsel Öğeler' ve 'Anlamsal Öğeler' olmak üzere iki alt başlığa ayrılmıştır. Fotoğraf, her şeyden önce biçimsel öğelerden oluşur. Batı'nın Doğu'yu fotoğraflarken kullandığı imgeler, obje ve kıyafetler, biçimsel öğeleri temsil eder. 'Biçimsel Öğeler' başlığı altında, 'Objeler' ve 'Kıyafetler' iki alt başlığa ayrılacaktır. Oryantalist gezginler, Doğulu objeleri, ait oldukları yerden alıp, kendi bireysel çevrelerindeki mekâna

yerleştirmişler ve bunlar zamanla oryantalistlerin ellerinde egzotizmin süs nesnesine dönüşmüştür. Kültürler-arası giyim Batılı ve Doğulu için farklı anlamlar taşır. Kıyafetler toplum içindeki duruşun en dışsal ve gözle görülür işaretidir. Bu kapsamda, 19. Yüzyılda Osman İmparatorluğu'nda kullanılan giysiler de Batı'dakilerden farklıdır. Batılı fotoğrafçılar, günlük yaşam içerisinde kılık kıyafette gördükleri bu farklılıkları fotoğraflarına yansıttılar. Batı'nın Doğu'yu işaret ettiği, gösterdiği fotoğraflarda biçimin yanı sıra, anlamın önemi de yadsınamaz. Oryantalist unsurlar taşıyan fotoğraflarda, biçim ve anlam birbirini karşılıklı olarak yeniden üretir. Objeler ve kıyafetler ile biçim verilen fotoğraf kareleri, anlamsal öğeler ile kurulmuştur. 'Anlamsal Öğeler' başlığı altında, oryantalist fotoğraflardaki 'İfade Biçimleri' ele alınacaktır. Fotoğrafın taşıdığı anlamsal öğeler, ifade biçimleri ile sorunsallaştırıldığında en temel noktası ile özne-nesne ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu noktadan hareketle, 'ifade biçimleri' ile fotoğrafın içeriğinde dair bir değerlendirme yapılacaktır. Oryantalist fotoğrafların içeriği, ele alınan konu, bakış yönü, özne-nesne ilişkisi bağlamında ortaya konulacaktır.

Bu çalışmada tümdengelim yöntemi kullanılmıştır. İlk olarak genelden özele konuya dair ana kavramlar açıklanmış, daha sonra ise somut örnekler fotoğraf ve görsel belgeler ile gözler önüne serilmiştir.

# 1. ORYANTALİZM

İnsan, uzakta olanı hep merak etti, farklı olanın cezbedici gücünün izinden gitti. Farklı dünyaları keşfetmek için çıkılan yolculuklar ile farklı kültürler hakkında bilgi edinme süreci başlamış oldu; ancak, çıkılan yolun sonunda, dünya yeni bir kavramla tanıştı. Bu yeni kavramın adı, Doğu-Batı ikiliği içinde şekillenen 'oryantalizm'di.

Oryantalizm, Napolyon'un 1798'deki Mısır Seferi ile başladı, 'Şark Sorunu' ile devam etti ve Birinci Dünya Savaşı sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanması ile sona erdi.[1] Oryantalizm-Şarkiyatçılık, en kesin anlamıyla, akademik bir çalışma alanı olarak tanımlanır. Hıristiyan Batı'da resmi biçimiyle Oryantalizmin 1312'de Viyana'da toplanan Kilise Şürasının "Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca" üniversitelerinde 'Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice' kürsülerinin kurulmasını kararlaştırmasıyla birlikte başladığı kabul edilir.[2] Üniversitede kürsü kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan bir bilim dalı olan oryantalizmi teşvik eden ana etmen, ticaret, rekabet ve askeri çatışmadan kaynaklanıyordu. Bu açıdan bakıldığında Doğu hakkında bilgi toplama ve araştırma süreci, Avrupa'nın Orta Doğu ve Asya'ya yayılımı tarihiyle birlikte ele alınmalıdır.

Vasco de Gama tarafından 1498 yılında Ümit Burnu'ndan Asya'ya gidiş yolunun keşfedilmesi, oryantalizmin alanını büyük ölçüde genişletti; ancak Avrupa'da detaylı oryantal toplum araştırmalarının yayınlanması 18. ve 19. Yüzyıllarda gerçekleşti. Britanya'da 1784 yılında Asiatic Society'nin (Bengal) ve 1823 yılında Royal Asiatic Society'nin kurulması Batılı bakış açılarının gelişmesinde

[1] Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu,** İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002, s.41.
[2] Edward W. Said, **Şarkiyatçılık**, Türkçesi: Berna Ünler, İstanbul, Metis Yayınları, 2006 (3.basım), s.59.

önemli işaret taşlarıdır. Benzer gelişmeler Fransa'da 1821 yılında Napolyon'un Institut d'Egypte ve Societe Asiatique'siyle birlikte yaşandı.[3]

Oryantalist çalışmaları iki ana alanda – Arap dünyası ve Uzak Doğu- başlatan itici güç, ilk koloni imparatorluklarının kurulmasıyla vücut bulmuş ve 'unutulmuş kıtaların' Avrupa emperyalizminin denetimi altına girmesiyle büyük hız kazandı. Bu alandaki ilk dalgalanma oryantalist derneklerinin kurulmasıyla başladı. (Batavia 1781; Asya Derneği, Paris, 1822; Kraliyet Asya Derneği, Londra, 1834; Amerikan Doğu Derneği, 1842 vb.). Dernek ve kurumlar aracılığıyla Doğu toplumları hakkında bilgiler, filoloji araştırmaları ve oryantal dillerde yeterlilik geliştirildi ve kurumsallaştırıldı. Almanya'da ise ilk oryantalist dernek 1845 yılında kuruldu. İkinci aşamada, ilki 1873'te Paris'te düzenlenen, oryantalist kongrelerin ortaya çıkışına tanık olundu. I. Dünya Savaşı'na kadar düzenlenen on altı kongrenin sonuncusu 1912 yılında Viyana'da yapıldı. O günden bu yana dört kongre daha düzenlenebildi.[4] Bu kongreler oryantalizmin anlamının şekillenmesine yardımcı oldu. Doğu toplumları hakkında yapılan araştırmalar yaygınlık kazandı.

19. Yüzyılın bitiminden itibaren, Asya, Afrika ve Latin Amerika halklarının ve uluslarının isyanı, eski sömürge dünyasındaki ulusal özgürlük hareketlerinin baş döndürücü bir hızla yol almaları ve aynı zamanda, sosyalist devletler oluşumu ve 'iki Avrupa' arasında ortaya çıkan farklılaşma; geleneksel oryantalizmin gösterişli yapısını sarsmıştır.[5]

Oryantalizm, Batılı olmayan medeniyetlerin özelliklerine ilişkin stilize ve soyut bir önermeye karşılık gelir; 'Medeniyet' teriminin tersidir. Oryantalizm, köklerinin bazı Hıristiyan keşişlerin kendilerine Hıristiyanlık dışı dinleri, dillerini

[3] Bryan S.Turner, **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm,** Türkçesi: İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Anka Yayınları, 2002, s.67-68.
[4] Enver Abdülmelik, "Krizdeki Oryantalizm", **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Editör: Aytaç Yıldız, Ankara, DoğuBatı Yayınları, 2007, s.41.
[5] A. g. y. s.51.

öğrenerek ve dini metinlerini dikkatle okuyarak daha iyi anlama görevi verdikleri Avrupa Çağında olduğunu iddia eden bir bilgi tarzıdır.[6] Bu keşişler Hıristiyan inancının doğru olduğu ve paganları ihtida ettirmenin iyi bir şey olduğu düşünerek hareket etmekteydiler, ama yine de bu metinleri insan kültürünün ifadeleri olarak ciddiye almaktaydılar.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'ya ilerlemesinin de etkisiyle, Batı'da oryantalizm ivme kazandı. Oryantalizm, farklı görüşler tarafından üzerine farklı düşünceler üretilmiş, farklı yorumlamalar geliştirilmiş bir kavramdır. Bu bağlamda, bu çalışmanın perspektifini geniş tutmak amacıyla ilerideki bölümde, Doğu-Batı ekseninde Oryantalizm kavramına yönelik farklı yaklaşımlar ele alınacaktır.

## 1.1. DOĞU-BATI EKSENİNDE ORYANTALİZM KAVRAMINA YÖNELİK FARKLI YAKLAŞIMLAR

Oryantalizm kavramı, yapısında Doğu-Batı ikiliğini taşır. Oryantalizmin temelinde, hayali, ancak kesin çizgilerle ayrılmış iki coğrafi bölge yatar: Doğu ve Batı.

Doğu ve Batı terimlerinin, kelime anlamlarındaki temel belirleyici unsur, güneşin doğuş ve batış yönüdür. Doğu, sınırları kesin olmamakla birlikte, genellikle Eski Dünya'da büyük uygarlıklara sahne olan ve günümüzde de Batı kültüründen farklı kültürlere sahip toplumların yaşam alanı olan ülkeler olarak tanımlanır.[7]

Genel anlamıyla Oryantalizmden/Şarkiyatçılıktan bahsedebilmek için garp yani Batı ve Şark yani Doğu arasındaki ayrımın ne zaman oluştuğundan bahsetmek gerekir. Bu çalışma metninde, Garp için 'Batı', Şark için ise 'Doğu' terimleri

[6] Immanuel Wallerstein, **Bildiğimiz Dünyanın Sonu: Yirmi Birinci Yüzyılın Sosyal Bilimi,** Türkçesi: T.Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2003 (2.basım), s.191.
[7] **Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt 7, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1986, s.3274.

kullanılacaktır. Bu kapsamda Doğu-Batı ekseninde oryantalizm kavramına yönelik farklı yaklaşımları ele almadan önce, bu iki coğrafi bölgenin meydana gelme sürecini incelemek yerinde olacaktır.

Fransızca'da, genel olarak Avrupa'da olduğu gibi, 'Doğu' ve 'Doğulu' sözcüklerinin uygulandığı bölge Doğu Akdeniz'den başlar. Amerika da ise 'Doğu' ve 'Doğulu' sözcükleri neredeyse yalnızca çok daha uzak bölgelere, Antik Çağ ve Orta Çağ Avrupa'sının çok az bilgiye sahip olduğu, hatta farkında bile olmadığı bölgeleri anlatmıştır.[8] Doğunun Batıdaki anlamının belirginleşme durumunun yanısıra Doğu-Batı ikiliği tarih boyunca süregelmiştir. Dünyanın iki kutba ayrılması, belirli düşünce biçimleri doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

1700 ile 1850 yılları arasında Avrupalı zihinler dünyayı iki karşı kampa ayırıyor ya da buna zorlanıyorlardı: Batı ve Doğu. Bu yeni kavrama göre Batı, Doğu'dan üstün görülüyordu. İkinci sınıf Doğu'nun sahip olduğu sanılan değerleri, rasyonel(akılcı) Batı'nın değerlerine karşı bir tez olarak kabul ediliyordu. Özellikle Batı, eşsiz erdemlerle kutsanmış olarak hayal ediliyordu: akılcıydı, çalışkandı, üretken, fedakâr, tutumlu, liberal demokratik, dürüst, otoriter ve olgun, gelişmiş, becerikli, hareketli, bağımsız, gelişime açık ve dinamikti. Doğu'ysa Batı'nın karşısındaki Öteki'ydi: akılcı olmayan ve keyfi, üretmeyen, tahammüllü, cazip olduğu kadar egzotik ve karmaşık, despot, bozulmuş, çocuksu ve geri kalmış, pasif, bağımlı ve durağan.[9] Batı birçok gelişmeci özellikle adlandırılırken, Doğu yokluklarla ve eksikliklerle özleştiriliyordu. Aralarındaki fiziksel olan boşluk anlamsal olarak genişliyordu.

Tarih boyu Doğu ve Batı, kelime anlamlarının dışında farklı çağrışımlara işaret etti. Bu iki coğrafya, bir yandan birbirini 'farklı olan' olarak konumlandırırken

[8] Bernard Lewis, "Oryantalizm Sorunu", **Oryantalizm Tartışma Metinleri,** Editör: Aytaç Yıldız, Ankara, DoğuBatı Yayınları, 2007, s.221.
[9] John M.Hobson, **Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri**, Türkçesi: Esra Ermert, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.23.

diğer yandan da birbirini bir ölçüde yansıttı. İktidar ilişkileri, mevcut politik koşullar, bu iki coğrafyanın konumlanmasında etkili oldu. 19. Yüzyıl başından İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna değin, Doğu'da Fransa ile İngiltere egemendi; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Doğu'ya Amerika egemen oldu.

Doğu ve Batı kavramları, ilk anlamıyla somut coğrafi bir yapı olarak ele alınır. Ancak, nasıl Batı'nın kendisi belli bir yer değilse, Doğu da belli bir yer değildir. Tarihsel varlıklar bir yana, coğrafi ve kültürel varlıklar da insan yapımıdır. Dolayısıyla, Batı kadar Doğu da, kendisine Batı'da ve Batı için gerçeklik ve mevcudiyet kazandıran bir tarih ile bir düşünme geleneğine, bir ortak imge ve sözcük dağarcığına sahip bir fikirdir.[10] Bu iki fikir üzerine farklı yorumlar ve anlamlandırmalar yüklenmiştir. Örneğin, Alponse de Lamartine Doğu-Batı ayrımını, belirgin şekilde betimleyen isimlerden biridir.

> "Doğu kültlerin, mucizelerin ve hatta batıl inançların ülkesidir. Orada düş gücünü biçimlendiren büyük düşünce dindir. Bütün bu insanların yaşamı, kanunları ve gelenekleri dine dayalıdır. Batı hiçbir zaman böyle olmamıştır. Neden? Çünkü bunlar daha ilkel, daha ham bir ırktır, köklerinden hala kopamamış barbarların çocuğudur. Batı'da hiçbir şey yerli yerinde değildir. İnsani kirler önde değil sonda gelir. Altın ve demir, hareket ve gürültü ülkesidir batı, doğu ise, derin tefekkürün sezginin ve ibadetin. Fakat batı dev adımlarla ilerlemektedir. Ancak Ortaçağ karanlığının birbirinden ayırdığı din ile akıl, gerçeğin aydınlığın ve sevginin bağrında kucaklaşınca Tanrı'nın ilahi soluğu tekrar dünyaya ruh verecek, erdem, uygarlık ve daha harikaları yaratacaktır."[11]

Tarihsel süreç içerisinde Doğu ve Batı perspektifinde pek çok araştırma yapılmıştır. Belirsiz düzlemde, birbirini yansıtan bu iki coğrafyadan Doğu ile ilgili kimseler 'Oryantalist' olarak adlandırılır.

Oryantalist, 'Doğu kültürüne her alanda, dil, edebiyat vs. vakıf olan ilim adamı.' olarak tanımlanır.[12] 1683'te ise oryantalist terimiyle kastedilen "Doğu ve

[10] Edward W. Said, a. g. k., s.14.
[11] Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s.67.
[12] **Grand Larosusse Encyclopedique**, Cilt:VII, Paris, Librairi Larousse, 1963, s.1003,1004.

Yunan Kilisesinin bir üyesi" idi.[13] Oryantalist terimi, 1973 yılında Paris'te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde alınan karar doğrultusunda, bugün artık resmi olarak kullanılmıyor. Kongrenin ismi ise, 'Kuzey Afrika ve Asya Konulu Uluslar arası Beşeri Bilimler Kongresi olarak değiştirildi.[14]

1960'ların politik ve entelektüel değişimlerinin bir parçası olarak, o dönemde Orta Doğu üzerine yazmak konusunda bir tartışma ve daha genel olarak da, açıkça sol ve 'anti-emperyalist' perspektiften, Üçüncü Dünya ile ilgili ana akım sosyal bilim literatürüne, onun iktidar ve boyun eğdirme ile olan ilişkisine odaklanan bir eleştiri gelişti. Bu konudaki en kapsamlı çalışmalar, Orta Doğu hakkındaki Avrupalı eserlerin eleştirisini en ölçülü ve en bilgili biçimde yapan Maxime Rodinson'un yazdıklarıdır.[15] Oryantalizm eleştirisi, Doğu'nun Batı tarafından temsili konusunu, dönemin ünlü oryantalist yazarlarının metinlerini kaynak kullanıp analiz eden ve yorumlayan Edward Said'in 'Orientalism (Şarkiyatçılık)' adlı çalışmasının 1978'de yayınlanmasından öncesine dayanır; ancak Said ile birlikte tartışmaların yoğunluğu artış göstermiştir.

Oryantalizm geçmişte esasen iki anlamda kullanılıyordu. Bir anlamı bir ressam okulu- Orta Doğu'yu ve Kuzey Afrika'yı ziyaret eden ve orada gördüklerini ya da hayal ettiklerini bazen romantik ve aşırı bir biçimde bazen de pornografik bir tarzda resmeden, çoğunlukla Batı Avrupalı bir grup ressam; diğer anlamı ise ve daha yaygın anlamın ise, birincisiyle hiçbir bağı yoktu ve bu zamana kadar bir araştırmacılık dalını ifade ediyordu.[16]

Antik çağdaki Yunanlılar açısından Asya, Ege denizinin karşı kıyısını ifade ediyordu. Daha geniş ve uzak bir Asya'nın farkına vardıklarında, kendilerinden

---

[13] Yücel Bulut, **Oryantalizmin Eleştirel Kısa Tarihi**, İstanbul, Yöneliş Yay., 2002, s.15.
[14] A. g. k., s.13.
[15] Fred Halliday, "Oryantalizm ve Eleştirmenleri", **Oryantalizm Tartışma Metinleri,** Editör: Aytaç Yıldız, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007, s.83.
[16] Bernard Lewis, "Oryantalizm Sorunu", a. g. y., s.220.

tarafa olan kısmına küçük Asya adını vermişlerdi. Aynı şekilde, daha büyük, daha garip, daha zengin ve daha uzak bir Doğu, Avrupa'nın ilgisini çektiğinde, çok geçmeden eski, tanıdık ve komşuları olan Doğu'yu, daha uzak kısımlarından ayırabilmek adına, Yakın ya da Orta Doğu diye adlandırmaya başladılar. Portekizliler, İngilizler ve Fransızlar birbirlerinin peşi sıra Ümit Burnu'nu dolaşıp Hindistan ve Güneydoğu Asya'nın efsanevi topraklarına ulaştılar; bazıları Çin'e ve Japonya'ya kadar uzandı.[17] Avrupalı tüccarlar dönerken Batı ekonomisini ve toplumsal alışkanlıklarını değiştiren mallar getirdiler. Araştırmacılar ve misyonerler ise incelemek için metinler getirdiler. Hem keşiflerin hem de araştırmaların ilerlemesiyle, 'Oryantalizm' sözcüğünün anlamı gittikçe bulunduğu sınırları genişletmeye başladı.

Oryantalizm, bir bilim dalı, bir söylem tarzı, bir siyasi ideoloji ya da bir dünya görüşü olarak değerlendirilebilir. Ancak en geniş tanımıyla, oryantalizmin temeli 'biz-onlar' düalizmine dayanır. Bir diğer görüşe göre Oryantalizm, kendini Batı (Occident) denilen siyasi-kültürel oluşuma ait hisseden birinin Doğu (Orient) olarak betimlediği bir oluşumun öğeleri hakkında konuşmasıdır.[18]

Oryantalizm, temelde iki farklı bakış açısına dayanır. Bir açıdan bakıldığında 'tarafsız bilim' olarak tanımlanan kavram, diğer açıdan ise bir ideolojiyi işaret eder. Oryantalizm kavramı, farklı bakış açılarını karşı karşıya getirir. Sonraki bölümde, alt başlıklar dâhilinde doğudaki ve batıdaki oryantalizm kavramı anlatılacak, günümüzdeki oryantalizm algılayışı sunulacaktır.

---

[17] A. g. y., s.222.

[18] Oliver Kontny, "Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I,** Yıl:5, Sayı 20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005 (2.Baskı), s.121.

### 1.1.1. DOĞU'DAKİ ORYANTALİZM KAVRAMI

Edward Said, oryantalizm üzerine tanımlamalar ve kavram eleştirisi getiren isimlerin öncülerindendir. Said'in amacı Batı ile Doğu arasına çizilen ayrımın tarihsel olarak bir iktidar söylemi olduğunu gösterecek şekilde, Doğu üzerine Batı söylemlerinin karşıt uçtan bir okumaktır.

Said, şarkiyatçılığın/oryantalizmin, Batı dünyası tarafından ideolojik nedenlerle inşa edilmiş, hem yaygın hem de zararlı sonuçları olan yanlış bir kurgu olduğunu savunur. Said, Orient'in salt bir hareketsiz doğa olgusu olmadığını vurgular.

> "Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark'a yaklaşımını betimlemek için kullandığım, tür belirten bir terimdir; Şark'a, bir öğrenme, bir keşif, bir uygulama konusu olarak, sistemli biçimde yaklaşılmasını sağlamış olan disiplindir."[19]

İlk olarak Edward Said, açık, örtük ve modern olmak üzere oryantalizmi üç kategoriye ayırır. Birincisi birin "Açık Oryantalizm" kategorisindeki oryantalistler, Batı'nın diğer kültürlere üstünlüğünü vurgulamak için bilerek ve isteyerek Doğu ile Batı arasındaki farkları irdelerler. İkinci, Oryantalizm bir düşünce biçimidir. Doğu ile Batı arasında yapılan varlıkbilimsel ve epistemolojik* ayrımlara dayanır. Bu kategoriye sadece Oryantalist akademisyenler değil, Doğu hakkında beyanda bulunmuş olan her türlü yazar ve düşünür girer. Bu tür oryantalistlere "gizil Oryantalistler" der. Çünkü bu yazarlar istemeden ya da farkında olmadan Doğu ile Batı arasındaki farkı vurgulamışlardır. Üçüncü Oryantalizm, Doğu'yla ilgilenme, içli dışlı olma biçimidir, Said buna modern Oryantalizm der. Modern Oryantalizm bir

---

[19] Edward W. Said, a. g. k., s.83.

* **Epistemoloji:** (epistemology) Bildiğimiz şeyleri nasıl bildiğimizi gösteren felsefi bilgi kuramı. Epistemoloji genellikle, birbirine karşı olan iki düşünce okulu (akılcılık [rasyonalizm] ile ampirizm) arasındaki bölünmeyle ayırt edilebilir. İki düşünce geleneği de en sistematik felsefi ifadelerini on yedinci yüzyılın bilimsel devrimi koşullarında bulmuştur ve iki yaklaşım da, bilgiye sağlam temeller bulmakla ve iyi temellenmiş bilgiyi basit önyargı, inanç veya kanıdan açıkça ayırmakla ilgilenmiştir. (Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü,** Türkçesi: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s.203)

hükmetme, yeniden yapılandırma, Doğu'yu ve Doğuluları temsil etme biçimidir. Said, bu pratiklere örnek olarak Doğu'yu öğrenme, gözlemleme, öğrenme çabalarını verir. Ancak, modern Oryantalist söylemin "doğusu" da gerçek Doğu'yla bir değildir.

Said'e göre modern oryantalizm, oryantalist söylemin sürekliliği, sabitliği ve tutarlılığında herhangi bir kırılma ve dönüşüm yaratmaz. 19. Yüzyıl oryantalizmi yani modern oryantalizm, var olan önyargıları geçmişten devralır ve onlara modern, bilimsel bir anlayış kazandırır.

Aslı Çırakman ise, Batı'nın Doğu düşüncesinin 18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek tek düze hale gelmesinin oldukça çelişkili olduğunu vurgular.

> "Doğu ile Batı arasında çağlar boyunca değişen siyasal ve kültürel ilişkilere, XVIII. Yüzyıl sonuna kadar Batı'nın hâkim olduğunu söylemek mümkün değildir. Zaman içinde Batı kendi kendini de farklı şekillerde yansıtmıştır yani Batı'nın kendi hakkındaki tasarımlarının değişmesi onun Doğu'yu kavrayışına da yansımıştır. Tuhaf olan da oryantalizme karşı bir söylemin hiç oluşmamış olduğunu varsaymaktır. Bu varsayım Said'in oryantalist söylemi doğrusal bir tarih anlayışı bağlamında görmesinden kaynaklanmaktadır. Yani bu söylem tarihsel olarak önceden belirlenmiş Doğu'ya sahip olma ve istila etme hedefiyle ilerlemiştir. Said'in oryantalizmi Avrupa'nın Doğu'yla ilgili çıkarlarını XVIII. Yüzyıla kadar oluşturan ve şekillendiren siyasi ve dini çatışmaları, düşünsel mücadeleleri, toplumsal dinamikleri göz ardı eder ve dışlar. Bu nedenle Said söylemsel olarak Batı'nın Doğu'ya her zaman üstün pozisyonda olduğunu, Doğu'nun ise zayıf ve sessiz olarak tasarlandığını göstermeye çalışmıştır. Böyle bir söylemsel bütünlük ancak Batı'nın her zaman yekpare ve birleşik bir güç olduğunu varsaymakla oluşabilir."[20]

Said, Batı'nın bilgisinin gerçek, algılanabilir Doğu üzerinden değil, metinler arası fikirler yoluyla oluşturulduğunu varsayar. Doğu kavramı aslında insanların

[20] Aslı Çırakman, "Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I,** Yıl:5, Sayı:20 , Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005, 2.Baskı, s.200.

Batı'da yarattıkları bir imgelemdir. Doğu'nun bir imgelem olmasından dolayı Oryantalizm bir söylem olarak incelenmelidir.

Said'e göre, klasik oryantalizmden farklı olarak Avrupa oryantalizminin temelleri 19. Yüzyılda atılmıştır. Günümüze kadar uzanan bir kavramsal dizgenin ana hatlarını oluşturan bu söylem, özellikle Fransız ve İngiliz devletlerinin hâkimiyetinde gelişmiştir. Said, Batı'nın Doğu hakkındaki bilgisinin oryantalizmden bağımsız bir şekilde düşünülemeyeceğini vurgular.

19. Yüzyıla kadar İngiltere'nin Hindistan'daki, Portekiz'in Doğu Hint Adalarındaki, Çin'deki, Japonya'daki, Fransa ile İtalya'nın da Doğu'nun çeşitli bölgelerindeki deneyimlerinin ortaya koyduğu apaçık bir gerçektir.[21] Avrupa için Doğu, Batı'nın kesintisiz mutlak egemenliğinin hüküm sürdüğü bir bölgeydi. Doğu içinse Batı, bilinmeyenin çoğunlukta olduğu göstergeler sistemiydi.

Doğu, Avrupa'nın sadece komşusu değildi; Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biriydi. Ayrıca, Doğu, onun karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Avrupa'nın tanımlanmasına yardımcı olmuştu.

Doğu, Avrupa'nın maddi uygarlığı ile kültürünün bütünleyici parçasıydı. Şarkiyatçılık/Oryantalizm bu bütünleyici parçayı, kültür, hatta ideoloji düzleminde, bir söylem biçimi olarak dile getirdi ve temsil etti.[22]

İnsan zihninin yabancılığın saldırısına direnmesi oldukça doğaldır; dolayısıyla kültürler, başka kültürleri oldukları gibi değil, olmaları gerektiği gibi alımlayarak, bu kültürlere bütünsel dönüşümler dayatma eğilimi her zaman

[21] Edward W. Said, a. g. k., s.83.
[22] A. g. k., s.11.

göstermiştir. Batılı için Doğu her zaman Batı'nın şu ya da bu yönüne *benziyordu*; sözgelişi bazı Alman Romantiklerine göre Hint dini, özünde Germen-Hıristiyan panteizminin Doğu'ya özgü bir değişkesiydi. Ama Oryantalist, yapıtında Doğu'yu bir şeyden başka bir şeye dönüştürmenin bir yolunu bulur her zaman: Bunu kendisi için yapar, kendi kültürü için yapar, kimi durumda da Doğu saydığı şey için yapar. Bu dönüştürme süreci disiplinleşmiş bir süreçtir: Öğretilir, kendi dernekleri, süreli yayınları, gelenekleri, sözcük dağarcığı, retoriği vardır; tüm bunlar, Batı'nın hâkim kültürel, siyasal düsturlarına göbekten bağlıdırlar, bu düsturlarca beslenirler.[23] Dönüştürme sonucu kavram artık başka bir boyutta başka bir anlama bürünmüş olur, farklılaşır. Eserin bitimiyle kimlik değişikliği tamamlanmıştır.

Doğu ile Batı arasındaki hat Avrupa üzerinde belirli, sabit bir iz bırakmış olsa da, Avrupa ile Doğu arasındaki kültürel, maddi, düşünsel ilişkiler sayısız aşamadan geçti. Ne ki, genelde Batı Doğu'ya gitti, Doğu Batı'ya değil. Edward Said Şarkiyatçılık/Oryantalizm terimini, Batı'nın Doğu'ya yaklaşımını betimlemek için kullanır; Doğu'ya, bir öğrenme, bir keşif, bir uygulama konusu olarak, sistemli biçimde yaklaşılmasını sağlamış olan disiplindir.[24] Bu düşünce o dönemdeki sosyo-politik durum ve ekonomik dengeye bakılarak da görülmektedir. Said'in tezi bu verilerle desteklenmektedir.

Said, 19. Yüzyıla kadar gelişen süreyi, Oryantalizm söylemini oluşturan ve geliştiren düşünceler bütünü olarak görür. Bu kapsamda düşünüldüğünde, 18. Yüzyıl sonundan önce hangi düşünce üretilip, yazıldıysa, bizi 19. Yüzyıl Doğu düşüncesinin ideolojik, ahlaki ve bilimsel bağlamına yöneltir.

Said, 19. Yüzyıl ile 20. Yüzyılda oryantalistlerin sayısında bir artış olduğundan söz eder. Bunun sebebi olarak, imgesel ve gerçek coğrafyanın küçülmesini gösterir. Bu dönemde, Doğu-Avrupa ilişkisi, piyasa, kaynak, sömürge

[23] A. g. k., s.77.
[24] A. g. k., s.83.

arayışındaki önlenemez Avrupa yayılmacılığı tarafından belirlenmiş; Oryantalizm bir araştırma söyleminden emperyal bir kuruma dönüşmekle kendi başkalaşımını tamamlamıştır.[25]

Oryantalizmi, sömürgecilik faaliyetleriyle iç içe gören farklı görüşler de söz konusudur. Bu görüşlerden biri de M. Hamdi Zakzük'e ait. Bu görüşe göre, Oryantalizm doğu medeniyet ve inançlarını öğrenmeyi sağlayan 'Doğu dillerini bilme' üzerine kurulu olduğuna göre, misyonerlikle bu noktada birleşiyor, çünkü misyonerlik de Hıristiyanlaştırmak istediği kimselerin dillerini bilmeyi zorunlu görüyor.[26]

Timothy Mitvhell'e göre ise oryantalizm, basitçe doğulu toplumlar hakkında bilgi sağlamak demek değildir; Avrupalının doğulu olanı 'Batı'nın dışarısı' olarak kodlamasını mümkün kılan ve 'mutlak farkların' kurulmasına imkan tanıyan bir söylemdir.[27]

Yukarıda oryantalizm kavramı ile ilgili Doğu coğrafyasına ait düşünürlerin düşüncelerine yer verilmiştir. Bu bağlamda, aynı doğrultuda oksidentalizm kavramını ortaya koymakta yarar vardır.

#### 1.1.1.1. OKSİDENTALİZM

Oksidentalizm, modernizasyon mirası ile birlikte Batı'ya ilişkin her şeyin reddedilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı, oryantalizme karşı ters çevirme yoluna başvurulur.

---

[25] A. g. k., s.106.
[26] M. Hamdi Zakzük, **Oryantalizm ve Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı,** Türkçesi: Abdülaziz Hatip, İzmir: Işık Yayınları, 1993, s.9.
[27] Mitchell Timothy, **Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi,** Türkçesi: Zeynep Altok, İstanbul, İletişim, 2001, s.166.

Oksidentalizmi dünya literatürüne mal eden kişi 1992 yılında "Mukaddime fi İlmi-l İstiğrab/Oksidentalizm İlmine Giriş" kitabını yazan Kahire Üniversitesi felsefe profesörü Hasan Hanefi'dir.

Hanefi, evrensellik olgusunun hegemonya sahipleri tarafından yönetilenlere dayatıldığını belirtir. Bu anlamda, her türlü bilginin Doğu-Batı çatışması üzerine kurulmasını savunan oryantalist görüşü, özne ve nesnenin yerini değiştirerek benimser.

Turner'a göre, oryantalizm hakkındaki tartışmanın bir başka yönü de aynı derecede zararlı bir Batıcılıktır. Bu Batıya ilişkin her şeyin reddedilmesi anlamına gelir.[28] Bir söylem olarak Oryantalizm, dünyayı tereddüde yer bırakmayacak şekilde Occident/Batı ve Orient/Doğu olarak ikiye ayırmaktadır. Orient temelinde tuhaf, egzotik ve gizemli, ama aynı zamanda tensel, irrasyonel ve potansiyel olarak tehlikelidir. Said'e göre oryantalizmin hareket noktası Orient'i oryantalize etmekti ve temel sömürgeci eşitsizlikler bağlamında bunu gerçekleştirdi.

Oryantalizm biz oryantalleri biliyor ve onlar hakkında konuşuyorken, onların ise bizi yeterince bilmedikleri ve hakkımızda konuşmadıkları gerçeği üzerine inşa edilmiştir. Said'e göre Oksidentalizmin karşılaştırılabilir bir söylemi yoktur.[29]

Mutman'a göre ise oksidentalizm, modernizasyon mirası ile beraber Batıya ilişkin her şeyin reddedilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı, oryantalizme karşı ters çevirme yoluna başvurulur. Bu noktada hedef, Doğunun veya Doğulunun oryantalizmin söylediği gibi olmadığını iddia etmektir. Ancak mevcut iki durum söz konusudur: birincisi, bilme ve yönetme aygıtı olarak oryantalizm herhangi bir bilgiyi her zaman kendi antropolojik ve söylemsel yapıları içinde hazmedip bu bilgiyi dönüştürdükte sonra kullanır. Bu nedenle, ters çevirme kolaylıkla

[28] Bryan S. Turner, a. g. k., s.24.
[29] A. g. k., s.77,78.

gerçekleşemez. İkincisi ise, ters çevirmenin her zaman milliyetçi ve fundamentalist eğilime dönüşebilme ihtimalidir.[30]

Oksidentalizme karşı çıkanlar, oryantalizmi tersine çevirmenin de aynı yapının bir başka yüzünü göstereceğini savunurlar.

> "Oryantalist söylemin ve dünya kurgusunun, milliyetçi veya dinci bir söylem ile basitçe tersine çevrilmesinin aynı özselci sistemi bir başka görüntü altında sürdürmek olduğu ve bu derlemede böyle bir yaklaşımın tavsiye edilmek bir yana ciddi biçimde eleştirildiğini belirtmemiz gerekiyor."[31]

İlber Ortaylı ise, başka toplumlar hakkında bilgi edinmenin önemini vurgular. Ortaylı'ya göre oksidentalizm, dünyayı ve kendini anlamak için önemli bir noktada yer almaktadır.

> "Toplumlar birbirini öğrenip öğretmekte yavaş davranıyor. 18. ve 19. asır boyu Doğu toplumlarını en iyi inceleyen Fransa'nın büyük şarkiyatçıları bu bilgileri toplumlarına iyi aktaramamış, dar akademik çevrelerde kalmışlar ki, bazı çağdaş politikacılar, hatta düşünürler sık sık 'Biz İslam'ı, Doğu'yu bilmeyiz' diye mazeret ileri sürüp duruyorlar. Rusça'yı neredeyse Ruslardan iyi konuşan ve yazan tümen tümen Rusya Müslüman aydınlarının içinde; bir ünlü Rusya tarihçisi, Rus dili ve edebiyatının gramer ve leksikografisinin saygın uzmanı yok. Üçüncü Dünya'da sömürgesi olduğu ülkenin dilini iyi bilen aydınlar kalabalık ama Hindistan ve Senegal dışında bu dilde araştırmacı ve uzman çıkaran pek yok. Doğu dünyası Batıbilimci-Occidentalist veya müstağrib çıkarmadıkça ne dünyayı iyi kavrar ne de kendini anlatabilir."[32]

Avrupa'nın Doğu hakkındaki görüş ve düşünceleri (belki de bizzat Doğu'nun Avrupa imgesi, yani Garbiyatçılık-Occidentalism) daima Doğu ile arasındaki ilişkilerde sorun oluşturmuştur. Bu durumu aşmak her iki taraf için de mümkündür.

---

[30] M. Mutman, "Şarkiyatçılık/Oryantalizm", **Modernleşme ve Batıcılık,** İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2002, s.196.
[31] F. Keyman, M. Mahmut, M. Yeğenoğlu, "Giriş: Dünya Nasıl 'Dünya' Oldu?", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark** içinde der. F. Keyman, M. Mahmut, M. Yeğenoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.14,15.
[32] İlber Ortaylı, "Diğer'i", **Milliyet,** (17-02-2002), s.8.

Günümüzün sınırsız iletişim çağı ise, sınırın aşılması için en uygun zamandır. Bunun gerçekleşmesi için ne yapmak gerektiğini ise yine bir oryantalist olan Massignon gösterir: "Ötekini anlamak için onu kendimize katmak değil, onun konuğu olmak gerekir."[33] Edward Said ise, Şarkiyatçılığa/Oryantalizme verilecek yanıtın Garbiyatçılık/Oksidentalizm olmadığını belirtir.[34]

Bu noktada, Doğu'nun oryantalizm üzerine geliştirdiği fikirlerin yanı sıra, Batı'daki oryantalizm düşüncesini de ortaya koymak gerekmektedir. İlerideki bölümde 'Batı'daki Oryantalizm Kavramı' başlığı altında konu, ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

### 1.1.2. BATI'DAKİ ORYANTALİZM KAVRAMI

Batı'daki mevcut yapılanmanın gerisinde çok daha köklü bir mekanizmanın işlediği yönündeki fikirleri çerçevesinde oryantalizm kavramı ile Doğu-Batı ilişkisini ele almıştır. Edward Said, Oryantalizm üzerine geliştirdiği fikirleri ile tartışma konusu olmuş, pek çok eleştiri almıştır. Bernard Lewis, Aijaz Ahmad ve Ernest Gellner, Said'in muhalifleri arasında yer alır.

Bernard Lewis, Said'in, Oryantalizmin/Şarkiyatçılığın gerçek tarihini 'zehirlediğini' ve 'kirlettiğini' belirtir. Lewis'e göre, Said'in Doğu'ya, Araplara ve diğerlerine karşı yaklaşımı, kendisinin mahkûm ettiği en küstah Avrupalı emperyalist yazarlarınkinden bile daha olumsuzdur.[35] Lewis, Avrupa ve Amerika'daki oryantalistlerin Asya'daki tüm kültürlerle haşır neşir olduklarını vurgular.

---

[33] Ahmet Ulvi Türkbağ, "Şark'a Dair: Miladın 24.yılında Şarkiyatçılık", **DoğuBatı Dergisi Oryantalizm I,** Yıl:5, Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2002 (2.Baskı), s.217.
[34] Edward W. Said, a. g. k., s.343.
[35] Bernard Lewis, "Oryantalizm Sorunu", a. g. y., s.237.

Lewis'e göre, Çin ve Japon, Hindistan ve Endonezya ve Orta Doğu'daki çalışmaları hiçbir şekilde Araplarla sınırlı olmayıp, Türkleri, Persleri ve ayrıca bölgedeki antik kültürleri de içine alır.[36]

Fred Halliday, Doğu'ya, Araplara, İslam dünyasına karşı devamlı, tarih-aşırı bir düşmanlık olduğu yolundaki tezin, bir mitten ibaret olduğunu savunur.[37] Malcolm H.Kerr ise Said'i, oryantalistleri karikatürize etmekle suçlar.[38] Genel anlamda değerlendirildiğinde, Said'in "Şarkiyatçılık" adlı kitabıyla ilgili yapılan en yaygın eleştiri, Said'in sıkça yakındığı Oryantalizm/Şarkiyatçılık çalışmalarında görülen tektipleştirme durumunun, Said tarafından da Oryantalistlere/Şarkiyatçılara ve Oryantalizme/Şarkiyatçılığa uygulandığı; çeşitliliğe ve farklı çalışmalara yer verilmediği düşüncesine dayanır.

Oryantalizmin anlaşılır ve sabit bir temsil sistemi olarak biçimlendirilmesi, Avrupa ve Doğu arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini farkında olmadan somutlaştıran bir işlev görür.

Ali Behdad da, Said'in oryantalist temsil ve güç ilişkileri alanında farklılık olasılıklarına yer ayırmadığını belirtir. Behdad'a göre, 'Oryantalizm temel olarak Doğu'ya istemli bir şekilde uygulanan politik bir doktrindir çünkü Doğu Batı'dan daha zayıftır' diye ileri sürmek, Said'in saldırdığı söylemi düzenleyen aynı ideolojik sınır ve kavramsal karşıtlıkta kalmaktır.[39] Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde Said'in ortaya koyduğu mağdurluk söylemi, alternatif teorik bir açılım getirmek yerine, paradoksal olarak sindirmeye çalıştığı sınırlayıcı durumun içine kendini koyar ve böylece iptal etmek istediği ayrıma somutluk kazandırır.

---

[36] A. g. y., s.241
[37] Fred Halliday, "Oryantalizm Tartışması", a. g. y., s.99.
[38] B.Babür Turna, "Şarkiyatçılığı Anlamak: Edward Said'in 'Şarkiyatçılık'ı Üzerine Notlar", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005, s.228.
[39] Ali Behdad, **Kolonyal Çözülme Çağında Oryantalizm,** Türkçesi: Sibel Erduman, Berkay Ersöz, İstanbul, Chiviyazıları Yayınevi, 2007, s.29,30.

Oryantalizm kavramı, 'farklı' ve 'öteki' olanı öğrenmek amacıyla geliştirilmiştir. Ancak, 'öteki' olana duyulan ilgi, sonraki dönemlerde farklı bir yönelim izlemiştir. Oryantalizm, ilerleyen yıllarda bir ideoloji halini almıştır.

> "XVIII. Yüzyıla kadar oryantalizmin uğraş alanı kendinden farklı bir 'öteki' yaratmak ve öteki kültürü öğrenmek oldu. Ancak XVIII. Yüzyılın sonlarında Batı, 'ötekine' karşı 'uygarlaştırıcı' bir misyon yüklendi ve oryantalizm Batı'nın üstünlüğünü vurgulamak, bu üstünlüğün dünyanın geri kalan bölgelerine yayılmasının gerekli olduğuna diğerlerini inandırmak için Doğu'nun farklılıklarını ortaya dökmenin, bu farklılıkları incelemenin ve Doğu'nun zenginliklerini edinebilmenin ideolojisi haline geldi."[40]

Oryantalizm, tarih içerisinde farklı toplumsal ve ekonomik üretim koşullarının incelenmesi ve geliştirilmesinde etkili olmuştur. Marx ve Engels, 19. Yüzyılın ortalarında, Avrupa'da Oryantalizmin kurumsallaştığı bir dönemde, Doğu toplumlarıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Marx ve Engels tarafından Doğulu toplumları incelemek üzere kavramsallaştırılan "Asya Tipi Üretim Tarzı", oryantalist yaklaşımın karakteristik özelliklerini sergiler.

Asya Tipi Üretim Tarzı'nın amacı, Marx'ın Doğulu toplumlar hakkındaki görüşlerinin, kapitalizmi ve onun kökenlerini ortaya çıkarmak için kullandığı tarihsel materyalist yöntemin nesnelliğine bütünüyle zıt bir biçimde, öznel ve Avrupa-merkezli bir biçimde geliştirildiğini belirlemektir. Asya tipi üretim tarzı kavramı, Çin, Hindistan, İran ve Ortadoğu toplumlarını incelemek ve bu toplumsal yapılarda meydana gelen değişme ve gelişmelerin Batı toplumlarının gelişmelerine benzemediğini vurgulamak için ortaya konmuştur. Doğu toplumları Marx'ın 1850'lerden itibaren geliştirmekte olduğu ilkel-feodal-kapitalist-sosyalist toplumsal gelişme aşamaları sistemi içerisinde yer almamaktaydı.[41] Bu noktadan bakıldığında, Doğu toplumlarının 'Öteki' olma durumlarının altı çiziliyordu. Onlar, 'Öteki' ve

[40] Recep Boztemur, "Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005 (2.Baskı), s.139,140.
[41] A. g. y., s.140.

'Farklı' olduklarından, farklı bir toplumsal gelişme dizgesi içinde değerlendirilmeliydiler.

Asya toplumlarının durgunluğunun, devletin hâkim konumundan kaynaklandığına inanılıyordu. Doğulu yönetimler değişmeyen, durağan, Batı toplumları ise gelişen ve dinamik bir yapıya sahip olarak görülüyordu. Batı monarşiyle yönetilirken, Doğuda despot bir yönetim tarzının gerekli olduğu kanısı hâkimdi.

'Despot' sözcüğü, kendinden önce Doğulu toplumların yöneticilerini tanımlamakta kullanılan bütün sözcüklerin anlamlarını yüklenerek ilk kez 1720'lerde bir Fransız sözlüğünde belirdi. 'Despot' sözcüğü, Batılı düşünürler tarafından, kullarının isteklerine yanıt vermeyen Doğu'nun akıldışı yönetimlerini betimlemek için kullanılıyordu.[42] 17. Yüzyıldan itibaren ve 18. Yüzyılın bir kısmında Batı, Osmanlı İmparatorluğu'nu canlandıran bir imge olarak 'Doğu Despotizmi' savını bolca kullanmıştır.[43] Oryantal despotizm, Doğu'nun hâkim seçkin kültürü ile buna dayanarak gelişen kimi niteliklerle Doğulu toplulukları Batılı toplumlardan ayırır.

Oryantalizmin Doğu ve Batı toplumları arasında bulunduğunu varsaydığı karşıtlıklar gibi Marx da kapitalist ve kapitalizm öncesi toplumlar arasında mutlak bir karşıtlık bulur. Kapitalizm, özel mülkiyete dayalıdır, sınıflar belirgindir. Bu durumda Marx'a göre, Doğu'da özel mülkiyet yoksa sınıflar olmayacaktır. Sınıf savaşımı görülmeyecek ve dolayısıyla tarih ilerlemeyecektir.

> "Marx'ın Avrupa tarihini feodalizmden kapitalizme, oradan da sosyalizme geçişi aşamalı bir tarih anlayışıyla incelemesi anlamlıdır, çünkü bu toplumların tarihsel deneyimlerinden kaynaklanan böyle bir yaklaşım Avrupa toplumlarının öznel karakteristiklerini araştırmaya ve bunlardan kimi genel eğilimleri çıkarsamaya yardımcı olacaktır. Ancak Doğulu toplumların kendilerine

[42] A. g. y., s.143.
[43] Şerif Mardin, "Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005 (2.Baskı), s.118.

> özgü nitelikleri, Batı toplumlarının tarihsel aşamalarını uygulamaya olanak vermediğinden, tarihsel materyalizm Doğu'da devlet-toplum ilişkilerini inceleyebilmek için bir alt-aşamaya gereksinim duymuştur. Dolayısıyla, Asya tipi üretim tarzı kavramı, tarihin Marksist aşamalı yorumu için kullanılan analitik bir araç haline gelmesine rağmen kuramın kendisi burada da çelişkiler içermektedir."[44]

Marx'a göre Batı, tarihsel gelişimin muzaffer taşıyıcısı, Doğu ise onun pasif alıcısı olmuştu. Alman sosyolog Max Weber'in yapıtlarında da oryantalist yaklaşım açık bir şekilde yer almıştır.[45]

Oryantalizm, emperyalizmin ortaya çıkardığı sorunlara bir kılıf bulma yönünde yardımcı oldu. Emperyalizmin gerçek problemi, bu derin metamorfozu değerlendirmek için gereken bakış açısını bulmanın güçlüğüydü. Bu sorunların çözümü, hiçbir şekilde Oryantalizm diye bir gulyabani uydurmakla sağlanamazdı.[46] 18. ve 19. Yüzyıl Avrupa emperyalizmi, sadece bir grubun diğerlerini tahakkum altına alması sorunu değildi, aynı zamanda bir toplum tipinden tümüyle farklı bir tipe doğru hareketi de kapsıyordu.

