

ORYANTALİZM VE GERÇEKLİK: OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN FOTOĞRAFLA İLİŞKİSİ

Çiçek COŞKUN*

Özet

Oryantalizm Doğu'yu Batılı bir bakış açısı ile yeniden üretmektedir. Bu yeniden üretimde görsel öğelerin önemli bir yeri vardır. Batılı ressamların oryantalist tabloları ve çizimleri bu öğeler arasındadır. XIX. Yüzyılda Batı'da başlayan sanayileşme ve modernleşmenin yarattığı dönüşüm Batı'nın Doğu'ya yönelmesinde etkili olmuştur. Fakat Doğu da bu dönemde modernleşme çabası içindedir. Dahası, Batı'nın hayal ettiği gibi durağan, egzotik, saf ve el değmemiş görünmeyi istememektedir. Doğu'yu ve onun modernleşme çabalarını gerçekte olduğu gibi gösterebilecek olan araç ise XIX. yüzyılın en büyük icatlarından birisi olan fotoğraftır. Fotoğraf sayesinde Doğu kendini Batı'ya anlatma olanağı bulmuştur. Fotoğrafın gücünü kısa sürede keşfeden Osmanlı padişahı Sultan II. Abdülhamid, fotoğrafı bir tanıtım aracı olarak kullanmak istemiş ve hazırlattığı fotoğraf albümlerini Batılı devletlerin liderlerine hediye etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nu olduğu gibi gösteren bu albümlerdeki fotoğraflar, bir yandan Osmanlı İmparatorluğu'nu modern Batı'ya yaklaştıırken, diğer yandan da oryantalizmin ürettiği durağan, egzotik ve el değmemiş Doğu imajının değişmesinde etkili olmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmada dönemin oryantalist bakış açısı, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu bakış açısına fotoğraflar üzerinden tepkisi ve sözü edilen albümlerden seçilen fotoğraflar incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Fotoğraf, XIX. Yüzyıl, Modernleşme, Doğu-Batı

ORIENTALISM AND REALITY: OTTOMAN EMPIRE'S RELATION WITH PHOTOGRAPHY

Abstract

Orientalism reproduces the East with a Western point of view. Visual elements have an important place in this reproduction process. Orientalist paintings and drawings of Western painters are among those visual elements. The transformation created by industrialization and modernization in the 19th century onwards affected the inclination of the West towards the East. But, the East also took upon a modernization effort of its

* Dr, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Yarı-Zamanlı Öğretim Elemanı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Orta Doğu Çalışmaları Yüksek Lisans Programı

own in this period. It didn't want to seem as stable, exotic, pure and untouched as in the West dreams. The media that could show the East and its modernization efforts as in real life was photography, which was one of the biggest inventions of the 19th century. The East found the opportunity to recount itself to the West through photography. Sultan Abdulhamid II, the Ottoman sovereign of the period, realized the power of photography within a short time and sought to use photography as a presentation method. He sent photography albums as gifts to the sovereigns of the Western states. Photographs in those albums depicting the scenes from the Ottoman Empire rendered the West familiar with the Ottoman Empire on the one hand and affected the demolishing of the stable, exotic and untouched orientalist image of the East on the other. In this context, the rising orientalism of the period, the Ottoman Empire's response to the orientalist perceptions of itself with photographs and the photographs chosen by Abdulhamid II are examined in this study.

Key Words: Orientalism, Photography, 19th century, Modernization, East-West

Giriş

Modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier¹ 1911 yılında geldiği İstanbul'a denizden ilk defa baktığında, aslında ne görmek istediğini çok iyi biliyordu: "İstanbul'un altın boynuzu üzerinde, bir tebeşir kadar bembeyaz oturmasını istiyordum, Işığın kabaran süt köpüğünü andıran kubbelerin üzerinde çılgın atmasını da istiyordum, minareler yukarı doğru uzanmalı, gökyüzü de masmavi olmalıydı... Parlak ışık altında, yeşil servilerin araya karıştığı beyaza kesmiş bir şehir istiyordum. Denizin bütün mavisini gökyüzünün mavisini yansıtmalıydı.²" Fakat kıyıya çıkarken gördüğü siluet onu şaşırtmıştı. Şehrin fazlasıyla kozmopolit havası, minareler, çatılar ve evler görmeyi beklediği gibi değildi. Bu sebeple, "[ü]zerinde çalışmalıydım," diye yazar, "En çok istediğim şey burayı sevmektir³." Le Corbusier'in o gün karşılaştığı İstanbul, muhtemelen sıradan bir gününü yaşayan; oryantalist geleneğin yarattığı o el değmemiş, saf, durağan, büyüleyici Doğu imajından uzak bir kentti. Belki de kafasındaki İstanbul görüntüsünü çizmek uzaktan daha mümkün görüldüğü için çizimlerini denizden şehre bakarak yapmıştır⁴. Le

¹ Asıl adı Charles-Édouard Jeanneret-Gris olan Le Corbusier, XX. yüzyılın önemli tasarımcı, ressam, yazarlarından ve modern mimarlığın öncülerinden birisiydi (Fondation Le Corbusier, "Biography of Le Corbusier", <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=15&IrisObjectId=6943&sysLanguage=en-en&itemPos=1&sysParentId=15&clearQuery=1>, Erişim 5 Mart 2015).

² Le Corbusier, *Journey to the East*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press 1987, s. 85.

³ A.g.e. s. 90 ve Zeynep Çelik, "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism", *Assemblage*, No:17, 1992, s. 61.

⁴ Zeynep Çelik, a.g.m. s.61

Corbusier'nin İstanbul'a yaklaşımı Batı'nın Doğu'yu oryantalist bir bakış açısıyla yeniden ürettiği tarihsel yapı içinde verilebilecek sayısız örnekten sadece bir tanesidir⁵. 17. yüzyıla kadar oryantalizmin uğraş alanı kendinden farklı bir öteki kültürü yaratmak ve bu öteki kültürü öğrenmekti. 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise, Batı 'ötekini' uygarlaştırıcı bir misyon üstlenmiştir⁶. Böylece Batı'nın üstünlüğü ve uygarlığı vurgulanırken, Doğu'nun farklılıkları ve uygarlaştırılması gerektiği düşüncesi ortaya konmuştur⁷. Kısacası oryantalizmin tarihi bize, Batılı bakış açısının Doğu'ya bakışının tarihçesini de sunmaktadır⁸. Şüphesiz ki bu bakış açısında görsel öğelerin önemli bir yeri vardır. Nitekim Batılı ressamın Doğu'yu anlatan tablo ve çizimleri, oryantalist yeniden üretimin en önemli görsel kaynakları arasındadır. Bu çalışma Osmanlı İmparatorluğu'nun,⁹ Batı'nın Doğu'yu oryantalizme dayalı bilme biçimine itirazını konu etmektedir. Bu itiraz, devletçe çektirilen fotoğraflar üzerinden okunmaya çalışılacaktır. Bu çalışma oryantalizmin yeni bir okumasını yapmayı amaçlamamaktadır. Aynı şekilde, bu araştırma oryantalizmin sona erişinin fotoğraflar yoluyla olduğunu ya da söz konusu fotoğrafların Osmanlı İmparatorluğu'nun oryantalist algıya bilinçli bir tepkisi olduğunu da iddia etmemektedir. Fotoğraf sanatının ortaya çıkışı ile Batı, Doğu'yu bir anlamda olduğu gibi görme imkânı bulmuştur. Bu çalışmada da Doğu'nun bu sayede oryantalist bakış açısına bir karşılık verme imkânı bulunduğu düşüncesinden yola çıkılmaktadır. Bunun için öncelikle, fotoğrafın bir sanat olarak ortaya çıkışı ve Osmanlı İmparatorluğu'na gelişi ele alınacak; ardından, fotoğrafın Osmanlı modernleşmesindeki yeri incelenecektir. Son olarak ise devlet tarafından çektirilen fotoğrafların, oryantalizm üzerindeki etkileri tartışılacaktır.

