AVRUPA RESİM SANATINDA
HAYALİ DOĞU: ESİR PAZARLARI

Yüksek Lisans Tezi

Demet YETKİNOĞLU CEYLAN

Eskişehir 2022

AVRUPA RESİM SANATINDA HAYALİ DOĞU: ESİR PAZARLARI

Demet YETKİNOĞLU CEYLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz 2022

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Demet YETKİNOĞLU CEYLAN'ın, "Avrupa Resim Sanatında Hayali Doğu: Esir Pazarları" başlıklı tezi 19/07/2022 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, toplanan Sanat Tarihi Anabilim dalında, Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Ünvanı Adı-Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ	
Üye : Doç. Dr. Melek SARI GÜVEN	
Üye : Dr. Öğr. Üy. Selda ALP	

Prof. Dr. Saime ÖNCE
Enstitü Müdürü

ÖZET

AVRUPA RESİM SANATINDA HAYALİ DOĞU:
ESİR PAZARLARI

Demet YETKİNOĞLU CEYLAN

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2022

Danışman: Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Batılı sanatçıların kadın bedenini erotikleştirerek özgürce sergileyebildikleri harem, hamam ve esir pazarı konulu oryantalist eserler oryantalizme ilgi duyan araştırmacıları her zaman cezbetmiştir. Literatür dikkatle incelendiğinde harem ve hamam konulu oryantalist sanat eserlerine dair araştırmaların bolluğuna rağmen esir pazarı konulu oryantalist sanat eserlerinin sanat tarihi disiplini içerisinde spesifik olarak ele alınmadığı anlaşılmıştır. Bu araştırma odağını esir pazarı konulu oryantalist sanat eserlerine çevirerek literatürdeki boşluğa katkı sunmayı amaçlamaktadır. Batı'nın ünlü müze ve müzayede evlerinin Doğu koleksiyonlarında yer alan Batılı sanatçıların elinden çıkma elli yedi prototip sanat eseri üzerinden yürütülen araştırmada esir pazarı konulu oryantalist sanat eserlerindeki cinsel, ırksal, mekânsal ve nesnesel ayrımlar üzerine yoğunlaşılmıştır. Araştırma süresince Batılı oryantalist sanatçıların hayal ile gerçek arasında kurdukları metonimik ilişkinin izi sürülmüştür.

Anahtar Sözcükler: oryantalizm, doğu, harem, hamam, esir pazarı, sanat eseri

ABSTRACT

THE IMAGINARY EAST IN EUROPEAN PAINTING:
SLAVE MARKETS

Demet YETKİNOĞLU CEYLAN

Department of Art History

Anadolu University Graduate School of Social Sciences, July 2022

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Orientalist works on the theme of harem, bathhouse and slave market, where Western artists eroticized the female body and exhibited freely, have always attracted researchers who are interested in orientalism. When the literature is carefully examined, it is understood that despite the abundance of researches on orientalist works of art with the theme of harem and bath, orientalist works of art on the captive market are not specifically addressed within the discipline of art history. This research aims to contribute to the gap in the literature by turning its focus to orientalist artworks on the slave market. In the research conducted on fifty-seven prototype works of art by Western artists in the Eastern collections of famous museums and auction houses of the West, the focus is on sexual, racial, spatial and objective distinctions in orientalist artworks on the slave market. During the research, the metonymic relationship established by Western orientalist artists between fantasy and reality was traced.

Keywords: orientalism, east, harem, bathhouse, slave market, artworks

TEŞEKKÜR

"Avrupa Resim Sanatında Hayali Doğu: Esir Pazarları" başlıklı yüksek lisans tezimin konusunun belirlenmesi dâhil olmak üzere sürecin tamamında eşsiz vizyonu ile sonsuz anlayışını benden hiç esirgememiş kıymetli tez danışmanım Doç. Dr. Nurdan Küçükhasköylü'ye bana sunduğu rehberlik için minnet borçlu olduğumu belirtmek isterim.

Jürimde yer almayı kabul ederek beni onurlandıran değerli jüri üyelerim Dr. Öğr. Üyesi Selda Alp ve Doç. Dr. Melek Sarı Güven'e saygılarımı sunarım.

Sanat tarihi alanına aşkla bağlanmamı sağlayan, bir parçası olmakla her daim gurur duyduğum Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'ndeki üzerimde emeği bulunan tüm hocalarımı tez çalışmam vesilesiyle saygıyla anarım.

Tez çalışmam süresince her arayışımda yardımıma koşan ve beni motive eden sevgili arkadaşım Araş. Gör. D. Özden Çelt ile süreci benimle göğüsleyen sevgili eşim Batuhan Ceylan'a destekleri ve hoşgörüleri için teşekkür ederim.

Son olarak bu yüksek lisans tezini teşekkürlerin en büyüğünü hak eden annem Kezban Yetkinoğlu'na armağan ederim.

19.07.2022

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.

Demet YETKİNOĞLU CEYLAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

TEŞEKKÜR v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi

İÇİNDEKİLER vii

GÖRSELLER DİZİNİ ix

KISALTMALAR DİZİNİ xii

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYALİ DOĞU 5

1.1. Hayali Doğu İmgesinin Ortaya Çıkışı 5

1.2. Hayali Doğu'nun Sınırları 14

1.3. Hayali Doğu'ya Yolculuk 15

1.4. Hayali Doğu'nun Konuları 17

1.5. Hayali Doğu'nun Sanatçıları 17

1.6. Hayali Doğu'da Kadın İmgesi 19

1.7. Hayali Doğu'da Esir İmgesi 24

İKİNCİ BÖLÜM

2. GERÇEK DOĞU'DA ESİRLİK 30

Sayfa

2.1. Osmanlı'da Esir Olmak 30

2.2. Doğu'da Esire Olmak 36

2.3. Batılı Seyyahların Gözünden "Doğulu Esirler" 40

2.4. Doğulu Tanıkların Gözünden "Esirler" 55

2.5. Cinselleştirilmiş Bir Mekân Örneği: İstanbul Esir Hanı 61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HAYALİ DOĞU' NUN ESİR PAZARLARI 64

3.1. Esir Pazarı Tablolarının Hayali Doğu Algısı Üzerinden Okunması 64

3.1.1. Seyahatname ve Esaret Anıları Üzerinden Okunması 64

3.1.2. Cinsel Kimlik Üzerinden Okunması 68

3.1.3. Irksal Farklılıklar Üzerinden Okunması 75

3.1.4. Mekân Üzerinden Okunması 80

3.1.5. Nesneler Üzerinden Okunması 86

4. SONUÇ 90

KATALOG 96

KAYNAKÇA 180

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. Hans Holbein, "Elçiler", 207 cm x 209,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1533, Ulusal Galeri, Londra 5

Görsel 2. Jean-Baptiste Vanmour, "Leydi Mary Wortley Montagu Oğlu Edward Wortley Montagu'yla ve Hizmetçileriyle Birlikte", 69,3 cm x 90,9 cm, Tuval üzerine yağlı boya, yak. 1717, Ulusal Portre Galerisi, Londra 9

Görsel 3. Adrien Carpentiers, "Sir Francis Deashwood 2. Baronet", 78 cm x 64 cm, Tuval üzerine yağlı boya, yak. 1745, Özel Koleksiyon 10

Görsel 4. Antonie de Favray, "Vergennes Kontu Charles Gravier'in Türk Giysileri İçinde Portresi", 141,5 cm x 113 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1766, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul 11

Görsel 5. Antonie de Favray, "Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileri İçinde Portresi", 129cm x 96 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1768, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul 11

Görsel 6. George Romney, "Doğulu Kıyafetleriyle Edward Wortley Montagu", 141 cm x 108 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1775, Özel Koleksiyon 12

Görsel 7. Rafael de Ochoa y Madrazo, "Orient Express"', Renkli Poster, 1891, Özel Koleksiyon 16

Görsel 8. Edouard Manet, "Olympia", 130,5 cm x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1863, Orsay Müzesi, Paris 19

Görsel 9. Armand Bernard, "Odalık Kölesiyle", 72,5 cm x 91,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1854, Özel Koleksiyon 20

Görsel 10. Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Büyük Odalık", 89,9cm x 162,56 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814, Louvre Müzesi, Paris 21

Görsel 11. Henriette Browne, “Harem İçi Bir Ziyaret”, 89 cm x 115,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1860, Özel Koleksiyon 22

Görsel 12. Jean-Dominique Ingres, "Türk Hamamı", 1862, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 cm çap. Louvre Müzesi, Paris..... 23

Görsel 13. Edouard Debat Ponsan, "Masaj, Hamam Sahnesi", 1883, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127cm x 210 cm. Musée des Augustins, Toulouse..... 24

Görsel 14. Marie-Gabriel-Florent-Auguste-Choiseul-Gouffier, “Voyage pittoresque de la Grèce I İç Kapak”, 1782, Paris. Tilliard 25

Görsel 15. Eugène Delacroix, “Sakız Adası Katliamı”, 419 cm x 354 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris..... 26

Görsel 16. Hiram Powers, “The Greek Slave”, 167,5 cm, Mermer Oyma, Ulusal Sanat Galerisi, Washington 27

Görsel 17. “Yeniçeri ve Avrupalı Esiri”, Renkli Boyama Seramik Tabak, 1669, Linden Müzesi, Stuttgart..... 28

Görsel 18. “Esir Satıcısı”, 14 cm x 10 cm, Rokoko Üslubu Altın Vermeyli Rölyef, 19. Yüzyıl, Özel Koleksiyon, İstanbul..... 28

Görsel 19. Jean-Jules-Antoine Lecompte de Nouy, “Beyaz Esir”, 146 cm x 118 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1888, Musee des Beaux-Arts, Nantes..... 29

Görsel 20. Eugene Ansen Hofman’ın Kafkas’ın Kaçırılması Tablosu, 19. Yüzyıl, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon 36

Görsel 21. Three Years in Constantinople; Or, Domestic Manners of the Turks in 1844 Vol I İç Kapak..... 48

Görsel 22. “Siyahi Esir”, Albert Smith, 1850 51

Görsel 23. “Tüccarın İncisi”, Alfredo Valenzuela Puelma, Esir Kadının Eserden Silinmiş Versiyonu 70

Görsel 24. "Esir Pazarı", Otto Pilny, Yakın Plan 70

Görsel 25. William Blake, “Avrupa, Afrika ve Amerikayla Destekleniyor”, 19,4 cm x 14,1 cm, Kâğıt Üzerine Karakalem, 1796, Londra, Victoria and Albert Museum. 73

Görsel 26. “Türk Kadın Esir Santur Çalıyor”, Gravür, 1813, Aikaterini Laskaridis Vakfı Kütüphanesi Koleksiyonu, Yunanistan, Pire 74

Görsel 27. Edwin Long, “Babil Evlilik Pazarı”, 172,6 cm x 304,6 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1875, Londra, Royal Holloway College 78

Görsel 28. XIX. yüzyıl Fransa’sında bir genelevin Mağribi süslemeli bekleme salonu 83

KISALTMALAR DİZİNİ

s. : Sayfa

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

a.g.k. : Adı geçen kaynak

bknz. : Bakınız

yak. : Yaklaşık

kat.no.: Katalog numarası

vd. : Ve diğerleri

BOA : Başbakanlık Osmanlı Arşivi

GİRİŞ

Postkolonyal teorinin fikir babası sayılan Kudüs doğumlu Amerikalı akademisyen Edward W. Said'in 1978'te yayınlanan eseri "*Orientalism/Şarkiyatçılık*" zihinlerdeki oryantalizm tanımını silip yeniden yazacak köklü bir değişim yaratmıştır.[1] Said oryantalizmi kısaca Doğu kültürünü sürekli olarak küçümseyen, "öteki" olarak tanımlayan Avrupa merkezli ontolojik ve epistemolojik ayrımları kapsayan stratejiler bütünü olarak tanımlamıştır.[2] 1979 yılında Alain Grosrichard'ın "*Structure de sérail*" isimli eseri oryantalizmi Foucault'un bilgi-iktidar ilişkisi üzerinden tanımlayan Said'e Lacancı bir alternatif olarak yayınlanmıştır.[3] Grosrichard, odak noktasını kendini bilinçli olarak Yakındoğu ile sınırlayan Said'in aksine Osmanlı İmparatorluğu topraklarına çevirmiştir.[4] İki eser de spesifik olarak resim sanatına göndermede bulunmasada araştırmacıların dikkatlerini oryantalist sanat eserleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Linda Nochlin, 1983 yılında yayınlanan "*The Imaginary Orient*" isimli makalesinde oryantalist resim sanatı üzerinde Said'in fikirlerinin izini süren ilk sanat tarihçi olmuştur.[5] Nochlin'e göre oryantalist resim sanatı Avrupa merkezli ontolojik ve epistemolojik ayrımları kapsayan stratejilerin ayrılmaz bir parçasıdır, oryantalist resmi bu stratejiler bütününden ayrı düşünmek akademik açıdan etik dışıdır.[6] Diğer yanda Said'in yarattığı köklü değişimin karşısında duran hatta Said'i oryantalizm kavramını kurtarılamayacak kadar kirletmekle suçlayan Bernard Lewis'tan, Ernest Renan'a, Ignaz Goldziher'den, Duncan Black Macdonald'a uzanan akademik bir kitle yer almaktadır.[7] Lewis'in başını çektiği kitle Doğu'ya yönelik gerçekleştirilen araştırmaların tüm insanlığa hizmet ettiği konusunda son derece ısrarcıdır. Bu kitle Said'in metnini tümevarımsal çıkarımlardan meydana gelen, tarihsel gerçekleri çarpıtan bir komplo teorisi olarak değerlendirmekte ve

---

[1]A. Heywood (2016). *Küresel Siyaset*. (Çev. Nasuh Uslu ve Haluk Özdemir), İstanbul: Adres Yayınları. s. 244; Said öncesi akademik oryantalizm tartışmaları için ayrıca bknz: Anouar Abdel-Malek'in 1963 tarihli "*Orientalism in crisis*" isimli makalesi ve Bryan Turner'in 1978 tarihli "*Marx and the end of orientalism*" isimli kitabı.

[2]A. Çırakman (2003). Oryantalizmin Doğu'su ve Oryantalist Bilgi. *Toplumsal Tarih*. 199, s. 78.

[3]A. Grosrichard (2004). Sultan'ın Sarayı: Avrupalıların Doğu Fantezileri. (Çev. Ali Çakıroğlu), İstanbul: Aykırı Yayıncılık, s. 5.; Orijinal dili Fransızca olan kaynağın İngilizcesi için bknz: A. Grosrichard (1998). *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*. London: Verso.

[4]Grosrichard, 2004, **a.g.k.,** 6.

[5]E. M. Weeks (2008). Kesişen Kültürler: John Frederick Lewis ve Oryantalist Resim Sanatı. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi* içinde (s. 44-70). İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s. 48.

[6]L. Nochlin (1983). The Imaginary Orient. *Art in America*, 71(5), s. 189.

[7]E. W. Said (2010). *Şarkiyatçılık*. (Çev. Berna Ülner), İstanbul: Metis Yayınları, s. 115.

Said'i yapılan araştırmalara cinsel anlamlar yükleyerek araştırmaların özünü kirletmekle suçlamaktadır.[8] İngiliz sanat tarihçi Lynne Thornton, ilk basımı Nochlin'in makalesi ile aynı yıl gerçekleşen "*La Femme dans la peinture orientaliste*" isimli kitabında oryantalizmi "*Doğu'nun üzerini örttüğü mit ve gizem perdelerinin kademeli olarak kaldırılması ve Batılı sanatçıların baş döndürücü egzotizm keşifleri*" olarak tanımlamaktadır.[9] 1980 sonrası Türkiye'de başlayan oryantalist sergiler sonrası alandaki boşluğu doldurmak amacıyla oryantalizme yönelen Türk araştırmacılardan Semra Germaner ve Zeynep İnankur'a göre ise oryantalizm, egzotik konular etrafında birleşen Batılı sanatçıların Doğu'yu algıma biçimlerini yansıtan bir terimdir.[10]

Olumlu ve olumsuz tanımlar etrafında sürüp giden oryantalizm tartışmaları araştırmacıları Batılı sanatçıların Doğu'yu algılama biçimlerini değerlendirmeye teşvik etmektedir. Batılı sanatçıların kadın bedenini erotikleştirerek, özgürce sergileyebildikleri harem, hamam ve esir pazarı konulu oryantalist eserler sanatçıların Doğu'yu algılama biçimlerini değerlendirebileceğimiz paha biçilmez kaynaklardır. Ancak literatür dikkatle incelendiğinde harem ve hamam konulu oryantalist eserler üzerine sayısız araştırma yürütülmesine rağmen esir pazarı konulu oryantalist eserlerin spesifik bir araştırmaya konu olmadığı ve söz konusu durumun literatürde bir boşluk yarattığı anlaşılmaktadır. Esir pazarı konulu oryantalist sanat eserlerinin sanat tarihi disiplini içinde ilk kez bu araştırma kapsamında ele alınacak olması araştırmanın temel motivasyonunu oluşturmaktadır.

Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde Batılı sanatçıların Doğu'yu algılama biçimlerinin saptanması amacıyla araştırma içinde "esir pazarı konulu oryantalist eserlere farklı misyonlar yüklenmiş olabilir mi?" sorusuna yanıt aranmaktadır. Geleneksel araştırma yöntemleri araştırmanın metodolojisini ortaya koymaktadır. Araştırmadaki verilere yerli ve yabancı kitaplar, seyahatnameler, ansiklopediler, arşiv belgeleri, süreli yayınlar, elektronik kaynaklar, sergi katalogları üzerinde yürütülen kapsamlı literatür taraması sonucu ulaşılmıştır.

---

[8]Çırakman, 2003, **a.g.k.,** 80; Z. Lockman (2012) *Hangi Ortadoğu? Oryantalizm-Tarih-Siyaset*. (Çev. Burcu Birinci), İstanbul: Küre Yayınları, s. 276.

[9]L. Thornton (1994). *The Orientalists Painter-Travellers.* Paris: ACR Edition, s. 5; Kitabın ilk basımı için bknz: L. Thornton (1983). *Les Orientalistes, peintres-voyageurs 1828-1908*. Paris: ACR Edition.

[10] S. Germaner ve Z. İnankur (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, s. 9.

Esir pazarı konusu denilince pazarlar ve çarşılar akla ilk gelen mekânlar olmalarına rağmen araştırmanın ilerleyen safhalarında mekânların çeşitlilik arz ettiği tespit edilmiş; mekânsal çeşitlilik araştırma için zengin veriler sunarken eserlerin konularını belirlemede güçlük yaratmıştır. Ayrıca erişim sağlanan eserlerin isimlendirilmesinde karşılaşılan yanlışlıklar eserlerin konularının saptanmasını zorlaştırmıştır. Araştırma sırasında karşılaşılan bu tip zorluklar araştırmanın sınırlılıklarını belirlemiştir.

Araştırmanın yürütülebilmesini mümkün kılan esir pazarı konulu oryantalist eserlere Batılı müze ve müzayede evlerinin Doğu/Şark koleksiyonları üzerinden erişim sağlanmıştır. Batılı sanatçıların elinden çıkma esir pazarı konulu elli yedi oryantalist eser, araştırmanın güvenilirliği açısından künye bilgileri uzmanlar tarafından doğrulanmış eserler arasından seçilmiştir. Söz konusu eserler ön-ikonografik incelemelerinin ardından araştırmanın katalog bölümünde bir araya getirilmiştir. Araştırmanın metodolojisi katalogda yer alan elli yedi prototip eserin yapıbozumcu teknikle incelenmesine dayanmaktadır.

Thierry Hentch'in 1988 yılında yayınlanan "*L'Orient Imaginaire/Hayali Doğu*" isimli kitabı araştırmanın genel hatlarının belirlenmesine yardımcı olmuştur. Araştırma, "Hayali Doğu", "Gerçek Doğu'da Esirlik" ve "Hayali Doğu'nun Esir Pazarları" başlıklı üç ana bölüme ayrılmıştır.

Birinci bölümde hayali Doğu algısının yaratım süreci kronolojik olarak takip edilmeye çalışılmıştır. Hayali Doğu'nun sınırları, konuları, sanatçıları, Batılı sanatçıların kadın ve esir kavramlarını eserlerinde ele alış biçimleri; hayali Doğu algısının ortaya çıkışı, hayali Doğu'nun sınırları, hayali Doğu'ya yolculuk, hayali Doğu'nun konuları, hayali Doğu'nun sanatçıları, hayali Doğu'da kadın algısı ve hayali Doğu'da esir algısı gibi alt başlıklar altında incelenmiştir.

İkinci bölümde hayali Doğu'nun esir pazarları ile gerçek Doğu'nun esir pazarlarının farklılıkları ile benzerliklerinin saptanması amacıyla dönem kaynaklarına başvurulmuştur. Birinci bölümde ortaya konan edebi ve görsel oryantalist sanat eserleri arasındaki etkileşim göz önünde bulundurularak, ikinci bölümde dördü kadın olmak üzere on yedi yazara ait seyahatname ve anı türündeki edebi eserden yararlanılmıştır. Henüz Türkçe'ye çevrilmemiş eserlerin ilgili bölümleri tarafımca çevrilerek araştırmaya veri olarak kazandırılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde araştırmanın kataloğunda yer alan esir pazarı konulu oryantalist eserler cinsel, ırksal, mekânsal ve nesnesel ayrımlar üzerinden yapıbozumcu teknik kullanılarak ikonografik incelemeye tabi tutulmuştur. İnceleme sonucunda ulaşılan varsayımlar hem araştırmanın dinamiklerini oluşturmuş hem de araştırma sonuçlarının geçerliliğini doğrudan etkilemiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYALİ DOĞU

1.1. Hayali Doğu İmgesinin Ortaya Çıkışı

1453'te Konstantinopolis'in Müslüman bir Doğu hükümdarı tarafından ele geçirilmesi ve bu hükümdarın Bizans İmparatorluğu'na son vermesi Batı'da korku ve endişe yaratmıştır.[11] Ancak baharat, ipek, lüks tüketim eşyaları gibi nitelikli Doğu mallarına talebin sürmesi ile yoğun ticaret hız kesmeden devam etmiştir. Özellikle yüksek kalitede üretilen el dokuması halılar bu süreçte Doğu ile ticarette kendine özel bir yer edinmiştir.[12] Yalnızca Batılı zengin ailelerin erişebildikleri bu değerli dokumalar Osmanlı padişahları tarafından hediye edilen malların da en değerlisi olmuştur.[13] Bu halılar özellikle Batılı ressamların tuvallerinde zeminden uzak, üzerine bir şey konulmadan, duvara asılı ya da bir mobilyanın üzerine atılmış şekilde parlak renkleri ve girift desenleri ile karşımıza çıkmaktadır.[14] Örneğin, Batılı sanatçı Hans Holbein, zaman içinde kendi ismi ile anılan Doğu halılarını eserlerinde sıklıkla kullanmıştır.[15]



Görsel 1. *Hans Holbein, "Elçiler", 207 cm x 209,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1533, Ulusal Galeri, Londra*

[11]H. Williams (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie.* (Çev. Nurettin Elhüseyni), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 17.
[12]R. E. Mack (2005). *Doğu Malı Batı Sanatı: İslam Ülkeleriyle Ticaret 1300-1600.* (Çev. Ali Özdamar), İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 157.
[13]T. Reyhanlı (1983). *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 8.
[14]Mack, 2005, **a.g.k.,** 130, 131.
[15]Reyhanlı, 1983, **a.g.k.,** 8.

Doğu halılarına talebin artmasıyla Venedik ve Floransa merkezli dokuma atölyeleri tarafından taklit edilen el dokuması halılar Batı piyasasına sürülmüştür.[16] Doğulu mallara olan talep ve yoğun ticari ilişkilerin varlığı Doğu ile Batı arasında diplomatik ilişkilerin kurulmasını da beraberinde getirmiştir. XVI. yüzyıla kadar Hristiyan ve Müslüman karşıtlığı olarak karşımıza çıkan Doğu-Batı ilişkisi İstanbul'da kurulmaya başlanan elçilikler ile farklı bir boyut kazanmıştır.[17] Elçilikler ülkeler arası politik ve ticari iletişim görevini yürütürken aynı zamanda Batılı misafirler için Doğu'daki araştırma, ağırlanma ve koruma merkezi rollerini de üstlenmişlerdir.[18] 1551 yılında İstanbul'a gönderilen Fransa elçisi Gabriel d'Aramon'a Fransa kraliyet coğrafyacısı Nicolas de Nicolay eşlik etmiştir. Nicolay İstanbul'a ait kent haritasını çıkarma görevinin yanı sıra kent sakinlerinin eskizlerini yapmış ve gezisinden notlar kaydetmiştir.[19] Nicolay'ın 1568'de yayınlanan "*Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*" isimli yazma eseri Batı'da yoğun ilgi görmüş; eserin Almanca, İngilizce ve İtalyanca çevirileri yayımlanmıştır. Eserin içinde yer alan çizimler XVIII. yüzyıla kadar Doğulu halkın giyimi, adetleri ve günlük yaşayışı hakkında başvurulan önemli bir kaynak olmuştur. Kıyafetlere ait tanıtıcı çizimlerin yoğun talep görmesi Batı'da kıyafet albümleri oluşturma geleneğini başlatmıştır.[20] Kıyafet albümleri Batı'da Doğuluların kıyafetlerine olan ilgiyi arttırmış ve bu Avrupa kıtası geneline hayali Doğu imajı için atılan ilk tohum olmuştur. Albümlerden yararlanılarak hazırlanan Doğulu kıyafetler soylu kesim için kostüm görevi görmüş ve kraliyet eğlencelerinde kullanılmıştır. 1662 yılında Fransa kralı XIV. Louis'in düzenlediği kutlamalara kralın kardeşi Orléans Dükü İran kralı, Condé Prensi Osmanlı padişahı, Enghien Dükü Hint şahı, Guise Dükü ise Kızılderili kostümü ile katılmıştır.[21]

Doğu etkisinin Batı'ya taşınmasında İstanbul'daki elçiliklerin yanı sıra Karlofça Antlaşması'nın ardından Batı'ya gönderilmeye başlanan Doğulu elçi heyetlerinin de payı büyüktür. Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü temsil eden bu heyetler Batı'ya ihtişamlı

[16]Williams, 2015, **a.g.k.,** 27.
[17]P. Mansel (2014). Dost Mu, Düşman Mı? II. Mehmed'den II. Wilhelm'e Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa. R. B. Kıbrıs (Ed.), *kDünyalar: Elçiler ve Ressamlar* içinde (s. 9-21). İstanbul: Pera Müzesi, s. 17, 18.
[18]Mansel, 2014, **a.g.k.,** 16.
[19]Z. İnankur (2014). Elçilerin Sanat Hamiliği. R. B. Kıbrıs (Ed.), *Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar* içinde (s. 9-21). İstanbul: Pera Müzesi, s. 47.
[20]Williams, 2015, **a.g.k.,** 20.
[21]Williams, 2015, **a.g.k.,** 63.

bir görüntü sunmuşlardır.[22] 1669 yılında Fransa'ya gönderilen Süleyman Ağa XIV. Louis ve kraliyet çevresi tarafından merakla karşılanmıştır. Bu ziyaret etkisini 1670 yılında Molière'in ünlü "*Kibarlık Budalası*" isimli eserinde göstermiştir. Comedie-ballet türünün ilk örneklerinden olan eserde Türk karakterlere ve Türk usulü vurmalı çalgılara yer verilmiştir. Kullanılan kostümler daha önce Doğu Akdeniz seyahati gerçekleştirmiş Laurent d'Arvieux'nün tavsiyeleriyle tasarlanmıştır. Süleyman Ağa ve heyetine mizahi bir tepki olarak sunulan "*Kibarlık Budalası*" Batı sahnesinde sergilenen ilk Doğu uyarlaması olmuştur.[23] Süleyman Ağa'nın ziyaretinin diğer etkisi ise Batı'ya taşımış olduğu kahve kültürüdür. Fransa ikameti sırasında kendisini ziyaret edenlere porselen fincanlarda ikram ettiği Yemen kahvesi Batı'da hızla moda haline gelmiştir. Böylelikle Paris'in ilk kahve dükkânı 1672 yılında açılmış, zaman içinde Batı'da Türk usulü kahve dükkanlarının sayısı artmıştır.[24] İpek yolu üzerinden getirilen Doğu kahvesi kökeni Türk olmamasına rağmen Batı'da "*Café Turc*" olarak tanınmıştır.[25]

XVIII. yüzyıla gelindiğinde Batı üzerindeki egzotizm etkisi güçlenerek bir moda haline gelmiştir. Uzakdoğu'nun "*Chinoiserie*" ile yakın Doğu'nun "*Turquerie*" ile temsil edildiği bu dönemde, Uzakdoğu; Çin, Japonya, Hindistan gibi uzak Asya kültürlerine referans olan bir ifade iken, Doğu terimi doğrudan Osmanlı İmparatorluğu'nu ve Müslüman tebaalarını ifade etmek için kullanılmıştır.[26]

Şüphesiz Turquerie modasının gelişiminde en büyük pay "*Binbir Gece Masalları*" derlemesine aittir. Arap, İran, Hint, Mısır ve Mezopotamya halk hikâyelerinin derlemesi "*Alf Layla wa-Layla*", 1704 yılında Antoine Galland tarafından "*Binbir Gece Masalları*" başlığıyla Fransızca'ya çevrilmiştir.[27] 1706 yılında derlemenin İngiliz versiyonu "*Arap Geceleri Eğlenceleri*" erotik bölümleri sansürlenerek basılmıştır. Bu haliyle ilgi uyandırmayan derleme sonraki yıllarda ayrıcalıklı kesimler için erotik bölümlerin dipnotlar ile vurgulandığı şekillerde basılmaya devam etmiştir. Binbir Gece Masalları, hem zihinlerde Doğu'nun erotizmle ilişkilendirilmesine etki etmiş hem de masalsı bir

[22]Williams, 2015, **a.g.k.,** 42.
[23]Williams, 2015, **a.g.k.,** 78.
[24]Williams, 2015, **a.g.k.,** 35.
[25]E. Makzume (2016). 18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası: Turquerie. http://www.erolmakzume.com /wp/?p=3118 (Erişim Tarihi: 05.04.2022)
[26]S. Germaner ve Z. İnankur (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 17.
[27]C. Riding (2008). Portrecilik-Gezginler ve Modeller: Oryantalist Portre. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 104-156). İstanbul: Pera Müzesi, s. 113.

Doğu imgesinin yaratılmasını sağlamıştır.[28] Bu imgeyi XVIII. yüzyılda elçiler için çalışan sanatçıların çizimleri desteklemiş diğer yandan Turquerie'nin yayılmasında da etkili olmuştur. Başta Fransa elçisi olmak üzere Doğu'da görevlendirilen Batılı diplomatlara ressam ve desinatörlerin eşlik ettiği bilinmektedir.[29] XVIII. yüzyıl için belge niteliği taşıyan söz konusu çizimler diplomatların Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin yazılı raporlarını destekler nitelikte olmalarının yanında Doğu'nun masalsı havasını da Batı'ya taşımışlardır.[30] Diplomatik çevrenin siparişi üzerine çizilen eserler zaman zaman gravürlü kitaplara dönüşmüş; başka sanatçıların eserlerine de kaynaklık ederek egzotik Doğu imgesi için geniş bir görsel hafızayı oluşturmuştur.[31] Diplomatik çevreye bağlı olarak çalışan ressamlardan "*kralın Doğu'daki ressamı*" olarak tanınan Jean-Baptiste Vanmour, Fransız elçisi Marki Charles de Ferriol ile XVII. yüzyılın sonunda İstanbul'a gelmiştir. Vanmour'un Ferriol için hazırladığı gravürler 1714 yılında "*Recueil de cent estampes représentant différen tes nations du Levant*" adıyla yayınlanmış ve Batı'nın her yanında kitabın korsan versiyonları basılmıştır. Bu baskılar uzun süre Batılı ressamlar ve tasarımcılar tarafından Doğu kıyafetleri tasarımlarında başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır.[32] Uzun yıllar İstanbul'daki diplomatik çevrelerden sipariş almaya devam eden Vanmour, yoğun talebi karşılayabilmek adına kendine İstanbul'da bir atölye kurmuştur. İstanbul'daki Vanmour atölyesinden çıkan eserler Turquerie'nin etkili olduğu yıllarda Avrupa'da yayılmıştır. Çok sayıda Batılı ressam ve tasarımcı bu eserlerden esinlenerek yeni üretimler gerçekleştirmiştir. Vanmour'un Batı'da ün kazanmış eserlerinden biri de dönemin İngiliz elçisi Edward Wortley Montagu'nun eşi Leydi Mary Wortley Montagu'nun portresidir. Leydi Mary Montagu'nun XVIII. yüzyılın başında İstanbul'dan İngiltere'deki dostlarına göndermiş olduğu mektuplar kısa sürede kulaktan kulağa yayılarak tüm İngiltere'yi etkisi altına almış, Turquerie'ye yeni bir soluk kazandırmıştır.[33]

[28]E. Gürsoy Naskali (2013). Avrupa'da Şarkiyat. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 20-32). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s. 23.
[29]Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 21.
[30]İnankur, 2014, **a.g.k.,** 45.
[31]İnankur, 2014, **a.g.k.,** 45.
[32]Williams, 2015, **a.g.k.,** 49.
[33]Williams, 2015, **a.g.k.,** 51.



Görsel 2. *Jean-Baptiste Vanmour, "Leydi Mary Wortley Montagu Oğlu Edward Wortley Montagu'yla ve Hizmetçileriyle Birlikte", 69,3 cm x 90,9 cm, Tuval üzerine yağlı boya, yak. 1717, Ulusal Portre Galerisi, Londra*

1720 yılında Osmanlı İmparatorluğu Fransa elçisi olarak Çelebi Mehmed Efendi'yi görevlendirmiştir. Elçi Paris'te kaldığı sürece Turquerie modasını daha da güçlendirmiştir. Aynı dönem kitapçılarda Doğu hakkında bilgi veren kitaplar artmaya başlamıştır.[34] Montesquieu, 1721 yılında iki Doğulu seyyah arasındaki hayali yazışmaları konu edinen "*Persian Letters/İran Mektupları*" isimli romanını yayınlamıştır. İran Mektupları'nın başarısını ünlü Fransız yazar Voltaire'in Doğu temalı trajik öyküsü "*Zaire*" devam ettirmiştir. Bu eserler hayali Doğu algısının yaratılmasına öncülük eden Batı Edebiyatı'nın Doğu konulu en ünlü eserleri olmuştur.[35] Yirmi bir yıl sonra Osmanlı İmparatorluğu Çelebi Mehmed Efendi'nin oğlu Said Efendi'yi Fransız elçisi olarak görevlendirmiştir.[36] Said Efendi de tıpkı babası gibi Paris'te bulunduğu süre içinde kültürlü ve kibar tavırlarıyla saray çevresini etkisi altına almıştır. Hatta Batı'nın ilk porselen üreticisi konumundaki Meissen Porselen Fabrikası'nın tasarımcısı Said Efendi'nin heyetinde bulunan görevlilerden etkilenerek bir dizi porselen biblo üretmiştir.[37] Çelebi Mehmet Efendi ve oğlu Said Efendi Batı'da bulundukları süre boyunca Doğu'nun Osmanlı İmparatorluğu üzerinden temsil edilmesinde etkili

[34]Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 17.
[35]Williams, 2015, **a.g.k.,** 81.
[36]Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 17.
[37]Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 18-20.

olmuşlardır. Özellikle kıyafetleri Batılılarca benimsenecek Doğu esintili kostüm modasını yaratmıştır.[38] Başlangıçta yalnızca kraliyet çevresi tarafından tercih edilen Doğulu kostümler XVIII. yüzyılda Batılı eğlencelerin ayrılmaz parçası haline gelmiştir. Örneğin; 1744 yılında Lord Sandwich tarafından kurulan yemek kulübünün üyeleri Doğulu kostümler içinde harem için kadeh kaldırarak yemeklerine başlamayı adet haline getirmişlerdir. Kulüp üyelerinden Sir Francis Deashwood'un Doğulu kostümler içinde kadeh kaldırmış pozda eğlenceli bir portresi bulunmaktadır. Üyelerin toplantı tutanaklarını "*Al-Koran*" ismini verdikleri bir deftere işledikleri bilinmektedir.[39]



Görsel 3. *Adrien Carpentiers, "Sir Francis Deashwood 2. Baronet", 78 cm x 64 cm, Tuval üzerine yağlı boya, yak. 1745, Özel Koleksiyon*

Dönemin diplomatlarının da bu tür portreler yaptırdığı görülmektedir. İstanbul'da görevli Fransız elçi ve eşinin Türk kıyafetleri içinde minder üstünde birer Doğulu gibi poz verdikleri portreleri sanatçı Antonie de Favray tarafından tuvale aktarılmıştır.[40]

[38]Williams, 2015, **a.g.k.,** 45.
[39]Williams, 2015, **a.g.k.,** 56-58.
[40]G. Renda (2014). Osmanlı'da Diplomatik İlişkiler: Elçiler ve Portreleri. R. B. Kıbrıs (Ed.), *Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar* içinde (s. 37-43). İstanbul: Pera Müzesi, s. 40.



Görsel 4. *Antonie de Favray, "Vergennes Kontu Charles Gravier'in Türk Giysileri İçinde Portresi", 141,5 cm x 113 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1766, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul*



Görsel 5. *Antonie de Favray, "Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileri İçinde Portresi", 129cm x 96 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1768, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul*

Doğulu kostümler ile poz veren başka bir isim ise Leydi Mary Wortley Montagu'nun oğlu Edward Montagu'dur. Montagu Doğulu kostüm modasını bir üst seviyeye taşımış, gündelik yaşantısında da Doğulu gibi giyinmeye başlamıştır.[41] Hatta Osmanlı padişahının oğlu olduğunu ve annesinin Topkapı Sarayı ziyareti sırasında kendisine hamile kaldığını iddia etmiştir.[42] Bu ilginç şahsiyetin George Romney tarafından yapılmış Doğulu kıyafetler içinde başka bir portresi daha bulunmaktadır.[43]



Görsel 6. *George Romney, "Doğulu Kıyafetleriyle Edward Wortley Montagu", 141 cm x 108 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1775, Özel Koleksiyon*

Doğulu tipte kıyafetler içinde portre yaptırma geleneğinin yaygınlaşması, Batı'da oyun yazarlarının ve bestecilerin sahnede hayali bir Doğu dünyası yarattıkları dönemde artış göstermiştir.[44] Bu dönemde sahneler, soylu kesim haricindeki insanları da etkisi altına alan; Doğu'nun, şaşırtıcı dekor ve kostümlerinin müzik ve dansla birleşerek

[41]Williams, 2015, **a.g.k.,** 90.
[42]Riding, 2008, **a.g.k.,** 114.
[43]Riding, 2008, **a.g.k.,** 115.
[44]Williams, 2015, **a.g.k.,** 89.

masalsı bir atmosfere dönüşmüş halidir.[45] Charles-Simon Favart tarafından sahnelenen "*Soliman second, ou, Les Trois sultanes*" adlı oyun "*Soliman*" isimli padişahın gönlünü kazanabilmek için Çerkes, Fransız ve İspanyol sultanların aralarındaki rekabeti konu edinmiştir. Favart, bu oyunda kullanılan kıyafetlerin İstanbul'dan getirtilen yerel kumaşlardan dikildiğini belirtmektedir.[46]

Turquerie modası Batı müziğinde "*Alla Turca*" yani "*türk işi*" olarak karşılık bulmuştur.[47] Mozart'ın ünlü "*Saraydan Kız Kaçırma*" operası 1782'de sahnelenmiştir. Eserdeki Doğu müziği etkisi mehter müziğini andıran ziller ve davul vuruşları ile desteklenmiştir.[48] Mehter müziğini andıran ritimler Haydn'ın "*Marsia Turchese*" ve öğrencisi Beethoven'ın "*Die Ruinen Von Athen*" isimli eserlerinde de bariz bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.[49]

Sahnede kullanılan dekoratif unsurlar XVIII. yüzyılın sonunda dekoratif mimari sanatlar için de etkili olmuştur. François-Joseph Bélanger ve Jean-Démosthène Dugourc gibi Fransız tasarımcılar, Doğu temalı sahne dekoru tecrübelerini "*Türk Odası*" tasarımlarına aktarmıştır. Kraliçe Marie-Antoinette Fontainebleau Sarayı'nda kendine özel bir Türk odası dekore ettirmiştir.[50] Chinoiserie ve Turquerie modasının karışımı dekorlarıyla dikkat çeken kiosque(köşk) ve Türk Pavyonları Batılı peyzaj uygulamaları içinde yerini almıştır.[51] Ancak Turquerie modası mimari alanda yeterince etkili olamamış; Rokoko üslubunu anımsatan dekoratif bir tarz olarak kalmıştır. [52]

1798 yılında Napolyon'un Mısır'a düzenlemiş olduğu sefer XIX. yüzyılda Batı'nın Doğu'ya bakış açısını yeniden şekillendirmiş önemli bir siyasal gelişmedir. Napolyon'un ordusuna içinde arkeolog, biyolog, botanik uzmanı, sanatçı, mimar ve tarihçilerden oluşan yüz altmış yedi kişilik bir bilim komisyonu eşlik etmiştir.[53] Sefer dönüşünde aynı

[45]Williams, 2015, **a.g.k.,** 63.
[46]Williams, 2015, **a.g.k.,** 83.
[47]Ç. Tanrıkorur (1989). "Alaturka". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt 2, 343-344.
[48]Williams, 2015, **a.g.k.,** 86.
[49]E. Aracı (2013). Osmanlı Sarayında Avrupa Müziği. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 100-107). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s. 100.
[50]Williams, 2015, **a.g.k.,** 151.
[51]N. Avcıoğlu (2014). *Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876.* (Çev. Renan Akman), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 102.
[52]Avcıoğlu, 2014, **a.g.k.,** 16.
[53]S. Germaner (2013). Tablolarda Düşlenen Doğu. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 72-81). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s. 73.

komisyon tarafından Mısır'ı tüm yönleriyle ele alan içinde 900 gravür ve 4000 desenin yer aldığı 23 ciltlik "*Description de L'Egypte*" yayınlanmıştır. Description de L'Egypte, Mısır'ın her yönüyle sistematik olarak incelenerek belgelendiği geniş ölçekli ilk araştırmadır. Bu yayını Carl Richard Lepsius'un "*Mısır ve Etiyopya Anıtları*", Georg Ebers'in "*Resim ve Kelimelerle Mısır*", Edward William Lane'in "*Modern Mısırlılar'ın Adet ve Üsluplarının Bir Tarifi*" gibi yayınlanmış araştırmalar takip etmiştir.[54] 1800-1812 yılları arasında, Napolyon'un Mısır Seferi'ni konu alan çok sayıda sanat eseri üretilmiştir. Bu yüzyılda Batı'nın Doğu'ya olan ilgisini besleyen ikinci siyasal gelişme ise 1821-1830 yılları arasında Yunanlıların Osmanlı İmparatorluğu'na karşı verdiği bağımsızlık mücadelesi olmuştur. Yunan teması tüm sanat dallarını etkisi altına almıştır.[55] XIX. yüzyılın başında yaşanan bu iki siyasal olay sonucunda Doğu egzotizmi hızlı bir biçimde oryantalizme evrilmiştir.[56] Victor Hugo, Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan ilham alarak 1829 yılında derlediği "*Les Orientales*" isimli şiir kitabında XVIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla geçişte Doğu ilgisinin yoğun bir şekilde oryantalizm araştırmalarına dönüşmesini şu şekilde ifade etmiştir:

> *"Doğu ile her zamankinden daha fazla meşgulüz. Şark araştırmaları hiçbir zaman bu kadar ileri gitmemişti. XIV. Louis döneminde, helenisttik şimdi ise oryantalistiz. Bir adım atıldı. Dipsiz bir kuyu olan Doğu'yu hiç bu kadar akıl aynı anda irdelememişti."* [57]

Oryantalizm, Latince Doğu anlamına gelen "*oriens*" sözcüğünden türetilmiştir. Arap, İran, Türk, Hint, Çin ve Japon kültürlerine olan ilginin görsel sanatlarda, mimaride, edebiyat ve müzikte kendini göstermesiyle ortaya çıkmıştır.[58] Görsel sanatlar için oryantalizm nitelemesi ilk defa Fransız yazar Théophile Gautier tarafından kullanılmıştır.[59]

1.2.Hayali Doğu'nun Sınırları

Avrupa kıtasının referans alınması üzerinden tanımlanan "Doğu" kavramı, Batılıların zihinlerinde sınırları belirli olmayan bir coğrafyanın temsilidir. Thierry

[54]A. Kozak (2014). Moda ve Gelenek Arasında, 19. Yüzyıl Polonya Resminde Oryantalizm. T. Majda, R. B. Kıbrıs, B. Akkoyunlu Ersöz vd. (Editörler), *Polonya Sanatında Oryantalizm* içinde (s. 46-73). İstanbul: Pera Müzesi, s. 49.
[55]Kozak, 2014, **a.g.k.,** 50.
[56]T. Majda (2014). Polonya'da Oryantalizm. T. Majda, R. B. Kıbrıs, B. Akkoyunlu Ersöz vd. (Editörler), *Polonya Sanatında Oryantalizm* içinde (s. 26-46). İstanbul: Pera Müzesi, s. 27.
[57]V. Hugo (1899). *Les Orientales.* Paris: G. Chamerot, s. 7.
[58]Majda, 2014, **a.g.k.,** 27.
[59]Germaner ve İnankur ,1989**, a.g.k.,** 9.

