

ORYANTALİST GRAVÜRLERDE OSMANLI KENT VE TOPLUM

TASVİRLERİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ahmet Fuat Gökmen

Eskişehir 2024

**ORYANTALİST GRAVÜRLERDE OSMANLI KENT VE TOPLUM
TASVİRLERİ**

Ahmet Fuat Gökmen

SANATTA YETERLİK TEZİ
Baskı Sanatları Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Saime Dönmezer

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Temmuz 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ahmet Fuat GÖKMEN'in “**Oryantalist Gravürlerde Osmanlı Kent ve Toplum Tasvirleri**” başlıklı tezi **11 Temmuz 2024** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin 37. Maddesi uyarınca **Baskı Sanatları Anasanat Dalı Baskı Sanatları Programı**'nda, sanatta yeterlik tezi değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı)	:	Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER	
Üye	:	Prof. Hayri ESMER	
Üye	:	Doç. Dr. Burçak BALAMBER	
Üye	:	Doç. Dr. Nilgün SALUR	
Üye	:	Dr.Öğr.Üy. Tezcan BAHAR	

ÖZET

ORYANTALİST GRAVÜRLERDE OSMANLI KENT VE TOPLUM TASVİRLERİ

Ahmet Fuat GÖKMEN

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz, 2024

Danışman: Prof. Saime Dönmezer

Oryantalizm, Batı kültüründe uzun bir tarihe sahip olan kompleks bir olgudur. Antik Yunanlıların Pers İmparatorluğu imajıyla başlayan bu süreç, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişi ve Avrupalılar için oluşturduğu tehdit ile daha da derinleşir. Edward Said'in Oryantalizm çalışması, Batı'nın Doğulu ötekisini nasıl inşa ettiğini ve ona nasıl kolonileştirdiğini analiz eder. Bu olgu, Doğu ile Batı arasında ontolojik ve epistemolojik bir ayrımın yanı sıra otoriter bir bilgi inşası da içerir.

Osmanlı'nın Avrupa'nın gözünde nasıl bir imaj oluşturduğu ve nasıl algılandığı, 16. ve 17. yüzyıllarda Batı Avrupa'daki söylemlerin bir parçası olmuştur. Osmanlı ordularının Hristiyan topraklarına yaklaşmasıyla beraber Osmanlı İslam halkı, korku ve hayranlık nesnesi haline gelmiştir. Bu dönemde baskı kültürünün yükselişi, Konstantinopolis'in Osmanlıların eline geçmesiyle paralellik göstermiştir. Bu dönemde yaşamış olan sanatçı ve seyyahlar, Osmanlı İmparatorluğu'na dair farklılığı Batı'nın Doğu'ya dair algısını derinleştirerek aktarmışlardır.

18. ve 19. yüzyıllarda, Avrupa'da gelişen baskı teknikleri ve bu dönemde Osmanlı'ya seyahat eden Batılı sanatçıların getirdiği sanatsal üsluplar, Oryantalizmin daha da derinleşmesine ve yayılmasına olanak sağlamıştır. Bu dönemde Osmanlı kültürü ve yaşam tarzı hakkında yapılan betimlemeler, Avrupa'da büyük ilgi görmüş ve Oryantalizmin popülerleşmesine katkı sağlamıştır. Bu süreçte Osmanlı'ya seyahat eden sanatçıların eserleri, Osmanlı hakkında değerli birer kaynak haline gelmiş ve Avrupalılar arasında büyük ilgi uyandırmıştır. Bu dönemdeki seyahatnameler ve rehber kitaplarında yer alan gravürler, Batı toplumlarında Osmanlı kent kültürü ve yaşam tarzı hakkındaki bilgilerin yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu gravürler Batı'daki oryantal imajın üretiminde önemli bir yere sahiptir.

Anahtar Sözcükler: Gravür, Oryantalizm, Turquerie, Osmanlı, Edward Said.

ABSTRACT

DEPICTIONS OF OTTOMAN CITY AND SOCIETY IN ORIENTALIST ENGRAVINGS

Ahmet Fuat GÖKMEN

The Printmaking Main Branch

Anadolu University, Graduate School, July, 2024

Advisor: Prof. Saime Dönmezer

Orientalism is a complex phenomenon with a long history in Western culture. It begins with the ancient Greeks' image of the Persian Empire and deepens with the rise of the Ottoman Empire and the threat it posed to Europeans. Edward Said's Orientalism analyzes how the West constructs and colonizes the Eastern other. This phenomenon involves an ontological and epistemological distinction between East and West, as well as an authoritarian construction of knowledge.

The image and perception of the Ottoman Empire in the eyes of Europe was part of the discourse in Western Europe in the 16th and 17th centuries. As Ottoman armies approached Christian lands, the Ottoman Islamic population became an object of fear and admiration. The rise of the print culture during this period paralleled the fall of Constantinople to the Ottomans. Antiquarian travelers who lived during this period conveyed the diversity of the Ottoman Empire by deepening the Western perception of the East.

In the 18th and 19th centuries, the printing techniques developed in Europe and the artistic styles brought by Western artists traveling to the Ottoman Empire during this period enabled Orientalism to deepen and spread. During this period, descriptions of Ottoman culture and lifestyle attracted great interest in Europe and contributed to the popularization of Orientalism. The works of artists who traveled to the Ottoman Empire during this period became valuable sources about the Ottoman Empire and aroused great interest among Europeans. The engravings in travelogues and guidebooks of this period played an important role in spreading information about Ottoman urban culture and lifestyle in Western societies. These engravings have an important place in the production of the oriental image in the West.

Keywords: Engraving, Orientalism, Turquerie, Ottoman, Edward Said.

ÖNSÖZ

“Oryantalist Gravürlerde Osmanlı Kent ve Toplum Tasvirleri” isimli tez çalışmamda tüm süreç boyunca bana yardımcı olan danışman hocam Sayın Prof. Saime Dönmezer’e, kaynak taramasında, kaynak kitaplardan, tezlerden ve dokümanlardan faydalanmamı sağlayan Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi’ne ve tüm desteklerinden ötürü aileme teşekkür ederim.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ahmet Fuat GÖKMEN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	17

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ORYANTALİZM’İN KÖKENİ VE EDWARD SAİD	21
1.1. Oryantalizm’in Tarihçesi	21
1.2. Edward Said’in Oryantalizmi ve Eleştiriler.....	37

İKİNCİ BÖLÜM

2. ORYANTALİZM VE SANAT İLİŞKİSİ.....	45
2.1. Oryantalizm’in Sanatsal Süreci.....	45
2.2. 18. ve 19. yy’da Oryantalizm ve Sanat İlişkisi	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ORYANTALİST GRAVÜRLERDE OSMANLI KENT VE TOPLUM TASVİRLERİ.....	60
--	----

3.1. Erken Modern Dönem Türk Algısı ve Osmanlı Tasvirleri	60
3.1.1. Louis Danet'in Gravürleri Eşliğinde Nicolay'ın Şark'a Yolculuğu ...	70
3.1.2. Melchior Lorichs'in İstanbul Panoraması.....	80
3.1.3. Pieter Coecke Van Aelst ve Türk Adet ve Görenekleri.....	89
3.2. Avrupa'da bir Osmanlı Modası “Turquerie”	96
3.3. Batılı Seyyahlar ve Sanatçılar Gözüyle Osmanlı'nın Toplum ve Kent Tasvirleri.....	107
3.3.1. Jean-Baptiste Vanmour, Recueil ve Levant'ın Farklı Milletlerinin Gravürleri	110
3.3.2. Motraye, Hogarth ve Seyahatler.....	122
3.3.3. M. D'Ohsson ve Osmanlı İmparatorluğunun Genel Görünümü.....	131
3.3.4. Büyükelçinin Sanatçısı Luigi Mayer ve Osmanlı'dan Manzaralar .	142
3.3.5. Choiseul Gouffier ile Yunanistan'ın Resimli Seyahati	151
3.3.6. Joseph de Tournefort Seyahatnamesi	159
3.4. 19. Yüzyıl Oryantalizmi ve Seyahatnamelerle Osmanlı Gravürleri	167
3.4.1. Thomas Allom'un Perspektifinden Konstantinopolis ve Çevresi	173
3.4.2. Antoine Ignace Melling'in İstanbul Yolculuğu	183
3.4.3. Oryantalist Ressam Eugène Flandin ve L'Orient.....	194
3.4.4. Camille Rogier ve La Turquie	204
3.4.5. Julia Pardoe ve W. H. Bartlett İşbirliğiyle “Boğaziçi'nin Güzellikleri	213
SONUÇ	225
KAYNAKÇA.....	228
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. 1. Andre Thevet, “Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres”, Ön Kapak, 1584	32
Görsel 1. 2. Edward Said’in eşi Mariam Said tarafından çekilmiş fotoğrafı	38
Görsel 1. 3. Kitabın Pantheon Books tarafından basılan ilk edisyonun kapak görseli, 1978.....	40
Görsel 2. 1. “Osiris-Antinous”, 241x77 cm, Mermer Heykel, M.S. 117-138.....	45
Görsel 2. 2. Élisabeth Sophie Chéron, “Portrait de Cléopâtre derniere Reine d’Egypte tiré d’un Medaillon”, 19x13 cm, Gravür, 1736	46
Görsel 2. 3. Rembrandt, “Man in Oriental Costume”, 98x74 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1635.....	47
Görsel 2. 4. Louis Danet, “Donna Turca andando al bagno”, 35x23 cm, Gravür, 1568	49
Görsel 2. 5. Daniel Rabel, “Entrée de Mahomet et de ses docteurs”, 24x38 cm, Kara kalem, guaj, sulu boya, 1626.....	50
Görsel 2. 6. A. Girardet, L. Sellier, “Description de l’Égypte”, Ön Kapak, 55x40 cm, Gravür, 1809	53
Görsel 2. 7. Jean-Léon Gérôme, “Une piscine dans le harem”, 73x62 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1876.....	56
Görsel 2. 8. Rudolf Weiss, “Le Garde du Harem”, 45x31 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1888.....	57
Görsel 2. 9. Elisabeth A. M. J. Baumann, “Odalisque”, 97x75 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1869.....	58
Görsel 2. 10. Eugène Delacroix, “Gevecht tussen Giaour en Pasja”, 40x27 cm, Litografi, 1827	59
Görsel 3. 1. Lucas Cranach, “The Turkish Siege of Vienna as Revelation”, Ağaç Baskı, 1530	62
Görsel 3. 2. Hans Weigel, “Der armen leut klag..”, Ağaç baskı, 29x22 cm, yaklaşık 1530.....	63
Görsel 3. 3. Albrecht Dürer, “Three Orientals”, Siyah ve kahverengi mürekkep, 30x19 cm, Suluboya, 1496-97	64
Görsel 3. 4. Hans Weigel, “Sic Turcae Discumbunt In Solo Super..”, 18x16 cm, Ağaç Baskı, 1577.....	65

Görsel 3. 5. Jan Swart Van Groningen, “Drei orientalische Reiter mit Oboen und Trompete“, 21x15 cm, Gravür, 1530	66
Görsel 3. 6. Sebastian Münster, “Cosmographia”, Ahşap oyma resimlerle basılmış kitap, 1544.....	68
Görsel 3. 7. N. de Nicolay, “Les Quatre Premiers..”, İç Kapak, 17x12 cm, Gravür, 1568	70
Görsel 3. 8. Louis Danet, “Gli ubbriachi, Azamoglan, Levantino, Azappi”, 35x23 cm, Gravür, 1580	71
Görsel 3. 9. Louis Danet, “Religioso Turco”, 33x21 cm, Gravür, 1580.....	72
Görsel 3. 10. Louis Danet, “Donna Mora d’Algieri in Barbaria”, 30x20 cm, Gravür, 1580.....	74
Görsel 3. 11. Louis Danet, “Dervisio religioso”, 33x21 cm, Gravür, 1580.....	75
Görsel 3. 12. Louis Danet, “Sposa di Constantinopoli”, 23x15 cm, Gravür, 1580	76
Görsel 3. 13. Louis Danet, “Peregrini Mori”, 23x15 cm, Gravür, 1580	77
Görsel 3. 14. Louis Danet, “Donne d'una medesima conditione”, 30x20 cm, Gravür, 1580.....	78
Görsel 3. 15. Melchior Lorck, “Porträt von Sultan Suleiman”, 40x28 cm, Gravür, 1559	81
Görsel 3. 16. Melchior Lorck, “Die Suleimanyie-Moschee”, 18x34 cm, Ağaç baskı, 1570.....	82
Görsel 3. 17. Melchior Lorck, Part of the panoramic view of Istanbul: the western shore of the Golden Horn, 1559	83
Görsel 3. 18. Melchior Lorck, “Reich ausgerüsteter reitender Soldat mit Adlerflügeln auf Schild”, 23x15 cm, Ağaç baskı, 1576.....	85
Görsel 3. 19. Melchior Lorck, “Türke spielt eine Harfe”, 24x16 cm, Kalem ve siyah yıkama, 1576.....	86
Görsel 3. 20. Melchior Lorck, “Harfenspielerinnen”, 28x40 cm, Ağaç baskı, 1583.....	87
Görsel 3. 21. Melchior Lorck, “En Saquatz med sin vandsæk under armen”, 65x40 cm, Ağaç baskı, 1576.....	88
Görsel 3. 22. Jan Wierix, “Portret van de schilder Pieter Coecke van Aelst”, 20x12 cm, Gravür, 1572	89
Görsel 3. 23. Pieter Coecke van Aelst, “Prozession des Sultans Süleyman durch das Atmeidan aus dem Fries”, 35x87 cm, Ağaç Baskı, 1553	90

Görsel 3. 24. Pieter Coecke van Aelst, “Beschneidungszeremonie”, 35x70 cm, Ağaç Baskı, 1553.....	91
Görsel 3. 25. Pieter Coecke van Aelst, “Ein türkisches Begräbnis”, 34x54 cm, Ağaç Baskı, 1553.....	93
Görsel 3. 26. Pieter Coecke van Aelst, “Soldaten am Lagerfeuer”, 35x53 cm, Ağaç Baskı, 1533.....	94
Görsel 3. 27. Johann Andreas Pfeffel, Giuseppe Galli-Bibiena’dan sonra, “Representation du grand Salon ou Sa Majeste”, Gravür, 1744.....	98
Görsel 3. 28. Joseph-Marie Vien, “Prestre de la Loy”, 25x20 cm, Gravür, 1748.....	99
Görsel 3. 29. Jean Louis Anselin, Van Loo’dan sonra, “La Belle Jardinière (M.d de Pompadour)”, 25x20 cm, Gravür, 1782.....	100
Görsel 3. 30. Jonathan Richardson, “Lady Mary Wortley Montagu”, Tuval üzerine yağlı boya, 200x145 cm, 1725.....	101
Görsel 3. 31. Jean-Etienne Liotard, “Self-Portrait as a Young Man”, 11x10 cm, Gravür, 1731.....	103
Görsel 3. 32. Jean-Étienne Liotard, “Monsieur Levett et Mademoiselle Hélène Glavani en costume turc”, 25x36 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1740.....	104
Görsel 3. 33. Jean-Étienne Liotard, “La Belle Chocolatière”, Parşömen üzerine pastel boya, 82x52 cm, 1743-45.....	105
Görsel 3. 34. Anonim, “The art of etching and engraving”, The Universal Magazine, 1748.....	107
Görsel 3. 35. Charles de Ferriol, “Recueil de cent estampes..”, Baş sayfa, 1714.....	111
Görsel 3. 36. Philippe Simonneau, J. B. Vanmour’dan sonra, “Le Grand Seigneur”, 35x24 cm, Gravür, 1714.....	112
Görsel 3. 37. Gerard Scotin, J. B. Vanmour’dan sonra, “Fille de Chio”, 35x25 cm, Gravür, 1714.....	113
Görsel 3. 38. Claude Du Bosc, J. B. Vanmour’dan sonra, “Fille Turque qui brode”, 42x31 cm, Gravür, 1714.....	114
Görsel 3. 39. J.B. Scotin, J. B. Vanmour’dan sonra, “Mariage Turc”, 30x34 cm, Gravür, 1714.....	115
Görsel 3. 40. B. Picart, J. B. Vanmour’dan sonra, “Enterrement Turc”, 31x40 cm, Gravür, 1714.....	116

Görsel 3. 41. J.B. Scotin, J. B. Vanmour'dan sonra, "Les Dervichs dans leur Temple du Péra, achevant de tourner", 40x48 cm, Gravür, 1714	118
Görsel 3. 42. "Air sur lequel tournent les Derviches de Pera", 1714.....	119
Görsel 3. 43. Bernard Picart, J. B. Vanmour'dan sonra, "Dgi-Guerdgi Albanois", 37x25 cm, Gravür, 1714	120
Görsel 3. 44. A. De La Motraye, "Voyages", Baş sayfa, 1727.....	122
Görsel 3. 45. William Hogarth, "A Native Dance", 25x34 cm, Gravür, 1724	123
Görsel 3. 46. William Hogarth, "Greek wedding in Edirne", Gravür, 1724.....	124
Görsel 3. 47. William Hogarth, "The Seraglio", 25x35 cm, Gravür, 1724.....	125
Görsel 3. 48. William Hogarth, "The women of the Sultan's harem", 35x25 cm, Gravür, 1724.....	126
Görsel 3. 49. William Hogarth, "Sultan Ahmed III", 24x17 cm, Gravür, 1724	127
Görsel 3. 50. William Hogarth, "The Inside of a Mosque, the Dervishes Dancing", 25x35 cm, Gravür, 1724	128
Görsel 3. 51. William Hogarth, "Procession through the Hippodrome", 25x34 cm, Gravür, 1724	129
Görsel 3. 52. M. D'Ohsson, "Tableau général de l'Empire Othoman", İç kapak resmi, Gravür, 1788	132
Görsel 3. 53. J.B. Simonet, J.B. Hilaire'den sonra, "Musulman faisant son ablution", 17x25 cm, Gravür, 1787	133
Görsel 3. 54. C.N. Cochin, "Exercices des derwischs Rufayis", 33x50 cm, Gravür, 1787	134
Görsel 3. 55. J. Mathieu, J.B. Hilaire'den sonra, "Oratoire", Gravür, 1787	135
Görsel 3. 56. R. Delaunay, J.F. Lebarbier'den sonra, "Bain public des femmes Mahométanes", 22x16 cm, Gravür, 1787	136
Görsel 3. 57. J.L. Delignon, J.B. Hilaire'den sonra, "Enfans Musulmans, Animaux", 31x50 cm, Gravür, 1787	137
Görsel 3. 58. J.B. Tilliard, J.B. Hilaire'den sonra, "Musulman faisant la priere Namaz", 23x15 cm, Gravür, 1787	138
Görsel 3. 59. Berthault, L.N. de Lespinasse'den sonra, "Vue de la Mecque", 50x67 cm, Gravür, 1787	139
Görsel 3. 60. C.N. Cochin, "D'Abd'ul-Hamid I", 20x28 cm, Gravür, 1787	140
Görsel 3. 61. L. Mayer, "Views in the Ottoman Dominions...", Baş Sayfa, 1810.....	142

Görsel 3. 62. L. Mayer, “Views in the Ottoman Dominions”, İç Kapak Görseli, Gravür, 1810.....	143
Görsel 3. 63. Robert Bowyer, Luigi Mayer’den sonra, “View of Constantinople”, 27x52 cm, Gravür, 1810	144
Görsel 3. 64. William Watts, Luigi Mayer’den sonra, “Pera”, 17x26 cm, Gravür, 1810	145
Görsel 3. 65. William Watts, Luigi Mayer’den sonra, “Terapia”, 30x42 cm, Gravür, 1810.....	146
Görsel 3. 66. William Watts, Luigi Mayer’den sonra, “Turkish Encampment at Daud Pascia”, Gravür, 1810	147
Görsel 3. 67. William Watts, Luigi Mayer’den sonra, “Dance of Peasants”, 20x27 cm, Gravür, 1810	148
Görsel 3. 68. Thomas Milton, Luigi Mayer’den sonra, “Views of Egypt, The Castle of Boudron in the Gulf of Stancio”, 23x31 cm, Gravür, 1804	149
Görsel 3. 69. Thomas Milton, Luigi Mayer’den sonra, “View of the Nilometer”, 34x23 cm, Gravür, 1804	150
Görsel 3. 70. C. Gouffier, “Voyage Pittoresque de la Greece”, Baş Sayfa, 1782.....	151
Görsel 3. 71. F. Dequevauviller, C. Gouffier’den sonra, “Vestiges d'un temple de Cybele vulgairement appelé l'ecole d'Homere”, 18x25 cm, Gravür, 1782.....	153
Görsel 3. 72. J. L. Delignon, J. B. Hilaire’den sonra, “Femmes de l’île de Scio”, 17x22 cm, Gravür, 1782	153
Görsel 3. 73. J. Dambrun ve F. Queverdo, J.B. Hilaire’den sonra, “Fete turque”, 17x23 cm, Gravür, 1782	155
Görsel 3. 74. J.B. Liénard, J.B. Hilaire’den sonra, Tournoi Turc, 32x21 cm, Gravür, 1782.....	156
Görsel 3. 75. Tournefort’un J. Hopwood tarafından yapılmış portresi, Gravür, 1802.	159
Görsel 3. 76. Claude Aubriet, “Evésque Grec donnant la Bénédiction”, 18x25 cm, Gravür, 1717	160
Görsel 3. 77. Claude Aubriet, “La Canée”, 15x23 cm, Gravür, 1717.....	162
Görsel 3. 78. Claude Aubriet, “Femmes D’Amorgos”, 15x23 cm, Gravür, 1717	163
Görsel 3. 79. Claude Aubriet, “Angora”, 21x33 cm, Gravür, 1717.....	164
Görsel 3. 80. Claude Aubriet, “Erzeron”, 19x25 cm, Gravür, 1717	165

Görsel 3. 81. “Handbook for Travellers in Turkey in Asia with General Hints for Travellers in Turkey”, s. 288, 1878, Londra	170
Görsel 3. 82. T. Allom, “Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor”, Baş Sayfa, 1836.....	173
Görsel 3. 83. Thomas Allom, “The Atmeidan or Hippodrome; and Mosque of Ahmet”, 30x24 cm, Gravür, 1836	174
Görsel 3. 84. Thomas Allom, “Constantinople from the entrance to the Golden Horn”, 30x40 cm, Gravür, 1836	175
Görsel 3. 85. Thomas Allom, “Greek Priests House near Yeni Kuey”, 17x19 cm, Gravür, 1836	176
Görsel 3. 86. Thomas Allom, “The Medak, or Eastern Story Teller”, 28x22 cm, Gravür, 1836.....	177
Görsel 3. 87. Thomas Allom, “A Turkish Letter-writer at Constantinople”, 15x23 cm, Gravür, 1836	178
Görsel 3. 88. Thomas Allom, “The Favorite Odalique”, 22x28 cm, Gravür, 1836	179
Görsel 3. 89. Thomas Allom, “The Ruins of Hierapolis, from the theatre, Asia Minor”, 20x27 cm, Gravür, 1836	180
Görsel 3. 90. Polyorama sergi afişi, 1850	181
Görsel 3. 91. A. I. Melling, “Voyage pittoresque de Constantinople”, Baş Sayfa, 1819	184
Görsel 3. 92. A. I. Melling, “Vue du Chateau des Sept-Tours, et de la ville de Constantinople”, 56x93 cm, Gravür, 1819	185
Görsel 3. 93. A. I. Melling, “Vue général du Port de Constantinople prise des hauteurs d'Eyoub”, 56x94 cm, Gravür, 1819	186
Görsel 3. 94. F.D. Nee, A. I. Melling'den sonra, “Intérieur d'une partie du Harem du Grand-Saigneur”, 54x80 cm, Gravür, 1819	188
Görsel 3. 95. A. I. Melling, “Intérieur d'un café public, sur la place de Tophané”, 50x75 cm, Gravür, 1819	190
Görsel 3. 96. A. I. Melling, “Vue du village de Tarapia, sur la rive européenne du Bosphore”, 40x70 cm, Gravür, 1819	191
Görsel 3. 97. A. I. Melling, “Marche solennelle du Grand-Seigneur, le jour du Bairam”, 55x94 cm, Gravür, 1819	193
Görsel 3. 98. Eugène Flandin, “L'Orient”, Baş Sayfa, 1853	194

Görsel 3. 99. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Entrée de la Corne d'Or", 27x39 cm, Litografi, 1853.....	195
Görsel 3. 100. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Entrée du Bosphore, par la Mer Noire", 27x40 cm, Litografi, 1853.....	196
Görsel 3. 101 B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Tombeaux de Soliman II et de Roxelane", 30x40 cm, Litografi, 1853.....	197
Görsel 3. 102. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Cafés, près de la porte dite Top Capou", 30x40 cm, Litografi, 1853	198
Görsel 3. 103. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Murailles et café de la Porte du Fanar", Litografi, 1853.....	200
Görsel 3. 104. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Smyrne, Vue prise du cimetière des Juifs", 35x54 cm, Litografi, 1853	201
Görsel 3. 105. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Trebizonde", 55x37 cm, Litografi, 1853	202
Görsel 3. 106. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Vue de Baibourt", 33x53 cm, Litografi, 1853	203
Görsel 3. 107. C. Rogier, "La Turquie", Başlık Sayfası, 1847	204
Görsel 3. 108. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Ecrivain Public", 39x25 cm, Litografi, 1846	205
Görsel 3. 109. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Entrée Au Bain", 39x25 cm, Litografi, 1846	206
Görsel 3. 110. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Café", 39x25 cm, Litografi, 1846.....	207
Görsel 3. 111. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Barbier Grec", 53x36 cm, Litografi, 1846	208
Görsel 3. 112. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Femme turque voilée", 50x32 cm, Litografi, 1846.....	209
Görsel 3. 113. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Jeunes Filles Arméniennes", 39x25 cm, Litografi, 1846.....	210
Görsel 3. 114. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Echelle de Top-Hané", 39x25 cm, Litografi, 1846.....	211
Görsel 3. 115. H. Griffiths, W.H. Bartlett'ten sonra, "The Beauties of the Bosphorus, Scene on the Barbyses, in the Valley of Sweet Waters", 1838.....	213

Görsel 3. 116. R. Barnard, W.H. Bartlett'ten sonra, "View from mount Bulgurlu", 20x27 cm, Gravür, 1838	214
Görsel 3. 117. J.T. Willmore, W.H. Bartlett'ten sonra, "Cooling room of a hammam", 18x12 cm, Gravür, 1838	217
Görsel 3. 118. H. Griffiths, W.H. Bartlett'ten sonra, "The mosque of Osmanié" (from the slave market), 21x27 cm, Gravür, 1838	218
Görsel 3. 119. R. Brandard, W.H. Bartlett'ten sonra, "Musicians at the asian valley of Sweet Waters", 20x26 cm, Gravür, 1838.....	219
Görsel 3. 120. G.K. Richardson, W.H. Bartlett'ten sonra, "The Port of Constantinople", 19x26 cm, Gravür, 1838	220
Görsel 3. 121. J. Carter, W.H. Bartlett'ten sonra, "Kaïmac shop in the tchartchi", 18x12 cm, Gravür, 1838	221
Görsel 3. 122. R. Brandard, W.H. Bartlett'ten sonra, "The Guz Couli, of Maiden's Tower", 12x18 cm, Gravür, 1838	222
Görsel 3. 123. H. Griffiths, W.H. Bartlett'ten sonra, "Coffee kiosque, on the port", 12x18 cm, Gravür, 1838	223

GİRİŞ

Oryantalizm'i çeşitli alanlarda farklı anlamlarıyla tanımlayan Edward Said, kavramın son olarak (s. 90, 1985) dünyanın Doğu olarak adlandırılan bölgesi hakkındaki ideolojik varsayımları, imgeleri ve hayali resimleri içerdiğini belirtir. Bu minvalde öteki'yle karşılaşan ve onu betimleyen Batı, bu tasvirlerinde her zaman objektif olmamıştır. Doğuyla olan etkileşimin dönemsel olarak değişmesi Batı'nın Doğu'yu algılama biçiminde de değişiklikler meydana getirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğuna çeşitli dönemlerde çeşitli nedenler ile gelen ya da hiç gelmeden bulunduğu yerden çalışan birçok sanatçı padişah portreleri, savaşlar, toplumsal ve siyasal olaylar gibi birçok konuyu ele almıştır. Bunun dışında bu tezin konusu da olan gravürlü gezi ve seyahatler ilk olarak Ortadoğu tasvirleri ile ortaya çıkmış daha sonra 1567'de yayınlanan Türkler hakkında ele alınmış kapsamlı bir eser olan *La Navigation et Viaggi della Turchia* ile devam etmiştir.

Altunbay'a göre (s. 54, 2015) yaşam biçimi, giyim tarzı, yemek kültürü, el sanatları, zanaatlar, sosyal ve iktisadî hayat, eğitim gibi birçok konunun ele alındığı seyahatnameler genellikle gezi amaçlı olmakla birlikte ticari, siyasî, askerî gibi nedenlerle seyahat edenler tarafından yazılmıştır. Seyahatler sonucunda merak edilen ve görülmek istenen yerler detaylı bir şekilde incelenmiş ve kaleme alınmıştır. Altunbay'a ek olarak bu seyahatleri ele alan seyyahların gördüklerini aktardıkları metin ve gravürlerin, bunları oluşturan kişi ve kişiler tarafından sübjektif yorumlamalara da açık olduğu unutulmamalıdır. Dolayısı ile bu yorumların örneğin bir düğün tasvirindeki olayların doğrudan gözleme dayalı açıklamalarına ek olarak bunların çağ dışı ya da saçma olduğu gibi ifadelerin ya da bu düğünü tasvir eden gravürdeki insanların bu olay içerisindeki abartılı hareketlerinin Batılı toplumdaki algılanışının önemi yadsınamaz. Yani verilen bilgilere ek olarak (bazen yanlış ya da eksik bilgiler) yapılan yorumların da Osmanlı'nın ya da Türk imajının algılanış biçimindeki rolü büyüktür.

Gravürlerin sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanması ve gezi eserlerinin resimlenmesinde tercih edilmesi bu kitapların yarattığı etki üzerinde oynadığı rolün büyük olduğunu gösterir. Bir medyum olarak gravür, çoğaltım aracı olmasının yanı sıra sanatçının yeteneği ve ustalığıyla da bağlantılı içerisinde bulunduğu eserin değeri üzerinde kalıcı bir etki yaratmıştır. Kimi zaman yarattığı bu etkiyle açıklayıcı yazı ve metnin önüne geçen gravürler, Çoban&Sert'e göre (2018) kitap resimleyen sanatçıların

sayısında önemli bir artış oluşturmuş ve dönemleri içerisinde birer sanat eseri olarak kabul edilmiştir.

Oryantalist Gravürlerde Osmanlı Kent ve Toplum Tasvirleri isimli bu çalışmada gravürlü seyahatnamelerin 16 – 19. yy. arasında Osmanlı kentlerine ve toplumuna nasıl bakıldığı ve bunların ele alınış biçimleri incelenmiştir. Özellikle toplumsal tasvirler içeren gravürlerin yazarın, seyyahın ya da sanatçının kendi metinleriyle nasıl incelendiği ve bunların gerçeklikle olan ilişkisi olumlu ve olumsuz yorumlar ile birlikte farklı görüşler dahilinde ele alınmıştır. Buradaki çıkış noktası, Saidyen tutumun bu gravürler üzerinden ispatlanması değildir. Said'in görüşlerinin önemli olmasının yanı sıra farklı görüşleri içeren farklı kaynaklardan örnekler ile böyle bir genellemeye gidilmeden Osmanlı kent tasvirleri ve toplumsal hayatına ait gravürler bu yorumları yapan ya da yapanlar üzerinden incelenmiş ve tartışılmıştır.

1.1. Problem:

Gravür tekniğiyle ele alınmış seyahat kitaplarını inceleyen araştırmalar mevcut sayıda bulunmaktadır. Fakat bu araştırma yazılarının genelde bu eserleri ele alma biçimleri çok detaylı bir şekilde incelenmeden uygulanmıştır. Genelde sanatçı, seyyaha ya da yayıncıya odaklanan bu yazılar bu üçünün arasındaki ilişki ya da yazarın arkasında gravürü yapanın eksikliği gibi aralardaki ilişki belirtilmeden ele alınmıştır. Bir diğeri, belli dönemleri “örn: Turquerie” dönemini ele alan bir eserde dönemin gravürleri ya da diğer baskı medyumlarına yer verilmiş olsa da bunlar resim, heykel, seramik gibi diğer eserler ile ele alınmış ve sadece bu dönemleri baskıresim disiplini ile inceleyen kaynakların az olduğu tespit edilmiştir. Gravürlü seyahatnameleri inceleyen birçok diğer kitap ise daha çok görsellere yer vermiş eseri ele alan sanatçı, seyyah ya da dönem hakkında fazla bilgi vermeden birer gravür albümü oluşturmuşlardır. Bunlar ışığında problem; çok sayıda gravür ve baskı içeriklerine sahip önemli seyahatnamelerin birbirini izleyen dönemler ile birlikte o çağın toplumsal ve sanatsal düşünce ve pratiklerinin ışığında bir kaynak içerisinde ele alınması gerekliliğidir.

1.2. Amaç:

Bu tezde;

Gravürlü seyahatnamelerin hangi dönemde, hangi toplumsal olaylar ve sanatsal hareketler dahilinde ortaya çıktığı,

Gravürlerin ortaya çıkarken eseri ele alan sanatçı, seyyah ve yararlandığı kaynaklar arasındaki ilişkinin belirlenmesi,

Bir teknik olarak gravür sanatının çoğaltım özelliğinin yanı sıra estetik gücü ile de dönemini nasıl açıklandığının ortaya konulması,

Baskıresimin “oryantal” olan incelenirken bu sürecin içerisindeki yerinin saptanarak,

Bu eserlerin dönemin toplumsal gerçekliğiyle olan ilişkisinin eserlerin metinleriyle birlikte sorgulanması amaç edinilmiştir.

1.3. Önem:

Tezin önemi ilk olarak baskıresimleri içeren seyahatnamelerin taranarak çevrilmesi ve bunların bir araya getirilerek Türkçe bir kaynak oluşturacak olmasıdır. Gravürlerin Garp’ın Şark’ı incelemesi sonucu ortaya çıkmasından ötürü özellikle eserleri ortaya koyan Batı’nın görüşlerinin, incelemeye konu olan “biz”ler tarafından anlaşılmasının önemi bu tezin bir diğer konusudur. Doğu burada gözlemlenen ve incelenen “diğeri”ni temsil eder. Başkasının tarihsel süreçte kendisini nasıl gördüğünü anlamadan kişinin bu süreci kavraması mümkün olmadığından, “diğeri”nin kendisinin nasıl görüldüğünü bilmesi şüphesiz önemlidir.

1.4. Sınırlıklar:

Tezin sınırlığı 16. yy ile 19. yy. arasında Osmanlı’yı ziyaret etmiş sanatçı ve seyyahların ele aldığı eserlerde çoğunluğunu gravürlerin oluşturduğu fakat yer yer litografi ve ağaç baskıların da yer aldığı öne çıkan baskıresimleri kapsamaktadır. Bu kapsam dışında diğer teknikler hariç tutulmuştur. Bu dönemlerde yazılan seyahatnamelerin içerisinde yer alan gravürlerden öne çıkan kent betimlemeleri ve toplumsal tasvirler seçilerek aktarılmıştır. Kimi yerlerde dönemin içerisindeki sanatsal anlayış ya da siyasi figür ve olaylar ya da savaş betimlemeleri dönemin ve sanatsal sürecin kavranması bakımından destekleyici unsurlar olarak kullanılmıştır. Araştırmanın diğer bir sınırlılığı hususunda konuya ilişkin dönemin oryantalist eserleri ve seyahatnamelerinin bir kısmı akademik ya da kamusal veri tabanlarında erişilemediği veya erişime kapalı olduğu için dahil edilememiştir.

1.5. Yöntem:

Osmanlı İmparatorluğundaki kent tasvirleri ve toplumsal betimlemeleri içeren gravürlerin incelendiği bu tez çalışmasında yöntem olarak literatür taraması seçilmiştir. Bu kaynaklar içerisinde özellikle 16-19. yüzyıl arasındaki toplumsal olayları ve kent tasvirlerini içeren baskıresim örneklerinde olumlu ve olumsuz görüşler ele alınmış, burada herhangi bir ayrıma gidilmeden tüm bu görüşlere çalışma içerisinde yer verilmiş ve tartışılmıştır.

1.6. Tanımlar

Gravür: Bir tasarımın kazındığı metal plakadan baskı yapma tekniği.

Oryantalizm: Batı'nın Doğu hakkındaki görüşleri.

Turquerie: Osmanlı kültür ve estetiğinin Avrupa sanatındaki yansıması.

Litografi: Bir tasarımın düz bir taş üzerine çizildiği ve kimyasal bir reaksiyon yoluyla sabitlendiği bir planografik baskı süreci.

Seyyah: Özellikle gemi veya tekne ile uzak veya bilinmeyen bir yere uzun bir yolculuk yapan kişi.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ORYANTALİZM'İN KÖKENİ VE EDWARD SAİD

1.1. Oryantalizm'in Tarihçesi

Oryantalizmin en eski kökleri Antik Yunanlıların sahip olduğu Pers İmparatorluğu imajında görülür. Yüce güce karşı duyulan endişe burada çok açıktır. Yunanlılar, tiranlığın ve köleliğin doğal yuvasının Doğuda olduğuna inanmışlardır. MÖ 490 ve 480-479'da Yunanistan'ı işgal eden Persler, her şeyden önce tanrısallaştırılmış bir imparatora ruhsuz itaatiyle karakterize edilen yabancı, barbar bir medeniyetin taşıyıcısı olarak tasvir edilmişlerdir. Perslerin bu tasviri daha sonra Asya'nın tüm halklarını kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Kalmar, s. 30, 2013).

Klasik Yunanlılar, en yüksek genellik düzeyinden başlayarak, tüm insanlığı birbirini dışlayan ve birbirine zıt iki kategoriye ayırdılar: Biz ve onlar ya da kendi ifadeleriyle Yunanlılar ve barbarlar. Aslına bakılırsa, Yunan-barbar karşıtlığı tam anlamıyla kutupsal bir ikiliktir; sadece çelişkili değil aynı zamanda Yunanlılar ve barbarları tüm insanlığa eşitleyen kapsamlı ve birbirini dışlayan bir durumdur. Yunanlıların kendilerini diğerlerinden bu kadar farklı kılma konusunda benzersiz oldukları söylenemez. Ancak Klasik Yunanlılar için Yunan-barbar kutuplaşması onların zihniyet ve kültürlerinin yalnızca bir örneğiydi. Üstelik kutuplaşmayı ideolojik sınırlarına kadar zorlamışlardır (Cartledge, s11 ,1993).

“Orient” sözcüğü Latince’de “(sol)” oriens” [“doğan (güneş)”] anlamını taşır ve Yunanca’da “anatole” (“güneşin doğduğu yer”), Arapça’da “maşrik” (“doğu”), İtalyanca’da “levante” (“güneşin yükseldiği yer”) ve Almanca’da “Morgenland” (“sabah/şafak ülkesi”) şeklinde geçer. Anadolu sözcüğü, “Güneşin doğduğu ülke” anlamına, eski Yunanca “Anatolia”dan gelmez. Anadolu’ya Ortaçağ Batı literatüründe “Asia minor” (“Küçük Asya”; Ar. “Asya-yı Suğra”) denmekteydi (Tez, s.13, 2015).

Antik Yunanlılar için Asya halklarıyla aralarındaki düşmanlık ebediydi ve Homer, aralarındaki büyük savaşı, efsanevi Truva Savaşı'nı anlatarak bu tür düşmanlıkları açığa çıkaran ilk kişi oldu. Homeros'a göre Truva Savaşı'nın yalnızca Truva ile Akha Birliği arasında olmadığı nadiren vurgulanmıştır. Bu daha çok Yunanistan ile Truvalıların başını çektiği Doğu halkları arasındaki büyük bir savaştı. Truva güçleri, Truvalılar dışında pek çok halkın daha sonraki Yunanlıların gözünde köle üretmesiyle ünlü, içinde Paphlagonyalılar, Frigyalılar, Karyalılar ve Trakyalılar gibi barbarların da bulunduğu bir uluslar listesi içeriyordu. Bununla birlikte, Homeros'un Truvalılar ve Doğu halklarını

kültürel olarak Yunanlılara karşı veya aşağı olarak tanımlamadığını da belirtmek gerekir (Hall, 1989).

Homer'in, Doğu halklarıyla aralarındaki büyük çatışmayı ve çekişmeyi ilk ortaya koyan kişi olmasından ötürü Herodot, 'Doğu' ile 'Batı' arasındaki bir başka büyük savaşı anlatmaya başladığında, doğal olarak düşmanlıkların izini Homeros zamanlarına kadar sürdü. *Histories* kitabının başında Herodot, Perslerin, Yunanlılar ile barbarlar arasındaki düşmanlıklarına ilişkin görüşlerini tarafsız bir şekilde aktarır ve Perslerin, düşmanlığın her iki tarafın kadınlarının kaçırılmasıyla başladığına inandıklarını ve Truva Savaşı'nın, her iki tarafın bu olayı farklı bir şekilde ele almasından ötürü başladığını belirtir:

Perslere göre Asyalılar kadınların kaçırılmasını yeterince hafife aldılar, ama Yunanlılar öyle değil: Yunanlılar, sırf Spartalı bir kız yüzünden büyük bir ordu kurdular, Asya'yı işgal ettiler ve Priamos'un imparatorluğunu yok ettiler. Bu kökenden, Perslerin Asya'yı ve onun çeşitli barbar halklarını ele geçirmesi ve Avrupa ile Yunanlıların kendilerinden farklı olduğunu düşünmesi ile Yunan dünyasının onlara karşı sürekli düşmanlığına olan inançları ortaya çıktı (Yang, 2006).

Yunanlıların Persler ve Pers İmparatorluğu halkları hakkındaki anlayışlarını kesin olarak şekillendiren şey, Pers Savaşlarıydı. Pers istilalarıyla karşı karşıya kalan Yunanlılar, tek bir halktan olduklarını her zamankinden daha güçlü bir şekilde anladılar. Aiskhylos'a göre saldırgan Persler Asya'nın tamamını, Mısır da dahil olmak üzere Doğu'nun bütününe temsil ediyordu. Perslerle uzun süren savaşlar ve Doğu'dan gelebilecek potansiyel tehdidin varlığı, Yunanlıları Pers İmparatorluğu'nun ve sınırlarının ötesindeki dünyayı incelemeye ve kavramaya ve bunu yurttaşlarına anlamlı bir şekilde sunmaya zorladı. İşte bu tarihsel arka plana karşı Doğu'ya ilişkin bir söylem sistemi ortaya çıkmaya başladı (Yang, s.119, 2006).

Persae'de¹ Aiskhylos, yabancı bir halkı ve kültürü karakterize etmek için yeni ve güçlü fiiller kullandı; barbarları aynı anda hem Yunan hem de Atina karşıtıydı. Yabancı isimler ve sözcükler, ikonik biçimler, özellikle de destanlar gibi birden fazla çeşitlilikte yöntemler kullanarak onların Yunanca konuştukları gerçeğini gizlemektedir (Hall, s.99, 1989).

Karşıtlığı en uç biçimiyle ortaya koyacak olursak soru, *Persae*'yi Perslerin trajedisi olarak mı yoksa Hellas'ın barbarlara karşı kazandığı zaferin dramatik temsili olarak mı göreceğimize dir. İlk yorum, endişeli eski muhafızlara bir ölçüde sempati duyar, Atossa'nın annelik arzusuna vurgu yapar, haberciyi bu vatandaşların başına gelen felaketin saf ve basit bir şekilde

¹ Aiskhylos tarafından Antik Yunan'da yazılmış bir Yunan trajedisi.

üstesinden gelmiş olarak temsil eder, Darius'u Yunanlılara kendini beğenmişliğe karşı bir uyarıda bulunurken tasvir eder ve Xerxes'in aşağılanması hafifletir. İkincisi, bu unsurların bazılarını tanır, ancak bunları kesinlikle Yunan zaferinden ve düşmanın yenilgisinden uzak tutar (Craig, s.98, 1924).

Dionysos'u bir diğer Antik Yunan trajedisi olan Bakkhalar'da belki de Attika tragedyaları arasında en Asyatik olan diye tanımlayan Said'e (s. 59, 1979) göre burada Dionysos açıkça Asya kökenleriyle ve garip bir şekilde Doğu gizemlerinin tehditkar aşırılıklarıyla bağlantılıdır. Said, her iki oyunda da Doğu'yu Batı'dan ayıran iki yönü, Avrupa'nın hayali coğrafyasının temel motifleri olmaya devam edecek diyerek ifade eder. İki kıta arasına çizilen çizgi Avrupa'yı güçlü ve kendini ifade edebilen bir yapıya sahip betimlerken; Asya yenilmiş ve uzaklaşmıştır.

Doğu ve Batı'nın zıt kutuplar olduğu efsanesi iki bin yıldan fazla bir süre önce Yunanlılar tarafından ortaya atılmış ve Romalılar tarafından uyarlanmıştır. Yaklaşık on birinci yüzyıldan itibaren Avrupalılar, bu yenilenen kültürel bölünme duygusunu ifade etmek için "Hristiyan" ve "Kafir"(infidel) terimlerini kullandılar. Modern sömürge dönemine gelindiğinde Batı Avrupalı güçler kendilerini hem askeri hem de kültürel olarak Doğu halklarından üstün görmeye başlamışlardı (Bisaha, s.2, 2006).

Romalı bilim adamları, Yunanlılardan pek çok şey ödünç aldıkları gibi, genellikle Yunanlılar tarafından geliştirilen Doğu/Batı karşıtlığını ve dünyanın üç parçaya bölünmesini benimsediler. Ancak Romalılar için bu kutuplaşma, Yunanlıların sahip olduğu aynı siyasi veya duygusal öneme sahip görünmez. Bazen imparatorluğun batı ve doğu kısımlarını belirtmek için Avrupa ve Asya terimlerini kullandılar ve İran platosunda bulunan Pers Krallığıyla bir dizi savaşa girdiler. Ancak Romalılar, Yunanlılardan farklı olarak "Asyatik" terimini aşağılayıcı bir şekilde "yalnızca edebi anlamda" kullanma eğilimindeydiler. Bazı Romalı yazarlar ve politikacılar, Doğu'nun ahlaki açıdan yozlaştırıcı etkisi olarak gördükleri şeyleri kınadılar ancak "Doğu" derken, Romalıların bu kadar geniş bir imparatorluğu fethetmesine ve yönetmesine olanak verdiğine inandıkları erkeklik ve dövüş erdemlerinden yoksun olan, kültürünü "yumuşak" olarak gördükleri Yunanistan'ı kastetmişlerdir (Lockman, s.14-15, 2009).

Doğu Akdeniz topraklarından ve ötesinden (Hristiyanlık dahil) gelen dinler, fikirler ve gelenekler, imparatorluk döneminde Roma kültürü üzerinde önemli bir etkiye sahip oldu ve zamanla imparatorluğun kültürel ve politik ağırlığı doğuya, daha zengin, daha kentleşmiş ve daha gelişmiş olan Akdeniz'in doğu ucundaki güvenli illere doğru kaydı. Bu gelişme, İmparator Konstantin'in MS 33 yılında imparatorluğunun başkentini Roma'dan doğuya, Avrupa ile Asya arasındaki geleneksel sınırı oluşturan Boğaz'ın

üzerinde yer alan Konstantinopolis adını verdiği şehre taşıma kararında en dramatik şekilde ortaya çıktı. Çok daha sonraları, bazı Roma tarihçileri, Batı Roma imparatorluğunun çöküşünü, bir zamanlar Roma'yı büyük yapan erdemleri baltaladığı iddia edilen Doğu'nun ahlaksızlıklarının sirayetine bağlayacaklardı. Örneğin Gibbon (1737-94) bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Romalıların büyük bir güçle yetinen erkeksi gururu, gösterişli büyüklüğün biçimlerini ve törenlerini Doğu'nun kibrine bırakmıştı. Antik özgürlüklerinden türetilen Romalı görgü kurallarının sadeliği, Asya saraylarının gösterişli yapmacıklığıyla fark edilmeyecek kadar bozulmuştu.” Tarihi bu şekilde çerçeveleyerek, Roma'nın Batı uygarlığına bıraktığı varsayılan "miras"a Roma'nın kültür ve tarihinin hangi unsurlarının dahil edileceğini titizlikle seçerek ve daha az sayıdaki hoş yönlerini göz ardı ederek veya onları yozlaştırıcı Doğu etkilerinden dolayı suçlayarak, Avrupa düşüncesinin şekillenmesine yardımcı olan Gibbon ve diğerleri Doğu ile Batı, Avrupa ile Asya arasındaki eski ve çoğunlukla son derece yüklü ikiliği hem temellendirdi hem de daha da güçlendirdi (Lockman, s.15-16, 2009).

Batı ile Doğu arasındaki bu büyük ölçekli ayırım, özellikle uygarlığın normal işleyişi seyahat, fetih ve yeni deneyimler gibi hareket gerektiren faaliyetleri desteklediğinde, daha küçük ayrımlara da yol açar. Klasik Yunan ve Roma'da tarihçiler, coğrafyacılar, Sezar gibi kamusal figürler, hatipler ve şairler ırkları, bölgeleri, ulusları ve zihinleri birbirinden ayıran kategorilere ilişkin bilgiyi zenginleştirdiler. Bu birikimin çoğu Romalıların ve Yunanlıların diğer halklardan üstün olduğunu kanıtlamak için vardı. Ancak Doğu'ya olan ilginin kendine has bir sınıflandırma ve hiyerarşi geleneği vardı. Tarihçi ve gezgin Herodot ve İskender'in (savaşçı kral, bilim meraklısı fatih) Şark'a gittikleri en azından İ.Ö. ikinci yüzyıl gibi erken bir tarihten itibaren gözünü Doğu'ya dikmiş her seyyahın ve hırslı Batılı hükümdarın bildiği bir gerçektir. Bu nedenle Şark, Herodot, İskender ve onların haleflerinin bildiği, ziyaret ettiği ve fethettiği bölgeler ile tamamen bilinmeyen, ziyaret edilmemiş ve fethedilmemiş bölgelere bölünmüştü. Hristiyanlık temel Şark-ıçi bölgelerin yaratılışını tamamladı: Yakın şark ve uzak şark; Biri René Gourset'in *l'empire du Levant* [Doğu Akdeniz İmparatorluğu] adını verdiği bilinen Şark, diğeri ise bilinmeyen yeni Şark'tı (Said, s. 67, 2013).

Arap Yarımadası'nda 7. yüzyılın başlarında ortaya çıkan İslamiyet'in zaman içinde yayılmasıyla birlikte kadim Doğu İmparatorlukları Bizans'ı ve Sasanileri peş peşe yendi, Kuzey Afrika'nın tamamını ve Orta Doğu'yu Bizans'ın elinden aldı ve Sasani İmparatorluğu'nu İslam topraklarına kattı. İslam orduları 8. yüzyılda Orta Asya'da Çin'e karşı savaştı ve 711'de İspanya'ya kadar çıktılar, burada Vizigot Krallığını yıktılar ve neredeyse tüm yarımadayı fethettiler (Emiroğlu, s. 64, 2021).

İslam'ın sahneye çıkışı bu vizyonu hemen bozmadı. Avrupalı Hristiyanlar için, pagan olarak kabul ettikleri kişilerin baskınları ve istilaları yaygın bir olaydı ve uzun bir süre boyunca Müslümanlar, Hristiyanlığa ve Yahudiliğe pek çok açıdan benzeyen ve dolayısıyla hem ideolojik hem de askeri-siyasi bir meydan okuma olan yeni bir tek tanrılı inancın taşıyıcıları değil, Hristiyanlığa saldıran başka bir pagan sürüsü olarak anlaşıldı (Lockman, s.19, 2009).

Orta Çağ boyunca İslam medeniyeti, mimaride, hukukta, edebiyatta, felsefede ve aslında kültürel faaliyetlerin çoğu alanında baştan çıkarıcı gelişmeler sunarak Hristiyan rakibinin çok ilerisindeydi. Bu nedenle Hristiyan Avrupa, askeri ve belki daha da önemlisi kültürel zayıflık nedeniyle, bazıları günümüze kadar varlığını sürdüren olumsuz imajlar geliştirdi. Bu düşmanlık kısmen devam eden siyasi ve askeri çatışmanın sonucuydu, ancak aynı zamanda Batı'nın kültürel aşağılık duygusundan da kaynaklandı. Dolayısıyla Batı'nın Müslüman bir "öteki" imajı inşa etme ihtiyacı, İslam'a ilişkin modern öncesi söyleme hakim olan iki yönlü bir süreçti. Bir yandan tamamen yabancı ve kötü bir Sarazen, Mağribi veya Türk imajı yarattı. Hem popüler hem de akademik literatürde Müslümanlar korkak, ikiyüzlü, şehvetli, rahatına düşkün, putlara ve sahte tanrıların üçlüsüne tapan paganlar olarak tasvir ediliyordu. Öte yandan böylesine bariz bir şekilde yanlış olan bir stereotipin yaratılması, Batılı Hristiyanların kendilerini tanımlamalarına olanak sağladı. Aslında Müslüman, bir bakıma, Avrupalıları tek gerçek Tanrı'ya ve tek gerçek inanca inanan cesur, erdemli inananlar olarak tasvir eden ideal Hristiyan öz imajının kendilik algısının fotografik bir negatifi haline geldi. Batılı Hristiyanlar, rakiplerinin imajını aşağılayarak kendi imajlarını geliştiriyor ve daha güçlü ve kültürel açıdan daha sofistike bir düşman karşısında özgüven oluşturmaya çalışıyorlardı (Frasetto&Blanks, s. 3, 1999).

Hristiyanlığın İslam ile karşı karşıya gelmesinin kökleri Orta Çağ öncesine kadar uzanmaktadır. Arap çölündeki göçebeler Hristiyan Batı tarafından Hz. İbrahim'in karısı Sara'nın soyundan geliyormuş gibi görülüyordu; "Sara-zen" buradan gelmektedir. Sarazenler Hristiyan Roma İmparatorluğu'nun doğu sınırlarını taciz ettikçe, acımasız akıncılar olarak, Tanrı'nın ve İnsan'ın² düşmanı olma ününü kazandılar. 7. yüzyılda topyekün İslam'a geçtikten ve özellikle 1095'te Haçlı Seferleri başladıktan sonra, "Hristiyan olmayan inancı temsil etmeye başladılar ki bu da hiçbir inanç değildi." Sarazenlerin Batı'da berduş, tanrısız bir ırk olarak görülmesinin ortak temeli, Müslüman Arapların soyundan gelen ve Batı ilminde hala uygun görülmeyen bir parya olarak tasvir edilen İbrahim'in oğlu İsmail'e dayanmaktadır. Bu

² Orjinali: God and Man

en eski kültürel ve tarihi köklerden yola çıkarak, Hristiyan edebiyatçılar, yalnızca bir din olarak İslam'ın değil, aynı zamanda birey olarak Müslümanların da çarpık bir imajına varan, Müslümanları kötüleyen temsiller ürettiler. Hz. İsmail'in torunlarının şiddet dinini benimsedikleri, Hz. Muhammed'in aldatmaya dayalı sahte bir dinin yazarı olduğu ve Müslümanların şeytanla özdeşleştirilen kâfirler olduğu görülüyordu (Obeidat, s. 47, 2001).

Frasetto ve Blanks'a göre (s. 4, 1999) tüm düşmanlıklara rağmen Akdeniz halkları, tektanrıcılığın yükselişinden önce gelen, ancak Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'ın Orta Doğu'dan Avrupa ve Kuzey Afrika'ya yayılmasıyla güçlenen derin kültürel gelenekleri paylaşmaktaydı. Kronik, şiir ve oyunlarda kaydedilen geçici nesil savaşçıların protestolarına rağmen, şaşırtıcı bir dejavu duygusuyla birbiriyle karşılaşan iki medeniyeti birbirine çeken ve bağlayan derin bağlar mevcuttu. Örneğin, Sicilya, İspanya ve Haçlı devletleri savaş alanlarıydı ama aynı zamanda önemli kültürel alışveriş yerleriydi. Kutsal Topraklarda kalan Haçlıların yerel Arap-İslam kültürüne yeni gelenlerden daha iyi asimile oldukları sıklıkla dile getirilir. Cervantes'in "Esir Hikayesi" de aynı izlenimi verir. Saygın ve değerli bir rakip olarak kabul edilen Selahaddin'in tarihi de aynı şekildedir. Onun hakkında Avrupa'ya yansıyan hikayeler yavaş yavaş efsanelere dönüşmüştür.

Kalmar (s.33, 2013), İslam'ın MS yedinci yüzyıldaki yükselişinin, dünyada Hristiyan Batı ve Müslüman Doğu şeklinde net bir hayali bölünmeyi hemen beraberinde getirmediğini söylemiştir. Önemli ticarete, karşılıklı kültürel etkilere ve hatta bölünmeyi ortadan kaldıran bazı siyasi ittifaklara rağmen, her dinin ayrı, gevşek bir şekilde organize edilmiş ancak gerçek bir siyasi, ekonomik ve askeri ilişkiler ağıyla ilişkilendirildiği ve saygıyla karşılandığı ve diğerine büyük bir güvensizlikle baktığı doğrudur. Ancak Hristiyanlık ile İslam arasındaki karşıtlık henüz oryantalist olarak tanımlanamaz; çünkü her iki din de henüz sağlam bir coğrafi varlık geliştirmemiştir: Doğu mutlak Müslüman değildi. Avrupa'da (ve Afrika'da) Müslüman devletleri olduğu gibi Asya'da da Hristiyan devletleri vardı. İki rakip din henüz "bilinen dünyanın" düzenli bir bölümünü yaratmamıştı.

Kısacası, Orta Çağ'da Şark, Cennet Bahçesi'nin bulunduğu ve bazıları için Rahip John'un gizemli Hristiyan diyarı olduğu gibi her ne kadar doğaüstünün ve büyü'nün halesi ya da belirsiz ve düşüncesiz bir şekilde yükselen güneşin genel yönüne bağlansa da ne zorunlu olarak Müslüman ne de özel olarak egzotik olarak tasavvur ediliyordu. İncil sıklıkla Kutsal Toprakların doğusundaki toprakları inanılmaz derecede zengin, duyuşal lükslerin yeri olarak tanımladığından bu "oryantal ihtişam" duygusu, belki de Antik

Yunan'da olduğu gibi eski İsrail'i de etkileyen çeşitli Doğu İmparatorluklarına ilişkin bilgilerden kaynaklanıyordu (Kalmar, s. 39, 2013).

1071 yılında Bizanslılar'ın Batı Asya'da kendi imparatorluklarını kurmaya çalışan Müslüman Selçuklu Türkleri karşısında büyük bir yenilgiye uğraması ve Anadolu'nun neredeyse tamamını kaybetmesi, Selçukluların Filistin'i Mısır merkezli başka bir Müslüman devletten alması, Hristiyanların Kudüs'e ve Müslüman yöneticiler tarafından uzun süredir hoşgörüyü karşılanan Kutsal Topraklara yapılan hac ziyaretlerinin yanı sıra Doğu Akdeniz'deki ticaretlerinin de sekteye uğraması gibi gelişmeler çaresiz Bizans İmparatorunun yardım çağrısıyla sonuçlandı. Batılı Hristiyanlar bu çağrıya karşı duyarlı davrandı ve çağrıya Papa II. Urban, 1095'te, tüm Hristiyanlara birleşme, harekete geçme ve "Tanrı'nın düşmanlarına" saldırma söylemiyle yanıt verdi. Papa'nın Fransa'daki Clermont'ta düzenlenen bir kilise konseyinde, Sarazenler'in yüzyıllar önce Hristiyanlığın doğduğu (batı) Asya'yı ve bir zamanlar Hristiyan olan (kuzey) Afrika'yı ele geçirdiklerini hatırlattığı bildirildi; şimdi ise "üçüncü kıta" Avrupa'ya saldırılarını hızlandırıyorlardı:

Siz dünyanın daha ılıman bölgelerinden gelen bir halksınız ve ne savaş cesaretinden ne de sağduyudan yoksunsunuz: hem kampta disiplinli hem de savaş alanında becerikli bir halksınız. Böylece bilgelik ve cesaretle donanmış olarak unutulmaz bir girişime başlıyorsunuz. Kardeşlerinizi bu tehlikeden kurtarırsanız, yaptıklarınız çağlar boyunca şarkılarla anılacaktır... Hristiyanlığın savunucuları olarak ileri çıkanlar, kıyafetlerine Haç işareti koysunlar... Tanrı'nın kutsal mekanını kâfirlerden kurtarın, onları kovun. Hırsızları kovun ve inananları geri getirin (Lockman, s.28, 2009).

Batı Avrupalıların Haçlı seferini başlattıklarına dair birçok açıklama, Just War, Truce of God ve Peace of God hareketleri gibi teorik konuları içerir. Ayrıca, papaların güçlerini artırma arzusu, Avrupa'yı tehdit eden Müslümanları yenme arzusu ve Doğu Roma İmparatorluğu'nun konumunu koruma ihtiyacı gibi pratik nedenler de mevcuttur. Son olarak ve en önemlisi ise Din ve Kilise'nin etkisi meselesidir. Din ve Kilise, o zamanlar genellikle kısa ve acımasız olan insanların yaşamları üzerinde büyük bir etkiye sahipti. Cehennem çok gerçek bir korkuydu ve Kilise'nin orada geçireceğiniz süreyi kısaltma veya hac ziyaretleri veya haçlı seferleri yaparak cehennemden tamamen kaçınma teklifi birçok kişinin ilgisini çekti. Batı Roma İmparatorluğu'nun korumak istediği kutsal yerlere hac hakkı meselesi, Türklerin bölgeye ilerlemesiyle birlikte önemli bir sorun haline gelmişti (Dicken, s. 4, 2020).

Bir grup tarihçi, Haçlı Seferlerinin esasen Batı Avrupa tarihinin bir parçası olarak Kutsal Yerleri onları elinde tutan kafirlerden geri almak için Avrupa'dan gönderilen

askeri seferler olduğunu düşünmüş diğerleri ise bunları orta çağ sömürge girişimleri olarak görmüş ve ilgisini Doğu ve Batı kültürlerinin karışımıyla üretilen medeniyetin incelenmesine odaklamıştır. Birinci grup için Haçlı Devletleri, seferlerin aksine kendi başına az bir öneme sahiptir ve genellikle geçici ve önemsiz bir biçimde aktarılır. Diğer grup tarihçilere göre ise Haçlı seferlerinin ilgi odağı askeri seferlerde değil, Haçlı Seferleri sonucunda Doğu'da kurulan devletlerin medeniyetindedir (La Monte, s. 300-301, 1940).

Teknik olarak savunma amaçlı olması gereken Haçlı seferleri taban düzeyinde insanların Hristiyanlığı güçlü bir din olarak algılamasından ötürü misyoner unsurların tekrar tekrar Haçlı düşüncesine ve propagandasına nüfuz etmesini sağlamıştır. Belirli ayrıcalık ve müsamahalardan yararlanan ant içmiş haçlıların önderlik ettiği bu seferler, yalnızca Doğu'da değil, aynı zamanda Avrupa'da ve yalnızca Müslümanlara karşı değil, aynı zamanda paganlara, kafirlere ve dinsizlere hatta papalığın Katolik muhaliflerine karşı da yapılmıştır (Riley-Smith, s. 9, 2002).

On üçüncü yüzyılın sonuna gelindiğinde Batı Avrupalı Hristiyanlar arasında Kutsal Toprakları yeniden ele geçirmek için yapılacak yeni kampanyalara yönelik ilgi ve enerji çok azdı ve Haçlı Seferleri dönemi esasen sona ermişti. Son Haçlı Seferlerinin başarısızlığı ve 1220'lerde Orta Asya'dan çıkarak İslam'ın kalbine saldırdığına dair raporların geldiği ve Latin Hristiyanların İslam'ı yok etmek için Tanrı tarafından gönderildiklerine inandıkları Moğollara duyulan umutların da boşa çıkması, Batı'daki bazı eğitimli Hristiyanların İslam'ın askeri güçle yok edilmesinin pek mümkün olmadığını anlamalarına yardımcı oldu. Aynı zamanda papalık elçilerinin Moğol sarayına sunduğu raporlar ve daha sonra 1271 ile 1295 yılları arasında Çin'e kadar seyahat ettiğini iddia eden Venedikli Marco Polo gibi tüccarlar, Avrupalıların, dünyanın şimdiye kadar düşündüklerinden çok daha büyük, daha kalabalık ve daha çeşitli olduğu ve sakinlerinin sadece küçük bir kısmını Hristiyanların oluşturduğunu anlamalarına yol açtı. Sonuç olarak, dünyanın Hristiyanlaştırılmasının, bir zamanlar hayal edildiğinden çok daha zor ve uzun süren bir girişim olacağı giderek daha açık hale geldi. Bu, aralarında Roger Bacon'un da bulunduğu bazı kilise alimlerinin, kilisenin Müslümanları ve diğer inanmayanları barışçıl bir şekilde din değiştirmeleri için sabırlı, tutarlı ve uzun vadeli bir çaba gösterilmesi gerektiğini savunmasına yol açtı. Bunu başarmak için, Hristiyanları, Müslümanları kendi inançlarının yanlış ve Hristiyanlığın doğru olduğuna ikna etmek için ihtiyaç duyacakları araçlarla donatmak ve böylece etkili misyonerlik çalışmalarını mümkün kılmak için kiliseyi İslam ve Arap dili öğrenimini teşvik etmeye çağırdılar.

1312'de Viyana'da toplanan bir kilise konseyi, Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca Üniversitelerinde Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice kürsülerin kurulması çağrısında bulunarak bu yaklaşımı onaylıyor görünüyordu. Ancak bu karar uygulanmadı ve zamanla bu girişime olan ilgi azaldı (Lockman, s.38, 2009).

On dördüncü ve on beşinci yüzyılın başlarında, İslam'ın yakın bir askeri ve ideolojik tehdit oluşturduğu duygusu bir miktar geriledi. Haçlı Seferleri'nin uyandırdığı dini coşku dağıldı, Batı Asya ve Kuzey Afrika'daki birçok Müslüman devletle az çok barışçıl ilişkiler kuruldu ve Akdeniz'deki ticaret, her şeyden önce Venedik'teki büyük İtalyan ticaret şehir devletlerinin egemenliğinde gelişti. Daha sonraki tarihçilerin Rönesans olarak adlandıracağı şey (Batı Avrupa kültürünün on beşinci yüzyıldan itibaren "yeniden doğuşu", bin yıl önce Roma'nın çöküşüyle başladığı söylenen "Orta Çağ"ın sözde durgunluğuyla tezat oluşturuyordu) beraberinde kilisenin otoritesinin zayıflamasına ve İslam düşmanlığını körüklemeye yardımcı olan dini coşkunun azalmasına neden oldu. Birleştirici bir ilke ve kimlik biçimi olarak "Hristiyan Alemi" nosyonu giderek zayıfladı ve daha coğrafi ve sözde daha seküler olan "Avrupa" kavramı giderek ön plana çıktı (Lockman, s.39, 2009).

Said'e göre (s. 173-174, 1977) Hristiyanların katı İslam tablosu, Orta Çağ ve Rönesans'ın başlarında çok çeşitli şiirler, bilimsel tartışmalar ve popüler batıl inançlar da dahil olmak üzere sayısız yolla yoğunlaştırıldı. Bu zamana kadar Yakın Doğu, Latin Hristiyanların ortak dünya resmine (Roland Destan'ında Sarazenlere tapınmanın Muhammed ve Apollon'u da kapsayacak şekilde tasvir edilmesi gibi) neredeyse tamamen dahil edilmişti. On beşinci yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Avrupalı düşünürler için "İslam hakkında bir şeyler yapılması gerektiği" ortaya çıktı ve bu durum, askeri olarak Doğu Avrupa'ya gelinmesiyle durumu bir şekilde tersine çevirdi.

Doğu'nun 'öteki' olarak kurulmasının (ya da işaretlenmesinin) Oryantalist tarihi, Batılı öznenin kendini merkeze çekmesiyle belirlenen tarihten başka bir şey değildir. David Morley ve Kevin Robins'in Kimlik Mekanları'nda, bu tarihle ilişkin olarak 1492 yılını, yani Amerika'nın keşfedildiği yılı öne çıkarmaları bana anlamlı görünüyor. Şundan: Gerek Hobsbaum'un, gerek Stuart Hall'un, gerek Todorov'un belirttikleri gibi, 1492 yılı, sadece Amerika'nın keşfedildiği yıl değildir: 1492, aynı zamanda İspanyol Emevilerinin (Avrupa'daki Müslümanların) ve Yahudilerin İspanya'dan kovulmalarının da tarihidir: 'Böylece 1492, İspanya'nın içsel ötekileri (Mağribiler, Yahudiler) kovduğu, dışarıdaki öteki'leri (yani, Amerika kıtasının yerli halklarını H.Y.) keşfettiği ikili bir hareketin sembolüdür ve böylece bütün Amerika Latinleşecektir (Yavuz, s. 56, 1999).

15. yüzyılda Kara Ölüm, Yüz Yıl Savaşları, Kilise içindeki bölünme ve Balkanlar'ın büyük kısmının Osmanlı İmparatorluğu'na dahil edilmesi de dahil olmak üzere önceki yüzyıllarda yaşanan demografik, siyasi ve dini ayaklanmaların ardından 'Avrupa' ve 'Latin Hristiyanlığı' giderek daha fazla ilişkilendirilen terimler haline geldi. Bu dönemdeki tartışmalar, Avrupa'nın "Hristiyan kıtası" olarak kabul edildiğini, ancak bu Avrupa'nın doğu sınırının önemli ölçüde “uzak” bir Batı'ya dönüştüğünü açıkça ortaya koyuyor (Bryce, s. 106, 2013).

Hristiyanlığın Konstantinopolis'in fethiyle ilgili yaşadığı ilk şokun atlatılmasının ardından, bir dizi Papa, kaybedilen 'Batı' topraklarını geri almak için Osmanlılara karşı ciddi bir ortak eylem başlatmanın neredeyse imkansız olduğunu gördü; bunun nedeni, herhangi bir zamanda, bazı Avrupa devletlerinin Türklerle savaş halinde iken, diğerlerinin ise özellikle de o dönemin Avrupa ekonomisi için çok önemli bir parçası olan doğudan gelen baharat ticareti açısından Türklerle kazançlı ticari ilişkiler peşinde koşmasıydı. Dönemin siyasi ve dini retoriği İslam ile Hristiyanlık arasındaki düşmanca ilişkileri vurgularken, görünüşte homojen olan bu iki varlık arasındaki temel düzeydeki fiili uygulamalar, tek bir "Batı"nın karşı karşıya olduğu yekpare bir 'Doğu' olduğu fikri yönündeki herhangi bir karakterizasyonu ciddi biçimde sorgulatacak biçimdedir (Inglis&Robertson, s.98, 2006).

Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişi ve Avrupalıların gözünde temsil ettiği gerçek veya potansiyel tehdit, bir yandan Amerika kıtasının keşfi ve fethi, diğer yandan Hint Okyanusu ve Uzak Doğu'ya giden ticaret yollarının güçlendirilmesi ve genişletilmesiyle paralellik gösterdi. Bu gelişmeler, Avrupa'nın maddi zenginliğinin, kıtalararası kültürel alışverişinin ve entelektüel ufkunun hızla genişlemesine yol açtı ve bu da Doğu hakkındaki fikirleri etkiledi. Çok sayıda seyahatname ve diplomatik rapor Avrupa kıtasına ulaştı ve dünyayı merak eden hevesli bir okuyucu kitlesine hitap etmek için hızla çeşitli dillere çevrildi (Keller, Garcia, s.5, 2017).

On dördüncü yüzyılın sonlarından on altıncı yüzyılın başlarına kadar büyük bir grup İtalyan hümanist, Türk sorununu ve Haçlı seferi sorununu ele aldı. Şehzadelere ve piskoposlara Türkler hakkında etnografik ve dini araştırmalar içeren mektuplar ve söylevler yazdılar, Türklere kaybedilen bölgelere ağıtlar yaktılar ve hatta Türkleri Hristiyanlığa katma konusunda risaleler yazdılar. Bu eserlerin sayısı başlı başına etkileyicidir (Bisaha, s.3, 2006).

1529'dan itibaren, Avrupa jeopolitiği, Osmanlı İmparatorluğu'nun (1453 yılındaki Konstantinopolis'in fethiyle başlayan) sürekli yükselişinin hakimiyetindeydi. Osmanlılar, kıtanın ana jeopolitik arenasını oluşturan Güneydoğu Avrupa ve Akdeniz'deki etkilerini

artırmaya devam ettiler. Osmanlı Türkleri ve Berberi Kıyısındaki halklar, Doğulu'yu ve Müslüman'ı Avrupa'nın tahayyülünde başka hiçbir zaman diliminde olmadığı kadar somutlaştırdı. Bu kavramlar, ne kadar istikrarsız ve dinamik olursa olsun, on altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca kaldı ve orta çağ metinlerinde yaygın ve aynı derecede değişken olan Sarazen ve Mağribi kavramlarının yerini aldı (Keller, Garcia, s.4, 2017).

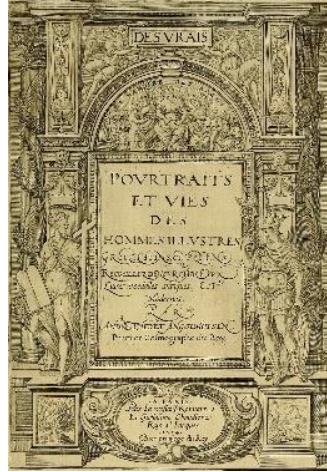
On altıncı yüzyılın sonlarına doğru, eğitilmiş batı Avrupalılar arasında Osmanlılara yönelik olumlu tutumlar yerini, Osmanlı İmparatorluğu'nun aslında ne kadar farklı ve kusurlu olduğunu vurgulayan çok daha az olumlu görüşlere bıraktı. Fransız tarihçi Lucette Valensi'nin Venedik'in yönetici seçkinlerinin gölgesinde yaşadıkları Osmanlı İmparatorluğu'nu nasıl gördüklerine dair 1987 tarihli çalışması *Despotun Doğuşu* 'nda belirttiği gibi, "*bundan böyle Osmanlı İmparatorluğu farklı bir ufka ait. Raporların tümü, imparatorluğun Venedik sistemiyle temel uyumsuzluğunu vurgulamaktadır... onların temel önermesi, iki düzenin kesinlikle birbirinden farklı olduğudur.*" Daha önce Osmanlı erdem ve üstünlüğünün işaretleri olarak vurgulanan şeylerin çoğu şimdi kusurlar, aşağılık ve yozlaşma belirtileri olarak yorumlanmaya başlandı (Lockman, s.45, 2009).

Bulut ise (s.72, 2002) yine bu yüzyıl sonlarında Doğu ve Batı'nın toplumsal ve tarihsel bütünlükler olarak karşıt simgeleştirilmesinin henüz net bir şekilde ortaya çıkmadığını ancak böyle bir durumun koşullarının olgunlaştığını ifade eder. Doğu henüz egzotizmin ana merkezi olmasa da Orta Çağ'daki çekiciliğini kaybetmiştir. Zararlı kökenlerine karşın bir din olan İslam'a yönelik olumsuz tutumlar yoğunluğunu kaybetmiş, ameli ve ibadetlerle ilgili konulara bile saygı gösterilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda Akdeniz, ticari ve kültürel önemine rağmen merkezi statüsünü kaybetmiş, bu dönemde İslam'a, özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'na olan ilgi, Hristiyan Batı ülkelerinin kendi üzerine düşünme ve reform arzusundan etkilenmesi sonucu meydana gelmiştir. Bu nedenle İslam'a duyulan ilgi, organize bir karalama ile eş anlamlı değildir.

Osmanlı'nın zayıflığının ve geri çekilişinin doğurduğu sorunların "Doğu sorunu" diye adlandırılmasının nedeni, çoğu Avrupalı açısından, ilk Persli öncülerden son Osmanlı artçılarına kadar, Avrupa'nın hemen doğusundaki alanın bir tehlike ve istila kaynağı olmuş olmasıydı. Buraya Doğu adı veriliyor ve başka özgül bir tanıma gerek duyulmuyordu, zira bildikleri başka bir Doğu yoktu. Doğu sorunu, Fransızca'daki adıyla "la question orientale" gerek öncesindeki gibi gücünün saldırdığı tehditle gerek de sonrasındaki gibi zayıflığının ayartıcılığıyla olsun Avrupa'nın en yakın komşusu olan Osmanlı İmparatorluğu'nun gündeme taşıdığı bir sorundu. 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 bile çok az bilgiye sahip olduğu, hatta farkında bile olmadığı bölgeleri anlatır olmuştur (Lewis, s.221, 2014).

17. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın İslam karşıtlığının odağı Araplardan Türklere kaymıştı. Matbaanın ortaya çıkışı, özellikle Orta ve Doğu Avrupa'da Türk karşıtı propagandanın yayılmasına katkıda bulundu. Ancak I. Francis (1515-47) döneminden bu yana Avrupa, Osmanlılar konusunda kararsızdı; Büyük ölçüde geç Rönesans döneminin seyahat açıklamalarından elde edilen seküler bilgiler geniş çapta yayıldı. Rönesans ve Büyük Keşifler hem yazarlarda hem de okuyucularda egzotik topraklara karşı doyumsuz bir merak yarattı. Yeni gezgin türü gözlem gerçekçiliğiyle tipikleştirilmişti; yeni yazar, en azından bir dereceye kadar hümanizmin kültürel göreceliğine ve hoşgörüyü sahipti. Lodovico Varthema'nın, Mekke ve Medine hakkında iftira dolu hikayeler içeren Arabistan ve Yakın Doğu seyahatleri ve Leo Africanus'un Afrika'ya ilişkin bilgili ve hoşgörülü tasviri, Ramusio'nun seyahat koleksiyonunun ilk baskısında yer alıyordu. Roger Schlesinger, Şark hakkında yazan kozmograf ve gezgin Andre Thevet'in, Yeni Dünya'da keşfedilen uygarlığın değeri konusunda kararsız olduğunu belirtmiştir. Yine de hümanist zihniyeti onu *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres* (Görsel 1.1) adlı eserinde Kızılderili liderlerin biyografilerine ve portrelerine yer vermeye yöneltmiştir (Tolmacheva, s.142, 1995).