Başlangıç tarihi, Napolyon'un 1798'deki Mısır seferi olarak kabul edilen oryantalizm¹⁰, 19. yüzyıl boyunca gelişme göstermişti¹¹. Oryantalizme

⁵ Bu çalışmanın konusu doğrudan Le Corbusier olmasa da, Le Corbusier'nin Doğu'yu Batılı öznenin farklılaştırılan bakış açısı ile görmediğini belirtelim. Belki de bu bakış açısı nedeniyle çok iyi gözlemediği Osmanlı mimarlığını kendi mimari yaklaşımında bir yeniden üretim nesnesi yapmaktan kaçınmamıştır (Uğur Tanyeli, "Bir Sağırlar Diyaloğu: Le Corbusier'den Türkiye'ye, Türkiye'den Le Corbusier'e", *Sanat Dünyamız*, No: 87, 2003

⁶ Recep Boztemur, "Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm", *Doğu-Batı*, No: 20, 2002, s. 139

⁷ A.g.m. ss. 139-140

⁸ Yücel Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, İstanbul: Küre Yayınları, 2004.

⁹ Çalışmada kullanılan Doğu kelimesi Osmanlı Devleti'ni kast etmektedir.

¹⁰ Oryantalizmin ortaya çıkışı bazı araştırmacılar tarafından 1312'de toplanan Viyana Konsülü'nde bazı Batı üniversitelerinde birkaç Arap Dili kürsüsünün kurulmasına dair karar çıkarılmasıyla başlatılır. Yine bazı araştırmacılara göre oryantalizmin başlangıcı için kesin bir tarih belirlemek zordur. Bununla birlikte bu kavram, ilk kez 1779'da İngiltere'de, 1799'da da Fransa'da kullanılmaya başlanmıştır. Kavram bir kelime olarak Fransız Dil Akademisinin sözlüğüne 1838'de kaydedilmiştir (M. Hamdi Zakzuk, *Oryantalizm veya Medeniyet*

göre, Doğu'ya ait tüm gelenek ve kurumlar, Batılı yaşam tarzının birer karşıtıydı¹². Tarihsel süreç içinde birçok anlam yüklenen bu kavrama, en bilinen katkılardan birini Edward Said (1935-2003) *Oryantalizm* adlı eseri ile yapmıştı¹³. Said'e göre¹⁴ oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu görme şeklidir. Doğu, Batı uygarlığının ve dillerinin temeli, aynı zamanda Avrupa'nın kültürel rakibi ve ilhamını Avrupa'dan alan karşıtıdır. Said¹⁵, Doğu hakkında ders veren, yazı yazan ve araştırma yapan herkesi "oryantalist" olarak tanımlamıştır. Oryantalizm, Doğu ile ilgilenen kurumlar, verilen beyanatlar, takınılan tavırlar, yapılan benzetmeler olduğu gibi bir tür öğreti, yönetim biçimi ve hükümet şeklidir Buna göre oryantalizm, Batı'nın üstünlük sürdürme taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabasıdır¹⁶. Şerif Mardin de Said'in oryantalizm söyleminin bizdeki aydınlar tarafından kolayca benimsendiğini belirtmektedir¹⁷. Mardin'e göre¹⁸ Said'in tezindeki söylem Türkiye kültüründe geçmişten beri vardır. "Batı tarafından sürekli bir "ast" (subaltern) olarak değerlendirilmekte oluşumuz ve buna karşı çıkılması gerektiği fikir hayatımızın bir ana ilkesidir." Said'in en fazla eleştirilen yanı ise, parçalı ve türlü kimliklerin yaşandığı postmodern dönemde, tek bir Batı ve bu Batı'nın karşısında tek bir Doğu algılayışıdır¹⁹.

Oryantalizmin başlangıcı sayılan dönem ile "romantizm akımı"nın Batı'da etkili olduğu dönem (1780-1850) birbirine paralel tarihsel süreçlerdir. Romantizm'in Batı'da egemen olduğu yıllarda, romantik temaları yaşayabilmek için Doğu'ya doğru bir kaçış başlamıştır²⁰. Batı'da sanayileşme ve kentleşmenin sonucunda yaşanan hızlı dönüşüm de, Batı'nın Doğu'ya doğru yönelmesinde etkili olmuştur. Mesela Sanayi Devrimi'nin ardından gittikçe zenginleşen gemi sahipleri, sanayiciler ve bankerler, Doğu'ya ait resimler satın almaya başlamıştır. Bu oryantalist tablolar, resmettikleri harem, hamam ya da

Hesaplaşmasının Arka Planı, Çev: A. Hatip, İzmir, Işık Yayınları,1993, ss. 8-10).

¹¹ Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1989, s. 9.

¹² Murat Mihçioğlu, "Oryantalizmi Aşmak", Deniz Derman (ed), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001, s.132

¹³ Yücel Bulut, "Orientalism'in Ardından", *Sosyoloji Dergisi*, No: 24, 2012/1, s. 2

¹⁴ Edward Said, *Oryantalizm*, İstanbul: İrfan Yayınevi, 1998, s. 12

¹⁵ A.g.e. s.13

¹⁶ A.g.e. s.14

¹⁷ Şerif Mardin, "Oryantalizmin Hasıraltı ettiği", *Doğu-Batı*, No: 20, Eylül-Ekim 2002, s.116

¹⁸ A.g.m. s. 117

¹⁹ Güliz Uluç ve Murat Soydan, "Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare", *Bilig*, No: 42, 2007, s. 38. Ayrıca; Said'e bir eleştiri için bkz. Aslı Çırakman, "Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi", *Doğu Batı*, No: 20, Eylül-Ekim 2002, ss. 181-198.

²⁰ Germaner ve İnankur, a.g.e. s.9

saray eğlencesi gibi egzotik sahnelerle çalışmanın üstün erdem sayıldığı bir toplumdaki uzaklaşma imkânı sağlamaktaydı²¹. Sanayileşmenin getirdiği sert ve amansız gerçeklerden kaçmak isteyen Batı ütopyası için durağan Doğu imajı, bir sığınak oluşturmuştu²².

Fakat 19. yüzyıl, Batı için olduğu kadar Doğu için de sancılı bir “uzun yüzyıl” olmuştur²³. Osmanlı gibi Doğulu ve Müslüman bir İmparatorluk, modernleşme adı altında Hıristiyan Batı’ya her zamankinden daha fazla yönelmişti. O nedenle Doğu, Batı’nın hayal ettiği gibi saf ve el değmemiş, egzotik bir yer değildir artık. Birbirine yönelen Doğu ve Batı’yı birbirine oldukları gibi takdim edecek en önemli teknolojik araç ise, 19. yüzyılda ortaya çıkan fotoğraf makinesi idi.

Gerçek Dünyaya Giriş: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu’na Gelişi

Fotoğrafın icadından önce nesnelere oldukları gibi yansıtma neredeyse imkânsızdı. Resimleri ya da heykelleri yapılan nesnelere, kolayca sanatçının bakış açısından ya da hayal gücünden nasibini alabiliyordu; dolayısıyla onların gerçekte nasıl göründüklerinden asla tam olarak emin olunamıyordu. Fotoğrafın icat edilmesi ile dünyayı olduğu gibi kaydetme olanağı da bulunmuş oldu. Fotoğrafın gerçeklikle olan bu ilişkisini onun başlangıçta bir sanat dalı değil, optiksel teknik bir alan olmasına bağlayabiliriz²⁴. 1826’da Joseph Nicéphore Niépce Fransa’da evinin penceresinden gördüğü manzarayı fotoğrafladığında çektiği görüntünün kalıcı olacağından hiç de emin değildi. Fakat çektiği görüntü ilk fotoğraf olarak tarihe geçmiştir²⁵. 1839 yılına gelindiğinde ise Louis Jacques Mandé Daguerre tarafından “Daguerreotype” icat edildi²⁶.