Oryantalizm kavramı, tarihsel süreç içerisinde Doğu'da ve Batı'da farklı şekillerde değerlendirildi, ele alındı ve sorunsallaştırıldı. Günümüz koşullarında ele alındığında Oryantalizm hangi noktada duruyor? Bu konuya dair geliştirilen açılımlar 'Günümüzdeki Oryantalizm Algılayışı' başlığı altında ele alınacaktır.

### 1.1.3. GÜNÜMÜZDEKİ ORYANTALİZM ALGILAYIŞI

Uzaklarda kalmış, zar zor anlaşılabilecek bir uygarlığın ya da kültür anıtının karşısında duran oryantalist araştırmacı, tercüme ederek, duygu yüklü betimlemeler yaparak, ulaşılması güç nesneyi içinden kavrayarak muğlaklığı azalttı. Fakat yine de

---

[44] Recep Boztemur, a. g. y., s.153
[45] John M.Hobson, a. g. k., s.29.
[46] Ernest Gellner, "Kudretli Kalem: Tersyüz Edilen Sömürgeciliğin Çifte Standartları", **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Editör: Aytaç Yıldız, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007, s.41.

Doğu, Batı'nın uzağında kalmaya devam etti. Bu kültürel, zamansal, coğrafi uzaklık ise derinlik, gizlilik, cinsel vaat eğretilemeleriyle dile getiriliyordu: "Doğulu gelinin peçesi" ya da "akıl sır ermez Şark" gibi deyişler günlük dile yerleşmişti. Ancak, 19. Yüzyıl boyunca, Doğu ile Batı arasındaki uzaklık, neredeyse mantığa aykırı bir kapanma süreci de geçirdi. Doğu ile Batı arasındaki ticari, siyasal ve diğer varoluşsal ilişkiler artarken, bir yanda 'klasik' Doğu'ya dair araştırmaların desteğini alan örtük oryantalizmin dogmaları ile öte yanda seyyahların, hacıların, devlet adamlarının ve benzerlerinin mevcut, modern, açıkta olan Doğu'ya dair betimlemeleri arasında bir gerilim doğdu. Tam olarak belirlenmesi olanaksız bir noktada bu gerilim, iki oryantalizm türünün yakınlaşmasına neden oldu.

Oryantalist, Doğu karşısında siyaset geliştirmeye çalışan Batılı iktidarın özel ajanı olarak görülebilirdi. Doğu'daki bütün âlim Avrupalı seyyahlar, belirsizlik tabakalarının dibine ulaşmış birer Batı temsilcisi gibi hissediyorlardı kendilerini. Burton'da, Lane'de, Doughty'de, Flaubert'de ve diğer pek çok önemli simada bu durum açıkça görülüyordu. Batı'nın Doğu'da toprak kazanımı arttıkça, Batılıların modern, meydanda olan Doğu'ya dair keşifler yapmaları da zorlayıcı bir acillik kazandı. Ancak, örtük oryantalist öğreti ile açık oryantalist deneyim arasındaki yakınlaşma hiçbir zaman Birinci Dünya Savaşının bir sonucu olarak Asya'daki Türk topraklarının parçalanmak üzere İngiltere ile Fransa tarafından gözden geçirilmesinde olduğu kadar çarpıcı bir biçimde ortaya çıkmadı. Ameliyat edilmek üzere orada, cerrah masasında, tüm zayıf yönlerini, ayırıcı özelliklerini, topografik hatlarını gözler önüne seren Avrupa'nın Hasta Adamı olarak bilinen Osmanlı İmparatorluğu yatıyordu.[47]

Milletlerin tarih seyri, geçmişte yaşadıkları süreçler, onların geleceğine de etki eder. Tarih içerisinde sömürgecilik ve oryantalizm birbirine paralel olarak durur. Doğu'nun bugünkü mevcut konumunun oluşma süreci de, yüzyıl öncesine dayanır.

[47] Edward W. Said, a. g. k., s.235.

Edward Said, 'Bugünkü Şarkiyatçılığın', 1870'ten itibaren başladığını vurgular. Bu dönem, Doğu'da sömürgeciliğin en çok yayıldığı dönemdir, İkinci Dünya Savaşı'yla da biter.[48] İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden dönemde, oryantalizm birçok iç kriz ve çöküş belirtileri göstermiştir; ancak o dönemde oryantalizm hala güçlü ve kurumsal şekilde desteklendiğinden oryantalizme alternatif bulunması zordu. Örneğin Louis Althusser gibi epistemolojik pozisyonu benimseyen Marksistler, her halükarda Doğu üzerindeki ampirik araştırmaların, epistemoloji ve kuramsal çerçevede radikal bir kayış olmadıkça, oryantalist perspektifi yerinden atmak için yeterli olmayacağı görüşünde ısrarlıdırlar. Oryantalist söylemin başlıca özelliği, 'Batı'nın benzersizliğini' göstermek için farkı vurgulamaktı.[49] Bu fark, kimi noktalarda eksiklikler doğurdu. 'Öteki' olanla bütünleşememe durumu, bir sorunsal olarak bugüne kadar taşındı.

> "Şarkiyatçılığın kusurunun, hem düşünsel hem de insani bir kusur olduğu kanısındayım: çünkü Şarkiyatçılık, dünyanın kendininkine yabancı saydığı bir bölgesi karşısında değişmez bir muarızlık konumunu benimsemesinden ötürü, insan deneyimiyle özdeşleşememe, dahası bunun insan deneyimi olduğunu görememe kusurunu işledi."[50]

Reina Lewis'e göre ise, bugün içinde bulunduğumuz sömürgecilik sonrası zamanlarda, peçenin arkasındaki görüntünün metalaştırılması kaybolmuş değildir. Hanım basmakalıbının doğrudan mevcudiyeti yavaş yavaş kaybolmuş olabilir, ancak egzotik olana yönelik Batılı büyük merak devam etmektedir.[51]

'Eski ve yeni moda, şarkiyatçılığın bizim tarihimizi ters yorumladığına inanmaktır' düşüncesini savunan İlber Ortaylı'ya göre ise, oryantalistleri tamamen 'kötü' ilan etmek yanlıştır.[52] Zamanımızda oryantalizm artık Batı'nın tekelinde değildir. Rus oryantalisti V. Barthold'un işaret ettiği gibi, dünya tarihinin bütünlüğü

---

[48] A. g. k., s.34.
[49] Bryan S.Turner, a. g. y., s.58,59.
[50] Edward W. Said, a. g. k., s.342.
[51] Reina Lewis, **Oryantalizmi Yeniden Düşünmek,** Türkçesi: Beyhan Uygun-Aytemiz, Şeyda Başlı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2004, s.393.
[52] İlber Ortaylı, **"Büyük Şarkiyatçı: Claude Cahen",** Milliyet, (10 Aralık 2003), s.8.

içinde İslam medeniyetini hesaba katmayan bir tarihçi, Batı medeniyetini anlayamaz.[53] Doğu ve Batı arasındaki sınırların giderek belirsizleştiği bir dünyada, yapılacak araştırmalarda her iki taraf da diğerini değerlendirmeye katma durumundadır. Bu kapsamda, eski oryantalistler ile yeni oryantalistler arasında, kimi noktalarda farklılıklar mevcuttur.

Ahmad, eski oryantalistler (Hamilton Gibb, Bernard Lewis, Arthur Alberry, Montgomery Watt, Louis Massignon gibi…) arasında fark olduğunu; yeni oryantalistlerin (Barbara Metcalf, Lois Beck, John Esposito, William Chittick ve Michael Gilsenan gibi) dengeli ve tarafsız çalışmalarıyla öne çıktıklarını ve çıkmaya devam edeceklerini söyler.[54] Oryantalizm ile oksidentalizm arasındaki farkların azalacağı bir ortam da bu görüşle birlikte ortaya çıkar.

Hilmi Yavuz ise, oryantalizm düşüncesinin Türkiye'deki algılanış biçimi üzerine yoğunlaşır:

> "Oryantalizm'in Türkiye'de bir ideoloji olarak alımlandığını söylemek mümkün. Bu alımlamanın arka planında, Batılılaşma ve Modernleşme duruyor. Batılılaşma, bir 'medeniyet projesi' olarak 'Avrupalı olma'yı değil, 'Avrupalı gibi olma'yı dayatan bir projeydi. Oryantalizm, tam bu noktada devreye girdi ve gerçek manada Batılılaşma (Avrupalılaşma, Modernleşme) sürecinin yerini alarak onu ikame etti."[55]

Oliver Kontny, günümüzde yaşanan çelişkiden bahseder. Ona göre bireylerin iletişimlerinde, özgür düşünce ile dogmatik kalıp arasında mevcut bir karmaşık yapı söz konusudur. Çelişki, Doğu-Batı, bilim-din tarzında bir kutuplaşma biçimini aşarak her toplumun içinde, her siyasi oluşumun, her bilim dalının içinde ve de her dini mezhebin kendi içerisinde yaşanan bir olguya dönüşmektedir. [56]

---

[53] Halil İnalcık, "Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005 (2.Baskı), s.24.
[54] Bryan S.Turner, a. g. k., s.32.
[55] Hilmi Yavuz, "**Oryantalizm Üzerine Bir 'Giriş' Denemesi",** www.marife.org, (10.08.2008).
[56] Oliver Kontny, a. g. y., s.1,28.

Bugüne kadar oryantalizm hakkında, pek çok farklı düşünce üretildi. Üretilen bu bireysel düşünceler bağlamında, nesnel bir bakış açısı yakalayabilmek önem teşkil ediyor. Bilimsel bir araştırma ortaya koyabilmek de, iktidar, hegemonya ve ideoloji perspektifli düşüncelerden bağımsız fikirler üreterek mümkün olabilir.

Edward Said, bugün Doğu/Batı ayrımı bir yana bırakılsa bile hiç kimsenin Kuzey/Güney, sahip olanlar/olmayanlar, emperyalist/emperyalizm aleyhtarı, beyaz/renkli ayrımlarıyla uğraşmaktan kaçınamayacağını belirtir. Çağdaş Oryantalizm, durumu görmezden gelmenin bir düşünsel onursuzluk olduğunu, ayrımları keskinleştirmek gibi bir sonuca vardığını öğretir.[57] Said, Oryantalistin artık kendi kültürünün, Batı kültürünün temsilcisi haline geldiğini belirtir. Batı bilinci, en uzak Doğu ufuklarını da hükmü altına almaktadır. Bir gelişim akışı, maddi bir açımlanma gösteren etken bir güç olarak görülen insanlık tarihi, en temelde idealist bir Doğu-Batı anlayışına tabi kılınır. Oryantalist, kendini Doğu-Batı bölünmesinin tam kıyısında hissettiği için, geniş genellemeler çerçevesinde hükümler sunar.

Oryantalizm kavramını ele alırken, onunla bütünlük içeren bir diğer kavramı 'Öteki' olgusunu göz ardı etmemek gerekir. Takip eden bölümde 'Öteki Üzerine' başlığı altında, konu farklı bakış açılarıyla ele alınacaktır.

## 1.2. ÖTEKİ ÜZERİNE

Kültürler, medeniyetler, milletler, kendilerinin ne olduklarını tanımlarken, ötekiler bağlamında fikir yürüterek ne olmadıklarının altını çizme yoluna giderler. Öteki*, ben olanın dışındakidir, dışarıda olandır. Oryantalizmin en önemli içkin** karakteristiklerinden birisi ötekileştirmektir.

---

[57] Edward W. Said, a. g. k., s.341.

* **Öteki:** "Bilinen ya da sözü edilenden ayrı; başka, diğer, öbür. Öteki dünya, öbür dünya." (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi,** Cilt 17, s.9058).

** **İçkin:** Bir varlığın yapısında olan, bir dış etkenden değil, bu varlığın kendi doğasından kaynaklanan şey için kullanılır. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt 11, s.5560).

Oryantalizmin karakteristik özelliklerinden 'ötekileştirmek', farklı olanı tanıma yerine 'yok etme ve yok sayma' temellidir. 1990'lı yıllarda, serbest pazar, girişimci birey oluşumuna paralel olarak, modernleşme/kalkınma/demokratikleşme temelinde hegemonik söylem konumuna yükselen ve bu oluşumu "salt doğru" olarak kabul eden bir siyasal iradenin kurulmasını amaçlayan neoliberal küreselleşme söyleminin dünyanın değiştiği, küçüldüğü ve zenginleştiği savına karşı, üretim ve oryantalizm ekseninde yapılacak eleştirel bir globalleşme çözümlemesi bize yaşadığımız dünyanın aynı zamanda parçalandığını, kimlik-temelli mikro milliyetçi savaşları ve etnik/dinsel kıyımları ürettiğini, zengin ile fakir arasındaki dağılım adaletsizliğini büyütüp, yaygınlaştırdığını göstermektedir. Bu durum, öteki olanın göz ardı edildiği bir dünya düzenini işaret eder.

Günümüz dünyasının ışığında Fuat Keyman, Batı-dışı farklı kültürler üzerine yapılan çalışmaların ekseninde dört farklı "öteki" modelinden bahseder: Ampirik/kültürel nesne olarak Öteki, üzerine bilgi toplanması gereken ve bu bilgilerle açıklanabilecek bir nesne olarak görülür. Bu modelde amaç, öteki olanı açıklamaktır. Bir 'varlık/varoluş' olarak Öteki, hem farklılığa bir varoluş durumu, bir varlık olarak yaklaşır, hem de Öteki'yi modern benliğin yaratılmasına katkıda bulunan 'görünmeyen benlik' olarak tanımlar. Söylemsel bir kurgu olarak Öteki, Doğu ve Batı arasındaki epistemolojik ve ontolojik* ayrım temelinde Öteki, Avrupa'nın maddi uygarlığının ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak kurulur. Batı kendisinin farlılıklarını ön plana çıkarırken, farklı olana geleneksel, az gelişmiş, toplulukçu gibi kendisinin zıttı olduğunu düşündüğü nitelikler yükler. Öteki, bir nesne ya da varlık değil, 'söylemsel bir kurgu'dur. Dördüncü olarak tanımlanan model ise 'farlılık olarak Öteki' modelidir. Partha Chaterjee, Gayatri Spivak, Stuart

---

* **Ontoloji (ontology):** Dünyayı ya da onun bir parçasını anlamanın her yolu, söz konusu alanda ne tür şeylerin varolduğu ya da varolabileceği ve bunların varoluş koşulları, bağımlılık ilişkileri, vb. hakkında birtakım varsayımlara (açık veya gizli) göre hareket etmek durumundadır. Varlık türleri ve ilişkileri üzerine hazırlanmış böyle bir envanter, bir ontolojidir. (Gordon Marshall, a. g. k., s.543.)

Hall ve Homi Bhabha tarafından geliştirilen sömürge-sonrası eleştiri, hem Said'in oryantalizm söylemini kabul eder, hem de onun gerisine giderek Batı-dışı özne konumunun tarihsel ve kültürel kuruluşunun eleştirel çözümlemesini yapar. Bu düşünürlere göre, Batı-dışı özne konumu ya da benlik oluşumu sadece söylemsel bir kurgu değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel olarak kurulmuş bir farklılıktır. Bu anlamda, öteki farklılık olarak kavramsallaştırılır ve farklılığın eleştirel bir çözümleme sürecine sokulur.[58]

Keyman'a göre, modern toplum olarak *Gesellschaft*'*ın evrensel karakterinin meşruluğu ancak aynadaki görüntü olarak modern olmayanın kurulmasıyla sağlanır ve muhafaza edilir. Ne modernin ne de modern benliğin onların karşıtları olan geleneksel ve Öteki olmadan, içsel olarak kurulmuş bir anlamları olamaz.

Althusser'in bireylerin özneler olarak kurulmasının bir ifadesi olarak sorgulama kavramı, Levi-Strauss'un toplumsal bütünlüklerde işleyen göstergelerin yaşamını analiz etme gereğine dikkat çekmesi, Foucault'nun söylem anlayışı ve Derrida'nın 'differance(farklılık)' kavramı toplumsal ilişkiler üzerinde kültürel pratiklerin etkilerini betimlemek için üretilmişlerdir. Bu anlamda, ne modern toplum ne de modern benlik, karşıtları olan geleneksel toplum ya da Öteki olmadan kendi içlerinde kurulu bir anlama sahip olabilirler.

> "Ötekilik damgası vurulmuş olan bir çalışma 'nesnesi' – bu çalışma 'nesnesi' pasif, katılımcı olmayan, 'tarihsel' bir öznellikle yüklü, her şeyin ötesinde eylemsiz, özerk olmayan, kendisi üzerinde egemen olmayan bir [niteliğe sahip olacaktır] : kabul edilebilecek tek Doğu, ya da doğulu, ya da 'özne', son kertede

[58] E. Fuat Keyman , "Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet", **Doğu-Batı dergisi Oryantalizm II,** Yıl:4 Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-2 2002, s.19,22.

* **Gesellschaft:** Tönnies'e göre toplumsal ilişkilerin 2 şekli vardır. Bunlar topluluk ve toplumdur. Toplumu ifade eden Gesellschaft'da, ilişkiler rasyoneldir. Toplum gayrı şahsi ilişkilerin, kişisel çıkarların ön planda olduğu yerdir. Toplumdaki ilişkiler daha çok sözleşmeye dayanır. Toplumdaki insanlar birbirine yabancıdır. Kişisel çıkarlar ön planda olduğu için ortak amaç duygusu bulunmamaktadır. (www.tdcif.org/2008/oi/notlar/sosyoloji.doc, 02.10.2008)

> felsefi açıdan yabancılaşmış bir varlıktır, yani kendisiyle ilişkisinde kendisi değildir; ötekiler tarafından belirlenir, anlaşılır, tanımlanır – ve eyleme geçirilir."[59]

Antropolojinin gelişim aşamasında, tarihsel koşullar açısından sömürgeci emperyalist yayılmanın önemi büyüktür. Batı, tarih boyunca işgal edeceği bir mekâna ihtiyaç duymuştur.

Politik mekân da, politik zaman da doğal kaynaklar değildir. Bunlar, ideolojik olarak tasarlanan iktidar araçlarıdır. Antropolojinin binlerce hevesli ve kabul görmüş uygulamacısının tekrar tekrar alan araştırması yapmasının, Batı ile Öteki arasında belli bir ilişki türünü sürdürme çabasının bir parçası olabileceği ihtimalini göz ardı edemeyiz. Bu ilişkilerin sürdürülmesi ve yenilenmesi her zaman için gücün ve/veya bilginin nesnesi olarak ötekinin zamandaş olarak tanınmasını gerekli kılmıştır; bu ilişkilerin ussallaştırılması ve ideolojik olarak haklı çıkarılması her zaman mesafelendirme planlarına gereksinim duymuştur.[60]

Kişi ister etnografi ve etnolojinin tümevarımsal doğasına inancını dile getirsin, ister antropolojinin tümdengelimsel, yorumlayıcı bir bilim olduğunu düşünsün, bilginin kök metaforu, şey ile imajı, gerçeklik ile temsili arasındaki fark, bir mesafe metaforu olarak kalır.[61] İlişkilerdeki ve iletişimdeki küreselleşme, ekonomik üretimin ve parasal kaynakların küreselleşmesi, teknoloji ve silah transferinde, özellikle de ekolojik ve askeri risklerde küreselleşme artık bizleri, bir ulus-devlet çerçevesi içerisinde ya da daha önce alışılagelmiş yollarla egemen devletlerin birleşerek çözemeyeceği sorunlarla karşı karşıya bırakmaktadır.[62]

---

[59] Anouar Abdel-Malek, "Orientalism in Crisis", **Orientalism: A Reader**, edited by A. L. Macfie, New York, New York University Press, 2000, s.107-108

[60] Johannes Fabian, **Zaman ve Öteki,** Türkçesi: Selçuk Budak, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s.189.

[61] A. g. k., s.202.

[62] Jürgen Habermas, **"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak,** Türkçesi: İlknur Aka, İstanbul, YKY, 2005 (3.Baskı), s.14,15.

Modern anlayışa göre "devlet", hukuksal anlamda tanımlanmış bir kavram olup, nesnel anlamda, içte ve dışta egemen bir devlet gücüne; coğrafyası bakımından, kesin olarak sınırları çizilmiş ülke topraklarına, yani devlet sahasına; sosyal açıdan da, mensupların tümüne, yani devlet halkına işaret eder. Devlet egemenliği, pozitif hukukun biçimleriyle yapılandırılmıştır ve devlet halkı da, devlet sahası içerisinde geçerlik kazanan hukuk düzeninin taşıyıcısıdır.[63] Devlet ve ulus sözcükleri, 18. Yüzyılın sonlarındaki devrimlerden sonra, ulus-devlet olarak birbiriyle kaynaşmıştır. Günümüz çoğulcu toplumlarında artık bizler, kültürel açıdan homojen bir ulus-devlet modelinden gittikçe uzaklaşan güncel gerçeklerle iç içe yaşıyoruz. Kültürel yaşam biçimlerindeki çeşitliliğin, etnik grupların, mezheplerin ve dünya görüşlerinin sayısı gittikçe artmaktadır.

Ulus-devlet bir zamanlar bölgesel ve sosyal sınırlarını denetlemekteydi. Bu kontroller günümüzde, artık sınır-ötesine taşan, önüne geçilemeyen gelişmelerle çoktan delinmiştir. A. Giddens "küreselleşmeyi", bölgede ve uzakta yaşanan olayları etkileyen ilişkilerin dünya çapında yoğunlaşması olarak tanımlar.

Üçüncü Dünya'nın yaşam koşulları Birinci Dünya'nın merkezlerinde yaygınlaşmaktadır. Bu gelişmeler, yeni bir "altsınıf" olgusunu yaratmaktadır. Alt-sınıf'a ait olanlar, sosyal konumlarını kendi çabalarıyla değiştiremedikleri halde kendi başlarına bırakılmış, yoksullaştırılmış gruplardır.

Ortak köken inancını paylaşan, birbirlerini aynı topluluğun "mensupları" olarak gören ve böylece kendilerini çevreden soyutlayan kişilerde var sayılan kan akrabalığına ve kültürel kimliğe dayalı "biz-bilinci", etnik ve ulusal toplumlaşmanın ortak çekirdeğini oluşturur. Uluslar, bu ortaklıklar ışığında ele alındığında, diğer etnik topluluklardan genelde karmaşıklık ve kapsamlılık yönüyle farklılık gösterir.[64]

[63] A. g. k., s.15,16.
[64] A. g. k., s.38.

Ötekinin ve farklılıkların tanınması, bireyin kimliğinin ontolojik güvenliği için kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu nedenle 'öteki', sadece dışarıda kendisini hoş görebileceğim biri değil, aynı zamanda beni 'tanımlayan'dır. Ayrıca, benimseme ve tanıma politikasının dışsal güvenlik açısından taşıdığı araçsal önemi de vurgulamak gerekir. Ancak, birçok devlet, tanıma politikası yerine, sürekli 'ötekileştirme' ve dışlama politikasını benimseyerek tahakkümü üretmektedir.[65] 'Egemen söylem' kendini 'ötekinin konumunu alacak şekilde' yeniden konumlandırdığında, kendisi de büyük bir dönüşümün, kendi sömürgeliğinden kurtulmanın nesnesi olacaktır. Jürgen Habermas, Avrupa halklarını, birbirlerine bağlayan etkenin, ortak bir geçmişten gelmeleri olarak nitelendirir.

Avrupalılar her iki Dünya Savaşı'nın yarattığı felaketler sonucunda, milliyetçi dışlama mekanizmalarının kök saldığı zihniyetlerden artık kurtulmaları gerektiğini öğrenmişlerdir. O halde, siyasi-kültürel anlamda birbirine aitlik bilinci neden gelişmesin ki? Kaldı ki herkes, artık dünya tarihinde önemli yeri olan ortak geleneklerin arkasındaki geniş kültürün ve son yıllarda Avrupa Topluluğu'nun ekonomik başarısıyla ortaya çıkan ortak çıkarların ve iletişim yoğunluğunun bilincindedir.[66] Milliyetçi dışlama mekanizmalarının alt seviyelere indirilmesi, bir temenni olarak zihinlerde yer ediyor. Ancak, öteki olanın benimsenmesinde, öznelerin kendilerini meşru kılma arzusu göz ardı edilemez.

Ötekinin tikelliğine duyulan 'saygı', aslında kendinin üstünlüğünü, hükümranlığını ve otoritesini kurmanın yoludur. Bu anlamda, öteki ülkeye duyulan hayranlık, aslında hayranlığı duyanla ülkesi arasındaki duygusal bağın niteliğine bağlı olarak oluşur.[67] 'Öteki', bir başkasını anlam olarak işaretler. Ancak bir anlamda da kendinden başkasını asla barındırmaz.

---

[65] Zühtü Arslan, "11 Eylül'ün 'Öteki' Yüzü: Leviathan'ın Dönüşü", **Doğu-Batı dergisi Oryantalizm II,** Yıl:4, Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-2 2002, s.85.
[66] Jürgen Habermas, a. g. k., s.61
[67] Nilgün Tutal, "Edward Said'in Oryantalizmi Nasıl Okunuyor?", **Doğu-Batı dergisi Oryantalizm II**, Yıl:5, Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-2 2002, s.119.

### 1.2.1. ÖZNE VE ÖTEKİ

Kendini ve ötekini bilen kişi,
Doğu ve Batı'nın ayrılamayacağının da
Farkındadır.
**Goethe**[68]

Özne ve öteki kavramları ile ilgili açıklamalardan önce, özne ve nesne tanımlarına yer vermek yerinde olacaktır. Orhan Hançerlioğlu, 'Felsefe Sözlüğü'nde özne ve nesne kavramlarını şu şekilde tanımlar:

> "Özne (İng. subject) Bilen varlık… Nesne bilinen varlık olduğuna göre özne bilen varlıktır. Konuşma dilinde bir duygunun ya da bir düşüncenin üstünde durduğu konu anlamında kullanılan özne, felsefede genellikle bilinç ve tin anlamlarını kapsar. […] Bu anlamda özne, bilinen bir nesne karşısında bilen ve kavrayandır, dışarıya açılan ve dışarıyla ilişki kuran bir iç varlıktır. […] Özne (bilen insan) ile nesne (bilinen doğa) arasında sıkı ilişki, felsefenin temel sorunudur. […] Özne nesnenin bilincine varmakla oluşur ve bu bilinçlenmeyle nesneyi değiştirir ve kendi öznel amaçlarına koşar. İnsanın bilinçli uğraşıyla değiştirilen nesne de kendini değiştiren özneyi etkiler ve değiştirir. İnsanla çevresi arasındaki diyalektik böyle işler. Bu diyalektik sonucudur ki ilkçağların baltalı insanını yüzyılımızın atomlu insanına dönüştürmüştür."[69]

> "Nesne (İng. object) Öznenin dışında bulunan her türlü varlık… Özne deyimi karşıtıdır, bilinçten bağımsız olarak dış dünyayı dile getirir. Özdek deyimiyle yakın anlamlıdır. Bir düşüncenin 'nesne'si, o düşüncenin duyularımızla algıladığımız ya da bu algılarımızı birleştirerek zekâmızla tasarladığımız doğadaki somut karşılığıdır. Gözle görülen varlık, herhangi bir duygunun nedeni, herhangi bir şeyin konusu ya da amacı anlamlarında da kullanılan nesne (obje), genel olarak, bir insanın öz varlığının dışındaki varlıkları anlatır […][70]

> "Etimolojik olarak özne (subject) kelimesi Latince subjectum'dan gelir. Anlamı varlıkları destekleyen, onların altında yatan şeydir. Antik veya ortaçağda, özelliği belirtilebilen bütün maddeler için kullanıldı, böylece birçok nesne (object) 'özne/konu' (subject) oldu. Bu terminoloji, her varlığın kendisini tanımlayan bir maddesel varlığı olduğu yönündeki antik düşünüşün tezahürüdür. Ancak on yedinci

[68] John M. Hobson, a. g. k., s.277.
[69] Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1975, s.253.
[70] A. g. k., s.229.

> Yüzyıldan itibaren özne terimi bilinçli varlıklarla, özellikle insanla, ilgili anlam taşımaya başladı. Politikada özne yerleşik otoritenin –kral veya prens- 'altındaydı'; bu yüzden de bir dereceye kadar edilgendi."[71]

20. Yüzyılın ilk yarısından itibaren sanayi toplumunun aşılmasıyla birlikte ortaya çıkan modern toplumda insan ilişkileri daha karmaşıklaşmış ve durum, birey ve öteki arasında birtakım problemlerin oluşmasına yol açmıştır. Modern toplumda bireyler, kalabalık kitleler içinde, kendilerine sığınak arayışına girmişlerdir. Modern bireyin yeni sığınağı da, yine kendisi, yalnızlığı olmuştur. Dolayısıyla modern çağ, bireyselleşmenin ön planda olduğu bir çağ olarak tarihe adını yazmıştır; ancak, iletişimin devamlılığı için, diğeriyle, ötekiyle ilişki kurmamak olanaklı değildir. Bu bağlamda, bireyin, ötekiyle kurduğu ilişkide çatışma odak noktası olur.

Her bireyin yaşamı, öteki'nden bağımsızdır. Birey olabilmek, kendi var oluşunu gerçekleştirebilmeyi, kendi seçimlerini oluşturabilmeyi gerektirir. Birey ve öteki arasındaki çatışma, öznenin yabancılaşmasına yol açar.

Eğer her nesne 'bir' nesne, ama aynı zamanda 'çok' diye kavrandığı ölçüde nesne oluyorsa, yani bir çoğulluğun birliği ise ve bununla bir bütünlük oluşturmaktaysa, her nesne ne olursa olsun bir gerçekliğe sahip demektir. Öte yandan, olmayanları da dışlamaktadır. Ne olursa olsun, o bir tözdür*. Ne olursa olsun her nesnenin bir nedeni vardır ve kendisi de başka şeylerin nedenidir.[72] Görünüş bir ayrımlaşma ilişkisi içinde öze gönderen bir şeydir demek ki bir şey ya görünüştür ya da özdür. Beliriş ise çok farklıdır, belirenin koşullarına gönderen bir şeydir. Her şey fenomenolojik bir hal almıştır. Ayrıştırıcı görünüş öz çiftinin yerine Kant birleştirici beliren-beliriş koşulları çiftini koyar, burada her şey yepyenidir.

---

[71] Jerrold Seigel, **The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century,** Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.14-15.

[72] Gilles Deleuze, **Kant Üzerine Dört Ders,** Türkçesi: Ulus Baker, İstanbul, Öteki Yayınevi, 2004(2.Baskı), s.16.

* **Töz:** 1-Kök, asıl, cevher. 2-Değişenlerin özünde değişmeden kaldığını varsayan idealist kavram, cevher.
(http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF3FB36B5C02E7607F&KELIME=t%u00f6z), (01.11.2008).

Özne kurucudur, özne belirişin değil, belirenin değil, belirenin ona belirdiği koşulların kurucusudur. Bilginin bakış açısından ve mümkün bütün bilgilerin açısından önemli olan öteki çifttir; beliriş-belirmenin koşulları, belirme olgusunun koşulları.

Kant'a göre, fenomen ardında bir özün bulunacağı bir görünüş değildir. Belirdiği kadarıyla belirendir. Düşüncenin dışındaki öteki, her şeyden önce mekândır. Eğer mekân düşüncenin ötekisiyse, mekân düşünceden başkaysa, o zaman kelimesi kelimesine bu başkalığın ötekisidir.

> "Klasik felsefede düşüncenin ötekisi başkalığın ötekisiyken, Kant ile mutlak olarak yepyeni bir şey ortaya çıkıyor: Düşüncenin içindeki öteki. Bu yabancılaşmanın ötekisidir. Başkalığın ötekisinin farkı, düşünce için engel teşkil eden dış bir ötekidir bu, işte böylece bir iç sınır olan yabancılaşmanın ötekisidir. Peki, nedir bu yabancılaşma? Kant'ta öznenin yabancılaşması, kesin olarak, her ikisi de kendine ait olan bu iki biçimin ikiciliği tarafından ikiye yırtılmış olmasıdır: Alımlayıcılık biçimi ile kendiliğindenlik biçimi arasında. Birdenbire, "ben başkasıdır" ifadesinin ne anlama gelebileceğini anlar gibi oluyoruz." [73]

Kant'a göre hayal etmek (imgelemek), mekân ile zamanın içinde bir mekân ile bir zaman belirlemek demektir. "Ben" gerçekten bir edimdir, ama ancak pasif bir varlık olduğum ölçüde tasavvur edebildiğim bir edim. Ben başkasıdır. Öyleyse "ben" aşkınsaldır* (transandantal).[74]

> "Bir Afrikalının, bir Amerikalının ya da bir Hintlinin mekan ile zamanda oturma tarzlarının, tavırlarının aynı olmadığı bellidir."[75]

> "Varlık vardır. Varlık kendindedir. Varlık, varlık olandır. Varlık saydamsızdır, kütlelidir; yalnızca vardır."[76]

---

[73] A. g. k., s.59.
[74] Gilles Deleuze, a. g. k., s.62.
[75] A. g. k., s.108.
[76] F. Copleston, **Çağdaş Felsefe Tarihi Cilt 9,** Türkçesi: A. Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 1990, s.20.
* **Aşkıncılık** (transcendentalism): Tanrı'nın, Yaratıcısı olduğu evrenin dışında ve ondan bağımsız olduğu inancını karşılayan bir kavram. Aşkıncılık düşüncesi, genellikle içkinlik fikrinin (Tanrı'nın dünyada olduğu inancının) karşısına konmaktadır. (Gordon Marshall, a. g. k., s.46-47.)

Bilinç ile kendinde şey, nesne durumuna gelir. Bilinç varlıktan sürekli bir ayrılma ya da uzaklaşma yoluyla, onu nesnesinden ayıran yokluğun sürekli bir salınışı yoluyla var olmaktadır.[77] Kendisi için varlık bilinçtir. Sartre'ın varlık felsefesinden bilincin hiçbir özü yoktur. Kendisi için varlığın anlaşılması kendinde varlığa ve hiçliğe bağlıdır. Bir varolanın varlığı, tam tamına onun göründüğü şey veya görünüşüdür. Kant ise, fenomenlerin arkasında numenlerin* olduğunu savunur.[78] Kendisi için varlığın en önemli özelliklerinden biri zamansallığıdır. Geçmiş, insanın şimdiki varlığından koparılamaz. Öteki'nin bakışı, kendisi için varlığı bir kendinde varlığa dönüştürür. Öteki'nin iletişimi birinin özne ve diğerinin nesne olarak sürekli kendilerini ortaya koydukları bir çatışmadır. Özne, öteki ile yüzyüze gelmez. Öteki, temsil edilemez. Herkes kendi varoluşuna kapandığı zaman, öteki'ni anlayabilmek olanaksızlaşır.

> "Dünyada, nesneler arasına "düşmüş" olma durumunun ve olduğum şeyi olabilmek başkasının düşüncesine gereksinme duyma olgusunun verdiği ilk düşüş duygusudur."[79]

Sartre'ın varoluş felsefesinde öteki, dünyayı algılayışımızı donuklaştıran, bir başkasının olumsuz bakışı olarak kullanılır. Ötekinin varlığı, öznenin, ötekinin bakışı ile nesneye dönüşmesi durumunda ortaya çıkar. Ötekinin bakışıyla nesneye dönüşen özne, kendinde varlık olur. Bu durumda nesne, bir başkasına ait olur. Biz, başkasını hep gördüğüm kişi olarak düşünürüz. Oysa o da, beni gören kişidir.[80] Öteki, benim varlığımı benden çalan olduğu kadar, beni oluşturandır. Yabancılaşma, bir kişiyi başka bir şeyden uzaklaştıran gelişme olarak nitelendirilir.

---

[77] J.P. Sartre, **Materyalizm ve Devrim,** Türkçesi: Emin Türk Eliçin, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998, s.27.
[78] Talip Karakaya, **Sartre Felsefesinde Varlık Sorunu,** Ankara, Elis Yayınları, 2004, s.83.
[79] Paul Foulquie, **Varoluşçunun Varoluşu,** Türkçesi: Yakup Şahan, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998, s.74.
[80] Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş,** Türkçesi: Serdar Rıfat Kırkoğlu, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1986, s.140.
* **Numen:** (fr. Noumene, alm. Noumenon; yun. düşünülen şey anlamına gelen noumena'dan). Fels. Kant'ta, duyulur sezgi nesnesi olan görüngü'nün tersine, duyulur olmayan bir sezgiye karşılık düşen anlık nesnesi. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi,** Cilt 17, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş, 1986, s.8738.)

> "Ben başka birini bakışımın bir nesnesi kılarsam, onu zorunlulukla, şu anda benim için bir nesne olan bir şey olarak alırım; böyle yapmakla da, kendimi zorla ona dayatırım."[81]

İfadeler öznenin kimliğini oluşturan şeylerdir. İnsanın ifadeleri, onu yaşamın içinde sabitler. Çünkü yaşam, sürekli akmaya devam eder. Her anlama, yeniden yaşamayı içerir. Yeniden yaşama, kendini ötekinin yerine koyma sürecinde ortaya çıkar. Dilthey'ın yaşama deneyimi kavramı, öznenin yaşamdan anladığı şeyleri ifade eder. Yaşama deneyimi, yaşamın kendisi değildir. İfade ise, yaşama deneyiminden sonra gelir. Özne sabit kalamaz, sürekli nesneden etkilenir. Bu durum, içsel bir süreçtir. İnsanın ötekiler hakkında değerlendirme yaparken en çok kullandığı referans kendisidir. Her özne, diğerine göre nesnedir. Dilthey'a göre, tarihin içinde yer alan öznelerden bağımsız bir tamamlayıcı amaç yoktur. Dilthey, tarihten sorumlu olan tek şeyin, özne olduğunu söyler. Ona göre, özne kavramı bir tür 'ben' diyebilmedir.[82]

Gadamer, anlamayı 'ufukların kaynaşması' şeklinde ifade eder. Ufuk gibi, anlama da bir hedef olarak vardır. Ufuk, insanın yaşadığı her şeydir. Bilen ile bilinen arasındaki ayrım, bu ontolojik çerçevede kaybolur. Çünkü anlama sürecinde, öznenin ötekileştirilmesi söz konusu değildir. Bu bağlamda, öznenin başkasını anlamasıyla, kendisini anlaması arasında hiçbir fark yoktur. Gadamer'e göre, insan ötekileri anlarken, kendisini de anlar, kendisini anlarken başkalarını da anlar. Bu süreç, etkileşim ile gerçekleşir. Gadamer'e göre tüm anlama hermeneutiktir; bu yüzden anlamanın doğasına yönelik bir inceleme "evrensel hermeneutik" incelemesiyle örtüşmektedir.[83]

---

[81] Alasdair Macintyre, **Varoluşçuluk,** Türkçesi: Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2001, s.38.
[82] Doç. Dr. Besim Dellaloğlu, **İnsan Bilimleri Ders Notu**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 2000.
[83] Nazile Kalaycı, "Gadamer ve Hermeneutik", http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1871, (07.09.2008)

Felsefe, töz arayışıdır. Modernliğin tözü, 'özne'dir. Descartes'in öznesi ise, düşünen bir öznedir. Nesne, özne tarafından açıklanmaya ihtiyaç duyulmayandır. Doğadaki tüm nesneler, birer bilgi nesnesi olduklarında anlam kazanır. Bilinecek şey değil, bilen önemlidir. Bilgi, özne ile birlikte anlam kazanır. Burada töz ortaya çıkar. Her insan, diğeri için bilgi nesnesidir. Kant'a göre, biz nesneleri bilemeyiz, bilgi nesnelerini bilebiliriz. Fenomenleri biliriz, numenleri bilemeyiz. Kant, bilginin oluşmasında özneyi öne koyar, kendinde şeyi, varlığı bilemeyeceğimizi söyler. Varlığa yönelik ilgi, bilgi ilgisi olmaktan çok, onu anlamlandırmaya yönelik bir ilgidir. Bilgi, öznenin nesneyle kurduğu bir iletişim tarzıdır.

Kant, doğanın hazır bir yapıt olmadığını vurgular. Hayat da, insan tarafından inşa edilen bir şeydir. Gerçek olanın, gerçek olmayana karşı bir üstünlüğü vardır o da gerçek olmasıdır. 'Var olmak' başlı başına bir avantajdır. Hayat estetize edildiğinde, gerçekliğin bir avantajı kalmaz. Sanatçı, yapıtının tanrısıdır. İnsan, özne ise hayatının tanrısıdır. İnsanın hayatla olan ilişkisi, sanatçının yapıtıyla olan ilişkisi gibidir.[84]

Nietzsche, perspektif kavramını çok kullanır. Nesnelerin evrensel bir duruşları yoktur. Bu anlamda, tüm nesneler özneldir. Bilgide iki öğe vardır. Bilen özne ve bilinen nesne. Bilgi, sujenin objeyle kurduğu ilişkinin ifadesidir. Bizim bilgimiz, nesnenin kendisinin bilgisi değildir. Biz daima objeyi biliyoruz, şeyin kendisini bilmiyoruz. Şeyin kendisi kavramı aslında bir fikirdir. Kant, suje ile objeyi ayrı tutar.

> "Bilgi nesnesi olarak ötekinin, bilen kişiden ayrı, farklı ve tercihen uzakta olması gerekir. Egzotik ötekilik, antropolojik araştırmanın sonucu olmaktan çok önkoşulu olabilir. Vahşinin vahşiliğini, ilkelin ilkelliğini 'keşfetmeyiz' varsayarız."[85]

[84] Doç. Dr. Besim Dellaloğlu, **Felsefe Tarihi Ders Notu**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 2003.
[85] Johannes Fabian, a. g. k., s.157.

Sanat, toplumla mücadele eder. Adorno'ya göre, sanat, Apolitik gibi görünür ama tam da politik bir noktadadır. Her şey bir söylemdir. Foucault, öznenin bir yapıt olduğunu ima eder.

'Öteki' her zaman için, mekânsal mantık kavramlarımızla 'bütünleşmiş' halde kalacak şekilde zamansal olarak dışarıdadır. Hegel, sembolik karşısındaki kuşkunun ve güvensizliğin belli olaylarla sınırlı olmadığında ısrar eder. Bunlar daha çok sanatın çok büyük alanlarına bir tepkidir; eldeki çok miktardaki malzeme – oryantal sanatın neredeyse tamamının içeriği- için geçerlidir. Dolayısıyla antik Pers, Hint ya da Mısır figürleri dünyasına ilk kez girdiğimiz zaman kendimizi rahatsız hissederiz; kendi içlerinde bu biçimler dikkatimizi çekmez; düşünülmeleri bizi hemen tatmin etmez. Ama bunlar, dış görünümlerinin ötesine, bu imajlardan çok daha başka, çok daha derin olması gereken anlamlarına gitmemiz için bize meydan okur.[86]

Johannes Fabian, görselciliğin, Batı düşüncesindeki ideolojik bir akımı belirtmek için kullanıldığını vurgular. Diğer kültürlerin görsel ürünlerine yönelik görselci önyargı da örneğin dilin, törenin, dansın, müziğin, toplumsal ilişkilerin ya da ekolojik koşulların görselci indirgenmeleri kadar eleştiriye ihtiyaç duyar.[87] Kültürün ilk aşamalarında sembolik-görsel ifade tarzının ağır bastığı söylenir; bu tarz, her zaman salt görüntülere veya dizginsiz hayallere dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Görsel-mekânsal indirgeme ve dolayısıyla zamansal mesafelendirme düzeyine ulaşan sembolik antropoloji zamandaşlık sorununa karşı oldukça bağışıklık kazanmış olabilir. Bir ideoloji olarak Batı ile Öteki arasındaki uçurumu genişletip derinleştirebilir. Sahlins ve diğer sembolik antropologlar bilinçli veya bilinçsizce, ideolojik kampta izler bırakan temel karşıtlıklar ortaya koymaktadır. Yapısalcılığın

[86] A. g. k., s.165.
[87] A. g. k., s.159,160.

doğa-kültür dualizmi, 19. Yüzyıl ayrılmalarının meşru varisi gibi gözükür. Birincisi, Batı toplumundaki emek ve üretime kıyasla ilkel toplumda sınıflandırmaya ve değiş tokuşa merkezi bir önem yükleyerek ve ikinci olarak da tarihsel ("sıcak") toplumları tarihsel olmayan ("soğuk") toplumlarla karşıtlık içinde ele alarak ve bu ikincisinin antropolojinin gerçek alanı olduğunu iddia ederek, ikilikler yaratır.[88] Bu ikilikler ötekileştirmeye yol açar. Ötekileştirme, kuvvetli olanın kendini 'egemen özne' olarak yapılandırması sonra da onu 'nesne' durumuna indirgeyerek, yönetmesi, sömürmesi ve sürekli olarak onun 'ötekiliğinin' altını çizmesi anlamında çatışma noktaları doğurur.

Çatışma yerine birlikte yaşama, savaş yerine adalet, ötekileştirme yerine diyalog, salt devlet çıkarı yerine insan yaşamı; bu değişim gereksiniminin gerçekleştirilmesi, uluslar arası ilişkilerin temelini kuran oryantalizmi sorgulamamız ve hem farklılıklar arası diyaloğa açık, hem de farklılığa eleştirel olmayı olası kılacak bir kültür yaratmamızla olasılık kazanacaktır.

# 2. ORYANTALİZMİN KARŞILAŞTIRMALI KAVRAMSAL ANALİZİ

Oryantalizm, üzerine farklı görüşler üretilen, tartışmalar şekillendirilen başlı başına bir kavramdır. Bu çalışmanın önceki bölümlerinde, konu üzerine birbirinden farklı görüşler anlatıldı. Doğu ve Batı, yeniden sorunsallaştırıldı. Ancak, oryantalizmin bir başka önemli noktası da, farklı kavram, disiplin ve çalışma alanları ile iç içe olmasıdır. Oryantalizm yalnızca bilgi kuramsal bir çerçeve değil, aynı zamanda "varlıkbilimsel" boyutu da olan bir söylemdir.

Oryantalizm, farklı tarihsel süreçlerin, oluşumların ve kavramların algılanıp anlaşılmasına yeni bir olanak sağlamıştır. Bu niteliğiyle Oryantalizm, Said'in

[88] A. g. k., s.175,176.

kendisinin ifadesiyle metin çözümlemesine dayalı, ampirik* olarak adlandırılan niteliği aşmış, bir episteme** olarak ortaya çıkmıştır. Farklı düzeylerde uygulanabilmesinin en önemli nedeni budur. Böyle bir sonucun oluşumundaki en önemli koşul ise Said'in Oryantalizmi bir dönem içinde gelişmiş bir tavır olarak değil bir hegemonya unsuru olarak tanımlamasıdır. Foucault'nun belli bir noktaya kadar temellerini attığı bilgi-söylem-iktidar ilişkisi, Oryantalizm kavramının belkemiğini meydana getirir. Oryantalizm, bu niteliğiyle, açık ve gizli iktidar ilişkilerini içeren bir politik süreçtir. Bu iktidar tarihsel olarak iki farklı coğrafya arasında gerçekleşmiş olabilir.[89]

Oryantalizmin karşılaştırmalı kavramsal analizi, öncelikle kavram tanımlamasını gerekli kılar. Bu bağlamda iktidar, ideoloji ve hegemonya kavramları bu bölüm dâhilinde ele alınacaktır.

## 2.1. İKTİDAR

Said, oryantalizmi bir zihinsel süreç olarak belirlerken onu aynı zamanda söylem-bilgi-iktidar bağlamına yerleştirir. Batı'nın Doğu ile her karşılaşmasında bu iktidar ilişkisi kendini yeniden üretir. Said'e göre Doğu ile Batı ayrımı çağlar boyu mevcut olan istence dayalı bir ayrımdır ve bu iktidar/bilgi istenci 18. Yüzyılın sonunda tam anlamıyla yerleşmiştir.