Hentch' e göre: "*Hayali Doğu bir kavram olarak Batı'nın tam karşıtıdır ve sınırları belirsizdir; dünyanın geri kalan her yerini, yani Batı'nın kendisi ya da kendisinin doğrudan uzantısı saymadığı her şeyi içine alabilir*."[60] Doğu, Fransız sanatçılar için Osmanlı İmparatorluğu'nun faaliyet gösterdiği toprakları ve Yunanistan'ı, İngiliz sanatçılar için Hindistan sömürgelerine giden yol üzerinde bulunan rotayı, İtalyanlar sanatçılar için ise doğrudan Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'u ifade etmektedir.[61] Bu bağlamda Batılı sanatçıların Doğu olarak zihinlerinde yer edinen topraklar Asya kıtası ile Kuzey Afrika kıyılarını içine alan Akdeniz coğrafyasının dışına çıkmamaktadır.[62]

1.3. Hayali Doğu'ya Yolculuk

XIX. yüzyıldan önce Batılıların Doğu'ya yaptıkları yolculuklar doğa koşullarına bağlı olarak haftalarca, zaman zaman da aylarca sürmüş, rüzgâr gücüyle çalışan gemilerle sıklıkla öncelikle İtalya ve Yunanistan'a yapılmıştır. Batılıların Doğu'ya yolculuk etmesi başlangıçta yalnızca zengin ve aristokrat sınıfa özel bir ayrıcalıkken, zamanla seyahat koşullarında yaşanan gelişmelerle (buharlı gemi ve trenlerin yaygınlaşması, demiryolu ağının genişlemesi) her sınıftan gezgine Doğu yolculuğu imkânı sağlamıştır. XIX. yüzyılla birlikte çok sayıda gezgin hayallerindeki Doğu'yu keşfetmek amacıyla deniz ve demiryolu aracılığı ile Yunanistan'a, İstanbul'a, Suriye ve Mısır'a ya da İspanya üzerinden deniz yoluyla Fas'a, Cezayir'e, Tunus'a yolculuk etmeye başlamıştır.[63] "*Where the East West/Doğu ile Batı'nın birleştiği yer*" sloganıyla 5 Haziran 1883 yılında seferlerine başlayan "*Orient Express*", XIX. yüzyılın sonlarına doğru Doğu yolculuklarının vazgeçilmezi haline gelmiştir.[64] Lüks bir otelin tüm koşullarına sahip bu trenin içinde lokomotif, kargo ve yataklı vagonlar haricinde kapsamlı bir kütüphane vagonun da bulunduğu; gösterişli vagonların duvarlarını oryantalist sanatçıların tablolarının süslediği bilinmektedir.[65]

---

[60]T. Hentch (1996). *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*. (Çev. Aysel Bora), İstanbul: Metis Yayınları, s. 9.
[61]Kozak, 2014, **a.g.k.,** 51.
[62]Germaner ve İnankur, 1989, **a.g.k.,** 9.
[63]N. Arslan Sevin (2006). *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 16.
[64]G. Akçura (2013). Doğuya Seyahat. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 112-121). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s. 116.
[65]P. Sarıöz (1996). *Bir Zamanlar İstanbul*. İstanbul: İdea Yayınevi, s. 14.



Görsel 7. *Rafael de Ochoa y Madrazo, "Orient Express'", Renkli Poster, 1891, Özel Koleksiyon*

XIX. yüzyılda oryantalist sanatı Doğu gezilerinden, oryantalist sanatçıları gezginlerden ayırmak zordur.[66] Batılı sanatçılar genellikle Doğu'ya; kraliyetin, aristokratların, bilim heyetlerinin ya da zengin sınıftan kimselerin finanse ettiği Doğu araştırma gruplarında yer alarak gelmiş ya da kendi olanaklarıyla yolculuk etmişlerdir. Kendi olanakları ile çeşitli amaçlar doğrultusunda Doğu yolculuğu yapan sanatçılar kısa süreli ve uzun süreli yolculuk yapanlar olarak kendi aralarında gruplanabilmektedir.[67] Örneğin; İngiliz sanatçı John Frederick Lewis Doğu'nun büyüsüne kapılıp uzun yıllar Kahire'de bir Doğulu gibi yaşamına devam etmiştir.[68]

[66]Z. İnankur (2013). Hayali Doğu'dan "Yakın" Doğu'ya. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 62-71). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s. 67.
[67]Arslan Sevin, 2006, **a.g.k.,** 24.
[68]E. M. Weeks (2008). Kesişen Kültürler: John Frederick Lewis ve Oryantalist Resim Sanatı. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 44-72). İstanbul: Pera Müzesi, s. 60.

1.4. Hayali Doğu'nun Konuları

Oryantalist eserlerin konularını figürlü kompozisyonlar ve figürsüz kompozisyonlar olmak üzere iki grupta incelemek mümkündür. Figürlü kompozisyonların başlıca konuları; portreler, törenler, saray yaşamı, harem, hamam, esir pazarları, çarşılar, kahvehaneler, mesireler, gündelik yaşam, çöl yaşamı, ibadet, av ve savaş sahneleridir. Figürsüz kompozisyonlarda kent görünümleri ve mimari eserler; camiler, saraylar, çeşmeler, askeri yapılar, elçilikler, konutlar, antik yerleşimler, anıtlar, mezarlıklar konu olarak ele alınmıştır.[69]

Oryantalist eserlerin konuları ortak olsa da sanatçıların ülkelerine göre konuları ele alış biçimleri farklılık göstermektedir. Örneğin; Fransız sanatçılar oryantalist konuları erotizm ve şiddet ögelerini ön plana çıkartan bir üslupta, İngiliz sanatçılar oryantalist konuları etnografik bir üslupta ele almışlardır. Ancak konuların ele alınış biçimleri ne kadar farklı olursa olsun verilmeye çalışılan mesajın ortak olduğu görülmektedir.[70]

1.5. Hayali Doğu'nun Sanatçıları

XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar Fransız ve İngiliz sanatçıların tekelinde bulunan oryantalist sanat akımı yüzyılın ikinci yarısı diğer Batılı ülkelerin sanatçılarını da etkisi altına almıştır.[71] Koltuk oryantalistleri olarak tanınan ve Doğu'ya hiç seyahat etmeyen sanatçılar atölye ortamında tamamen hayal gücüne dayalı eserler üretmişlerdir.

Çeşitli amaçlar doğrultusunda Doğu'ya seyahat eden oryantalist sanatçıları Sanat Tarihçi Gerald M. Ackerman profesyonel oryantalistler (kariyerleri boyunca yalnızca oryantalist türde eser üretmiş olanlar), yenilik arayışında olan ressamlar, illüstratörler, bilimsel araştırmalarda görevli ressamlar, turistik gezilere katılan ressamlar, Batılı elçilerin eşleri ve akrabaları olan ressamlar şeklinde sınıflandırmıştır.[72] Doğu'ya seyahat eden oryantalist sanatçıların rotalarından ilki İspanya ile Fas arasında uzanmakta, ikinci rota Yunanistan'ı ve Anadolu'yu kapsamaktadır. Bu iki rota genellikle Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da buluşmaktadır.[73] Doğu'ya seyahat etmiş sanatçılar seyahatlerinde

[69]Germaner ve İnankur, 1989, **a.g.k.,** 42.

[70]R. Kabbani (2008). Günümüzde Oryantalist Resim Üstüne. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 90-103). İstanbul: Pera Müzesi, s. 96.

[71]Z. İnankur (2008). Oryantalizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt III*. İstanbul: Yem Yayın, s. 1180.

[72]E. Makzume (2007). XIX. Yüzyılda Gezgin ya da Sarayda Görevli Oryantalist Ressamlar. http://www.erolmakzume.com/wp/?p=1430 (Erişim Tarihi: 19.04.2022)

[73]N. Tromans (2008). Britanya Oryantalist Resmi. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 18-43). İstanbul: Pera Müzesi, s. 18; Ayrıca bknz: Ek 4.

birtakım zorluklarla karşılaşmışlardır. Bunlardan ilki seyahat ettikleri yerde Batı'daki atölyelerinin konforunu bulamamalarıdır. Diğer yandan Doğu ülkelerinin halkları da genellikle bir Batılının uzun saatler boyunca şövalesi başında kendilerini gözlemlemesini hoş karşılamamıştır. Ayrıca dini sebepler bir sanatçı karşısında poz vermek istememelerinde etkili olmuştur. Sanatçılar figürlü kompozisyonları için genellikle fahişe veya gayrimüslim modelleri kullanmıştır. Harem, hamam, esir pazarı gibi gayrimüslimlerin ziyaretine kapalı mekânlarda çizim yapmaları ise neredeyse imkansızdır.[74] Oryantalist sanatçıların Doğu'da karşılaştığı bir başka zorluk ise iklim şartları olmuştur. Yüksek sıcaklıklar hem sanatçıları hem de kullandıkları boyaları etkilemiştir. Sıcak hava yağlı boyanın kalitesini bozmakla kalmamış, bazen boyanın tamamen kurumasına sebep olmuştur. Bu tip zorluklar oryantalist sanatçıları karakalem ya da suluboya eskizler yapmaya yönlendirmiştir. Sanatçılar ancak Batı'daki atölyelerine ulaştıklarında eskizlerini büyük boyutlu yağlı boya tablolara dönüştürebilmişlerdir.[75] Doğu'nun parlak güneş ışığı, sanatçıları renk ve ışık denemeleri yapmaya itmiştir.[76] Kullanılan renkler daha canlı ve sıcak, kontrastlar daha belirgin hale gelmiştir. Çoğu sanatçının eserinde güneş ışığının etkisi tüm yüzeye hâkim olmuş dolasıyla Doğu etkisi bu ışıkla, sıcak tonlardaki renk paleti ile verilmiştir.[77] Ayrıca sanatçılar seyahatleri boyunca topladıkları Doğulu nesneleri Batı'daki atölyelerine taşıyıp Batı'da da oryantalist eser üretimine bu eserlerden yararlanarak devam etmişlerdir. Örneğin, XIX. yüzyılda Gérôme'un atölyesi küçük çaplı bir Doğu eserleri müzesine dönüşmüştür. Bu tip atölyelerde eğitim alan ya da Doğu'dan gelen nesneleri bilinçsizce kompozisyonlarında kullanan oryantalist sanatçılar, birbirinden bağımsız nesnelerin yanlış biçimde kompozisyon içinde bir araya getirilmesine de sebep olmuştur.[78]

XIX. yüzyılda Batılı bir sanatçının itibarı büyük ölçüde, Paris Güzel Sanatlar Akademisi Salonu'nda ve Londra Kraliyet Akademisi'nde düzenlenen akademik sergilerde yer almasına bağlı olmuştur. Söz konusu sergilerde yer alan eserin kolayca görülebileceği bir yere konulması sanatçının kariyerini olumlu yönde etkileyebileceği gibi gözlerden uzak bir yere konulmuş olması ya da sergilere kabul edilmemesi sanatçının kariyerini olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bu dönemde pek çok oryantalist sanatçı,

[74]Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 39.
[75]Kozak, 2014, **a.g.k.,** 55.
[76]Germaner ve İnankur, 1989, **a.g.k.,** 47.
[77]Z. İnankur, 2013, **a.g.k.,** 69.
[78]Kozak, 2014, **a.g.k.,** 55.

oryantalist konulara ilgi duyan Paris ve Londra akademi salonlarında sergilenen eserleri sayesinde büyük üne ve kazanca kavuşmuştur.[79] Oryantalist eserler üreten bir sanatçının yüzyıl ortalarına kadar iyi bir gelir elde ediyor oluşu yüzyılın sonralarına doğru düşük kalitede, birbirini tekrar eden çok sayıda oryantalist eserin piyasaya sürülmesiyle sonuçlanmıştır.[80]

1.6. Hayali Doğu'da Kadın İmgesi

Oryantalizm Batılı sanatçıların hedonistik arzularını dile getirmeleri için en uygun araç olmuştur. Batılı sanatçılar oryantalist tabloları harem, hamam ve esir pazarı konuları üzerinden Doğulu kadının bedenini teşhir edebilmelerini sağlayan bir mazeret olarak kullanmışlardır.[81] Oryantalist tablolarda yer alan egzotik Doğulu kadın çıplaklığı hiçbir ahlaki ön yargıyla karşılaşmamışken, Fransız ressam Edouard Manet'in 1863 yılında tamamladığı "*Olympia*" tablosunda yer verdiği Batılı çıplaklık Paris Salonu tarafından reddedilmiş ve eserin sergilenmesi büyük skandala sebep olmuştur.[82]



Görsel 8. *Edouard Manet, "Olympia", 130,5 cm x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1863, Orsay Müzesi, Paris*

[79]S. Hodge (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev. Emre Gözgü), İstanbul: Domingo Yayıncılık, s. 60, 61, 63.
[80]İnankur, 2013, **a.g.k.,** 71.
[81]Germaner ve İnankur, 1989, **a.g.k.,** 42.
[82]R. Cumming (2008). *Sanat*. (Çev. Ayşe Işın Önol ve Aslı Çetinkaya), İstanbul: İnkılap Kitabevi, s. 308, 309.



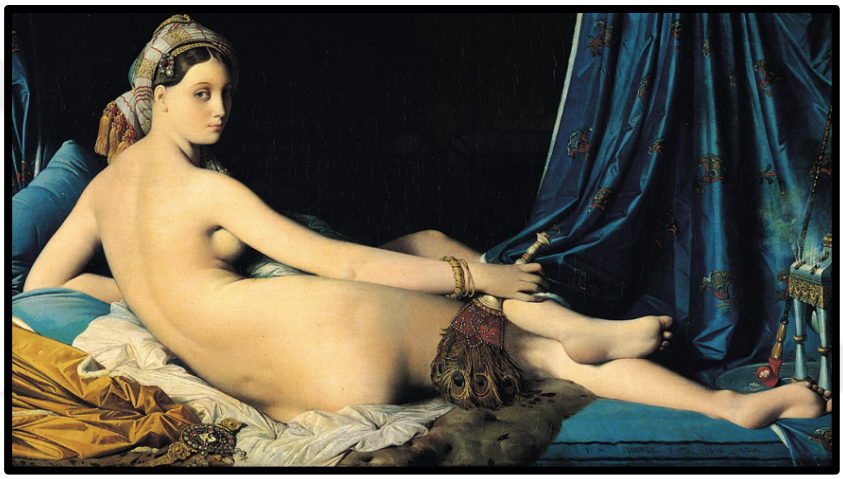
Görsel 9. *Armand Bernard, "Odalık Kölesiyle", 72,5 cm x 91,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1854, Özel Koleksiyon*

Batılı kadının erotik bir poz içinde resimlenmesi rahatsız edici bulunurken, Doğulu kadının harem, hamam veya esir pazarı gibi mekânlar içinde erotik pozlarla resimlenmesi Batılı izleyiciyi rahatsız etmemiştir. Aksine bu tip erotik pozların resimlendiği hayali Doğu tabloları XIX. yüzyılda Batı'nın en önemli sergi salonlarının duvarlarını süslemiştir. Batı sanatında yalnızca mitoloji konulu tablolarda karşımıza çıkan kadın çıplaklığı soyut ve cinsiyetsizdir. Oryantalist tablolarda yer alan çıplaklık ise hem somut hem de cinsiyetçi niteliğe sahiptir.[83] Hayali Doğu resimleri kadın güzelliğinin simgesi Venüs'ün çıplaklığı gibi mitolojik kamuflajlara sığınmadan erotizm içeren sahnelerin serbestçe işlenebildiği bir kapıyı aralamıştır.[84] XIX. yüzyıl boyunca Batılı izleyici, hayali Doğu'nun harem, hamam ve esir pazarı konuları üzerinden erotik merakını tatmin etmiştir.[85] Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-Léon Gérôme, Eugène Delacroix gibi sanatçılar çıplak Doğulu kadınların yer aldığı sayısız harem, hamam ve esir pazarı tablosu üretmiştir.[86]

Oryantalist sanatta kadın imgesi en fazla harem konulu eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Erotizm ve egzotizm ilgilerinin birleştiği Doğulu haremler Batılıların hayallerini süslemiştir. Batılı sanatçılar bu gizli mabetleri görebilmenin imkansızlığını

[83]Kabbani, 2008, **a.g.k.,** 93.
[84]Kozak, 2014, **a.g.k.,** 55.
[85]Germaner, 2013, **a.g.k.,** 75.
[86]D. Fortenbery ve T. Melick (2015). *Tarih Boyunca Sanat Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. (Çev. Dilek Şendil ve Süreyya Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 230.

harem ve odalık konulu tablolar ile aşmışlardır. Odalıklar efendilerine sunulmak üzere bekleyen çıplak kadınlar olarak Doğu'ya özgü nesneler ile birlikte tasvir edilmişlerdir.[87] Fransız kökenli odalık tablolarının ilk örneklerinden Jean-Auguste-Dominique Ingres'in 1814 tarihli "*La Grande Odalisque/Büyük Odalık*" tablosu'nun Napolyon'un kız kardeşi tarafından sipariş edildiği bilinmektedir. Tablodaki odalık figürünün bir divan üzerinde zor bir duruş içinde sergilenmesi maniyerizmin bozulmuş vücut oranlarını anımsatmaktadır. Model lacivert parlak ipeklerle çevrilmiş vücudu ve tuttuğu tavus kuşu tüyünden yelpazesiyle hayali bir haremin en gözde sakini olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.[88]



Görsel 10. *Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Büyük Odalık", 89,9cm x 162,56 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814, Louvre Müzesi, Paris*

Bazı oryantalist sanatçıların Doğu seyahatlerinden döndükten sonra ele aldıkları eserler ile kalıplaşmış harem algısını yıkmaya çalıştıkları görülmektedir.[89] Örneğin; Henriette Browne'un Boğaz'daki bir sarayın harem sahnesini konu aldığı 1860 tarihli "*Harem İçi Bir Ziyaret*" tablosu gerçekçi yaklaşımlarıyla harem konulu sahneler arasında bir istisna oluşturmaktadır. Eserde haremin içindeki kadınlar kıyafetleri ve çocuklarıyla betimlenmiştir. Ancak Brown'un erotizmden uzak harem sahnesi Paris Salonu sergisinde görücüye çıktığında Batılı izleyicinin beklentisini karşılamamış ve hayal kırıklığına neden olmuştur.[90]

[87]Germaner, 2013, **a.g.k.,** 76.
[88]D. Fortenbery ve T. Melick, 2015, **a.g.k.,** s. 230.
[89]Germaner, 2013, **a.g.k.,** 77.
[90]Germaner, 2013, **a.g.k.,** 78.



Görsel 11. *Henriette Browne, "Harem İçi Bir Ziyaret", 89 cm x 115,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1860, Özel Koleksiyon*

Batılı sanatçıların oryantalist resimlerinde hayali Doğu'nun haremi, rehavet, eğlence, şehvet ve erotizm içeren bir mekân olarak öne çıkmış; genellikle kadınlar kahve içerken, eğlenirken, uzanırken ya da çubuk içerken betimlenmişlerdir. Doğulu kadının ev içi yaşamı, yüzyıllar boyunca bu tip hayali haremler üzerinden anlatılmıştır.[91] Doğu'ya seyahat eden Batılı sanatçılar çarşılarda, mesire yerlerinde ve sokaklarda gördükleri Doğulu kadınları özellikle yüzyılın ilk yarısında tablolarına nadir taşımışlardır. Öte yandan gravürlerde yer alan Doğulu haremler yağlıboya tablolarda görülen haremden daha farklı bir yaklaşımla ele alınmış, genellikle kadınlar daha sade ve kıyafetli olarak betimlenmiştir. Kahve içen, eğlenen, uzanan ya da çubuk içen kadınların yer aldığı gravürler ise erotizm ve egzotizm dozunun daha düşük olduğu eserler olmuşlardır.[92] Oryantalist resimlerde erotizm ve egzotizm dozunun yükseldiği hayali konulardan bir diğeri Doğu hamamlarıdır. XIX. yüzyılda hamam konusunda en çok eser veren sanatçı Jean-Léon Gérôme'dur. "*Nemli Buğu*", "*Hamamda Çıplak*", "*Kadınlar Hamamı*" ve "*Bursa'da Büyük Kaplıca*" gibi oryantalist eserlerinde Doğulu çıplak kadınları ön plana çıkarmıştır.[93] Hamam konulu oryantalist eserlerin en ünlüsü ise kuşkusuz Ingres'in "*Türk Hamamı*" isimli eseridir. Sanatçının 1859 tarihinde tamamladığı eser ilk alıcının eşi

[91]Arslan Sevin, 2006, **a.g.k.,** 331.
[92]Arslan Sevin, 2006, **a.g.k.,** 334.
[93]Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 188.

tarafından fazla erotik bulununca Ingres'e iade edilmiştir. Bu durum Ingres'in eserde değişikliğe gidebilmesine olanak sağlamış ve sanatçı kare biçimli eseri dairesel bir forma sokmuştur. Eserin yeni dairesel formu izleyicide bu cinsel mekânı anahtar deliğinden gözetliyormuş hissiyatı yaratmaktadır.[94] Böylece Ingres, izleyicisine bir nevi röntgencilik zevki yaşatmaktadır.



Görsel 12. *Jean-Dominique Ingres, "Türk Hamamı", 1862, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 cm çap. Louvre Müzesi, Paris*

Ingres'in "*Türk Hamamı*" tablosunun esin kaynağı, Lady Mary Wortley Montagu'nun Sofya'daki bir kadınlar hamamını anlattığı 1717 tarihli mektubu olmuştur. Sanatçı ayrıca 1568 tarihinde basılan "*Quatre premiers livres des navigations*" adlı kitaptaki Nicolas de Nicolay'ın "*Hamama Giden Hanım ve Halayığı*" gravürünün figürlerinden esinlenmiştir.[95] İkonik eserde Ingres kadınları erotizm vurgusu yapan birçok pozda betimlemiştir; sırttan, yan profilden, ayakta, yatar ya da eğilmiş halde, enselerinin teri ile nemlenmiş omuzlarını göstererek gibi… Burada Doğulu kadınlar Batı'nın estetik zevkine uygun olarak beyaz tenli görülmektedir. Ingres hamamdaki çıplak Doğulu kadınların güzelliğini ön plana çıkarmak için siyahi bir hizmetkâr figürünü de esere dahil etmiştir. Bu durum hayali Doğu'nun hamam konulu diğer tablolarında da tekrar edilmiştir.

[94]Kabbani, 2008, **a.g.k.,** 93.
[95]İnankur, 2013, **a.g.k.,** 69.



Görsel 13. *Edouard Debat Ponsan, "Masaj, Hamam Sahnesi", 1883, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127cm x 210 cm. Musée des Augustins, Toulouse*

Édouard Debat-Ponsan'a ait erotizm dozu yüksek hamam konulu oryantalist eserde, bir Doğu hamamı içinde siyahi hizmetkârın masaj yaptığı efendisi görülmektedir. Mermer yüzeye uzanmış çıplak kadının beyaz teni ile ayaktaki hizmetkarın siyahi ten rengi eserde efendi-köle karşıtlığını ön plana taşırken, figürlerin yatay ve dikey pozisyonları eserdeki karşıtlık duygusunu pekiştirmektedir.[96]

Tıpkı harem ve hamam konulu oryantalist eserlerde olduğu gibi esir pazarı konulu oryantalist eserlerde kadın imgesinin ön plana çıkarıldığı eserlerdir. Harem ve hamam konulu oryantalist eserlerde karşılaştığımız kadın imgesi ile esir pazarı konulu oryantalist eserlerde karşılaştığımız kadın imgesi arasındaki fark bu eserlerdeki erotikleştirilmiş kadın bedenlerinin aslında Doğulu kadınların temsilleri olmayışıdır. Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde izleyici Doğulu kadınları bedenleri yerine Doğuluların esir alıp sattığı farklı milletlerden kadın bedenlerini seyretmektedir.[97]

1.7. Hayali Doğu'da Esir İmgesi

Esir imgesi yalnızca esir pazarı konulu oryantalist eserlerde karşımıza çıkmaz. 1821 yılında yaşanan Osmanlı İmparatorluğu'na karşı ayaklanan Yunanlıların başlattığı isyanı konu alan pek çok görsel eserde Yunan halkı esir gibi gösterilmiştir. Batılılar; kendi kökenlerini Yunan medeniyetine bağladıklarından dolayı köklerini temsil eden bir

[96]Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 193.
[97]Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 194-197.

milletin Doğulu bir imparatorluğun hakimiyeti altında yaşamasından rahatsız olmuşlardır. Doğu seyahatlerinde bu nedenle sık sık antik Yunan harabelerine yer vermişlerdir. 1776 yılında Choiseul-Gouffier, Yunan medeniyetinin kalıntılarını yerinde görmek amacıyla yanında ressam ve mimarlar ile Yunanistan'a sefer niteliğinde bir seyahat düzenlemiştir. Mora'dan İstanbul'a kadar uzanan ve Ege Denizi'nin iki yakasını kapsayan bu yolculuk sonunda XVIII. yüzyılın sonlarına doğru içinde gravürlerin ve anlatımların bulunduğu "*Voyage pittoresque de la Grèce*" kitabını yayınlamıştır. Bu eserin iç kapağına yerleştirilen resim, Choiseul-Gouffier'nin kapsamlı Yunanistan seyahatinin alt metnini açığa çıkarmaktadır. Deniz kenarında yer alan Antik tapınak harabeleri içinde dirseğini Yunan lahdine dayamış harabelerin üstünde oturan kadın figür ellerinden zincire vurulmuştur. Doğulu kıyafetler içindeki kadın figür boşluğa doğru yakarmaktadır. Bu esir kadın alegorisi Osmanlı İmparatorluğu'nun hakimiyeti altındaki Yunanistan'ı temsil etmektedir. Resmin sağ tarafındaki kayalıklara kazınan "*EXORIARE ALIQUIS*" yazısı ise dikkat çekicidir. Tek başına anlam ifade etmeyen bu yazı antik bir eserin yalnızca ilk mısrasıdır ve "*Ey bilinmeyen intikamcı, kemiklerimden doğasın*" şeklinde devam etmektedir. Yani resimde görülen esir kadın, onu esir alanlardan intikamını alması için bilinmez intikamcısını çağırmaktadır.[98]



Görsel 14. *Marie-Gabriel-Florent-Auguste-Choiseul-Gouffier, "Voyage pittoresque de la Grèce I İç Kapak", 1782, Paris. Tilliard*

[98]E. Eldem (2013). Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark. A. Anadol (Ed.), Oryantalizmin 1001yüzü içinde (s. 32-43). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s. 32.

1782 tarihli kapak sayfası resmindeki esir imgesini Eugène Delacroix'in "*Sakız Adası Katliamı*" isimli tablosundaki esir imgesi takip etmiştir. Eser Yunan İsyanı'nı konu alan en ikonik kompozisyonlardan biridir. Eser 1821 yılında Sakız Adası'nda yaşanan Yunan İsyanı sonrası Osmanlı İmparatorluğu askerlerinin adada yaptığı katliamı dramatik bir biçimde yansıtmaktadır. Sahnede birden fazla kadın, erkek, çocuk esir çaresizlik içinde kaderlerini beklemektedir.[99] Egzotizm, savaş ve dehşet ögelerinin birbirine karıştığı eserde Delacroix, Doğulu askerleri kana susamış zalimler olarak betimlemiş, "*zalim Türk*" imajı bu tablo üzerinden Batılıların görsel hafızasına işlenmiştir.[100]



Görsel 15. *Eugène Delacroix, "Sakız Adası Katliamı", 419 cm x 354 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris*

Yunan İsyanı ve esir imgesi birlikteliği XIX. yüzyılın ortasında heykel sanatında da ele alınmıştır. Örneğin; Hiram Powers'ın "*Yunanlı Esir*" isimli heykeli tüm Avrupa ve Amerika kıtasında çok sayıda oryantalist sanatçıyı etkilemiştir.

[99]S. Daşçı (2005). Delacroıx'nın Fırçasından Osmanlılar. *Sanat Tarihi Dergisi*, XIV (1), s. 64.
[100]Daşçı, 2005, **a.g.k.,** 70.



Görsel 16. *Hiram Powers, "The Greek Slave", 167,5 cm, Mermer Oyma, Ulusal Sanat Galerisi, Washington*

Amerikalı ilk oryantalist ressam olarak tanınan Miner Kilbourne Kellogg çeşitli ülkelerde eserin sergilenmesine yardımcı olmuştur.[101] Kellogg'un heykelin broşüründe yer alan tanıtım yazısı şöyledir:

> "*Görünürdeki özne, Türkler tarafından tutsak edilen ve İstanbul'da satışa sunulan Yunan bir bakiredir. Perdenin arasından görülen haç ve madalyon, onun içindeki Hıristiyan sevgisini göstermektedir. Bu şekilde aşağılanmanın üzerinde yükseltilmiş bir varlığı temsil eder. Yunan Esir, tüm insanlığın tabi olduğu sınava olağanüstü sabır ve erdemle boyun eğen bir amblemi olarak kabul edilmelidir*"[102]

Esir Yunan heykeli Osmanlı İmparatorluğu dışında Amerika'da da yaşanan esircilik faaliyetlerine dikkat çeken ilk heykel olması açısından önemli bir yere sahiptir.[103] Heykel sanatının yanı sıra nadirde olsa küçük el sanatlarında da esir imgesi karşımıza çıkmaktadır. Üzerinde bir yeniçeri ve Avrupalı esirinin betimlendiği düşük kalitedeki resimli seramik tabak XVII. yüzyıla ait erken tarihli örneklerden biridir. Yeniçerinin karakteristik başlığı ve tüfeğinin yanında tabağın etrafını çevreleyen yazıtın Yunanca olması dikkat çekicidir.[104]

---

[101]B. Öztuncay (2003). Amerikalı İlk Oryantalist Ressam Kellogg (1814-1889): Türk kıyafetinde bir Amerikalı ve portresi. *Toplumsal Tarih*, (119), s. 94, 96.

[102]http://utc.iath.virginia.edu/sentimnt/grslvhp.html (Erişim Tarihi: 28.04.2022)

[103]Öztuncay, 2003, **a.g.k.,** 97.

[104]S. Faroqhi (2004). *The Ottoman Empire and the World Around It*. London: I. B. Tauris, s. 124.



Görsel 17. *"Yeniçeri ve Avrupalı Esiri", Renkli Boyama Seramik Tabak, 1669, Linden Müzesi, Stuttgart*

XIX. yüzyıla ait altın kaplama rölyef ise kullanılan malzeme ve teknik açısından esir pazarı konusunun işlendiği ender uygulamalardandır. Erotizm ve çıplaklık ögelerinin yer almadığı rölyefte Doğulu satıcı örtüsünü kaldırdığı esir kadını Doğulu alıcıya sergilemektedir.



Görsel 18. *"Esir Satıcısı", 14 cm x 10 cm, Rokoko Üslubu Altın Vermeyli Rölyef, 19. Yüzyıl, Özel Koleksiyon, İstanbul*

XIX. yüzyıla ait harem konulu eserlerin isimlendirmeleri Doğu haremlerinin birer hapishane, cariyelerin ise bu hapishanelerin esirleri olarak algılanmasına ve hatalı sayılabilecek bir esir imgesi yaratılmasına neden olmuştur. Özellikle odalık konulu

eserlerde Batılı sanatçılar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz şekilde kullanılan "*esir*" isimlendirmesi yaşanılan anlam kargaşasını tetiklemiştir. Örneğin; 1888 tarihli "*L'Esclave Blanche*" yani "*Beyaz Esir*" isimli eserde bu tip bir isimlendirme kargaşası karşımıza çıkmaktadır.[105] Eserde esir imgesini çağrıştırabilecek hiçbir unsura yer verilmemesine rağmen isimlendirme sebebiyle eserdeki kadın figür esir olarak nitelendirilmiştir.



Görsel 19. *Jean-Jules-Antoine Lecompte de Nouy, "Beyaz Esir", 146 cm x 118 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1888, Musee des Beaux-Arts, Nantes*

[105]Germaner ve İnankur, 1989, **a.g.k.,** 43.

İKİNCİ BÖLÜM

2. GERÇEK DOĞU'DA ESİRLİK

2.1.Osmanlı'da Esir Olmak

Esirliğin tarihi insanoğlunun yerleşik yaşama geçmesine kadar giden uzun bir süreci kapsamaktadır. Osmanlı'da devletin üst mevkilerinden halktan hanelere kadar karşılaştığımız esirler kul, köle, halayık, gulam gibi isimlerle anılmıştır. Kadın esirler için cariye ve odalık, siyahi erkek esirler için hadım kelimesi kullanılmıştır.[106] Aynı anlamı taşıyan bu kelimeler özgürlüğü elinden alınmış, tutsak, kul olan, hür olmayan kimseleri ifade etmektedir. Etimolojik olarak bakıldığında bu ifadelerin Arapça, Farsça gibi dillerden Osmanlıcaya geçtikleri görülmektedir.[107] Osmanlı'da resmi olarak başlıca esir kaynağının savaş esirleri olduğu; kaynakların doğum (bir köleden doğmuş olmak), devşirme, akıncılık, kaçırılma, ticaret, esirliğin gönüllü kabulüne kadar değişkenlik gösterdiği bilinmektedir.[108] Zaman içinde savaş esirlerinin azalmasıyla en büyük kaynak esir ticareti olmuştur. Esir ticareti için Kafkasya, Kuzey Afrika, Kızıldeniz, Basra Körfezi-Irak önemli ticaret yollarını oluşturmaktadır.[109] İmparatorluğun Cidde, İskenderiye, Kahire, Halep, Bağdat, Sofya, İzmir, Bursa gibi önemli esir pazarları bu yollar üzerinde ya da yakınlarında bulunmaktadır.[110] Bu dönemde en önemli esir pazarı ise başkentteki İstanbul Esir Pazarı'dır. Haseki semtinde kurulmaya başlanan pazar, XIV. yüzyılda müstakil odalarda Büyük Bedesten etrafında faaliyet göstermiştir. Bu pazarda Çerkes, Abaza, Gürcü, Siyahi, Arap ve Habeş esirlerin mezat usulü satışa sunulduğu bilinmektedir.[111] XVII. yüzyılda esir alışverişi hükümdarın emri ile Tavuk pazarı semtinde Büyük Bedesten ile Nur-i Osmaniye Cami arasında "*Esir Hanı*" olarak tanınan bir han ile merkezileştirilmiştir. Bu han dışında İstanbul'da esircilik faaliyetleri devlet tarafından kesin olarak yasaklanmıştır. Osmanlı kaynaklarına göre iki katlı ve üç yüz

[106]M.A. Aydın ve M. Hamidûllah (2002). Köle. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 26, s. 237.
[107]M.Z. Pakalın (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları. s. 552.
[108]E.R, Toledano (1994). *Osmanlı köle ticareti 1840-1890*. (Çev. Y. Hakan Erdem), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. s. 16.
[109]Başlıca Osmanlı esir ticareti yolları ve haritaları için bknz: Toledano,1994, **a.g.k.,** 16-28.
[110]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 43.
[111]Pakalın, 1993, **a.g.k.,** 553.

odalı hanın tek bir kapısı bulunmaktadır.[112] Esir Hanı 20 Kasım 1652 yılında gerçekleşen bir yangında büyük zarar görmüştür. Sonrasında tamir edilerek esir satışının tamamen yasaklanmasına kadar kullanılmaya devam edilmiştir.[113]

Esir satışını gerçekleştiren esnafa "*esirci*" denilmektedir. Aralarında kadınların olmasına rağmen esircilerin büyük çoğunluğu erkeklerden oluşmaktadır. XVII. yüzyıla ait bir Osmanlı vesikasında otuz iki erkek esirci, on yedi erkek dellal ve yedi kadın esircinin isimleri ikametleri ile kayıt altına alınmıştır.[114] XIX. yüzyılda İngiliz Büyükelçiliği'ne ait bir belgede isimleri yer alan kırk iki esircinin on dördü kadınlardan oluşmaktadır.[115] Osmanlı topraklarında esirciliğin Müslümanlara mahsus olduğu konusunda çoğu araştırmacı hem fikir olsa dahi bazı Osmanlı tarihçileri Ermeni, Rum ve Yahudi tebaanın esir ticaretinde aktif rol aldığını öne sürmektedir.[116] Pakalın'a göre gayrimüslimlerin esirci olmaları ve esir ticaretinde bulunmaları hatta esir pazarına girmeleri bile yasaklanmıştır.[117] İmparatorluğa ait esir hanları içinde esirciler dışında devlet adına vergi toplayan bir esirci emini, tüccarların kendi aralarından belirledikleri, düzeni sağlayan esirci kethüdası ile işlerin idaresini yürüten esirci şeyhi gibi görevliler vardır.[118] Esircilerin diğer meslek grupları gibi iyi örgütlenmiş loncaları da bulunmaktadır.[119]

Osmanlı İmparatorluğu genelinde esir fiyatları, esirlerin sahip oldukları özelliklere göre değişkenlik göstermiştir. Esir ticaretinde, dış görünüş, sağlık, yaş, el becerisi fiyatların belirlenmesinde önemli rol oynamıştır.[120] Beyaz esirler hiyerarşide siyahi esirlerden üstün konumda sayılmışlardır. Beyaz esirler arasında odalık ve cariye olarak satışa sunulan kadın esirlerin fiyatları diğer beyaz esirlere oranla daha yüksektir.

---

[112]N. Engin (2002). Osmanlılar 'da Kölelik. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 26, s. 247.

[113]E. R. Koçu (1971). Esir Hanı Yangını. *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Koçu Yayınları, 10, s. 5279.

[114]E. R. Koçu (1971). Esir, Esirciler. *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Koçu Yayınları, 10, s. 5273-5274.

[115]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 43.

[116]Fransız tarihçi Robert Mantran, İstanbul'daki esir ticaretinin tamamıyla Yahudilerin elinde olduğunu hatta daha iyi para kazanabilmek adına Yahudilerin esirleri evlerinde eğittiklerini aktarmaktadır. Bknz; R. Mantran (1991). *XVI.-XVII. Yüzyıl'da İstanbul'da Gündelik Hayat*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Eren Yayıncılık, s. 113.

[117]Pakalın, 1993, **a.g.k.,** 553.

[118]M. Sertoğlu (1986). *Osmanlı Tarihi Lügati.* İstanbul: Enderun Kitabevi, s. 101.

[119]Koçu, 1971, **a.g.k.,** 5272.

[120]M. Akkaya (2011). XVII. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Üsküdar'da Köle Ticareti, Kölelerin Ticaretle Uğraşması. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (25), s. 208.

Esir satışlarında en yüksek fiyatların ise hadımlara ödendiği bilinmektedir.[121] Cariyeler olacak esirler için güzellik, ev işlerinde kullanılacak esirler için iyi huy ve beceriklilik, erkek esirler için güç ve gençlik aranan özelliklerdendir.[122] İmparatorluğun varlıklı hanelerinde oldukça yaygın olan süt annelik için bebeği emzirebilecek çocuklu esir kadınlar tercih edilmiştir.[123]

İstanbul Esir Hanı içinde gerçekleşen esir satışlarına dair dönem kaynaklarında şu hususlara yer verilmiştir: Hanın avlusunda yalnızca erkek esirler ile kaba işler için satışa çıkarılan siyahi kadın esirler sergilenirken, beyaz esir kadınlar özel odalarda bekletilmişlerdir.[124] Doğulu halk arasında düz tabanlığın uğursuzluk getirdiğine dair yaygın bir inanış bulunduğundan düz taban esirler zor satılmakta ya da hiç satılamamaktadır. Bu sebeple esirlerin ayakları taban muayenesi için çoğunlukla çıplak bırakılmıştır. Şaşılık, kısa boyluluk, seyrek saçlar, dişlerde eksiklik, ağız kokusu, yara izleri, lekeler, çıbanlar esirlerin fiyatını düşüren diğer kusurlardır.[125] Alıcılar satın alacakları esirlerin kollarını, dizlerine kadar bacaklarını, ağızlarının içlerini detaylıca inceleyebilmişlerdir.[126] Esirlerin yüzlerinde pudra, allık, boya gibi süsleyici malzemelerin kullanılması yasaklanarak esirlerin alıcılara gösterildikleri kıyafetleriyle satılmaları emredilmiştir.[127] Erkek esirlerin bazen üzerlerindeki gömlekleri çıkarmaları istense bile genellikle beyaz muslinden bir elbise giydirilen kadın esirlerin kıyafetlerini çıkarmaları beklenmemiştir.[128] Alıcı, beyaz bir esireyi satın almaya karar verdiğinde esir kadın yalnızca bu iş için kullanılan yakındaki bir eve götürülmektedir. Alıcının çoğu zaman içeriye alınmadığı evde alıcıyı temsil eden kadın dellal ile ebe esir kadını elle muayene etmektedir.[129] Bu muayene; esirlerin hamilelik ve doğurganlık gibi durumlarının değerlendirilmesi, gizli kusurların ve sakatlıkların belirlenebilmesi, satışın geri çevrilmemesi amacıyla yapılan ilk değerlendirme olmuştur.[130] Horlama, ağır uyku,

[121]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 51-56.
[122]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 53.
[123]Pakalın, 1993, **a.g.k.,** 553.
[124]R. Lewis (1973). *Osmanlı Türkiye'sinde Gündelik Hayat (Adetler ve Gelenekler)*. (Çev. Mefkûre Poroy), İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, s. 77.
[125]Pakalın, 1993, **a.g.k.,** 554.
[126]E. R. Koçu (1971). Esir Hanı, Esir Pazarı. *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Koçu Yayınları, 10, s. 5277.
[127]Mantran, 1991, **a.g.k.,** 114.
[128]Koçu, 1971, **a.g.k.,** 5277.; Lewis, 1973, **a.g.k.,** 77.
[129]Mantran, 1991, **a.g.k.,** 113.
[130]M. C. Zilfi. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kölelik ve Kadınlar (1700-1840)*. (Çev. Ebru Kılıç), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 238.

tembellik gibi esir pazarında görülemeyecek kusurların varlığının değerlendirilebilmesi için ise esirler muayene sonrası müstakbel sahiplerinin evlerinde birkaç gün denenmektedir. Kayıtlarda birkaç günlük deneme sonrası iade edilen esir sayısının az olduğu, esirde bu tip bir kusur bulunsa bile genellikle iade edilmeyip satış fiyatından düşüldüğü belirtilmiştir.[131] Kötü niyetli alıcıların önüne geçebilmek için gerçekleştirilen muayene özellikle bakire kadın esirlerin fuhuşa zorlandıktan sonra sudan sebeplerle iade edilmesini engelleyen önemli tedbirlerdendir.[132] Satışlarda alınan tedbirlerin tek taraflı olmadığı hem satıcıları hem esirleri hem de alıcıları korumaya yönelik alındığı görülmektedir.