Görsel 1. 1. Andre Thevet, “*Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres*”, Ön Kapak, 1584³

Aydınlanma Çağı'nda Batı Avrupa'da icat edilen “Doğu Avrupa” fikri, Rusya ve Polonya'nın yanı sıra Bohemya, Moravya, Macaristan, Moldova, Ukrayna, Sırbistan,

³ Ünlü kişilerin gerçek portreleri ve hayatları

Bulgaristan ve Romanya'yı bu alana dahil etmiş, Batı Avrupa'nın sınırı ise Berlin olmuştur. Bu "Doğu Avrupa" yalnızca coğrafi bir kavram değil, aynı zamanda felsefi, antropolojik ve politik bir kavramdı. Yeni kavrama, Batı Avrupa'nın yüksek medeniyeti olarak adlandırılan kesim tarafından Doğu Avrupa halklarının son derece sefil durumu ve "geri kalmışlık" gibi o dönemde şekillenen çeşitli kavramlar yavaş yavaş yüklendi. Böylece, Aydınlanma söyleminde "Doğu Avrupa", geriliği, barbarlığı, cehaleti ve despotizmi simgeleyen bir kod adı haline geldi. Eş zamanlı olarak bu kelime ve anlam oluşumu sürecinin bir parçası olarak medeniyeti, görgüyü ve elbette aydınlanmayı temsil eden "Batı Avrupa" kavramı ortaya çıktı (Confino, s. 508-509, 1994).

Descartes ve Leibniz gibi isimlerin başarılarıyla modern bilimin metodolojik temellerinin atıldığı bu dönemde bilim ve teknoloji dinin sınırlarını aşarak hızlı ilerleme kaydetmiştir. Jean-Jacques Rousseau'nun da aralarında bulunduğu modern yurttaşların uyanışıyla tetiklenen, insanların akılcılığının gücünü vurgulayan aydınlanma felsefeleri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Dahası kafe, kulüp gibi insanların sosyal konuları tartışabileceği yerler oluşmaya başlamış, otokrasinin sembolü olan Fransız kralı idam edilmiş ve cumhuriyet kurulmuştur. Bu değişim ve gelişmeler, Avrupa'nın güven kazanmasına ve Doğu'ya karşı uzun süredir içinde bulunduğu kompleksin tamamen aşılmasına yardımcı olmuştur ([http-1](#)).

Geç 18.yy'da Doğu Asya üzerine araştırma yapan Avrupalıların sayısı önemli ölçüde artmış, üniversitelerdeki ve bilimsel derneklerdeki yeni kurumsal destek biçimleri bu tür çalışmaları ve bunların yayılmasını teşvik etmiştir. Bu çalışmalarda sıkça rastlanan bir tema, Asya'nın bir zamanlar büyük uygarlıklara ev sahipliği yapmış olduğu ve bu uygarlıkların o zamandan beri mevcut çöküş durumuna düşmüş olduğudur. Oryantalistlerin birçoğu sömürgeci bürokrasiye bağlı olsa da bir kısmı bunun dışında kalmış ve sömürgecilik konusundaki tutumları çeşitlilik göstermiştir. Bilimsel bir alan olarak Oryantalizm, Fransız, İngiliz ve Alman dillerinde ve bunlarla ilişkili öğrenim merkezlerinde yapılan araştırmaların egemenliğindeydi ve konuları coğrafi olarak Kuzey Afrika Akdeniz'inden Doğu ve Güneydoğu Asya'ya kadar uzanıyordu. Oryantalistlerin en önemli keşiflerinden biri, Sanskritçe ve birçok Avrupa dilinin birbiriyle akraba olduğuydu; bu da Avrupa ve Hindistan'ın ortak tarihsel kökenlere sahip olduğunu gösteriyordu. Bu keşif, beşeri bilimler ve sosyal bilimlerde karşılaştırmalı metodun ortaya çıkmasına neden olmuştur ([http-2](#)).

On dokuzuncu yüzyıl, Doğu'nun dini ve felsefi fikirlerinin sadece akademik düzeyde değil, eğitimli halk arasında da giderek artan bir şekilde incelenmesinde kayda değer büyümeye tanık olduğu bir dönemdir. Spektrumun akademik kısmında ise, pek çok akademik disiplin ve bölümün şekillendirildiği büyük bir uzmanlaşma çağı yine bu dönemde meydana gelmiştir. Oryantalizm de bir istisna değildi. Anquetlid Duperron, Jones ve Colebrooke gibi öncülerin çalışmaları, o dönemde gerçekleşen hızlı emperyal yayılma ile yan yana yürüyen Avrupa'nın Doğu dillerini, geleneklerini ve edebiyatlarını fethetmeye yönelik büyük seferinin yalnızca başlangıcına işaret ediyordu. Doğu'nun sömürgeleştirme yoluyla açılması ve etki alanlarının dayatılması yalnızca Avrupa ticaretinin ve siyasi gücünün genişlemesini kolaylaştırmakla kalmamış, aynı zamanda Avrupalı akademisyenlere Doğu'nun entelektüel ve kültürel geleneklerini giderek artan bir kolaylıkla araştırma fırsatı verdi ve yüzyılın ilk yarısında Avrupa ve Amerika'da bir dizi oryantalist derneğin, derginin ve üniversite kürsüsünün kurulmasına yol açmıştır (Clarke, s. 71, 2002).

Avrupa ulusları bu dönemde imparatorluklarını genişletti; Avrupalılar, sömürgeleştirilmiş halkların dillerini, tarihlerini, kültürlerini ve dinlerini incelemeye daha büyük bir ilgi duymaya başladılar. Buna göre Oryantalizm terimi, Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Asya üzerine yapılan bilimsel çalışmaları tanımlamak için on dokuzuncu yüzyılda Avrupa dillerine girdi. Oryantalizm bu yayılmanın ana kültürel aracı haline geldi ve Avrupa, Oryantalizmi genel olarak Doğu ve özel olarak da İslam imajıyla birlikte kendisinin Doğudaki imajını oluşturmak için kullandı. Üstelik yeni kurulan bir bilgi alanı olarak Oryantalizm, Avrupa düşünce ve kurumlarının, sömürge toplumlarını kontrol etmek için gerekli bilgiyi sağlamak amacıyla resmi sömürge kurumlarıyla yakın iş birliği içinde olduğu nispeten düzenli bir şekilde yürütülüyordu (Benlahcene, s. 76-77, 2021).

19. yüzyıl, netice itibarıyla, Batı'nın Doğu karşısında artık üstün duruma geldiğinin bilincine vardığı bir yüzyıl olmuştur. Artık kendisinde, Doğu'yu çürümüşlüğünden kurtarma, onu biçimlendirme gücü görmektedir. Bu yüzyılda Batı, bir yandan Doğu'nun olumsuzluklarına dikkat çekerken, öte yandan ona olan hayranlığını da dile getirecektir. Fakat bu, bir yönüyle Doğu'ya olan ilgiyi canlı tutmaya, oraya insanların gitmesini teşvik etmeye dönük bir çabadır da. İkinci olarak Doğu, Batı'nın muhtaç olduğu zenginliklere sahiptir, ancak artık bu zenginlikleri kullanamamaktadır. Sahip oldukları zenginlikler insan için, Doğululara bırakılamayacak kadar önemlidir. Dolayısıyla bu zenginliklerin insanlığın kullanımına sunulması gerekmektedir (Bulut, s.87, 2004).

Oryantalist alışmalar on dokuzuncu yüzyılda Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki üniversitelerin demirbaşı haline geldi ve yirminci yüzyıl boyunca da iyi bir şekilde temsil edilmeye devam etti. Bu dönemde Batı ve Doğu arasındaki kategorik bölünme, çeşitli çalışma bölümlerinin varlığının temelidir. Bu bölünme, bu üretim in çoğu iki "yarıyı" hayati bir bütün olarak bir araya getirmeye yönelik olsa bile, Oryantalist bilginin üretildiği bir temel olarak kabul edilir (Ray, 2007).

Ray (2007), yirminci yüzyıl akademik Oryantalizminin daha çok, Doğu ve Batı bilgisini birbiriyle verimli bir temasa sokmak ve böylece (sözde) kökten farklı varlıkları bir araya getirmek gibi çok daha ileri bir girişimle ilgilendiğini belirtir. Bu formülasyon, tahakkümden ziyade bilgi yoluyla dünyayı yeniden birleştirmeyi amaçlamaktadır. Genel mantık şu şekildedir: "tekini" maddi ve siyasi tahakküm yoluyla dönüştürmek yerine, amaç onları daha iyi anlamaktır, çünkü artık daha az itaatkr bir "Doğu" ile uğraşmak zorunda kalınmıştır. Bu dönüş hem ilerici hem de koruyucudur. Eski egemenliklerin başarısız olduğunun kabul edilmesini gerektirir. Bu başarısızlığın bir sonucu olarak, Oryantalistler bir zamanlar tahakküm altında olan, ancak şimdi kendini temsil etmek için kurumsal modlara sahip bir "teki" ile yeni bir müzakere biçimi için iyi bir konumdadırlar. Oryantalist, bu Doğu/Batı müzakeresinin elçisi olarak hareket etmeye hazırdır. Ancak bunu yapabilmek için şarkiyatının bu diyaloğu stratejik olarak şekillendirmesi gerekir ki akademik şarkiyatıların bunu yapması giderek zorlaşmıştır.

Postmodern ağda, Doğulu ferdin standartlaştırılmış ve genelleyici tasviri artık pek bir anlam ifade etmemektedir. Ulusal kimlikler ve kültürler, uygar kavramlar oldukları için modernlikten sonra modası geçmiş fikirler haline gelmiştir. Doğu'nun tasviri artık Batılı özneye homojen bir bütün sağlayan ex negativo öteki anlamını yitirmiştir. Postmodern gerçeklikte Batılı öznenin inşası tamamen farklı bir biçim almıştır. Çok kültürlülük, Doğu kültürünün sahiplenilmesini değil, Batı'nın kendi varlığını sürdürebilmek için edinmesi gereken bir yanıtı temsil etmektedir (http-3).

Coşkun'a göre 1973 yılı, oryantalizm alanında tarihsel bir dönüşümü işaret etmektedir (s. 220, 2019). Bu dönemde, oryantalizm çalışmaları yapanlar, kendilerini tanımlamak için kullandıkları "oryantalist" teriminden vazgeçmek zorunda kalmışlardır. 1873'te Paris'te gerçekleşen ilk Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nden tam yüz yıl sonra, 1973'te aynı kentte düzenlenen 29. Kongre'de, "yanlış anlaşılmalar" nedeniyle "oryantalist" teriminin kongre başlığından çıkarılması önerilmiştir. Kongre adının kısmi itirazlara karşın *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika İnsanbilimleri Kongresi* (The

International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa) olarak değiştirme kararı almıştır.

1973 yılında Paris'te gerçekleşen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde oryantalist teriminin kullanılmamasına ilişkin alınan karar, oryantalizmin sona erdiği şeklinde yorumlanmamalıdır. Bulut (s. 34, 2002), Oryantalizmin, Avrupa ve Asya arasındaki değişken tarih ve kùltürel ilişkiden başlamak üzere, 18. yüzyılın son çeyreğinden itibaren çeşitli Doğu kùltürlerinin ve geleneklerinin incelenmesinde uzmanlaşmaya neden olmuş Batı'daki bilimsel disiplin ve Doğu hakkındaki ideolojik varsayımlar, imgeler ve hayali resimleri içererek her şeyden önce, bir zihniyet biçimi ve uzmanlık alanı olarak farklı alanları kapsadığını belirtmiştir.

Oryantalist çalışmaların, hâlâ birbirlerine sarılı, gùlü ve sistemli bir şekilde sürdürölmeye devam ettirildiğini belirten Bulut (s. 34, 2002), Oryantalist geleneğin sözlü olarak kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığına ilişkin Albert Hourani'nin “Anımsanan arřamba İkindileri” başlıklı yazısında anlattıklarını hatırlatarak, bunun şaşırtıcı olmadığını vurgular. Çeşitli oryantalist dernek ve kongrelerin -isimlerini değiştirerek dahi olsa- faaliyetlerini sürdürdüğünü belirten Bulut, şöyle devam eder:

Oryantalist çalışmalarıyla meşhur pek çok enstitü, Avrupa ve Amerikan üniversitelerinde hâlâ faaliyetlerine devam ediyorlar. Fakat en önemlisi, emperyalizm hâlâ tüm dünyada olduğu gibi Doğu'nun çeşitli bölgelerinde, özellikle de Orta Doğu'da etkisini sürdürmektedir. Bu çabalar arasında, bölgenin devlet ve toplumları hakkında yapılacak araştırmaları ve araştırmacıları desteklemek de bulunmaktadır. Bu destek de, oryantalizmi bitiren değil, şartlara ve zamanın ihtiyaçlarına uyum sağlayan yenileyici ve diriltici bir işlev görmektedir.

1.1. Edward Said'in Oryantalizmi ve Eleştiriler

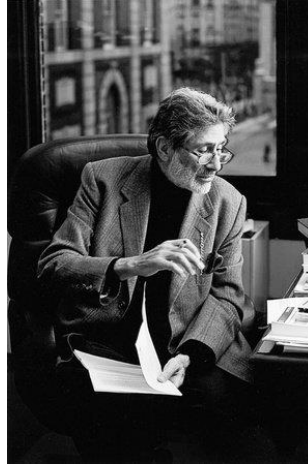
Edebiyat eleştirmeni ve Filistin bağımsızlığı savunucusu Said, 1935'te İngiliz mandası sırasında Kudüs'te doğdu. Çocukluk yılları Kudüs ve Kahire'de geçen Said, (Mortimer, s.6, 2005) daha sonra İskenderiye'deki Victoria College'da okudu. Said, Kahire'deki deneyimlerinden, 1999 tarihli *Out of Place* adlı anı kitabında bahseder ve buradaki ifadeleri o dönemde 'sorun çıkaran' biri olduğunu ortaya koymaktadır. 1951'de Victoria College'dan atılmasının ardından, ebeveynleri Said'in Britanya sisteminde geleceği olmadığına karar vererek onu Massachusetts'teki Mount Hermon hazırlık okuluna göndermiştir (Ashcroft&Ahluwalia, s.2, 2008).

Mount Hermon'dan sonra eğitim hayatına Princeton Üniversitesi'nde (B.A., 1957) devam eden Said, İngiliz edebiyatı alanında uzmanlaştığı Harvard Üniversitesi'nde (M.A., 1960; Ph.D., 1964) eğitimini tamamladı. 1963 yılında Columbia Üniversitesi'nde İngilizce okutmanı olarak göreve başladı ve 1967 yılında İngilizce ve karşılaştırmalı edebiyat alanında yardımcı doçentliğe yükseldi. İlk kitabı *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* (1966) doktora tezinin genişletilmiş halidir. Kitap, Conrad'ın kısa öykülerini ve mektuplarını yazarın anlatı tarzının altında yatan gerilim açısından incelemiş; bir edebiyat ya da bilim eserine başlamanın kültürel dinamikleriyle ilgilenmiştir ([http-4](http://4)).

Amerikan akademisinde oldukça tipik bir kariyere başlayan Said, kendi ifadesine göre Altı Gün Savaşı'yla birlikte politikleşti. Çok geçmeden Yaser Arafat'la (ileride ayrıştığı) yakın bir şekilde çalışmaya başladı ve Filistin Ulusal Konseyi'nin (daha sonra istifa ettiği) bir üyesi olarak görev yaptı. Medyada giderek daha sık görünmeye başlayan Said, Bawer'in (s. 621, 2002) deyiimiyle 1978 yılında yayımladığı Oryantalizm adlı kitabıyla akademik süper starlık elde etti. T.E. Lawrence, Sir Richard Burton ve diğerlerinin eserlerini detaylı bir şekilde inceleyen Said, Batılıların uzun süredir Doğu'ya, özellikle Müslümanlara ve Araplara, cehalet, bencillik ve sömürgeci bir zihniyetten doğan küçümsemeyle baktıklarını savundu.

Behdad'a göre (1994) Said'in *Oryantalizm* 'i Batı kültüründe Avrupa'nın Doğulu ötekisini inşa ve daha sonra kolonize ettiği karmaşık bir söylemsel pratikler alanını tasvir eder. Avrupa'nın maddi uygarlığının ve kültürel benlik inşasının ayrılmaz bir parçası olan "Doğu"nun, Batı'nın hayal gücünde yalnızca bir romantizm ve egzotizm odağı değil, aynı zamanda incelenecek, kontrol edilecek ve sömürgeleştirilecek bir yer olduğunu savunur. Said, bu karmaşık arzu ve tahakküm yapısını haritalandırmak ve bilgi ile iktidarın suç

ortaklığını göstermek için, bu söylemsel oluşumun birbirine bağlı üç yönünü karakterize etmek üzere “Oryantalizm” terimini kullanır: Doğu kültürlerini, dillerini ve tarihlerini inceleyen ve Avrupa’nın ötekisi hakkındaki “bilgisini” üreten akademik kurumlar ve onların uygulayıcıları; “Doğu” ile (çoğu zaman) “Batı” arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir ayrıma dayanan bir düşünce tarzı; ve Doğu hakkında otoriter bir bilgi bütünü üreterek onunla “ilgilenen” kurumlar topluluğu. İkinci kavram, Aeschylus ve Dante’den Victor Hugo ve Karl Marx’a kadar bir dizi yazarı kapsayacak kadar genel olsa da, birinci ve üçüncü tanımlar daha çok 18. yy sonlarından itibaren Avrupa’da yükselen oryantalist bilince, daha spesifik olarak Avrupa’nın sömürgeci tarihine bağlı bir bilince işaret eder.



Görsel 1. 2. *Edward Said’in eşi Mariam Said tarafından çekilmiş fotoğrafı*

Eserde Avrupa sömürgeciliği, sömürgeleştirilmiş halkların emeğinden ve kaynaklarından yararlanan bir güç olarak tarif edilirken, Said, Batılı sömürgeci gücün bu toplumların Avrupa gibi daha "modern" olmasına yardımcı olan sözde "kurtarıcı" olduğu iddiasına da vurgu yapar. Sömürgeci güç için bunu yapmak daha kolaydır çünkü bu, aşağılayıcı stereotipler kullanarak sürekli olarak "Doğu"yu kategorize etmesine olanak sağlar (Quinn, 2017).

Said, Doğu adı verilen yapının Aydınlanma sonrası dönemde Avrupa kültürü tarafından nasıl kurulduğunu ve üretildiğini açıklar. Doğu ve Batı arasındaki epistemolojik ve ontolojik ayrımın temelinde Doğulu ‘öteki’, Avrupa maddi uygarlık ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak kurulur ve işlev görür. Dolayısıyla Doğu, Avrupa’nın kendisini Batı olarak tanımlamasından sonra ortaya çıkan bir kavramdır. Bu

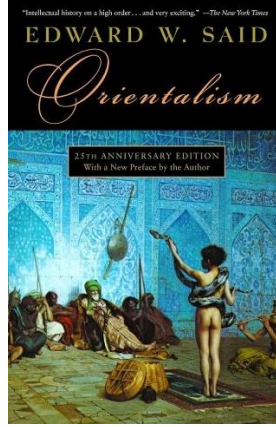
sözle ifade edilen bir kurgulamadır ve ötekinin tarihsel bir varlık olarak anlatılışını reddeder. Dolayısıyla Said'in yapmaya çalıştığı şey Öteki sorununu temsiliyet mekanizmalarına yerleştirmek ve Batı dışı kültürlerin temsiliyet sistemine köklü bir eleştiri getirerek modernite ile iktidar arasındaki ilişkiyi çözümlemektir (Keyman, 1999: 77'dan aktaran Köse ve Küçük, 2015). Buradaki temel nokta, Oryantalizmin yalnızca tarihsel bir olgu olmadığı, Batı'nın 20. yüzyılın sonlarına Doğu'ya (tabii ki öncelikle Orta Doğu'yu kastediyor) yaklaşımını da aynı şekilde belirleyen "sürekli bir siyasi gerçeklik" olduğudur. Aradaki tek fark ise, baş aktörün İngiltere ya da Fransa yerine ABD olmasıdır (Mackenzie, 1995).

Şark, tüm Doğu'nun sınırlandığı sahnedir. Roller türedikleri geniş bütünü temsil etmek olan simalar çıkar bu sahneye. Dolayısıyla Şark, tanınmış Avrupa dünyasının ötesindeki bitimsiz bir yayılım gibi değil, daha çok kapalı bir alan, Avrupa'ya eklenmiş bir tiyatro sahnesi gibi görünür. Şarkiyatçı, genelde Avrupa'nın sorumlu olduğu bir bilginin özel mütehassısıdır sadece; nasıl izleyici tarihsel ve kültürel olarak, teknik düzlemde oyun yazarlarınca çatılıp kurulan oyunların sorumluluğunu taşıyorsa (ve bu oyunlara katılıyorsa), Şarkiyat bilgisinin sorumluluğunu da Avrupa taşır (Said, 2013).

Oryantalizm, Batı temsilinin temellerini ve tarihte, edebiyatta, sanatta, müzikte ve popüler kültürde nihai Öteki olan “Doğu”nun sosyal inşasını sorgular. Oryantalizm'in yayınlanması, Edebiyat Çalışmaları, Antropoloji, Kültürel Çalışmalar, Tarih ve Siyaset'ten Kadın Çalışmaları, Medya Çalışmaları, Yerli Çalışmalar ve Güzel Sanatlar'a kadar çeşitli disiplinlerdeki akademik çalışmaları etkileyen beşeri ve sosyal bilimler üzerinde büyük bir etki oluşturmuş, Doğu'yu ya da Şark'ı görme biçimimizi değiştirerek, görme ve bilme biçimlerimizde paradigma kayması olarak adlandırılabilir bir durum yaratmıştır (Burney, 2012).

Bu eleştiri, dünya çapında sosyal, kültürel ve entelektüel hayatı daha geniş bir düşünce hareketinin, yani Savaş Sonrası dönemin daha büyük siyasi/epistemolojik krizinin bir parçasını oluşturur. Sömürgecilik karşıtı söylem uzun vadede sömürgeciliğe karşı erken tarihsel direnişe kadar uzansa da, daha yakın katalizörleri -Holokost, Avrupa İmparatorluklarının savaş sonrası dağılması, Batı'daki “Üçüncü Dünya” devrimci ve azınlık hareketleri- kümülatif olarak Avrupa modernliğine ve onun ilerleme anlatısına olan güveni zayıflatmıştır. Sömürgeci söylem, köklü ırk ve ulus hiyerarşilerine, hegemonik "sağduyuyu" oluşturan ve dönemin çeşitli sömürgecilikten kurtulma projeleri tarafından sorgulanan hiyerarşilere dayanmıştır. Bu çerçevede Said'in kitabı, sözde “Öteki”yi tarihin

nesnesi olmaktan çıkarıp öznesi haline getirme çabalarıyla yankı bulmuştur (Shohat, 2009).



Görsel 1. 3. Kitabın Pantheon Books tarafından basılan ilk edisyonun kapak görseli, 1978⁴

Said, Oryantalizmi ilk olarak "Doğu" ve "Batı" arasında ontolojik ve epistemolojik bir ayrıma dayanan bir düşünce tarzı (Aeschylus'tan Karl Marx'a kadar yaygın olarak karşılaşıldığını söylüyor), ikinci olarak da Doğu'ya hükmetmeye, onu yeniden yapılandırmaya ve onun üzerinde otorite sahibi olmaya yönelik bir söylem, bir Batı tarzı olarak tanımlar. Said'e göre bu ikisi arasındaki bağlantı, Oryantalizmin temelde Batı'dan daha zayıf olduğu için Doğu'ya hükmeden siyasi bir doktrin olması ve Batı'nın Doğu'nun farklılığını zayıflığıyla ortadan kaldırmasıdır (s.617). Kısacası, Doğu hakkında içsel olarak tutarlı bir bilgi sistemi olarak Oryantalizm, her zaman Said'in birçok Avrupa yazısında tespit ettiği Oryantalist temalardan biri olarak, Doğu'nun kendisinin metaforik olarak cinselleştirilmesiyle bağlantılı, kolay erişilebilir bir cinselliğin kutlanması şeklinde işlemiştir. Açıktır ki, örneğin on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarında özel imkânlarla seyahat edenlerin fuhuşa kolayca erişebilmesi, diğer sömürü biçimlerinden kolaylıkla ayrı tutulamaz: sömürgeci bağlamın çok önemli olduğu açıktır (Knight, s. 618, 1993).

Said'e göre Batı bilgi-iktidar ilişkisinden hareketle, kendini tanımlamak, sömürgeci niyetlerini haklı göstermek ve bu amacını gerçekleştirmek adına hayali bir Doğu üretmiştir. "Ben ve diğerleri" ayrımından hareketle dünyanın merkezine kendisini koyan Batı, Ortaçağ'dan itibaren Doğu kültürleri, medeniyetleri ve inançları etrafında başlattığı şarkiyat çalışmalarıyla kendi Doğu'sunu oluşturmuş, bu çalışmalar neticesinde ortaya çıkan ve akla

⁴ Kapak resmindeki eserin orijinali; Jean-Léon Gérôme, *The Snake Charmer*, 1879

gelen bütün olumsuzlukların yüklendiği Doğu imajını günlük hayattan siyasete, sosyal bilimlerden güzel sanatlara kadar hemen hemen hayatın her sahasında kullanıma sokmuştur. Bu bilgiye göre Doğu ile Batı arasında her alanda derin farklılıklar söz konusudur. Batı, akli ve rasyonel düşünme yeteneği sayesinde insanlığın en ileri aşamasını temsil etmektedir. Aklını kullanma yeteneğinden ve tarihten yoksun, tarihin dışında yaşayan Doğu'nun kendi başına bu gelişmeleri gerçekleştirmesi mümkün değildir. Ayrıca Batı, tembelliği, uyuşukluğu, çalışma disiplininin yoksunluğu, günahkârlığı, cinselliğe düşkünlüğü, zorbalığı temsil eden geri kalmış gayri medeni Doğu üzerinde vesayet ve tasarruf hakkına sahiptir (Çoruk, 2007).

Oryantalist yazarların Doğu hakkında yerleşik varsayımlara bağlı olduklarını, bu varsayımların Batı emperyal gücünün Batı'daki imgeleri şekillendirdiği ve bireysel yazarın önemsiz görüldüğü hakim ideolojiyi ("Oryantalizm") yansıttığını düşünen Said için bu, "kültür gibi hegemonik sistemlerin doyurulması" meselesidir (Scott, 2011).

Bu çerçevede Said'in kitabı, sözde "Öteki"yi nesneden tarihin öznesine dönüştürme çabalarıyla yankılanmıştır. Ortadoğu çalışmalarında Said'in Oryantalizminin izi Anouar Abdel-Malek, Abdul-Latif Tibawi ve Maxime Rodinson gibi öncülere kadar sürülmüştür, ancak Said'in metni aynı zamanda Aimé Césaire, Frantz Fanon ve Roberto Fernandez Retamar gibi isimlerin anti-kolonyalist yazılarından da beslenmiştir. Örneğin Fanon hiçbir zaman "oryantalist söylem"den söz etmemiş olsa da, sömürgeci tahayyüle yönelik eleştirisi anti-oryantalist eleştirinin haberci örneklerini sunmuştur. Gerçekten de Said, Oryantalizm'in devamı olarak nitelendirdiği Kültür ve Emperyalizm'de, savaş sonrası değişimin katalizör figürlerinden bazılarını, özellikle de C.L.R. James ve Fanon'u anar ve böylece önceki kitabının örtük ara metnini açık hale getirir (Shohat, 2009).

...Edward Said kadar ızan sahibi hiç kimse sömürgecilik-sonrası tarih yazımı, klasik müzik ve anti-emperyalist siyaset arasındaki kuramsal bağlantılar hakkında bu kadar ikna edici ve belagatli bir argüman geliştiremezdi. Bu durum yalnızca bir entelektüel ve karşılaştırmalı eleştirmen olarak muazzam yeteneklere sahip olduğunu göstermekle kalmayıp, aynı zamanda ihtilafli ve siyasi olarak korkutucu bir seküler hümanizm diyebileceğimiz bir alanın geliştirilmesine ve yeniden keşfedilişine nasıl imza attığını da açıklamaktadır. Said'in eleştirel hümanizmi, sömürgeleştirilen öznelerle yerli öznelerin çalışmasını meşrulaştırır ve aynı zamanda bir yandan Ranajit Guha ve Michel Foucault'nun fevkalade tarihsel yaklaşan ve siyasi amaçlarla hareket eden sömürgecilik-sonrası eleştirmenlerinin katkılarını, diğer yandan da Beethoven, Wagner ve Schonberg'in estetik açıdan tutkulu eserlerini ısrarla destekler (Rubin, 2014).

Kitabın yayınlanması Anglo-Amerikan akademisyenlere sömürgecilik ve emperyalizmin edebi-tarihsel analizleri için genişletilmiş bir kelime dağarcığı ve daha

spesifik olarak, Batı’da İslam’ın alımlanışını değerlendirmek için eleştirel bir model sağlamıştır. Öte yandan, Said’in *Darstellung* (hem sunum hem de temsil) kavramından türetilen temsilin *maddiliğine* dair karmaşık anlayışı, anlamlandırma kaygısı tarafından kısa devre yaptırıldı ve buna dönüştürüldü. Neil Larsen’in farklı bir bağlamda gösterdiği gibi, temsilin göstergesel ve semptomatik yönlerine yapılan vurgu, Marx’ın bu terimi tarihsel bilincin çelişkilerini tanımlamak için kullanmasını çarpıtacak şekilde edebiyat ve kültür eleştirisine hakim oldu. Mevcut durumda, Şarkiyatçılığın kendisi, tarihsel nesnellik üzerine metodolojik bir prizma olmaktan (Alman İdealist düşüncesinde geçici olanı mutlak olandan ayıran), söylemsel bir yapı olarak ötekilikte genelleştirilmiş bir meşguliyyete doğru bir mutasyon geçirdi. İdeoloji olarak Oryantalizmin küresel otoritesini ve sembolik gücünü güvence altına almasını sağlayan idari, hukuki ve askeri eylemlerin nesnel sonuçlarına olan ilgisini gölgede bırakmıştır (Ganguly, 69).

Clifford’a göre (s. 208, 1980) Said oryantalizmi asla tanımlamaz, daha ziyade farklı ve her zaman birbiriyle uyumlu olmayan çeşitli bakış açılarından nitelendirir ve işaret eder. Kitap oryantalizmin üç gevşek “tanımı”nı yaparak sonrasında gelen analizlerinin “omurga”sını oluşturan tarihsel genellemelerle başlar:

Birincisi, oryantalizm oryantalistlerin yaptıkları ve yapmakta oldukları şeydir. Bir oryantalist “Doğu’yu özgül ya da genel yönleriyle öğreten, hakkında yazan ya da araştıran kimseye” denir. Bu grubun içerisine akademisyenler ve hükümet uzmanları girer: Filologlar, sosyologlar, tarihçiler ve antropologlar. İkincisi, oryantalizm “Doğu’ ile (çoğu zaman) ‘Batı’ arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir ayırıma dayalı bir düşünme tarzıdır”. Said, Batı tarihinin herhangi bir döneminde, Doğu ve Batı arasında temel bir ikiliği başlangıç noktası olarak kabul eden ve "Doğu, onun insanları, gelenekleri, 'aklı', kaderi vb." hakkında özcü ifadelerde bulunan her yazının Oryantalist olduğunu öne sürer. Son olarak, Oryantalizm, kabaca on sekizinci yüzyılın sonlarını izleyen sömürgecilik döneminde Doğu’yu "üretme" gücünü elinde bulunduran "Doğu ile ilgilenen kurumsal bir kurumdur". Şarkiyatçılık "Şark’a hükmetmeye, onu yeniden yapılandırmaya ve onun üzerinde otorite sahibi olmaya yönelik bir Batı tarzıdır". Bu üçüncü tanımlama, öncekilerden farklı olarak, katı bir şekilde birey-ötesi, kültürel bir düzeye yerleştirilmiştir ve Doğu hakkında söylenebilecek veya yazılabilecek her şeyi yapılandırabilen ve büyük ölçüde belirleyebilen "muazzam derecede sistematik" bir mekanizma önermektedir.

Sadık Celal el-Azm “Orientalism and Orientalism in Reverse” (2000) adlı makalesinde Oryantalizm’i siyasi bir kitap olarak görür ve Said’i Batı’nın yaptığını söylemeye çalıştığı şeyi yani “ötekini özelleştirmek” ile suçlar. El-Azm için bu öteki, Batı ile çatışma halinde olan bir grup için gerçek, nesnel, mevcut bir kimliktir ve sadece

onu üreten argümanın öncesinde belirli bir Batı kimliğinin kabul edilmesi durumunda anlaşılabilir. Bu Said'in açıkça reddettiği bir şeydir, çünkü Doğu nasıl kendi başına var olan sabit bir kimlik değilse, Garp ya da Batı da öyle değildir. Her ikisi de Batı'nın kendi kimliğini kavramasında esas olan ikili bölünme yoluyla insan yapımıdır.

Oryantalizmle ilgili belki de daha önemli bir eleştiri, temsil meselesi ve Batı'nın Oryantalist söylemdeki konumuyla ilgilidir. Dennis Porter'ın belirttiği üzere, Said'in temel ikilemi, hakikatin dil içinde ve dil aracılığıyla gerçekten 'elde edilebilir' olup olmadığıdır. Temel çelişki, Said'in "saf ve siyasi bilgi" arasında bir ayrım olmadığına inanırken, Porter'ın da belirttiği gibi, gerçek ve bilinebilir bir Şark olduğunu ima etmesinde yatmaktadır. Porter'ın yanı sıra Aijaz Ahmad da Said'in kitabında hatalar bulur ve ona göre, Doğulu'nun gerçek bir temsiline zaten imkansız olması nedeniyle mi Oryantalizm Doğu'yu yanlış temsil eder, yoksa Oryantalizm isteyerek temsil edilebilir bir objektif gerçeği çarpıtır mı, karar verememiştir (Tekdemir, s. 149, 2017).

Said, kitabın yayınlanmasından yedi yıl sonra 1985 yılında kitabına yönelik eleştirilere de cevap verdiği *Orientalism Reconsidered* isimli makalesinde Oryantalizm'le neyi ifade ettiğini açıklığa kavuşturur;

Bir düşünce ve uzmanlık alanı olarak Oryantalizm elbette birbiriyle örtüşen birçok alanı ifade ediyor: Birincisi, Avrupa ile Asya arasında değişen tarihsel ve kültürel ilişki, 4000 yıllık bir geçmişe sahip olan ilişki; ikincisi, 19. yüzyılın başlarından başlayarak çeşitli Doğu kültürleri ve geleneklerinin araştırılmasında uzmanlaşan Batı'daki bilimsel disiplin; ve üçüncüsü, dünyanın şu anda önemli ve politik açıdan acil olan Doğu adlı bölgesine ilişkin ideolojik varsayımlar, imgeler ve fanteziler. Oryantalizmin bu üç yönü arasındaki görece ortak payda, Batı'yı Doğu'dan ayıran çizgidir ve bunun doğanın bir gerçeğinden çok, hayali coğrafya adını verdiğim insan üretiminin bir gerçeği olduğunu ileri sürdüm. Ancak bu ne Doğu ile Batı arasındaki ayrımın değişmez olduğu anlamına gelir, ne de bunun sadece kurgusal olduğu anlamına gelir. Vico'nun uluslar dünyası dediği şeyin tüm yönleriyle olduğu gibi, Şark ve Garp'ın da insanlar tarafından üretilen gerçekler olduğunu ve bu nedenle ilahi veya doğal dünyanın değil, toplumsal dünyanın ayrılmaz bileşenleri olarak incelenmesi gerektiğini vurgulayarak söylemek gerekir. Ve sosyal dünya, incelenen nesne veya alanın yanı sıra çalışmayı yapan kişi veya özneyi de içerdiğinden, her ikisini de Oryantalizm değerlendirmesine dahil etmek zorunludur; zira, yeterince açık ki, Oryantalizm olmadan, Bir yanda Oryantalistler, diğer yandan da Doğulular (Oryantaller) olamaz (Said, 1985).

Varisco, (s. 16, 2017) Said'e yöneltelen eleştiriler karşısında tek bir kitabın bir insanı tanımlamayacağını; bu kitabın hatalarının da onun bir edebiyat ve kültür eleştirmeni olarak hak ettiği saygınlığını azaltmaması gerektiğini belirtmiştir. Edward Said'in Filistinli bir Arap-Amerikalı olarak sahip olduğu kimliğin, siyasi aktivizmine

rehberlik ettiği gibi yazılı çalışmalarına da nüfuz ettiğini belirten yazar, Oryantalizm'i, üretken bir kamusal entelektüelin tartışmalı eleştirel denemeler ve kitaplar dizisinin yalnızca bir açılış salvosu olarak ifade etmiştir. Varisco şöyle devam eder:

Said'in Filistinlilerin haklarını ikna edici bir şekilde desteklemesinin, onun olumsuz ve haksız bir şekilde "terör profesörü" olarak damgalanmasına yol açtığı açıktır. Said'in neden zaman zaman hataya eğilimli olduğunu düşündüğümü göstermek niyetindeyim, ancak Said'i nerede doğduğu, siyasi olarak kendini nasıl hizalamayı seçtiği ve bir zamanlar Lübnan topraklarındaki bir sınır itine fotojenik olmayan bir şekilde ka çakıl taşı attığı nedeniyle alay eden siyasi güdümlü ağır ithamları kategorik olarak reddediyorum. Nihilist yapıskmclğn akademik mayın tarlalarında hümanizme verdiği yılmaz destek takdire şayandır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yaygın Arap karşıtı önyargılara karşı cesur duruşu takdir edilmelidir.

Heristchi'ye göre ise (s. 251, 2005), Said, hayatı boyunca, Filistin davası için verdiği mücadelenin kendisine entelektüel ve karakter saldırılarına yol açtığı Amerika Birleşik Devletleri'nde, İsrail'deki bazı çevrelerde ve Yasir Arafat'ın liderliğine duyduğu hayal kırıklığının bir sonucu olarak bazı Filistinliler arasında olmak üzere bazıları akademik, bazıları siyasi pek çok düşman edildi. Belirli bir tarafı savunmaktan kaçınarak, "tarafklar" fikrinin kr krne kabul edilmesinde çıkarı olan herkesi etkili bir şekilde dşmanlaştırdı.

Edward Said, 1991'den beri mücadele ettiği lmcl bir hastalık olan kronik lenfositik löseminin komplikasyonları nedeniyle 25 Eylül 2003 sabahı hayatını kaybetti. lm tüm dünyada geniş yankı uyandıran Said için Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri, Haşimi monarşisinin veliahtı ve Lübnan'daki ve başka yerlerdeki diğer kültür bakanları da olayla ilgili bir açıklama yayınladı. Said'in bu kolektif yas ifadesinin nesnesi olması, Said'in ölümünün temsil ettiği muazzam ve hatta evrensel kaybı açıklarken, aynı zamanda onun düşünce ve yazılarının sürekli gücü ve yaygın etkisi hakkında da bir şeyler söylemektedir (Rubin, s. 37, 2004).

İKİNCİ BÖLÜM

2. ORYANTALİZM VE SANAT İLİŞKİSİ

2.1. Oryantalizm'in Sanatsal Süreci

İzlerini Antik Döneme kadar sürebileceğimiz Oryantalizm'in ilk örnekleri, Romalılar ve Yunanlılar'ın, Antik Mısır'ı "egzotik bir öteki" olarak görürken onun ihtişamını taklit etmeye çalışmasında ve Mısır'a olan bu hayranlığın yüzyıllara yayılmasında görülebilir. Antik Yunan'da Doğu, bir harikalar yeri olarak görülüyordu ve Hindistan'ın çıplak filozofları 'jimnosofistler' Helen dünyasında büyük ilgi gören nesnelerdi (Clarke, 2022).

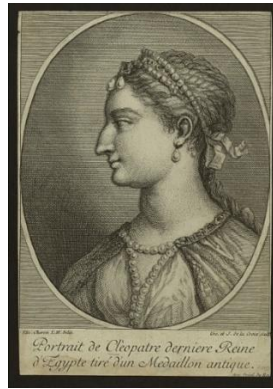


Görsel 2. 1. “Osiris-Antinous”, 241x77 cm, Mermer Heykel, M.S. 117-138

Roma dönemine ait Oryantalist sanat eserlerinin en ünlü örneklerinden bazıları gizemli bir şekilde ölen İmparator Hadrianus'un sevgilisi Antinous'un Mısır Taçlı Osiris heykelleridir. Klasik Mısır başlığıyla yontulan Osiris-Antinous (Görsel 2.1), kederli sevgilisi tarafından tanrılaştırılan bir figürün görkemli ve ilahi doğasını ifade ediyordu. Bu heykeller taklit ve merakı harmanlayarak Oryantalist tavrın tohumlarını ekmiş ve daha sonra Avrupa sanatını etkileyecek ve şekillendirecek olan düşünce tarzını doğurmuştur (http-5).

Brondsted'e göre (1924) Avrupa'daki tüm sanatın başlangıcı (teknikteki farklılığa rağmen), büyük ölçüde Doğu'dan aktarılan mirasa dayanıyordu. Batı'yı cezbeden ikonografi türü; efsanevi, grotesk ve hayal ürünü olanın alanındaydı. Romanesk kilise sanatında özellikle sık görülen motifler arasında bileşik ve destekleyici duruşlar, şahin,

leopar ve tazi ile avlanma; at üstünde yapılan mızrak dövüşü, efsanevi kahramanların şeytani güçleri yenmesi veya cennete gitmesi gibi unsurlar bulunuyordu. Yunan medeniyetindeki sirenler, kentaur, gorgonlar, harpialar, nereidler, tritonlar, minotaur, satirler, faunlar ve sfenksler gibi birçok unsurdan oluşan yaratıklar ve bunlara eklenen efsaneler, Yunan zihninin temelindeki irrasyonel unsuru açığa çıkarmıştır. Bu fantastik yaratıkların Romanesk sanatta kullanımının Doğu kökenli olduğunu gösteren şey, efsanevi olmalarından değil, tamamen dekoratif bir etki yaratmak için simetrik bir tarzda tekrarlayan şekil desenleri biçiminde kullanılıyor olmasıdır.



Görsel 2. 2. Élisabeth Sophie Chéron, “Portrait de Cléopâtre dernière Reine d'Égypte tiré d'un Médailon”, 19x13 cm, Gravür, 1736⁵

Orta Çağ'dan klasik döneme kadar Fransız edebiyatçıları, Latin ve Yunan tarihçilerinden ve destan yazarlarından Doğu ile Batı arasındaki klasik yüzleşmeleri okumuştular. Truva ile Yunanistan arasındaki mücadele edebiyatta ve sanatta sık sık tekrarlanan bir konuydu. Herodot'ta ve daha sonraki Latin tarihçilerinde eğitimli Fransızlar, Persler ve Yunanlılar arasındaki savaşları, İskender'in büyük doğu seferini ve fetihlerini ve Medler ile Roma İmparatorluğu arasında devam eden savaşları okudular. Doğu saraylarının zenginlik ve ihtişam imajı, İncil'de Asur ve Babil'e ilişkin anlatımlarla besleniyordu. Ptolemaioslar yönetimindeki Yunan hakimiyetindeki doğu bile batılı okuyuculara oryantal kılıkta sunuldu ve Kleopatra, geleneksel doğu hükümdarının tüm psikolojisi ve süsleriyle bir Doğu kraliçesi olarak algılandı (Mickel, 1994).

Orta Çağ'da Yakın Doğu'nun edebi imajı, Hristiyanların Müslümanları, aklın dizginleyemediği şiddetli tutkuların hakim olduğu acımasız bir kafir olarak görmesiyle şekillendi. Fransa'nın Yakın Doğu'yla teması on ikinci, on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda haclı seferleri sayesinde arttı. Vahşi ve hain kafir imajı, Hristiyanların Yakın

⁵ Mısır'ın son kraliçesi Kleopatra'nın bir madalyondan alınmış portresi

Doğu'daki ilk elden deneyimleri nedeniyle bir miktar zayıflatıldı ve ilk kez Kral I. Richard ile Selahaddin arasındaki karşılaşma etrafında büyüyen efsane, Fransızlara hükümdar hakkında seküler şövalye onuruna bağlı, kibar, uygar bir medeni doğu hükümdarı imajı verdi fakat Yakın Doğu toplumunun hakim imajı, giyim ve sanatta müsrif bir zenginlik olarak kalmaya devam etti. Sarazen askeri ve dini liderler, gerçek inancın ışığını görmeyi inatla reddeden kibirli ve mağrur adamlar olarak tasvir edildi. Hristiyanlığın manevi boyutunu ve davranışlarında merhamet ve bağışlama ilkesini kabul etmeyi reddederek, hayvani doğasının hakimiyetindeki insanı, inançsız ve akılsız yaşayan, akıl sahibi olmayan bir varlığı temsil etmeye başladılar (Mickel, 1994).

Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra "Ötekilik" Batı sanatında sıklıkla korkutucu ve yıkıcı bir şeyin tasviri olarak ortaya çıktı. Örneğin cehennemi ya da şeytanı tasvir eden resimlerde "egzotik" giyinmiş ya da "egzotik görünümlü" figürler belirtmeye başlamıştır. Bu tutum kısmen Osmanlı İmparatorluğu'nun artan gücünden kaynaklanıyordu. Martin Luther bile Osmanlıların disiplinine ve yaratıcılığına hayran olmasına rağmen, onların gücünün adil olmayan ve yozlaşmış Katolik dünyasını cezalandırmayı amaçladığını varsaymıştır. Rönesans politikacıları da güçlü Osmanlılar tarafından tehdit edildiğinde benzer bir şekilde "Öteki"ne duyulan korkuyu körüklemiştir. Avrupalı devlet adamları Doğu'dan gelen bu ötekiye karşı çıkmaya devam ederken, Avrupalı sanatçılar da kendilerinden pek farklı olmayan ve aslında anlamak istedikleri dünyaları keşfetmişlerdir. Bellini, Rembrandt ve Veronese gibi ressamlar Oryantalist temaları araştırmışlar ve kendi sanat yaklaşımlarını zenginleştirecek kültürleri incelemişlerdir (http-5).



Görsel 2. 3. Rembrandt, "Man in Oriental Costume", 98x74 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1635⁶

⁶ Oryantal kıyafetli adam

Oryantalizm, Batı Doğu ile buluştuğunda, diğer halkların kültür ve geleneklerine ilgi doğduğunda ortaya çıkmıştır. Bu dinler arası ve uluslararası ilişkiler kısmen Büyük Rönesans'ın temelini oluşturur. Sanatsal bir akım olarak oryantalizm ise, diğer Batı kültürleri tarafından da benimsendiği ve yüzyıllarca birlikte uygulandığı için herhangi bir Avrupa ülkesine bağlanamaz veya herhangi bir yerel “okula” asimile edilemez. Avrupa, Müslüman Doğu ülkeleriyle sık sık çatışsa da ticari ilişkiler sürekli devam etmiş ve neredeyse hiç kesintiye uğramamıştır (Frieder, s.80, 2008).

Marco Polo'nun on üçüncü yüzyılda Çin'e yaptığı keşif gezisi, Asya kültürlerinin Avrupalıların zihninde hayali bir şekilde inşa edilmesinin uzun öyküsünün belki de en iyi bilinen önsözüdür. Ancak onun dramasının merkezi perdelerinden ilkinin oluşturan şey, on altıncı yüzyıldaki keşif yolculukları ve bunun sonucunda Avrupa bilincinin, ilgisinin ve gücünün genişlemesiydi. Şimdiye kadar Ortadoğu'nun ötesindeki Doğu, tüm niyet ve amaçlar açısından üzerine her türlü fantezinin yazılabileceği boş bir sayfa iken, artık Avrupa'ya, başlangıçta Cizvit misyonerlerinin raporlarından, daha sonra da gezginlerden, tüccarlardan ve sömürge yöneticilerinden bilgi akışı başladı. Her ne kadar sıklıkla çarpıtılmış ve fantezi ve hüsnükuruntularla renklendirilmiş olsa da, bu bilginin Avrupalı zihni üzerinde manyetik bir çekim yarattığını söylemek abartı olmayacaktır (Clarke, s.16, 2002).

Sanatçılar, seyahatleri sırasında farklı dinler, halklar, gelenekler ve bu gelenekler aracılığıyla süslü hat sanatı, metal işler, renkli seramikler, narin cam kaplar, minyatür resimler gibi İslami uygulamalı sanatların birçok dikkat çekici örneği aracılığıyla görülen farklı dünyaları keşfetmişlerdir. Zaman zaman Avrupa başkentlerindeki sergilerde sergilenen zanaatkarların eserleri, Ortadoğu'ya ya da Kuzey Afrika'ya hiç seyahat etmemiş sanatçılar üzerinde büyük bir etki yaratmış, bu sanatçıların resimleri “stüdyo Oryantalizmi” diye adlandırılan bir grubu temsil etmiştir. Öteki dünyaya dair doğal merak, gezginlerin raporlarına, diğer sanatçıların resimlerine, İslam sanat örneklerine, Fars ve Arap edebiyatının başyapıtlarına dayanan hayali çağrışımlar ve bilgiler aracılığıyla görülmüş; bu da Doğu'yu Batılı bir izleyici için son derece büyüleyici kılmış ve her ne kadar hayali temsiller yaratmış olsalar da bu sanatçıların katkısını önemli kılmıştır. Bu hayali izlenimler, profesyonel Oryantalistlerin birçok eseriyle birlikte, Avrupalı izleyicilerin, parlak renkleri, egzotik tüsüleri ve rahat yaşamıyla, farklı teknik, tarz ve formların prizmasından gizemli Doğu'yu keşfetmelerine yardımcı olmuştur (Olga, Vanmour, 2019).

Oryantalist eserlerle ilgili eski bir örnek, Nicolas de Nicolay'ın Türkiye'ye yaptığı seyahatlerle ilgili on altıncı yüzyıldaki anlatımında, Louis Danet'e ait hamama giden bir Türk kadınının gravüründe (Görsel 2.4) bulunabilir; yorum, çağdaş Avrupa'nın küçümsenen üç şeye, hamamlara, kadınlara ve Türklere karşı tutumunu yansıtır:

"Kadınlar arasında... tatil yerlerinden hamamlara uzanan büyük bir dostluk vardır; birbirlerine hararetle aşık olurlar... ve onlarla yıkanmanın, onları kucaklamanın ve okşamanın yolunu bulana kadar da durmayacaklar, onlar o kadar kadınsı... ahlaksızlıkla dolu ki (Denny, s. 263, 1983)."



Görsel 2. 4. Louis Danet, “Donna Turca andando al bagno”, 35x23 cm, Gravür, 1568⁷

Özellikle 1683'teki ikinci Viyana kuşatmasından ve ardından Savoy Prensi Eugene yönetimindeki *Habsburg Drang nach Süd-osten*'den⁸ sonra İslam'ın Avrupa'daki siyasi talihi azaldıkça, Avrupa'nın Türk imajında dikkate değer bir değişiklik meydana geldi. “Büyük Türk” yerini “Avrupa'nın Hasta Adamı”na bıraktı ve İslam medeniyetinin uygulamaları ve şahsiyetleri ya popüler gazetelerde ya da dönemin saray balesi ve tiyatrolarında alay konusu oldu. Marlowe ve Racine'in eserlerindeki Türk, trajik kahraman rolüne büründürülebiliyordu, ancak 1626 gibi erken bir tarihte Fransız Sarayında *Grand bal de la douairiere de Billenbahaut*'deki bir sahnede Peygamber'e

⁷ Hamama giden Türk kadını

⁸ Drang nach Osten, (Almanca: “Doğuya Doğru Sür”), Almanya'nın doğusundaki Slav topraklarını kolonileştirme politikası veya eğilimi. Terim başlangıçta 12. ve 13. yüzyıllarda Alman yerleşimcilerin doğuya doğru hareketine atıfta bulundu, ancak 20. yüzyılda Almanlar için Lebensraum'u (“yaşam alanı”) edinme planlarını tanımlamak için Adolf Hitler tarafından yeniden kullanıldı.

gülünç bir rol biçen “entr e de Mahomet et ses docteurs” (Görsel 2.5) sahnesi yer aldı (Denny, 1983).



Görsel 2. 5. Daniel Rabel, “Entr e de Mahomet et de ses docteurs”, 24x38 cm, Kara kalem, guaj, sulu boya, 1626⁹

Geç Orta  a , Rönesans ve Barok dönemlerinde Avrupalı olmayan halkların ve ülkelerin resimli temsilleri bir dereceye kadar gerçeklikle  rt  m   t r. Kural olarak, hiç “egzotik” bir ülkeye gitmemiş sanatçılar, o ülkenin halkını, doğasını, florasını ve faunasını, aktarılan hikayelere ve “duyulara” dayanarak resmetmi lerdir. Bunlar arasında hem idealize edilmiş vah ilerin hem de insan yiyen barbarların korkunç tasvirleri yer almış, Afrika, Asya ve Amerika türleri geliştirilerek basmakalıp sembollerle etiketlenmiştir. “Turquerie”, “Perserie” ve “Chinoiserie” hareketleri Avrupalılara uygun imgeler vermiş, edebiyat, tiyatro ve müzik alanlarında bu tür aktarımlar meydana gelmiştir. Barok’un Uzakdoğu’ya olan ilgisinin bir uzantısı olarak, Yakın Doğu’ya dair egzotik fikirler hızla görsel sanatlara da sı ramı  ve 17. yüzyılın sonları ve 18. Yüzyıl sonlarının “Chinoiserie” modasına benzeyen “Turquerie” modası ortaya çıkmıştır (Tez, s.11, 2015).

Doğu’ya gizemli ve romantik bir şekilde bakanlar, yeni bir ger ekd  ılık yaratmı lardır. Bir yabancı için romantik ve gizemli olan şey, bir yerli için klasik ve apaçıktır; ve hiç kimse Doğu’nun sanatını ya da başka bir sanatı bir merak düzeyinde kaldığı sürece değil olduğu gibi olması gerektiğini gördüğünde anlamaya ba lar. O zaman bunun ince bir başarıyı ya da

⁹ Muhammed ve doktorlarının girişi

eğlence için yapılan bir şeyi temsil etmediğini, tüm bir zihniyeti ve ırksal mirası ifade ettiğini görecektir (Coomaraswamy, 1919).

Doğu'yu, halkını ve coğrafyasını temsil etmeye çalışan gezici ressamların ürettiği görüntüler, bazıları az çok kasıtlı olarak Avrupa'nın sömürgeci siyasi çıkarlarıyla doğrudan bağlantılıydı. Bu tür seyahatlerin etkisi, bu sanatçıların bir araya getirdiği temalarda, manzaralarda, karakterlerde ve tarzlarda görülebilir. Ancak oryantalist temalardan yararlanan ressamlar, Robert Irwin'in (2008) Edward Said'i eleştiren *For Lust of Knowing* adlı eserinde bize anlatacağı gibi, yalnızca tutkular veya meraklarla hareket etmiyordu. Aksine, onların niyetleri sömürge sistemiyle büyük ölçüde uyumluydu ve bölünmez bir şekilde kendi zamanlarının ürünüydü. Bilim insanları ve ordu için olduğu kadar onlar için de, sanatçıların ve seyyahların raporları ve temsilleri, Doğu'da olanın özümsemesini ve tahakküm altına alınmasını kolaylaştırdı (Assunção, Paschoal, 2021).

2.2. 18. ve 19. yy'da Oryantalizm ve Sanat İlişkisi

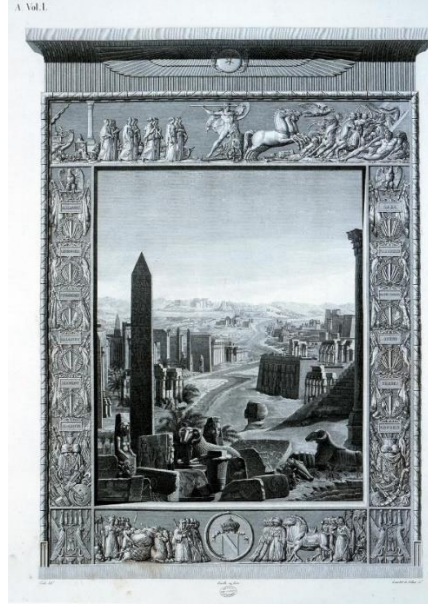
Sömürgelerin bürokratikleşmesi ve Fransa ile İngiltere arasındaki yoğun nüfuz çekişmesi sonucu ortaya çıkan oteller, restoranlar, kara ve deniz güzergahlarının modern demiryolları ve buharlı gemilerle geliştirilmesini kapsayan ulaşım teknolojisi, sömürgeler arasında seyahati kolaylaştırdı. Kuzey Afrika ve Avrupa'ya, özellikle Mısır'a gidiş-dönüş daha kolay bir hale geldi ve bu bölgelere turlar aracılığıyla seyahatler düzenlendi. Bu geziler, büyük şehirlerin endüstriyel ve kentsel gelişimiyle oluşan modern, kaotik ve telaşlı yaşam tarzından bir mola olarak tasarlandı. Genelde gezginler en zengin sınıflardan, Avrupa burjuvazisinin ekonomik ve kültürel seçkinlerindendi. Egzotik yerlere yaptıkları yolculuklar, akranları arasında prestij ve hayranlık nedeni olarak anlaşılan bir sosyal önem faktörü haline geldi (Assunção, Paschoal, 2021).

18. yüzyılda Doğu ve Batı kültürleri arasındaki etkileşimin artmasına paralel olarak Batı'da Doğu kültürüne yönelik ilgi ve merak da arttı. Bu gelişmeler doğrultusunda, o güne kadar kültürü ve yaşam tarzıyla "öteki" olarak kabul edilen Doğu kültürü, özellikle sanatsal çalışmalar ve sahne sanatları sayesinde Batı yaşamına farklı bir renk katmaya başladı ve 'oryantalizm' edebiyat, resim ve müzik alanlarında tartışılmaya ve gündeme gelmeye başladı (Yazar, s. 305, 2022).

Bu yüzyılda gelişen ulaşım imkânları sayesinde deniz aşırı ülkelere seyahat eden ve o güne kadar kendilerine yabancı olan bir kültürle karşılaşan diplomat, tüccar, seyyah ve sanatçıların Batı'ya taşıdıkları Doğu kültürüne ait unsurların yanı sıra, Doğu ve Batı devletleri arasında gelişen üst düzey resmi ilişkilerin etkisi, her iki kültürün birbirini daha yakından tanımasını sağladı. Böylelikle 18. yüzyıla kadar Batı'nın muhayyilesinde şekillenen vahşi ve acımasız Doğu imgesi, bu yüzyılda Doğu-Batı ve özellikle Osmanlı-Batı arasındaki yakın ilişkilere paralel olarak egzotik bir aşk imgesine dönüştü. Bu dönemde özellikle Osmanlı İmparatorluğu, Batı'nın kendisinden farklı ve uzak gördüğü bir kültürün egzotik olgusunu temsil etmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise Napolyon'un Mısır Seferi ile ivme kazanan oryantalist tutum, Doğu'nun hükmedilecek bir 'gerçeklik' olarak algılanmasını sağladı (Yazar, s. 306, 2022).

18. yüzyılın sonlarında eski Mısır bilimine duyulan tutku, Doğu araştırmaları okullarının kurulması ve en önemlisi Napolyon Bonapart'ın 1798'de Mısır'a yaptığı sefer, Doğu'yu kamuoyunun gündemine taşıdı. Baron Dominique Vivant Denon'un antik ve modern Mısır'a ilişkin incelemesinin resimli albümlerinin yanı sıra baron Gros, Anne-Louis Girodet-Trioson ve diğerlerinin Doğu ortamlarındaki Napolyon tarihi resimleri, Oryantalist hareketin temellerini attı. Yunanlıların Türk yönetiminden bağımsızlık mücadelesi, Romantiklerin davalarını benimsemesi, 1830'da Cezayir'in Fransızlar tarafından ele geçirilmesi ve

Delacroix'nin 1832'de Fas'a yaptığı çok ünlü seyahat, tüm bunlar, daha sonra Doğu'ya yolculuk yapacak yüzlerce sanatçıya kapıların ardına kadar açılmasına yardımcı oldu. Gezinler ve evde oturanlar, eserleri için edebi kaynaklara büyük ölçüde güveniyorlardı. Bunlar genellikle Lord Byron'ın Türk destanları, Thomas Moore'un Hint romantizmi "Lala Rookh", Gustav Flaubert'in "Salammbô"su gibi kurgu eserlerdi. Ayrıca Alphonse de Lamartine, Théophile Gautier ve Alexandre Dumas'ın da aralarında bulunduğu etkili yazar ve şairlerin yolculuklarının hikayeleri de vardı (Thornton, 1994).



Görsel 2. 6. A. Girardet, L. Sellier, “Description de l'Égypte”, Ön Kapak, 55x40 cm, Gravür, 1809¹⁰

Seyahat eden grupların başında pitoresk yolculuklar yapan sanatçılar vardı. Bunlar genel olarak genç ruhlu Batılılar olup yüzyılın başlarında Doğu'ya seyahat etmenin gerçekten kahramanca bir görev olduğu ve yiğitlik, cesaret gibi erdemlere sahip olan çoğunluğunu gençlerin oluşturduğu gruptu. Bir diğer grup ilk gezgin ressamı arasında yer alan illüstratörlerdi. Bu grup çoğu profesyonel ressam olmamakla birlikte matbaa ve kitap yayıncıları için çalışan profesyonel topograflardı. Diğer gruplar; profesyonel turistler, İncil Ressamları, sağlık sebepleri yüzünden doktor tavsiyesi ile gidenler, hükümet ajanları ile Batı'nın Doğu'yu bir cinsel özgürlük ve serbestlik yeri olarak görmesinin cezbediciliğiyle seyahat eden heveslilerdi (Ackerman, 1995).

Avrupalı ressam ve yazarlar, Doğu'da klasik ve Hristiyan medeniyetinin İbranice ve Mısır kökenlerindeki tarihsel ve ideolojik köklerini, Batı'nın yüzyıllar boyunca kendi içine aldığı

¹⁰ Mısır'ın Tasviri (Fransız ordusunun seferi sırasında Mısır'da yapılan gözlemler ve araştırmaların bir derlemesi, İmparator Napolyon'un emirleriyle yayınlandı).

Doğu kültürünün unsurlarını yeniden keşfetmeye ve yenilemeye hevesliyidiler. Hem Chateaubriand hem de Burton, ister Kudüs'e ister Mekke'ye olsun, Doğu seferlerine hac yolculuğu olarak baktılar. İncil'deki geçmişin, Kutsal Topraklara veya Mısır'a giden gezginler tarafından deneyimlenebileceği, bu ülkelerin görünüşte değişmeyen manzaralarının çoğunun arketipsel imgelerle dolu olduğu keşfedildi. Bu nedenle, Chateaubriand'ın "Itinéraire" sinde incelediği Ölü Deniz'in kurak vahşi doğası, hala Tanrı'nın kadim gazabıyla tahrip edilmiş durumda, aynı bölgenin Tanrı'nın unuttuğu ıssızlığı, Holman Hunt'ın *The Scapegoat* resminin arka fonunda yine benzer şekilde bir çağrışım yapmaktadır. Benzer şekilde, çölde kervanla geçmenin dehşeti ve heyecanı, Burton'un *Personal Narrative*'inde, Belly'nin *Pélerins allant à La Mecque*'si ya da Guillaumet'in *Le Desert* adlı tablosunda olduğu kadar canlı bir şekilde yeniden yaratılmıştır. Bunun dışında özellikle Anglo-Sakson yazarları, kendilerini yabancı çevrenin gelenek ve göreneklerine hızlı bir şekilde kaptırdılar. Topografik suluboya geleneğindeki Oryantalist yurttaşları gibi (Robert, Lewis, Lear) jeolojik veya mimari detaylara olan bakışları, gelenekleri ve kostümleri titizlikle gözlemlmeleri, daha sonraki Oryantalist yazarlar için ana kaynaklar haline gelecek olan metinler üretmelerini sağladı (Scott, 1988).

Doğu'da araştırma yapan, keşfeden, analiz eden sanatçılar çoğunlukla Fransız ve İngilizdi, büyük imparatorlukların oluşturmadığı diğer Avrupa ülkeleri için Doğu bir hayli uzaktı. Fransız sanatçılar çoğunlukla Akdeniz havzası çevresindeki ülkelere ve İran'a gönderilen askeri, bilimsel veya diplomatik misyonlara bağlıydı (Bu, İngiltere'nin çıkarlarını Afganistan'ın batısına doğru genişletmesini engellemek isteyen Fransa için büyük önem taşıyan bir alandı). Öte yandan İngilizler, esas olarak Mısır (Hindistan İmparatorluğu'na giden kara yolundaki kritik iletişim bağlantısı) ve Filistin üzerinde yoğunlaştı. Bununla birlikte, diğer milletlere nazaran çok daha fazla sayıda İngiliz sanatçı, tek başına ücra, ıssız yerlere gitmeye cesaret etti. İncil ile Doğu arasındaki ilişkiler yalnızca David Wilkie, Holman Hunt ve Frederick Goodall gibi Viktorya dönemi ressamı için değil aynı zamanda Fransız James Tissot ve Hornace Vernet için de çok önemliydi. Esas olarak İncil'le bağlantılı konuları hakkında özgün arka planlar bulmak için seyahat ettiler ve gördükleri insanların jest ve tutumlarının eski zamanlardan kalma olduğuna ikna oldular. Viktorya dönemi İngiltere'sindeki dini canlanma aynı zamanda Antik Mısır'da geçen İncil temalarını da popüler hale getirdi ve Edward Poynter, Sir Lawrence Alma-Tadema ve Edwin Long ayrıntılı tarihi kompozisyonlar çizdi (Thornton, 1994).

Benzer şekilde Oryantalist Salon resmi, özellikle tüm Yakın Doğu'yu farklılaşmamış bir "Şark" olarak bir araya getirmede ve bu Doğulu "öteki" üzerine erotizm ve şiddet fantezilerini yansıtmada kültürel üstünlüğün imalarından yoksun

değildi. Bununla birlikte, birçok Fransız sanatçı, yanlış nedenlerle de olsa, Yakın Doğu halklarına içtenlikle hayranlık duyuyordu. Delacroix'nin (sanatçının yaşamı boyunca Fransa'dan bağımsızlığını korumayı başaran) Faslıların sözde "asil sadeliğine" duyduğu hayranlık gerçektir ve Jean-Jacques Rousseau'nun zamanından bu yana geçerli olan Avrupa medeniyetine yönelik bir eleştiriden kaynaklanıyordu. (Delacroix'nin İslam sanatına ilişkin değerlendirmesi daha az açık fikirliydi) (Rosenthal, 1982).

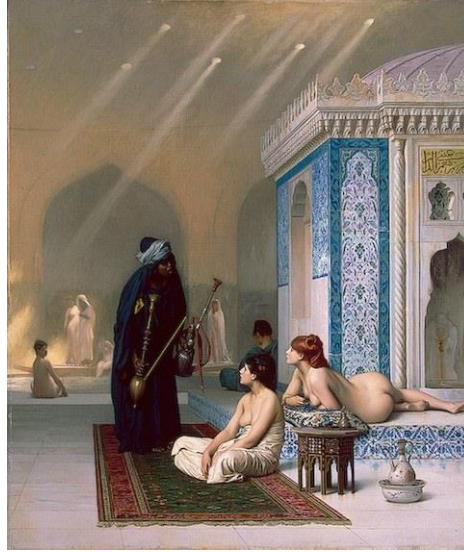
Oryantalizm kavramı ilk kez 19. yüzyıl başlarında Fransızların başlattığı, diğer Batı Avrupalı sanatçılar arasında hızla yayılan bir resim tarzını, üslubunu ifade etmek için kullanılmıştır. Yine 19. yüzyıl ortalarından itibaren bu sanatsal pratik, edebiyattan müziğe, opera ve tiyatrodan mimarlığa birçok alana yayılıp çeşitlilik kazanmıştır. Aynı süreçte kavram tüm bu alanlardaki yapıtların konu ettiği ve Batı'nın "koloni"leştirdiği coğrafyaya ve oradaki toplumlara ilişkin araştırmaları, "Doğu uzmanlığı"nı ve uzmanlarını kapsar hale gelmiştir (Coşkun, 2019).

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki resim ve illüstrasyonları karakterize eden yabancı kültürlerin tasvirleri, Binbir Gece Masalları ve diğer anlatılardaki hikayelerin etkisiyle Romantizm döneminde kökten değişti. Batı dillerinin çoğunda yayınlanan ve pek çok baskıda yer alan görseller, özellikle güzel, açık giyimli genç kadınların resimleri olmak üzere, Doğu yaşamına dair tüm stereotipleri içeriyordu. Büyük sosyal ve politik değişim çağında, Avrupa'nın karmaşık olmayan, zengin ve heyecan verici bir yaşam hayali, buradaki günlük yaşamı nadiren tasvir eden, ancak her şeyden önce neredeyse bir stereotip haline gelen kadın dansçıların temsili olan harem sahnelerinden oluşan birçok eserde tasvir edildi. Özgürlük çağında bile bu resimler duygusal tablolarla olduğu kadar ucuz dergilerde de varlığını sürdürmüştür (Jorgensen, 1997).

Harem ve hamam teması, Doğu'ya giden Batılı Oryantalist sanatçıların sıklıkla işlediği konulardan biridir. Bu konu aynı zamanda sanat tacirleri ve koleksiyonerler tarafından en çok tercih edilen konuların başında gelmektedir. Oryantalist sanatçılar tarafından genellikle erotik bir şekilde ele alınan kadınların yıkandığı harem ve hamam sahneleri, erkeklerin girmesinin yasak olduğu dolayısı ile yazılı kaynaklar referans alınarak üretilmiş eserlerdir ve gerçeği yansıtmaz. Bu sahneler çoğunlukla Batılı yazar ve gezginlerin hayalindeki cinsel fantezilerin bir dışavurumudur (Diğler, Soylu, 2022).

"Oryantalist" Sanatı, "Oryantal" Sanatla karıştırmamak gerekir. Oryantalist Sanat, Avrupalı sanatçının kendi kültürünün içinden gelen bir bakıştan ziyade, alışılmamış bir kültüre bakışı temsil eder. Şaşırtıcı bir ölçüde, on dokuzuncu yüzyıl Fransa'daki çatışan üslup hareketlerinin sanatçıları Doğu'ya karşı benzer tutumlar benimsediler. Bu durum sıklıkla, sanata

yaklaşımlarının taban tabana zıt olduğu varsayılan ressamların (Delacroix ve Ingres, Manet ve Gerome) eserlerinde ilginç bir paralellik yarattı (Rosenthal, 1982).



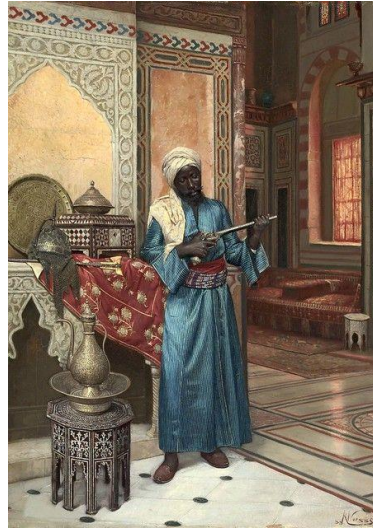
Görsel 2. 7. Jean-Léon Gérôme, “Une piscine dans le harem”, 73x62 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1876¹¹

Açıktır ki Osmanlı kadınları Batı tarafından cinsel (şehvetli odalık), zamansal (modern öncesi bir geçmişe hapsedilmiş zaman dışı bir bölge olarak Doğu), toplumsal (kendini Osmanlı sınıf farklılığını ayırt etmek için, Doğulu kadınlar ya sultanlar ya da köleler olarak resmedilmiş ve kültürel (cahil, tembel harem kadını) olarak resmedilmiştir. Her ne kadar bazı temsiller olumlu olsa da (özellikle Lady Mary Wortley Montagu'nun 1763'te yayımlanan Elçilik Mektupları) Osmanlı kadınları neyle karşı karşıya olduklarını biliyorlardı. Yazarlar özellikle Osmanlı kadınlarının algılandığı bazı Oryantalist stereotiplere meydan okumayı amaçladılar. Ancak kitaplarını satmak için yine bu stereotiplere başvurmuşlar ve bazen kişisel olarak bunlara bağlanmışlardır çünkü stereotipik imgelerin olumlu unsurları (Osmanlı kadınlarının ünlü hayırseverliği gibi) öz imajları açısından önemli olmuştur. Genellikle sömürgeleştirilenlerin öz imajı ile sömürge söylemindeki temsilleri arasındaki uyumsuzluk olarak tanımlanan bu çatışma, postkolonyal teorideki pek çok araştırmanın temelini oluşturmuştur. Yazarların Doğu hakkındaki mevcut bilgilerle etkileşimlerini vurgulamak, normalde harem stereotipindeki aşağılanmış, susturulmuş kadına atfedilmeyen kültürel kodları manipüle etme konusunda

¹¹ Haremde bir yüzme havuzu

bilinçli bir beceriyle Oryantalist kültüre nasıl müdahale edebildiklerini gösteriyor (Lewis, 2004).

Bir arzu nesnesi olan açık tenli Doğulu kadının aksine, Doğulu erkekler genellikle koyu tenli olarak tasvir edilirken, kadınlar davetkar, aptal da olsalar, erkekler Şark’a girişte engel olarak tasvir ediliyor ve değişen derecelerde şiddetle ilişkilendiriliyordu. Gerome'un *Le Garde de Serail* (1859) adlı eseri, çeşitli silahlarla donatılmış ve izleyicinin bakışlarının arkasındaki hareme girmesini engelleyen heybetli siyah bir figürün böyle bir tasviridir. Ludwig Deutsch, *Le Garde Nubien*'de buna benzer bir resim daha çizer; ancak Henri Regnault'nun *Execution sans Judgment Sous les Rois Maures de Granade* (1870) adlı eseri bu resmi bir adım daha ileri götürerek bu figürü, yanında az önce kafasını kestiği adamın cesedi ve kopmuş kafasıyla birlikte üzerindeki kıyafetin kumaşıyla kılıcını temizlerken tasvir eder. Avusturyalı ressam Rudolphe de Oryantalist resmin bu nişine yerleşmiş ve 1888'de yaptığı *Le Garde Harem* de (Görsel 2.8) dahil olmak üzere kendi serisini yaratmıştır (Ali, 2015).



Görsel 2. 8. Rudolf Weiss, “Le Garde du Harem”, 45x31 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1888¹²

Şark kelimesinin sadece kendisi o kadar çok anlık sıfatları çağırıyordu ki (Sarazen, sahtekâr, Binbir Gece Masalları, çöl, dans, odalık, Haçlı Seferi, İncil) bu kadar sansasyonel fazlalığın ötesini, daha katı gerçekliği görebilmek için çok kararlı ve toplanmış bir zihin gerekiyordu. Açıkçası, ortaya çıkan temsillerin tümü zararlı değildi. Doğu ve Batı'daki ortak insanlığı algılayabilen Avrupalı beyinler vardı. W. S. Blunt öyle bir zekaya sahipti ki, kendi

¹² Harem Muhafızı

ulusuna karşı Doğu'nun haklarının sadık bir savunucusuydu. Fromentin, Renoir ve Matisse gibi pek çok ressam Şark'tan heyecan duymuş ve dolayısıyla sanatçı olarak önemli ölçüde zenginleşmişlerdi. Batıda, sömürgeci tasarıları kolaylaştırmak için Doğu'nun her yönünü kaydetme kararlılığı olsa da, aynı zamanda bu ve başka birçok isim Doğu'nun farklı gerçekliğine tarafsız ve içten bir ilgiyle yaklaşmışlardır (Kabbani, 1994).

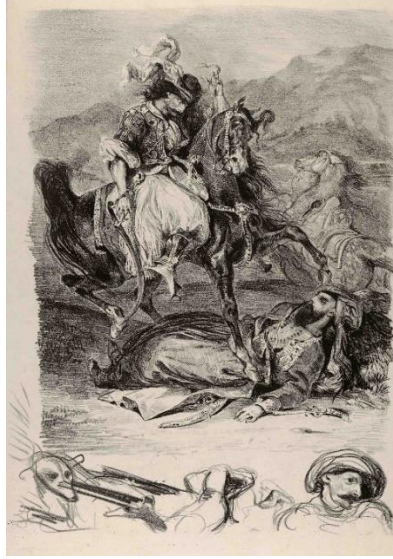
Oryantalist örnekler arasında sayılabilecek Elisabeth Baumann'ın ilk portresi *Odalisque* (Görsel 2.9), belden aşağısı desenli kumaşla örtülü, belirgin yüz hatlarına sahip genç bir kadını canlandırıyor. Aynada kendisine yumuşak bir gülümsemeyle bakarken saçları sıkı örgüler halinde çıplak göğüslerine düşen Odalık'ın sağındaki işlemeli masada birkaç mücevher parçası, küçük bir kibrit kutusu ve kül tablasının üzerinde duran bir sigara tutucusu var. Odalık bir figürün yer aldığı bu tablo, büyük ölçüde on sekizinci yüzyıl erkekleri tarafından yapılan Oryantalist tabloları yansıtsa da diğer odalık tasvirlerden farklı olarak kadının özellikleri güçlü ve belirgindir; omuzları ve kolları oldukça geniştir ve Doğulu kadınları narin ve zayıf olarak sunan çağdaş erkeklerin aksine neredeyse erkeksi bir yapıya sahiptir (McDaniel, 2014).