---

[89] Hasan Bülent Kahraman, "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm I**, Yıl:5 Sayı:20, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1, 2002, s.160

* **Ampirik** (empirical): Saptamalar, özel araştırma projeleri, hatta genel araştırma yaklaşımları için kullanılan "ampirik" terimi, duyusal deneyim, gözlem ya da deneyle yakın bir ilişkiyi içermektedir. Ampirik terimi bazen soyut ya da kuramsal olanla, bazen dogmatik şeylerle, bazen de bilimsel olanla karşı karşıya konur. Aşağılayıcı kullanımlarda ise ilkesel ya da kuramsal konulara yeterince ağırlık verilmemesine işaret eder. Bir onaylama terimi olarak, örneğin ampirizm açısından bakıldığında, kitabi skolastizmin veya temelsiz spekülasyonların karşısında pratik geçerlilik taşımayı veya test edilebilirliği içermektedir. (Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü,** Türkçesi: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s.20.)

** **Episteme:** Bilgi, bilim anlamlarında yun. sözcük. Husserl'de bilimsel etkinlik. (Husserl, epistemeyi öteki insan etkinliklerini belirten sanıya karşıt olarak ele alır.) (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi,** 7.Cilt, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1986, s.3747.)

Said'in analizi, Batının Doğulu Öteki'yi *bilme* arzusunun nasıl onun *iktidar* arzusuyla iç içe geçmiş, düğümlenmiş olduğunu gösterir. Oryantalist söylemin, ortaya çıkışını sömürgeciliğin dorukta olduğu döneme yerleştiren Said, Michel Foucault'nun bilgi/iktidar ağı kavramını Doğu'nun kuruluşu sorununa bağlar ve Batı'nın ürettiği bilgi ile iktidar arzusu ve öteki kültürler üzerindeki hâkimiyeti arasındaki içsel bağı gösterir.[90]

> "Garp ile Şark arasındaki ilişki, bir iktidar, egemenlik ilişkisidir, derecesi değişen karmaşık bir hâkimiyet ilişkisidir. Bunu en açık biçimde dile getiren, K.M. Panikkar'ın klasik yapıtının adı, 'Asia and Western Dominance'(Asya ve Batı Egemenliği)'dir. Şark, sırf sıradan 19. Yüzyıl Avrupalısının varsaydığı tüm o basmakalıp biçimleriyle 'Şarklığı' keşfedildiği için değil, Şark'ın Şarklı kılınabilmesi için de Şarklaştırıldı."[91]

Tarihsel süreç içerisinde, iktidar kavramı üzerine yapılan tartışmalar ilkçağa kadar uzanır. Bilinen ve genel anlamıyla iktidar, daha çok ortaçağın sonlarından ve yeni çağın başlarından itibaren yoğun tartışmalara konu olmuştur. Antik Yunan'da ve Ortaçağ'da iktidar kavramına yönelik yapılan tartışmalarda genellikle iktidarın kaynağı ile yöneten ve yönetilen ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Günümüzde ise, iktidar kavramı, daha genel bir perspektif ile örtüşür oldu. Bugünün toplumlarında, devletin yalnızca iktidarın uygulanma biçimi olmadığı, tüm diğer iktidar ilişkisi türlerinin devlete gönderme yaptığı bilinen bir olgudur. Yaşanan toplumsallaşma sürecinde, insanlar giderek artan bir kontrol mekanizmasının altına giriyor. Bireyin yaşamını büyük ölçüde belirleyen oluşumun, ilişkili olduğu kurumlar olduğunu söylemek mümkün. Yapılan iktidar söylemlerinin ortak paydası, toplumu,

---

[90]M. Yeğenoğlu, "Peçeli fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark** içinde der. F. Keyman, M. Mahmut, M. Yeğenoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.109.
[91] Edward W. Said, a. g. k., s.15.

insanları yönetme gücünü, bir davranışı yönlendirme durumunu elinde bulundurmayı işaret eder. İktidar, kazanılabilen ve kaybedilebilendir.[92]

İktidar, işleyişini kurduğu, oluşturduğu birey üzerinden sürdürür. Davranışlara ve davranışların olası sonuçlarına etki eden iktidar, en dikkat çekici görünümünü devlette ortaya çıkan total yapıda alır. İktidar öznelerin karşısında ve öznelere karşı durur. İktidarın hükmü altına girmiş olan özneler bir dışsallık ilişkisi içindedir. İktidar eşitsizliğin bir boyutu ya da kaynaklarından biridir, kimi gruplar iktidara öbürlerinden daha fazla sahiptir.[93] İktidar, güç olarak ifade edilir. Ancak, bu iki kavram, birbirinden ayrışan noktalara sahiptir. Güç, olgusal bir durumu içerir.

İktidar, toplumsal bir ilişki içinde yer alan kişilerden birinin karşısında bulunan kişi ya da kişilere kendi isteklerini yaptırabilmesi, diğerlerini kendine tabi kılmasıdır. Normatif* bir kavram olarak toplumsal ilişkide bulunan bir kişinin başkalarından buyruklarına uymalarını isteme hakkıdır. Bu hakkı yaratan, ilişkinin içinde gerçekleştiği topluluğun norm ve değerler sistemidir. Güçsüz iktidarlar olabildiği gibi, iktidarsız güçler de olabilir.[94] Foucault, iktidarın merkezi olarak Devlet'te odaklanmadığını, mikro-iktidar biçimlerini ilk olarak gösteren düşünürlerden biridir. Ona göre, sabit, durağan, sınırları belirlenmiş bir iktidar kavramı yoktur. İktidarın sahibi belirsizdir. İktidarın olduğu yerde, direniş vardır. İktidar her yerdedir. İktidarın mücadele alanı, öznenin kendisidir. İktidar, insan iradesinin bir sonucudur.

Genel anlamda düşünüldüğünde devlet, yalnızca bütünleştirme teknikleri ile işleyen, bireyleri görmezden gelen ve bütünün ya da bir grubun çıkarlarını gözeten değil; aynı zamanda bireyselleştiren, insanları kurulmuş deneyimlerin özneleri haline

---

[92] Doç. Dr. Besim Dellaloğlu, **Felsefe Tarihi Ders Notu,** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 2003.
[93] Ann Game, **Toplumsalın Sökümü,** Türkçesi: Mehmet Küçük, Ankara, Dost Yayınları, 1998, s.60.
[94] Maurice Duverger, **Siyaset Sosyolojisi,** Türkçesi: Ş. Tekeli, İstanbul, Varlık Yayınları, 1998, s.129.
* **Normatif:** sıf.(fr. Sözcük). Kurallar, ilkeler koyan bir öğreti için kullanılır. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt:17, s.8710.)

getiren, bu yolla denetim altına alan bir iktidardır. M. Foucault, bu sebeple günümüzde bireyin dayatılmış kimliğe bağlanmasına, öznelliğin boyun eğdirilip tabi kılınmasına karşı verilen mücadelenin etnik, toplumsal ve dinsel tahakküme karşı verilen mücadele ile ekonomik sömürüye karşı verilen mücadeleye göre daha öne çıktığını söyler.[95] Doğuculuğun bir bilme biçimi olarak temellendirilmesi ve iktidar ile ilişkilendirilmesi, bilgiyle iktidar arasındaki ilişkilerin saptanması, bu ikisinin birbirini tamamlayan süreçler olarak belirlenmesi Foucault tarafından geliştirilmiş olan yaklaşımlardır. Daha da önemlisi, Foucault'nun 'bilimsel düşünce'yi de iktidarın bir uzantısı, hiç değilse onun dolaylarında biçimlenmiş bir süreç olarak belirtmesidir.[96]

Foucault'ya göre, öznesi olarak tanıtıldığımız deneyimlerin kurulmasını sağlayan pratiklerin odak noktasında bir iktidar alanı vardır. Örneğin deliliğin bir hakikat oyununa sokulmasının nedeni 17. Yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan ve iktidar kurumlarıyla yakın ilişki içinde olan 'kapatma' pratiklerinde ve bu pratiklerin nüfus ve üretim süreçlerindeki ilişkisinde aranmalıdır. Foucault 17. Yüzyılın sonundan itibaren batı toplumlarında hukuksal-söylemsel modelin yeni bir iktidar biçiminin egemen olduğunu söyler. Negatif ve sınırlayıcı olan ve egemenin yaşama hakkı üzerinde söz sahibi olmasıyla tanımlanan hukuksal-söylemsel modelin tersine, yeni iktidar biçimi üretken, yaşamı desteklemeye, başka bir deyişle yaşamın sağladığı güçleri sınırlamaya değil arttırmaya yöneliktir. Bu sebeple Foucault, bu yeni iktidarı biyo-iktidar olarak adlandırır.[97]

Biyo-iktidar yaşama iki ana biçimde müdahale eder. İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimi 'disiplinci' bir iktidardır. Bu biçimin amacı, insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir. Foucault'nun nüfusun

[95] Michel Foucault, **Özne ve İktidar,** Türkçesi: Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, İkinci Basım, 2005, s.20.
[96] Hasan Bülent Kahraman, a. g. m., s.165.
[97] Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi,** Türkçesi: Hülya Tufan, İstanbul, Afa Yayınları, 1993, s.144.

biyo-politiği olarak nitelendirdiği ikinci biçimi ise, bedene bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim getirir. Foucault'ya göre biyo-iktidar burjuva toplumunun büyük buluşlarından biridir ve kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsur olmuştur; çünkü kapitalizm bedenin üretim sürecine denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirir. Kapitalist üretim biçimi gereği bedenin sahip olduğu güçlerin emek gücüne dönüştürülmesi ve üretim gücü olarak kullanılması, ama aynı zamanda itaatkar, uysal kılınması gerekir. Bu nedenle biyo-iktidar 'tahakküm' ve 'hegemonya' ilişkileri getiren ayrımcılık ve toplumsal hiyerarşi etmenleri olarak da etkili olmuştur. Biyo-iktidar, insanları normlara uymaya zorlayan, onları normalleştiren bir toplum oluşturur.[98] İktidarın yönetici sınıflarla bütünleştiğini ve doğası gereği baskıcı olduğunu öne süren modern iktidar teorilerini reddeden, modern iktidarın teorileştirilmesinde kullanılan iki temel modeli, hukuki ve ekonomik modelleri eleştiren Foucault'nun öne sürdüğü biyo-iktidar kavramı, baskıcı değil, üretken olan bir iktidarı tanımlar. Biyo-iktidar, güçleri önleme, tahrip etme ya da tâbi klima amacı güden bir iktidardan ziyade, gücü yaratmaya, potansiyel güçleri aktüelleştirme, var-olan gücün gelişimini sağlamaya ve düzenlemeye eğilimli bir iktidardır.

Foucault, öncelikle, erk olgusunun iktidarla, iktidarın da salt devletle ve otoriteyle özdeşleştirilemeyeceğini vurgular. Buna göre, otorite çok daha yaygın, çok daha karmaşık ve çok daha ayrıntılı bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Çünkü erk hayata her düzeyde nüfuz etmiş bir olgudur. Çağdaş teknolojiler, otorite kavramını devletle özdeşleştirmekten çıkarır. Fakat bu gerçek iktidar kavramının kaybolduğu anlamına gelmez. Tam tersine iktidar ilk kez bu kadar açık biçimde güçle özdeşleşir. Daha önceki dönemlerde iktidar erki kapsarken bu defa erk, iktidarı kapsamakta ve iktidarlaşmaktadır. Bu anlamda Foucault'nun Batı siyasal düşüncesine getirdiği önemli katkı iktidar-erk ilişkisini devlet bağlamı dışına taşımasıdır.

[98] A. g. k., s.147.

M. Foucault ve S. Freud'da özne, sistemler içerisinde oluşturulur. Bu açıdan özne ve toplumsal arasında bir ayrım yoktur. Çünkü birey zorunlu olarak kültürel bir varlıktır. Foucault özneyi aynı zamanda toplumsal ya da söylemsel bir etki olarak görür. İktidar özneyi üretir. Foucault diğer sistemlerden daha az dikkat çekmesinden ötürü iktidar sisteminin analizine girmiştir. Disipliner iktidar, gözetleme aracılığıyla "iktidarın gözüyle" görülmeksizin gören gözlerle çalışır. Bu iktidar bireyin bedeni aracılığıyla uygulanır.[99]

"Belli bedenler, belli jestler, belli söylemler, belli arzular bireyler olarak tanımlanır ve oluşturulur", bireyler iktidarın uygulama noktaları değil, iktidarın vasıtalarıdırlar. Panoptikon, henüz ortadan kaybolmamış bir iktidar biçimidir. Panoptikon, tek merkezden kontrol mekanizması. Foucault "Hapishanelerin Doğuşu"nda Panoptikon teorisini geliştirir. Yeni hapishane sisteminde ışık rejimi (ışıklı kule) görmeden görülme ve görülmeden görenler olarak özetlenebilir. İçinde yaşadığımız sürekli denetim ve kontrol toplumuna gönderme yapılmaktadır.[100]

Bununla birlikte bakışın içselleştirilmesi doğrultusunda bir değişiklik olmuştur: özne kendi kendisini bakışın nesnesi olarak alır, kendi benliği üzerinde gözetim uygular.[101] İktidar baskı altına almaktan çok, biçim verir, şekillendirir. İktidar insanları konuşturarak iktidarını yeniden üretir. Foucault, modern toplumları disiplin toplumları olarak ele alır ve onları normun iktidarı olarak belirler. Devletin iktidarı hem totalleştirici hem bireyselleştiricidir. İktidarın olduğu her yerde, bir direniş durumu söz konusudur.

Normlara uygun bireyler ortaya çıkarılır, onları üretken kılmaya çalışan bir iktidarlar demeti işlerlik kazanır. Foucault'nun önemle üzerinde durduğu gibi, iktidarlar bireyleştirir ve bireyleştirmekten vazgeçmezler. Normlar, artık

[99] Ann Game, a. g. k, s.68.
[100] Doç. Dr. Besim Dellaloğlu, **Felsefe Tarihi Ders Notu,** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 2003.
[101] A. g. k., s.69.

bireyleşenleri görünür kılar, bireyleştirmeyi sürdürür ve onları birbirleriyle rekabet içinde kıyaslanır hale getirir.[102] Birey olmak öznelleşmektir. Heidegger bunu "düşünülmeyenin düşünülmeye başlaması olarak tanımlar". Öznellik, bu açıdan, "Mutlak bellektir". İktidarı aşmanın yoludur. İktidar, öznellikler, yeni iktidar boşlukları yaratır; direnme odakları buralarda palazlanır.[103]

Otorite, iktidarın meşru olduğu yönündeki kanaate ve fikir birliğine dayanır. Kurumsallaşmış meşru güç ya da iktidara sahip olanı işaret ve ifade etme anlamına gelir. Otoritenin gerektiğinde güce başvurması halinde bu güç, kurumsallaşmış, meşruluğu ve haklılığı kabul edilebilen bir güçtür. Çünkü otorite meşruluğunu fikir birliği temelinde elde eder. İktidara boyun eğilip rıza gösterilmesiyle meşruiyet belirir. İktidarın meşru olması onu otorite niteliğine kavuşturur. Otorite olma özelliğinin yitirilmesi sistemin, devletin kendini temellendirememesine, haklılığını yitirmesine neden olur.

İktidar, işleyişini sürdürebilmek için, doğru olduğuna inanılan, benimsenen önermelere ihtiyaç duyar. Bu bağlamda, iktidar, bilgiyi de üretir. Bilginin üretimindeki kurallar, iktidar tarafından biçimlendirilen kurallardır.

Foucault'ya göre, iktidar baskı altına almaktan çok, biçim verir, şekillendirir. İktidar her yerdedir. Direnme odaklarının harekete geçmesini önlemez, tam tersine onların hareketlenmesine çalışır. İktidar, insanları konuşturarak iktidarını yeniden üretir.[104] Sistemin, devletin sahip olduğu iktidarın gerçek anlamda iktidar kimliğine sahip olabilmesi için halkın iktidarı kabul etmesi gerekir. Bu ise ideoloji ve kültürel hegemonya ile, halkın manipule edilmesiyle sağlanır. Weber'de sisteme meşruiyet kazandıran temeller gelenek, yasa, karizma olarak gösterilmektedir.

---

[102] Ali Akay, **Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2000(2.Basım), s.107.
[103] A. g. k., s.155.
[104] A. g. k., s.30.

İktidar yaygındır. Modern toplumlarda, özgürleşme ve baskı işlevi ikili bir yapıyı meydana getirir. Mevcut güçler, düzenin hâkimiyetini sağlamaktadırlar. Bunu sağlarken, tüketim, eğlence, davranış ve insan ilişkileri alışkanlıklarını belirlemekte ve kitleler de bunları uygulayarak 'özgürlüklerinin' tadını çıkarırlar. Özgürlük, iktidarın uygulanması için bir ön koşuldur.

## 2.2. İDEOLOJİ

Birey, toplumsal yapılanma içerisinde, kendisi için çizilen mevcut kalıplar dâhilinde bir hareket alanına sahiptir. İdeoloji, toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı olan bireyleri, ilişkilerin öznesi haline getirir.

İktidarın kişisel ilişkilerimize ve rutin faaliyetlerimize damgasını vurduğunu düşünmek, açıkça siyasi bir kazançtır. Ancak, eğer iktidarla bağıntılı olmayan hiçbir inanç ve değer yoksa ideoloji terimi genişleyerek yok olma tehdidi altında demektir. Her şeyi kuşatan bir sözcük kesin sınırlarını yitirir. İktidar her yerde olan bir şey ise, ideoloji sözcüğü, herhangi bir şeye işaret edemez hale gelir. İdeoloji teriminin gücü, bütün toplumsal yaşam biçimi için merkezi önem taşıyan iktidar mücadeleleri arasında ayrım yapabilme kapasitesinde yatar.[105] Bu yüzden ideolojinin varlığını idame edebilmesi kendisiyle ilgili olduğu kadar içinde bulunduğu bütünsel düzene ve geniş topluma bağlıdır. Potansiyel enerji olarak tepkimeyi bekleyen gücünün varolabilmesi, bir mıknatıs gibi dış faktörlerle etkileşim içinde gerçekleşir.

Terry Eagleton, ideolojinin altı farklı tanımını yapar.[106] Birinci tanıma göre ideoloji, toplumsal yaşamdaki fikir, inanç ve değerleri üreten maddi süreçtir. Bu anlamda ideoloji veya kültür, belirli bir toplumdaki bütün anlamlandırma pratiklerini ve simgesel süreçleri kapsayan komplekse karşılık gelir. İkinci tanıma göre ideoloji,

[105] Terry Eagleton, **İdeoloji,** Türkçesi: Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005 (2.Baskı), s.26,27.
[106] A. g. k., s.55,57.

toplumsal açıdan önemli belirli bir grubun veya sınıfın içinde bulunduğu durumu ve hayat deneyimlerini simgeleyen inanç ve fikirleri işaret eder. Ancak, ideolojiyi bir tür kolektif, simgesel kendini ifade etme biçimi olarak örmek, çatışmaya dayanan yönünü fark etmemektir. Bu nedenle Eagleton, ideolojinin toplumsal grupların çıkarlarının meşrulaştırılması ve desteklenmesi anlamına gelen üçüncü bir tanımını yapar. Dördüncü tanım, ideolojinin toplumsal grupların çıkarlarının meşrulaştırılması ve desteklenmesi anlamını korur. Fakat onu, bir egemen toplumsal gücün etkinlikleri içine hapseder. Beşinci tanıma göre ideoloji, bir yönetici grup veya sınıfın çıkarlarını, özellikle ikiyüzlülük ve çarpıtma yoluyla meşrulaştırmaya yardımcı olan fikir ve inançları simgeler. Eagleton'ın ortaya koyduğu son ideoloji tanımı, yanlış veya yanıltıcı inançlar üzerindeki vurguyu korur, ama bu inançların bir egemen sınıfın çıkarlarından değil, bir bütün olarak toplumun maddi yapısından kaynaklandığına inanır.

L. Althusser, ideolojiyi maddi bir pratik olarak görür. Toplumsal formasyonu meydana getiren üç ana düzeyden biri ideolojidir. (1. Ekonomik düzey, 2. Politik düzey, 3. İdeolojik düzey). Althusser'e göre ideoloji, bir toplumsal düzeye, bir pratiğe bağlıdır: ekonomik düzeyde doğa toplumsal ilişkiler içerisinde dönüştürülür, ekonomik pratiği tanımlayan budur. Politik düzeyde, mevcut toplumsal ilişkiler dönüştürülür, ideolojik pratikte ise, insanın kendi hayatıyla yaşayan ilişkisi demek olan ideolojik tasarımlar dönüştürülür. Şu halde ideoloji, son kertede ekonomik pratikte belirlenmekle birlikte, kendi özerk belirleyici etkisi olan maddi bir pratiktir.[107] Devlet iktidarını sürdürmek ve onu toplumsal olarak içselleştirmek için birtakım ideolojik aygıtlar kullanır. Devletin ideolojik aygıtları (DİA), devletin baskı aygıtıyla aynı şey değildirler. Dini, Öğretimsel, Aile, Hukuki, Siyasal, Sendikal, Haberleşme ve Kültürel DİA'lar, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlardır. Devletin baskı aygıtı zor kullanarak işler, DİA'lar ideoloji kullanarak işler. Althusser'e göre, DİA'lar ideolojiye öncelik vererek işliyorsa, onların çeşitliliğini

[107] Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Türkçesi: M. Özışık, Yusuf Alp, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000, s.9.

birleştiren şey de işte bu işleyiş olmalı; çünkü işleyişlerin temeli olan ideoloji, bütün çeşitliliği ve çelişkilerine karşın, yönetici ideolojinin, yani yönetici sınıfın ideolojisi altında aslında her zaman birliğe sahiptir.[108] Bu birlik, çokluk, anlam ve ifade zenginliği içersinde sade bir tekliktir. İdeoloji bir ahtapotun kolları olmak yerine, tek bir merkezden çıkan tek bir kol olarak hayatı yönlendirir. Bireyleri kendine ait olan yola sokar. Bu noktada da kendi varoluşuna çelişkili bir duruş sergiler ve muhalifliğinin yokluğunda anlamsız kalır.

İnsani varlıkları birer toplumsal özne olarak kuran ideoloji, yaşanan ilişkileri üreten anlamlandırma pratiklerini düzenleme yoludur. Bir terim olarak ideoloji, yaşanan ilişkilerin, egemen iktidarla özdeşleşmekten ona karşı muhalif bir tavır almaya uzanan, bütün siyasi kiplerini kapsar. Althusser, salt rasyonalist olan her ideoloji kuramına öldürücü bir darbe indirmiştir. Althusser'e göre ideoloji, temel dünya ile aramızdaki bilinçdışı, duygulanımsal ilişkilere, toplumsal gerçekliğe düşünce öncesi bağlanma yollarımıza ilişkindir. İdeoloji, bu gerçekliğin bize görünüşte kendiliğinden bir deneyim gibi 'gelmesi'yle ilgili bir meseledir. Öznelerin, toplumsal yaşamla aralarındaki ilişkilere yatırım yapma meselesidir.[109] Bu anlamda kendiliğinden bir oluştur. Birey yaşam süreci içersinde dış dünyaya ayrık kalmaz onu yorumlar, dış dünyayı özümser veya dışlar.

Çağdaş kuramcılar, ideoloji kavramına yönelik farklı görüşler ortaya koymuşlardır. Eagleton, bu farklı görüşleri 'İdeoloji' adlı kitabında açıklama yoluna gider. Raymond Boudon'a göre, ideolojiler düzmece bilimsel kuramlar üzerine oturtulmuş doktrinlerdir; ideoloji, tek kelimeyle, kötü bilim demektir. Dick Howard, ideolojinin 'kapitalizmin içkin değer mantığı' olduğunu ileri sürer. Alvin Gouldner, ideolojiyi kişisel çıkarlar ile kamusal iyi arasındaki açığı kapatma çabası olarak görür. Gouldner'a göre ideoloji, dinsel veya mitolojik anlayıştan kopmayı gerektirir. Habermas ise, ideolojiler 'modern bilim örtüsü altında zuhur ederek ve gerekçelerini

[108] A. g. k., s.33.
[109] Terry Eagleton, a. g. k., s.41.

ideolojinin eleştirisinden türeterek, iktidarın geleneksel meşrulaştırışlarının yerini almaktadır,' iddiasında bulunur.[110]

İdeoloji, toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır. İdeoloji bu görevi tıpkı zihinsel temsillerin insan bilincini yönlendirdiği gibi, düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığıyla yerine getirir.[111] İdeoloji, Marx'ın belirttiği gibi, özünde toplumsal yaşamın şeyleştirilmesidir.[112]

Yaşadığımız çağda, düzenin ideolojisi kitlelere daha güçlü nüfuz eder halde. Çevremizi saran göstergeler dünyası, örtük bir ideolojinin parçası konumunda yer alıyor. İdeolojiye duyulan gereksinim, toplumda yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığına işaret eder. Tehdit hissetmeyen bir toplum ideolojik savunmalara gerek duymayacaktır.

İdeoloji başıboş bırakılmaları halinde eşitsizliğe dayalı düzeni tersyüz edebilecek güçleri yatıştırmaya, yönlendirmeye ve yansızlaştırmaya çalışarak bu güçlerin kudretine, yani yadsımak istediği şeyin kendisine kanıt oluşturur. Metaforlar bir imgenin üzerine ideal ya da yüksek bir anlam yüklerler.[113] İdeolojinin, ütopik bir dünya özlemiyle değil, dünyanın bize sunduğu olasılıklar çerçevesinde toplumun gelişmeci yeniden yapılanmasına dönük işlevleri mevcuttur. İdeoloji temsil pratikleriyle işleyerek, bellek üzerine etki eder.

---

[110] A. g. k., s.219.
[111] Michael Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera,** Türkçesi: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997, s.38.
[112] Terry Eagleton, a. g. k., s.95.
[113] Ryan ve Kellner, a. g. k., s.39.

## 2.3. HEGEMONYA

Önceki bölümlerde de anlatıldığı üzere oryantalizm, bilimsel olma iddiası taşıyan Batı perspektifinden üretilmiş Doğu hakkındaki 'bilgi'dir. Said, bu bilginin statüsünü ve üretim koşullarını analiz ederken, Batı'nın Doğu üzerindeki sömürgeci tahakkümü ile kültürel olarak Doğu üzerinde kurduğu hegemonyayı bağlantılandırır.

> "Oryantalizm, 'merkezi' ve 'çevresel', 'Batılı' ve 'Doğulu' özneleri birbiriyle ilişki içinde kuran temel öneme haiz bir ideolojik süreçtir."[114]

İktidarın ideolojisi, hegemonik açılımlarla etkisini gösterir. Hegemonya, egemen iktidarın ideolojisinin devamlılık ve süreklilik gücü için kabul ettirilmesi, içselleştirilmesi ve yaşamın her alanına yaygınlaştırılması olarak tanımlanır.

Kitlelerin tabi kılınmasının sağlanabilmesi için, egemen ideoloji bağlı kurumlar tarafından içselleştirilir. Resmi iktidar ilişkileri senaryosu, iktidarın doğallaşmış göründüğü bir alandır, çünkü elitler onu üretmek için nüfuzlarını kullanırlar. Ve normal olarak tabi olanların bu görüntüyü bulandırmaktan kaçınmaları onların dolaysız çıkarlarına hizmet eder.[115] Bu da bozuk bir sistemin idamesini sağlar. İktidar ilişkilerindeki farklılık açıkça gözler önünde olsa bile kimse bu açığı görmek istemez veya göremez. Tabi olanların bu körlüğü onların yararlarınadır.

> "Gramsci'ye göre hegemonya, eylem düzeyinden ayrı olarak, esas itibariyle düşünce düzeyinde işler. Gramsci hegemonyanın yalnızca bir yönetici sınıf, tabi bir sınıfı kendi çıkarlarına uyum göstermeye zorlamaya muktedir olduğu zaman değil, bu tabi sınıflar ve bir bütün olarak toplumsal formasyon üzerinde total bir toplumsal otorite uyguladığı zaman da varolduğunu savunur."[116]

---

[114] Nilgün Tutal, "Edward Said'in Oryantalizmi Nasıl Okunuyor?", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm II**, Yıl:4, Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-2 2002, s.129.
[115] J. C. Scott, **Tahakküm ve Direniş Sanatları,** Türkçesi: Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s.129.
[116] Mehmet Küçük, **Medya-İktidar-İdeoloji**, Ankara, Ark Yayınları, 2005 (3.Basım), s.222.

Toplumdaki bireylerin ne düşündüklerinin, neye inandırıldıklarının, ne istediklerinin toplamının oluşturulduğu, hegemonyaya giden süreçte, toplumdaki bireylerin düşündükleri, inandıkları ve istedikleri özgürce verili fenomenler olarak gösterilir.

Bütün hegemonik ideolojiler gibi, günümüzün ileri sanayi toplumlarındaki hegemonik ideoloji de insan üzerindeki etkinliğini, insanı hegemonik ideolojinin uygun görmediği yaşama üslubu anlayışlarından, niteliklerinden, özelliklerinden, direnimci kimliklerden en son noktaya dek yoksunlaştırarak, insanı hegemonik ideolojinin karşısında en geniş ölçüde çıplaklaştırarak kurmakta, işlerliğe kavuşturmaktadır.[117] Kurulan bu etkinliğin mutlaklığı konusunda farklı fikirler de yürütülmektedir. Örneğin, Raymond Williams, hegemonyanın mutlak olamayacağına vurgu yapar. Bu bağlamda düşünüldüğünde, hiçbir üretim tarzı, dolayısıyla hiçbir egemen toplumsal düzen ve hiçbir egemen kültür, insani pratiğin, insani enerjinin ve insani amacın tamamını gerçeklikte kapsayamaz veya tüketemez. Her toplumsal oluşum, Williams'ın deyişiyle, 'egemen', 'arta kalan' ve 'oluşmakta olan' bilinç biçimlerinin karmaşık bir karışımıdır ve bu nedenle hiçbir hegemonya asla mutlak olamaz.[118]

Hegemonya, devletin ideoloji yoluyla işleyen baskıcı yönü ve kurumları aracılığıyla var kılınır. Said, Gramsci'nin hegemonya kavramından hareketle, kültürün bir onay süreci olduğunu vurgular. Totaliter olmayan toplumlarda daima belli kültürler, ötekiler üstünde etkili olacaklardır. Oryantalizme Batı'daki gücünü sağlayan da, hegemonyadır.

Doğu, Avrupa kültürünü Avrupa içinde ve dışında hegemonik hale getiren en önemli bileşendir. Böylece, Avrupa kimliği bütün öteki Avrupalı olmayan insanlar ve kültürlere oranla daha üstün kılınmış olmaktadır. Bu arada Doğu'nun geri

[117] Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya**, İstanbul, Der Yayınları, 2000, s.247.
[118] Terry Eagleton, a. g. k., s.78.

kalmışlığı vurgulanarak da, Said'in 'pozisyonel üstünlük' dediği, Avrupa'nın ileriliğinin ikinci bir hegemonya düzlemi inşa edilmektedir. [119]

Said, Gramsci'nin hegemonya kavramını bir kültürel öncülük biçimi olarak tanımlar. Said'e göre Avrupa'nın diğer kültürlere üstün olduğu iddiası oryantalist söylemi mümkün kılar ve Avrupa'nın kültürel hegemonyasını besler.

Hegemonya, sanayileşmiş Batı'daki kültür yaşamını anlayabilmek için zorunlu bir kavramdır. Oryantalizmin kalıcılığını, gücünü kazandıran da hegemonya ve daha çok da mevcut işleyen kültürel hegemonyanın sonuçlarıdır.[120] Bu bağlamda oryantalizm hegemonya ve hegemonyanın kültürel düzeni içersinde işlenmelidir. Oryantalizmin hegemonik yapısı, tarihsel süreç içinde sanat alanında etkili olmuştur. Sanat ürünleri aracılığıyla Batı, Doğu üzerinden güç kurma yoluna girmiştir. Bu noktada 'Oryantalizmin Etkinlik Alanı' başlığı altında, Oryantalizmin sanattaki vurgusu ele alınacaktır.

## 3. ORYANTALİZMİN ETKİNLİK ALANI

Kâşifler, misyonerler, tacirler, askerler, sanatçılar, bilim adamları, Doğu'ya geldiler; Doğu'yu düşündüler, Doğu'nun gerçeklerini incelediler. Öyküler, şiirler, gezi yazıları, resimler, araştırmalarla Doğu'ya dair geniş bir eser koleksiyonu oluşturdular.

Oryantalizm ile Doğu üzerine geniş bir literatür meydana geldi. Kültürlerin birbirleri ile teması, toplumların yaşama biçimlerini de etkiledi. Yaşamdaki bu dönüşüm, sanatta da yansımasını buldu.

[119] Hasan Bülent Kahraman, a. g. m., s.164.
[120] Edward W. Said, a. g. k., s.16.

Bu bölümde alt başlıklar dâhilinde, Doğu-Batı etkileşiminin yaşamdaki etkisi ve buna paralel olarak meydana gelen dönüşümün farklı sanat alanlarındaki yansıması kısaca anlatılacaktır.

## 3.1. BATI YAŞANTISINDA DOĞU İLGİSİNİN YAYGINLAŞMA SÜRECİ

Avrupa'da soyut bir Doğu kavramından Osmanlı-Türk ikiliğine geçişte diplomatik ilişkilerin payının büyük olduğu görülür. 1453 yılında Konstantinopolis'in Osmanlılar tarafından alınması Rönesans dünyasında yeni bir jeopolitik düzenin başlangıcı oldu. Bu olay 1492'de Christopher Columbus'un Amerika'yı keşfi ile birlikte modern dünyanın kuruluşunun iki belirleyici anından biriydi.

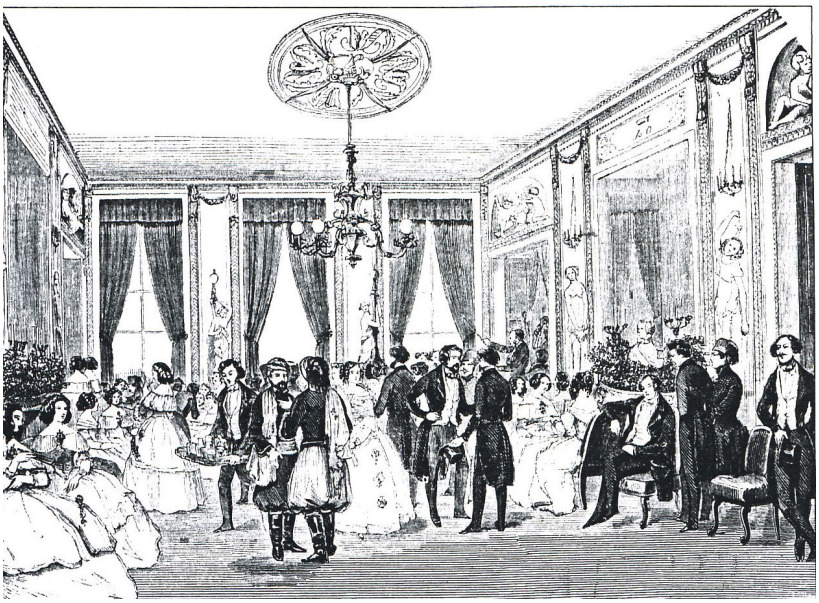
Avrupa ulusları yeni kıtalar keşfedip zengin topraklara sahip oldukça, Avrupa'da kendilerini İslam'ın yeşil bayrağı ve beyaz Osmanlı hilali altında ilerleyen bir imparatorluğun tehdidi altında buldular. Varsıl ve kültürlü Bizans (Doğu Roma) İmparatorluğu, öyle çok açgözlülük ve dinsel mücadelelere maruz kalmıştı ki, sonuçta Hıristiyan dünyası ile hiçbir ortak yanı olmayan bir imparatorluğa yenik düştü. Bizans İmparatorluğu'nun Osmanlı'ya karşı düşüşü, Batı kültürü üzerinde derin bir etki yarattı.[121] Columbus, Amerika'ya (Batı'ya) yolculuğa çıktığında amacı Hindistan'a (Doğu'ya) varmaktı. Bugün ise, Hindistan veya Çin coğrafi olarak A.B.D.'nin Batısında yer almalarına rağmen, dünyanın Doğusunda kabul ediliyorlar. Bu ülkelerin böyle konumlanışı bize 'dünyanın' neresi olduğunu sordurtuyor.[122]

İkinci Viyana Bozgunu ve 1699 yılındaki Karlofça Antlaşması'yla Osmanlı Devleti'nin Avrupa karşısındaki üstünlüğü artık sona ermiş ve Osmanlı, Avrupa'nın en azından askeri alanda kendisinden ileride olduğunu kabul etmek zorunda kalmıştır. Bunun sonucu olarak da Osmanlı Devleti Batı'ya açılmaya başlamıştır,

[121] Gerard-Georges Lemaires, **The Orient in Western Art,** Köln, Könemann, 2001, s.20.
[122] F. Keyman, M. Mahmut, M. Yeğenoğlu, a. g. m., s.7.

yani "Osmanlı batılılaşması, Batı'yı hayranlıkla değil, zorunluluk nedeniyle tercih etmiştir."[123] Avrupa'da Doğu'ya olan ilginin 1840'lı yıllarda yaygınlaştığı izlenir. Bu dönemde Doğu gezginleri, davranışları, eşyaları, anılarıyla merak konusu haline gelmişlerdir. Toplumda böyle bir ayrıcalık kazanmış kişiler bir araya gelerek geceler, 'Doğu geceleri' düzenlemişlerdir.

Doğu'ya duyulan ilginin bir göstergesi olarak, 1843 yılı Ağustos ayının güzel bir yaz gecesinde sanatçıların ve gezginlerin Paris'te bir mimarın evinde bir toplantı düzenlediklerinden bahsedilir. Divandan başka bir mobilyanın bulunmadığı, çiçeklerle süslenmiş zarif bir çadırda geçen bu toplantıya tüm davetliler Doğu giysileriyle katılmışlardır. Doğu dillerinin konuşulduğu toplantıya katılan Doğu gezgini desinatör Karl Girardet geceyi, *L'Illustration* dergisinde yayınlanan deseninde yansıtmıştır.[124]



**Resim 1** 'Paris'te bir Doğu Kulubünün Açılışı', L'lllustration, 4 Nisan 1846.

[123] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1995, s.24.
[124] Semra Germaner, Zeynep İnankur, a. g. k., s.45.

Düzenlenen Doğu gecelerinde tiyatro oyunları da yer almaktaydı. *L'Illustration* dergisinin 4 Mayıs 1844 tarihli sayısında Academie Francaise'de düzenlenen Paris'te bir Doğu Gecesi'nde, M.Scribe'in bir perdelik vodvili Ayı ve Paşa'nın oynanacağı bildirilir; ancak böyle oyunların sahnelenmesinin İstanbul'da Saray tarafından hoş karşılanmadığı, özellikle sahnede haremin içinin gösterilmesinin yasaklandığı bilgisi belgeler arasında yer alır.[125] Mevcut kısıtlamalar, Batılının hayal gücünün de gelişmesine sebep olur.

19. Yüzyılda Batı ülkelerinin güzel sanatlar alanında düzenledikleri sergiler dönemin kültürel yapısını pek çok yönden etkilemiştir. Batılı izleyici ilk kez Doğu dünyasının kültür ürünlerini görme fırsatını elde etmiştir.

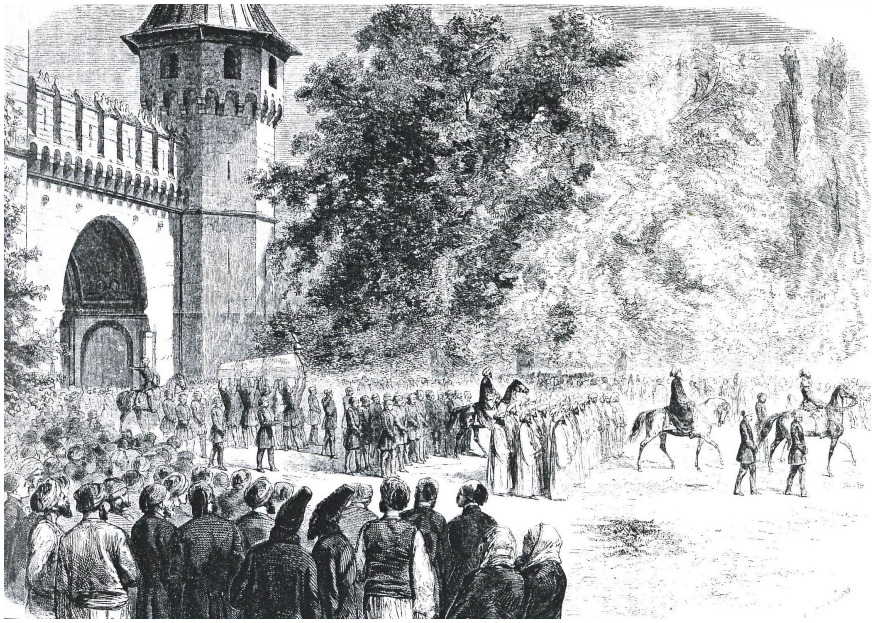
Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ilk uluslar arası sergi, 1851 Londra Sergisi'dir. İstanbul'dan Londra'ya gönderilecek eşyalar gemiye yüklenmeden önce, kısa bir süre İstanbul'da sergilenmiştir. Sergi, Türkiye'de bu anlamdaki ilk sergi olarak değerlendirilir.[126] 1855 Paris Sergisi 19. Yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın siyasal yaşamında olduğu kadar sanatsal yaşamında da Fransa'nın ağırlıklı bir konuma sahip olduğunu göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ikinci uluslar arası bu sergide Delacroix, Corot, Millet, Daubigny, Gerome tablolarını sergileyen sanatçılar arasındadır. 1867 Paris sergisi ise, Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı bir diğer önemli sergidir.[127] Fotoğrafa da yer verilen sergide Abdullah Biraderler, aralarında Sultan Abdülaziz'in fotoğrafının da yer aldığı bir seri portre ve dört panoramik İstanbul görüntüsü sergilemişlerdir. Halı, mobilya, silah, giysi ve diğer küçük eşya alanında da çeşitli zenginlikler sunan Osmanlı Pavyonları, o yılların mimariden, resim sanatına, fotoğraftan giyim kuşama kadar Batı yaşam tarzını ve sanatını etkileyen Doğu modasının pekişmesinde büyük rol oynamıştır.[128]

[125] A. g. k., s.46.
[126] A. g. k., s.47.
[127] A. g. k., s.48.
[128] A. g. k., s.50.

Gerçekleştirilen sergiler, Batı'nın Doğu ilgisinin artmasına sebebiyet verir. Batı, Doğu'yu sanat aracılığıyla tanır olmuştur.

Batı'daki Doğu ilgisine bağlı olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul, dönemin yabancı gazete ve dergilerinin vazgeçilmez konusu olmuştur. Bu yayınlarda günlük olaylar adı altında geleneksel bayramlar, kutlama ve törenler, Batılı desinatörler tarafından çizilmiştir. Bu dönemde Osmanlı sultanlarıyla ilgili her türlü bilgi Batı'da ilgiyle karşılanmıştır. Sultanların tahta çıkışlarının yıl dönümleri ya da düğünler de kent yaşamını canlandıran ve herkesin izlediği olaylardır.

> "10 Temmuz 1861'de yazılmış olan haberde, İstanbul'da gerçekleştirilmiş son iki görkemli törenden bahsedilmekte ve yaşanan olayların olabildiğince doğru betimlenmesinin yapılmaya çalışılacağı anlatılmaktadır. İlk desende, Sultan Abdülmecid'in cenaze alayı Topkapı Sarayı'ndan çıkarken betimlenmiştir."[129]



**Resim 2** Montani, "Abdülmecid'in Cenaze Alayı", L'lllustration, 3 Ağustos 1861.

[129] A. g. k., s.52.

*L'Illustration'*un aynı sayısında yer alan ikinci resim, yeni Sultan Abdülaziz'in tahta çıkması nedeniyle kılıç alayından dönerken Topkapı'dan kente girişini betimler.[130]

**Resim 3** 'Abdülaziz'in Tahta Çıkması ve İstanbul'a Girişi', L'lllustration, 3 Ağustos 1861.

İstanbul'da kendi içlerinde Batılı tarzda bir yaşam sürdüren Levantenlerin ve Avrupalıların Galata ve Pera'daki elçilik binalarında balolar düzenledikleri bilinmektedir.

[130] A. g. k., s.54.

### 3.1.1. GEZİ KOŞULLARININ GELİŞMESİ

Anavatanını seven insan, narin bir çaylaktır henüz;
her toprağı kendi yurdu gibi gören insansa çoktan
güçlenmiş demektir; ama kusursuz insan,
tüm dünyayı yabancı bir diyar gibi görendir.
St. Victorlu Hugo[131]

Her coğrafya kendi kültürünü oluşturur. Yerleşik her coğrafyanın bireyi, yer değiştirmesiyle birlikte öteki kültürle tanışma durumuna geçmiştir. Yüzyıllardan beri Doğu, Batılıların hayallerindeydi. Haçlı seferlerinden Doğu Akdeniz'i hedef alan yolculuklara, Kudüs'e yapılan hac yolculuklarından, ilk bilimsel keşif gezilerine kadar Avrupalıların Doğu tutkusu yerini korumuştur.

Modern Çağları hazırlayan ilk büyük örnek Marco Polo'dur: Venedik'ten İstanbul'a oradan İpek Yolu üzerinden Uzak Doğu'ya yönelen o büyük serüvencinin aktardığı bilgiler, kendi coğrafyasında ölçülmesi imkânsız bir merak uyandırmıştır.[132] Batı'dan Doğu'ya, sonrasında ise ters yönde doğan ve gelişen çekim alanlarında, pek çok gözü pek seyyahın başlattığı seferlerin, Öteki'nin karşılıklı tanınması yolunda katkılar getirdiği bilinmektedir.

Konstantinopolis Ortaçağda önemli bir cazibe merkezi olmuştur. Bu kent, ibadetle ilgili eşyalara, kutsal emanetlere çok önem veren ve dinsel inançlarının etkisiyle Doğu'ya yönelmiş bulunan hacıları her zaman kendine çekmiştir. Bu gezgin

[131] Taşkın Takış, "Oryantalizm Üzerine Tezler", **Doğu Batı Dergisi,** Sayı:20, Yıl:5, 2.Baskı, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2005, s.9.
[132] Enis Batur, "Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk", **Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk İstanbul ve Anadolu'da Batılı Gezginler,** Haz: Enis Batur, İstanbul, Turkcell, 2001, s.10.

yazarların kaleme aldığı sayfalarda bir kent tablosu çiziliyor, bu da şehre prestij kazandırıyordu.[133]

18. Yüzyıl ortalarına kadar yapılan keşiflerin çoğu, hem kapsam hem de yarattığı etki açısından sınırlı kalmıştır. Doğu'ya yolculuk yapanların sayısı çok azdı ve araştırmalarının sonuçları da nitelik açısından birbirinden çok farklıydı. 19. Yüzyılda sanayi devrimi sonrası değişen dünya ile birlikte yeni bir dönem başladı. Demiryollarının ve buharlı gemilerin çoğalması ve gezi koşullarının düzelmiş olması, gezginlerin Avrupa dışına çıkabilmesi için daha fazla imkân sağladı.

Sanatçılar da 19. Yüzyılda seyahatlerini geliştirerek, uzun süreli seferlere çıkar oldular. Bu dönemde İstanbul ve Kahire gibi bazı kentler gezgin sanatçılar için daha kolay yaşanır bir hale geldi. Alger, Trablus, Beyrut, İskenderiye, İzmir ve İstanbul gibi liman kentlerine deniz ulaşımı olduğundan, buralara geziler düzenlenebiliyordu. 18. ve 19. Yüzyıllarda İstanbul, ticaret gemilerinin sıklıkla uğradığı bir limandı.

1835 yılında başlayan Marsilya-İskenderiye seferlerine, 1841 yılında kurulan Thomas Cook şirketi konforla birlikte yeni limanları da ekledi. Böylece buharlı gemilerin rotaları tam bir Akdeniz turunda tüm meraklıların hayal dünyalarını gerçekleştirmeye hazırdı. Düzenlenen turlarla Batılı insanı, Kutsal Topraklara, Mısır'a ve Anadolu'nun Ege kıyılarına, Marmara'ya ulaştırıyordu.[134] Ulaşım araçlarının mesafeleri kısaltmasıyla birlikte, sosyal yaşamda da değişim başladı. Açılan fuarlar ve insanların ilgilerinin farklı kültürlere çekilmesi sonucu, toplu seyahat etme durumu önem kazandı.