Esirler satın alındıktan sonra sarayda, orduda ya da evlerde iş gücü ve hizmet için istihdam edilmişlerdir. Esir pazarında satışa çıkmayan bazı savaş esirlerinin de sarayda devşirme olarak yetiştirildiği bilinmektedir.[133] Batılı sömürgelerdeki esirlerin aksine Doğu'daki esirlerden ağır iş gücü ve toplu çalıştırmaya dayalı bir hizmet beklenmemiştir. Saraya cariye olarak seçilen kadın esirlere haremde küçük yaşlardan itibaren görgü ve müzik eğitimi verilmiş, kabiliyetlerine göre dikiş, nakış gibi meziyetler öğretilmiştir. Güzel kıyafetler giydirilip, "nazik ellerine zarar gelmemesi" için asla kaba işlerde çalıştırılmamışlardır.[134] Ayrıca kendilerine güzel anlamlar taşıyan yeni isimler verilmiştir.[135] Saray dışında, varlıklı aileler için de kadın esirler sosyal yaşantımın önemli bir parçası olmuş, büyük konaklarda istihdam edilen esir sayısı neredeyse bir statü sembolü haline gelmiştir. Diğer yandan ev içi hizmet için orta sınıf da esirlere rağbet göstermiştir. Cariye ve odalık dışındaki kadın esirler ev içi hizmet için; erkek esirler alışveriş, taşıma, getir götür gibi basit ayak işleri için kullanılmıştır. Aralarından zeki ve becerikli olanlara konakların idaresi teslim edilerek kahyalık görevi verilmiştir. Siyahi kadın esirler genellikle iyi Türkçe bilmediklerinden dolayı mutfak ve çamaşır işlerinden sorumlu tutulmuşlardır.[136] Esirlerin çoğunlukla sahipleri tarafından iyi muamele görmesi, onlara eziyet edilmesinin İslami açıdan hoş karşılanamayacağı görüşünün hâkim olması ile yakından ilişkilidir. Ev içi hizmetinde çalışan esirlerin esaretleri sırasında sıklıkla

[131]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 52-53.; N. Yücelt (1953). İstanbul'da Esir Pazarı. *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, 138*(7), 18.
[132]Koçu, 1971, **a.g.k.,** 5277; Zilfi,2018, **a.g.k.,** 239-240.
[133]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 6.
[134]Pakalın, 1993, **a.g.k.,** 555.
[135]Zilfi, 2018, **a.g.k.,** 185.
[136]Parlatır, 1983, **a.g.k.,** 821.

Müslüman olmaları esirlik durumlarını değiştirmese de bu esirlerin varlıklı Müslüman ailelerin himayesinde kalmalarını ve ailelerin hatırı sayılır iyiliklerini görmelerini sağlamıştır.[137]

Osmanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü topraklarda esir haklarının İslami kurallar çevresinde şekillendiği görülmektedir. Özgür olmadıkları için esirlerin suçları hafif şekilde cezalandırılmış; para cezaları ile borçları efendileri tarafından ödenerek, esirin işlediği suç efendisinin sorumluluğundaymış gibi değerlendirilmiştir.[138] Esirlere genelde özgür bir insanın aldığı cezanın yarısı verilmiş; cana kast edilen durumlarda ise ceza kısas olmuştur.[139] Esirler esaretleri boyunca efendilerinin izniyle evlenebilmiş, kendilerine esir satın alabilmiş hatta ticaret yapabilmiştir.[140] Bir esir; herhangi bir konuda hakkını aramak ya da efendisi tarafından kötü muameleye maruz kaldığında azat edilmek için kadılığa başvurabilmiştir.[141] Esirler sahipleri tarafından gönüllü olarak, belli bir şarta bağlı ya da anlaşmalı olarak belirli süreler sonunda azat edilmişlerdir.[142] Bu süre genellikle yedi ile dokuz yıl arasında değişse bile on yılı geçmemiştir.[143] Azat edilen esirler için resmi olarak "*ıtıkname*" olarak bilinen azat belgeleri düzenlenmiştir.[144] Belge sayesinde isteği dışında yeniden esaret altına giren eski esirler özgür olduklarını kolayca ispat edebilmişlerdir.[145] Azat edilen esirler önceki hayatlarına bakılmaksızın özgür vatandaşların sahip olduğu medeni, hukuki ve sosyal hakların tümüne sahip olmuşlardır.[146]

Osmanlı toplumunda özgürlüğüne kavuşan esirlere sahipleri tarafından hediye verilmesi yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Hediye, sahibin zenginliğine ve cömertliğine göre değişkenlik göstermiş, örneğin bazen besi hayvanı bazen dayalı döşeli

---

[137]Zilfi, 2018, **a.g.k.,** 188, 189.

[138]Lewis, 1973, **a.g.k.,** 79.

[139]F. Yaşa (2017). Efendi Köle İlişkisi Bağlamında Şeyhülislam Fetvaları. D. İnan, Z. Güneş Yağcı ve F. Yaşa (Ed.), *Osmanlı Devleti'nde Kölelik, Ticaret, Esaret, Kölelik* içinde (s. 209-226). İstanbul: Tezkire Yayıncılık. s. 221, 222.

[140]Akkaya, 2011, **a.g.k.,** 211-213; Y. H. Erdem (2004). *Osmanlı'da Köleliğin Sonu 1800-1909*. (Çev. Bahar Tırnakçı), İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 21; İngilizcesi için ayrıca bknz; Y. H. Erdem. (1996). *Slavery in the Ottoman Empire and its Demise, 1800–1909*. New York: St. Martin's Press.

[141]Erdem, 2004, **a.g.k.,** 21,33.

[142]S. Faroqhi (2005). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Orta çağdan Yirminci Yüzyıla*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 114-115.

[143]Erdem, 2004, **a.g.k.,** 194.

[144]İ. Parlatır (1983). Türk Sosyal Hayatında Kölelik. *Belleten,* 47(187), s. 822.

[145]Galata Mahkemesi 15'nolu Şer'iyye Sicillinin 360 numaralı hükmünde Kapudan Ali Paşa'nın, İstirati ve Gadisne adlı esirlerinin azadı için mahkemeye düzenlettiği ıtkname örneği için bknz; İstanbul Kadı Sicilleri, [84b-1], 34, s. 238.

[146]Lewis, 1973, **a.g.k.,** 92.

bir ev hediye edilmiştir.[147] Küçük yaştan itibaren hizmet ettikleri konaklardan ayrılıp belirsiz bir yaşama adım atmak çoğu esir için zorlayıcı olabildiği için uygun eş bulunamayan ya da ailesi gibi gördüğü sahiplerinden ayrılmak istemeyen kadın esirler özgür hizmetkarlar olarak efendilerinin yanında kalabilmiştir.[148] Saray içi hizmette bulunan bir esir azat edildiğinde yeteneğine göre devletin üst makamlarında görev alabilmiştir.[149] Kaynakların çoğu Osmanlı Devleti'nde esirliğin Batılı devletlerinkinden çok daha ılımlı ve insancıl olduğu yönünde birleşmektedir. Tarihçi Toledano, Osmanlı Devleti'ndeki varlıklı ailelerin evlerinde yaşayan esirlerinin yoksul ama özgür Osmanlı vatandaşlarından daha iyi durumda olduklarını belirtmektedir. [150]

Sultan Abdülmecid'in emriyle 1847 yılında İstanbul Esir Hanı kapatılmış ve başkentte esir ticaretine son verilmeye çalışılmıştır. Ancak İstanbul Esir Hanı'nın kapatılmasıyla esir ticareti sona ermemiş, yalnızca mekân değiştirmiştir. Siyahi esirler Fatih, beyaz esirler Tophane ile Karabaş semtlerinde esircilere ait gözlerden uzak mülklerde satılmaya devam edilmiştir.[151] Bunun üzerine Sultan Abdülmecid, esir ticaretinin Osmanlı İmparatorluğu'nda kesin olarak yasaklandığını ve ticarete devam edenlerin cezalandırılacağını bildiren bir ferman yayınlatmıştır. 1857 tarihli ferman, başta başkent İstanbul olmak üzere Hicaz haricindeki aktif esir pazarına sahip tüm Anadolu, Mısır, Trablusgarp ve Bağdat vilayetlerini kapsamaktadır.[152] Ancak 1857 fermanı da esir ticaretini sona erdirememiş, İstanbul'da esir ticaretinin özel evlerde devam ettiği semtlere Beyazıt Ağa, Kürkçü ve Fatma Sultan semtleri de dahil olmuştur. Yalnızca başkentte değil imparatorluğun aktif esir pazarı bulunan tüm vilayetlerinde esir ticareti özel evlerde yürütülmeye devam etmiştir.[153] Kaçak esir ticareti gerçekleştirilen esirci evleri tespit edilse de imparatorluk eliyle esircilere yönelik müdahaleler seyrek gerçekleştirilebilmiştir.[154] Şikâyet üzerine söz konusu evlere yapılan baskınlarda, esirlerin evin hizmetçisi olarak gösterilmesi esircilerin cezalandırılmasını

[147]Zilfi, 2018, **a.g.k.,** 146.
[148]Zilfi, 2018, **a.g.k.,** 152.
[149]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 4.
[150]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 4.
[151]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 45.
[152]Engin, 2002, **a.g.k.,** 248; Toledano, 1994, **a.g.k.,** 43.
[153]Z. Güneş Yağcı (2017). İstanbul Esir Pazarı. D. İnan, Z. Güneş Yağcı ve F. Yaşa (Ed.), *Osmanlı Devleti'nde Kölelik, Ticaret, Esaret, Kölelik* içinde (s. 57-91). İstanbul: Tezkire Yayıncılık. s. 73.
[154]Yasağa rağmen 1868 yılında Fatih civarında esir ticareti yapıldığı ihbarınca bu işi yapanların cezalandırılmasına dair belge için bknz.: Başbakanlık Osmanlı Arşivi (H. 1285). *Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Mektubî Kalemi Mühimme Evrakı*, 418-21.

engellemiştir.[155] Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altında olan tüm vilayetlerde aktif esir ticareti imparatorluğun yıkılışına dek devam etmiştir.[156]

2.2.Doğu'da Esire Olmak

Doğulu toplumlarda kadın esirler için kullanılan en genel terimlerden biri olan "*cariye*" kelimesinin kökenleri Orhun Yazıtları'na kadar uzanmaktadır.[157] Osmanlı'nın kuruluş dönemlerinde cariyeler savaşlardan ve fethedilen topraklardan elde edilen savaş ganimetleri arasındadır. Yükseliş döneminde de cariyeler sıklıkla savaş esiri kızlar arasından seçilmiştir. Fakat duraklama dönemi ile savaşlardan elde edilen esir sayısı azaldığı için cariye ihtiyacı esir pazarlarından karşılanmıştır. Özelliklerine göre yüksek fiyatlardan alıcı bulan cariyelerden en güzelleri gümrük emini tarafından saray için satın alınmıştır.[158]



Görsel 20. *Eugene Ansen Hofman'ın Kafkas'ın Kaçırılması Tablosu, 19. Yüzyıl, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon*

Osmanlı'da cariye olarak satılan kızlar çoğunlukla Kafkasya kökenli Çerkes, Abaza ve Gürcü kızlarıdır.[159] Kafkasya kökenli bu kızlar dillere destan güzellikleri

[155]Toledano, 1994, **a.g.k.,** 45.
[156]Engin, 2002, **a.g.k.,** 248.
[157]Parlatır, 1983, **a.g.k.,** 808.
[158]Ç. Uluçay (1992). *Harem II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 12.
[159]F. Davis (2006). *Osmanlı Hanımı*. (Çev. Bahar Tırnakçı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 116.

sayesinde Osmanlı haremlerinde özellikle talep edilmişlerdir.[160] Aralarından çok azı kaçırılıp esir edilmiş, diğerleri ya doğrudan aileleri tarafından daha iyi bir gelecek kaygısıyla satılmış ya da kendi rızalarıyla esircilere teslim olmuşlardır. Kız çocuklarının esircilere satılması Çerkesya ve Gürcistan'da oldukça eski bir gelenektir.[161] Annelerin yeni doğmuş kız çocuklarını "İstanbul'a gidesin, paşa hanımı olasın, bizleri hatırlayıp yardım edesin" şeklinde ninnilerle uyuttukları söylenmektedir.[162] Onlara göre bir paşanın haremindeki olanaklar Kafkasya'daki zorlu yaşam şartlarından daha iyidir.[163] Böylece kızları görece daha iyi şartlarda yaşamına devam edebilir hatta sarayda bile yaşayabilir… Gerçekten de tarihi sürece bakıldığında Çerkes cariyelerin Osmanlı İmparatorluğu'nda yüksek mevkilere kadar geldiği ve yaşamlarına itibar sahibi olarak devam ettikleri görülmektedir.[164] Osmanlı İmparatorluğu'nda cariyeler hizmetlerine göre üç sınıfa ayrılmaktadır. Bunlar;

1. Harem için seçilen odalıklar,
2. Harem hizmeti gören cariyeler,
3. Hane içi hizmet gören cariyelerdir.[165]

Cariyeler için en büyük istihdam alanını haremler oluşturmaktadır. Başta saray haremi olmak üzere başkentteki üst sınıf yöneticilerin haremleri ile taşrada yaşamını sürdüren varlıklı ailelerin haremleri çok sayıda odalığa ev sahipliği yapmıştır.[166] Osmanlı'da harem teşkilatının hangi tarihte başladığı kesin olarak bilinmese de harem teşkilatının Fatih döneminde gelişmeye başladığı öne sürülmektedir.[167] Fatih Döneminden sonra sultanlar eşlerini her zaman haremden seçmişlerdir. Tarihçilere göre bu seçim imparatorluk üzerinde herhangi bir ailenin hak iddia etmesini engelleyici bir rol üstlenmektedir.[168] Harem, içinde yalnızca sultana eş olabilecek cariyeleri bulundurmamaktadır. Haremden çıkan bazı cariyeler yüksek konumlarda

[160]Lewis, **a.g.k.,** 203.
[161]Davis, 2006, **a.g.k.,** 116.; Bu geleneğin, 1864 yılında Rusya'nın Çerkesya'yı fethetmesinden sonra bile devam ettiği görülmektedir.
[162] S. Ok (1996). *Köle Pazarından Saraya Cariyeler*. İstanbul: Kamer Yayınları, s. 37.
[163] Lewis, **a.g.k.,** 203.
[164] Uluçay, 1992, **a.g.k.,** 12.
[165] Uluçay, 1992, **a.g.k.,** 14.
[166] Z. Güneş Yağcı (2018). Osmanlı Devleti'nde Köle Kadınlar. M. Koyuncu ve B. Yılmaz (Ed.), *Tanzimat Öncesi Osmanlı Toplumunda Cinsiyet, Mahremiyet ve Sosyal Hayat* içinde*. (s. 207-222).* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 221.
[167] Uluçay, 1992, a.g.k, 116.
[168] Ok, 1996, **a.g.k.,** 45.

görevlendirilmiş ve devlet adamlarıyla evlendirilmişlerdir. Bu şekilde imparatorluğun saraylı kesimini oluşturmuşlardır.[169] Osmanlı İmparatorluğu'nda haremdeki cariyelere de Enderun Mektebi'ndekine benzer bir eğitim verilmektedir.[170] Cariyelere verilen bu eğitim acemilik, kalfalık ve ustalık eğitimi olacak şekilde üç aşamalı olmuştur.[171] Hareme getirilen cariyelere geleneğe göre önce Mihrimâh, Nigâr, Rengimelek, Şevkiyâr, Şengül gibi güzel anlamlar ifade eden Farsça isimler verilmiştir.[172] Genellikle aynı yaşta olanlar birlikte kalmaları için içerisinde kitaplık bulunan büyük odalara yerleştirilmiş, kerevetler üzerinde uyuyup, uyanmışlardır.[173] Acemi cariyelere öncelikle saray gelenekleri, sarayın görgü kuralları, konuşma adabı ve haremin işleyişi öğretilmiştir.[174] Harem hem bir nezaket okulu hem de cariyelere çeşitli becerilerin kazandırıldığı bir eğitim kurumu olmuştur. Cariyelere yeteneklerine göre hat sanatı, dikiş dikme, örgü örme, kanaviçe işleme hatta müzik eğitimi verilmiştir.[175] Bazı cariyeler musiki ile ilgilenirken, bazıları telli çalgılardan keman, kanun, santur; nefesli çalgılardan ney, vurmalı çalgılardan ise def gibi müzik aletleri çalabilmektedir.[176] Acemilik eğitimi biten bir cariye kalfaların yanında hizmete girdiğinde eğer hizmeti beğenilirse kalfalığa yükselebilmektedir.[177] Hem zeki hem güzel olan şanslı kalfalar sultanın odalığı olması için seçilmişlerdir. Sayıları sınırlı olan odalıklara "*gözde*" denilmektedir.[178] Sultanın soyunun devamını sağlayacak ilk erkek çocuğu doğuran gözde ise harem hiyerarşinde yükselip haseki sultan statüsüne yerleşmektedir. Haseki sultanlara kendilerine özel bir harem dairesi ile cariyeler verilmiştir.[179] Odalık olanların dışında kalfalığa yükselen cariyelere "*gedikli*" denilmektedir. Her gedikli cariyenin saray içinde çamaşır, hamam, kiler, sofra gibi harem bölümlerinde hizmet ettiği bilinmektedir.[180] Cariyelere bu hizmetleri karşılığında görev yerlerine göre beş ile otuz akçe arasında değişen "*gündelik*" denilen bir ödeme yapılmıştır. Giyecekleri ve yiyecekleri saray tarafından karşılanan cariyeler bu ödemeler

[169] G. Özmutlu (2014). Harem Cariyelerinin Musiki ve Seyirlik Oyunlardaki Eğitimleri (1677-1687). *Belleten*. 78(283), s. 1033.
[170] Uluçay, 1992, **a.g.k.,** 116.
[171] Uluçay, 1992, **a.g.k.,** 19.
[172]Uluçay, 1992, **a.g.k.,** 18.
[173]Uluçay, 1992, **a.g.k.,** 19.
[174]Ok, 1996, **a.g.k.,** 41.
[175]Uluçay, 1992, **a.g.k.,** 19.
[176]Özmutlu, 2014, **a.g.k.,** 1046.
[177]Ok, 1996, **a.g.k.,** 42.
[178]Sertoğlu, 1986, **a.g.k.,** 200.
[179]I. Baş (1996). Cariyelik: Kadının Cinsel Köleliği. *Bilim ve Ütopya Dergisi*. (19), s. 13.
[180]Sertoğlu,1986, **a.g.k.,** 200; Uluçay, 1992, **a.g.k.,** 17.

ile sandıklarla çeyiz hazırlamışlardır. Bir cariyenin sandığının boş olması harem içinde hoş karşılanmayan bir durumdur. Cariyelere düğün, bayram, kutlama gibi özel günlerde hediyeler verilmiştir.[181] Saray içinde hizmetli cariyelerin görev süreleri genellikle dokuz yıl olarak bilinmektedir, dokuz yılını tamamlayan cariyeler içinde elmas takılar ve altın saat bulunan özel bir çeyiz takımıyla ıtıknameleri verilerek azat edilmişlerdir.[182] Azat edilen cariyeler ıtıknamelerini bir muska şeklinde göğüslerinde taşımış, öldükleri zaman ıtıknameleri ile gömülmüşlerdir.[183] Dokuz yılını tamamlayan ancak rızasıyla haremde kalan bir cariye, şanslıysa haremde yüksek konumlara gelebilmiş ya da Eski Saray'a gönderilip yaşamına orada devam etmiştir.[184] Saraydan sonra cariyelerin önde gelen tüketicileri varlıklı Osmanlı aileleri olmuştur. Bazen orta sınıf aileler de varlıklı, saraylı sınıfın yaşantısına heves etmiş, bu nedenle hizmetlerine cariye almışlardır.[185] Cariyeler ev içinde genellikle şerbet, kahve veya yemek servisi yaparak konuklara hizmet etmişlerdir.[186] Bazı efendiler bu cariyelerden istifraş[187] hizmeti de beklemiştir.[188] Bunlar dışında genellikle ev içi hizmette cariyelerden ağır iş beklenmemiş, bu tür işler genellikle siyahi esir kadınlara yüklenmiştir.[189] Odalık olarak alınan cariyeler evliliğin verdiği yasal haklara sahip değildir. Ancak cariye efendisiyle istifraş ilişkisinden bir çocuk doğurur ve bu çocuğu efendisi kabul ederse "*ümm-i veled*" statüsüne kavuşabilmektedir.[190] Bu durumda İslam hukuku gereği bir başkasına satılamamakta ve efendisinin ölümü ile de azat edilmektedir.[191] Osmanlı toplumunda Ümm-i veledlerden doğan çocuklar özgür kabul edilmiş, saygı görmüş ve babalarının mirasından eşit pay almışlardır.[192]

[181]N. Sakaoğlu (2011). *İffet-Saray-ı Şahane Harem, Cariyeler, Haremağaları, Gündelik Yaşam*. İstanbul: NTV Tarih Yayınları, s. 15.; Ok, 1996, **a.g.k.,** 43.
[182]Sakaoğlu, 2011, **a.g.k.,** 15.
[183]Ok, 1996, **a.g.k.,** 43.
[184]Sakaoğlu, 2011, **a.g.k.,** 15.
[185]Zilfi, 2018, **a.g.k.,** 232.
[186]Davis, 2006, **a.g.k.,** 122.
[187]Kadın esirlerin efendileri ile aralarında nikâhsız olarak gerçekleşen cinsel birlikteliklerine istifraş denilmektedir.
[188]Sertoğlu, 1986, **a.g.k.,** 276.
[189]Parlatır, 1983, **a.g.k.,** 821.
[190]Yağcı, 2018, **a.g.k.,** 210.
[191]Faroqhi, 2005, **a.g.k.,** 114.
[192]Davis, 2006, **a.g.k.,** 125.

2.3. Batılı Seyyahların Gözünden "Doğulu Esirler"

Seyahat tutkusu ve gözlem becerisini harmanlayarak yola çıkan çok sayıda Batılı seyyah Doğu hakkında seyahatname ve anı türünden edebi eser kaleme almıştır. Seyahatnamelerin oynadığı en önemli rol şüphesiz edebiyat, tarih, sosyoloji, sanat ve coğrafya gibi farklı disiplinler arasındaki etkileşimi pekiştirmesi olmuştur. Seyahatnameler üzerinden bu disiplinler adına çok yönlü çıkarımlar sağlamak mümkündür. Doğu'nun şehirlerinin, mekânlarının ve insanlarının merakıyla dolup taşan Batılı seyyahlar, Doğu'da gördüklerini betimleyici bir şekilde seyahatnamelerine aktarmıştır. Bu seyahatnameler bazen Doğu'ya karşı oluşan ön yargıları kırmış bazen de yeni ön yargılar oluşmasına sebep olmuştur.

Esir pazarları, Batılı seyyahların Doğu'da ziyaret etmeyi arzuladıkları yerlerin başında gelmektedir. Çoğu seyyah esir pazarlarını ziyaret edebilmenin bir yolunu aramış, şanslı olan seyyahlar bu deneyimi gerçekleştirerek seyahatnamelerine aktarabilmiş, şanssız olanlar kapıdan dönmek zorunda kalmıştır. Örneğin; Latin Amerikalı General Francisco de Miranda, seyahatnamesinde esir satışının gerçekleştiği pazara gittiğini ancak Müslüman olmadığı gerekçesiyle içeri alınmadığını aktarmıştır:[193]

> "*...Aslında niyetim Gürcü güzellerini görebilmekti, esasında bunlardan birçoğu da satıştaymış ama ne yazık ki göremedim çünkü gavurlara bunları görmek de satın almak da yasak.*"[194]

XVI. yüzyıldan önce Akdeniz'de yaygın olan korsanlık yüzünden Doğu'ya yapılan seyahatler oldukça tehlikeli olmuştur. 1585 yılında Akdeniz'de esir düşen ve üç yıllık esaretinin ardından ülkesine dönmeyi başaran Brettenli Michael Heberer'in anıları bu döneme aittir.[195] Heberer döndükten sonra kaleme aldığı eserinde XVI. yüzyıldaki İstanbul esir pazarını şöyle tanımlamıştır:

> "*…Bu köle pazarlarını görmek çok acı vericidir. Çünkü burada satılan insanlar ister erkek olsun ister kadın, yaşlı veya genç çırılçıplak soyunmak zorundadırlar ve alıcılar elleriyle onların her tarafını yoklarlar, iyice gözden geçirirler, bir sakatlıkları olup olmadığını saptamak isterler. Buna göre fiyat pazarlığı yapılır. Tıpkı bizim ülkemizde hayvan satın alır gibi. Köleler satılırken çok defa baba, oğul, ana, kız değişik alıcılara düşerler ve birbirlerinden ayrılmak zorunda kalırlar, haysiyet kırıcı olaylara katlanmaya mecbur kalırlar. Bunu seyretmek bir yabancıyı bile kahreder. Kendi kanından canından olan insanların bu duruma düştüğünü görmeye yürek nasıl dayansın?*

[193]F.D. Miranda (2004). *Venezuelalı General Francisco de Miranda'nın Türkiye Anıları*. (Çev. Mehmet Necati Kutlu), Ankara: Türkiye'deki Venezuela Bolivar Cumhuriyeti Büyükelçiliği Yayınları, s. 71,72.
[194]Miranda, 2004, **a.g.k.,** 72.
[195]M. Heberer (2003). *Brettenli Michael Heberer'in Antlan 1585-1588.* (Çev. Türkis Noyan), İstanbul: Kitap Yayınevi. s. 6-336.

Kölelerin beslenmesi de hep aynıdır. Su ve ekmek vermek onlara göre yeterlidir. Köle ister soylu bir kişi olsun ister basit halk tabakasından, genç veya yaşlı, güçlü veya zayıf, cahil veya okumuş, hasta veya sağlam, hiç ayrım yapmadan karada ve denizde hep aynı yiyecek ve içecek verilir." [196]

XVI. yüzyılın sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun Akdeniz ticaretini kontrol altına almasıyla bölgede güvenlik sağlanmış ve Doğu'ya seyahatler hız kazanmıştır. Liman kentlerinde Batılı devletlere verilen ticaret izniyle çok sayıda Fransız, İngiliz ve Hollandalı tüccar Doğu topraklarını ziyaret etme imkânı bulmuştur. İstanbul'a kurulan büyükelçilikler sebebiyle de çok sayıda Batılı diplomat Doğu topraklarına seyahat gerçekleştirmiştir.[197] Fransa kralının coğrafyacısı Nicolas de Nicolay, XVI. yüzyılın sonunda Fransa büyükelçisinin hizmetinde geldiği İstanbul kentiyle olan anılarını seyahatnamesinde bir araya getirmiştir.[198] Nicolay tanık olduğu esir satışını seyahatnamesinde şöyle anlatmıştır:

"*…Bu çarşıda ayrıca, tıpkı atları, kısrakları satarmışçasına, her yaştan ve cinsiyetten zavallı Hıristiyan köleler, açık artırmayla satılmaktadır. Alıcılar, önce kölenin gözlerine ve dişlerine, ardından da vücudunun diğer yanlarına bakarlardı. Hatta, kimisi, köleyi çırılçıplak soyar, herhangi bir kusuru var ise önceden görmek için etrafta yürümesini isterdi. Bu çok talihsiz ve acı veren bir sahneydi. Bedestenin bir köşesinde, Macar asıllı fazla güzel olmayan bir kızcağızın (yaşı da on üç on dört civarındaydı) çırılçıplak soyulup bir saatte üç kez incelendiğine tanık oldum. Kızı, en sonunda yaşlı bir Türk tüccara, otuz dört duka karşılığında sattılar. Tanrı izin verirse, kitabımın ikinci cildinde, Hıristiyan esirlerin acımasız Barbarların elinde çektikleri bu rezil esareti ve acıyı anlatmak istiyorum. Bedesten, bizim Pazar günümüz, Yahudilerin de cumartesi günü gibi Türkler için tatil günü olan cuma günü haricinde haftanın her günü, öğleden sonraya dek açık.*"[199]

Ülkeleri adına özel görevler için gelen devlet adamı, asker, ressam ve misyonerler XVII. yüzyılda Doğu topraklarını seyahat etmeye devam etmiş ve buna paralel olarak Doğu konulu seyahatnamelerin sayısı hızla artmaya başlamıştır. XVII. yüzyılın başında yayınlanan "*Sandys Travels*" isimli seyahatnamede Doğu'daki esir satışı ile alakalı şu detaylar paylaşılmıştır:[200]

---

[196]Heberer, 2003, **a.g.k.,** s. 312.

[197]G. Üçel Aybet (2010). *Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699).* İstanbul: İletişim Yayınları, s. 10.

[198]N.D. Nicolay (2014). *Muhteşem Süleyman'ın İmparatorluğunda.* (Çev. Şirin Tekeli ve Menekşe Tokyay), İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 7-362.

[199]Nicolay, 2014, **a.g.k.,** 175.

[200]G. Sandys (1610). *Sandys Travels.* Londra: Philip Chetwin, s. 4-240.

"*…Şehirde haftalık esir pazarları vardır. Buradaki esir kadınlar alıcıları baştan çıkarıp kendilerini satın aldırmaya çalışırlar. Kadınların mükemmel güzellikte dış görünüşleri vardır. Bir alıcı fiyatta anlaşmaya vardığında kadınlar bir odaya alınırlar. Ağız kokularından ve bekaretlerinden memnun kalınırsa satın alınırlar.*" [201]

Henry Blount, XVII. yüzyılın başında yaptığı Doğu Akdeniz yolculuğunu anlatan seyahatnamesinde okuyucusuyla Doğu'da esir edilmek konusunda yaşadığı tedirginliği paylaşmaktadır:

"*…Türkler arasında gördüğüm tek acımasız haksızlık, ülkede buldukları köleleri veya Hıristiyanları yakalama veya satın alma konusundaki özgüvenleriydi. Tanınmış bir tacir değilse veya bir koruyucusu yoksa hiç kimse bundan kaçamıyordu. Benim gibi yola çıktıktan sonra yolculukları kısa süren ve aynı şeyin bana da olabileceğini anlatan sayısız insanla karşılaştım. Çeşitli durumlarda evlerin içine atılıp köle olarak tutulmamak için kendimi bıçağımla korumak zorunda bırakıldım.*" [202]

XVIII. yüzyılla birlikte Doğu'yu anlatan seyahatname yazarlarının arasına kadınlar dahil olmuştur. Böylece erkek yazarların seyahatnamelerindeki boşluklar tamamlanmış ve Doğu anlatımlarına farklı bir bakış açısı eklenmiştir. Kadın seyyahlar seyahatnamelerinde fantezilerden uzak yalın bir anlatımı tercih etmişlerdir.[203] Ekolün başını çeken Lady Montagu'nun eşi 1716 yılında İstanbul'da büyükelçi olarak görevlendirilmiştir. İki yıl İstanbul'da yaşama imkânı bulan Lady Montagu, gözlemlerini abartısız, nesnel ve nazik bir anlatımla dile getirmiştir. Osmanlı hekimlerinden gördüğü çiçek aşısını İngiltere'ye taşımış ve ülkesinde kabul görmesine vesile olmuştur.[204] Lady Montagu'nun İstanbul'da bulunan esirler hakkında mektubunda şunları söylemiştir:

"*…Size esirler hakkında özel bir şey söylememi bekleyeceksiniz ve benden önce diğer Hristiyanların yaptığı şekilde bundan nefretle söz etmezsem beni yarım Türk telakki edeceksiniz. Ancak Türklerin bu insanlara karşı gösterdikleri insaniyeti alkışlarım. Onlara kesinlikle sert davranılmaz ve onların esareti bence bütün dünyada angarya ile görevli olanlardan daha kötü değil. Elbette ücret almıyorlar. Onlara her yıl bizim çalışanlarımızın ücretlerinden daha değerli elbise veriliyor. Yine de erkeklerin kadınları kötü niyetleri için satın aldıkları itirazında*

[201]Sandys, 1610, **a.g.k.,** 54,55.
[202]H. Blount (2010). *Doğu Akdeniz'e Yolculuk 1634.* (Çev. Dilek Berilgen Cenkçiler), Ankara: ODTÜ Yayıncılık, s. 89.
[203]F. Barın Akman (2017). *Batılı Kadın Seyyahların Gözüyle Osmanlı Kadını.* İstanbul: Kopernik Kitap, s. 46-47.
[204]Barın Akman, 2017, **a.g.k.,** 33.

bulunacaksınız. Benim kanaatime göre kadınlar bizim bütün Hristiyan şehirlerinde de aynı şekilde aleni ve alçakça satılıyorlar."[205]

17 Haziran 1717 tarihli başka bir mektupta ise kendisinden Rum köle talep eden bir dostuna şu satırları yazmıştır:

"*…sizin mektubunuza gülmekten kendimi alamadım. Siz benden binlerce iyi özelliği olan Rum bir köle satın almamı istiyorsunuz. Rumlar tebaa, köle değil, köle olarak satın alınabilenler ya savaşta esir alınmış ya da Rusya, Gürcistan ve Çerkezistandan getirilen Tatarlar olup bu insanlar o kadar acınacak hâlde, beceriksiz ve zavallı ki, siz bunlardan hiçbirisini evinize hizmetçi olarak almaya değer bulmazsınız. Kibar hanımefendilere hizmet eden ya da büyük efendilerin gönlünü eğlendiren güzel köle kızların hepsi sekiz veya dokuz yaşlarında satın alınmış olup şarkı söylemede, dans etmede, el işlerinde büyük bir ihtimamla yetiştirilmişlerdir. Genelde Çerkes'dirler ve efendileri onları büyük bir suç işlemedikçe kesinlikle satmaz. Onlardan bıkarlarsa o zaman bir dostlarına armağan ederler ya da onları azat ederler. Satılmak üzere köle pazarına getirilenler ya büyük bir suç işlemişlerdir ya da hiçbir işe yaramayacak kadar kötü olduklarındandır. Korkarım siz bu haberin doğruluğundan şüphe edeceksiniz; bunun İngiltere'deki yaygın kanaatten çok farklı olduğunu itiraf ediyorum, fakat tamamen doğru. Mektubunuz baştan sona yanlışlarla dolu.*"[206]

1788 yılında İspanya Kraliyet Donanması'nın komutanı Federico Gravina ve subayları otuz bir gün İstanbul'da kalmıştır.[207] Gravina, bu süreçte not aldığı anılarını altı bölümlük bir el yazması haline getirmiştir. Deri ciltli el yazması üzerinde "*Majesteleri Kralımızın Kitaplığı*" ibaresi yer almaktadır. Bölümlerin içinde Ayasofya, Sultanahmet, Süleymaniye, Sultan Bayezid, Selimiye ve Fatih Camileri gibi anıtsal Osmanlı yapıları da betimlenmiştir.[208] Komutan Gravina'nın esir pazarı anlatımı ise şöyledir:

"*…Yeni Pazar'a yakın bir yerde, insanların da kuzu ya da başka hayvan gibi hemcinslerine satıldığı esir pazarı var. Orada güzeller güzeli, mahzun yüzlü̈ Gürcü̈ kızları, melankolik yüzleriyle Çerkes kızları, Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler o sırada içinde yaşadıkları sefaletten kurtulmak için bir alıcının zulmünü̈ yeğliyorlar. Hiçbir Hristiyan'ın bu kız ya da erkek köleleri satın almasına izin verilmiyor; çünkü̈ Türkler, kendilerinin ellerine düşünce, bu insanların İslam dinini kabul edeceklerini ve gökyüzünde sevaba gireceklerini umuyorlar. Erkek ya da kız köle satın almak isteyen her Türk erkeği ya da kadını, satılık kişinin yeteneklerini, bedenindeki kusurları araştırıyor ve bu durumda, güzelliğine ve yaşına göre fiyat biçiyor. Dört, beş ve hatta altı bin kuruşa satılan kızlar var. Erkekler hadım olsalar da nadiren bin altını geçiyor.*"[209]

---

[205]M. Montagu (2018). *Şarktan Mektuplar.* (Çev. Selçuk Ünlü), Konya: Palet Yayınları, s. 114.
[206]Montagu, 2018, **a.g.k.,** 85.
[207]F. Gravina (2008). *İstanbul'un Anlatımı*. (Çev. Yıldız Ersoy Canpolat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 29.
[208]Gravina, 2008, **a.g.k.,** 40.
[209]Gravina, 2008, **a.g.k.,** 67.