²¹ A.g.e. s.51

²² A.g.e. s.21

²³ İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: Timaş Yayınları 2008.

²⁴ John Collier ve Malcom Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque: University of New Mexico Press 1986, s.8

²⁵ Engin Özendeş, *Türkiye’de Fotoğrafçılık/Photography in Turkey*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1999

²⁶ İsmi kendisini icat eden Louis-Jacques-Mandé Daguerre’den alan Daguerreotype, ilk pratik fotoğraf çekme yöntemi olarak kabul edilmiştir. Niépce’nin tekniği ile çok uzun süren pozlama süresi, Daguerre’in kimyasal bir işlem yolu ile gümüş bir plaka üzerine fotoğrafın basılması şeklindeki tekniği sayesinde çok kısalmıştır. Çok iyi sonuçlar veren Daguerreotype 19. Yüzyılda çok tercih edilen ve üzerinde konuşulan bir alet olmuştur (Malcolm Daniel, “Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004, http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm, Erişim 15 Şubat 2015; Tom Gunning, “Animated Pictures: Tales of the cinema’s forgotten future, after 100 years of film”, Vanessa R.Schwartz, Jeannene M.Przyblyski (ed), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York and London: Routledge, 2004, ss. 104-

Fotoğrafın doğuşu, genel olarak Avrupa kültüründe çok uzun zamandır var olan temsilde gerçekçilik ısrarının, özel olarak ise çizgisel perspektifin gelişimini tamamlamasının sonucudur²⁷. Böylece gerçeği olduğu gibi gösterebilen yeni bir alet ortaya çıkmıştır. İcadıyla tarihte bir kırılma noktası yaratan fotoğrafın Osmanlı topraklarına gelmesi çok uzun sürmemiştir. Fotoğrafın icadı 28 Ekim 1839 tarihli *Takvim-i Vekayi* gazetesinde “Fransalı Daguerre adlı marifet sahibi cilveli bir ayna üzerinde güneş ışığını yankı yaptırıp nesnelerin hatlarını çıkarmıştır... Bazı saklanması gereken şeylerin böyle zapt edilebileceği düşünülecek olursa, bunun ne kıymetli bir icat olduğu anlaşılacaktır,” şeklinde duyurulmuştu²⁸. İcadından çok kısa süre sonra önce haberi ardından kendisi imparatorluk topraklarına ulaşan fotoğraf, Doğu dünyası ile hayli sıkı ve karmaşık bir ilişki kurdu. Bilindiği üzere, suret İslamiyet’te yasaktır²⁹. Bu nedenle Osmanlı’nın ilk yerel fotoğrafçıları Hıristiyanlar arasından çıkmıştır. Fakat fotoğrafın sosyal yapıya ve kültüre etkisinin anlaşılmasının ardından âlimler tarafından bu duruma bir çözüm bulunmakta geç kalınmadı. Buna göre fotoğraf, Tanrı’nın güneş ışığı ile ortaya çıkan gölgelerin bir kaydıydı³⁰. Ayrıca “fotoğrafçı” kelimesi “müsevvir şemsi” ya da “güneşle çizen/resim yapan kişi” anlamına geliyordu ki bu bildiğimiz anlamda resim yapmaktan farklıydı³¹. Doğu dünyasındaki yerini bu şekilde sağlamlaştıran fotoğrafın Doğu ile kurduğu ilişki şüphesiz ki oryantalizmle de bağlantılı olacaktı. Daguerreotype, vakit kaybetmeden Osmanlı İmparatorluğu’nu görmeye gelen Batılı seyyahların, sanatçıların, maceraperestlerin yanlarında taşıdıkları bir nesne haline geldi. Aralarında yukarıda adını andığımız Le Corbusier’in de olduğu, Gustave Flaubert, Edmundo de Amicis, Herman Melville gibi birçok sanatçı, imparatorluk topraklarını ziyaret ettiler ve fotoğraflar çektiler. Böylelikle hâlihazırda devam etmekte olan oryantalizm de yeni bir araç bulmuş oldu.

Ama fotoğrafın güçlü etkisini ve gerçekliği yansıtabilme yeteneğini keşfedenler sadece Batılılar değildi. Fotoğrafın gücünü etkili biçimde kullanmanın önemini kavrayan dönemin padişahı Sultan II. Abdülhamid (1876-1909), bir anlamda imparatorluğun “fotoğraf politikası” diyebileceğimiz bir yol benimsemiştir. Sultan’ın doğrudan böyle bir amacı olmasa bile, çektiği

105)

²⁷ Eyüp Özveren, *Akdeniz’de Bir Doğu*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s. 48.

²⁸ Özendeş, a.g.e. s. 9

²⁹ Engin Çizgen, *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, İstanbul: Haşet Kitabevi 1987, s.15

³⁰ William H. Rockett, “The Bonfils Story”, *Saudi Aramco World*, 34.6, 1983, s./p. 9

³¹ Marwan Buheiry, *The Formation and the Perception of the Modern Arab World*, Lawrence I. Conrad (ed.), Princeton: Princeton University Press 1990 ve Özveren, a.g.e. s. 8

fotoğraflar bu çalışmanın konusu olan 19. yüzyıl oryantalizminde bir sızıntıya neden olmuştur. Fotoğraf, Doğu'nun yüzündeki gizemli perdeyi kaldıran bir araçtı. Sadece insanları ve yaşayışı değil, Doğu'nun modernleşme çabalarını da kayıt altına alarak, Batı'nın Doğu'yu gerçekte olduğu gibi görmesini sağlamıştır. Artık egzotik ve hayali bir Doğu imajı yaratmak eskisi kadar kolay değildir.

Oryantalizmin fotoğrafla ilişkisini incelemeye devam edecek olursak, fotoğrafın Batılılar tarafından Osmanlı topraklarına getirilişinin ardında sömürgeci bir amaç aramak da mümkündür. Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda yaygınlaşmasının önemli sebepleri arasında, Avrupalıların Batılı kültür ve uygarlıkların kökenlerini ve kaynaklarını araması bulunur³². Bu arayış arkeoloji bilimine olan ilgiyi artırmış; bu da, Osmanlı topraklarının dört bir yanına dağılan Avrupalı araştırmacılar yanlarında her zaman Daguerreotype³³ taşımalarına neden olmuştur³⁴. Bu dönemde manzara fotoğrafları, gezgin fotoğrafçıların en popüler konuları arasındadır³⁵. Çekilen manzara fotoğraflarına baktığımızda en dikkati çeken nokta ise insan unsurunun neredeyse hiç var olmamasıdır. Bu fotoğraflara baktığımızda gördüğümüz toprakların fethedilmeyi bekleyen sahipsiz ve bakir yerler oldukları izlenimini ediniriz. Bu tarz bir sunumun sömürgeci beklentiler için son derece cazip olduğuna şüphe yoktur³⁶.