---

[133] Jean Ebersolt, **Bizans İstanbulu ve Doğu Seyyahları,** Türkçesi: İlhan Arda, İstanbul, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1999(2.Baskı), s.51.
[134]Engin Özendes, **Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004(2.Baskı), s.33.

İstanbul'a yapılan karadan ilk toplu turistik seyahat, Orient Express'in 1883 yılındaki seferiyle başladı. Böylece, Orient Express Doğuya seyahatin bir simgesi halini aldı. İstanbul'un büyük otelleri, kafeteryaları, mağazaları yeni bir görünüm kazandı. Tamamlanan Sofya-İstanbul hattından sonra Orient Express ilk kez 1 Haziran 1889'da İstanbul garına geldi.[135] Orient Express ile ve Akdeniz'den gemilerle gelen yolcular, artık kendi ülkelerinde de Doğu temalı yaşamla ilgilenmeye devam eder hale gelmişlerdi.

**Resim 4** Orient Express Logosu

Doğu ilgisi, yayılmaya devam ediyordu. Yolcular kendi ülkelerinde Orient konulu operaları izlemeye gidiyorlardı. Yüz binin üzerinde Avrupalı göz kamaştıran Osmanlı başkentine yerleşti. Günlükler ve seyahat anıları kitaplara dönüşmeye başladı. Artık Avrupalılar Doğu'yu yalnızca seyahatnameler ve Bin bir Gece masallarından edindikleri izlenimlerle sınır ve kural tanımayan hayallerinde değil, gerçek yüzü ile tanımaya başlamışlardı.[136] 19. Yüzyılın orta ve sonlarına doğru, Avrupalı kolonici güç yapılarının ve turizmin, egzotik referansı Batı hegemonyasının bir emaresi haline dönüştürdüğü bir zamanda Doğu'ya seyahat eden oryantalistler ellerinde olmadan, ya 'otantik' Öteki'yi bulma takıntısı veya kaybolma ve zihin karışıklığı hissini üreten zaman ve mekânda yer değiştirme tecrübesini yaşadılar.[137]

[135] A. g. k., s.44,45.
[136] A. g. k., s.48.
[137] Ali Behdad, a. g. k., s.32.

Gezi koşullarının gelişmesi ve Doğu'ya yapılan seyahatler ile farklı bir dünyanın kapıları açılmış oldu. Batılı sanatçı, tanıştığı yenidünyayı ürettiği eserlerine yansıttı. Bu noktada, yaşamdaki değişim sanata yansıması üzerinde durulacaktır.

## 3.2. SANAT YAPITINDA ORYANTALİST BAKIŞ AÇILARI

Oryantalizm, farklı dallarda, farklı üsluplara sahip sanatçıların eserlerinde somut biçimini aldı. Batı, Doğu medeniyetlerinin yaşantısını ürettiği sanat eserlerine yansıttı. İnsanoğlu, tarih boyunca birbiri ile etkileşim içinde oldu. Sanat da, ilk olarak bu etkileşimin sonucu, farklı kültürlerin birbirlerine etkisi ile gelişti.

Doğu ve Batı'nın sanat alanında birbirini etkilemesi Antik Çağ'a dayanır. Bu çağda sanatsal etkileşim en saf, en hesapsız biçimiyledir. Bu dönemde medeniyetler birbirlerinden salt görsel veya uhrevi yönden etkilenirler. Ticari gemiler yalnızca sanat elçiliği yapmaz, tanrıları da taşırlar. Anadolu'nun tanrıları Yunanistan'da, Yunanistan'ın tanrıları da Anadolu'da kabul görür. Çok tanrılı dönem, yarattığı hoşgörüyle sanatın kültürlerarası etkileşiminde önemli rol oynamıştır. Binlerce yıl hemen hemen hiç değişmeden sürecek olan sanatsal üsluplar, doğulu despotların yönetimi altında doğdu.[138] M. Ö. VI. Yüzyılda, Yunanlılar sanatta bir devrim başlattılar. Yunanlı sanatçılar, taştan heykeller oymaya başladıkları zaman, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları noktadan işe koyuldular. Mısırlı örnekleri inceleyip onlara öykündüklerini; Mısırlılardan, ayakta duran bir adam figürünü kurmayı, vücudun değişik bölümlerini ve bu bölümleri tutan kasları ortaya çıkarmayı öğrendiklerini gösteriyor.[139] Ortaçağ'da, Doğu'da, Hıristiyan, Bizans ve

[138] Yasemin Erengezgin, "Doğu ve Sanatının Batı Plastik Sanatlarına Etkisi", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2002, s.3,4.
[139] E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü,** Türkçesi: Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004(4.Basım), s.78.

İslam Arap dünyalarında geliştirilen uygarlık; ticaret, hac yolculukları ve özellikle Haçlı Seferleri ile Batı'ya yansıdı.

Sanat, gerçek yeniliği sunduğu gibi sık sık zaten paylaşılan yaşantıların ifadesi ve simgesi oldu. Sanatın yaptığı şeylerden biri, başka insanların yaşantılarının, ahlaklarının, coşkularının resimlerini göstermek gibidir; bunlar yeterince bizimkiler gibiyse bizimkilerin de gerçekliğine ve dünyada bir yeri olduğuna bizi inandırır.[140] Ancak, oryantalizmin sanata olan izdüşümü görece daha farklı bir yol izlemiştir. Benzerlik yerine, farklı olanın egzotikliği ve bilinmezliği, onun cazibesini artırmıştır. Böylece, hayallerde üretilen Doğu imgesi, sanatta yansımasını bulmuştur.

Said, *Şarkiyatçılık'ta* Avrupa'nın 'egzotik' Ötekinin jeopolitik açıdan farkındalığını ekonomik, sosyolojik, antropolojik, tarihi ve felsefi metinlerle ve de estetik temsille nasıl yaygınlaştırdığını, bütün bunların gücün söylemini heterojenleştirerek Doğu'nun sömürgeleştirilmesini sağladığını ortaya koyar. Said, kültürün, birçok ilgi alanının ifade edildiği ve bir anlamda askeri, ekonomik ve politik yollarla bağlantısı kurularak karmaşık bir egemenlik sisteminin üretildiği verimli bir yer haline nasıl geldiğini anlatır.

> "Aralarında ozanların, romancıların, felsefecilerin, siyaset kuramcılarının, iktisatçıların, imparatorluk yöneticilerinin de olduğu kalabalık bir yazarlar topluluğu, Şark'a, Şark insanına, törelerine, "aklına", yazgısına vb. ilişkin kuramları, destanları, romanları, toplum betimlemelerini, siyasal kayıtları işleyip inceltirken Doğu ile Batı arasındaki temel ayrımı başlangıç noktası saymıştır."[141]

> "Oryantalistler için, Doğu'nun tarihini, güncelini, edebiyatını, siyasi kurumlaşmasını incelemek, 'bizim' zıddımız hatta düşmanımız olan, 'bize' tabi olmayı hak eden gayri medeni bir kültürü incelemek anlamına geliyordu. Burada oryantalistlerin, teorik merak kadar himayeci tepeden bakışı da görülmektedir. Oryantalistler, çoğu zaman kolonyalist ordularla birlikte işgal edilen yerlerde rahatça araştırma yapmışlardır. Kısacası, kendi hiyerogliflerini okumasını bilmeyen

[140]Ken Baynes, **Toplumda Sanat,** Türkçesi: Yusuf Atılgan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004(2.Baskı), s.203.
[141] Edward W. Said, a. g. k., s.12.

> Mısır, Batı için gizemli bir bilgelik kaynağı olarak görülmüştür. Büyük oryantalist Champollion-Figeac, hiyeroglifleri deşifre etmenin yöntemini bulduğu sırada Batı için Mısır, askeri-siyasi, ideolojik-bilimsel iktidar gücünü ispatlayabildiği bir nüfuz alanına dönüştürülmüştü."[142]

> "Özellikle İngiltere ve Fransa'nın bölgedeki politik ve ticari çıkarları, Napolyon'un 1798 Mısır Seferinden 1869 yılında Süveyş Kanalı'nın açılışına kadar geçen süre içinde, bu ülkelerin sanatçılarına ve yazarlarına, oryantalizm konulu çalışmalarıyla yaşamlarını sürdürebilmeleri için gerekli finansman desteğini, dolaylı yollardan da olsa garanti etmekteydi. Bir başka deyişle Batı'da hüküm süren bu abartılı oryantalizm, aslında devlet politikalarından beslenen bir akımdı."[143]

Oryantalizm ana başlığında da sorunsallaştırıldığı üzere, konu ile ilgili farklı görüşler söz konusu. Oryantalizmin sanat ürünlerine olan etkisi de, farklı tartışmalara açık bir konu.

> "Said'in eleştirilerinin bazı oryantalistlerin kendilerine yönelik olduğu zaman biraz fazla acımasız olduğuna inanıyorum. Buradaki muğlâklık, insanın bu sanatçıların, araştırmacıların ve yazarların oryantalizmin oluşumunda oynadıkları rolü nasıl değerlendirmek isteyeceğinden kaynaklanır. Eğer insan onları oryantalizmin yaratılışının ardındaki beyinler olarak görürse, o zaman canice veya en azından son derece ahlak dışı bir plana etkin olarak katılımından suçlu oldukları kesindir; ama kendileri de bu anlayışın ürünü idilerse, o dönemde Batı dünyasının tamamına hâkim olan yaklaşımı tekrarlamaktan ne kadar sorumlu tutulabilirler ki?"[144]

Said kültürel ürünleri, özellikle Doğu'nun söz konusu olduğu hâkimiyet politikalarına vurgu yapan bir mercekten incelemenin önemini arttırmıştır. Resim ve mimari Said'in meydan okumasına karşılık vermiş ve şaşırtıcı olmayan biçimde, *Oryantalizm*'de kurulmuş olan modeli takip etmiş, böylece bir "Orient" inşa edilmesine katkıda bulunan sanat eserlerinin analizine girişmişlerdir.

Doğuya dair üretilen sanat, ürünlerini öncelikle edebiyat alanında vermiştir. Doğulu gezginlerin kaleme aldığı metinler, bu ürünlerin ilk örneklerini oluşturur.

---

[142] Oliver Kontny, a. g. y., s.133.
[143] Bahattin Öztuncay, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları,** Cilt 1, İstanbul, Aygaz, 2003, s.51.
[144] Edhem Eldem, **Doğuyu Tüketmek,** İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2007, s.13.

Daha sonraki dönemde ise, mimari ve resim alanlarında oryantalist üsluptaki eserler dikkat çeker. Bu bağlamda bu çalışmada da, sözü geçen sanat alanlarındaki oryantalist üslup ele alınacaktır. Oryantalizmin farklı sanat dallarındaki yansımaları, çalışmanın ana konusu olan Oryantalist yapıdaki 'Fotoğraf' örneklerini ele alırken daha zengin bir perspektiften bakabilmek amacıyla incelenmiştir.

Batı'nın Doğu merakı, mevcut diğer sanat dallarının ardından fotoğrafta da etkisini göstermiştir. Fotoğrafın sahip olduğu teknik olanaklar, farklı dünyalara 'sahip' olmanın aracı haline gelmiştir. Hayal edilen imgelerin oluşturulmasıyla üretilen ışıltılı tablolar, yerini fotoğraf karelerine bırakmıştır. Fotoğraf, gravürün, resmin ve seyahatnamenin en temel mirasını, kendi üslubuyla sahiplenmiştir. Fotoğrafın ortaya çıkışıyla birlikte, gerçekliği değerlendirebilmek için de yeni bir mecra oluşmuştur.

Bu kapsamda, konuya dair nesnel bir bakış açısıyla oryantalizmin sanattaki bazı örneklerini ortaya koymak yol gösterici olacaktır. Alt başlıklar halinde, edebiyat, mimari ve resim alanında ortaya konan eserler ele alınacaktır. Oryantalizmin fotoğraftaki örnekleri ise, ayrı bir bölüm halinde değerlendirilecektir.

### 3.2.1. EDEBİYAT ALANINDA ORYANTALİZM

18. Yüzyılda Doğu'ya olan kısıtlı gezi koşullarına rağmen, kimi seyyahlar bu hayallerinde yaşattıkları dünyaya ulaştılar. Doğu'ya karşı belirli bir ilginin gelişiminde yazdıklarıyla dikkat çektiler. Doğu, önce metinlerde keşfedildi.

Said, "Şarkiyatçılık" adlı kitabında, Doğuculuğu edinilmiş, öğrenilmiş bir alan olarak tanımlar. Alan çoğunlukla gizli bir mekândır. Temsil düşüncesiyle teatraldir. Orient, bütün Doğunun içine hapsedildiği sahnedir. Bu sahneye rolleri, temsil etmek olan oyuncular çıkacaktır. Bu Şark sahnesinin derinliklerinde, tekil öğeleriyle inanılmaz zenginlikte bir dünya yaratan müthiş bir kültürel repertuar

bulunur. Avrupa'nın imgelemi büyük ölçüde bu repertuardan beslenmiştir. Ortaçağ ile 18. Yüzyıl arasında Ariosto, Milton, Marlowe, Tasso, Shakespeare, Cervantes gibi büyük yazarlar eserlerinde Şark'ın zenginliklerinden yararlanmışlardı.[145]

15. Yüzyılda Osmanlı dünyasını yerinde görerek betimleyen eserlerin birincisi Mainz Piskoposu Bernard von Breydenbach'ın 1483'te Kutsal Topraklar'a yaptığı hac gezisinin anlatıldığı Sanctae Peregrinationes (1486) adlı gezi kitabıdır.[146] Tournefort'dan Flaubert'e Nerval'e; Melville'den Mark Twain'e Andersen'e; çağdaşlarımızdan Victoria Sackville-West'den Michel Butor'a Goytisolo'ya, İstanbul'a ve Anadolu'ya yönelmiş yüzlerce ünlü gezginin kaleme aldığı izlenim metinleri yer alıyor.[147] Tavernier veya Grelot gibi seyyahlar, Piton de Tournefort'un botanik derlemeleri, Paul Rycaut ve Şövalye d'Arvieux gibi Doğu Akdeniz'de uzun süre yaşamış kişilerin hatıraları veya d'Herbelot'nun Doğu hakkında ansiklopedik anlamda bilgi toplama çalışmaları türünden çabalar, genel anlamda Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde kalan bir coğrafyayı konu alan ve genellikle çok tekrarcı olan bir edebiyatın en ilgi çekici örnekleri arasında sayılabilir.[148]

Fransız kralının mabeyincisi ve coğrafyacısı Nicolas de Nicolay, 1551 yılında Fransız elçisi Gabriel d'Aramon'la birlikte İstanbul'a gelmiştir. Kitabında, 'seyahat etmek insanın görevidir. Çünkü uzak ülkelere yapılan bu tür gezilerle ve kurulan iletişimle dünyanın tüm değişik ulusları birbirleriyle yakınlık kurar ve birbirine alışır' diyen Nicolay'ın amacı, Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin önyargılı görüşleri değiştirecek nesnel bir izlenim yaratmaktı. 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması'ndan sonra, Türk tehdidinden kurtulan Batı dünyası, Doğu ile daha rahat ilişkiler kurmuştur. Gezi kitaplarında basmakalıp konuların hala egemen olmasına rağmen, yüzyılın ortasında, Jean de Thevenot(1633-1667) gibi daha dikkatli gezginlerin yazdığı kitaplar, bu geleneğe yeni bir bakış açısı getirmiştir. *Thevenot*

[145] Edward W. Said, a. g. k., s.72,73.
[146] Semra Germaner, Zeynep İnankur, a. g. k., s.13.
[147] Enis Batur, a. g. m., s.10.
[148] Edhem Eldem, a. g. k., s.16.

*Voyage du Levant* adlı eserinde, Hıristiyan ülkelerinde pek çok insanın, Türklerin şeytan, barbar, dinsiz ve imansız olduğuna inandığını, ama onları tanımış, onlarla konuşmuş olanların daha farklı bir düşünceye sahip olduklarını, çünkü Türklerin iyi insanlar olduğunu söyler.[149]

Oryantalist turist rehberi 19. Yüzyılda Fransa ve İngiltere'de aynı zamanlarda ortaya çıkmıştır. Jean-Claude Berchet'in ileri sürdüğü gibi Fransa'da, Marchebeus'un 'Paris'ten Konstantinopolis'e Buharlı Vapurla Seyahat; Yeni Güzergâhın Elli Resmiyle Birlikte' (1839), bunların ilkiydi. Hemen 1846 yılında Quentin'in daha pratik Doğu Rehberi onun yerini aldı.[150] 19. Yüzyılın ikinci yarısında yayınlanan turist rehberleri, daha önceki seyyah edebiyatı örneklerinden apayrıydı. 18. Yüzyıl gezi yazılarının veya dönemin büyük yazarlarının oluşturduğu çağdaş yolculuk edebiyatının tersine, hem metin hem de görsel olarak çok monoton bir tarza sahiptiler. Daha erken dönemlerin yolculuk edebiyatının amacı, yolculuk yapma deneyimini yaşayamayacak olan okuyuculara bu egzotik yabancılık duygusunu tattırmaktı.

Turist rehberi, modern oryantalist bir söylem olarak, Doğu'nun temsilinde aynı anda birçok farklı epistemolojik alana ait, dağınık, heterojen bir metindir. Tarihsel bilgi, Doğu'yu bir daha ele geçemeyecek geçmişine yerleştirirken coğrafi veriler, uzamsallığına işaret eder; etnografik notlar ve raporlar Doğuluları karakterize eder ve mimari detaylar yaşadıkları çevreyi tanımlar. Ancak, Doğu'yu 'temsil eden' bir söylem olarak turist rehberini benzer söylemsel fonksiyonu olan seyahatnameden en keskin şekilde ayıran, konuşan öznenin konumudur. Turist rehberi, beyanatlar ve bunların sözcülerini birbirinden ayıran bir söylemdir.[151] Gezginlerin seyahatleri ve tasvirlerindeki birbirinden bağımsız aktarımlar zamanla yerini Batı'nın Doğu'yu görmek istediği gibi bir atmosfere bırakmıştır.

---

[149] Semra Germaner, Zeynep İnankur, a. g. k., s.15.
[150] Ali Behdad, a. g. k., s.68.
[151] Ali Behdad, a. g. k., s.69,70.

Lord Byron'un haremleri, sultanları anlatan şiirleri, Samuel Taylor Coleridge'in Kubla Han'ı, Thomas Moore'un Lalla Rookh adlı Hindistan'da geçen aşk öyküsü, Doğu'nun genel havasının bileşenlerini oluşturuyordu. Victor Hugo, Theophile Gautier gibi yazarlar İspanya'ya yönelmişti. Diderot, Defoe ve İstanbul'da uzun süre bulunmuş olan Pierre Loti gibi yazarlar da uzak ülkelerdeki yaşam biçimlerini Batı'ya ulaştıran kişilerdi.[152]

Oryantalizmin kendi gücü ve etkinlik alanı, Doğu'ya ilişkin bir kesin olgusal bilgiler yığını üretmekle kalmadı, bir tür ikincil bilgi düzeyi de doğurdu. Bunun hoş bir sonucu, 19. Yüzyılın pek çok önemli yazarının Doğu hayranı olması oldu: Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, FitzGerald ve benzerlerinin yapıtlarıyla örneklenen bir Oryantalist yazını doğdu.

Nerval ile Flaubert, genel kültürel tutumlarına ek olarak, yönelimleriyle, Doğu'ya kişisel bir mitoloji taşıdılar. İkisi de hayal mahsulü bir eskillik ve egzotiklikle sağlanacak bir tazelenmenin peşindeydiler. Ancak ikisi için Doğu'ya hac yolculuğu yapmak, görece kişisel bir şeyleri aramaktı: Flaubert, dinlerin, tasavvurların, klasik çağın kaynağı olan yerlerde, Jean Bruneau'nun ifadesi ile bir 'anayurt' arıyordu; Nerval ise, kişisel düşlerinin izlerini arıyordu.[153] Nerval'in 'Doğu'da Seyahat' adlı yapıtı, giriş bölümü ile oryantalist seyahatnamedeki seyahat yazılarından turist rehberliğine doğru söylemsel değişimlerin başlangıcını oluşturur. Bu anlamda 'turist' kelimesini ilk kullanan kişinin Nerval olması bir tesadüf değildir. Nerval'in özlemi, bilinmeyen ülkelere gitmenin 'gerçek' macerasının mümkün olduğu zamana duyulan bir nostalji ve 'turist' kelimesinin küçültücü kullanımı, oryantalist kimliğindeki devamsızlığın bir işareti olarak ele alınabilir. Bunlar, çeşitli zorlukları göz önüne alarak yeni 'bilgiler', romantik karşılaşmalar ve egzotik

[152] Turgut Saner, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm",** İstanbul, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, s.7.
[153] Edward W. Said, a. g. k., s.192.

tecrübeler edinmeye giden seyyahların giderek ortadan kaybolduğunu ilan ediyor.[154] Nerval'in Konstantinopolis'e yaptığı yolculukta, kendini hikâyenin içine dâhil eden bir özne bulunmaktadır.

> "İstanbul ne garip bir şehir! Haşmet ve sefalet, gözyaşı ve sevinç; her yerden çok hüküm sürer burada, ama her yerden çok da serbestlik var; birbirinden fazla nefret etmeden dört ayrı ulus burada yaşar. Türkler, Ermeniler, Rumlar ve Yahudiler… Aynı toprağın çocukları olan bunlar, Fransa'da çeşitli illerimiz ya da partilerimiz insanlarının birbirlerine olan tahammüllerinden çok daha iyi geçinirler."[155]

Doğu seyyahlarının yazdıkları bazı metinlerde, yaşanan görece değişim anlatılır.

> "Eskiden gaddar ve savaşçı olan Türkler, Asya uluslarına özgü tatlı ve sakin bir yapılanma gösteriyorlar artık. […]Doğu'da, despotluğun şiddetinden düşünceyi korumak için bulunan kinaye sanatı, asıl toprağına yeniden tohumu atılan bitkinin zenginliği ile hiç durmadan ortaya çıkıyor. Bu çizgilerin altında saklanan ahlak, soylulukların, özel yaşamın mutluluğunun ve özellikle çalışmamanın hor görülmemesini öğretiyor. Çalışmama havarisi, Doğuda her zaman dinlendiğinden emin; bunun en iyi kanıtı İstanbul'un dolaylarında görülüyor."[156]

Flaubert ise, Doğu'ya "Öteki" olanı aramaya gider. O, Doğu'yu keşfe çıkan bir "flaneur"dür.* Kahire yolculuğunda, Avrupalılığını gizleyen Doğulu kostümler ile devam eder. Flaubert'in kostümlerini annesine yazdığı mektupta tarif ederken, kılık kıyafetlerine dair hissedilen aşırılık hissi, onun Öteki olma arzusunun ifadesidir.

> "Pazenden kemer, gömlek, iç çamaşırı, kumaş pantolon, büyük yelek, geniş kravat ve geceleri ve sabahları olmak üzere hırka giyiyorum."[157]

---

[154] Ali Behdad, a. g. k., s.64.
[155] Gerard de Nerval, **Doğuya Yolculuk,** Türkçesi: Nurullah Berk, İstanbul, Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kitaplığı, 1974, s.45.
[156] Jan Potocki, "Türk Mektupları", **Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk İstanbul ve Anadolu'da Batılı Gezginler,** Türkçesi: Hande Nur, Haz: Enis Batur, İstanbul, Turkcell, 2001, s.35.
[157] Ali Behdad, a. g. k., s.95.
* **Flaneur:** (Fr. Sözcük) "avare gezgin", avare dolaşırken aynı zamanda çevrenin izlenimleriyle düşünce üreten kişi. (Walter Benjamin, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 81.)

Çağdaş yazarlardan Michel Butor ise, İstanbul'a ilk geliş öyküsünü anlatır. Betimlemelerinde kentteki kaosun izleri görülür.

> "Kendimi meydanda bulduğumda, kentin kulak parçalayıcı sesine kapıldım ve hiçbir şey duyamaz hale geldim, her taraftan taksilerin ve makaslarını gıcırdatan kırmızı, sarı ya da yeşil tramvayların gürültüsü ve bu doğulu Liverpool'un siyah cephelerinde bankaların değerlerini ilan eden, dört bir yana yayılmış afişler."[158]

Ali Behdad, 'Doğu Doğu'dur, Batı da Batı' dizesinin sahibi Rudyard Kipling'in hikâyelerindeki oryantalist söyleme vurgu yapar ve bu hikâyelerdeki hegemonik söylemi işaret eder.

> "Kipling'in anlatıcıları çoğunlukla kolonyal yazar ve kolonyalist-oryantalist söylem arasındaki ikiyüzlü ilişkinin tuhaf yorumlarıdır: Öykülerindeki bazı anlatıcılar histerik biçimde otoriter, güvenilir ve dünyadan bezmiş kolonyal uzmanlarken, 'Öteki' bazı anlatıcıları güçsüzleştirilmiş, mahrum edilmiş ve marjinalleştirilmiş yerlilerdir. Doğulların, hikaye anlatıcıları ya da sahiplere yönelik dramatik monologların konuşmacıları olarak kabul edilmesi, bence, Öteki için duyulan bir arzuyu-anlatısal, monolitik(yazarlık) söylemi 'diyaloglaştıran' arzuyu ifade ederken aynı zamanda yerlinin sesini kendine mal etmeye yönelik hegemonik bir dürtüyü işaret eder."[159]

Doğu hayranlığının güçlü hissedildiği 19. Yüzyılın edebiyat ortamında Victor Hugo, ünlü yapıtı *Les Orientales'*de, İslam dünyasının zihinler için olduğu kadar hayaller için de bir tür genel saplantı olduğunu söyler.[160] 18. Yüzyılda hayal edilen Doğu imgesi, yerini 19. Yüzyılda gidip görülen Doğu'ya bırakmıştır; ancak bu kez de sanatçılar anıların zenginleştirdiği bir imgelem dünyasını betimlemişlerdir.

Ernest Hemingway ise, Doğu'ya gelmeden önce, o güne kadar Batı kurumlarının ve kültürel yapısının ürettiği bir Doğu imgesini bavuluna çoktan

---

[158] Michel Butor, "İstanbul", **Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk İstanbul ve Anadolu'da Batılı Gezginler,** Türkçesi: Şule Demirkol, Haz: Enis Batur, İstanbul, Turkcell, 2001, s.225.
[159] Ali Behdad, a. g. k., s.132.
[160] Semra Germaner, Zeynep İnankur, a. g. k., s.36.

katlayıp koymuştur. Hemingway'in İstanbul seyahati üzerine yapılmış bir araştırmada, Batılı bakış kendini gösterir.[161]

Halit Ziya'nın 1908 tarihli romanı 'Nesl-i Ahir', başkahramanın Avrupalı bir yazarın "Orient" üzerine yazdığı bir kitap üzerine kavga etmesiyle başlar. Şairin keskin sesinin yanında çok daha uysal kalıyorsa da, bu kurgusal karakterin, bir tekneyle Marsilya'dan dönmekte olan iyi eğitimli bir Osmanlı erkeğinin hisleri de, Oryantalist yanlış anlamalara karşı isyan halindedir: "Ne zaman Doğu, özellikle de kendi ülkesi üzerine bir kitap okumaya başlasa, bırakmak istiyordu. Batılı yazarların gözlerini kamaştıran Doğu güneşi altında ve anlamadıkları bir dilin yarattığı bulanıklığı ortasında keşfetmeye çalıştıkları bir yaşam tarzına dair açıklamalarını gördükçe, sinirleri boşalır ve onların aptalca fikirleri ve birçok hataya yol açan kendini beğenmiş cesaretlerine isyan eden yüreği sızlardı."[162]

Sanattaki etkisini ilk olarak metinlerde, edebiyat alanında gösteren Doğu merakı, mimari yapılara da yansımıştır. Bir sonraki bölümde Mimari yapılardaki Oryantalist çalışmalar kısaca incelenecektir.

### 3.2.2. MİMARİDE ORYANTALİZM

Doğu'ya yapılan seyahatlerin bir etkisi de mimarlık alanında görülür. Oryantalizm, 19. Yüzyılın ilk yarısında Avrupa mimarlığında da etkisini göstermiştir. Oryantalizm, Batı'ya Uzakdoğu ile Doğu ve Batı İslam ülkeleri mimarlıklarına ait biçimleri malzeme olarak sunmuştur.

Batılı sanatçılar Çin Tarzı (Chinoiserie) ve egzotisizmden etkilenmişlerdir. 17. Yüzyılın sonu ile 18. Yüzyılın başında İngiltere'de birçok mekânın duvarı

[161] B. Babür Turna, a. g. m., s.229.
[162] Zeynep Çelik, "Speaking Back To Orientalist Discourse", **Orientalism's Interlocutors - Painting, Architecture, Photography**, Editors: Jill Beaulieu, Mary Roberts, USA, Duke University Press, 2002, s.20.

Uzakdoğu'dan getirilen Çin motiflerine sahip duvar kâğıtlarıyla kaplanıyordu. Çin bahçecilik zevki İngiltere'den sonra Fransa'ya ve daha sonra da İskandinavya'ya ulaşmıştır.[163]

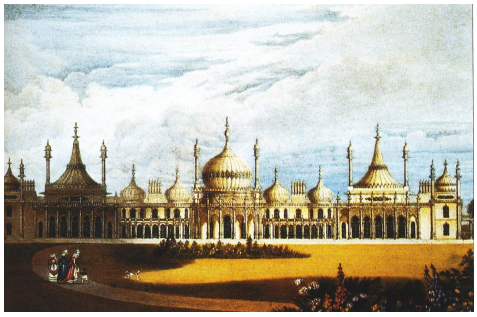
Pagoda* ve köşkler geç 18. Yüzyılda İtalya'da da ortaya çıkmış ve yaygınlık kazanmıştır. İtalyan bahçelerinde inşa edilen oryantalist köşklerden bugüne gelebilen bir tanesi Brignano Gera d'Adda'da bulunmaktadır.[164] Barok sahneleme alışkanlıklarına ve Rokoko dekorasyon öğelerine, başta Çin olmak üzere Uzakdoğu bileşenleri aşılanmış ve yaptıranların 'bir başka dünya'ya, 'uzak diyarlar'a kaçış özlemlerine yanıt niteliğinde yapılar ortaya çıkmıştır. Bu denemeler oryantalist mimarinin erken evresini oluşturmuş, bir süre sonra aynı deneme ortamına doğu ve batı İslam ülkelerinin sanat ve mimarlıkları da dâhil edilmiştir. 18. ve 19. Yüzyıl Avrupa mimarlığında Oryantalizm ile egzotisizmin en azından başlangıçta özdeş kabul edildiği görülmektedir.[165] 19. Yüzyılda Yunan, Romanesk, Gotik ve Barok gibi üslupların yanında Uzakdoğu, Hint ve İslam etkileri de görülmüştür. Hint unsurunun ağırlıklı olduğu bir oryantalizm anlayışı 18. Yüzyılda İngiltere'de görülmüştür.

**Fotoğraf 1** Bahçe Köşkü (Brignano Gera d'Adda)

---

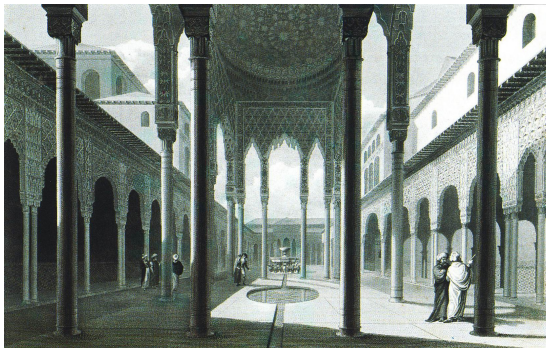
[163] Turgut Saner, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm",** İstanbul, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, s.7.
[164] Turgut Saner, a. g. k., s.9.
[165] A. g. k., s.11.
* **Pagoda :** Çin, Japonya vb. Uzak Doğu ülkelerindeki tapınak. http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF3FB36B5C02E7607F&KELIME=pagoda, (01.11.2008).

19. Yüzyılın başında Sezincote Malikânesi'nden esinlenilerek tasarlanan Hint üslubundaki bir diğer örnek Brighton'daki ünlü 'Kraliyet Köşkü'dür.[166] Oryantalizm akımı Amerika'da da etkisini göstermiştir. 19. Yüzyıl içerisinde Çin üslubunda yapılar inşa edilmiştir.



**Resim 5** Brighton'da Kraliyet Köşkü

Hint esinlenmelerinin yanı sıra İslam bileşenli Oryantalizm'in bir diğer kolu, Magrip-Endülüs mimarlığına, hatta doğrudan Elhamra Sarayı'na dayanır. Magrip sanatı ve mimarlığına dayanır. Suriye ve Emevi sanatının, kaynağından uzakta, yerel İspanyol ve Berberi geleneklerden de beslenerek oluşan Magrip sanatı ve mimarlığının Endülüs'teki anıtsal ürünlerinden ve doruklarından biri Granada'daki Elhamra Sarayı'dır.[167]

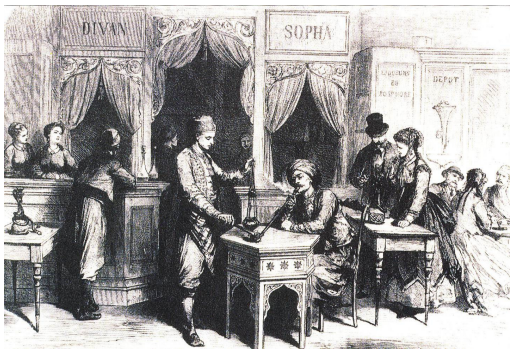


**Resim 6** Elhamra Sarayı 'Aslanlı Avlu'

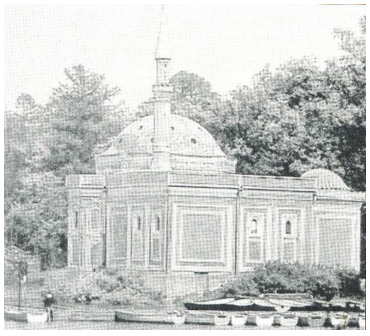
[166] A. g. k., s.13.
[167] A. g. k., s.15.

'Batı dışı' mimari üzerine araştırma ve yazılar Avrupa'da 19. Yüzyılın sonuna gelindiğinde hacmi oluşturmuştu. Osmanlı mimarlığı ise, pek çok yapıda Avrupa'daki Oryantalizm modasının repertuarına girmiştir.

Türk kahvehanesi ve Türk hamamı çok sayıda oryantalist tasarımda ana motif olarak yer alır. Yapılar egzotik bir ortam sunularak ve ziyaretçilerini bulundukları gerçek çevreden koparark işlevlerini yerine getirmektedir.




**Resim 7** Türk kahvehanesi



**Resim 8** Tsarskoje Selo Parkı'nda Türk hamamı

Yapılar, Osmanlı-Türk mimarlığını doğru temsilden uzaktır. Türk, Çin, Hint, Magrip ve Arap mimari imajları bilinçsizce birbirine karıştırılmıştır. O dönemde Türk mimarisi imgesinin gerçekten ne kadar uzak olduğunu Pierre Loti'nin Rochefort'daki evinin 'Türk Salonu' da gösterir. Loti'nin bir Kuzey Afrikalı gibi

çarşaflara bürünüp, kılıç kuşanarak dolaştığı Elhamra dekorasyonlu bu salonun, adının dışında Türkiye ile hiçbir ilgisi yoktur.[168]

19. Yüzyılda İstanbul'a yapılan yolculukların arttığı dönemde trenle gelenler, kent içindeki ilk istasyon olan Yedikule'den itibaren Bizans surlarını geçer geçmez kendilerini İstanbul'un içinde buluyorlardı. İstanbul'a ulaşan yolcular Orient Express'in son durağı ama aynı zamanda Hicaz hattının başlangıcı ve Batı'nın Doğu'ya açılan son kapısı olan Sirkeci Garı'na iniyorlardı. Alman mimar Jachmund'un 1889 yılında tamamladığı Sirkeci Garı, Doğu eklektisizminin* egemen olduğu Oryantalist bir atmosfere sahiptir. Yapıda 19. Yüzyılın eklektik örneklerine özgü aksiyal bir düzen ve simetrinin yanı sıra Memlük ve Kuzey Afrika İslam mimarlığı biçimleri öne çıkarılmıştır.[169]

Mimarlık alanındaki oryantalizm, Doğu ve Batı dünyaları arasındaki ticaret ilişkisinin getirdiği yakınlaşma sonucu gelişmiştir. Bu sayede Batı'nın, Doğu'yu tam anlamıyla kavrayamadan kendi ülkesinde yeniden inşa ettiği görülmektedir.

### 3.3.3. RESİM SANATINDA ORYANTALİZM

1453 yılında İstanbul'un fethiyle, bir zamanlar zenginliğiyle Avrupa devletlerinin ilgi odağı olan Bizans İmparatorluğu'nun yerini Batı'nın tanımadığı Müslüman bir toplumun almasının Avrupa tarihindeki ve kültüründeki etkisi büyüktür. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'nın Doğu'ya açılan kapısı halini almıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'na ait ilk gerçek imgeleri Batı'ya sunan Venedikliler olmuştur. İstanbul'un Osmanlıların eline geçmesinden sonra yapılan ilk

---

[168] A. g. k., s.22.
[169] Semra Germaner, Zeynep İnankur, a. g. k., s.60.
* **Eklektisizm:** Farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılması eylemi. http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Eklektisizm, (01.11.2008).

resmi, bir kartograf* tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu isim, Venedik'in en önde gelen ustalarından biri olan Giovanni Andrea Vavassore'dir.[170] Doğu'ya dair merak içinde olan Batı dünyası için belge niteliğindeki ilk İstanbul panoramaları ise ayrı bir önem taşımaktadır.

17. Yüzyılda İstanbul'a ilişkin en önemli görünüm gezgin-sanatçı Guilliaume Joseph Grelot'nun XIV. Louis'ye ithaf ettiği 1680 tarihli panoramadır. Yüzyılın ikinci yarısında, 1678 sonunda İstanbul'a gelen Hollandalı Cornelis de Bruyn, 1698 yılında yayımlanan *Voyage au Levant* adlı kitabında, Galata ve Pera sırtlarından yaptığı İstanbul panoraması, 17. Yüzyıl İstanbul'una ait önemli belgelerdir.[171] Bu yüzyıllarda panoramalar artık kentin ilginç topografyasını veren bir tür coğrafya kaynakları olmaktan çıkmış, İstanbul'u doğasıyla, insanlarıyla, tören ve töreleriyle yansıtan manzaralara dönüşmüştür.[172]

18. Yüzyılda İstanbul'u ziyarete gelenler öncelikle, Galata ve çevresinde açılmaya başlayan elçiliklerin görevlileri ya da onları ziyaret gelen akrabalarıdır. Bu dönemden itibaren İstanbul'da daimi temsilcileri bulunan Batılı ülkeler, elçilikleri aracılığıyla, buradaki yaşantıyı ve Osmanlı'nın dünyaya bakış açısını Batı'ya tanıtma misyonunu üstlenmişlerdir. Elçiler, İmparatorluğun başkentine ait bilgileri görselleştirmek amacıyla yanlarında ressam ve desinatörler bulundurmuşlardır.

İstanbul'a gelen Avrupalı elçiler, Doğu dünyasında üstlendikleri resmi görevlerinin ve özel yaşamlarının imgelerini tuvalde görmek, Osmanlı sultanının ve baş vezirin huzurunda bulunmalarının resimsel bir anısına sahip olmak istemişlerdir. Bu dönemde elçi törenleriyle ilgili çok sayıda resim yapılmıştır. Elçi eşleri şık,

---

[170] A. g. k., s.13.
[171] A. g. k., s.16.
[172] Günsel Renda, "Resimlerde İstanbul", **Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri,** sergi kataloğu, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, 1995, s.13.
* **Kartograf :** Haritacı.
http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF3FB36B5C02E7607F&KELIME=kartograf, (01.11.2008).

kullanışlı ve rahat buldukları doğulu giysileriyle poz verip resimlerini yaptırmışlar ve bu modayı Avrupa'ya taşımışlardır. Jean-Baptiste Van Mour'un, 'Divanhanede Elçi Onuruna Verilen Yemek' ve 'Elçi Alayı' tablosu, bu döneme dair gerçekleştirilen eserler arasında yer alır.[173] 'Boğaziçi Ressamları' adıyla tanınan Jean-Baptiste Van Mour, Jean-Baptiste Hilair, Antoine-Ignace Melling, Louis-François Cassas, Antoine de Favray ve Jean-Etienne Liotard gibi sanatçılar resimleriyle İstanbul kentini, yaşantısını ve saray hayatını yansıtarak Türkiye'nin Batı'ya tanıtılmasında büyük rol oynamışlardır.[174]

Diplomasi, ticaret ve savaş yoluyla Rönesans sonrasında kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılan Doğu modasının resim alanındaki en önemli temsilcilerinden biri Rembrandt'tır. Rembrandt, Moğol minyatürlerini kopya ediyor, Türk silahları ve İran kumaşları topluyordu. Onun pek çok resminde Doğu imgelerine rastlanır.[175]

**Resim 9** Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, The Feast of Belshazzar (1635), Tuval üzerine yağlıboya, 167*209 cm; National Galeri, Londra.

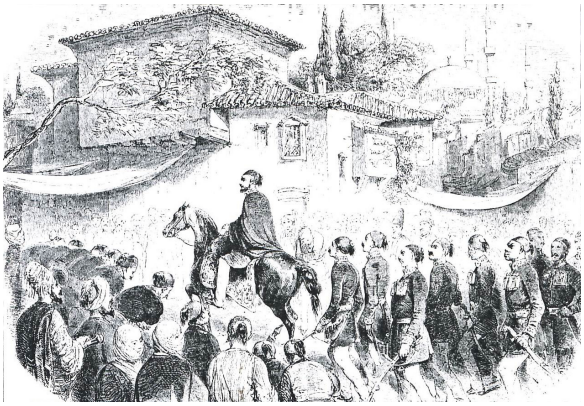
[173] Semra Germaner, Zeynep İnankur, a. g. k., s.22.
[174] Zeynep İnankur, "Tuvallerdeki Doğu", **Antik & Dekor Dergisi,** Sayı:75, İstanbul, Antik A.Ş. Yayınları, Şubat 2003, s.104.
[175] A. g. k., s.103.

18. ve 19. Yüzyıllar, gravür sanatçılarının en parlak dönemi olmuştur. Bu sanatçılarının en ünlüleri II. Mahmut döneminde İstanbul'a William Barlett ve Thomas Allom'dur. Barlett'in ve Allom'un İstanbul gravürleri, 19. Yüzyılın ikinci yarısında pek çok ressam tarafından model alınmış ve yağlıboya olarak yeniden üretilmiştir.

18. Yüzyıl Egzotizmi*, 19. Yüzyılda yerini Oryantalizme bırakmıştır. Avrupalılar artık Doğuluların değişik kıyafetleri ya da saraydaki hayali maceralarıyla yetinmiyor, şimdi gerçek Doğuluyu incelemek, onu harekete geçiren duyguları araştırmak istiyordu. *Turquerie'*ler** kayboluyordu artık sadece Türkiye'nin ressamları vardı.[176] 1853-1856 yılları arasında süren Kırım Savaşı İstanbul'a bir çok, illüstratör, ressam ve savaş muhabirlerinin gelmesine sebep olmuştur. 19. Yüzyılda Doğu'ya karşı zaten var olan merak, yeni bir canlılık kazanmıştır. Bu ressamlar arasında Francois-Claude Hayette, Montani, Henri Pierre Blanchard, Fabius Brest, Giovanni Brindesi, Louis Ernest, Alberto Pasini, Preziosi, Alexandre Bida, Stanislaw Chlebowski gibi oryantalist konularda çalışmış olanlar çoğunluktaydı. Olay yerinde bulunarak ilk çizimleri yapan bu ressamlar, krokilerini Paris ve Londra'da desinatörlere yollarlar, onlar da çizimleri baskıya hazırlarlardı. İstanbul'da kaldıkları süre içinde hem oryantalist konulu tablolar üreten hem de kentteki önemli etkinlikleri resimleyerek kazanç sağlayan bu sanatçıların, Avrupa'da oryantalizm modasını beslediği açıktır.[177]

---

[176] Semra Germaner, Zeynep İnankur, a. g. k., s.35.
[177] A. g. k., s.52.
* **Egzotizm:** a. (fr. Exotisme). 1-Uzaklardaki yabancı ülkelerin törelerini, insanlarını ya da manzaralarını anımsatan şeylerin özelliği. 2-Egzotik şeylere duyulan ilgi: Egzotizm bir edebiyat, sanat modasıdır. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt:7, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş, 1986, s.3546.)
** **Turquerie:** İstanbul ve saray kaynaklı bir modadır. Resim dalında bu modanın bir ayağı Paris ve Versailles'da gelişmiş ancak bu sanatçılar Türkiye'yi hiç görmemişlerdi. *Turquerie'in* diğer ayağını ise Türkiye'ye gelmiş olan 'Boğaziçi Ressamları' oluşturuyordu.



**Resim 10** Blanchard'ın deseninden Best'in gravürlediği, 23 Haziran 1852'de 'Abdülmecid'in Bab-ı Ali'ye Gidişi', L'lllustration, 24 Temmuz 1852.

19. Yüzyıl Oryantalistleri için en önemli merkezlerden biri olan İstanbul, resim sanatında konuların belirlenmesinde etkili bir merkez olmuştur. Oryantalist olarak nitelenen farklı üsluplardaki resimler arasındaki ilişki, sanatçıların ele aldıkları konulardan kaynaklanmaktadır. Örneğin; Ingres, Delacroix, Matisse'in tablolarında üslup özellikleri farklı olsa da, ele aldıkları konu bakımından paralellik söz konusudur. Oryantalist resim yapmış sanatçılar, diğer konularda da tablo üretmişlerdir.

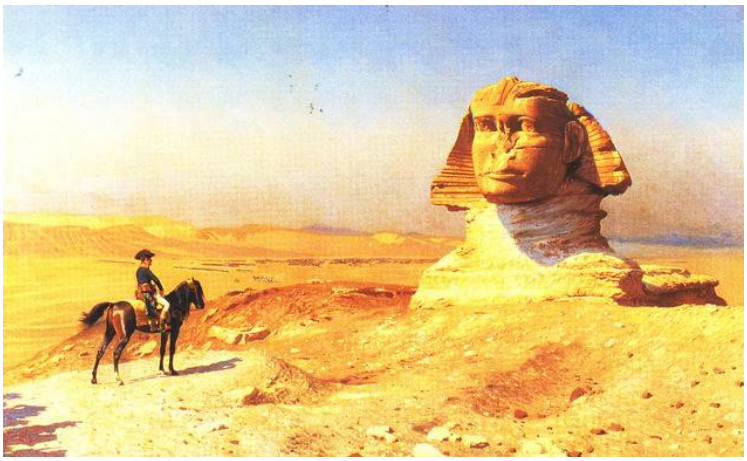
> "Oryantalist resmin konularını genel olarak figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki ana grupta toplama imkânı vardır. Birinci grup, yani Müslüman Doğu'nun yansıtıldığı figürlü kompozisyonlar, av ve savaş konuları, kadının merkez alındığı erotik harem, hamam ve raks sahneleri, kent içinde ya da iç mekânlarda geçen gündelik hayattan alıntılar, yerli kıyafet ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, portreler, çöl, vaha ve bedevilerin hayatları, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri ve Kutsal Topraklar'ın fon oluşturduğu İncil ve Tevrat öyküleridir. İkinci grubu meydana getiren manzaralar ise arkeolojik sitelerin ve anıtların tanıtıldığı resimler ile İslam mimarlığı ağırlıklı kent ve doğa görünümleridir."[178]

Batılı ressamların bazıları Doğu'yu zihinlerinde canlandırarak tablolarına yansıtmışlar, bazıları da uzun yolculuklara çıkmışlardır.

[178] Deniz Turgut, "Ressam Osman Hamdi ve Gerome'un Tablolarında Resmettiği Halılar", Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** İstanbul, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1998, s.10.