XVIII. yüzyılda Doğu'daki esir hayatı ve esir pazarları ile ilgili en detaylı anlatım Antonie Olivier tarafından gerçekleştirilmiştir. Fransa Krallığı tarafından görevlendirilen özel bir heyet ile Doğu yolculuğuna çıkan Olivier, yolculuk boyunca izlenimlerini not almıştır. Notlara heyet içinde yer alan bir ressamın gravürleri eşlik etmektedir. İstanbul dışında, Osmanlı'nın taşra kentlerini, Ege Adalarını, Mısır'ı ve İran'ı içine alan Doğu rotasını Olivier altı yılda tamamlamıştır. Olivier'nin uzun soluklu yolculuğu boyunca titizlikle aldığı gezi notlarını rapor halinde krallığa sunduğu bilinmektedir. Asıl mesleği doktorluk olan Olivier yolculuğu esnasında mesleğini avantaja çevirerek, gayrimüslim bir erkeğin girmesinin yasak olduğu mekânlara rahatça girebilmiştir. Notlarında mesleği vasıtasıyla muayene edebildiği esir kızlardan şöyle bahsetmektedir:[210]

> "*…Daha çocuk denilebilecek kadar genç yaşta İstanbul'a getirilip, burada haremlerde hizmet etmek veya efendilerine çocuk yapmak için satılan Gürcü ve Çerkes kızlarının şöhreti bütün şarka yayılmıştır. İstanbul'da yaşayan Hristiyan kadınların anlattıklarına ve doktor olmak hasebiyle bize müracaat edenlerden de bizzat müşahede ettiğimize göre, bu kızlar tamamıyla Avrupalı kadınların vücut hatlarına sahiptirler. Bir defa hepsinin tenleri beyaz olup, bazısı esmer, bazısı sarışındırlar. Çerkes ve Gürcü kadınları gençliklerinde fevkalâde güzel şekilli, mevzun vücutludurlar. Fakat yaş ilerledikçe rahattan, fazla yemek içmekten ve sık sık hamama gitmekten, Türk erkeklerinin bayıldığı bir tombulluk kazanırlar ve böylelikle güzel ve zarif ölçülerin dışına çıkarlar. Türklerin kadın güzelliği hakkındaki fikir ve anlayışları aşağı yukarı Avrupalılarınkine benzer, yalnız Türkler genellikle beyaz ve esmerleri sarışınlara, tombul kadınları da zayıf olanlara tercih ederler. Hatta denilebilir ki, zayıf, ince ve çevik vücutlu kadınlardan ziyade, şişman, kanlı canlı ve sıhhatli kadınlardan daha çok hoşlanırlar. Haremlerdeki kadınların genellikle çok güzel olmaları kimseyi hayrete düşürmemelidir. Zira bunlar İstanbul esir pazarında satılan en güzel, en mütenasip vücutlu yaratıklar arasından seçilerek buralara gelmişlerdir.*"[211]

Olivier anlatımına esirlerin fiyatları ile devam etmektedir. İstanbul esir pazarındaki fiyatların Fransız parasıyla 1000 ile 2000 Frank arasında değiştiğini dile getirmekte ve anlatımına esirlerin sergilenmesi, esirlerin hane içindeki durumları ve esaret süreleri hakkında çeşitli bilgiler eklemektedir:

> "*…Esir kızlar, kendilerini satın alacak müşterilere asla çıplak gösterilmezler. Türk âdet ve gelenekleri buna katiyen cevaz vermez, ama eğer kız buluğ çağında ise, müşterinin, yakınlarından yaşlı bir kadın veya herhangi bir bohçacı kadın marifetiyle, esir kızın endamı, vücut güzelliği, bekâreti hakkında daha esaslı bilgiye sahip olmak istemesi mümkün ve vakidir. Türklerdeki "Esir" anlamını, Avrupalıların sömürgelerinde uyguladıkları esirlik ile ölçmek, hele Mağribî'den*

[210]A. Olivier (1977). *Türkiye Seyahatnamesi 1790 Yıllarında Türkiye ve İstanbul*. (Çev. Oğuz Türkmen), Ankara: Ayyıldız Matbaası, s. 1-182.
[211]Olivier, 1977, **a.g.k.,** 83.

yakalanarak getirilen ve Müslümanlığı kabul etmeğe zorlanan esirlerin anlattıklarına bakarak belirli ve doğru bir kanaate varmak olanağı yoktur. Türkiye'de çoğunlukla buluğ yaşından önce veya hemen bu yaş arda iken satın alınan kız veya erkek esirler, İslâm dini esaslarına göre ve evin öz evlâtlarından asla ayırt edilmeksizin büyük bir sevgi ve şefkat içinde yetiştirilirler. Bir Türk'ün, memnun kalmadığı bir esiri tekrar satması görülmüş, işitilmiş şey değildir. Olsa, olsa tehdit eder yahut öz evlâdına yaptığı şekilde cezalandırır. İslâm dini, esirlik müddetini dokuz sene olarak saptamış ve sınırlandırmıştır. Bu sürenin sonunda yahut yerine ve durumuna göre esir daha evvel azat edilerek evlendirilir. Sahibi ölürse, esirler hemen daima azat olur. Zira ya ölen böyle vasiyet etmiştir yahut da evlâtları veya mirasçıları ölenin hatırasına hürmeten ve sevap işlemek için bu şekilde hareket ederler. Eğer sahip zengin ve kudretli bir şahsiyet ise, esirleri de sevmiş ise, onların tahsil ve terbiyeleri ve ilerlemeleri için hiçbir şeyi esirgemez. Sanki kendi öz evlatları imiş gibi, bu uğurda servetini ve nüfuz ve itibarını kullanmaktan kaçınmaz. Şurasını da teslim etmek lâzımdır ki, kız olsun erkek olsun, bu esirler efendilerine evde veya savaşta para ile tutulmuş hizmetçi veya muhafızlardan çok daha iyi ve sadıkane bir şekilde hizmet ederler."[212]

Olivier'nin İstanbul'daki esir pazarı anlatımı ilgi çekicidir. Gayrimüslim halkın girmesinin yasak olduğu esir pazarına ülkesine dönmeye hazırlanan eski Fransız elçisinin özel iznini kullanarak girebilmesini şöyle anlatmaktadır:

"*…Esir ticaretinin Yahudi ve Hristiyanlara katî surette yasak edilmiş olduğunu söylemiştik. Gerçekten, kızların satıldığı esir pazarına, esir satın alacak Müslüman ve Türklerden başkası giremez. Padişahın bir Ferman'ı olmaksızın hiçbir Avrupalının esir pazarına girebilmesi mümkün değildir. Bu Ferman'ı da ancak yabancı Büyükelçilere ve diplomatlara, o da Osmanlı İmparatorluğundan ayrılacakları zaman bahşedilen bir lütuftur. Bizler de bu hususstaki merak ve tecessüsümüzü tatmin edebilmek için, Türkiye'den ayrılmakta olan Vatandaş "Carra Saint-Cyr" in temin etmiş olduğu böyle bir Fermandan bizler de memnuniyetle istifade ettik. Elimizde Ferman, yanımızda yeniçeri muhafızlar ve tercüman, Carra Saint-Cyr ile İstanbul'daki yangın ve zelzelelere rağmen ayakta kalabilmiş eski Bizans eserlerini, abideleri, başlıca câmileri, tımarhaneyi, hayvanat bahçesini ve esir kızlar pazarını gezdik. Bizim geleceğimizden haberli oldukları için kızları sakladıklarından mı, yoksa mevsimi değil de onun için mi, esir pazarında çok az kız gördük. Gördüklerimiz de çarşaflı ve peçeli idiler. Her ta rafı kapalı birer odada oturuyorlardı. Kendilerini ancak kapının yanında bulunan küçük birer pencereden seyredebiliyorduk. Bir odada, hıçkırıklarla ağlamakta olmaları dolayısıyla nazarı dikkatimizi çeken üç kız gördük. İri yapılı, güzel vücutlu idiler, on beş yaşlarında kadar görünüyorlardı. Bir tanesi, sol kolunu ve başını duvara dayamış, kalbimizi parçalayan hıçkırıklarla ağlıyordu. Hiçbir şey onu avutamıyor, gözyaşlarını dindiremiyordu. Diğer kızlar da el ele tutuşmuşlar, biz onları seyrederken onlar da bize bakıyorlardı. Şüphesiz bu bakışlarda, özgürlüklerini kaybetmiş olmanın acısı, çocuklarını satacak kadar zalim de olsa yine, bir ana baba kucağın dan ayrılmış olmanın üzüntüsü ve nihayet belki de bir gün hayat mukadderatlarını birleştirmeyi düşünmüş oldukları*

[212]Olivier, 1977, **a.g.k.,** 84-85.

sevgililerinin acı hasreti vardı. Esir tacirlerinin garip inanışları vardır. Satılacak kızları Avrupalılara ve Hristiyanlara göstermek istemezler; üzerlerine bir Avrupalı veya Hristiyan'ın nazarı değmiş bir kızın değerinden kaybedeceği vehmine kapılırlar. Henüz Hristiyan olan bu kızların kendi dinlerinden bir erkeği görünce ona derhal âşık olacaklarını yahut eski hayatlarını, yerlerini, yurtlarını hatırlamak suretiyle kendilerini teessüre ve melankoliye kaptırabileceklerini, bu yüzden sıhhatlerini kaybederek hastalanabileceklerini düşünürler."[213]

Olivier'nin gezi notlarına göre esir satışının gerçekleştiği han binası malzeme ve teknik açıdan gördüğü diğer kervansaraylar kadar güzel değildir. Gösterişten uzak han, diğer yapıların arasında kaybolacak sadelikte bir yapıdır. Yan yana dizilmiş içi boş odaların parmaklıklı bir penceresi ve kapısı bulunmaktadır. Odaların içleri de dışı kadar sadedir. Esir kadınlar bu odaların içinde tutulmaktadır.[214] Hadım edilen siyahi erkek esirlere esir kadınlardan daha çok acıyan Olivier, Doğu'da esir edilen siyahi erkekleri Amerikan sömürgelerindeki siyahi erkekler ile kıyaslamaktadır. Hatta Amerikan sömürgelerindeki siyahi erkeklerin daha iyi durumda olduklarını öne sürmektedir:

"*…Sudan ve Habeşistan'dan ticaret yolu ile İstanbul'a getirilen esir kızlar da bayan esirler gibi, İslâm dinine göre yetiştirilirler ve diğerleri ile aynı müşfik ve tatlı muameleye tabi tutulurlar. Ancak bunlar daha ziyade Harem hizmetlerine tahsis olunurlar. Efendisinin koynuna giren Habeş çareye nadirdir. Bunlardan çoğu birkaç yıl hizmetten sonra azat edilir ve ekseriya kendilerine muayyen bir dünyalık verilerek, daha önceden hürriyetine kavuşmuş erkek halayıklarla evlendirilir. Bazıları ise hiç azat edilmeden evdeki esirlerle evlendirilir. Kadın, evde yine eski hizmetleri görür, icabında hanımın çocuklarına dadılık eder, adam da yine Efendisinin hizmetlerine bakmakta devam eder, çarşı, pazar hizmetlerini görür, seyahatlerde efendisine refakat eder. Siyahî erkek esirlere gelince, bunlar aksine, Amerikan sömürgelerindeki hemcinslerinden çok daha bedbahttırlar. Küçük yaşta, erkeklikleri alınmak suretiyle sakatlanan bu zavallıların hemen hepsi Sultan'ın veya Devlet büyüklerinin Harem dairelerindeki kadınların hizmet ve muhafazasına memur edilirler. Fakat, kendi muhafazalarına tevdi edilmiş olan genç ve güzel kadınların ancak nefret ve istihkarı nispetinde, bu zavallı biçarelerin hayatta hiç mesut olabileceklerini düşünmek mümkün mü?*"[215]

XIX. yüzyıl Doğu seyahatnamelerinin en parlak yüzyılıdır. Bu yüzyılda demiryolu ağının genişlemesi ve buharlı gemilerin kullanılmaya başlanması Doğu'yu daha rahat seyahat edilebilir hale getirmiştir. Seyahat şartlarının iyileşmesiyle bu yüzyılda kadın seyyahların sayısında da artış gözlemlenmiştir.[216] Miss Julia Pardoe, bu yüzyılın

[213]Olivier, 1977, **a.g.k.,** 85-86.
[214]Olivier, 1977, **a.g.k.,** 86.
[215]Olivier, 1977, **a.g.k.,** 87.
[216]Barın Akman, 2017, **a.g.k.,** 30.

başında İstanbul'a gelen İngiliz kadın seyyahlardan biridir. Başkente 1836 yılında gelen Pardoe, 1838 tarihinde yayınlanan içinde W. Henry Bartlett'in gravürlerinin yer aldığı "*The Beauties of the Bosphorus*" da Doğu'daki esirlerin durumunu şöyle özetlenmiştir:[217]

> "*…Üç tarafına alçak taş odalar, daha doğrusu hücreler inşa edilmiş kare biçimli bir avluydu burası. Az ötede ahşap sütunların çevrelediği açık bir avlu yer alıyordu. Kölelik mefhumu insanın zihnine daima ıstırap verici fikirler getirir; insanların parayla satılmasında mide bulandırıcı bir yan vardır. Bunlar istisna edilirse İstanbul'daki köle pazarında sıkıntı verici veya iğrenç bir şey yok. Kasıtlı eziyete, yersiz hakaretlere müsaade edilmiyor: Çoğu zaman köleler açık arttırmaya katılanlar arasından alıcılarını kendileri seçiyorlar; biliyorlar ki bir Türk ailesine girdikten sonra, kelimenin tam manasıyla o ailenin bir ferdi olacaklar; ağırbaşlı oldukları takdirde bu dünyada iyi bir yer edineceklerine eminler. Özellikle aileleri tarafından kendi istekleriyle buraya getirilen Çerkesler ve Gürcüler, avluyu dolduran meraklı gözlerden korunmak amacıyla kapalı dairelerde tutuluyordu. Ortama düzen, terbiye ve sessizlik hâkimdi. Çok nadir gerçekleşse de düzen bozulduğunda müdahale etmek üzere girişte bir zaptiye bekliyordu. Sadece Zenciler açık avluda gruplar halinde şilteler üzerine oturmuş, alıcıya gösterilmek üzere çağrılmayı bekliyorlardı. Gülüyor, şakalaşıyor, mor üzüm salkımlarından yiyorlardı ve uyuyorlardı. Türkler insan ıstırabına veya insanların hor görülmesine oyun gözüyle bakmıyorlar. Sıcak güneşin altında yere çömelmiş zavallıcıkları yaralamayı hedefleyen tek bir söz, tek bir bakış görmedim. Bu iğrenç pazarlığı ciddi ve sessiz şekilde yapıyor ve hiçbir zorlama olmadan, satın almış oldukları köleleri peşlerine takarak pazardan ayrılıyorlar.*"[218]

Pardoe'nun anlatımında satır arasında geçen esirlerin açık arttırma esnasında alıcılarını kendilerinin seçtiği iddiası ilginçtir. Ancak bu durumun Pardoe'nun sözleri dışında kesin bir dayanağı yoktur ve mümkünlüğü tartışmaya açıktır. 1839-1840 yılları arasında Doğu topraklarını ziyaret etmiş bir başka İngiliz kadın seyyah ise Mary Georgina Emma Dawson Damer'dır. Bayan Damer'ın seyahati boyunca tuttuğu günlüğü Britanya topraklarına döndüğünde "Colburn" yayınevi tarafından iki cilt olacak şekilde seyahatname olarak yayınlanmıştır. Damer'ın seyahatnamenin ilk cildinde yer alan esir pazarı gözlemi Pardoe'nun gözleminde olduğu gibi olabildiğince ılımlıdır:

> *"…Eve dönerken esir pazarına uğradık. Ancak dünyanın farklı yerlerinde kölelik hakkında duyulan betimlemelerde genellikle esir pazarının hayal gücünde çağrıştırdığı nahoş nesnelerin hiçbirine burada rastlamadık. Buradaki zavallı kadınların yüzlerindeki ifade ülkelerinden ve*

[217]W. Henry Bartlett 'in esir pazarı konulu gravürü için bknz: Katalog No.46.

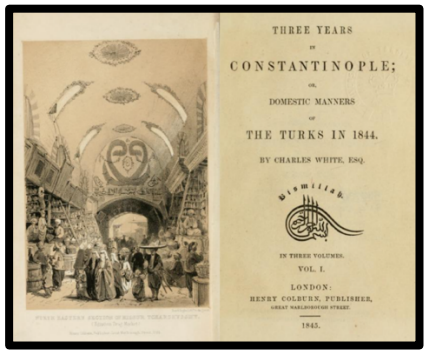
[218]J. Pardoe (1838). *The beauties of the Bosphorus.* London: Virtue & Co, s. 129.

dostlarından ayrılmanın verdiği kederden başka hiçbir şey ifade etmiyordu, aksine kaderleriyle uzlaşmış görünüyorlardı."[219]

Damer'ın bir diğer gözlemi ise yabancıların esir satın almasıyla ilgili bir anekdot içermektedir:

"*… esir kadınlar hiçbir gavurun pazardan alışveriş yapmasına izin verilmediğini iyi bildiklerinden dikkatimizi cezbetme hevesine hiç girmediler. Sadece genç olmasına rağmen anne olmuş kucağında bebeği ile çok güzel bir kadın esir gördük. Bize onun Habeşli olduğu söylendi ancak o Doğu'nun bakır renkli ışıltısından çok daha fazlasına sahipti. Düz ve siyah saçlara sahipti, yüz hatları ince ve zarif bir şekilde orantılıydı ve kafasının şekli kusursuzdu. Öyle ki, Medici'nin Venüs'ü hakkında yapılan fenolojik inceleme doğruysa yani kafatası bu kadar biçimli görünen bir kadının algısı yetersizse bu küçük Habeşli güzel tam bir budala olmalıydı.*"[220]

Damer anlatım içinde kendini ve yanındakileri "gâvur" olarak nitelendirmektedir. Roman türündeki tek eseri *Candide*'de Voltaire'de benzer biçimde kahramanları için "gâvur" nitelemesini kullanmaktadır.[221] Batılıların bu aşağılayıcı sıfatı kendilerini Doğululardan ayıran bir tanım olarak benimsemiş olmaları dikkat çekicidir.[222] Damer'ın çalıştığı Colburn yayınevinden çıkan bir başka seyahatname ise Charles White'a aittir.[223] 1845 yılında basılan üç ciltlik seyahatname hem girift hem de Latin harfleri ile "*Bismillah*" yazısı ile başlamaktadır.[224]



Görsel 21. *Three Years in Constantinople; Or, Domestic Manners of the Turks in 1844 Vol I İç Kapak*

[219]G. L. D. Damer (1841). *Diary Of a Tour in Greece, Turkey, Egypt And The Holy Land Vol I*. London: Henry Colburn, s. 120, 121.
[220]Damer, 1841, **a.g.k.,** 121, 122.
[221]Voltaire (2000). *Candide Ya Da İyimserlik*. (Çev. Server Tanilli), İstanbul: Adam Yayınları, s. 214.
[222]Bknz: Miranda, 2004, **a.g.k.,** 72.; Damer, 1841, **a.g.k.,** 121.
[223]N. Erkal (2010). İstanbul'da Üç Yıl, Çarşıda Bir Gün: Charles White Seyahatnamesi. *Toplumsal Tarih*. (197), s. 31.
[224]C. White (1845). *Three Years in Constantinople; Or, Domestic Manners of the Turks in 1844 Vol I*. London: Henry Colburn.

Charles White İngiliz Ordusu'ndan albay rütbesiyle emekli olduktan sonra 1828 yılında yazarlık serüvenine başlamıştır.[225] Üç yılını geçireceği başkent İstanbul'a gelmeden önce yayınladığı son roman "*The Cashmere Shawl: an Eastern Romance*" yazarın Doğu'yu anlatış biçiminin prototipidir. [226] 1841 yılında yerel kültürü tanıma iddiasıyla geldiği İstanbul'da üç yıl boyunca dönemin popüler İngiliz gazetelerinden *Morning Chronicle'*da muhabirlik yapmıştır. Ayrıca, İngiliz büyükelçiliği dışında diğer Batılı büyükelçilikler ile de sıkı dostluklar kurmuştur.[227] İstanbul'dan döner dönmez üç cilt şeklinde yayınladığı "*Three Years in Constantinople; Or, Domestic Manners of the Turks in 1844*" hem içindeki anlatımlar hem de haritalar ile dönemi için gerçekçi bir gezi rehberidir.[228] İstanbul'u ziyaret eden diğer seyyahların kısa süre içinde kesin yargılara varmasını hata olarak tanımlayan White, seyahatnamesinde birkaç haftadan oluşan kısa bir gözlemin toplumun değer yargılarının tamamını anlamada yetersiz kalacağının altını çizmektedir.[229] White'ın seyahatname içinde esir hanı mimarisi ve satışların işleyişi hakkında yaptığı anlatım, Batılı seyyahlar tarafından yapılmış en kapsamlı belki de en gerçekçi anlatımdır. White seyahatnamesinin ikinci cildinde sırasıyla esir pazarı, esirlerin durumu ve esir hukuku başlıklarına yer vermiştir.[230] White esir pazarı başlığı altında cuma günleri dışında, sabah sekizden gün ortasına kadar esir ticareti yapılan İstanbul Esir Hanı'nın mimari tasvirini şu şekilde yapmaktadır:[231]

> "*İçerisi düzensiz bir dörtgendir. Avlunun ortasında, üst katında esirci (Yessirjee) tacirler için konaklama odaları, alt katında ajemee (yeni ithal edilmiş esir) hücrelerinin bulunduğu ayrı bir bina vardır. Bu yapıya bitişik bir kahvehane ve ona yakın yarı harap bir cami vardır. Avlunun yaşanabilen üç yanında, ahşap sütunlarla desteklenen ve köşelerdeki merdivenlerle çıkılan bir kemer vardır. Kemerin altında birbirlerinden alçak parmaklık ve peykelerle ayrılan platformlar bulunur. İş saatlerinde, bunların üzerinde oturup nargile içen ve fiyatları tartışan esirci ve müşteriler görülebilir. Bu platformların arkasında her biri kafesle ikiye bölünmüş bir dizi küçük oda bulunur. Oturulabilen kısmı yerden bir metre kadar yükseltilmiş olup, diğeri mutfak ve giriş-çıkışı için kullanılır.*"[232]

---

[225]Erkal, 2010, **a.g.k.,** 28.
[226]Erkal, 2010, **a.g.k.,** 29.
[227]Erkal, 2010, **a.g.k.,** 30.
[228]Erkal,2010, **a.g.k.,** 32.
[229]C. White (1845). *Three Years in Constantinople; Or, Domestic Manners of the Turks in 1844 Vol II*. London: Henry Colburn, s. 180.
[230]White, 1845, **a.g.k.,** 279-359.
[231]White, 1845, **a.g.k.,** 280.
[232]White, 1845, **a.g.k.,** 281.

White'ın anlatımına göre İstanbul'daki kahvehane geleneği esir pazarı içinde de sürmektedir.[233] Esir pazarı binasına bitişik kahvehane muhtemelen esirleri de görmektedir.[234] White'a göre hava müsait olduğunda pazara yeni gelen siyah esir kadınlar avluda şilteler üzerinde oturup alıcılarını beklemektedir. Siyahi esirlerin kıyafet olarak keten kumaştan kırmızı çizgili abalar giydiklerini, başlarına güneşten korunmak için bir mendil bağladıklarını, bazılarının ayak ve el bileklerine pirinçten bilezikler taktıklarını aktarmaktadır.[235] White ile aynı dönemlerde Doğu topraklarını ziyaret etmiş olan Amerikalı John Lloyd Stephens'in gezi notları White'ın esir pazarı mimarisi için yaptığı tanımı desteklemektedir:

> "*…Çarşı boş bir kare çevresinde içinde farklı tüccarlara ait kölelerin tutulduğu yaklaşık on beş metre olan küçük odalardan oluşur. Her odanın önünde sütunların taşıdığı büyük bir kemer vardır, kemerin altındaki etrafı hafif yuvarlak ve yükseltilmiş platform esir tüccarlarının oturup dedikodu yaptıkları yerdir.*"[236]

1849 yılında gittiği İstanbul'da bir ay geçiren ve esir pazarına uğramış bir diğer seyyah Albert Smith'tir. "*A Month at Constantinople*"de Smith, İstanbul esir pazarı için şunları ifade etmektedir: "*… Artık Konstantinapol'de düzenli bir esir pazarı yok. Güzel Çerkes ve Gürcüler esir satıcılarının evlerinde kalıyor. Haremin mahremiyeti onlara da bahşedildiği için bir Frank'in onları görmesi mümkün değildir. Siyahi esirlerin baş deposu Süleymaniye Cami'ne bağlı geniş bir avludadır*."[237] Ayrıca siyahi esirlerin hanımlarıyla aralarındaki ilişkiye değinirken aynı sayfaya dışarıda gördüğü siyahi bir esirin görünümünü de eklemiştir: "*…Ancak şunu belirtmeliyim ki; ne zaman dışarda siyahi bir esir görsem düzgün giyimli ve bakımlı görünürdü. Çarşıda hanımı ile alışveriş yaparken ettikleri sohbet ve gülüşmeler iki yakın arkadaş arasındaki gülüşe benzerdi*."[238]

---

[233]Yağcı, 2017, **a.g.k.,** 75.

[234]Ayrıca bknz: Katalog no.38.

[235]White, 1845, **a.g.k.,** 283, 284.

[236]A. W. Fisher (1978). The Sale Of Slaves In The Ottoman Empire: Markets And State Taxes On Slave Sales, Some Preliminary Considerations. *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, 6, s. 156.

[237]A. Smith (1850). *A Month at Constantinople*. London: David Bogue, s. 174, 175.

[238]Smith, 1850, **a.g.k.,** 176.



Görsel 22. *"Siyahi Esir", Albert Smith, 1850*

Kitabın sonuna Londra- İstanbul yolculuğuna dair bir gider listesi ekleyen Smith, İstanbul'a yolculuk etmeyi planlayan seyyahlar için kalacak yer ve masraflar konusunda da fikir sunmaktadır. Kökenleri Lombardiya'ya dayanan seyyah Jean Henri Abdolonyme Ubicini'nin 1855'te yayınladığı "*La Turquie Actuelle*" isimli seyahatnamede esirler, şartlar, haremde esir kadınlar ve esir tüccarları başlık halinde verilmiştir. Ubicini 'ye göre Osmanlı topraklarında esir olmak bir ev hizmetkarı olmaktan farksızdır. Efendiler esirlerine sert emirler vermez, onları aşağılamaz, merhametli davranırlar. Ubicini, eğer esir çocuk yaştaysa efendisinin onu okula gönderdiğini, birkaç yıl hizmetten sonra da genellikle azat ettiğini söylemektedir. Ancak Ubicini, olumlu görülebilecek bu esaretin yalnızca beyaz esirlere mahsus olduğunun altını çizmektedir. Nübye ve Habeşistan kökenli siyahi esirlerin evlerde en ağır işleri yaptığını sadece yaşlandıklarında azat edildiklerini belirtmektedir.[239] Ubicini, Üsküdar civarında yaptığı bir gezi esnasında çayırlık alanda uzaktan görüp dikkatini cezbeden esir kızı okuyucuya şöyle anlatır:

> "*…Yirmi yaşlarında bir Çerkes kızıydı; yüz hatları ötekilere nazaran daha kabaydı ve Türklerin çok makbul tuttukları, ama benim zevkime uymayacak şekilde tombuldu. Pilileri açıldıkça hayale az şey bırakan gök mavisi bir ferace giymişti. Böylesine sinir bozucu pozlar daha görmemiştim. Büstünü geriye atarak elindeki madeni aynaya bakıyor, gözlerini kapıyor, dudaklarını aralıyor, bembeyaz, inci gibi dişleri görünüyordu. Bu şuh pozları kimeydi? Onu günün birinde sultanların tahtına oturtacak olan meçhul sevgiliye herhalde.*"[240]

[239]J.H.A. Ubicini (1977). *1855'te Türkiye II*. (Çev. Ayda Düz), İstanbul: Tercüman Yayınları, s. 58.
[240]Ubicini, 1977, **a.g.k.,** s. 60.

Ubicini seyahatnamesinde imparatorluk içinde azalan esir sayısı hakkında da yorum getirmektedir:

> "*...Kölelerin miktarı son yıllarda tedricen azalmaktadır ise miktarı son yıllarda tedricen azalmaktadır; buna sebep de bir yandan hayat şartlarının değişmesi, bir yandan da hükümetin aldığı tedbirlerin sonucu olarak esir satışlarının güçleşmesidir. Bir zamanlar İstanbul'da bile esir pazarı vardı ve Avrupalılara da açıktı. İtiraf edeyim ki, hiç gitmedim. 1847 yılı başlarında Türkiye'ye vardığımda, hükümet burayı bir ay önce kapatmıştı. Bu yıl, Ekim 1854'te neşredilen bir ferman, bütün Karadeniz kıyılarından esir ticaretini yasaklamaktadır. Bu tedbirlerin ilk sonucu fiyatların artması oldu. Bugün on dört-on sekiz yaşlarındaki bir Çerkes kızı, güzelse elli-altmış bin paradan aşağı satılmamaktadır.*"[241]

Fransız gezgin Théophile Gautier ilk basımı 1853 yılına ait, orijinal dili Fransızca olan "*Constantinopla*" isimli seyahatnamesinde Smyrna'daki esir pazarına ait gözlemini sunarken buradaki siyahi esir kadın için aşağılayıcı bir üslup kullanmaktadır. [242] Meyve verdiği esnada dokunduğu siyahi esirin parmaklarını bir maymunun parmaklarına, esirin gözlerindeki ifadeyi ise avcıya yakalanmış ceylanın bakışlarına benzetmektedir.[243] "*Avrupalıların gözünde bu ifadeye rastlamak oldukça imkansızdır; çünkü gösterilen acıklı ifade bir düşünce değil, bir içgüdüdür*." diyerek siyahi esiri içgüdüleriyle hareket eden duygu ve düşünceden yoksun bir şekilde nitelemektedir.[244] Siyahi esiri satın alacak olsa kendini küçük pembe domuzuyla kasap pazarına gelen Victor Hugo gibi hissedeceğini de anlatımına eklemekten çekinmez.[245] Bu ifadeyi aktarırken siyahi esiri yine bir domuza yani hayvana benzetmekten geri duramaz. Gautier esir pazarının fiziki yapısını ise "*...Köle pazarını da ziyaret ettik; burası harabe alanlar ve çökmekte olan binalarla çevrili bir meydan*" şeklinde tanımlar.[246]

1875 yılında anonim Batılı bir yazar tarafından kaleme alınan esaret anlatısı betimlemeleriyle okuyucuya seyahatnamelerden farklı bir gerçeklik sunmaktadır.[247] Anı türünde yazılmış eser belge niteliği taşımaktan uzak abartılı bir anlatım dili kullanmaktadır. Anonim yazarın okuyucuya sunduğu esaret anlatısı Batılıların zihinlerinde canlandırdıkları Doğulu zalim efendiler ile tutsak cariyelerin yaşantılarını

---

[241]Ubicini, 1977, **a.g.k.,** 60.
[242]T. Gautier (1875). *Constantinople*. New York: Henry Holt and Company, s. 58, 59.
[243]Gautier, 1875, **a.g.k.,** 59.
[244]Gautier, 1875, **a.g.k.,** 58.
[245]Gautier, 1875, **a.g.k.,** 59.
[246]Gautier, 1875, **a.g.k.,** 58.
[247]I. C. Schick (2005). *Avrupalı Esireler ve Müslüman Efendileri: "Türk" İllerinde Esaret Anlatıları*. (Çev. Zülal Kılıç ve İrvin Cemil Schick), İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 377-399.

yansıtmaktadır. Esaret anlatısı Sicilya kıyılarındaki antik harabeleri görmek amacıyla seyahat ettikleri sırada Mağripli korsanlar tarafından kaçırılan Mll Sidonie'nin ağzından yazıya aktarılmıştır: [248]

> "*...Bizi ellerine geçirmiş olan bu deniz yaratıkları, bizi yalnız esir yapmakla kalmamışlar, özgürlüğümüze, adlarımıza, Fransızlığımıza tecavüz etmişlerdi; şimdi en azından ülkenin âdetleri gereğince tek tek mezatta satılmak, en yüksek fiyatı ödeyene verilip bilmem kimin hizmetine koşulmak bekliyordu bizi. Tanımadığımız bir halk içinde artık hükmü altında bulunduğumuz yepyeni törelerin zorladığı bu eziyete cesaretle katlanmaya şimdiden boyun eğmemiz gerekiyordu*."[249]

Bu anlatıma göre Mll Sidonie esir edilişini kendine yapılan bir saygısızlık olarak değil, Fransızlığına yapılan bir saygısızlık olarak sunmaktadır. Teyzesi ile götürüldükleri Kuzey Afrika'daki sözde esir pazarını ise şöyle betimlemektedir:

> "*...nihayet bir başka meydana ulaştık ki, ortasında yükselen büyük bina, meğer o korkunç esir pazarından başkası değildi ve biz ah, bahtı karalar! şimdi işte o iğrençlikle tanışacaktık. Meydana açılan büyük kapıdan geçirildikten sonra kemerlerle çevrili büyük ve geniş bir meydana alındık. Kemerlerin üzerine eşitsiz yükseklikte tek katlık bir müştemilat inşa edilmişti; duvarları delen demir parmaklıklı küçük pencereler zindanlara benziyor, genel olarak yapının kasveti, orada gerçekleştirilen nefret edilesi ticaret hakkında akla hiç de iyi şeyler getirmiyordu.*"[250]

Yazar esir pazarına getirildikten sonra alıcılara sunuluşunu anlatırken seyyah Gautier'inkine benzer karalayıcı bir anlatım dili kullanmaktadır. Tıpkı Gautier' in esir kadını maymuna benzettiği gibi esir edilen yazar da kendini bir maymuna benzetmektedir:[251]

> "*...bütün çabalarıma rağmen şiddetlerine boyun eğmeye, yürek paralayıcı bir umutsuzluk içinde son giysime kadar soyulmaya ve hemen oracıkta, açık havada, bir maymun gibi çırılçıplak bırakılmaya rıza göstermeye mecbur kaldım. Ki bütün bunların göz açıp kapayıncaya kadar bittiğini söylemeliyim. Ah! İffetimin o anki başkaldırısını anlayabilmek için bir avrat pazarın da satılmış olmak gerekir. Üzerimde hiçbir elbise kalmadığını fark ettiğim de rengim değişti, ilk tepkim zincirli ellerimle yüzümü kapatmaya çalışmak oldu; ama anında saldırganlarımızdan birinin elini omuzumda hissettim, konuştuğu jargonda bana kim bilir ne hakaretler ederek duruşu mu değiştirmeye, kollarımı vücudumun iki yanına bitiştirmeye zorladı. Ardından da hemen beni kendi eksenim etrafında döndürdü durdu, malını öven satıcı edasıyla zavallı bedenimin her tarafına dokunup doğal mükemmelliklerimin her birine dikkat çekti. Sonunda arsızlığın zirvesine*

[248]Schick, 2005, **a.g.k.,** 381.
[249]Schick, 2005, **a.g.k.,** 385.
[250]Schick, 2005, **a.g.k.,** 384.
[251]Gautier, 1875, **a.g.k.,** 59.

çıkarak çıplaklığımın her bir yanını ellemesine boyun eğmeye mecbur oldum, bu nu yaparken de hakkımda hayasızca yorumlar yapıp durdu. Gerçekten de bir hayvan olsaydım, her halde bundan daha kötü bir muameleyle karşılaşmazdım."[252]

Satın alındıktan sonra siyahi bir hadım ağası tarafından efendisinin haremine götürülen yazar etrafında gördüklerini okuyucuya şöyle aktarmaktadır:

"*...Tavanından tabanına kadar ahşap kaplamalı büyük bir Mağrip odasındaydım; zemini boydan boya geniş ve zengin bir İzmir halısıyla kaplıydı, çevresini üzerinde sırmalı mavi Şam ipeklisi serili geniş bir sedir dolanıyordu; sağa sola, yastıklarının arasına, sırmalı kırmızı ipekliden uzun ve saçaklı bir kemer, hafif ve şeffaf tülden peçeler atılmıştı. Girişteki avluyu çevreleyen kemerlere açılan bir kapıdan içeriye gün ışığı giriyordu.*"[253]

Haremi bir kadın hapishanesi olarak nitelendiren yazar Doğu'daki esirliği yalnızca cariye ve odalık olarak görmekte, esirliği kadın bedeni üzerinden değerlendirmektedir.

"*...kendimi inandırmam gereken bu kahrolası kadınlar hapishanesinde ne olacaktı bana?... Bir odalık, yani tek işlevi beğenilmek, hem de manevi çekiciliği ve yetenekleri için değil, doğal güzelliği ve maddi duyular için beğenilmek olan bir yaratık sıfatıyla cariyeliğe ve sefih aşklara mahsus hayasız ve şehvetli bir köle kız hayatı yaşamak; Ah! Bunu tahayyül bile edemiyordum. Çocukluğumdan itibaren bunu an lamama mahal vermeyecek kadar namuslu bir şekilde yetiştirilmiştim, ama şimdi başıma gelen felaketle anlıyorum ki gerek Şark'ın töreleri ve ev hayatı, gerekse kadınların köleliği hakkında çok fazla cahilmişim...*"[254]

Yazarın harem içindeki kadınların ağzından aktardıkları ise Batılıların zihinlerinde yarattıkları erotikleştirilmiş Doğulu esir kadın algısını beslemek için yazılmış fantezilerden oluşmaktadır:

"*...üstelik, esir pazarından satın alınmış bir Hıristiyan kölesi olarak bundan böyle evin efendisinin cariyesi unvanını taşıyacak ve bu mevkiin işlevlerini yerine getirecektim. Sonra da dudaklarında bir tebessüm, gözlerinde pırıltılarla bir erkekle yatmanın, henüz bozulmamışsa bekâretimi ona teslim etmenin mutluluğunu methettiler; kadınların da birbiriyle yatmasının, kendilerini birbirlerine vererek aşk yapmanın zevkini anlattılar. Bütün bunların güzel vakit geçirmenin yolları olduğunu, Hıristiyan ülkelerinin bütün kadınları gibi benim de habersiz olduğum şehvetlerle dopdolu bir hayat yaşamayı bekleyebileceğim hareme tam anlamıyla katıldığım zaman, sırası geldiğinde beni bu zevklerle tanıştıracaklarını eklediler. Pek yakında yeni bir genç odalığın haremde tadabileceği bütün tensel zevkleri olduğu kadar beğenilmek ve kendimi daha güzel, daha cezbedici yapmak için gereken uygulamalar da öğreneceğimi söylediler. Ondan sonra da*

[252]Schick, 2005, **a.g.k.,** 392.
[253]Schick, 2005, **a.g.k.,** 395.
[254]Schick, 2005, **a.g.k.,** 399.

Müslüman kıyafetine girmeden ve bana dokunulmadan önce sıcak ve buharlı bir banyo yapmanın âdet olduğunu haber verdiler; ama o zamana kadar çıplak ve o anki gibi üzerimde hiçbir giysi olmadan kalmam gerekecekti. Hatta belki haremdeki hizmetime o haldeyken başlayacaktım."[255]

Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden şekillenen esir anlatımları Batılı seyyahların seyahatnamelerinde uzun süre yer almaya devam etmiştir. Yukarıda yer verdiğimiz anlatımlar yüzyıllar boyunca Batılılar tarafından beslenmiş geniş bir külliyatın parçalarıdır.

2.4. Doğulu Tanıkların Gözünden "Esirler"

Doğuya dair her bilgiye inanılmaz açlık duyan Batılı toplum için seyahatnameler en önemli bilgi kaynağıdır. XIX. yüzyıl ile zirveye çıkan Doğu'ya seyahat etme arzusu çok sayıda Batılı seyyahı Doğu topraklarına çekmiştir. Batılı seyyahların seyahatnameleri tarihsel ve sosyolojik açıdan önemli bilgiler verse de genellikle yanlı bir görüş ortaya koydukları görülür. Doğu ve Doğulular hakkında tarafsız görüş sunabilen Batılı seyyahların sayısı aksini ortaya koyan seyyahların sayısından azdır.[256] Dış dünyadan Doğu'ya adım atan Batılı bir seyyah yanında yalnızca çantasını taşımaz; Doğu'ya ait ön yargılarını, dini inancını, eğitimini, mesleğini, kültürünü ve kişisel zevklerini de yanında taşır. Doğu'ya ait gözlemleri bu etmenler etrafında şekillenir. Birebir aynı dönemde yazılmış iki seyahatname birbirinden farklı gözlemleri ortaya koyabilir. Çoğu seyahatnamede Doğu'daki esir pazarları kendini üst kültür olarak tanımlayan bir Batılının gözlemleriyle yazıya aktarılmıştır. Bu sebeple Doğulu bir yazarın Doğu'daki esir pazarlarına ilişkin gözlemleri, Batılı bir seyyahın gözlemlerinden daha objektiftir.

XIX. yüzyıldan önce Doğulu yazarlar tarafından kaleme alınmış anı ve seyahatname türündeki yazınların sayısı sınırlıdır. Doğulu bir yazar tarafından kaleme alınan seyahatnamelerin şüphesiz en ünlüsü XVII. yüzyıla ait Evliya Çelebi'nin seyahatnamesidir.[257] Seyahatname Batılı seyyahların Doğu'ya gelmeden önce başvurabilecekleri öncelikli kaynak olması açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Örneğin; Charles White, İstanbul'daki Kapalı Çarşı'nın planını çıkarırken yakın arkadaşına tercüme ettirdiği Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinden yararlanmıştır.[258] Evliya Çelebi İstanbul'daki esir pazarını Tavukpazarı semtinde, altlı üstlü üç yüz odalı,

[255]Schick, 2005, **a.g.k.,** 397-398.
[256]Üçel Aybet, 2010, **a.g.k.,** 16, 17, 18.
[257]Üçel Aybet, 2010, **a.g.k.,** 15.
[258]Erkal, 2010, **a.g.k.,** 28.

demir kapılı bir han olarak tanımlamıştır.[259] Esirci esnafı ile ilgili bilgiler aktarırken, esirlerin kökenleri hakkında da değerli bilgiler sunmuştur:

> "*...Esirci bezirganları esnafı: Neferât 2.000, dükkânları esirhane odalarıdır. Bu taife Gürcistan, Mikrilistan, Dadyân, Abazistan, Çerkezistan ve Kırım'dan gazâ malıyla gelmiş yağmalanmış esirleri, köle ve cariyeleri süsleyip yaya olarak sürü sürü el ele verip, çeşit çeşit güzel erkek ve kadınları alay alay Alayköşkü dibinden geçirirken o gün saadetli padişah 100 adet ay parçası Gürci, Abaza, Çerkes kölelerini saray-ı hâssa alıp çerâğ edip sahiplerine bol bol paralar verdi. Bunlardan sonra esirhane emini de önüne nice yüz ay parçası kızları altın ve simlere gömüp her birini birer kıymetli elbiseler ile geçirdi. Onlardan sonra nice bin pâk pâkize, süğlün gözlü, aydınlık yüzlü, zamanın güzeli esir köleleri şatırlar yerine önüne alıp saf saf geçip ardı sıra kendinin has iç köleleri bu eminin ardı önü oğlanlar ile çatılup geçerler.*"[260]

XVII. yüzyılda yaşamış diğer önemli isim ise Eremya Çelebi'dir. Eremya Çelebi Kömürciyan bir tarihçi ve şair olmasının yanı sıra ilmi konulardaki başarısı sebebiyle "çelebi" ünvanıyla tanınmıştır. Osmanlı'nın Ermeni asıllı gayrimüslim tebaasından olan Eremya Çelebi, İstanbul'da doğmuş ve yetişmiştir.[261] Bu sebeple esir ticareti ve esir pazarı hakkında verdiği bilgiler bir Doğulunun verdiği bilgiler olarak kabul edilmektedir. Eremya Çelebi, "Canım Vardapet Efendim" hitabıyla başladığı anlatımında esirler hakkında şunları dile getirmektedir:[262]

> "*...esirlerin içinden Kazaklar çiftçi, kayıkçı veya bahçelere ve çiftliklerde koyun sürülerine ve davarlara bekçi olurlar. İçlerinden bir kısmı itibar gören ve bir kısmı da hakaret içinde yaşayan bu adamlar, tarlaları sürmek ve ekip-biçmek işlerinde çalıştırılırlar. Esirlerden güzel ve yakışıklı gençler, konaklara ve köşklere hizmete alınırlar. Marya'lar (kadınlar) ise, cariye olarak konaklarda mutfağa verilirler veya tatlı helvayı yiyenler gibi çırpıcı (tülbent yıkayan) olarak hizmet ederler. Süt emziren kadınlar, çocuklara taya (süt ana) olarak alıkonurlar; toraman ve balabanlar ise halka fermude (emreden) olarak lazım olurlar. Yirmi yaşlarında bulunan kızlar, ağalar tarafından, bizimkilere nispeten daha az harçla odalık olarak alınırlar. Bu kızlar, kısmen tellak ve natır olarak hamamlara verilmekte ve sahipleri onlar sayesinde para kazanmaktadırlar. Bunların bir kısmı azat edilmiştir. Bu kızları satın alan bazı adamlar, kendilerine hanendelik ve rakkaslık öğretirler. Bunlar, türlü türlü müzika çalan diğer erkeklerle beraber paşa, hanım ve sultan gibi yüksek kimselerin huzurunda sanatlarını icra eder ve Herodiya'nın kızı (Salome) gibi kıvrak vücutlarını titreterek raks ederler. Sultan ve Valide, yanlarında bunlardan hususî birtakım*

[259]Evliya Çelebi (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi I. Kitap II. Cilt*. (Haz. Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 543.

[260] Evliya Çelebi, 2008, **a.g.k.,** 544.

[261] Z. Yılmazer (1995). Eremya Çelebi. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 11, s. 293.