Görsel 2. 9. Elisabeth A. M. J. Baumann, “*Odalisque*”, 97x75 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1869

Rosenthal'a göre (1982) 19. yüzyıl Oryantalizminin birleştirici özelliği belgesel gerçekçilik çabasıydı. Ancak Oryantalist ressamların çok azı yaşamlarının önemli bir bölümünü Yakın Doğu'da geçirdi ve herhangi birinin buranın kültürünü gerçekten iyi tanıyıp tanımadığı sorgulanabilir. Oryantalizm, Romantik kaçışın bir yönüydü ve Romantizm gücünü kaybettikten sonra da uzun süre gelişmeye devam etti çünkü Yakın Doğu yüzyıl boyunca huzursuz ve maceraperest ruhlular için bir kaçış yeri olmayı sürdürdü.

Oryantalist sanatın aşırı duygusallık ve şiddet ifadelerine indirgenmemesi gerektiğini belirten Metmari (s. 48, 2018) Doğu'nun çarpıtılmış bir imgesini sunan pek çok oryantalist olduğu gibi, onu iyi bir ışık altında temsil eden pek çok oryantalist de olduğunu belirtmiştir. Yine de, bu tür sanat eserlerinin ve girişimlerin etkisi, Oryantalist meta-anlatıların hakim biçimleri tarafından göz ardı edilmekte veya ortadan kaldırılmaktadır.



Görsel 2. 10. Eugène Delacroix, “Gevecht tussen Giaour en Pasja”, 40x27 cm, Litografi, 1827¹³

Gerçekten de nedenleri ne olursa olsun, sanatçıların on dokuzuncu yüzyılda Yakın Doğu ve Kuzey Afrika'yı keşfetmeyi seçmeleri, geniş bir resimsel motif deposu açmış ve Batılı sanatsal öğrenimlerinin geleneklerine bir meydan okuma sunmuştur. Stevens’a göre (s. 22, 1984) iki kültür arasındaki bu karşılaşmadan ortaya çıkan neredeyse tüm resimler, bu yabancı topraklara duyulan bir coşkuyu dile getirmekte, onların ihtişamına, büyüüne ve güçlü cazibesine tanıklık etmektedir.

Oryantalist resmin kültürel rolünü gerçekten ölçmek istiyorsak, Said'in Oryantalizm'inin ateşlediği iktidar ve kültür tartışmalarının ortaya attığı bazı temel sorulara geri dönmemiz ve görsel imgenin bu tartışmalardaki özel rolünü anlamaya çalışmamız gerekecektir; özellikle de kendi görüşümüzün kapsamı ve özgürlüğüne dair hissimizin kısmen başkalarına zıt bir engellenmiş görsellik atfederek üretilmesi gibi. Diğer alanlarda olduğu gibi burada da imgelerin sadece fikirleri temsil eden değil, fikir üreten unsurlar olarak görülmesi gerekir (Tromans, s. 170, 2010).

¹³ Gavur ve Paşa arasındaki kavga

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ORYANTALİST GRAVÜRLERDE OSMANLI KENT VE TOPLUM TASVİRLERİ

3.1. Erken Modern Dönem Türk Algısı ve Osmanlı Tasvirleri

On altıncı yüzyılda Türkler ya da Osmanlı İmparatorluğu'nun İslami sakinleri, Kuzey ve Orta Avrupa'nın Hristiyan bölgelerinde korku ve hayranlık kaynağı olurlar. Osmanlı orduları Kutsal Roma İmparatorluğu'nun Almanca konuşulan topraklarına yaklaştıkça, İslam ve Osmanlı Türkü Reform ve Karşı-Reform söylemlerinde kendilerine yer bulur. Kutsal Roma ve Osmanlı İmparatorlukları arasında diplomasi ve skolastik araştırmalar yoluyla artan temasın ardından, genellikle teolojik eğitim almış hümanistler tarafından, Türk, Osmanlı İmparatorluğu ve İslam hakkında daha incelikli fikirler geliştirilmiştir. Bu dönemde üretilen metinler, ilgili baskılarla birlikte, broşürlerde, haber broşürlerinde, ansiklopedilerde, kostüm çalışmalarında ve sanatsal baskılarda yer almıştır (Colding, s. 1, 2014).

Hareketli yazının icat edildiği ve Avrupa'da başlıca iletişim araçları olarak ağaç baskı ve gravürün ortaya çıktığı dönemde öncelikle Osmanlı Türklerine ve onların Balkanlar, Orta Avrupa ve Akdeniz'deki fetihlerine odaklanan Doğu ve Batı arasındaki siyasi/dinsel çatışmalar, Avrupa medeniyetinde *Turkengefahr* olarak adlandırılan yaygın bir endişeye ve bu Türk tehlikesi sanat alanında alışılmadık imgelerin ortaya çıkmasına yol açar. Örneğin, Türk savaşçılar popüler sırlı İtalyan mayolika seramiklerinin dekorasyonunda ortak bir unsur oluşturmuş, Türklerin Avrupalılara karşı işlediği iddia edilen zulümler Almanya'da *Flugschriften* adlı bir popüler edebiyat türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. İslam tehdidi doruk noktasındayken ve Türkler Toulon ve Otranto gibi çeşitli yerlere yerleşmişken, Sultan Deccal ile bir tutulmuş ve Avrupalı sanatçılar sarıgı dini resimlerde, Beytullahim'de Masumların katledilmesini emreden sarıklı Hiroses'ten İsa'nın Çilesi'nde çarmıhı kuşatan sarıklı Yahudilere kadar her türlü *personae non gratae*'yi tanımlamak için kullanmışlardır (Denny s. 265, 1983).

Rönesans döneminde, çoğunlukla Batı'nın "uygarlık" normlarına uymayan kişi ya da ülkeleri kapsayan yeni bir ayırım yapılmıştır. Bunun tipik bir örneği, görünüşte yabancı örf ve adetleriyle "büyük düşman" Osmanlı İmparatorluğu olmuştur. Yüzyıllar boyunca, bu tehditkâr dünyaya giden Batılı gezginler İslam'ı ve "Türk zalimliğini" kınamaya devam etmişler, ancak "sofistike" Avrupa davranışıyla eşleşen nitelikleri kabul etmek zorunda kalmışlardır. Okuryazarlık, eğitim, öz disiplin, barış zamanında olduğu kadar savaşlarda da

insan emeğinin rasyonel kullanımı, güçlü bir hükümet ve yasalarına saygı, Osmanlı dünyasını esasen tanıdık bir varlık haline getirmiştir. Yine de diplomatlar, tüccarlar, casuslar ya da Hristiyan esirler olarak Osmanlı dünyasına giren talihsizler, tanık oldukları etkileyici başarıları isteksizce de olsa övmeye nadiren izin vermişlerdir. Aynı zamanda Avrupa'nın hayatta kalmak için Türklerle savaşmasına rağmen, Avrupa söyleminin her zaman bir üstünlük duygusunu yansıtmaya da dikkat çekici unsurlardan birisi olmuştur (Birnbaum, s. 379, 2006).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde, çok sayıda eğitimli Batı Avrupalı elit; diplomat, akademisyen, sanatçı ve coğrafyacı olarak Osmanlı İmparatorluğu'na seyahat eder. Tanımı gereği, antikacı gezgin, geçmişin kalıntılarıyla karşılaşmasını gelecek kuşakların yararına belgeleyen bir kişidir ve bu nedenle gezgin antikacıların Doğu'daki deneyimlerine dayanan yeni bir sanat ve edebiyatı basılı hale getirmeleri şaşırtıcı olmamıştır. Bu gezginler, yürütülmekte olan antik projelerin çeşitliliğini göstermek ve eserlerinin temsil ettiği metin, resim ve bu ikisinin birleşimi şeklindeki çeşitli ifade türlerini karşılaştırmak amacıyla seçilmiş, ayrıca bu antikacılar tarafından üretilen kitaplar ve baskıresimler geniş bir malzeme yelpazesini kapsamış ve Levant'taki seyahatleri sırasında karşılaştıkları birçok farklı halk ve yer hakkındaki izlenimlerini içermiştir (Wunder, s. 92, 2003).

Bu dönemde bir diğer önemli gelişme baskı medyumunun sahip olduğu potansiyelin (16. yy'ın başlarında) tam anlamıyla kullanılmaya başlanmış olmasıdır. Baskılar, diğer sanat eserlerine dahil edilebilecek motiflerin (her pozisyonundaki figürler, mimari modeller, süsleme tasarımları) tükenmez bir kaynağı olarak çizilmiş Orta Çağ model kitaplarının yerini almıştır. Rönesans'ın klasik antikiteyi yeniden canlandırması, Antik Roma yapıları ve heykeltıraşlığı hakkındaki bilgileri tüm Avrupa'ya yayan baskılar tarafından körüklenmiştir. Baskılar, sanatçıların ister klasik Antik Çağ, ister büyü ve büyücülük hikayeleri, ister günlük yaşam manzarası ya da fantastik hayaller olsun, kendi ilgi alanlarını keşfetmeleri için yeni bir çıkış noktası sağlamıştır. Ağaç baskılar ve gravürler aynı zamanda ressamın icatlarını duyurmuş, yeni üsluplar hakkında bilgi yaymış ve üslup karşılaştırmalarını kolaylaştırmıştır ([http-6](http://6)).

Baskı aracının kendisini oldukça Avrupalı ve Osmanlı olmayan bir sanat biçimi olarak tanımlayan Blandford, baskı kültürünün yükselişinin Konstantinopolis'in 15. yüzyılın ortalarında Osmanlıların eline geçmesiyle aynı döneme denk geldiğini belirtir. İncil Avrupa'da basılan ilk kitaptır ve özellikle Reformasyon döneminde Hristiyanlık içinde baskı kullanımı oldukça yaygındır. Dini çalkantılar ve yeni baskı teknolojisi 16.

yüzyılın başında İncil üretiminde büyük bir artışa yol açar. Bununla birlikte, ilk basılı broşür, Hristiyanlığı teşvik etmek için basılı materyallerin kullanımıyla uyumlu olan bir Türk karşıtı propaganda parçası olmuştur (http-7).



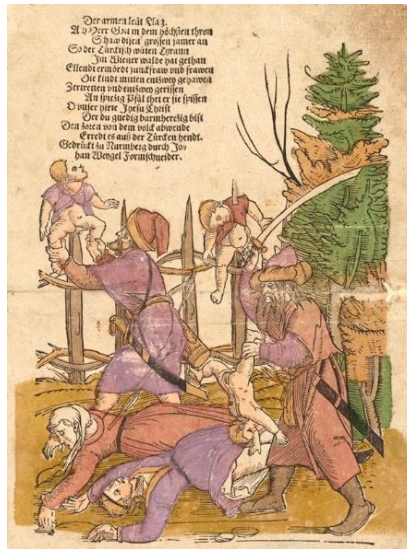
Görsel 3. 1. Lucas Cranach, “The Turkish Siege of Vienna as Revelation”, Ağaç Baskı, 1530¹⁴

Gösterişli bir sarık ve devasa bir bıyık takan, hilal bayrağı sallayan ve Hristiyan bebekleri kazığa oturtmak için mızrak taşıyan korkunç atlı Türk savaşçısı, baskı teknolojisinin yükselişinin on beşinci yüzyılın ortalarında Konstantinopolis'in düşüşüyle aynı zamana denk gelmesiyle birlikte basılı sayfalarda boy göstermeye başlar. Avrupa'da basılan ilk broşür aslında Konstantinopolis'in Türkler tarafından alınmasından on dokuz ay sonra üretilen bir Türk karşıtı propaganda eseridir. On altıncı yüzyıla gelindiğinde, halkın Türklerle ilgili görüşlerini bildiren muazzam bir basılı materyal (kehanetler, uyarılar, vaazlar ve telaşlandırıcı haberler) dolaşıma girmiş, Avrupa'daki panik, güncel olaylarla birlikte inişli çıkışlı bir seyir izleyerek, 1529 Viyana kuşatmasıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Ertesi yıl basılan Lutherci Yeni Ahit'in bir baskısında, Lucas Cranach'ın atölyesinden çıkan illüstrasyonlar Viyana trajedisini Vahiy kehanetiyle birleştirmiş; zira Türk ordusu bir meleğin borusuyla serbest bırakılmış ve sonunda harap olmuş Viyana surlarının hemen dışındaki ateşli bir uçuruma sürülene kadar tüm insanların

¹⁴ Vahiy Olarak Türklerin Viyana Kuşatması

üçte birini ezip geçerken tasvir edilmiştir. 1520'lerin sonlarına gelindiğinde, Türk tehdidi kelimenin tam anlamıyla dünyanın sonu olarak görülmeye başlanmıştır (Wunder, s. 93, 2003).

Askeri şiddetin bu şok edici görsel örnekleri, Hristiyan Avrupa ile İslam inancına sahip Osmanlı İmparatorluğu'nun 15-17. yüzyıl savaşının en güçlü görsel ifadeleri arasında yerini alır. İçgüdülere ve duygulara hitap eden, korku yayan propagandacı tasvirler, Avrupa'ya saldıran barbar, zalim "eski düşman"ın şeytani imajını pekiştirmede önemli bir rol oynamıştır. Hristiyan propagandasındaki tasvirler, Türkleri toplumun en masum ve savunmasız üyelerine zarar verirken göstererek, Türklerin ahlaksız ve vicdansız olduklarını ima etmişlerdir (http-8).



Görsel 3. 2. Hans Weigel, “Der armen leut klag..”, Ağaç baskı, 29x22 cm, yaklaşık 1530¹⁵

16. yüzyılda, örneğin çocukları öldüren Türkleri tasvir eden birçok baskı bulunmaktadır (Görsel 3.2). Bu tasvirler, kendi çağlarında muhtemelen önemli ahlaki etkilere sahip olan ve günümüz izleyicisi için de dehşet verici olan eserlerdir. Örneğin, 1529 Viyana kuşatmasıyla ilişkilendirilen bir ağaç baskı, Türkler tarafından kazığa çekilen çocukları tasvir eder (http-8).

Bununla birlikte 15. yüzyıl sonlarında Albrecht Dürer, eserlerinde bir Osmanlı'yı tasvir eden ilk baskı sanatçılarından biri olmuştur. İstanbul'a gitmemiş olsa da Dürer, ilk

¹⁵ "Türkler" *Turcica* edebiyatında sıklıkla çocuk katili ve kadın tecavüzcüsü olarak tasvir edilmiştir: Kazığa oturtulmuş ya da kılıçla ikiye bölünmüş çocuk motifi, Hristiyan ikonografisinin etkisini açıkça gösterir ve Beytüllahim'deki çocuk katliamıyla benzerlikler yaratmayı amaçlar.

seyahatini 1494-5'te İtalya'ya, özellikle de Venedik'e yapmış ve burada Gentile Bellini ve onun İstanbul sonrası çalışmalarıyla temasa geçmiştir. Bu temas Dürer'in eserlerinde açıkça görülmektedir çünkü orada bulunduğu süre içinde Gentile Bellini'nin San Marco Meydanı'nda Alay tablosunun arka planındaki üç figürün kopyası olan *Three Orientals* (Görsel 3.3) çizimini tamamlamıştır. Bu figürler, resmin geri kalanını dolduran İtalyanların daha dar giysileriyle tezat oluşturan sarıkları ve uzun, bol cüppeleri nedeniyle Osmanlı olarak tanımlanabilir ([http-7](http://7)).



Görsel 3. 3. Albrecht Dürer, “Three Orientals”, Siyah ve kahverengi mürekkep, 30x19 cm, Suluboya, 1496-97

Smith’e göre (2015) on altıncı yüzyıl tarihçileri, hümanistleri ve akademisyenleri Osmanlı Türkleri hakkındaki bilgilerini genişletmek için çeşitli kaynaklardan yararlanmışlardır. Bu kaynaklar arasında klasik eserler, İncil metinleri ve genişleyen Osmanlı İmparatorluğu'ndan kaçan esirlerin yanı sıra diplomatlar tarafından getirilen hikâyeler de yer almıştır. Birçok sanatçı, Türkler ve Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili çeşitli türlerde eserler üretmiş ve bunlar genellikle illüstrasyondan ziyade bazen edebi olmak üzere farklı bağlamlarda yeniden kullanılmıştır. Kronikler ve kostüm kitapları gibi ansiklopedik eserlerde yer alan daha sonraki baskılar, Türklerin artan dünya bilgisi içindeki yerini yorumlamıştır.

Osmanlı sanatçıları ve Avrupalı gezginler tarafından Yakın Doğu'da üretilen ve Kuzey Avrupa'ya getirilen kostüm albümleri, daha önceki basılı seyahat eserlerinin yanı sıra basılı ansiklopedik kostüm kitaplarının en önemli kaynakları arasında olmuştur. Yine de bu resimler, bu yeni bağlam ve ortama uyacak şekilde genişletilmiş ve değiştirilmiştir.

Örneğin, *Habitus Praecipuorum Populorum*'da yer alan ve çeşitli toplumsal gruplardan insanları bir arada otururken ve yemek yerken gösteren grup halinde yemek yiyen Türkler sahnesinde bu durum görülebilir (Görsel 3.4). Yüksek rütbeli askeri yetkililer börk ya da diğer yeniçeri başlıklarını takabilir ve aynı zamanda eşdeğer rütbedeki sarıklı sivil ileri gelenlerle yemek yerken bulunabilir. Ancak bu sahnede sarıklı erkekler, yeniçeriler ve hatta bir kadın da yer almaktadır; oysa ne Osmanlı tasvirlerinde ne de Avrupa seyahat edebiyatında karma sosyal ortamlar tasvir edilmiştir (Smith, s. 43, 2013).



Görsel 3. 4. Hans Weigel, “*Sic Turcae Discumbunt In Solo Super..*”, 18x16 cm, Ağaç Baskı, 1577¹⁶

Yazılı tanıklıkların yanı sıra çizimler, yüzyıllar boyunca İmparatorluk yaşamının görsel kayıtları olarak hizmet etmiştir. Osmanlı dünyasının sanatsal açıdan büyük bir ilgi uyandırdığı bu dönemde, Osmanlıların yaşamının resimli kayıtlarına, dolayısıyla Avrupa'daki seçkin toplulukların üyelerinden alınan siparişlerde bir artış oluşmuştur. Önemli devlet adamları ve asilzadeler, kütüphanelerinde ya da dolaplarında saklamak üzere merak objesi olarak ya da yabancı veya egzotik yerlere yaptıkları seyahatleri belgeleyen hatıra eşyaları olarak bu tür anıları (momentos) sık sık sipariş etmişlerdir. Oldukça riskli ve tehlikeli olan bu tür yolculuklara duyulan özel ilgi, diğer halkların kültürleri ve gelenekleri hakkındaki bilgi eksikliğinden kaynaklanmıştır. Başka bir halkı tasvir etmenin doğasında var olan kültürel yanlış anlama engeli, bireysel gezginlerin kişisel vizyonlarını ifade eden ve olağanüstü buluşma deneyimlerini belgeleyen

¹⁶ Türkler yemek yerken yere serilmiş halıların üzerine uzanırlar

temsillerinin çeşitliliği sayesinde aşılabilmektedir. En popüler destinasyonlardan biri de Osmanlıların dünyası olmuştur (Nefedova, s. 113, 2015).

On altıncı yüzyıl kitaplarının illüstrasyonları düşünüldüğünde, kolay ve mantıklı bir varsayım, belirli bir baskının tüm kopyalarının aynı çizimleri taşıdığıdır. Gerçekten de bu tür durumlar, illüstrasyonların o zamanlar yaygın olan ağaç baskı yöntemiyle basıldığı durumlarda olasıdır. Sert ağaçtan kalın bloklar halinde kesilen ağaç baskılar, metin için kullanılan yazı karakteriyle birlikte (kabartma olarak) ayarlanıp basılmakla kalmıyor, aynı zamanda bir matbaacının baskı makinesinin basıncına da kolayca dayanabiliyordu. Böylece, sonraki birkaç baskıda olmasa bile, metnin bütün bir baskısının ilk sayfasından son sayfasına kadar istenen görüntünün esasen tek tip baskılarını sağlayabiliyorlardı (Bowen, s. 3, 2003).



Görsel 3. 5. Jan Swart Van Groningen, “Drei orientalische Reiter mit Oboen und Trompete“, 21x15 cm, Gravür, 1530¹⁷

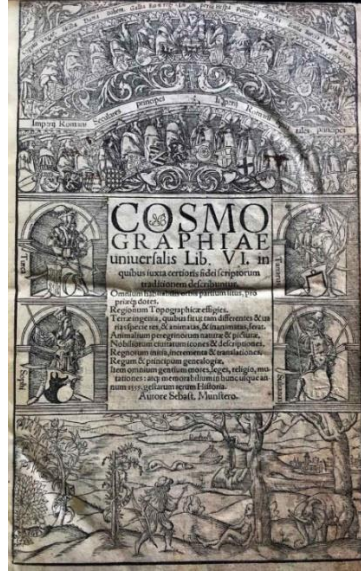
Tütüncü&Erdem’e göre (s. 10, 2020) yazılı tanıklıklarla birlikte baskılar yüzyıllar boyunca İmparatorluktaki yaşamın görsel kayıtları olarak hizmet etmiştir. Osmanlı dünyası sanatsal açıdan büyük ilgi uyandırmış ve Osmanlıların yaşamına dair resimli kayıtlara yönelik talep artarak Avrupa’daki seçkin toplulukların üyelerinden siparişler gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu gibi egzotik olana doğru yapılan riskli yolculuklara duyulan özel ilgi, diğer halkların kültürleri ve gelenekleri hakkındaki bilgi eksikliği tarafından önceden belirlenmiştir. Diğer insanları tasvir etmenin doğasında var olan kültürel yanlış anlama engeli, bireysel gezginlerin kişisel vizyonlarını ifade eden ve olağanüstü buluşma deneyimlerini belgeleyen temsillerinin çeşitliliği ile aşılmıştır.

¹⁷ Obua ve trompet çalan üç Oryantal binici

İster tek tek baskılar şeklinde olsun, ister basılı kitapların bir parçası olarak, gravürler potansiyel alıcıların belirli bir kesimine hitap etmiştir. Genel olarak, 16. yüzyıl başlarında basılan resimler, her biri belirli bir hedef müşteri grubuyla bağlantılı olan iki pazara ayrılabilir. Bunlardan ilk pazarı orta sınıf müşteriler tarafından ibadet objeleri ve duvar süslemeleri gibi diğer evsel amaçlar için satın alınan seri üretim ağaç baskı levhaları, ikinci pazarı ise hümanistler ve entelektüeller, zengin tüccarlar ve aristokrat patronlar gibi koleksiyoncular ve sosyal seçkinler tarafından aranan, üstün estetik ve teknik özelliklere sahip yüksek kaliteli sanatçı baskıları ve kitapları oluşturur (Box, 2014, s. 37).

Dönem içerisinde ticari ve kültürel alışveriş devam ederken Avrupa ile Doğu Akdeniz arasındaki ilişkiler giderek daha karmaşık hale gelmiş, bölge sakinleriyle doğrudan temas kurabilecek konumda olan tüccarlar ve özellikle de diplomatlar, on altıncı yüzyılın ortalarında büyük başarı kazanmaya başlayan "dei costumi e delle abitudini dei popoli del mondo"¹⁸ konulu literatürde Avrupa'ya yayılan eskizleri ve tanımlıkları yavaş yavaş toplamaya başlamışlardır. Zengin ve çeşitli bir üretim bağlamında, ilk olarak 1544'te Köln'de, 1558 ve 1575'te de İtalyanca olarak yayınlanan *Cosmographia* (Görsel 3.6) adlı kitabında dünyayı tasvir eden Alman kartograf ve kozmograf Sebastian Münster'in (1488-1552) eseri, yüz yıl içinde yirmi dört baskı yaparak on altıncı yüzyılın en popüler ve başarılı kitaplarından biri haline gelmiştir. Bu eserin kayda değer ticari başarısı, kısmen diğerlerinin yanı sıra Genç Hans Holbein, Urs Graf, Hans Rudolph Manuel Deutsch ve David Kandel'in gravürlerinden ve sosyal, bölgesel ve mesleki farklılıkları araştıran ve daha "egzotik" ve fantastik örnekleri içeren en çeşitli biçimlerdeki giysi tanımlarından kaynaklanmıştır (Rulli, s. 134, 2021).

¹⁸ Dünya halklarının gelenek ve alışkanlıkları



Görsel 3. 6. Sebastian Münster, “Cosmographia”, Ahşap oyma resimlerle basılmış kitap, 1544

Gelenek ve göreneklerin tasvirlerini ayrıntılı bir biçimde ele alan Münster, Osmanlı İmparatorluğu'na ayrılan bölümde, dinlerinin emirlerini titizlikle yerine getiren 'Türk halkının' vahşi ve küçümseyici doğasını anlatır ve böylece sayısız efsanevi anlatıyı besler: *Derin ve tehlikeli nehirlerde yüzerler, sarp dağları aşarlar [...] hayatlarını umursamazlar, sadece itaat ederler.* Daha sonra Türk ordusundaki askerleri tarif eder: *eyerlerde veya dizginlerde gereksiz süslemeler veya abartılar kullanmazlar.* Camii'leri insanların yalınayak, yün kilimlerle kaplı zeminlerde yürüdükleri ve oturdukları yer olarak tasvir eden yazar Türk'lerin diğer alışkanlarından şu şekilde bahseder:

Erkekler ve kadınlar geniş ve uzun elbiseler kullanırlar, böylece doğanın ihtiyaçlarına göre eğildiklerinde namussuz yerlerini göstermezler ve yaptıkları görülmez. Erkekler kadınlar gibi dizlerini bükerek idrar yaparlar ve ayakta idrar yapan kişi deli ve kafir olarak tanınır. Şarap içmezler çünkü yasaları onu her türlü günahın tohumu ve pislik olarak görür. Yine de üzüm yerler ve çok içerler. Domuz eti, kanı ya da kendi ölü hayvanlarının etini yemezler, bunun dışında her türlü yiyeceği yerler (Rulli, s. 135, 2021).

Ahret inancını, oruç ve yiyecekler konusunu, sünnet uygulamasını ve ölü ritüelleri gibi konuları da ele alan eser aynı zamanda Batı'daki Türk imajını ve Hristiyanlara yönelik davranışları da incelemiş, "Re dei Turchi" ve "Imprese particolari dei loro Imperatori" gibi eserlerin izini sürerek hümanist Paolo Giovio'nun eserlerine atıfta bulunmuştur. Münster'in çalışması ayrıca Paolo Giovio'nun portre koleksiyonuna yer vererek, geleneksel Hristiyan/Kâfir karşıtlığından kaçınan bir perspektif sunmuştur (Rulli, s. 137, 2021).

Münster'in dışında bir grup eğitimli Avrupalı elit, on altıncı yüzyılda, diplomatik, bilimsel ve ticari girişimler için İstanbul'u ziyaret etmiştir. Ortak bir antikacılık kültürünü paylaşan bu grubun Doğu'nun antikalarına duydukları tutku Türk ve Osmanlı Konstantinopolis'ine dair anlatıları şekillendirmiştir. Gezgin antikacılar Augier Ghislain de Busbecq, Pierre Gilles, Melchior Lorck, Pieter Coecke van Aelst ve Nicholas de Nicolay, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk elden deneyimlerine dayanarak, Türkleri ya eski eserlerin düşmanı ya da alternatif olarak geçmişin kalıntıları gibi ebedi, egzotik bir nesne olarak tasvir etmek için geleneksel Rönesans türlerini (şehir anısı, şehir manzarası, historia resmi ve kostüm kitabı gibi) kullandıkları çeşitli basılı eserler ürettirler. Lorck, Coecke ve Nicolay başta olmak üzere bazı antikacı seyyahlar Türkler arasında var olan çeşitliliği ortaya koyarken, Osmanlı İmparatorluğu'na dair on altıncı yüzyıl antikacılarının anlatılarının nihai etkisi Batı'nın Doğu'ya dair farklılık algısını derinleştirmek oldu (Wunder, s. 89, 2003).

Bu seyyahlar arasında Pieter Coecke van Aelst'in *Customs and Fashions of the Turks* (Türklerin Gelenek ve Göreneği) adlı eserinde yer alan, gerçek yaşamdan alınmış resimlerin çevirisi önemli bir yere sahiptir. Bir duvar halısı dokumacısının oğlu olan ressam ve desinatör Aelst, 1533 yılında, bir dizi "moda" duvar halısı için ilham bulmak amacıyla Kutsal Roma İmparatorluğu elçisiyle birlikte İstanbul'a uzun bir yolculuk yapar (Rulli, s. 138, 2021).

3.1.1. Louis Danet'in Gravürleri Eşliğinde Nicolay'ın Şark'a Yolculuğu

1517 yılında dünyaya gelen Nicolay, Fransa'yı ilk kez askerlik göreviyle terk eder ve on altı yıl boyunca ordu ve donanma ile Avrupa'nın çeşitli yerlerini gezip görme fırsatını yakalar. Bu gezilerin dönüşünde II. Henry'nin coğrafyacısı ve mabeyincisi olarak atanan Nicolas çeşitli hizmetlerinden dolayı "Arfeuille Kontu" unvanına erişir. 1546 yılında İngiliz amirali Lord Dudley'nin daveti üzerine İngiltere'ye giden seyyah, orada yaptığı bir çeviri olan "İskoçya Kralı V. James'in Hayatı ve Ölümü" ile "Denizcilik Sanatı" üzerine yazdığı kitaplar ile tanınmaya başlar (Gandjei, s. 572, 1989).

Nicolas de Nicolay, 1551 yazında, II. Henry'nin Osmanlı sarayındaki elçisi d'Aramon Sörü Gabriel de Luels'e İstanbul'a yaptığı görevinde eşlik eder. Babıali'ye yapılan bu ziyaretin amacı, Fransa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki stratejik ittifakı yeniden canlandırmak ve Kanuni Sultan Süleyman'ı İtalya ve Kuzey Afrika'da V. Charles'ın birliklerine karşı mücadelede güçlerini birleştirmeye ikna etmektir. II. Henry, Nicolay'ın yeteneklerinden emin olduğu için elçiyle birlikte İstanbul'a gitmesini ister. 1542'de Perpignan kuşatması sırasında veliaht Henry ile birlikte savaştığından beri, kraliyetin hizmetinde Avrupa'nın dört bir yanını dolaşmış ve diplomat, haritacı, askeri stratejist ve casus olarak kendini ispat etmiştir. Nicolay, daha sonra seyahati sırasında karşılaşıacağı yerleri ve insanları gözlemlemek ve rapor etmek üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentine gitmiştir (Keller, s. 18, 2008).



Görsel 3. 7. N. de Nicolay, "Les Quatre Premiers..", İç Kapak, 17x12 cm, Gravür, 1568

Nicolay'ın 1552'de İstanbul'dan dönüşü ile Şark gözlemlerinin ilk yayını olan *Les Quatre Premiers Livres des navigations et peregrinations orientales*'in¹⁹ (Görsel 3.7) Guillaume Rouillé tarafından 1567'de Lyon'da basılması arasında yaklaşık on beş yıl

¹⁹ Doğu Gezileri ve Seyahatlerinin İlk Dört Kitabı

kadar bir süre geçer. Nicolay, kitabını Charles IX'a ithaf ederken bu gecikme için çeşitli nedenler gösterir. Fransa'nın ilk kapsamlı atlası üzerindeki çalışmalarının *Navigations*'ı zamanında bitirmesine engel olduğunu ima eder. Ayrıca Nicolay, "peu de scavoit et suffisance (quant aux lettres)" ifadesinin eserini daha önce yayınlamasına engel olduğunu, çünkü bilgi eksikliğinin okuyucuları tarafından alaya alınma "tehlikesine" yol açacağını iddia etmiştir (Keller, s. 18, 2008).

Guillaume Rouille tarafından 1567'de basılan eser, 1556 ayrıcalığında ilan edilen ve Ekim 1555 sözleşmesiyle kısmen ortaya çıkan projeden önemli ölçüde farklıdır. Bu belgeler karşılaştırıldığında, Louis Danet'ten sipariş edilen plakaların aslında sadece Levant'taki kıyafet çeşitliliğini ele alacak olan eserin ilk kitabını (veya kitaplarını) resimlemek için tasarlandığı anlaşılmaktadır. Öte yandan, aynı ayrıcalıkta sözü edilen ve şüphesiz daha sonraki kitaplar için ayrılmış olan coğrafi ve kozmografik haritalar ile kent görünüşleri bu kitapta yer almadığı gibi, Ronsard'ın yazarın erdemlerini övdüğü ve esere giriş niteliği taşıyan uzun ağıtında sözünü ettiği anıt, liman ve nehir çizimleri de yer almamaktadır. Sonuç olarak, coğrafya, arkeoloji ve tahkimat gibi çeşitli konularda zengin gözlemler içeren bu kitap, ilginç bir şekilde sadece kıyafet tasvirleriyle resmedilmiştir. Ayrıca, konuları metodik olarak gruplandırmayı amaçlayan ve ilan edilen plan ile yazarın anlatımını tamamen kronolojik ve topografik bir düzende geliştirdiği son olarak benimsenen plan arasında da dikkate değer farklılıklar vardır (Grodecki, s. 350, 1974).



Görsel 3. 8. Louis Danet, "Gli ubbriachi, Azamoglan, Levantino, Azappi", 35x23 cm, Gravür, 1580²⁰

²⁰ Sarhoşlar (Azamoğlan, Levantino, Azappi)

Nicolay, Navigations'ın önsözünde seyahat etmenin hem insan doğasının bir parçası hem de özünde siyasi olduğunu öne sürer. Seyahat etme ve dünyayı keşfetme güdüsü, Tanrı'nın insanlara onları yeryüzündeki diğer canlılardan ayırmak için verdiği bir içgüdüden kaynaklanmaktadır. Nicolay, Plinius'un Tarihi'nin bir bölümüne atıfta bulunarak, farklı türlerin nasıl dünyanın yalnızca belirli bölgelerinde ortaya çıktığını ve yalnızca belirli iklimlerde hayatta kalabildiğini ortaya koymaktadır. Ona göre insan, her zaman, tüm dünyayı evi haline getirebilir (Keller, s. 19, 2008).

Eserinde keşfetme içgüdüğü ile bilme isteği arasında sıkı bir bağ kuran Nicolay'a göre bunların her ikisi de dünyayı ve yaratıklarını insan iradesine, aklına ve girişimine tabi kılmaya yönelik ilahi planın kurucu parçalarıdır. Bununla birlikte, insanın yeryüzünün tüm parçalarının efendisi olmaya yazgılı olduğu fikrinin bütünlüğü Nicolay'a ürkütücü geliyor olmalı ki, bu fikrin meşruiyetini Zebur'dan on satırla desteklemek zorunda hissetmiştir. Yine de seyahat, insan dünyasının ve onun ilahi düzeninin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmüştür. Akılla yakından ilişkili olan seyahat, insanı diğer tüm varlıklardan ayırır ve esas olarak tek bir amaca hizmet eder: tüm dünyaya sahip olmak ve insanın onun üzerindeki gücünü onaylamak ve genişletmek (Keller, s. 20, 2008).



Görsel 3. 9. Louis Danet, “Religioso Turco”, 33x21 cm, Gravür, 1580²¹

Avrupa'da Osmanlı ve İslam dünyasındaki günlük yaşamı anlatan ilk eserlerden biri olan *Navigations*'ın bir bölümünde, Nicolay, hayvanlar arasında münzevi bir hayat süren dindar Türkler'den (Görsel 3.9) şöyle bahseder:

²¹ Uzun süre vahşi hayvanların arasında yaşadığı için onları evcilleştirebilen Müslüman münzevi

Bunlar köy ve kentlerde, duvarları öküz, keçi, geyik, ayı, kurt gibi türlü vahşi hayvan postlarıyla kaplı dükkanlarda yaşar, duvarlara bu hayvanların boynuzlarını ve birçok yağ kandili asarlar. Bu kutsal odanın ortasında, yeşil bir bezle örtülü ayakçak ve üzerindeki mumsuz şamdan, Kur'an'a olan inançlarını göstermek içindir. Bundan başka, duvara boyalı bir eğri kılıç da asarlar. Muhammed'in damadı ve varisi, hakkında mucizeler anlatılan Ali'nin anısına saygı için tuttukları bu kılıçla, dağları, kayaları yarıp geçtiğini söylerler. Dünya işlerinden vazgeçtiklerini anlatmak için, kurt, ayı, geyik, kartal, koç gibi yaban hayvanları besler ve bu hayvanlar arasında münzevi bir hayat yaşarlar. Bunların iki yüzlülükleri şuradan belli ki, bir yandan yalnız yaşadıklarını söylerken, öte yandan en kalabalık köy ve kentlere sık sık giderler. Yaban hayvanlarıyla yaşadıklarını söyledikleri halde, onları evcilleştirip kendileriyle birlikte yaşamaya alıştıır, zaviyelerde, tekkelerde yalnız yaşamaz, kalabalığın arasında yaşarlar, böylece yaban hayvanlarıyla oturmaz, yaban hayvanları onlarla oturur. Bu barbar Türkler, dükkânlarının geliriyle geçinir, paraları yetmediğinde, yanlarına bir ayı veya boynunda çan asılı bir geyik alarak sokaklara sadaka toplamaya çıkarlar. Görüyorsunuz, din maskesi altında iki yüzlülüklerini nasıl saklıyorlar. Bu yiğit dostların birçoğunu İstanbul'da, daha fazlasını Edirne'de gördüm (Gandjei, s. 602, 1989).

Kitabın çekirdeği, Louis Danet'in (Nicolay'ın orijinal yerinde çizimlerine dayanan) altmış gravüründen oluşmuş ve bunlara İslam dini, ritüelleri ve anıtlarının - bazıları Batı'da ortaya çıkan en eski- doğru tasvirleri eşlik etmiştir (Brafman, s. 153, 2009). Gandjei'ye göre (s. 575, 1989) Nicolay'ın Levant'taki gözlemleri, Fransa ve genellikle Avrupa'dan farklı gelenek ve görenekler, Osmanlı İmparatorluğunun aslı, saray ve ordugâh düzeni, devrin hükümdarı, İstanbul ve çevresi, Galata/Pera, Üsküdar, Kadıköy hakkında edindiği bilgilerle yazdıkları, yerinde çizdiği 60 desenle birlikte belli bölümler halinde bir cilt içinde yayınlanması planlanmıştır. Daha sonra basımevleri ve gravür ustaları bulunarak tahta ve metal blokların çizimine ve baskısına özen gösterilerek yayınlanması planlanmıştır. Basımevi ve kitapçılara metne ve desenlere ek ve eksiltme yapılmaması, 60 desenin metinden ayrı basılmaması ve Nicolay'ın mührünün olması zorunluluğu getirilmiş, habersiz basıp satanların hem krala hem de Nicolay'a para cezası ödemek zorunda kalması duyurulmuştur.

Nicolay, eserine eklediği çizimlerle selefi olan Fransız oryantalistler Guillaume Postel ve Pierre Belon'un çalışmalarını daha ileriye götürmüş ve zenginleştirmiştir. Bu sebeple eseri Fransız oryantalizmi açısından da önemlidir. Nicolay'ın Türkler üzerine hazırlanan sonraki eserler için de temel kaynaklardan olduğu anlaşılmaktadır. Nicolay'ın eserindeki gravürler başka sanatçılar tarafından en fazla örnek alınan gravürlerdir. Bu gravürler kimi değişikliklerle tekrar tekrar kopya edilmiştir. XVIII. yüzyılda Jacques Charles'ın *Recueil de Tous Les Coutumes des Ordres Religieux et Militaires Avec Un Abrégé Historique* (1778)

isimli eserindeki Türk kadınlara, askerlere ve dervişlere ait resimlere bakıldığında dahi bu etkinin izleri görülür (Soydaş, s. 270, 2018).

Soydaş (s. 270, 2018), Nicolas de Nicolay'ın eserini diğer yazarlardan ve çağdaşlarından farklı kılan en önemli özelliğin kitap içerisindeki gravürler olduğunu belirtir. Bu resimler rastgele seçilmemiş, aksine eserin anlatımını destekleyen bir bütünlük içermiştir. Bu bütünlük, Doğu toplumlarının özgün imge dünyasının erken örneklerinden biridir. Ona göre Nicolay'ın kullandığı resimler, sonraki yıllarda Batı dünyasında Doğu imgesinin temel taşlarından biri haline gelecektir.

Brafman ise (s. 158, 2009), Navigations'daki gravürlere bakıldığında, herhangi bir arka plan ya da manzaranın ihmal edilmesinin sadece kasıtlı değil, aynı zamanda Nicolay'ın kitap vizyonunun ayrılmaz bir parçası gibi görüldüğünü belirtmiştir. Gravürler, figürün kıyafeti ve duruşu aracılığıyla temsil edilen etnik ve sosyal bir gestalt'ı izole etmektedir. Nicolay ya da gravürcüleri kompozisyonlardaki yüz ifadelerini abartılı bir üslupla resmetmiştir. İster bir anneyle özdeşleşme, ister Hristiyan bir köleye sempati, isterse egzotik ve "canavarca" yabancı uygulamalara duyulan hayranlık olsun, duygusal tepkiler sanatsal olarak uyandırılır. Nicolay'ın öznelere, dünya sahnesinde kültürel olarak tipleşmiş karakterlerdir.



Görsel 3. 10. Louis Danet, “Donna Mora d’Algieri in Barbaria”, 30x20 cm, Gravür, 1580²²

Yine Brafman, İslami Yakın Doğu hakkındaki başlangıç eseri olarak değerlendirdiği Nicolay'ın eserinin, okuyucunun ilgisini çekmek için seyahat ve kostüm kitapları türlerini birleştirdiğini bunun dışında metnin ve görsellerin duyguları canlandırarak empatiyle birlikte tiksinti uyandırdığını belirtmiştir. Ona göre, Trablus'ta

²² Cezayir’li kadın şehirde dolaşırken

kalıpla ilgili bir açıklama, çocuğunu şefkatle kucaklayan yerel kıyafetli bir Mağribi kadının resmedilmesine vesile olmuş, metinde Trablus'un arkeolojik kalıntılarından genişçe bahsedilmesine rağmen, resimde manzarayı belirtmek için sadece birkaç kalıplaşmış ot tutamı yer almıştır (Brafman, s. 155, 2009).

Nicolay eserin bir bölümünde, Müslümanlar arasında uyuşturucu kullanımının eğlenceyle sınırlı kalmayıp, dini mistikler arasında da uygulandığından bahseder. Nicolay'ın hayvan postu giymiş kendini bıçakla kesen öfkeli derviş gravürüne, bu tür dini sofuların kırlarda “matslach” adı verilen ve onları delirten bir ot yiyerek dolaştıkları açıklaması eşlik eder. Nicolay'a göre bu tür dini fanatikler, cinsel perhizlerini sağlamak için cinsel organları açıkta ve gümüş bir halka ile delinmiş olarak görünen kalandarlar dışında, oğlanlar ve hayvanlarla cinsel ilişkiye de girerlerdi (Brafman s. 157, 2009).



Görsel 3. 11. Louis Danet, “*Dervisio religioso*”, 33x21 cm, Gravür, 1580²³

Soydaş’a göre (s. 269, 2018) Fransız seyyah, Hristiyan halklarını vurgularken kendisini onlara ait hisseder ve Türkleri, Doğuluları barbar ve kâfir olarak nitelendirir. Yazar, Homeros'un bilge prensini örnek alırken Midilli adasının kadim sanatçıları ve Yunanistan halkları hakkında bilgi verir ve ünlü destan yazarına göndermeler yapar. Seyahatnamesinde gözlemlerini tarihi arka planıyla birlikte tasvir eder ve halk hikayelerine dayalı bilgilerle zenginleştirir. Ancak metni derinlemesine incelendiğinde,

²³ Türk Derviş

heyecanlarının ve ön yargılarının yazara yol gösterdiği anlaşılır. İstanbul'daki fetih sonrası gözlemlerinde Greko-Romen kültürüne sıkça atıflarda bulunur ve yer adlarında eski isimlendirmeleri tercih eder. Yer isimlerinin tarihi seyirlerini okuyucuyla paylaşırken, özlem ve bekleyiş duyguları satırlarında hissedilir.



Görsel 3. 12. Louis Danet, “*Sposa di Constantinopoli*”, 23x15 cm, Gravür, 1580²⁴

Seyyahın retoriği, seyahat eden bireyler yerine "pérégrinations" dan bahsederek ve tüm ulusları hem dönüşlü hem de karşılıklı fiillerin ("s'apprivoiser," "s'émender mutuellement," "s'enseigner," "se communiquer") anonim, kolektif özneleri haline getirerek ütopyasının gerçekleşmesinin tetikleyebileceği güç mücadelelerini maskeler. Bu açık fikirli öğrenme ve karşılıklı anlayış sahnesinde, bir dizi tartışılabilir ve değişken çoğul ("vices," "vertus," "honnêtetés," "biens") arasında yalnızca "la vraie religion"ın yıkıcı tekili, Nicolay'ın kısa bir süre sonra kesin bir şekilde öngördüğü şeyin habercisidir: "ainsi, par tel symbolisme de pérégrination, se fasse finalement de l'universel monde terrien une cité commune aux hommes, voire une maison, dont le grand père de famille soit Dieu, et le fils aîné Jésus-Christ".²⁵ Katolik gezgin ve yazar için, insanlığın evi olan dünyanın gelecekte Hristiyan olacağına dair hiçbir şüphe yoktur. Özünde insani ve siyasi bir faaliyet olan seyahat ve seyahat yazarlığı, aynı zamanda hem Batı'nın hem de Hristiyanlığın dünya üzerindeki üstünlüğü fikrini de kapsar. Nuh'tan Ulysses'e, Plinius'a,

²⁴ Tahtirevan içinde İstanbullu bir Müslüman kadın

²⁵ Böylece, böyle bir göç sembolizmiyle, sonunda evrensel yeryüzü dünyasını insanlar için ortak bir şehir, hatta ailenin büyükbabası Tanrı ve en büyük oğlu İsa Mesih olan bir ev haline getirirler.

Kolomb'a ve yazarın kendini borçlu hissettiği Postel'e kadar İncil ve efsane gezginlerinin, klasik coğrafyacıların, çağdaş kaşiflerin ve kozmografların soyağacı bunu fazlasıyla göstermektedir. Yine de Nicolay, dünya üzerindeki Hristiyan üstünlüğünün de Fransız olması gerektiğini ilan etmekten geri durmaz (Keller, s. 22, 2008).



Görsel 3. 13. Louis Danet, “Peregrini Mori”, 23x15 cm, Gravür, 1580²⁶

Bununla birlikte Nicolay, yeryüzünü insanın imparatorluğu, krallığı ya da şehir devleti olarak öne sürerek, Navigations'da daha ayrıntılı olarak ortaya koyacağı kendi zamanının jeopolitik gerçekliğini de hatırlatır. Yazar, insanlığın dilsel ve kültürel bölünmüşlüğüne kabul etmeden önce bile, çeşitli devlet biçimleriyle bölgesel ve siyasi olarak yapılandırılmış bir dünyanın ipuçlarını verir. Tanrı vergisi bir doğa durumundan imparatorluklara, krallıklara ve şehir devletlerine bölünmüş bir dünyaya hızlı geçiş, Nicolay'ın Levant seyahatinin temelinde iyi tanımlanmış bir siyasi terminolojinin yattığını, imparatorluk ve krallık kavramlarını birbirinden ayırdığını ve bunlara karşı çıktığını gösterir. Önsözde 'imparatorluk' kelimesinin tekrar tekrar geçmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun varlığını çağrıştırmaktadır. On altıncı yüzyıl okuyucusu da bu terimi Navigations'da küçük bir rol oynayan Kutsal Roma İmparatorluğu ile ilişkilendirecektir. Nicolay, Fransa ve Osmanlı İmparatorluğu'nu sırasıyla monarşi ve imparatorluğun cisimleşmiş halleri olarak temsil ederek ilişkilendirir ve farklılaştırır. Fransa hakkındaki doğrudan yorumlarının neredeyse tamamını önsöze hapsederek ve Osmanlı İmparatorluğu'nu önsözün dışında bırakarak iki devleti birbirinden ayırır ve karşı karşıya

²⁶ Peregrini Mori Mekke'den dönerken

getirir; öyle ki önsözden ilk kitaba geçiş hayali bir sınırın geçilmesi ve Fransız topraklarından çıkılması anlamına gelir (Keller, s. 23, 2008).



Görsel 3. 14. Louis Danet, “Donne d'una medesima conditione”, 30x20 cm, Gravür, 1580²⁷

Soydaş’a göre (s. 284, 2018), Nicolay’ın eserini diğerlerinden ayıran en belirgin özellik, kendi çizimlerinden oluşan koleksiyonudur. Bu çizimler arasında şehirler ve mimariyle ilgili örnekler bulunmaktadır. Doğu insanını resmetmeyi ve Doğu halklarını Batılılara tanıtmayı amaçlayan Nicolay’ın eserindeki askeri detayları içeren bölümleri, yeniçeri ve devşirme resimleri takip eder. İslam dinine dair bölümlerde ise dervişler ve hacılar resmedilmiştir. Derviş resimleri, genellikle İslam coğrafyasında kabul görmeyen batıl kişilerin abartılı bir şekilde tasvir edilmiş halidir. Nicolay’ın seyahatnamesindeki ifadelerin taraflı ve önyargılı olduğu gibi, bu çizimlerdeki kişiler de abartılı bir hayal ürünüdür. Eserin toplumsal hayatı anlattığı bölümlerinde, kendi ve diğerinin çatışma alanları hakimdir. Kadınlara dair çizimlerin en fazla yer aldığı bölümlerde, Batılı kadınlar daha zarif ve iffetli giyinirken, Doğulu kadınlar genellikle daha kaba giyimli olarak tasvir edilmiştir. Hafifmeşrep kadın örnekleri ise genellikle Doğulu kadınlardan seçilmiştir. Pera gibi semtlerde, Hristiyan kadınların Türk kadınlara benzer giyinmeleri, hafifliklerinin bir işareti olarak yorumlanmıştır.

²⁷ Osmanlı’daki orta sınıf kadın.

Soydaş'a göre (s. 284, 2018) Nicolas de Nicolay, Marsilya'dan İstanbul'a kadar süren yolculuğunda gördüğü yerleri ve insanları, kendi gözlemlerine dayanarak ve okuduğu eserlerden faydalanarak tasvir etmiş, seyahatnamesini yazarken, hayal gücü de sürekli olarak kalemine eşlik etmiştir. Eserinde, kendini Hristiyan bir Batılı olarak tanıtan yazar, Doğu halkları ve Müslümanlar hakkındaki olumsuz düşüncelerini açıkça ifade etmekten çekinmemiştir. Seyahatname boyunca, Hz. İsa'nın mazlum çocukları ve karanlık yollara sapmış Müslümanların mağduriyetlerine vurgu yapmıştır. Nicolay, her şehirde Batı dünyasının izlerini görmeye çalışarak, şehirlerin kuruluş tarihinden isimlerine kadar kendinden izler bulmaya çalışmıştır. Bu arayış bazen seyyahı mukayeseler yapmaya yönlendirmiş ve bu mukayeselerin çoğunlukla Batı'yı öne çıkardığı görülmüştür.

Szabari, tüm bunların ışığında Nicolay'ın, yalnızca Osmanlı'yı bir "öteki" olarak kötülemeyi ve kendi kapasitelerini yüceltmeyi değil, aynı zamanda ortaya çıkan mutlakiyetçi iktidara tabi olsa da güç ve failliğe sahip yeni bir kimlik yaratmayı da başardığını öne sürer. Navigations'da icat edilen bu hareketli öznellik, erken modern Avrupa'da imparatorluklar arasında uzanan engebeli siyasi sınır bölgelerinde nasıl özne olunacağını ortaya koymaktadır.

Nicolay, Orta Doğu ya da İran'a hiç seyahat etmemiş olmasına rağmen çağdaş Arap ve Fars kültürünü tartışarak kitabını sonlandırmıştır (Brafman s. 155, 2009).

3.1.2. Melchior Lorichs'ın İstanbul Panoraması

Melchior Lorck (Lorichs olarak da bilinir) tahmini 1526-27 yıllarında Flensburg'da doğmuştur. Uluslararası üne sahip ilk Danimarkalı sanatçı olan Lorck, muhtemelen Lübeckli bir kuyumcunun yanında çıraklık yapmış ve 1547'de Augsburg ve Nürnberg'i ziyaret etmiştir. Flensburg'a döndükten sonra Danimarka kralından Hollanda ve İtalya'da seyahat edip sanatını geliştirmesi için dört yıllığına cömert bir fon alan Lorichs, 1550'li yılların başında İtalya ve Hollanda'nın yanı sıra Viyana'ya ve tekrar Güney Almanya'ya seyahat etmiş ve bu seyahatin Lorck üzerinde bir sanatçı ve kozmopolit olarak önemli bir etkisi olmuştur. Bir diğer önemli faktör Lorck'un, 1550-51 yıllarında Alman Rönesans hümanizminin, sanatının, ticaretinin ve matbaacılığının merkezi olan Nürnberg'de oluşudur. Hem Nürnberg hem de Augsburg, ki Augsburg Avrupa'nın resim fabrikası, *Bilderfabrik* olarak anılır, genel olarak yayıncılığın, özel olarak da ağaç baskı ve gravürlerin kilit merkezleri olması ve bu medyalarda baskı için ileri teknolojiler geliştirmeleri Melchior'un ziyareti sırasında kendisini bu medyumlar özelinde geliştirmesine olanak vermiştir (Wade, s. 572, 2020).

Lorichs, Kutsal Roma İmparatorluğu'nun sarayına dahil olduğu bu dönemde, İmparator I. Ferdinand'ın himayesinden ziyade hoşnutsuzluğunu uyandırmayı başarmış görünmektedir. Ferdinand, 1554'te Siebenbürgen'in kontrolü konusundaki bir anlaşmazlığı çözmek için Melchior'un Kanuni Sultan Süleyman'ın sarayına gönderilen elçiliğin şefi Augier Ghiselin de Busbecq'in maiyetine katılmasını emreder. Lorichs'in Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu zorlu görevde bulunma amacı bilinmemektedir ancak I. Ferdinand'ın daha sonra Şubat 1564'te yazdığı bir mektup, Lorichs'in çektiği acı ve sıkıntıların İmparator tarafından öngörülen sonuçlar olduğunu belirtmektedir. Busbecq, 1589'da yayımlanan özel yazışmalarında sanatçıdan hiç bahsetmediği için bu konu belirsiz kalmıştır (Clair, s. 411, 1969).

Muhtemelen 1555 yılının sonunda İstanbul'a varan sanatçı kendi ifadesine göre burada dört buçuk yıl kalmıştır. Elçilikteki tam rolü ve statüsü konusunda bir tür tartışma yaşanmış olabilir. Rogerson'a göre bu (s. 90, 2005), Şubat 1564'te Habsburg Sarayı tarafından verilen, Lorck'un 'Türkiye'ye gitmesinin emredildiğini, armasının ve soylu statüsünün kodlanıp yenilendiğini açıkça belirten belgeyi açıklar. Yetenekli ve özgür ruhlu Lorck'un İstanbul'daki elçilik yerleşkesinin kapalı yaşamını boğucu bulmuş olabileceğini hayal etmek olasıdır.

Lorichs, Türkiye'de kaldığı süre boyunca Doğu'ya ve Doğu'nun Avrupa ile olan ilişkisine karşı kalıcı bir ilgi geliştirir ve 1559'da Viyana'ya döndüğünde ilk iş olarak *Liedt vom Türcken und Antichrist* (Türkler ve Deccal hakkında bir şarkı) isimli bir şiir yazar. Doğu ile Batı arasında sürekli bir sürtüşmenin kaçınılmaz olduğunu hissederek Lorichs, Batı'nın Türkler hakkında, özellikle de askeri güçleri ve teçhizatları konusunda iyi bilgilendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Lorichs ayrıca, dönüşünden sonraki birkaç yıl içinde Soldan *Soleyman Türckischen Khaysers ... wahre und eigendtlliche Contrafectung und Bildtnuss* (Türkiye İmparatoru Sultan Süleyman'ın gerçek ve özgün bir portresi ve tasviri) adını verdiği bir kitap da yazmıştır. Otobiyografi, yeni Danimarka kralı Frederick II'ye ithafen yazılmış bir mektup ve Türkiye'nin kısa bir siyasi ve askeri tanımını içermiştir (Clair, s. 411, 1969).

Lorichs'in İstanbul'da geçirdiği dönem, mektuplarında ve *Soldan Soleyman* (1574) adlı kitabında anlatılmaktadır. 1559'da şehirden ayrılan Lorichs çok seyahat etmiş ve İstanbul'da geçirdiği zamanı Osmanlı kıyafetlerini, geleneklerini ve anıtlarını (fil ve sürücüsü, cenaze alayı, haremdeki kadınlar ve bina yapılarını tasvir eden diğerleri gibi...) kaydeden birçok çizim yaparak geçirmiştir. Padişah tarafından portresini yapmak üzere görevlendirilip görevlendirilmediği bilinmemektedir, ancak muhtemelen İstanbul'da yaptığı çizimlere dayanan ve Lorichs'in şehir manzaraları kitabına dahil ettiği birkaç Sultan gravürü bulunmaktadır (Westbrook, Dark & Van Meeuwen, s. 65, 2010).



Görsel 3. 15. Melchior Lorck, “Porträt von Sultan Suleiman”, 40x28 cm, Gravür, 1559²⁸

²⁸ Sultan Süleyman'ın portresi

Lorichs'in en iyi bilinen ve en etkili eseri, Osmanlı kıyafetlerini, insanlarını, yapılarını ve nesnelerini tasvir eden gravür koleksiyonu olmuştur. Lorichs tarafından yorumuyla birlikte yayımlanması planlanan bu eser ancak ölümünden sonra 1619 yılında *Wolgerissene und Geschnittenen Figuren zu Roß und Fuß* adıyla yayımlanmıştır. Eser, on yedinci yüzyılda Osmanlı kültürü hakkında görsel bilgi sağlayan en önemli kaynak kitap haline gelmiştir. Bu da Lorichs'in bu yabancı toplumun ilk kayda değer "bilimsel" vakanüvisi olarak önemini ortaya koymuştur. Levhalar arasında, Lorichs'in İstanbul'daki mimari anıtlar üzerine yaptığı çalışmaları yansıtan birkaç tanesi de bulunmaktadır. Bunlardan biri, Süleymaniye Camii kompleksinin bir görüntüsü (Görsel 3.16), doğruluğu konusunda ikna edicidir ve ayrıca o zamandan beri kaybolmuş olan unsurları tasvir etmektedir. Yapıların veya anıtların ayakta kaldığı veya genellikle güvenilir kabul edilen temsillerden bilindiği durumlarda, Lorichs'in bunlara ilişkin tasvirlerinin onaylanabilir şekilde doğru olduğunu belirtmek önemlidir (Westbrook, Dark & Van Meeuwen, s. 67, 2010).



Görsel 3. 16. Melchior Lorck, “Die Suleimanyie-Moschee”, 18x34 cm, Ağaç baskı, 1570²⁹

Lorichs'in tasvirlerinin çoğu belgesel niteliktedir; ancak zaman zaman Doğu'ya özgü özelliklere de yer verir. Çizimleri arasında, İslami sembolizmle ilişkilendirilen efsanevi *harpi* gibi fantastik yaratıklara rastlamak mümkündür. Saray kadınlarının yüzleri ve mekânları yabancılardan özenle gizlendiği için gerçek olma ihtimali oldukça düşük olan sultanları tasvir etmiştir. Bu çizimleri yayına hazırlarken Lorichs, Osmanlılar hakkında doğru bilginin Avrupa'da gerekli olduğuna ikna olmuştur. Bunun için finansman bulmakta zorlanmasına rağmen, uzun yıllar boyunca hedefinde ısrar etmiştir.

²⁹ Süleymaniye Camii

Türklerle ilgili son gravür albümü, Rembrandt gibi sanatçıların resimlerinde doğu sahnelerini ve karakterlerini tasvir etmelerinde etkili bir kılavuz olmuştur (Morkoç, s. 85, 2007).

Melchior Lorichs'in şüphesiz en önemli eserlerinden birisi Osmanlı'da bulunduğu sürede yapmış olduğu İstanbul panoramasıdır. Lorichs, bu panoramayı oluştururken *Liber Insularum Archipelagi*'daki haritaların bazı özelliklerini görmüş, hatta kopyalamış olabilir. Bunu yaptığına dair doğrudan bir kanıt yoktur, ancak yaklaşık 1480 yılına tarihlenebilecek Konstantinopolis'in ünlü bir kuşbakışı görüntüsü burada önemli bir yer kapsar. Şahin'e göre (s. 52, 2008) bu harita Melchior Lorichs tarafından kendi şehir tasvirinde geniş ölçüde kullanılmıştır.

Panorama (Görsel 3.17), kentin doğrudan gözleme dayalı inandırıcı bir temsili sunarken, Osmanlı İmparatorluğu'nun Kutsal Roma İmparatorluğu'na rakip konumunu alegorize eden unsurlar da taşımaktadır. Denizcilik şehri Flensburg'dan gelen Lorichs, şehrin zenginliğini ve hareketli faaliyetlerini göstermek için hem Doğulu hem de Batılı çeşitli gemilerin tasvirini de bu panoramada kullanmıştır (Westbrook, Dark & Van Meeuwen, s. 69, 2010).



Görsel 3. 17. Melchior Lorck, *Part of the panoramic view of Istanbul: the western shore of the Golden Horn*, 1559³⁰

³⁰ İstanbul'un panoramik manzarasının bir parçası: Haliç'in batı kıyısı

Güran&Abalı'ya göre (s. 364, 2011) bu panoramanın değeri, yetenekli bir ressam tarafından üretilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Panoramanın üzerinde pek çok yazılı açıklama bulunmaktadır ve bu açıklamalar, resmin yoruma açık olmadığını ve dokümantasyon amacıyla üretildiğini göstermektedir. Ressamın kullandığı yansıtma tekniği çağı için oldukça ileri bir tekniktir. Altı kilometre genişliğindeki bir bölgeyi kapsayan resim, perspektif kaymalarının düzeltilerek birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Ressamın kente kuzey yönünden bakması, İstanbul'un yapısal değişimini doğru bir şekilde gözlemlediğini göstermektedir. Osmanlı sultanlarının anıt eserlerini tepelere yerleştirme stratejisi, kentin kuzeyden bakıldığında en net şekilde görülebilmektedir. Lorichs'in kente bu açıdan bakması, İstanbul'un Osmanlı karakterini en iyi şekilde yansıtmaktadır.

Morkoç (s. 85, 2007) Lorichs'in çalışmalarını sosyo-kültürel bağlam içerisinde ele almanın önemli olduğunu belirtir. Bugün Oryantalizm söylemi olarak bilinen şey, Lorichs'in panoramasında örneklendiği gibi, daha çok on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın Doğu temsillerini kapsıyor olsa da, Doğu'ya yönelik ilgi çok uzun zaman önce var olmuştur. 1529'da Viyana kapılarına dayanan Osmanlı İmparatorluğu, on altıncı yüzyılda Batı ve Kuzey Avrupa için sadece bir merak konusu değil, aynı zamanda askeri, ekonomik ve dini bir tehdittir. Baskı teknolojisinin yükselişinin on beşinci yüzyılda Konstantinopolis'in düşüşüyle eşzamanlı olması bu bağlamda ilginç bir tesadüftür. Avrupa'da basılan ilk broşürün, fetihten on dokuz ay sonra üretilen bir Türk karşıtı propaganda parçası olması da yine Morkoç'a göre ilginç bir unsurdur. Gezgin Avrupalı seçkinler, Avrupalılar arasındaki korku dolu Türk imajını geliştirmiş ve karmaşıktırmış; metinler ve eskizler aracılığıyla belgelenen ilk elden deneyimler geniş çapta çoğaltılmış ve anıtsal bir sütunun Batılı izleyicilerine dağıtılmıştır. En eski dikkatli temsiller olarak, ayrıntı düzeyleri ve yakın gözlem kanıtları göz önüne alındığında, bu çizimler bu yapıların orijinal görünümüne dair en doğru kanıtları oluşturmakta ve Lorichs'in derin antikacı ilgisini doğrulamaktadır.



Görsel 3. 18. Melchior Lorck, “Reich ausgerüsteter reitender Soldat mit Adlerflügeln auf Schild”, 23x15 cm, Ağaç baskı, 1576³¹

Lorichs, Osmanlı İmparatorluğu'nda çağdaşlarından daha uzun süre kalmış ve Nicolas de Nicolay'ın *Seyahatname*'si gibi tek bir eserin aksine çeşitli konuları çizme fırsatı bulmuştur. Çeşitli konuları arasında, özellikle *Wolgerissene und geschnittene Figuren*'de tek resim ve portre çizimleri büyük çoğunluğu oluşturur. Nicolas de Nicolay'ın aksine Melchior Lorichs, hem atlı hem de yaya askerler olmak üzere esas olarak silahlı erkekleri tasvir etmeyi seçmiştir. Melchior Lorichs'in nereli olduğu ve kimlerden etkilendiği düşünüldüğünde bu gayet olası bir seçimdir. 16. yüzyılın ortaları Avrupa'da sürekli savaşların yaşandığı bir dönemdir ve 1520'lerden beri Alman topraklarına yönelik Türk tehdidi yakındır. Alman halkı Doğu'dan gelen tehlikenin farkındadır ve 1520'lerden 1550'lere kadar *Türkenbüchlein*'in³² yayınlanmasında büyük

³¹ Geçit töreni üniformasında “*Deli*”

³² 16. yüzyılda Türk Osmanlı İmparatorluğu'nun ilerleyişinin yarattığı realite ve matbaanın yaygınlaşması, *Türkenbüchlein* veya “Türk kitapçığı” olarak adlandırılan, yerel dilde yazılmış farklı bir broşür türünün üretilmesine yol açar. Ağırlıklı olarak Latince yazılan bilimsel literatüre ek olarak bu kitapçıklar 2500'den fazla basılmış ve dağıtılmıştır. Bu eserler İslam'ı ele alırken Müslümanlar için “Türk”, “Sarazen” ya da “Muhammedan” gibi o dönemde oldukça yanlış ya da çarpıtılmış terimler kullanmıştır. Bu literatürün çoğu, Türklerin dinini sahte bir peygamberin ya da Şeytan'ın ilk doğan oğlunun ürünü olarak gören olumsuz ve basmakalıp bir bakış açısını aktarıyordu. Hristiyanlığın hakikatin en üstün ölçüsü olduğu varsayıldığından, Türklerin dini en iyi ihtimalle bir sapkınlıktı ve dünyanın yakın kıyametinde yok olmaya mahkumdu. Aynı zamanda bu kitapçıklar, özellikle Avrupa Hristiyan toprakları içinde ve arasında yaygın olarak görülen yozlaşma ve bölünmüşlüğe karşı, dini disiplini ve dindarlığı, askeri zaferleri, düzenli ve istikrarlı yönetimiyle Osmanlı dünyasının çekiciliğini de sıklıkla kabul ediyordu. Dolayısıyla, bu kitapçıkların yazarları polemiğe bir bakış açısını benimsemenin yanı sıra, Hristiyanlığın apolojetik bir savunmasını da yapmışlardır. Başka bir deyişle, Thomas Aquinas tarafından örneklenen Dominikanların inanmayanlarla tartışma yöntemini, yani gerçeği açıklamadan önce hatayı ortaya çıkarmak ve yok etmek yöntemini izlemişlerdir (<http://9>).

bir artış meydana gelmiştir. Bu broşürler çoğunlukla Türk karşıtı propaganda parçaları olmakla birlikte Reformasyon'daki konumlarına bakılmaksızın Alman Prenslikleri arasında yaygın bir şekilde dağıtılmıştır. Broşürlerin çoğunda Türkler Hristiyanlığın baş düşmanı olarak gösterilmiştir. Türkler günahkârları cezalandıran bir doğa gücü olarak görülmüş ve başarıları Hristiyanların inanç eksikliğine ve Kilise'nin yozlaşmasına bağlanmıştır. Melchior Lorichs'in buna inanmış olma ihtimali yüksektir, zira *Soldan Soleyman Turkischen Khaysers... where und eigendtlliche contrafectung und bildtunn* adlı kitabında şöyle der: *Biz Hristiyanlar ve Türkler arasında, bir taraf diğerini yok edene, kökünü kazıyana ve yere serene kadar asla bir kenara atılamayacak ve telafi edilemeyecek daimi bir düşmanlık ve karşıtlık vardır* (Şahin, s. 92, 2008).

Öte yandan Lorichs de diğer gezgin sanatçılar gibi bazı gündelik figürler ve egzotik unsurlar çizmiştir. Bunlardan ikisi biri erkek biri kadın olmak üzere arp çalan iki figürü temsil etmektedir (Görsel 3.19) (Görsel 3.20). Neredeyse aynı olan arka plan ve formdan da görüldüğü gibi, bu eserler birbirinden türetilmiş olabilir. Buradaki en büyük fark cinsiyet ve kostümdür. Melchior Lorichs'in başını açmış bir kadın görmesi küçük bir olasılıktır. Onun için tek olasılık, evlerinde de aynı kıyafeti giyen gayrimüslim kadınları görmüş olmasıdır. Sultanın hareminden bir kadının, bir kızın ya da cariyenin yüzünü görmesi kesinlikle mümkün değildir, dolayısı ile bu portrelerin hayal ürünü olduğu anlamına gelir. Müslüman inancı ve hanenin kutsallığı bu durumu dikte etmiştir. Müslüman kadınların yüzlerini görememiş olsa da, erkeklerin yüzlerini görmesinde herhangi bir sıkıntı olmamıştır (Şahin, s. 117, 2008).



Görsel 3. 19. Melchior Lorck, "Türke spielt eine Harfe", 24x16 cm, Kalem ve siyah yıkama, 1576³³

³³ Arp çalan Türk



Görsel 3. 20. Melchior Lorck, “Harfenspielerin”, 28x40 cm, Ağaç baskı, 1583³⁴

Wade’e göre (s. 576, 2020) Lorck, kağıt ve baskıresim için yeni üretim yöntemleri ve resim ve çizim için rafine teknolojiler gibi kendi döneminde hızla yaygınlaşan gelişmiş imge yaratma teknolojilerinin farkındadır: dahası, örn; amblemle ilgili kendi deneyleri, özellikle metinlerin ve imgelerin seri üretimiyle ilgili olarak, kağıt üretimi ve baskı teknolojilerindeki yeniliklerle uyumlu olmuştur. İmgelerinin altında yatan malzemeyi büyük bir etkiyle kullanmaya çalışmış ayrıca, eserlerinin içeriği de klasik geçmişle olan ilişkisini yansıtmıştır. Gravür ve ağaç baskı gibi medyumları kullanımı, canlı bir sanatsal duyarlılığın aktif olduğunu doğrular. Ayrıca Türkçe resimlerine metinler derleyerek ilk elden gözlemlere dayanan erken bir etnografya yaratmıştır.

Birçok ülkeye yaptığı seyahatler boyunca, kendisinden portreler, gravürler, haritalar ve hatta festivaller için süslemeler gibi çeşitli projeler sipariş eden çok sayıda hamisi olan Lorichs'in Osmanlı topraklarında kaldığı süre boyunca herhangi bir çizim için görevlendirildiğine dair bir işaret yoktur, ancak büyük olasılıkla elçilik heyetinin ileri gelenlerini sipariş üzerine çizmiştir. Otobiyografik mektubunda iddia ettiği gibi, Doğu'ya seyahatinin amacı antik anıtları gözlemlemek ve çizmektir ancak eldeki veriler bunun tam tersini göstermektedir. Eski eser çizimleri eserlerinin azınlığını oluşturmaktadır. Bu durum, onun Osmanlı yaşamının egzotizminden çok daha fazla etkilendiğini ve bunu Avrupa kamuoyuna göstermek istediğini gösteriyor olabilir. Walter Denny'nin, sanatçının çizimlerinin Oryantalist resmin erken bir versiyonu olduğunu iddia etmesi, onu çağdaşları arasında önemli bir yere koymaktadır (Şahin, s. 121, 2008).

³⁴ Arp çalan kadın



Görsel 3. 21. Melchior Lorck, “En Saquatz med sin vandsæk under armen”, 65x40 cm, Ağaç baskı, 1576³⁵

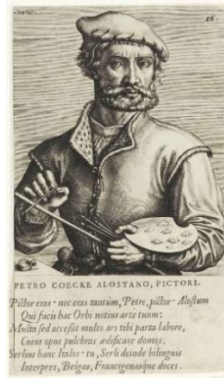
Smith (2010, 611), Melchior Lorck'un ürettiği Türk imgelerinin tipik olumsuz kültürel stereotiplerden yoksun olduğunu belirtir. Daha ziyade onun eserleri, militan komşularına karşı anlaşılır bir şekilde temkinli olsalar da onları merak eden Avrupalılara Osmanlılar hakkında daha gerçekçi bir bakış açısı sunmayı amaçlamıştır. Lorck'un gravürlerini yayınlama planları ve belki de umudu, sonraki yıllarını başka işler meşgul ettiği için yarım kalmış, sonuç olarak Lorck, çağdaşları tarafından hak ettiği kadar iyi tanınmamıştır.

Warner'a göre Melchior'un çizimleri ne kadar hayalperest ya da zaman zaman sürrealist bir karaktere sahip olursa olsun, Osmanlı zenginliğine ve verimliliğine hayranlık uyandıran bir övgü niteliğindedir. Lorichs'te Edward Said'in yerdiği yorumlarda vurgulanan bayağılık, kadınsılık ve sefahatle ilgili Oryantalist önyargılardan eser yoktur, bu eğilim ancak iki yüz yıl sonra ortaya çıkar. Ancak Lorck, röntgencilikten ve röntgencilüğün Oryantalist tersi olan küçümsemeden kaçınsa bile, kesinlikle ne yapabileceğini bulmakta kararlı olmuştur. Lorck'un Avrupalı çıkar sahiplerinin görmek istediklerinden ziyade gördüklerini tasvir etmesi, sanatçının dönemindeki dini mücadelelere ışık tutması ve doğduğu yerin Reformasyon Avrupası'ndaki konumuna bir bağlam kazandırması nedeniyle daha fazla araştırılmaya değerdir (http-10).

³⁵ Kolunun altındaki su kırbaşıyla bir Saka

3.1.3. Pieter Coecke Van Aelst ve Türk Adet ve Görenekləri

Hayatı çok az belgelenmiş olsa da, günümüze ulaşan az sayıdaki kaynağa dayanarak Coecke Van Aelst'in kariyerinin ana hatları belirlenebilir. Brüksel'in yaklaşık on beş mil kuzeybatısındaki Aalst'ta doğan (1502) Coecke'nin çıraklık dönemi van Orley'in yanında geçmiş ve İtalya'ya uzun bir yolculuk yaparak Roma'nın sanatını, heykellerini ve binalarını incelemiştir. Daha sonra bir goblen tasarımcısı olarak faaliyet gösteren sanatçı, ürettiği resim ve tasarımların yanı sıra 1540'larda mimari eser çevirileri yapmıştır (Campbell, s. 379, 2002).



Görsel 3. 22. Jan Wierix, “Portret van de schilder Pieter Coecke van Aelst”, 20x12 cm, Gravür, 1572³⁶

Pieter Coecke van Aelst, 1533 yılında, Macaristan Kralı Mary tarafından satın alınan Scipio duvar halılarının yapımcısı van der Moeyen duvar halısı firması tarafından İstanbul'a spekülatif bir ticari yolculuk yapmak üzere görevlendirilir. Firmanın amacı, Kanuni Sultan Süleyman'ın ilgisini çekerek duvar halıları ve asmalar yaptırmaktır. Çağdaş Alman tarihçi Karel van Mander'e göre, van Aelst İstanbul'a giderek duvar halıları için tasarım olarak kullanılan sahne türlerinin çizimlerini yapması planlanmıştır: 'Van der Moeyen firması bir ticaret ağı kurmak ve Büyük Türk için zengin halılar ve asmalar yapmak niyetindeydi ve bu amaçla Peter Coecke'i Türk İmparatoruna gösterilecek çeşitli şeyleri resmetmesi için görevlendirdiler. Bir başka çağdaş anlatıya göre, van Aelst bu girişimden kişisel olarak hiç de kötü bir sonuç elde etmedi:

Peter Aelst, Konstantinopolis'te çalıştığı Türklerin yaşamı ve davranışları üzerine bazı dikkat çekici çizimler yayınladı. Orada, sanatındaki nadir becerisi nedeniyle, İmparator Süleyman tarafından o kadar çok saygı gördü ki, bu kudretli hükümdar, Kuran'ın yasasını unutarak, portresinin onun tarafından yapılmasını istedi. Süleyman'ın kraliyet lütfuyla Peter, Brüksel'de

³⁶ Ressam Pieter Coecke van Aelst'in portresi

yıllık maaşa dönüştürdüğü onurlu hediyeler, bir yüzük, bir mücevher, atlar, elbiseler, altınlar ve hizmetkârlarla uğurlandı (Jardine&Brotton, 2000).

Coecke o dönemde Batılı bir göz için yeni olan şeylerin cazibesine kapılarak Osmanlı topraklarında bir yıldan fazla bir süre kalır. Doğu'da geçirdiği zaman boyunca Türkçe öğrenen sanatçı yeni ortamının geleneklerini gözlemlemekten keyif almış ve yirmi yıl sonra dul eşi tarafından yayınlanacak olan bir gravür frizi için temel olarak kullandığı çok sayıda çizim ve eskiz, Konstantinopolis ve insan manzaraları üretmiştir: *Ces Moeurs et luchons de faire de Turcz...* (Türklerin ve Çevresinin Adetleri ve Duruşları Pieter Coecke d'Alost tarafından 1533 yılında Türkiye'de canlı olarak resmedilmiş, yüzler ve ifadeler de yine sanatçı eliyle tasvir edilmiştir) (Michel&Charles, s. 89, 2012).