"Oryantalist bakış açısı sanatçıya ve ülkeye göre değişmektedir. İngiliz oryantalistleri genellikle daha nesnel antropolojik ve topografik verileri ön plana çıkaran bir yaklaşım sergilerken, özellikle Eugene Delacroix (1798-1863) ve Jean-Leon Gerome başta olmak üzere Fransız sanatçılar ideolojik yorum üretmeye açık yapıtlar gerçekleştirmişlerdir."[179]

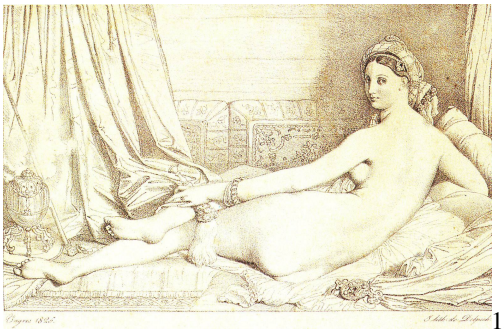
**Resim 11** Eugene Delacroix (1798-1863), 'Caid etendu sur un sofa', Suluboya ve kalem, 1832



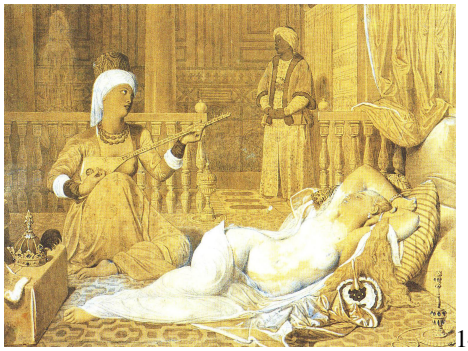
**Resim 12** Jean-Leon Gerome (1824-1904), 'Bonaparte Before The Sphinx' (Sfenks öncesi Bonaparte), Tuval üzerine yağlıboya, 1867-68.

Delacroix'nın 1827-1828 yıllarında, daha henüz Doğu'ya seyahatinden (1832, Fas) önce yaptığı 'Sardanapal'in Ölümü', Ingres'nin 1814'te yaptığı 'Odalık' ve hayatı boyunca Venedik'ten öteye seyahat etmemiş olan Ricahard Parkes Bonungton'un oryantal kadınları konu alan tabloları, tamamen bir 'düş' ürünü olarak yapılmışlardı.

[179] Semra Germaner, Zeynep İnankur, a. g. k., s.39.



13



14

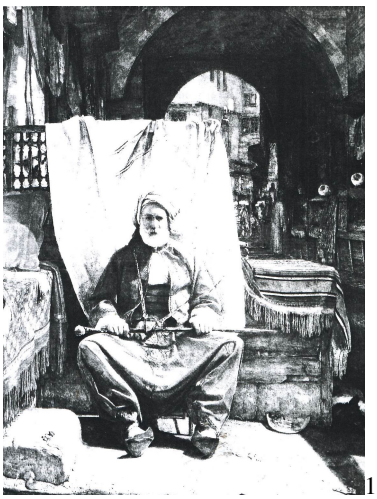
**Resim 13** Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), 'La Grand odalisque' (Odalık), Kağıt üzerine Litografi, 1826.
**Resim 14** Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), 'Odalisque et son esclave' (Odalık ile Köle), Grafit, beyaz guaj, aydınger kağıdına baskı, 1858.

Ingres'in oryantalizmi, 'Koltuk Oryantalizmi' olarak adlandırılır. Çünkü sanatçı Doğu'ya hiç gitmemiş ama gördüğü eserlerden ve okuduğu metinlerden esinlenerek odalık temasının temel oluşturduğu oryantalist konulu resimler yapmıştır.[180] Ingres'in 1862 yılında yaptığı 'Türk Hamamı', en ünlü oryantalist resim örneklerindendir.

**Resim 15** Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), 'Le Bain Turc' (Türk Hamamı), Renkli Gravür, 1906

Farklı bir harem sahnesi de İngiliz Oryantalisti, John Frederick Lewis'in 'Yakalanan Haberleşme' adlı yapıtıdır.

[180] Zeynep İnankur, a. g. m., s.105.

 16 17

**Resim 16** J. Frederick Lewis (1805-1876), 'Yakalanan Haberleşme', Ahşap üzerine yağlı boya, 1869
**Resim 17** J. Frederick Lewis (1805-1876), 'Halı Tüccarı', Ahşap üzerine yağlı boya, 1860.

'Kaplumbağa Terbiyecisi', 'Ab-ı Hayat Çeşmesi' gibi tabloların sahibi olan ilk Türk Oryantalisti Osman Hamdi Bey de oryantalizm konulu resimler üretmiştir.

**Resim 18** Osman Hamdi Bey (1842-1910), Yeşil Türbede Dua, Tuval üzerine yağlıboya 80*60 cm, The Nadj Collection, Mathaf Gallery, Londra.

Osman Hamdi Bey, Paris'te Gustave Boulanger ve Gerome'un öğrencisiyken 'Oryantalist' olmayı öğrenmiştir. Osman Hamdi Bey, Batı'nın

soyduğu Doğu Kadınını giydirirken daha çok Fransız rokokosunun Türk evlerinde moda oluşunu da yansıtır. Batının doğuyu gizem ve erotizm içinde boyamasına karşılık, cami kapıları önünde, silah satıcıları, kaplumbağa terbiyecileri, Gebze'deki peyzaj önünde Türk insanını aynı canlılıkla ve ayrıntılarıyla yansıtır.[181] Zeynep Çelik ise, Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki oryantalist unsurların farklılıklarına işaret eder.

Osman Hamdi, dışarının içinden biri olmanın getirdiği eleştirel duruşuyla Oryantalist ressamların ana temalarına göndermede bulundu. Örneğin Gerome'un resimlerindeki İslami ibadet üzerine fanatizm, egzotizm ve şiddet taşıyan yapılarının aksine, Osman Hamdi entelektüel merakı, tartışmayı ve hatta şüpheciliği teşvik eden İslam'ı tanıtmıştır. Üst üste resimlerinde, din adamları, kitap okur ve tartışır, insani haysiyetlerinin bir ifadesi olarak dik duruşlarını korur, titizlikle gösterilmiş mimari detaylardan oluşan bir arka planın önünde dururlar.[182]

**Resim 19** Osman Hamdi Bey (1842-1910), Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar (1906), İstanbul, Resim ve Heykel Müzesi.

[181] Özgen Acar, " 'Oryantalist'lerin Önlenemeyen Yükselişi", **Antik&Dekor Dergisi,** Sayı:12, İstanbul, Antik A.Ş. Yayınları, 1991, s.131.
[182] Zeynep Çelik, a. g. m., s.23

Gerome (1824-1904) ve Horace Vernet (1789-1863) gibi bazı gerçekçi sanatçılar ise, geleneksel eskiz yerine daha yeni bir teknik olan fotoğraftan yararlanmışlardır.

Oryantalist konular, 20. Yüzyılın başlarında, yavaş yavaş resim çevrelerinde görünmez olmuştur. Bir anlamda Batı, gerçek Doğu'yu keşfettiğini düşünmüştür. Bu noktada 'Fotoğraf' oldukça büyük bir öneme sahiptir. Bir sonraki bölümde, oryantalizm ve fotoğrafın etkileşim süreci ele alınacaktır.

# 4. ORYANTALİZM VE FOTOĞRAF

"Bir şeyi fotoğraflamak, ona sahip olmak demektir."[183]
Susan Sontag

Sanatsal anlatım öğeleri, tarihin her döneminde, zamanın düşünme biçimlerine ve yaşam koşullarına göre belirlenmiştir. Toplumsal yapıdaki her değişim, özneye ve beraberinde sanatsal anlatım biçimlerine de etki eder. 19. Yüzyılda modern kapitalizmin hâkimiyetinin her alanda hissedildiği dönemde, sanat yapıtı yeni üretim biçimleri edindi.

18. Yüzyılda İngiltere'de başlayan ve tüm Avrupa'yı etkileyen endüstri devrimi, bilimsel ve teknik gelişmeleri beraberinde getirdi. 19. Yüzyılda birbiri ardına bulunan yeni teknolojik gelişmeler, yüzyıla damgasını vurdu. Bu buluşların en önemlilerinden biri 'Fotoğraf' oldu.

Günümüz dünyasında, 21. Yüzyılda artık gündelik yaşamın bir parçası haline gelen fotoğraf, icat edildiği dönemden itibaren, insanların hayatında yeni ufuklar açtı. 'Gerçek' artık ulaşılabilir olacaktı. Fotoğraf, deneyimlerin metaforları değil, gerçeğin izdüşümü olarak görülüyordu.

[183] Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine,** Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1999, s.20.

19. Yüzyılda "kimyasal fotoğraf" ilk evrensel dil olarak karşılanmıştı. Bugün bu eski fotoğraf teknolojilerinin Batı kültüründeki vizyon ve değerleri nasıl yansıttığı daha açık bir şekilde görülüyor. Evrenselcilik adına diğer kültürlere karşı hareket ediyor, diğer kültürleri ihlal ediyorlar. Yeni enformasyon ve sibernetik* teknolojilerinin gelişimiyle tüm kültürler ve kültürel formlar birbirine yaklaşmakta ve evrensel Batı rasyonelliği söylemiyle uyum içine girmektedir. 19. Yüzyıl fotoğrafı gibi yeni teknolojiler de Batı'nın gözüyle bakmaktadır. İmparatorluk koşusunda imaj hep 'yabancı' toplulukları izlemiş ve belgelemiştir. 19. Yüzyıl antropolojik kayıtlarından yenidünya düzenindeki günümüz foto-Rönesans'ına gelinceye kadar gözetleme ve denetim birbiriyle hep yakın ilişki içinde olmuştur. Öteki bu bakışla küçültülmekte, aynı zamanda da Batı'nın üstünlüğü onaylanmış olmaktadır.[184]

19. Yüzyılın sonlarında fotoğrafın diğer sanat dalları ile arasında dikkate değer etkiler olduğu görülür. Bilgi aktarımı konusunda fotoğraf, o dönemde resim sanatı ile zorlu bir yarış içine girmiştir.[185] Fotoğraf, bir yandan, gravürün ve seyahatnamenin en temel mirasını, gözlemlerin ölçeklerini değiştirerek sahiplenmiş, öte yandan, mevcut bilginin çoğunu kanıt kavramını değiştirerek içten içe etkilemiştir.[186] Fotoğrafın taşıdığı belge gücü, bilinmeyen dünyaları öğrenme arzusuyla dolu olan herkese yol gösterici oldu. O güne kadar farklı yöntemlerle altı çizilen Doğu-Batı ikiliği, yaşamın bu iki boyuttaki biçimine nasıl yansıdı? Fotoğrafı çeken öznenin bireysel kanaati, gerçekliğin aktarılmasında ne ölçüde etki etti?

---

[184] Kevin Robins, **İmaj,** Türkçesi: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s.105.
[185] A.Beyhan Özdemir, "Çağdaş Sanat ve Fotoğraf", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.81.
[186] Gilbert Beauge, " "Genel Tablodan… Abdülhamit'in albümlerine", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri,** İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993 s.27
* **Sibernetik:** (cybernetics) Makineler, hayvanlar ve insanlar arasındaki iletişimi, özellikle denetim sürecinde geri bildirim bilgilerinin rolünü inceleyen bir dal. (Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü** Türkçesi: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s.658.)

Özne ile nesne arasındaki benzersiz bağın sonucu olarak fotoğrafta inandırıcılık kavramının takip ettiği yan yana giden iki geniş yol açıldığını söylemek mümkün. Birincisi, fotoğraf çekim sürecinin de kanıtlayabildiği gibi, fotoğrafın sanki insan elinin denetiminden bağımsız oluşudur. İkincisi ise, fotoğraf makinesinin, ışık ve görüşün gerçeği anlamak için uzun süredir kullanılan birer metafor olagelmesi ayrıcalığından yararlanmasıdır. Temiz görüş, netlik, aydınlanma ve "görüyorum" sözünün aynı zamanda her yere hâkim olan doğası ile şüphenin düşürdüğü gölge, körlük, karanlık kelimeleri arasında tutarlı bir zıtlık vardır ve bu tutarlılık çoğu kez doğanın kendisinden kaynaklanan bir durum olarak sunulur.[187] Fotoğrafın cazibesi hiçbir zaman sadece geometri ya da görsel benzerlikten ibaret değildir. Sadakate sırtını dayayan fotoğrafçılık, güneş gücüyle çalıştığı gerekçesiyle o dönemde yoğun bir otorite haline gelmişti aynı zamanda. Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla, gerçekliği değerlendirmenin de yeni bir türü oluşmuş oldu.

Gerçeklik üzerinden bir oluş sergileyen fotoğraf, tüm toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul gördü. Fotoğraf, hem işçinin, zanaatkârın evine girdi, hem tüccarın, memurun, sanayicinin. Bu nedenle siyasi açıdan önemli bir odak halini aldı. Belirlediği amaçların, rasyonel düşünme biçiminin bilincinde olan, meslekler arasındaki hiyerarşiye dayalı ve uygarlığı teknik üzerine kurulu bu toplumun en öne çıkan anlatım biçimi fotoğraf oldu.[188] Fotoğrafın farklı toplumsal sınıflar ile arasında yer alan homojen mesafe, onun yaygınlaşma hızını belirlemede önemli bir role sahip. Fotoğraf ile farklı yaşamlar farklı dünyaları aramanın peşine düştü.

Günümüzün somut yaşam biçimlerinde, duyguların dışavurumu olarak kendini gösteren fotoğraf, ilk çıktığı dönemden itibaren 'dünyaya açılan pencere' olarak nitelendirildi. Bu yargının kökeni, fotoğrafın kendi teknik özelliklerinin yanı sıra, onun içinde doğduğu 19. Yüzyılın estetik görüşlerinde yatmaktadır. O dönem

[187] Scott McQuire, **Visions of Modernity, "Writing With Light/Işıkla Yazmak",** Londra, Sage Publications, 1998, s.28.
[188] Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum,** Türkçesi: Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s.8.

itibariyle yaygın olan Romantizm akımına bir tepki olarak, Gerçekçilik düşüncesi gelişmekteydi. Romantizmi oluşturan kuramsal temellere, Auguste Comte'un pozitivist görüşleri ile karşı çıkılıyordu. Bu görüşe göre, akıl Kant'ın öngördüğü gibi, kendi yapısıyla içinde yaşadığı dış gerçekliği belirlemiyor, dış gerçekliğin yapısal düzenini oluşturan kurallar, insan zekâsının bir belirleyicisi olarak değerlendiriliyordu.[189] Hemen görülen ve baskın etkisi "sadece insana ait olan" şeye karşı duyulan şüpheleri aşabilen mekanik bir görüş sağlamak ve böylece nesnel gözün otoritesini sağlamlaştırmak oldu.

Fotoğrafta nesnelliğe bir değer biçilirken, söz konusu oluşum algısına zıt değil ona paralel gidildi. Fotoğraf, çeşit çeşit ölümlü bedenlerin ona göre ölçülebildiği bir standart haline geldi. Fotoğraf makinesinden çıkan fotoğrafların insan algısının ötesindeki "mutlak bir gerçekliği" gösterdiğinin kabulü, bilginin pozitivist kabulü için temeldi. Birçoğuna göre fotoğraf makinesi Comte'un rüyasını gerçekleştirmek için ideal bir mekanizma gibi görünüyordu.[190] Fotoğraf makinesi, pozitivizmin 'hakikat' diye yüceltmek istediği, öznellik ve nesnellik arasındaki hiyerarşik bölünmeye işaret eden ayrıcalıklı bir metafor haline geldi.

Fotoğrafçılık aynı zamanda da sanayi kültürün büyümesinde çok büyük önemi olan pratik bir araç olarak görülmeye başlamıştı. Foucault'nun da ele aldığı gibi, geniş iş güçlerinin nüfusun yoğunlaştığı şehir merkezlerinde bir araya toplanması ve işçi organlarını daha "etkin" şekilde kullanma arzusu, güç kullanımı yöntemlerinde önemli bir değişimi şart koştu. 19. Yüzyılın ileri yıllarında, toplumu, içinde farklılıklar bulunmayan bir kitle olarak düzenlemek artık pratik değildi, aksine toplum gitgide yığınsal bir bireye dönüşmeye başlamıştı.

Yeni toplumsal düzeni kurarken, hepsi 19. Yüzyılda ortaya çıkan ya da önemli biçimde değişim geçiren ve "doğal bilimlerden", çıktıkları model kalıp olarak

[189] İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik,** Ankara, Med.Campus Project, 1998, s.66.
[190] Scott McQuire, a. g. k., s.36.

söz eden, psikoloji, fizyoloji, biyoloji, anatomi, kriminoloji ve sosyoloji - Foucault'nun ustaca deyişiyle- yani "disiplinler" etkili role sahipti. Bu düşünsel-entelektüel kayma, dikkatli bir gözlem ile yerleri doğrulanmış, kaydedilmiş ve toplumsal olguları analiz edilmiş o dağınık ve esnek bir şekilde dizili yöntemlerin kullanımını kolaylaştırmış, nitelik açısından yeni güç ilişkilerinin yayılması ve uygulanması için elverişli yollar açmıştı. Bu yöntemler, Foucault'nun yetkinin çağdaş kullanımında kilit etmen olarak öne sürdüğü "bireyciliğin yönetimi" olgusu için araçlar sundu.[191] Sosyal bilimlerdeki bu gelişmelerin yaşandığı bir dönemde ortaya çıkan fotoğraf, yığınsal bir bireye dönüşen toplumun gerçeklerini yansıtmanın bir aracı olarak gelişim gösterdi. Yaşam, fotoğraf aracılığıyla sanatın hizmetine girdi.

19. Yüzyılın ortalarından itibaren iyice yaygınlaşmaya başlamış olan fotoğraf sanatı, resim çevrelerine egemen olan gerçekçilik akımını pekiştirmekteydi. Yazar Theophile Gautier, fotoğraf makinesinin Doğu dünyasının keşfinde oynayacağı rolün önemini şöyle vurguluyordu:

> "Fotoğraf denen bu sadık hizmetkâr, güneş ışığının da yardımıyla insanları, hayvanları, bitkileri, mimari eserleri ve heykelleri, matematiksel doğrulukta ve şaşmaz bir gerçeklikte seyahat notlarına yansıtmaktadır. Artık çok büyük miktarlarda malzeme ve belge, zahmetsizce sanatın hizmetine girmiş bulunmaktadır."[192]

Ressamın yarattığı 'gerçeklik', öznenin nitelikleri ve görünümünün farklı bir bakış açısıyla, yani ressamın görüsünün inatçı direnişiyle bir birleşimidir. Fotoğrafçının görüşü, ressamınki gibi, aynı 'gerçekliğin' farkına varsa da, aynı ışık etkilerini kullansa da, karakter ve görünüm için aynı niteliklere değer verse de, oldukça farklı zamansal ve maddesel kısıtlamalara maruz kalır ve sonuçta nicel farklar nitel bir fark yaratır. Bir temsil, öznesinin kimliğini vurgular, bu sebeple benzerlikten söz edilebilir; bir fotoğraf ise öznesinin varlığını vurgular, onu

[191] A. g. k., s.37.
[192] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.53.

kaydeder.[193] Fotoğraf, ona yöneltilen gözlere sanki 'bu gerçekten yaşandı, makine oradaydı, kendiniz görün', demektedir. Ancak, yaşanan somut gerçekliğin izdüşümü olan fotoğraf, diğer yandan da fotoğrafı çeken kişinin seçimi sonucu ortaya çıkar.

Fotoğraf, toplumdaki egemen sınıfların ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamaya, toplumsal yaşantının olaylarını onlar gibi yorumlamaya en yatkın araç; çünkü fotoğraf, birebir doğaya bağlı olsa da sahte bir nesnelliğe sahiptir. Tarafsız olduğu sanılan mercek, gerçekliği sayısız değişikliğe uğratma yeteneğine sahip; çünkü görüntünün özellikleri, her defasında, fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi ve ortaklarının istekleri tarafından belirlenir.[194] Gerçek, sorgulanmadan kabul edildi. İdeolojik önyargıların fotoğrafa yansıması, fotoğrafta oryantalist bakış açısını oluşturdu. Sınırsız hayal güçleriyle Doğu'yu betimleyen ressamların yerini, zihnindeki imgeleri kurgulayarak oluşturan fotoğrafçılar aldı.

1840'lardan itibaren dünyada etnografların ilgisine layık büyük bir imaj üretimi mevcuttu. Bunlar, Fransız köylülerinin zoraki katkısı sayesinde insanlarla doldurulmuş kır tablolarından Amerikan yerlilerinin tam tekmil asalı, taçlı büstlerine kadar uzanıyordu. Egzotik Öteki'ne ait imajlar çok değişik türden tüketicilere çekici gelebiliyordu. Daha 1850'lerde, fotoğrafçılar zenci kölelerin profilden imajlarını üretmişlerdi. 1870'lere gelindiğinde ise, fotoğraf antropolojik yöntemin sistematik bir parçası haline gelmişti.[195]

Fotoğrafın, herhangi bir aracı olmaksızın tamamen gerçeği yansıtmakta olduğu düşüncesi, özellikle Kudüs ve çevresindeki Kutsal Topraklar'ın ve Mısır'ın arkeolojik eserlerinin bu yeni buluş aracılığıyla belgelenmesinde büyük bir itici güç olmuştu. Fotoğraf, Batı'da, binlerce kilometre uzaklıkta bulunan ve büyük ihtimalle

[193] Mary Price, **Fotoğraf Çerçevedeki Gizem,** Türkçesi: Ayşenaz&Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s.19.
[194] Gisele Freund, a. g. k., s.9.
[195] Geoffrey Batchen, "Kültür Kavramları: Antropoloji ve Fotoğraf", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark** içinde der. F. Keyman, M. Mahmut, M. Yeğenoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.214.

de hayatlarında bu yerleri hiçbir zaman görme imkânına sahip olamayacak sıradan insanların hizmetindeydi artık.[196] Batı'nın Doğu merakı, mevcut diğer sanat dallarının ardından fotoğrafta da etkisini gösterdi. Fotoğrafın sahip olduğu teknik olanaklar, farklı dünyaları keşfetmenin, diğer bir ifade ile onlara 'sahip' olmanın aracı haline geldi. Batılı fotoğrafçı, kendi kafasında yarattığı Doğu'nun izlerini fotoğraflar aracılığıyla aramaya koyuldu. Sonuçta, Batılı zihinler Doğu imgeleriyle süslenmiş fotoğraflar üretti.

Batı'nın Doğu'ya açılan kapısı İstanbul, gezgin fotoğrafçıların en önemli durağı oldu. Kapılarını 'yabancı' konuklarına aralayan bu kent, Doğu'nun egzotik simgesi haline geldi. Bu 'farklı' dünyadaki her öğe, Batılı için 'öteki'nin sembolüydü. Batı dünyası, zihnindeki Doğu metaforunu, İstanbul ve İstanbul'un sunduğu unsurlar ile fotoğraf karelerine yansıttı.

İlerleyen bölümlerde 'Batılı-olmayan dünya' değil, 'Batı'nın 'Batılı-olmayan'ı nasıl algıladığı ve bu algılayış biçimini ürettiği fotoğraflara nasıl yansıttığı tartışılacaktır. Bu anlamda öncelikle 'İstanbul'da Fotoğrafçılığın İlk Yılları' anlatılacak ve bu kapsamda 'Fotoğraf Sanatındaki Oryantalist Unsurlar' ele alınacaktır.

## 4.1. İSTANBUL'DA FOTOĞRAFÇILIĞIN İLK YILLARI

19. Yüzyıl başlarında Doğu'nun gizemli yaşamı, Batılıların zihnini kaplamaya devam ediyordu. Osmanlı İmparatorluğu eski gücünü yitirmesine rağmen, Batılı sanatçıların gözü İstanbul'daydı. Batılı sanatçılara ilham kaynağı olan İmparatorluğun başkenti, 19. Yüzyılın en önemli buluşlarından birine tanık oluyordu. Geçen zamanla birlikte geçmişi aydınlatacak, belge niteliğini taşıyacak 'Fotoğraf',

[196] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.53.

İstanbul'a ulaşıyordu. Hayal gücüyle üretilen ışıltılı tablolar, yerini ışıkla yazılan karelere bırakacaktı.

Doğu'nun yıldızı İstanbul, fotoğrafın mucidi, ressam Jacques-Louis-Mande Daguerre için de ilham kaynağı oldu. Daguerre, tarihte ilk fotoğraf tekniği olan ve kendi adıyla anılan, gümüş plakalar üzerine daguerreotype yöntemini 1839'da ilan etmeden önce diorama gösterilerinde, kendi elinden çıkmış görkemli İstanbul resimleri kullanmaktaydı. Daguerre'in ilk kez 1822 yılında Paris'te açtığı dioramasında gösterdiği 'Constantinople'un ünü yıllarca devam etti ve hatta okyanusun diğer tarafına, Amerika kıtasına kadar ulaştı. İstanbul, daguerreotype sanatıyla tanışmadan önce Daguerre'in fırçasında da yaşam bulmuş, onun resimleriyle dünyaya tanıtılmıştır.[197]

Daguerreotype yöntemi, başlangıç yıllarında Batı'da da şaşkınlıkla karşılandı. Başlangıçta insanlar, çektiği resimlere uzun süre bakmaya cesaret edemiyorlardı. Resimlerdeki insanların belirginliğinden ürküntü duyuyor, o küçük, ufacık yüzlerinin bakan kişiyi görebileceğini sanıyorlardı; ilk daguerreotype* resimlerinin alışılmadık belirginliği, alışılmadık doğallığı herkesi böyle bir şaşkınlığa düşürüyordu.[198] O dönemin koşulları göz önüne alındığında, sunduğu 'gerçek' ile insanların üzerinde büyük ölçüde etki bırakan bu yeni buluş, egemen zihinlerin kontrolü altında nasıl şekillendi?

---

[197] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.36.

* Daguerreotype yöntemi sayesinde çoğunlukla bulanık, silik görüntüler veren yöntemlere nazaran çok daha yüksek bir ayrıntı düzeyi elde ediliyordu. Ama başlangıçta Daguerreotype yöntemi bile sadece sınırlı şartlar altında, yani uzun süre pozlanmayı mümkün kılacak kuvvetli bir ışık ve hareket etmeyen bir nesneyle, en uygun sonucu verebiliyordu. Bu yüzden portre fotoğrafı çekilirken kafayı uzun süre dik tutmaya yarayacak destek aparatlarına başvuruluyordu.

[197] Walter Benjamin, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Türkçesi: Tevfik Turan, Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.11

**Fotoğraf 2** Robert Cornelius (1809-1893), Daguerreotype, 1840.

Başlangıç yıllarında fotoğraf, Osmanlı İmparatorluğu'nda Müslüman olmayanların uğraşısı oldu. Osmanlı topraklarına gezginler yolu ile giren fotoğraf, ilk olarak Hıristiyan dinine sahip topluluklar, Ermeni ve Rumlar tarafından kullanıldı.

Osmanlı İmparatorluğu yazılı basınında fotoğrafın varlığı, ilk kez 28 Ekim 1839 tarihinde Takvim-i Vekayi gazetesinin 186. sayısında çıkan bir haberle duyuruldu.[199] Avrupa'da çıkan değişik gazetelerden derlenmiş olduğu anlaşılan bu makalede ayrıca, ilk kez olarak, İngiliz bilim adamı Talbot'un buluşu olan "calotype" yönteminden de söz edilmekteydi.[200] 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda görsel sanatların gelişiminde Saray'ın sanata verdiği önem ciddi bir ivme sağladı. Askeri kışlalara ve devlet dairelerine padişahın portresinin asılmasına, ilk kez II. Mahmut döneminde başlanmıştır.

**Resim 20** Sultan II. Mahmut 19. Yüzyılın ikinci yarısında Alman asıllı ressam Wilhelm Reuter'ın fırçasından çıkmış bu tablo, II. Mahmut hayattayken yapılmış bir gravüre dayanmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi.

[199] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.10,11.
[200] A. g. k., s.36.

II. Mahmut'un çıkartmış olduğu Tasvir-i Hümayun Nişanı da, Osmanlı İmparatorluğu'nda portre sanatının gelişim sürecinde önemli bir basamak oluşturmaktadır.

**Resim 21** Tasvir-i Hümayun nişanında Sultan II. Mahmut portresi. Fildişi üzerine yağlıboya, Topkapı Sarayı Müzesi.

II. Mahmut'un Tasvir-i Hümayun nişanı için portrelerini yapan Rupen Manas'ın kardeşi Sebuh Manas (1816-1889) ve yine aynı aileden Jozef Manas (1835-1916) da Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamit devrelerinde saray ressamı olarak çalışmıştır. Sonraki yıllarda Müze-i Hümayun fotoğrafçılığı görevine de getirilen Jozef Manas ayrıca, 1886 yılında Konstantin Kargopulo tarafından yönetilmekte olan saray fotoğrafhanesinin idaresinde çalışmış ve özellikle fotoğrafları elle renklendirme konusunda göstermiş olduğu başarılarıyla Sultan II. Abdülhamit tarafından 6 Şubat 1886'da Güzel Sanatlar altın madalyasıyla ödüllendirilmiştir.[201] Fotoğrafın İstanbul'da gelişim göstermesinde saray yönetiminin desteği önem teşkil eder.

İstanbul'da bilinen daguerreotype çekimlerinin, 1842 yılında Kompa adında Fransız asıllı gezgin bir fotoğrafçı tarafından yapılmış olduğu anlaşılmaktadır.[202]

[201] A. g. k., s.39.
[202] A. g. k., s.40.

Daguerreotype, Osmanlı İmparatorluğunda büyük ilgi görmüştür. İtalyan asıllı Carlo ve Giovanni Naya kardeşler, 1845 yılında İstanbul'da profesyonel anlamda faaliyet gösteren en önemli daguerreotype stüdyolarından birini kurmuşlardır. Carlo Naya (1816-1882), İtalya'dan Pera'ya gelip yerleşen ilk fotoğrafçılardan oldu. Nayalar, stüdyolarının yeri için doğal olarak Beyoğlu'nu seçmişlerdi. Bölge halkının büyük bölümünün Avrupa kökenli yabancılardan oluşması ve yabancı elçiliklerin bu bölgede yoğunlaşmış olması, kardeşlerin uzun süre ayakta kalabilmelerine imkân sağlamıştır. Beyoğlu'nda çıkan yangınlar ve Beyoğlu'nun dört bir yana dağılan nüfusu, birçok sanat eserinin yanında daguerreotypelerin de bilinmeyen yerlere dağılmasına sebep olmuştur. Naya Kardeşler'e atfedilen ve günümüze kalmış üç daguerreotype portre bulunmaktadır. Bu daguerreotypelerden ikisi, Osmanlı resim sanatının büyük ustası Osman Hamdi Bey'in çocukluk ve gençlik dönemi portreleridir; üçüncü daguerreotype de babası, döneminin Mabeyn-i Hümayun Feriki İbrahim Ethem Paşa'yı göstermektedir. Bu daguerreotypelerde kullanılan çerçeve sistemleri ve paspartu kartonları, Naya'lara ait etiketi taşıyan daguerreotype ile büyük benzerlik göstermektedir.[203]

**Fotoğraf 3** Carlo Naya'ya atfen, 'Resim sanatının büyük ustası Osman Hamdi Bey'in gençliği', Daguerreotype, ¼ plaka, yaklaşık 1855.

[203] A. g. k., s.42.

**Fotoğraf 4** Osman Hamdi, (fotoğrafta en solda) çocukluğunda aile dostlarıyla birlikte. Yaklaşık 1850 yılında Carlo Naya tarafından çekilmiş olduğu düşünülen bir daguerreotypeten. 1860'lı yıllarda alınmış albümin kopya. Edhem Eldem koleksiyonu.

1850'lerde Beyoğlu'nda daguerreotype stüdyolarında artış meydana gelmiştir. 1850'lerin başında daguerreotype fiyatlarının düşmesi, sayıları artan profesyonel stüdyolar ve amatör olarak bu yönteme ilgi duyanların çoğalmış olması, özellikle Beyoğlu'nda bu sanatı yaşamın bir parçası haline getirmiştir. 1 Ağustos 1852 tarihli, tanesi 30 kuruştan satılan biletlerle yapılan bir piyango çekilişinde, büyük ikramiye olarak bir elektrik dinamosuyla birlikte bir daguerreotype kameranın seçilmiş olması, halkın bu yönteme duyduğu ilginin gittikçe arttığının bir göstergesiydi.[204]

**Fotoğraf 5** 30 kuruş değerinde piyango bileti, İstanbul 1 Ağustos 1852. Çekilişte büyük ikramiyeler olarak birer daguerreotype kamerası ve elektrik dinamosu verilmekte.

[204] A. g. k., s.44.

Vasilaki Kargopulo, 1852-54 yılları arasında ortağı Maggi'yle birlikte Fransız Elçiliği karşısında bir portre stüdyosu çalıştıran Ernest Edouard de Caranza, Kırım Savaşı sonrasında, 1855-56 yılları arasında, İstanbul'a gelerek İngiltere Oteli'nin karşısında bir daguerreotype stüdyosu açan ve daha sonra 1858'de bu stüdyoyu Vincent Abdullah'a devreden Alman asıllı Rabach, 1852 yılında Galatasaray Lisesi'nin karşısındaki bir binada portre stüdyo çalıştırmış ve dış mekan çekimleri de yapmış olan Fransız, Alphonse Durand, Şark Pasajı'nda yine Fransız asıllı daguerreotype fotoğrafçısı Jules Derain, fotoğrafa olan yoğun ilginin bu hareketli döneminin önde gelen isimleridir.[205]

İstanbul'a geldiği yıllardan itibaren fotoğrafa gösterilen ilgi hep yüksek olmuştur. Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'na geliş sürecinde gezgin fotoğrafçıların önemi büyüktür. İlerideki bölümde 'İstanbul'da Gezgin Fotoğrafçılar' başlığı altında, gezginlerin Doğu'ya çıktıkları yolculuklar ile birlikte fotoğraf sanatındaki mevcut gelişim ele alınacaktır.

### 4.1.1. İSTANBUL'DA YABANCI GEZGİN FOTOĞRAFÇILAR

Osmanlı İmparatorluğu'na fotoğrafın gelişi, ilk olarak gezginler aracılığıyla oldu. 19. Yüzyılın gezgin fotoğrafçıları için Doğu, zenginlikleriyle bulunmaz bir çalışma alanıydı. Marco Polo'nun Doğu'ya yaptığı masalsı yolculuğunun izlerini sürmenin ötesinde, karşılaşacakları 'yeni' dünyayı kaydetme olanakları vardı. Medeniyetlerin doğduğu kentlerin bulunduğu topraklara yolculuklar başladı. İstanbul'da gezgin fotoğrafçılar başlığı altında, Osmanlı İmparatorluğu'nun fotoğraf ile tanıştığı ilk yıllarda, İstanbul'a gelen fotoğrafçılar ele alınacaktır. Bölüm 4.1.'de de belirtildiği gibi gezi koşullarının gelişmesi ile birlikte, seyahat olanakları artmış ve sanatçılar Doğu'ya yolculuklara başlamışlardı. Bu sanatçılar arasında gezgin

[205] A. g. k., s.46.

fotoğrafçıların sayısı da oldukça fazlaydı. O dönemin koşullarında daguerreotype yöntemiyle fotoğraf çekimi söz konusuydu.

Bu noktada iki gruptan söz edebiliriz. Birisi, meslekten arkeolog olup, Türk antik kalıtının sistematik bir dökümünü yapanlar, diğeri ise, nesneler ve mekânların yumuşaklığına hayran olup, kendilerini Harem'den Asya'nın tatlı sularına sürükleyen boğaz kıyısında uzun bir gezintiye çıkan kültürlü özengenlerdi. İlk gruba ait olan Tremaux (1853), Delbert (1861) veya Alfred de Moustier (1862) gibileri, ya bilim adamıydılar, ya da kendilerine verilen görev gereği bilim adamlarına eşlik ediyorlardı. Onların ardından Schliemann (1873), Gustave Fougere (1886), David Hogard (1887) ve diğerleri geldi. İkinci grupta yer alanlar ise, örneğin Alfred Nicolas Normand (1852), Gustave de Beaucorps (1860) ve hatta Francis Bedford (1862), sadece kendileri için ve kendi eğilimleri doğrultusunda çalışan sanatçılardı. Bu iki tür fotoğrafçının kesiştiği noktada, ülkenin karmaşık olmakla birlikte açık ve seçik, büyük olasılıkla yüzeysel ama yine de özümlenmiş bir görüntüsünü Avrupa'ya sunma kaygısını taşıyan ilk gezginler yer alır.[206]

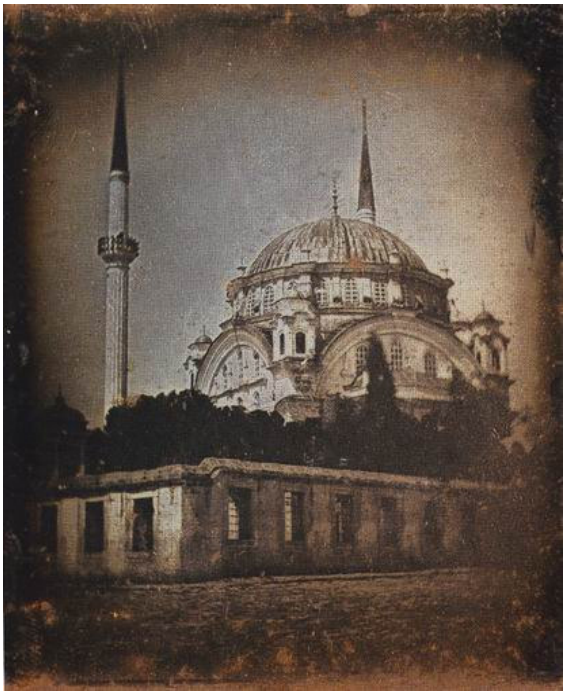
İstanbul'da daguerreotype yöntemiyle çekimler yapan ilk sanatçılar, Fransız ressam Horace Vernet (1789-1863) ile yol arkadaşı ve öğrencisi, ressam Frederic Goupil-Fesquet (1806-1893) olmuştur. Vernet ve Fesquet, tüm Doğu Akdeniz ülkelerini kapsayan bir geziye çıkmışlar ve 16 Şubat 1840 yılında denizyoluyla İstanbul'a gelmişlerdir. Sultanın özel izniyle şehirdeki tarihi eserleri gezen ikili, daha sonra hem Beyoğlu'nun, hem de Ayasofya'nın kar yağışı altında daguerreotype görüntülerini çektiler.[207] Bu görüntüler günümüze ulaşmamıştır ancak Fesquet'e ait 1839 tarihli Mısır Mezarlar Vadisi fotoğrafı illüstre edilerek dünyada basılı ilk fotoğraf kitabı olan 'Excursions Daguerriennes'de basılmıştır.[208]

---

[206] Engin Çizgen, "İlk İvme: 1850-1860", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları,1993, s.54,55.
[207] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.68.
[208] Engin Çizgen, **Türkiye'de Fotoğraf,** İletişim Yayınları, 2.Basım, İstanbul 1994, s.27.

Edebiyat alanında oryantalizm başlığı altında bahsedildiği üzere, İstanbul'a gelen seyyahlardan biri de Gerard de Nerval'dir. Nerval, anılarını yazıya dökmesinin yanı sıra, fotoğraf ile de ilgilenmiştir. Ancak Vernet ve Fesquet gibi onun daguerreotypeleri de, yazılarda kamıştır. Anılarını fotoğraflarla kayda geçirmek niyetinde olan Nerval, teknik açıdan yetersiz olması dolayısıyla başarı sağlayamamıştır.[209]

Bir başka gezgin fotoğrafçı ise, Fransız sanatçı Joseph-Philibert Girault de Prangey'dir(1804-1892). Prangey'in İstanbul'da çektiği daguerreotypeleri günümüze ulaşmıştır. İslam mimarisi üzerine araştırmalar yapan sanatçı, Beyazıt Seraskerlik Kulesi'nden çektiği İstanbul panoraması, Üsküdar Camisi ve Topkapı Sarayı Alay Köşkü bugüne kalan daguerreotypeler arasındadır. [210]



**Fotoğraf 6** Girault de Prangey (1804-1892), 'Üsküdar Camisi', 8.2*9.5 cm. daguerreotype, 1843.

[209] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.69.
[210] A. g. k., s.69.

**Fotoğraf 7** Girault de Prangey (1804-1892), 'Beyazıt Seraskerlik Kulesi'nden İstanbul panoraması', 9.5*24 cm. daguerreotype, 1843.

Sanatçının etiket üzerinde kendi el yazısıyla 'Sürücü' olarak adlandırmış olduğu portre çalışması, İstanbul'da çekildiği bilinen en eski kıyafet ve meslek konulu fotoğraftır.[211]

**Fotoğraf 8** Girault de Prangey (1804-1892), 'Araba Sürücüsü', 12.2*9.5 cm. daguerreotype, 1843.

1840'lı yıllarda İstanbul'a gelerek calotype yöntemiyle çekimler yapan seyyah fotoğrafçılar arasında Britanya Krallığı vatandaşları ön sırada yer almaktadır. Yapılan araştırmalar, İngiliz George W.Bridges'in, kâğıt negatifli calotype

[211] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.70.

yöntemiyle İstanbul'da fotoğraf çekimleri gerçekleştirmiş ilk sanatçı olduğunu göstermektedir. Bridges'in İstanbul'a gelerek fotoğraflar çektiği bir amatör fotoğrafçı olan Dr. Claudius Galen Wheelhouse'un notlarından anlaşılmaktadır.[212] Ancak, bu fotoğraflardan günümüze ulaşan olmamıştır.

1840'ların başındaki oldukça maceralı, bir başka deyişle hayati tehlike taşıyan fotoğraf merakı, 1850'lerden sonra Avrupa'da artık günlük yaşamın bir parçası haline gelmişti; ancak, İstanbul'a gelen yabancı gezgin fotoğrafçılar için bu sorun o dönemde de devam ediyordu.

Kırım Savaşı'nın yaklaşmış olduğu günlerde, İmparatorluğun başkentini ve İstanbul Boğazı'nı çevreleyen askeri binaların ve savunma mevzilerinin casuslar tarafından görüntülenmesi tehlikesi vardı. 1850'lerin başından itibaren İstanbul sokaklarında kameralarıyla gezen kişilerin, özellikle de yabancıların artmaya başlaması sonucunda Zaptiye Müşirliği tarafından uyarı yazıları yazılmak zorunda kalmıştı. İstanbul'da her türlü kapsamlı ve profesyonel çekim için Mühendishane-i Hümayun'dan izin alma kararı getirildi. 1850'lerin başında İstanbul'un güvenlik güçlerini, uyarılar yapmak zorunda bırakmış fotoğrafçılardan biri de İrlandalı ünlü amatör fotoğraf sanatçısı John Shaw Smith'di. Mumlanmış kâğıt calotype yöntemini kullanan Smith'in çalışmaları arasında bugüne ulaşan örnekler bulunmaktadır.[213]

**Fotoğraf 9** John Shaw Smith (1811-1873), 'Beyoğlu'nda bir sokak', calotype, Kasım 1851.

[212] A. g. k., s.72.
[213] A. g. k., s.75.

**Fotoğraf 10** John Shaw Smith (1811-1873), 'Tophane'de sokak ve Kılıç Ali Paşa Camisi', calotype, Kasım 1851.

Fransız asıllı Kompa, 1842 yılında İstanbul'da Beyoğlu Belle Vue'de dolaşarak, gün ışığında portreler ve İstanbul manzaraları üzerine çalıştı.[214] Alfred-Nicholas Normand, Alphonse Durand, Dubois de Nehaut, Pierre Tremaux, Pietro Luchini, Claude-Maie Ferrier ise, Doğu'nun yıldızı İstanbul'un fotoğraflarını çeken diğer fotoğrafçılar arasında yer alıyor.

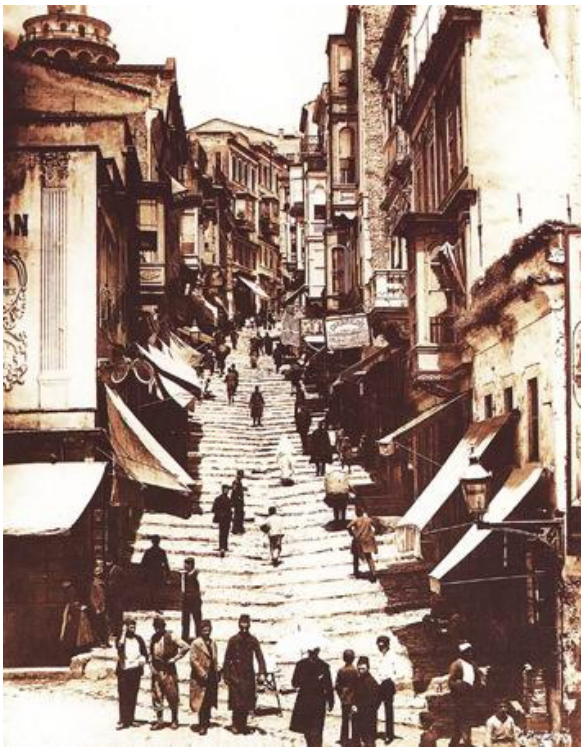
1850'lerin başlarında fotoğrafçılar çoğunlukla daguerreotype ve calotype yöntemini kullanıyorlardı. O dönemde mevcut yöntemlerin kısıtlı oluşu ve zor şartlar nedeniyle, gerek yerleşik stüdyoların gerekse gezgin fotoğrafçıların sayısı kısıtlıydı; ancak, 1850'lerin ortalarından itibaren 'cam negatifli ıslak kolodyon' yöntemine geçilmesiyle birlikte fotoğrafçılara yepyeni bir ufuk açıldı. 1851 yılında İngiliz Frederick Scott Archer (1813-1857) tarafından bulunan kolodyon yöntemi, kısa zamanda bütün dünyada yaygınlaştı. Francis Bedford, Henri Bevan, Felix Bonfils, Frank Mason Good, Charles Gerard, Jules Andrieu İstanbul'a gelerek ıslak kolodyon yöntemiyle çekilen fotoğraflar ürettiler.[215]

[214] Engin Özendes, **Abdullah Freres Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006 (2.Basım), s.16.
[215] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.88,96.

**Fotoğraf 11** Francis Bedford (1816-1894), 'Selimiye Kışlası ve sahil', ıslak kolodyon yöntemiyle albümin baskı, 25 Mayıs 1862.

**Fotoğraf 12** Francis Bedford (1816-1894), 'Galata Kulesi', ıslak kolodyon yöntemiyle albümin baskı', 21 Mayıs 1862.

Doğu'nun hayal dünyasına tanıklık için İstanbul'a gelen gezgin fotoğrafçılardan bazıları, şehrin büyüsüne kapıldı yerleşik stüdyolar açtı. İsveçli Guillaume Berggren (1835-1920), bir gemi yolculuğu sırasında uğradığı İstanbul limanında karaya çıkınca, yolculuğun devamından vazgeçti. Doğu'nun bu gizemli şehrini gördüğü anda burada kalmaya karar vermişti. 1870'li yılların başında Pera'da bir stüdyo açan Berggren, İstanbul'un en güzel görüntülerini usta tekniği ve kompozisyon anlayışı ile belgeledi. 1848'de Osmanlı İmparatorluğu'na sığınan Macar mültecilerden Raif Efendi, 1854 yıllarında İstanbul'da Çemberlitaş'ta fotoğrafla uğraşmaya başladı. Alman kimyager Rabach, 1856'da Beyoğlu'nda bir stüdyo açtı. [216] Zaman ilerledikçe stüdyo sayılarında artış meydana geldi. Gezgin fotoğrafçılardan kimileri ülkelerine dönerken, kimileri de İstanbul'da yaşamayı seçti.



**Fotoğraf 13** Guillaume Berggren (1835-1920), 'Montee de la Grande Rue de Pera', 220*275, 1875.

[216] Engin Özendes, a. g. k., s.16.