[262] Eremya Çelebi Kömirciyan (1988). *İstanbul Tarihi XVII. Asırda İstanbul*. (Haz. Kevork Pamukciyan), İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık, s. 54.

bulundururlar ve padişah bazen onları dinleyip sefayâb olur. Esirler, Eskipazar hanında hayvan sürüleri gibi sıraya dizilirler ve oraya gelenler beğendiklerini seçip bedelini verir alırlar. Henüz bakire kalmış, taze ve endamlı kızlar, baş gümrükçüler tarafından beğenilirlerse alıkonulurlar. Zira insafsız Tatarlar, onları esir ettikten sonra berbat ederler ve yalnız çok güzel olanları, yüksek fiyatlarla satmak üzere muhafaza ederler. Bunlar, gümrükte satın alındıktan sonra hamama götürülüp yıkatılır, kendilerine kokular sürülür ve güzel esvaplar giydirilir. Kızların fiyatı yedi yüz kuruştur, fakat beş yüz altına alınanı da gördük. Türk tarihlerinde ise, bin flori 'ye kadar satılmış olan esir kızlar olduğu yazılıdır. Gürcü, Çerkeş ve birçoğu da Rus olan bu kızlar, ağalar, paşalar, hanlar ve sultanlar tarafından odalık olarak padişaha hediye edilir. Padişah, kızlardan biri erkek bir çocuk Doğurduğu vakit, başına taç giydirir. Saray bu güzel kızlarla doludur. Mezkûr kızlardan herhangi bir padişahın gözüne girerse kendisini odaya davet ederler. Ondan hünkârlar doğar; doğan kız olursa sultan olur."[263]

Eremya Çelebi'nin tarifine göre esir pazarı birden fazla odanın yan yana gelmesiyle oluşturulmuş kervansaray planına sahip bir binanın içinde gerçekleşmektedir.[264] Pazarın yeri Eremya Çelebiye göre Bizans döneminde kurulan esir pazarıyla aynı konumdadır.[265] Ancak Charles White seyahatnamesinde bu görüşe karşı şiddetle karşı çıkmaktadır. White, esir pazarının Bizans dönemindeki yerinde antik Yunan sarayının kalıntıları olduğunu ve esir pazarının burada kurulmadığını belirtmiştir. Açık mekânda kurulan esir pazarının bir han yapısı içine taşınmasının hikayesini okuyucuya şu şekilde aktarmıştır:[266]

"*...Bazı yazarlar, bugün Yessir Pazarı'nın Bizans esir pazarı'nın işgal ettiği noktada durduğunu varsayıyorlar. Durum bu değil. Yunan imparatorlarının "Gözyaşları Vadisi" dedikleri yerin biraz aşağısında, neredeyse Cevahir Bedesteni'ne kadar uzanan alanın üzerindeydi. Mevcut köle pazarı, fetihten birkaç yıl sonra Sultan II. Mehmed tarafından kuruldu. Sık sık yakıldı ve yeniden inşa edildi."*[267]

Anlatımına şöyle devam eder:

"*...Anlatılanlara göre, mevcut esir hanı şu şekilde kuruldu: II. Mehmed At Meydanı'na giderken tesadüfen, köleler ve tüccarlar tarafından dört bir yanı kapatılan bir sokaktan geçiyordu. Tutsakların zincirlerinin çıkardığı seslerden huzursuz olan atı tutsakların zincirlerinin şaha kalkarak kucağında çocuk olan bir Hıristiyan esiri ön ayaklarıyla öldürdü. Bu manzaraya yüreği dayanamayan sultan, bu tür talihsizliklerin tekrarlanmaması için düzenli bir pazar yeri*

[263]Eremya Çelebi Kömirciyan, 1988, **a.g.k.,** 56,57.
[264]Eremya Çelebi Kömirciyan, 1988, **a.g.k.,** 299.
[265]Yağcı, 2017, **a.g.k.,** 65.
[266]White, 1845, **a.g.k.,** 280.
[267]White, 1845, **a.g.k.,** 279.

kurulmasını ve uygun memurların nezaretine verilmesini emretti. Bina aslen savaşta esir düşenlerin satışına yönelikti, bu nedenle adı köle pazarı yerine esir pazarıdır."[268]

XIX. yüzyılda İstanbul Esir Hanı'nın kapatılmasıyla şehrin farklı bölgelerine dağılan esir ticareti hakkındaki bilgiye XX. yüzyılın başında kaleme alınan Abdülaziz Bey'in el yazmasında rastlanmaktadır. Sultan Abdülmecid, Abdülaziz, V. Murad, II. Abdülhamid, Mehmed Reşad zamanlarına tanık olan Abdülaziz Bey, önceki dönemler hakkında kendinden yaşça büyük olan kişilerden edindiği bilgileri eserinde harmanlamıştır.[269] İstanbul kent yaşamı hakkında tarihi detaylar sunduğu eserinin esirler ve esirciler başlığı altında şu bilgiler yer almaktadır:

"*...Çok eski toplumlarda görülen ve devam edip gelen cariye, köle kullanma âdeti Osmanlılarda da vardı. Köle ve cariye tedarik edilen yerler çoğalınca esircilik işi, bir ticaret halini almıştı. Dersaadet ahalisinin çoğunun evlerinde bulunan köle ve cariyeler iki kısımdı: Beyazlar ve zenci denilen siyahlar. Beyazlar hemen hemen yalnız Kafkasya taraflarından getirilirdi. Siyahlar ise Sudan'dan Vaynu ve Bornululular ile Habeşistan'dan getirilenlerdi.*"[270]

Abdülaziz Bey Kafkasya'dan gelen bazı esir kızların iyi bir yaşama sahip olması ve aile kurabilmesi amacıyla akrabaları tarafından Dersaadet'e gönderilmesinin adet haline geldiğini, Kafkasya'dan getirilen esirleri almak isteyenlerin hâl ve durumlarına bakıldıktan sonra kızların rızaları alınarak Doğulu alıcılara verildiğini söylemektedir. Ayrıca anlatımına beyaz esir ticareti ile ilgili şunları eklemektedir:

"*…Köle ve cariyelerin herkesçe bilinen alışılmış yeri Tophane'de Karabaş denilen mahalle idi. Bu mahalledeki esircilerin ellerinde bir hayli Çerkes bulunurdu. Almak isteyenler oralara gider, görür veya oradan getirtirlerdi. Bu esircilerin ellerindeki cariyeler arasında Dersaadet'te çok rağbet ve itibar gören, güzel, çekici ve güzel endamlılar varsa, ikinci bir esirci sınıfı olan ve yalnız bu işle uğraşmakla şöhret kazanmış kibar esirciler tarafından hanelerine alınır, Türkçe öğretilir, sağlıklarına dikkat edilir, vücudunun gelişmesine itina gösterilirdi. Bunlardan sesi ve hevesi olanlara musiki ve saz öğreterek hatta okuma-yazma göstererek bu gibi kadın meziyetlerine sahip olmalarına önem verilirdi. Böyleleri aşırı derecede yüksek bir bedelle de kübera ve evlatlarına odalık olarak verilirlerdi.*"[271]

Siyahi köle ticaretini ise şöyle anlatmaktadır:

"*...Bu zenci cariyeleri alıp verenlerin hemen hepsi Trablusgarp Bingazi ahalisinden olup Fatih Sultan Mehmed ve civarında otururlardı. Hanelerinde siyah cariye bulunduran bu adamlar*

[268]White, 1845, **a.g.k.,** 280.
[269]Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri*. (Haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. V.
[270]Abdülaziz Bey, 1995, **a.g.k.,** 314.
[271]Abdülaziz Bey, 1995, **a.g.k.,** 315.

cariyelere reva gördükleri insanlık dışı muamelelerinden dolayı da nefretle karşılanırlardı. Bunlar cari yeleri ölmeyecek kadar besler, ancak çıplak kalmayacak kadar giydirir, en ufak bir meseleden dolayı şiddetle döver, ceza olarak da ağır işlerde kullanırlardı. Bütün bunlar onlar için pek tabii hallerdi. O semtte bulunan, hâlâ eski adıyla anılan esir pazarında müzayede günleri her biri bir dellal arkasına verilir, halk önünde müzayedeye çıkarılır, en çok kim verirse ve sahibi de muvafakat ederse hemen satıcıyla müşteri el ele verir "Her ayıbı ile ve şu kadar kuruş bedel mukabilinde filan isimli cariyenin hayrını gör" diye satılır ve senet makamında geçerli olan pencik, alana ciro suretiyle verilir, o da cariyeyi arkasına takarak evine götürürdü. Zavallı zenciler böyle adamların elinden kurtularak gittikleri yerlerde gördükleri rahat karşısında cansiperane hizmet eder ve senelerce çok iyi ve sadıkane çalışırlardı. Bunların içinde çok soysuz ve kötü huyluları nadirdi."[272]

Abdülaziz Bey ile aynı dönemde yaşamış ve tanıklıkları çoğu yönden benzeşen bir diğer yazar Leyla Saz'dır. Saz, XX. yüzyılın başında kaleme aldığı anılarında detaylı şekilde haremi konu edinmiş olsa da konak ve yalılardaki yaşayış ile ilgili gelenek ve göreneklere de yer vermiştir. Saz'ın anıları Doğulu bir kadınının ağzından yazılmış olması bakımından büyük öneme sahiptir. Saz'ın olaylara birinci dereceden tanıklığı, anlattığı esir hikâyeleri ve harem anlatıları Doğu'daki esir faaliyetlerinin yasaklandığı döneme ışık tutan eşsiz kaynaklardır. Saz anılarında cariyeleri şu sözlerle tanımlamıştır:

"*...Cariyeler, Kafkasya'nın güzel kırlarına, dere kenarlarına meyve toplamak için çıkanlardan insan avcısı adamların kaçırdıkları veya evlenme vaadiyle kandırdıkları kızlar yahut da bir istikbal ümidiyle İstanbul'a gelip satılmayı kendileri arzu edenlerdir. Bir kısmı da zenginlerin tarlalarında ve evlerinde kullandıkları köle ve cariyelerinin birbirleriyle evlendirilmesinden doğan çocuklardandır. Bunlar da efendilerinin esiri olduğundan satılmışlardır.*"[273]

Abdülaziz Bey ve Batılı seyyahların üzerinde durduğu gibi; Saz' da Kafkasya'dan gönüllü şekilde esir olmak için gelen Çerkes kızlarından bahsetmektedir. Çerkes kızların da diğer esirlerle birlikte alıcının karşısına çıktığını ancak alıcısını kendinin seçtiğini belirtmektedir. Kız kardeşi ile olaya tanıklık eden Saz; Çerkes kızın ağzından saraya satılıp padişahın haremine girmek arzusuyla İstanbul'a geldiğini asla başka bir yerde odalığı kabul etmeyeceğini bizzat duymuştur.[274] Saz, cariyelerin dişinin eksikliğine, şaşılığına, kısa boyluluğuna göre fiyatlarının düşürüldüğünü, düz tabanlı cariyelerin ise çok zor satıldığını aktarmaktadır. Cariyelerin bir gece önceden alıcının evinde bırakılmasının adetten olduğunu söylerken, uykusu ağırsa veya horluyorsa bunlarında

[272]Abdülaziz Bey, 1995, **a.g.k.,** 318.
[273]L. Saz (2012). *Haremde Yaşam- Saray ve Harem Hatıraları*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları, s. 49
[274]Saz, 2012, **a.g.k.,** 49, 50.

fiyatlarını düşürdüğünü eklemektedir.[275] Anısında cariyelerin satılışı sırasında yapılan pazarlığı şöyle örneklemektedir:

> "*Esirci kadın, hanıma bin bir dil döker: "Uğurlu kademli ol sun, Allah can pekliği versin. Güçlü, kuvvetli kız, yesin, içsin, bakın daha ne olur. Tepe tepe kullanırsınız... Ya hanımefen diciğim! Ben size hiç fena esir getirir miyim, kadınım. Biz, müşterisine göre bülbülü serçe, serçeyi bülbül ederiz. Allem ettim, kallem ettim, gül gibi kızı çürüttüm, kıl ayıpsız, levend gibi esiri size ucuzcacık alıverdim. Pazara çıkarsam bundan fazla para eder, ya efendizade! Hizmeti de ateş gibidir. Eğer beğenmezseniz ben ne güne duruyorum, onu size çabucak satıveririm. Hem de ateş bahasına sürerim. Böyle esiri kapan kapanadır. Bunların sürüsüne kıran girmedi ya... Sürüsüne bereket. Elimi sallasam ellisi, başımı sallasam başı tellisi. İşim ne efendizadem! Beğendirinceye kadar taşırım. Biz de sayenizde geçineceğiz hanımım. Böyle sokak yazıcılarının basılı mektupları gibi hatırasında kalmış bir sürü lüzumsuz ve manasız lafları tekrarlar durur, sonra da Allah bin bereket versin kadınım, der ve çıkar. Eski kalfalara, şu acemi kızın ötesini beri edin, hanımefendinin gözüne sokun, tavsiyesini, kıza da Türkçe bilmiyorsa, işaretle, bak seni ne iyi kapıya sattım. Çalış, adam ol. Eğer hoşnut olmazsan, kapı Allah kapısıdır. Başka konak yok değil ya, demekten de geri kalmaz. Esirciler pek fettan, pek aldatıcı, pek iğrenç insanlardır.*"[276]

Saz'a göre esirlik süresi beyaz cariyeler için dokuz, orta halli ailelerin mutfak hizmetindeki Arap cariyeler için yedi senedir. Azat edilen cariyelere pahalı hediyeler hatta bir ev bile verilmektedir. Saz'a göre hanımlarının evlerinde sürdükleri rahat hayatı terk etmeyerek azat edildikten sonra da hanımlarıyla hayatını geçiren çok cariye olmuştur. Hatta Saz'ın kız kardeşinin yanında bulunan cariye de bu şekilde kız kardeşiyle yaşamına devam etmiştir:

> "*...Hemşiremin dadısı azat kâğıdını yırtıp hemşiremden ayrılmamıştı. Çocuklarını büyüttü. Altmış yaşına kadar sevdiği hanımının yanında yaşadı. Hanımlar içinde zamanını geçirmiş cariyesinin azat kâğıdını alıp yırtanlar bulunduğunu cariyeler bildiklerinden azat kâğıtlarını pek dikkatle saklarlarmış. Validem, dadımın azat kâğıdını toparlar gümüş bir kutuya koyup, önce bir zincirle muska gibi boynuna takmıştı. Aman o muskayı ne kadar sever, ara sıra nasıl okşardı. Kâh kapar, ben de boynuma takar gezerdim. On beş yaşıma kadar beni bırakmadı. Evimizin kalfalığını peder ve validemin hizmetini de üzerine almıştı. Hepsine yetişirdi. Bir cerrah kolağası ile evlendikten sonra da terbiyesi, bize sevgisi, saygısı bozulmadı. Evlat sahibi olmadığı için bana karşı muhabbeti artmıştı. Çocuklarımı kucağına alır, bazen de etrafına kuluçka gibi toplar, onları keyiflendirirdi. Seksen yaşına yakındı zannederim. Birkaç yıl önce vefat etti. Torunlarım bile "Hacı bacı" diye hâlâ üzülerek anarlar.*"[277]

[275]Saz, 2012, **a.g.k.,** 50,51.
[276]Saz, 2012, **a.g.k.,** 51, 52.
[277]Saz, 2012, **a.g.k.,** 59.

Anılarda Batılıların sandığı gibi cariyelerin kötü bir yaşama sahip olmadıklarının sıkça altı çizilmiştir. Cariyelerin yiyeceklerinin ve giyimlerinin evin hanımına yakın olduğunu ancak bunun beyaz cariyeler için geçerli olduğunu siyah esirlerin genellikle ağır işlerde çalıştırıldığını belirtilmektedir.

> "*…Zavallı Arapçıklar, satıldıkları evlerde dil meselesi gibi elim ve tahammül edilmez bir belaya da düşerler. Bunlar derhal mutfağa sokulur, çamaşıra, tahtaya konur, azat vak tine kadar günlerini ocak başında, ateş karşısında geçirirler. Mutfaktan çıkınca kuyudan su çekmek, taşımak da onları bekler. Boş bırakılmayan değirmen gibi işlerler. Cefaya çok alışkındırlar. Yorgunluktan da şikâyet etmezler.*"[278]

Görüldüğü üzere Batılı yazarlar gibi Doğulu yazarlar da Doğu'da gerçekleştirilen esir ticaretine kayıtsız kalmamış anı ve seyahatname türündeki eserlerinde bu konu hakkında gerçekçi bilgiler sunmuşlardır. Seyahatnameler dışında Doğu'daki esirlerin durumu Tanzimat döneminden itibaren edebi eserlere de konu olmuştur. Orta ve üst sınıfın yaşantısı içinde geçen anlatımlar konaklar için satın alınmış cariyeler etrafında şekillenmiştir. Örneğin; Esir ticaretine son verilmeye çalışılan Tanzimat döneminde kaleme alınan "*Sergüzeşt*", Kafkasya'dan esirciler tarafından kaçırılıp İstanbul'da bir konağa cariye olarak satılan Dilber'in hüzünlü hikâyesiyle karşımıza çıkmaktadır.[279]

2.5. Cinselleştirilmiş Bir Mekân Örneği: İstanbul Esir Hanı

Batılıların Doğu seyahatleri sırasında görebilme arzusuyla doldukları mekânların başında kuşkusuz İstanbul'daki esir hanı yer alıyordu. Ancak esir alışverişi yapmayacak birinin yalnızca gezip görmek amacı ile bu mekâna girmesi yasaktı. Özellikle gayrimüslim bir yabancının içeri girmesi izne tabi olduğundan sıradan Batılıların bu mekânı ziyaret etmesi neredeyse imkânsızdı. Anonim bir rapora göre Fransız diplomatına sarayı ve İstanbul camilerini gezebilmesi için izin kâğıdı verilmiş ancak esir pazarına girmesine izin verilmemişti.[280] Latin Amerikalı General Francisco de Miranda, 1786 yılında gerçekleştirdiği İstanbul seyahati sırasında esir hanını ziyaret etmek istemiş ancak içeriye alınmamıştı. Miranda kitaba çevrilen günlüklerinde bu izlenimini şu şekilde aktarıyordu:

---

[278]Saz, 2012, **a.g.k.,** 60.

[279]Samipaşazade Sezai (2019). *Sergüzeşt*. (Haz. Salih Bora), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 1-112.

[280]Güneş Yağcı, 2017, **a.g.k.,** 77.

"*…esir ve cariyelerin satıldığı esir pazarına gittik. Gâvur olduğum için girmeme izin vermediler. Bu pazar geniş bir han içerisinde ve burada yaklaşık bir milyon insan var. Hanın kapısına oturup alınan esirlerin çıkısını izlemeye koyuldum. Genç kızların üzerlerinde oldukça islemeli ama eski olduğu göze çarpan giysiler içinde sahipleri tarafından götürülüşlerini gördüm. Genç kızların kaderlerine razı olmuş bir halleri vardı. Ancak yaşı ileri olanlar ağlıyorlardı. Benim niyetim Çerkes kızlarının güzelliğini görmekti. Çünkü çok sayıda Çerkes güzeli sahibini bulmayı bekliyordu. Ama hiçbirini göremedim. Gâvurların değil, satın alması, görmesi bile yasak.*"[281]

Amerika'da yayınlanan 1829 tarihli yerel bir gazetede "*Maddons Travels*" isimli köşe yazısında kimliği anonim Batılı yazar İstanbul Esir Hanı ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir:

"*Konstantinopolis'teki Köle Pazarı. Belki de dünyanın en güzel kadınlarının sığır gibi alınıp satıldığı, sarıklı bir alçak tarafından teftiş edildiği ve her çirkefin incelemesine tabi tutulduğu bu korkunç yeri görme fırsatım oldu. Frenkler bu çarşıyı ziyaret edemeyecekler; ama ara sıra zengin bir esir tüccarı hastalandığında, bir Hıristiyan doktor içeri kabul edilir. Esirlerin satıldığı han, zemin katta bir dizi dar hücre ve binayı çevreleyen bir galeri ile uzanan dörtgen bir avludur; ikinci katındaki odalar Rumlara ve Gürcülere ayrılmıştır; alt katta siyahi ve bakır ten rengine sahip güzellere ayrılmıştır.*"[282]

İstanbul'da yapılan esir ticaretini tek bir merkezde toplamaya yönelik kullanılan ilk han kaynaklara göre Fatih Devri eserlerinden Divanyolu üzerindeki iki katlı Süleyman Paşa Hanı'dır. Hicri 894(M. 1489) yılında "*Kervansaray-i Üsera*" olarak değiştirilip, İstanbul esir ticaretinin merkezi haline getirilmiştir.[283] Tavuk Pazarı olarak bilinen semtte, Kapalı Çarşı'nın güneyinde, Atik Ali Paşa Camii'nin arkasında yer almaktadır.[284] Madeline Zilfi'ye göre Bizans esir pazarı da geçmişte aynı yerde kurulmaktadır.[285] 20 Kasım 1652 yılında içinde çıkan ve Kadırga Limanına kadar yayılan büyük yangın sonucu Süleyman Paşa Hanı büyük zarar görüp kullanılamayacak duruma gelmiştir.[286] Devrin sultanı tarafından harabe üzerine yeni bir esir hanı yaptırılmıştır.[287] Yangından

[281]Miranda, 2004, **a.g.k.,** 71.

[282]… (1829). The Slave Market at Constantinople. *Vermont Gazette*, 39 (1029), s. 1.

[283]H. İnalcık (2001). İstanbul. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 23, s. 220.

[284]S. Ceco (2010). *İstanbul'un 100 Hanı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları A.Ş. Yayınları, s. 77.; XVIII. yüzyıldan itibaren esir hanı genellikle Atik Ali Paşa Cami yerine Nur-i Osmaniye Cami üzerinden tarif edilmiştir. Kesin olmamakla birlikte Nur-i Osmaniye Cami'sinin esir hanına konum olarak Atik Ali Paşa Cami'nden daha yakın olduğu varsayılabilir. Konumu incelemek için bknz; Ek 1, 2, 3.

[285]Zilfi,2018, **a.g.k.,** 203.

[286]Koçu, 1971, **a.g.k.,** 5279.

[287]Güneş Yağcı, 2017, **a.g.k.,** 73.

sonra inşasında taş malzeme kullanılan kagir yapı olası bir yangına önlem olarak diğer han ve dükkanlardan ayrık nizamda inşa edilmiştir.[288] Yeni han esir ticareti işlevine bağlı, halk arasında "*Esir Hanı*", "*Esirhane*" gibi isimlerle tanınmıştır.[289] Açık avlulu dikdörtgen plan tipine sahiptir. Avlunun etrafında sıralanmış ve avluya açılan üç yüz odası bulunmaktadır. Zübeyde Güneş Yağcı, üç yüz odası bulunan tek katlı bir han yapısı için arazinin yeterli büyüklükte olmadığını dile getirmektedir.[290] Seyyahların tanımları ve Süleyman Paşa Han'ının da iki katlı oluşu bu varsayımı güçlendirmektedir. Üç tarafı esirci odaları ile çevrili hana giriş, büyük demir bir kapıdan gerçekleşmektedir. Hanın kendine ait bir mescidi bulunmaktadır.[291] Zamanında kendisi de esirken saraya cariye olarak alınmış Gülnüş Hatun, saray içinde yükseldikten sonra esir hanı avlusuna küçük bir mescit inşa ettirmiştir.[292]

XIX. yüzyılda deprem, yangın gibi doğal afetler ile esir ticareti hacminin küçülmesi esir hanının yapısını ve biçimini giderek değiştirmiştir. Bu yüzyıla ait belgeler incelendiğinde esir hanının elli dört odaya kadar küçüldüğü bu odaların da sekizinin viran halde olduğu görülmektedir.[293] Nihayetinde Tanzimat fermanı etkileri çerçevesinde başlatılan reformların bir parçası olarak Sultan Abdülmecid tarafından 1847 yılında Esir Han'ı kapatılmıştır.[294] Esir ticareti işlevi sonlandırılan hanın ileri tarihlerdeki kullanımına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak avludaki mescidin XX. yüzyılın başlarına kadar işlevini sürdürdüğü bilinmektedir.[295] Han ve mescide ait kalıntılar günümüze ulaşmamıştır.[296]

[288]Başbakanlık Osmanlı Arşivi (H.1217). *Hatt-ı Hümayun Evrakı*, 125-5178.
[289]Koçu, 1971, **a.g.k.,** 5277.
[290]Güneş Yağcı, 2017, **a.g.k.,** 58.
[291]Bknz; White, 1845, **a.g.k.,** 281.
[292]Y. Baş (2011). İstanbul Esir Hanı. *7.Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri IV içinde* (53-66), Ankara, Türkiye, s. 58.
[293]Güneş Yağcı, 2017, **a.g.k.,** 58.
[294]Baş, 2011, **a.g.k.,** 64.
[295] Koçu, 1971, **a.g.k.,** 5279.
[296] Ceco, 2010, **a.g.k.,** 80.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HAYALİ DOĞU' NUN ESİR PAZARLARI

3.1. Esir Pazarı Tablolarının Hayali Doğu Algısı Üzerinden Okunması

3.1.1. Seyahatname ve Esaret Anıları Üzerinden Okunması

Batılı sanatçılar tarafından üretilen esir pazarı konulu edebi ve görsel sanat eserleri gerçek ile hayal edilen arasında uzun süren diyalektik bir ilişkinin gelişmesine yol açmıştır. Doğu'daki esir pazarlarını konu alan edebi ve görsel sanat eserleri yapıbozumcu pratikle incelemeye tabi tutulduğunda eserlerdeki varsayımsal kalıpların açıkça kendini tekrar ettiği ve beslediği görülmektedir. En erken tarihli esir pazarı anlatılarından birine sahip Heberer, 1585 tarihli seyahatnamesinde esirlerin cinsiyet ve yaş ayrımı olmadan çırılçıplak soyularak sergilendiklerinden bahsetmekte, esir pazarı konulu oryantalist eserlerde söz konusu çıplaklık sürekli olarak tekrarlanmaktadır.[297] Seyahatnamesinde yer verdiği esir pazarı anlatımında Nicolas de Nicolay, alıcıların hayvan alırken yaptıkları kontrol gibi esirlerin ağız içlerini ve dişlerini kontrol ettiklerini söylemektedir.[298] Aynı yüzyılda basılan "*Sandys Travels"* isimli seyahatname esirlere yapılan diş kontrolünü esir pazarı anlatımında tekrarlamaktadır.[299] Bu anlatımları en çarpıcı haliyle eserine aktaran oryantalist sanatçı şüphesiz Jean-Léon Gérôme'dur. Gérôme'un çalışma içinde katalog no.30'da yer verilen "*Esir Pazarı*" isimli tablosu, parmaklarını esir kadının ağzına sokarak kadının dişlerini muayene eden Doğulu erkek alıcı üzerinden Doğuluların sözde barbarlığını gözler önüne sermektedir. Başını sola eğmiş olan bu kadının ağırlığını tek bacağına vermiş edilgen hali izleyiciye Doğulu alıcının dişlerini muayene etmek için ağzını aralayan parmaklarından rahatsızlık hissetmediğini düşündürmektedir. Gérôme, alıcının esirin ağzına soktuğu elini belirgin biçimde büyüterek ve parmaklarını uzatarak bu durumu cinselliğe bilinçli bir çağrışım olarak kullanmıştır. Ayrıntıların titizlikle işlendiği eserdeki gerçekçilik izleyiciye Doğu'daki esir alışverişlerinin Batı'daki hayvan alışverişlerinden farklı olmadığı mesajını vermektedir.[300] Gerald M. Ackerman gibi tanınmış sanat tarihçiler eserin yalnızca Doğulu halkların esir muayene pratiklerini eleştirdiğini ve esircilik karşıtı bir eser olarak ele alınması gerektiğini savunurken cinsel

[297]Heberer, 2003, **a.g.k.,** 312.
[298]Nicolay, 2014, **a.g.k.,** 175.
[299]Sandys, 1610, **a.g.k.,** 55.
[300]R. Leppert (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul:Ayrıntı Yayınları, s. 318, 319.

çağrışımda bulunan kadın bedeninin çıplaklığını göz ardı etmektedir. Onlara göre kadın bedeninin giyinik erkekler arasında Gérôme tarafından savunmasızca çıplak bırakılışı yalnızca muayenenin insanlık dışı oluşunu ve kadının çaresizliğini simgelemektedir.[301]

Antonie Olivier'ın seyahatnamesi İstanbul'daki esir pazarına ve satılan esirlere dair oldukça ayrıntılı bir anlatıma sahiptir.[302] Olivier İstanbul esir pazarında satılan kadın esirleri "Batılı tipte, beyaz tenli ve düzgün vücut hatlarına sahip yaratıklar" olarak tanımlamaktadır.[303] Tanım esir pazarı konulu oryantalist eserlerde karşımıza çıkan Batılı tipteki esir kadın figürlerini birebir yansıtırken; eserlerde gördüğümüz kadınların çıplaklığı Olivier'ın anlatımının devamıyla tezatlık oluşturmaktadır. Olivier anlatımın devamında esir pazarındaki kadınların ancak giyinik olarak incelenebildiklerinin altını çizmiştir.[304] İstanbul'daki esir pazarını anlatan bir diğer seyahatname ise Charles White'a aittir. White hava müsait olduğunda siyahi esir kadınların hanın avlusunda şilteler üzerinde oturduklarını, kıyafet olarak keten kumaştan kırmızı çizgili abalar giydiklerini, başlarına güneşten korunmak için birer mendil bağladıklarını; süs eşyası olarak el ve ayak bileklerine bilezikler taktıklarını aktarmaktadır.[305] Katalog no.47'de gördüğümüz Preziosi'nin avluda oturan siyahi esir kadın betimlemesi White'ın okuyucusuna sunduğu anlatımın görselleştirilmiş hali gibidir. Ayrıca White'ın bahsettiği kırmızı çizgili abaları katalog no.07'de Kahire'deki esir pazarını konu edinen David Roberts'ın çiziminde yer alan siyahi esirlerin üzerinde takip etmek mümkündür. White, anlatımında esir pazarına bitişik ve pazarın avlusuna bakan bir kahvehaneden bahsetmekte; aynı dönemlerde İstanbul'daki esir pazarını ziyaret etmiş olan John Lloyd Stephens seyahatnamesinde yer verdiği İstanbul'daki esir pazarının anlatımlarıyla White'ı desteklemektedir. Stephens, esir pazarı içindeki kahvehanenin görünümünü "üzerinde esir tüccarlarının oturup sohbet ettiği, etrafı yükseltilmiş ahşap platformlar" olarak tarif etmektedir.[306] White ve Stephens'in tarifine uyan kahvehane görünümleri araştırma içinde yer alan katalog no.33'teki John Frederick Lewis ile katalog no.51'deki Thomas Allom'un çizimlerinde açıkça görülmektedir.

[301]Leppert, 2009, **a.g.k.,** 320.
[302]Olivier, 1997, **a.g.k.,** 83-87.
[303]Olivier, 1997, **a.g.k.,** 83.
[304]Olivier, 1997, **a.g.k.,** 86.
[305]White, 1845, **a.g.k.,** 283, 284.
[306]Fisher, 1978, **a.g.k.,** 156.

Théophile Gautier, seyahatnamesinde Smyrna'da bir esir pazarına ait gözlemini sunarken karşılaştığı siyahi esirleri hayvanlara benzetmektedir.[307] Genellikle esir pazarı konulu oryantalist eserlerde yer verilen siyahi esirlere ait çizimlerin bu zihniyeti taşıdığını söylemek mümkündür. Siyahi figürler esir pazarı konulu oryantalist eserlerde detaysız siluetleriyle, abartılı yüz ifadeleriyle, insana çok benzeyen ancak insan dışıymış gibi görünen şekillerde resmedilmişlerdir. Örneğin; katalog no.21'de yer alan gravürde kapı açıklığından görülen siyahi esirlerin abartılı çizilmiş çene hatları ile kafa yapısı izleyiciye bir hayvanın kafa yapısını andırmaktadır. Oysa Doğu'daki yer alan bir esir pazarında gördüğü siyahi esir kadının kafatasının kusursuz görünüşüne hayran kaldığını aktaran Damer, Gautier'in görüşünün tam tersini savunmaktadır.[308]

Esir pazarı konulu oryantalist eserlerin arka planında görülen yapıların bakımsızlığı tek bir eser üzerinden yorumlandığında bir anlam ifade etmese bile sanatçılar tarafından tekrar edildikçe özel bir anlama bürünmektedir. Gautier, esir pazarını ve çevresini bakımsız yapılarla dolu bir harabe olarak tarif etmektedir.[309] Esir pazarı konulu oryantalist eserlerin genel olarak Gautier'in görüşünü yansıttığı söylenebilir. Batılı sanatçıların Doğu'nun harabe görüntüsünü paletlerinde kullandıkları tonlar ile kuvvetlendirdikleri görülmektedir.

Esir pazarı konulu edebi eserler ve görsel eserler arasında görülen bir başka paralellik edebi eserlerde olduğu gibi görsel eserlerde de erkek esir betimlemelerinin kadın esir betimlemelerine oranla daha az karşımıza çıkmasıdır. Satır aralarında yer alan erkek esirler genellikle esir kadınlar kadar ayrıntılı biçimde ele alınmamışlardır. Bunun sebebi erkek esirlerin durumunun kadın esirler kadar merak edilmeyişi olmalıdır. Diğer bir deyişle erkek esirler okuyucunun fantezilerini beslemede yetersiz kalmaktadır. Aynı şekilde esir pazarı konulu resimlerde gördüğümüz esir kadınların sayıca çokluğu ve sürekli olarak erotik tarzda betimleniyor olmaları muhtemelen esir pazarı konulu görsel eserlerin de edebi eserlerdeki gibi fantezilere hizmet ediyor oluşundan kaynaklanmaktadır. Öte yandan İngiliz kadın yazarlar Lady Mary Montagu, Julia Pardoe ve M. G. Emma Dawson Damer seyahatnamelerinde esir pazarlarıyla esirleri abartısız ve erotizmden uzak biçimde okuyucularına sunmuşlardır. Kadın yazarların edebi eserlerinde

[307]Gautier, 1875, **a.g.k.,** 58.
[308] Damer, 1841, **a.g.k.,** 121, 122.
[309]Gautier, 1875, **a.g.k.,** 58.

görülen abartısız tavır İngiliz oryantalist resim geleneği üzerinde etkili olmuş ve Lewis gibi sanatçıların eserlerini erotizmden uzak tutmalarını sağlamıştır. Yine de kadın yazarların edebi eserlerinde yer alan esir pazarı söylemleri oryantalist söylem ile çelişmekten uzaktır. Tersine halihazırda Batılı erkek yazarlar ve ressamlar tarafından yaratılmış olan hayali esir pazarı temsillerini daha farklı şekillerde tekrarlamışlar ve bu temsillere gerçekçi eklemeler yapmışlardır.[310]

Seyahatnameler dışında ele alınması gereken esaret anlatıları ise tamamen fantezilere hizmet eden erotizm yüklü metinlerdir. Anı türü içinde ele alınsalarda bu metinlerin kurmaca yönleri ağır basmaktadır. Esir pazarı ve esaret konulu anlatılar çoğunlukla Doğulu korsanlar tarafından kaçırılan Batılı esirlere dairdir. Doğulu korsanlar edebi eserler içinde sık sık "Berberi" ya da "Türk" olarak tanıtılmaktadır.[311] Hemen hemen tüm esaret anlatımlarında Batılı esirlere yönelik "çırılçıplak soyulma, cinsel şehvet, ırza geçme, şiddet, dini zorbalık" motiflerini görmek mümkündür.[312] Irvin Cemil Schick, esaret anlatılarının propaganda işlevi gördüklerini ve Doğu'nun gerçeklerini değil, okundukları ülkelerin fantezilerini yansıttıklarını dile getirmektedir.[313] Doğulu korsanlar tarafından kaçırıldığını iddia ettiği esaret anlatısında Fransız yazar Mll Sidonie, esir pazarında teyzesiyle birlikte utanç içinde hayvanlar gibi çırılçıplak sergilendiklerini yazmıştır.[314] Sidonie, esirlik anısında belirgin biçimde Doğu'daki esirliği yalnızca kadınlara mahsus bir durum olarak değerlendirmiş; esir pazarı konulu oryantalist eserlerde sık sık karşımıza çıkan cinsellik, şehvet, çıplaklık motiflerini tekrarlamıştır.[315] Katalog no.05'de gördüğümüz Charles Édouard Delort'a ait "*Kaçırılma*" isimli eser Sidonie'nin anlatımıyla örtüşen bir sahneyi konu almaktadır. Eserde Doğulu korsanlar tarafından kaçırılarak esir edilen Fransız kadınlar limanda çıplak olarak satışa sunulmuşlardır. Sahnenin sağında görülen kıyafetleri hala üzerlerinden çıkarılmamış üç kadın birbirlerine sarılmış, çaresizlik içinde kaderlerini beklemektedir. Yaşça sarıldığı iki kadından büyük olan Fransız hanımefendisinin şefkatli hali sarıldığı kadınların aile büyüğü olduğu ihtimalini akla getirmektedir. Benzer bir sahneyi esir pazarı konusu

[310]M. Yeğenoğlu (2003). *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 118.
[311]Schick, 2005, **a.g.k.,** 14.
[312]Schick, 2005, **a.g.k.,** 62.
[313]Schick, 2005, **a.g.k.,** 16.
[314]Schick, 2005, **a.g.k.,** 392.
[315]Schick, 2005, **a.g.k.,** 397-398.

üzerinden resmeden Fabio Fabbi'nin, "*Korsanların Yağması*" isimli eserinde (kat.no:16) yer alan korsan imgesi Delort'un eserindeki barbar Doğulu korsanlar imgesine oranla muğlakta kalmaktadır. İmgeye vurgu eserin ismi ve arka planda görülen korsan gemisinin yelkenleri ile yapılmaktadır. Bunlar dışında konu klasikleşmiş Doğulu esir pazarı sahnelerini yansıtmaktadır.

Doğu seyahatnameleri ilk örneklerinden itibaren gerçekçiliklerini arttırmak amacıyla gravür, çizim, harita gibi görsel malzemeler içermiştir. Bu malzemeler dönem için belgesel nitelik kazanarak dönemin oryantalist sanatçılarına, özellikle Doğu'ya seyahat etmemiş oryantalist sanatçılara esin kaynağı olmuş ve sanatçıları içerikleri ile yüzyıllar boyunca beslemişlerdir.[316] Seyahatnamelerin içinde yer alan gravür ve çizimler yalnızca seyahatnamelerin değerini arttırmamışlar, Batı'da kendilerine özel bir sanat piyasası yaratmışlardır.[317] Örneğin; Nicolay'ın seyahatnamesinde yer alan anılar, çizimler ve haritalar yüzyıllar boyunca çok sayıda sanatçıyı etkisi altına almıştır. Seyahatnamede yer alan *"Turcque Allant au Bain"* çizimi, Ingres'in meşhur "*Le Bain Turch*" isimli eseri gibi çok sayıda hamam konulu oryantalist esere kaynaklık etmiştir.[318] Allom'un seyahatnamesinde yer alan "*Esir Pazarında Avrat Çarşısı"* isimli çizimi(kat.no:51), Doğu'ya hiç seyahat etmemiş Batılı sanatçılara örnek oluşturmuş; esir pazarı konulu oryantalist eserlerin arka planlarına minare görünümleri eklemelerinde etkili olmuştur.[319]

3.1.2. Cinsel Kimlik Üzerinden Okunması

XIX. yüzyıl oryantalist resimlerinin esir pazarı konulu sahnelerinde göze çarpan ilk şey eserlerde yer verilen figürler üzerinden yapılan cinsiyetçi ayrımdır. Esir alışverişlerinde esirlerin çoğunlukla kadın; satıcıların ise her zaman erkek olması bu resimlerin cinsel kimlik üzerinden okunması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Dönemin İngiliz raporlarına göre Doğu'da esir ticaretiyle uğraşan kadınların sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Yine Osmanlı İmparatorluğu'nun esirciler loncasının kayıtlarına göre defterde isimleriyle kayıtlı 41 esir satıcısından 8'inin kadın olduğu

[316]A. Etensel İldem (2007). Bir Yazın Türü Olarak Doğu Seyahatnameleri*. Littera, 21*, s. 9.
[317]Arslan Sevin, 2006, **a.g.k.,** 20.
[318]Arslan Sevin, 2006, **a.g.k.,** 451.
[319]A. Gürçağlar (2005). Hayali İstanbul Manzaraları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 268, 269.; 1836 sonrasında arka planında minare görülen esir pazarı konulu oryantalist eserler için bknz: Katalog no: 18, 19, 20, 28, 33, 36, 50, 52, 54, 55.

anlaşılmaktadır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içinde yer alan tüm topraklarda esir satışının yasaklanması ile Doğu'da el altından devam eden esir ticaretinde kadın satıcıların sayılarında artış yaşandığı İngiliz Hükümetinin raporlarında yer almıştır.[320] El altından devam eden esir satışının Doğulu tanıklarından Leyla Saz'ın hatıraları imparatorluğun başkenti için önemli bir başvuru kaynağı olmuştur. Saz, hatıralarında İstanbul'da sürdürülen esir satışına kadın esircilerin katıldığını doğrularken; sadrazam ve nazır eşlerinin bile el altından esir satışı yaptıklarını aktarmıştır.[321] Doğu'da yürütülen esircilik faaliyetleri sırasında kadın satıcıların aktif olarak esir satışında rol aldıkları tarihi belgelerden anlaşılsa da esir pazarı konulu eserlerde kadın esir satıcılarına rastlanmamaktadır. Bunun en önemli nedeni eserlerdeki erkek satıcıların Batılılar için despotizmi ve zorbalığı imgelemesidir. Kadın bedeni üzerinden imgelemenin mümkün olmadığı despotizm fantezisi ile zorbalık erkek bedeni üzerinden izleyiciye kolaylıkla aktarılabilmektedir. John Berger "*Görme Biçimleri*" isimli kitabında "Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler." der.[322] Bu görüş üzerinden esir pazarı konulu oryantalist eserler ele alındığında; bazı eserlerde erkek satıcılar yaşlı, uyuşuk ve hastalıklı efendiler olarak bazı eserlerde zorba, vahşi ve ilkel barbarlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Örneğin; "*Tüccarın İncisi*" (kat.no:03) isimli eserde yer verilen yaşlı Doğulu satıcı uyuşuk tavırlarıyla izleyiciye Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'daki "*hasta adam*" imajını hatırlatmaktadır.[323] Doğrudan izleyiciye dönük yorgun bakışları, aralık kalmış dudakları, özensiz kıyafetleri altından gözüken sarkmış derisi, düşük omuzları, zayıf sağlıksız görüntüsüyle izleyicide acıma duygusu uyandırmaktadır. Bu duygu sanatçı tarafından izleyiciye öyle kuvvetli yansıtılmıştır ki; satıcının yanında duran çıplak esir kadın resimden tamamen çıkarıldığında eserdeki satıcı avucu açık bekleyen Doğulu bir dilenciye dönüşür.

[320]I. C. Schick (2011). *Asıl Harem Hangisi?* Millî Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi, (8), s. 151.
[321]Saz, 2012, **a.g.k.,** 58.
[322]J. Berger (2014). *Görme Biçimleri.* (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınevi, s. 47.
[323]R. Lewis (2006). *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyyahlar ve Osmanlı Haremi.* (Çev. Beyhan Uygun Aytemiz ve Şeyda Başlı), İstanbul: Kapı Yayınları, s. 198.



Görsel 23. *"Tüccarın İncisi", Alfredo Valenzuela Puelma, Esir Kadının Eserden Silinmiş Versiyonu*

Satıcının bu hali ironik şekilde Batılı ünlü düşünür Hegel'in "*efendi-köle diyalektiği"*ndeki efendiyi hatırlatır. Hegel'e göre efendi barbarlıktan ve tutkudan ibaret bir despottur, despot varlığını yalnızca kölesinin varlığıyla sürdürebilir.[324] Diğer yandan katalog no.37'de gördüğümüz esir satıcıları zorba, vahşi ve ilkel barbar tanımına tamamen uygundur. Eserde Bedevi esir satıcıları kendilerine direnen esir kadınların kıyafetlerini vahşice parçalayarak alıcılara sunmaktadır. Satıcıların yüzlerine yerleştirilen tuhaf gülümseme izleyiciye Doğulu satıcılarının bu vahşetten zevk aldıklarını düşündürmek için yerleştirilmiş gibidir.



Görsel 24. *"Esir Pazarı", Otto Pilny, Yakın Plan*

[324]T. Bumin (2005). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 36-40.