Şehir içinde ve stüdyolarda çekilen fotoğraflara baktığımızda ise, manzara fotoğraflarından farklı olarak insan unsurunu görürüz. Avrupa'nın

³² Jakob M. Landau, *Exploring Ottoman and Turkish History*, London: Hurst & Co. 2004, s.102

³³ Daguerreotype'in yanı sıra, Henry Fox Talbot (1800-1877) tarafından bulunan Talbotype, ya da daha bilinen adıyla Calotype da gezginler tarafından fotoğraf çekmek için çok kullanılan bir alettir. Daguerretype kadar iyi sonuçlar vermese de, kullanım kolaylığı tercih edilmesine neden olmuştur (Barbara London ve diğerleri, *Photography*, New York: Pearson Edu. Lmt 2005, s.370)

³⁴ Eserlerin yurt dışına çıkarılması/kaçırılması bu dönemde oldukça yaygındır. Osman Hamdi Bey 4 Eylül 1881 tarihinde Sultan II. Abdülhamid tarafından bugün İstanbul Arkeoloji müzesi olarak adlandırılan Müze-i Hümayun'a müdür olarak atanmıştır. Kendisinden önceki müdür Alman Dr. Philip Anton Dethiér'in ölümünden sonra bu göreve atanan Osman Hamdi Bey, 29 yıl boyunca müdür olarak kalmıştır (İstanbul Arkeoloji Müzesi, "Osman Hamdi Bey", Müze Kategorisi, http://www.istanbularkeoloji.gov.tr/osman_hamdi_bey, Erişim 11 Mart 2015). Bu sürede arkeolojik eserlerin yurt dışına çıkarılmasını/kaçırılmasını önlemeye çalışmıştır. Örneğin, Osman Hamdi Bey'in kendisi de 1887'de Saıda kentinde kazılar yapmış ve arkeoloji müzesine çok zengin bir lahit koleksiyonu kazandırmıştır. Alman dostluğuna çok önem veren Sultan "İskender Lahdi" olarak bilinen lahdi 1889'da Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyarete gelen Alman İmparatoru Kaizer Wilhelm'e hediye etmek istemiştir. Bunu öğrenen Osman Hamdi Bey, eğer bu lahit müzeden çıkarılırsa üzerinde intihar edeceğini ve cesedini de lahitle birlikte çıkarmaları gerektiğini Alman elçisine anlatır ve lahdi müzeden çıkarılmasına engel olur (Engin Özendeş, *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, İstanbul: İletişim Yayınları 1995, s.117)

³⁵ Çizgen, a.g.e.

³⁶ Özveren, a.g.e. ss.52-56

Doğu hayatına duyduğu merak, fotoğrafın Osmanlı'daki macerasına insan unsurunu katmış ve de ilk kurgulanmış fotoğrafların hayata geçirilmesini sağlamıştır. Osmanlı topraklarına gelen Batılıların gezip gördükleri yerlerin, karşılaştıkları insanların fotoğraflarını beraberlerinde götürme istekleri fotoğraf stüdyolarının önünü açmıştır³⁷. İstanbul'da ilk stüdyo 1850'de açıldı. Stüdyonun gayr-ı Müslim sahibi Basil Kargapulo, aralarında simitçilerin, kasapların, balıkçıların, şerbet satıcılarının da bulunduğu birçok sıradan insanın fotoğrafını çekerek, bunları kartvizit boyutunda bastı ve satışa sundu³⁸. Böylelikle fotoğrafların yanında Batı'nın Doğu insanlarını oldukları gibi görebilmesinin bir yolu ortaya çıkmış oldu³⁹.

İstanbul'a gelen Avrupalıların, stüdyolarda yapay Doğu dekorlarının önünde Doğulu kıyafetler içinde fotoğraf çektirmeye başlamaları ise işin kurgu kısmını oluşturmuştur. Ayrıca, Doğu hayatı Doğulu oyuncular tarafından fotoğraflarda canlandırılmaya başlandı⁴⁰. Müslüman kadınların fotoğrafları çekilemediği için bu fotoğraflarda gayr-i Müslim kadınlar ve hatta kadın kılığına sokulan erkekler kullanıldı. Dans eden odalıkların, tüller içinde poz veren cariyelerin ve uzaklara bakan genç kızların fotoğrafları bu arka planda çekildi. Bu kurgulanmış stüdyo fotoğrafları, fotoğrafın gerçeklikle ilişkisinin kırıldığı noktadır. Oryantalist tablolarında olduğu gibi gerçekte var olmayan karakterler, stüdyolarda yeniden canlandırılıp Batılıların beğenisine sunulmuştur⁴¹. Fotoğraf makinesinin önünde bir 'yalan' canlandırılıyordu ve bu yalanı oynayan oyuncular, gerçeğin bir temsilini ortaya koyup ona bakan gözüün bu gerçek hakkında güdümlü bir fikir sahibi olmasını sağlıyorlardı. Bu durum da yalanın gerçekten daha 'gerçek' görünmesine yol açıyordu. Çünkü aslında reddedilebilecek fotoğraf yoktur. Her fotoğraf bir şekilde gerçeğe ilişkilidir⁴². Bu dönemde açılan stüdyoların hemen hepsinin sahipleri gayr-i Müslim

³⁷ Çizgen, a.g.e. s.42

³⁸ Özendeş, a.g.e. s. 13

³⁹ Çizgen, a.g.e. s. 42

⁴⁰ Engin Özendeş, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, İstanbul: Yapı Kredi 1998, ss. 84-85

⁴¹ Bu kurgulanmış fotoğraflar oryantalist tablolara da kaynaklık etmiştir. Örneğin, Jean Leon Gerome (1824-1904) yaptığı oryantalist tablolarında fotoğraftan yararlandığı bilinen bir isimdir. *Sarayın Terası (The Terrace of Seraglio-1886)* tablosunda Abdullah Biraderler'e ait bir saray fotoğrafını mekân olarak kullanmış ve tamamen hayali bir harem tablosu çizmiştir (Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, İstanbul: Türkiye İşbankası Kültür Yayınları, 2002, ss.151-152).

⁴² John Berger ve Jean Mohr, *Another Way of Telling*, New York: First Vintage International, 1995, s. 98.

Burada bahsedilen stüdyo fotoğrafları bu çalışmanın temel argümanına dâhil değildir. Çalışmada daha ziyade kurgulanması mümkün olmayan, fotoğraf makinesinin önündeki nesneyi olduğu gibi yansıtan fotoğraflar (sokaklar, binalar, o an sokakta buldukları halleriyle fotoğraflanan insanlar gibi) temel alınmıştır.

fotoğrafçılardı. Usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişen ve Avrupalı fotoğrafçılardan ders alan bu fotoğrafçıların bazıları ileride ‘saray fotoğrafçısı’ pozisyonuna kadar yükseleceklerdir. Devlet için fotoğraf çekmeye başlayan bu fotoğrafçılar, bir anlamda Batı ile Osmanlı İmparatorluğu arasında aracılık yapmışlardır⁴³. Bu noktada Osmanlı’nın Batı dünyasının oryantalist bakış açısına tepkisine ve fotoğrafın bu meseledeki konumuna bakmak faydalı olacaktır.

Osmanlı Modernleşmesinin Görselleştirilmesi: Modernleşme ve Fotoğraflı Kanıtlar

Ondokuzuncu yüzyılda Batı, bugün oryantalizm olarak adlandırdığımız bu bakış açısıyla Osmanlı İmparatorluğu’na bakarken, Osmanlı İmparatorluğu da bir imaj düzeltme çabasına girmişti. Selim Deringil (2002)⁴⁴ bu konudaki literatürün önde gelen çalışmasında Osmanlı İmparatorluğu’nun “semboller” üzerinden Batı üzerinde olumlu bir imaj yaratma çabasını inceler. Deringil’e göre Osmanlı İmparatorluğu hakkındaki Batılı külliyat, Osmanlılar hakkında birçok olumsuz ifade içerir. “Müslümanlar Avrupa dillerine vakıf olmayı gerçekten başaramazlar,” ya da “Yeniçeriler düzenli olarak Hıristiyan etiyile beslenmesi gereken çoban köpekleridir” gibi ifadeler bunlara örnektir⁴⁵. En önemlisi de, bu meselede ‘Türkler’ hakkında yazılan makale ya da kitapların çoğunun Türkçe kaynaklara çok az gönderme yapılarak yazılmasıdır⁴⁶. Üstelik bütün bu yazılarda egzotik ve Doğulu öge yine dikkati çeker. Bu atmosferde imparatorluğun ruh halini anlamak önemlidir: Sömürge ya da yarı sömürge toplumlarda emperyalizme karşı mücadeleye başlamadan önce sömürgecilik karşıtı hareket kendi egemenlik alanlarını yaratır⁴⁷. Bunu iki tür alan yaratarak yapar; maddesel bir dış alan ve dış güçlerin müdahalelerini reddettiği düşünsel bir iç alan⁴⁸. Düşünsel iç alanda milliyetçilik en güçlü, en yaratıcı projesini modern ama Batılı olmayan ulusal bir kültür oluşturarak ortaya koyar. Ama bu tür bir sömürgecilik karşıtı milliyetçilik homojen olarak kalamaz, gittikçe heterojen bir yapı kazanır. Osmanlı İmparatorluğu bahsettiğimiz dönemde tam da bu yapıdadır: “Bir taraftan resmi olarak bağımsız, çok uluslu bir imparatorluk, öte taraftan ise topraklarını farklı milletlere ve emperyalizme