Coecke'nin *Moeurs et Fachons de Faire des Turcs* adlı eserinde yaptığı etnografik raporlama, Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş topraklarını 'ötekiler' için görselleştirmenin bir yoludur. İlk sahnede Padişah, Osmanlı İmparatorluğu'nun kalbi, bir zamanlar Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti ve Asya ve Afrika ile ticaret için stratejik bir yer olan Konstantinopolis'teki Hipodrom kalıntıları arasından geçerken gösterilir. Mayıs 1453'te şehrin düşüşünden bu yana, eski Bizans'ın yeniden fethi, Batı saraylarında bunun Hristiyan alemi için yüksek sembolik önemini yansıtan bir ana motif oluşturmuştur (Born, s. 291, 2014).



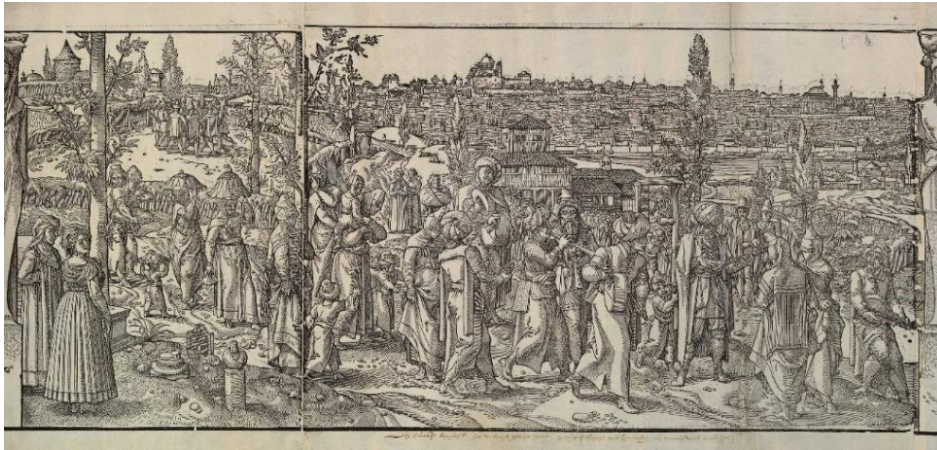
Görsel 3. 23. Pieter Coecke van Aelst, “Prozession des Sultans Süleyman durch das Atmeidan aus dem Fries”, 35x87 cm, Ağaç Baskı, 1553³⁷

Coecke “Sultan Süleyman’ın Atmeydanı’ndan geçiş töreni” isimli baskısında (Görsel 3. 23), 1533 yılında Hipodrom'dan geriye kalan 'Konstantinopolis şehrini, tüm

³⁷ Sultan Süleyman’ın Atmeydanı’ndan geçiş töreni

camileri veya tapınakları, dikilitaşları veya kuleleri, içinde görülebilecek yılanlı sütunlarıyla birlikte ele almıştır. Yerinde yapılan eskizlere dayanan ve daha sonra kompozisyon amacıyla bir araya getirilip değiştirilen şehir manzarası, alanın gerçekçi bir topografik sunumu değildir. Born'a göre (2013) çok katmanlı anlamlar içeren ayrıntılı bir imge yaratan Coecke'nin amacı da muhtemelen bu değildi. Smith ise (2015) bu panoramanın, Osmanlı sultanını egzotik bir imparatorluğun görkemli bir askeri lideri olarak gösterdiğini ileri sürer.

Coecke'nin manzarası, Süleyman'ın halka açık olayları izlerken locasından baktığı nokta referans alınarak tasvir edilmiştir; bu da onun Sadrazam Sarayı'nda kabul edilmiş olabileceğini ve/veya ilk görevleri sırasında oraya en az dört kez giden De Schepper ve Zara'ya eşlik etmiş olabileceğini düşündürmektedir. Bu durum baskıda sarayın yer almamasını, Pieter'in sadece ayrıcalıklı konumundan gözlemleyebildiği anıtları resmetmeyi tercih etmesini açıklayabilir. Kuzeybatıdan bakıldığında Hipodrom'u U şeklindeki bir tribün olan “sphendone” ve güneybatı tarafındaki yarım daire şeklindeki “propilon” ve yanında, Mehmet'in 1453'te şehre girdiğinde yıkılmış ve terk edilmiş olan Büyük Saray'ın kalıntıları ile temsil etmiştir. Gravürde görülen kalıntılar, muhtemelen Osmanlı döneminin ilk yıllarında evlere ve diğer binalara yer açmak için yıkılan ve daha sonra on yedinci yüzyılın ilk on yıllarında Sultanahmet Camii'nin inşa edildiği sarayın nadir görsel tanıklıklarından biridir (Born, 2018, s. 117).



Görsel 3. 24. Pieter Coecke van Aelst, “Beschneidungszeremonie”, 35x70 cm, Ağaç Baskı, 1553³⁸

³⁸ Sünnet Töreni

Bir diğerk panoramik sahne, Coecke'nin Konstantinopolis'in dışındaki bir bayramı tasvir ettiğı, Haliç'in kuzey yakası boyunca uzanan, göz kamaştırıcı çeşitlilikte pozlar veren figürlerden oluşan bir geçit törenidir. Resme eşlik eden yorumda "Konstantinopolis şehrinin dışarıdan görülen ve doğadan sonra tasvir edilen gerçek yeri veya yerleşimi" olarak belirten Coecke, Pera'dan görülen surlarıyla İstanbul'un kentsel dokusunu yaşamın içinden ve coğrafi doğrulukla tasvir etmiştir. Pera, Osmanlı Sarayı'nın bulunduğu tarihi kentin karşısında yer alması nedeniyle Yunanca'da Haliç'in karşısı anlamındaki "öteki taraf" anlamına gelmektedir. Burası, imparatorluğun gayrimüslim tebaasının, İtalyanların ve Rumların, yabancıların, özellikle tüccarların ve diplomatların yerleşim alanıdır. Daha sonra Pera, karakteristik bir simge olan ünlü kulesiyle on üçüncü yüzyıldan 1453'e kadar Ceneviz kalesi olan orta çağ Galata'sıyla sınırlandırılmıştır. Bugün Galata-Pera, adını burada yaşayan ünlü bir prensin oğlundan, yukarıda adı geçen Alvisse Gritti'den alan Beyoğlu ilçesine bağlı bir semttir (Born, 2018, s. 124).

Tören alayı bu baskıda iki farklı olayı birleştirmektedir: iyi haberin kutlanması ve sünnet edilmek üzere getirilen Hristiyan çocukların geçit töreni (Görsel 3.24). De Schepper böyle bir sünnet törenine tanık olmuş ve günlüğünde anlatmıştır. Geçit töreninin ilk bölümünde kadınlar çocuklarıyla birlikte görevlilerin eşliğinde bir hamama gitmektedir. Ev hizmetlileri başlarının üzerinde, ipek ve altın iplikle işlenmiş keten kumaşla kaplı büyük yuvarlak bakır kaplar taşımaktadır. Küplerin içinde hamamda giymek için beyaz pamuklu çarşaf, havlular ve temiz giysiler vardır. Bu karakterlerden sonra, Coecke tarafından çok doğru bir şekilde tasvir edilen, sağ elinde sert bir mızrap tutan, ud benzeri bir enstrüman olan tanbur çalan bir kişi tarafından yönetilen bir fanfar vardır. Diğer iki müzisyen davul çalar. Birlikte zil ve zurna çalanlar da vardır. Arka planda bir grup erkek daire şeklinde dans etmektedir. Solda iki kadın durmaktadır; biri sahneyi izlerken diğeri bakışlarını izleyiciye yöneltmiştir. Sağda bir adam telli bir enstrüman çalmaktadır. Her biri Coecke'nin ilk elden deneyimini doğrulayacak şekilde belirgin bir şekilde resmedilmiştir (Born, 2018, s. 124).

Alan'a göre (s. 236, 2014) bu sahnelerde Coecke, çok bloklu baskılarda geçmişteki zafer alaylarına gönderme yaparak, çeşitli sahnelere bir kervan, bir cenaze alayı ve bir sünnet töreni de dahil olmak üzere birçok minyatür dahil etmiştir. Bunların birçoğı, silah ya da sancak taşıyan askerler, arabaları çeken hayvanlar, ganimete benzer hediyeler taşıyan katılımcılar, yayaların yanı sıra at sırtındaki adamlar, hatta bir grup çalgıcı gibi bilindik zafer alaylarını çağrıştıracak unsurlar içermektedir.

Coecke'nin gravür süiti en sağda, sultanın İstanbul'daki Hipodrom önündeki atlı alayı ile başlar. Solda, Balkan sınır bölgelerindeki askeri kamp yaşamının gayri resmi sahneleriyle sona erer. Böylece imge, sultanın başkentteki merkezinden sınır bölgelerine doğru merkezden uzaklaşarak ilerler. Ancak bu tek bir alay değil, daha ziyade bir dizi sahnedir. Bir vinyette, Edirne dışındaki mezarlığa giden bir Müslüman cenaze alayı, görgü tanığı gözlemine işaret eden, serviler ve mezarlarla işaretlenmiş bir güzergâh boyunca ilerlemektedir. Zalim Türk savaşçıları klişesinden kaçınan Coecke'nin süiti bir zaferden ziyade bir seyahatname sunar (Arnold, 2012).



Görsel 3. 25. Pieter Coecke van Aelst, “Ein türkisches Begräbnis”, 34x54 cm, Ağaç Baskı, 1553³⁹

Yedi sahne aynı boyutta on blok üzerine basılmıştır, ancak sahnelerin uzunlukları farklılık göstermektedir. Bu nedenle, blokların çoğu, bloğun ortasına oyulmuş bir karyatit ve sahnenin ortasında bir sayfa kesmesi bulunan iki bitişik sahnenin parçalarını içerir. Uzun seriler büyük olasılıkla bir set olarak ele alınmış ve izlenmiş olmalıdır; bunlar zaman zaman bir parşömen olarak saklanmışlardır. Allan’a göre (s. 239, 2014), bir kompozisyonun ortasındaki kağıtları eşleştirmenin zorluğu yetenekli bir ahşap ustalığının belirtisidir. Numaralandırılmış yazılar baskılar için bir düzen öngörür ve tıpkı kelimeler gibi sahneler de soldan sağa doğru ilerler. Yazıların baskıresimlerin altına basılması, diğer dillere çevrilmelerini kolaylaştırabilirdi, ancak yazı, başlık ve metinler ahşap baskı resimlerden ayrı olarak tipografik baskı olarak basılmıştır.

³⁹ *Türk Cenazesi*. Pieter Coecke van Aelst tarafından 1533 yılında Edirne'nin hemen dışında yapılan bir gömme sahnesi. Bu sahnede ölü beden, az sayıda adamın omuzlarında taşınan ahşap bir tabutun üzerine yerleştirilmiş ve mezar defnedilmek üzere hazırlanmaktadır (Varlık, s. 265, 2015).

Sanatçının ağaç bloklar üzerindeki sahneleri kendi eliyle çizip çizmediği (eğer çizdiyse 1533'te mi yoksa daha sonra mı), ya da oyma işlemini gerçekleştirip gerçekleştirmediği ya da denetleyip denetlemediği, ölümünden sonra gravürü ele alıp gerçekleştirenin Maria Verhulst olup olmadığı gibi soru işaretleri varlığını sürdürmektedir. Coecke'nin çalışmaya ölümünden kısa bir süre önce başlamış olması, seyahat eskizlerine dayanarak resimleri ahşap bloklar üzerine çizmesi, çok dikkatli görünmeyen kesimi kendisinin yapması ve dul eşinin 1553'te baskıyı yapması muhtemeldir. Bu fikir doğruysa, eserin kompozisyon tarzı ve biçimsel dili 1533'ten ziyade 1550'nin üslup evresini temsil etmektedir. Eser, zenginliği ve ustanın şüphesiz tek başarısı olarak dikkat çekicidir. Bununla birlikte, uygulamanın kişisel üslubun kabalaşmasını ve körelmesini gerektirmesinin yanı sıra, ifadenin genelliği konu tarafından sınırlandırılmıştır (Friedländer, s. 76, 1917).



Görsel 3. 26. Pieter Coecke van Aelst, “Soldaten am Lagerfeuer”, 35x53 cm, Ağaç Baskı, 1533⁴⁰

Born’a göre (s. 99, 2018) Pieter Coecke'nin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki seyahati olağanüstü bir tarihi başarıdır. 1553 yılında, Habsburglar ile Osman Hanedanı arasında çatışmaların yaşandığı bir dönemde, Osmanlı topraklarını ziyaret eden ve İstanbul'da

⁴⁰ Askerler ateşin başında.

kalan, bilinen ilk kuzeyli ressamdır. Dahası, Coecke bu seyahati Sultan Süleyman'ın, Habsburgların ezeli düşmanı Kral I. Fransuva ile müttefik olduğu dönemde gerçekleştirmiştir.

Yine Born (s. 290, 2014) yorumların, Türk medeniyeti ve Müslüman geleneklerine aşina olmayan izleyiciler için bir bilgi madeni niteliğinde olduğunu belirtmiştir. Her sahnenin ayrıntılı tasviri görsel ile etkileşime girmekte ve sadece Cornelius de Schepper'in daha önce bahsedilen mektupları ve seyahat günlüğü değil, aynı zamanda en ünlüsü Ogier'in *Türkçe Mektupları* olmak üzere diğer elçilerin anlatıları tarafından da bolca doğrulanan belirli durumlara, geleneklere ve inançlara dikkat çekmektedir.

Orenstein'e göre (s. 176, 2014) Coecke'nin Türklerin Gelenek ve Görenekləri adlı muhteşem eseri baskıresim tarihinde benzersizdir. Coecke'nin baskıları geleneksel olarak Avrupa'daki "Türk İmgesi" bağlamında incelenmiş ve "yaşamdan sonra tasvir edilmiş" olmaları nedeniyle övülmüştür. Avrupa-Osmanlı ilişkileri üzerine son zamanlarda yapılan tarihsel çalışmalar, kültürel uyumsuzluğu varsayan 'medeniyetler çatışması' modelinden büyük ölçüde uzaklaşarak kültürler arası etkileşimi öne süren daha sofistike yaklaşımlara yönelmiş olsa da, bazı çalışmalar sanatı ele alırken eski paradigmaları daha az sorgulamıştır. Örneğin Amanda Wunder, Coecke, Melchior Lorck ve diplomat Ogier Ghislain de Busbecq'i, geçmişle ve onun fiziksel kalıntılarıyla çatışan ilişkilere dayanan ve böylece iki medeniyet arasında uzun zaman önce dini farklılıklar nedeniyle oluşan uçurumu genişleten, Doğu'nun Batı'dan temelde farklı olduğu algısının şekillenmesine yardımcı olan gezgin antikacılar olarak tanımlamaktadır (Schepers, 2021).

Goodrich (s. 22, 2020), Coecke'nin serisinin sunduğu konu zenginliğine rağmen, her sahnenin çeşitli yönleri üzerinde daha fazla çalışma yapılması gerektiğini savunmuştur. Modern izleyici, Osmanlı İmparatorluğu ve gelenekleriyle ilgili kaynakları inceleyerek, özellikle cenaze ve sünnet sahneleriyle ilgili olarak frizde neyin tasvir edildiğini böylelikle daha iyi anlayabilir. Dahası, tarihsel bağlam Coecke'nin orijinal eskizlerinin yaratıldığı atmosferi anlamının anahtarıdır. *The Customs and Fashions of the Turks*'ü 1520'lerin sonu ve 1530'ların başında Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel çerçevesi içine yerleştirmek, Coecke'nin 1533'teki seyahatini çevreleyen koşulların daha iyi anlaşılmasını sağlar.

3.2. Avrupa’da bir Osmanlı Modası “Turquerie”

On dördüncü yüzyılda Balkanlara nüfuz eden, on beşinci yüzyılda Konstantinopolis'i fetheden ve on altıncı yüzyılda Viyana kapılarına ulaşan Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa’nın yüreğine uzun süre korku saldı. Ancak 17. yüzyılın sonuna gelindiğinde genişlemesi durmuştu. Sözde Türkengefahr'ın⁴¹ azalması ve yeni oluşan Avrupa İmparatorluklarının kolaylaştırdığı ticaretin yükselişiyle birlikte, Osmanlıların Avrupa görsel ve edebi kültüründe temsil edilme biçiminde büyük bir değişim yaşandı. Zamanla, Osmanlı İmparatorluğu yakın bir tehdit olarak değil, daha çok ziyaret edilip keşfedilebilecek ve egzotik malların satın alınıp hatıra olarak eve götürülebileceği ilginç bir turistik yer olarak görülmeye başlandı. On sekizinci yüzyılda Doğu'ya seyahat, üst sınıf Avrupalılar için eğitimlerini ilerletmek ve kültürlerini genişletmek için bir fırsat, reşit olmalarının bir aşaması haline geldi ve Doğu'ya özgü nesneler prestij öğeleri ve değerli tüketim malları haline geldi. Turquerie bu bağlamda ortaya çıkan ve gelişen bir kültür ve sanat hareketidir (Tongo&Schick, s.1, 2019).

Burçoğlu'na göre (s. 195, 1999) olumsuz yönlerin baskın olduğu Ortaçağ ve Barok dönemlerindeki imajların aksine, 18. yüzyıldaki Türk imajı daha olumlu nitelikler sergilemiştir. Alman kültürüne "hoşgörü felsefesini" sokan oyun yazarı ve eleştirmen Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), ünlü oyunu *Nathan der Weise*'de⁴² (1779) İslam'ı temsil etmek için erdemli bir Türk kullanmıştır. Filozof ve bilim adamı Leibniz (1646-1716) ve öğrencisi Wolff (1679-1754) tarafından öne sürülen fikirlerden esinlenerek, karakter asaletinin teolojik inançlarla özel bir ilişkisi olmadığı fikrini açıklamış, tarihsel olarak, hayırsever ruhlu insanların Hristiyanlar arasında olduğu kadar Yahudiler ve Müslümanlar arasında da bulunduğunu savunmuştur. Bu nedenle herhangi bir dogma sistemine bağlılığı kınamış ve dünyanın büyük dinlerinin her birinin gelişiminin insanlığın ruhani evriminde sadece bir adım olduğunu öğretmiştir. Bu tasvir, Avrupa'nın Türk sanatına ve Türk yaşam tarzına ilgi gösterdiği ve takdir ettiği "Turquerie" hareketinin bir uzantısıdır.

Pek çok tarihinin iddia ettiği gibi, turquerie'nin 1683'te Viyana'nın başarısız kuşatılmasından sonra Osmanlı askeri tehdidiyle ilgili endişenin azalmasıyla ilgili olması muhtemel olsa da, askeri angajmanlar kültürel alışverişi zorunlu olarak engellemedi: müzik, el yazmaları ve diğer savaş ganimetleri Osmanlı birlikleriyle Avrupa'ya gitti. Diplomatik temasın yoğunlaşması Avrupalılar ve Osmanlılar arasındaki kültürel trafiği artırdı. 1699'da imzalanan

⁴¹ Türk tehdidi

⁴² Bilge Nathan

ve Osmanlı-Habsburg ihtilafını sona erdiren Karlofça Antlaşması, Osmanlı'nın Avrupa devleti ve diplomatik sistemine yeni bir düzeyde entegrasyonuna işaret ediyordu. 1703 ile 1774 yılları arasında Osmanlılar diğer devletlerle altmış sekiz kayıtlı antlaşma imzaladılar. Diplomatik karşılaşmalar hem konuk hem de ev sahibi için önemli kültürel gösteri mekanları görevi görmekle kalmadı, aynı zamanda Avrupa devletleri bu yoğun teması sürdürmek için tebaasını eğitmeye başladı. Polonya, Avusturya ve Fransız devletleri, İstanbul'da tercüman yetiştirmeye ilişkin eski Venedik geleneğine katılarak kendi dil okullarını kurdular. Hükümetler diplomatik araçları eğitirken, kültürel araçların sayısını da artırdılar (Bevilacqua, Pfeifer, s.77-78, 2013).

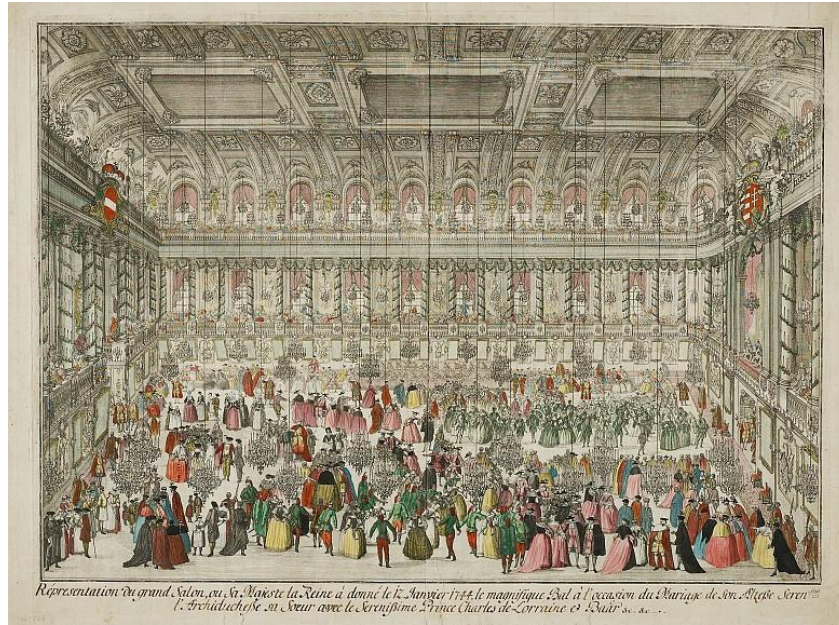
Osmanlı İmparatorluğu ile çeşitli Avrupa devletleri arasındaki ticaret artışı, malların ve fikirlerin dolaşımına katkıda bulundu. Önce Fransa ve İngiltere, ardından Hollanda Cumhuriyeti ile yapılan ticaret anlaşmaları, yalnızca daha fazla mal akışı değil, aynı zamanda on altıncı yüzyılın sonlarında ve on yedinci yüzyılın başlarında imparatorlukta yaşayan ve imparatorlukla ticaret yapan daha fazla sayıda Avrupalı anlamına geliyordu. Bununla birlikte, turquerie, Levant ile ticaretteki dalgalanmalarla doğrudan ilişkili değildi: Fransa'nın Doğu Akdeniz ile ticareti yüzyılın ortalarında hızla düşerken yalnızca 1685 civarında toparlanabilmiş ve bunun, Fransa'nın Osmanlı kültürüne olan ilgisi üzerinde etkisi çok az olurken, Molière'in *Le Bourgeois Gentilhomme* ve Racine'in *Bajazet*'i gibi o dönemin en ünlü turquerie'lerinden bazıları bu dönemde üretilmiştir (Bevilacqua, Pfeifer, s. 78, 2013).

Aynı süreçte, vahşi Türk klişesi de dönüşerek daha barışçıl bir yapıya bürünerek çeşitli biçimlerde turquerie moda zirvesine ulaşır. Avrupalılar, Osmanlı dünyasının farklı yönleriyle ilgilendiği bu dönemde yazar Leydi Mary Wortley Montagu'nun "miskin bir şehvet düşkünlüğünün incelikleri" olarak nitelendirdiği unsurlara hayranlık duymuşlardır. Özellikle 1704'te Fransızca çevirisiyle yayımlanan *Mille et une nuits*⁴³ gibi edebi eserler, büyülü Doğu fikrini körüklemiş, bu masalların kökeninin çoğunlukla Osmanlı'ya dayanmamasına rağmen, tüm masallar genel olarak turquerie kapsamına alınmıştır. *Mille et une nuits*'in ilk çevirmeni Antoine Galland, masalların eğlendirici gücüne dikkat çekmiş ve bu, maskeli balo kostümleri, porselen biblolar, bahçe çadırları gibi pek çok Türk ürünü için önemli bir nitelik oluşturmuştur. Elit kesimin bakış açısından, Osmanlı dünyasının sadece taklit edilmesi yerine imge yoluyla çağrıştırılması, takma adı Carmontelle ile bilinen Fransız sanatçı ve oyun yazarı Louis Carrogis'nin "Bizi

⁴³ Bin Bir Gece Masalları

büyüleyen sadece düşlerdir" ifadesiyle belirttiği gibi, bir ayrıcalık olarak görülmüştür (Williams, s. 8, 2015).

Molière'nin (ö. 1673) 1668 tarihli L'Avare adlı komedisinde cimri Harpagon'u tanımlamak için kullandığı "turquerie" terimi, "taş kalplilik" veya "zalimlik" anlamına geliyordu: Molière, "Üstelik Türk," diye yazmıştı, "ama herkesi umutsuzluğa düşürecek bir Türk (turquerie)." 1669'da Osmanlı elçisi Müteferrika Süleyman Ağa'nın Fransız kralı 14. Louis (ö. 1715) dönemindeki ziyaretinden sonra, terim daha yumuşak bir hal almış ancak Molière'in *Le Bourgeois gentilhomme* adlı eserinin sahnelenmesiyle birlikte oldukça alaycı bir şekle bürünmüştür: Aristokrat oksimoron "burjuva beyefendi"yi temsil eden baş karakter Monsieur Jourdain, kızının genç talibi Cléonte'nin Türk kıyafeti giyip kendisini Türk sultanının oğlu olarak tanıtarak alay etmesine maruz kalır. Oyunun popüleritesinin bir sonucu olarak, Türk (ya da sözde Türk) kıyafetleri ve Türk (ya da sözde Türk) temalı kostüm baloları (Görsel 3.27) oldukça moda olmuştur. Bu yeni moda sayesinde Doğu'nun büyüleyici bilinmezliği bir ölçüde evcilleştirilirken, diğer yandan Avrupalı yazarların kendi toplumlarındaki toplumsal ve siyasal sorunları Doğulu Öteki'ye yansıtarak eleştirmeleri mümkün hale gelmiştir (Tongo&Schick, s.1-2, 2019).



Görsel 3. 27. Johann Andreas Pfeffel, Giuseppe Galli-Bibiena'dan sonra, "Representation du grand Salon ou Sa Majeste", Gravür, 1744⁴⁴

⁴⁴ Saraydaki maskeli baloda Türk Kostümleri.

Chartres Dükü, 1700 yılında Marly'de, dans eden kızlar ve (canlı) hayvan koleksiyonu ile dolu bir Türk maskeli balosu düzenler. Özellikle, Sultan III. Ahmet'in elçisi Muhammed Efendi'nin 1720'de XVI. Louis'nin sarayına yaptığı ziyaret merak ateşini körükler ve popüler Binbir Gece Masalları'ndaki kışkırtıcı tasvirler, görgü kurallarının sıkıcılığından bıkmış bir toplumun hayal gücünü kabartır. Daha sonra, 1748'de Roma'daki Fransız Akademisi Türk motifleri içeren gösterişli bir mask gösterisi sunmuş; zengin, işlemeli Türk kumaşlarını taklit eden boyalı kostümler, katılımcı öğrencilerden Joseph-Marie Vien'in baskı ve çizimlerinde kaydedilmiştir (Görsel 3.28).⁴⁵ Versailles'da Veliaht'ın evliliğinin kutlandığı maskeli balodaki ışıltılı kostümler arasında, Türk kıyafetlerinin, doğrudan giyenin omuzlarına tünemiş kocaman başlı ve sarıklı birkaç grotesk yorumu da mevcuttur. "Mendil atıldı," diye bağırarak saray halkı, burada sultanın gözdesini seçerken uyguladığı iddia edilen geleneğe atıfta bulunmuştur (http-11).



Görsel 3. 28. Joseph-Marie Vien, “Prestre de la Loy”, 25x20 cm, Gravür, 1748

Tıpkı Batı'nın yarı anlaşılmış ve büyük ölçüde uydurulmuş Çin uygarlığı kavramlarını hayali bir şekilde yeniden yorumlamasını temsil eden ‘Chinoiserie’ gibi, Turquerie de güzel bir kurguydu; coşkulu bir izleyici kitlesi ve pazar için filtrelenen ve tanınmayacak kadar

⁴⁵ *Caravanne du Sultan ala Mecque (Sultan'ın Mekke Kervanı)*. Joseph-Marie Vien tarafından Roma'daki Karnaval sırasında resmettiği 32 plakadan oluşan süit.

mutasyona uğrayarak fantastik Avrupa tasavvurlarına dönüştürülen bir kültürel ithalat. Barok ya da Rokoko ile rekabet edecek kadar kendi başına hiçbir zaman tam bir stil ya da hareket olmadı; ama daha çok 18. yüzyıl Gotik'ine benziyordu; bazı yönleri Rokoko'yu tamamlıyordu; dekoratif hevesler ve sıkılmış hayatları renklendirmek için aşırılık konusunda giderek daha zengin bir kelime dağarcığı sağlıyordu (http-12).

On sekizinci yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Türk motifleri artık Avrupa'da yerleşmişti. Türk köleler, 1571'de İnebahtı Savaşı'ndaki deniz zaferinden sonra İtalyan sanatında dekoratif öğeler olarak ortaya çıkarken, Türk kostümleri Louis XIV'ün sarayındaki maskeli balolarda giyildi. Bu moda yüzyıl ilerledikçe ivmesini arttırdı. Madame de Pompadour 1755 yılında Carle van Loo tarafından bir sultan olarak resmedildi. Bundan yirmi yıl sonra Madame du Barry dört Türk tablosu sipariş etti (bunlardan birisi kendisine hadımların hizmet ettiği şekilde resmedilmişti). Köşk olarak bilinen Türk yazlık evlerini taklit eden bahçe çardakları ortaya çıktı ve tüm odalar turqueries ile dekore edildi. Artois Kont'unun biri Paris'teki Chateau du Temple'da, diğeri Versailles'daki dairelerinde olmak üzere toplam iki Türk odası varken, 1777'de Fontainebleau'da Marie-Antoinette için Rousseau kardeşler tarafından boyanmış ve ahşap işçiliğiyle oyulmuş küçük bir Türk odası tamamlanmıştı (http-11).



Görsel 3. 29. Jean Louis Anselin, Van Loo'dan sonra, “La Belle Jardinière (M.d de Pompadour)”, 25x20 cm, Gravür, 1782

1725 yılında Madam Pompadour gibi portresi yapılan Leydi Mary'nin (Görsel 3.30) temsil edilme biçimi biraz farklı bir öz temsil örneğidir. Bu portre, Leydi

Montagu'nun İngiliz büyükelçisinin eşi olarak İstanbul'daki ünlü ikametgahını yansıtmaktadır. Ayakta duran figür, Türk kostümü ve uzak bir şehir manzarası ile (muhtemelen İstanbul'u) temsil etmekte ve portrede Leydi Montagu sadece başka bir kültürün kıyafetlerinde değil, aynı zamanda bir Türk kadınına dönüşmüş olarak tasvir edilmiştir. Bu mecazi değişimin olasılığı, Leydi Mary'nin kendi yazılarından ve Avrupa resminde Osmanlı tarzına atıfta bulunan tabloların sıra dışı tarzından açıkça görülmektedir. Leydi Mary'nin portresi, farklı kültürler arasındaki etkileşim ve dönüşümün önemli bir örneğidir (Avcıoğlu, s. 34, 2014).



Görsel 3. 30. Jonathan Richardson, “Lady Mary Wortley Montagu”, Tuval üzerine yağlı boya, 200x145 cm, 1725

Avcıoğlu ve Flood’a göre (s. 13, 2010) bu dönemde Türk imajının Batı’da popüler hale gelmesinin en önemli isimlerinden birisi Lady Mary Wortley Montagu olmuştur. Döneminin özgün bir karakteri olan Lady Mary, bir gezgin, şair ve entelektüeldi ve edebiyatın, öğrenmenin ve keşfetmenin erkeklerin özel alanını oluşturduğu bir dünyada defacto bir yabancıydı. Bir asilzadenin kızı olan Lady Mary büyük ölçüde kendi kendini eğitmiş, Türkiye’deyken Türkçe öğrenmiş ve Osmanlı ileri gelenleriyle sohbet ederek 1716-1718 yılları arasında ünlü mektuplarını yazmıştır.

Lady Montagu, Şark’tan Mektuplarında Osmanlı sarayındaki doğrudan gözlemlerine ve bağlantılarına dayanarak, Türkleri "barbar, vahşi, cahil veya geri kalmış" olarak tanımlayan oryantalist zihniyetin aksine, Türk nezaketinden ve ahlakından

etkilendiğini vurgular. Bununla ilgili, *"Nezaketleri ve güzellikleri beni büyüledi, onlarla daha fazla zaman geçirmekten çok memnun olurdum"* diyen Montagu, Türk kadınları hakkında ise ev yaşamındaki özgürlüklerinin kapsamı hususunda önemli açıklamalar yapar: *"Genel olarak, Türk kadınlarını imparatorlukta tek özgür insanlar olarak görüyorum. Divan onlara saygı gösterir; ve bir paşa idam edildiğinde Padişahın kendisi, dul kadına ait olan ve aranmayan harem (ya da kadınlar dairesinin) ayrıcalıklarını asla ihlal etmez"* (Albay, s. 15, 2021).

Bir tür seyahat anlatısı olarak kaleme aldığı Şarktan Mektuplar'ının önemli bir kısmı, iki kültür arasındaki benzerliklerin karşılaştırılmasına ve analizine ayrılmıştır. En ilginç, İngiliz ve Osmanlı kültürleri arasındaki yakınlığı sanat üzerine bir dizi yorum aracılığıyla gözlemlemesi ve dile getirmesidir. Montagu, Sofya'da bir Türk hamamında yaşadığı deneyimi anlatırken şöyle yazar: *"Aralarında Guido ya da Titian'ın kaleminden çıkmış bir tanrıça kadar orantılı birçok (kadın) vardı...ve çoğunun teni bembeyazdı... Bay Gervais'in görünmez bir şekilde orada olmasını gizlice dileyecek kadar kötülüğe sahiptim... Sanırım bu onun sanatını çok geliştirdi..."* (Avcıoğlu&Flood, s. 14, 2010).

Lady Mary mektuplarında Türk dini hakkında da çok şey anlatmıştır. Mektuplarında Batı'nın Türkiye ve dini hakkındaki olumsuz algılarının birçoğunu düzeltmeye çalışmış ve Batılıların İslam'ın mantıksızlığına dair görüşlerini gözden geçirmiştir. Katolik inancını sert bir şekilde eleştirirken, İslam söz konusu olduğunda çok daha yumuşak davranır çünkü İslam'ın barbarlığa izin vermediğini öğrenmiştir. İslam hakkında yazarken, "doktrinlere ve farklılıklara mesafeli durmayı ve bunların yalnızca toplumsal yönlerini görmeyi" başarmıştır (Kaçmaz&Döşkaya, s. 32, 2018).

Secor'a göre (s. 394, 1999) Montagu, bazen, birlikte olduğu Türklerin iyi yetişmişliklerini vurgulayarak Şark kültürünün değerine dair bir kanıt olarak sunar. Diğer zamanlarda ise en seçkin sınıftan Türkler ile diğer Türkler arasındaki farkları vurgulayarak olumsuz Doğu kökenli stereotipleri çürütmeye çalışır; yani bazı Doğulu bireyler diğerlerinden daha fazla 'farklı' olabilir ve en seçkin olanlar olumsuz Doğu kökenli klişelerden en uzak olanlardır. Bu retorik sıkça cinsiyet ilişkileri konusundaki tartışmalarında kullanılır: iyi yetiştirilmiş Türk kadınları evlilik konusunda İngiliz tarzı ahlakı (ve ahlaksızlığı) sergilerler. Montagu'nun Doğu hakkındaki önceki hesaplamalara karşı argümanı sıkça, İstanbul'un en iyi, en saygın ve yüksek rütbeli insanların genelde suçlandıklarından daha az Avrupalılardan farklı oldukları yönündedir: sınıfın kadınları kocalarının ek eşler almasına izin vermez, yetiştirilmiş erkekler şarap içer ve Osmanlı

sarayının yüksek kültürü kusursuzdur. Diğer zamanlarda, hayal edilen Doğu'nun estetik takdiri köleleri ve sahiplerini, zenginleri ve fakirleri, güzel bir manzaranın uyumunda bir araya getirir. Tüm bu yollarla, Montagu'nun mektupları, sınıf eşitsizliğini doğallaştıran baskın söylemleri yeniden üretir.

Sonuç olarak, Lady Mary için Türk adetleri, gelenekleri özellikle de kadınları hakkında yazmak bir bakıma kendisi ve dolayısıyla kadın iş birliği ve dayanışması hakkında hâlâ çok az şey bilen kendi sınıfından İngiliz kadınları hakkında yazmak anlamına geliyordu. Benzer şekilde, Levant'ta kendisini bekleyenlerin yalanlarını ortaya çıkarmaya ve yapıbozuma uğratmaya çalışmak, kurgu dışı kanonların yeniden formüle edilmesi ve seyahatin (Eric J. Leed'in sözleriyle) icat edilmiş bir dünyanın hikayeleri olarak değil, "gerçeğe" erişmenin bir aracı olarak görülmesini mümkün kılmak demekti (Baratta, s. 31, 2013).



Görsel 3. 31. Jean-Etienne Liotard, "Self-Portrait as a Young Man", 11x10 cm, Gravür, 1731⁴⁶

Avrupa resminde Turquerie akımının yayılmasında en etkili isimlerden bir diğeri J.E. Liotard olmuştur. Turquerie'den oryantalizme geçişi temsil eden İsviçreli ressam, 1738-42 yılları içinde İstanbul'da kalıp Türkçe öğrenmiş, Türk giysileri giymiş ve Türk yaşamını realist bir biçimde resmetmesiyle tanınmıştır. Avrupa'da "peintre turc" (Türk

⁴⁶ Genç Bir Adam Olarak Otoportre

ressam) olarak bilinen Liotard, Türkiye dönüşü sonrasında birçok Avrupa saraylısının da Türk giysisiyle portresini yapmıştır (http-13).

Liotard, öncelikle Konstantinopolis'te ve daha sonra Osmanlı vasal devleti Moldova'da geçirdiği beş yıllık süre boyunca, yerel ve göçmen topluluklara portre ve tür ressamı olarak kendini kabul ettirir ve kariyeri boyunca kendisine hizmet edecek çeşitli bağlantılar kurar. Liotard, 1743'te Avrupa'ya döndüğünde Levant'ta benimsediği Türk cübbesi ve uzun sakalıyla sansasyon yaratmış ve bir daha imparatorluğa ayak basmayacak olsa da, Türk giyim tarzını sürdürmüş ve 1789'da 86 yaşında ölene kadar kendisini "le peintre turc" (Türk Ressam) olarak tanıtmaya devam etmiştir (Smentek, s. 85, 2010).



Görsel 3. 32. Jean-Étienne Liotard, “Monsieur Levett et Mademoiselle Hélène Glavani en costume turc”, 25x36 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1740⁴⁷

Çalışmaları genellikle Haliç'in karşısındaki Pera ve Galata'da yaşayan ve genellikle yerel kıyafetler giyen Avrupalı topluluğa odaklanan Liotard, eserlerinde buradaki insanlara sıkça yer vermiştir. Ara sıra Mehmed Ağa ya da Cüce İbrahim gibi Osmanlı figürlerini resmetmiş olsa da, önceki sanatçıların aksine bilinmeyen ve fantastik unsurlara yer vermemiştir. Liotard, Türk konularına odaklanarak fantezi unsurlarından kaçınmış ve Avrupa'da Doğu imgesine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Viyana'da bulunduğu dönemde İstanbul'da çizdiği konular üzerine çalışmalarına devam etmiştir (Williams, s. 59, 2015).

⁴⁷ Bay Levett ve Bayan Hélène Glavani Türk kıyafetleriyle.

Liotard'ın sanatı, kültürler arasında etkileyici bir sentezi yansıtmış ve doğrudan Türk resmiyle değil, Çin resmiyle ilişkilendirilmesine rağmen, on sekizinci yüzyıl izleyicilerini etkilemekten geri kalmamıştı. 1745'te Dresden'deki kraliyet koleksiyonu için Liotard'ın pastel resmi *La Chocolatière*'i (Görsel 3.33) satın alan Anglofil Francesco Algarotti, resme hayran kalmış olsa da, onu "alışılmadık" ve biraz da "Çin işi" olarak nitelendirmişti (Avcıoğlu, s. 43, 2014). Bir mektubunda şöyle yazmıştır:

Bu resim aydınlık bir arka planda neredeyse hiç gölgesiz [...] belli belirsiz ışık degradasyonlarıyla yarı tonlarda çalışılmış ve mükemmel bir biçim kabartısı var. Kesinlikle yapmacıksız bir doğa tasviri yapıyor ve bir Avrupa resmi olduğu halde, sizin de bildiğiniz gibi gölgenin yeminli düşmanı olan Çinlilerin bile çok hoşuna giderdi. Son derece başarılı son kat boyaması ise [...] adeta pastel bir Holbein.



Görsel 3. 33. Jean-Étienne Liotard, “*La Belle Chocolatière*”, *Parşömen üzerine pastel boya*, 82x52 cm, 1743-45⁴⁸

Resmin "alışılmadıklığı"nın Avrupa resim geleneği çerçevesinde değerlendirildiği bu dönemde Algorocci'nin Çin beğenisini kabul etmeyen görüşü, Liotard'ın Türk resmine açıklığı olarak yorumlanabilir. Liotard'ın Çin resmini parlak, gölgesiz ve temiz olarak idealize etmesi ise Türk sanatı üzerinde dolaylı bir yorum olarak kabul edilebilir. Liotard'ın resimlerinin, Reynolds tarafından “vasat bir dahi, hatta dahi olmayan” bir sanatçının üretimi olarak eleştirilmiş olması ise Avcıoğlu’na göre (s. 44, 2014) bu tavırların farklı sanat formlarına gösterilen bir dirençten çok kültürel melezliğin

⁴⁸ Güzel çikolatacı

hem teknik hem de ahlaki bir sorgulama konusu haline geldiğini gösterir. Liotard'ın Çin resmi hakkında hayranlık dolu yazıları bulunsa da, *Treatise on the Principles and Rules of Painting'de* Avrupa tarzıyla karşılaştırıldığında Çin tarzını hünersiz bulduğunu ortaya koymuştur.

Liotard'ın on sekizinci yüzyıl Avrupa'sında öne çıkması, dönemin Osmanlı Türklerine ve geleneklerine duyduğu yoğun ilginin bir kanıtıdır. Osmanlı İmparatorluğu hem Avrupa'nın fantezilerini yansıttığı (hareme duyulan hayranlığın örneklediği gibi) hem de görgü kurallarının küresel çeşitliliğinin coğrafi olarak yakın bir örneği olarak, Avrupa'nın birçok toplum arasında yalnızca bir toplum olduğunu kabul ettiği bir yer olmuştur. Hem kişiliği hem de sanatıyla Avrupa'nın imparatorluk hakkındaki merakını gidermek için iyi bir konumda olan Liotard, kariyeri boyunca Osmanlı çizimlerini Paris ve Londra'da halka açık mekânlarda sergilemiş ve atölyesine gelen ziyaretçilere sunmuştur. Osmanlı çalışmalarından elde ettiği faydayı artırmak için bu çalışmaların baskılarını dolaşıma sokarak, eşlik eden metinlerdeki gravürleri “dessiné d'après nature” (doğadan çizilmiş) ya da örn. sultanın cücesinin portresinden sonra yapılan bir baskıyı “dessiné dans le serail” (hamamda çizilmiş) olarak isimlendirmiş, ayrıca Türkiye'den kostümler getirmiş ve Doğu'ya hiç gitmeyen birçok Avrupalı model, portreleri için bu kostümleri giyerek diğeriyle olan kısa süreli deneyimlerini anıtsallaştırmıştır. (Smentek, s. 97, 2010).

3.2.1. Batılı Seyyahlar ve Sanatçılar Gözüyle Osmanlı'nın Toplum ve Kent Tasvirleri

Batılı seyyahların seyahatnameleri, on beşinci yüzyılda basılmaya başlayan ve gravür tekniğiyle desteklenen resimlerle dolu bir dönemi temsil eder. Seyyahların gittikleri yerler hakkındaki anılarını, mektuplarını ve yorumlarını içeren bu seyahatnameler, on yedinci yüzyıldan itibaren gravürlerle desteklenmiştir. İlk başlarda seyyahların kendi çizimlerinden oluşturulan gravürler, daha sonra profesyonel sanatçılar tarafından hazırlanmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda ise, bazı seyahatnamelerde metin yazarları değil eserleri oluşturan sanatçılar öne çıkmıştır. Bu dönemde, gravürler kitapların odak noktası haline gelmiş ve seyahatnameler en çok okunan kitaplar arasında yer almıştır (Çoban&Sert, s. 1532, 2018).

Kitapların ve içlerine yapılan resimlerin baskı ile çoğaltılması, ressamların ve gravür sanatçılarının önemini artırmış ve kitap resimleyen sanatçıların sayısında önemli bir artışa neden olmuştur. Daha sonra bir uğraş ve sektör alanı da ortaya çıkaran gravür tekniğiyle birlikte Avrupa'da bir gravür resim piyasası oluşmuş ve Doğu'ya seyahat eden gezginlerin gezip gördükleri yerleri daha iyi betimleyebilmek amacıyla gravür tekniğiyle yapılan ve basılan resimler, birer sanat eseri olarak kabul edilmiştir (Çoban&Sert, s. 1532, 2018).



Görsel 3. 34. Anonim, "The art of etching and engraving", The Universal Magazine, 1748⁴⁹

⁴⁹ Londra'da bir gravür atölyesi

Osmanlı Devleti'ne seyahat eden Batılı sanatçıların beraberinde getirdikleri sanatsal üsluplar, kaldıkları süre içerisinde yetiştirdikleri öğrencilerle kalıcı bir hal almış ve bu dönemde İstanbul'a gelen ressamların eserleri, Osmanlı kültürü ve yaşam tarzı hakkında değerli birer kaynak haline gelmiştir. Daha da önemlisi Avrupa'da bu dönemde gelişen baskı teknikleri, bu ressamların yaptıkları betimlemelerin gravürlü albümler ve seyahatnameler yoluyla yaygınlaşmasına olanak sağlamış ve 19. yüzyılda Oryantalizmin ortaya çıkışını gerçekleştirmiştir (Kahraman&Gülaçtı, s.378, 2015).

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların dünyayı gözleme merakını koşullandıran şey seyyahların ülkelerine dönüşte bir kitap yayımlama beklentisiydi. Gidilen yerde alınan notlar ve çizimler ilk kaydın yapıldığı yerden çok uzaklardaki okura ulaşıyordu. Bazen edebi, bazen görsel, bazen de ikisinin bileşimi olan kayıtlar, sanat nesnesinin bir yerden bir yere nakledilmesinde temel araç durumuna geldiler. Bu nakil bir kez gerçekleştikten sonra da anlatıların kendisi söylem ve inceleme konusu haline geldiler. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın daha erken dönemlerine ait seyahatnamelerin yeni baskıları da bizzat seyyahlar için ek bilgi kaynakları oldular (Avcıoğlu, s. 47, 2014).

Örneğin, kozmopolit yapısı ve kültür farklılıklarıyla dikkat çeken İstanbul, her dönemde merak uyandıran bir kent olmuş ve bu özellikleri, farklı kıtalardan gelen gezginlerin ilgisini çekmiştir. Osmanlı döneminde, İstanbul'u ziyaret eden gezginler, şehrin mimari yapıları hakkında detaylı bilgiler vermiş ve çizimler yapmışlardır. İstanbul'un cami, çeşme, hamam, saray gibi yapıları, gezginler tarafından pitoresk olarak tasvir edilmiştir. Broquiere, İstanbul'u üç köşesi olan bir kalkana benzetirken, Du Lour ise İstanbul'un konumunun eşsiz olduğunu ve Asya ve Avrupa kıtalarını yönetmek için inşa edildiğini belirtmiştir (Öntuğ&Soysal, s. 88, 2020).

Kılınç'a göre (s. 1846, 2020) XVI. ve XVII. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun güçlü oluşu seyahatnamelerde olumlu bir şekilde kaydedilmiş, bunun dışında Avrupa bu dönemde siyasi ve askeri olarak geride kalmıştır. Bu durum, bazı seyyahların taşıdıkları haçlı ruhun etkisi altında kalmalarına rağmen, Osmanlı hakkında tarafsız seyahatnamelerin yazıldığını göstermektedir. Gürçağlar (s. 233, 2004) ise 18. yüzyıl'a gelindiğinde İstanbul'un Avrupa ile artan diplomatik ve kültürel temaslarının yanı sıra coğrafi konumu nedeniyle de Avrupalı sanatçılar için popüler bir şehir haline geldiğini belirtmiştir.

On sekizinci yüzyılın Grand Turistleri, Kudüs gibi kutsal yerlerle ilgilenmiyorlardı, ancak antik çağa çok daha fazla ilgi duyuyorlardı. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Grand Tour⁵⁰,

⁵⁰ Grand tour: Eskiden İngiliz aristokratlarının yaptıkları uzun Avrupa turu.

1789'daki Fransız Devrimi'nden sonra başladı. 1796'da Fransızların İtalya'yı işgaliyle İtalya, gezginlere kapandı ve herkes Doğu'ya gitmeye başladı. Genellikle bu yolculuk İstanbul'a kadar uzanıyordu. On sekizinci yüzyılın sonunda, İstanbul'da yaşayan batılı sanatçılar, Pera'daki elçilikler etrafında gelişen Avrupa sosyal yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline geldi. Bu batılı ortam, resamlara sosyal ihtiyaçlarını karşılamalarını sağlayan siparişler verdi ve böylece İstanbul'da hayatlarını sürdürdüler. Eserleri gravürlü kitapların bir parçası haline geldi, koleksiyonlarda saklandı veya Avrupalı soyluların evlerinin duvarlarını süsledi (Spânu, s. 42, 2019).

Kaplanoğlu ve Vargün (s. 48, 2016) Avrupa'nın Doğudan duyduğu korkunun, onu keşfetmeye yönlendirdiğini belirtmiştir. Osmanlı'nın Avrupa'da ilerlemesi Avrupalıları korkutmuş ve seyyahlar aracılığıyla bilgi akışı sağlanmıştır. Ancak Osmanlı'nın Avrupa'daki gelişmelere ayak uyduramaması, giderek zayıflamasına yol açmıştır. Oryantalizm ise seyyahlardan toplanan verilerin sistematik hale getirilmesi ile dönemin ideolojisine hizmet eden bir harekete dönüşmüştür. Ancak İstanbul ve Anadolu tasvirlerindeki gravürler, Osmanlı imparatorluğu ve bünyesindeki sefir, diplomat, elçilik ve konutların kapılarını gravür sanatçılarına açarak tarihi belgelerin önemini fark ettirmiştir. Bu gravürler, anı belgelemenin yanı sıra keşfe, bilime ve tarihe ışık tutmuş, sanatçıların estetik algı ve bakış açılarını da kattığı sanat eserlerine dönüşmüştür.

Bu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğuna seyahat eden diplomat, tüccar ve seyyahlara eşlik eden sanatçıların tablo ve baskıları, bu uzak diyarı hiç ziyaret etmemiş olanların hayal güçlerini canlandırmalarına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda en etkili sanatçılardan biri Jean-Baptiste Vanmour'dur. Onun eserleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun günlük yaşamını ve kültürünü Avrupalı izleyicilere tanıtmakta etkili olmuştur. Bu sanat eserleri, Osmanlı dünyasının Avrupalılar tarafından keşfedilmesinde önemli bir rol oynamıştır (Williams, s. 49, 2015).

3.2.1.1. Jean-Baptiste Vanmour, Recueil ve Levant'ın Farklı Milletlerinin Gravürleri

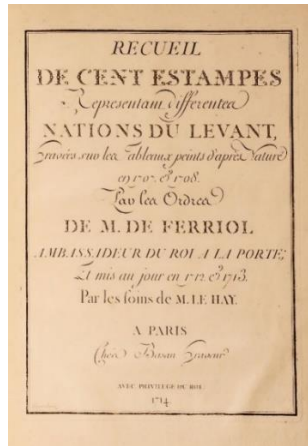
Said'in Oryantalizm'deki gözlemlerinin işaret ettiği üzere, on sekizinci yüzyılın büyük bölümünde kültürel farklılığa yönelik epistemolojik ilgi ne tamamen ikili kategorinin bir unsuru olarak "öteki"ne ne de yalnızca Avrupalı gözlemin sağladığı ampirik verilere duyulan ihtiyaca dayanıyordu. Aksine, Şark/Garp karışıklıkları Nabob'un karakteri (ve uyandırdığı kararsızlık) ya da Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737) ve Jean-Etienne Liotard (1702-89) tarafından *à la turque* olarak tasvir edilen Avrupalıların imgeleri tarafından şekillenmişti. Bu imgeler, dönemin turquerie'leri ve oryantal gösteriler için merkezi olan öz temsil biçimlerini popülerleştirmiştir. Bu fantezileri karakterize eden *goût turque*, on sekizinci yüzyıl peyzaj mimarisinde, resimli iç mekanlarda, mobilyalarda, dekoratif sanatlarda ve mimaride daha statik bir ifade bulmuştur. Burada temsil, "oryantal" unsurların ve tarzların sahiplenilmesi ve kabul edilmesi ve bunların çağdaş Avrupa kimlik kavramlarının oluşumundaki merkezîyetçiliğinin bir vektörü olarak açıkça önemlidir (Avcıoğlu & Flood, s. 2010, s. 8).

Avrupalı sanatçılar, en azından Gentile Bellini (ö. 1507), Nicolas de Nicolay (ö. 1583) ve Melchior Lorck (ö. 1583'ten sonra) günlerinden bu yana İstanbul'u ziyaret etmiş ve buradaki halkı tasvir etmişlerdi, ancak on sekizinci yüzyılda Turquerie'nin popülerliğinden belki de en çok sorumlu olan sanatçı, Flaman-Fransız ressam Jean Baptiste Vanmour'du (Tongo&Schick, s.3, 2019). 1671 yılında Valenciennes'de doğan sanatçı, müreffeh ve sanatsal bir çevrede yetişmiş ve görünüşe göre yerel sanat loncası Confrerie Saint-Luc ile kavga ettiği 1690 yılında ressam olmuştur. Vanmour'un 1693 ile 1699 yılları arasında bir noktada Paris'te çalışmış olabileceği de düşünülmektedir, ancak bu kanıtlanamamıştır (Jackall, s.121, 2010).

Nefedova'ya göre (s. 91, 2009) Vanmour ailesinin geleneği, Jean-Baptiste'i sanatçı olmaya hazırladı ki bu o zamanlar oldukça yaygın bir durumdu. Yerel sanat piyasasının kontrol altına alınmasına olanak sağlaması gibi maddi faydalarının yanı sıra, yüksek kaliteli bir eğitimi desteklemek ve nesiller boyu aile sanat geleneğini sürdürmek de bu şekilde mümkün oldu. Bu tür uygulamalardan, Breughel, Teniers, Van Kessel, Van Balen ve Francken aileleri gibi birçok dalı olan sanatçı hanedanlıkları ortaya çıktı. Vanmour ailesi de bir istisna değildi: sanatçının babası Simon Vanmour, bir écrivain yani marangoz ustasıydı. Onun kardeşlerinden biri olan Simon Pierre, babası tarafından

eğitildi ve onun izinden gitti. Diğer kardeşi Louis, bir heykeltıraştı. Babası ve küçük kardeşleri aynı zamanda ressamlar ve diğer sanatçılar için şehir loncası olan St. Luke Loncası'na üyeydi.

Vanmour, 1699 yılında Paris'te bir devlet adamı olan Marquis Charles de Ferriol'un himayesi altına girmiş ve aynı yıl Ferriol, Fransa Büyükelçisi olarak İstanbul'a atanmıştır. İstanbul'a gelirken Jean Baptiste'i beraberinde getiren Ferriol'un amacı Osmanlıların batı dünyasında merak uyandıran, çarpıcı ve geleneksel kıyafetlerini ve yaşam şekillerini resmetmektir. Bu tarz çalışmaların sonucunda Vanmour bir giysi albümü oluşturmuştur. Sanatçıdan bu tarz tablolar yapmasını istemiş olan Ferriol 1711'de Fransa'ya dönmüştür, ancak sonrasında gelen Puchot, Picon ve diğer büyükelçiler de benzer tablolar yapmasını istemişlerdir. Jean Baptiste Vanmour yaşamının geriye kalan bölümünü (38 yıl) İstanbul'da geçirmeyi tercih etmiştir (Ciloşoğlu&Elmas, s. 1759, 2019).



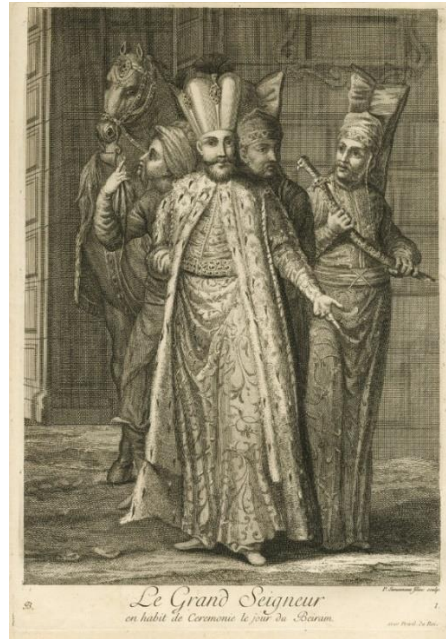
Görsel 3. 35. Charles de Ferriol, “Recueil de cent estampes..”, Baş sayfa, 1714

Avrupa'da turquerie'nin en popüler ve etkili örneklerinden biri (18. yy. başlarında), Jean-Baptiste Vanmour'un tablolarından sonra oluşturulmuş (Görsel 3. 35) *Recueil de cent estampes representant différentes nations du Levant*'dir.⁵¹ Bu eserdeki yüz gravür, on sekizinci yüzyıl başlarında Konstantinopolis'te bulunan tüm şahsiyetleri temsil etmektedir. Gravürler, her bir figürün Osmanlı toplumundaki önemine göre düzenlenmiştir. İlk gravürler sultan III. Ahmed, valide sultan ve saray mensuplarına aittir.

⁵¹ *Levant'ın Farklı Milletlerini Temsil Eden Yüz Farklı Baskının Derlemesi*. Vanmour'un patronu büyükelçi Ferriol'un Fransa'ya döndükten sonra Kraliyet Mühendisi Jacques de La Haye (1645-1713) ile birlikte yayınladığı eser. Bu eser aynı zamanda Recueil Ferriol (Albüm Ferriol) olarak da bilinir.

Bu gravürleri namaz kılan dini Türk figürlerinin görselleri takip eder. Daha sonra çalışan Türklerin ve kadınların boş zamanlarındaki resimleri gelir. Son olarak, *Recueil Ferriol*, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası olan çeşitli etnik grupların gravürleriyle sona ermektedir. Böylece Tören Elbiseli Büyük Senyör figürü ile başlayıp Mağribi Kadın ile biten eser, Osmanlı toplumunun hiyerarşisi hakkında etkileyici fikirler vermektedir (Gopin, s. 136, 1994).

Kitap içerisinde daha sonra tamamı elle renklendirilmiş yüz plaka, Ferriol 1711'de Paris'e döndükten sonra büyük bir gravür sanatçısı grubu tarafından Vanmour'un 1707 ve 1708'de Türkiye'de yaptığı tablolar referans alınarak üretilmiştir. Bu gravürcüler arasında başta Fransa'nın en ünlü gravürcüsü Charles-Nicolas Cochin olmak üzere Gérard Scotin, Claude Du Bosc, Philippe Simonneau ve Jean-Baptiste Haussard olmak gibi zamanlarının en iyi isimleri yer almıştır (çoğu Osmanlı İmparatorluğu'nu hiç ziyaret etmemiştir) (Starkey, s. 202, 2019).



Görsel 3. 36. Philippe Simonneau, J. B. Vanmour'dan sonra, "Le Grand Seigneur", 35x24 cm, Gravür, 1714⁵²

İlk iki gravürde Padişah Sultan III. Ahmet'in (Görsel 3.36) alışkanlıklarını vurgulayan Ferriol, cuma gününün Hristiyanlıktaki pazar günü gibi kutsal olduğuna işaret eder ve padişahın bu günde camiye gidişinden bahseder. Padişahın cuma günleri camiye

⁵² Büyük Hükümdar (Bayram günü tören kıyafetiyle)

ihitişam ve törenle gittiğini bayramlarda ise çok daha büyük bir ihitişamla bayramı kutladığına işaret eden yazar, daha sonra, Türklerin iki bayramı olan Ramazan ve Kurban Bayramı'nı ele alır (Vanmour&Ferriol, 1714).

Ferriol, (1714) Kurban Bayramının Hz. İbrahim'in adadığı kurbanın anısına kutlandığına işaret eder: *"Bu günde her aile reisi kendi durumu ve kabiliyetiyle orantılı sayıda koyun keser ve bunun bir kısmı yoksullara dağıtılır"* der ve devam eder: *"Bu, Hacıların her yerden toplandığı ve İranlıların, Hintlilerin ve Levant'ın diğer uluslarının oraya getirdiği her türlü malın önemli bir fuarının düzenlendiği Mekke'nin büyük festivalidir"*. Ramazan Bayramı ise onun ifadelerinde özellikle yaz mevsimine denk geldiğinde, Türklerin ancak gün batımından sonra yemek yiyebildikleri için zor geçtiği, çok sıcak havalarda bile su içmekten çekindikleri, ancak seyahatte veya ordudayken Ramazan'ı(orucu) başka bir zamana erteleyebildikleri bir bayram özelliği taşır.



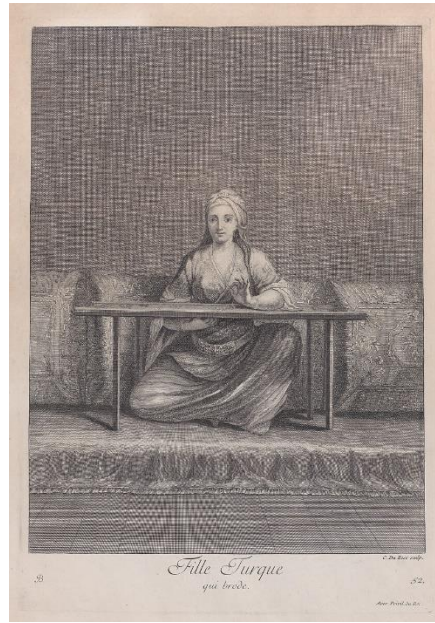
Görsel 3. 37. Gerard Scotin, J. B. Vanmour'dan sonra, "Fille de Chio", 35x25 cm, Gravür, 1714⁵³

Bir diğer konu başlığında Osmanlı Adalarını ele alan yazar, bu adalarda yaşayan nüfusu, soyları, karakteristik özellikleri ya da giyim tarzlarıyla kıyaslar ve yer yer şaşkınlığını gizleyemediğini belirtir. Örneğin, Nakşa Adasındaki kadınların giyim tarzının oldukça sıra dışı olduğunu belirtir, kıyafetlerinde fazlaca kumaş kullandıklarından kapılardan dahi zar zor geçebildiklerini söyler. Ayrıca

⁵³ Sakız adalı genç kadın (Ege Adaları)

burada İtalya'nın en büyük ailelerinden bazılarının adını taşıyan birçok soylu beyefendi bulunduğu da metinde geçen bir diğerkilgidir (Vanmour&Ferriol, 1714).

Tinos ve Argentiore adalarından da kısaca bahseden Ferriol, Sakız Adası kadınlarının giyim kuşamlarının pek hoş olmadığını ancak kendilerinin aynı iklim gibi sıcakkanlı olduklarını vurgulamıştır (Görsel 3.37). Birbirine bu kadar yakın ve hepsi de Tanrı'ya tabi olan tüm adalarda kıyafetlerin bu kadar farklı olması yazar için şaşırtıcıdır. Adada önceden küçük bir Hristiyanlık topluluğı olduğunu fakat Türklerin eline geçtiğinden beri bu durumun değıştiğini ayrıca belirtir (Vanmour&Ferriol, 1714).



Görsel 3. 38. Claude Du Bosc, J. B. Vanmour'dan sonra, "Fille Turque qui brode", 42x31 cm, Gravür, 1714⁵⁴

Vanmour'un eserlerindeki tekli figürler, Osmanlı İmparatorluğu'nda erkeklerle kadınların giydiğı giysiler konusunda önemli bir model oluşturur. 18-19. yüzyıllarda birçok ressam tarafından kopya edilen bu figürler, kadınların sokak ve ev kıyafetlerindeki farklılıklara sadık kalarak aktarılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların giyimine dair sıkı yasalar bulunmaktadır ve Müslüman kadınlarla Müslüman olmayan kadınların giyimleri belirli kurallara tabidir. Kadınların giyiminde kullanılan feraceler, baş örtüleri ve ayakkabılar gibi detaylar bu minvalde özenle tasarlanmıştır. Ev kıyafetleri ise daha değışkenlik gösterirken, Lale Devri'nde tercih edilen kumaşlar ve süslemeler dönemin

⁵⁴ Nakış yapan Türk Kadını

modasını yansıtmaktadır. Osmanlı sarayında ise kadınlar arasındaki hiyerarşi ve giyim tarzları özel bir öneme sahiptir. Kadınlar boş zamanlarını genellikle evde nakış işleyerek (Görsel 3.38), hikaye anlatarak veya müzik dinleyerek geçirirken, Vanmour'un tablolarında bu günlük yaşam sahneleri detaylı bir şekilde betimlenmiştir (Renda, s. 54-60, 2003).

Kadınlar arasında haftalık hamam ziyaretlerinin de oldukça yaygın olduğunu belirten yazar ayrıca alışveriş gezileri, mesire yerlerindeki kır eğlenceleri ve İstanbul'un çeşitli semtlerindeki aktivitelerin de kadınların sosyal hayatında önemli bir yer tuttuğunu dile getirir. Özellikle dışarıdaki hayatın, kadınlar için belirli kısıtlamalarla dolu olduğu bir dönemde düğünler genellikle kadınları bir araya getirmek için önemli bir vesile olmuş gelinin çeyizini sergilemek, yemeklerle kutlamak ya da mevlit dinlemek gibi etkinlikler düzenlenmiştir. Gelin alayı ise ayrı bir öneme sahiptir; gelinin, dört erkeğin taşıdığı kapalı bir tahtırevanda evine götürüldüğü tasvirlerdeki gelin alayları detaylı bir şekilde betimlenmiştir (Renda, s. 64, 2003).



Görsel 3. 39. J.B. Scotin, J. B. Vanmour'dan sonra, "Mariage Turc", 30x34 cm, Gravür, 1714⁵⁵

⁵⁵ Türk Düğünü

Mariage Turc, Vanmour'un gelin alaylarını tasvir ettiği gravürlerden birisidir. Gelin, dört erkek tarafından taşınan gölgelik şeklindeki bir çardak altında (tahtirevan) ata bindirilmiş vaziyette konumlandırılmış, anne ve babası bu çardaktan önce, amcalar ve akrabalar ise onları takip eder vaziyette resmedilmiştir. Yeniçeriler yürüyüşün başındadır; ortalarında bazen flamalar, altın varaklar ve mücevherlerle süslenmiş bir tür piramit taşınır, bando yeniçerileri takip eder. Gelin bu şekilde kocasının evine götürülür; eğer güzel ve neşeli ise şanslıdır, çünkü kocası onu daha önce hiç görmemiştir. Çeyiz; mücevher, para ya da giysiden oluşuyorsa, baba bunu düğünden bir gün önce ya da düğün günü develeriyle gönderir ya da kölelerine taşıttırır (Vanmour&Ferriol, s. 9, 1714).

Gopine'e göre (s. 137, 1994) 1714'teki ikinci baskının başlık sayfasında, gravürlerin Levant'ın farklı uluslarından yüz figürü temsil ettiği belirtilmektedir. Aslında, gravürlerde on dört farklı etnik grup temsil edilmekte olup, konuların neredeyse yarısı dört bölgeden gelmektedir: Yunan takımadaları (%15), Ermenistan (%12,5), Afrika (%10) ve Yunan anakarası (%10). Figürlerin konusu ya Osmanlı (%60) ya da Konstantinopolis'te bulunan Osmanlı olmayan diğer halklardır (%40). Gravürler yakından incelendiğinde, Recueil Ferriol'deki Türk resimlerinin çoğunun Osmanlı sarayını tasvir ettiği (%47) ve bu resimlerin çoğunun erkek olduğu (%83) görülür. Türk olmayan sahnelerde ise resimler kadın (%50) ve erkek (%50) arasında eşit olarak dağılmıştır.



Görsel 3. 40. B. Picart, J. B. Vanmour'dan sonra, "Enterrement Turc", 31x40 cm, Gravür, 1714⁵⁶

⁵⁶ Türk Cenazesi

Eser’de İstanbul'un etrafındaki mezarlıkların, şehre hüznü bir atmosfer katan birçok farklı kültüre ait mezar taşlarıyla dolu olduğu yazar. Türklerin sütun şeklindeki mezar taşları genellikle türban figürleriyle süslenmiştir. İmparatorluğun bazı büyüklerinin ise genellikle ölümünden önce camiye yakın yerlere inşa ettirdikleri özel mezar yerleri bulunmaktadır. Ferriol, kıyamet günü ortaya çıkmaya daha hazır olmaları için cesetlerin üzerine çok az toprak konduğunu ve baş kısmının Mekke'ye doğru çevrili olduğunu belirtmiştir. Edirnekapi'daki en büyük mezarlık, veba salgını sırasında binlerce kişinin defnedildiği bir tarihe sahiptir. Bu tablo, beyaz bir örtüyle kaplı bir tabutu olan Türk'ün cenazesini temsil eder (Görsel 3.40), sıradan kadınlar bu törenlere katılır ve oldukça üzgün görünürler. Çoğunlukla gece boyunca korkunç çığlıklar ve ulumalar duyulur. Bunlar ölen adamın eşleri, kızları ve köleleridir, adam henüz ölmüşken umutsuzluğa kapılırlar ya da kapılmış gibi davranırlar (Vanmour&Ferriol, s. 9, 1714).

Türklerin cenaze törenlerinin, hayatın diğer tüm alanlarında gösterdikleri ihtişam ve görkemden uzak olduğunu belirten Ferriol, diğer yandan Ermeni kadınların kocalarının mezarlarına yiyecek ve içecek götürüp ağladıklarını söyler. Hristiyanların cenazeleri ise, çiçeklerle süslenmiş tabutlarıyla birlikte yüzleri açık bir şekilde toprağa verilir (Vanmour&Ferriol, s. 9, 1714).

Bu dönemde gezginlerin dikkatini çeken bir diğer konu Mevlevi ve dervişlerin giysileri ve ayinleri olmuştur. Renda'ya göre (s. 57, 2003) Vanmour'un Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çeşitli tarikatlarla ilgilendiği bilinmekte olup özellikle melevi dervişleri ve semazenler üzerinde yoğunlaşan sanatçı *Les Dervichs* isimli eserinde (Görsel 3.41) bu konuyu işlemiştir. Ressam, sadece uzun hırkalı ve sikke başlıklı dervişleri çizmekle kalmamış, aynı zamanda bugün hala İstanbul'da varlığını sürdüren Galata Mevlevihane'sindeki sema ayinlerini de resmetmiştir. Ressamın, bu melevi ayinlerine katılarak mimariyi, müzisyenleri ve semazenleri gözlemlediği düşünülmektedir. Sağ tarafta beyaz hırka giymiş melevi şeyhinin tanıyormuş gibi görünür, çünkü aynı kişiyi daha önce ele aldığı bir derviş sahnesinde de çizmiştir.



Görsel 3. 41. J.B. Scotin, J. B. Vanmour'dan sonra, “*Les Dervichs dans leur Temple de Péra, achevant de tourner*”, 40x48 cm, Gravür, 1714⁵⁷

Pera Tapınağı'ndaki Dervişleri tasvir eden gravüre ait metin kubbeli yapıyı vurgulayarak başlar ve dervişlerin dönme anında müziğin çalındığı bir platform olduğundan bahseder. Yazar, dervişler dönerken çalınan notayı eserin yanına eklemiş (Görsel 3.42), semazenlerin kollarını açarak döndüklerini ve kendilerinden geçmiş gibi göründüklerini belirtmiştir. O'na göre gençler inanılmaz bir hızla dönerken, üst rütbeli ve yaşlılar daha yavaş döner ve yorgun düştüklerinde diz çöküp yüzlerini yere koyarlar. Semazenleri canlandıran müzikte onlara göre ilahi bir şey vardır. Birçoğu Bay Ferriol'e, bir saat boyunca döndüklerini oysa müzik olmadan üç tur dahi atamayacaklarını söylemiştir. Dans, Mevlevilerin lideri veya önemli bir Derviş'in izah ettiği Kuran'ın bazı bölümlerinin okunmasıyla başlar. Havada asılı duran çift çember, Ramazan ayında lambaların yerleştirilmesi için kullanılır; sütunların üstündeki ve kubbenin etrafındaki yazılar, Allah'ı öven cümleler veya Kuran ayetleridir (Vanmour&Ferriol, s. 9, 1714).

Jean-Baptise Scotin'in (1678-1733) elinden çıkan bu gravür Recueil Ferriol'da numarasız son baskı olarak yayınlanmıştır. Uzun silindirik şapkalar takan dervişlerin zarifçe uzatılmış kolları ve eğik başları, onların yoğun ve coşkulu bir bilinç aşamasına

⁵⁷ Pera Tapınağı'ndaki dervişler, semaya son veriyorlar

geçtiklerini göstermektedir. Bu resim defalarca başka sanatçılar tarafından kopyalanmış, taklit edilmiş ve çoğaltılmıştır. Örneğin, ünlü Fransız gravürücü Bernard Picart'ın çizdiği ve kazdığı (1732) *The dance of the Whirling Dervishes* (Semazenlerin Dansı) adlı bakır oyma baskısı daha sonra Hollandalı gravürücü Jacob Folkema tarafından kopyalanmıştır. Bu eser, Picart'ın ölümünden sonra Jean Frédéric Bernard tarafından yayımlanmıştır. Starkey'e göre (s. 203, 2019) bu gravür dahil içerdiği diğer tüm görsellerle birlikte *Recueil Ferriol* Fransız Aydınlanması'nın başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir.



Görsel 3. 42. “Air sur lequel tournent les Derviches de Pera”, 1714⁵⁸

Beş dile çevrilen ve başarılı bir şekilde yayınlanan eser, 18. yüzyılın sonlarına kadar popülerliğini korumuş ancak Choiseul Gouffier'nin eserinin yayınlanmasıyla gölgede kalmıştır. Bakır gravürlerde çeşitli rütbeli kişiler, farklı milletlerden insan tipleri, tüccarlar, seyyar satıcılar, haremden sahneler, Türk düğünü ve cenaze törenleri gibi çeşitli konuları içeren görseller çok beğenilmiş özellikle, kadınların hem kamusal hem de özel hayatlarını konu alan resimler dikkat çekmiştir. Renklendirilmiş olarak da yayınlanan gravürler, daha sonra birçok seyahatnamenin resimlemesinde kullanılmıştır (http-14). Eser içerisindeki görseller Avrupa'ya geldikten sonra Avrupa resminde yaygın olan Osmanlı esinli temalar için kaynak haline gelmiş ve Osmanlı İmparatorluğu'na hiç ayak basmamış birçok sanatçı, kostümlerden Guardi ve Watteau'nun eserlerine kadar her şeyde belgelenen Vanmour'a güvenmiştir (Bevilacqua, Pfeifer, s. 85, 2013).

Recueil serisinin yayınlanması, her şeyden önce gerçekten uyarlanan resimlerin kalitesi ve ayrıca diğer ülkelerde üretilen baskı ve kopyaların sayısı nedeniyle on sekizinci yüzyıl Avrupa sanatı üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Sanatçılar, Osmanlı toplumunun gündelik konuları ve kıyafetleri hakkında sürekli olarak bu özgün kaynağa dönüyorlardı.

⁵⁸ Pera'daki Mevleviler'in sema nağmesi.

Gravürlerin görselleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun, geleneklerinin, göreneklerinin, kıyafetlerinin ve insanların tasvirlerini içeren seyahat kitaplarının resimlendirilmesi için çok önemli ve güvenilir bir kaynak olarak hizmet etmiştir (Nefedova, s. 205, 2009).



Görsel 3. 43. Bernard Picart, J. B. Vanmour'dan sonra, “Dgi-Guerdgi Albanois”, 37x25 cm, Gravür, 1714⁵⁹

Aktoprak’a göre (s. 21, 2023) Jean Baptiste, Lale Devri döneminde İstanbul'a gelerek Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma hareketlerini ve sarayın ihtişamını tuvaline aktarmak için önemli bir rol oynamıştır. Oryantalizmin öncülerinden kabul edilen Vanmour'un çabaları, Batı toplumlarında Türk modasının hızla yayılmasına neden olmuştur. Onun eserleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun renkli dönemini somut bir şekilde yansıtmaktadır.

Ferriol'un Vanmour'a verdiği yüz Türk tablosunun kozmopolit kaderi, Ferriol koleksiyonunun geniş bir kitle tarafından başarısını doğrulamaktadır. Ünlü sanatçıların Türk motiflerinden esinlenerek yarattığı eserlerin çeşitliliği de 1714'te yayınlanan baskılardan kaynaklanmaktadır. Ferriol koleksiyonunda, Her Doğulu portresi hem paha biçilmez bir bilgi kaynağı hem de ilham verici bir kaynaktır. Görücü üzerindeki etkisi açıkça bilinçli bir şekilde kullanılan bu imajın, Aydınlanma Çağı'nda Türk temalı eserler alanındaki özel rolünü ve 19. yüzyıla kadar olan Doğu sanatları üzerindeki etkisini

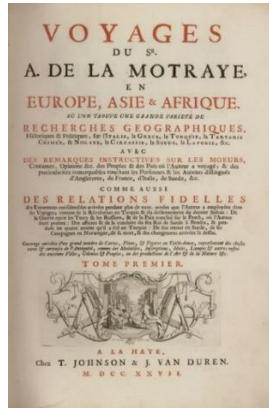
⁵⁹ Kapalıçarşı kedilerine kuzu bağırsakları getiren Arnavut ciğerci (Gravüre eşlik eden metin her gün Bedesten'e kediler için kuzu bağırsaklarını taşıyan bir Arnavut'tan bahseder. Kediler onu gördükleri anda etrafında dolaşp miyavlayarak oradan ayrılmazlar ve paylarını alana kadar da bırakmazlar. Türkler kedileri çok sever ve sık sık sokaklarda omuzlarında taşırlar; onlara hayvan muamelesi yapmazlar).

açıklar. Ferriol koleksiyonu ayrıca, 18. yüzyılda Avrupa modasının gelişiminde belirleyici bir rol oynamış bir model albümü ve örnek kitabı olarak da hizmet etmiştir (Moronvalle, s. 445, 2012).