XIX. yüzyıl boyunca üretilen oryantalist resimlerde Doğuluların bu şekilde vahşet düşkünü, barbar ve despotik bir toplum olarak gösterilmeleri "*medeniyetin götürülmesi gereken topraklar*" fikri için meşrulaştırıcı bir zemin yaratmıştır.[325] Batılılar sömürgeci niyetlerini Doğu'yu uygarlaştırmak ve orada yaşayanları özgürleştirmek gibi ahlaki argümanların ardına gizledikleri için bu niyetlerini esir pazarı tablolarında yer alan esirler üzerinden tanımlamışlardır. Böylece XIX. yüzyılda zorba Doğulu satıcı ve edilgen esir figürünün görüldüğü çoğu oryantalist eser Batılıların sömürgeci politikalarını dayandırdıkları bir gerekçeye dönüşmüştür.[326] Kimi zaman yaşlı, uyuşuk ve hastalıklı görülen kimi zaman vahşi barbarlara dönüşen efendilerin esaretindeki esirleri özgürlüğüne taşıma görevinin ise eserlerde yer almayan izleyiciye verildiği hissedilmektedir. Doğulu erkeklerin despot imajına karşın kadın esirler, tıpkı harem ve hamam konulu oryantalist eserlerde olduğu gibi edilgen, savunmasız ve güçsüz şekillerde tasvir edilmişlerdir.[327] Esir kadınlar resimlerde hayvanlar gibi muayene edilen, insanlık dışı muamele gören, eşya gibi alınıp satılabilen, hatta eşyalarla takas edilebilen nesneler olarak karşımıza çıkmaktadır.[328] Esir satıcılarının despotluğunu vurgulamak için bilinçli olarak değersizleştirilen kadın esirler, satıcıları tarafından üzerlerindeki örtü kaldırıldığında savunmasız bedenlerini alıcılara sunmak zorunda kalmışlardır. Çoğunlukla bakireliği simgeleyen beyaz rengin tercih edildiği örtünün bazı eserlerde şeffaflaşarak eserin erotizm dozunu arttırdığı görülmektedir. Örtü kaldırma alegorisinin genellikle Batılı oryantalist sanatçılar tarafından İslami gelenekleri temsil eden bir metafor olarak tercih edildiği bilinmektedir. Batılıların Doğu'nun medenileşebilmesi ve özgürleşebilmesinin koşulu olarak İslami geleneklerin ortadan kalkması gerektiğini savunmaları, esir pazarı konulu oryantalist eserlerdeki örtü kaldırma alegorisinin neden bu kadar sık tekrarlandığını açıklamaktadır. Örtü, Doğu'nun medenileşebilmesinin önünde duran engel olarak sunulduğundan resimlerde Batılı göz için esir kadınların üzerinden defalarca kez kaldırılmış; böylelikle esir kadının temsil ettiği Doğu, sanatçılar tarafından özgür bırakılmıştır.[329] Doğu'da en fazla ilgisini çeken yerin esir pazarı olduğunu dile getiren ressam William James Müller, esir pazarı konulu oryantalist

[325]M. Uzunoğlu (2018). Batı Resminde "Doğu" İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 21, s. 227.
[326]G. Güçsav (2012). *Odalık: Görünmeyeni Sergilemek*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 19, 20.
[327]Güçsav, 2012, **a.g.k.,** 19.
[328]Y. Bulut (2002). Oryantalizmin Eleştirel Kısa Tarihi. İstanbul: Yöneliş Yayınları, s. 25.
[329]Yeğenoğlu, 2003, a.g.k, 132.

eserlerde sıklıkla tekrar eden örtüyü kaldırma alegorisine tanık oluşu sırasında esir kızın örtüsünün kaldırılmasından rahatsızlık duymayışını anısında şöyle aktarmıştır:

> "*Kahire'nin en karanlık pis ve loş mahallerinden birindeki bir yapıya, dapdaracık bir sokaktan geçilerek giriliyordu. Bu avlunun orta yerinde satılık esirler sergileniyordu ve genellikle sayıları otuzla kırk arasında değişiyordu; büyük çoğunluğu çocuk denecek kadar küçüktü. Görünüm insanı isyan ettirecek türdendi; yine de sandığım gibi, efendisi kızlardan birinin üstündeki örtüyü kaldırıp, kendisini çırılçıplak bırakarak bir müşterinin nazarlarına sunduğunda, esir kızın yüzünde hiçbir utanç görmedim.*"[330]

Eserlerine gözlemlerini aktarmayı sevdiği bilinen Müller'in anısında verdiği detaya rağmen katalog no.57'de yer alan eserinde Doğu'yu sömürgeleştirme girişimi olarak nitelendirebileceğimiz örtü kaldırma alegorisini kullanmayışı dikkat çekicidir.[331] Oysa Müller ile aynı dönemlerde Doğu'ya seyahat etmiş İngiliz ressam Thomas Allom'un katalog no.50'de yer alan gravürünün detayında bu alegoriye yer verdiği görülmektedir.[332] Elbette esir pazarı konusunu ele alan oryantalist sanatçıların tümünün sömürgeci politikayı destekleme amaçlı eserler ürettiklerini iddia etmek abartılı bir yaklaşım olsa da bazı sanatçıların örtüyü kaldırma alegorisi gibi ısrarla kullandıkları kalıplarda Batılı sömürgeci politikalardan tamamen bağımsız hareket ettiklerini iddia etmek de doğru değildir.[333]

Batıların, uluslararası sömürgecilik karşıtı kampanyalarda esirciliği ahlaki ve cinsel yönden eleştirirken cinsiyetçi bir yaklaşımla kadın esirlerin çizimlerini kullandıkları görülmektedir.[334] William Blake'in "*Europe supported by Africa and America*" isimli çizimi kadın bedenleri üzerinden temsil edilen Afrika ve Amerika'nın kollarındaki Avrupa'yı göstermektedir. Esircilik karşıtı bir propaganda olarak tanımlanan eserde Blake, Afrika'yı ve Amerika'yı temsil eden kadınların kollarına esirliklerini sembolize etmek için altından kol bantları eklemiştir. Kadınların ırksal ayrımları ten

---

[330]https://www.independentturkish.com/node/199621/seyyahlar%C4%B1n-fantezisi-mi-yoksa-y%C3%BCzle%C 5%9Filmemi%C5%9F-ger%C3%A7eklik-mi-osmanl%C4%B1%E2%80%99da-cariyelik-ve-siyahi (Erişim Tarihi: 31.03.2022)

[331]N. Küçükhasköylü (2017). İngiliz Ressam William James Müller ve Anadolu Seyahati. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 15(23), s. 335.

[332]T. Yenilir (2017). İngiliz Sanatçı Thomas Allom (1804-1872) ve Osmanlı Dünyasına İlişkin Eserleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 4(10), s. 157.

[333]Güçsav, 2012, **a.g.k.,** 10.

[334]Lewis, 2006, **a.g.k.,** 199.

renkleri ile belirtilirken cinsel uzuvları açıkta bırakılan Afrika ve Amerika'nın aksine Avrupalı kadının cinsel organının saçlarıyla gizlenmesinin altında Batı'nın ahlakının Afrikalı ve Amerikalılardan üstün olduğu düşüncesi yatmaktadır.[335]



Görsel 25. *William Blake, "Avrupa, Afrika ve Amerikayla Destekleniyor", 19,4 cm x 14,1 cm, Kâğıt Üzerine Karakalem, 1796, Londra, Victoria and Albert Museum*

Yüzyıllar boyunca edebi eserler ile Batılı zihinlere yerleşen haremdeki kadınların seks köleleri oldukları mecazının oryantalist resimlere nüfuz etmesi yüzünden cariye ve odalık figürlerinin yer aldığı harem konulu eserlerde karşılaştığımız kadın figürler doğrudan "esir" olarak nitelendirilmiş ve isimlendirilmiştir.[336] Bu durum harem konulu eserlerdeki cariyeler ile esir pazarı konulu oryantalist eserlerdeki esir kadınlar arasında metonimik bir ilişki doğmasına neden olmuştur. Harem kadınları esireler gibi, esir pazarındaki kadınlar odalıklar gibi resmedilmişlerdir. Katalog no.18'de yer alan Fabio Fabbi'ye ait "Esir Pazarı" isimli eserde karşılaştığımız esir kadın profili oryantalist eserlerde müzikle zevk içinde raks eden harem kadını profili ile metonimik bir ilişki

[335]https://collections.vam.ac.uk/item/O127397/europe-supported-by-africa-and-print-william-blake/ (Erişim Tarihi: 31.05.2022)
[336]Lewis, 2006, **a.g.k.,** 199.

içerisindedir. İçerikte yaşanan bu karışıklığın dışında bazı eserlerin isimlendirilmesinde de yanlışlıkların olduğu görülmektedir.



***Görsel 26**. "Türk Kadın Esir Santur Çalıyor", Gravür, 1813, Aikaterini Laskaridis Vakfı Kütüphanesi Koleksiyonu, Yunanistan, Pire*

Örneğin; John Cam Hobhouse ve Lord Broughton'ın "*1809 ve 1810 yıllarında Arnavutluk ve Türkiye'nin Avrupa ve Asya'daki diğer illeri üzerinden Konstantinopolis'e Bir Yolculuk*" eserinde yer alan bir gravürde müzik aleti çalan kadın figür, çizimin altında yer alan muhtemel yanlış isimlendirme sebebiyle "esir" olarak nitelendirilmiştir. Haremde eğitimi verilen vurmalı müzik aletlerinden biri olan santuru çaldığı görülen figürün giyimi oldukça özenlidir. Esirden çok saraylı bir hanım gibi görünen kadın figür saray içi hizmet için görevlendirilen cariyelerden birinin betimlemesi olmasına rağmen içinde yer aldığı seyahat albümünde yanlış isimlendirilmiştir. Sanat tarihçi Thornton, isimlendirmelerdeki yanlışlıkların oryantalist resimlerin sayısının çokluğuna rağmen resimlerle ilgili temel bilgilerin eksikliğinden ve doğru bilgiye ulaşmanın zorluğundan kaynaklandığını ifade etmektedir.[337]

Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde satıcılar ve alıcılar dışında gördüğümüz erkek figürler genellikle siyahi esirler, pazarda satışa sunulmayan Batılı tutsaklar, siyahi hadım hizmetkârlar ve çocuk esirlerdir. Satıcılar ve alıcılar da dâhil yetişkin erkek figürlerin esir pazarı konulu eserlerde giyinik olarak betimlendikleri görülmektedir. Örneğin; katalog no.51'de gördüğümüz siyahi erkek esir Levanten bir alıcı tarafından

[337]Thornton, 1994, **a.g.k.,** 16, 17.

incelenirken kıyafetleriyle betimlenmiştir. Katalog no.14 'te bir kafes içine koyulmuş yaşlı erkek tutsak sahnenin merkezinde yer alan çıplak kadın esirin tam tersi giyiniktir. *Kaçırılma* isimli eserde korsanların saldırısına uğrayan Fransız tutsaklardan yalnızca kadınlar soyularak betimlenmişlerdir. Esir erkek çocuklar için ise durum farklıdır. Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde siyahi ve beyaz oğlan çocukları çıplak gösterilmişlerdir. Katalog no.54'te karşılaştığımız sahne Said'in kitap kapağında kullandığı Gérôme'un 1879 tarihli ünlü "*Snake Charmer/Yılan Oynatıcısı*" tablosundaki sahnenin farklı bir versiyonudur**.**[338] Osmanlı İmparatorluğu'na karşı cephede savaş vermiş bir asker ve savaş ressamı olan Veresçagin' e ait "*Çocuk Esirin Satılması*" isimli eser, homoerotik anlamlar taşıyan, izleyiciyi dehşete düşüren bir sahneyi konu olarak ele almaktadır. [339] Sahnede ayakta duran oğlan çocuğu kollarını iki yana kaldırmış karşısında oturan yaşlı erkeğe vücudunu sergilemektedir. Yüzü gösterilmeyen oğlan çocuğunun izleyiciye dönük kalçaları sanatçı tarafından bilinçli olarak dolgunlaştırılmış ve dişileştirilmiştir. Böylece ışığında yardımıyla izleyicinin odak noktası bu noktaya çekilmektedir.[340] Katalog no.28 ve Katalog no.57 gibi kalabalık sahnelerde de oğlan çocukların çıplak oldukları izlenmektedir. Katalog no.06'da ise küçük bir kız çocuğunun bedeni yaşlı Doğulu alıcının beğenisine sunulmaktadır. Doğu'da yapılan esir ticaretinde küçük yaşta çocuklarında satıldığı bilinen bir gerçek olsa da bazı oryantalist sanatçıların bu gerçeği saptırarak, çocuk bedenlerini gerçek dışı cinselleştirdikleri görülmektedir. Çocuk bedenlerinin bu şekilde cinselleştirildiği oryantalist esir pazarı konulu oryantalist eserler Batılıların en karanlık fantezilerini Doğulular üzerinden yansıtma istencinin somutlaşmış örnekleridir. Bu sapkın fantezinin Doğulular üzerinden yansıtılmış olması Batılı izleyiciye hem en karanlık fantezisini izleme zevkini yaşattırmakta hem de Doğu'yu ahlaki yönden karalama imkânı yaratmaktadır.[341]

3.1.3. Irksal Farklılıklar Üzerinden Okunması

XIX. yüzyıl esir pazarı konulu oryantalist eserlerde figürler üzerinden yapılan ırkçı ayrım, cinsiyetçi ayrım kadar barizdir. Eserlerde sanatçıların ırksal farklılıkları ön plana taşımak amacıyla kadınları saplantılı biçimde beyaz ten rengi ile; erkekleri ise

[338]Nochlin, 1983, **a.g.k.,** 119.
[339]G. Uzelli (2018). Vasili V. Vereşçagin'in Gözünden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı. *Art-Sanat Dergisi,* (9), s. 218.
[340]Leppert, 2009, **a.g.k.,** 355.
[341]Leppert, 2009, **a.g.k.,** 356.

hiçbir Batılı ile karıştırılmalarına imkân vermeyecek kadar koyu ten rengi ile resmettikleri görülür. Cinsiyetçi ve ırkçı ayrım esir pazarı konulu oryantalist eserlerde birbiriyle örüntülü ötekileştirme biçimleri haline gelmiştir.[342] Ötekinin bedeni ve ten rengi üzerinden yapılan ayrım Batı resminin yüzyıllardır sürdürdüğü ve kopmayı reddettiği bir gelenektir.[343] Hristiyan öğretisinde şeytanın rengi olduğuna inanılan siyah rengin aynı zamanda Tanrı'nın lanetlediği Kabil'e ve soyuna yerleştirdiği bir işaret olarak kabul edilmesi, siyahi ırktan insanların şeytani ve lanetli olmakla suçlanmasına neden olmuştur.[344] Siyahi figür, Batılı resim geleneği için ötekileştirmenin ve esirliğin sembolü haline gelmiştir.[345] Fransız düşünür Hippolyte Taine, sanatçıların ırksal miraslarına dayanan izlenimlerde bulunduklarını bu miras sayesinde yeni düşünceler geliştirdiklerini ve ikisi arasında bir bağlantı kurarak sanata dönüştürdüklerini savunmaktadır.[346] Batılı oryantalist sanatçıların eserlerinde siyahi ırktan erkekleri yalnızca hizmetkâr, hadım ağası ve esir olarak göstermelerinin sebebi bu ırksal mirastır.

Batı'da beyaz ten renginin soyluluğu temsil etmesi anlayışının kökenleri, Arapların M.S. 8. yüzyılda İspanya'nın İber Yarımadası'nı hâkimiyetleri altına almalarına dayanmaktadır. Araplar ve İspanyol halk arasında süren uzun soluklu mücadele süresince İspanyol halkın kavruk tenli Araplara benzememek adına beyaz tenlerini korumak için güneşe çıkmaktan kaçındıkları bilinmektedir.[347] İspanyolların tensel farklılıklarını korumaya yönelik başlattıkları uğraş başlangıçta yalnızca soylu ve elit kesimi Araplardan ayrıştırıcı bir üstünlüğü sembolize ederken, zamanla açık havada çalışmak zorunda kalan esirler ile farklılaşmak adına tüm Batı'yı etkisi altına alan bir anlayışa dönüşmüştür.[348] XVIII. yüzyılın en önemli düşünürlerinden Montesquieu'nün "*Kanunların Ruhu*" isimli eserinde ırksal ayrımlar üzerinden yaptığı çözümlemelere bakmak dönemin esirlik anlayışı ile ırksal ayrımcılığın birbirine nasıl eklemlendiğini anlamamız açısından kritiktir:

[342]Leppert, 2009, **a.g.k.,** 17.
[343]Leppert, 2009, **a.g.k.,** 269.
[344]P. Gülşen (2021). *Renkler: Tarih, Kültür, Sanat, Psikoloji*. İstanbul: Destek Yayınları, s. 382; Eski Ahit'de yer alan "Kabil ve Habil" hikayesi için ayrıca bknz: B. Cömert (2014). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 110.
[345]Leppert, 2009, **a.g.k.,** 269.
[346]S. M. Erinç (2008). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 79.
[347]Gülşen, 2021, **a.g.k.,** 339.
[348]Gülşen, 2021, **a.g.k.,** 340.

> "*Zencileri köle durumuna sokmak konusundaki hakkımızı savunmam gerekseydi bakın neler söylerdim: Zaten söz konusu olan kişiler tepeden tırnağa kadar kara; üstelik burunları da öylesine patos ki, acımamız imkânsız onlara. Akıllı uslu bir varlık olan Tanrı'nın, böyle kapkara bir bedene, bir ruh, hele iyi bir ruh koymuş olmasını aklımızın kenarından bile geçiremeyiz. Bu çeşit varlıkların insan olduklarını düşünmemiz bile imkânsız; çünkü insan olduklarını düşünseydik, o zaman bizzat bizlerin Hıristiyan olmadığımıza hükmederlerdi.*"[349]

Kanunların Ruhu on yedinci kitapta Montesquieu, Doğu'ya hiç gitmediği halde yalnızca seyahatnameler üzerinden tanıdığı Doğulular için "*İklimler Teorisi*" olarak ünlenen bir düşünce geliştirmiş ve Doğu'da yaşayan insanların iklim nedeniyle Doğuştan gelen kölelik ruhuna sahip olduklarını iddia etmiştir. Yazarın iklim ve coğrafya üzerinden yaptığı Doğu-Batı ayrımı, genellemeci ve bilimsel dayanaklara oturmayan politik çıkarımlardan ibarettir. Montesquieu'ya göre sıcak iklime sahip Asya'da yaşayan topluluklar (Müslüman toplumlar) köle ruhlu oldukları için despotlukla; Avrupa'da yaşayan soğuk iklim insanları (Hristiyan toplumlar) ise özgürlükçü olduklarından demokrasiyle yönetilmelidir.[350] XIX. yüzyılda gerçekleştirilen ırksal eşitsizlikleri biyolojik temellere oturtan bilimsel çalışmaların ilginç biçimde Montesquieu'nun *İklimler Teorisi*'ni bilimsel açıdan destekledikleri görülmektedir. Arthur Gobineau'nun "*Irklarının Eşitsizliği Üzerine"* isimli denemesi, Doktor Knox'un "*İnsanlığın Irkları"* isimli kitabı ve son olarak Darwin'in "*Türlerin Kökeni*" teorisi ırksal ayrımcılığı destekleyen bilimsel çalışmalardır. Said'e göre söz konusu çalışmalarla başarılan şey Batılılara atfedilen beyaz ten rengi gibi biyolojik özellikler üzerinden yapılan ötekileştirmeye bilimsel bir kılıf uydurmaktır.[351] XIX. yüzyılda bu özellikler Batılılar için ırksal üstünlüğün yanı sıra ideal güzelliğin simgesi haline gelmiştir.[352]

Oryantalist resimlerde ırksal ayrımcılığın en çok kadın bedeni üzerinde somutlaştığı görülmektedir. Birden fazla kadın figürün belli bir ırksal hiyerarşi içinde gösterildiği, örtü kaldırma alegorisi, açık arttırmadaki kadınlar ve Doğulu erkek alıcılar ile klasikleşmiş esir pazarı sahnelerine oldukça benzeyen Edwin Long'un, *"Babylonian*

[349]Montesquieu (2014). *Kanunların Ruhu Üzerine I*. (Çev. Şevki Özbilen), Ankara: Seçkin Yayıncılık, s. 246.
[350]A. Çırakman (2002). Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi. *Doğu Batı*, 5(20), s. 190.
[351]Said, 2010, **a.g.k.,** 218, 219.
[352]Gülşen, 2021, **a.g.k.,** 340.

Marriage Market/Babil Evlilik Pazarı" isimli eseri ırksal ayrımcılığın somutlaştığı özel bir örnektir. Antik Doğu tarihinden bir sahneyi tuvale aktaran Long'un, eserde kadınların ırksal özelliklerini hiyerarşik bir düzen oluşturmak için kullandığı görülmektedir. Işığın çizgisel düzenine uygun yatay düzlemde sıralanmış kadın figürlerin ten renkleri soldan sağa doğru gittikçe koyulaşmaktadır. Bununla beraber kadın figürlerin ten renkleri koyulaştıkça klasik Batılı güzellik anlayışından giderek uzaklaşır. Eserdeki en güzel kadın; en açık ten rengine sahip, Batılı kadına en fazla benzeyen, elindeki aynayla güzelliğini seyreden kadındır.



Görsel 27. *Edwin Long, "Babil Evlilik Pazarı", 172,6 cm x 304,6 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1875, Londra, Royal Holloway College*

Katalog no.31'de yer alan eserde Gérôme yukarıdaki esere benzer biçimde esir kadın figürlerini yanyana sıralamıştır. Ancak Gérôme'un sıralaması Long'un sıralamasındaki hiyerarşiyi yansıtmaz. Acınası durumdaki kadın figürler taşlarla sınırlandırılmış şeffaf bir vitrin içindeymişçesine alıcılarını beklemektedir. Fotografik bir gerçekçilik yakalayan eserde sanatçı, taşların yarattığı sınırın arkasından izleyiciyi resme dâhil eder. Böylece izleyici hem olayın tanığı hem de esirlerin alıcısı olur. Batılı güzellik anlayışından oldukça uzak kadın esirlerin farklı ten renklerine sahip oldukları görülür. Gérôme eserdeki en açık ten rengine sahip kadının bile Batılı olarak algılanmamasına özen göstermiştir. Açık ten rengine sahip kadının alnına Hintlilerin kullandığı "bindi" noktasını eklemesi muhtemelen bu yüzdendir. Eserde yer alan hiçbir figür hatta tüm çıplaklığıyla ayakta duran kadın figür bile şehvet uyandırıcı güzellikte değildir. Çünkü Gérôme bu eserde izleyicide şehvet uyandırmaktan çok izleyicideki acıma duygusunu

harekete geçirmenin peşine düşmüştür. Merkezde yüzü gösterilmeyen siyahi figürün abartılı ten rengi ve pençeyi andıran el detayı ile insan dışı bir tür olarak betimlendiği görülür. Gérôme'un örtülü ve peçeli olarak gösterdiği Müslüman esir figür ise eser için tam bir muammadır.

İslami geleneklere göre Müslüman bir kadının esir edilmesi doğru bulunmadığından Doğu'da genellikle farklı inançtan ve mezhepten kadınların esir alınıp satıldığı bilinmektedir. Özellikle seyahatnamelerde ve diğer edebi türlerde sıklıkla isimleri geçen Kafkas ırklarından Gürcü ve Çerkes kadınları esir pazarlarının en gözde esirleri olmuştur.[353] Kahire'de uzun yıllar diplomatlık yapan ressam Jacques Grasset de Saint-Sauveur, Çerkezistan'ı "*dünyadaki en güzel kadınların ambarı*" olarak tanımlamaktadır.[354] Seyahatname türündeki edebi eserlerde ırksal güzellikleri mermer beyazlığında ten renkleri, siyaha yakın koyu renk saçları ve uzun boyları ile özdeşleştirilen Çerkes esirler, esir pazarı konulu oryantalist eserlerde güzelliğin simgesi olmuşlardır. Çerkes esirler hem yazarların hem de ressamların eserlerini XIX. yüzyılın sonuna kadar meşgul etmişlerdir.[355] Ressam Horace Vernet'in 1836 yılında birbirinin kopyası denebilecek nitelikte esir pazarı konulu iki adet tablo yaptığı (kat.no:26 ve 27) bilinmektedir. Tablolardan büyük boyutlu olan sipariş büyük beğeni topladığından sanatçı daha küçük boyutta güncellenmiş bir versiyon daha yaratmıştır. Yeni versiyonu eskisinden ayıran en ilginç özellik Vernet 'in Batılı görünümdeki esir kadın figürünü Çerkes esir kadın figürüyle değiştirmesidir.[356] Üzerindeki toz perdesi kaldırılmışçasına canlı renklerle resmedilen ikinci versiyonda Çerkes esir bizi parlak beyaz teni ve koyu renk saçlarıyla karşılar. İlk versiyonda kadın figürün üzerine uzandığı mavi renkli kumaş parçası ise Çerkes bayrağının yeşil rengiyle değiştirilmiştir. Diğer kadın figürlerin baygın bakışları da yerini şehvetli bakışlara bırakmıştır. Vernet'in esere getirdiği yenilik yalnızca kadın figürlerde görülmez, erkek figürleri de Çerkes beyleri ile değiştirir. Eserde değişmeyen tek figür ise siyahi satıcı figürdür. Böylece sanatçı hem Doğu'nun değişmezliğini vurgulamış hem de Doğulular tarafından esir edilen Çerkes kadınlar için bir propaganda başlatmıştır. Batılı oryantalist sanatçılar tarafından "Çerkes ırkı üstün ırktır ve Doğulular tarafından esir tutulmaktadır; Batılar bu ırkın özgürleştirilmesine

[353]Schick, 2011, **a.g.k.,** 141.
[354]I. C. Schick (2003). Beyazlığın Tanımlanması Sürecinde "Çerkez Güzeli". *Toplumsal Tarih*.119(19), s. 71.
[355]Schick, 2003, **a.g.k.,** 74; Lewis, 2006, **a.g.k.,** 205.
[356]http://www.jennmaur.com/pasubjectindex/orientalist/orientalist2.htm (Erişim Tarihi: 07.05.2022)

yardım etmelidir" motifi XIX. yüzyıl boyunca esir pazarı konulu eserlere işlenmiş ve en sonunda oryantalist sanatçılar tarafından sömürgeci güçleri harekete geçirmek için tetiklenen bir silaha dönüşmüştür.[357] Oryantalist sanatçıların, izleyicide beyaz olanın kendilerinden olduğu algısını uyandırma istencinin farklı bir nedeni daha vardır: Bir Batılının Doğulu bir kadın bedeninin güzelliğine kapılmasının kabul edilemezliği… Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde yer alan Çerkes esirler güzelliğin yanı sıra aynı zamanda beyaz ırktan kadınların erotikleştirilmiş bedenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Katalog no.49'da yapay ışıkla aydınlatılmış beyaz tenli siyah saçlı Çerkes esir figürün erotikleştirilmiş bedeni Batılı izleyicide cinsel arzu yaratırken, Gérôme'un eserindeki kadın figürlerin aynı etkiyi yaratmamasının nedeni Çerkes figürün Batılı göz için ötekiyi ifade etmeyişinden kaynaklanmaktadır.[358] Diğer bir deyişle abartılı beyaz tenleriyle bu Çerkes kadınlar Doğulu esirler değil, Doğu'nun esirleridir.

3.1.4. Mekân Üzerinden Okunması

Resim sanatında sanatçıların ele aldığı konu ve anlatım tercihine bağlı olarak şekillenen mekân algısı; açık mekânlar, kapalı mekânlar ve soyut mekânlar olarak çeşitlilik göstermektedir.[359] Esir pazarı konulu oryantalist eserlere bakıldığında Batılı sanatçıların açık mekânlar olarak; uçsuz bucaksız çölleri, bakımsız yapılarla çevrili sokak aralarını, kalabalık meydanları, limanları ve etrafı çevrili avluları tercih ettikleri görülmektedir. Kapalı ve soyut mekânlar olarak ise haremi andıran hayali mekânlar seçmişlerdir.

1875'te gerçekleştirdiği Doğu seyahati sırasında Bedevi yaşamından oldukça etkilenen, sonrasında Mısır'da iki yıl yaşayan Otto Pilny, kariyeri boyunca Bedevilerin egzotikleştirilmiş eğlence ve esir pazarı sahnelerini eserlerine taşımıştır. Sanatçının eserlerinde mekân olarak takıntılı biçimde yalnızca çölü tercih ettiği görülmektedir. Sıcak turuncu tonları, parlak ışık etkisi ve devinimdeki figürleriyle eserlerinde canlılığı yakalayan Pilny, seri üretim denilebilecek kadar birbirine benzeyen esir pazarı konulu oryantalist eser üretmiştir.[360] Örneğin; katalog no: 39 ve katalog no:40'ta yer alan iki eserde hemen hemen birbirinin aynısıdır. 1923 tarihli "*Esir Pazarı*" isimli

[357]Schick, 2003, **a.g.k.,** 76.
[358]Schick, 2011, **a.g.k.,** 142.
[359]L. Varlık Şentürk (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 25.
[360]L. Thornton (1993). *La Femme Dans La Peinture Orientalieste*. Paris: ACR Edition, s. 249.

eserde(kat.no.39) tarihi bilinmeyen diğer versiyondan farklı olarak hayvan figürlerinin daha belirgin olduğu görülmektedir. Pilny, çöl ile özdeşleşen deve figürüne neredeyse tüm sahnelerinde yer vermiştir. Esir kadınlar deve ve at figürleriyle iç içe, kimi zaman hayvan figürlerinin yanında kimi zaman da üstünde(kat.no.45) görülmektedir. Said'e göre Batılı zihinlerde egzotik palmiye ve hurma ağaçları; develer ve atlar Doğu'nun doğal panoramasını oluşturmaktadır.[361] Pilny, 1927 tarihli eserinde(kat.no.46) olduğu gibi esir faaliyetlerinin yasaklandığı geç bir tarihe kadar esir pazarı konusunu eserleriyle beslemiştir. Bu durum Batılıların esir pazarı konusuna duydukları ilgiyi yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar kaybetmediklerini göstermesi açısından önemlidir. XX. yüzyılın başında seri üretimlerle nitelikleri düşen oryantalist eserler alıcıyı sıkmış ve fotoğrafçılığın yaygınlaşması ile oryantalist eserlere olan talep azalmıştır.[362] Ancak Pilny'nin üretimlerine devam etmesi sanatçının popülerliğini sürdürdüğünün ve eserlerinin Batılı zevklere uyduğunun önemli bir göstergesi olmuştur. Pilny gibi esir pazarı konulu oryantalist eserleriyle tanınmış İtalyan sanatçı Fabio Fabbi'nin kariyeri boyunca çoğu oryantalist sanatçıdan daha fazla esir pazarı konulu eser ürettiği bilinmektedir. Tıpkı Pilny gibi Mısır'da bir süre yaşayan sanatçı esir pazarı konulu oryantalist eserlerinde mekân olarak genellikle sokak aralarını tercih etmiştir.[363] Katalog no.20'de yer alan eserinde Fabbi'nin mekân olarak sivil ve dini mimariden görünümler sunan bir sokağı seçmiş olduğu görülmektedir. Mimariye ait detaylar dikkatle incelendiğinde eklektik bir üslup karşımıza çıkmaktadır. Eserde Doğu'nun farklı ülkelerine ait mimari tarzlar bir arada sunulmuştur. Batılı sanatçıların mekânın etkisini güçlendirmek için kompozisyonlarına dahil ettikleri Hint, Arap, Endülüs ve Osmanlı mimarisinin birleşiminden oluşan eklektik üslubu tercih etmelerinin temel nedeni Doğu mimarisine ait bilgi eksiklikleridir. Doğu'ya hiç seyahat etmemiş Batılı oryantalist sanatçılar diğer ressamların gravür, çizim ve tablolarından beğendikleri görüntüleri eserlerinde bir araya getirerek eklektik bir görüntünün ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. Bu durum aralarındaki farkı algılayamadıkları Doğulu mimari üslupları birleştirirken Batılı oryantalist sanatçılarda inandırıcılıklarını kaybetme endişesi yaratmamıştır.[364] Tıpkı Fabbi gibi Doğu'ya seyahat ettikleri halde; izleyicilere

[361]E. W. Said (2017). *Freud ve Avrupalı Olmayan*. (Çev. Erol Mutlu), İstanbul: Alfa Yayınları, s. 24.
[362]İnankur, 2013, **a.g.k.,** 71.
[363]Thornton, 1993, **a.g.k.,** 231.
[364]Gürçağlar, 2005, **a.g.k.,** 266.

bekledikleri hayali Doğu manzaralarını sunabilmek adına söz konusu eklektizmi sürdürmekte ısrar eden sanatçıların sayısı oldukça fazladır.[365] Bu sanatçıların kullandıkları mekânlar, gerçek mekânlarla paralellik göstermeyen, hayali Doğu algısına uygun düşen mekânlardır. Ancak nadir olsa da seyahatlerinde gördüklerini olduğu haliyle tuvale aktarmaya çalışan sanatçılar da yok değildir. Doksan üç yaşında hayata veda eden Amerikalı sanatçı George Henry Yewell, uzun süreli sanat kariyeri boyunca Doğu'ya yalnızca bir defa seyahat etmiş, kısa süren seyahati sonrasında Kahire'yi konu alan birden fazla sanat eseri ortaya koymuştur. Gördüklerini olduğu haliyle tuvale aktarmaya özen gösteren Yewell'ın katalog no.22'de yer alan 1885 tarihli "*Eski Esir Pazarı'nın Girişi, Kahire*" isimli eseri esir pazarı konusunun yalnızca mekân üzerinden ele alındığı nadir bir örnektir.[366] Kemerli girişiyle dikkat çeken terkedilmiş bir han yapısını ve sokak manzarasını esere taşıyan Yewell, mekânın içine esirleri ve esir satıcılarını dâhil etmeyerek, Batılı izleyicinin alışık olduğu esir pazarı sahnelerinin dışına çıkmıştır. Eserin gerçekleştirildiği tarihte Kahire'deki esir ticaretinin yasaklandığı düşünüldüğünde Yewell'ın izleyiciye sunmuş olduğu manzaranın gerçeğe yakın olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir.

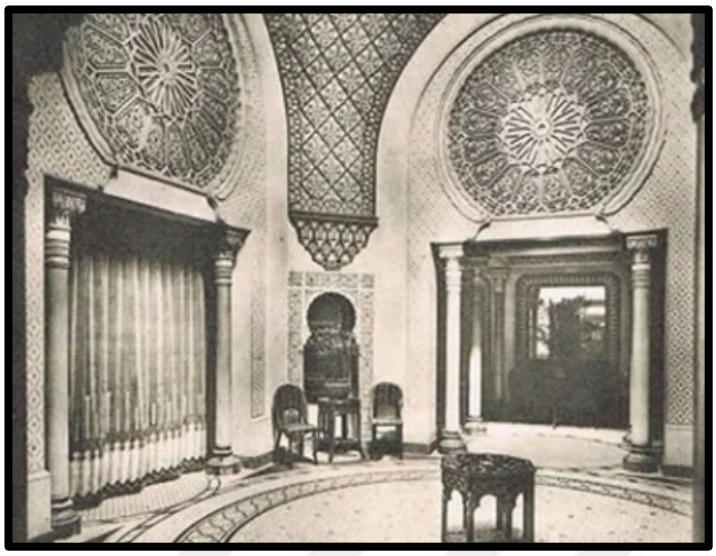
Bazı oryantalist eserlerde esir pazarlarının mekân olarak bir genelevi andırdığı görülmektedir. Bunun nedeni Batılı gözlerin, fantezilerini Doğulu mekânlar üzerinden gerçekleştirebilme istekleridir. Hamam ve harem mekânlarından farklı olarak Doğu'nun esir pazarları çok sayıda Batılı erkeğin içine aynı anda dalabileceği yegâne mekândır. Hamamdaki kadın anahtar deliğinden bir röntgenci edasıyla gözetlenmeye müsaittir ama ulaşılabilir değildir. Haremdeki kadın yalnızca Doğulu efendinin arzuları için oradadır; esir pazarındaki esir kadın ise birden fazla efendinin en karanlık arzularına aynı anda hizmet edebilir tıpkı farklı özelliklere sahip kadınlar arasından en güzelin sergilendiği bir genelev gibi… İlginç biçimde XIX. yüzyılın ortasında Paris'in en büyük genelevinin ismi "*Maison Oriantale*"dir. İçinde "*Mağribi salonu*" isimli bir bekleme salonu olduğu bilinen genelevin sahibi ise "*La Turque*" olarak tanınmaktadır. Bu durum genelev ile Doğu cinselliğinin Batı'yı sürüklediği fantezi dünyasını ortaya koyan sıra dışı bir örnek olmuştur.[367]

---

[365]Gürçağlar, 2005, **a.g.k.,** 270.

[366] Spassky, N. vd. (1965). *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art Volume II*. K. Luhrs (Ed.), New York: The Metropolitan Museum of Art, s. 330-331.

[367]Güçsav, 2012, **a.g.k.,** 21.



Görsel 28. *XIX. yüzyıl Fransa'sında bir genelevin Mağribi süslemeli bekleme salonu*

Katalog no. 25'te yer alan Corrodi'nin eseri esir pazarından daha çok bir genelev görünümündedir. Tam adıyla Hermann David Salomon Corrodi, Mısır, Suriye, Kıbrıs ve İstanbul'a seyahat etmiş; Batı'ya döndükten sonra çizdiği eskizlerden yararlanarak suluboya ve yağlı boya tablolar yapmış İtalyan bir ressamdır.[368] Ressamın esir pazarı konulu kompozisyonu için tercih ettiği mekân açık bir avludur. Avlunun ortasında yer alan büyük zeytin ağacının altında Batılı görünümleriyle dikkat çeken çok sayıda çıplak esir kadın ve alıcı ile satıcılardan oluşan erkek figür kalabalığı görülmektedir. Çeşitli duruşlar içinde kendilerini sergileyen kadınların ve onları izleyen erkeklerin görüntüsü bir genelevin bekleme salonunun görüntüsünü andırmaktadır. Özellikle eserin en solunda görülen -Doğulu erkeğin belinden kavradığı çıplak esir kadını öpmeye çalıştığı sahne- esir pazarı konulu oryantalist eserin genelev imajını pekiştirmektedir. Katalog no.02'de kapalı bir mekânda geçen esir pazarı konulu oryantalist eserde Corrodi'nin eseri ile benzer bir atmosfere sahiptir. Bida'ya ait gravür türündeki eserde belden yukarıları çıplak esireler "u" şeklindeki divanda oturmuş bir salonda alıcılarını beklerken, ön planda da tamamen çıplak bir odalık figürü görülür. Kalabalık erkek figür grubu seçim yapmak için sırasını beklemektedir. Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde sanatçılar tarafından mekânların içinde genellikle esireler dışındaki kadınlara yer verilmemesi esir pazarlarının erkeklerin dolaşımına özgü mekânlar olduğunu vurgulamaktadır. Katalog no. 11'de

[368]C. Juler (1994). *Les Orientalistes De L' Ecole Italienne*. Paris: ACR Edition, s. 64.

Hofmann'a ait eserde mekânın içinde son derece erotik iki esir kadın bedenine karşılık, mekânın sokağa açılan penceresinden çarşaflı kadınlar görülmektedir. Üstelik bu çıplak kadınlar izleyiciye sokaktaki hem cinslerinden daha özgür gözükmektedir. Tanoux'un "Namouna"sında (kat.no. 24) durum biraz farklılaşır. Erotizm yüklü Doğu masallarından fırlamış gibi duran sahnede esir alışverişi edebi bir hikâye üzerinden canlandırılmaktadır. Tablo ismini Fransız edebiyatçı Alfred Louis Charles de Musset'in 1831 yılında kaleme aldığı "*Namouna*" isimli lirik eserinden alır. Lirik eserde aslen Fransız olan ama Doğu'da yaşayan Hassan'dan ve tutku ile bağlandığı esir kadın Namouna'dan bahsedilmektedir. Hassan'ın evine bir esir tüccarı gönlünü eğlendirmesi için düzenli olarak esir kadınlar getirir, bu kadınlardan biri de Namouna'dır. Ancak Hassan gönlünü eğlendirmesi için satın aldığı Namouna'ya âşık olur.[369] Tanoux, bu hikâyeyi aktarmak için haremi andıran kapalı bir mekân tercih etmiş ve mekânı bilinçli olarak erotikleştirmiştir. Tanoux gibi Fransız sanatçıların esir pazarı konulu oryantalist eserlerde ön planda tuttukları erotizm etkisi, İngiliz sanatçıların esir pazarı konulu oryantalist eserlerinde görülmemektedir. İngiliz sanatçıların eserlerinde erotizme yer vermeyişleri, güçlü ışık kullanımları ve desene verdikleri önem onları Batı'nın diğer sanatçılarından ayırmaktadır. Batılı sanatçıların en çok erotikleştirdiği mekânların başında gelen haremlerde bile İngiliz sanatçıların örtük bir oryantalizm dili kullandıkları görülmektedir. Örneğin; İngiliz oryantalist sanatçılar arasında hatırı sayılır bir üne sahip Lewis, katalog no. 34'te yer alan eseri "The Hhareem" de esir alışverişi konusu için mekân olarak bir paşanın haremini tercih etmiştir. Lewis eseri isimlendirirken çift "h" kullanarak örtük biçimde Arap alfabesinin ötekiliğine vurgu yapmıştır. Yoğun renklerin eşlik ettiği suluboya eser, Lewis'in on yıl boyunca yaşadığı Kahire'de gerçekleştirilmiştir.[370] Dönemin sanat eleştirmenleri Lewis'in imgelerini eşsiz ancak yorumlaması güç imgeler olarak eleştirdiklerinden, Lewis 1853'te İskoçya'da sergilenen "The Hhareem" için bir açıklama yazısı yazmıştır: Harem'in çokeşli efendisi zengin Mısırlı bir paşadır. Eserin solunda birlikte oturduğu üç eşi soldan sağa sırayla Gürcü, Çerkes ve Rum cariyelerdir. Gürcü cariyeye yaslanan çocuk, efendinin Gürcü cariyeden olma oğludur. Böylece eserdeki en gözde cariye de odur. Beyaz cariyelerin arkasında yüzünde kocaman bir gülümsemeyle gördüğümüz siyahi kadın ile elinde nargileyle bekleyen kadın cariyelere ve efendiye

[369]https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=71392 (Erişim Tarihi: 09.11.2019)

[370]N. Tromans (2008). Harem ve Ev. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 228-270). İstanbul: Pera Müzesi, s. 235.

hizmet eden Habeşli kölelerdir. Haremdeki etnik sınıflandırmaya efendiye sunulan yeni esirde katılmak üzeredir. Efendinin beğenisine koyu tenli bir esir sunan siyahi esir satıcısının, satışı gerçekleştirmesini bekleyen peçeli ve çarşaflı eşi arka planda otururken görülmektedir. Efendi, güzellikle haremindeki diğer cariyelerden geride kalmayan koyu tenli esir kadını haremine katıp katmayacağını düşünmektedir. Esir pazarı ve harem gibi erotikleştirilmiş iki konuyu tek bir eserde birleştirmeyi başarmasına rağmen Lewis'in çıplaklık ve erotizm ögelerinin üstünü örttüğü görülür.[371] Ancak Lewis'in bu tavrı, öz farkından değil üslup farkından kaynaklanmaktadır. Çıplaklık ve erotizmin örtülü olduğu eserde mekân üzerinden ırksal ayrımlar ön plana taşınmıştır. İngiliz oryantalist sanatçılar da diğer Batılı oryantalist sanatçılar gibi sömürge politikalarını meşrulaştırabilmek için Doğu'ya karşı aynı tutumu takınmışlardır.[372]

Said, Batılı sömürgeci güçlerin Doğu'nun mekânlarını klişeler çevresinde yeniden inşa ettiklerini ve Doğuluları sömürgeci tavırlarını haklı çıkaracak şekilde temsil ettiklerini öne sürmektedir. Hommi K. Bhabha da "*Kültürün Mekânı/Location of Culture*" isimli kitabında benzer bir tutumla Doğu'ya yönelik sömürgecilik politikalarının bir dizi Batılı varsayım tarafından şekillendirildiğini savunmaktadır. Bhabha'ya göre Batı kaynaklı sömürgeci söylemin amacı, Doğu'nun Batılı güçler tarafından istila edilmesini haklı çıkarmaktır.[373] Esir pazarı konulu oryantalist eserlerin genelinde Batılı sanatçıların sömürgeci söylemi haklı çıkarma çabası mekân seçimlerinde açıkça görülmektedir.