**Fotoğraf 14** Guillaume Berggren (1835-1920), 'Sultan III.Ahmet Çeşmesi Önünde', 215*270, 1875.

İstanbul'u keşfetmeye gelen gezgin fotoğrafçıların yanı sıra, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu görkemli başkentinde yaşayarak, stüdyolarını açan yerleşik fotoğrafçılar da yer almaktaydı. Bir sonraki bölümde 'Osmanlı Saray Fotoğrafçılığı' başlığı altında, yerleşik olarak hizmet veren ilk Osmanlı saray fotoğrafçılarından söz edilecektir.

### 4.1.2. OSMANLI SARAY FOTOĞRAFÇILIĞI

İlk Osmanlı fotoğrafçıları, Müslümanların ve Musevilerin arasından çıkmadı. Bunun nedeni, Müslümanlarda tutucu çevrelerin resmetmeye olan tepkisi, Museviler de ise tasvirin kesinlikle yasaklanmasından kaynaklanmaktaydı.

Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafa verilen önemin büyüklüğü yukarıda belirtilmişti. Böyle bir ortamda, 'Saray Fotoğrafçılığı' unvanına sahip olmak fotoğrafçılar arasında prestij sebebiydi. Osmanlı İmparatorluğu'nda Müslüman Türklerin fotoğraf işlerine başlamaları ise, yoğun olarak II. Abdülhamit döneminde olmuştur.

II. Abdülhamit'in albümleri, imparatorluğu ilerlemeci bir ışık altında temsil etme niyetini yansıtan bir imparatorluk görüntüsü sunar. Bu Osmanlı kültürünü fanatik din uygulamaları, mantıksızlık, cehalet ve düşüncesiz fakat masraflı yaşayışa dair indirgeyici bir formüle dayalı tanımlanamayan ve hayal edilen bir geçmişte donduran Avrupalı söyleme itiraz etmenin bir biçimiydi. Albümler imparatorluğun yüzyıl sonu imajını "Avrupa'nın hasta adamından" yenilenmiş, dinamik ve modern bir ülkeye dönüştürmeyi hedefliyordu.[217] İlk zamanlarda, Müslüman halkın dini yasaklar içinde kabul edilen sureti, yasak sayarak fotoğrafa uzak kalmaları, gerçekleştirilen bu çalışmalar ile başta sarayın ve yönetici kadroların fotoğrafa saygınlık kazandırması fotoğraftan büyük ölçüde yararlanıp, ilgilenmesiyle, ortadan kalkmıştır.

İlerleyen dönemde fotoğraf, günlük yaşamın kaçınılmaz bir parçası olarak yaygınlaşmış ve 1900'lerden itibaren azınlıkların yanında Müslüman Türk fotoğrafçıları da bu alanda çalışmaya başlamıştır. Rahmizade Bahattin Bediz dönemin önemli isimlerindendir. Ayrıca saray tarafından görevlendirilen Ali Sami Bey, Hasan Rıza, Yüzbaşı Hüsnü, Servili Ahmet gibi pek çok asker fotoğrafçının da saray için hazırladığı albümler hem dönemin görsel mirası hem de toplumsal bilinç kayıtları olarak fotoğraf tarihimizde yer alır. Basın fotoğrafçılığının da kaydedilir bir gelişme gösterdiği bu süreçte Ferit İbrahim, Velid ve Talha Ebüzziya Kardeşler de dönemin önemli basın fotoğrafçılarıdır.[218]

---

[217] Zeynep Çelik, a. g. k., s.29,31.

[218] Birsel Matara, "Toplumsal Değişme ve Türk Fotoğraf Sanatı", **ToplumBilim Fotoğraf Özel Sayısı**, Sayı:19, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006, s.88.

Gezgin fotoğrafçılar döneminden sonra yerleşik fotoğrafçılar imparatorluğun 'en batılı caddesi' olarak nitelendirilen Grand Rue de Pera, bugünkü adıyla İstiklal Caddesi'nde yerlerini almaya başladılar. Bu fotoğraf stüdyolarında özellikle İmparatorluk dışından gelenlerin ya da İmparatorlukta görevli yabancıların fotoğrafları çekilmekteydi. Abdullah Biraderler, Vasilaki Kargopulo, Pascal Sebah/Sebah & Joaillier ve Gülmez Kardeşler, Osmanlı İmparatorluğu döneminde en önemli fotoğraf stüdyolarıydı.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nda profesyonel stüdyosu olan en önemli isimlerden biri 'Abdullah Biraderler'di. Abpraham Abdullah'ın oğulları Viçen, Hovsep ve Kevork güzel sanatlar ile uğraştılar. Viçen Abdullah, fotoğrafçılığa 1856 yılında, Kırım Savaşları sonrasında İstanbul'a gelen Alman kimyager ve daguerreotype fotoğrafçısı Rabach'ın yanında çalışarak başlamıştı. Rabach'ın 1858 yılında Almanya'ya dönmeye karar vermesi üzerine, Beyoğlu'nda bulunan stüdyo Viçen Abdullah tarafından devralındı. Kevork ve Viçen, fotoğrafçılık alanında yeteneklerini geliştirebilmek için Paris'e gittiler. Yeni bilgiler edinerek İstanbul'a döndüklerinde, tekrar çalışmaya başladılar. Abdullah Freres adlı stüdyonun ünü gün geçtikçe artıyordu.[219]

O dönemde Beyoğlu'nda çalışan, Derain adlı Fransız fotoğrafçıya çektirilen Sultan Abdülaziz portresinden, ne Sultan ne de saray erkânı memnun kalmıştı. Sadrazam Fuad Paşa, Sultan'a Abdullah Biraderler'den söz etti. 1863 yılında Sultan, Biraderler'i İzmit'teki av köşküne davet ederek onlara portresini çektirdi. Sonuç olağanüstü oldu. Sultan; 'Yüzüm ve asıl görüntüm, Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğraftaki gibidir. Emrediyorum, bundan böyle yalnızca onların çektiği fotoğraflarım resmi fotoğraf olarak tanınsın ve böyle kabul edilerek her tarafa dağıtılsın', diye emir verdi. Abdullah Biraderler, sultanın verdiği buyrukla 'Ressam-ı

[219] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.179.

Hazret-i Şehriyar-i' rütbesi ile ödüllendirildi.[220] Abdullah Biraderler'in çalışmaları her geçen gün daha fazla ses getiriyordu, ünleri yurtdışına yayıldı.

Abdullahların yurt dışındaki ilk büyük başarısı, 1867 yılında Paris Uluslar arası Sergisi'nde oldu. Serginin açılışına davet edilen Sultan Abdülaziz, İmparatorluk tarihi boyunca yurtdışına giden ilk sultan olacaktı. Bu nedenle Paris sergisinin Osmanlı İmparatorluğu'na ayrılan bölümü, büyük bir özenle hazırlanmıştı. Sergide, Balkanlardan Arap yarımadasına kadar İmparatorluk topraklarındaki değişik kültürlerin eksiksiz tanıtılması için büyük özen gösterilmişti.[221] Bu yükseliş döneminin ardından Abdullah Biraderler için bir yıkım söz konusu oldu. Sultan Abdülaziz tarafından Saray Fotoğrafçılığı'na getirilen Abdullah Biraderler'den fotoğrafçılıktan çok etnik meselelerle uğraşan küçük kardeş Kevork Abdullah'ın, Yeşilköy'de Grandük Nikolai'nin fotoğraflarını çektikten sonra Ruslarla yakın siyasi ilişkiye girmesi, daha sonra işgalci Rus ordusu generallerine Beyoğlu'ndaki evinde ziyafetler vermesi, bu firmanın sonunu hazırladı.[222] O yıllarda, İstanbul'da Abdullah Biraderler'in yanı sıra farklı fotoğraf stüdyoları da mevcuttu.

Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı önemli saray fotoğrafçıları yer alıyordu. İstanbul'da fotoğraf tarihine damgasını vuran saray fotoğrafçılarından biri de Vasilaki Kargopulo'ydu. Rum kökenli olan Kargopulo, 1850'de başladığı fotoğrafçılık mesleğine, ölümüne kadar geçen 36 sene boyunca sürdürmüştür. Kargopulo, diğer İstanbul fotoğrafçıları Abdullah, Gülmez, Sebah gibi güçlü rakiplerinin birçok kardeşten ya da ortaktan meydana gelen yapılanmasına karşı tek başına ayakta kalabilme başarısını göstermiştir. Başarılı bulunan çalışmaları ile Osmanlı Sarayı Fotoğrafçılığı ünvanını elde etmiştir.

[220] Engin Özendes, **Abdullah Freres Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları,** s.39.
[221] A. g. k., s.39.
[222] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.239.

Kargopulo'nun mesleğine portre fotoğrafçısı olarak başlamış olması, sanatçının ilk dönemlerde daguerreotype yöntemini kullandığına işaret etmektedir. Ancak, günümüze kalan herhangi bir çalışma bulunmamaktadır.

19. Yüzyılda Fransa'da devlet, ahlak koruyucusu olarak, belirli bir fotoğraf türüyle özel olarak ilgilenmeye başlamıştı. Bu doğrultuda, kartvizit formatı, burjuva ahlakının yasalarına uygun olmayabilecek bir takım görüntülerin dolaşımı için çok elverişliydi. Portre fotoğraflarından yeterli geliri elde edemeyen kimi üçüncü sınıf fotoğrafçılar böylece, büyük bir servete kavuşmanın yolunu kısa süre içinde keşfetmişlerdi.[223] Aynı dönemde İstanbul'da kartvizit boy fotoğraflar kullanılmaya başlandı.

Büyük ilgi uyandıran kartvizit boy (6-9 cm.) fotoğrafların İstanbul'da da yaygınlaşmasıyla, 1859-60 yıllarından itibaren Vasilaki Kargopulo'nun Rus Elçiliği yanındaki stüdyosuna, hemen her kesimden müşteri gelmeye başlamıştı. O yıllarda İstanbul'da fotoğraf çektirmek isteyenler arasında, Galata ve Beyoğlu nüfusunun yüzde seksenini oluşturan Hıristiyan dinine mensup Osmanlı vatandaşları ve Avrupa kökenliler ağırlıktaydı.[224]

Vasilaki Kargopulo, fotoğrafçılığı sayesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun polisiye tarihinde bir ilki gerçekleştirmişti. 1884 Nisan'ında Sultan II. Abdülhamid'in emriyle Zaptiye Nazırı Kamil Paşa, nezaret binası içinde bir fotoğraf atölyesi kurmakla görevlendirilmişti. Bu fotoğrafhanede, İstanbul hapishanelerinde bulunan bütün mahkûmların fotoğraflarının çekimi yapılacaktı. Çekilen bu fotoğrafların sabıka dosyaları haline getirilerek bütün karakollara dağıtılması ve bu sayede de aynı sabıkalıların, ileride tekrar suç işlemeleri halinde kolaylıkla kanun karşısına çıkarılması hedeflenmekteydi. Bu fotoğraf atölyesinin yönetimi ve

[223] Gisele Freund, a. g. k., s.83.
[224] Engin Özendes, **Abdullah Freres Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları,** s.236.

sorumluluğu da Vasilaki Kargopulo'ya verilmişti.[225] Fotoğrafın büyük destekleyicisi olan II. Abdülhamid, evhamlı kişiliği nedeniyle saraydan dışarı çıkmıyor fakat imparatorlukta geçen bütün olayları izlemek istiyordu. Bu dönemde fotoğraf, saray dışının aynası olarak kullanılıyordu. Devlet dairelerinde tüm çalışanların fotoğraflarının çekilerek arşivlenmesi, belge fotoğrafçılığında büyük bir gelişme sağladı.[226]

1886 yılında Sultan II. Abdülhamid Kargopulo'yu, fotoğraf sanatına vermiş olduğu hizmetlerden dolayı güzel sanatlar dalında özel olarak çıkarılmış olan altın 'Sanayi Madalyası'yla ödüllendirdi. Vasilaki Kargopulo, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde bir fotoğrafçının gelebileceği en üst mertebeye ulaşmış oluyordu. Ancak Kargopulo aynı yıl, geçirdiği kalp rahatsızlığı sonucu yaşamını yitirdi. Sultan II. Abdülhamid, Vasilaki Kargopulo yerine oğlu genç Konstantin Kargopulo'yu 'Saray Fotoğrafçısı' olarak atadı. Tarihte benzeri pek görülmeyen bu anlamlı hareketle Osmanlı Sultanı, ölen 'Fotoğrafçılar Kralı'nın tahtına oğlu 'Veliaht Konstantin'i geçirmiş oluyordu. İşletmenin adı, 1887 ve 1888 yılları Osmanlı Ticaret Rehberi kayıtlarında 'Kargopoulo Freres-Photographe de S.M.I. le Sultan' olarak değiştirilmişti. Yurtdışında sergilere katılan ve stüdyo fotoğrafçılığını devam ettiren Konstantin'in saray içindeki entrikalara ve çıkar ilişkilerine karşı durabilmesi zordu. Sultan'ın fotoğrafçılığı unvanını elde edebilmek için, daha deneyimli olan Sebah&Joaillier firması atağa geçmişti. Diğer yandan Viçen Abdullah da bu unvanı geri alabilmek için her yolu deniyordu. Sonuçta 1889 yılı başından itibaren Konstantin Kargopulo'nun Saray Fotoğrafçılığı görevine son verildi. Bu unvan savaşını, Abdullah Biraderler'in lideri Viçen Abdullah kazanmıştı. Kargopulo Kardeşler de aralarında anlaşmazlığa düşmüşlerdi. 1889 yılından itibaren müessesenin ticari tanımından 'saray fotoğrafçılığı' ibaresiyle birlikte 'kardeşler' de kaldırıldı ve firma adı, tekil 'B. Kargopulo Fotoğrafhanesi' haline dönüştürüldü.[227]

[225] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.248.
[226] http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_enginozendes.html, (26.06.2008).
[227] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.253,254.

**Fotoğraf 15** Konstantin Kargopulo, 'Kardeşler', cartede-visite, 1887-1888.

İmparatorluğun başkenti yalnızca, kenti görmeye gelen dönemin zengin efendilerini ve hanımefendilerini ağırlamadı. Kente iş aramaya gelenlerin sayısı da oldukça fazlaydı. Sebah'lar, İstanbul'a iş bulma amacıyla gelen aileler arasında yer alıyordu.

Pascal Sebah, iş bulmak için Doğu'dan gelen Hana ve Lisa'nın dördüncü çocuğu olarak 1823 yılında doğdu. Bir fotoğraf stüdyosu açan Sebah, Paris'te fotoğrafçılık tekniği ile ilgili çalışmalar yapmış olan Laroche ile İstanbul'da çalışmalarda bulundu. Pascal Sebah, daha ilk yıllarda fotoğraftaki başarısını Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'a duyurdu, turistlere yönelik fotoğraf

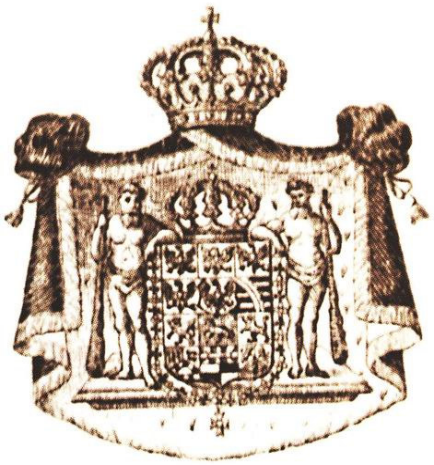
çalışmaları yaptı.[228] Paris'teki sergilere düzenli olarak katılan Sebah, 'Societe Francaise de Photographie' Derneğinin 1870'deki sergisine, Galata Kulesi'nden çekilmiş İstanbul panoraması, Ayasofya'nın içten görünüşü, bir seri Doğu kostümleri içinde tipler, Sultanahmet çeşmesi, Sultanın cum selamlığına gidişini gösteren bir fotoğraf, Boğaziçi ve Türk mezarlıklarından oluşan görüntülerle katıldı. Bu sergiden de madalya kazanan Sebah, 'Societe Francaise de Photographie' üyesi oldu.[229]

Sebah'ın ressam Osman Hamdi Bey ile tanışmasının ardından resim ve fotoğraf ortaklığıyla çalışmalar yapıldı. Sebah, fotoğrafı yardımcı araç olarak kullanan Osman Hamdi Bey için, uygun ışık koşulları ile fotoğraf çekiyordu.

**Fotoğraf 16** Polycarpe Joaillier, 'Pascal Sebah'ın eşi Roza, çocukları Jan ve Virjinya İstanbul'da manzara serisi çekimlerinde III. Ahmet Çeşmesi önünde', 1889.

[228] Engin Özendes, **Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm,** s.177.
[229] A. g. k., s.179.

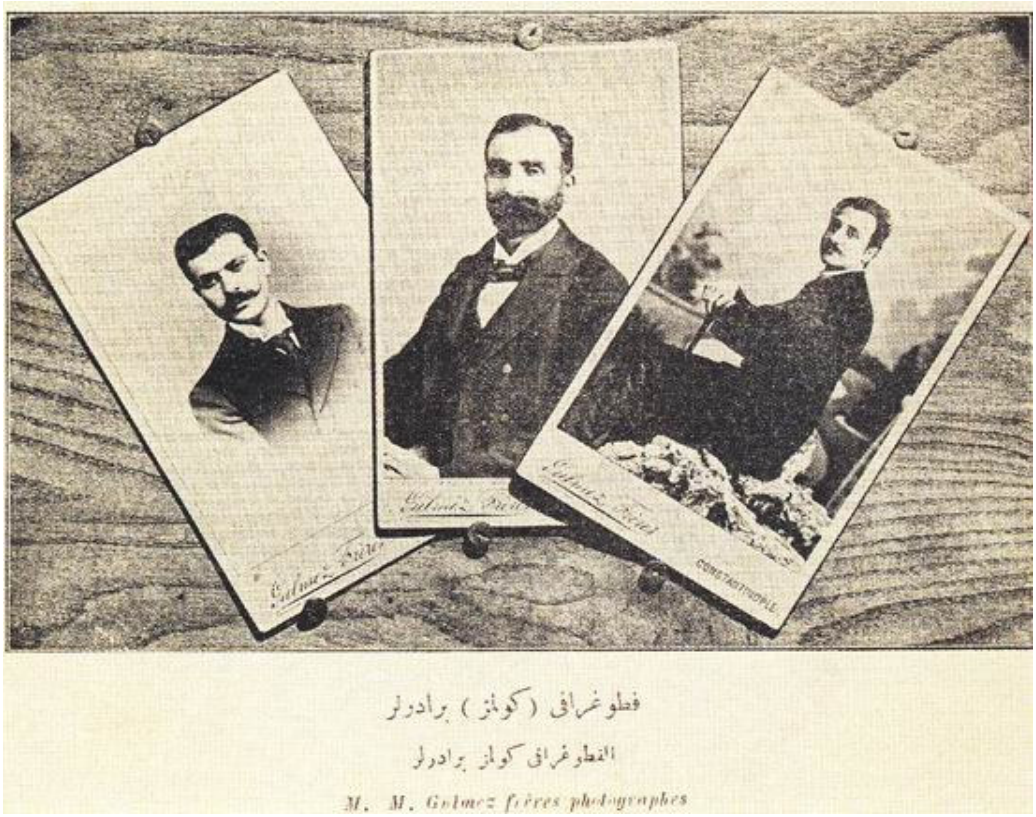
1873 yılı Pascal Sebah için başarılarla dolu geçti. Osman Hamdi Bey ve Pascal Sebah arasındaki ortak çalışmalar, 1873 tarihli Viyana Sergisi'nde de devam etti. Başarılarını Mısır'da açtığı fotoğraf stüdyosuyla sürdüren Pascal Sebah 1886 yılında İstanbul'da öldü. Ölümünün ardından henüz 16 yaşındaki oğlu Jean amcası Cosmi'nin yardımıyla, İstanbul'da çalışan fotoğrafçı Policarpe Joaillier ile ortak oldu. Adı Sebah & Joaillier'e dönüşen firma bu dönemde altın çağını yaşamaya başladı. Kral II. Wilhelm ve Kraliçe Augusta Victoria'nın fotoğraflarını çeken Sebah & Joaillier firmasına çekimlerdeki büyük başarısı nedeniyle 'Prusya Sarayının Fotoğrafçısı' unvanı verildi.[230]



**Resim 22** Prusya Ödülü

Gerek portre, gerekse manzara ve panorama fotoğraflarıyla iz bırakmış stüdyolardan biri de Gülmez Kardeşler'e aitti. Gülmez stüdyosu, Yervant, Kirkor ve Artin adlarında üç Ermeni kardeş tarafından yönetilmekteydi. Gülmezler'in baskıları, üzerinden bir asırdan fazla zaman geçmesine rağmen, güçlü kontrastlarını çarpıcı bir şekilde koruyabilmiştir.

[230] A. g. k., s.209,219.




**Fotoğraf 17** Gülmez Fotoğrafhanesi kurucuları Yervant, Kirkor ve Artin kardeşler. *Malumat* dergisi, 1895.

İlk stüdyolarını Beyoğlu, 305 numaralı adreste, Concordia Tiyatrosu yanında açan kardeşler, 1880'li yılların ikinci yarısında İstanbul manzaraları konu alan bir dizi fotoğraf çekimi yapmışlardır. En parlak dönemlerini 1890'lı yıllarda yaşayan Gülmez Kardeşler'in, 1893 yılı Chicago Sergisi'ne Abdullahlar'la birlikte katılmalarına izin verildi. Sultan II. Abdülhamid'in de dikkatini çeken bu stüdyoya, 1894 yılından itibaren her türlü gazete ve dergi ilanlarında 'sultanın fotoğrafçısı' unvanını kullanma izni verildi.[231]

Fotoğrafın İstanbul'daki ilk yıllarında hem gezgin fotoğrafçıların gerçekleştirdiği çekimler, hem de fotoğraf stüdyolarında yapılan çekimler ile Batı'nın gözündeki Doğu'ya dair görünüm kaydedildi. Bu bağlamda, ilerleyen

[231] Bahattin Öztuncay, a. g. k., s.302.

bölümlerde kaydedilen ve bugüne taşınan fotoğraf kareleri ile ilgili oryantalist unsurlar sorunsallaştırılacaktır.

## 4.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE FOTOĞRAF SANATINDAKİ ORYANTALİST UNSURLAR

Zaman ilerledikçe, Şark'ın görsel hafızadaki görünümü belleklerdeki yerini sağlamlaştırdı. Batı, Batılı-olmayanı fotoğraflarına yansıttı. Bu durum, belirli kodlar aracılığıyla gerçekleştirildi. Doğu'ya ait çizilen portre, fotoğraf kareleri ile tekrar tekrar oluşturuldu.

Walter Benjamin, fotoğraf makinesine seslenen öğelerin, göze seslenenden başka bir tabiata sahip olduğunu söyler. Başkalık her şeyden önce, insanların bilinçle eleyip dokudukları bir mekânın yerine bilinçsizce elenip dokunmuş bir mekânın geçmesindendir. Bu optik-bilinçdışından ancak fotoğraf yoluyla haberimiz olur, tıpkı dürtüsel bilinçdışından psikanaliz yoluyla olduğu gibi.[232] Ancak, fotoğraf çoğu zaman bilinçle kurgulanmış olarak iktidar ve ideolojilerin hizmetine sunulmuştur.

Fotoğrafın anlamı, tıpkı herhangi bir başka varlık gibi, kaçınılmaz şekilde kültürel tanıma tabiidir. Bu genel tanım, çekilmiş bir fotoğrafın, bir çeşit sözlü ifade olduğunu, bir mesaj taşıdığını ya da o mesajın kendisi olduğunu ima eder. Fakat bu tanım aynı zamanda, fotoğrafın "eksik" bir ifade, okunabilmesi için bazı dış koşul ve ön varsayımlar matrisine dayanan bir mesaj olduğunu da söylemek ister. Yani, hangi fotoğraf olursa olsun, mesajın ne olduğu ister istemez bağlama bakar. Bu durumu şöyle formüle edebiliriz: Çekilmiş bir fotoğraf, gizli ya da üzeri örtülü bir metne olan bağları aracılığıyla iletişime geçer. Fotoğrafı okunabilirlik sahasına taşıyan da bu metin ya da gizli dilbilimsel önermeler sistemidir.[233] Görüntü içerisindeki unsurların

[232] Walter Benjamin, a. g. m., s.9.
[233] Allan Sekula,"On The Invention of Photographic Meaning", **Thinking Photography,** Editör: Victor Burgin, Londra, Macmillan Press, 1982, s.84-85.

biçimsel ve anlamsal olarak betimlenmesi, fotoğraf okumanın ana eksenini oluşturur. Fotoğraflar, yüzeyde taşıdıkları anlamdan ötesini içerirler. Ötede yer alan anlamı fark edebilmek ise, farklı bakış açıları geliştirerek mümkün olabilir.

Fotoğrafa inanma dürtümüzün ondan şüphe etme eğilimimizden daha fazla olduğu söylenebilir. Kim olduğumuzun (kimlik vesikaları), nereden geldiğimizin (vazgeçilmez aile şipşakları, mezuniyet töreni fotoğrafları vs.), gittiğimiz yerlerin (turistik fotolar), kısacası, varlığımızın kanıtı olarak gündelik yaşamımızın vazgeçilmez bir öğesi haline getirdiğimiz bir nesnenin 'gerçekliğine' ilişkin edindiğimiz bir doğal kabulleniş söz konusu. Fotoğrafa inanıyoruz. Görünenin ötesine, 'kapalı kapıların ardındaki'ne ilişkin ipuçları taşıması, başka bir deyişle, belli görme-gösterme biçimlerini, belli kodları ve örtük ideolojileri gizliyor olması, çoğu zaman ikinci planda kalıyor.[234]

Fotoğraf tarihi içerisinde oryantalist unsurların yer aldığı farklı fotoğraf çalışmaları mevcuttur. Eski Yakındoğu kültürleri akademisyenlerinden Amerikalı, ünlü James Henry Breasted'ın 1906 yılında Mısır'daki tapınaklarda yazıtları kopyalarken çekilmiş bir fotoğrafı yorumlanmaktadır. Chicago Üniversitesi'nin Mısır Kazıları fotoğrafçısı Alman Friedrich Koch tarafından çekilen fotoğraf hem Breasted'ın hem de Koch'un Yakındoğu'yu küçümseyici bakışını gösterir. Fotoğrafı kurgulayan Alman Koch'tur. Koch fotoğrafta görünmez ama Mısırlı bir köleyi bir Amerikalıya hizmet ederken göstererek fotoğrafa katılır.[235] Fotoğraf, hem Avrupalının hem de Amerikalının Yakındoğuluya bakışını dile getirmektedir.

[234] Ahu Antmen, "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.172,173.
[235] Hasan Aslan, "Oryantalizm", **Arkeoloji ve Sanat,** Sayı 121, İstanbul, Mas Matbaacılık A.Ş, 2006, s.136,137.

**Fotoğraf 18** Friedrich Koch, Mısır, 1906.

19. Yüzyılın ortalarında Batı'nın politik ve ekonomik çıkarlarının küresel alana yayılmasıyla, fotoğrafçılar kültürel farklılıkların altını çizmenin peşinden koştular. Bu fotoğrafların en sık rastlanan türlerinden biri, Ortadoğulu ve Asyalı kadınları müstehcen pozlarda gösteriyordu.

Cariyelerin görüntülerine, mahrem ya da egzotik bir ortamda resmedilmiş uykulu biçimde birbirine yaslanmış çıplak ya da yarı çıplak kadınlara, Batı sanatında sık rastlanırdı. Bununla birlikte, tüm Ortadoğulu kadın resimleri yabancıların fantezilerine hizmet etmek amacı taşımamıştır. Fotoğrafçı Felix Bonfils'in (1831-1885) karısı Marie Lydie Cabannis Bonfils (1837-1918), ailenin Beyrut'taki stüdyosunda kadınların fotoğraflarını çekiyor olmasıyla ünlenmişti. Hindistan'da, inzivadaki kadınların yasal fotoğrafçılığını, Kalküta'da bir stüdyosu olduğu söylenen Mrs. Carrick gibi İngiliz kadınlar yapıyordu. Öte yandan Doğulu kadınların çıplak ve yarı çıplak fotoğrafları çeşitli yöntemlerle pazarlanırdı. Modelin etnik kimliğine işaret eden geleneksel giysiler giydiği şehvetli fotoğraflar, kartvizitlerde, minyatürlerde, kartpostallarda ve albüm baskılarında yayınlanıyordu. Akademiler, ya da görünürde ressamlara yardımcı olması için satılan figür çalışmaları, zaman zaman

Ortadoğulu kadınları saçları ve mücevherleriyle kimliklerini ve sınıflarını yansıtır halde gösteriyordu.[236]

**Fotoğraf 19** Fotoğrafçısı Bilinmiyor, 'Arap Kadın ve Türk Kadını', Zangaki, Port Said, 1870-80, Londra, Victoria&Albert Müzesi.

Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde çekilen fotoğraflarda da, fotoğrafı oluşturma durumu söz konusuydu. Kapalı bir toplum olan Osmanlı, Batı'dan gelenlere hemen kapılarını açmayıp, onları mahremiyetine sokmamaya özen gösterdi.

Batılıların halkla doğrudan iletişim kuramama durumu, onları hayal güçlerini çalıştırmaya yöneltti. Çizgilerde yaşatılmaya çalışılan, haremde gözlerini süzerek yarı çıplak dolaşan kadın resimleri, tümüyle çıplak kadınlarla dolu hamam sahneleri iyi bedeller ödenerek alınan, bin bir hayal gücüyle yaratılan ürünlerdi. Bu oryantalist çizimlere eklenen, dönemin yeni tekniği 'Fotoğraf' ise, artık

[236] Mary Warner Marien, **Photography: A Cultural History,** Great Britain, Laurence King Publishing, 2006 (2. Basım), s.154.

Oryantalizmin hizmetindeydi. Gördüğünü çeken kameraların önünde de yine Batılının düşlediği ve istediği sahneler yaratıldı. Batılının buradan alıp gördüğü ve çevresine gösterdiği, insan, kent ve doğa görünümleri gezi anılarının en önemli kanıtıydı. Doğu'nun portrelerine, ilginç, sokaklarına, arkeolojik sitelerine, görkemli İslam mimarisine, manzaralarına, çarşılarına ilgi arttıkça, onlara hayal ettikleri dünyayı daha da çeşitlendirerek göstermek için stüdyolar bir yarış içine girdi. Fotoğraflar giderek gerçek Osmanlı yaşamını değil, Batılının kafasındaki Osmanlı imajını yansıtmaya başladı.[237] Oluşturulan fotoğraflarda yer alan kodlar, belirgin bir yapıya sahipti. Fotoğraflar biçimsel ve anlamsal öğeler taşıyordu.

Fotoğrafın Osmanlı'daki gelişim yolculuğu içerisinde, yukarıdaki bölümde İstanbul'da fotoğrafçılığın ilk yılları tarihsel süreç içerisinde ele alındı. Doğu'ya dair mevcut bu bakış açısını ayrıntılarıyla analiz edebilmek için, fotoğraflarda yer alan öğelere dikkat çekmek yerinde olacaktır.

Fotoğraf, tek sözcüğün ani bir hareketiyle bir tümceyi betimlemeden düşünceye kaydırıveren metnin tam tersine, salt olumsaldan başka bir şey olamayacağı için (her zaman temsil edilen *bir şey*dir) etnolojik bilginin asıl hammaddesini oluşturan 'ayrıntıları' ortaya çıkarıverir.[238] Fotoğraf, görünen ötesinde başka bir dünya sunar. Tendeki, kıyafetlerdeki, duruştaki, dokudaki, mobilya ve çevre düzenlemesindeki her bir ayrıntı sonuna kadar aydınlatılıp yüzeye taşındığı ve gösterildiği için, fotoğraflar çağrışım bakımından yoğundur.

Fotoğraflarda kullanılan objeler, fotoğrafı çekilen 'öteki'nin giydiği kıyafetler ve fotoğraftaki özne-nesne ilişkisi, oryantalist bakışa somutluk kazandırıyordu. İlerideki bölümlerde, 'Biçimsel Öğeler' ve 'Anlamsal Öğeler' başlıkları altında, fotoğraf ile ortaya konulan oryantalist bakış açıları ele alınacaktır.

---

[237] Engin Özendes, **Sebah&Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm,** s.164.
[238] Roland Barthes, **Camera Lucida,** Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2000 (3.Basım) s.45.

### 4.2.1. BİÇİMSEL ÖĞELER

Batı dünyasının, Doğu'yu anlamlandırma biçimlerine bakıldığında fotoğraf, sahip olduğu etki gücüyle ön plana çıkar. Fotoğraf, her şeyden önce biçimsel öğelerden oluşur. Biçim*, fotoğrafı belirleyen öğelerden biridir.

'Görsel dünyada' "biçim" sadece bir araç, bizleri amaca ulaştıran bir şifreleme yüzeyidir. Sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını açıklayan bir şifrelendirmedir bu. Biçim, sanatçının tarzını belirler. Görüntünün anahtarıdır. İçerik anlatılan konudur, hikâyedir. Fotoğrafın yapısına taşınandır.[239]

Her ayrıntıyı fotoğraftaki resmin bütünde verdiği anlam içinde gördüğümüzden, her nesneyi hem yalın hem de görünüşte kusursuz düşünsel bir yapı birliğini oluşturacak şekilde ötekilerle bir arada görürüz. Toplumlara özgü unsurların fotoğrafta kullanımı ile 'öteki' olan görünür kılınır. Batı'nın Doğu'yu fotoğraflarken kullandığı imgeler, obje ve kıyafetler, biçimsel öğeleri temsil eder. Osmanlı'da fotoğrafın ilk yıllarında, kurulan stüdyolar ile fotoğraf, kendine özgü gerçekliği içinde biçimsel olarak oluşturulmuştur.

Batı'da 1865 yılındaki bir fotoğraf stüdyosunun tipik aksesuarları sütun, perde ve çalışma masası idi. Poz veren kişi, bir sütuna dayanır, oturur, ayakta durur ve fotoğrafı çekilirdi; ayakta, yarım-boy ya da büst. Fon için de modelin toplumsal seviyesine göre sembolik aksesuarlar seçilirdi.

---

[239] Gültekin Çizgen, **Fotoğrafın Görsel Dili,** İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998, s.15.

* **Biçim** 1.Bir nesnenin çevre çizgilerinin düzeni, görünümü, şekli. 2.Bir şeyin maddeleşmiş durumu; gerçekleştiğinde, ortaya çıktığında aldığı görünüm, durum. 3. Bir kimseye özgü davranış; bir şeye özgü oluş tarzı, yolu. 4.Bir şeyin, bir eylemin var olabilme, ortaya çıkabilme yolu, yöntemi. 5.Bir şeye, bir yere verilen düzen. 6.Bir eylemin, bir olayın ortaya koyduğu görünüm, bir eylemin gelişme yönü. 7.Bir şeyi, bir düşünceyi dile getirme, ortaya koyma tarzı; anlatım. 8.Bir şeyin, özellikle de bir yapıtın gerçekleştirilmesinde izlenen model. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, 4.Cilt, s.1616.)

> "O işlemeli kenarlarıyla çalışma masasından başka her şeye benzeyen yuvarlak masanın üzerine yığılmış kalın kitaplar, kimi açık kimi kapalı defterlerin yarattığı bilgece bir dağınıklık havası… İşte bir yazarı ya da bir bilim insanını temsil eden görüntü bundan ibarettir. Fotoğrafı çekilen kişiye de belirli bir duruş dayatılır: sol kol masaya dayalı, düşüncelere dalmış bir bakış, sağ elde tutulan bir tüy kalem… İşte tüm bunlarla birlikte kişinin kendisi de atölyedeki aksesuarlardan birine dönüşür. Kostümlü ve şişman bir beyefendinin, ayaklarının ucunda duran bir bıçağın önünde kollarını kavuşturarak verdiği etkileyici pozu gördüğümüz zaman bu kişinin Opera'nın baş tenoru olduğunu anlayabiliriz hemen… Ressamı temsil etmek için bir şövale ve fırça yeterlidir. Devlet yöneticisi sol elinde bir parşömen rulosu tutar… Fotoğraf stüdyoları böylece tiyatro aksesuarlarının satıldığı bir dükkâna dönüşür, tüm toplumsal roller için özel maskeler hazır bulunur."[240]

Osmanlı yaşamını, giyim kuşam özelliklerini, doğa ve tarihi güzelliklerini, sosyo-kültürel tüm verileri, çeşitli meslek erbabını vb. konu alan, altlarında fotoğrafı çeken firmanın adının Fransızca ve eski Türkçe olarak belirtildiği fotoğraflarla, batılı giysiler içinde zaman zaman çarşaflı ve peçeli olarak poz veren genç kadın portreleri Türk fotoğrafçılığının ilk klasik ürünleridir. [241] Türk fotoğrafçılığının bu ilk ürünleri, modellerin duruş ve bakışları, stüdyoda oluşturulan dekor ve kullanılan nesneler ile döneminin yaşamını, gerçek ayrıntılarıyla saptayan, kültürel ve toplumsal-tarihsel birer belgedir.

Bu bağlamda ilerideki bölümlerde, Batılı fotoğrafçıların Doğu'yu fotoğraflarken kullandıkları 'Biçimsel Öğeler', 'Objeler' ve 'Kıyafetler' alt başlıkları ile ele alınacaktır.

#### 4.2.1.1. OBJELER

Nesne, geleneksel anlatımda sadece insana bağlı bir gerçeklik olarak mevcuttur. Doğu, nesneyi dokunulmazlık içinde algılar. Oryantalizmin en önemli özelliği 'onlar' kategorisini kurması ve onları dışlamasıdır.

[240] Gisele Freund, a. g. k., s.60,61.
[241] Birsel Matara, a. g. m., s.88.

Oryantalist gezginler, Doğulu objeleri*, ait oldukları yerden alıp, kendi bireysel çevrelerindeki mekâna yerleştirdiler ve bunlar zamanla oryantalistlerin ellerinde egzotizmin süs nesnesine dönüştü. Turistler için stüdyolarda çekilen fotoğraflarda, özellikle Doğu'lu imajın altı çiziliyordu. Bu fotoğraflar ilgi gördükçe, sayıları giderek arttı.

Yastığa yaslanan şuh kadınların bir eline dergâh tespihi**, diğer eline de Türk kahvesi fincanı sıkıştırılıyor, hemen yanında elinde nargilesiyle*** duran adam önüne Kur'an rahlesi**** alıyor, arka plandaki ellerinde tef***** tutan kızlar oryantal dansın temsilcileri olarak bulunuyorlar ve kimi zaman sahneye eli kılıçlı cengâver Türk'ü temsil eden bir genç yerleştiriliyordu.[242] Nargile, Doğu'nun Batı'daki simgelerinden biriydi. Erkeklerin yanı sıra kadınların da nargile içtiği, tütün çubuğu tüttürdüğü Osmanlı ülkesinde, stüdyo içinde poz vermek için bir nargile mutlaka bulundurulurdu.

---

* **Obje:** Nesne, belirli bir varlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey. http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=obje, 10.08.2008.

** **Tespih:** 1.'Süphanallah' sözünü söyleme. 2.Belirli dini sözleri tekrarlamak veya elde oyalanmak için kullanılan, türlü maddelerden boncuk biçiminde yapılmış, genellikle otuz üç veya doksan dokuz taneden oluşmuş dizi. http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=tespih, 10.08.2008.

*** **Nargile:** Tömbeki denilen bir cins tütünün dumanının sudan geçirilerek içilmesini sağlayan araç. http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=nargile, 10.08.2008. Nargile içme alışkanlığının Türkiye'ye tütünün ilk kez girdiği XVI. yy'a değin uzandığı öne sürülür. Nargilenin özellikle eski Türk kahvelerinde önemli bir yeri vardı. Tütün gereksinimini karşılaması yanında, rahatlatıcı bir etkisi olduğu ve tütünün dumanı sudan geçtiği için sağlığa daha az zarar vereceği düşünülürdü. Bugün bu alışkanlık giderek azalmış olmakla birlikte sürdürülmektedir. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt:16, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A. Ş., 1986, s.8541.)

**** **Rahle:** Üzerinde kitap okunan, yazı yazılan, bazıları açılıp kapanabilen alçak, küçük masa. http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=rahle, 10.08.2008.

***** **Tef:** Zilli bir kasnağa geçirilmiş kursak zarından oluşan çalgı. http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=tef., 10.08.2008.

[242] Engin Özendes, **Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm,** s.163.

**Fotoğraf 20** Pascal Sebah (1823-1886), 'Ev kıyafetiyle Türk kadını', 1870'li yıllar.

**Fotoğraf 21** Abdullah Biraderler, 'Çubuk ve Nargile İçen Kadınlar', 25.7*29.1 cm., 1890, Pierre de Gigord Koleksiyonu.

**Fotoğraf 22** Sebah & Joaillier, 'Nargile İçen Kadınlar', yaklaşık 1890.

Fotoğrafların 'Doğuya' ait olduğu vurgulanırken, obje ve aksesuarlar da Doğulu yaşam biçimlerinden hareketle seçiliyordu. Fotoğraftaki Doğu, kimi zaman da elinde tespih tutan bir cariye ile anlatılıyordu.

**Fotoğraf 23** Abdullah Biraderler, 'Çerkez Cariye', Carte-de-visite, 1865, Pierre de Gigord Koleksiyonu.

Fotoğraf çekiminde kullanılan dekorlar üniteler halindeydi. Bir merdiven tırabzanı, sehpa, oymalı sütunlar hatta yapay köprüler, her resimde ayrı kompozisyonlar halinde kullanılıyordu. Doğuya özgü oluşturulan bir fon önünde, Doğuya ait objeler fotoğraflanıyordu. Çingeneler ise, stüdyolarda kurulan çadırlar önünde fotoğraflanıyorlardı. Objeler, 'bağlamı' içinde yaratılıyordu.

**Fotoğraf 24** Sebah & Joaillier, 'Türk Kadını', 1894, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

**Fotoğraf 25** Sebah & Joaillier, 'Çingeneler', 1890, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

**Fotoğraf 26** Sebah & Joaillier, 'Çingeneler', 1890, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

Bol çeşit yaratmak ve rekabetten dolayı ilgiyi daha da arttırmak isteği konuyu Doğu kadını üzerinde yoğunlaştırdı. Elinde nargilesi ve önünde sedef kakmalı sehpa bulunan püsküllü yastıklara dayanmış kadınlar, ellerinde darbuka ve tefle dansözler, yerde serili halının üzerine serpiştirilmiş minderlerde uzanan birden fazla kadın gibi farklı konumlandırılan kadın figürleri vardı.[243] Batılının düşlediği stüdyolarda, zihinlerdeki Doğu yaratıldı. Fotoğraflarda kullanılan objeler Doğu imgesinin oluşturulabilmesi için önemli paya sahiptiler.

Batı dünyasının Doğu kavramını vurguladığı oryantalist fotoğraflarda, biçimsel öğelere dâhil bir diğer unsur ise 'kıyafetler'dir. Bir sonraki bölümde Doğuya özgü kıyafetlerin fotoğraflara yansıma biçimleri ele alınacaktır.

[243] A. g. k., s.165.

### 4.2.1.2. KIYAFETLER

Osmanlı İmparatorluk fotoğraflarının en büyük bölümü turistler ve ihracat için çekilen ticaret görüntülerinden oluşur. İstanbul'u ziyaret edenlerin yerel kostüm benzeri kıyafetlerle çektirdikleri her zaman popüler olan anı fotoğraflarını da kapsar.[244] Kültürler-arası giyim Batılı ve Doğulu için farklı anlamlar taşır.

Giysiler toplum içindeki duruşun en dışsal ve gözle görülür işaretidir. Bu kapsamda, 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda kullanılan giysilerin de Batı'dakilerden farklı olduğu görülür. Batılı fotoğrafçılar, günlük yaşam içerisinde kılık kıyafette gördükleri bu farklılıkları fotoğraflarına yansıtmışlardır.

27

28

**Fotoğraf 27** Abdullah Biraderler, 'Yelpazesi ve çiçeği ile sokak kıyafetli Türk kadın', yaklaşık 1890.
**Fotoğraf 28** Pascal Sebah (1823-1886), 'Asya'daki Türkiye', 1873, Les Costumes Popularies de la Turquie albümünden.

Tüm bu fotoğraflar, 'Türk Kadını', 'Genç Türk Kızı', 'Müslüman Kadın' diye adlandırılarak turistlere satışa sunulsa da, böyle davranışların büyük cezalar

[244] Reina Lewis, a. g. k., s.314.

gördüğü Osmanlı'da bir tek Müslüman kadının bu pozları vermesi olanaksız olduğundan, kullanılan modeller genellikle Pera batakhanelerinde çalışanlar arasından seçilmekteydi.

Bir tipleme olmaktan çok, 'Türk kadını' daha çok bir 'ilk örnek' niteliğini taşır: Sefaret protokolünün yaygınlaştırdığı 'hanımefendi' tipiyle, harem fantezilerinin ürünü olan 'odalık' tipinin kesişme noktasında tamamen yeniden oluşturularak, fotoğraf stüdyosunda yeniden yaratılmış bir simgedir. Diğer Akdeniz çevresi kadınlarının tersine, 'Türk kadını' hiçbir zaman çıplak değildi. O, doğmasına neden olduğu bakışın biçimlendirdiği, şatafatlı bir şekilde giyinmiş bir gösteriş simgesiydi. Sürekli olarak 'değersizliğe mahkum olma' tehlikesini hissetse de, belirli bir ağır başlılığa kavuşan bu 'Türk kadını', şık bir egzotizmle makul bir mesafeliliği ustaca birleştirmeyi başarabiliyordu.[245] İmparatorluğu ziyarete gelmiş Batılı hanımefendilere de kılık kıyafet giydirilerek böyle kompozisyonlar yaratılırdı. Bazı fotoğrafçılar model bulmakta zorluk çektiklerinden, zaman zaman da kadın giysileri içinde erkek modeller kullanılıyordu.[246]

**Fotoğraf 29** Abdullah Biraderler, Kadın kıyafeti içinde erkek portresi, yaklaşık 1880.

[245] Engin Çizgen, "Tatlı Sular, Arabalar ve Mezarlıklar", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993, s.137,138.
[246] Engin Özendes, **Sebah&Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm,** s.166.

**Fotoğraf 30** Abdullah Biraderler, Kadın kıyafeti içinde erkek portresi, yaklaşık 1880.

Genelde sokaktaki sıradan halk, erkeklerde şalvar*, üzerine hırka** tabir edilen kapitone yelekler giyerler, başlarına kavuk*** koyarlardı. Yaşlı hanımlar, ev içinde başlarına oyalı yemeni veya beyaz tülbent bağlarlardı. Genç hanımlar, ev içinde bile saçlarına büyük özen gösterirler, tepede topuz ya da yanları maşa ile kıvrılarak kabartılmış ense topuzu biçiminde tararlardı. Sokakta hemen her çeşit kumaştan dikilmiş feraceler****, düz mat siyah ipekliden ya da parlak Fransız sateninden yapılan beli büzmeli çarşaflar giyilirdi. Başa konan hotozlar; elmas taşlı taraklar, kuşlu firketelerle süslenirdi.[247]

---

[247] Engin Özendes, **Sebah&Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm,** s.82.

* **Şalvar:** Şalvar, çok eski dönemlerden bu yana Anadolu'da kullanılan bir giyim eşyasıdır. Batı etkisinin yoğunlaştığı XIX. yy'a değin her sınıftan kadın ve erkek tarafından giyilmiştir. Bugün de Anadolu'nun birçok yöresinde yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. […] Bazı belgelere göre şalvarın ilk çıkış yeri İran'dır. Araplar'ın şalvarı, İslamlığın ilk dönemlerinde ya da İran'ı ele geçirdikten sonra kullanmaya başladıkları öne sürülür.[…] (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt:21, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A. Ş., 1986, s.10993)

** **Hırka:** 1-Genellikle soğuktan korunmak için giyilen, kumaştan, bazen içi pamukla beslenmiş, ceket biçiminde, önden açık, kollu üst giysisi. 2-Dervişlerin giydikleri üst giysisi.
http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=hırka, 10.08.2008.