⁴³ Özveren, a.g.e. s. 47

⁴⁴ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji-II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002

⁴⁵ John Alexander Armstrong, *Nations Before Nationalism*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1982 ss. 295 ve 249; ve Deringil, a.g.e. s.18

⁴⁶ Deringil, a.g.e. s. 18

⁴⁷ Partha Chatterjee, *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, çev. Sami Oğuz, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, ss. 246-247

⁴⁸ Carter Vaughn Findley, “An Ottoman Occidental in Europe: Ahmed Midhat Meets Madame Gülnar, 1889”, *The American Historical Review*, 103.1, 1998, s. 18

karşı kaybetmiş ve ekonomik ve siyasi bağımlılığa düşmüş” bir imparatorluk⁴⁹. Osmanlı devlet adamları ve entelektüelleri de bu ortamda kaçınılmaz olarak modern bir Osmanlı imajı yaratma gayesindeydiler.

Deringil’e göre Osmanlıların imajları ile ilgili “saplantı”ları, bugün oryantalizm olarak adlandırılan şeye karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır⁵⁰. Bu çalışma da, Deringil’in incelediği konular paralelinde, Osmanlıların devlet tarafından çektirilen fotoğraflarla oryantalizme tepki göstermiş olabileceğini savunmaktadır. Deringil’in çalışması içinde çizdiği çerçeve içinde devam edersek, Osmanlı’nın Batı tarafından egzotik olarak adlandırılan unsurlarla mücadelesi ve modern bir devlet imajı verme çabalarının kendini çok farklı biçimlerde gösterdiğini anlıyoruz. Batı’da sık sık düzenlenen Osmanlı ve Doğu dünyasını konu alan tiyatrolara, operalara, bu konuda yazılan broşürlere, kitaplara müdahale ederek bunların ortaya çıkmasını engellemeye çalışıyorlardı. Örneğin, 1893 yılında Milano’da başlayacak olan Fatih Sultan Mehmet hakkındaki operayı durdurmak için Roma’daki Osmanlı sefiri işe müdahale etmiş; ancak İtalya Dışişleri Bakanlığı oyunda milli hislere zarar verecek bir şey bulunmadığı yanıtını vermiştir⁵¹. Yine örneğin, 1893 yılında bir İngiliz şirketinin Londra’da boğazın güzelliklerini göstermek için canlı bir panorama sergileyeceklerini açıklamalarının ardından Saray, bu işi durdurması için sadrazamı görevlendirir. Çünkü şirketin panoramadan kasti kayıklar, güçlü kuvvetli kayıkçılar ve kıvrak rakkaselerdir. Bu tür durumlara engel olmak ve modern bir imaj⁵² yaratmak isteyen Osmanlı Devleti modernliği simgeleyen unsurlara başvuruyordu⁵³.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi fotoğraf, modernliği simgeleyen ve olumlu imaj yaratma çabalarının unsurlardan birisi olarak öne çıkmıştır. İmparatorluğun fotoğrafla ilişkisini ikiye ayırmak mümkündür. İlk olarak fotoğraf, şüpheli bir kişiliğe sahip olan Sultan II. Abdülhamid için çok iyi bir

⁴⁹ A.g.m. s. 18

⁵⁰ Deringil, a.g.e. s. 157

⁵¹ BBA YA.A HUS 287/49 14 Kanun-ı evvel 1893/27 Aralık 1893. Roma’daki Osmanlı sefaretinden Bab-ı Ali hariciye nezaretine, no:413 aktaran Deringil, a.g.e. ss. 148 ve 223

⁵² Sultan Abdülaziz’in Avrupa seyahatini de burada belirtelim. Avrupa’ya seyahat daveti ilk olarak Sultan Abdülmecid’e yapılmışsa da, bu seyahat kardeşi Sultan Abdülaziz döneminde gerçekleşmiştir (Taner Timur, “Sultan Abdülaziz’in Avrupa Seyahati I”, *Tarih ve Toplum*, 11, 1984, s. 331). Dönemin Fransız elçisi, 22 Mayıs tarihli raporunda Sultan’ın Avrupa’yı ve modern uygarlığı çocukluğundan beri görmek istediğini ifade ettiğini belirtmiştir (Taner Timur, “Sultan Abdülaziz’in Avrupa Seyahati II”, *Tarih ve Toplum*, 12, 1984, s. 17). Fakat seyahatin arkasındaki tek sebep bu değildir. Çeşitli kaynaklarda Avrupa devletleri ile iyi ilişkiler kurmak ve Avrupalı liderlerle aynı derecede kabul gördüğünü göstermek de bu seyahatin sebepleri arasında gösterilir (Upton-Ward, Judy “Abdülaziz’in Avrupa Seyahati”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C: 2, 1999, s./p. 125).

⁵³ A.g.e. ss. 158-159

bilgi kaynağı olmuştur. İmparatorluğunu çoğu zaman sarayından ayrılmadan yöneten Sultan için, fotoğraf kısa sürede topraklarında neler olup bittiğini olduğu gibi öğrenmesinin yolu haline gelmiştir. Bu nedenle imparatorluk topraklarında meydana gelen olayların fotoğraflarını çekmek üzere ordu fotoğrafçıları görevlendirilmiştir. Mühendishane’i Berri Hümayun’dan gelen bu askeri fotoğrafçılar yüzlerce fotoğraf çektiler⁵⁴. Daha sonra ise gayr-i Müslim fotoğrafçılar saray fotoğrafçıları olarak görevlendirilmiştir. Zaman içinde yüzlerce fotoğraftan oluşan albümler meydana geldi. Fotoğrafın Osmanlı ile ilişkisinin ikinci kısmı da burada başlamaktadır. Sultan Abdülhamid, 1894 yılında Amerika Birleşik Devletleri (ABD) Kongre Kütüphanesine ve *British Museum*’a hediye olarak fotoğraf albümleri gönderir⁵⁵. Sultan, fotoğrafın gücünün farkındadır. Mabeyn Başkâtibi Tahsin Paşa hatıralarında Sultan’ın kendisine “Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sayfalık bir yazı ile ifade olunamayacak siyasi ve hissî manaları telkin eder. Onun için ben, tahrîrî münderecâtan - yazılı bilgilerden- ziyâde, resimlerden istifade ederim” dediğini yazar⁵⁶. Bu fotoğrafların Osmanlı İmparatorluğu modernleşmesinin farklı yönlerini vurgulamakta olduğu ABD Kongre Kütüphanesinin arşivlerinde de belirtilmiştir⁵⁷. Bu albümlerdeki fotoğrafları birkaç ana başlıkta toplamak mümkündür⁵⁸: 1) Görünüşler, Binalar, Anıtlar ve Eski Eserler, 2) Harbiye, Bahriye, Kurtarma, Ek Hizmetler, Askeri ve Sinaî Kuruluşlar, 3) Eğitim Kuruluşları, 4) Atlar, Has Ahırlar ve Yatlar⁵⁹. ABD Kongre Kütüphanesinin arşivlerindeki albümler ise 1) Eğitim binaları ve öğrenciler, 2) Ordu ve donanma personeli ve tesisler, 3) Cankurtaran ve itfaiye ekipleri, 4) Fabrikalar, 5) Madenler, 6) Limanlar, 7) Hastaneler, 8) Hükümet binaları şeklinde sıralanmaktadır⁶⁰.