Doğu'yu Batılıların birbirleriyle sömürge yarışına girdikleri bir savaş alanına dönüştüren Napolyon'un Mısır Seferi, Maurice Orange'ın katalog no.36'da yer alan eserinde açık bir mekânda ele alınmıştır. Eserde Napolyon ve maiyeti Kahire'deki yerel esir pazarının içinden geçerken betimlenmiştir. Doğulu halk geleneksel ve durağan halleriyle, Napolyon'un maiyeti ise devinim içindeki modern görüntüleriyle eserde güçlü bir zıtlık duygusu yaratmaktadır. Çıplak esir kadınların yaşadığı trajedi karşısında şaşkınlığa uğrayan maiyetin aksine Doğulu halk rahat tavırlarıyla rehavet içindedir. Üzerinde Fransa bayrağının renklerini taşıyan Napolyon, yüzündeki mağrur ifade ve üzerine vuran tanrısal ışık ile Doğulu halka tanrı tarafından gönderilmiş bir kurtarıcı gibi görünmektedir. Eserde, Napolyon'a secde eden Doğulu ise Victor Hugo'nun *Les*

[371]Tromans, 2008, **a.g.k.,** 237.
[372]Kabbani, 2008, **a.g.k.,** 96.
[373]Güçsav, 2012, **a.g.k.,** 12,13.

Orientales'de Napolyon için kaleme aldığı şu dizeleri akla getirmektedir: "*Yüceydi, gözleri kamaşmış kabilelere Batılı bir Muhammed gibi göründü…"*[374]

Napolyon'un Mısır Seferi Doğu'nun antik kentlerine ve antik eserlerine karşı başlatılan kontrolsüz yağmayı da beraberinde getirmiştir. XIX. yüzyılda Doğu'da gerçekleştirilen keşif kazıları esnasında antik kentler geri dönüşü olmayacak biçimde zarar görmüş, bilimsel inceleme adı altında Doğu'dan Batı'ya getirtilen arkeolojik buluntular müzelere ve Batılı koleksiyonculara satılmıştır.[375] Bazı Batılı oryantalist sanatçılar eserlerinde antik kentleri Doğuluların elinden kurtarılması gereken mekânlar olarak yansıtmayı seçerek, gerçekleştirilen yağmanın meşrulaştırılmasına destek olmuşlardır. Örneğin; Kadın bedenini silah karşılığında takas edilebilen bir eşya olarak metalaştıran John Faed, oryantalist üslupta gerçekleştirdiği ilk çalışma olmasına rağmen "*Bedevinin Silah Karşılığı Esir Takası*" isimli eserinde(kat.no.32) esir pazarı konulu eserler için alışılmışın dışında arkeolojik bir mekân tercih ederek izleyicinin dikkatini çekmeyi başarmıştır.[376] Ancak İskoç sanatçı izleyiciye pitoresk bir antik kent manzarası yerine harabeyi andıran arkeolojik bir mekân sunmuştur. Arkeolojik mekân içinde Doğulular, binek hayvanlarını gezdirirken, etraflarını çevreleyen abidelerin ihtişamı karşısında duyarsızca sohbetlerine devam ederken hatta arkeolojik kalıntıların üzerinde silah satışı gerçekleştirirken görülmektedir. Arkeolojik bilinçten yoksun Doğuluların despotizmi altında kaderine terk edilmiş bu arkeolojik mekân Batı'nın bilimine ihtiyaç duymaktadır. Eser açıkça Batılı güçlerin Doğu'yu tahakküm altına alma arzuları için ahlaki bir zemin yaratmaktadır.

3.1.5. Nesneler Üzerinden Okunması

Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde gördüğümüz bir köşede öylece duran müzik aleti, alıcıların ödeme yapmaya hazır olduklarını göstermek için ellerinde tuttukları keseler, esir kadınlarla bir arada satılan değerli Doğu halıları, erotizmin dozunu arttıran buhurdanlar, Doğulu figürlerin kuşaklarından sarkan tehlikeli hançerler ve detaylarda yer verilen çeşitli sembolik Doğulu nesneler esir pazarı konulu oryantalist eserlerin vazgeçilmez unsurları olmuşlardır.[377] Batılı izleyicilerin oryantalist resimlerde görmeye

[374]Hentch, 1996, **a.g.k.,** 158.
[375]Germaner ve İnankur, 1989, **a.g.k.,** 20.
[376]Tromans, 2008, **a.g.k.,** 169.
[377]Çalışma içinde yer verilen eserlerde sıklıkla kullanılan nesnelerin detaylı analizi için ayrıca bknz: Ek.5

alışkın olduğu bu nesneler işlevleri dışında sahnelere gelişi güzel yerleştirilen, etnografik değil dekoratif unsurlardır.

Doğu seyahatinden dönen Batılı sanatçıların yanlarında Batı'ya taşıdıkları Doğulu eşyalar; sanatçıların Batı'daki atölyelerinde oryantalist çalışmalarını sürdürebilmelerine ve Doğu'ya hiç seyahat etmeyen sanatçıların da Hayali Doğu resimleri yapabilmelerine olanak sağlamıştır. Örneğin; Gérôme'un Fransa'daki en iyi Doğulu eşya koleksiyonuna sahip atölyesi, XIX. yüzyılda küçük boyutlu bir Doğu müzesini andırmaktadır.[378] İspanyol asıllı Mariano Fortuny Marsal'ın Roma'nın sanat merkezinde yer alan Doğulu sanat eserleri koleksiyonu, İngiliz sanatçı Frederic Leighton'ın Cezayir, Mısır, Suriye ve İstanbul'dan topladığı Doğulu nesnelerden oluşan koleksiyonunu sergilediği Londra Leighton House'un çinilerle kaplı "*Arap Salonu*", Józef Brandt'ın Almanya'daki "*Doğu Atölyesi*", Polonyalı sanatçılar Wacław Pawliszak'ın "*Doğuluların silahları*" koleksiyonu ve Stanisław Chlebowski'nin Krakov ve Paris'e açtığı Doğulu nesnelerle donatılmış atölyeleri Doğu'ya hiç gitmemiş birçok Batılı oryantalist sanatçı için ilham kaynağı olan eşyalarla doldurulmuştur.[379] Stanisław Chlebowski'nin katalog no. 49'da yer alan esir pazarı konulu oryantalist eserinde görülen Doğulu nesneler için kendi koleksiyonundan yararlandığı görülmektedir. Chlebowski'nin eserde betimlediği tüfekler, işlemeli barut kutuları, kılıçlar, eyer, ibrik, leğen, dokumalar, nargile, şemsiye hatta esir satıcısının cepleri fişeklikli Kafkasya'ya özgü ceketi gibi Doğulu nesneler arasında en dikkat çeken obje, dükkân girişinde asılı duran Arap alfabesiyle yazılmış "*Maşallah*" levhasıdır.[380] Chlebowski haricinde, Alexandre Bida'nın(kat.no.02), Eduard Ansen-Hofmann'ın(kat.no.10), George Henry Yewell'in(kat.no.22), Giulio Rosati'nin (kat.no.23) ve Horace Vernet'in(kat.no.26 ve 27) eserlerinde farklı nesneler üzerinde Arap alfabesine yer verdikleri görülmektedir. Batı'nın harflerinden farklı olarak Arap alfabesi hem farklı bir coğrafyanın hem de farklı bir dinin alfabesidir. Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde karşılaştığımız bu küçük ayrıntının bir yandan eserlerdeki gerçekçiliği arttırmak diğer yandan ötekiliği vurgulamak için kullanıldığı görülmektedir.

Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde en fazla karşımıza çıkan nesne Doğu halılarıdır. Yüzyıllardır Batı'nın lüks tüketim malları arasında yer alan ve Batılı üst sınıf

[378]Kozak, 2014, **a.g.k.,** 55.

[379]Kozak, 2014, **a.g.k.,** 57.; https://www.rbkc.gov.uk/museums/history-leighton-house (Erişim Tarihi: 21.05.2022)

[380]Germaner ve İnankur, 2002, 196, 197.

arasında dolaşımda olan Doğu halıları, esir pazarı konulu oryantalist eserlerde esir kadınların altında, arkasında, yanında sergilenen nesneler olmuştur.[381] Resimlerde halıların kadın esirlerle bir arada sergilenmesi, Batılı izleyiciye halıların değerinin esir kadınların değerinden farksız olduğu mesajını verirken, esir kadınları da nesneleştirmektedir. Örneğin; Pilny'nin eserlerinde (kat.no.39 ve 40), Fabbi'nin eserlerinde (kat.no.16, 17, 19 ve 20), Maurice Orange'ın eserinde (kat.no.36), Stephan Sedlacek'in eserinde (kat.no.50) halılar ve esir kadınlar bir arada sergilenirken; Andre Emile Larcher ve Giulio Rosati'nin eserlerinde (kat.no.04 ve 23) esirler bir halıcı dükkanının içinde sergileniyormuş gibi gözükmektedir. Rosati'nin katalog no.23'te yer alan eserinde farklı desenlere sahip beş Doğu halısı izleyicinin karşısına çıkmaktadır. El Hamra Sarayı'nı andıran iç mekânda, sütunlar arasına serilen halılar soldan sağa "*Madalyonlu Uşak Halısı*", "*Kırşehir Mucur Halısı"* ve *"Berberi Halısı"* örnekleridir. Yerde duran halılar ise asılı duran halıların küçük boyutlu çeşitleridir.[382] Rosati'nin hiçbir zaman Doğu'ya seyahat etmemiş olması, "*G. Rosati Rome"* imzası taşıyan eserde gördüğümüz halılar için sanatçının Doğulu nesne koleksiyonlarından yararlandığını gösterir.[383] Rosati'nin eserinde halılar dışında esir pazarı konulu oryantalist eserlerde erotizme eşlik eden buhurdanlığa da yer verdiği görülmektedir. Doğu'nun zenginliğini yansıtan altın kaplama buhurdanlıktan mekâna yayılan buhar Batılı izleyiciyi bu mistik dünyaya davet etmektedir. Alfredo Valenzuela Puelma(kat.no.03), Giulio Rosati(kat no.23), Henri Adrien Tanoux(kat.no.24), Eduard Ansen-Hofmann(kat.no.10 ve 11) gibi Batılı sanatçılar da eserlerine buhurdanlığı dahil etmişlerdir. Buhurdanlıklar, esir pazarı konulu oryantalist eserlerde erotizm etkisini güçlendirmek ve mekânlarda mistik Doğu atmosferi yaratmak için kullanılan nesneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Buhurdanlıkların erotizmi ve Doğu mistisizmini çağrıştırmasının kökenleri esir pazarı ve harem konulu edebi metinlere dayanmaktadır. Örneğin; Evliya Çelebi seyahatnamesinde esir kadınların gül suyu dağıttıklarını ve buhurdanlıklarla amber yaktıklarını aktarmaktadır.[384]

Harem konulu eserlerde Doğulu kadının tütün içerek kendinden geçme alışkanlığına gönderme yapan nargile, esir pazarı konulu oryantalist eserlerde Doğulu

[381]Mack, 2005, **a.g.k.,** 157.
[382]Thornton, 1993, **a.g.k.,** 185.
[383]Juler, 1994, **a.g.k.,** 138.
[384]Evliya Çelebi, 2008, **a.g.k.,** 553.

erkeklerin vurdumduymazlığının simgesi olmuştur.[385] Çıplak esirlerin yaşadığı çaresizlik karşısında duyarsızca nargile içen Doğulu alıcı ve satıcılar eserlerde(kat.no.09,31,33 ve 37) acımasızlıklarıyla ön plana çıkarılmışlardır. Yunanistan'ın bağımsızlık kazandığı Edirne Antlaşması'nı görüşmek üzere İstanbul'a doğru yola çıkan heyetin arasında yolculuk eden William Allan, teatral esir pazarı sahnesinde(kat.no.55) yalnızca nesneleri değil Doğulu insanları da birer dekor olarak kullanmıştır. Sahnenin sağ ön düzleminde halı yayılmış bir platformun üzerinde sohbet eden iki Doğulu efendi nargile içerken görülmektedir. Henüz çocuk yaştaki siyahi köle bu Doğulu efendilere kahve ikramı yapmaktadır.[386] Yunanlı esir kadının ailesinden koparıldığı trajik sahne karşısında nargile içen Doğulu efendilerin duyarsızlığı, Batılı izleyicide tepki yaratmak amacıyla kurgulanmıştır.[387] Allan'ın imzasını atmak için resmin herhangi bir noktası yerine özellikle Doğulu efendilerin altında yer alan platformu tercih etmesi ironik bir ayrıntıdır. Yunanlıların esaret altındayken çektiği eziyetlere Osmanlıların gözlerini kapamasına -sözde- tanık olan Allan, eseriyle bu durumun altına imzasını atmaktadır.

[385]Güçsav, 2012, **a.g.k.,** 68.

[386]N. Tromans (2008). Gündelik Yaşam-Kahire ile İstanbul'da Gündelik Yaşam ve Cinsiyet. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 156-189). İstanbul: Pera Müzesi, s. 168.

[387]Gürçağlar, 2005, **a.g.k.,** 90.; Bulut, 2002, **a.g.k.,** 26.

4. SONUÇ

Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde Batılı sanatçıların eserlerine taşımış oldukları Doğu, sınırları muğlak bir hayali bir coğrafyadır. Hayali Doğu; Fransız sanatçılar için Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarını, İngiliz sanatçılar için sömürgelerine giden yol üzerinde bulunan rotayı, kimi sanatçılar için Müslüman toplumların yaşadıkları bölgeleri ifade ederken kimi sanatçılar için ise yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'dan ibarettir. Yine de hayali Doğu'nun sınırlarının Asya kıtası ile Kuzey Afrika kıyılarını içine alan Akdeniz coğrafyasının dışına çıkmadığı görülmektedir. Bu araştırma kapsamında Batılı sanatçıların yarattıkları birer tablo çerçevesi içine sıkışıp kalmış "hayali Doğu" ve "hayali Doğu'nun esir pazarları" incelenmiştir.

Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde Batılı sanatçıların Doğu'yu algılama biçimlerinin saptanması amacıyla "esir pazarı konulu oryantalist eserlere farklı misyonlar yüklenmiş olabilir mi?" sorusuna yanıt aranan araştırma elli yedi adet esir pazarı konulu oryantalist eser üzerinden yürütülmüştür. Eserler günümüzde Victoria ve Albert Müzesi, Şili Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi, Tayvan Chi-Mei Müzesi, Massachusetts Clark Müzesi, Cincinnati Sanat Müzesi, Rennes Güzel Sanat Müzesi, Kolombiya Üniversitesi Miriam ve Ira D. Wallach Sanat Galerisi, Tretyakov Devlet Galerisi, İskoçya Ulusal Portre Galerisi, San Francisco Jennmaur Galerisi, Berlin Alte Ulusal Galeri gibi müze koleksiyonlarında; Bonhams Müzayede Evi, Sotheby's Müzayede Evi, Berlin Auctionata Müzayede Evi, Belçika Berko Sanat Galerisi gibi tanınmış müzayede evlerinin koleksiyonlarında; Milano Veneranda Ambrosiana Kütüphanesi ve New York Halk Kütüphanesi gibi nitelikli kütüphane koleksiyonlarında; Birleşik Krallık Hükümet Sanat Koleksiyonu, Yunanistan Aikaterini Laskaridis Vakfı Koleksiyonu ve kişiye özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

Eserler malzeme, teknik ve boyut açısından benzerlik taşımamaktadır. Yağlı boya, suluboya ve gravür gibi farklı teknikler ile üretilmiş eserlerin kırk üçünde tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Sekiz eser gravür, altı eser ise suluboya tekniği ile farklı boyutlarda resimlenmiştir. Gravürlerin gerçekçi niteliklerini korudukları ancak yağlı boya ve suluboya eserlerde zaman ve mekân kavramlarının bulanıklaştığı görülmektedir.

Araştırma içinde yer alan ve tarihi bilinen esir pazarı konulu en erken tarihli oryantalist eser 1830, en geç tarihli eser 1931 yılına aittir. Esir pazarı konulu oryantalist eserlerin yoğunlaştığı dönemin ise Doğu'da esir faaliyetlerinin yasaklandığı 1850 yılı

sonrasına denk geldiği tespit edilmiştir. Doğu'da esir faaliyetlerinin yasaklanmasından sonra esir pazarı konulu oryantalist eserlerin sayısında yaşanan artış bizlere Said'in karşısında yer alan ve oryantalizme olumlu anlamlar atfeden araştırmacıların bazı detayları göz ardı ettiklerini göstermektedir. Çünkü bu eserler XIX. yüzyıl için esir ticareti karşıtı manifestolar gibi görünseler de yoğunlaştıkları tarihler itibariyle Doğu'daki esir ticaretinin yasaklanmasından sonra esir ticaretini halen yasalmış gibi gösteren ve bu noktada sömürgeciliğe ahlaki zemin hazırlayan eserler olmuşlardır. Batılı sanatçılar Doğu'daki -sözde- esir ticaretini eserlerine taşırken, eserleri aracılığıyla Doğulu toplumları acımasızlıkla, barbarlıkla ve geri kalmışlıkla suçlamışlardır.

Araştırmada Fransız, İngiliz, İtalyan, Avusturyalı, İskoç, Alman, Flaman, İsviçreli, Macar, Polonyalı, Rus sanatçılar ile Avrupa oryantalist resim sanatının etkisi altında eser vermiş Amerikalı ve Şilili sanatçıların eserleri yer almaktadır. Toplam otuz dört sanatçıya yer verilen araştırma içinde Hofmann, Fabbi, Vernet, Gérôme, Lewis, Pilny ve Preziosi'nin birden fazla esir pazarı konulu eseri bulunmaktadır. Araştırmaya dahil edilen Batılı sanatçılardan Auguste Alexandre Hirsch(1833-1912), Alexandre Bida(1823-1895), Charles Édouard Delort(1841-1895), Charles Wilda(1854-1907), David Roberts(1796-1864), Emmanuel de Dieudonné(1845-1898), Eugenio Fulgenzi (), Fabio Fabbi(1861-1946), Forbes Mac Bean(1725-1800), George Henry Yewell(1830-1923), Hermann David Salomon Corrodi(1844-1905), Horace Vernet(1789-1863), Iván Forray(1817-1852), Jean-Léon Gérôme(1824-1904), John Frederick Lewis(1804-1876), Otto Pilny(1866-1936), Amedeo Preziosi(1816-1882), Stanisław Chlebowski(1835-1884), Thomas Allom(1804-1872), Theodore Le Blanc(1800-1837), Vasili Vereşçagin(1842-1904), William Allan(1782- 1850), William Henry Bartlett(1809-1854) ve William James Müller(1812-1845)'in Doğu'ya seyahat gerçekleştirdiği; Alfredo Valenzuela Puelma(1856-1909), André Emile Larcher(1879-1896), Eduard Ansen-Hofmann(1820-1904), Giulio Rosati(1857-1917), Henri Adrien Tanoux(1865-1923), Jacobus Josephus Eeckhout(1793-1861), John Faed(1819-1902), Louis Devedeux(1820-1874), Maurice Orange(1861-1916), Stephan Sedlacek(1868-1936)'in ise koltuk oryantalistleri oldukları yani Doğu'ya hiç seyahat etmedikleri anlaşılmıştır. Doğu'ya seyahat etmiş ya da etmemiş olsun esir pazarı konulu eserlerin sanatçılarının erkek sanatçılar oldukları görülmüş, araştırma süresince esir pazarı konusunu eserine taşımış kadın sanatçıya ulaşılamamıştır.

Söz konusu Batılı sanatçılardan bazılarının Doğu seyahatlerinin masraflarını devletlerinin üstlenmiş olması; XIX. yüzyılda Doğu'yu tanımanın ve tanıtmanın sanatçı seyahatlerini finanse edecek kadar önemli bir devlet meselesine dönüşmüş olduğunu ortaya koymaktadır. Otoritelerin teşvikiyle "resmi sanatçı" olarak görevlendirilen söz konusu sanatçıların eserleri, sanat eserlerinin devlet politikalarına hizmet eden araçlara dönüşebilme özelliklerini açığa çıkarması yönüyle araştırma açısından önem taşımaktadır.

Araştırma içinde yer verilen Batılı sanatçılar doğrudan bir üsluba, okula ya da akıma bağlı değillerdir. Sanatçıların ortak özellikleri eserlerini esir pazarı konusu etrafında şekillendirmiş olmalarıdır. Gérôme gibi sayısız oryantalist eser vermiş bir sanatçının en ünlü eserlerinin esir pazarı konulu eserleri olduğu görülürken; Faed gibi öncesinde hiç oryantalist konulara yönelmemiş bir sanatçının ilk oryantalist eserinde doğrudan esir pazarı konusunu tercih etmiş olması oryantalist konular içinde esir pazarı konusunun önemini ortaya koymaktadır.

Moliere'in "*Kibarlık Budalası*", Antoine Galland'ın "*Binbir Gece Masalları*", Montesquieu'nün "*İran Mektupları*", Voltaire'nin "Zaire"si ve Victor Hugo'nun "Oryantalistler"i gibi Batı edebiyatının en ünlü örneklerinin hayali Doğu algısının yaratım sürecindeki yoğun etkisi göz önünde bulundurularak edebi sanatlar ile görsel sanatlar arasındaki etkileşim Doğu'nun esir pazarlarını konu edinmiş seyahatname ve anı türündeki edebi eserler üzerinden araştırılmıştır. Bu amaçla yerli ve yabancı yazarlara ait yirmi yazın araştırmaya dahil edilmiştir. Farklı dönemlerde kaleme alınmış Evliya Çelebi, Eremya Çelebi, Abdül Aziz Bey ve Leyla Saz gibi Doğulu yazarların anlatımlarını yine farklı dönemlerde kaleme alınmış Amerikalı Francisco Gravina de Miranda ile John Lloyd Stephens; İngiliz Charles White ile Albert Smith ve Fransız Jean Henri Abdolonyme Ubicini seyahatnamelerindeki Doğu'nun esir pazarlarını anlatımlarıyla desteklemiştir. İspanyol komutan Federico Gravina ile Fransız Kraliyet görevlisi Guillaume-Antoine Olivier ise detaylı anlatımlarıyla Doğu'nun esir pazarlarını seyahatnamelerinde adeta raporlaştırmışlardır. İngiliz Henry Blount, Fransız Nicolas de Nicolay ve Theophile Gautier'in seyahtnameleri abartılı anlatımlarıyla ön plana çıkarken; Brettenli Michael Heberer, Mll Sidonie ve Sandy lakaplı iki anonim yazarın anı türündeki esir anlatıları gerçekçilikten tamamen uzaktır. Batılı kadın sanatçıların aksine Batılı kadın seyyahların eserlerinde Doğu'nun esir pazarlarına yöneldikleri görülmüştür. Lady Mary Montagu, Miss Julia Pardoe ve M. G. Emma Dawson Damer seyahatnamelerinde

Doğu'nun esir pazarlarına objektif bir tavırla yaklaşmaya çalışmışlardır. Ancak Doğu'yu anlamlandırabilmek amacıyla yola çıkmış tüm Batılılar gibi seyahatname ve anı yazarları da eserlerinde bilinçli ya da bilinçsiz şekilde Doğu'yu değersizleştirme politikasına katılmışlardır. Bu değersizleştirme politikası kadın yazarlar ile bir nebze yön değiştirmiş gibi lanse edilse bile Batılı kadın yazarların Batılı erkek yazarlardan kalan boşlukları doldurmaktan öteye gidemedikleri satır aralarına gizlenmiş detaylardan anlaşılmaktadır. Söz konusu anlatımların Batılı sanatçıları etkisi altına alarak konuyu beslediği esir pazarı konulu oryantalist eserler üzerinden kolayca takip edilebilmektedir.

Yüzyıllar boyunca edebi eserler ile Batılı zihinlere nüfus eden haremdeki kadınların seks köleleri oldukları mecazı, harem konulu eserlerdeki odalıklar ile esir pazarı konulu eserlerdeki esir kadınlar arasında metonimik bir ilişki doğmasına neden olmuştur. Oryantalist eserlerde genellikle odalıklar esirler gibi, esir pazarındaki kadınlar ise odalıklar gibi betimlenmişlerdir. Batılı sanatçıların yarattığı bu kargaşa eserlerin konularının saptanmasını ve künye bilgileri eksik eserlerin isimlendirilmesini uzmanlar açısından zorlaştırmıştır. Günümüzde Batı'nın ünlü müzayede evlerinin satışa sunmuş olduğu "esir pazarı/slave market" isimli oryantalist eserler dikkatle incelendiğinde, isimlendirmelerdeki kargaşanın halen devam ettiği açıkça görülmektedir.

Araştırma içinde yer alan esir pazarı konulu elli yedi eserden kırk birinde açık mekânlar, on dördünde kapalı mekânlar, ikisinde soyut mekânlar karşımıza çıkmaktadır. Batılı sanatçıların esir pazarı konulu eserlerde açık mekânlar olarak; uçsuz bucaksız çölleri, bakımsız yapılarla çevrili sokak aralarını, kalabalık meydanları, limanları ve etrafı çevrili avluları seçtikleri görülmektedir. Kapalı ve soyut mekânlar olarak haremi andıran hayali mekânları tercih eden Batılı sanatçılar bazı eserlerde erotizm dozunu abartarak mekânların bir genelevi çağrıştırmasına neden olmuşlardır. Mekânların içine rastgele yerleştirilmiş buhurdanlıklar, ibrikler, sedef kakma sehpalar, nargileler, çubuklar, halılar, hançerler, değnekler, müzik aletleri ve eyerler ise Batılı sanatçıların esir pazarı konulu eserlerde sıklıkla yer vermiş oldukları nesnelerdendir. Bahsi geçen nesneler eserlerde etnografik değil dekoratif unsurlar olarak kullanılmışlardır.

Eserlerde karşılaştığımız esirler çoğunlukla kadın, esir satıcıları ise erkektir. Nadir olarak karşımıza çıkan erkek esirler yalnızca siyahi ırk üzerinden temsil edilmiş ancak kadın esirler Avrupa'nın beğenisine uygun şekilde saplantılı biçimde beyaz tenli betimlenmişlerdir. Montesquieu'nun "*İklimler Teorisi*", Arthur Gobineau'nun "*Irklarının Eşitsizliği Üzerine"* isimli denemesi, Doktor Knox'un "*İnsanlığın Irkları"*çalışması,

Darwin'in "*Türlerin Kökeni*" teorisi ile bilimsel bir kılıfa sokulan ırksal ayrımcılık; esir pazarı konulu oryantalist eserler ile bu kez sanatsal bir şekle dönüştürülmüştür. Satıcıların ten renkleri hiçbir Batılı ile karıştırılmalarına imkân vermeyecek kadar koyulaştırılmıştır. Bu durum Batılı sanatçıların esir ticaretini Doğulu toplumlara özgü bir faaliyet olarak gösterme çabalarının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Esir pazarı konulu oryantalist eserlerde Doğulu erkeklerin despot imajına karşın kadın esirler, tıpkı harem ve hamam konulu oryantalist eserlerde olduğu gibi edilgen ve savunmasız şekillerde tasvir edilmişlerdir. Said'in oryantalizm tanımının temelinde yatan hipotezin sahibi Foucault'un, "*biyoiktidar*" olarak tanımladığı toplumsal denetim mekanizmasının cinsel kimlik üzerinden işlediği iddiası; esir pazarı konulu oryantalist eserlerde kadın bedeni üzerinde somutlaşmaktadır. Esir kadınlar eserlerde insanlık dışı muameleye maruz bırakılan hatta bir eşya ile takas edilebilen metalar olarak karşımıza çıkar. Bu durum Batılı sömürgecilerin "*medeniyetin götürülmesi gereken topraklar*" fikri için meşrulaştırıcı bir zemin yaratmaktadır. Kimi zaman yaşlı, uyuşuk ve hastalıklı görülen kimi zaman vahşi barbarlara dönüşen efendilerin esaretindeki esirleri özgürlüğüne taşıma misyonu Batılı sanatçının fırçasıyla izleyiciye aktarılmaktadır.

Birçok araştırmacı Batılıların karanlık fantezilerinin harem ve hamam konulu oryantalist eserlerde somutlaştığını iddia etse de bu araştırma Batılı zihinlerin en karanlık fantezilerini sapkınlığa dönüştürdüğü eserlerin çocuk esirlerin konu alındığı eserler olduğu iddiasını taşımaktadır. Kadın bedenleri haricinde çocuk bedenlerinin de sapkınca erotikleştirilerek sunulduğu esir pazarı konulu oryantalist eserler, harem ve hamam konulu oryantalist eserlerdeki sapkınlığı bir üst boyuta çıkararak Batılı izleyiciye hem en karanlık fantezisini izleme zevkini yaşattırmakta hem de Doğu'yu ahlaki yönden karalama imkânı yaratmaktadır.

Yürütülen araştırma sonucunda Batılı sanatçıların esir pazarı konulu oryantalist eserlerinde hem Doğu'yu algılama hem de algılatma biçimlerinde cinsel, ırksal, mekânsal ve nesnesel ayrımları ön plana taşımış oldukları açıkça görülmektedir. Elbette elli yedi eser üzerinden tümevarımsal bir çıkarımda bulunmak, genellemeye uymayan, istisna denilebilecek kadar az sayıdaki örneği göz ardı etmek olacaktır. Ancak genellemeye uymayan eserler dışındaki tüm esir pazarı konulu oryantalist eserlerde kendini tekrar eden klişeleri ve yaratılmaya çalışılan olumsuz Doğu algısını göz ardı etmek de sanat tarihi disiplini açısından etik dışı kalacaktır.

Toplumsal tabakalaşmanın görüldüğü hemen hemen her toplumda karşımıza çıkan esir kavramı, Batılı sanatçıların esir pazarı konulu oryantalist eserlerinde sömürgeleştirici gücün kontrolü altında kullanılmıştır. Yüzyıllar boyunca kendinden olmayan halkları ağır şartlar altında esirleştirmiş Batılı toplumlar, XIX. yüzyıla gelindiğinde esir ticaretini kendilerinden çok daha insancıl şartlar altında bu ticareti sürdürmüş olan Doğulu toplumlara özgü bir faaliyet olarak gösterme çabasına girişmişlerdir. Özellikle belirtmek gerekir ki; bu araştırmanın amacı asla Doğulu toplumların geçmişte sürdürmüş oldukları esir ticaretini meşrulaştırmak değildir. Aksine insanlık dışı bu uygulamanın Batılı sanatçıların eserlerinde Doğulu toplumları sömürgeleştirebilmek adına nasıl tehlikeli bir silaha dönüştüğünü gösterebilmektir.

Batılı sanatçılar, Doğu'nun esir pazarlarının gerçekliklerini eserlerine yansıtmaktan ya özellikle kaçınmışlar ya da kendi gerçekliklerini eserlerine taşımışlardır. Bunu gerçekleştirirken eserlerine bilinçli ya da bilinçsiz şekilde yeni bir misyon kazandırmışlardır.

Sonuç olarak bu araştırma; esir pazarı konulu oryantalist eserlerin izleyiciye ne söylediğinin değil, neleri söylemediğinin üzerinde durulması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

KATALOG



Katalog No: 01

Resim No: 01

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Auguste Alexandre Hirsch

Tarih: 1900

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 100 x 70 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Yalnızca bir erkek ve bir kadın figürün görüldüğü esir pazarı konulu eserde kadın figür kollarıyla yüzünü kapatmış kontrapost bir poz içerisindedir. Figürün karanlığın içinde kaybolan başı ve yüz ifadesi izleyicinin hayal gücüne bırakılmış gibidir. Esirin çıplak belini kavrayan esir tüccarının taşıdığı hançer, yerde duran toprak testi, bakır ibrik ve işlevi belirsiz birkaç nesne izleyiciye mekânla bağlantı kurması güç ipuçları vermektedir. Yoğun gölge kullanımının etkili olduğu esere kırmızı ve yeşil tonları canlılık katmaktadır.

Kaynak: *https://www.liveauctioneers.com/en-gb/item/77324012_orientalist-um-1900 (Erişim Tarihi: 31.10.2019)*



Katalog No: 02

Resim No: 02

Eser Adı: Çerkeslerin Esir Pazarı

Sanatçı: Alexandre Bida

Tarih: 1849

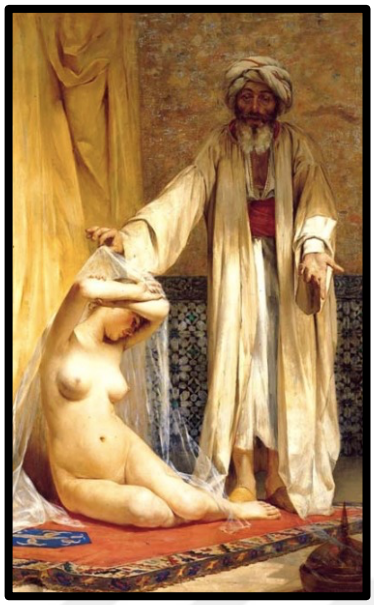
Bulunduğu Koleksiyon: DeA / Veneranda Biblioteca Ambrosiana (İtalya, Milano)

Boyutları: 44.6 × 29,4 cm

Teknik: Gravür

Açıklama: L'Illustration*, Journal Universel,* cilt 33, no. 337'de yayınlanan Alexandra Bida'nın 11 Ağustos 1849 tarihli çiziminde *Konstantinopolis'te* yaşanan bir esir pazarlığı hayali olarak resmedilmiştir. XIX. yüzyılın ortalarına kadar Çerkes esirlerin oldukça yaygın olduğu hatta başkentteki esir pazarında ticareti yapılan esirlerin çoğunun Kafkas kökenli olduğu bilinmektedir. Çizimde sedir üzerinde yarı çıplak sergilenen esir kadınlar ve giyimlerinden anlaşılacağı üzere onları izleyen Çerkes beyleri görülmektedir. Çizimin solunda sedir üzerinde siesta pozisyonundaki kadın figür "*Odalık*" konulu tablolardan fırlamış gibidir. Çizimde yer alan çubuk, ibrik, hançer, tesbih gibi farklı nesneler ile mimariye ait parçalar oldukça detaylı bir biçimde sunulmuştur. Sol üst köşeden çizime dâhil olan siyahi figür ve sağ üst köşede çerçeve içinde yer verilen Arap harflerini anımsatan yazılı levha ilgi çekicidir.

Kaynak: Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 195.



Katalog No: 03

Resim No: 03

Eser Adı: La perla del Mercader/Tüccarın İncisi

Sanatçı: Alfredo Valenzuela Puelma

Tarih: 1884

Bulunduğu Koleksiyon: Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi (Latin Amerika, Şili)

Boyutları: 215 x 138 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Çalışmada esir kadın tüm çıplaklığı ile tacir tarafından alıcısına sunulmaktadır. Dikkatlice bakıldığında açık kumral renkte saçlara sahip esirin bembeyaz vücudu oldukça davetkâr gözükmektedir. Kırmızı bir halının üzerinde oturan esirenin üzerindeki şeffaf örtüyü tüccar kaldırmaktadır. Esir kadın ise vücudunu açık bırakmak pahasına kolları ile yüzünü örtmektedir. Kadın esirin gençliği ile Doğulu kıyafetler içerisindeki satıcının yaşlılığı bir tezat oluşturmaktadır. Figürlerin arkasında yükselen duvarda görülen çini detayları ile resmin gölgelendirmesi figürlerin kapalı bir mekânda olduğuna işaret etmektedir. Canlı kırmızı renkte halı, arkada yer alan mavi yeşil çinili duvar, çeşitli toprak tonlarının kullanımıyla, esirin vücudunda kullanılan ışık İspanyol oryantalist akımının olası etkisine işaret etmektedir.

Kaynak: *http://mnba.gob.cl/sitio/Contenido/Institucional/8651:ALFREDO-VALENZUELA-PUELMA-LA-PERLA-DEL-MERCADER-o-MARCHAND-D-ESCLAVES (Erişim Tarihi: 22.11.2019)*



Katalog No: 04

Resim No: 04

Eser Adı: Orientaux dans un Marché aux esclaves/Esir Pazarında Doğulular

Sanatçı: Andre Emile Larcher

Tarih: 1881

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 61 x 71,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Fransız sanatçı gündelik yaşam içerisinde esir alışverişini konu olarak ele almıştır. Bir yapıya ait duvarlar önünde çeşitli halılar ve dört esir kadının bir arada sergilendiği görülmektedir. Halıların üzerinde oturan üç esir kadının vücudu tamamen çıplaktır. Beyaz vücutlarında kullanılan idealize ışık çıplaklıklarını vurgular gibidir. İkisinin saçları siyah renktedir. Duruşu itibari ile vücut hatları net olarak incelenebilen esir kadının saçları kızıldır. Hemen yanlarındaki siyahi esir kadın ise ayakta durmaktadır. Diğer esirelerin çıplaklığına rağmen onun üzerinde omuzlarını açıkta bırakacak mavi renkli bir kıyafet vardır. Kadınların yüzlerindeki ifade düşüncelidir. Arkalarındaki cılız asma ağacının dalları üzerlerine gölge oluşturması için ahşap gölgeliğe dolandırılmıştır. Yaşlı satıcı bir alıcıya esirlerini anlatmaktadır. Doğulu yöresel

imajları ile resmedilen farklı bir alıcı grubu ise karar vermeye çalışmaktadır. Bunlardan izleyiciye en yakın olanın bir eli belinde arkası izleyiciye dönüktür. Kaftanını çıkarıp omzuna atmıştır. Diğer figürlerin bakışları onun üzerindedir. Arka planda duvarda asılı halılar ve kaftanlar görülmektedir. Başka bir figür grubu ise bu ürünleri incelemektedir. Bir figürün yere sergilemek için yere halı serdiği görülür. Arka planda bir sokağa ait detaylar yer almaktadır. Geri planda belli belirsiz bir figür tepesinde sepet ile sokakta yürümektedir. İzleyiciye hareketli figürler ve canlı renk kullanımı ile dinamik bir görünüm sunulmuştur.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Orientaux-dans-un-marche-aux-esclaves/EFCEE770FC053439 (Erişim Tarihi: 21.02.2022)*



Katalog No: 05

Resim No: 05

Eser Adı: L'ENLÈVEMENT/The Rapt/ Kaçırılma

Sanatçı: Charles Édouard Delort

Tarih: 1890

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 124 x 156 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: "*Kaçırılma*" isimli Fransız eser, Doğulu bir korsan gemisi tarafından kaçırılıp esir edilen Batılıların limanda satılmasını konu edinmektedir. Eser kalabalık figür sayısı ile dikkat çekmektedir. Eserin genelinde kullanılan doğal ışık haricinde sanatçının çıplak kadın figürlerin bedenlerinde kullandığı idealize ışık izleyenin odağını buraya yönlendirmektedir. Değerli eşyaları ve kıyafetleri üzerinde vücutları korsanlar tarafından çıplak bırakılmış kadınlar Batılı tiptedir. Kimi ağlayan kimi utançla yüzünü gizleyen kadınların hali acınasıdır. İçlerinden birini saçlarından yakalayan korsan tacir, kadını Doğulu ve zengin tipteki iki alıcıya göstermektedir. Siyahi ve Doğulu tipte başka bir adam ise çıplak kadınlardan birinin kolunu çekiştirmektedir. Bir evin duvarına yaslanmış üç kadın ise matem içinde birbirlerine sarılmışlardır. Bu kadınlar henüz çıplak

bırakılmamışlardır. Sanatçı böylece kaçırılan kadınların üzerindeki kıyafet detaylarını izleyene sunmaktadır. Arka planda daha karmaşık bir figür grubu görülmektedir. Bunlar siyahlı Doğulu figürler ve elleri arkada bağlanmış erkek esirlerdir. Esirlerin giyimleri Fransız tipidir. Limana demirlenmiş kalyonların üzerinde de Doğulu erkek figürlere yer verilmiştir. Devasa yelkenin önünde elinde viyolonseli andıran yaylı müzik aleti ile Doğulu erkek figür görülür. Figür muhtemelen ilk defa gördüğü bu müzik aletinin işlevini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Eserde kullanılan sıcak tonlar, toprak tonları ve turkuazlar bir denge içerisindedir. Esirlerin acılarına rağmen bir balkonun ahşap korkuluklarından sarkan halı, durgun deniz, etrafta uçuşan güvercinler ve toprak tonları eserde dingin bir atmosfer yaratmaktadır. Figürlerin üzerinde yükselen yapılar oldukça detaylı ele alınmıştır. Taş ve ahşap malzemenin kullanımı, kemerler, çıkmalar, cumbalar hatta güvercinlikler detaylıca resimlenmiştir. Eser sol alt köşesinde "*C. DELORT*" imzası taşımaktadır.

Kaynak: *http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/art-orientaliste-islam-pf1419/lot.84.html (Erişim Tarihi: 22.11.2019)*



Katalog No: 06

Resim No: 06

Eser Adı: Slave Girl/Esir Kız

Sanatçı: Charles Wilda

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Bonhams Müzayede Evi (Amerika, New York)

Boyutları: 24,5 x 33 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: C. Wilda imzalı eserde bu kez esir, küçük bir kız çocuğudur. Örgülü saçları, el ve ayak bilekleri takılar yardımı ile süslenmiştir. Ayaklarında terlik vardır vücudu ise çıplaktır. Küçük kızın göğüsleri sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde belirgin resmedilmiştir. Ellerini arkasında birleştirmiş oldukça yaşlı alıcı, gözlüklerinin arkasından dikkatlice küçük kızın yüzüne bakmaktadır. Satıcı ise alıcının küçük kızı beğenmesini ummaktadır. Arkalarındaki siyahi hizmetkâr elinde Doğu'ya ait olduğunu düşünülen farklı bir nesne ile beklemektedir. Odayı andıran mekânın duvarlarında çiçek ve geometrik bezemeli çini süslemeler görülür. Süslü duvarların köşesinde bir figür oturmaktadır. Üzerindeki siyah örtünün altından sorgulayıcı bakışları doğruca izleyicinin üzerine yönelmiştir. Diğer figürlerin Doğulu giyim tarzlarına rağmen bu figürün giyim

detaylarından yoksun olması onu cinsiyetsiz ve kimliksiz kılmaktadır. Ancak dikkatlice bakıldığında bu figürün çıplak adaleli bacakları ve örtünün altından görünen açık kumral saçları onun Batılı bir erkek olabileceği izlenimini uyandırmaktadır. Eserin sağ alt köşesinde "*C.WiLDA, 04*" yazmaktadır.