Arapçada giysi parçası anlamına gelen *hırka* sözcüğü, özellikle tasavvuf çevrelerinde zamanla tam bir giysi anlamı kazandı.[…]Yoksulluğa ve alçakgönüllülüğe verilen önemi simgelemesi bakımından büyük bir değer ve anlam taşıyan ve tarikatın piri ya da halifesi tarafından giydirilen iki tür hırka vardı: 1-Hırkat ül-irade ya da hırkat üt-tasavvuf, şeyhin yalnızca gerekli rizayet ve süluku (tasavvuf için gerekli çabalar) tamamlayan müride giydirdiği hırka. Bu hırkayı giyen halife olarak atanabilirdi. 2-Hırkat üt-teberrük ya da hırkat üt-teşebbüh, tarikata yakınlık duyan ve yeni girenlere giydirilen hırka. Derviş hırkasına, hırkai fakr ü fena(yoksulluk ve yokluk hırkası) da denirdi. Derviş hırkası dikişli, belden pilesiz, mevsimine göre yün ya da ketenden, koyu ya da açık renkte olurdu. […] Dervişler, nefislerini baskı altına alan kişiler olduklarından *hırka altında sultan* diye anılırlar; olaylardan habersiz gibi görünmekle birlikte, tüm olup bitenleri neden ve sonuçlarıyla bildiklerini göstermek için dervişler hakkında *hırka altında dünyayı seyredenler* deyimi kullanılırdı. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt:10, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A. Ş., 1986, s.5233.)

*** **Kavuk:** Kavuk, ilk kez Bayezit I döneminde (1389-1402) kullanılmaya başlandı. Daha sonra divan üyeleri ve komutanlar tarafından da giyildi ve giderek yaygınlaştı Daha çok devlet görevlilerinin, ilmiye sınıfından olanların ve bazı tarikatçıların kullandığı bir başlık türüydü. Halk arasında giyilmezdi. Mahmut II'nin 1828'deki giyime ilişkin düzenlemelerine değin kullanıldı. Yüzü çuhadan olan kavuğun, astarıyla yüzü arasına pamuk tabakası konarak dik durması sağlanır, bu pamuk tabakası kavuğun türüne göre belirlenmiş dikişlerle dikilirdi. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt:13, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A. Ş., 1986, s.6535.)

**** **Ferace:** 1- Kadınların sokakta giydikleri, mantoya benzer, arkası bol, yakasız, çoğu kez eteklere kadar uzayan üst giysisi. 2- Dervişlerin giydiği bol bir tür hırka.
http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=ferace, 10.08.2008.

**Fotoğraf 31** Sebah & Joaillier, 'Derviş Portresi', 1889.

**Fotoğraf 32** Abdullah Biraderler, 'Sokakta kahve içen tipler', 1865.

Doğulu kadın, ev içinde ve sokakta giydiği kıyafetler ile fotoğraflarda yer almaktadır. "Çingene kadını", "Anadolu kadını", "Kürt kızı" ayrı ayrı karelerde betimlenmiştir.

**Fotoğraf 33** Sebah & Joaillier, 'Sokak Giysisiyle Türk Kadını', 1894, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

**Fotoğraf 34** Sebah & Joaillier, 'Ev İçi Giysisiyle Türk Kadını', 1894, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

35

36

**Fotoğraf 35** Sebah & Joaillier, 'Çingene Kadın', 1890, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.
**Fotoğraf 36** Sebah & Joaillier, 'Anadolu Kadını', 1890, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

37

**Fotoğraf 37** Sebah & Joaillier, 'Kürt Kızı', 1890, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

Fotoğraflarda kullanılan kıyafetler aracılığıyla Doğu'ya bir anlam dizgesi yüklenmektedir. Batılı için peçe*, 'Gizemli Doğu'nun en karakteristik yönünü-en özsel Doğu'yu simgeler.[248] Peçe, Doğulu kadınlar tarafından kullanılan bir giysiden daha farklı şeylere işaret eder. Oryantalist söylemde 'gerçek' bir Doğululuk metaforu uyandıran bir figürdür.

38

39

**Fotoğraf 38** James Robertson (1813-1888), 'Dame Turque' (Türk Kadını), 140*190, 1855.
**Fotoğraf 39** James Robertson (1813-1888), 'Dame Turque' (Türk Kadını), 140*170, 1855.

* **Peçe**: 1-Özellikle kadınlar tarafından, yüzü gizlemek veya korumak üzere giyilen giysi parçası. 2-Saklayan, örten veya gizleyen herhangibir şey. 3-Kılık değiştirme aracı, bir pelerin ya da maskedir. 4-Birşeyin gerçek doğasını gizlemek veya saklamak hareketi.4-Tartışılmaktan, halkın bilgisine sunulmaktan kaçınılan bir şey. 5-Örtü veya perde görevini gören bir zar, zarımsı ek. 6-Kavranma, bilgi veya algılamadan gizleyen şey. (**The Oxford English Dictionary**, The Compact Edition, New York, Oxford University Pres, 1988.)

[248] Mary Harper, "Recovering the Other: Women and the Orient in Writings of Early Nineteenth-Century France", **Critical Matrix No3,** Princeton, Princeton Working Papers in Women's Studies, 1985, s.11.

Çarşafın* ortaya çıkış kaynağı hakkındaki düşünceler ise muhteliftir, ancak sarayın lütfüne mazhar olmadığına şüphe yoktur. İlk başlarda baştan aşağı doğru sarkan ve belde toplanan, pelerine benzeyen, hacimli ve tek parça giysi olan çarşaf öncelikle bedenin dış hatlarını çok daha fazla örterken, daha dar bir kesime sahip olan feracenin aksine daha geniş giysi kollarının yer almasını mümkün kılar. Yaşmak** ile birlikte giyilen ferace, sık sık din ve ahlaka dayanarak özel hayatı düzenleyen kanunların konusu olmuştur.[249]

**Fotoğraf 40** 'Yaşmak ve Ferace', 'Zeyneb Hanım, 'Bir Türk Kadınının Avrupa İzlenimleri', Londra, Seeley, Service and Co., 1913.

---

* **Çarşaf**, ilk kez XIX. yy. başlarında, Suriye valiliğinden dönen Suphi Paşa'nın eşi tarafından İstanbul'da kullanılmış ve hızla yayılmıştır. XIX. yy. sonlarına doğru Abdülhamit II'nin buyruğuyla İstanbul'da saray kadınlarından başkasının ferace giymesi yasaklanınca, çarşaf kadınların en çok kullandığı dış giyimlerden oldu. […] Cumhuriyet öncesi dönemlerde, kız çocuğuna ilk çarşafı buluğa erince giydirildi. Çarşafa girme, erişkinliğe adım atmanın simgesi sayılırdı., (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt:5, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A. Ş., 1986, s.2587.)

** **Yaşmak:** 1-Kadınların ferace ile birlikte kullandıkları, gözleri açıkta bırakan, ince yüz örtüsü. 2-*halk ağzında* Başla birlikte yüzü, ağzı kapatan örtü.
http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=yaşmak, 10.08.2008.

Yaşmak, çeşitli ince kumaşlardan yapılır, kapalı ve açık yaşmak adı verilen iki türde bağlanırdı. Kapalı yaşmakta, yaşmağın alt parçası ikiye katlanır, burun üstü ve gözaltından geçirilip ensede bağlanır; üst yaşmak da ikiye katlandıktan sonra kaşların üstünden baş ve alın sarılır, kenarları feracenin içine alınırdı. Açık yaşmakta ise alt ve üst yaşmak yalın kat bağlanır, üst yaşmak alın üzerinden sarılırdı. […] Osmanlılar döneminde kadın sokak giyimi olarak uzun süre kullanılan ferace ve yaşmak, XIX.yy. sonlarına doğru çarşafın yaygınlaşmasıyla giderek ortadan kalktı. (**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Cilt:24, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A. Ş., 1986, s.12451.)

[249] Reina Lewis, a. g. k., s.348.

**Fotoğraf 41** Abdullah Biraderler, 'Kağıthane', 26*20 cm., 1889, Pierre de Gigord Koleksiyonu.

Batı'nın Doğu'yu işaret ettiği, gösterdiği fotoğraflarda biçimin yanı sıra, anlamın önemi de yadsınamaz. İlerideki bölümde 'Anlamsal Öğeler' sorunsallaştırılacaktır.

### 4.2.2. ANLAMSAL ÖĞELER

Oryantalist unsurlar taşıyan fotoğraflarda, biçim ve anlam birbirini karşılıklı olarak yeniden üretir. Objeler ve kıyafetler ile biçim verilen fotoğraf kareleri, anlamsal öğeler ile kurulmuştur.

Edwards ve Pinney, anlamın ve dolayısıyla kimliğin eşyanın kendi maddesine dayanmadığını, kültürel ve tarihsel olarak kurulduğunu ileri sürerler. Fotoğraf bu kuruluş sürecinin önemli bir aracıdır.[250] Fotoğraf sanatının anlatım alanına değindiğimizde olanakları geniştir; perspektifle ışıkla, kompozisyonla, objektifle, açılarla, fotoğrafçının vermek istediği anlamda bunlar başta ilke olarak

[250] Geoffrey Batchen, a. g. m., s.218.

karşımıza çıkar. Aklın, gözün, yüreğin birleştiği andır fotoğraf. [251] İletilen, oluşturan ve verici olan fotoğrafçı ulaşmak istediği kitleye fotoğrafla ulaşır. Bu ulaşımı bir anlam içerir. Anlam iletişimin kilit noktası, iletişim sürecinin odağıdır.

Disderi, 1862 yılında yayımladığı *'Esthetique de la photographie'* (Fotoğrafta Estetik) adlı kitabında fotoğrafçının da tıpkı ressam gibi, doğal manzarayı tüm biçimleri, perspektif, ışık ve gölge olaylarıyla birlikte yansıtabileceğini yazdı. İyi bir fotoğrafı şu özellikleriyle tanımlıyordu:

1-Hoşa giden bir görünüş

2-Genel netlik.

3-Gölgelerin, yarı gölgelerin ve aydınlık bölgelerin birbirinden belirgin bir şekilde ayrılması, aydınlık yerlerin parlak olması.

4-Orantılardaki doğallık.

5-Tonlardaki ayrıntılar.

6-Güzellik![252]

Fotoğraf, anlamı anlatım diline inandırıcı biçimde yakınlaştıran bir alandır. Öyle ki görüntü nesnelliği ile gören göz arasındaki bağı kavramak için fazla yetkin olmaya gerek yoktur. Çünkü her fotoğraf başlı başına bir gerçekliği ve özerk anlamını bir arada barındırır. Gerçekliği fotoğrafik dilde çekici kılan da, anlamın gerçeklikten bağımsız bir nitelik kazanabilmesidir. Fotoğrafta görsel anlamı insanların jest ve mimikleri ile nesnelerin çekici özellikleri güçlendirebilir. Öte yandan ışığın forma kazandırdığı özgün nitelikler ve elbette bakışların davetkâr karşılıklar bulmasını da gözden uzak tutmamak gerekir.[253] Fotoğraf çağı gerçeklik

[251]Yrd.DoçDr.Ahmet İmançer, http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm, 'Fotoğraf Sanat İlişkileri, , (3 Ağustos 2008)
[252] Gisele Freund, a. g. k., s.64.
[253] Çerkes Karadağ, http://www.photoshopmagazin.com/general/content_details.asp?contID=1066&period=, (3 Ağustos 2008)

çağıdır. Aynı zamanda da nesnel dünyanın ayrıntılarıyla deşifre edildiği, bilimsel çalışmaların görüntülerden hak ettiği biçimde yararlandığı bir süreçtir.

Fotoğrafın anlamsal boyutunda, ifade biçimleri öne çıkar. Biçimin ardında içinde saklı olan ifadeler, fotoğrafın anlamını güçlendirir. Kompozisyon, özne-nesne ilişkisi, objelerin kullanımı, oryantalist fotoğraf karelerinde fotoğrafı çeken tarafından oluşturulmuştur. Üretilen bu bilinçli söylemin fotoğraflardaki yansıması 'İfade Biçimleri' başlığı altında ele alınacaktır.

#### 4.2.2.1. İFADE BİÇİMLERİ

Oryantalizmin Avrupalı öznesi ve Doğulu karşılığı arasındaki ilişkinin karmaşık çerçevesi fotoğraflar aracılığıyla çiziliyor. Oryantalist fotoğraflar, fotoğrafçının kasıtlılığından kaçan, gizli bir 'öte' taşır. Bu durum öznenin olmadığı anlamını verir.

Camera Obscura, matematik prensiplerine uyarak görüntü elde etmenin pratik yolunu gösterdi. Ama daha da önemlisi, izleyen öznenin içeriliğinin yeryüzündeki nesnenin dışarılığından ayrı tutulabildiği işlevsel bir özne-nesne ilişki modeli getirerek, ayrı bir *toplumsal* mimari sağladı. Modern bilimin ortaya çıkışıyla doruğa tırmanan yeni ve çok daha büyük çaplı bir bilgi örgütlenmesi sürecinin hem yüzeyinde kurulu hem de kalbinde gömülü bir bölünmeydi bu.[254] Fotoğrafın taşıdığı anlamsal öğeler de, ifade biçimleri ile sorunsallaştırıldığında en temel noktası ile özne-nesne ilişkisi çerçevesinde ele alınmalıdır.

Özne-nesne ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, portre fotoğrafları önemli noktada durmaktadır. Portre (portrait), bir kişinin karakterinin ve ifadesinin, belirli bir sanatsal (çizim/resim, heykel, fotoğraf, grafik, vs.) yöntemle tanımlanmasına

[254] Scott McQuire, a. g. k., s.26,66.

denir. Özportre (ing. self-portrait) ise, sanatçının kendisinin, kendi portresi yoluyla tasviridir.[255] Öz/ben* terimleri, yapısı ve anlamıyla, farklı bağlamlarda yeniden tanımlanır. Özportre, sanatçının en kişisel ifade yöntemidir. Kendini yansıtma, kendini ifade ve kendini sunma fırsatı; ölümsüzlük şansı veren, kendini analiz etmenin en temel yoludur. Sanatın en çarpıcı konularından olan özportre, genelde portrede bildik gelenekleri tekrar etmesinin yanında, karmaşık okumalar da yapılabilecek boyutlar taşır.[256] Diğer yandan, otoportre narsist bir dışavurumdur. Meşrulaştırılmış bir teşhirci fantezidir. Estetize edilmiş bir kendini tatmindir. Kristalize edilmiş bir egosantrizm göstergesidir. Otoportre, fotoğrafçının bu deneyimi sadece dış dünya ile değil, kendi kendisiyle de gerçekleştirmesi; sanatçının varlığını nesneleştirmesi hatta fetiş haline getirmesidir. Zaman zaman otoportreler, politik bir radikal tavrın slogan dışavurumu olabilir; sanatçının toplumsal/tarihsel misyonu çerçevesinde bir meydan okuma olanağı şeklinde değerlendirilebilir.[257]

Levi Strauss, Batı uygarlığında sanatın göze batan özgün çizgilerinden birini oluşturan şeyin, sahibin ya da giderek seyircinin o nesneye sahip olma konusunda gösterdiği güçlü ve tutkulu istek olduğunu belirtir.[258] Batılı fotoğrafçılar da, fotoğraflarında kendilerini gizemli Doğu öznelerinden biri olarak konumlandırmışlardır. Doğulu giysileri içinde ürettikleri otoportreler ile estetize edilmiş bir kendini tatmin durumunu somutlaştırmışlardır.

---

[255] Eylem Ertürk, **"Fotoğrafın Nesnesi Olarak Sanatçının Kendisi: Fotoğrafta Özportre",** Yayınlanmamış Yükseklisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İstanbul, Nisan 2007, s.19.

[256] Liz Rideal, **Self-portraits,** Londra, National Portrait Gallery Insights, 2005, s.7.

[257] Simber Atay, "Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri", **Papirüs Dergisi**, Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999, s.11.

[258] John Berger, **Görme Biçimleri,** Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2004 (10.Basım), s.84.

* **Öz** (I) 1. bir kimsenin benliği, manevi varlığı, nefis. 2.bir şeyin temel öğesi: sorunun özü. 3. can alıcı nokta, temel unsur. 4. buğday, mısır gibi tanelerin iç bölümü. (Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.447.) **ben** (İng. self) bireyin öznel bütünlüğü… bireyin bilinçsel ve ruhsal bütün işlemleri ben kavramıyla dile getirilir. Ruhbilimde bilinç'in özdeşidir. Öznel idealist sistemler, bütün nesnel ve toplumsal olayları ben'e indirgerler. (Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1975, s.27.)

42 43

**Fotoğraf 42** Roger Fenton, 'Kahve fincanı ve nargilesiyle Türk paşası pozunda adam ve Arap kıyafetinde hizmetkârı, albümin baskı, 1858.
**Fotoğraf 43** 'Fransız ressam ve fotoğrafçı Charles Negre oryantal kıyafet içinde', Otoportre, Paris 1860, albümin baskı, Londra, Wilson Centre for Photography.

Portre, öteki tüm fotoğraf türlerinin arasında kişinin çalıştığı toplumsal çevreyle karşılaştırılmasına en kolay fırsat tanıyanıdır. Burada o işi uzaktan tayin eden nesne üzerinden değil, doğrudan, o saygın çevreye ait olan insan üzerinden gidilir.[259] Portre fotoğrafçılığı mesleği Batı'da, 19. Yüzyılın son yılları içinde hızlı bir ilerleme göstermiştir.

1891 yılında, Fransa'da binden fazla stüdyo bulunmaktaydı ve yarım milyondan fazla sayıda insan fotoğrafçılıkla uğraşıyordu. Genel üretim değeri yaklaşık otuz milyon altın franka yükseldi. Avrupa'nın diğer ülkelerinde ve özellikle de Amerika'da, bu yükseliş daha da belirgindi. Ancak, fotoğrafı mümkün kılan teknik gelişmeler, aynı zamanda onun yavaş yavaş çöküşünü de hazırladı. Fotoğrafın temel özelliği, mekanik bir çoğaltmayı olanaklı kılan tekniğidir. Makine, burjuva toplumunun kullandığı çoğaltma teknikleri arasında öne çıkmaya başladıkça, fotoğrafın başlangıç aşamalarında görülen el işi ve bireysel anlayış, zaman içinde silindi. Fotoğraf sanatçısı, 1855 yılında bir baskıdan yüz altın frank alıyorken, yirmi

[259] Pierre Bourdieu, "**Photography A Middle-brow Art"**, "Professional Men or Men of Quality", California, Stanford University Press, 1990, s.164.

otuz yıl sonra bu gelir, yaklaşık yirmi frank seviyesine inmişti. Bu gelişmelere paralel olarak, portre fotoğrafının sanatsal yönü gerileme gösterdi. 1900 yılına doğru, bu çöküş daha da belirginleşti.[260]

Kartvizit fotoğraflarda ise giysiler, madalyalar, başlıklar, oturarak ve ayakta duruşlar, bakışın yoğunluğu ve yönelişi, üstünlüklerini vücut hareketleriyle anlatma sanatının geliştirilmesine tabi oluyordu. Duruşlar dikleşiyor, baş, sırt, eğilmeden dik ve düz duruyor, göğüs ileriye çıkartılıyor, bakışlar kesinlikle yere eğilmiyordu. Basmakalıp anonim bir klişede uyuşuk bir poz verebilen bir 'Türk kadını' artık burada canlanıyordu. Vücudun her bölgesi için hesaplı kısıtlamalar getiriliyordu. Hareketlerin, duruşların ve tavırların en ince ayrıntısı bile, sosyal rollerin kurallarını genişleten bir titizlikle yönlendiriliyordu. Buradaki en önemli nokta ise, yapay hazırlıkların gizlenip, 'doğal' ve 'gerçek' süsü verebilmekti.[261]

**Fotoğraf 44** Portrait Carte

[260] Gisele Freund, a. g. k., s.83,85.
[261] Engin Çizgen, "Sultanlar, Paşalar, Efendiler ve Eşraf", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993, s.181,182.

**Fotoğraf 45** Divers, Carte de Visite, 1880.

Fotoğraf makinesi aracılığıyla insan yüzünü keşfeden ilk kişi Nadar olmuştur. Objektif, fizyonominin bile en derin noktalarına dalabiliyordu. Nadar'ın peşine düştüğü özellik, yüzün dış güzelliği değildi; bundan ziyade kişiyi temsil eden ifadeyi bulup çıkarmaya uğraşıyordu.[262] Fotoğraf ilk bulunduğu dönemde yaşamsal realiteye kimlik kazandırmanın sertifikasıydı. Fotoğrafik görüntü, bulunduğu andan itibaren, yaşamın dönüşümlerinin belgelendiği bir bağlam yaratmıştır.

Benjamin'e göre fotoğrafa özgün üstün yön, toplumsal ilişkiler ağına dolanmış insan öznesini var etmesidir. Bu aktarım aracının varlığının ilk on yılı

[262] Gisele Freund, a. g. k., s.41.

boyunca çekilmiş fotoğraf portelerine damgasını vuran şey, hem poz süresinin uzunluğuna bağlı olarak kendi özgüllüğü içine yerleşen bir insan doğasının, hem de toplumsal bir bağlantılar bütününün aura'sıydı.[263] Fotoğrafın ticarileşmesinin erken aşamalarında, fotoğrafın kendine özgü teknik olanakları yüceltildi. Hassas mercekler, yükselen bir burjuva sınıfının kendine olan güveniyle yeni bir aktarım aracının teknolojik becerisini bir araya getireceklerdi.

Arzu her zaman öznenin olmadığı yerde olmuştur. Elde edildiğinde onun da ötesinde, gösterenler zincirindeki başka bir öteyi işaret etmiş ve sadece ölümle sona ermiştir. Bu nedenle, arzulanan Doğu, özne tarafından aslında ölümle özdeşleştirilir.[264] Fotoğraf yok oluş anını saptar, gerçek bütünüyle yok olmuştur. Bu önemsiz yer değiştirme nesneyi büyüleyici kılar, önceki varlığından kalan bir büyüleyicilik. Fotoğrafik süreçte dünya bir nesne olarak ilgilenilen bir sorun değildir. Asıl sorun, onun bir nesne olarak zaten orada olduğunu kabul ederek davranmak, fakat bir nesne oluşunu sağlamak, onu bir nesne haline getirmek, öteki oluşunu sağlamak, altta yatan benliği açığa çıkararak gerçekliğini deşifre etmek, bir tür zemin olarak görünür kılmaktır.[265] Fotoğrafik görme toplu hatırlama boşluğunun doldurulması ihtiyacına, hiçbir zaman telafi edilemeyecek bir kaybın yerini doldurmaya yönelik farkına varılmayan arzuya katkıda bulunabilir, ancak aynı zamanda bir ileriye bakışı da kışkırtabilir. Böylece de, izleyenin yeni bir pozisyon almasını gerektirecek yeni boşluklar yaratır. Sonuç olarak, yalnızca belirli bir kaynağın belirlenmesini içeren değil, aynı zamanda yeri belirlenmiş ya da yeni bir bağlama oturtulmuş bir bilgiyi üreten bir görmedir; aslında, bu görme biçiminde, biri olmadan diğerinin olması mümkün değildir.[266] Çeşitli kültürlerin birbirlerinden farkı, neyi 'gerçek' olarak kabul edip etmedikleridir. Bu durum, fotoğrafta da söz

[263] Rosalind E. Krauss, "Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Türkçesi: Kemal Atakay, Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.54.
[264] Ali Behdad, a. g. k., s.55.
[265] Jean Baudrillard, "Yokoluş Sanatı", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Türkçesi: Hüsamettin Çetinkaya, Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.133.
[266] Celia Lury, **Prosthetic Culture ,** "Seeing You, Seeing Me, Seeing Photographically", Londra, Routledge, 1998, s.152.

konusudur. Fotoğrafın gerçekliği, fotoğrafın varoluş konumuna göre biçimlenir. Yaşamdaki gerçeklik, fotoğrafın varlığını şekillendirir. Ancak, bu noktada fotoğrafik sunumun ayırdı da önemlidir.

Bu bağlamda Türk kadını fotoğraflarda 'gerçek dışı' bir şey olarak ortaya çıkar. Görünüşe başkaldırarak, sürekli görünürlüğün sınırlarında dolaşır, hem gizli hem de gizemli bir şekilde görünmeden ortaya çıkar. Daha da ötesi, görünmeden görür. Bu durumda izleyenler için bütün mesele, onun bu bakışını yakalayıp ilgiyi kendi üstüne çekebilme yeteneğinde düğümlenmektedir.[267]

**Fotoğraf 46** Anonim, 'Türk Kadınları ve Hayranları', 300*210, 1865.

> "Rubellin'in 'Türk kadını' daha mesafeliydi ve sanki kendi parodisinin izleriyle kırıştırıyordu. Tam cepheden ve merceğe dikilmiş bakışı, görüntünün merkezinde olmamakla birlikte, onu tümüyle sarmalıyordu. Hafifçe vurgulanmış gülümseyişi ise alaycılığı çağrıştırıyordu. Parmaklarının ucundan nargileyi tutuşu da olabildiğince ikircikliğini belirtiyordu."[268]

[267] Engin Çizgen, "Tatlı Sular, Arabalar ve Mezarlıklar", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, İstanbul, 1993, s.131.
[268] A. g. k., s.131.

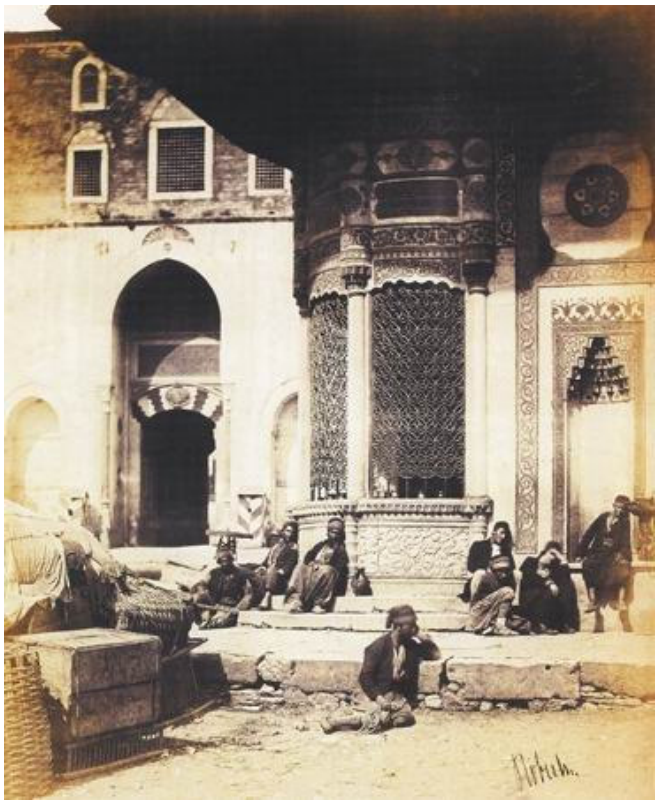
**Fotoğraf 47** Rubellin, Dame Turque (Türk Kadını), 150*200, 1860.

1860'larda hem ucuz hem de küçük olduğundan taşıma kolaylığı olan Carte-de-Visite boyutunda fotoğraflar pazarlanmaya başladı. Artık görüntülerin içinde haremağaları, din adamları, başıbozuklar, her türden satıcılar, saray muhafızları, arabacılar, Mevleviler de vardı.

**Fotoğraf 48** Pascal Sebah (1823-1886), Galata Mevlevihanesi'nde Dervişlerin Gösterisi, yaklaşık 1870.

Fotoğraf, belli bağlamlarda belli güçler tarafından az çok tanımlanmış amaçlar için işletilen maddesel bir aracın maddesel bir ürünüdür.[269] Fotoğraflarda 'öteki'nin bakışı karenin dışında bir yere yönelebilir. Bu tavır, fotoğrafı çekilenin karakteri hakkında farklı şeyler söyleyebilir.

Fotoğrafçının en büyük aldatmacası, en baştaki 'nesnel gerçeklik' aldatmacasıdır. Kararı veren objektif değil, fotoğrafçının gözüdür.[270] Batılının gözünde durağan olan Doğu ve dolayısıyla Doğu'lu da, fotoğraflara bu şekilde yansıtılmıştır.



**Fotoğraf 49** James Robertson (1813-1888), 'III. Ahmet Çeşmesi Önünde Satıcılar ve Halk Tipleri', asitli kağıda baskı, 1853.

[269] Mary Price, **Fotoğraf Çerçevedeki Gizem**, Türkçesi: Ayşenaz&Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s.22.
[270] A. g. k., s.174.

**Fotoğraf 50** Abdullah Biraderler, 'İstanbul'da Bir Sokak', 27.5*19.5 cm., yaklaşık 1870.

Belirgin olmayan bakış, karakter yoksunluğu, yabancılaşma ve davetkârlığın yorumlanması için önemli bir araçtır. Karakter belirlemeleri bir yana, fotoğraf çerçevesinin dışındaki bir yere bakış, fotoğraf izleyicisinin görüntülenen kişiyle özdeşleşmesini de çağrıştırabilir.[271] Disderi, duruşun, kişinin yaşıyla, endamıyla, alışkanlıkları ve gelenek görenekleriyle uyumlu olması gerektiğini belirtir.[272] Turistler, Doğuya yaptıkları yolculuklarda, fotoğraflar aracılığı ile karşılaştıkları Doğulu figürlere bürünmüşlerdir.

**Fotoğraf 51** Sebah & Joaillier, 'Portre', 1889.

[271] Catherine A.Lutz, Jane L. Collins, **National Geographic'i Doğru Okumak**, Türkçesi: Mefkure Bayatlı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005, s.188.
[272] Gisele Freund, a. g. k., s.64.

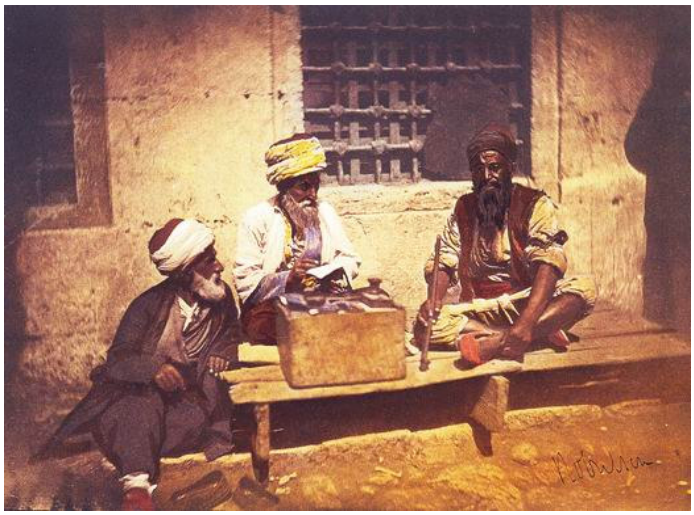
**Fotoğraf 52** Sebah & Joaillier, 'Türk Kıyafetinde Alman Turistler, yaklaşık 1895.

Kimi fotoğraflar ise, turistler için özel olarak üretilmişlerdir. Stüdyolarda hazırlanan bu fotoğraflarda her tipten insanı birlikte veya ayrı ayrı görmek mümkündür. Dekorun parçası olan arkasından manzara görünen açık pencereler kafesli olanlarla değiştirilerek uzun seneler kullanılmışlardır.

**Fotoğraf 53** Sebah & Joaillier, 'Turistler İçin Üretim/1', 1885.

**Fotoğraf 54** Sebah & Joaillier, 'Turistler İçin Üretim/2', 1885.

Batılı fotoğrafçıların oluşturdukları fotoğraflarda, özellikle vurgulanan bir diğer öğe Doğuya özgü meslek gruplarıdır. Sebilciden, kürdan satıcısına, tulumbacılardan, sepetçilere, Doğu, fotoğraflardaki meslek grupları ile ötekileştirilir. 'Farklı' olan, fotoğraflardaki yerini alır.



**Fotoğraf 55** James Robertson (1813-1888), 'Arzuhalci ve Tipler', Albümin kağıt fotoğraf üzerine suluboya, 1853, George Eastman House, Rochester New York.

**Fotoğraf 56** James Robertson (1813-1888), 'Çeşmeden su alan kadın ve Saka', Albümin kağıt fotoğraf üzerine suluboya, 1853, George Eastman House, Rochester New York.

Bazı meslek dalları da milletlere göre uzmanlaşmıştı: berberler, kunduracılar, hamallar, çapulcular, tatlıcılar ve bakkallar genellikle Türk'dü; tuhafiyeciler ise Yahudi vb. Bir fotoğraftan diğerine, itfaiyeciler, hamallar, dervişler gibi kimi meslekler, ama en sık da çeşitli 'seyyar satıcılar' ve 'askerler', tekrar tekrar görüntüleniyorlardı. Önce sokakta çekilen bu görüntüler daha sonra stüdyoda çekilen fotoğraflarla yeniden oluşturuluyordu ve çoğu zaman da aynı yüzlere rastlanıyordu. 1875'de Sebah, daha sonra da Berggren, Gülmez Kardeşler ve Apollon, eksiksiz birer seri hazırladılar.[273]

[273] Engin Çizgen, "Kaleydoskop, kafa karışıklığı ve töreler", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993, s.152.

**Fotoğraf 57** Sebah & Joaillier, 'Sucu', 1890, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

**Fotoğraf 58** Abdullah Biraderler, 'Sokak Berberleri', 27*20.5 cm., yaklaşık 1870.

Fotoğraflar, gizledikleri şeyleri bile yeniden sergiliyorlardı. Pitoreskin estetik anlayışında yeri olmayan, sanayileşmenin ve ücretli emeğin yükselişi sahnelenmekteydi. Sanayi dışlanıyordu. Aylaklık bile bir kişinin ağırbaşlılığına güç

katabiliyordu. Böylece de sopasına yaslanmış tembel bir sığır çobanı veya bir kayanın üstüne uzanıp dinlenen bir köylü, fotoğraflarda yer alabiliyordu.[274]

**Fotoğraf 59** Abdullah Biraderler, 'Musevi Tipler', 1860.

Meslek gruplarıyla ilgili yapılan çalışmaların yanı sıra, İmparatorluğa ait belge bırakma adına fotoğraflar da üretildi. Fotoğrafta çeşitli kategoriler aynı planda yer alabiliyordu ama bu durum rastlantısal biçimde gerçekleştirilmiyordu.

Kadınlar ve erkekler ayrı ayrı olmak kaydıyla, farklı dinler; aynı sosyal sınıfa ait olmak kaydıyla, hem kadın hem erkekler; aynı milletten olmak kaydıyla, farklı din ve cinsiyetten insanlar, vb., bir arada bulunabiliyorlardı. Sanki içgüdüsel bir bilginin görüntülenmesi söz konusuydu. Her kişi, kökenine milliyetine ve sınıfına göre giydirilmiş, poza sadık kalınmıştı. Tüm bakışlar aynı yöne çevrilmişti, ciddi ve mesafeli olan duruş, 'ulusal' bir etkinliğe katılma bilincini yansıtmaktaydı. Dekor silinmiş, tek tip lambri, halı ve fon kullanılmıştı.[275]

[274] A. g. m., s.153.
[275] A. g. m., s.156.

**Fotoğraf 60** Pascal Sebah (1823-1886), 'Hüdavendigar', 200*260, 1872.

Birbirinden farklı fotoğrafçılar tarafından sayısız fotoğraf karesi çekildi. Her birine farklı anlamlar yüklenerek, farklı ifade biçimleri oluşturuldu. Ortak noktaları ise kendilerinden farklı olarak addettikleri Doğu'ya dair yaptıkları vurgulamalar oldu.

# SONUÇ

Oryantalizm kavramı, yapısında Doğu-Batı ikiliğini taşır. Oryantalizmin temelinde, hayali, ancak kesin çizgilerle ayrılmış iki coğrafi bölge yatar: Doğu ve Batı. Oryantalizm ile Doğu üzerine geniş bir literatür oluşturulmuştur. Kültürlerin birbirleri ile teması, toplumların yaşama biçimlerini de etkilemiştir. Yaşamdaki dönüşüm de, sanatta yansımasını bulmuştur. 19.yüzyılda Batı ülkelerinin güzel sanatlar alanında düzenledikleri sergiler dönemin kültürel yapısını pek çok yönden etkilemiştir. Batılı izleyici ilk kez Doğu dünyasının kültür ürünlerini görme fırsatını elde etmiştir.

Zaman ilerledikçe, Doğu'nun görsel hafızadaki görünümü belleklerdeki yerini sağlamlaştırdı. Batı, Batılı-olmayanı fotoğraflarına yansıttı. Bu durum, belirli kodlar aracılığıyla gerçekleştirildi. Doğu'ya ait çizilen portre, fotoğraf kareleri ile tekrar tekrar oluşturuldu.

19. Yüzyılın ortalarında Batı'nın politik ve ekonomik çıkarlarının küresel alana yayılmasıyla, fotoğrafçılar kültürel farklılıkların altını çizmenin peşinden koştular. Bu fotoğrafların en sık rastlanan türlerinden biri Ortadoğulu ve Asyalı kadınları müstehcen pozlarda gösteriyordu. Cariyelerin görüntülerine, mahrem ya da egzotik bir ortamda resmedilmiş uykulu biçimde birbirine yaslanmış çıplak ya da yarı çıplak kadınlara, Batı sanatında sık rastlanıyordu.

Gördüğünü çeken kameraların önünde de yine Batılının düşlediği ve istediği sahneler yaratıldı. Batılının buradan alıp gördüğü ve çevresine gösterdiği, insan, kent ve doğa görünümleri gezi anılarının en önemli kanıtıydı. Doğu'nun portrelerine, ilginç, sokaklarına, arkeolojik sitelerine, görkemli İslam mimarisine, manzaralarına, çarşılarına ilgi arttıkça, onlara hayal ettikleri dünyayı daha da çeşitlendirerek göstermek için stüdyolar bir yarış içine girdi.

Fotoğraflar giderek gerçek Osmanlı yaşamını değil, Batılının kafasındaki Osmanlı imajını yansıtmaya başladı. Oluşturulan fotoğraflarda yer alan kodlar, belirgin bir yapıya sahipti. Fotoğraflar biçimsel ve anlamsal öğeler taşıyordu. Fotoğraflarda kullanılan objeler, fotoğrafı çekilen 'öteki'nin giydiği kıyafetler ve fotoğraftaki özne-nesne ilişkisi, oryantalist bakışa somutluk kazandırıyordu. Bu yaklaşımı ortaya koyabilmek için tez çalışmasında birçok yerli ve yabancı kaynaktan faydalanıldığı gibi, çalışma görsel belgeler ve fotoğraflarla zenginleştirilmiş, oryantalist üslupta fotoğraf üreten fotoğrafçı ve sanatçıların görsel örnekleriyle beraber incelenmiştir.

İncelenen oryantalist unsurlar taşıyan fotoğraflar, biçimsel öğeler, objeler ve kıyafetler olarak ayrılabilecek somut yapılardan oluşmaktadır. Osmanlı yaşamını, giyim kuşam özelliklerini, doğa ve tarihi güzelliklerini, sosyo-kültürel tüm verileri, çeşitli meslek erbabını vb. konu alan, altlarında fotoğrafı çeken firmanın adının Fransızca ve eski Türkçe olarak belirtildiği fotoğraflarla, batılı giysiler içinde zaman zaman çarşaflı ve peçeli olarak poz veren genç kadın portreleri Türk fotoğrafçılığının ilk klasik ürünleridir. Modellerine verdirdikleri pozlar, stüdyoda oluşturulan dekor ve kullanılan nesneler ile döneminin yaşamını, gerçek ayrıntılarıyla saptayan bu fotoğraflar, toplumsal-tarihsel birer belgedir.

Fotoğrafların 'Doğuya' ait olduğu vurgulanırken, obje ve aksesuarlar da Doğulu yaşam biçimlerinden hareketle seçilmektedir. Kültürler-arası giyim Batılı ve Doğulu için farklı anlamlar taşımaktadır. Osmanlı İmparatorluk fotoğraflarının en büyük bölümü turistler ve ihracat için çekilen ticaret görüntülerinden oluşmaktaydı. İstanbul'u ziyaret edenlerin yerel kostüm benzeri kıyafetlerle çektirdikleri her zaman popüler olan fotoğrafları da kapsamaktaydı.

Oryantalist unsurlar taşıyan fotoğraflarda, biçim ve anlamın birbirini karşılıklı olarak yeniden ürettiği görülmektedir. Objeler ve kıyafetler ile biçim

verilen fotoğraf kareleri, anlamsal öğeler ile kurulmuştur. Hareketlerin, duruşların ve tavırların en ince ayrıntısı bile, sosyal rollerin kurallarını genişleten bir titizlikle yönlendiriliyordu. Fotoğrafçının en büyük aldatmacası, en baştaki 'nesnel gerçeklik' aldatmacasıdır. Kararı veren objektif değil, fotoğrafçının gözüdür. Doğulu tiplemede, belirgin olmayan bakış, karakter yoksunluğu, yabancılaşma ve davetkârlığın yorumlanması için önemli bir araçtır. Batılı fotoğrafçıların oluşturdukları fotoğraflarda, özellikle vurgulanan bir diğer öğe Doğuya özgü meslek gruplarıdır. Sebilciden, kürdan satıcısına, tulumbacılardan, sepetçilere, Doğu, fotoğraflardaki meslek grupları ile ötekileştirilir. 'Farklı' olan, fotoğraflardaki yerini almıştır.

Bu bağlamda, Doğu ve Batı'nın kendi geçmişinden getirdiği birikimi dönüştürerek ulaştıkları günümüz dünyasında, tarihe kazınan ve görsel hafızayı oluşturan fotoğraflara dikkat çekmek, 'gerçek'liklerini ve hizmet ettikleri amacı sorgulamak, bir bilinç oluşturma açısından önem teşkil etmektedir. Oluşturulan bu bilinç, bilinmeyenin giderek azaldığı, keşfetmenin bir ayrıcalık haline geldiği bugünün yaşamında, her şeyden öte fotoğrafın gücünü bir kez daha fark edebilmek ve bu gücü tekrar ortaya sermek için yarına kalacak olan somut bir yapıdır. Zaman, 'Farklı' olanı ötekileştirmeden, farkına vararak yaşamanın zamanıdır. Zamanın aynası fotoğraf ise, imajların arttığı bir dünyada, 'gerçek'liğin görünür kılınması için en yalın yol olarak dün olduğu gibi bugün de karşımızda durmaktadır.

# KAYNAKÇA

## TÜRKÇE KAYNAKLAR

### *KİTAPLAR*


AKAY, Ali, **Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2000 (2.Basım).

ALTAR, Cevad Memduh, **Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üstünde Bir İnceleme**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

ALTHUSSER, Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Türkçesi: M. Özışık, Yusuf Alp, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

AMICIS, Edmondo De, **İstanbul**, Türkçesi: Beynun Akyavaş, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993.

BARTHES, Roland, **Camera Lucida,** Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2000 (3.Basım).

BAYNES, Ken, **Toplumda Sanat,** Türkçesi: Yusuf Atılgan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004 (2.Basım).

BEHDAD, Ali, **Kolonyal Çözülme Çağında Oryantalizm,** Türkçesi: Sibel Erduman, Berkay Ersöz, İstanbul, Chiviyazıları Yayınevi, 2007.

BENJAMIN, Walter, **Pasajlar,** Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

BERGER, John, **Görme Biçimleri,** Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2004 (10.Basım).

BULUT, Yücel, **Oryantalizmin Eleştirel Kısa Tarihi**, İstanbul, Yöneliş Yayınları, 2002.

**Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi,** İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1986.

COPLESTON, F., **Çağdaş Felsefe Tarihi Cilt 9,** Türkçesi: A. Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 1990.

ÇİZGEN, Engin, **Türkiye'de Fotoğraf,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1994 (2.Basım).

ÇİZGEN, Gültekin, **Fotoğrafın Görsel Dili,** İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998.

DELEUZE, Gilles, **Kant Üzerine Dört Ders,** Türkçesi: Ulus Baker, İstanbul, Öteki Yayınevi, 2004 (2.Basım).

DELLALOĞLU, Besim, **Felsefe Tarihi Ders Notu,** İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 2003.

DELLALOĞLU, Besim, **İnsan Bilimleri Ders Notu,** İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 2000.

DERMAN, İhsan, **Fotoğraf ve Gerçeklik,** Ankara, Med.Campus Project, 1998.

DUVERGER, Maurice, **Siyaset Sosyolojisi,** Türkçesi: Ş. Tekeli, İstanbul, Varlık Yayınları, 1998.

EAGLETON, Terry, **İdeoloji,** Türkçesi: Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005 (2.Basım).

EBERSOLT, Jean, **Bizans İstanbulu ve Doğu Seyyahları,** Türkçesi: İlhan Arda, İstanbul, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1999 (2.Basım).

ELDEM, Edhem, **Doğuyu Tüketmek,** İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2007.

ERENGEZGİN, Yasemin, **"Doğu ve Sanatının Batı Plastik Sanatlarına Etkisi",** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul, 2002.

ERTÜRK, Eylem, **"Fotoğrafın Nesnesi Olarak Sanatçının Kendisi: Fotoğrafta Özportre",** Yayınlanmamış Yükseklisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, Nisan 2007.

FABIAN, Johannes, **Zaman ve Öteki,** Türkçesi: Selçuk Budak, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.

FREUND, Gisele, **Fotoğraf ve Toplum,** Türkçesi: Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007.

FOUCAULT, Michel, **Cinselliğin Tarihi,** Türkçesi: Hülya Tufan, İstanbul, Afa Yayınları, 1993.

FOUCAULT, Michel, **Özne ve İktidar,** Türkçesi: Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005 (2.Basım).

FOULQUIE, Paul, **Varoluşçunun Varoluşu,** Türkçesi: Yakup Şahan, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.

GAME, Ann, **Toplumsalın Sökümü,** Türkçesi: Mehmet Küçük, Ankara, Dost Yayınları, 1998.

GERMANER, Semra, İNANKUR, Zeynep, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002.

GOMBRICH, E. H., **Sanatın Öyküsü,** Türkçesi: Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004 (4.Basım).

GORDON Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Türkçesi: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.

GÜLERSOY, Çelik, **Eski İstanbul Arabaları,** İstanbul, Türkite Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1980.

HABERMAS, Jürgen, **"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak,** Türkçesi: İlknur Aka, İstanbul, YKY, 2005 (3.Basım).

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1975.

HOBSON, John M., **Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri**, Türkçesi: Esra Ermert, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.

KARAKAYA, Talip, **Sartre Felsefesinde Varlık Sorunu,** Ankara, Elis Yayınları, 2004.

KÜÇÜK, Mehmet, **Medya-İktidar-İdeoloji**, Ankara, Ark Yayınları, 2005 (3.Basım).

LENNEP, H. J. Van, **Doğu Albümü,** Türkçesi: Pars Tuğlacı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1985.

LEWIS, Reina, **Oryantalizmi Yeniden Düşünmek,** Türkçesi: Beyhan Uygun-Aytemiz, Şeyda Başlı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2004.

LUTZ, Catherine A., COLLINS, Jane L., **National Geographic'i Doğru Okumak**, Türkçesi: Mefkure Bayatlı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005.

MACINTYRE, Alasdair, **Varoluşçuluk,** Türkçesi: Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2001.

MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Türkçesi: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.

MOUNIER, Emmanuel, **Varoluş Felsefelerine Giriş,** Türkçesi: Serdar Rıfat Kırkoğlu, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1986.

NERVAL, Gerard de, **Doğuya Yolculuk,** Türkçesi: Nurullah Berk, İstanbul, Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kitaplığı, 1974.

ORTAYLI, İlber, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.

OSKAY, Ünsal, **Çağdaş Fantazya**, İstanbul, Der Yayınları, 2000.

ÖZENDES, Engin, **Abdullah Freres Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006 (2.Basım).

ÖZENDES, Engin, **Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004 (2.Basım).

ÖZTUNCAY, Bahattin, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları,** 2 Cilt, İstanbul, Aygaz, 2003.

ÖZTUNCAY, Bahattin, **Vasilaki Kargopulo,** İstanbul, Mas Matbaacılık, 2000.