Recueil'ün, Ferriol'u seleflerinden ayıran özelliği, gravürlerin Vanmour tarafından yerinde ve herhalde kişisel gözlem sonucu yapılmış resimlerden yola çıkılarak hazırlanmış olması ve çoğu kez olduğu gibi ikinci elden imgelere dayanmamasıdır. Recueil'ün 1714'deki baskısına kadar, Vanmour'un adı sanatçı olarak geçmez, ama onu Avrupa'da tanıtan ve aralarında Cornelis Calkoen'un da bulunduğu İstanbul'u ziyaret etmiş pek çok Avrupalının, ondan bu gibi çalışmaları satın almasını sağlayan da, bu dizidir. Vanmour hayatının geri kalanını İstanbul'da geçirdi ve Batı Avrupa pazarında gerçek bir tekele sahip oldu (Bull, s.29, 2003).

3.2.2. Motraye, Hogarth ve Seyahatler

Fransız asıllı Aubry de La Motraye (1674?-1743), İngiltere'ye yerleşmiş bir Huguenot⁶⁰ olarak bilinir. İyi bir eğitim aldıktan sonra 1696 yılında seyahat etmeye başlamış ve 26 yıl boyunca Kuzey Avrupa, Kırım, Yakın Doğu, Rusya, Prusya ve Polonya'yı dolaşmıştır. Diplomatik seyahatlerini ticaret faaliyetleri ve koleksiyoncu merakıyla birleştiren Motraye, eserlerinde nadir konuları işleyen gravürler kullanmış ve şehir manzaraları ile günlük yaşam sahnelerini sergilemiştir. Yazarın *Voyages*⁶¹ (*Seyahatler*) isimli eseri (Görsel 3.44) ilk olarak 1723 yılında İngilizce olarak, Fransızca versiyonu ise 1727'de Lahey'de yayınlanmış ve 1732'de gözden geçirilmiş iki dilli bir baskısı yapılmıştır (http-15). Ayrıntılı betimlemeleri yapıtını, yazı gücünün görüntülerden daha da etkili olduğu ilk gezi metinlerinden biri olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca sayfa kenarlarına düştüğü günlük nitelikteki notlar, araştırmacılar için değerli bir veri oluşturur (http-16). Karademir'e göre (s. 98, 2013) La Motraye'nin bu seyahatnamesi, o dönemin Avrupa, Asya ve Afrika coğrafyası hakkında eşsiz bir bakış sunmaktadır.



Görsel 3. 44. A. De La Motraye, “Voyages”, Baş sayfa, 1727

Avrupa'nın bazı bölgelerine (özellikle İskandinavya), Asya (özellikle Orta Doğu) ve Afrika'yı ziyaret eden yazar, ziyaret ettiği bölgelerin tarihlerini ve durumlarını çok sayıda gravür ile açıklar. Tüm plakaları İngiltere'de oyulan eserin sanatçıları arasında William Hogarth'da (1697-1764) bulunmaktadır. Bu plakalar, sanatçının bir baskıresim

⁶⁰ Huguenot: 16. ve 17. yüzyıllarda yaşamış Fransız Protestanlar. Büyük ölçüde Calvinist olan Huguenotlar, Katolik çoğunluğun elinde şiddetli zulme uğramış ve binlerce kişi Fransa'dan göç etmiştir.

⁶¹ Tam adı *Voyages du Sr. A. de La Motraye, en Europe, Asie & Afrique* (Sr. A. de La Motraye'nin Avrupa, Asya ve Afrika Seyahatleri).

sanatçısı olarak aldığı ilk büyük siparişi temsil etmiş ve Hogarth'ın Londra'da yetenekli bir zanaatkâr olarak kendini kabul ettirmesine yardımcı olmuştur. Hogarth'ın bilgi kaynağı öncelikle Ferriol'un baskısındaki gravürlerdir; bunlar arasında Sultan III. Ahmed'in tek figürlü portreleri, *Haremde Dans Eden Kadınlar* ve *Hipodromda Alay* yer alır. Diğer eserler Hogarth'ın, La Motraye'in Türkiye'den yanında getirmiş olabileceği Vanmour'un gerçek resimleri hakkında bilgi sahibi olduğunu göstermektedir (Nefedova, s. 211, 2009).

Gözlemlerini 13 farklı başlık (*Türkiye yolculuğu, Galata..., Büyük Saray, Bedestenler ve Hanlar, Ramazan ve Bayram, Harem, Takımadalara yolculuk...*) altında toplayan Motraye ilk bölüme Türkiye yolculuğunun başlangıcından ve Patmos, İzmir, Efes, Sakız, Sisam ve diğer adalara yaptığı yolculuktan bilgiler vererek başlar. Buradaki adalarda yaşayan nüfustan ve adaların tarihlerinden bahseden seyyah daha sonra İzmir'e varır, şehir ve nüfus hakkında detaylı bilgiler aktarır:

Körfezin ucunda yer alan İzmir şehri, limanın derinliğinde, hem limana, hem şehre hakim bir dağın eteklerine yarım mil kadar genişlikte yayılmış görünüyordu...Konsolosların ve Türklerin deyişiyle Frenk milletinden çoğu tüccarın evleri liman boyunca sıralanmıştı, Türkler Avrupalı yabancıların tümüne Frenk milletinden diyorlardı... Şehirde, 200, belki daha fazla Frenk'in yanı sıra 12 ila 14000 kadar Türk, 8000 Rum, 400 Ermeni ve 1500 Yahudi yaşamaktaydı (Motraye, s. 21).



Görsel 3. 45. William Hogarth, "A Native Dance", 25x34 cm, Gravür, 1724⁶²

⁶² Yerel dans

Şehirdeki ticaret ağından detaylı bir şekilde bahseden yazar, daha sonra Sakız Adasına yaptığı ziyaretten çok memnun kaldığını belirtir. Sakız adasının verimliliği ve adanın her yanında bulunan pamuk tarlaları ve zeytinlikler, adanın sakinlerinin geçimlerini sağladıkları ürünlerin başında yer alır. Ada yaşamında Türklerle Hristiyanların iç içe olduğu ve özgürlüklerini özgürce kullanabildikleri belirten Motraye, Rumların neşe ve mutluluklarının adanın atmosferine ayrı bir renk kattığını söyler. Özgürlük ve eğlence anlayışının diğer yerlere nazaran burada daha keyifli yaşandığı yazar tarafından ayrıca vurgulanmaktadır. Paskalya haftası ve bayramlarda yaşanan görkemli eğlenceler, adanın kültürel zenginliğini yansıtır. Özellikle Sakız adasındaki kadınların güzellik ve neşe konusunda öne çıktığı ifade edilmektedir (Motraye, s. 53, 54, 56, 2007).

Motraye'nin Türk gelenekleri hakkında ele aldığı bir diğer konu evliliğidir. Türk usulü evlilik konusuna ayrı bir parantez açan yazar, Türk kültüründe evliliği, gelin ve damadın aileleri arasında yapılan bir akit olarak tanımlar ve bunun din adamlarıyla bir ilgisi olmadığını söyler. Bu aşkla da ilgili değildir, çünkü gelin ve damat birbirlerini evlilik akdinden sonra ilk kez yatağa girdiklerinde görürler (Motraye, 2007).



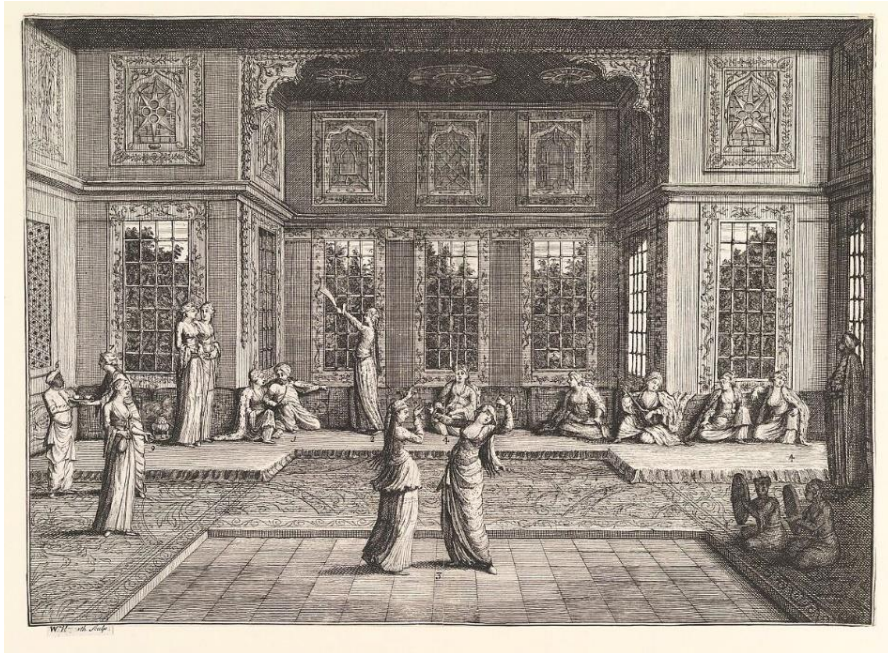
Görsel 3. 46. William Hogarth, "Greek wedding in Edirne", Gravür, 1724⁶³

Türklerin gençleri erken evlendirmesinin nedeninin, gençlerin ahlaki değerlerini korumak ve nesillerin temiz kalmasını sağlamak olduğunu vurgulayan yazar, ayrıca, zengin bir damadın dört eşle evlenebildiğini ve odalık veya köle alabildiğini, yasaların bu

⁶³ Edirne'de Yunan Düğünü

konuda sınırlama getirmediğini söylemiştir. Ancak, herhangi bir kızın bir erkeğin cariyesi olabilmesi için belirli bir anlaşmanın yapılması gerekmektedir (Motraye, 2007).

Motraye'ye göre Türkiye'deki çeşnllik ve cariyeye edinebilme olgusu, aslında sefahat ve günahı engellemek amacına yöneliktir. Hamile bir kadınla yatmak, hatta bu kadın yasal eş olsa bile, Türk toplumunda günah olarak kabul edilir. Türkler, bu konuda katı olmamakla birlikte, çoğu durumda iki kadın almayı tercih ederler. Bunlara ek olarak Türkler hakkında şehvet düşkünü oldukları algısının da haksız olduğunu belirten seyyah, Türk toplumunda kabul edilen özgürlüklerin kötüye kullanıldığını düşünmemektedir. Türkler, kumar gibi zararlı alışkanlıklardan uzak durarak, masum ve sağlıklı zaman geçirmeyi tercih ederler (Motraye, 2007).



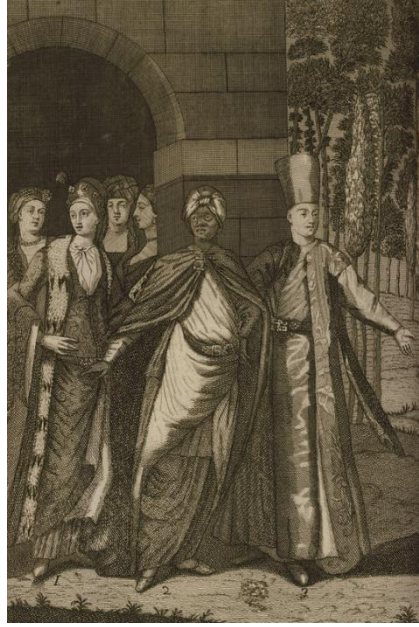
Görsel 3. 47. William Hogarth, “The Seraglio”, 25x35 cm, Gravür, 1724⁶⁴

Osmanlı İmparatorluğu döneminde harem yaşamına dair ilginç detaylardan bahseden kitap, harem kadınlarının eğlenceleri, sultanın seçim süreci ve hasekilerin önemi gibi konuları ele alır. Sultan'ın haremi konusunda, sultanlık adayı olacak mirasçı bırakmamak için alınan önlemler ve Edirne sarayından ayrılmadan önce haremden bulunan kızlar hakkında detaylı bilgiler verilmektedir. Sultanın tebaasıyla ilişkisi ve harem kadınlarının eğlence aktiviteleri hakkında bilgiler de paylaşan yazar, haremden

⁶⁴ Saray

gelenekler, mendil âdeti ve kadınların paşayı memnun etmek için gösterdikleri çabayı ayrıca vurgular:

Daha öncede söylediğim gibi, Türkiye'de kadın cinsine verilen eğitim, bizdekinin tersine ya da en azından iffetli kadınlarımıza verdiğimiz eğitimin tersine, erkeklerle nasıl sevişeceklerini öğretiyor, buradaki moda böyle. Bir odalık, tüyden bir yelpazeyi sallıyor. Pencereleler açık oluyor ve bahçede de hadımlar nöbet tutuyor. Paşa, havayı daha da ısıtmak isterse, diğer kadınlardan çalgı çalıp, şarkı söylemelerini istiyor. Paşa dans etmelerini de isterse, kadınlar şarkılar eşliğinde çok çekici hareketlerle dans ediyorlar. Diğerleri ayakta bekleyerek, belki ertesi gün yerini alacakları seçilen kadının vereceği emirleri bekliyorlar. Çünkü aralarında gençlik, güzellik, ya da en azından yetki bakımından bir fark varsa da, sonuçta hepsi eşitler... (Motraye, s. 333, 2007).

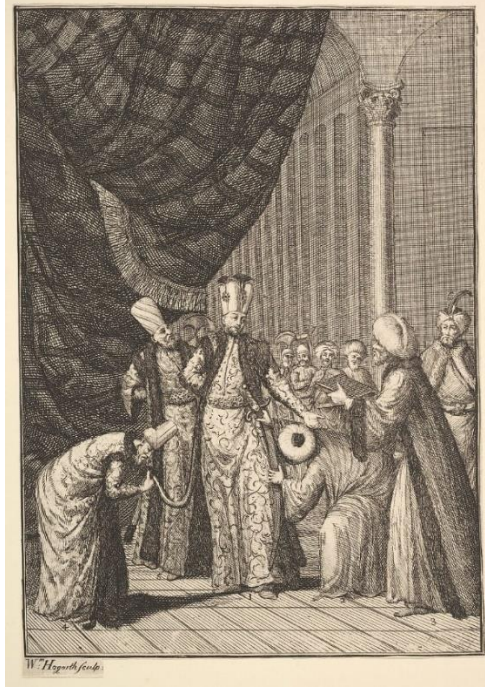


Görsel 3. 48. William Hogarth, “The women of the Sultan's harem”, 35x25 cm, Gravür, 1724⁶⁵

Türk haremelerini ziyaret eden Frenk ve Rum hanımların aktardıklarına dayanarak yazdığını belirten seyyah (s. 335, 336), hizmetçilerin tahminlerin ötesinde saygılı olduklarının görüldüğünü yazar. Bu hanımların hizmetçileri, efendilerine ve hanımlarına gösterdikleri saygıyla dikkat çekmiş ve din adamlarının dahi bu seviyede bir saygı gösteremediği belirtilmiştir. Sessizlik ve işaret dili, Türk kadınları arasında da önemli bir iletişim aracı olarak kabul edilmekte ve konukların isteklerini hızla yerine getirme konusunda büyük bir titizlikle davranılmaktadır. Türk kadınlarının erkeklerine

⁶⁵ Sultan'ın haremindeki kadınlar.

gösterdikleri sevgi ve şefkat, karşılıksız kalmamakta ve erkeklerin de karılarına kötü davranmak yerine boşanmayı tercih ettikleri vurgulanmaktadır.



Görsel 3. 49. William Hogarth, “Sultan Ahmed III”, 24x17 cm, Gravür, 1724⁶⁶

Türkiye'deki dini hoşgörüyü öven La Motraye, Türkiye'de tüm dinlere ibadet serbestliğinin, Roma'dan daha fazla ve rahat olduğunu belirtir. Farklı Hristiyan mezheplerinin kendi ibadethanelerini kurmalarına izin verilmesi, Türkiye'nin dini hoşgörüsünün bir örneğidir. Bu durum, La Motraye'nin nesnel olmaya kararlı olduğunu göstermektedir:

Ben oradayken, Lord Paget (İstanbul'daki Britanya büyükelçisi) Pera'daki İngiliz sarayında neredeyse Windsor'daki şapel modelinde güzel bir ibadethane inşa ettirdi; Cenevrelî saat imalatçıları ile Fransız mülteciler de Hollanda sefirinin bahçesinde kendilerine tahsis edilen

⁶⁶ Sultan III. Ahmet'in taç giyme törenini tasvir eden gravür yazar tarafından detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir: Sultan, kılıç kuşanmak için Muhammed kılıcının muhafaza edildiği Eyüp Camisine geldi. Türkler taç giymek yerine kılıç kuşanmak derler. Muhammed'e ait olduğu söylenen kılıcı, Eyüp soyundan gelen adına Hacı Bektaş dedikleri bir görevli muhafaza etmekteydi. Bu cami, şehrin kuzeybatısında, Konstantinopolis surlarından yarım mil uzaklıkta bulunmaktadır. Sultan'ın alayı, görkem bakımından önceki alaydan geri kalmayacak şekilde büyük saraya kadar yürüdü. Alayın başında Sultan'ın talihsiz kardeşi eski Sultan'ın kapatıldığı araba yer alıyordu Sultan'ın hapsedildiği arabayı takip eden aile üyeleri ve haremi, saraya getirildi. Sultan, camiye girerken geleneksel dualar okundu ve kılıç kuşanma töreni gerçekleşti. Sonrasında, saraya kadar olan yol boyunca top atışları eşliğinde ilerleyen Sultan, saraya varınca kılıcını bir imama teslim etti.

yerde bir başka şapel inşa ettiler ve ilahilerini diledikleri kadar yüksek sesle söylemekteler (Avcıoğlu, s.211, 2014).

Grierson'da (s. 99, 2012) Avcıoğlu'na benzer şekilde Motraye'nin, genel olarak, Türkleri Avrupalıların örnek alabileceği bir dini hoşgörü örneği olarak gördüğünü yazmıştır. Yazar, sema ile ilgili anlatımına uzun bir girişle başlar ve bu girişte 'Türkler arasında dinle ilgili tartışmaların ve anlaşmazlıkların olağan olmadığını', ancak yine de İstanbul'daki bir tanılığıyla bu tür konuları tartışmaya alışkın olduğunu belirtir:

Ne yargıya, ne zekâya, ne de okumaya ihtiyacı vardı; Malta ve Piymonte'de birkaç yıl köle olarak kaldıktan sonra yabancılarla kurduğu ilişki sayesinde din hakkında biraz fikir sahibi olmuştu. Yalnızca diğer dinler konusunda değil, kendi dini konusunda bile, özgürce konuşabilecek kadar iyi tanıdığı herhangi biriyle baş başa kaldığında büyük bir serbestlik içindeydi. Birlikte olduğumuzda, onun İncil'e yaptığı itirazları benim de Kuran'a yapmam için bana da aynı özgürlüğü verirdi.



Görsel 3. 50. William Hogarth, “The Inside of a Mosque, the Dervishes Dancing”, 25x35 cm, Gravür, 1724⁶⁷

Motraye'nin Seyahatler'inde bulunan Hogarth'ın *Dervishes Dancing* (Görsel 3.50) isimli baskısı, dönme hareketlerinden ötürü "semazen" olarak da anılan Mevlevi Sufilerin sema törenini detaylandırmaktadır. Geleneksel bir semahanede tasvir edilen dervişler, biri yükselirken, bazıları çeşitli sema hallerinde, bir diğeri de yeri öpmek için çömelmiş halde olmak üzere törenin farklı anlarında resmedilmiştir. Sağ tarafta bulunan müzisyenler ney ve def çalarken, bir şeyh Kur'an okumaktadır. Hogarth bu resmi, Gérard

⁶⁷ Bir Cami İçinde, Dervişlerin Dansı

Jean-Baptiste Scotin'in, Vanmour'dan esinlenerek yaptığı *Les Dervichs dans leur temple de Péra, achevant de tourner* (bkz. s.118) başlıklı gravürden almıştır (http-17).

Hogarth'ın gravüründeki semazenlerin duruşları Recueil'den kopyalanmış olsa da, kendisi sadece altı semazeni tasvir etmiştir (Recueil'deki gravürde bu sayı daha fazladır). Hogarth, Recueil'de secde eden iki semazenin kıyafetlerini ve duruşlarını tersine çevirmiştir, ancak bunun dışında aynıdırlar. Hogarth'ın eserinde kollarını uzatıp sola dönen semazen, Recueil'de sağdan üçüncü sırada duran ve sağa doğru dönen semazenden açıkça kopyalanmıştır. Recueil'de solda duran şeyh, Hogarth'ın gravüründe tekrar görünür, ancak şimdi sağda durmaktadır. Bu tersine çevirme, Hogarth'ın figürleri Recueil'de göründükleri gibi bakır levhaya kopyalamasından kaynaklanmaktadır. Baskı yapıldığında, kâğıt üzerindeki görüntü oyulmuş levhanın tersidir (Grierson, s. 107, 2002).

Grierson'a göre (s. 119, 2002) bu gravürlerin çekiciliğine karşın, sunabilecekleri kanıtların değerini abartmamak önemlidir. Mevlevi semahaneleri hakkında benzer dönemdeki Osmanlı resimlerine kıyasla çok daha ayrıntılı bilgi içerdikleri kuşkusuz olsa da -sadece farklı gelenekleri takip ettikleri için değil, aynı zamanda daha büyük oldukları için- bu kanıtların gerçekte ne anlama geldiğini belirlemek genellikle çok zordur. Gravürler şüphesiz yüksek etkiye sahip olsalar da, onlarda görünenler, on sekizinci yüzyılda semahaneye gelen bir ziyaretçinin göreceği şeyler olmayabilir.



Görsel 3. 51. William Hogarth, “Procession through the Hippodrome”, 25x34 cm, Gravür, 1724⁶⁸

⁶⁸ Hipodrom'da geçit töreni.

Eser, sadece bir seyahat izlenimi veya fotoğraf albümü değildir. Kitabın içeriği, Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki sosyal, kültürel, siyasi, tarihi, coğrafi ve ekonomik yapısını detaylı bir şekilde sunmaktadır. İstanbul'daki Osmanlı tarihini ve siyasetini diplomatik ilişkilerle birlikte ele alan Motraye'nin eseri, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi ve kültürel yaşamıyla ilgili geniş bir bilgi aktarımı içerir ve ticaretten dini yaşama, iç ve dış meselelerden ekonomiye, siyasi figürlerden vergi sistemine kadar birçok konuyu kapsar. İstanbul'un yanı sıra Patmos, Sakız, Sisam ve diğer Akdeniz adaları ile İzmir, Efes, İzmit, Edirne, Mudanya ve Bursa gibi birçok yerleşim merkezinin yaşam tarzı, temel özellikleri ve zenginlikleri ele alınır ([http-18](http://18)).

Grierson (s. 107, 2002) kitabın içeriğinin, dönemin Osmanlı İmparatorluğu'nu inceleyenler için ilginç bir veri kaynağı olduğuna işaret eder:

Motraye'nin tamamı nadiren okunsa da, Türkofiller onun Osmanlı İmparatorluğu'ndaki dini hoşgörü hakkındaki coşkulu sözlerine atıfta bulunmayı severler. Belli ki Motraye, dünya üzerinde her türlü dinin uygulanmasının daha özgür ve daha az müdahaleye maruz kaldığı başka bir ülke olmadığına inanıyordu. Katolik hoşgörüsüzlüğü nedeniyle Fransa'dan sürülmüş bir Huguenot olduğu için, bu konunun normalden daha fazla kişisel bir ilgi konusu olduğu açıktır. Aksi takdirde, bugün en çok Topkapı Sarayı'nın haremine, saatleri ayarlamak için gelen bir Fransız saatçinin yardımcısı gibi davranarak sızdığına dair anlattıklarıyla anılmaktadır.

Motraye'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinden yola çıkarak Malta ve Barselona'ya kadar uzanan bir güzergahta, 1710 yılına kadar Doğu'dan temelli olarak ayrıldığı bilinmektedir. Bu süreçte Midilli, Çanakkale Boğazı'nın Trakya kıyısındaki şehirler, Tenedos (Bozcaada), Limnos (Limni), Truva, Psara Adası, Ege adaları, Monemvasya, Girit, Zante gibi birçok yeri ziyaret etmiştir. Ayrıca, siyasal olayları tarif etmek ve özellikle antik sikke araştırmak ve satın almak konusunda da aktif rol oynamıştır ([http-19](http://19)).

3.2.3. M. D'Ohsson ve Osmanlı İmparatorluğunun Genel Görünümü

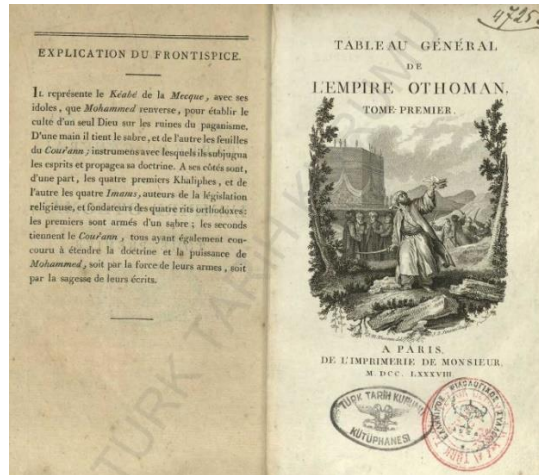
"Ticari emperyalizm"ın ortaya çıkışıyla ilişkilendirilen yeni hareketlilik modellerine bağlı olarak İngiltere, Fransa, Hollanda, Danimarka ve hatta kıyı tarafından kapalı Avusturya'nın dünyanın büyük bölümleri üzerinde ticaret ayrıcalıkları (ve genellikle ekonomik ve politik kontrol) için rekabet ettiği güçlü ve öncü ticari çıkarların geliştiği bir döneme girilmiştir. Bunun bir sonucu, Doğu ile Avrupa arasında veya her ikisinde de seyahat eden maceracılar, elçiler veya tüccarlar gibi belirli bireylerin hareketliliğinin artmasıdır. Avrupalıların Doğu'daki anlatıları sürekli ilgi görmüştür, ancak on sekizinci yüzyılda hem buranın sakinleri tarafından yazılan Doğu hakkındaki eserlerin hem de Doğulu ziyaretçilerin yazdığı Avrupa anlatılarının ortaya çıktığı görülmektedir. En ünlü iki örnek, Ohsson'un 1764 ile 1784 yılları arasında yazdığı *Tableau général de l'Empire Othoman* ve Britanya Adaları'na yerleşmeden önce Doğu Hindistan Şirketi'nin Bengal ordusunda görev yapan Hintli cerrah Dean Mahomed'in 1794'te yayınlanan *Travels of Dean Mahomet*'dir⁶⁹ (Avcıoğlu & Flood, s. 2010, s. 11).

Avcıoğlu ve Flood'a göre (s. 8, 2010) sahiplenme, tüketim ve "ötekiler" hakkında bilgi edinme arzusu Batı'ya özgü olmadığı gibi, Doğu'ya dair Avrupa kavramları da tartışmasız geçerli değildir. Osmanlı tarih yazımında "Lale Devri" (yaklaşık 1703-30), örneğin Osmanlı yönetiminin, teknolojisinin ve sanatsal üretiminin Avrupa'ya açık olmasıyla tanımlanır. 1727'de, III. Ahmed döneminde, Macar asıllı İbrahim Müteferrikâ İstanbul'da ünlü bir Osmanlıca matbaa kurmuş ve bu matbaanın ürünlerinden biri, İspanyol tarihçi Francisco López de Gomara'nın *Historia de las Indias* eserinin 16. yüzyıl italyanca çevirilerine dayanan *Tarih-i Hind-i garbi* adlı eser olmuştur. 1730'da basılan bu cilt, metne eşlik edecek şekilde Amerika'nın flora ve faunasının yaratıcı görselleştirmelerini sağlayan on iki ahşap baskıyı içerir. Müteferrikâ'nın matbaası Avrupa eserlerini yerel tüketime yönelik tercüme etmeyi hedeflerken, Osmanlı aydınları da Avrupalıları Osmanlı İmparatorluğu'nun doğası hakkında aydınlatmak için kalemi eline almışlardır. Ignatius Mouradgea d'Ohsson'un 1787 ve 1790'da iki cilt halinde Fransızca olarak yayımlanan *Tableau général de l'Empire Othoman* (Osmanlı İmparatorluğunun Genel Görünümü) adlı eseri, bir Osmanlı tarafından kaleme alınan ve Fransız sanatçı ve zanaatkarlar tarafından bazıları Osmanlı orijinallerine sadık kalınarak hazırlanan ilk resimli tarih eseridir.

⁶⁹ Seyahatler

Ignatius Mouradgea D'Ohsson (1740-1807) Osmanlı İmparatorluğu'nda doğmuş bir Ermeni Katolik, İsveç vatandaşı, hayatının büyük bir kısmında İstanbul'daki İsveç Büyükelçiliği'nde görev yapmış ve Osmanlı İmparatorluğu hakkında betimleyici bir eser olan *Tableau général de l'Empire Othoman* eserinin yazarıydı (Görsel 3.52). İzmir'deki İsveç konsolosluğunda tercüman olarak görev yaptı. O dönemin kuralları gereği bu durum onu bir İsveç vatandaşı yaptı ve Osmanlı vergilerinden muaf tuttu, bu da özellikle zengin Osmanlı azınlıklarının, özellikle varlıklı insanların, böyle görevleri arzulaması için yeterli bir sebep haline geldi. D'Ohsson 1740'ta İstanbul Pera'da doğdu ve 1763'te İstanbul'daki İsveç Büyükelçiliği'nde tercüman olarak babasının izinden giderek göreve başladı (Findley, s. 21, 1998).

Tableau général de l'Empire Othoman, Osmanlı İmparatorluğu'nun resimli tarihini, birçok yönden çağdaş Avrupa'nın İslam'ı kusurlu bir din olarak temsil ettiği şekline bir cevap olarak, hoşgörülü bir İslam'ı temsil etmiştir. Metnin 800 sayfası ve 233 gravür plakasıyla, bu eser, Osmanlı benliğinin başkalarının tüketimine yönelik yansıtıcı bir tarihi olarak benzersiz bir örnek olmuştur (Avcıoğlu & Flood, s. 11, 2010).



Görsel 3. 52. M. D'Ohsson, “*Tableau général de l'Empire Othoman*”, İç kapak resmi, Gravür, 1788

Tableau général, ünlü Fransız tipograf Pierre-François Didot tarafından basılan ve zamanın en çok aranan Fransız baskiresim sanatçıları ve ressamlar tarafından resmedilen iddialı bir girişimdi. İlk olarak yüzlerce baskı içeren ve sekiz cilt olması planlanan eser, sonunda 1787 ve 1790 yıllarında iki kalın cilt halinde yayınlandı ve her ikisi de üç yüz sayfadan fazlaydı; üçüncü cilt ise ölümünden sonra 1820'de oğlu tarafından tamamlanarak neredeyse beş yüz sayfaya ulaştı. Yayınlanan kitap tanıtımına göre,

"Osmanlıların örf, adet, din ve yasaları" gibi geniş konuları ele almayı amaçladı, ancak İslam, askeri ve medeni hukuk konuları tamamlandı, diğer konular ise bol miktarda ara sözle ele alındı. Üç büyük folyo cildi, çoğu çift sayfalı veya daha büyük olan toplam 233 gravür plaka içeren kitabın üretiminde en az yirmi sekiz sanatçı (gravür ustaları, ressamlar ve tasarımcılar) yer aldı ve sanatsal yönetimi başlangıçta sekizinci yüzyıl Fransız sanat dünyasının önemli bir figürü olan ve kitap resimlemesinde deneyimli olan Charles Nicolas Cochin tarafından üstlenildi. Bu baskıların sayısı ve kalitesi, tipografi ve kağıda verilen özenle birlikte, Ohsson'un yayınına açık bir şekilde dönemin bibliyofil kitap ticareti içine yerleştirir. Yüksek kaliteli resimli kitapların üretimi, on sekizinci yüzyılın son birkaç yılında Fransa'da zirveye ulaştı ve kitap koleksiyoncuları, iyi üretilmiş eserler için yüksek fiyatlar ödemeye istekliydiler. Bu nedenle, Ohsson'un girişimi, politik ve pedagojik olduğu kadar ticariydi ve büyük meblağlarda para içeriyordu (Fraser, s. 201-202, 2010).

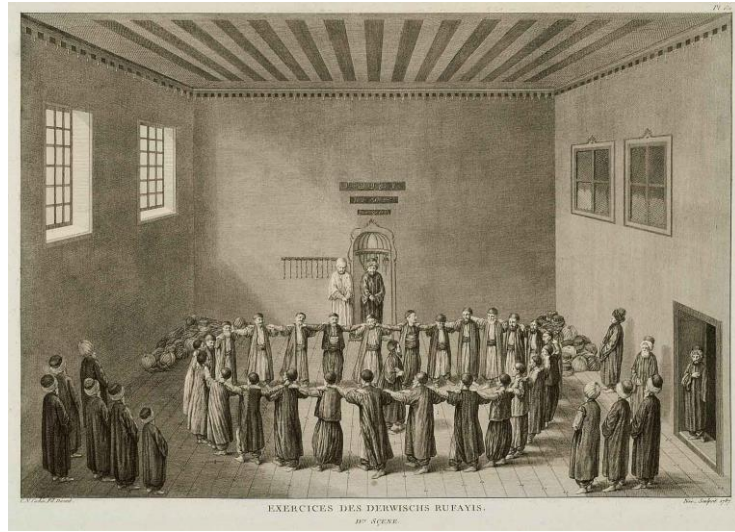
D'Ohsson, Tableau General'i iki büyük kısma ayırmış ve ikinci kısmını Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihine adanmıştır. Üzerinde yeterince durulmamış olan bu kısım, eserin Mülteka'ya dayanan birinci kısmının gölgesi altında kalmıştır. D'Ohsson, saray teşkilatı, Osmanlı hanedanı, harem ve harem hayatı, harem kadınları hakkındaki bilgileri saray hizmetkarları ve haremden yaşayan cariyelerden elde ederek güncel hale getirmiş ve devlet teşkilatıyla ilgili konularda da özgün bilgiler vermiştir (Beydilli, s. 294, 1984).



Görsel 3. 53. J.B. Simonet, J.B. Hilaire'den sonra, "Musulman faisant son ablution", 17x25 cm, Gravür, 1787⁷⁰

⁷⁰ Bir Müslüman abdest alırken.

D’Ohsson, eserinin giriş bölümünde Hristiyan ve Müslüman toplumlar arasındaki iletişim problemlerine değinerek, Hristiyan dünyasının Osmanlı İmparatorluğu hakkında sadece coğrafi bilgilere sahip olduğunu ve iç politika ile kültüründen habersiz olduğunu belirtir. Bu bilgi eksikliği nedeniyle yanlış ve uydurma bilgilerin yayıldığını ifade eder. D’Ohsson, Osmanlı’ya ilişkin eserini kaleme alma sebeplerinden birinin de bu olduğunu belirtir. Ona göre, Osmanlı İmparatorluğu gibi bir devleti tanımak için o topraklarda yaşamış olmanın önemli olduğunu ifade eder. Seyyah, bu açıdan kendisini şanslı gördüğünü ve önceki yazarların karşılaştığı zorlukları kolaylıkla aştığını belirtir (Yurtlak&Bayder, s. 266-267, 2021).



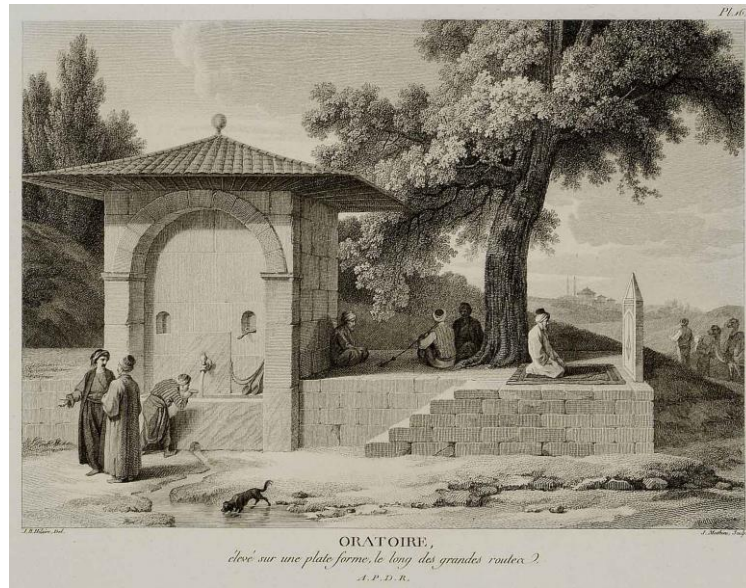
Görsel 3. 54. C.N. Cochin, “*Exercices des derwischs Rufayis*”, 33x50 cm, Gravür, 1787⁷¹

On sekizinci yüzyıldaki Türk tekkeleri hakkında bilgi veren d’Ohsson her bir tekkenin normalde yirmi ila kırk derviş barındırdığını, dervişlere yiyecek ve yatacak yer sağlamak ve onları desteklemek için hayırseverleri olduğundan bahseder. Normalde bu dervişlerin her biri kendi hücrelerinde yemek yer ancak üç ya da dört kişinin birlikte yemesinde bir sakınca yoktur. Evli olanlar kendi konutlarına sahip olma hakkına sahiptir, ancak haftada bir veya iki kez ve özellikle de danslarından önceki gece tekkede uyumak zorundadırlar. Bunun bir istisnası, hiçbir evli dervişin geceyi geçirmesine izin verilmeyen Mevlevi manastırındır (Trimingham, s. 178, 1998).

Baldick’e göre (s. 134, 2012) *Tableau général de l’empire ottoman*’ın 1791 yılında yayınlanan dördüncü cildinde Osmanlı İmparatorluğu’ndaki dervişlerin değerli bir

⁷¹ Rifai tarikatı dervişlerinin alıştırma

resmini çizen d'Ohsson'un dikkate değer bir hususu, 'tarikatlar' olarak adlandırdığı diğer kardeşliklerin aksine sadece dini bir dernek olarak gördüğü Nakşibendi kardeşliğinin izole karakteridir. Bu kardeşlik, sadece fazladan dua eden ve Kuran okuyan, bu amaçla imparatorluğun her kentsel mahallesinde bir araya gelen toplumun tüm sınıflarından üyeleri kapsamaktadır. Diğer kardeşliklerin daha renkli uygulamaları vardır: örneğin, 1182'de ölen sözde kurucularının adıyla anılan ve yüksek sesle 'Tanrı'yı andıkları' için Batı'da Uluyan Dervişler olarak bilinen Rifailer, ağızlarına ısıtılmış demir aletler koyarak dikkat çekerler (Görsel 3.54). d'Ohsson'a göre, Semazenler güçlülerin özel sevgisini korumaya devam etmektedir. Meclislerinde sadece iktidardaki hanedan için değil, sadrazam, askeri ve sivil yöneticiler ve alim-hukukçular için de dua ederler. Yalnızca Bektaşiler ibadetlerini kapalı kapılar ardında yaparlar (faaliyetleri ne kadar tehlikeli olursa olsun, Faroqhi onların on sekizinci yüzyıl boyunca hükümetle iyi ilişkilerini koruduklarını göstermiştir). D'Ohsson, birçok dervişin tamamen ahlaksız ve alışkanlık olarak sarhoş olduğunu söyler: bu sınıfta elbette açıkça çapkın grupların üyelerini buluyoruz (Baldick, s. 134, 2012).



Görsel 3. 55. J. Mathieu, J.B. Hilaire'den sonra, "Oratoire", Gravür, 1787

Osmanlı'daki hayır işlerinden de bahseden yazar, İstanbul başta olmak üzere, imparatorluğun bütün şehirlerinde, düşkünlere yardım etmek amacıyla, hükümdar tarafından veya varlıklı vatandaşlar tarafından kurulmuş vakıflar olduğunu belirtir. Bu vakıfların geliri sürekli olarak bu maksatla harcanır. Ayrıca, sadaka vermeyen veya borç

yüzünden hapse girenlerin imdadına koşmayan veya borçlarını ödemeyen Müslüman yok gibidir. İnsanlar, hayırseverlik duygularını en küçük yaşlardan itibaren geliştirerek diğerklerine yardım etmek için içlerinde yükselen bu ilahi faziletten ilham alırlar. Türkler için hayırseverlik basit ama değerli bir davranış biçimi olmuştur ve diğerk milletlerin üzerine çıkmalarını sağlamıştır (d’Ohsson, 1972).



Görsel 3. 56. R. Delaunay, J.F. Lebarbier’den sonra, “Bain public des femmes Mahométanes”, 22x16 cm, Gravür, 1787⁷²

İstanbul başta olmak üzere, İmparatorluğun bütün şehirlerinde düşkünlere yardım etmek amacıyla kurulan vakıfların önemli bir sosyal yardım mekanizması olarak hizmet verdiğini belirten yazar, hükümdarlar ve varlıklı vatandaşlar tarafından desteklenen bu vakıfların, gelirlerini sürekli olarak yardıma muhtaç kişilere ulaştırdığını söyler. Ayrıca, dilencilerle ilgili olarak şehirlerde yaşanan sıkıntılar ve bu konudaki suistimaller de dikkat çekici bir durumdur. Türk toplumunda hayırseverlik duygusu ön planda olup, dilencilerin dışında hiçbir Müslümanın sadaka vermediği ya da borçlu kişilere yardım etmediği düşünülemez (d’Ohsson, 1972).

Türk örf ve adetlerine ayrı bir parantez açan yazar fevkalâde nadir şartlar olmadıkça, Türk kültüründe kardeşler ya da yakın arkadaşların nadiren kucaklaştığını yazmıştır. Tanışan insanlar genellikle birbirlerinin elini tutar ve sadece bayram

⁷² Müslüman kadınların hamamı

günlerinde kucaklaşırlar. Bu kucaklaşmalar, dostluk ifadesi yerine din kardeşliğinin bir göstergesidir ve sadece yanak temasıyla gerçekleşir. Ülkede yaşayan her kesim tarafından kabul edilen bu davranış kuralları, aile içindeki sıralamayı ve saygıyı korumaya hizmet eder. Çocuklar, ebeveynlerini sadece ellerini veya eteklerini öperek selamlarlar ve yaşlılar, gençlere dokunarak sevgi gösterir. Bu geleneksel görgü kuralları, aile içindeki düzeni ve saygıyı sürdürmeye yardımcı olur. Aile içindeki hiyerarşiyi ve sevgiyi koruyan bu adetler d’Ohsson’a göre içtenliği ve birliği muhafaza eder (d’Ohsson, 1972).



Görsel 3. 57. J.L. Delignon, J.B. Hilaire'den sonra, "Enfans Musulmans, Animaux", 31x50 cm, Gravür, 1787⁷³

Eserdeki görsellerle ilgili tartışmalar, "sadakat", "doğruluk", "gerçeklik", "kesinlik" ve "titizlik" gibi kelimelerle doludur ve yazarın okuyucuyu resimlerin otantikliği konusunda bilinçli olmalarını sağlamak konusunda yazarın özel endişesini belirtir. Ohsson, tüm baskılarının İstanbul'da yapılan resimlerden üretildiği konusunda ısrarcıdır: “*Padişah portrelerinden oluşan özel bir albümün (hiç kullanılmamış) kopyalarına ek olarak, bu eseri süsleyen diğer tüm baskılar, yerel olarak yapılmış bir resim koleksiyonunun parçasıdır. Uzun yılların eseri olan kompozisyonlar büyük bir özenle yönetildi. En titiz hakikat ve doğruluk onların en büyük değeridir. Bütün bu resimler şimdi Paris'te kazınıyor*” (Fraser, s. 209, 2010).

⁷³ Müslüman çocuklar (soldaki), hayvanlar (sağdaki)

Mouradgea'nın kitabındaki gravürler farklı boyutlardadır: tam sayfa, çift sayfa veya katlanabilir ve bir sayfada dört kişilik tek figürlü plakalar bulunmaktadır. Bu plakalar Adem ve Havva'dan başlayarak, ilk halifelerle devam eder, ardından yüksek rütbeli Osmanlı devlet adamlarını ve farklı tarikatlardan dervişleri gösterir ve askerler ile kadınlarla biter. Hepsi farklı geçmişe, farklı bölgelere ve farklı mesleklere sahip kişileri gösteren karakteristik elbiselerini giymektedir. Daha büyük formatların temaları çoğunlukla dini veya resmi törenlerdir, ancak aynı zamanda ilginç Mekke manzaralarının yanı sıra yıkanma sahneleri ve spor etkinlikleri yer almaktadır. Diğer plakalarda ise Osmanlı hanedanının soy ağacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun vilayetleri, halifeler ve hatta Hz. Ali'nin soyundan gelen 12 imam gösterilmektedir (Fittschen, s. 261, 2021).



Görsel 3. 58. J.B. Tilliard, J.B. Hilaire 'den sonra, "Musulman faisant la priere Namaz", 23x15 cm, Gravür, 1787⁷⁴

Çalışmasının ilerleyen bölümlerinde D'Ohsson, Osmanlı İmparatorluğu içinde yapılmış olan görselleri elde etmek için gösterdiği büyük çabaları vurgulamaktadır. Ohsson'un açıklamalarına göre, görselleri elde etme konusundaki zorluklar iki yönlüdür. İlk olarak, Müslümanların özellikle figüratif olan görsellerle uğraşmaktan kaçınma eğilimiyle mücadele etmek zorunda kaldığını iddia ederek sanatçıların "sonsuz önlemler almak" ve "evlerinde veya kendi evinde sessizlik ve gizlilik içinde çalışmak" zorunda kaldığını belirtir. İkinci olarak, resmi korumaya ihtiyacı vardır ve bunu elde etmek için resmi görevlilerin tehlikeye girmekten korkmalarını aşmak zorunda kalmıştır. Ohsson'a göre, camilerin iç mekanları, mezar şapelleri, kütüphaneler ve divan odalarının

⁷⁴ Namaz kılan Müslüman

çizimlerini elde etmesi resmi bağlantıları sayesinde mümkün olmuştur. Ona göre, imparatorluk sarayında çalışmış sanatçılar, sultanın odaları, harem ve imparatorluk köşklerinin resimlerini yapabiliyorlardı, ancak Hristiyanların girmesine izin verilmediği için mezar şapellerinin resimleri en zor olanlarıydı; Müslüman ressamı "batıl önyargılarını" yenmeleri için ikna etmek zorundaydı (Fraser, s. 210, 2010).

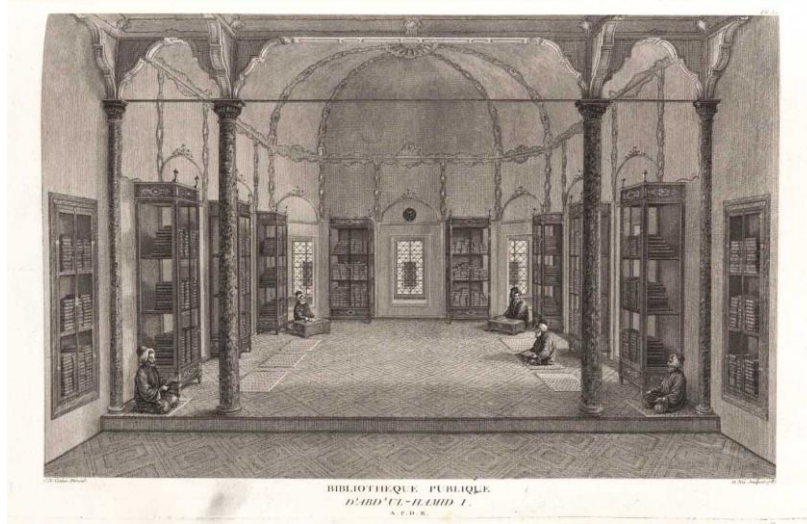


Görsel 3. 59. Berthault, L.N. de Lespinasse'den sonra, "Vue de la Mecque", 50x67 cm, Gravür, 1787⁷⁵

Tableau'nun farklı nüshalarında farklı hallerde bulunan Mekke'nin katlanır resimli haritası en dikkat çekici gravürlerden bir tanesidir (Görsel 3.59). Tüm nüshalarda olmasa da bazılarında, Mekke'nin resimli haritasının alt kısmındaki açıklamalarda belirtilen çok sayıda numaralandırılmış yer vardır. D'Ohsson, bu haritanın, 1778'de hacca giderken üst düzey bir yetkilinin yanına aldığı İstanbul'un en iyi ressamlarından birine ait 1,2 metrelik bir resme dayandığını belirtmiştir. Uzun süredir Mekke'de yaşayan Müslümanlara, Kurban Bayramı'nın ilk gününde kutlamaları göstermek için hacı kalabalıkları da eklenmiştir (Findley, s. 33, 1998).

⁷⁵ Mekke manzarası

Osmanlı kültüründe Mekke tasvirleri az değildir, ancak Ohsson'un baskılarının en dikkat çekici olanlarından biri olan bu tablonun doğrudan gözleme dayanıyor olmasıdır. Çarpık perspektif, azaltılmış renk aralığı ve biçimin basitleştirilmesi Fransız sanatında alışıl gelmiş değildir ve bu gravürde görülebileceği gibi sahneye gür nüans ve doku ekleyen Fransız tasarımcı ve gravürücü tarafından yumuşatılmıştır. Büyük ölçekli, panoramik perspektifi ve yüksek ufuk çizgisiyle baskı, Mekke'yi izleyicinin önüne serilmiş olarak göstermektedir. Figürler, kutu benzeri binalar ve dağlar, hem küçük detayları hem de büyük ölçekleri çarpıcı bir şekilde bir araya getiren görüntü boyunca seri olarak çoğalır. Fraser'a göre (s. 214, 2010) bu, Osmanlı sanatı ile Fransız baskıresminin son derece başarılı bir birlikteliğidir.



Görsel 3. 60. C.N. Cochin, “D’Abd’ul-Hamid I”, 20x28 cm, Gravür, 1787⁷⁶

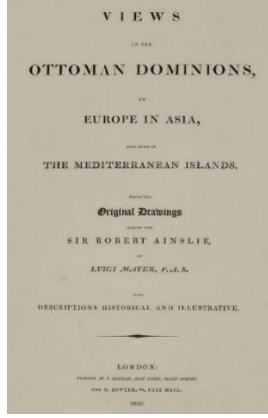
Mourad d'Ohsson'un Tableau'su, Batılı gezginlerin genellikle bu "iletişimsiz" imparatorluğun sakinlerine atfettiği klişelerden kaçınarak, Osmanlı toplumunu, alçakgönüllülüğünü, çalışkanlığını, hoşgörüsünü ve gösteriştan uzaklığını artıracak şekilde sunmayı amaçlamıştır. "Dini önyargılar İmparatorluk ile Avrupa arasında bir bariyer oluşturdu" diye belirten d'Ohsson, birçok basılı eser tarafından yayılan hayali imajların Osmanlıların gerçek gelenekleri, alışkanlıkları, dini ve hukukunu yansıtmadığını vurgular. O'na göre eğitimde yapılan reformlar, Batı ile düzenli diplomatik temaslar ve yeni kozmopolit yönetici elit olmak üzere Avrupa'da eğitilen iyi

⁷⁶ Abdülhamid'in Halk Kütüphanesi

aileden birkaç genç Müslüman, "harfleri ve kamu yönetimini" dönüştürecekler (Calvi, s. 29, 2017).

3.2.4. Büyükelçinin Sanatçısı Luigi Mayer ve Osmanlı'dan Manzaralar

Luigi Mayer, eserleriyle tanınan bir sanatçı olmasına rağmen hayatı hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Kesin doğum tarihi bilinmemekle birlikte İtalyan ve Alman kökenli bir aileden gelmektedir ve 1750'li yılların başında Almanya'da doğmuştur (http-20). Tanınmış çizer ve gravürücü J. B. Piranesi'nin öğrencisi olup, Napoli kralı Ferdinando'nun hizmetinde çalışarak Sicilya'nın arkeolojik anıtlarının resimlerini çizen sanatçı, daha sonra, tahmini 1776 yılında, İngiltere elçisi Sir R. Ainslie ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'a gelmiştir (1776-1792). Bu tarihten itibaren elçi Ainslie, Mayer'i Osmanlı İmparatorluğu topraklarında bulunan önemli manzaraların, özellikle de arkeolojik sitelerin resimlerini çizmesi için görevlendirmiştir.⁷⁷



Görsel 3. 61. L. Mayer, “Views in the Ottoman Dominions...”, Baş Sayfa, 1810

Bağış’a göre (s. 11, 1974) İskoçya'nın en köklü ailelerinden birinin soyundan gelen Sir R. Ainslie, Konstantinopolis'teki hayatından fazlasıyla keyif almış ve bazı öncüllerinin aksine, Türk yaşamına iyi bir şekilde adapte olmuştur. 9 Aralık 1790 tarihli *St. James's Chronicle*, Ainslie'nin halkın tarzına güçlü bir şekilde bağlandığını... evinde, bahçesinde ve sofrasında bir Müslümanın tarzını ve modasını benimsediğini; sonuç olarak Türkçe yaşadığını ve bu politikasıyla yerli halk tarafından çok sevildiğini ve Hristiyan bakanların hepsinden daha popüler hale geldiğini belirtmiştir. Ainslie'nin ikamet ettiği ev, Büyük Doğu Turu'na katılmış olsun ya da olmasın, Konstantinopolis'ten geçerken cömertçe ağırlanan Avrupalı gezginlerin buluşma noktası olmuştur. Osmanlı ve Bizans eserlerinde, Kuzey Afrika, Doğu Avrupa ve Yakın Doğu'dan büyük bir antik sikke

⁷⁷ Tam adı: *Views in the Ottoman Dominions, in Europe in Asia, and some of the Mediterranean Islands* (Osmanlı hakimiyetinden, Avrupa'dan Asya'ya ve bazı Akdeniz adalarından manzaralar).

koleksiyonundan ve çoğunu Luigi Mayer'den sipariş ettiği birçok çizimden oluşan bir koleksiyon biriktirmiştir (Barnard&Mayer, s. 33, 2007).



Görsel 3. 62. L. Mayer, “Views in the Ottoman Dominions”, *İç Kapak Görseli, Gravür, 1810*

Mayer'in 1792'de Sir Robert Ainslie'nin maiyetinde Küçük Asya ve Yakın Doğu'ya seyahat ettiği çeşitli ülkeler arasında Filistin ve Mısır'ında bulunduğu söylenir. Bu yıl aynı zamanda Luigi Mayer'in dostu Ainslie'nin 'Osmanlı ülkesini tanıma görevini' yerine getirdiği, kuzeyde Efes'ten doğuda İskenderun'a kadar uzanan Türkiye kıyı şeridinde bir gemi seyahati yaptığı ve bu sırada Mayer'i 96 farklı yerin tasvirini yapmakla görevlendirdiği yıldır. Mayer bu yolculukta 24 resim yapmıştır; 96 ise, sanatçının Mısır (48), Filistin (24) ve Karamanya (24) ile ilgili yayınlanmış anlatılarını resimlemek için kullanılan toplam resim sayısıdır; bu sonuncusu Korint, Kartaca, Trablus ve Rodos ve Kıbrıs adalarıyla birlikte modern Likya, Pamfilya ve Kilikya'yı temsil etmektedir (Beckman, 2013). Mayer'in çizimleri daha sonra kazınarak *Views in Egypt ...* (1801); *Views in Palestine ...* (1802); ve *Views in the Ottoman Empire, chiefly in Caramania, ...* (1803) adlı üç ciltlik eserde derlenmiş ve bu kitaplar, Ainslie'nin Mayer'la birlikte İngiltere'ye dönüşünden sonra Londra'da yayımlanmıştır (Barnard, Mayer, s. 33, 2007).

1810 seneli ve tam adı *Osmanlı Dominyonlarından, Avrupa, Asya ve Akdeniz Adaları'ndan Manzaralar, Sir Robert Ainslie için Luigi Mayer F.A.S. tarafından çizilen orijinal çizimlerden...* isimli edisyon, tarihsel ve açıklayıcı açıklamalarla birlikte T. Bensley tarafından R. Bowyer için açıklamasıyla basılmıştır ve 32 sayfa İngilizce ve Fransızca metin içerir. Spânu'ya göre (s. 36, 2019) eser içindeki 71 gravür el ile

renklendirilmiş olup, temsil edilen sahnelerle doğrudan bağlantısı olmayan diğer yazarların derlemeleri sonucu Osmanlı İmparatorluğu hakkında karmaşık ve yanlış olan tarihsel metni takip eder. Ancak sanatçının bu bölgeyi ve halkını nasıl algıladığı çizimlerde doğru bir şekilde yansıtılmıştır. Burada Luigi Mayer'ın yerinde yaptığı gözlemlere de rastlanabilir.

Views in the Ottoman Dominions... kitabı, *Turkey in Europe* ve *Turkey in Asia* olmak üzere iki ayrı bölümle başlar. *Turkey in Europe* bölümünde yazar, on beşinci yüzyılda Asyalı fatihlerin despotizmi altında uzun süre inleyen yer olarak belirttiği İstanbul'un tarihinden bilgiler vererek başlar. İmparatorluğun genişlemesiyle birlikte eski Romalıların gelecek nesillerinin zayıfladığı ve imparatorluğun bölünmesiyle doğu bölümünün umutlarına cevap veremediği vurgulanır. Diğer Bölüm *Turkey in Asia*'da ise Asya'nın coğrafi ve tarihi bilgilerine yer verilir. *Akdeniz'in doğu kıyısının tamamını kaplar ve genişliği Arabistan çöllerleriyle sınırlıdır... Toprakları Küçük Asya'dan İran sınırlarına, Küba Nehri'nden Kafkas Dağları'na kadar uzanır...* (Mayer, 1810).



Görsel 3. 63. Robert Bowyer, Luigi Mayer'den sonra, "View of Constantinople", 27x52 cm, Gravür, 1810⁷⁸

İlk gravürlü bölüm *View of Constantinople* başlığı ile birlikte başlar (Görsel 3.63). Konstantinopolis Mayer'ın ifadelerinde Türk İmparatorluğu'nun metropolü olarak büyük bir öneme sahiptir. Şehir, antik Bizans'ın bulunduğu noktaya Büyük Konstantin tarafından taşındıktan sonra hızla gelişmiştir. Nüfusu yaklaşık 400,000 olan şehirde Türkler, Rumlar, Yahudiler, Ermeniler ve Avrupalılar yaşamaktadır. Limanı geniş ve

⁷⁸ Konstantinopolis'in görünümü

stratejik konumda olan Konstantinopolis, önemli bir ticaret merkezidir ve dünyadaki herhangi bir başkentle yarışabilecek konumdadır (Mayer, 1810).

Mayer daha sonra Sultan Ahmet Camii, Hipodrom ve Pera'dan bahseder. Pera (Görsel 3.64), onun ifadelerinde Konstantinopolis'in banliyölerinden biridir ve limanın kuzey tarafında yer alır. Yüksek bir tepenin zirvesinde bulunan Pera, şehrin önemli binalarına ve güzel manzaralara hakim bir konumdadır. Kentte farklı dinlere mensup insanlar yaşamakta olup, genel bir hoşgörü ortamı bulunmakta, ayrıca, farklı ülkelerden gelen elçi ve büyükelçilerin kışlık ikametgahları da yine Pera'da yer alır (Mayer, 1810).



Görsel 3. 64. William Watts, Luigi Mayer'den sonra, "Pera", 17x26 cm, Gravür, 1810

Sokakların kötü döşendiğini ve evler düzensiz inşa edildiğini vurgulayan Mayer, bölgedeki kadınların mahrama adı verilen tülbentlerle başlarını örttüklerini ve bol bir tür pantolon giydiklerini böylece herhangi bir skandala sebebiyet vermeden sokaklarda yürüyebildiklerini belirtir. Ayrıca, kadınların giydikleri yeşil kumaşın Hristiyanlar tarafından giyilmesine izin verilmediği vurgulanmıştır. Erkeklerin giyim tarzı ise siyah kuzu derisi kaplı sarı başlık, geniş kollu ceket, mavi pantolon ve kırmızı çizmelerden oluşmaktadır. Buna ek olarak, üzengi olarak adlandırılan demir levhalar ve kemerde asılı olan Türk kılıcı da belirtilmiştir. Metinde ayrıca, camilerin girişine konulan yazıların genellikle Kuran'dan alıntılar olduğu yazar (Mayer, 1810).

William Watts tarafından Mayer'in çizimleri referans alınarak oluşturulan bir diğer gravür, Vaftizci Yahya'nın Tarabya'da kutlanan yortusunu tasvir eder (Görsel 3.65). Yazar'ın notlarında Konstantinopolis'in sınırlarında yer alan antik bir kasaba diye tanımladığı Tarabya'da çeşitli dini festivaller düzenlendiği yazmaktadır. Bu festivaller sırasında ateş üzerinden atlamak ve kanala dalıp yüzmek gibi geleneksel ritüeller gerçekleştirilir. Ayrıca, Latin ve Yunan kiliseleri arasındaki gerilim nedeniyle, her iki taraf da karşı tarafın törenlerini abartmaya eğilimlidir (Mayer, 1810).



Görsel 3. 65. William Watts, Luigi Mayer'den sonra, "Terapia", 30x42 cm, Gravür, 1810⁷⁹

Tarabya, Konstantinopolis kanalının sınırlarında, bu başkentten yaklaşık üç fersah uzaklıkta ve şimdi Tarabya Körfezi olarak adlandırılan antik Pharmacius Sinus'un yakınında yer alan önemsiz bir kasabadır. Resimde başpiskoposun evi görülmektedir; bu evin önünde hanımlar ve kentin diğer önde gelen sakinleri Vaftizci Yahya'nın yortusunu kutlamak için toplanırlar; Avrupa'nın farklı bölgelerindeki Latinlerin yanı sıra Yunanlılar da gecenin büyük bir bölümünde yanmaya devam eden büyük ateşler yakmayı adet edinmişlerdir. Bu zamanda, alt sınıf insanlar tarafından, ibadetleriyle karıştırılan ve merasim olarak kabul edilen birçok saçmalık uygulanır. Bunların arasında ateşin üzerinden atlamak ve daha sonra kanala dalıp, resimde görüldüğü gibi yüzmek de vardır. Bu büyük festivallerde (diyor bir Fransız yazar), gerçek din hakkında en ufak bir fikri olan herhangi bir kişiyi şok edecek türden düzensizlikler sık sık meydana gelir; ayin soytarlıklar, kahkahalar ve gülünç alkışlarla kesintiye uğrar; ve rahipler ve şarkıcılar bu vesilelerle festivali daha büyük bir ruhla kutlamak için serbestçe

⁷⁹ Tarabya

şarap içerler. Bununla birlikte, Latin ve Yunan kiliselerinin birbirlerinden nefret ettikleri ve bu nedenle karşı tarafın törenlerini tanımlarken abartmaya eğilimli oldukları unutulmamalıdır (Ainslie&Mayer, 1810).



Görsel 3. 66. William Watts, Luigi Mayer'den sonra, "Turkish Encampment at Daud Pascia", Gravür, 1810⁸⁰

Daha sonra sırasıyla *Davud Paşa'daki Türk Kampı* (Görsel 3.66), *Belgrad yakınlarındaki su kemeri, Karanlık Bend, Küçük Çekmece'deki kervansaray, Küçükçekmece Köprüsü, Büyükçekmece Köprüsü, Çorlu, Burgaz, Burgaz'da kervansaray, Kaskerat, Eski İstanbul, Kırkkilise, Balkan Dağı üzerindeki yol* gibi gravürlerin yer aldığı eser daha sonra Bulgaristan köylülerinin dansından bahseder.

Bulgaristan bölgesinde ve çevre köylerde, konaklama imkanlarının yetersiz olmasından ötürü, Bükreş'ten İstanbul'a giden elçilerin ve seçkin kişilerin sık sık konaklamak zorunda kaldığını belirten seyyah, burada köy sakinlerinin gruplar halinde toplanıp yolcuları şarkı söyleyerek ve dans ederek karşılamasının geleneksel olduğundan bahseder. Gravür (Görsel 3.67), benzer bir şekilde Sir Robert Ainslie'nin İstanbul'dan dönüşünde bu köyde geceyi geçirdiği evin önünde, ateş ışığında yapılan bu tür bir dansı temsil eder (Mayer, 1810).

⁸⁰ Davud Paşa'daki Türk Kampı.



Görsel 3. 67. William Watts, Luigi Mayer'den sonra, "Dance of Peasants", 20x27 cm, Gravür, 1810⁸¹

Gravürdeki ön planda duran figür, gayda çalarken ve dans ederken dikkat çekici bir görüntü oluşturmaktadır. Genellikle yalınayak olan kadınlar, boynuna ve elbiselerine süs olarak yarım peni değerinde Türk parası dizileri takarken sağ taraftaki figür grubu ise İngiliz elçisinin maiyetinden bir kısmını oluşturur. Köylü topluluğundan Boscowich, Balkan Dağı civarındaki Dobral köyünde bu durumu şöyle anlatır: *Burada Bulgar kızları varışımızdan kısa bir süre sonra "toplandılar" ve elçinin kapısının önünde kendi tarzlarına göre şarkı söyleyip dans ettiler, aralıklarla üzerine "paralar" konmasını bekledikleri bir mendil attılar* (Mayer, 1810).

Kitabın devamı, yazarın farklı bölgelerde ele aldığı önemli tarihi yapıları ve manzaraları detaylı bir şekilde aktarmaktadır. Azize Meryem Kilisesi ve Manastırı, Bükreş'teki Saray, Agrigentum'daki Antik Tapınaklar, Lazkiye'deki Cami, Samos Adası'nın Batı Limanı gibi yapılar, farklı dönemlere ait mimari özellikleri ve tarihi önemleriyle eser içerisinde kendilerine yer bulmuşlardır (Mayer, 1810).

Spânu'ya göre (s. 41, 2019) Luigi Mayer yapıların sadece mimari unsurlarına değil, aynı zamanda yerlilerin mesleklerine, kıyafetlerine ve geçilen yerlerin karakteristik detaylarına da büyük özen göstermiştir. Dikkatlice bakıldığında, resimlerinde siyasi ve ekonomik doğanın yanı sıra sosyal ve dini yaşama dair bilgiler de bulunmaktadır. Sanatçı,

⁸¹ Köylülerin Dansı

sade halkın günlük yaşamından kesitlerin yanı sıra, egemen sınıfların temsilcilerinin endişelerinin de bazı yönlerini betimlemiştir (Spânu, s. 41, 2019).



Görsel 3. 68. Thomas Milton, Luigi Mayer'den sonra, "Views of Egypt, The Castle of Boudron in the Gulf of Stancio", 23x31 cm, Gravür, 1804⁸²

1794 yılına kadar Osmanlı topraklarını gezen Luigi, Batı ve Orta Anadolu, Kıbrıs, Suriye, Filistin, Mısır, Bulgaristan ve Romanya gibi bölgeleri ziyaret etmiş ve antik döneme ait kalıntılar, tarihi eserler, şehirler ve insanları resmetmiştir. İstanbul'da İsviçre kökenli ressam Clara Barthode ile evlendikten sonra İstanbul'da kalarak eşiyle birlikte resim çalışmalarına devam etmiştir. Mayer ve Barthode çifti bazı eserleri günümüzde İstanbul Pera Müzesi'nde sergilenen İstanbul'u farklı açılardan resmettikleri panorama resimleriyle ünlüdürler. Çift, İngiltere'ye döndükten sonra Doğu ve Osmanlı temalı resim çalışmalarına devam etmiştir (http-21).

Mayer'in eserleri yayınlandıktan sonra çok popüler olmuş, ilerleyen yıllarda litografi olarak basılmış ve 1801'den itibaren birbirini izleyen baskılar halinde yaygın olarak dağıtılmıştır. Peyderpey tamamlanan bu baskılarda Mayer'in çeşitli konuları temsil eden ve farklı gravür teknikleriyle yapılmış resimleri, üç dilde (İngilizce, Fransızca ve Almanca) yorumlarla birlikte yer almıştır. Resimlere eşlik eden açıklamalar aynı dönemin seyahatnamelerinden alıntılanmıştır (http-22).

⁸² Stancio Körfezi'ndeki Boudron Kalesi.



Görsel 3. 69. Thomas Milton, Luigi Mayer 'den sonra, "View of the Nilometer", 34x23 cm, Gravür, 1804⁸³

Karamanya'yı ziyaret eden ve Osmanlı İmparatorluğu'nu resmeden ilk Avrupalı sanatçılar arasında yer alan Mayer, özellikle manzara olmak üzere çok az resmin mevcut olduğu bir dönemde Levant'ın görsel kaydının oluşturulmasında hayati bir rol oynamıştır. Beckman (2013), Mayer için "*Liotard'ın sağlam anatomik bilgisinden ya da özenli detay sevgisinden... Favray'ın ışık-gölge becerilerinden ya da Melling'in hassas mimari gözünden*" yoksun olduğunu söylemiş, bu nedenle resimlerinin, olası bir istisna dışında, mimarlık tarihçisi için belgesel bir değeri olmadığı iddia etmiştir. Mayer 1803'teki ölümüne kadar, özellikle Suffolk, Woolverstone Park'taki Berners ailesi için siparişler almaya devam etmiştir (Firges, 2016).

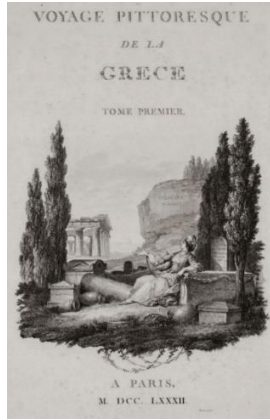
Eserlerindeki Osmanlı gravürleri ayrıntılı ve canlı bir tablo sunan Mayer, gezdiği bölgelerdeki insanların yaşamlarını gözlemleyerek doğrudan eserlerine yansıtmıştır. Osmanlı taşrasının tasvirlerinin yanı sıra İstanbul'da uzun süre kaldığı için eserlerinde İstanbul'un panoramik tablolarını ve mimari eserlerini, sosyal yaşamı ve devlet görevlilerini resmeden gravürleri bulunmaktadır. Hem eski hem de çağdaş kültürün zenginliği, canlı ve doğru bir şekilde tasvir edilmiş ve izleyiciye Ortadoğu'nun daha sonra geçireceği radikal değişimlerden önce ayrıcalıklı bir bakış sağlanmıştır (http-23).

⁸³ Nilometrenin Görünümü

3.2.5. Choiseul Gouffier ile Yunanistan'ın Resimli Seyahati

1752'de Paris'te doğan Fransız bilgin ve gezgin Choiseul-Gouffier (Marie Gabriel Floren Auguste), zengin bir kadın varisle evlendikten sonra onun adını kendi soyadına (Gouffier) eklemiştir. 1776 yılında Yunanistan'ı ve Küçük Asya'yı ziyaret etmiş ve dönüşünde *Voyage Pittoresque en Grece*⁸⁴ adlı eserini yayınlamıştır (Görsel 3.70). Choiseul, 1779'da Yazıtlar Akademisi'ne ve 1784'te D'Alembert'in halefi olarak Fransız Akademisi'ne üye seçilmiştir (Thomas, s. 597, 2010).

Firges'e göre (s. 26, 2016) eski rejimin adamı olan Gouffier, aristokrat bir aileden geliyordu ve diplomatik kariyerini Marie Antoinette'in himayesi altında yapmıştı. Aydınlanma insanıydı ve reforma karşı değildi. Anayasal bir monarşiyi kabul edebilirdi, ancak kralını güçsüzleştiren bir rejime tahammül edemezdi ve bu da sonunda iltica etmesine yol açtı. Berkes ise (s. 65, 1998) bir Rusya hayranı olan ve Yunan İmparatorluğu hayali kuran Gouffier'in, Türkiye'deki elçiliğinin, Türk reformlarına büyük bir zarar ve muhafazakarların Batı karşıtlığına kesin bir şekil verdiğini yazmıştır. Gençliğinde, 1776'da, Yunanistan'a bir yolculuk yapmış ve bulgularını, ilki 1782'de yayınlanan iki folyo cilt halinde kaydetmiştir. Gouffier 1783'te kitabına "Discours preliminaires" başlıklı ek bir önsöz yazarak Atina ve Sparta'nın çocuklarının "le stupide Musulman" (aptal Müslüman)'a köleliğinden dolayı duyduğu öfkeyi dile getirmiştir.



Görsel 3. 70. C. Gouffier, "Voyage Pittoresque de la Grece", Baş Sayfa, 1782

Resimli bir seyahat anlatımı hazırlamak amacıyla Choiseul-Gouffier, antik alanların görüntülerini alması için ressam Jean-Baptiste Hilaire'i ve asıl işi harabelerin

⁸⁴ Yunanistan'ın Resimli Seyahati

kotlarını almak ve mimari çizimlerini hazırlamak olan mimar Jacques Fouchet'u istihdam eder. Önemli bir sanatsal yeteneği de olan Gouffier bu yeteneği sayesinde yolculuğun her yerinde açıkça görülecek bir biçimde bu üçlünün görevlerine müthiş bir görsel beceri katmıştır. Kitap, on sekizinci yüzyıl sonu bibliyofilişinin olduğu kadar Aydınlanma biliminin de bir ürünüdür. Türünün en pahalı ve özenle resimlenmiş kitaplarından biri olan proje, abonelik yoluyla finanse edilmiş ve on iki ayrı bölüm halinde uygulanmıştır (O'Quinn, s. 270, 2018).

Fransız soylularının bir üyesi olan Choiseul, bir yardımcı ve işbirlikçi topluluğuyla ("Yunan" bir rehber de dahil) seyahat etmiş ve yolu bir dizi aracı sayesinde kolaylaştırmıştır. Pek çok gezginin aksine, kendisini Batı Avrupa'yı doğrudan Konstantinopolis'e bağlayan deniz yoluyla sınırlamamış, klasik uygarlığın kalıntılarını aramak ve "gerçek Türk" hakkında bir izlenim edinmeye ve aktarmaya çalışmak için Batı Anadolu'nun içlerine doğru seyahat etmeyi bilerek seçmiştir (Brummett, s. 194, 2019).

Metnin ilk yarısında nispeten az sayıda mimari yükselti ya da süsleme çalışması vardır. Ancak sahne manzaraları ve dikkate değer bir dizi büyük figürlü etnografik portreler çoğunluktadır. Bir dizi eşleştirilmiş gravür, *Voyage pittoresque*'in bu bölümündeki resimsel stratejiler hakkında bir fikir vermektedir. Birtakım etnografik portre ve yolculuk boyunca çeşitli liman ve mağaraların görünümünden sonra, metin aynı sayfada iki zıt levha sunar. En üstteki "Vestiges d'un temple de Cybele vulgairement appelle l'ecole d'Homere" adlı gravür Choiseul-Gouffier'nin kendi çizimine dayanmaktadır ve tüm metnin argümanını özetlemektedir (Görsel 3.71). Kibele Tapınağı'nın sadece izleri vardır, ancak ortadan kaybolmasının nedeni doğrudan kompozisyona kodlanmıştır. Resmin sol tarafına hakim olan cami, Osmanlı işgalinin işaretidir. Ön plandaki figürlerin hepsinin sırtı merdivene ve tapınağın olması gereken eksik alana dönüktür. En iyi ihtimalle bu bir cehalet ve ihmal imgesidir (başlığın *vulgairement* kelimesini kullanmasından da anlaşılacağı üzere) en kötü ihtimalle ise telafisi mümkün olmayan bir kaybın işaretidir. Homeros'un anılması çok önemlidir çünkü Gouffier'nin hem neyin eksik olduğunu ilan etmesine hem de bir yanlış anlamayı düzeltmesine olanak tanır. Yazar/ressam, kendisi ile gravürdeki figürler arasında epistemik bir farka işaret eder (O'Quinn, s. 275, 2018).

Bu durum, bu gravürün Hilaire'in *Femmes de l'île de Scio* adlı çiziminden yola çıkılarak yapılmış bir alttaki gravürle yan yana getirilmesiyle daha da vurgulanmaktadır (bkz. Görsel 3.72). *Voyage Pittoresque* bu tür etnografik portrelerle doludur. Bu resim iki kayıt üzerinde çalışır. Birincisi, köylü yaşamına dair türsel imge, baskıcı Osmanlı

yönetimine dair bir dizi çağrışımı harekete geçirir. Burada izleyici, Osmanlı emperyal tahakkümünün yoksul özneleri ile karşı karşıyadır. Bu ilişki kompozisyonda tekrar kurulur, ancak bu kez cami resim düzleminin sağ tarafını işgal eder. Merkezdeki figürün uzanmış eli, köylü kadınların durumu ile İslami yönetimin en açık görsel işareti arasında açık bir bağlantı kurar. Sol üstte ve sağ altta, sanatçılar Osmanlı yönetiminin net bir temsilini vermekte ve minareler ve kubbeler dikkatlice birbirini yansıtmaktadır. Sağ üstte ve sol altta tarihi kayıplar, sağ üstte antik Yunan'ın saygısızlığa uğramış kayıp kalıntıları ve caminin sol alt kısmında, Yunan boyunduruğunun bir özeti olan yoksul köylü kadınlar bulunmaktadır (O'Quinn, s. 275, 2018).



Görsel 3. 71. F. Dequevauviller, C. Gouffier'den sonra, “*Vestiges d'un temple de Cybele vulgairement appelle l'ecole d'Homere*”, 18x25 cm, Gravür, 1782⁸⁵



Görsel 3. 72. J. L. Delignon, J. B. Hilaire'den sonra, “*Femmes de l'ile de Scio*”, 17x22 cm, Gravür, 1782⁸⁶

⁸⁵ Kibele Tapınağının kalıntıları (sık sık, ama hatalı olarak, Homeros Okulu olarak adlandırılır).