⁵⁴ Özendeş, a.g.e., 1999, s. 19

⁵⁵ Deringil, a.g.e. s. 159 ve Özveren, a.g.e. s. 45

⁵⁶ Tahsin Paşa, *Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları Sultan Abdülhamid*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1996; Özendeş, a.g.e. 1995

⁵⁷ Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog (PPOC), <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/>, Erişim tarihi 2 Nisan 2015

⁵⁸ Sultan Abdülhamid’in kendi fotoğraflarının çekilmesinden pek hazzetmediğini buraya not düşelim. Fotoğraf sanatıyla bu kadar ilgili bir Sultan, temelde sureti haram olarak kabul eden bir dinin Halifesi olarak, bu konuya birçok açıklama getirilmiş olsa bile, yine de kendi suretini fotoğraflarda göstermekten pek de hoşlanmamıştır (Özveren, a.g.e. ve Çizgen, a.g.e.). Değişmekte olan koşullara ayak uydurmak zorunda kalan Sultan, ancak saltanatının sonlarına doğru bu tabuyu yıkmış ve dört saray fotoğrafçısına kendisini fotoğraflama izni vermiştir (İstanbul, 15 Ocak, *Pro-Armenia*, 20.01.1908, Huitième année, 174, s.1221, aktaran Özveren, a.g.e. s. 45)

⁵⁹ Deringil, a.g.e. s. 159

⁶⁰ Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog (PPOC), <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/>, Erişim 2 Nisan 2015

Aşağıda Deringil'in sunduğu kategorileri takip ederek incelenecek fotoğraflar aracılığıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselen oryantalizmle mücadelesindeki araçlardan birinin de fotoğrafçılık olduğu tartışılacaktır⁶¹. "Görünümler, Binalar, Anıtlar ve Eski Eserler" kategorisi, camilerin, çeşitli manzaraların ve mekânların fotoğraflarını içeren bir derlemedir. Fotoğrafta (bkz Foto 1), Sultan'ın Cuma günü Hamidiye Cami'sindeki selamlık törenini görmekteyiz.

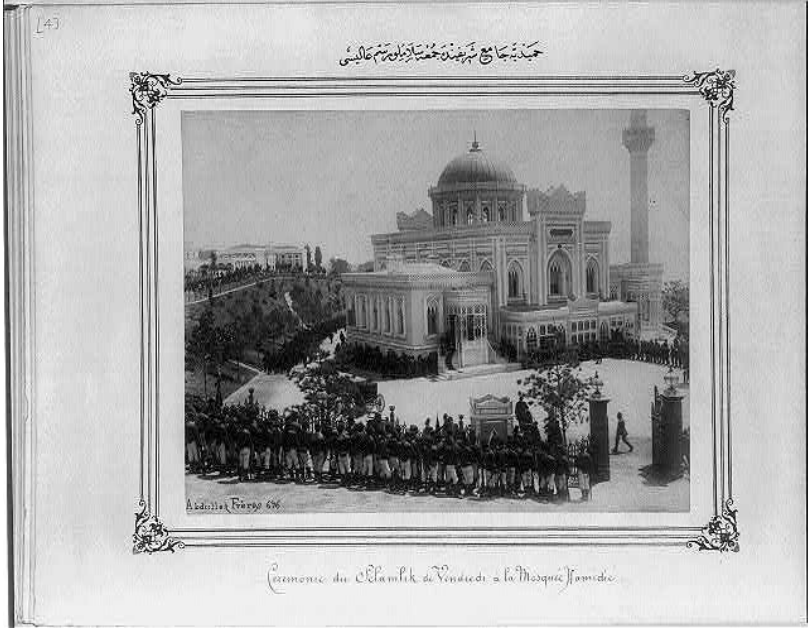


Foto 1: Sultan II. Abdülhamid'in Cuma Günü Hamidiye Cami'sindeki Selamlık Töreni (Abdullah Frères, 1880-1893) Kaynak: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b28112/?co=ahii>

İlk bakışta o dönem için sıradan bir fotoğraf gibi görünse de, Sultan II. Abdülhamid'in göstermek istediği belli başlı sembolik unsurları bu fotoğrafta bulmamız mümkündür: Aydınlık bir gökyüzü altında büyük ve gösterişli Hamidiye Cami, nizam içinde bekleyen askerler ve kalabalık. Bütün bunlar güçlü ve ayakta duran bir imparatorluk mesajı verme çabasının ürünüdür.

⁶¹ Elbette ki fotoğrafları çekilecek kişiler özenle seçiliyor, Osmanlıyı en iyi yansıtacak şekilde, uygun kılık kıyafet içerisinde poz vermeleri sağlanıyordu. Bu durum, objektifin önündeki kişileri gündelik hayat sıradanlığından uzaklaştırırsa bile, artık objektifin önündeki nesnelere oryantalizmin yarattığı hayali karakterler değil, gerçek kişilerdir.

“Harbiye, Bahriye, Kurtarma, Ek Hizmetler, Askeri ve Sinaî Kuruluşlar” kategorisi ise modernleşen dünyada yerini almaya çalışan Osmanlı’yı göstermesi açısından ilginçtir. Çok sayıda fotoğraf içeren bu kategoriden seçtiğimiz fotoğraflara baktığımızda, sanayileşmeye çalışan bir Osmanlı görürüz. İlk fotoğrafta (Foto 2) Valide Tersanesi’ni, ikinci fotoğrafta ise (Foto 3), Tophane Fabrikası’nda tekerlek üretim atölyesini görmekteyiz.

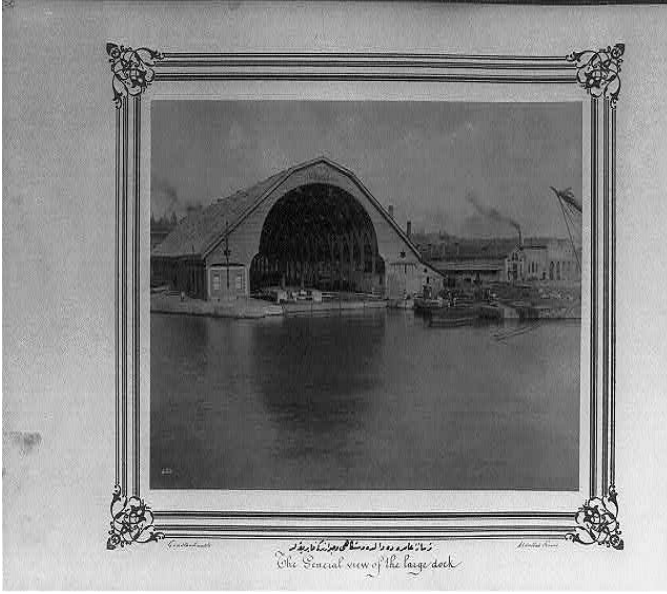


Foto 2: Valide Tersanesi (Abdullah Frères 1880-1893)

Kaynak: <http://www.loc.gov/pictures/-collection/ahii/item/2003668130/>



Foto 3: Tophane Fabrikasında Tekerlek Üretim Atölyesi (Abdullah Frères,1880-1893)