PARLA, Jale, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

PRICE, Mary, **Fotoğraf Çerçevedeki Gizem,** Türkçesi: Ayşenaz&Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

ROBINS, Kevin, **İmaj,** Türkçesi: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas, **Politik Kamera,** Türkçesi: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.

SAID, Edward W., **Şarkiyatçılık**, Türkçesi: Berna Ünler, İstanbul, Metis Yayınları, 2006 (3.basım).

SANER, Turgut, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm",** İstanbul, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998.

SARTRE, J. P., **Materyalizm ve Devrim,** Türkçesi: Emin Türk Eliçin, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.

SCOTT, J. C., **Tahakküm ve Direniş Sanatları,** Türkçesi: Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.

SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine,** Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1999.

TIMOTHY, Mitchell, **Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi, Türkçesi: Zeynep Altok,** İstanbul, İletişim Yay., 2001.

TURGUT, Deniz, **"Ressam Osman Hamdi ve Gerome'un Tablolarında Resmettiği Halılar",** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1998.

TURNER, Bryan S., **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm,** Türkçesi: İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Anka Yayınları, 2002.

WALLERSTEIN, Immanuel, **Bildiğimiz Dünyanın Sonu: Yirmi Birinci Yüzyılın Sosyal Bilimi,** Türkçesi: T.Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2003 (2.basım).

ZAKZÜK, M. Hamdi, **Oryantalizm ve Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı,** Türkçesi: Abdülaziz Hatip, İzmir, Işık Yayınları, 1993.

***MAKALELER***

ABDÜLMELİK, Enver, "Krizdeki Oryantalizm", **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Editör: Aytaç Yıldız, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007, s.39-78.

ACAR, Özgen, " 'Oryantalist'lerin Önlenemeyen Yükselişi", **Antik & Dekor Dergisi**, Sayı:12, İstanbul, Antik A.Ş. Yayınları, 1991, s.128-133.

ANTMEN, Ahu, "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.171-189.

ARSLAN, Zühtü, "11 Eylül'ün 'Öteki' Yüzü: Leviathan'ın Dönüşü", **Doğu-Batı dergisi Oryantalizm II**, Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-2 2002, s.79-89.

ASLAN, Hasan, "Oryantalizm", **Arkeoloji ve Sanat,** Sayı 121, İstanbul, Mas Matbaacılık A.Ş, 2006, s.136-139.

ATAY, Simber, "Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri", **Papirüs Dergisi,** Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999, s.13-17.

BATCHEN, Geoffrey, "Kültür Kavramları: Antropoloji ve Fotoğraf", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark** içinde der., Keyman, F., Mahmut, M., Yeğenoğlu, M., İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.213-235.

BATUR, Enis, "Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk", **Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk İstanbul ve Anadolu'da Batılı Gezginler,** Haz: Enis Batur, İstanbul, Turkcell, 2001, s.9-14.

BAUDRILLARD, Jean, "Yokoluş Sanatı", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Türkçesi: Hüsamettin Çetinkaya, Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.129-139.

BEAUGE, Gilbert, "Genel Tablodan… Abdülhamit'in albümlerine", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993, s.24-29.

BENJAMIN, Walter, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Türkçesi: Tevfik Turan, Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.3-37.

BOZTEMUR, Recep, "Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1 2005 (2.Baskı), s.139-159.

BUTOR, Michel, , "İstanbul", Avrupa **Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk İstanbul ve Anadolu'da Batılı Gezginler**, Türkçesi: Şule Demirkol, Haz: Enis Batur, İstanbul, Turkcell, 2001, s.225-229.

ÇIRAKMAN, Aslı, "Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1 2005, (2.Baskı), s.189-207.

ÇİZGEN, Engin, "Kaleydoskop, kafa karışıklığı ve töreler", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri,** İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993, s.146-161.

ÇİZGEN, Engin, "Tatlı Sular, Arabalar ve Mezarlıklar", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri,** İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993, s.123-136.

ÇİZGEN, Engin, "Sultanlar, Paşalar, Efendiler ve Eşraf", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993, s.173-183

ÇİZGEN, Engin, "İlk İvme: 1850-1860", **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri,** İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları,1993, s.52-63.

GELLNER, Ernest, "Kudretli Kalem: Tersyüz Edilen Sömürgeciliğin Çifte Standartları", **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Editör: Aytaç Yıldız, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007, s.438-449.

HALLIDAY, Fred, "'Oryantalizm' ve Eleştirmenleri", **Oryantalizm Tartışma Metinleri,** Editör: Aytaç Yıldız, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007, s.78-107.

İNALCIK, Halil, "Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1 2005 (2.Baskı), s.13-41.

İNANKUR, Zeynep, "Tuvallerdeki Doğu", **Antik & Dekor Dergisi**, Sayı:75, İstanbul, Antik A.Ş. Yayınları, Şubat 2003, s.102-106.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1, 2005, 2.Baskı, s.159-189.

KEYMAN, E. Fuat, "Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm II**, Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-2 2002, s.11-33.

KEYMAN, F., MUTMAN, M., YEĞENOĞLU, M., "Giriş: Dünya Nasıl 'Dünya' Oldu?", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark** içinde der., Keyman, F., Mahmut, M., Yeğenoğlu, M., İstanbul, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.7-25.

KEYMAN, F., MUTMAN, M., YEĞENOĞLU, M., "Peçeli fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark** içinde der., Keyman, F., Mahmut, M., Yeğenoğlu, M., İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.107-161.

KONTNY, Oliver, "Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I**, Sayı 20, Yıl: 5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1, 2005 (2.Baskı), s.121-139.

KRAUSS, Rosalind E., "Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Türkçesi: Kemal Atakay, Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.51-81.

LEWIS, Bernard, "Oryantalizm Sorunu", **Oryantalizm Tartışma Metinleri,** Editör: Aytaç Yıldız, Ankara, DoğuBatı Yayınları, 2007, s.217-246.

MARDİN, Şerif, "Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği", **Doğu-Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1, 2005 (2.Baskı), s.115-121.

MATARA, Birsel, "Toplumsal Değişme ve Türk Fotoğraf Sanatı", **ToplumBilim Fotoğraf Özel Sayısı,** Sayı:19, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006, s.87-93.

MUTMAN, M., "Şarkiyatçılık/Oryantalizm", **Modernleşme ve Batıcılık,** Yayın Yönetmeni: Murat Belge, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2002, s.190-201.

ORTAYLI, İlber, "Büyük Şarkiyatçı: Claude Cahen", **Milliyet**, 10 Aralık 2003.

ORTAYLI, İlber, "Diğer'i", **Milliyet,** 17 Şubat 2002, s.8-9.

ÖZDEMİR, A. Beyhan, "Çağdaş Sanat ve Fotoğraf", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.81-103.

POTOCKI, Jan, "Türk Mektupları", **Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk İstanbul ve Anadolu'da Batılı Gezginler,** Türkçesi: Hande Nur, Haz: Enis Batur, İstanbul, Turkcell, 2001, s.23-36.

RENDA, Günsel, "Resimlerde İstanbul", **Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri,** sergi kataloğu, İstanbul, İtalyan Kültür Merkezi, 1995, s.13-17.

TAKIŞ, Taşkın, "Oryantalizm Üzerine Tezler", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1, 2005 (2.Baskı), s.5-7.

TURNA, B. Babür, "Şarkiyatçılığı Anlamak: Edward Said'in 'Şarkiyatçılık'ı Üzerine Notlar", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I,** Sayı:20, Yıl:5, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1, 2005 (2.Baskı), s.219-245.

TUTAL, Nilgün, "Edward Said'in Oryantalizmi Nasıl Okunuyor?", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm II**, Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-2 2002, s.115-135.

TÜRKBAĞ, Ahmet Ulvi, "Şark'a Dair: Miladın 24.yılında Şarkiyatçılık", **Doğu Batı Dergisi Oryantalizm I,** Yıl:5, Sayı:20, Ankara, Doğu Batı Yayınları, Ağustos, Eylül, Ekim-1, 2005 (2.Baskı), s.207-219.

ÖZDEMİR, A. Beyhan, "Çağdaş Sanat ve Fotoğraf", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.81-103.

**İNTERNET YAYINLARI**

Ahmet İmançer, "Fotoğraf Sanat İlişkileri", http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm, (03.08.2008).

Çerkes Karadağ, "Fotoğrafın Anlam Sorunu", http://www.photoshopmagazin.com/general/content_details.asp?contID=1066&period, (03.08.2008).

Engin Özendes, "Oryantalizmden Osmanlı Fotoğraf Sanatına", http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_enginozendes.html, (26.06.2008).

Hilmi Yavuz, "Oryantalizm Üzerine Bir 'Giriş' Denemesi", "http://www.marife.org/6-yavuz.htm, (10.08.2008).

Mehmet Ferhat Özbek, "Sosyolojinin Konusu", www.tdcif.org/2008/oi/notlar/sosyoloji.doc, (02.10.2008).

Nazile Kalaycı, "Gadamer ve Hermeneutik", http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1871, (07.09.2008).

http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Eklektisizm, (01.11.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=obje, (10.08.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=tespih, (10.08.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=nargile, (10.08.2008)

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=rahle, (10.08.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=tef, (10.08.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=hırka, (10.08.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=ferace, (10.08.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=yaşmak, (10.08.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF3FB36B5C02E7607F&KELIME=t%u00f6z, (01.11.2008).

(http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF3FB36B5C02E7607F&KELIME=pagoda), (01.11.2008).

http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF3FB36B5C02E7607F&KELIME=kartograf, (01.11.2008).

**FRANSIZCA KAYNAKLAR**

**Grand Larousse Encyclopedique**, Paris, Librairi Larousse, 1963, Cilt:VII.

## İNGİLİZCE KAYNAKLAR

### *KİTAPLAR*


BOURDIEU, Pierre, "**Photography A Middle-brow Art"**, California, Stanford University Press, 1990.

CHEVEDDEN, Paul E., **The Photographic Heritage Of The Middle East,** Malibu, Undena Publications, 1981.

LEMAIRES, Gerard-Georges, **The Orient in Western Art**, Köln, Könemann, 2001.

LURY, Celia, **Prosthetic Culture**, Londra, Routledge, 1998.

MARIEN, Warner Marien, **Photography: A Cultural History**, Great Britain, Laurence King Publishing, 2006 (2nd Edition).

McQUIRE, Scott, **Visions of Modernity**, Londra, Sage Publications, 1998.

RIDEAL, Liz, **Self-portraits**, Londra, National Portrait Gallery Insights, 2005.

SEIGEL, Jerrold, **The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century**, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

**The Oxford English Dictionary**, The Compact Edition, New York: Oxford University Pres, 1988.

***MAKALELER***

Abdel-Malek, Anouar, "Orientalism in Crisis", **Orientalism: A Reader,** edited by A. L. Macfie, New York, New York University Press, 2000, s.103-140.

ÇELİK, Zeynep, "Speaking Back To Orientalist Discourse", **Orientalism's Interlocutors**, Editors: Jill Beaulieu, Mary Roberts, USA, Duke University Press, 2002, s.19-43.

SEKULA, Allan, "On The Invention of Photographic Meaning", **Thinking Photography**, Editör: Victor Burgin, Londra, Macmillan Press, 1982, s.84-110.

HARPER, Mary, "Recovering the Other: Women and the Orient in Writings of Early Nineteenth-Century France", **Critical Matrix**, Princeton, Princeton Working Papers in Women's Studies 1, no.3, 1985, s.9-15.

**FOTOĞRAF VE RESİM KAYNAKÇASI**

AMICIS, Edmondo De, **İstanbul**, Türkçesi: Beynun Akyavaş, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993.
Resim: 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34.

ASLAN, Hasan, "Oryantalizm", **Arkeoloji ve Sanat,** Sayı 121, İstanbul, Mas Matbaacılık A.Ş, 2006, s.136-139.
Fotoğraf: 18.

BENJAMIN, Roger, **Orientalism, Delacroix to Klee,** The Art Gallery of New South Wales, 2003.
Resim: 11, 12, 13, 14, 15, 18.
Fotoğraf: 83, 84, 85, 86, 87.

BENJAMIN, Walter, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", **Fotoğraf Neyi Anlatır,** Türkçesi: Tevfik Turan, Der: Caner Aydemir, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, 2007, s.3-37.
Fotoğraf: 2.

ÇELİK, Zeynep, "Speaking Back To Orientalist Discourse", **Orientalism's Interlocutors**, Editors: Jill Beaulieu, Mary Roberts, USA, Duke University Press, 2002, s.19-43.
Resim: 19.

GERMANER, Semra, İNANKUR, Zeynep, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002.
Resim: 1, 2, 3, 10.

GÜLERSOY, Çelik, **Eski İstanbul Arabaları,** İstanbul, Türkite Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1980.
Resim: 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45.

İNANKUR, Zeynep, "Tuvallerdeki Doğu", **Antik & Dekor Dergisi**, Sayı:75, Antik A.Ş. Yayınları, Şubat 2003, s.102-106.
Resim: 16, 17.

LENNEP, H. J. Van, **Doğu Albümü,** Türkçesi: Pars Tuğlacı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1985.
Resim: 35, 36.

LEWIS, Reina, **Oryantalizmi Yeniden Düşünmek,** Türkçesi: Beyhan Uygun-Aytemiz, Şeyda Başlı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2004.
Fotoğraf: 40.

MARIEN, Warner Marien, **Photography: A Cultural History**, Great Britain, Laurence King Publishing, 2006 (2nd Edition).
Fotoğraf: 19.

GIGORD, Pierre de, **Images D'empire Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri,** İstanbul, Osmanlı Bankası Yayınları, 1993.
Fotoğraf: 13, 14, 38, 39, 44, 45, 47, 59, 60, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259.

ÖZENDES, Engin, **Abdullah Freres Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006 (2.Basım).
Resim: 23.
Fotoğraf: 21, 23, 29, 30, 41, 50, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82.

ÖZENDES, Engin, **Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004 (2.Basım).
Resim: 4, 22.
Fotoğraf: 22, 24, 25, 26, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 51, 53, 54, 57, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120.

ÖZTUNCAY, Bahattin, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları,** 1. Cilt, İstanbul, Aygaz, 2003.
Resim: 20, 21, 24, 25.
Fotoğraf: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 27, 42, 43, 49, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185.

ÖZTUNCAY, Bahattin, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları,** 2. Cilt, İstanbul, Aygaz, 2003.
Fotoğraf: 32, 46, 48, 52, 55, 56, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173.

ÖZTUNCAY, Bahattin, **Vasilaki Kargopulo,** İstanbul, Mas Matbaacılık, 2000.
Fotoğraf: 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203.

SANER, Turgut, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm",** İstanbul, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998.
Fotoğraf: 1,
Resim: 5, 6, 7, 8.

# FOTOĞRAF VE RESİM LİSTESİ

## FOTOĞRAF LİSTESİ

1. Fotoğraf..... 73

2. Fotoğraf..... 93

3. Fotoğraf..... 95

4. Fotoğraf..... 96

5. Fotoğraf..... 96

6. Fotoğraf..... 99

7. Fotoğraf..... 100

8. Fotoğraf..... 100

9. Fotoğraf..... 101

10. Fotoğraf..... 102

11. Fotoğraf..... 103

12. Fotoğraf..... 103

13. Fotoğraf..... 104

14. Fotoğraf..... 105

15. Fotoğraf..... 111

16. Fotoğraf..... 112

17. Fotoğraf..... 114

18. Fotoğraf..... 117

19. Fotoğraf..... 118

20. Fotoğraf..... 123

21. Fotoğraf..... 123

22. Fotoğraf..... 124

23. Fotoğraf..... 124
24. Fotoğraf..... 125
25. Fotoğraf..... 125
26. Fotoğraf..... 126
27. Fotoğraf..... 127
28. Fotoğraf..... 127
29. Fotoğraf..... 128
30. Fotoğraf..... 129
31. Fotoğraf..... 131
32. Fotoğraf..... 131
33. Fotoğraf..... 132
34. Fotoğraf..... 132
35. Fotoğraf..... 133
36. Fotoğraf..... 133
37. Fotoğraf..... 133
38. Fotoğraf..... 134
39. Fotoğraf..... 134
40. Fotoğraf..... 135
41. Fotoğraf..... 136
42. Fotoğraf..... 140
43. Fotoğraf..... 140
44. Fotoğraf..... 141
45. Fotoğraf..... 142
46. Fotoğraf..... 144

47. Fotoğraf..... 145
48. Fotoğraf..... 145
49. Fotoğraf..... 146
50. Fotoğraf..... 147
51. Fotoğraf..... 147
52. Fotoğraf..... 148
53. Fotoğraf..... 148
54. Fotoğraf..... 149
55. Fotoğraf..... 149
56. Fotoğraf..... 150
57. Fotoğraf..... 151
58. Fotoğraf..... 151
59. Fotoğraf..... 152
60. Fotoğraf..... 153
61. Fotoğraf..... 190
62. Fotoğraf..... 190
63. Fotoğraf..... 191
64. Fotoğraf..... 191
65. Fotoğraf..... 191
66. Fotoğraf..... 192
67. Fotoğraf..... 192
68. Fotoğraf..... 192
69. Fotoğraf..... 193
70. Fotoğraf..... 193

71. Fotoğraf..... 193
72. Fotoğraf..... 194
73. Fotoğraf..... 194
74. Fotoğraf..... 194
75. Fotoğraf..... 194
76. Fotoğraf..... 194
77. Fotoğraf..... 195
78. Fotoğraf..... 195
79. Fotoğraf..... 195
80. Fotoğraf..... 196
81. Fotoğraf..... 196
82. Fotoğraf..... 196
83. Fotoğraf..... 197
84. Fotoğraf..... 197
85. Fotoğraf..... 197
86. Fotoğraf..... 198
87. Fotoğraf..... 198
88. Fotoğraf..... 199
89. Fotoğraf..... 199
90. Fotoğraf..... 199
91. Fotoğraf..... 199
92. Fotoğraf..... 200
93. Fotoğraf..... 200
94. Fotoğraf..... 200

95. Fotoğraf..... 201
96. Fotoğraf..... 201
97. Fotoğraf..... 201
98. Fotoğraf..... 201
99. Fotoğraf..... 202
100. Fotoğraf..... 202
101. Fotoğraf..... 202
102. Fotoğraf..... 202
103. Fotoğraf..... 202
104. Fotoğraf..... 202
105. Fotoğraf..... 203
106. Fotoğraf..... 203
107. Fotoğraf..... 203
108. Fotoğraf..... 203
109. Fotoğraf..... 204
110. Fotoğraf..... 204
111. Fotoğraf..... 204
112. Fotoğraf..... 205
113. Fotoğraf..... 205
114. Fotoğraf..... 205
115. Fotoğraf..... 206
116. Fotoğraf..... 206
117. Fotoğraf..... 206
118. Fotoğraf..... 207

119. Fotoğraf..... 207
120. Fotoğraf..... 207
121. Fotoğraf..... 207
122. Fotoğraf..... 208
123. Fotoğraf..... 208
124. Fotoğraf..... 208
125. Fotoğraf..... 209
126. Fotoğraf..... 209
127. Fotoğraf..... 210
128. Fotoğraf..... 210
129. Fotoğraf..... 210
130. Fotoğraf..... 211
131. Fotoğraf..... 211
132. Fotoğraf..... 211
133. Fotoğraf..... 212
134. Fotoğraf..... 212
135. Fotoğraf..... 212
136. Fotoğraf..... 213
137. Fotoğraf..... 213
138. Fotoğraf..... 213
139. Fotoğraf..... 213
140. Fotoğraf..... 214
141. Fotoğraf..... 214
142. Fotoğraf..... 215

143. Fotoğraf..... 215
144. Fotoğraf..... 215
145. Fotoğraf..... 216
146. Fotoğraf..... 216
147. Fotoğraf..... 217
148. Fotoğraf..... 217
149. Fotoğraf..... 218
150. Fotoğraf..... 218
151. Fotoğraf..... 219
152. Fotoğraf..... 219
153. Fotoğraf..... 220
154. Fotoğraf..... 220
155. Fotoğraf..... 221
156. Fotoğraf..... 221
157. Fotoğraf..... 222
158. Fotoğraf..... 222
159. Fotoğraf..... 223
160. Fotoğraf..... 223
161. Fotoğraf..... 224
162. Fotoğraf..... 224
163. Fotoğraf..... 224
164. Fotoğraf..... 225
165. Fotoğraf..... 225
166. Fotoğraf..... 226

167. Fotoğraf..... 226
168. Fotoğraf..... 227
169. Fotoğraf..... 227
170. Fotoğraf..... 228
171. Fotoğraf..... 228
172. Fotoğraf..... 228
173. Fotoğraf..... 228
174. Fotoğraf..... 229
175. Fotoğraf..... 229
176. Fotoğraf..... 229
177. Fotoğraf..... 230
178. Fotoğraf..... 230
179. Fotoğraf..... 232
180. Fotoğraf..... 232
181. Fotoğraf..... 232
182. Fotoğraf..... 232
183. Fotoğraf..... 233
184. Fotoğraf..... 233
185. Fotoğraf..... 233
186. Fotoğraf..... 240
187. Fotoğraf..... 240
188. Fotoğraf..... 240
189. Fotoğraf..... 240
190. Fotoğraf..... 240

191. Fotoğraf..... 240
192. Fotoğraf..... 241
193. Fotoğraf..... 241
194. Fotoğraf..... 241
195. Fotoğraf..... 241
196. Fotoğraf..... 241
197. Fotoğraf..... 241
198. Fotoğraf..... 242
199. Fotoğraf..... 242
200. Fotoğraf..... 242
201. Fotoğraf..... 242
202. Fotoğraf..... 242
203. Fotoğraf..... 243
204. Fotoğraf..... 243
205. Fotoğraf..... 243
206. Fotoğraf..... 244
207. Fotoğraf..... 245
208. Fotoğraf..... 245
209. Fotoğraf..... 245
210. Fotoğraf..... 245
211. Fotoğraf..... 246
212. Fotoğraf..... 246
213. Fotoğraf..... 246
214. Fotoğraf..... 247

215. Fotoğraf..... 247
216. Fotoğraf..... 247
217. Fotoğraf..... 248
218. Fotoğraf..... 248
219. Fotoğraf..... 248
220. Fotoğraf..... 249
221. Fotoğraf..... 249
222. Fotoğraf..... 249
223. Fotoğraf..... 250
224. Fotoğraf..... 250
225. Fotoğraf..... 250
226. Fotoğraf..... 251
227. Fotoğraf..... 251
228. Fotoğraf..... 252
229. Fotoğraf..... 252
230. Fotoğraf..... 252
231. Fotoğraf..... 253
232. Fotoğraf..... 253
233. Fotoğraf..... 254
234. Fotoğraf..... 254
235. Fotoğraf..... 255
236. Fotoğraf..... 255
237. Fotoğraf..... 255
238. Fotoğraf..... 256

239. Fotoğraf..... 256
240. Fotoğraf..... 256
241. Fotoğraf..... 257
242. Fotoğraf..... 257
243. Fotoğraf..... 257
244. Fotoğraf..... 258
245. Fotoğraf..... 258
246. Fotoğraf..... 258
247. Fotoğraf..... 258
248. Fotoğraf..... 258
249. Fotoğraf..... 258
250. Fotoğraf..... 259
251. Fotoğraf..... 259
252. Fotoğraf..... 260
253. Fotoğraf..... 260
254. Fotoğraf..... 260
255. Fotoğraf..... 261
256. Fotoğraf..... 261
257. Fotoğraf..... 262
258. Fotoğraf..... 262
259. Fotoğraf..... 263

**RESİM LİSTESİ**

1. Resim……..56

2. Resim……..58

3. Resim……..59

4. Resim……..62

5. Resim……..74

6. Resim……..74

7. Resim……..75

8. Resim……..75

9. Resim……...78

10. Resim……...80

11. Resim…...……81

12. Resim……...81

13. Resim…...……82

14. Resim……...82

15. Resim……...82

16. Resim……...83

17. Resim……...83

18. Resim……...83

19. Resim……...84

20. Resim……...……93

21. Resim……...94

22. Resim……113

23. Resim……192
24. Resim……192
25. Resim……231
26. Resim……231
27. Resim……234
28. Resim……234
29. Resim……234
30. Resim……234
31. Resim……234
32. Resim……234
33. Resim……235
34. Resim……235
35. Resim…… 236
36. Resim……236
37. Resim……237
38. Resim……237
39. Resim……237
40. Resim……238
41. Resim……238
42. Resim……238
43. Resim……238
44. Resim……239
45. Resim……239

**EKLER**

**Fotoğraf 61**

**Fotoğraf 62**

**Fotoğraf 63**

64

**Fotoğraf 64**

65

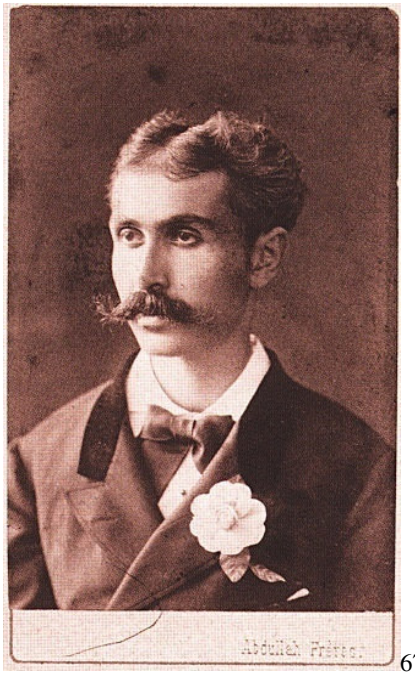
**Fotoğraf 65**

66

**Fotoğraf 66**

23

**Resim 23**

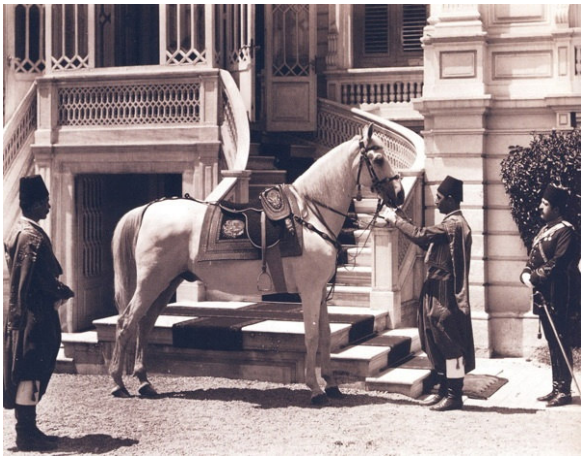


67

**Fotoğraf 67**

68

**Fotoğraf 68**



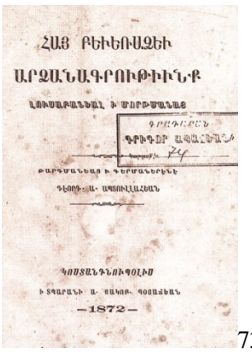
**Fotoğraf 69**

**Fotoğraf 70**

**Fotoğraf 71**

72

**Fotoğraf 72**




73

**Fotoğraf 73**

**Fotoğraf 74**

75

**Fotoğraf 75**

76

**Fotoğraf 76**

77

**Fotoğraf 77**

78

**Fotoğraf 78**

**Fotoğraf 79**

**Fotoğraf 80**

**Fotoğraf 81**

**Fotoğraf 82**

**Fotoğraf 83**

**Fotoğraf 84**

**Fotoğraf 85**

**Fotoğraf 86**

**Fotoğraf 87**

88 **Fotoğraf 88**

89 **Fotoğraf 89**

90 **Fotoğraf 90**

91 **Fotoğraf 91**

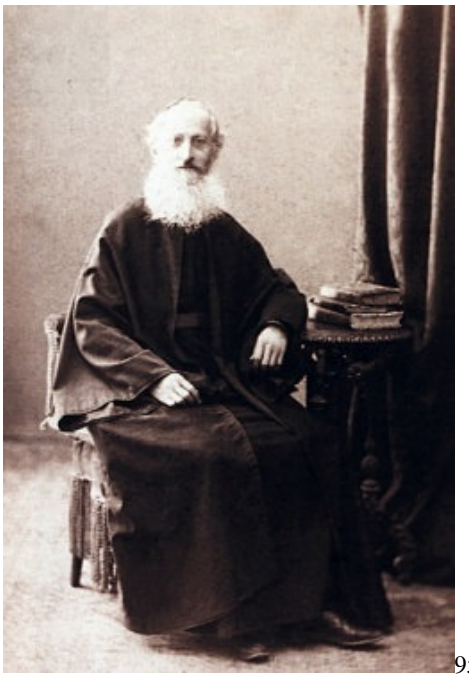
**Fotoğraf 92**

93

**Fotoğraf 93**

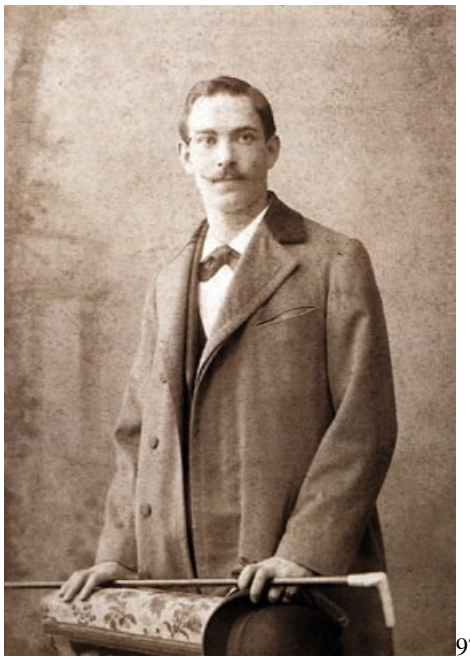
94

**Fotoğraf 94**



**Fotoğraf 95**

**Fotoğraf 96**



**Fotoğraf 97**

**Fotoğraf 98**

99

100

101

10
2

**Fotoğraf 99** **Fotoğraf 100** **Fotoğraf 101** **Fotoğraf 102**

**103**

**104**

**Fotoğraf 103** **Fotoğraf 104**

105

**Fotoğraf 105**

106

**Fotoğraf 106**

107

**Fotoğraf 107**

108

**Fotoğraf 108**

109

**Fotoğraf 109**

110

**Fotoğraf 110**

**Fotoğraf 111**

**Fotoğraf 112**

113

114

**Fotoğraf 113** **Fotoğraf 114**

**Fotoğraf 115**

**Fotoğraf 116**

**Fotoğraf 117**

118

**Fotoğraf 118**

119

**Fotoğraf 119**

120

**Fotoğraf 120**

121

**Fotoğraf 121**

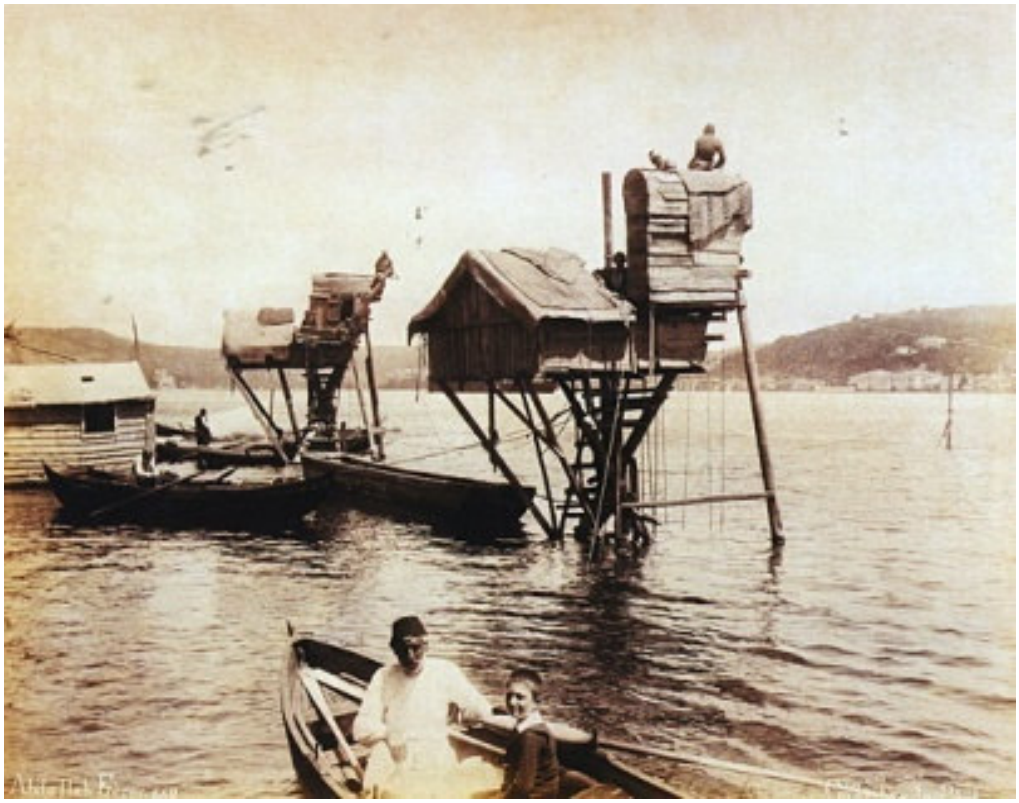
**Fotoğraf 122**

**Fotoğraf 123**

**Fotoğraf 124**

**Fotoğraf 125**

**Fotoğraf 126**



**Fotoğraf 127**

128

**Fotoğraf 128**

129

**Fotoğraf 129**

**Fotoğraf 130**

131

**Fotoğraf 131**

132

**Fotoğraf 132**

133

**Fotoğraf 133**

134

**Fotoğraf 134**

**Fotoğraf 135**

**Fotoğraf 136**

**Fotoğraf 137**

**Fotoğraf 138**

**Fotoğraf 139**

**Fotoğraf 140**

**Fotoğraf 141**

142

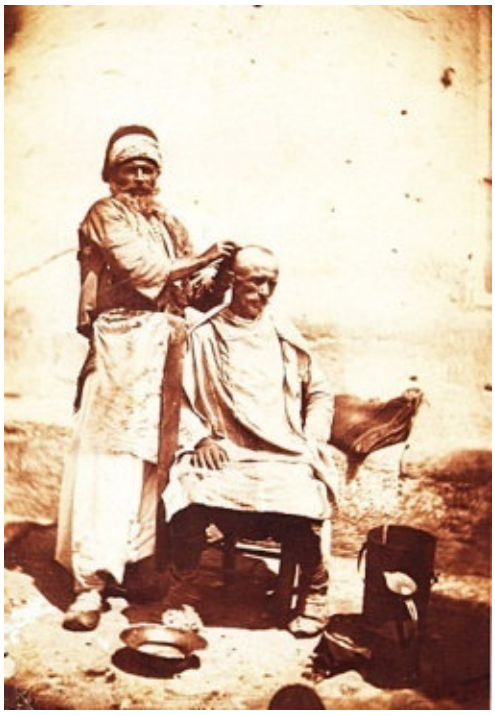
**Fotoğraf 142**

143

**Fotoğraf 143**

**Fotoğraf 144**

**Fotoğraf 145**



**Fotoğraf 146**

**Fotoğraf 147**

**Fotoğraf 148**

**Fotoğraf 149**

**Fotoğraf 150**

**Fotoğraf 151**

**Fotoğraf 152**

**Fotoğraf 153**

**Fotoğraf 154**

**Fotoğraf 155**

**Fotoğraf 156**

**Fotoğraf 157**

**Fotoğraf 158**

**Fotoğraf 159**

**Fotoğraf 160**

161

**Fotoğraf 161**

162

**Fotoğraf 162**

**Fotoğraf 163**

**Fotoğraf 164**

**Fotoğraf 165**

**Fotoğraf 166**

**Fotoğraf 167**

**Fotoğraf 168**

**Fotoğraf 169**

170

**Fotoğraf 170**

171

**Fotoğraf 171**

172

**Fotoğraf 172**

173

**Fotoğraf 173**

**Fotoğraf 174**

175 **Fotoğraf 175**

176 **Fotoğraf 176**

**Fotoğraf 177**

**Fotoğraf 178**

**Resim 24**

**Resim 25**

**Fotoğraf 179**

**Fotoğraf 180**

**Fotoğraf 181**

**Fotoğraf 182**

**Fotoğraf 183**

184

**Fotoğraf 184**

185

**Fotoğraf 185**

**Resim 26**

**Resim 27**

**Resim 28**

**Resim 29**

**Resim 30**

**Resim 31**

**Resim 32**

**Resim 33**

**Resim 34**

**Resim 35**

**Resim 36**

**Resim 37**

38

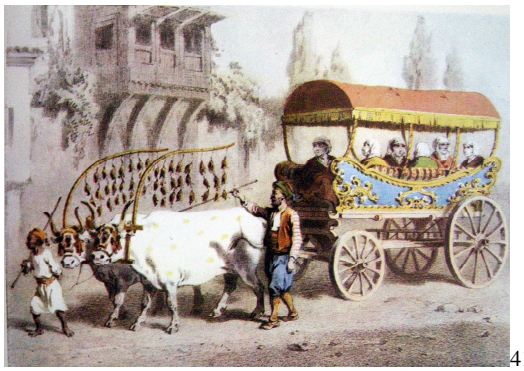
**Resim 38**

39

**Resim 39**

40

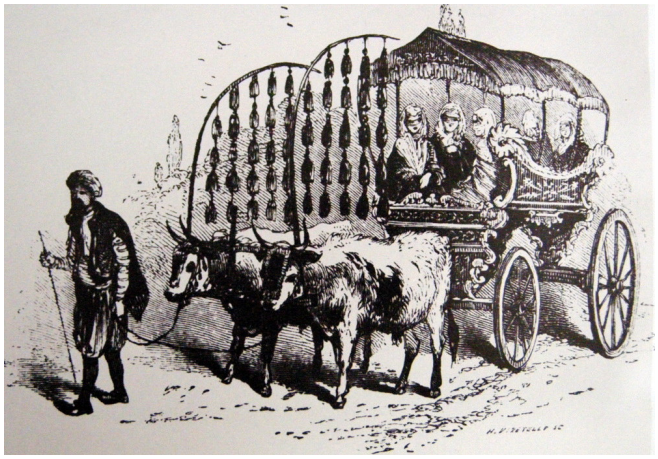
**Resim 40**



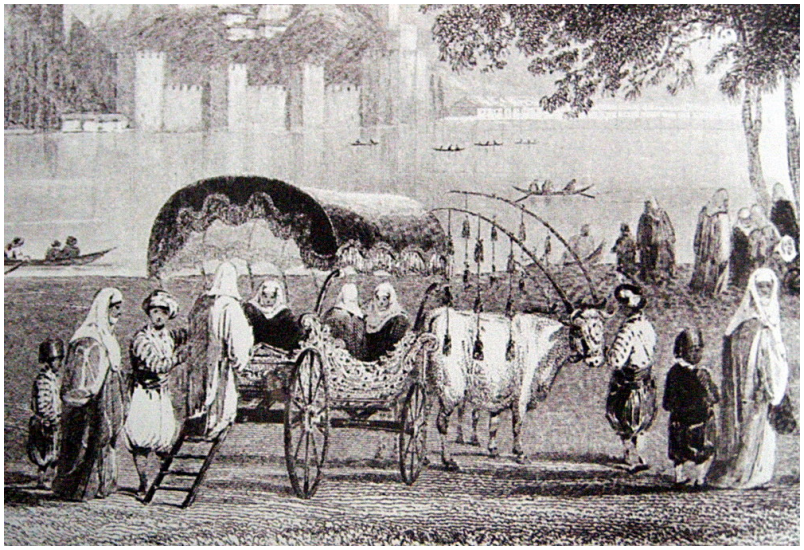
41

**Resim 41**

**Resim 42**

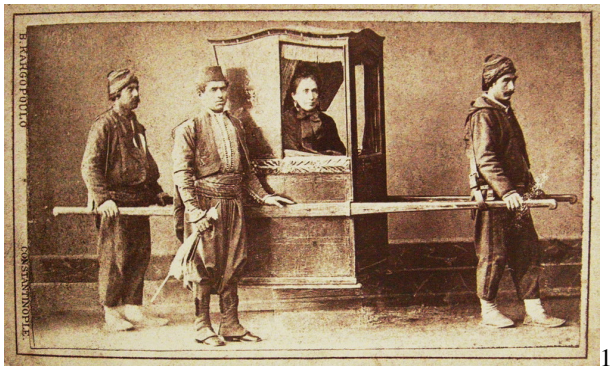


**Resim 43**



**Resim 44**

**Resim 45**




186

**Fotoğraf 186**

187

**Fotoğraf 187**

188

**Fotoğraf 188**

189

**Fotoğraf 189**

190

**Fotoğraf 190**

191

**Fotoğraf 191**

192

**Fotoğraf 192**

193

**Fotoğraf 193**

193

**Fotoğraf 194**

195

**Fotoğraf 195**

196

**Fotoğraf 196**

196

**Fotoğraf 197**

198

**Fotoğraf 198**

199

**Fotoğraf 199**

200

**Fotoğraf 200**

201

**Fotoğraf 201**

202

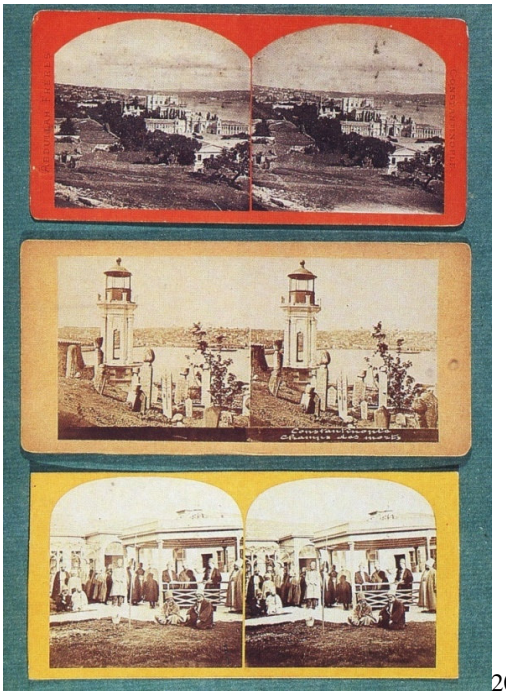
**Fotoğraf 202**

**Fotoğraf 203**

**Fotoğraf 204**

**Fotoğraf 205**

**Fotoğraf 206**

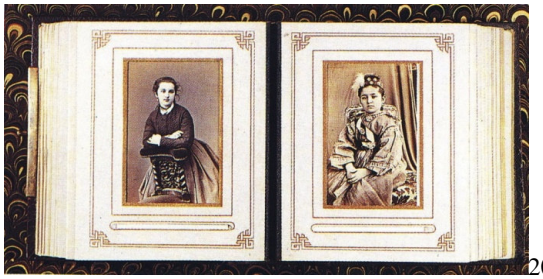


207

**Fotoğraf 207**

208

**Fotoğraf 208**



209

**Fotoğraf 209**

210

**Fotoğraf 210**

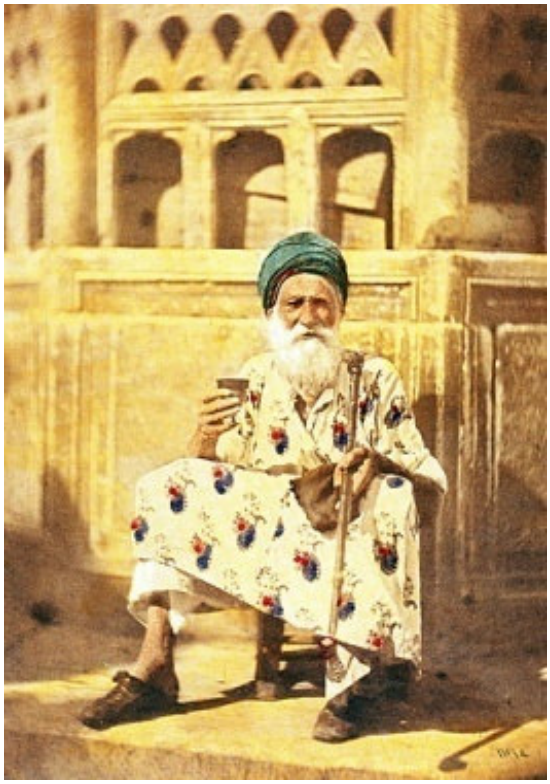
**Fotoğraf 211**

212

**Fotoğraf 212**

213

**Fotoğraf 213**



**Fotoğraf 214**

215

**Fotoğraf 215**

216

**Fotoğraf 216**

**Fotoğraf 217**

218 **Fotoğraf 218**

219 **Fotoğraf 219**

220

**Fotoğraf 220**

221

**Fotoğraf 221**

**Fotoğraf 222**

**Fotoğraf 223**

**224**

**Fotoğraf 224**

**225**

**Fotoğraf 225**

**Fotoğraf 226**

**Fotoğraf 227**

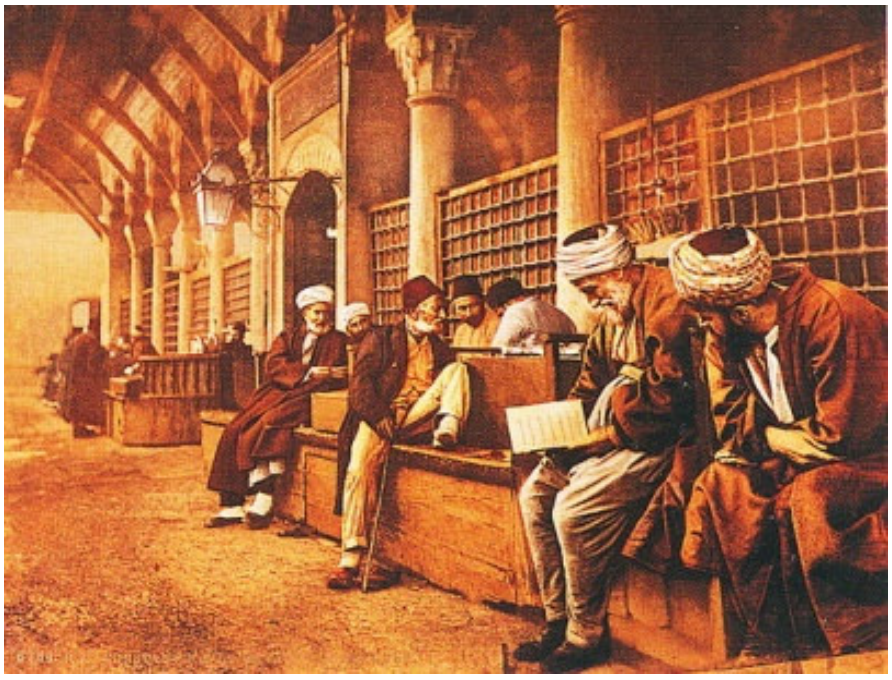
228

229

**Fotoğraf 228** **Fotoğraf 229**

**Fotoğraf 230**

**Fotoğraf 231**



**Fotoğraf 232**

**Fotoğraf 233**

**Fotoğraf 234**

**Fotoğraf 235**

**Fotoğraf 236**

**Fotoğraf 237**

**Fotoğraf 238**

**Fotoğraf 239**

**Fotoğraf 240**

**Fotoğraf 241**

242

**Fotoğraf 242**

243

**Fotoğraf 243**

**Fotoğraf 244**

**Fotoğraf 245**

**Fotoğraf 246**

**Fotoğraf 247**

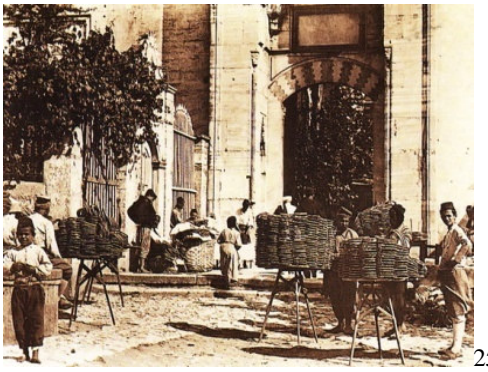
**Fotoğraf 248**

**Fotoğraf 249**

**Fotoğraf 250**

**Fotoğraf 251**

**Fotoğraf 252**



253

**Fotoğraf 253**

254

**Fotoğraf 254**

**Fotoğraf 255**

**Fotoğraf 256**

**Fotoğraf 257**

**Fotoğraf 258**

**Fotoğraf 259**