⁸⁶ Sakız adasının kadınları

Voyage pittoresque'in ilk yarısında on bir adet tam boy kostümlü Rum kadın portresi bulunması O'Quinn'e göre (s. 275, 2018) bu kadın kayıplar için ayrı bir öneme sahiptir. Metnin ikinci yarısında Osmanlı tebaasına ait benzer sadece bir gravür vardır, ancak bu oldukça farklı bir şekilde işlemektedir. Metin boyunca etnografik erkek imgeleri bulunsada, bunlar genelde metnin ilk yarısında çeşitli topografik görünümünün arasına serpiştirilmiş, Yunan balıkçılar ya da çoban grupları veya metnin ikinci yarısında neredeyse her yerde rastlanan uzanmış sigara içen Türkler gibi küçük görsel ayrıntılar ile birlikte verilmiştir. Ancak Voyage pittoresque'in ilk yarısında yer alan on bir kadın portresi, cinselliğin önemli bir dağılımını oluşturmaktadır. Genellikle kuşaklar arası üçlü gruplar halinde, etraflarında ev hayatının aksesuarlarıyla orta zeminde gruplanan bu kadınlar, hem sosyolojik hem de erotik bir angajmanın nesnesidir. Giysilerindeki yüksek derecedeki görsel ilgi, düzyazı yorumlarda arzulanabilirlikleri hakkında sık sık yapılan açıklamalarla desteklenmektedir. Çoğu durumda, Gouffier kadınların kıyafetlerinin uygunsuzluğundan şikayet eder, ancak 12 numaralı levhaya yazdığı yorumda, "Femmes de l'Ile de Nio"de, şunları söyler:

Nio Kadınlarının giyim tarzları oldukça hoştur. Sade bir kaşkorse bel çevresini belirginleştirir ancak onu daraltmaz; ve çok kısa etekleri, terbiyelerini bozmak yerine, yalnızca geleneklerinin saflığının habercisidir. Çok hafif giyinmiş gibi görünebilirler, ancak hiçbir zaman açık saçık giyindiklerini göremezsiniz.

Bu adanın sakinlerinin güvenli bir şekilde korunan gelenekleri, birlikte yaşama biçimleri, yabancılara karşı düşünceleri, her şey ilk çağların sadeliğini çağrıştırmaktadır. Tüm bu hoşluklardan keyif aldım: Efendiler, kadınlar, çocuklar, hepsi bana hizmet etmek, ihtiyaçlarımı karşılamak için acele ettiler.

30 Haziran 1776'da Macri Körfezi'nin (Fethiye) başında karaya çıkan Gouffier, kuzeye ve batıya doğru Eski Hisar, Mylasa (Milas) ve (sonunda) Halikarnasos'a (Bodrum) seyahat eder. Yolda, yerel ağa ile "Moglah" (Muğla)'da bir araya gelen Choiseul, daha sonra, Eski Hisar'a yaptığı ziyaretinde, Ağa Hasan'ın torunu olan bu ağa tarafından düzenlenen bir Türk gösterisinden bahseder (Görsel 3.73). Anlatısı yayınlandığında, bu festival, ziyaretçileriyle birlikte oturan yerel halkın şahit olduğu, oldukça iyi huylu bir müzik ve dans örneğiyle ortaya çıkmıştır. Okuyucularına ilk olarak, gösteri için toplananların, müzikal bir başlangıca rağmen performansın başlaması için sabırsız olduklarını söyleyen Gouffier şöyle devam eder:

...Ağa, merhametli lord, bu zevki tebaalarıyla paylaşmak istiyordu, onlar da... sabırsızlıklarını açıkça belirtmişlerdi. (Fakat) bu kadar tiz ve akortsuz bir müzikle onları sakinleştirmeye çalışmak boşunaydı...Ağa'nın yanına yerleşir yerleşmez, zengin giyimli bir Türk'ün içeri

girdiğini gördüm. Biraz hoplayıp zıpladıktan ve yüzünü buruşturduktan sonra meydanın ortasına çömeldi ve neredeyse çılgınca bir havayla uzun bir dizi mısra söylemeye başladı: Tüm parmaklarıyla aynı anda vurduğu bir tür gitarın gürültülü ve tekrarlayan sesiyle kendisine eşlik ediyordu...Önce yiğit Hasan'ın (adil) cesaretini ve zaferlerini övdü, tıpkı Homeros'ta Telemakhos'un Menelaos'un sofrasında babası için söylenen övgüleri dinlediği gibi. Bu savaşçı şarkıları kısa süre sonra hazırlanan gösteriye daha uygun şarkılar izledi; aşkının nesnesini kutladı... ve Anacreon'un yanlış davranışlarından bahsetti... Bundan sonra dört genç dansa başladılar, ardından o kadar iğrenç bir fars türü sahnelediler ki, insan adını bile koymakta zorlanıyordu. Ağa'nın coşkusu, tezahürat ve halkın genel sarhoşluğu, Türklerin bu iklimlerin sakinleri arasında kalıtsal gibi görünen bir hataya (bir niteliğe) düşkün oldukları aşırılıktan beni haberdar etti (Brummett, s. 52, 2019).



Görsel 3. 73. J. Dambrun ve F. Queverdo, J.B. Hilaire'den sonra, “Fete turque”, 17x23 cm, Gravür, 1782⁸⁷

Choiseul bu tasvirle okuyucusuna bir taşra festivalinde keyif alınan eğlence türlerinin ilginç bir dökümünü verir: müzik, dans, epik şiir ve cinsel fars. Osmanlı ev sahiplerinin müziğini (ve müzisyenini) küçümsemiş ve hem ağaları hem de vatandaşları doğal olarak şehvete meyilli olarak nitelendirmiştir. Eğlence ve halk hakkındaki genel değerlendirmesi ise onların “bayağı” oldukları yönündedir. Bu, Avrupa'nın Hristiyan krallıklarından Osmanlı topraklarına gelen erken modern seyyahlar tarafından ifade edilen tanıdık bir yargıdır; ancak hiçbir şekilde tek olasılık değildir. Choiseul ev

⁸⁷ Türk eğlencesi

sahiplerini yararlı ya da tehditkâr olup olmadıklarına göre yargılama eğilimindedir. Ancak Fransız adamın cinsel farslara yeterince aşina olduğu şüphelidir; o sadece kendi ulus ve sınıfına ait zevklerin daha hassas ya da en azından daha sofistike olduğuna inanıyordu (Brummett, s. 53, 2019).

Gouffier, Osmanlı spor müsabakaları konusunda daha iyimserdir. Doğu Anadolu'daki yolculuğunun ilerleyen safhalarında, yüzyıllardır çeşitli Ortadoğu saraylarını ve şehir merkezlerini karakterize eden ve her yerde rastlanan binicilik gösterilerinden birine, atlı katılımcıların cirit becerilerini test eden bir turnuvaya tanık olmuştur. Seyyah, atlardan "muhteşem bir şekilde donatılmış" diye bahsetmiş ve coşkulu müziklerden ilham alan "süvarilerle" dolu geniş bir meydanı tarif etmiştir (Görsel 3.74). Choiseul bu güç ve hüner yarışmasını "ilginç bir gösteri" olarak değerlendirmiş, ancak katılması için yapılan çağrıları reddetmiş ve "seyirci rolünde" kalmıştır. Ciritin "savaşa meyilli Türklerin en sevdiği egzersiz" olduğunu belirtse de elbette ne savaşa ne de saldırgan, atlı yarışmalara olan eğilim sadece Osmanlılara özgü bir nitelik değildir. Ancak Choiseul, cirit oyununa ilişkin ayrıntılı ve eleştirel olmayan tanımlamasına rağmen, yine de bu tanımlamayı ulusal farklılığın beklenen ifadesiyle sonuçlandırmaya kararlı görünmektedir (Brummett, s. 54, 2019).



Görsel 3. 74. J.B. Liénard, J.B. Hilaire'den sonra, *Tournoi Turc*, 32x21 cm, Gravür, 1782⁸⁸

⁸⁸ Türk Turnuvası

Thomasson’a göre (s. 44, 2013) Choiseul-Gouffier'nin *Voyage pittoresque*'i yayımlaması ve Yunan ve Türk meseleleri hakkında sahip olduğu bilgi onun elçi olarak seçilmesinde büyük bir rol oynamıştır. Giriş bölümü orijinal versiyonda on altı sayfa uzunluğunda olan bu eser Yunanistan'ın Osmanlı boyunduruğundan kurtuluşunu desteklemektedir. İslam ve Osmanlı Devleti hakkında aşağılayıcı yorumların yanı sıra Yunanistan'ın bağımsızlık arayışına açık bir destek de vardır: “*Tiranlığa karşı hançerlerin defalarca bilendiği yerlerde, Sparta ya da Atina'nın kalıntılarına yaslanmış, sakın bir şekilde kulluk haraçlarını dayatan aptal Müslümanları öfke duymadan nasıl gözlemleyebiliriz?*”

Gouffier açıkça, okuyucunun beğenisine hitap eden bir eser üretmeyi amaçlamıştır. O’Quinn’e göre (s. 275, 2018) bu, bilimsel bir aygıtın ifade zarafetine ve anlatı ilgisine tabi kılındığı anlamına gelir. Bilimsel notlardaki etkinlik sayısı az olduğu için, seferin güzergahı veya olay örgüsü giderek eser içerisinde daha önemli hale gelmiştir. Güzergahın bu şekilde ön plana çıkarılması son derece anlamlıdır çünkü Gouffier yolculuğunda iki farklı türde mekanı keşfeder ve kitap temelde bu mekansal çatallanma ile bölünmüştür. İlk altı bölüm ve 1'den 63'e kadar olan levhalar (görsellerin tam olarak yarısı), Gouffier'nin Mora yarımadasındaki Koroni'den Kikladlar üzerinden Rodos'a doğru ilerlemesi sırasında Kiklad ve On iki Ada'nın "Grek" adalarında yaptığı gözlemlere ayrılmıştır. Bölüm 7 ile 12 ve levha 64 ile 126, Küçük Asya anakarasında yapılan gözlemlere dayanmaktadır. Başka bir deyişle, metnin ilk yarısı deniz yolculuğuna ayrılmıştır ve L'Atalante'nin nispeten güvenli yolculuğunu izler; metnin ikinci yarısı ise çok daha tehlikeli bir kara yolculuğuyla ilgilidir. Güvenlik meselesi tesadüfi değildir çünkü metnin her bir bölümünde harekete geçirilen sürekli argümanlara doğrudan etki eder.

Resimli temsillerin ağır bastığı birinci ciltte metin ve gravürler, benzerlik ve kutuplukları vurgulayarak hem geçmiş hem de bugünü kapsamaya çalışır. Modern Yunanlıların yaşamından kesitler, tarihsel ve arkaik açıklamalarla bu ciltte dönüşümlü olarak yer almıştır. Vatandaşı Leroy gibi Gouffier de öznel izlenimlerini ve kişisel yorumlarını aktarmaya çalışmış, edebiyattaki antik imgeler günümüz gerçekliğiyle uyuşmadığında ortaya çıkan doğal hayal kırıklığını dramatize etmiştir. Anlatısının ikinci cildi, Gouffier'in Fransız Devrimi'nin çalkantılarını atlattıktan sonra ortaya çıkar. Yazar burada daha çok antik eserlerin bugünkü durumuna odaklanmıştır. Arkeolojik özellikleri ve tarihsel arka planı açıklayan metnin kendisi artık çizimlerin bir aksesuarı haline

gelmiştir. İlk ciltte Yunanistan'ın ayaklandığını görmeyi hayal eden Gouffier, ikinci ciltte bu tür idealist düşlerin metnini bozmaz ve daha objektiftir; artık önceki ciltte bulunan coşku ve heyecan yoktur. Aslında Choiseul-Gouffier, gezginin karşılaştıkları ile onu yola çıkaran Yunanistan'ın estetik ideali arasındaki uyumsuzluğu vurgulamıştır (Figueira, s. 229, 2016).

Choiseul-Gouffier'in seyahatnameleri, gezgin edebiyatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Seyyah, antik Yunan kültürüne duyduğu sevgiyi ve Yunan milli unsurlarının uyanışına olan ilgisini eserinde ustalıkla yansıtmış ve özellikle adalarla ilgili olan gravürleri, Yunanistan'ın doğasını ve kültürünü çağdaş bir bakış açısıyla yansıtarak benzersiz bir eser ortaya koymuştur. Bugüne dek en sevilen ve bilinen eserler arasında yer alan bu yapıt, seyahatnamelerin görsel kısmını etkileyerek birçok eserde kendine yer bulmuştur. Choiseul-Gouffier'in eseri, Yunan sever düşünüş tarzını özgün bir biçimde ifade ederken, gezgin edebiyatının kilometre taşlarından biri olarak kabul edilmektedir (http-24)

3.2.6. Joseph de Tournefort Seyahatnamesi

5 Haziran 1656'da Aix'de doğan Tournefort, Linnoous'un zamanına kadar cinslerden daha yüksek grupları sınıflandıran ilk botanik sistematisti olarak kabul edilir. Soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Joseph, kilisede görev almak istemiş, ancak babasının 1677'de ölümünden sonra kendisini tamamıyla botaniğe adanmıştır (Tournefort, s. 1015, 1956)

1678'de Tournefort, diğer iki botanik gezgini Charles Plumier ve Pierre Garidel ile birlikte Dauphnie ve Savoie dağlarını keşfeder, 1681'de ise daha da uzaklara, Pireneler üzerinden Barselona'ya ulaşır fakat bu yolculuk dağlarda haydutlarla karşılaşmasıyla noktalanır. Daha sonra Joseph, 1685 ve 1686 bahar mevsimlerinde Fransa'nın güney bölgelerinde botanik çalışmalarına devam etmiştir (Speake, s. 1188, 2014).

1700 yılında, 44 yaşındayken Yakın Doğu'ya doğru yola çıkan Tournefort, Yunan takımadalarındaki otuz sekiz adanın yanı sıra Kuzey Anadolu, Pontus ve Ermenistan'ı ziyaret etmiş ve Gürcistan'da Tiflis'e ulaşmıştır. Joseph, Haziran 1702'de Marsilya'ya dönmüştür.



Görsel 3. 75. *Tournefort'un J. Hopwood tarafından yapılmış portresi, Gravür, 1802*

Tournefort'un Doğu'nun bitki örtüsü ve coğrafyasına ilişkin bilimsel araştırmalarla motive edilen yolculuğu, Fransız Kraliyet Şansölyesi Louis

Phelypeaux'nun tavsiyesi üzerine Louis XIV tarafından onaylanır.⁸⁹ Tournefort'a yolculuğunda Alman doktor ve botanikçi Andreas von Gundelsheimer ile Fransız illüstratör ve botanik sanatçısı Claude Aubriet'in eşlik etmiş ancak eseri ölümünden sonra yayımlanabilmiştir. Özmen'e göre (s. 260, 2021) Tournefort, devlet tarafından görevlendirilmiş olmasına rağmen, arkadaşlarına karar vererek yolculuğun kaderi üzerinde bir miktar kontrol sahibi olmuştur; bu arkadaşlarının katkıları olmasaydı sadece bitkilerin değil, aynı zamanda geleneklerin, ritüellerin, anıtların, camilerin, kiliselerin, manastırların ve yerel halkın giydiği kıyafetlerin ayrıntılı resimlerinden ve tanımlarından yoksun kalacağı yüksek bir olasılıktır.

Tournefort, *Relation d'un Voyage du Levant* adlı eseri boyunca Diodorus, Herodot, Strabo ve Theophrastus gibi antik yazarlara atıfta bulunur ve bu yazarların bitki ve coğrafya tasvirlerini sık sık ziyaret ettiği yerlerle karşılaştırır. Pierre Belon, François Savary de Brèves, Jean de Thévenot, Jacob Spon ve George Wheler gibi daha yeni yazarların yayınlanmış eserlerine yapılan atıflardan yakın zamanda yaşanan bir değişim veya derin bir süreklilik hali ortaya çıkar. Tournefort'un yolculuğuna hazırlanırken ve anlatısını yazarken ulaşabildiği kaynakların derinliği, Akdeniz'in en ayırt edici yönü olan, uzun zaman dilimlerinde yapılan yer ve kültür tasvirlerini karşılaştırma imkanını vurgular (Armstrong, s. 692, 2016).



Görsel 3. 76. Claude Aubriet, “Evêque Grec donnant la Bénédiction”, 18x25 cm, Gravür, 1717⁹⁰

⁸⁹ Louis Phelypeaux ticaret, kolonizasyon, din ve donanma konularına özel ilgi göstermiş ve politikalarını bu konular etrafında şekillendirmiştir.

⁹⁰ Yunan psikoposun kutsaması

Seyahatleri sırasında Tournefort ve meslektaşları, kendilerine barınak ve rehberlik sağlayan bir dizi Fransız konsolos ve Kapuçin rahibiyle tanışır. İstanbul'da Fransız elçiliğine yerleştirilirler ve Tournefort burada Paris'ten İstanbul'a gönderilen ve Kapuçin rahiplerinin gözetiminde Türkçe, Arapça ve diğer Yakın Doğu dillerinde eğitilerek Fransız konsolosluklarında tercüman olarak hizmet vermeye hazırlanan Fransız yetim çocuklar “*enfants de langue*”den bahseder. Verdiği birçok örnekte “Doğulu” ev sahipleri, memurlar ve muhbirlerin öneminden bahseden Tournefort, Girit'te Osmanlı valisinin La Canée'deki bahçelerine hayran kalmış, narenciye ağaçlarını ve diğer ilgi çekici örnekleri incelemek için orada zaman geçirmiştir. Tournefort ayrıca yolculara ücretsiz yemek ve konaklama sağlayan Türk kuruluşlarından da etkilenmiştir. Hem Batı Avrupa ülkeleri hem de Osmanlı makamları tarafından işletilen tesislerden oluşan kapsamlı diplomatik, ticari ve dini altyapı Tournefort'un misyonunu büyük ölçüde kolaylaştırmış ve erken modern Akdeniz'i Pasifik'ten ayıran bir başka özellik olmuştur (Armstrong, s. 692, 2016).

Ege adalarının Yunan dünyasıyla Doğu Anadolu ile Kafkasya'nın Ermeni dünyasını keşfe çıkan seyyah, bu iki farklı dünyayı keşfederken, bütünün içindeki bağlantıları kurmuş ve Türk kültürüne yönelik göndermelerde bulunmuştur. Ancak, Tournefort'un ilgi odağı Yunan adaları dünyasıyla Anadolu arasında dengesizlik bulunmaktadır. Yunan adalarına yaklaşımı daha canlı ve eksiksizken, Anadolu'ya ilişkin bölümü genellikle yüzeysel bir değerlendirmeye sınırlı kalmaktadır (Tournefort, 2005).

Tournefort, her bir adaya yaptığı ziyareti metodik bir şekilde anlatır. Adaların konumlarını, tanık olduğu olayları ve yerel halkla karşılaşmalarını detaylı bir şekilde tasvir eden seyyah daha sonra, adanın antik çağlardan günümüze kadar olan tarihini, ilgili efsaneleri aktararak ve bunları antik sikkelerin sağladığı bilgilerle karşılaştırarak devam eder. Adanın yönetimi ve vergileri, ticareti, ürünleri ve fiyatları üzerine de yazmanın dışında manastırlar, kiliseler, ev mimarisi ve mağaralar hakkında da bilgi vermiş, bölge sakinlerinin geleneklerini, kıyafetlerini ve mesleklerini de detaylı bir şekilde tasvir etmiştir. Her ana bölgenin en yüksek noktasından coğrafi gözlemlerle bölümlerini sonlandırmıştır (Tournefort, 2005).

Tournefort (2005), birinci mektubunda devlet sekreteri ve başkatibi Monsenyör Kont de Pontchartrain'e şöyle seslenir:

Monsenyör,

Bir zamanlar Girit adıyla bilinen ünlü Kandiye adasında gördüğümüz her şeyin eksiksiz bir

dökümünü sunarak emirlerinizi yerine getiriyorum. Seyahatleyken size yazma onuruna eriştiğim mektuplar, geri döndüğümde beri gerçekte olduklarından biraz daha uzun hale geldiler. Bu mektuplara, ele alınacak konuları tatlandırarak bazı genel bilgiler katmama izin verdiniz. Sanırım böylelikle mektupların sıkıcılığı azalacaktır. İnsan sadece bugün orada gördükleriyle sınırlı kalırsa, Türklerin yaşadığı bir ülkeyle ilgili anlatacak ne bulabilir ki? Neredeyse tüm yaşamları aylaklık içinde geçer: Pilav yemek, su, tütün, kahve içmek, işte Müslümanların yaşamı. İçlerinde en hünerli olanlar -ki sayıları fazla değildir- Kuran okumakla, bu kitabın tefsirlerini karıştırmakla, imparatorluk salnamelerinin sayfalarını karıştırmakla uğraşır: Ama bunların hiçbiri bizi fazla ilgilendirmiyor. Bu memlekette, Eskiçağ'ı araştırma, doğa tarihini inceleme ve ticaret dışında yabancıları çekebilecek bir şey yok. Bu nedenle, Levant'a ilişkin seyahatnameler, Osmanlı egemenliğindeki eyaletlerin bugünkü halini betimlemekle yetinseler, çok yavan yapıtlar olurlardı.



Görsel 3. 77. Claude Aubriet, “La Canée”, 15x23 cm, Gravür, 1717⁹¹

Özmen (s. 262, 2021) tüm seyahat anlatılarında olduğu gibi Tournefort'un eserinin de farklı etnik kökenlerden ve dinlerden insanların kültürel profillerini içeren etnografik bir belge olduğunu belirtir. Kadınların fiziksel nitelikleri ve giysileri onun özel ilgi alanı olmuştur. Yerel kadınların fiziksel tasvirlerine Claude Aubriet tarafından çizilen ayrıntılı illüstrasyonlar eşlik ettiği eserde Tournefort'un Doğulu kadınları betimlemesinden, onların ağırlıklı olarak yerel özellikleriyle tanımlandıkları anlaşılmaktadır:

Bu adanın sakinleri nazik ve kadınları güzeldir, baş giysileri başın üst kısmını ve yüzün alt kısmını saran sarı ketenden bir eşarptır; daha sonra bir ucu arkadan aşağı sarkan bir türban şeklindedir: Bu hanımların kıyafetleri diğer adalarda olduğu gibi burada da gülünçtür... Bu

⁹¹ Girit (Beyaz Dağlar) manzarası.

adanın kadınları çok iğrenç ve çirkindir... Kıyafetleri Türk usulü bir peçedir; kırmızı bir başörtüsü ve sırtlarından aşağı sarkan sarı ya da beyaz bir püskülü vardır, saçları da öyledir; genellikle bir çift tutam halinde ayırdıkları saçlarının dibinde blok kalaydan ya da kaba alaşımlı gümüşten bir demet küçük tabaka asılıdır...



Görsel 3. 78. Claude Aubriet, “Femmes D’Amorgos”, 15x23 cm, Gravür, 1717⁹²

Tournefort'un seyahatleri sırasında İstanbul'dan sonra Erzurum, Tokat, Kars, Amasya, Ankara, Bursa ve Trabzon gibi şehirlere gitmiş olması, o dönemin bilgilerini ve gözlemlerini belgelemesi açısından önemlidir. Seyahat ettiği her yerde detaylı bilgiler toplayarak Fransa'ya mektuplar göndermiş ve bu mektuplarda şehirlerin, köylerin, dağların ve bahçelerin özelliklerini eksiksiz bir şekilde aktarmıştır. Ayrıca, o dönemin yaşam tarzı, dini ve milli unsurları hakkında da kendi bakış açısını yansıtarak seyahat mektuplarında detaylı bir şekilde ele almıştır. Mimari eserlerin ölçülerini kendi el ve ayaklarıyla ölçerek mektuplarında belirtmesi de dikkat çekicidir (Küçüköner, s. 8904, 2023).

Tournefort'un Ankara konulu gravürü (Görsel 3.79), günümüzdeki bir fotoğrafta görülebilecek Ankara Kalesi'ni içeren şehri ve kale dışındaki alanları göstermektedir. Resimde, şehri çevreleyen tarlalar ve yakın plandaki figürlerin yanı sıra ön plandaki tepe de detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bakır üzerine asit oyma tekniği kullanılarak detayların işlendiği gravürde, özellikle ön plandaki tepede yer alan bitki, Tournefort'un

⁹² Amorgos Kadınları

bitki uzmanlığını vurgulamakta ve Tournefort'u diğer seyyah ressamalardan ayırmaktadır. Orta alandaki tarlalar, kesik veya dikey çizgilerle şekillendirilmiş, ışık ve perspektif kullanımıyla, resmin derinliği ve detayları vurgulanmıştır. Arka plandaki mimari yapılar ise konturlar ve tarama çizimleriyle belirginleştirilmiştir (Küçüköner, s. 8905, 2023).



Görsel 3. 79. Claude Aubriet, “Angora”, 21x33 cm, Gravür, 1717⁹³

Tournefort'un Erzurum'u yukarıdan bir açıyla aktarıldığı görülen bir diğer gravüründe geri planda yer alan Palandöken Dağları'nın silüetinin yanında, şehir, resmin merkezinde ve orta planda konumlanmıştır (Görsel 3.80). Çifte Minareli Medrese, Yakutiye Medresesi ve Kale surları gibi tarihi yapıların detaylı bir şekilde resmedildiği eserde surların dışında ise yerleşim alanları ve tarlalar görülmektedir. Dağ silsilesi hafif tonlarla işlenmiş ve şehre doğru yaklaştıkça tonlar açılarak dağların detayları daha net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Tournefort'un karakteristik tepe unsuru da yakın planda bulunmakta ve koyu tonlarla vurgulanarak resmin dengelemesi sağlanmıştır. Şehir ise orta planda dairesel bir formda yer almakta olup, yapılar açık, orta ve koyu tonlarla detaylandırılmıştır. Yapıların ışık alan ve gölgeli olan cepheleri de doğru bir şekilde resmedilmiştir, bu da gravürün gerçekçiliğini artırmaktadır (Küçüköner, s. 8907, 2023).

⁹³ Ankara



Görsel 3. 80. Claude Aubriet, “Erzeron”, 19x25 cm, Gravür, 1717⁹⁴

Doğabilimci Tournefort'un keşifleri, Ege adalarının Yunan dünyası ile Doğu Anadolu ve Kafkasya'nın Ermeni dünyasını bir araya getirerek önemli bağlantılar kurmuştur. Ancak, Tournefort'un Türk toplumuna yönelik göndermeleri sadece baskıcı ve imparatorluk yöneticisi yanı sıra sınırlı kalmıştır. İstanbul ve Anadolu'yu betimlerken daha çok coğrafi bir ilgiye odaklanmış ve bu bölgeler hakkında genel değerlendirmelerde bulunmuştur. Yunan adalarına olan ilgisi daha canlı ve detaylı iken, Anadolu'ya ilişkin bölümü dönem içerisinde bu bölgeye ait tanıklıkların az olması sebebiyle değerli olsa da daha yüzeyseldir (Tournefort, s. 7, 2005).

Özmen'e göre (s. 262, 2021) Tournefort'un bu mektupları yazmasının ardındaki motivasyonlara dair herhangi bir ek ve bağlamsal bilgi olmaksızın, Tournefort'un anlattıkları o zamanki genel kamuoyu tarafından Yunan-Osmanlı ilişkilerine ilgi duyan bir tarihçi tarafından Yunan takımadaları ve Osmanlı Babıali'sine özel bir vurgu yapılarak yazılmış gibi algılanabilir. Ziyaret ettiği tüm Yunan adaları hakkında eski ve çağdaş tarihi bilgiler paylaşmış ve Yunan medeniyetinin eski zamanlarına duyduğu nostaljik özlemi dile getirmiştir. Yunan kiliseleri, manastırları, şapelleri hakkındaki detaylı gözlemleri, Ortodoks ritüellerine ve tarihsel süreçlere duyduğu derin ilgi, okuyucuyu yazarın bir din tarihçisi olduğuna bile ikna edebilir. Ziyaret ettiği her kasabanın nüfusunu, Babıali'ye ne kadar cizye vergisi ve ondalık ödediğini listelemiştir. Sakinlerin meslekleri, tarım için ne

⁹⁴ Erzurum

kadar arazi kullandıkları, ne tür ürünler hasat edebildikleri, flora ve fauna (resmedilen ve tarif edilen bitki türlerine ek olarak), yaşam alanları ve nasıl yönetildikleri hakkında ayrıntılar vermiştir.

18. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin önemli şehirlerinde araştırmalar yapan Tournefort, bitki bilim ve gravür sanatı tarihinde önemli bir isim olarak kabul edilir. Tournefort, dönemin Osmanlı şehir hayatını, sosyal yaşamını, coğrafi özelliklerini ve kültürel yapısını belgesel bir bakış açısıyla resmetmiş ve görsellerini kayıt altına almıştır. Botanikçi olarak başladığı bitki araştırmaları sırasında Osmanlı şehirlerinden manzaraları çizen Tournefort, o döneme ait yapıları belgeleyen resimler bırakmıştır. Klasik gravür tekniklerinden yararlanarak yapıların ve doğa unsurlarının detaylarını izleyiciye başarılı bir şekilde aktaran Tournefort, Osmanlı Devleti'nin 18. yüzyıldaki önemli şehirlerini gezerek bu görüntülerin sonraki kuşaklara bilgi kaynağı olmasını sağlamıştır (Küçüköner, s. 8910, 2023).

3.3. 19. Yüzyıl Oryantalizmi ve Seyahatnamelerle Osmanlı Gravürleri

Avrupa'da 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyıldaki kolonileşme hareketleriyle birlikte Batı'nın Doğu'ya ilişkin algıları da değişir. Sömürgeci çıkarlar için insanlar bu dönemde dikkatlerini Doğu'ya yöneltmiş böylece Doğu Çalışmaları Avrupa'da ivme kazanmıştır. Doğu halkları ve ülkeleri, tarihleri, coğrafyaları ve dilleri, dinleri, gelenekleri, görenekleri ve yaşam tarzları hakkındaki bilgileri genişletmek amacıyla kapsamlı araştırmalar yapılmış ve yüzlerce kitap yazılmıştır. Doğu'yu betimleyen resimler de bu dönemde popüler hale gelmiş, böylece Avrupa'da Oryantalist Okul adında yeni bir resim okulu ortaya çıkmış ve Fransa, İngiltere, Avusturya, İtalya ve Hollanda gibi ülkelerde farklı tarzlarda gelişmiştir. Bu resimler, Doğu'nun gizemini ve zenginliğini görme ve sahip olma arzusu, nostalji, hayallerin ve arzuların yansımaları, gizemli ve büyüleyici bir Doğu, değerli nesneler, zenginlik, rahatlık, erkekler için duygusallık ve cinsel özgürlük, güzel kadınlar, özgür hayvanlar, tembellik, rahat bir atmosfer, disiplinsizlik ve hafif bir geri kalmışlık olarak özetlenebilecek yeni bir bakış açısını yansıtmaktadır (Burçoğlu, s. 196, 1999).

Oryantalizm, on dokuzuncu yüzyıla kadar belirli bir tarz olarak ortaya çıkmasa da, kökleri on sekizinci yüzyılda egzotik ve resmedilmeye değer şeylere olan ilgiyle başlamıştır. Bu dönemde Doğu hakkında bilgisi olan her Avrupalı bir Oryantalist olabilirdi. Doğuya dair konular, Doğu ülkelerini dolaşan gezgin sanatçılar tarafından, açıkça Avrupa halkının beğenisine uyacak şekilde seçilmiş sahnelerde tasvir edilmiştir. Doğu, Balkanlar ve Rusya da dahil olmak üzere Batı Avrupa'nın doğusundan Yakın-Orta-Uzak Doğu'ya kadar olan her şey olarak kabul edilmiştir (Spânu, s. 42, 2019).

Roberts'a göre (s. 3, 2007) Oryantalist resim tarihinde, bir sanatçı için sınır geçişinin lojistiği nadiren dikkate alınır. Yine de bu tür anlatılar, Avrupalı sanatçının yurtdışındaki değişen kültürel konumuna dair büyük bir kavrayış sağlayabilir. Sınırlar, kültürler arasındaki geçiş bölgeleri olduğu kadar, yerel yetkililer ile giriş yapmak isteyenler arasındaki müzakere alanlarıdır.

Bulut ise (s. 69, 2009) 19. yüzyılda Doğu'ya gidenlerin, hayalleri ile gerçeklik arasında büyük bir uçurumla karşılaştıklarını belirtir. Gerard de Nerval'in deyişiyle, "En Doğulu kahveler ancak Paris'te bulunur" sözü, bu hayal kırıklığını ifade etmektedir. Doğu'da buldukları yıkıntılar ve harabeler, romantik düşlerini gerçekleştiremediklerini gösteriyordu. Pierre Loti ve Claude Farrere gibi gezginler de benzer duyguları paylaşmışlardır.

19. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde endüstri toplumunun yükselişi, Hegel'in tarih felsefesinin etkisi, üretimciliğin sanat ve edebiyatta yarattığı Doğu özlemi, sömürgecilik ve emperyalizm gibi faktörlerle birlikte, Batı'nın Doğu'ya olan ilgisi ve hayranlığı şekillenir. Seyyahların bu sürece katkısı büyük olmuş ve Batılı zihinlerde farklı ve çelişkili imgeler oluşturmuştur (Bulut, s. 69, 2009).

19. yüzyıla gelindiğinde bilinmeyen topraklar giderek azalmaya başlar. Eski haritacıların "hic sunt leones"⁹⁵ diye yazarak belirttikleri haritalardaki beyaz alanlar, kaşifler ve gezginler atlaslara yeni coğrafi isimler yazmak için enerjik bir yarışa girdikçe yok olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda da Likya dağları, Doğu Anadolu, Suriye ve Arabistan çölleri gibi birçok bölge en enerjik kaşifi bile tatmin edecek kadar vahşidir. Bundan ötürü normal dayanıklılığa sahip bir turist, iyi kurulmuş cazibe merkezlerini ve yerleri ziyaret etmekle yetinmiştir. Schiffer'a göre (s. 35, 1999) Türkiye'deki turist gezginler daha çok minyatür keşifçiler olarak rotaları üzerinde bulunan ya da tesadüfen karşılaştıkları şeylerle yetinmişlerdir. Orta Anadolu ve Doğu Türkiye'nin vahşi doğası karşısında ortalama dayanıklılık belirgin bir şekilde azaldığı için, tercihen deniz yolu ile erişilebilirlik, yerleri ve rotaları popüler hale getirmiştir. İstanbul ve İzmir'e ayrıca Çanakkale'ye tekneyle kolayca ulaşılabilmiş, sıradan turistler kapsamlı yolculuklar yerine varış limanlarından gezileri tercih etmişlerdir.

Yüzyılın ilk yıllarında, gezgin adayları seyahat kitaplarından derledikleri önceki ziyaretçilerin tavsiyelerine güvenmek zorunda kalmışlardır. 1830'ların sonlarına kadar el kitapları rotaların planlanmasında neredeyse hiç yardımcı olmamış ve daha çok kendilerini daha önceki gezginlerin anlatılarını toplamakla, yani alıntılarla sınırlı kalmışlardır. Pratik ipuçları içerseler de bunlar sınırlı sayıda kalmıştır. Rotalara dair işaretler daha da yetersizdir. Bunun yerine el kitapları, 17. ve 18. yüzyıllardaki "scitu digna" listeleri geleneğinde, Türk gelenekleri, görenekleri ve kurumları gibi başlıklar altında sistematik olarak yapılandırılmış bilgiler sunma eğiliminde olmuşlardır (Schiffer, s. 35, 1999).

Bu dönemde, bilim ve sanat tutkusuna dayalı gezilerin önemli bir rol oynadığı bilinmektedir. 19. yüzyılda gerçekleştirilen bilimsel ve arkeolojik keşifler, Napolyon'un Mısır seferi ve Yunan sanatına olan ilgi, birçok gezgin, araştırmacı ve sanatçının Anadolu'ya yönelmesine sebep olmuştur. Antika eserlere duyulan ilgi ve merakın

⁹⁵ "Hic sunt leones": "Burada aslanlar var" anlamına gelen Latince ifade, keşfedilmemiş bölgelere atıfta bulunan eski haritalarda kullanılan bir ifade.

artmasıyla birlikte, bu alanda faaliyet gösteren kuruluşlar da ortaya çıkmıştır. "Egyptian Club", "Society of Antiquaries", "Royal Geographical Society", "Society of Promoting Christian Knowledge" ve "Society of Dilettanti" gibi kuruluşlar, İngiliz sanatçıların Doğu seyahatlerine destek olmuştur (Aslan, s. 84, 2009).

Pek çok Avrupalı için Doğu turu Türkiye'den başlıyordu. Küçük Asya'ya seyahat etmeyi düşünen bir gezgin, her şeyden önce, bağlı olduğu elçilik aracılığıyla saraydan bir ferman almak zorundaydı. Yine bu seyahatler için bir diğer önemli belge, Tezkire denilen ve konaklanan yerlerde at kiralamaya yarayan resmi bir kağıttı. Ayrıca yerel geziler için il yöneticileri tarafından verilen resmi yazılar da bulunuyordu (Sevin, s. 16, 2006).

18. yüzyıl Egzotizmi, 19. yüzyılda Oryantalizme dönüşmüştür. Boppe'un tanımıyla, Avrupalılar artık Doğuluların farklı yaşam tarzları veya saraydaki hayali maceralarla yetinmemekte, gerçek Doğulu insanı incelemek, onun duygularını anlamak ve yaşadığı dünyayı keşfetmek istemişlerdir. Türklerin ressamaları ve Turquerie'ler zamanla kaybolmuş, yerlerini Türkiye'nin ressamalarına bırakmıştır (Germaner&İnankur, s. 35, 2002).

Avrupa'dan Osmanlı topraklarına ve İstanbul'a seyahat etmek, geçmişte uzun ve zorlu bir yolculuğu göze almayı gerektirmiştir. Genellikle tercih edilen yol deniz yolu olsa da, gemilerin yalnızca rüzgar gücüne bağlı olması ve deniz durumlarına bağlı olarak seyahatin haftalar sürebilmesi seyahatleri zorlaştırmıştır. Ancak 19. yüzyılda buharlı gemi ve demiryolu ağının gelişmesiyle seyahat daha kolay bir hal alır. Bu gelişmeler sayesinde Doğu'ya seyahat etmek isteyen insan sayısı ve buna paralel olarak gezmek, görmek, bilmek ve keşfetmek amacıyla seyahat eden ressamaların sayısında bir artış yaşanır. Özellikle İncil ile Doğu arasındaki ilişki, İngiliz kökenli seyyahları bu bölgeye çekmiş ve kutsal yerlerin cazibesi de seyahatlerini etkilemiştir. Kudüs, Antakya, Tarsus gibi kutsal yerlerin cazibesi bu anlamda büyük olmuştur. Hatta yalnızca bu ilişki nedeniyle kutsal topraklara gelen, örneğin William Henry Bartlett gibi sanatçılar vardır (Sevin, s. 16, 2006).

Aydın'a göre (s. 39-40, 2024) Osmanlı topraklarında seyahat eden birçok gezgin, yerel halk tarafından iyi bir şekilde ağırlandıklarına ve birçok kez olumlu izlenimler edinmelerine rağmen bunların istisna olaylar olduğunu belirtmişler, hiç tecrübe etmemelerine rağmen önceki haçlı zihniyetin uzantısı olan barbar ve inançsız Türk imgesini ön plana çıkartmışlardır. Fransız yazar Antoine Olivier, Osmanlı topraklarının güzelliğini: "Eğer doğa vebayı ve bilim ve sanat düşmanı bu fanatik halkı bu topraklara yerleştirmiş olmasaydı, tabiat tüm güzellikleri bu yerlere vermiş diyebilirdim" şeklinde

ifade ederek Türklere karşı negatif tutumunu ortaya koymuştur. Diğer bir örnek Henry C. Barkley'in "A Ride Through Asia Minor and Armenia" (Anadolu ve Ermenistan'a yolculuk) adlı seyahatnamesidir. Gezgin, bütün yanlışlıkları ve eksiklikleri acımasızca ve abartılı biçimde gözler önüne sermekten kaçınmamış ama olumlu olarak değerlendirebileceğimiz tutumlar üzerinde ise yeterince durmamıştır. Bu durum, farklı bir kültürde yetişmiş olan gezginin ön yargılarından kurtulamadığının açık bir örneğidir. Ama ön yargılardan arınmış, hiçbir çıkar beklemeyen, sadece yeni yerleri görmek ve tanımak amacının dışında seyahat etmeyen özgür düşünceleri baskın gezginlerin az sayıda da olsa güvenilir eserler ortaya koyduğu bir gerçektir.

Bu dönemde, özellikle Tanzimat'ın ilanıyla Batılılara İstanbul'da güvenli bir ortamın sağlanmasına ve konaklama koşullarının iyileşmesine bağlı olarak kente gelen yabancıların sayısının çoğaldığı görülmektedir. Pek çok Batılı gezgin için Türkiye başlangıç noktasıydı. Murray'ın *Guide to Turkey* kitabının 1854 baskısı, İstanbul'a gidecek gezginlerin seçebileceği çeşitli yollara değin ayrıntılı bilgi veriyordu. Kente gelen gezginler, ellerindeki rehber kitapların kılavuzluğunda Osmanlı Sarayı'nın çevresini, Bizans ve Osmanlı mimarisinin önemli anıtsal yapılarını, Boğaziçi'ni, Eyüp'ü, Prens Adaları'nı, kısaca İstanbul'u gezerek iyi bir biçimde tanıyabiliyorlardı. Resmi bir görevle ya da ticaret amacıyla gelenlerin dışında Doğu'ya hayranlık duyan gezgin yazar ve ressamların da bu yıllarda kenti ziyaret ettikleri, onlardan günümüze kalan anı, mektup ve seyahatnamelerden olduğu kadar, bu sanatçıların gerçekleştirdikleri desenlerden ve yağlıboya tablolardan da anlaşılmaktadır (Germaner&İnankur, s. 57, 2002).



Görsel 3. 81. "Handbook for Travellers in Turkey in Asia with General Hints for Travellers in Turkey", s. 288, 1878, Londra⁹⁶

⁹⁶ Asya'da Türkiye'ye seyahat edenler için el kitabı ve genel ipuçları

Germaner&İnankur (s. 35, 2002), 18. ve 19. yüzyılların, gravürcülerin en parlak dönemi olarak kabul edildiğini vurgular. Bu dönemde, genellikle ünlü sanatçıların çizimlerinden yapılan gravürler, amatörlerin ya da daha az tanınmış sanatçıların taslaklarından geliştirilmiştir. Egzotizm modasını besleyen bu gravürler, "à la Turque" kıyafetlere ve etkileyici Doğu mimarlığına karşı bir tutku oluşturmuştur. İngiltere'de Doğu ülkelerinin tanıtıldığı büyük ve süslü gravür albümlerine olan ilgi, pazarda oluşan talep üzerine yeni bir profesyonel sanatçı sınıfının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu dönemin en ünlü sanatçılarından bazıları II. Mahmud döneminde İstanbul'a gelen William Bartlett (1809-1854) ve Thomas Allom (1804-1872) olarak bilinir. Allom, başlangıçta mimar Francis Goodwin'in yanında çalışmış ve daha sonra Institute of British Architects'in kurucu üyesi olmuştur. Onun manzaraları, Suriye, Anadolu ve Çin üzerine yazılan birçok kitabı resimlemek için kullanılmıştır. William Bartlett ise, 1854 yılında beşinci Ortadoğu seyahatinden dönerken vefat etmiş ve binin üzerinde resim bırakmıştır. Bartlett'in ve Allom'un İstanbul gravürleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında birçok ressam tarafından model alınmış ve yağlı boya olarak yeniden üretilmiştir. Bu sanatçılar, yaptıkları gravür ve desenlerle İstanbul'un Batı'da tanınmasına büyük katkıda bulunmuşlardır.

Seyahatnameler ve rehber kitaplarında yer alan gravürler genellikle seyahate çıkan ressamın çizimlerinden ilham alınarak oluşturulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaret eden gezginler, bazen yanlarında ressamlarla seyahat ederken bazen de İmparatorluk sınırları içindeki yerel sanatçılarla iş birliği yapmışlardır. Robert Walsh'in metinlerini kaleme aldığı ve Thomas Allom'un gravürlerini çizdiği "Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor" ile Miss Julia Pardoe'un yazdığı ve William Henry Bartlett'in resimlerinin yer aldığı "The Beauties of the Bosphorus" gibi eserler, 19. yüzyılın başlarında Avrupalılara İstanbul'u tanıtan önemli gravürlü seyahatnameler arasında yer almaktadır. Pardoe'un 1836 yılında yayımlanan "The City of Sultan and Domestic Manners of the Turks" adlı seyahatnamesi ve "The Romance of Harem" adlı romanı da dönemin sanatçıları üzerinde etkili olan diğer önemli kaynaklardan bazılarıdır (Aslan, s. 83, 2009).

Gravürler genellikle şehirlerin genel görünümünü ve mimari dokularını yansıtsa da seyyahların ilgisini çeken diğer unsurlara da yer verilmiştir. Gezginler, ilginç buldukları detayları vurgulamak için bu yöntemi sıkça kullanmışlardır. Seyahatnamelerde gravürlerin kullanılmasının birkaç amacı bulunmaktadır. Bunlardan ilki, anlatımların

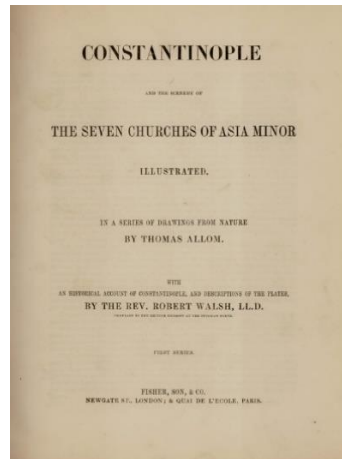
güvenilirliğini artırmaya yöneliktir. Sübjektif bilgiler içeren gezi yazılarına karşı güvenilirlik endişesi her zaman mevcuttur. Seyyahlar, bu sorunu aşmak için görsel anlatıma başvurarak sözlü anlatımı desteklemektedirler. Ayrıca, eserlerine sanatsal bir boyut katmak isteyen seyyahların çizimlere yer verdiği de gözlemlenmektedir. Her seyyahın yetenekli olmadığı düşünüldüğünde, varlıklı gezginlerin yanlarında sanatçılar bulundurdıkları da bilinmektedir (Aydın, s. 37, 2024).

Batılı gezgin ve sanatçıların Osmanlı Devleti'ni konu alan gravürleri, Osmanlı tarihi, kültürü ve sanatını inceleyen araştırmalar için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Seyyahlar genellikle şehirlerdeki mimari dokunun yanı sıra kılık, kıyafet, günlük kullanılan eşyalar gibi kültürel unsurlara da odaklanmışlardır. Gravürlerin içerdiği etnografik detaylar, kültürel devamlılığın korunmasına katkı sağlamaktadır. Bu nedenle, Batılı gezginlerin ve sanatçıların çizimleri, Osmanlı kültürü ve tarihini anlamak için önemli bir kaynaktır (Aydın, s. 37, 2024).

3.3.1. Thomas Allom'un Perspektifinden Konstantinopolis ve Çevresi

Thomas Allom, 1804 yılında Londra'da doğmuş ve mimari faaliyetlerine son verdiği 1872 yılından iki sene sonra Barnes'da vefat etmiştir. Mimar Francis Goodwin'in çırağı olarak 1819-1826 yılları arasında çalıştıktan sonra 1827'de Royal Akademi'de mimarlık eğitimine devam eden sanatçı özellikle Charles Barry gibi dönemin ünlü mimarlarıyla çalışarak birçok önemli mimari projeye imza atmıştır. Kral Louis Philippe'in Deraux'daki şatosu, Highburg'da Hz. İsa Kilisesi, Nothing Hill'de St. Peter Kilisesi ve Oxford Üniversitesi konservatuar binası gibi eserler Thomas Allom'un önemli çalışmaları arasında yer almaktadır (Fer, s. 17, 2016).

William George Rose'un seyahatnamesi ve Diana Brooks'un aile günlüklerinden elde edilen bilgilere göre, sanatçının 2 Temmuz 1837'de İzmir limanından Osmanlı topraklarına giriş yaptığı ve on aylık bir seyahat gerçekleştirdiği belirlenmiş, bu süre içerisinde Yunanistan ve İtalya da ziyaret edilmiştir. Dolayısıyla, Osmanlı'da geçirdiği sürenin on aydan az olduğu söylenebilir. Allom'un Osmanlı'ya dair çizimleri ilk kez 1838 yılında Fisher & Son, Co. tarafından "Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor" adlı kitapta yayımlanmıştır. Bu eser, 1839 ve 1840 yıllarında aynı yayınevi tarafından Londra'da yeniden basılmıştır. Ayrıca, Almanca ve Fransızca olarak da çeşitli eserler basılmıştır. Thomas Allom'a ait çizimlerin yer aldığı "Character and Costume in Turkey and Italy" adlı kıyafet albümü de 1839 yılında yayımlanmıştır (Yenilir, s. 157, 2017).



Görsel 3. 82. *T. Allom, "Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor", Baş Sayfa, 1836⁹⁷*

⁹⁷ Konstantinopolis ve Küçük Asya'daki Yedi Kilisenin Manzarası

Allom, 1836-1838 yılları arasında İstanbul, Edirne, Bursa, Manisa, İzmir, Bergama, Perge, Efes, Sart ve Pamukkale gibi önemli yerleri ziyaret ederek bu bölgelerin kültürel ve mimari özelliklerini incelemiştir. Bu seyahati sırasında İstanbul'daki İngiliz Elçiliği'nde çalışan ve Osmanlı kültürüne aşina olan Rahip Robert Walsh ile birlikte hareket etmiş ve İngiliz elçisi Lord Stratford Canning tarafından misafirperverlikle karşılanmıştır. Allom'un eserlerinde genellikle İstanbul'un çeşitli manzaralarını, günlük yaşam sahnelerini ve mimari detayları ele aldığı ve suluboya, desen ve baskıresim çalışmaları yaptığı bilinmektedir. Ayrıca, Allom'un Türkiye'de bulunduğu dönemde II. Mahmud'u Boğaz'da saltanat kayığı içinde resmettiği de kayıtlara geçmiştir (Aslan, s. 88, 2009).



Görsel 3. 83. Thomas Allom, “The Atmeidan or Hippodrome; and Mosque of Ahmet”, 30x24 cm, Gravür, 1836⁹⁸

Allom'un *Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor* isimli albümde yayınlanan eserleri, imparatorlar ve sultanlar hakkında detaylı bilgiler içeren kapsamlı bir tarihsel girişle başlar. İstanbul'daki çeşitli anıtların, semtlerin ve günlük yaşam sahnelerinin detaylı bir listesini okuyucuya sunan eser, şehrin güzelliklerini betimleyen etkileyici tasvirlerle doludur ve on dokuzuncu yüzyıl seyahat kitaplarında yer

⁹⁸ Atmeydan veya Hipodrom ve Sultan Ahmet Camii

alan resimli temsillerle zenginleştirilmiştir. Eser ayrıca İstanbul'un tarihi ve kültürel mirasını yansıtmakta ve bu alanda önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır (http-25).

Bahsi geçen seyahatnamedeki gravürler incelendiğinde Allom'un genel hatlarıyla farklı din ya da etnik köken gözetmeksizin bir Doğu imgesi yansıttığı görülür. Çizimlerinde ön planda mimari ve panoramik manzaralar göze çarparken ayrıntıda hareket hâlindeki insan figürlerine de yer vermiştir. Gerçekçi ve ayrıntıcı üslubuyla sanatçının Osmanlı ile ilgili eserleri dönem manzaraları, mimari eserleri ve günlük yaşamını göstermesi nedeniyle oldukça önemli bir yere sahiptir. Bazı çizimlerdeki eserler günümüzde hâlleriyle kıyaslandığında onun gerçekçi ve belgeci eserler yaptığı anlaşılır. Rose'un belirttiği üzere Thomas Allom'un yolculuk esnasında geçtiği yerleri hızlıca resimleyip suluboyalar yaptığı bilinmektedir. Diğer yandan genel olarak, bahsedildiği gibi ayrıntıcı, gözlemci ve özgün eserler üreten sanatçının mimarlığını ressamlığı, ressamlığını ise mimarlığı beslemiştir (Yenilir, s. 158, 2017).



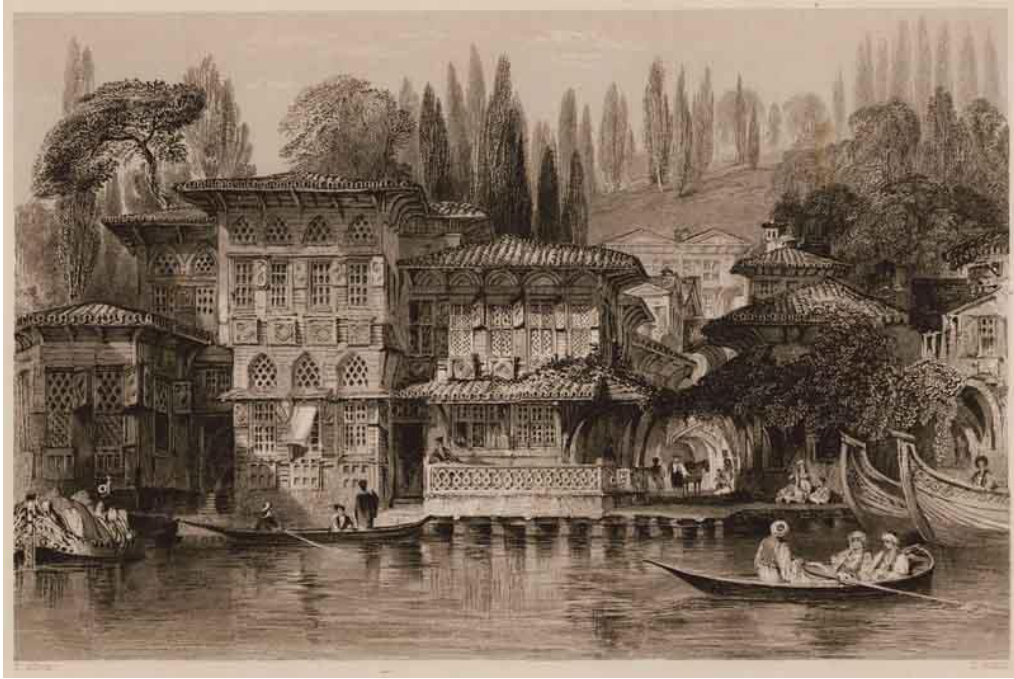
Görsel 3. 84. Thomas Allom, "Constantinople from the entrance to the Golden Horn", 30x40 cm, Gravür, 1836⁹⁹

Öntüğ&Soysal'a göre (s. 91, 2020) gravürlerde şehirler, özellikle deniz kıyısında bulunan İstanbul gibi şehirler genellikle deniz üzerinden betimlenmektedir. Bu durum, Allom'un "Haliç ağzından İstanbul" adlı gravüründe açıkça görülmektedir (Görsel 3.84). Gravürde, Haliç ağzından İstanbul'un detaylı bir şekilde resmedildiği ve farklı deniz

⁹⁹ Haliç'in girişinden Konstantinopolis

araçlarının rutin işleyişinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Allom, gerçekçi ve detaycı bir üslup kullanarak bu gravürde dikkat çekici bir eser ortaya koyar.

Yine deniz üzerinden çizilen ve Allom’a ait olan “Yeniköy civarı papazın Yalısı” isimli gravür (Görsel. 3.85), şehrin mimari yapısı hakkında detaylı bilgiler sunmaktadır. Gravürde, ahşap tek veya iki katlı binaların konut malzemeleriyle inşa edildiği, sokakların dar olduğu ve binaların birbirlerinin ışığını engelleyecek şekilde yan yana konumlandığı görülmektedir. Ayrıca, konutların alt katlarının doğrudan sokakla bağlantılı olduğu ve bahçeye sahip olmadığı vurgulanmaktadır. Gravürde betimlenen kara ulaşımının ise binek hayvanlarla yapıldığı görülmektedir. Kentleşmenin deniz kenarında yoğunlaştığı ve evlerin arkasında yükselen tepelerde konut yapılmadığı da Allom'a ait gravürde net bir şekilde görünür (Öntüğ&Soysal, s.93, 2020).



Görsel 3. 85. Thomas Allom, “Greek Priests House near Yeni Kuey”, 17x19 cm, Gravür, 1836¹⁰⁰

Allom, ele aldığı kent tasvirlerinin yanı sıra eserde, Osmanlı kültürel hayatına dair yerinde çizdiği eserlerin gravürlerine de yer vermiştir. Allom’un eserlerine açıklayıcı metinler yazan Walsh, kitabın bir bölümünde, Türklerin tiyatrolara sahip olmadıklarını ifade eder. Bu tür etkinlikler, idolden yapılan temsiller olarak kabul edilir ve resim sanatıyla birlikte yasaklanmıştır. Ancak bazen, çıplak bir odada veya açık havada, bir

¹⁰⁰ Yeniköy yakınındaki Yunan Rahibin evi

kioskun önünde birden fazla karakterin yer aldığı oyunlara benzer etkinlikler gerçekleşebilir. Bu tür durumlarda bazı aşırı edepsizlikler yaşanır ve bir Türk'ün ciddiyeti ve uygun davranış anlayışı bir kenara bırakılır. Sultanlar bile bu tür gösterilere katılarak onları teşvik etmektedirler (Allom, s. 72, 1839).

Ancak, bu tür etkinlikler nadirdir ve olağanüstü durumlarda gerçekleşirken, Meddah ya da Hikâye Anlatıcısı günlük keyif kaynağıdır. Bu kişi, kendi başına, monologlarla çeşitli karakterleri canlandırır ve halkın katı ve suskun doğası düşünüldüğünde, bu kişinin tek başına çeşitli kişileri canlandırma yeteneği ve sadakati oldukça şaşırtıcıdır. Meddah, yabancılar için de önemli bir halk figürüdür. Çünkü sunduğu konular, Doğu masallarından alınmış veya onlara büyük ölçüde benzeyen hikayelerdir. Meddah'ın sunumlarında, çeşitli erdem ve kötülüklerin etkileri mükemmel bir şekilde sergilenir ve bu da mükemmel bir ahlaki ders oluşturur. Meddah, ciddi halden eğlenceye geçiş yaparken, Türklerin sınırlı yeteneklerinin ötesine geçen bir esneklik ve başarıyla bu sunumları gerçekleştirir (Allom, s. 73, 1839).



Görsel 3. 86. Thomas Allom, “The Medak, or Eastern Story Teller”, 28x22 cm, Gravür, 1836¹⁰¹

Bu gravürde (Görsel 3. 86) Konstantinopolis'in Matthews'u olarak kabul edilebilecek, başkentin en seçkin hikâye anlatıcısı gösterilmektedir. Lakabı “Kız Ahmet”

¹⁰¹ Medak ya da Doğulu Hikaye Anlatıcısı

olan bu şahıs bir kahvehane işletir ve misafirlerini eğlendirerek kar elde eder, başka festivallere de davet edilen Meddah sergilediği gösteri başına ödeme alır. İngiliz sarayının kapısının karşısında, bölge yangınla kül olmadan önce, Pera'nın en ünlü ve uğrak kahvehanelerinden birisinde, bayram boyunca hiç ara vermeden ve gece yarısından sonraya kadar, kahvenin önündeki sokakta taburelere oturmuş, yorulmak bilmeyen bir dinleyici kitlesine ustalıkla hikâyeler anlatmaya devam eder. Çoğunlukla Binbir Gece Masalları'na benzeyen hikayeler anlatan Meddah'ın dinleyicileri onun anlattıkları sırasında her zamanki gibi kahve ve tütünle şımarırlar, ama bazen anlattığı ayrıntılar o kadar ilginçtir ki, bu lüksü bile askıya alırlar ve derin bir dikkatle konuya odaklanırlar. Ancak durakladığında ve elinde kahve fincanıyla paraları toplamak için aşağı indiğinde çakmak sesleri duyulur, çömllekler yakılır ve ikramlar sunulur, sonra tekrar yerine çıkar ve sabırsız dinleyicilerine hikâyesini anlatmaya devam eder (Allom, s. 73, 1839).



Görsel 3. 87. Thomas Allom, “A Turkish Letter-writer at Constantinople”, 15x23 cm, Gravür, 1836¹⁰²

Türkler arasında kâtiplerin önemli bir iletişim aracı olarak toplum içerisinde yer edindiklerinden bahseden kitap, özellikle muska yazımı konusunda uzmanlaşmış olan kâtiplerin, müşterilerine çeşitli koruyucu yazılar hazırladıklarından bahseder. Muska, Türkler arasında hastalıklara, büyüye, kötü ruhlara ve düşman saldırılarına karşı koruma

¹⁰² Konstantinopolis'teki Türk Mektup Yazıcısı

sağladığına inanılan önemli bir araçtır. Kâtipler, müşterilerine bu konularda yardımcı olurken, aynı zamanda Kuran'ın belirli bölümlerini yazıya geçirerek ve bazı gizemli şifreler ekleyerek koruyucu kâğıtlar hazırlarlar (Görsel. 3.87). Endişeli bir annenin çocuğu için böyle bir koruma elde etmesini temsil etmektedir: bu yaşlar için daha gözde olan "Meryem'in eli" ya mavi cam üzerinde temsil edilir ya da kâğıt üzerine yazılarak çocuğun başına ya da göğsüne asılır (Allom, s. 76, 1839).



Görsel 3. 88. Thomas Allom, “The Favorite Odalique”, 22x28 cm, Gravür, 1836¹⁰³

“İstanbul'da bir harem içi”, “Sultan'ın Haremindeki Gözde Odalık” (Görsel 3.88), “İstanbul'da Osmanlı hamamları”, “İstanbul'un köle pazarı” gibi genel olarak İstanbul içi konuların yanında diğer vilayetlerdeki özellikle tarihi yapılar hususunda da bilgiler içeren eser, bu yapıların tarihleri, konumları ve işlevleri gibi hususları detaylı açıklamalar eşliğinde izleyiciye sunar. Genellikle Asya Minör ve Balkanlar'da konumlanmış bu yapıların özellikle Antik Yunanla ilişkisi olanların açıklamaları gravürlerle birlikte kapsamlı bir şekilde vurgulanmıştır. Örn; *The Ruins Of Hierapolis From The Theatre* isimli gravürün (Görsel 3.89) açıklamasında metin şu şekilde başlar:

¹⁰³ Gözde Odalık

Antik Yunanlıların dehasını ve eğilimlerini tiyatroları kadar güçlü bir şekilde gösteren hiçbir şey yoktur. Bu yapılar en ilginç ve en çekici oldukları için, inşa ettikleri binaların en kalıcı ve güzeli haline getirmek için en büyük ilgiyi göstermiş ve tüm becerilerini ortaya koymuş görünüyordular... Daha sonra Antik Yunan tiyatrolarının yapıları hakkında detaylı bir açıklama sunan metin tiyatro yapısının tarihsel önemi ve o gün gelmiş olduğu durum hakkında izleyiciye bilgiler vererek metni noktalar (Allom, s. 17, 1839).



Görsel 3. 89. Thomas Allom, “The Ruins of Hierapolis, from the theatre, Asia Minor”, 20x27 cm, Gravür, 1836¹⁰⁴

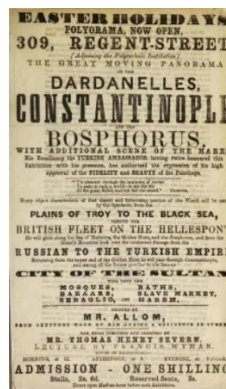
Mimarlık ve ressamlık alanlarının yanı sıra, Allom'un panorama sergileri de oldukça önemli bir yere sahiptir. Temmuz 1850'de, Regent Street Polytechnic bitişindeki Exhibition Theatre'da Osmanlı topraklarında yaptığı çizimlerle hazırladığı panorama sergisini üçüncü kez ziyaretçilere sunmuştur (Görsel 3.90). Serginin tanıtımını yaptığı Polyorama metninde, hareketli panoramaların bilgiyi eğlenceli bir şekilde aktarma yönteminin dönemin sanatına büyük katkı sağladığını vurgulamıştır. İngiltere'nin o dönemde panoramik sergilere ve özellikle İstanbul'a olan ilgisi göz önüne alındığında, bu serginin büyük ilgi gördüğü anlaşılmaktadır. 1850 yılında üçüncü kez sergilendiği bilinen bu panorama, 1854'te Egyptian Hall'da dördüncü kez sergilenmiştir. Sergilerin tamamının nerede düzenlendiği belirsiz olsa da Polyorama metninden anlaşıldığı üzere, hareketli

¹⁰⁴ Hierapolis Harabeleri, tiyatrodan, Küçük Asya

panoramanın özenle hazırlandığı ve broşüründe eserlerin sergilenme sırasına göre detaylı tanıtımların yer aldığı görülmektedir (Yenilir, s. 159, 2017).

Polyorama'da zaman zaman Türk insanı hakkında edindiği izlenimlere yer veren Allom, eserin giriş bölümünde yaşadığı dönemde bilgiyi panoramalara taşıyarak daha eğlenceli iletme yönteminin oldukça popüler olduğundan bahseder. Başka bir ülkeyi (onun yerlilerini ve yerlilerin akılda yarattığı etkiyi merak eden, pahalı ve zahmetli yolculuklardan kaçınan insanlara) anlatırken etkileyici bir tanıtımın toplumun herhangi bir kesiminde başarısız olmayacağını da belirtmiştir. Bu bölümde Osmanlı ve Bizans İmparatorluklarının birçok önemli yerini tasvir ederken bu iki imparatorluğun anlatımlarının birbirlerine eşlik etmesinin kaçınılmaz olduğunu ifade etmiştir (Yenilir, s. 160, 2017).

Allom, Polyorama'da ayrıca Türk insanları hakkındaki gözlemlerine yer verirken Türklerin temizlik alışkanlıklarını, misafirperverliklerini ve yardımseverliğini övmüştür. Türklerin kişisel temizlik konusunda da oldukça önde olduklarını belirtmiş ve suya düşkünlüklerinin iklimleri ve dinî inançlarından kaynaklandığını vurgulamıştır. Ayrıca, Türklerin kötü durumdaki insanlara karşı genel sempatisi ve yabancılara karşı insanca ve misafirperver tavırlarıyla dikkat çektiğini belirtmiştir. Allom, Türkleri diğer toplumlardan ayıran özellikler arasında çok eşlilik, din ve giyim gibi konuları da vurgulamıştır. Bu özelliklerin Türkleri diğer toplumlardan farklı kıldığını ve dikkate değer olduğunu belirtmiştir (Yenilir, s. 161, 2017).



Görsel 3. 90. *Polyorama sergi afişi, 1850*

Gördüklerini en güzel, canlı şekilleriyle ve detaylarıyla birlikte tasvir eden bir sanatkar olarak bilinen Allom'un, bazı gravürlerindeki farklı üslup ve detaylar, orijinal resimlerinin birçok hakkak tarafından işlenmesinden kaynaklanmaktadır. Kitaptaki

resimlerin tamamı Allom'a ait değildir; örneğin Silivri Kalesi gravürü, F. Herve isimli bir ressamın eseridir. Aynı şekilde, Rumeli ve özellikle Arnavutluk'u tasvir eden gravürler de farklı ressamalara aittir (http-26).

Aldığı sipariş üstüne seyahatname için gravür yapmak suretiyle yola çıkan Allom, Osmanlı topraklarında yapmış olduğu çizimlerini bir giyim albümü ve panorama sergilerinde değerlendirmiş, bunun haricinde sayısız suluboya resimler yapmıştır. Birçok gravüründe tespit edilen suluboya kopyalarının aslen çizimlerinin taslağı olduğunu söylemek mümkündür. Çoğunlukla mimari ve panoramik manzaralara yer vermesi 19. yüzyılın ortalarında İngiltere'deki panorama sergileri modasını yansıtmaktadır. Panorama sergisini dört defa açmış olması döneminde İngilizlerin İstanbul temalı panoramalara ilgisini göstermektedir. Ayrıca 1850 yılındaki panorama sergisi için yazdığı Polyorama'da bazen Türk insanı ile alakalı gözlemlerine yer vermesi bir yandan döneminde seyircileri doygunluk ederken öteki yandan günümüzde onun Osmanlı'ya bakış açısını soruşturma fırsatı vermiştir. Allom, çok eşlilik ve kadınların giyimini garipserken, temizlik, misafirperverlik ve yardımseverliklerini övmüştür. Mimari eserleri detaylı ve gerçekçi oranlarıyla aktarırken, insan figürlerini de değişik yüz ifadeleriyle ve hareket hâlinde resmetmiştir. Eserlerinde mimari öğeleri realist ve ayrıntılı bir biçimde resmederken figürleri de o yapı hakkındaki duyduğu mühim vakalara göre yerleştirmiştir. Sonuç olarak Thomas Allom realist ve titiz yaklaşımıyla ele almış olduğu eserlerinde Osmanlı'yı kendine has bir dille belge niteliği taşıyan eserleriyle Avrupa'ya taşımıştır (Yenilir, s. 161, 2017).

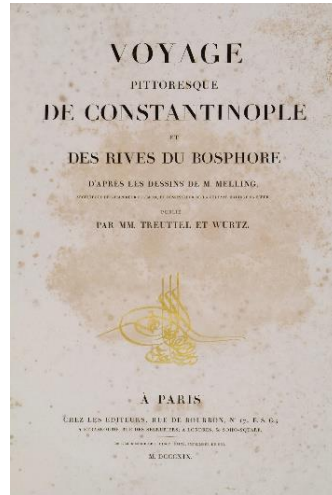
3.3.2. Antoine Ignace Melling'in İstanbul Yolculuğu

1763 yılında doğan Antoine-Ignace Melling Fransız ve İtalyan kökenli bir Alman ve gerçek bir Avrupalıdır. Karlsruhe'de Büyük Dük Karl Friedrich'in sarayında heykeltıraş olan babasının yanında eğitim gördükten sonra, amcasının yanında resim, mimari ve matematik eğitimi almak üzere Strasbourg'a gitmiştir. On dokuz yaşındayken, belki de o dönemde Avrupa'da yavaş yavaş ivme kazanan Romantik Akım'dan esinlenerek İstanbul'a doğru yola çıkan Melling, İstanbul'a vardığı gün, on sekiz yıl boyunca bu şehirde kalacağını büyük olasılıkla tahmin etmemiştir. Melling başlangıçta, elçiliklerin çevresindeki mahallelerde kozmopolit bir toplumun yetiştiği ve bugünkü Beyoğlu'nun ilk tohumlarını görebileceğimiz Pera bağlarında öğretmen olarak çalışır. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan, eski Danimarka Büyükelçisi Baron de Hubsch'un Büyükdere'deki evinin bahçelerini gezerken benzer bir bahçe isteğini dile getirmiş, o da genç Melling'i önermiştir. Melling'in Hatice Sultan için yaptığı ilk şey, akasya ve leylaklardan oluşan Batı tarzı bir labirent bahçe tasarlamak olmuştur (Pamuk, s. 79, 2011).

Hatice, sanatçıyla Latin alfabesiyle yazılmış basitleştirilmiş bir Türkçe ile yazmış ve ona Hristiyan statüsüne uygun olarak "Melling Kalfa" diye hitap etmiştir. İşbirliklerinin en önemli ürünü, Melling'in 1790'larda Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki büyük sahil sarayına eklediği Avrupa tarzı Neo-klasik bir köşktür. Ancak Melling'in diğer Osmanlı eserleri gibi bu bina da artık ayakta değildir (Rustem, s. 255, 2019).

Melling'ten günümüze kalan belki de en önemli eser 1807-1824 yılları arasında Paris'te basılan *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* olmuştur (Görsel 3.91). Bu eser, 48 levha ve 3 harita içeren bir cilt ile her bir ayrı baskının açıklamalarını içeren bir metin cildinden oluşmaktadır. Belli ki yayıncılar küçük ve varlıklı bir kitleyi hedeflemişlerdi, çünkü koleksiyonun tamamının abone olanlara en az 1200 franka mal olması planlanmıştı. Yayıncılar, 1819'da yayınladıkları önsözde bu kitleye seslenmiş ve satın aldıkları eserin değeri konusunda güvence vermişlerdir. Her ne kadar prestijli *Description de l'Égypte*'e eşit bir statü ilan etmeye cesaret edemeseler de, *Voyage pittoresque* yine de kapsam ve kalite açısından ona yaklaşmayı amaçlamıştır. Yayıncılar, *Voyage pittoresque*'in en azından kendi türünde zamanının en iyileri arasında yer alacağı umudunu dile getirmişlerdir (Boer, s. 287, 2003).

Çizimlerini yayına hazırlamak için Melling, dönemin en iyi gravürcülerinin yardımıyla bir gravür stüdyosu kurmuştur. Dönemin en iyi dizgicileri tarafından seçkin kâğıtlara yapılan bu baskının kalitesi, Melling'in titizliği, kusursuz gravürleri ve çizimlerin özgünlüğü sayesinde elde edilmiştir. Melling, eşlik eden metinleri yazmak için Lechevalier, P. Deval, Pouqueville, Lacretelle, Choiseul-Gouffier, Barbie de Bocage ve diğerleriyle çalışmış ve onlara danışmıştır. Manzaraların çizildiği yerler harita üzerinde gösterilmiştir. Daha sonra gravürlerin renkli versiyonları da yayınlanmıştır. Osmanlı başkenti, doğal peyzajının yanı sıra anıtları ve gündelik yaşamıyla Avrupalıların gözleri önüne eşi benzeri görülmemiş bir şekilde serilmiştir. Daha sonraları söylendiği gibi, Melling İstanbul'u bir Osmanlı vatandaşı olarak görmüş ama onu anlayışlı bir Batı Avrupalı olarak resmetmeyi başarmıştır (http-27).



Görsel 3. 91. A. I. Melling, “*Voyage pittoresque de Constantinople*”, *Baş Sayfa*, 1819¹⁰⁵

Voyage Pittoresque, alıcılarının bir başka duygusuna, yani bir Fransız ürünü satın almaktan ve sanatseverlerin yakın çevresine dahil olmaktan duydukları gurura hitap ederken, aynı zamanda satın alınmasının değerine de işaret etmiştir. “*Bu girişimimizdeki her şeyin [...] Fransız yetenekleri sayesinde gerçekleştiğine işaret etmekten gurur duyuyoruz*” (Boer, s. 287, 2003).

Ulusal öneme sahip bir amaç etrafında toplanan bu yetenekler, kapsamı basit bireylerin güçlerini aşan ve tamamlanması için yalnızca güzellik duygusunun ve kişinin ülkesinin ihtişamına katkıda bulunma arzusunun ilham verebileceği bir azim, neredeyse bir adanmışlık gerektiren bir girişimi tamamlamış olmaktan gurur duyabilirler (Voyage'in önsözü).

¹⁰⁵ Konstantinopolis'e pitoresk yolculuk

Toplamda 48 adet gravür ve bu gravürlerin konusu üzerine kaleme alınmış kısa metinlerden oluşan Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, Melling'in İstanbul'a yaklaşırken Çanakkale Boğazı'ndan geçmeden önce gördüğü, Rumlarla meskun Tenedos'un (Bozcaada) bir gravürü ile başlar. Sanatçı, bu gravürde Bozcaada'nın, vaktiyle Cenevizliler tarafından yaptırılan kalesini merkeze almıştır. İki numaralı gravürde, sanatçı Çanakkale Boğazı'ndan geçerken gördüğü manzarayı betimlemiştir. Bu gravürde, su yolunun iki kara parçayı ayırdığı görülmektedir. Daha uzakta yer alan kara parçası, heybetli bir yapının üzerinde bulunduğu Eceabat'ı tasvir etmektedir. Bu yapı, biçiminden Kilitbahir Kalesi olduğu anlaşılan bir yapıdır. Karşı kıyıda Çanakkale kıyısı yer almaktadır. Üç numaralı gravür ise Melling'in İstanbul'a girişini göstermektedir. Bu gravürde, denizden Yedikule, Samatya, Koca Mustafapaşa hattının açıklarından geçtiği görülmektedir (Kayaalp, s. 252, 2019).



Görsel 3. 92. A. I. Melling, “*Vue du Chateau des Sept-Tours, et de la ville de Constantinople*”, 56x93 cm, Gravür, 1819¹⁰⁶

Üçüncü gravürde (Görsel. 3.92), Marmara Denizi'nden tarihi yarımada ya ilerlerken kentin güney kıyıları detaylı bir şekilde resmedilmiştir. Yedikule Zindanları'nın Melling tarafından daha yakın ve büyük resmedilmesi, Charles de Lacretelle tarafından kaleme alınan İstanbul tasvirlerinde açıklanmaktadır. Melling Yedikule Zindanları hakkında eserinde şu ifadelerde bulunur: *Efendilerinin gözünden düşen seçkin Türklere*

¹⁰⁶ Yedikule Hisarı ve Marmara Denizi kıyısından İstanbul şehri

gravürleri arasında öne çıkan bir diğer iştir (Görsel 3.93). Ön planda sol köşede bir grup kadın görünen eserde, anlatıcı, izleyiciye “hareketli doğanın sessiz doğadan daha az doğru temsil edilmediğini ve sanatçının ön planı süslediği sahnelerin ulusal geleneklerden esinlendiğini” söylemektedir.