Kaynak: <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2003672008/>

Şüphesiz ki, tersane ve fabrika görüntüleri oryantalizmin kurguladığı durağan ve egzotik Doğu imajından son derece uzaktır. Fotoğraflarda durağan Doğu yerine çalışan ve üreten bir Doğu'yu gösterme çabasını okumamız mümkündür. Kongre kütüphanesi dışında bir koleksiyondan seçtiğimiz bir diğer fotoğrafta ise (Bkz. Foto 4), Haydarpaşa-Ankara demiryolu hattının üzerinde poz veren Harp Akademisi öğrencilerini görmekteyiz. Harp Akademisi öğrencilerinin sanayileşmenin en önemli simgelerinden biri sayılan demiryolu üzerinde fotoğraflanması önemlidir. Hem güçlü ve eğitilmiş bir orduya, hem de Batı'dan hiç aşağı kalmayarak, sanayileşmenin en önemli göstergelerinden trenlere sahip olduğunu vurgulayan fotoğrafta oryantalizmin tahayyül ettiği Doğu'dan eser yoktur. "Eğitim kuruluşları" kategorisi de yine



Foto 4: : Haydarpaşa-Ankara hattında bulunan bir demiryolu köprüsü üzerinde Harp Akademisi öğrencileri. Kaynak: “Fahredden Türkan Koleksiyonu, 1891” aktaran Özendeş, a.g.e. 1995, s. 24

Osmanlı'nın modern eğitim kuruluşlarını ve değişik sosyal sınıflardan öğrencilerini göstermesi bakımından önemlidir. Seçtiğimiz fotoğraflarda (Bkz. Foto 5 ve Foto 6), ikişerli biçimde poz vermiş başı açık kız öğrencileri ellerinde diplomalarıyla görmekteyiz. Bu fotoğraflar Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı sosyal sınıflardan kız çocuklarını okutarak modernleşme yönündeki isteğini ortaya koymaktadır. Dahası, kadınların da eğitim aldığını göstererek, oryantlizmin yarattığı durağan, ilerleyemeye kapalı ve keşfedilmeyi bekleyen kadın imajının tam tersini üretir.



Foto 5: Fındıklı Mekteb-i Rüştıyesi öğrencileri (Abdullah Frères, 1880-1893)

Kaynak: <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2001696017>



Foto 6: Eyüp Rüştiyesi öğrencileri (Abdullah Frères, 1880-1893)

Kaynak: <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2001696002/>

“Atlas, Has Ahırlar ve Yatlar” kategorisi ise Sultan’ın iktidarını sembolleştirmesi bakımından önemlidir. Fotoğrafta (Bkz. Foto 7) büyük İmparatorluk gemisini görmekteyiz. Bu çalışma açısından önemli olan nokta ise, fotoğrafın Sultan’ın iktidarını gösterme çabasının yanında, yine sanayileşmenin önemli simgelerinden biri sayılan gemilere sahip olunduğunu belgeleyerek Batı’ya güçlü ve modern Osmanlı İmparatorluğu imajını sergilemesidir. Çelik’e göre⁶² Doğulu sanatçılar ve entelektüeller konuşmaya ve tartışmanın şeklini değiştirmeye başladıklarında, Doğu Batının yansıttığı homojenliğinden, zamansızlığından ve pasifliğinden sıyrılarak incelikli ve karmaşık bir hal almıştır. Artık kalıplamış kategorilere yerleştirilemeyecektir. Dönemin gerçekliğine ayna tutan fotoğraflar da Doğu’nun konuşma

⁶² Zeynep Çelik, "Speaking Back to Orientalist Discourse", Jill Beaulieu and Mary Roberts (Ed.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*, Durham: Duke University Press, 2002, s. 21

biçimlerinden birisidir. Doğu bu fotoğraflarla modern zamanın içinde yer aldığını söylemektedir.

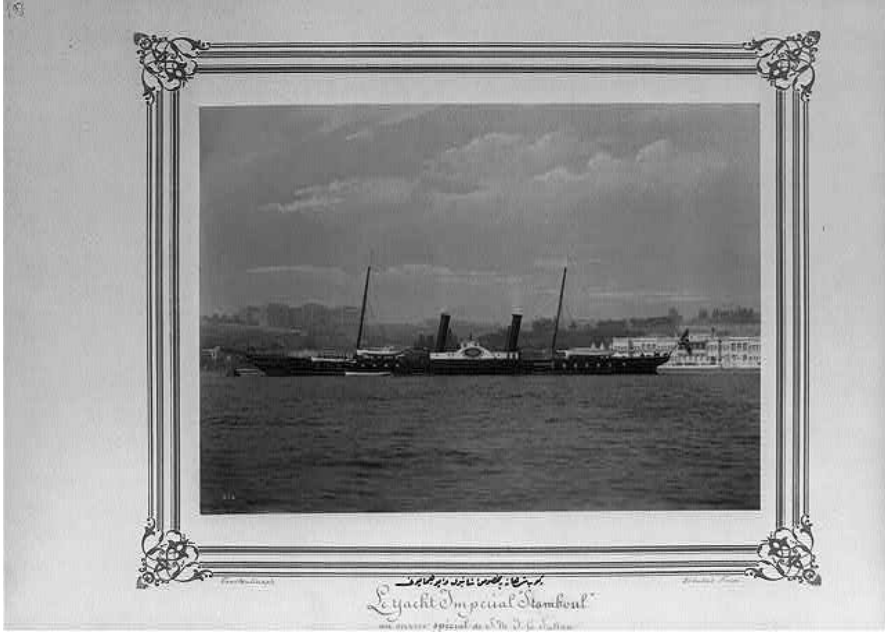


Foto 7: İmparatorluk Gemisi (Abdullah Frères, 1880-1893)

Kaynak: <http://www.loc.gov/pictures/item/2003673189/resource/>

Sonuç

Fotoğrafın icadından önce gerçeklik-görüntü ilişkisi daha belirsiz ve hayaliydi. Bu nedenle Batı, Doğu'yu ressamların, şairlerin ve yazarların hayal gücü üzerinden okumaktaydı. Fotoğrafın gerçeklik ile ilişkisi karmaşık ve de karşılıklıdır⁶³. Buna göre, fotoğrafın icat edilmesi ile kelimenin görüntü üzerindeki etkisi zayıflamıştır. Artık yazılı metinler gerçeği kanıtlamak gerektiğinde görsel kanıtlara ihtiyaç duyacaklardı⁶⁴. Diğer taraftan, fotoğraf diğer teknolojik iletişim araçlarında olduğu gibi uzaklık-yakınlık ilişkisinde de bir kırılmaya neden olmuştur. Tıpkı telgraf gibi, fotoğraf da uzağın gizemini ortadan kaldırmış ve uzakta olan her şeyi görsel biçimde yakın hale getirmişti. Bu durumda Batı mistifikasyona dayalı bilgiyi, yani oryantalist bilgiyi

⁶³ Özveren, a.g.e. s. 48

⁶⁴ A.g.e. s. 49

değiştirecek ve saf ve el değmemiş Doğu imajını yeniden düşünecek bir bakış açısı üretmek durumunda kalmıştır. Ancak bu bakış açısının Batı toplumuna, kültürüne ve siyasetine yayılmış oryantalist algı ve imgeleri bir anda değiştirdiğini iddia etmek mümkün değildir.