Boer’e göre (s. 291, 2003) ön plandaki figürlerin doğadan esinlenerek çizilmiş olması gerekmediğinden, gerçekçi temsil iki farklı düzeyde hareket ediyor gibi görünmektedir. Bunlar ulusal geleneklerden esinlenmiş olabilir ve bu halleriyle neredeyse jenerik kategorileri temsil etmekte, ‘erkeklerin’ ve ‘kadınların’ Doğu’da gezintiye çıktıklarında ne yaptıklarını betimlemektedirler. Anlatıcının ön planı tanımlamak için “süslemek” fiilini kullanması da önemlidir. Süslemeler, sahne olarak verilen manzaraya ait değildir, ancak kadınlardan oluşan bir çerçeveleme aygıtı, bir parergon oluşturur. Anlatıcı burada bize kadınların faaliyet(sizlik)leri hakkında bilgi verir:

...[onları taşıyan vagondan] bir çeşmenin yanında inerler, ne eğlenmek, ne dans etmek ne de çayındaki çiçekleri çevik adımlarla ezmek için; hiçbir egzersiz onları memnun etmez; dinlenmelerini çeşitlendirmekten başka bir şey istemezler ve hoş bir gölgenin altındaki çimenlerin üzerinde, tembellikleri az önce terk ettikleri haremde olduğu gibi yine aynı tavrı alır.

Gravürde, gerçekleşen etkileşim ve faaliyetler hakkında hiçbir bilgi verilmemektedir. Vurgu, kadınların ne yapmadıkları üzerinedir ve bu da davranışlarının hiç değişmediği sonucuna götürür. Haremde neler olup bittiğini tam olarak bildiği anlaşılan metin anlatıcısının mantığına göre, kadınlar harem yaşamları tarafından tamamen koşullandırılmıştır. Bu noktaya değinmek gerekirse, *Vue générale de Constantinople prise des hauteurs d’Eyoub*, gravürlerin her şeyi bilen bakışı nasıl güçlendirdiğini göstermeye özellikle yatkındır. Eser, su kıyısı boyunca görkemli bir şekilde yayılan şehrin geniş bir manzarasını gösterir ve bu manzarada her bir unsur en ince ayrıntısına kadar tasvir edilmiştir (Boer, s. 291, 2003).



Görsel 3. 94. F.D. Nee, A. I. Melling'den sonra, “Intérieur d'une partie du Harem du Grand-Signeur”, 54x80 cm, Gravür, 1819¹⁰⁸

Orhan Pamuk “İstanbul – Hatıralar ve Şehir” isimli kitabında Melling’in Voyage eseri hakkındaki görüşlerine geniş bir yer vermiştir. Kitaptan övgüyle bahseden Pamuk, eserdeki kırk sekiz gravüre bakıldığında, izleyiciyi ilk çarpan şeyin sanatçının sahip olduğu hassasiyet olduğunu belirtir:

Kayıp bir dünyadan bu manzaraları incelerken, ince mimari detayların ve perspektifin ustaca manipülasyonunun tadını çıkarırken, gerçeğe yakınlık arzumuz tamamen tatmin oluyor. Bu, kırk sekiz gravür arasında en hayranlık uyandırıcı olan ama yine de 'gotik' perspektifin olanaklarını keşfederken bir ressamın hassasiyetini gösteren, sahneyi Harem'in alışlagelmiş korkunç Batılı cinsel fantezilerinden çok uzak bir asalet ve zarafetle ve İstanbullu izleyiciyi bile ikna eden bir ciddiyetle tasvir eden Harem'in içinde geçen tablo için bile geçerlidir. Melling, resmin en akademik havasını kenarlara yerleştirdiği insani ayrıntılarla dengeliyor. Harem'in zemin katında, uzak duvarın yanında duran iki kadın görürüz; sevgiyle sarılmışlardır, dudakları dudaklarına yapışmıştır, ancak diğer Batılı ressamların aksine Melling bu kadınları abartmaz ya da onları resmin merkezine yerleştirerek yakınlıklarını duygusallaştırmaz (Pamuk, s. 83, 2011).

Melling padişahın haremینی tasvir ettiği gravüründe, haremın farklı odalarında ve farklı katlarında gerçekleşen eylemi, kesit perspektifiyle gösterir (Görsel 3.94). Odalar, sol taraftaki öne bakan kafes pencerelerden güneş ışığı alan üç katlı bir alanın her iki

¹⁰⁸ Büyük Sultanın Hareminin iç kısmı

yanında düzenlenmiştir. Odaları birbirine bağlayan açık koridorlar, üç kat yüksekliğindeki merkezi bir galeri sistemine açılmaktadır. Kodese benzeyen bu mekânda, haremın kadınlarının bazıları çalışırken, bazıları yemek yerken, yük taşıırken ya da battaniye katlarken gözükmektedir. Rönesans'ın geleneklerine uygun olarak, resimde mekânın kâhyası olan usta kadınlar resmin merkezinde yer almakta ve siyahi bir haremağasına emirler vermekte sol zemin katta ise yemek servisi yapılmaktadır. Orta kattaki dua odasında kadınlar her biri farklı bir pozisyonda dua etmekte, üst katta şilteler yatakların üzerine serilmiş ya da toplanmış durumda iken zemin kattaki açık alanın sol tarafında kadınlar tandırın etrafında sohbet etmektedir (Diken&Tuncer, s. 672, 2019).

Ayrıntı düzeyi göz önüne alındığında, Melling'in güvenli ve rahat koşullar altında 'dehşetin şehveti izlediği' bir yer olan haremın içini görme şansına sahip olmakla kalmayıp, aynı zamanda oradaki kadınlarla çokça sohbet ettiğine inanmak kolaydır. Ancak, oyuncularını izlemesine ve dinlemesine rağmen, yaşanmış bir mekân olarak hareme dâhil olmamıştır ve olması da mümkün değildir. Dolayısıyla, haremın kadın hizmetkârlarını barındıran bu yüksek tavanlı, çok katlı, geniş açıklıklı ahşap yapı bir anlamda hayali bir mekândır. Bununla birlikte, Orhan Pamuk'un da vurguladığı gibi, Melling'in haremi keskin bir 'Gotik' perspektif içinde betimlemesi, mekâna içkin bir 'gerçeklik ve ciddiyet duygusu' uyandırarak diğer Batılı fantezilerden ayrılır ve farklılaşır. Mimari perspektif ilkeleriyle temsil edilen çizim, ağırlıklı olarak mekânın iç fiziksel özelliklerine ve süsleme detaylarına odaklanır ve bu amaçla standart beklentileri askıya alır. Böylece Oryantalist harem tasvirlerinin tipik özelliği olan erotizm, lezbiyen ilişkiler ve arzu arayışı, yanak yanağa duran bir çift marjinal kadın figürüyle sınırlandırılmıştır (Diken&Tuncer, s. 674, 2019).

Melling'in on sekizinci yüzyıl sonlarında Tophane'deki bir kahvehaneyi gösteren gravürü sanatçının öne çıkan eserlerinden bir diğeridir (Görsel 3.95). Kahvedekilerin Doğu Karadenizli Lazlar olarak belirtildiği metinde orta salonun üç dış tarafını çevreleyen banklarda oturan müşteriler başlıklarından tanınmaktadır. Sosyal skalanın üst ucunda yer alan üç kişi, selimî sarıklarıyla önde gelen erkekler olarak hemen ayırt edilebilir. Elllerinde kalem kutuları taşıyan diğer ikisi yüksek rütbeli bürokratlar gibi görünürken, bir üçüncüsü (sağdan yeni giren) kuşağındaki hançerden de anlaşılacağı üzere açık şekilde bir ağadır. Soldaki ilk müşteri, pipo içen ve bürokratlardan biriyle sohbet eden bir Mevlevîdir. Ardından dört denizci gelir: ikisi (muhtemelen bir subay ve bir gemi kâtibi) pipo içerken, ikisi pencereden işlek limana bakmaktadır. Onları satranç

oynayan iki Ermeni izler; yanlarında oturan bir başka Mevlevî dervişinin yüzünde müstehzi ve onaylamayan bir ifade vardır. Ayrıca başka bir denizci, bir bostancı (barettalı) ve yine sıkılmış bir ifade takınan ikinci bürokrat da yer almaktadır (Artan, s. 384, 2011).



Görsel 3. 95. A. I. Melling, “Intérieur d'un café public, sur la place de Tophané”, 50x75 cm, Gravür, 1819¹⁰⁹

Bazı akademisyenler bunun tamamen hayali bir sahne olabileceğini düşünse de, bu pek olası değildir. Melling'in çöp, çamur, ölü kuşlar, başıboş köpekler, harap evler ya da yoksul insanlar gibi yakışıksız olarak gördüğü şeyler dışında çalışmalarındaki her şey ampirik gözleme dayanır. Ancak gerçek dünyanın güzelleştirilmiş bir versiyonunu yaratmak için eserlerine kendi hayal gücünden birşey de eklemeyiz. Bu gravür tipik bir kahvehaneyi göstermiyor olabilir ama yine de estetik değerleri için özel olarak seçilmiş gerçek bir kahvehanedir. Belki vurgulanmış olsa da, mimarisinin icat edilmiş olması muhtemel değildir. Melling, her şeyi kapsayan bir müşteri kitlesini değil, Nakşibendi-Müceddidi ortak paydasıyla aşılanmış açık, kozmopolit bir alt topluluğu tasvir eder. İlerleyen yıllarda Thomas Allom, William Henry Bartlett ya da Amadeo Preziosi gibi

¹⁰⁹ Tophane Meydanı'ndaki bir kafenin içi.

sanatçılar, İstanbul'da genellikle deniz kıyısında yer alan, benzer şekilde ferah, biraz teatral, ancak ağırbaşlı ve estetize edilmiş kahvehanelerdeki nezaket ve zarafet işaretlerini resmedeceklerdir (Artan, s. 385, 2011).

Fer'e göre (s. 125, 2016) Melling'in gravür çalışmalarında gösterdiği titizlik bu eserinde de görülmektedir. Osmanlı toplumunun sosyal yaşantısını en doğru şekilde anlatmak için bu çalışmalarını önemli fırsatlar olarak gören sanatçı, batılı izleyiciler için, doğunun önemli zevklerinin detaylı bir şekilde tasvir ederek kahvehane kültürünü tanımayan batılı izleyiciler için bir deneyim sunmuştur. Kahvehane atmosferi ve üslubu günümüze kadar gelmemiş olsa da, batılı izleyicilerin bu deneyime olan ilgisi devam etmektedir. Eserde, oryantalizmle ilişkilendirilen objelerin yanı sıra, çubuk, Türk kahvesi, nargile gibi batılı izleyiciler için ilgi çekici olan objelerin kahvehane kültürünü tasvir etmesi önemlidir.



Görsel 3. 96. A. I. Melling, “Vue du village de Tarapia, sur la rive européenne du Bosphore”, 40x70 cm, Gravür, 1819¹¹⁰

Antoine-Ignace Melling, İstanbul'u ve Osmanlı gündelik yaşantısını tasvir etme konusundaki ilgisiyle ön plana çıkan Oryantalist sanatçılar arasında gösterilir. Melling, gözlem ve gerçekçilik ilkesine dayalı bir yaklaşımla, İstanbul'un ve Osmanlı milletlerinin yaşantısını detaylı bir şekilde betimlemiştir. Müslümanların yanı sıra gayrimüslim Osmanlıları da içeren kapsamlı bir perspektifle çalışan Melling, eserlerinde Osmanlılık olgusunu temel almış ve görsel referanslarını İstanbul'daki çeşitli kültürlerden elde etmiştir. *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'un 37 numaralı

¹¹⁰ İstanbul Boğazı'nın Avrupa yakasında, Tarabya'daki Osmanlı villaları.

gravüründe, Tarabya'daki sahil saraylarının rıhtımında eğlenen Rumlar, bu bağlamda Melling'in kozmopolit Osmanlılık kurgusunda özel bir konuma sahiptirler (Kayaalp, s. 255, 2019).

Kayaalp'a göre (s. 256, 2019) Melling'in Oryantalizminin temelinde Osmanlılık olgusu yatar ve görsel referanslarını İstanbul'daki Osmanlı milletlerinin yaşam tarzından alır. Kitabın açılış ve kapanışını yapan gravürler arasında Osmanlı kültüründen başka bir kültürle ilişkilendirilebilecek imgeler sadece Bozcaada'daki Ceneviz Kalesi'ni konu alan 1 numaralı gravür ve Belgrad Ormanı'ndaki Justinianus devrinden kalan su kemerini tasvir eden 48 numaralı gravürdür. Bu durum, Oryentalist ressamlıkta egemen olan bir eğilimle ilişkilendirilebilir; uzun süreler boyunca Oryentalistler, İslam ülkelerindeki çağdaş hayata pek ilgi göstermemiş, asıl ilgilerini İslam topraklarında bulunan Helenistik dönem yapılarına yönlendirmişlerdir. Melling'in eserinde ise bu durum, artık büyük ölçüde ağırlığını kaybetmiş ve İslam dünyasına yönelik kapsamlı bir merakla değişmiştir. Anadolu'nun Helenistik geçmişine yapılan göndermeler, sembolik bir biçime indirgenmiş ve kitabın başında ve sonunda yer alan gravürlerle ifade edilmiştir.

Pamuk ise (s. 90, 2011) Melling'in İstanbul'dan ayrıldığında hayatının yarısını burada geçirdiğini belirtir. Dolayısıyla İstanbul'da geçirdiği zamanı bir 'eğitim' olarak görmek yanlıştır, aksine hayatını kazanmaya ve hayatını kazanırken ilk eserlerini üretmeye burada başlamıştır. İstanbul'un detaylarını ve malzemelerini kendi sakinlerinin gördüğü gibi gören Melling, William Henry Bartlett (*The Beauties of the Bosphorus*, 1835), Thomas Allom (*Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor*, 1839) ve Eugene Flandin (*L'orient*, 1853) gibi diğer pek çok ünlü ressam ve gravürçünün yaptığı gibi sahnelerini egzotikleştirmek veya oryantalize etmekle hiç ilgilenmemiştir. Melling, resimlerini Binbir Gece Masalları'ndan figürlerle doldurmaya gerek görmemiş, artık tam anlamıyla çiçek açmış olan Batı Romantik Akımı onu hiç ilgilendirmemiş, ışık ve gölgeyle, sis ve bulutlarla oynayarak atmosfere katkıda bulunmaya ya da şehri ve insanlarını gerçekte olduklarından daha yuvarlak, daha dalgalı, daha dolgun, daha yoksul ya da daha 'arabesk' göstermeye hiç çalışmamıştır.

Bu gerçekçi yaklaşım, Melling'in sanatsal tarzıyla da uyuşmuştur. Kendisi gibi, Konstantinopolis'te bulunan diğer Fransız sanatçılar, Jean Baptiste Hilaire ve Louis-François Cassas gibi (ve ondan sonra gelen 19. yüzyıl Avrupalı Doğu ressamlarının aksine) Melling, konularını romantikleştirmekten veya egzotikleştirmekten kaçınmıştır (http-28).

Anıt ne kadar büyük ya da manzara ne kadar görkemli olursa olsun, Melling bunların resimlerine egemen olmasına asla izin vermez. Perspektifi en az Piranesi kadar sevmesine rağmen, Melling'in resimleri asla dramatik değildir. (Tophane kayıkçıları kavgaya tutuştuğunda bile!) Piranesi'nin gravürlerinde insanları ezen şey, mimari dikmelerinin dramatik şiddetidir; bunlar onun figürlerini ucubelere, dilencilere, sakatlara ve pejmürde grotesklere indirger. Melling'in manzaraları bize yatay bir hareket hissi verir; hiçbir şey göze çarpmaz; İstanbul'un coğrafyasının ve mimarisinin sonsuz olanaklarından yararlanarak bize harikulade bir cennet sunar ve bizi boş zamanlarımızda bu cennette dolaşmaya davet eder (Pamuk, s. 89, 2011).



Görsel 3. 97. A. I. Melling, “*Marche solennelle du Grand-Seigneur, le jour du Bairam*”, 55x94 cm, Gravür, 1819¹¹¹

¹¹¹ Bayram günü Sultan'ın Topkapı Sarayı'ndan camiye yürüyüşü

3.3.3. Oryantalist Ressam Eugène Flandin ve L'Orient

Oryantalist ressam Eugene Flandin, babasının resmi bir görevle gönderildiği Napoli'de doğar. Paris Salonu'nda iki Venedik manzarasıyla ilk çıkışını yapan sanatçı, Cezayir'deki 1837 seferi sırasında Fransız ordusuna eşlik eder. 1839'da sergilenen "Konstantin'in Ele Geçirilişi" adlı tablosu Kral Louis-Philippe tarafından satın alınır ancak tuval 1848 devrimi sırasında kurşunlarla parçalanır (http-29).

İlk seyahatini 1834 yılında İtalya'ya ve daha sonra Belçika'ya gerçekleştiren ve dönüşünde Paris'te iki sergi açarak kendini duyuran Flandin'e 1843 yılının Kasım ayında ikinci bir görev verilir. Bu gezide bölgedeki arkeolojik araştırmaların çizimlerini yapması için Flandin'in yanına gönderilmesini talep eden Paul Emile Botta, Société asiatique (Asya Derneği) genel sekreteri Jules Mohl'e yazdığı mektuplarında, bölgedeki Türklerin çıkardığı zorluklara rağmen Flandin'in yüz otuz kabartma ve çoğu Bağdat'tan olan birçok heykel çizimi yapabildiğini belirtmiştir. Bölgedeki kazı çalışmalarını gerçekleştirebilmek için (zor bir süreç olan) Sultan Abdülmecid'den gerekli izinleri aldıktan sonra Flandin ve Coste, Dicle Nehri'ne doğru yola çıkmış ve Ninova bölgesinde iki yıl boyunca araştırma yapmışlardır (Kurt, s. 97, 2022).



Görsel 3. 98. Eugène Flandin, "L'Orient", Baş Sayfa, 1853

1845 yılında Paris'e dönerek seyahatlerinin notlarını toparlayan Flandin, bu notları "Voyage en Perse: 1843" (İran'a Yolculuk: 1843) ve "Voyage archéologique à Ninive: la sculpture assyrienne" (Ninova'ya Arkeolojik Yolculuk: Asur Heykeli) başlıkları altında yayımlayarak modern arkeoloji kaynaklarına önemli katkılar sağlamıştır. Bu kitaplar, Flandin'e büyük bir popülerlik kazandırmış ve çevresine onu bir arkeolog, tarihçi, şair ve

düşünür olarak tanıtmıştır. 1855 yılında ise İstanbul'u da içeren beş ciltlik seyahatnamesi L'Orient (Doğu) başlığı altında (Görsel 3.98) kapsamlı bir şekilde yayımlanmıştır (Kurt, s. 98, 2022).



Görsel 3. 99. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Entrée de la Corne d'Or", 27x39 cm, Litografi, 1853¹¹²

1842 yılının sonlarında İstanbul'a gelen sanatçı, diğer gezginler gibi bu büyüleyici kente hayran kaldığını belirtmiştir. Türkiye seyahatinde zamanını en çok İstanbul'da geçiren Flandin, kent hakkındaki gözlemlerini eserinde detaylı bir şekilde anlatmış ve bu keyifli yolculuğunu İstanbul'un çeşitli yerlerini ve özelliklerini resmederek ölümsüzleştirmiştir (Çelik, s. 31, 2019).

Ünlü sanatçı, uzun ve yorucu bir Karadeniz yolculuğunun ardından 1842 yılının sonlarında İstanbul'a ulaştığında, Boğaziçi'nden geçerken şehri ilk görüşünü unutulmaz bir deneyim olarak nitelendirmiştir. Şehrin görkemli manzarası karşısında büyülenen sanatçı, seyahatnamesinde bu hayranlığını şu sözlerle ifade etmiştir: "*Boğaziçi, Dünyadaki bütün boğazlar arasında hiç şüphesiz en güzeli, manzaraları en çeşitli olandır. Boğaziçi, steplerden gelen rüzgârın ittiği hızlı akıntıya yol verir. Bir kıvrım ile onu frenler, dalgaları yumuşatıp sakinleştirir ve iki sahili okşayan güzel bir mavi örtüye dönüştürür*" (Çelik, s. 32, 2019).

¹¹² Haliç girişi

Flandin, kentle karşılaşmasının ardından Boğaziçi'ni resmeder. Sanatçının eserinde yer alan Boğaziçi adlı litografide, İstanbul Boğaziçi'nin hemen girişinden görülecek şekilde resmedilmiştir (Görsel 3.100). Tamamen topografik kaygılarla hazırlanan litografide, boğazın iki kıyısında karşılıklı olarak Anadolu ve Rumeli fenerleri bulunmaktadır. Gözetleme ve savunma kuleleri olarak da kullanılan bu fenerler, 3 katlı taş yapılar olarak tasvir edilmiştir. Bu tasvir, zaman içinde geçirdiği onarımlar sonrasında yapıların değişimini gözler önüne sermektedir. Çalışmada Rumeli fenerinin etrafında gelişen Boğaziçi köyü; ahşap evler, sahildeki yalılar ve hemen arkalarında bulunan zarif bir minare ile betimlenmiştir. Sakin deniz üzerinde çeşitli büyüklükte kalyonlar yer almaktadır. Kompozisyondaki durgunluğu bozan farklı uluslara ait kalyon ve gemiler, Boğaz'ın stratejik önemini vurgulamaktadır (Çelik, s. 32, 2019).



Görsel 3. 100. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Entrée du Bosphore, par la Mer Noire", 27x40 cm, Litografi, 1853¹¹³

İslam mimarisinin en önemli temsilcisi olarak kabul edilen camiler, Flandin'in gravürlerinde özellikle dikkat çeken yapılar arasında yer alır. Daha çok İstanbul'daki camileri ele alan sanatçı uzun ve ince minareleriyle bu yapıları eserlerinde sıkça vurgulanmıştır. Ayrıca, bu gravürlerdeki yapılar genellikle panoramik kent manzaralarının bir parçası olarak resmedilmiştir. Camiler, günlük yaşamın ayrılmaz bir

¹¹³ Karadeniz'den Boğaziçi'ne giriş

parçası olarak betimlenirken bazı yapılar ise tek yapı ölçeğinde resmedilmiştir (Çelik&Güzel, s. 98, 2021).

Flandin'in Yeni Cami'ye olan ilgisi ve dört büyük camiyle ilgili sözleri, genel olarak şehrin camilerine olan ilgisini ortaya koymuş, sanatçı Süleymaniye'yi İstanbul'daki tüm camilerin en büyüğü ve en etkileyicisi olarak tanımlamıştır (http-30).

Süleymaniye'nin müthiş kubbesinin yapı içerisindeki en etkileyici alanı yarattığını söyleyen Flandin, caminin çevresindeki çınar ağaçlarının caminin minareleriyle eşit yaşta ve neredeyse eşit yükseklikte olduğunu ve gezinmek için geniş bir alan oluşturduğunu belirtir (Görsel 3.101). Ayrıca dallarının sağladığı gölgede mollaların tespihleriyle dolaştığını ve cami kompleksindeki medrese öğrencilerinin nargilelerini tütürerek dinlendiklerinden bahseder. Giderek detaylara giren sanatçı biraz ileride, hanımları camiye getiren arabaların hazırlandığını ve onları çeken öküzlerin otlarla beslenirken kuyruklarıyla sinekleri uzaklaştırdığını belirtir. Kanuni Sultan Süleyman'ın ve en sevdiği eşi Roxelana'nın türbesine gelince, burası geniş ızgaralı pencereleri olan bir duvarla çevrili bir alanda, selvi ağaçlarıyla dolu bir bahçe ve yasemin demetlerinin arasına serpiştirilmiş koyu yeşil leylaklar ve gül tomurcuklarıyla süslenmiş bir huzur yeridir (http-30).



Görsel 3. 101 B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, “Tombeaux de Soliman II et de Roxelane”, 30x40 cm, Litografi, 1853¹¹⁴

¹¹⁴ II. Süleyman ve Hürrem Sultan'ın mezarları

Çelik&Güzel'e göre Flandin (s. 100, 2021), oryantalist anlayışla gerçekleştirdiği gravürlerde yansıttığı camilerin mimari form ve ayrıntılarını değiştirerek, orijinal görüntüsünden uzaklaştırmıştır. Bu amaçla zaman zaman abartılı eklemeler yapmaktan kaçınmamıştır. Örneğin, "Altın Boynuz'un Girişi" adlı çalışmasında, İstanbul manzarası sisler içinde yansıtılmıştır. Tarihi Yarımada ve Haliç'in sislerle kaplı girişi sol kısımda yer alırken, sağ kısımda Avrupa şehri Galata ve Pera tepeleri resmedilmiştir. Sahil boyunca Tersane binaları, Osmanlı bayrağının dalgalandığı büyük kule ve Nusretiye Camii'nin panoramik görüntüsü bulunmaktadır. Oryantalist bir anlayışla resmedilen cami, orijinal görüntüsünden epey uzaktır ve önünde yer alan ahşap kule abartılarak verilmiştir.



Görsel 3. 102. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Cafés, près de la porte dite Top Capou", 30x40 cm, Litografi, 1853¹¹⁵

Flandin'in İstanbul'daki bir diğer ilgi alanı kahvehaneler olmuştur (Görsel 3.102). Sanatçının kahvehaneler üzerine yaptığı incelemeler, İstanbul'un farklı bölgelerindeki mekanlara odaklanmaktadır. Beşiktaş İskelesi'nden Galata Pazarı'na, Fener Kapısı'ndan Eyüp ve Üsküdar İskelesi'ne kadar olan bölgelerdeki kahvehaneler özellikle vurgulanmaktadır. Tophane'deki bir kahvehanenin Babil'in yansıması gibi olduğu belirtilir; burada çeşitli dillerde konuşan insanlar, benzer keyif anlarını paylaşmak için bir

¹¹⁵ Topkapı yakınındaki kahvehaneler

araya gelmişlerdir. Seyyahın bu benzetmesi, Paris'te gerçekleşen ve Doğu dillerini taklit etmeye çalışan oryantal unsurlarla dolu gece eğlencesini akıllara getirir. Flandin'in gözünden aktarılan sahneler, bu benzetmeyi daha da güçlendirir ve kahvehanenin kültürel ve sosyal önemini vurgular.

Tophane rıhtımından sonra, aynı ismi taşıyan bir meydana götüren oldukça geniş bir yola girilir. Sağda, hayli geniş kahvehaneler vardır ki, İtalyan üslubunda yapılmış bir büyük kapıya açılırlar; bunların önünde bulunan parmaklıklar ve tahta perdelerle oluşturulmuş dış kemerler tüketicilere, ülkelerinin güzel güneşi altında oturmak keyfini sağlar. Tam bir Babil Kulesi niteliği taşıyan bu kahvehaneler, dil karmaşasının en eksiksiz fikrini yansıtır. Orada Avrupa'nın, Asya'nın ya da Afrika'nın bütün dilleri işitilir. Her çeşit lehçe birbirine karışır ve nüansları büsbütün artırır. Türk, Yunan, Slav, Dalmaçyalı, İtalyan, Fransız, İngiliz, Alman, Rus, Gürcü, Çerkes, İranlı, Mekkeli ya da Tunuslu veya Mısırlı Arap; hepsi de sıraların ya da kerevetlerin üzerinde oturmuş olarak tütün tütürür, kahve içer, sohbet eder ya da oyun oynarlar. Vecde kapılmış bir düşünceye dalmış gibidirler; sadece parmakları fark edilmez bir şekilde tespih tanelerini çeker (Flandin, 1853).

Fener Kapı yakınlarında bulunan ve Flandin tarafından diğer kahvehanelerle karşılaştırıldığında daha eski ve bakımsız olarak tanımlanan bir kahvehane bulunmaktadır. Ancak bu mekân, İstanbul'un geçmiş dönem ihtişamını yansıtan bir atmosfere sahiptir ve bu yönüyle görülmeye değerdir.

Doğu güneşi ve Marmara'nın sislerinin kararttığı bu saygıdeğer kalıntıların hemen altında ve de yerleşme tarzlarının uzunluğu ve sağlamlığı ile tezat oluşturmak istermişçesine, kurtlu temel kazıklarının üzerinde bir Türk kahvehanesi sallanır durur. Kahvecinin tahtadan yapılı ve bir dağ çobanının bataklıkta kullandığı cambaz ayaklığına benzeyen, denizde kirişler üzerine dikine yerleştirilmiş ikamet yeri, denizin durmadan yıkadığı ama eski surların dibine daima fırlattığı görünse de bir enkaz gibi onu durmadan sarsan dalgaların şiddetine meydan okumaktadır. Bununla birlikte, görüntünün cazibesi şuradadır ki; garip balkonları, dans eden damları, kırık penceresi, kopuk pencere kanatları, tahtadan tırbazan parmaklıklı kahvesi, kayıkçıların sigara tütürerek altına sığındıkları güneşin yaktığı çizgili bezden kış teknesi ile bu kurtlanmış kötü yapı, özetle bu kapkara ve toz içindeki çirkin yapı, İstanbul'un geçmiş ihtişamını ve yüzyılların damgasını taşıyan bu eski taşlardan oluşan zeminin üzerinde öne çıkarak son derece gönül çekici bir etki doğurur (Flandin, 1853).



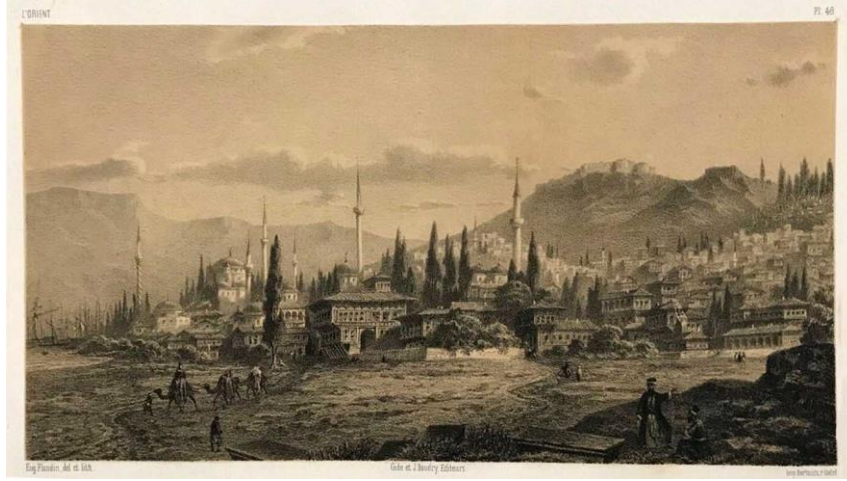
Görsel 3. 103. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, “Murailles et café de la Porte du Fanar”,
Litografi, 1853¹¹⁶

Sanatçı, Anadolu topraklarında seyahat ettiği zaman diliminde ziyaret ettiği kentlerin genel görünümünü çok sayıdaki gravürlerine yansıtmıştır. Özellikle Osmanlı başkenti İstanbul, gravürlerde en sık resmedilen kent olmuştur. Sanatçının pitoresk bir anlayışla gravürlere yansıttığı İstanbul'un yanında deniz kentleri olan İzmir ve Çanakkale'nin genel görünümü genellikle denizden bakılarak verilmiş, Diyarbakır, Mardin gibi iç kentler ise kentin bütünü veya bir bölümünü kapsayacak uzaklık ve yükseklikten bakılarak resmedilmiştir. Ayrıca gravürlerde, hem kara hem de kıyı kentlerde bulunan kale, saray, cami ve kilise gibi yapılar vurgulanmıştır (Çelik, s. 31, 2019).

Flandin, Anadolu seyahati sırasında İstanbul'dan sonra en fazla beğendiği şehrin İzmir olduğunu belirtmiştir. 19. yüzyılda kente gelen sanatçı, İstanbul ile eşdeğer gördüğü İzmir'i Türk İmparatorluğu'nun ikinci büyük şehri olarak tanımlamıştır. İzmir'e deniz yoluyla yaklaşan Flandin, karşılaştığı manzaradan büyülenmiş ve bu etkiyi litografilerine yansıtmıştır. Sanatçı, kenti farklı perspektiflerle görselleştirmiştir. İzmir, Konak Meydanı ve Limanından Genel Bir Görünüş adlı litografi, kentin genel görünümünü sosyal hayatla birlikte aktarmıştır. Limanın canlı ve kalabalık atmosferi, litografinin merkezinde yer almaktadır. Kentin silüetindeki tarihi yapılar, resmin detaylarında önemli bir yer tutmaktadır. Flandin'in İzmir'i betimlediği diğer litografi ise Yahudi mezarlığını konu

¹¹⁶ Fener Kapısı'ndaki deniz duvarları ve kahvehane (bugünkü Balat semti)

almaktadır (Görsel 3.104). Bu resimde de liman ve minarelerin yanı sıra Kadifekale'nin hakim konumu görünmektedir (Çelik&Güzel, s. 447, 2021).

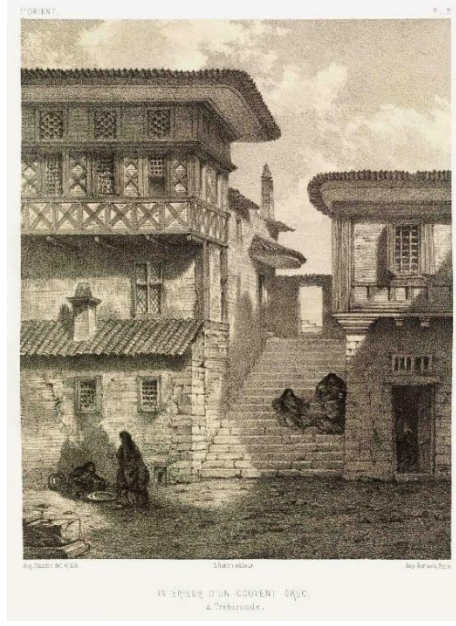


Görsel 3. 104. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, “Smyrne, Vue prise du cimetière des Juifs”, 35x54 cm, Litografi, 1853¹¹⁷

Sanatçının Anadolu’yu ele alış biçimi genellikle kent merkezleri veya kırsal yerleşimlerin panoramik görüntüleriyle paralellik içermektedir. Bu çalışmalar, 19. yüzyıl Osmanlı kentlerinin özelliklerini yansıtarak dönemin Anadolu coğrafyasına dair önemli bir hafıza oluşturur. Kentlerin fiziksel, tarihsel, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve mimari özelliklerini detaylı bir şekilde ele alan bu resimlerde, her bir kentin kendine özgü özellikleri, sanatçının perspektifinden benzerlik ilkesine uygun aktarılmıştır (Çelik&Güzel, s. 456, 2021).

Flandin'in Anadolu seyahatinde ziyaret ettiği kıyı kentlerinden bir diğeri olan Sinop, tarihi ve mimari yapılarıyla dikkat çeken önemli bir şehirdir. Gezgin, kentteki limanı ve çevresindeki yapıları detaylı bir şekilde inceleyerek Sinop'un karakteristik özelliklerini yakından gözlemlemiştir. Sinop-İç Liman'dan Bir Görünüm adlı baskıresimde, şehrin silueti ve limanın önemi vurgulanmıştır. Litografi, kentin ticaret merkezi olma özelliğini yansıtarak, Sinop'un ekonomik ve sosyal açıdan önemini vurgulamaktadır (Çelik&Güzel, s. 448, 2021).

¹¹⁷ İzmir, Yahudi mezarlığından bir görünüm

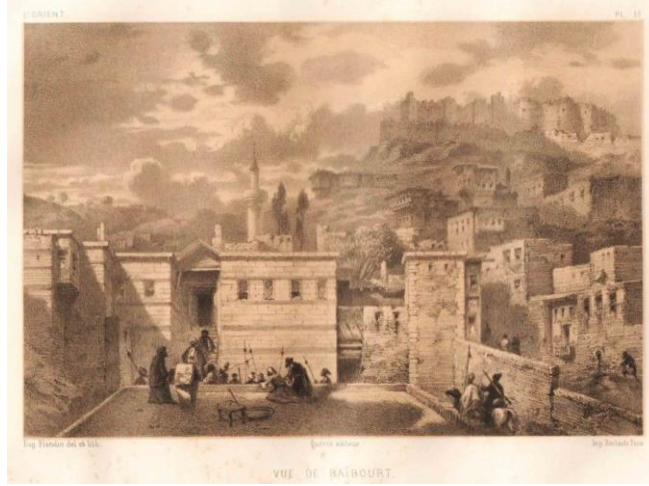


Görsel 3. 105. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, "Trebizonde", 55x37 cm, Litografi, 1853¹¹⁸

Sanatçı, Sinop gezisinden sonra Trabzon'a ulaştığında, şehri detaylı bir şekilde incelemiş ve seyahatnamesinde kentin özelliklerini hem yazıyla anlatmış hem de resimlemiştir (Görsel 3.105). Trabzon'un coğrafi konumu ve ticaret yolları üzerindeki önemi, Flandin'in dikkatini çekmiş ve kentin ticari üstünlüğünü vurgulamıştır. Kentin yoğun ticari ve kültürel yaşamından etkilenen sanatçı, Trabzon'u bir ticaret şehri olarak betimlemiştir. Flandin, limanın resmini çizerek kentin bu özelliğini vurgulamıştır. Resimde, kıyıda bakılarak çizilen pitoresk bir atmosfer hakimdir ve merkezde bir tersane bulunmaktadır. Tersanenin çevresindeki ahşap çatılı yapıların kamu binaları veya tersaneye ait binalar olabileceği düşünülmektedir. Gemilerin tamir edildiği sahnelerin yer aldığı resimde, durgun deniz birkaç kayık ile hareketlendirilmiştir (Çelik&Güzel, s. 449, 2021).

Flandin, 1839-1840 yıllarındaki Doğu seyahati sırasında, Bayburt'u da ziyaret etmiş ve kentin genel görünümünü *Bayburt'un Genel Görünümü* adlı baskıda yansıtmıştır (Görsel 3.106). Litografideki detaylar, kentteki potansiyel askeri veya kamu yapılarını ve geleneksel konutları göstermektedir. Ayrıca, Erzurum, Diyarbakır ve Mardin gibi diğer ziyaret ettiği kentlerin litografi çalışmaları da dikkat çekicidir. Flandin'in gözlemleri bu yönüyle, Doğu'nun tarihi ve kültürel zenginliğine ışık tutmaktadır (Çelik&Güzel, s. 450, 2023).

¹¹⁸ Trabzon



Görsel 3. 106. B.P. Cadet, Eugène Flandin'den sonra, *Vue de Baibourt*", 33x53 cm, Litografi, 1853¹¹⁹

Arkeolog-ressam olan Eugène Flandin, İstanbul seyahati sırasında gözlemlediği mimari yapılar hakkında detaylı açıklamalarda bulunmuş ve elçilerin ikametgahlarından Anadolu ve Rumeli hisarlarına, surlardan saraylara, çeşmelere, camilere, türbelere, iskelelere, mezarlıklara, Hipodrom'a ve Dikilitaş'a kadar birçok yapıya dikkat çekmiştir. Her birini gravürlerine aktarırken mimari üslupları hakkında bilgiler vermiş ve tarihi arka planlarını çizmiştir. Kurt'a göre Flandin (s. 376, 2022), Bizans ve Antik dönem vurgusu yaparak geçmiş dönem uygarlıklarını yüceltme amacı taşıyan bir tutum sergilemiştir. Flandin'in Doğu'daki misyonu, Fransa'nın kültürel tarihini yüceltecek araştırmalara kaynaklık etmek olduğu düşünüldüğünde seyahatnamesindeki taraflı gözlemlerin sebebi anlaşılır bir hal alır. Flandin'in Doğu'yu tüketim kaynağı olarak görmesinin yanı sıra idealize edilmiş bir kürenin içine sokmaya çalıştığı da bariz bir şekilde ortadadır.

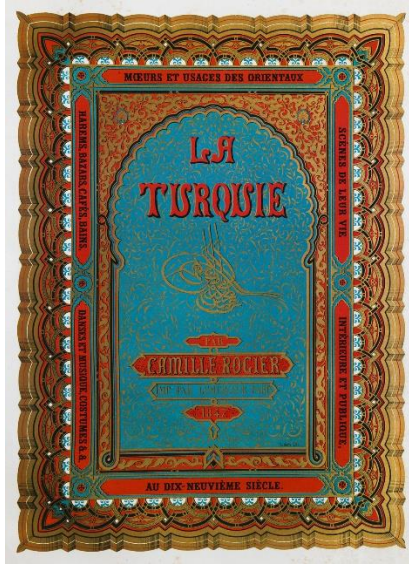
Çelik&Güzel ise (s. 457, 2023) Eugène Flandin'in hazırladığı gravürlerin, 19. yüzyıl İstanbul ve Anadolu'nun kent manzaralarına dair önemli bilgiler sunduğunu belirtmiştir. Sanatçının Romantizm ve Oryantalizm akımlarına olan bağlılığı nedeniyle dikkatlice incelenmesi gereken bu eserler, mimari ve günlük yaşam konularında geniş bir perspektif sunmaktadır. Belge niteliği taşıyan bu gravürler, dönemin kent dokusunu, mimari yapılarını, arkeolojik eserlerini ve gelenek-göreneklerini ile giyim-kuşam kültürünü detaylı bir şekilde yansıtmakta, günümüzde değişen manzaralara ve yaşam tarzlarına ışık tutarak büyük önem taşımaktadır.

¹¹⁹ Bayburt manzarası

3.3.4. Camille Rogier ve La Turquie

1805 yılında Paris’te doğan Camille Rogier (ö. 1870) çizer, ressam, gravürcü ve taşbaskı ustası olarak tanınır. Gravürcü olarak ün kazanan sanatçı en çok 1835 yılında *Contes de Boccace* ve 1840 yılında *Contes fantastiques d’ Hoffman* için yaptığı illüstrasyonlarıyla tanınır. 1833-48 yılları arasında dört kez Paris Salon’unda vinyetler ve Doğu konularını eskiz, suluboya ve litografi şeklinde sergilemiş, ayrıca Galerie Royale’de *Costume* isimli mecmuaya Doğu kostümlerinin litografileriyle katkıda bulunmuştur (Szrajber, s. 166, 1987).

1837’de İtalya yolculuğuna çıkarak burada üç yıl kalan Rogier, 1840’lı yılların başında İstanbul’a gelerek, kentin pazar yerleri, kahvehaneler, kıyafetler ve geleneksel Osmanlı törenlerinin yanı sıra, hayali harem sahnelerine de yer verdiği çeşitli resimlerini yapmıştır (Önen, s. 28, 2016). Daha sonra İzmir’e giden sanatçı oradan Küçük Asya’daki diğer şehirlere uğramış ve 1843’te Fransa’ya dönerek burada *La Turquie*’yi yayınlamıştır (Szrajber, s. 166, 1987).

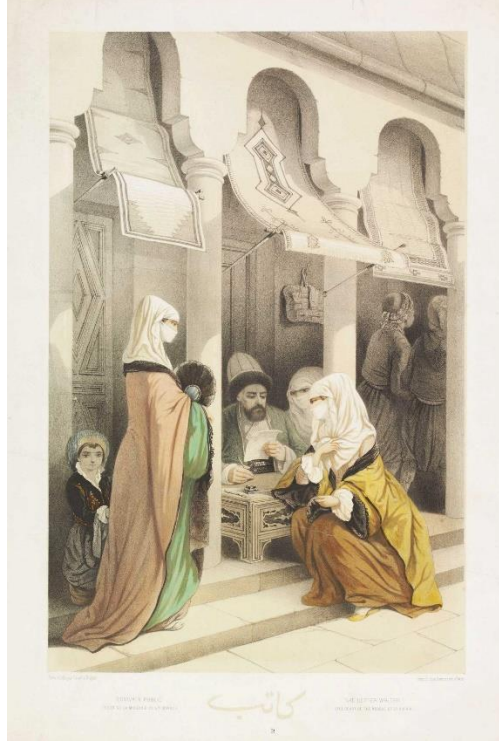


Görsel 3. 107. C. Rogier, “La Turquie”, Başlık Sayfası, 1847

Rogier'in *La Turquie*'sinin 1846, 1847 ve 1848 yıllarında Paris'te birden fazla baskısı yapılır. Kitabın bölümler halinde ve her biri beş levhadan oluşan setler halinde basılan 50 litografi ile bir metin sayfasından oluşması planlanmıştır. Théophile Gautier giriş bölümünde şöyle yazmıştır: "*Un séjour de plusieurs années des relations étendues et une série de circonstances ont mis M. Camille Rogier en position de voir et d'étudier*

*des détails de mœurs et de costumes qui avaient échappé à la plupart des touristes [...]*¹²⁰

La Turquie kendisini, on dokuzuncu yüzyılda Doğu insanının geleneklerini, özel ve kamusal yaşamlarından kesitlerle anlatmak olarak tanımlamıştır (Szrajber, s. 167, 1987).



Görsel 3. 108. J. Lemercier, Camille Rogier'den sonra, "Ecrivain Public", 39x25 cm, Litografi, 1846¹²¹

Rogier'in öne çıkan eserlerinden birisi olan *Ecrivain Public* başlıklı litografisi on dokuzuncu yüzyılda İstanbul'da yaygın olan ve sıklıkla tasvir edilen arzuhal hizmetini gösterir (Görsel 3.108). Baskıda kadınların bakışlarının yoğunluğu bir konsantrasyon atmosferi yaratır ve izleyicide mektup yazanın elindeki mektubun niteliğine dair bir merak uyandırır (Szrajber, s. 167, 1987).

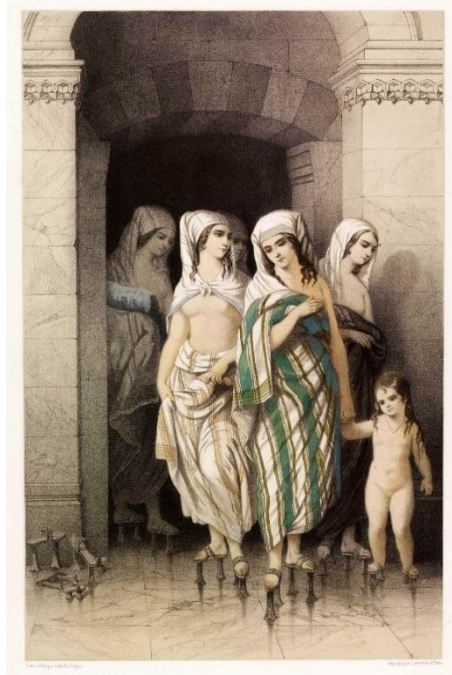
Topallı'ya göre (s. 67, 2010) Osmanlı'da belirli bir ücret karşılığında mektup, dilekçe v.b. yazan arzuhalciler, genellikle bağdaş kurar vaziyette bir taburenin üzerine otururlar, bir masanın arkasında kâğıt, mürekkep, hokka ve mürekkeplik, kâğıt ve bambu kalem ve diğer bazı aletler ile müşterileri için fazladan tabureler bulundururlar. Belirtildiği üzere, bazı kâtiplerin tabure ya da masa yerine portakal ya da limon kasaları

¹²⁰ Birkaç yıl süren bir konaklama, kapsamlı temaslar ve bir dizi koşul, Bay Camille Rogier'i çoğu turistin gözünden kaçan gelenek ve kıyafetlerin ayrıntılarını görece ve inceleyecek bir konuma getirdi.

¹²¹ Mektup yazıcısı

kullandıkları, hatta bazılarının masa yerine dizlerinin üzerinde dilekçe yazmaya çalıştıkları, dükkân sahibi olma ayrıcalığına sahip bazı nadir kâtiplerin ise ıhlamur ya da ceviz masalar, saten örtüler, hereke kumaşlarıyla kaplı sandalyeler ve diğer daha değerli aletler gibi bazı kıymetli eşyalara sahip oldukları görülmüştür. Bir başka kaynakta ise, Pazar günleri askeri kışlaya gitmek zorunda olan bazı kâtiplerin döşeklerini koltuk altlarında taşıyarak yere serdikleri ve üzerinde çalıştıkları anlatılmaktadır.

Szrajber (s. 168, 1987) Rogier'in bir diğer eseri *Entrée Au Bain* isimli litografisinin sanatçının en çarpıcı eserlerinden birisi olduğunu yazmıştır (Görsel 3.109). O'na göre sahne açıkça Romantik bir karaktere sahiptir ve kadınlar giysileriyle zar zor örtündükleri için müstehcenlik sınırındadır. Kadınların giydiği örtüler ve özellikle mermer zemin hamamın otantik özellikleri arasında olsa da, Rogier'in, özellikle Avrupalıların merakını cezbetmiş olması gereken böyle bir sahneye gerçekten tanıklık etmiş olması mümkün değildir.

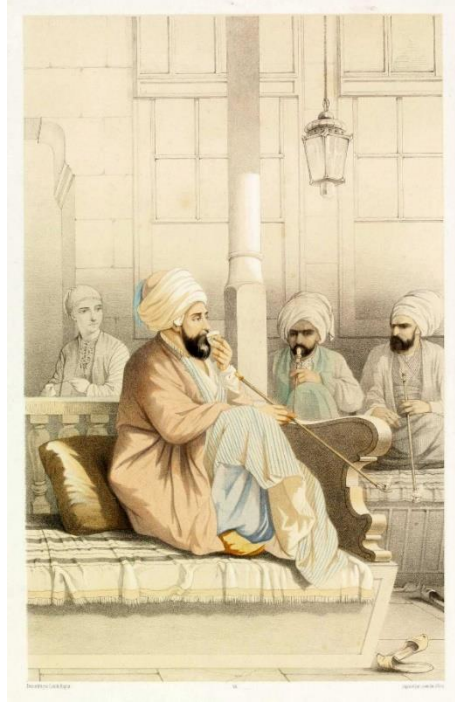


Görsel 3. 109. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, “*Entrée Au Bain*”, 39x25 cm, Litografi, 1846¹²²

Rogier, haremın muhafazakâr bir yapıya sahip olmasına rağmen, buradaki kadınların Avrupa manastırlarındaki kadınlar gibi sıkı bir denetim altında yaşamadıklarını, aksine Doğu'da oldukça özgür olduklarını belirtmiştir. Sanatçı ayrıca

¹²² Hamam'a giriş

Avrupa'nın Doğu'ya karşı yanlış bir tutum sergilediğini itiraf etmiş, harem ve çokeşlilik konuları da bu tartışmada önemli bir rol oynamıştır: *İnsanları bizim Avrupa'mızda oryantal kadının köleliğine inandıran şey, haremın kapalılığı ve kamusal alanda görünmek için örtünmenin kullanılmasıdır; harem ve örtünme Asya'nın kendisini her zaman sadık muhafazakârı olarak gösterdiği kadim iffet geleneklerinden başka bir şey değildir* (Kurt, s. 278, 2022).



Görsel 3. 110. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Café", 39x25 cm, Litografi, 1846

Rogier'in ele aldığı bir diğer konu kahvehanelerdir (Görsel 3.110). Kurt (s. 221, 2022) 19. yüzyılın başında her yedi ya da sekiz dükkândan birinin kahvehane olduğu belirtir; Beşiktaş'ta yüz sekiz tane bulunurken, yalnızca Boğaziçi mahallesinde yirmi iki kahvehane vardır. Nerval, Rogier ve Flandin ile aynı dönemde İstanbul'da bulunan İngiliz seyyah Charles White ise kentte en az iki bin beş yüz kahvehane olduğunu aktarır.

Cizakca'ya göre (s. 8, 2014) eğlence mekanları olarak bilinen kahvehanelerde sosyalleşmenin de kahvehanenin iç planlamasının merkezinde yer alınması sağlanmış, bu amaçla kahvehaneler, divan olarak bilinen gömme, minderli oturma banklarıyla çevrili tek bir ana oda etrafında çok sayıda insanı bir araya getirecek şekilde tasarlanmıştır.

Eserinde kahve yasağı konusuna değinen Rogier, kavrulmuş çekirdeğin yapısının değişmesi nedeniyle İslam hukukuna aykırı olarak görüldüğünü ve bid'at olarak

reddedildiğini yazmıştır. Kahvehanelerin, sosyal yaşamın önemli bir parçası haline geldiğini ve halk arasında siyasi faaliyetler için toplantı yerleri olarak kullanıldığını belirten Rogier, ancak müdavimlerinin kumar oynaması, cinsel kaçamaklar yapması veya suç teşkil eden uygunsuz eğlencelere yönelmesi gibi durumlarda zaman zaman yasaklar uygulandığını da ayrıca not düşmüştür (Kurt, s. 221, 2022).



Görsel 3. 111. J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Barbier Grec", 53x36 cm, Litografi, 1846¹²³

İstanbul'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli vilayetlerinde kahvehanelerin dişçi ve berber olarak kullanıldığından bahseden Kurt (2022), kahvehanelerin yaygınlaşması ve berber dükkânlarının kapanmaya başlaması sonucunda, berberlerin kahvehanelerin içine yerleştiğini ve kahveci esnafıyla bütünleştiğinden bahseder. İstanbul'da Rogier, hem dişçi hem berber hizmeti sunan bir kahvehaneye rastlamış ve buranın işleyişi hakkında detaylı bilgiler vermiştir. Kahvehaneler, çeşitli yan işlevler üstlense de 1850'li yıllara gelindiğinde yazlık, kışlık, kır kahvehaneleri ve seyyar kahvehaneler gibi İstanbul'da farklı türde kahvehaneler bulunmaktadır. Rogier, bu kahvehanelerden birinde berber tıraşını detaylarıyla birlikte aktarmıştır:

Avrupa'da saçlar kestirilip sakal tıraş edilirken Türkiye'de tam tersi yapılır; sakal kestirilip düzeltilir, saçlar tıraş edilir. Bu işlem için gelip oturduğunuzda, genç bir adam size bütün

¹²³ Yunan berber

ikram etmeyi ihmal etmez ve kısa süre sonra da sizin için hazırlanmış bir fincan kahveyle gelir. Sıranız geldiğinde yerinizi alırsınız. Ardından, duvara sabitlenmiş ve yontulmuş ahşap veya demirden yapılma bir sapa bağlı olarak, hareket etmesini sağlayan zincirlerle birlikte suyla dolu bakır bir ibriğin altında bulursunuz kendinizi. Kalaylanmış ve biraz büyükçe olan dümdüz metal bir tabağı iki elinizle çenenizin altından desteklerken, omuzlarınızı büyük beyaz veya kırmızı-mavi çizgili bir havlu örter. Berberin başınızı, yüzünüzü ve boynunuzu sabunla ovma için kullandığı asılı ibrikten gelen ılık su ensenize azar azar dökülür. Daha sonra berber, keskin bıçağı tıraş edilmesi gereken tüm yerlerin üzerinde harika bir el becerisiyle gezdirir. Kaşlarınız düzensiz çıkmışsa, bunları daha ince ve yuvarlak hale getirir; sonra uzun makasını alıp sakalınızı düzelterek ona istediğiniz görünümü verir; bunun sivri ucunu ise burun deliklerinize sokarak buradaki kılları alır; sonrasında kulaklarınızı temizler, başınızı yıkar ve özenle kurutur. Bütün bunlar özenle ve yavaşça yapılır. İşlem biter ve genç çocuk size ayna getirir ve işte, bakımınız tamamlanmıştır. Saçları keserken ise bazı berberler makas kullanır ama çoğu ustura kullanmayı tercih eder (Kurt, s. 223, 2022).

La Turquie isimli eserinde Osmanlı kadınlarından da bahseden Rogier genel olarak Batılı ressamların eserlerini taklit ederek, benzer anlayışı resmeder. Ona göre, kadın gününü sadece uzanarak geçirir ve hiçbir şeyle ilgilenmez. Bu nedenle, yalnızca kıyafetinin detaylarına odaklanarak zaman geçirebilir.



Görsel 3. 112. J. Lemer cier, Camille Rogier'den sonra, "Femme turque voilée", 50x32 cm, Litografi, 1846¹²⁴

Kıyafet detaylarıyla uğraşan kadının bu çabası, Rogier'e göre sadece efendisini memnun etmek içindir. Rogier, kadının tüm hazırlıklarını tamamlaması için yirmi dört saatin oldukça yetersiz olduğunu belirtir. Sanatçının yarattığı bu kadın imajı, önceki

¹²⁴ Peçeli Türk Kadını

Oryantalist ressamalar gibi, kadını yaratılan Doğulu dekorun bir parçası haline getiren bir imajdır. Bu şekilde kadın, divanın üzerindeki işlemeli minderleri ve gümüş aynayı tamamlayan bir öge olarak görülür (Kurt, s. 289, 2022).

Ermeni Kızları isimli litografide sanatçı (Görsel 3.113), Türk toplumunun geniş bir Hristiyan kesiminin üyelerini temsil ederken, aynı zamanda haremdeki kadın yaşamını da resmeder. Kostüme gösterilen özen, özellikle ön planda yer alan İran şalı motifinde belirgindir (Szrajber, s. 168, 1987).



Görsel 3. 113. *J. Lemerrier, Camille Rogier'den sonra, "Jeunes Filles Arméniennes", 39x25 cm, Litografi, 1846¹²⁵*

Doğudaki kadının aklına tek bir düşünce hâkimdir, kalbini tek bir endişe doldurur; o da efendisini memnun etmekten ibarettir. Ayrıca, güzelliğini daha can alıcı hale getirebilecek tüm sırları, tüm araçları ne kadar da özenle kullanır! Süslenmenin en ince detaylarını barındıran bu kıyafetlerle hazırlanmak için yirmi dört saat yeterli değildir. Odanın çevresini saran büyük divanda, inci ve altın işlemeli kadife veya gümüş bezemeli küçük aynalar minderlerin üzerine mesafeli bir şekilde ve her zaman elin ulaşabileceği şekilde yerleştirilir. Kaş üstüne konulan bir ben, saça oturtulan bir mücevher, eşarba verilen bir eğim, tüm bunlar ülkede kadınların mutluluğunu sağlayan binlerce detaydan bazılarıdır (Kurt, s. 290, 2022).

¹²⁵ Ermeni kızları

Bunların dışında Rogier'in Doğu'daki insanların kokuya düşkünlüğünü vurgulaması veya Osmanlı kültüründeki misafirperverlik adetlerine dair aktardığı bilgiler eserde yer alan diğer konu başlıkları arasında yer alır. Sanatçı ayrıca bedestenlerdeki pahalı malların satışı ve hırsızlık olaylarının nadir olmasını bölgenin yerel karakterini yansıtan önemli bir detay olarak eklemiş, Doğu ve Batı arasındaki kölelik konusundaki farklılıklara dikkat çekmesi, kültürel ve toplumsal yapıların karşılaştırılmasına olanak sağlamıştır (Kurt, 2022).



Görsel 3. 114. *J. Lemer cier, Camille Rogier'den sonra, "Echelle de Top-Hané", 39x25 cm, Litografi, 1846¹²⁶*

Pouillon (s. 52, 2002), Rogier'in yaşadığı dönemde kendisine atfedilen tek çalışmasının La Turquie albümü olduğunu belirtir. Daha sonra gün ışığına çıkan defterlerden ve kalem-mürekkep çizimlerinden bu serinin titizlikle hazırlandığı anlaşılmış, kamusal alanlarda ve hanelerde yerinde alınan eskizler, taşbaskıya dönüştürülmeden önce kalem ve mürekkep çizimlerine ve düşünülmüş kompozisyonlara dönüşmüştür. Ancak yine Pouillon'a göre bu gelişme sırasında bir zayıflama olmuş, belirli bir yaşam yoğunluğunu canlandıran eskizler ile yayınlanan litografiler arasında kesin bir kayıp yaşanmıştır.

¹²⁶ Tophane İskelesi

Kurt'a göre (s. 375, 2022) Rogier'in İstanbul seyahatnamesi, detaylı gözlemlere dayanan aktarımlarla kentin tüm yönlerini tarafsız bir şekilde ele almaktadır. Rogier'in iç mekân düzenlemelerinden giyim kuşam ve yemek adetlerine kadar her detayı özenle ele aldığı görülür. Ayrıca yazar, Rogier'in Doğu seyahatinde yanında bulundurduğu ilk fotoğraf makinesi olan daguerréotype¹²⁷ aygıtının da bu detaycılığa büyük bir etkisi olduğunu belirtmiştir.

19. yüzyılın başlarında Fransız Oryantalist ressamlardan biri olarak tanınan Rogier'in sanatı, Doğu'daki insan tiplerini ve günlük sosyal ve özel yaşamı detaylı bir şekilde ele alır. Taş baskılar, akvareller ve çizimler gibi farklı teknikleri kullanarak eserlerini yayınlayan sanatçı bu medyumlar aracılığıyla geniş bir kitleye ulaşmıştır. Onun eserleri, döneminde Doğu kültürüne ve yaşam tarzına dair önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir.

¹²⁷ Dagerreyotipi fotoğraf tekniği, bakır levhaların gümüş nitratla işlenmesiyle, ışığa karşı duyarlı hale getirilmesi ve kamera içerisinde 10 ila 20 dakika pozlanması sonrasında, cıva buharına maruz bırakılarak fotoğrafik görüntü elde edilmesi yöntemidir. <https://tarihkurdu.net/dagerreyotipi-fotograf.html#>

3.3.5. Julia Pardoe ve W. H. Bartlett İşbirliğiyle “Boğaziçi”nin Güzellikleri”

Julia Pardoe 1806 yılında İngiltere Yorkshire eyaletinin Beverley kasabasında dünyaya gelmiştir. Henüz ergenlik çağındayken şiir yazmaya başlayan Pardoe daha sonra bir şiir kitabı yazar ve çeşitli romanlar kaleme alır. İlk yolculuğunu sağlık sebeplerinden ötürü Portekiz’e yapan Pardoe, daha sonra bu süre zarfında ülkenin sosyal hayatını ve geleneklerini incelediği "*Traits and Traditions of Portugal*" (Portekiz’in Destanları ve Gelenekleri) kitabını yazmıştır (Pardoe&Şanda, s.7, 1997). Bunu iki roman daha izlemiş ve ardından, 1837'den 1840'a kadar, özellikle Osmanlı dünyasına yaptığı keşifler olmak üzere, başarı kazanan diğer seyahat yazıları gelmiştir (http-31).

Babası Thomas Pardoe ile birlikte Aralık 1835'te İstanbul'a dokuz aylık bir seyahate çıkan Julia Pardoe, bu süre zarfında çeşitli yerlerde konaklayarak Osmanlı medeniyetine dair önemli gözlemler yapar. Saraylardan paşa konaklarına, üst düzey siyasi ve askeri elitlerden orta seviyeli Müslüman ve gayrimüslim bireylerin yaşadığı mekanlara kadar geniş bir yelpazede deneyimler edinen yazar, bu deneyimlerini oryantalist bakış açılarını değiştirmek amacıyla kullanmıştır. Pardoe, seyahati boyunca elde ettiği birinci el bilgileri, fikirleri geliştirmek ve gerçekleri göstermek adına önceki seyyahlardan farklı bir perspektif sunmayı amaçlamıştır (Çetin, s. 93, 2021).



Görsel 3. 115. H. Griffiths, W.H. Bartlett'ten sonra, “*The Beauties of the Bosphorus, Scene on the Barbyses, in the Valley of Sweet Waters*”, 1838¹²⁸

İstanbul'da kaldığı dokuz ay boyunca şehri olabildiğince tanımaya çalışan Pardoe, izlenimlerini "*Sultanın Şehri ve Türklerin Aile Hayatındaki Gelenekleri*" adlı kitabında aktarmıştır. Bartlett'in muhteşem gravürleriyle öne çıkan eserlerinden oluşan "*The*

¹²⁸ Boğaziçi'nin Güzellikleri, Barbisos, Tatlı Sular Vadisinden bir sahne

Beauties of the Bosphorus" (*Boğaziçi'nin Güzellikleri*) adlı kitabını ise 1838'de Londra'daki okuyucularına ulaştırmıştır (Jorayev&Kaplıanoğlu, s. 173, 2016).

Toplam 164 sayfadan oluşan eser, İstanbul'un çeşitli semtlerini ele alarak Boğaziçi'nin panoramik bir görüntüsünü sunmakta ve şehrin geleneklerini, alışkanlıklarını ve günlük yaşamını edebi bir dille zengin bir şekilde yorumlamaktadır. Ünlü İngiliz ressam W. H. Bartlett'in imzasını taşıyan ve gerçeği oldukça iyi yansıtan bu gravürler, esere derinlik kazandırmış ve toplamda seksen yedi levha halinde çeliğe basılarak eserin içeriğini zenginleştirmiştir. Bu çalışmada göze çarpan bir diğer ilginç ayrıntı ise, eserin İngiliz dostu olarak bilinen dönemin Hariciye Nazırı Mustafa Reşid Paşa'ya ithaf edilmesidir. Hariciye Nazırı'nın sahip olduğu rütbe ve nişanlar tek tek sayılarak Paşa'nın gösterdiği dostluğa ve kendi yeteneklerine duyulan hayranlığa binaen eserin kendisine ithaf edildiği belirtilir (Müderrişoğlu, s. 373, 374, 2018).

Eserde özellikle vurgulanan yerlerin başında Üşküdar yer alır; bu semt, kitapta ayrı bir önem ve dikkatle ele alınmış ve sadece bu semte ait 12 gravür eklenmiştir. Yazar, Üşküdar'ın dini hassasiyetlerinden batıl inançlarına, giyim kuşamından kadınlarının güzel ahlakına kadar pek çok detaylı bilgiye yer vermiştir. Ayrıca, semtin eşsiz manzaraları arasında Çamlıca Tepesi ve Kız Kulesi ön plana çıkmaktadır. Semtte bulunan bağ ve bahçelerden pazarlara, Küçüksu Deresi'nin güzelliğinden Beylerbeyi Sarayı'nın ihtişamına kadar birçok önemli nokta vurgulanmıştır. Yazar, bu yönüyle Üşküdar'ı objektif bir şekilde ele alarak okuyucularına detaylı bir izlenim sunmuştur (Müderrişoğlu, s. 375, 2018).



Görsel 3. 116. R. Barnard, W.H. Bartlett'ten sonra, "View from mount Bulgurlu", 20x27 cm, Gravür, 1838¹²⁹

¹²⁹ Bulgurlu Tepesinden Manzara

Avrupalı seyyahların hayran olduğu kışlaların göz alıcılığından bahseden Pardoe, İstanbul'daki diğ er caddelerle karşılaşt ırarak, iskeleden askeri tesise uzanan ana caddenin genişliğine ve kışlaların bulunduğu düzlükte daralmasına dikkat çeker. Bu cadde, Bitinya ile bağlant ı noktası olan Bulgurlu Tepesine kadar devam eder. Cadde sonunda geniş bir mezarlık ve Mekke'ye gidecek kervanların buluşma noktası olan "Hacı Düzlüğü" alan ı bulunmaktadır. Pardoe, bu düzlükte toplanan binlerce dindarın ihrama girerek Kubbe-i Hadrâ'ya doğru yola çıkt ığını anlatır. Hac yolcularının ihrama girdikten sonra üzerlerinde gezinen haşerat ı bile rahatsız etmediğini belirttikten sonra hac ı olmanın zorlu bir yolculuk gerektirdiğini ve döndüklerinde büyük bir saygı ile karşıland ıklarını vurgular. İnsanların Allah rızası için ailelerinden ayrılarak uzun bir yolculuğa çıkt ıklarını, yolda zor durumda olan Müslüman kardeşlerine yardım etmeye hazır olduklarını ve hatta canlarını feda etmeye bile raz ı olduklarını ifade eder (Müderrişoğlu, s. 377, 2018).

Pardoe, bir hac kervanının Doğu'ya özgü ve tasvir edilmeye değ er bir durum olduğunu belirtirken, eserinde bu merasimi detaylı bir şekilde anlatan bir seyyahtan alıntı yapar:

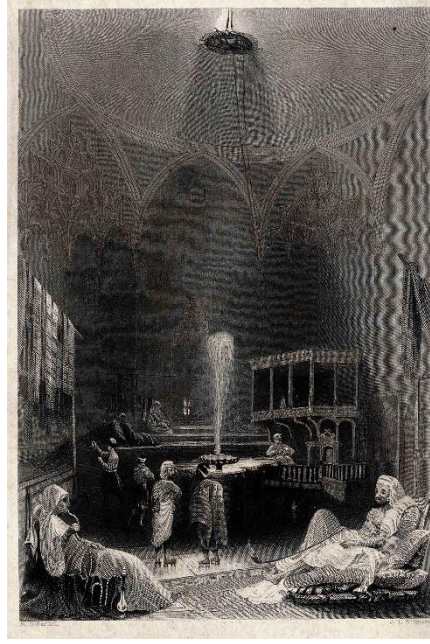
Yılın bahar zaman ı, İstanbul ve çevresindeki hacılar Üsküdar'ın geniş düzlüğünde toplanır. Ben de seyretmeye değ er bir manzarası olduğu için birkaç arkadaş ımla Boğaz' ı geç ip oraya gittim. Bu geniş alan ın tamam ı o kadar büyük bir kalabalıkla kaplıyd ı ki sanki şehirde yaşayan herkes hacca gitmeye hazır d ı. Biraz zaman geçtikten sonra kalabalık azald ı ve insanlar olağan düzene geri döndü. İlk olarak heybetli kat ırların tahtirevan üstünde taşıd ığı Emirü'l-hac (Hac Emiri) görüldü, etrafında da birkaç kişı onu takip ediyordu. Arkasındaki kalabalık ise her birinin önünde sancaktarlar ve gruplar halinde ilerliyordu; yanlarındaki develer yolda hastalananlar için kızak veya tahtirevan taşıyordu. İhtiyaç duyulan tüm işlevleri yerine getirmek için görevleri dâhilinde bir imam onlara eşlik ediyordu; ayrıca onları eğlendirmek için kendini gülünç şekillere sokan soytarılar ve şaklabanlar vardı. Bunlardan bazıları çok farklı bir gruba aitti. Deli gibi bağ ırıp çağ ırıyor, uluyorlard ı ve ağızları köpürüyordu. Bu kimselerin hac yolculuğundan sonra taşlanacak şeytanların etkisinde olduğuna inanılırd ı. Arkalarında ise süvariler ve son olarak da erzak ve eşya taşıyan deve sürüleri geliyordu; onların arasında geceleyin yollar ını aydınlatmak için meşale tutanlar vardı (Müderrişoğlu, s. 378, 2018).

Kitapında Üsküdar dışında Eyüp'e de yer veren yazar, bu semt için Konstantinopolis'in en kutsal yerlerinden biri ve tarihi ve doğ al güzellikleriyle benzersiz olduğunu yazmıştır. Bu bölgede Sultan Selim tarafından yapılan yazlık saray ın zengin dekorasyonu ve bu saray ın yak ınında kurulan Fes fabrikasının tarihinden bahseden

Pardoe'ye göre Eyüp Camii'nin ve çevresinin detayları, bölgenin önemini gösteren önemli detaylar barındırır (Pardoe, s. 10, 1838).

Seyyahın eserinde ele aldığı konulardan bir diğerini hamamlar oluşturur (Görsel 3.117). İstanbul'daki hamamlara ayrı bir parantez açan yazar, Doğu'daki lüks hamamların ihtişam ve detaylarının, Konstantinopolis'teki hamamlarda görülebileceğinden bahseder. Pardoe, hamamların bölümleri, çeşitleri, kullanım saatleri gibi genel bilgiler verdikten sonra bu yapıların Doğulu kadınlar için bir cennet olduğunu vurgulamıştır. Kadınlar hamamlarda bir araya gelerek siyaset, skandal ya da haber gibi konuları tartışır, evlilikleri düzenler ve engeller, birbirlerine çeşitli konularda tavsiyeler verir, aile içi üstünlüklerini sergileyip şikayetlerini aktarırlar. Ancak en önemlisi hamamlar, haremın sakinliği ve monotonluğuyla tezat oluşturan gürültü, telaş ve heyecanın tadını çıkarmak için toplanılan yerdir (Pardoe, s. 15, 1838).

İlk birkaç dakika şaşkınlık içindeydim; ortalığı dolduran ve beni neredeyse boğan ağır, yoğun, sülfürlü buhar; banyo salonlarının yankılanan kubbelerinde çınlayan, kölelerin kaplandıkları mermeri bile uyandırmaya yetecek vahşi tiz nidaları; hanımlarının bastırılmış kahkahaları ve fısıltılı konuşmaları, bir ses akımı içinde mırıldanarak ilerleyen yaklaşık üç yüz kadının görüntüsü (sadece kısmen giyinmiş, o da vücut hatlarını tamamen ortaya çıkaracak kadar buhara doymuş ince ketenler içinde) belden yukarısı çıplak, kollarını göğüslerine kavuşturmuş meşgul köleler geçip gidiyordu, başlarının üzerinde saçaklı ya da işlemeli peçeteler taşıyan güzel kız grupları, gülüşen, sohbet eden ve tatlılar, şerbet ve limonata ile ferahlayan güzel kızlar, nefes almakta zorlanmama neden olan yoğun atmosfere karşı oldukça kayıtsız görünen oyuncu çocuk grupları ve hepsini taçlandırmak için bir ses korosunun birdenbire en vahşi ve en tiz Türk ezgilerinden birine dönüşmesi, bu ezginin geniş salonun yankılarıyla yakalanıp geri fırlatılması ve şeytanlarla dolu bir cümbüşe yaraşır bir gürültü çıkarması, hepsi bir araya gelerek bir fantazmagorinin hayali görüntüsü gibi bir resim oluşturdu ve baktığım şeyin sahiden gerçek mi yoksa sadece dengesiz bir beynin yaratımı mı olduğu konusunda beni neredeyse şüphe içinde bıraktı" (Pardoe, s. 15-16, 1838).



Görsel 3. 117. J.T. Willmore, W.H. Bartlett'ten sonra, "Cooling room of a hammam", 18x12 cm, Gravür, 1838¹³⁰

İstanbul'daki köle pazarlarına ayrı bir parantez açan ve bu pazarlar hakkındaki gözlemlerini aktaran Pardoe, şehirde bulunan Köle Pazarı ya da diğer adıyla Yeser Bazar'ı hakkındaki yazıların ve resimlerin, Avrupa'da korku ve tiksinti uyandırmak için abartılı bir şekilde tasvir edildiğini belirtmiştir. O'na göre bu tasvirler, Türk ulusuna haksızlık yapmaktadır ve gerçekleri çarpıtmaktadır. Doğu'ya yüzeysel bakanlar, Türkiye'yi yanlış anlamaktadır ve bu hatalara düşmektedir. Yazısında Dr. Walsh'un tespitlerine yer veren Pardoe, Walsh'un Türk halkını suçlamaktan ziyade, köle ticaretindeki edep ve nezaketi vurguladığını söyler. Bu nedenle, Yeser Bazar'daki köle ticaretiyle ilgili ahlaksız teşhir, Türklerden kaynaklanmamaktadır (Pardoe, s. 128, 1838).

Konstantinopolis'in köle pazarında ne üzülecek ne de tiksindirecek hiçbir şey yoktur. Hiçbir ahlaksız zulme, hiçbir boş hakarete izin verilmez: köleler, birçok durumda, teklif verenler arasından kendi alıcılarını seçerler; ve bilirler ki, bir kez bir Türk ailesine kabul edildiklerinde, kelimenin tam anlamıyla o ailenin bir üyesi olurlar ve eğer iyi davranırlarsa dünyada yükselecekleri neredeyse kesindir. Çerkesler ve Gürcüler genellikle aileleri tarafından kendi istekleriyle buraya getirilirler; rahat bir gençliği ve muhtemel bir lüks geleceği, tarlalarda çalışmaya ve kendi dağ evlerinde kalmaya devam ederlerse başlarına gelecek olan ev angarya hayatına tercih ederler. Bu gönüllü köleler kapalı dairelerde otururlar ve yalnızca onları satın alma olasılığı olan kişiler tarafından görülürler; onları karşılıksız

¹³⁰ Hamam'ın soğutma odası

rahatsız edilmekten ve avluyu dolduran aylakların bakışlarından korumaya özen gösterilir. Azami düzen, nezaket ve sükunet hakimdir (pazarı kastediyor); ve müdahale gerekliliği ortaya çıkarsa, ki bu çok nadiren olur, bunları uygulamak için girişte bir askeri muhafız bulunur (Pardoe, s. 129, 1838).



Görsel 3. 118. H. Griffiths, W.H. Bartlett'ten sonra, “The mosque of Osmanié” (from the slave market), 21x27 cm, Gravür, 1838¹³¹

Yeser Bazar’ın, Çemberlitaş ya da Yanık Sütun’un hemen yakınında yer aldığını belirten yazar pazarın saf beyaz mermerden yapılmış, parlak ve zengin renklerde halılarla güzelce kaplanmış ve doğu ucunda yaldızlı bir korkulukla korunan Mihrap ya da nişli muhteşem bir ibadethane olan Nuruosmaniye camisinin manzarasına sahip olduğunu ayrıca vurgular. “Şehirdeki hemen hemen her cami gibi, avlunun mermer döşemesinin ortasından fişkıran, yapraklı dallarını uzaklara ve genişlere yayan ve Köle Pazarı’nın iç kısmıyla doğrudan temas etmekten acı çeken göz için tatlı ve ferahlatıcı bir dinlenme yeri sağlayan güzel akçaağaç ağaçlarıyla süslenmiştir” (Pardoe, s. 128, 1838).

Pardoe’nun eserinde dikkat çeken tasvirlerden birisi de Asya’nın tatlı sularındaki müzisyenleri tasvir ettiği kısa bölümdür (Görsel 3.119). Asya’nın Tatlı Sular Vadisi’ne ait tasvirin önceki bölümlerde yapıldığını ifade eden yazar ancak bu yerlerdeki müzisyenlerin ayrı bir öneme sahip olduğunu ve bir bölümün buna ayrılması gerektiğinin gerekliliğini belirtmiştir (Pardoe, s. 55, 1838).

¹³¹ Köle Pazarı’ndan Osmaniye Camii



Görsel 3. 119. R. Brandard, W.H. Bartlett'ten sonra, “Musicians at the asian valley of Sweet Waters”, 20x26 cm, Gravür, 1838¹³²

Cuma günleri Küçükusu vadisine gelen insanların yoğunluğundan bahseden İngiliz seyyah, Avrupalı seyyahlar için buranın Türk kültürünü gözlemlemek için ideal bir yer olduğunu söyler. Özellikle Türk kadınlarının alışkanlıklarını ve hareketlerini diğer yerlere göre daha iyi gözlemleyebildiğini kadınların burada daha özgürce dolaştıklarını, giyim kuşamlarına daha az özen gösterdiklerini fakat örtülerinin kapalı olduğunu vurgulamış, ayrıca buradaki insanların yabancılara karşı hoşgörülü ve nezaketli olduklarını, onları çok memnun edecek şekilde misafirperverlik gösterdiklerini aktarmıştır (Müderrişoğlu, s. 393, 2018).

Bu etkinlikler sırasında sıkça Eflaklı ve Yahudi müzisyenlerle karşılaşıldığını belirten Pardoe, bu müzisyenlerin performanslarını sıra dışı ve dikkat çekici bulduğunu söylemiştir. Başlarını arkaya atarak, ağızlarını açarak ve gözlerini sabitleyerek tek bir nota üzerinde durmaları ve ardından hızlı ve enerjik bir şekilde söylenen bütün bir cümleyi takip etmeleri oldukça olağandışı bir yetenektir. Bu doğulu ozanlar, etraflarını saran peçeli güzellerin hayranlığı konusunda rakiplerinden geri kalmazlar. Festival alanında hokkabazlar, doğaçlamacılar, hikâye anlatıcıları ve Bulgar dansçılar da bulunmaktadır ve izleyicileri eğlendirmek için çaba harcarlar. Ancak, en popüler olanlar

¹³² Tatlı Sularda Müzisyenler ve Tenezzühteki Kadınlar

genellikle müzisyenlerdir ve tanınmış yeteneğe sahip olan bir müzisyen, Asya Tatlı Suları'nda oldukça karlı bir gün geçirmeyi nadiren başaramaz (Pardoe, s. 56, 1838).

Onların ozanlıkları hiç de tatlı değildir; uyumsuzluklarını fark etmek için ne bilimin kulağına ne de saçmalıklarına gülümsemek için şairin zevkine ihtiyaç vardır; ve yine de onları gülümsemeyle karşılamamak imkansızdır, çünkü bilirsiniz ki neşe ve kahkaha onların trenindedir: birinin kalpağı ve diğerinin sarığı, aynı şekilde kurnaz ve meşgul bir beyni örter. Bir şarkıda ne çok şey anlatılabilir ya da bir dörtlükte ne çok şey ima edilebilir! Etraflarındaki gruba bakın! Başhemşire orada, dikkatli ve uyanık, kendi gençlik yıllarını ve o zamanlar etrafını saran kötülükleri hatırlıyor; ama yine de gezgin şairlerin "kurnaz ozanlığı" tarafından kandırılıp, hazır zekalarının ve basit görüşlerinin çekiciliği dışında her şeyi geçici olarak unutuyorlar... Ozanlar, şarkılarının konusunun çekiciliğine pek az şey katabilen yavaş, çekingen, tekdüze bir tonda pek çok vahşi efsane anlatıyorlar; arada bir gıcırdayan tefin tıngırtısı, gümüş arpacıklarının hızlı tıkırtısı ve her zamanki eşlikçileri olan küçük Arap davullarının çıkardığı içi boş ses, tek başına ezberden okumanın sıkıcılığını hafifletmeye yarıyor. Bununla birlikte, söyledikleri şarkılar hoş olsa gerek; çünkü güzel dinleyicilerinin çoğu alçak nefesli "Maşallahlar!" ve "Acayıpler!" ile alkışlar ve en ufak bir bıkkınlık belirtisi göstermeden saatlerce bıkmadan usanmadan onları dinliyorlar (Pardoe, s. 56, 1838).

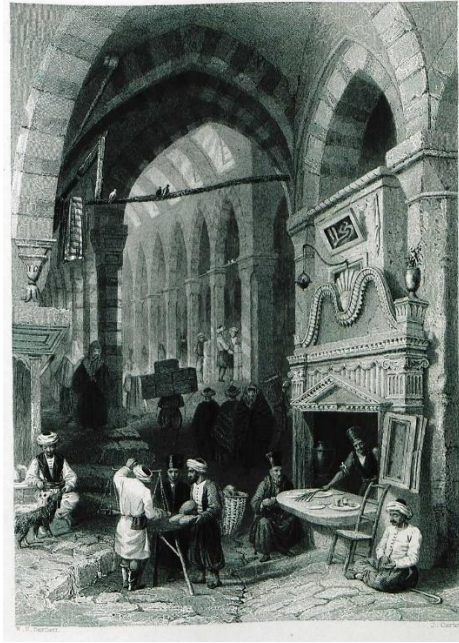


Görsel 3. 120. G.K. Richardson, W.H. Bartlett'ten sonra, "The Port of Constantinople", 19x26 cm, Gravür, 1838¹³³

İlk kadın seyyahlardan biri olan Pardoe, Esiner'e göre (s. 447, 2018) Türk toplumunun ev içi davranışları hakkında yazan önceki seyyahları, anlattıklarının ikinci ya da üçüncü elden bilgilere, sınırsız hayal güçlerine ve egzotik fantezilere dayandığını vurgulayarak okuyucularını yanlış bilgilendirmekle ya da yanıltmakla suçlamış ve kınamıştır. Pardoe 'Sultanlar Şehri...' adlı eserinde şöyle demektedir:

¹³³ İstanbul Limanı

Tomar tomar kâğıtları kaplayan ve pek çok yanlış kanaati yayan izlenimleri ve önyargıları yıkacak kadar güçlü bir kalemi kavrayabilecek kadın parmakları yoktur. Ama yine de, masaldaki fare gibi, aslanı hapseden ağlardan birkaçını koparmayı başarabilirim; Doğu'daki ikametim sırasında özel bir konuma sahip olduğum ve yerlilere göre Türkiye'de zamanlarını "bilmeden ve tanınmadan" geçiren gezginlerin genelinden esirgenen avantajlardan ve fırsatlardan yararlandığım için, benden öncekilerin bazılarının hatalarını çürütme ve kendi deneyimlerime göre gerçekleri ortaya koymanın yanı sıra fikirler ileri sürme girişiminin bana küstahlık suçlamasını getirmeyeceğine inanıyorum.



Görsel 3. 121. J. Carter, W.H. Bartlett'ten sonra, "Kaïmac shop in the tchartchi", 18x12 cm, Gravür, 1838¹³⁴

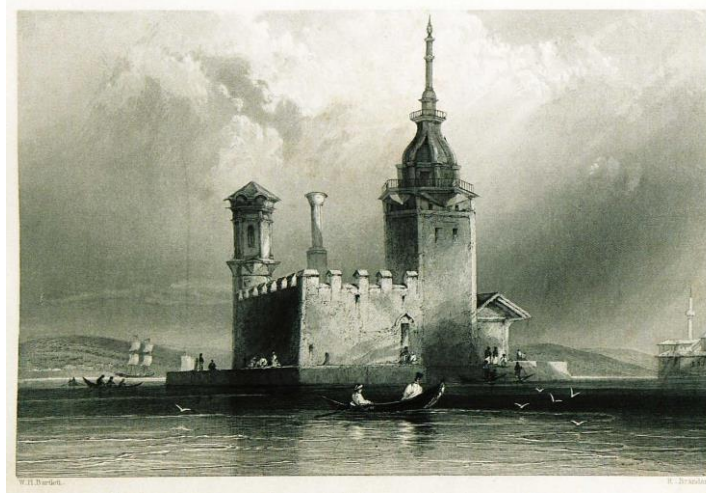
Pardoe, Avrupalıların Osmanlı topraklarında uzun süre ikamet etmelerini Osmanlı hükümet sistemi, politikası, ekonomisi, kültürü ve ahlaki etiği vb. konulardaki cehaletlerine bağlamıştır. Onlar bu konularda sadece kaba bilgilere sahiptiler ve daha derine bakmayı başaramamışlardır. Bu nedenle Avrupalı zihin, Doğu'nun gizemi, mistisizmi ve ihtişamına dair fikirlerle dolup taşmış ve bu perspektifte şu gerçekleri savunmuştur:

İsteksizlikten midir bilmem ama şu anda Türkiye'de yaşayan Avrupalıların, sanki kendi ülkelerinden hiç ayrılmamışlar gibi, ekonomi politiği, hükümet sistemi ve ahlaki değerleriyle ilgili her şeyden bihaber oldukları ve buna rağmen on beş ya da yirmi yıldır orada ikamet

¹³⁴ Kapalıçarşı'da Bir Kaymak Dükkanı

ettikleri kesin. Eğer onları bu konuda konuşmaya ikna etmeyi başırırsanız, hiçbir zaman sadece dışsal etkilerin cansız ve kaba ayrıntılarının ötesine geçemezler. Kendilerini daha derine inmeye zorlamamışlardır; ve şunu da eklemek gereksiz olabilir: Büyükelçiliklerde Doğu politikasının büyük sorunu, küçük komiteler dışında asla tartışılmaz. Yerli evlerine girmenin ve yerli ailelerle yakınlaşmanın Avrupalılar için sadece son derece zor değil, çoğu durumda imkansız olduğu da kanıtlanmış bir gerçektir; ve Şehrazat'ın gibi, Doğu ile ilgili her anlatıda *ab ovo usque ad mala* cinler ve büyücüler yaratan masal dokusunun nedeni budur. Avrupalı zihin Doğu'nun gizemi, mistisizmi ve ihtişamıyla ilgili fikirlerle öylesine dolmuştur ve inancını turistlerin mucizelerine ve mecazlarına öylesine bağlamıştır ki, eski çağrışımlarını isteyerek bir kenara bırakıp kendini kandırılmamış hissedip hissetmeyeceğinden şüphe etmek gerekir (Esiner, s. 447, 2018).

İngiliz seyyah, birçok gözlemci seyyah tarafından sıklıkla gözden kaçırılan ve ihmal edilen Türk kültürüyle ilgili bazı gerçeklere işaret etmek istemiştir. Başka bir deyişle, genel resmin tersine, yani Osmanlı dünyasında büyük suçların olmaması, alt tabakanın çekişmeli ve hatta gururlu duyguları ya da üst tabakada mevcut her türlü kibir ve kendini beğenmişliğin aslında gerçeği yansıtmadığı gibi hususlara dikkat çekmeye çalışmış, Osmanlı başkentini ve görgü kurallarını Avrupalıların şehirleri ve görgü kurallarıyla karşılaştırarak tanımlamıştır (Esiner, s. 447, 2018).



Görsel 3. 122. R. Brandard, W.H. Bartlett'ten sonra, "The Guz Couli, of Maiden's Tower", 12x18 cm, Gravür, 1838¹³⁵

Avrupa'da, Oryantalist literatürün sınırlarını aşmaya ve yeni bir bakış açısı ve/veya yeni bir söylem inşa etmeye çalışan yeni bir seyyah profili ortaya çıktığından

¹³⁵ Kız Kulesi

bahseden Esiner (s.450, 2018) önceki seyyahların anlatılarını dikkate alarak seyahat yazımında yaşanan dönüşümün, özellikle 19. yüzyılın ortalarında Avrupa'daki birçok kadın seyyahta görüldüğünü belirtir. Julia Pardoe da bunlardan biridir ve şu ifadelerde bulunmuştur:

Birden fazla bayan okuyucunun, içeriğinin ne kadar gerçekçi olduğunu fark ettiğinde, kitabımı pişmanlık duymadan bırakacağının oldukça farkındayım. 'Doğulu' terimi Avrupalı kulaklar için romantizmin yoğunluğunu ima eder ve ben kendimi aynı duygudan kurtarana kadar Doğu'da uzun süre kaldım. Bu yanılsamayı sürdürmek benim için kolay olurdu, çünkü Doğulu alışkanlıklar, bakan kişi olayların yüzeyine bakmakla yetindiğinde, aldatmacaya büyük ölçüde katkıda bulunur; ama vicdanlı bir tarihçi için bu yeterli değildir; ve sonuç olarak, eğlendirilmekten çok eğitilmeye çalıştım ve gerçek olanı eğlendirici olana tercih ettim.

Yine de Pardoe tek bir açıdan farklıdır: Doğu hala son derece farklıdır ve bu nedenle Batı'nın müdahalesine ya da "kurtarılmasına" ihtiyaç duymaktadır.

Esiner'e göre (s. 450, 2018) Pardoe, erkek seyyahlara karşı yönelttiği tüm eleştirilerine rağmen bu seyyahlara benzer özellikler gösterir. Yazılarında Avrupa hala üstün, daha gelişmiş ve hatta medenidir; başka bir deyişle "medeni Batı" ve "beyaz adamın yükü" olarak Doğu fikri onun bilinçaltına hakimdir. Örneğin, kendi ifadesiyle, "Türkiye'de her şeyi Avrupa'da alıştığımndan ne kadar aşağı bulmalıyım" ya da "o yıllar geçmeden Türkiye'nin kaderi ne olabilir? Bu soruyu İngiltere çözmelidir" gibi ifadelerde bulunmuştur.



Görsel 3. 123. H. Griffiths, W.H. Bartlett'ten sonra, "Coffee kiosk, on the port", 12x18 cm, Gravür, 1838¹³⁶

¹³⁶ Limanda Köşk Kahvesi

Doğu'ya ilişkin klişeleri ve önyargıları yıkmaya çalışan İngiliz kadın seyyahın eserlerinde Osmanlı dünyasına da yer verdiği bir gerçektir. Aslında Batı kültürüne yönelik tüm eleştirilerine rağmen Batı onun zihninde hâlâ üstündür. Ancak Oryantalist bakışın etkisi altında kalsa da Oryantalist edebiyatta yeni bir bakış açısı ve söylem inşa etmeyi amaçladığını da belirtmek gerekir (Esiner, s.450, 2018).

Kitaptaki görsellerin mimarı William Henry Bartlett'e ayrı bir parantez açan Çetin (s. 101, 2021) sanatçıya ait gravürlerin muhteşem edebiyat sahneleri gibi görüldüğünü belirtmiş, eserlerin inanılmaz derecede ayrıntılı ve üst kaliteye sahip olduğunu vurgulamıştır. Kitapta İstanbul'un farklı, ilginç ve en uzak köşeleri Bartlett tarafından tanıtılmış, fantastik bir düzenlemeye sahip olan bu sahneler, o yıllarda İstanbul'un yazıtlarının çizilmediği, edinim dünyasının iyi sanat eserleri olarak değerli ve yeni kabul edilmiştir.

Yine Çetin'e göre (s. 102, 2021) ilk olarak 1838 yılında dağıtılan ve Kırım Savaşı sırasında önemli ölçüde çoğaltılan bu kitap, Konstantinopolis'le ilgili olarak dağıtılan en ünlü yazılı kitaplardan biridir:

Bayan Julia Pardoe'nun, belgelediği gravür ressamı Bartlett ile birlikte Konstantinopolis'e yaptığı bir ziyaret sırasında oluşturduğu bu eser, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında İngilizler tarafından yaratılan "gravürlü kitap" geleneğinin en önde gelen örneklerinden biridir. Dahası, Bartlett'in çizimlerinden görülebilen, Konstantinopolis'in kronikleşmiş yapılarını, çevresel faktörlerini ve şehir yaşamına dair ilgi çekici noktaları kendine özgü yapısıyla betimleyen, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı ve Türk dünyasına ışık tutan bir isim olabilir. Julia Pardoe'nun eserlerindeki bu gravürlerin önemi, on dokuzuncu yüzyıl Konstantinopolis'inin ve dolayısıyla Boğaziçi'nin varlığına ilişkin önemli bilgiler içermesine bağlıdır.

SONUÇ

Oryantalist sanatçıların işlediği Osmanlı gravürleri dönemsel olarak değişim göstermekle birlikte gravürleri ele alan sanatçılar kendi üsluplarıyla bağlantılı olarak dönem farkı gözetmeksizin eserleri farklı şekillerde yorumlayabilmiştir. Baskıresimler bu doğrultuda çeşitli dönemlerde çeşitli konular üzerinden şekillenerek plakalara aktarılmıştır. Daha çok seyahatnameler aracılığıyla aktarılan bu eserler arasında kent panoramaları, manzaralar, gündelik hayata dair tasvirler, gelenek ve görenekler, toplumsal sınıflar, harem, hamam, kahvehaneler, çarşı, köle pazarı gibi birçok farklı tema bulunmaktadır. Bu konuların ele alınış biçimi seyyahın ya da çeşitli gerekçelerle Osmanlı'ya seyahat eden kişilerin (sanatçı, antikacı, topograf v.d.) gözlemlerine ya da anlattığı hikayelere dayanarak veya daha önce resmedilen eserler referans alınarak oluşturulmuştur.

Sanatçı ya da seyyahların tasvirleri tam anlamıyla objektif olmamıştır. Burada bir kasıttan bahsetmek doğru olmasa da ele alınan kaynaklar vasıtası ile Doğu'ya ve özelde Osmanlı'ya karşı çeşitli dönemlerde büyük bir merak olduğu ve bu merak doğrultusunda Oryantal olan üzerine bir pazar oluştuğu ve bazı sanatçıların bu pazarda bir kar edebilmek amacı ile bu işe giriştiği söylenebilir. Bu doğrultuda tezde yer verilmeyen Guer gibi oryantalist sanatçılar Osmanlı topraklarına hiç gitmeden eser oluşturabilmiştir. Tezde yer verilen Motraye gibi sanatçılar ise verilerin büyük bir kısmını öncüllerinden alarak birer kaynak oluşturmuştur. Burada metinlerin verdiği bilgilerin yanında gravürlerdeki benzerliklerde dikkat çekicidir. Hogarth'ın resmettiği gravürlerde örn; *Semazenler* eserinde dönen dervişlerin bazıları olduğu gibi *Recueil*'den kopyalanmıştır. Dolayısı ile burada gerçeği aramak ya da araştırmak gibi bir gaileden ziyade hazır olanı çeşitli makyajlarla tekrar sunmanın örneklerinden bahsedilebilir.

Doğudaki toplumsal figürlerin abartılı ve önyargılı şekilde tasvir edildiği birçok örnek görülmüştür. Genellikle basılı eserler aracılığıyla yayılan bu yanlış ve haksız tasvirler Osmanlıların gerçek gelenek ve alışkanlıklarını yansıtmamaktadır. Özellikle bazı eserlerde Türk toplumuna yönelik yapılan göndermeler, eseri ele alan seyyah ya da sanatçının taraflı görüşleriyle sınırlı kalmıştır. Bu gravürler aracılığıyla oluşturulan eserler genellikle Batı'ya özgü bir algı oluşturarak Doğu'nun gerçek kimliğini gölgelemiştir. Bu, Batı'nın çeşitli tekrarlarla yaptığı bir eylemdir ve Saidyen tutumun bu örnekler baz alındığında çeşitli noktalarda doğruluğundan bahsedilebilir. Oryantalizm'in

buradan çıkışla sistemli bir şekilde olmasa da zaman zaman kendisini tekrar ettiği vurgulanmalıdır.

Bunun dışında Doğu'daki insan tiplerini ve gündelik, sosyal veya özel hayatı detaylı ve özenli bir şekilde ele alan bazı sanatçı ve seyyahlar, bölgenin kültürünü ve yaşam tarzını daha derinlemesine anlatarak, Osmanlı toplumunun zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılar, Doğu'nun geleneklerini, adetlerini, ritüellerini ve günlük yaşamını incelerken, izleyiciye farklı bir bakış açısı sunarak, Doğu kültürüne ve insanına daha yakından bakma fırsatı vermişlerdir. Örneğin Pardoe gibi seyyahlar kendi öncüllerini oluşturulan metinler ve tasvirler hususunda eleştirmiş ve yaklaşımların gerçekçi olmadıklarını savunmuşlardır. Bu isimler var olan kaynakları baz alarak tekrar etmek yerine gözlemlerini detaylandırarak daha çok anlamaya yönelik bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Önceki kaynaklara yöneltilen bu eleştirel tutum şüphesiz önemlidir. Pardoe eserinde yer yer toplumda mevcut olan ve batılılar tarafından olumsuz sayılabilecek anlayışları çeşitli verilere dayandırdığı yorumlarıyla çürütür. Köle pazarı hakkındaki yorumları bunlardan bir tanesidir (bkz. s. 217).

Buradan yola çıkarak gravürlerin ele alınış biçimi hakkında iki farklı görüşün etkili olduğu söylenebilir. Bunlardan olumsuz olarak değerlendirilebilecek başlıklar altında abartılı, ön yargılı ve tekrara dayalı örnekler verilebilir. Kimi yazarlar belirli bölgeleri, toplulukları ya da eserleri idealize ettikleri düzen için olumsuzlamakta bir beis görmemişlerdir. Bu olumsuz bakma şeklinin altında etkili olan araçlardan biri ise kıyaslama olmuştur. Eseri ele alan yazar ve bunun sonucunda oluşturulan baskılar bu ideale duyulan özleme hizmet etmiş ve kıyaslamanın birer aracı haline gelebilmişlerdir. Kıyaslamalara; milliyetçi özelemler doğrultusunda kötülen Doğu, Doğu'nun Batı'dan daha az medeni olduğu tezi, İslam'ın ya da Türklerin sahip olduğu ilkelikten dolayı bu coğrafyayı hak etmedikleri gibi argümanlar örnek olarak verilebilir. Bu argümanların temelinde farklılık vurgusundan ziyade gerilik, ilkelik ya da barbarlık gibi ifadelerle Osmanlı çatısı altındaki çeşitli bölge veya toplumları eleştirerek öne sürdüğü argümanı meşrulaştıran bir anlayış mevcuttur.

Diğer taraftan bir grup seyyah ve sanatçı daha önce basılarak birer kaynak haline gelmiş olumsuz sayılabilecek örnekleri çürütürken gerçeği anlamaya ve aktarmaya yönelik bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Baskılar bu doğrultuda verilen metinle uyumlu olarak birer tarihi belge niteliği işlevi görmüştür. Daha titiz ve özenli bir yaklaşım biçimi içeren bu eserler, olumsuz eleştiriler içeren önceki kaynakları, yapılan toplum ve kent gözlemleri

doğrultusunda çürütmüşler, konuları romantik ya da egzotik bir biçimde işlemekten kaçınarak, oryantalist stereotiplere zıt nitelikte birer kaynak oluşturmuşlardır.

Bunların yanında kent kompozisyonlarının bir kısmı yerinde yapılan çizimlerden sonra eser oluşturulma aşamasında değiştirilerek yayınlanmıştır. Doğrudan gözleme dayanarak oluşturulan şehir manzaraları ise dönemin şehir yaşamını ve mimari özelliklerini detaylı bir şekilde aktarmıştır. İstanbul'un yanı sıra Anadolu ve Osmanlı'nın diğer bölgeleri çeşitli eserlerde detaylı bir şekilde ele alınmış, bu sayede, kent panoramalarının yanı sıra dönem içerisindeki mimari ve arkeolojik yapılar hakkında da önemli bilgiler elde edilmiştir. Bu eserler, hem o dönemin kent dokusunu koruma açısından önemli belgelerdir hem de Osmanlı şehir karakterinin doğru bir şekilde yansıtılmasına yardımcı olmaktadır.

Baskiresimler 15. yy'dan sonra sanatçılar tarafından daha çok estetik birer ifade biçimi olarak kullanılmaya başlanmış ve kitaplar içerisindeki yerini almıştır. Eserler içerisinde genel olarak tek bir teknik üzerinden ele alınan görseller yer edindiği kitap için bir devamlılık oluşturmuştur. Gravürler genel olarak seyyah ya da sanatçıların Batı'ya döndükten sonra kurdukları ya da mevcut olan atölyelerde kazınarak basılmış fakat bazı isimlerin örneğin Vanmour için İstanbul'da bulunduğu süre zarfında bir atölye kurup işlettiği olasılığından bahsedilmiştir. Eserler seyahat boyunca sanatçının ya da seyyahın bizzat kendi tarafından oluşturulabildiği gibi seyyahlara eşlik eden sanatçılar tarafından da oluşturulabilmektedir. Yabancı kaynakların bir kısmında bu süreç eser künyelerinde detaylı bir şekilde verilmiştir. Örneğin; eseri Osmanlı'da çizen sanatçı *Luigi Mayer*'den sonra gravürü kazıyan *William Watts* ise bu kaynaklarda *William Watts, Luigi Mayer'den sonra* şeklinde verilmiştir. Künyesi bu şekilde olan gravürler tez içerisinde olduğu gibi aktarılmaya çalışılmıştır.

Görsel bir iletişim aracı olarak gravürlerin Osmanlı'nın Batı'daki algılanışı üzerindeki rolü büyük olmuş özellikle baskıların çoğaltılabilmesi tasvirlerin geniş kitlelere ulaşılabilmesine olanak sağlamıştır. Burada baskıların (bazıları litografi ya da ağaç baskı olsa da genel olarak gravürler) önemi büyüktür çünkü toplum bu gravürler vasıtası ile bir Osmanlı imajı oluşturmuştur. Osmanlı kültürünü Batı dünyasına tanıtan ve aktaran önemli bir araç olarak gravürler, Batı toplumlarının Osmanlı hakkında daha fazla bilgi sahibi olmalarını sağlamıştır. Bu sayede Osmanlı'nın (bazen olumsuz yönde olsa da) Batı'da tanınması ve anlaşılması kolaylaşmış, baskiresimler bilginin aktarılmasına katkıda bulunmuştur.

KAYNAKÇA

- Ackerman, G. M. (1995). Why Some Orientalists Traveled to the East: Some Sobering Statistics. *Picturing the Middle East A Hundred Years of European Orientalism*, 1-15.
- Aktoprak, S. (2023). Jean Baptiste Vanmour'un Gözüyle Türk Ev Mimarisi ve İçindeki Yaşantı. *Palmet Dergisi*, (4), 19-30.
- Albay, N. G. (2021). Orientalist Perspective in the Letters of Lady Mary Montagu and Kelemen Mikes. *World*, 8(2).
- Ali, I. (2015). The harem fantasy in nineteenth-century Orientalist paintings. *Dialectical Anthropology*, 39, 33-46.
- Allom, T. (1839). *Constantinople and the scenery of the seven churches of Asia Minor: illustrated* (Vol. 2). Peter Jackson, late Fisher, Son, & Company.
- Altunbay, M. (2015). 16. VE 19. YÜZYILLARI ARASINDAKİ YABANCI SEYAHATNAMELERDE OSMANLI DEVLETİ'NDEKİ KADIN ALGISI. *Journal of International Social Research*, 8(41).
- Armstrong, C. D. (2016). 7: France and the Enlightenment Mediterranean. In *The Routledge Handbook of Archaeology and Globalization* (pp. 711-728). Routledge.
- Arnold, D. (2012). *A companion to Renaissance and Baroque art*. John Wiley & Sons.
- Artan, T. (2011). Forms and Forums of Expression: Istanbul and beyond, 1600–1800. In *The Ottoman World* (pp. 378-406). Routledge.
- Ashcroft, B., & Ahluwalia, P. (2008). *Edward said*. Routledge.
- Assunção, N. M. R. G. D., & Paschoal, N. I. C. (2021). Orientalism in motion: representations of “belly dance” in paintings and travel literature (19th century). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 12.
- Avcioğlu, N. (2014). *Turquerie Ve Temsil Politikası 1728-1876*. Koç Üniversitesi.
- Avcioğlu, N., & Flood, F. B. (2010). Introduction: Globalizing cultures: Art and mobility in the eighteenth century. *Ars Orientalis*, 39, 7-38.
- Aydın, M. (2024). 18 ve 19. Yüzyıllarda İngilizce Kaleme Alınan Seyahatname ve Gravürlerinde Karadeniz Bölgesi Şehir Mimarisi. Serüven Yayınevi.
- Bahadıroğlu, Y. (2011). *Osmanlı Demokrasısından Türkiye Cumhuriyetine*. Nesil Basım Yayın Gıda Ticaret ve Sanayi A. Ş.

- Baratta, L. (2013). Embassy to Constantinople: the Image of the Orient and the Deconstruction of the Canon in Lady Mary Wortley Montagu's Turkish Letters. In *Storia, Identità e Canoni Letterari* (pp. 19-36). Firenze University Press.
- Bawer, B. (2002). Edward W. Said, Intellectual. *The Hudson Review*, 54(4), 620-634.
- Beckman, G. (2016). Review of D. Fortenberry, ed., *Souvenirs and New Ideas: Travel and Collecting in Egypt and the Near East* (Oxford, 2013).
- Behdad, A. (1994). Orientalism after Orientalism. *L'esprit Créateur*, 34(2), 3-11.
- Benjamin, R. (2003). *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. Univ of California Press.
- Benlahcene, B. (2021). Orientalism as a cultural root of western islamophobia. *Journal of Islamic Thought and Civilization*, 11(2), 69-86
- Berkes, N. (1998). *The development of secularism in Turkey*. Routledge.
- Bevilacqua, A., & Pfeifer, H. (2013). TURQUERIE: CULTURE IN MOTION, 1650–1750. *Past & Present*, 221, 75–118.
- Beydilli, K. (1984). Ignatius Mouradgea D'ohsson (Muradcan Tosunyan). *Tarih Dergisi*, (34), 247-314.
- Birnbaum, M. D. (2006). Renaissance Orientalism. *Harvard Ukrainian Studies*, 28(1/4), 379–389.
- Bisaha, N. (2006). *Creating east and west: Renaissance humanists and the ottoman turks*. University of Pennsylvania Press.
- Biswas, S. (2006). Imagining the nature of the Orient: Some contradictions behind colonial forest policies in India. *Reorienting Orientalism*, 203-227.
- Blandford, C. Politics: The dichotomy of religious and geographic clashes between the Ottomans and the Western.
- Blanks, D. R., & Frassetto, M. (Eds.). (1999). *Western views of Islam in medieval and early modern Europe: perception of other* (p. 169). New York, NY: St. Martin's Press.
- Boer, I. E. (2003). Reading Melling's Voyage pittoresque de Constantinople. Topography and Control.
- Born, A. (2014). The Mœurs et Fachons de faire des Turcs. Süleyman and Charles V: Iconographic Discourse, Enhancement of Power and Magnificence or Two Faces of the Same Coin? The Habsburgs and Their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism, Eds. H. Karner, I. Ciulisová,

- K. De Jonge & B. García García (Palatium e-Publications, Vol. 1 Series Editors: K. De Jonge & P. Martens), 2014, p. 283-302.
- Born, A. (2018). Pieter Coecke van Aelst as Traveller and Designer. Italy and the New Rome: Kostantiniyye. *Revue Belge d'Archéologie Et d'Histoire De l'Art*, Pp. 89-141.
- Bowen, K. L. (2003). Illustrating books with engravings: Plantin's working practices revealed. *Print Quarterly*, 20(1), 3-34.
- Box, L. (2014) "The market for woodcuts in the 16th century: Albrecht Durer's 'Life of the Virgin'." *University of Melbourne Collections*, pp. 36-41.
- Bozdogan, Sibel. "Orientalism and Architectural Culture." *Social Scientist* 14, no. 7 (1986): 46–58.
- Brafman, D. (2009). Facing East: The Western View of Islam in Nicolas de Nicolay's "Travels in Turkey". *Getty Research Journal*, (1), 153-160.
- Brummett, P. (2019). Caravans and Voyages, Story and Song: Entertaining the Traveler in/to Ottoman Space. In *Entertainment Among the Ottomans* (pp. 43-61). Brill.
- Brummett, P. (2019). Visualizing Ottoman Space: Choiseul-Gouffier and the Passage through Anatolia, 1776. In *Ottoman War and Peace* (pp. 193-207). Brill.
- Bryce, D. (2013). The Absence of Ottoman, Islamic Europe in Edward W. Said's Orientalism. *Theory, Culture & Society*, 30(1), 99-121.
- Bull, D. (2003). Ressam ve Sanatı. *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour*, 25-39.
- Bulut, Y. (2002). Oryantalizmin tarihsel gelişimi üzerine bazı değerlendirmeler. *Marife*, 2(3), 13-38.
- Bulut, Y. (2002). *Oryantalizmin eleştirel kısa tarihi üzerine*. Yöneliş.
- Bulut, Y. (2004). *Oryantalizmin kısa tarihi*. Küre Yayınları.
- Bulut, Y. (2009). Oryantalizm, Seyyahlar ve Batı'nın Doğu İmgesi. *Din ve Hayat*, 2, 65-69.
- Calvi, G. (2017). Translating Imperial Practices, Knowledge, and Taste Across the Mediterranean: Giulio Ferrario and Ignatius Mouradzea d'Ohsson. In *Women, Consumption, and the Circulation of Ideas in South-Eastern Europe, 17th-19th Centuries* (pp. 12-46). Brill.
- Campbell, T. P. (2002). *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*. Metropolitan Museum of Art.

- Cartledge, P. (1993). *The Greeks: A portrait of self and others*. OUP Oxford.
- Ciloşoğlu, M., & Elmas, H. (2019). Lale Devri'nde (1718-1730) Jean Baptiste Van Mour'un Tablolarındaki Erkek Giyimlerinin İncelenmesi. *İdil*, 64, 1757-1766.
- Cizakca, D. Long Nights in Coffeehouses: The Effects of Place on Ottoman Storytellers. *University of Glasgow*. [Online.] Available at: [www. inter-disciplinary. net/wp-content/uploads/2011/08/cizakcasppaper. pdf](http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/cizakcasppaper.pdf) (accessed: 26 December 2014).
- Clarke, John James. *Oriental enlightenment: The encounter between Asian and Western thought*. Routledge, 2002.
- Clifford, James. *History and Theory* 19, no. 2 (1980): 204–23.
- Colding Smith, C. (2014). Images of Islam, 1453-1600. *London: Pickering & Chatto*.
- Collingwood, W. (1925). *Early English Ornament; the sources, development, and relation to foreign styles of pre-Norman ornamental art in England*. By J. Brøndsted, D.Phil.: With a preface by Reginald A. Smith, F.S.A. Translated from the Danish manuscript by Albany F. Major, O.B.E., F.S.A. 10½ × 7¼; pp. 353. London: Hachette; Copenhagen: Levin & Munksgaard. 1924. 21s. *The Antiquaries Journal*, 5(3), 294-295.
- Confino, Michael. Review of *Re-Inventing the Enlightenment: Western Images of Eastern Realities in the Eighteenth Century*, by Larry Wolff. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes* 36, no. 3/4 (1994): 505–22.
- Coomaraswamy, A. (1919). The Significance of Oriental Art. *The Art Bulletin*, 2(1), 17–22.
- Coşkun, Zeki. "Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler." *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3.2 (2019): 215-247.
- Counterpoints , 2012, Vol. 417, PEDAGOGY of the Other: Edward Said, Postcolonial Theory, and Strategies for Critique (2012), pp. 23-39
- Craig, J. D. (1924). The Interpretation of Aeschylus' Persae. *The Classical Review*, 38(5/6), 98–101.
- ÇELİK, D., & GÜZEL, E. (2021). Eugène Flandin'ün Gravürlerinde İslam Dini Mimarisi. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 95-110.
- Çetin, U. (2021). An Englishman William Henry Bartlett from 19th Century Istanbul Painters. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (67), 92-102.

- Çoban, İ., & Sert, N. (2018). Batılıların yazdığı seyahatnamelerdeki gravürlere yansıyan şekliyle Anadolu geleneksel mimarisi. *İdil Dergisi*, 7(52), 1531-1538.
- Çoruk, Ali Şükrü. "Oryantalizm üzerine notlar." *Sosyal Bilimler Dergisi* 9.2 (2007): 193-204.
- de Tournefort, J. P. (2005). *Tournefort seyahatnamesi* (Vol. 6). Kitap Yayınevi Ltd.
- DelPlato, J. (2002). *Multiple wives, multiple pleasures: representing the harem, 1800-1875*. Fairleigh Dickinson Univ Press.
- Denny, Walter B. "Orientalism in European art." *The Muslim World* 73.3-4 (1983): 262-277.
- Dicken, M. (2020). *Access to History: The Crusades 1071–1204*. Hodder Education.
- Diğler, M. & Soylu, R. (2022). Batı resim sanatında oryantalizm akımı üzerine bir araştırma. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(81), 372-388.
- Diken, B., & Tuncer, E. (2019). From Melling's Harem to Eviner's Harem: Displacement as Parrhesia. *Third Text*, 33(6), 671-686.
- d'Ohsson, I. M. (1972). *18. yüzyıl Türkiye'sinde örf ve âdetler*. Kervan kitapçılık AS.
- Drijvers, J. W. (2010). Cornelis de Bruijn (1652-1727) ve Persepolis'in Yeniden Keşfi. *Toplumsal Tarih*, 199, 34-41.
- Dumont, J. (1696). *A new voyage to the Levant: containing an account of the most remarkable curiosities in Germany, France, Italy, Malta, and Turkey; with historical observations relating to the present and ancient state of those countries. By the Sieur du Mont. Done into English; and adorn'd with figures*. The second edition. London: printed by T.H. for M. Gillyflower, in Westminster-Hall; T. Goodwin, at the Queen's-Head, and M. Wotton, at the Three Daggers in Fleetstreet; J. Walthoe, under the Cloisters in the Middle-Temple; and R. Parker, at the Unicorn under the Royal Exchange.
- Durukan, K. (2004). *Doğu-Batı İkilemine Dört Bakış: Montesquieu, Fanon, Galeano, Said*. Türkiye İş Bankası.
- Emiroğlu, B. (2021) Söylemsel Bir İnşa Olarak Oryantalizm. *Ankara: Araştırma Yayınları*, 1.
- Esiner, A. E. (2018). The Turks In The Eyes Of A British Woman Traveler In 19th Century, *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü I. Uluslararası Türk Kültürü ve Tarihi Sempozyumu*, s. 445- 52, İstanbul.

- Figueira, D. (2016). Reading Greece: Travel Narratives, Aesthetic Sensibilities, and the Aiginetan Marbles. In A. Powell & K. Meidani (Eds.), *"The Eyesore of Aigina": Anti-Athenian Attitudes across the Greek, Hellenistic and Roman Worlds* (pp. 223–250). Classical Press of Wales
- Findley, C. V. (1998). MOURADGEA D'OHSSON (1740-1807): Liminality and Cosmopolitanism in the Author of the "Tableau Général de L'empire Othoman." *Turkish Studies Association Bulletin*, 22(1), 21–35.
- Fiona Barnard, Luigi Mayer, Views in Egypt, 1801. *Special Collections featured item for June 2006*, University of Reading (2007)
- Firges, P. (2016). *French Revolutionaries in the Ottoman Empire: Diplomacy, Political Culture, and the Limiting of Universal Revolution, 1792-1798*. Oxford University Press.
- Fittschen, M. (2021). Carter Vaughn Findley, *Enlightening Europe on Islam and the Ottomans: Mouradgea d'Ohsson and his Masterpiece*, Brill, Leiden/Boston
- Flandin, E. N., & Ilıcak, M. (1853). *L'orient. (No Title)*.
- Fraser, E. (2010). "Dressing Turks in the French manner": Mouradgea d'Ohsson's Panorama of the Ottoman Empire.
- Frieder, Braden. *Chivalry and the perfect prince: tournaments, art, and armor at the Spanish Habsburg court*. Penn State Press, 2008.
- Friedländer, M. J. (1917). Pieter Coecke van Alost. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 38, 73-94.
- Ganguly, K. (2015). Roundtable: Revisiting Edward Said's Orientalism. *History of the Present*, 5(1), 65-82.
- Germaner, S., & İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Goodrich, S. (2020). The Customs and Fashions of the Turks: Historiographical Trends and a Possible Hypothesis Based on Historical Context. *Footnotes: A Journal of History*, 4, 5-24.
- Gopin, S. A. (1994). *Jean-Baptiste Vanmour, a painter of turqueries*. Rutgers The State University of New Jersey, School of Graduate Studies.
- Grierson, R. (2012). A Proper Cutt: William Hogarth," Motraye's Travels", and the Dervishes who Serve God on their Tiptoes. *Mawlana Rumi Review*, 3, 95-119.

- Grodecki, C. (1974). LE GRAVEUR LYON D'AVENT, ILLUSTRATEUR DE NICOLAS DE NICOLAY. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 36(2), 347–351.
- Güran, M. A., & Abali, A. Z. (2011). Melchior Lorichs' in İstanbul Panoramasındaki Osmanlı Kimdir? *Belleten*, 75(273), 361-372.
- Gürçağlar, A. (2004). REPRESENTATIONS OF OTTOMAN INTERPRETERS BY WESTERN PAINTERS. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 57(2), 231–242.
- Hall, E. (1989). *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*. Clarendon Press, Oxford.
- Hazbun, W. (2016). Travel to Egypt. From the Nineteenth Century to the Second World War: Thomas Cook, the Mechanization of Travel, and the Emergence of the American Era. *Red Star Line: Cruises (1894-1934)*, 124.
- Heristchi, C. (2005). The politics of dispossession, belonging, and hope: remembering Edward W. Said. *Alternatives*, 30(3), 251-273.
- Inalcık, H. (2011). Rönesans Avrupası: Türkiye'nin Batı medeniyetiyle özdeşleşme süreci. İş Bankası Yayınları.
- Inglis, D., & Robertson, R. (2006). Discovering the world: Cosmopolitanism and globality in the 'Eurasian' renaissance. In *Europe and Asia Beyond East and West* (pp. 92-106). Routledge.
- Jackall, Yuriko. "Jean Baptiste Vanmour: Valenciennes." *The Burlington Magazine* 152, no. 1283 (2010): 121–22.
- Jardine, L., & Brotton, J. (2000). *Global interests: Renaissance art between East and West*. Cornell University Press.
- Joseph Pitton de Tournefort (1656–1708). *Nature* 177, 1015 (1956).
- Kabbani, R. (1986). *Europe's myths of Orient: devise and rule*. Springer.
- Kaçmaz, E., & Döşkaya, F. Ç. (2018). Letters from and to lady mary wortley montagu. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 17(35), 23-37.
- Kahraman, M. E., & Gülaçtı, İ. E. (2015). Osmanlı Devleti Dönemi Gravürlerinde İstanbul Betimlemeleri. *Journal of International Social Research*, 8(39).
- Kalmar, I. (2013). *Early Orientalism: Imagined Islam and the notion of sublime power*. Routledge.

- Kaplanoglu, L., & Vargun, Ö. (2016). İstanbul Kent Gravürlerine Farklı Bakışlar ve Kentsel Göstergelerin Yorumu. *Sanat Dergisi*, (28), 47-76.
- Karademir, Z. (2013). Avrupalıların gözlemlerinde Osmanlı eğitimi ve bilimi (16 18. yüzyıllar). *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 34(34), 83-114.
- Kayaalp, A. (2019). Antoine Melling: Hayatı, Eserleri Ve" Voyage Pittoresque De Constantinople Et Des Rives Du Bosphore" Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies-Historical Analysis*.
- Keller, M. (2008). Nicolas de Nicolay's" Navigations" and the Domestic Politics of Travel Writing. *L'Esprit createur*, 48(1), 18-31.
- Keller, M., & Irigoyen-García, J. (Eds.). (2017). *The Dialectics of Orientalism in Early Modern Europe*. Springer.
- Kılınç, A. (2020). XV-XIX. Yüzyıllar Arası Batılı Seyyahların Gözünden Değişen Türk İmgesi, Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul ve Ayasofya. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7(3), 1842-1866.
- Knight, D. (1993). Barthes and Orientalism. *New Literary History*, 24(3), 617-633.
- Koçak, K., & Açık, H. (2023). Reading Ottoman Costumes in The Travelogues Of John Covell and Cornelis De Bruyn. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 9(19), 269-282.
- Kuran-Burçoğlu, N. (1999). The Image of the Turk in Europe from 11th to 20th Century as Represented in Literary and Visual Sources. *Marmara Üniversitesi Avrupa Araştırmaları Enstitüsü Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 7(1&2), 187-201.
- Kurt, Ş. (2022). Gerçek ile Tahayyülün Sınırlarında. Fransız Edebiyatçı, Ressam ve Arkeolog Seyyahların Dünyasından Abdülmecid Dönemi İstanbul'u (1840-1850): Gérard de Nerval, Camille Rogier, Eugène Flandin.
- Küçüköner, H. (2023). Joseph de Tournefort'un Gravürlerinde 17. ve 18. yy. Osmanlı Devleti Şehir Manzaraları. *SOCIAL SCIENCES STUDIES JOURNAL (SSSJJournal)*, 9(116), 8900-8911.
- La Monte, John L. "The Significance Of The Crusaders' States In Medieval History." *Byzantion* 15 (1940): 300-315.
- Le Bruyn, M. C. (1702). A Voyage to the Levant, or. *Travels in the Principal Parts of Asia Minor, the Islands of Scio, Rhodes, Cyprus, &c. WITH An Account of the most Considerable Cities of Egypt, Syria and the Holy Land*. London.

- Lewis, R. (2004). *Rethinking orientalism: women, travel and the Ottoman harem* (Vol. 4). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Lockman, Z. (2009). *Contending visions of the Middle East: The history and politics of Orientalism* (Vol. 3). Cambridge University Press.
- Lowe, L. (1991). *Critical Terrains: French and British Orientalisms*. NY, Cornell University Press.
- MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester University Press.
- Malcolm, N. (2019). *Useful enemies: Islam and the Ottoman Empire in Western political thought, 1450-1750*. Oxford University Press, USA.
- Mayer, L., Ainslie, R., & Watts, W. (1810). Views in the Ottoman dominions: in Europe, in Asia, and some of the Mediterranean islands, London.
- McDaniel, M. (2014). Re-Presenting the Harem: Orientalist Female Artists and the 19th Century Ottoman Empire.
- Metmari, M. E. (2018). Re-reading the Exotic Other in Orientalist Paintings. Abdelmalek Essaadi University.
- Michel, E., & Charles, V. (2012). *The Brueghels*. Parkstone International.
- Mickel Jr, E. J. (1994). Orientalist painters and writers at the crossroads of realism. *Nineteenth-century French studies*, 1-34.
- Morkoç, S. (2007). City and Self in three accounts of Istanbul: Lorichs' Panorama (1559), Le Corbusier's Travelogue (1911) and Pamuk's Memoir (2005).
- Moronvalle, J. (2012). Le Recueil Ferriol (1714) et la mode des turqueries 1: Article issu du mémoire auquel la SFEDS a décerné, en janvier 2010, son Prix 18 e siècle, ex-aequo avec le travail de Sarah Lebasch. *Dix-huitieme siecle*, (1), 425-446.
- Mortimer, M. (2005). Edward Said and Assia Djebar: a contrapuntal reading. *Research in African Literatures*, 53-67.
- Motraye, A. D. L. (2007). La Motraye Seyahatnamesi. *Nedim Demirtaş (çev.). İstanbul: İstiklal Kitabevi*.
- Müderrişoğlu, A. (2018) İngiliz Seyyah Julia Pardoe'nun Gözünden Üsküdar, *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu*, s. 371-404, İstanbul.

- Nefedova, O. (2015). *Orientalism: Cultural Orientalism and Mentality. The Orientalist Museum Presents the Exhibition "The Art of Travel: Bartholomaus Schachman"*. Silvana.
- Nefedova, Olga, and Jean-Baptiste Vanmour. "A journey into the world of the Ottomans: the art of Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)." (*No Title*) (2009).
- Noonan, F. T. (2007). *The Road to Jerusalem: Pilgrimage and Travel in the Age of Discovery*. University of Pennsylvania Press.
- Obeidat, M. (2001). Anglo–American Literary Sources on the Muslim Orient: The Roots and the Reiterations. *Journal of American studies of Turkey*, (13), 47-72.
- O'Quinn, D. (2018). *Engaging the Ottoman Empire: Vexed Mediations, 1690-1815*. University of Pennsylvania Press.
- Orenstein, N. M. (2014). Customs and Fashions of the Turks. *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, 176-183.
- Ö. E. Jorayev. & L. Kaplanoğlu. "William Henry Bartlett'in İstanbul Gravürlerinde Giyim Kuşam," *Uluslararası İstanbul Gravürleri Sempozyumu*, vol.1, İstanbul, Turkey, pp.172-182, 2016
- Ögel, S. (1964). Hollandalı bir Seyyah'ın 18. Yüzyıl Başında Doğu Kafkasya'da gördüğü Bazı Türk Eserleri. *BELLETEN*, 28(111), 439-447.
- Öntuğ, M. M., & Soysal, M. (2020). Gezinlerin Gözünden Gravürlere Yansıyan XVIII. ve XIX. Yüzyıl İstanbul Şehir Yapıları ve Günümüz Karşılaştırması. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (5), 85-112.
- Özdağ, Işık. "Oryantalizm, görsel izler ve günümüz fotoğraf sanatı." *Yedi* 9 (2013): 61-73.
- Özmen, C. Ö. (2021). Tournefort's Voyage as Scientific Inquiry into the Levant. *Architecture in Fictional Literature: Essays on Selected Works*, 258.
- Pamuk, O. (2011). *Istanbul*. Faber & Faber.
- Pardoe, J. (1838). *The beauties of the Bosphorus*. proprietors.
- Pardoe, M. J., & Şanda, B. (1997). 18. yüzyılda İstanbul. (*No Title*).
- Pouillon, F. (2002). Camille Rogier, peintre orientaliste et viveur: pièces pour un puzzle. *Archaeology & history in Lebanon*.
- Quinn, R. (2017). *An Analysis of Edward Said's Orientalism* (1st ed.). Macat Library.
- Ray, A. (2007). *Negotiating the modern: Orientalism and Indianness in the Anglophone world*. Routledge.

- Renda, G. (2003). Van Mour ve İstanbul'da Yaşam. *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour*, 41-71.
- Reyhanlı Gandjei, T. (1989). Nicolas de Nicolay'ın Türkiye Seyahatnâmesi ve Desenleri. *Erdem*, 5(14), 571-617.
- Riley-Smith, J. (Ed.). (2002). *The Oxford history of the Crusades*. Oxford University Press, USA.
- Roberts, M. (2007). *Intimate Outsiders: the harem in Ottoman and Orientalist art and travel literature*. Duke University Press.
- Rogerson, B. (2005). A Double Perspective and a Lost Rivalry: Ogier de Busbecq and Melchior Lorck in Istanbul. In *Re-Orienting the Renaissance: Cultural Exchanges with the East* (pp. 88-95). London: Palgrave Macmillan UK.
- Rosenthal, D. A. (1982). Orientalism, the Near East in French Painting, 1800-1880. (No Title).
- Rubin, A. N. (2004). Edward W. Said (1935-2003). *Arab Studies Quarterly*, 37-52.
- Rulli, S., di Genova, P. R., & della Cultura, M. 5. Visual and Textual Sources for the Image of the Turk in the West between the Sixteenth and Eighteenth Centuries: Customs and Costumes. *A Mediterranean Other*, 128.
- Rustem, U. (2019). *Ottoman Baroque: The architectural refashioning of eighteenth-century Istanbul*. Princeton University Press.
- Said, E. W. (1977). ORIENTALISM. *The Georgia Review*, 31(1), 162–206.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism* (First Vintage Books). Vintage Books.
- Said, E. W. (1985). Orientalism Reconsidered. *Cultural Critique*, 1, 89–107.
- Said, E. W. (2013). Şarkiyatçılık, çev. Berna Üler, İstanbul: Metis Yayınları.
- Schepers, T. M. G. (2021). Art and Diplomacy: Pieter Coecke van Aelst's 1533 Journey to Constantinople. In *Diplomatic Cultures at the Ottoman Court, c. 1500–1630* (pp. 85-108). Routledge.
- Schiffer, R. (1999). *Oriental panorama: British travellers in 19th century Turkey* (Vol. 33). Rodopi.
- Scott, D. (1988). The Literary Orient. *The East Imagined, Experienced, Remembered: Orientalist Nineteenth Century Painting*, National Gallery of Ireland.
- Scott, D. (2011). Kipling, the Orient, and Orientals:" Orientalism" Reoriented?. *Journal of World History*, 299-328.

- Secor, A. (1999). Orientalism, gender and class in Lady Mary Wortley Montagu's Turkish Embassy Letters: to persons of distinction, men of letters & c. *Ecumene*, 6(4), 375-398.
- Sevin, N. A. (2006). Gravürlerde Yaşayan Osmanlı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Shohat, Ella. "On The Margins of Middle Eastern Studies: Situating Said's Orientalism." *Review of Middle East Studies* 43.1 (2009): 18-24.
- Smentek, K. (2010). Looking East: Jean-Étienne Liotard, the Turkish Painter. *Ars Orientalis*, 84-112.
- Smith, C. C. (2013). 'Depicted with Extraordinary Skill': Ottoman Dress in Sixteenth-Century German Printed Costume Books. *Textile history*, 44(1), 25-50.
- Smith, C. C. (2015). *Images of Islam, 1453–1600: Turks in Germany and Central Europe*. Routledge.
- Smith, J. C. (2010). Melchior Lorck. *Renaissance Quarterly*, 63(2), 610.
- Soydaş, H. (2018). Nicolas de Nicolay'ın Seyahatnamesinde Kanuni Devri Osmanlı İmparatorluğu. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (63), 267-288.
- Spânu, A.L. (2019). Luigi Mayer, a European painter-traveller at the end of the Eighteenth Century: Eikonocity, 2019, anno IV, n. 2, 29-45
- Speake, J. (2014). *Literature of travel and exploration: an encyclopedia*. Routledge.
- St. Clair, A. (1969). A Forgotten Record of Turkish Exotica. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 27(9), 411-423.
- Starkey, J. (2019). Sources of inspiration: Jean-Baptiste Vanmour and other artist-travellers in Ottoman Lands. *Journeys erased by time*, 189-216.
- Stein, P. (1996). Amédée Van Loo's Costume turc: The French Sultana. *The art bulletin*, 78(3), 417-438.
- Stevens, M. A. (1984). Western Art and its Encounter with the Islamic World, 1798-1914. *The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East*, 15-23.
- Szabari, A. (2016). The Ambassador, the Spy, and the Deli: Self-Representation and Anti-Diplomacy in Nicolas de Nicolay's "Navigations." *MLN*, 131(4), 1002–1022.
- Szrajber, T. (1987). La Turquie by Camille Rogier. *Print Quarterly*, 4(2), 166-171.

- Tekdemir, H. (2017). Critical Approaches to Edward Said's Orientalism. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(32), 141-158.
- Tez, Z. (2015). *Avrupa'da Türk İzi: Oryantalizm ve "Turquerie"*. Hayy Kitap.
- Thomas, J. (2010). *The Universal Dictionary of Biography and Mythology: Clu-hys*. Cosimo, Inc.
- Thomasson, F. (2013). *The life of JD Åkerblad: Egyptian decipherment and orientalism in revolutionary times* (Vol. 213). Brill.
- Thornton, L. (1994). *The Orientalists: Painter-travellers, 1828-1908*. Paris: ACR Edition.
- Tolmacheva, M. (1995). The Medieval Arabic Geographers and the Beginnings of Modern Orientalism. *International Journal of Middle East Studies*, 27(2), 141–156.
- Tongo Overfield Shaw, G., & Schick, C. I. (2019). *Turquerie*.
- Topallı, E. (2010). From the 19th century up to present day the scriveners parallel to orientalist paintings: Its historical and sociological background.
- Trimingham, J. S. (1998). *The sufi orders in Islam*. Oxford University Press.
- Tromans, N. (2010). Nineteenth-century Orientalist painting. *Groniek*, (187).
- Turquerie. (1968). *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26(5), 225–239.
- Tütüncü, M., & Erdem, Ö. (Eds.). (2020). *Scenes from 16th Century Ottoman Empire: 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Manzaraları*.
- Umuñç, H. (2009). Türkiye'de Hollâandalı Bir Seyyah: Cornelis de Bruyn ve Gözlemleri. *Belleken*, 73(266), 145-164.
- Vanmour, J. B., & Ferriol, C. (1714). *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant: tirées sur les tableaux peints d'après nature, en 1707 et 1708*. (No Title).
- Varisco, D. M. (2017). *Reading Orientalism: Said and the unsaid*. University of Washington Press.
- Varlik, N. (2015). *Plague and empire in the early modern Mediterranean world*. Cambridge University Press.
- Wade, M. R. (2020). Hidden in plain sight: Melchior Lorck's emblemized adages. In *Quid est secretum?* (pp. 572-616). Brill.

- Westbrook, N., Dark, K. R., & Van Meeuwen, R. (2010). Constructing Melchior Lorichs's Panorama of Constantinople. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69(1), 62-87.
- Williams, H. (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası: Turquerie*. YKY.
- Wunder, A. (2003). Western Travelers, Eastern Antiquities, and the Image of the Turk in Early Modern Europe. *Journal of Early Modern History*, 7(1-2), 89-119.
- Yang, H. (2006). Orientalism in the Ancient World: Greek and Roman Images of the Orient from Homer to Virgil. *The Historical Journal*, 1, 115-29.
- Yavuz, H. (1999). *Modernleşme oryantalizm ve İslam*. Boyut Yayıncılık.
- Yazar, İ. U. (2022). The Influence of Orientalism in the 18th and 19th Century Opera Librettos. *Journal of Human Sciences*, 19(2), 300-310.
- Yenilir, T. (2017). İngiliz Sanatçı Thomas Allom (1804-1872) ve Osmanlı Dünyasına İlişkin Eserleri.
- Yıldız, A. (editör) (2014). *Oryantalizm: Tartışma Metinleri (içinde Andrew N. Rubin)*, Doğu Batı Yayınları
- Yurtlak, K., & Bayder, O. (2021). Mouradgea d'Ohsson ve Osmanlı Hukukunu Sunumu: Aile Hukuku Örneği. *İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi*, (38), 263-291.

TEZLER

- Allan, E. D. (2014). *The Triumph Theme and Variations in Long Renaissance Prints*. Yale University. (TEZ)
- Aslan, Z. R. Sultan II. Mahmud Döneminde Osmanlı İmparatorluğuna (Türkiye toprakları) gelen İngiliz sanatçılar (1808-1839) (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Bağış, A. İ. (1974). *The Embassy of Sir Robert Ainslie at Istanbul 1776-1794*. University of London, School of Oriental and African Studies (United Kingdom). (TEZ)
- Çelik, D. (2019). *Eugène Flandinün gravürlerinde Türkiye* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Fer, B. *19. yüzyıl İstanbul gravürlerinde gündelik hayat* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

- Önen, F. (2016). *Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılığın gelişimi ve fotoğrafın tarihsel kaynak değeri* (Master's thesis, Bursa Uludag University (Turkey)).
- Şahin, O. (2008). *Melchior Lorichs: An artist in the Ottoman Empire in the age of Süleyman the magnificent* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1:** <https://www.donga.com/en/article/all/20070602/253413/1> (Erişim Tarihi: 08. 07. 2023)
- http-2:** <https://www.britannica.com/science/Orientalism-cultural-field-of-study> (Erişim Tarihi: 08. 07. 2023)
- http-3:** <https://www.dailysabah.com/opinion/op-ed/postmodern-orientalism-how-has-west-view-of-east-changed> (Erişim Tarihi: 10. 07. 2023)
- http-4:** <https://www.britannica.com/biography/Edward-Said> (Erişim Tarihi: 10. 06. 2023)
- http-5:** <https://www.thecollector.com/orientalism-occidental-artwork/> (Erişim Tarihi: 02. 09. 2023)
- http-6:** https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt/hd_prnt.htm (Erişim Tarihi: 01.10.2023)
- http-7:** https://www.academia.edu/11846426/From_Crusader_to_Imitator_The_Image_of_the_Turk_in_16th_Century_Western_Prints_by_Courtney_Blandford (Erişim Tarihi: 03. 10. 2023)
- http-8:** <https://abtk.hu/ismerettar/ismeretterjesztes/2484-varostrom-mohacson-fakenews-es-korlatozott-hitelesseg-a-kora-ujkori-sajtokepeken> (Erişim Tarihi: 04. 10. 2023)
- http-9:** <https://www.luthercollege.edu/university/academics/impetus/winterspring-2017/table-talks/why-did-luther-want-the-quran-to-be-published/> (Erişim Tarihi: 28. 10. 2023)
- http-10:** <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v32/n10/marina-warner/a-view-of-a-view> (Erişim Tarihi: 01. 11. 2023)
- http-11:** <https://doi.org/10.2307/3258981>
- http-12:** <https://www.gdcinteriors.com/turquerie-eighteenth-century-european-fantasy/> (Erişim Tarihi: 13.12. 2023)

- http-13:** <https://sanat.oidb.net/sanat/17-18.yy-avrupa-kultur-ve-sanatinda-osmanli-tesirleri.html> (Erişim Tarihi: 16. 12. 2023)
- http-14:** <https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=93> (Erişim Tarihi: 08.01.2024)
- http-15:** <https://onlineexhibits.library.yale.edu/s/hogarth-topographies/page/travels> (Erişim Tarihi: 09.01.2024)
- http-16:** <https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=3> (Erişim Tarihi: 09.01.2024)
- http-17:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/375803> (Erişim Tarihi: 08.01.2024)
- http-18:** <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=778> (Erişim Tarihi: 09.01.2024)
- http-19:** <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/de-la-motraye-aubry> (Erişim Tarihi: 10.01.2024).
- http-20:** <https://www.wikitarih.com/osmanli-gravurleri/> (Erişim Tarihi: 15.02.2024)
- http-21:** <https://www.wikitarih.com/osmanli-gravurleri/> (Erişim Tarihi: 20.02.2024)
- http-22:** <https://eng.travelogues.gr/collection.php?view=292> (Erişim Tarihi: 25.02.2024)
- http-23:** <https://www.wikitarih.com/osmanli-gravurleri/> (Erişim Tarihi: 20.02.2024)
- http-24:** <https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=119> (Erişim Tarihi: 05.03.2024)
- http-25:** <https://eng.travelogues.gr/collection.php?view=60> (Erişim Tarihi: 15.03.2024)
- http-26:** <https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Yazar/2794/Thomas-Allom.asp> (Erişim Tarihi: 21.03.2024)
- http-27:** <https://eng.travelogues.gr/collection.php?view=221> (Erişim Tarihi: 23.03.2024)
- http-28:** <https://www.christies.com/en/stories/how-antoine-ignace-melling-wowed-constantinople-and-paris-0eb1d120ae3b49578a40e60cf8b10ab7> (Erişim Tarihi: 29.03.2024)
- http-29:** <https://www.kalligone.com/eugene-flandin-biography-and-paintings/> (Erişim Tarihi: 01.04.2024)
- http-30:** <https://www.dailysabah.com/arts/portrait/famous-travelers-to-turkiye-eugene-flandin-accurate-depicter-of-istanbul> (Erişim Tarihi: 03.04.2024)
- http-31:** <https://btw.wlv.ac.uk/authors/1107> (Erişim Tarihi: 15.04.2024)

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1.1. <https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14596282348/>
(Erişim Tarihi: 10.05. 2023)

Görsel 1.2. <https://www.penguinrandomhouse.com/authors/26689/edward-w-said/>
(Erişim Tarihi: 12. 06. 2023)

Görsel 1.3. <https://www.amazon.com/Orientalism-Edward-W-Said/dp/039474067X>
(Erişim Tarihi: 18.06.2023)

Görsel 2.1. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-gregoriano-egizio/sala-iii--ricostruzione-del-serapeo-del-canopo-di-villa-adriana/statua-di-osiri-antino.html> (Erişim Tarihi: 02. 09. 2023)

Görsel 2.2.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cleopatra_VII_Philopator,_engraving_by_%C3%89lisabeth_Sophie_Ch%C3%A9ron_after_a_Hellenistic_medallion,_published_c._1736.jpg (Erişim Tarihi: 03. 09. 2023)

Görsel 2.3. <http://artsviewer.com/rembrandt-230.html> (Erişim Tarihi: 05. 09. 2023)

Görsel 2.4. <https://www.abebooks.com/art-prints/COPPER-ENGRAVING-17th-CENTURY-Turque-allant/30358763445/bd> (Erişim Tarihi: 06. 09. 2023)

Görsel 2.5. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10544045j.item> (Erişim Tarihi: 08. 09. 2023)

Görsel 2.6. <https://histoire-image.org/etudes/frontispice-description-egypte> (Erişim Tarihi: 10. 09. 2023)

Görsel 2.7. <http://ieg-ego.eu/en/mediainfo/jean-leon-gerome-182420131904-une-piscine-dans-le-harem-c.-1876> (Erişim Tarihi: 12. 09. 2023)

Görsel 2.8. <https://www.artnet.com/artists/rudolf-weiss/le-garde-du-harem-8ywKicz0MsORvPt3klezoA2> (Erişim Tarihi: 15. 09. 2023)

Görsel 2.9. <https://www.perspectivejournal.dk/en/elisabeth-jerichau-baumann-sapphic-orientalism/> (Erişim Tarihi: 16. 09. 2023)

Görsel 2.10. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1962-337> (Erişim Tarihi: 10.05.2024)

Görsel 3.1. <https://www.semanticscholar.org/paper/Gog-at-Vienna%3A-Three-Woodcut-Images-of-the-Turks-as->

Moger/a66ff954fc948be2518783f050244ba4ff559f98 (Erişim Tarihi: 04. 10. 2023)

Görsel 3.2. https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/T%C3%BCrkengefahr_%28Sp%C3%A4tmittelalter/Fr%C3%BCheNeuzeit%29 (Erişim Tarihi: 04. 10. 2023)

Görsel 3.3. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-974 (Erişim Tarihi: 10. 03. 2024)

Görsel 3.4. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-3321 (Erişim Tarihi: 05. 10. 2023)

Görsel 3.5. <https://nds.museum-digital.de/object/11869> (Erişim Tarihi: 07. 10. 2023)

Görsel 3.6. <https://library.chethams.com/blog/sebastian-munsters-cosmographia/> (Erişim Tarihi: 10. 10. 2023)

Görsel 3.7. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1463611/les-quatre-premiers-livres-des-book-nicolas-de-nicolay/> (Erişim Tarihi: 11. 10. 2023)

Görsel 3.8. <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=40383> (Erişim Tarihi: 12. 10. 2023)

Görsel 3.9. <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=40393> (Erişim Tarihi: 15. 10. 2023)

Görsel 3.10. <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=40355> (Erişim Tarihi: 16. 10. 2023)

Görsel 3.11. <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=40391> (Erişim Tarihi: 17. 10. 2023)

Görsel 3.12. <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=40418> (Erişim Tarihi: 20. 10. 2023)

Görsel 3.13. <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=40395> (Erişim Tarihi: 21. 10. 2023)

Görsel 3.14. <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=40420> (Erişim Tarihi: 24. 10. 2023)

Görsel 3.15. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1912-384> (Erişim Tarihi: 25. 10. 2023)

Görsel 3.16. http://img.kb.dk/tidsskriftdk/gif/ffo/ffo_1964_11-IMG/ffo_1964_11_0068_1.jpg (Erişim Tarihi: 27. 10. 2023)

- Görsel 3.17.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=54700> (Erişim Tarihi: 27. 10. 2023)
- Görsel 3.18.** <https://thejanissaryarchives.com/2015/10/27/tyrkervaerk-the-turkish-publication-of-melcior-lorck-1576/#jp-carousel-682> (Erişim Tarihi: 28. 10. 2023)
- Görsel 3.19.** <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/lorck/turkharp.html> (Erişim Tarihi: 29. 10. 2023)
- Görsel 3.20.** https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-4569 (Erişim Tarihi: 29. 10. 2023)
- Görsel 3.21.** <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Melchior-Lorck/1267406/A-Saquatez-with-his-water-bag-under-his-arm.html> (Erişim Tarihi: 30. 10. 2023)
- Görsel 3.22.** <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-67.041> (Erişim Tarihi: 03. 11. 2023)
- Görsel 3.23.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/375772> (Erişim Tarihi: 05. 11. 2023)
- Görsel 3.24.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336313> (Erişim Tarihi: 06. 11. 2023)
- Görsel 3.25.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336313> (Erişim Tarihi: 07. 11. 2023)
- Görsel 3.26.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/422764> (Erişim Tarihi: 07. 11. 2023)
- Görsel 3.27.** <https://www.habsburger.net/en/chapter/viennese-masquerades#o-9661> (Erişim Tarihi: 06.12.2023)
- Görsel 3.28.** <https://www.artsy.net/artwork/joseph-marie-vien-caravanne-du-sultan-ala-mecqu-e-mascarade-turque-donnee-a-rome-par-messieurs-les-pensionnaires-de-lacademie-de-france-et-leurs-amis-au-carnaval-de-lannee-1748> (Erişim Tarihi: 11.12.2023)
- Görsel 3.29.** <https://www.artsy.net/artwork/jean-louis-anselin-after-carle-van-loo-la-marquise-de-pompadour-en-belle-jardiniere> (Erişim Tarihi: 13.12. 2023)
- Görsel 3.30.** <https://www.reprodart.com/a/richardson-jonathan/lady-mary-wortley-montagu-1.html> (Erişim Tarihi: 13. 12. 2023)
- Görsel 3.31.** https://www.sarah-sauvin.com/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemar

- t_product_id=196&virtuemart_category_id=189&lang=en (Erişim Tarihi: 15.12.2023)
- Görsel 3.32.** <https://panoramadelart.com/analyse/monsieur-levett-et-mademoiselle-helene-glavani-en-costume-turc> (Erişim Tarihi: 17. 12. 2023)
- Görsel 3.33.** <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/451033> (Erişim Tarihi: 18. 12. 2023)
- Görsel 3.34.** <https://scalar.missouri.edu/vm/media/about-printmaking-fig-1> (Erişim Tarihi: 18. 12. 2023)
- Görsel 3.35.** <https://www.camillesourget.com/ouvrages/17563-le-hay-recueil-de-cent-estampes-representant-precieux-exemplaire-de-premier-tirage/> (25.12.2023)
- Görsel 3.36.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=42926> (Erişim Tarihi: 04.01.2024)
- Görsel 3.37.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/828337> (Erişim Tarihi: 04.01.2024)
- Görsel 3.38.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/828304> (Erişim Tarihi: 04.01.2024)
- Görsel 3.39.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=43025> (Erişim Tarihi: 04.01.2024)
- Görsel 3.40.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43026> (Erişim Tarihi: 04.01.2024)
- Görsel 3.41.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43027> (Erişim Tarihi: 07.01.2024)
- Görsel 3.42.** <https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=93> (Erişim Tarihi: 08.01.2024)
- Görsel 3.43.** <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-6a04-a3d9-e040-e00a18064a99> (Erişim Tarihi: 08.01.2024)
- Görsel 3.44.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=36954> (Erişim Tarihi: 09.01.2024)
- Görsel 3.45.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/396219> (Erişim Tarihi: 01.04.2024)
- Görsel 3.46.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=36974> (Erişim Tarihi: 01.04.2024)
- Görsel 3.47.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/396224> (Erişim Tarihi: 11.01.2024)

- Görsel 3.48.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/396224> (Erişim Tarihi: 11.01.2024)
- Görsel 3.49.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/396223> (Erişim Tarihi: 10.01.2024)
- Görsel 3.50.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/375804> (Erişim Tarihi: 08.01.2024)
- Görsel 3.51.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/375803> (Erişim Tarihi: 08.01.2024)
- Görsel 3.52.** <https://kutuphane.ttk.gov.tr/resource?itemId=256796&dkymId=1179> (Erişim Tarihi: 15.01.2024)
- Görsel 3.53.** <https://wellcomecollection.org/works/hhx3fa9z> (Erişim Tarihi: 15.01.2024)
- Görsel 3.54.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=53718> (Erişim Tarihi: 26.01.2024)
- Görsel 3.55.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=53689> (Erişim Tarihi: 21.01.2024)
- Görsel 3.56.** <https://creazilla.com/nodes/6654193-bain-public-des-femmes-mahometanes-d-ohsson-mouradgea-1787-illustration> (Erişim Tarihi: 23.01.2024)
- Görsel 3.57.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=53691> (Erişim Tarihi: 22.01.2024)
- Görsel 3.58.** <https://creazilla.com/nodes/7041899-musulman-faisant-la-priere-namaz-d-ohsson-mouradgea-1787-illustration> (Erişim Tarihi: 16.02.2024)
- Görsel 3.59.** <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/travel-atlases-maps-a-natural-history-l18405/lot.128.html> (Erişim Tarihi: 18.02.2024)
- Görsel 3.60.** <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=5441> (Erişim Tarihi: 02.05.2024)
- Görsel 3.61.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=53504> (Erişim Tarihi: 16.02.2024)
- Görsel 3.62.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=53505> (Erişim Tarihi: 18.02.2024)
(Erişim Tarihi: 22.02.2024)
- Görsel 3.63.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=53507> (Erişim Tarihi: 02.05.2024)
- Görsel 3.64.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=53509> (Erişim Tarihi: 02.05.2024)
- Görsel 3.65.** <https://artvee.com/dl/terapia/> (Erişim Tarihi: 22.02.2024)
- Görsel 3.66.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=53610> (Erişim Tarihi: 23.02.2024)
- Görsel 3.67.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=53525> (Erişim Tarihi: 19.02.2024)

- Görsel 3.68.** <https://philaprintshop.com/products/mayer-luigi-the-castle-of-boudron-in-the-gulf-of-stancio-turkey> (Erişim Tarihi: 24.02.2024)
- Görsel 3.69.** <https://philaprintshop.com/products/mayer-luigi-view-of-the-nilometer-egypt> (Erişim Tarihi: 19.02.2024)
- Görsel 3.70.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=44543> (Erişim Tarihi: 27.02.2024)
- Görsel 3.71.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=44457> (Erişim Tarihi: 01.03.2024)
- Görsel 3.72.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=44458> (Erişim Tarihi: 01.03.2024)
- Görsel 3.73.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=44489> (Erişim Tarihi: 03.03.2024)
- Görsel 3.74.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=44523> (Erişim Tarihi: 04.03.2024)
- Görsel 3.75.** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Pitton_de_Tournefort_-_Stipple_engraving_by_J._Hopwood_Wellcome_V0005873.jpg (Erişim Tarihi: 06.03.2024)
- Görsel 3.76.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43449> (Erişim Tarihi: 08.03.2024)
- Görsel 3.77.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43437> (Erişim Tarihi: 09.03.2024)
- Görsel 3.78.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43468> (Erişim Tarihi: 09.03.2024)
- Görsel 3.79.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=43574> (Erişim Tarihi: 10.03.2024)
- Görsel 3.80.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43543> (Erişim Tarihi: 11.03.2024)
- Görsel 3.81.** <https://archive.org/details/Travel1878MurrayHandbook/page/n319/mode/2up> (Erişim Tarihi: 08.05.2024)
- Görsel 3.82.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=38892> (Erişim Tarihi: 15.03.2024)
- Görsel 3.83.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=38905> (Erişim Tarihi: 15.03.2024)
- Görsel 3.84.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=38890> (Erişim Tarihi: 16.03.2024)

- Görsel 3.85.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=38912> (Erişim Tarihi: 17.03.2024)
- Görsel 3.86.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=38944> (Erişim Tarihi: 19.03.2024)
- Görsel 3.87.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=38947> (Erişim Tarihi: 19.03.2024)
- Görsel 3.88.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=38950> (Erişim Tarihi: 20.03.2024)
- Görsel 3.89.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=38929> (Erişim Tarihi: 20.03.2024)
- Görsel 3.90.** <https://archive.org/details/greatmovingpanor01allo/mode/2up> (Erişim Tarihi: 21.03.2024)
- Görsel 3.91.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50238> (Erişim Tarihi: 23.03.2024)
- Görsel 3.92.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50243> (Erişim Tarihi: 24.03.2024)
- Görsel 3.93.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50254> (Erişim Tarihi: 24.03.2024)
- Görsel 3.94.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=50250> (Erişim Tarihi: 29.03.2024)
- Görsel 3.95.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=50263> (Erişim Tarihi: 01.04.2024)
- Görsel 3.96.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=50277> (Erişim Tarihi: 02.04.2024)
- Görsel 3.97.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50252> (Erişim Tarihi: 29.03.2024)
- Görsel 3.98.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43029> (Erişim Tarihi: 01.04.2024)
- Görsel 3.99.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43040> (Erişim Tarihi: 02.04.2024)
- Görsel 3.100.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43031> (Erişim Tarihi: 03.04.2024)
- Görsel 3.101.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=43062> (Erişim Tarihi: 04.04.2024)
- Görsel 3.102.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43068> (Erişim Tarihi: 05.04.2024)
- Görsel 3.103.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=43058> (Erişim Tarihi: 05.04.2024)
- Görsel 3.104.** https://www.ebay.com/itm/Turkey-Flandin-Eugene-Smyrna-View-original-Lithography-1853-/254141811652?_ul=IL (Erişim Tarihi: 06.04.2024)

- Görsel 3.105.** <https://collections.vam.ac.uk/item/O514724/lorient-print-flandin/> (Erişim Tarihi: 06.04.2024)
- Görsel 3.106.** <https://www.gazette-drouot.com/en/lots/6429532-flandin-eugene-1809-1889-> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)
- Görsel 3.107.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=56041> (Erişim Tarihi: 08.04.2024)
- Görsel 3.108.** <https://collections.vam.ac.uk/item/O1105482/la-turquie-lithograph-camille-rogiel/> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)
- Görsel 3.109.** <https://collections.vam.ac.uk/item/O1105532/la-turquie-lithograph-camille-rogiel/> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)
- Görsel 3.110.** <https://collections.vam.ac.uk/item/O1105485/la-turquie-lithograph-camille-rogiel/> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)
- Görsel 3.111.** <https://twitter.com/burakfilateli/status/1775546655397253439/photo/1> (Erişim Tarihi: 10.04.2024)
- Görsel 3.112.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=56043> (Erişim Tarihi: 11.04.2024)
- Görsel 3.113.** <https://collections.vam.ac.uk/item/O1105486/la-turquie-lithograph-camille-rogiel/> (Erişim Tarihi: 12.04.2024)
- Görsel 3.114.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=56042> (Erişim Tarihi: 12.04.2024)
- Görsel 3.115.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50353> (Erişim Tarihi: 15.04.2024)
- Görsel 3.116.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50372> (Erişim Tarihi: 16.04.2024)
- Görsel 3.117.** <https://wellcomecollection.org/works/ppqhyv54/images?id=vvqmvyva> (Erişim Tarihi: 16.04.2024)
- Görsel 3.118.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50417> (Erişim Tarihi: 17.04.2024)
- Görsel 3.119.** <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50379> (Erişim Tarihi: 18.04.2024)
- Görsel 3.120.** <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=50394> (Erişim Tarihi: 18.04.2024)

Görsel 3.121. <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50370> (Erişim Tarihi: 19.04.2024)

Görsel 3.122. <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50420> (Erişim Tarihi: 20.04.2024)

Görsel 3.123. <https://tr.travelogues.gr/item.php?view=50426> (Erişim Tarihi: 21.04.2024)