Bu çalışmanın konusu olan ve Osmanlı topraklarına fotoğraf makineleri ile keşfe gelen gezginlerin 19.yy oryantalizmindeki ilk çözümleri başlatan aktörler arasında sayılmaları mümkündür. Objektifin önündeki insanlar, mekânlar ve nesnelere artık gerçektir ve onlar üzerinden hayal gücünü çalıştırmak artık eskisi kadar kolay olmayacaktır. Bu çalışmada temel alınan hayal-gerçeklik ekseninde asıl kırılmayı yaratan ise bizzat Sultan II. Abdülhamid'in emri ile çekilen fotoğraflar olmuştur. Kamu binalarından yeni yapılan inşaatlara, demiryollarından sanat eserlerine, insanlardan sokaklara kadar imparatorluk topraklarındaki hemen her şey Sultan'ın albümlerinde kendilerine yer bulmuştu. Bu albümlerde görünenler de gerçek kişiler, mekânlar ve nesnelereydi. Osmanlı İmparatorluğu'nda da başlayan modernleşme süreci yavaş yavaş bu coğrafyadaki pitoresk hayatı bozmaya başlamıştı ve bu süreç fotoğraflarda apaçık görülmekteydi⁶⁵. Bu noktadan bakınca, Doğu'nun artık gizemli ve egzotik bir yanı kalmamıştı. Bu fotoğraflar sayesinde Doğu, modernleşen ve aynı zamanda durağanlığından sıyrılan görüntüsünü Batı'ya göstermenin bir yolunu bulmuş oldu. Dönemin aydınları ve bizzat Sultan II. Abdülhamid'in kendisi doğrudan böylesi bir amaç içinde olmasalar bile, fotoğraf yoluyla ülkelerini olduğu gibi göstererek, 19. yüzyıl oryantalizminin klasik kalıplarının bozulmasına olanak sağlayacak imajların yaratılmasına katkı sağlamışlardır. Oryantalizm saf, değişmemiş, el değmemiş, durağan bir Doğu imajı üretmekteydi. Fakat fotoğrafın gerçekleri olduğu gibi kayıt altına alabilme özelliği sayesinde, oryantalizmin ürettiği bu Doğu imajının algılanmasında gerçek lehine çeşitli çelişkiler yaratılabilmektedir.

⁶⁵ Germaner ve İnankur, a.g.e. s.5

Kaynakça

- Abdullah Frères. "Sultan II. Abdülhamid'in Cuma Günü Hamidiye Cami'sindeki Selamlık Töreni" 1880-1893, Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog, Erişim 26 Mart 2015, <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b28112/?co=ahii>
- Abdullah Frères. "Valide Tersanesi" 1880-1893, Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog, Erişim 26 Mart 2015, <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2003668130/>
- Abdullah Frères. "Tophane Fabrikasında Tekerlek Üretim Atölyesi" 1880-1893, Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog, Erişim 26 Mart 2015, <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2003672008/>
- Abdullah Frères. "Fındıklı Mekteb-i Rüştiyesi Öğrencileri" 1880-1893, Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog, Erişim 26 Mart 2015, <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2001696017>
- Abdullah Frères. "Eyüp Rüştiyesi Öğrencileri" 1880-1893, Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog, Erişim 26 Mart 2015, <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2001696002/>
- Abdullah Frères. "İmparatorluk Gemisi" 1880-1893, Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog, Erişim 26 Mart 2015, <http://www.loc.gov/pictures/item/2003673189/resource/>
- Armstrong, John Alexander. *Nations Before Nationalism*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1982
- Berger, John ve Jean Mohr. *Another Way of Telling*, New York: First Vintage International, 1995.
- Boztemur, Recep. "Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm", *Doğu-Batı*, 20, Eylül-Ekim 2002, ss. 139-155
- Buheiry, Marwan. *The Formation and the Perception of the Modern Arab World*, Lawrence I. Conrad (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Bulut, Yücel. *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, İstanbul: Küre Yayınları, 2004.
- Bulut, Yücel. "Orientalism'in Ardından", *Sosyoloji Dergisi*, 24, 2012, ss.1-57
- Chatterjee, Partha. *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, çev. Sami Oğuz, İstanbul: İletişim Yayınları 1996.
- Collier, John ve Malcom Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986
- Çelik, Zeynep. "Speaking Back to Orientalist Discourse", Jill Beaulieu and Mary Roberts (ed.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*, Durham: Duke University Press 2002, ss. 19-42
- Çelik, Zeynep. "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism", *Assemblage*, 17, 1992, ss.58-77, <http://www.jstor.org/stable/3171225>.
- Çırakman, Aslı. "Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi", *Doğu Batı*, 20, Eylül-Ekim 2002, ss. 181-198.
- Çizgen, Engin. *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, İstanbul: Haşet Kitabevi 1987.

Daniel, Malcolm. "Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography", *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art 2004, Erişim 15 Şubat 2015, http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm

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

Findley, Carter Vaughn. "An Ottoman Occidental in Europe: Ahmed Midhat Meets Madame Gülnar, 1889", *The American Historical Review*, 103.1, 1998, ss. 15-49

Fondation Le Corbusier, "Biography of Le Corbusier", Erişim 5 Mart 2015, <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=15&IrisObjectId=6943&sysLanguage=en-en&itemPos=1&sysParentId=15&clearQuery=1>

Germaner, Semra ve Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1989.

Germaner, Semra ve Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, İstanbul: Türkiye İşbankası Kültür Yayınları, 2002.

Gunning, Tom. "Animated Pictures: Tales of the cinema's forgotten future, after 100 years of film", Vanessa R.Schwartz, Jeannene M.Przyblyski (eds), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York and London: Routledge, 2004, ss. 100-113

İstanbul Arkeoloji Müzesi, "Osman Hamdi Bey", Müze Kategorisi, Erişim 11 Mart 2015, http://www.istanbularkeoloji.gov.tr/osman_hamdi_bey

Landau, Jakob M. *Exploring Ottoman and Turkish History*, London: Hurst & Co. 2004.

Le Corbusier. *Journey to the East*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press 1987.

Library of Congress, "Abdulhamid II Collection", Prints and Photographs Online Catalog (PPOC), Erişim 2 Nisan 2015, <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/>

London Barbara and others. *Photography*, New York: Pearson Edu. Lmt 2005

Mardin, Şerif. "Oryantalizmin Hasıraltı ettiği", *Doğu-Batı*, 20, Eylül-Ekim, 2002, ss.115-120

Mihçioğlu, Murat. "Oryantalizmi Aşmak", Deniz Derman (ed), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001

Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: Timaş Yayınları 2008.

Özendeş, Engin. *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, İstanbul: İletişim Yayınları 1995.

Özendeş, Engin. *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, İstanbul: Yapı Kredi 1998

Özendeş, Engin. *Türkiye'de Fotoğrafçılık/Photography in Turkey*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı 1999.

Özveren, Eyüp. *Akdeniz'de Bir Doğu*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Rockett, William H. . "The Bonfils Story", *Saudi Aramco World*, 34.6, 1983, ss. 8-31

Tanyeli, Uğur. "Bir Sağırlar Diyalogu: Le Corbusier'den Türkiye'ye, Türkiye'den Le Corbusier'ye", *Sanat Dünyamız*, 87, 2003, Erişim 31 Ocak 2015, <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=319&id=47>

Tahsin Paşa. *Tahsin Paşa'nın Yıldız Haturaları Sultan Abdülhamid*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1996

Timur, Taner. "Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati-I", *Tarih ve Toplum*, 11, 1984, ss. 330-336.

Timur, Taner, “Sultan Abdülaziz’in Avrupa Seyahati-II”, *Tarih ve Toplum*, 12, 1984, ss. 376-385.

Upton-Ward, Judy, “Abdülaziz’in Avrupa Seyahati”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C: 2, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları 1999, ss. 119-128.

Said, Edward. *Oryantalizm*, çev. Nezih Uzel, İstanbul: İrfan Yayınevi 1998.

Uluç, Güliz ve Murat Soydan. “Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare”, *Bilig*, 42, 2007, ss. 35-53

Zakzuk, M. Hamdi. *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı*, Çev: A. Hatip, İzmir: Işık Yayınları, 1993.