Kaynak: *https://www.bonhams.com/auctions/25444/lot/53/ (Erişim Tarihi: 22.11.2019)*



Katalog No: 07

Resim No: 07

Eser Adı: A Slave Market In Cairo/Kahire'de Bir Esir Pazarı

Sanatçı: David Roberts

Tarih: 1849

Bulunduğu Koleksiyon: New York Halk Kütüphanesi (Amerika, New York)

Boyutları: 25 x 35 cm

Teknik: Suluboya Gravür

Açıklama: Eserin konusu Kahire'deki bir esir pazarıdır. Ressam konuyu açık bir mekânda ele almıştır. Eserde, farklı duruşlarda yirmi iki figür görülmektedir. Figürlerin sahneye yerleştiriliş biçimi üçgen kompozisyon oluşturmaktadır. Eserde figürlerin giyim tarzları sayesinde esirleri ayırt etmek kolaylaşmaktadır. Sahnenin sağında duran dört esir haricinde tüm esirler saçlarını da örten beyaz renkli kıyafetler içinde resmedilmişlerdir. Sağdaki dört esirin kıyafetleri renkli ve çizgili olmasına rağmen biçim olarak diğer esir kıyafetlerine benzemektedir. Ayakları ise çıplaktır. Siyahi esirlerin cinsiyetlerini belirlemek güçtür.

Kaynak: *https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-0ecd-a3d9-e040-e00a18064a99; https://wellcomecollection.org/works/fsmyrwqa (Erişim Tarihi: 02.12.2019)*



Katalog No: 08

Resim No: 08

Eser Adı: Slave Market, Circa 1900/1900'lerde Esir Pazarı

Sanatçı: Eduard Ansen-Hofmann

Tarih: 1900

Bulunduğu Koleksiyon: Auctionata Müzayede Evi (Almanya, Berlin)

Boyutları: 89 x 126 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Sağ alt köşesinde Hofmann'ın imzasını taşıyan eser 1900 yılına aittir. Eserin ön planında bir esir pazarlığı sahnesi görülmektedir. Üzerinde yeşil bir kumaş parçası taşıyan esir kadın tamamen çıplaktır. Beyaz tenli esirin saçları açık kahve renktedir. Bakışlarını omzuna düşürmüştür. Masum ifadesi ile tezatlık oluşturacak kadar çekici görünmektedir. Alıcı ve satıcılar Doğulu tiptedir. Ten renkleri oldukça koyudur. Arka planda bir kent silueti ve meydanda dolaşan insanlar görülür. Bu insanlar arasında yer alan iki siyahi figür dikkat çekmektedir. Tamamen çıplak figürler ip ile cılız bir ağaca bağlanmışlardır. Biri ayakta, diğeri ise oturmaktadır. Onları Doğulu bir figür izlemektedir. Toprak tonlarının hâkim olduğu eserde alıcının üzerindeki canlı kırmızı kaftan ve esir kadının üzerindeki yeşil kumaş kontrast yaratmaktadır. Toprak tonlarının yoğunluğu mekân hakkında çöl algısı oluştururken, esere yerleştirilen egzotik deve figürleri bu algıyı kuvvetlendirmiştir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Austria/06372BAD56FF5DDE (Erişim Tarihi: 22.11.2019)*



Katalog No: 09

Resim No: 09

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Eduard Ansen-Hofmann

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 70,5 x 100,3 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Harem ve odalık konulu eserleri ile bilinen Avusturyalı ressamın "*Esir Pazarı*" isimli eserinde çıplak kadın figür resmin odak noktasıdır. Beyaz renkte bir örtüyü başının arkasında savurur biçimde tutmaktadır. Çıplaklığını sergileyen kadın figürün başı ve vücudu birbiri ile orantısız gözükmektedir. Belli belirsiz desenlere sahip yeşil-kırmızı renkteki halının üstünde duran kırmızı renkli elbise ve kenarda duran bir çift takunya, kadın figürün alıcılara gösterilmeden hemen önce kıyafetlerinin çıkarıldığı hissini uyandırmaktadır. Bir eliyle kadın figürü tutan esir satıcısı ile ayakta ve oturan alıcıların üzerlerindeki Doğu'ya özgü kıyafetlerinin canlı renkleri toprak tonlarında renklendirilmiş mekân ile tezatlık oluşturmaktadır. Mekânı arka plana yerleştirilmiş mazgallı pencereden süzülen ışık aydınlatmaktadır. Pencerenin hemen üzerinde Farsça harfler ile oluşturulmuş

enine ve boyuna dikdörtgen biçimli iki tablo yerleştirilmiştir. Bu pencerenin hemen önünde oturmakta olan erkek figür ise nargile içmektedir. Alıcıların tuttukları tüfekler, büyüklü küçüklü testi ve küpler, cümbüş benzeri Doğu'ya özgü bir müzik aleti resmin içinde yer alan diğer detaylardır.

Kaynak: *https://www.christies.com/lotfinder/Lot/eugen-ansen-hoffmann-austrian-1862-1955-the-slave-5602990-details.aspx (Erişim Tarihi: 31.10.2019)*



Katalog No: 10

Resim No: 10

Eser Adı: Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Eduard Ansen-Hofmann

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Bonhams Müzayede Evi (Amerika, New York)

Boyutları: 61 x 81 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserde açık kompozisyon tercih eden Hofmann, izleyiciyi sahnenin içine çekmektedir. İdealize ışık kullanımı ile resmin odak noktasında esir kadın yer almaktadır. Çıplak vücudu kontrapost bir duruş sergilemektedir. Korku ve endişe dolu bakışları ise alıcısının üzerindedir. Alıcının bakışları da kadının üzerindedir diğer yandan satıcıyı dinlemektedir. Hemen arkalarında eli bıçağının kınında duran girişin önündeki erkek figür görülür. Bu figür de pazarlığı takip etmektedir. Kadının arkasında yer alan büyük boyutlu bakır buhurdanlıktan tütsü dumanlarının yükseldiği görülür. Duman sahne için mistik bir atmosfer sağlamaktadır. Bir oda olduğu anlaşılan kapalı mekânın duvarında Endülüs tipi bir niş görülür. Nişin içinde bir yazma durmaktadır, üzerindeki belirsiz yazı ise Arapça harflere benzetilmek istenmiş gibidir. Resmin en solunda pazarlıktan

bağımsız yaşlı bir erkek figür daha görülür. Üzerinde oturduğu seki yerden yüksektir ve Batılı tipte bir divanı hatırlatmaktadır. Bir eliyle elindeki yazmayı tutarken diğer eliyle çubuk içmektedir. Ortamda olup bitenlere ilgisiz, elindeki yazmayı okumaktadır. Eserin sağ alt köşesinde sanatçının imzası yer almaktadır.

Kaynak: *http://www.artnet.com/artists/eduard-ansen-hofmann/slave-market-wDoUDOkUSm-95AZ-mVClLw2 (Erişim Tarihi: 2 2.11.2019)*



Katalog No: 11

Resim No: 11

Eser Adı: Oriental Bazaar/Doğu Çarşısı

Sanatçı: Eduard Ansen-Hofmann

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 69 x 99 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Secession ekollü sanatçının eserinde mekân esir tüccarının dükkânıdır. Çeşitli kumaşlarla kaplı dükkânda esir kadın, tüccar tarafından alıcıya sergilenmektedir. Vücudu ideal güzellik algısına uygun ve çıplaktır. Kontrapost bir duruş içerisinde üzerindeki beyaz örtüyü kaldırır. Vücudunun duruşu ve yüz ifadesi izleyicide şehvet hissi uyandırmaktadır. Bir değneğe dayanmış alıcının gözleri ise sedirde oturan diğer esir kadının üzerinde gibidir. Sedire yaslı oturan esir kadının bakışları omzuna düşmüştür, aynı şehveti bu esire de hissetmek mümkündür. Tüccar sedirde uzanan esirenin üzerinden kaldırdığı kırmızı örtüyü elinde tutmaktadır. Eserin sol alt köşesindeki bakır buhurdanlıktan yükselen tütsü dumanı eserdeki mistik havayı desteklemektedir. Yerdeki kırmızı halı, kümbet sehpa, üzerindeki ibrik ve tef Doğu'ya ait objelerdir. Ayrıca tüccar

ve alıcının kıyafetleri de eserdeki Doğu'ya özgü diğer unsurlardır. Ahşap oyma paravanın arkasında, paravana sırtını dayayıp sohbet eden insan figürleri görülmektedir. Arka planda gündelik yaşamdan bir manzara sunulmaktadır. Çarşaflı kadınlar, Doğulu tipte erkekler çarşı içinde gezerken görülür. Sanatçı eserde canlı renklerde bir palet tercih etmiştir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Oriental-Bazaar/74D3788A56CB27BE (Erişim Tarihi: 21.02.2022)*



Katalog No: 12

Resim No: 12

Eser Adı: Sklavenhändler/Esir Tacirleri

Sanatçı: Eduard Ansen-Hofmann

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon (Almanya, Kuzey Ren Vestfalya)

Boyutları: 89,5 x 124 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserde kullanılan tek düze arka plan mekândaki çöl algısını kuvvetlendirirken, sahneyi de ön plana çıkarmıştır. Sahnede iki esir kadın ve satıcı görülür. Kadınlar biri beyaz örtüsü üzerinde kumlara serilmiş, baygın biçimde resmedilmiştir. Beyaz tenli tamamen vücudu çıplaktır. Figürün ağzından toprağa doğru uzanan belli belirsiz kırmızı çizgi, kan ya da bir dal olmalıdır. Yorum izleyiciye bırakılmıştır. Hemen arkasında satıcı bir deveye yaslanmış oturur vaziyettedir. Doğulu tiptedir ve çöle uygun kıyafetler içerisindedir. Satıcının bakışları diğer kadın figürün üstündedir. Bu kadın bir halı üzerinde dizlerinin üzerinde oturmaktadır. Belden aşağısı ve başı beyaz bir örtü ile kapatılmıştır. Kolları dirseklerinden kıvrılmış, üst bedenini açıkta bırakacak şekilde havadadır. Yüzü resmedilmemiştir. Önünde içi boş bir bakır tepsi

vardır. Satıcının yaslandığı deve oldukça heybetli gözükmektedir. Hörgücü küçük bir tepeyi andırmaktadır. Önünde havut denilen deve semeri durmaktadır. Devenin arkasında, resmin en sağ köşesinde başka bir deve ile başka bir esir sahnesi oldukça küçük boyutlu olarak resmedilmiştir. Bu sahne resmin derinlik algısına katkı sağlamaktadır. Doğal Akdeniz ışığının kullanıldığı eserde toprak tonları ile canlı kırmızılar ve yeşiller bir denge kurmaktadır. Eserin sol alt köşesi kırmızı renkte imzalıdır.

Kaynak: *https://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=400300036&anummer=286&detail=1 (Erişim Tarihi: 21.02.2022)*



Katalog No: 13

Resim No: 13

Eser Adı: The New Slave Girl/Yeni Esir Kız

Sanatçı: Eduard Ansen-Hofmann

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Bonhams Müzayede Evi (Amerika, New York)

Boyutları: 124,5 x 90 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Yalnızca esir kadın ve satıcısının görüldüğü tabloda mekân belirsizdir. Satıcı Doğulu kıyafetler içerisindedir. Sanatçı tarafından yüzüne kurnaz bir gülümseme yerleştirilmiştir. Bir eli havada olan satıcının ten rengi önünde duran esir kadına göre oldukça koyudur. Esir kadın bir kolu ile yüzünü gizlerken diğer kolu ile üzerindeki şeffaf tülü tutmaktadır. Belinden vücuduna dolanan bir zincir ve altın takılar ile süslenmiştir. Tüm çıplaklığı ile izleyicinin karşısındadır. Fiziği ve ten rengi, izleyicide arzu uyandıracak derecede kusursuz görünmektedir. Bakışları da doğrudan izleyicisinin üzerindedir.

Kaynak: *https://www.bonhams.com/auctions/24213/lot/47/ (Erişim Tarihi: 22.11.2019)*



Katalog No: 14

Resim No: 14

Eser Adı: Le marchand d'esclaves/The Slave Trader / Esir Alışverişi

Sanatçı: Emmanuel de Dieudonné

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 41 x 61 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Paris'in Ulusal Federasyonu Andre Maginot'da tutulan alt sol kısmında "*E. DIEDONNE*" imzalı eser, büyük boyutlu bir tablonun hazırlık taslağıdır. Sahnenin odağında beyaz tenli, kızıl saçlara sahip esir kadın sergilenmektedir. Satıcı bir eliyle esir kadının üzerindeki örtüyü havaya kaldırırken diğer eliyle kadının kolunu tutmaktadır. Esir kadının belden yukarısı tamamen çıplaktır, tek eli ile üzerinden sıyrılan kıyafetlerini tutmaya çabalarken resmedilmiştir. Ayakucunda bu gayretini engelleyen siyahi erkek figür görülmektedir. Bu figür muhtemelen satıcının özel kölesidir. Yerde, tek dizi üzerinde efendisine esir kadının sergilenmesinde yardım etmektedir. Cinsel organını örtecek bir kumaş haricinde vücudu çıplaktır, başında kırmızı renkli sarık vardır. Sahnenin solunda tekerlekli kafesten elindeki kabı insanlara doğru uzatan yaşlı erkek esir

görülür. Başında sarık, üzerinde çiçek desenleri olan bu figür oldukça yaşlıdır. Figürün Doğulu tipte ve erkek oluşu diğer esir pazarı konulu tablolar içerisinde dikkate değerdir. Elindeki kabı uzatırken yalvardığı her halinden bellidir. Sahnenin diğer yanında birden fazla figür yer alır. Oturan erkek figürün bir eli siyahi esiri gösterirken diğer eliyle küçük kız çocuğunun elinden tutmaktadır. Yerde oturmuş, üzeri giyimli bir kadın figür esireye doğru bakmakta, farklı bir erkek figür ise ellerini kavuşturmuş heyecanla esiri incelemektedir. Yüzü detaylandırılmamış diğer bir figür ise elindeki tepsi ile yine esireyi izlemektedir. Yere atılmış gibi duran miğfer, kılıç, kalkan ve rastgele odun parçaları eserdeki diğer unsurlardır. Sahnenin arkasında merdivenlerle ulaşılan kubbeli, beyaz renkte bir sivil mimari örneği de bu esere yansımıştır.

Kaynak: *http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/art-orientaliste-pf1519/lot.151.html (15.11.2019)*



Katalog No: 15

Resim No: 15

Eser Adı: Arrive d'un Marchand d'Esclaves à Constantinople/Esir Tüccarının İstanbul'a Gelişi

Sanatçı: Eugenio Fulgenzi

Tarih: 1837

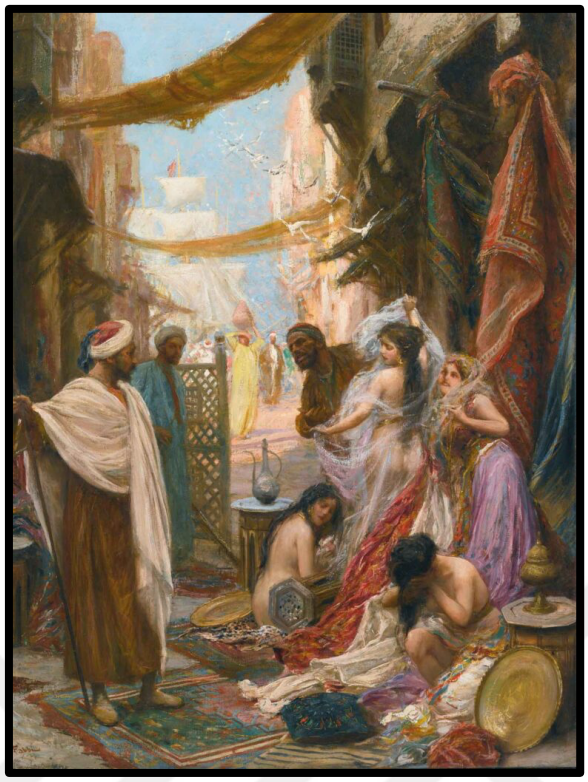
Bulunduğu Koleksiyon: Victoria and Albert Museum Collection (İngiltere, Londra)

Boyutları: 16 x 22,5cm

Teknik: Gravür

Açıklama: El ile renklendirilen gravür, İstanbul'da bir esir pazarlığı anını göstermektedir. Kırmızı kaftanlı siyahi figürün sırtı izleyiciye dönüktür, gövdesi oldukça uzun bir çubuğu tüttürmektedir. Başı sarıklı diğer erkek figürün üzerinde mavi renkli kaftanı vardır. Belinde çift hançer taşımaktadır. Erkek figürlerden hangisinin satıcı hangisinin alıcı olduğu belirsizdir. Dört esir kadın üzgün ifadeleriyle yarı çıplak şekilde oturmaktadır. Kadınlardan biri siyahi, diğerleri beyaz tenli, koyu renk saçlıdır. Arka planda deniz görülmektedir. Sahneye iki deve, bir eşek hayvan figürü dâhil edilmiştir. Alt kısmında Fransızca, Yunanca, İngilizce ve Osmanlıca sahnenin ismi yazmaktadır. Fulgenzi imzalı ve 1837 tarihli resmin arkasında İngilizce bir şiir eklenmiştir.

Kaynak: *http://collections.vam.ac.uk/item/O1009443/arrive-dun-marchand-desclaves-a-print-fulgenzi-eugenio/ (Erişim Tarihi: 28.11.2019)*



Katalog No: 16

Resim No: 16

Eser Adı: Il Bottino Dei Pirati/Korsanların Yağması

Sanatçı: Fabio Fabbi

Tarih: 1900-1910

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

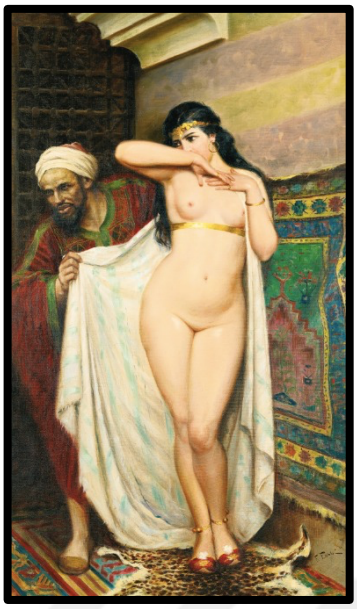
Boyutları: 81 x 60,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı boya

Açıklama: **"***Korsanların Yağması*" isimli eserde açık kompozisyonun tercih edildiği görülmektedir. Eserin sol tarafında alıcı olduğu düşünülen erkek figür elinde uzun bir değnek ile boydan resmedilmiştir. Satıcı, esireleri satılık birer eşya gibi Doğu'ya özgü objeler ile sergilemektedir. Renkli kumaşlar üzerinde, ibrik, halı, minder, sehpa, tepsi gibi objelerin arasına yerleştirilmiş kadınların yüzlerindeki ifade acıklıdır. Kadın figürler neredeyse çıplaktır. İçlerinden biri asılı kumaş parçaları ile çıplaklığını gizlemeye çalışırken, diğeri dizlerinin üzerine çökerek utanç içinde yüzünü kapatmaktadır. Kadınların beyaz tenlerinin aksine Doğulu erkek figürlerin ten renkleri daha koyudur. Resmin arka planında muhtemelen esere ismini veren korsan gemisinin yelkenleri yükselmektedir. Satışın yapıldığı mekân ile arka planda kalabalık gözüken meydan bir

paravan ile ayrılmıştır. Sanatçı bu paravan ile satış yapılan mekânın meydandan ayrı tutulduğu hissiyatını izleyiciye aktarmaktadır. Meydana yapılan ışık vurgusu ile satışın yapıldığı mekânın daha koyu gösterilmesi bu hissiyatı güçlendirmektedir.

Kaynak: *http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.592.html/2013/old-master-and-19th-century-paintings-n09103 (Erişim Tarihi: 28.02.2021)*



Katalog No: 17

Resim No: 17

Eser Adı: The Slave Merchant/Esir Taciri

Sanatçı: Fabio Fabbi

Tarih: 1931

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 116 x 65,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Dikey bir düzlem üzerine yerleştirilen kompozisyonda iki figürün görüldüğü tablo Fabbi tarafından 1931 yılında tamamlanmıştır. Kompozisyonda bir esir taciri ve satmakta olduğu esir yer almaktadır. Esir kadının beyaz dolgun vücudu tamamen çıplaktır. Yüzünün yarısını eliyle örtse de gözleri ve vücudunun duruşu şehvetlidir. Ayak bilekleri, kol bileği, göğüslerinin altı, kulakları ve başı altın takılar ile süslenmiştir. Ayaklarının hemen altında bir kaplan postu görülmektedir. Arkasındaki duvarı ise bir halı süslemektedir. Esir kadının ardında beyaz-mavi şeritli örtüsünü kaldıran Doğulu tacir görünür. Esir kadının bastığı postun hemen altında ve önünde durduğu duvarda farklı desenlerde halılar vardır. Eyvanı andıran mekân belirsizdir. Tacirin arkasında görülen mazgalların bir pencere ya da kapı açıklığına ait olabileceği düşünülebilir.

Kaynak: *https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-paintings-l13102/lot.108.html (Erişim Tarihi: 09.11.2019)*



Katalog No: 18

Resim No: 18

Eser Adı: The Slave Market/Esir pazarı

Sanatçı: Fabio Fabbi

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 40 x 49,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Evlerin çevrelediği bir sokakta gerçekleşen kompozisyonda Fabbi'nin kalabalık figür grubu karşımıza çıkmaktadır. Fabbi'nin farklı oryantalist tablolarında da sıklıkla kullandığı aynı renk ve desene sahip halı üzerinde dans eden üç kadın görülmektedir. Neşeli bir tavırla dans eden kadınlara yerde bağdaş kurmuş iki erkek müzik aletleri ile eşlik etmektedir. Kadınlar neredeyse şeffaf denilebilecek kıyafetleri ile çıplak ayaklar ile raks etmektedir. Kompozisyonda dans eden kadın figürler dışında iki kadın figür daha yer almaktadır. Bu figürler aynı giyim tipinde olmalarına rağmen halı üzerinde yer almamaları ve ayaklarının çıplak olmaması yönüyle diğer kadın figür grubu ile farklılaşmaktadır. Ayrıca iki erkek figür güneşten korumak amacı ile kırmızı bir örtüyü bu kadınların tam üzerinde tutmaktadır. Kadınlar dans eden kadınları izlerken diğer

yandan aralarında sohbet etmektedir. Kompozisyonun solunda yer alan erkek figür üzerindeki pelerini ile giyim olarak diğer erkek figürlerden ayrılır. Dikkatlice dans eden kadınları izlemektedir. Eli belinde duruşu itibari ile sıyrılan pelerinin altından büyük bir altın kesesi izleyicinin özellikle dikkatini çekmek için resmedilmiş gibidir. Kompozisyonun en sağında ise bir kemerin içine iki erkek figürü daha yerleştirilmiştir. Kalabalık insan figürleri ile sokağa hareketli bir sokak görünümü hissi verilmek istenmiştir. Cumbalı evlerin yükseldiği sokağın bitiminde bir minarenin yükseldiği görülmektedir. Tarihi bilinmeyen eser sol alt köşesinde Fabbi'nin imzasını taşımaktadır.

Kaynak: *https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/c19th-european-paintings-inc-greek-l12102/lot.116.html (Erişim Tarihi: 09.11.2019)*



Katalog No: 19

Resim No: 19

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Fabio Fabbi

Tarih: Bilinmiyor

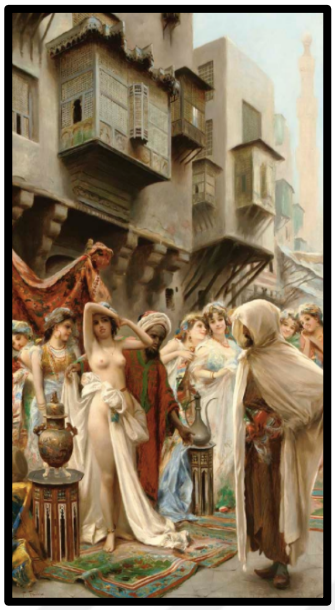
Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 44,2 x 63,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: "*Korsanların Yağması*" isimli eserine oldukça benzeyen bu eserinde sanatçı diğer eserden farklı olarak sahneyi yatay bir düzlemde resmetmiştir. Alıcılar sahnenin soluna, satıcı ve üç esir kadın ise sahnenin sağına yerleştirilmiştir. Doğulu alıcılardan yüzü izleyiciye dönük olan alıcı diğer alıcılara göre oldukça yaşlıdır. Sağ tarafta satıcının beyaz örtüsünü kaldırdığı esir tüm çıplaklığıyla oldukça davetkâr görülmektedir. Ayak ucunda ise yere oturmuş, çıplaklığından utanırcasına başını öne eğmiş, sırtı izliyiciye dönük çıplak bir esire daha vardır. Bu iki çıplak esir kadının aksine üzeri giyimli bir başka esir kadın ise bakışları yerde, davetkâr bir eda ile kendini sergilemektedir. Esir kadınların hepsi beyaz tenli ve koyu renk saçlıdır. Bir sokak arasını andıran ve paravanla ayrılan mekânın çevresinde cumbalı evler yer almaktadır. Arka planda belli belirsiz bir minarenin yükseldiği görülmektedir.

Kaynak: *https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/19th-century-european-paintings-including-spanish-painting-the-orientalist-sale-and-german-austrian-scandinavian-and-symbolist-works-l10104/lot.66.html (Erişim Tarihi: 09.11.2019)*



Katalog No: 20

Resim No: 20

Eser Adı: Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Fabio Fabbi

Tarih: Bilinmiyor

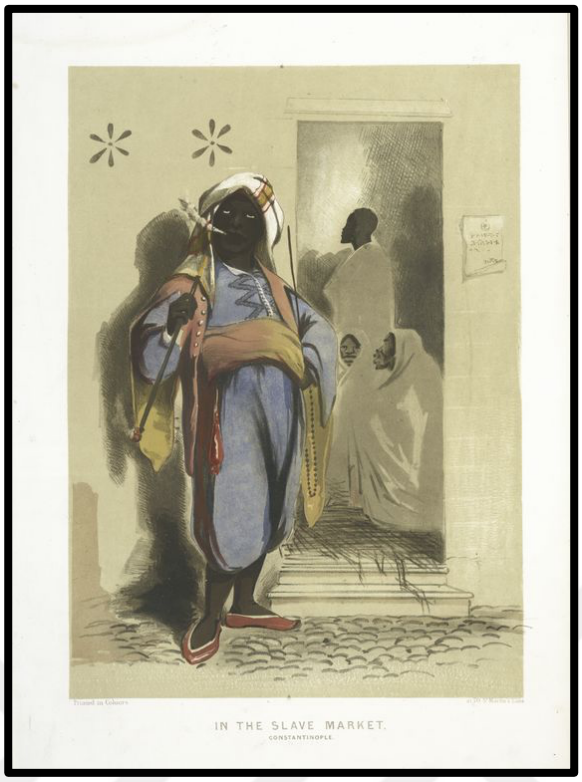
Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon, (Yossi Benyaminoff)

Boyutları: 100,7 x 55,3 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserde Fabbi'nin oryantalist eserlerinin çoğunda karşılaştığımız klasikleşmiş halı motifi üzerinde esir tüccarı tarafından alıcıya çıplak bir kadın sergilenmektedir. Tüccar kadının örtüsünü kaldırarak vücudunu teşhir ederken, kadın kolları ile yüzünü gizlemektedir. Alıcının kimliği pelerin ile gizlenmiş yalnızca belindeki kuşağı açıkta bırakılmıştır. Sahnenin arka planında farklı kadın figürlerine yer verildiği görülmektedir. Doğu'ya özgü detaylar eserin içerisine özenle yerleştirilmiştir. Satıcının iki yanında duran sedef kakmalı kümbet sehpalar, sehpaların üzerindeki ibrik ile yüksek vazo, renkli kumaş parçaları ve halılar Doğu'ya özgü objelerdir. Eserin sağ üst köşesinde yükselen minare dönemin dini mimarisi hakkında, cumbalardaki detaylar ve evlerin renkleri dönemin sivil mimarisi hakkında fikir sunmaktadır.

Kaynak: *https://www.christies.com/lotfinder/Lot/fabio-fabbi-italian-1861-1946-the-slave-4737111-details.aspx (Erişim Tarihi: 09.11.2019)*



Katalog No: 21

Resim No: 21

Eser Adı: In The Slave Market/Esir Pazarında

Sanatçı: Forbes Mac Bean (Sanatçı), Justin Sudcliffe (Litograf)

Tarih: 1854

Bulunduğu Koleksiyon: Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University (Amerika, New York)

Boyutları: 52,5 x 33,5 cm

Teknik: Gravür

Açıklama: Sahnenin önünde siyahi esir satıcısı görülmektedir. Üzerinde yöresel bir kıyafet ve başlık vardır. Kapı önünde, bir eli belinde, keyifle çubuk içmektedir. Kapının yanına bir kâğıt parçası tutturulmuştur. Üzerindeki yazı okunaklı değildir. İçeride beyaz örtülü üç figür gösterilmiştir. Gravürde yalnızca esir satıcısı renklendirilmiştir.

Kaynak: *https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-65ce-a3d9-e040-e00a18064a99 (Erişim Tarihi: 02.12.2019)*



Katalog No: 22

Resim No: 22

Eser Adı: Entrance to the Old Slave Market, Cairo/Eski Esir Pazarı'nın Girişi, Kahire

Sanatçı: George Henry Yewell

Tarih: 1885

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon (Amerika, New York)

Boyutları: 27,3 x 36, 2 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Amerikalı sanatçı Geroge Henry Yewell imzalı eserde izleyiciye Kahire çarşısından bir sokağın görünümü sunulmaktadır. Detayların titizlikle işlendiği eserde kemerli bir girişin arkasından avlulu ve iki katlı bir yapı görülmektedir. Girişin üzerinde Arap harflerini andıran kitabe önemli bir ayrıntıdır. Avlunun içine belli belirsiz birkaç insan figürü yerleştirildiği göze çarpmaktadır. Bu figürlerin cinsiyetleri belirsizdir. Kemerli girişin önünde Doğulu kıyafetler içinde bir erkek figür oturmaktadır. Eserde görülen diğer figürler girişin iki yanına konumlandırılan dükkânların satıcılarıdır. Bu iki figürde erkektir. Eserin solunda yer alan Doğulu satıcı elindeki renkli kumaş parçası ile ilgilenmektedir. Eserin solunda yer alan Doğulu satıcı ise dükkânında yer alan miğfer,

kalkan, halı, vazo, seramik tabak gibi çeşitli malları sergilemektedir. Canlı renk kullanımına tezat oluşturacak biçimde eserde durağan bir atmosfer hâkimdir.

Kaynak: *https://www.1stdibs.com/art/paintings/figurative-paintings/george-henry-yewell-entrance-to-old-slave-market-cairo-orientalist-american-1885/id-a_3336361/ (Erişim Tarihi: 04.04.2022)*



Katalog No: 23

Resim No: 23

Eser Adı: The Favorite/Gözde Olan

Sanatçı: Giulio Rosati

Tarih: 1880

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 61 x 101 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Sol alt köşede "*G. Rosati Rome*" imzalı eserde Kafkas kökenli esir kadın alıcının karşısında yer almaktadır. Sırtı izleyiciye dönük esir kadın alıcının karşısında tamamen çıplaktır. Biri oturan diğeri ayakta duran esir kadınlar ise bedenlerini teşhir eden şeffaf tüller ile görülmektedir. Esir kadınların Batılı tipte ki beyaz tenli vücutlarına karşın alıcı ve satıcılar Doğulu tipte koyu renk tene sahiptir. Ayakta duran satıcı oldukça yaşlı, yerde oturan iki satıcı ise esirlerden daha sefil görünmektedir. Ellerinde tuttukları marpuçlar uyuşukluklarının tütünden olduğu mesajını yansıtmaktadır. Eserin solunda elinde tepsi ve kahve fincanlarıyla, başında fesiyle, Doğulu tipte bir hizmetkar sahneden çıkarken görülür. Buhurdanlıklardan etrafa yayılan buhar mekânda mistik bir atmosfer yaratmaktadır. Burgulu sütunlar, altın varaklı Arapça yazıtlar, bitkisel motifli çinilerin yanında farklı desenlere sahip Doğu halıları esere detay kazandırmaktadır. Sütunların arasına gerilen perde görevi üstlenmiş halıların detayları göz alıcıdır. Tavanda asılı duran

aydınlatmalar, yerde duran buhurdanlık ve yazıtlarda kullanılan altın varaklar Doğu'nun zenginliğini yansıtır.

Kaynak: *https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/19th-century-european-paintings-2/giulio-rosati-the-favourite (Erişim Tarihi: 19.10.2019)*



Katalog No: 24

Resim No: 24

Eser Adı: Namouna

Sanatçı: Henri Adrien Tanoux

Tarih: 1887

Bulunduğu Koleksiyon: Chi-Mei Museum (Tayvan, Taipei)

Boyutları: 301.5 x 401,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Henri Adrien Tanoux''un genç yaşlarında resimlediği "*Namouna*" adlı eser yatay bir düzlemde büyük boyutlu olarak ele alınmıştır. Yaşlı esir satıcısı ve hemen yanındaki esir kadın sahnenin odak noktasını oluşturmaktadır. Oldukça yaşlı betimlenen esir satıcısı bir eliyle esir kadını tutmaktadır. Uzun, kestane renkli saçlarıyla tamamen çıplak gördüğümüz esir yüzünü kolu ile kapatmaktadır. Satıcı ve esir kadının tam karşısındaki evin beyi, yarı uzanır vaziyettedir. Beyin oturduğu sedirin devamında bir kadın yarı çıplak vücuduyla siesta pozuyla resmedilmiştir. Önünde bir nargile durmaktadır. Tablo ismini Fransız edebiyatçı Alfred Louis Charles de Musset'in 1831 yılında kaleme aldığı "*Namouna*" isimli lirik eserinden almaktadır. Lirik eserde aslen Fransız olan ama Doğu'da yaşayan Hassan'dan ve tutku ile bağlandığı esir kadın

Namouna'dan bahsedilmektedir. Hassan'ın evine bir esir tüccarı düzenli olarak gönlünü eğlendirmesi için esir kadınlar getirir, bu kadınlardan biri de Namouna'dır. Ancak Hassan satın aldığı Namouna'ya âşık olur. Oryantalist ressam Henri Regnault'un bu eserden esinlenerek meydana getirdiği 1871 tarihli "*Hassan ve Namouna*" isimli benzer bir tablosunun olduğu bilinmektedir.

Kaynak: *https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=71392 (Erişim Tarihi: 09.11.2019)*



Katalog No: 25

Resim No: 25

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Hermann David Salomon Corrodi

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon (Fransa, Paris)

Boyutları: 85,5 x 164 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Avlunun diğer köşesinde oturup olan biteni izliyormuş hissiyatı uyandıran bu esir pazarı tablosu İstanbul'u da ziyaret ettiği bilinen Corrodi'ye aittir. Esir pazarının mekânı açık bir avludur. Avlunun etrafı yüksek duvarlar ile çevrilidir. Giriş kapısı üzerinde Arapça bir kitabe görülür. Kitabenin hemen üstünden iki hurma ağacı yükselmektedir. Bu egzotik ağaçlar eserin Doğulu havasını tamamlamaktadır. Alıcı, satıcı ve esirlerden oluşan kalabalık figür grubunda alıcı ve satıcıların tamamını erkek figürler oluşturmaktayken, esirlerin tamamı ise kadındır. Eserde görülen tek siyahi figür ise efendilerinin arkasında duran muhtemelen daha önce satın alınmış çocuk yaştaki erkek köledir. İnsan figürlerinin dışında kapının yanına bağlanmış bir deve, ağacın gölgesinde dinlenen tasmalı bir köpek, etrafta gezinen kuşlar gibi hayvan figürleri de resme dâhil edilmiştir.

Kaynak: *https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/19th-century-european-paintings-l15101/lot.68.html (15.11.2019)*



Katalog No: 26

Resim No: 26

Eser Adı: Le Marchand d'esclaves/Esir Tüccarı

Sanatçı: Horace Vernet

Tarih: 1836

Bulunduğu Koleksiyon: Jennmaur Galerisi (Amerika, San Francisco)

Boyutları: 136,5 x 112,4 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Sanatçı Émile Jean Horace Vernet, yaşamı boyunca birçok kez Orta Doğu'ya seyahat etmiştir. Doğu'ya ilk gezisi 1833 yılının Nisan ayında Cezayir'e olmuştur. Daha sonraki yıllarda sanatçı Mısır, Fas, Suriye ve Kırım'a seyahatler düzenlemiştir. Sanatçının oryantalist üsluptaki eserleri arasında "*Le Marchand d'esclaves*" adlı tablosunun birbirinden ayırt etmesi oldukça güç "*Sklavenmarkt*" isimli ikinci bir versiyonu daha bulunmaktadır. Resmin ortasına yerleştirilmiş siyahi esir tüccarı bir eliyle uzunca bir değneği diğer eliyle resmin sağında çuvalların üzerinde uzanmış siyahi kadın esirinin başını tutmaktadır. Siyahi esirin hemen arkasında bir grup erkek figür yer almaktadır. Bu figürler arasındaki siyahi başka bir figürün diğer erkek figürlerden farklı olarak başlıksız oluşu ve izleyiciye dönük bakışları dikkat çekicidir. Esir tüccarının diğer

yanında kızıl saçlı, beyaz tenli, Batılı tipte kadın figür belden aşağısı örtülü biçimde hüzünlü bir ifade ile resmedilmiştir. Bu figürün arkasında iki esir kadın daha görülmektedir. Oldukça büyük boyutlu bu eserin bütününde etkili ve güçlü bir anlatım vardır.

Kaynak: *http://www.jennmaur.com/pasubjectindex/orientalist/orientalist2.htm (Erişim Tarihi: 31.10.2019)*



Katalog No: 27

Resim No: 27

Eser Adı: Sklavenmarkt/Esir Pazarı

Sanatçı: Horace Vernet

Tarih: 1836

Bulunduğu Koleksiyon: Alte National Galerie (Almanya, Berlin)

Boyutları: 65 x 54 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Émile Jean Horace Vernet'in "*Le Marchand d'esclaves*" adlı eseri ile ayırt etmesi oldukça güç biçimde benzeyen bu eser diğer esere oranla küçük boyuttadır. Berlin Alte Gallery' de NRWS244 envanter numarası ile sergilenen "*Slave Market*" isimli yağlı boya tablo diğer tabloya oranla canlı ve parlak renklere sahiptir. Tablolardaki temel fark iki eserde de farklı biçimde ele alınmış kadın figürdür. Esir tüccarının hemen sol yanında yer alan kadın figür bu tabloda siyah saçlı ve tamamen çıplak olarak betimlenmiştir. Diğer tabloda yer alan kadın figürün Batılı görüntüsünden uzaktır. Kadın figürün hüzünlü ifadesi bu tablodaki figürde yerini şehvete bırakmıştır. Figürün başı ile bedeni orantısız şekilde resimlenmiştir. Ayrıca kadın figüre dikkatle bakıldığında bozuk bir postür sergilediği görülmektedir. Tabloda yer alan diğer figürlere bakıldığında ise figürlerin

yüzlerinin detaylandırıldığı göze çarpar. Eserin en sağında yer alan erkek figür bu eserde Çerkes kıyafetleri içerisinde elinde gümüş paralar ile resimlenmiştir. Eserin sağ köşesinde yer alan ve bakışları direk izleyiciye dönmüş siyahi erkek figürün bakışları dehşet içerisindedir. Ağzında belirsiz bir nesne olan figürün erkek bir esir olabileceği düşünülmektedir. Son olarak diğer resimle benzer şekilde bu eserde de sol üst köşede Arap harfleri ile soldan sağa "*Horace 1836*" yazısı yer almaktadır.

Kaynak: *https://useum.org/artwork/Slave-market-Horace-Vernet-1836 (Erişim Tarihi: 31.10.2019)*



Katalog No: 28

Resim No: 28

Eser Adı: Rabszolcavasar Alexandriaban/İskenderiye'de Esir Pazarı

Sanatçı: Iván Forray

Tarih: 1859

Bulunduğu Koleksiyon: Victoria and Albert Museum Collection (İngiltere, Londra)

Boyutları: 30,9 x 44,2 cm

Teknik: Gravür

Açıklama: 1859 tarihli eserde bir esir pazarı konu olarak ele alınmıştır. Figürler görünmez yatay bir çizgi üzerindeymiş gibi yüzeyde konumlandırılmıştır. Etrafında bakımsız yapılar bulunan açıklığın ortasında esir satıcısı, çocuk esir ve alıcısı görülmektedir. Satıcı omzundan tuttuğu siyahi esir çocuğu alıcıya sunmaktadır. Doğulu kıyafetler içindeki alıcının bir eli belindeki hançerde diğer eli çocuğa uzanmış vaziyettedir. Bu sahnenin solunda at, deve ve Doğulu insan figürleri vardır. Devenin üzerinde başka bir esir çocukla arkasında eli silahlı Doğulu figür görülür. Sahnenin sağ tarafında esir figürler yer almaktadır. Siyahi esirlerin tamamı kadın ya da çocuktur. Sundurmaya gerilmiş beyaz örtünün önünde kimi yerde kimi ayakta duran çıplak vücutlu esirlerin hali acınasıdır. Önünde durdukları bakımsız yapının üstünde bir minare

yükselmektedir. Kahve ve sarı tonlarının ağırlıkta olduğu eserde canlı renkler yalnızca esir satıcısı, alıcı ve atlar üzerinde kullanılmıştır. Bu dikkat çekici renklendirme esir alışverişi sahnesini ön plana çıkarmaktadır. Eserdeki derinlik etkisi ise sahneyi uzaktan izliyormuş hissi uyandırmaktadır.

Kaynak: *http://collections.vam.ac.uk/item/O1107131/rabszolcavasar-alexandriaban-lithograph-forray-ivan-count/ (Erişim Tarihi: 28.11.2019)*



Katalog No: 29

Resim No: 29

Eser Adı: The Slave Merchant in Turkey/Türkiye'deki Esir Taciri

Sanatçı: Jacobus Josephus Eeckhout

Tarih: 1853

Bulunduğu Koleksiyon: Sotheby's Müzayede Evi (İngiltere, Londra)

Boyutları: 57,5 x 48 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Sahnenin ön planında iki esir kadını pazarlamakta olan Doğulu bir satıcı ve Doğulu bir alıcı görülür. Alıcı ve satıcının kalın Doğu tarzında kıyafetler içinde gösterilmesine karşın esir kadınlar çıplaktır. Sahnenin sağ alt köşesinde görünen kumaşlar esir kadınlar üzerinden çıkarılıp kenara fırlatılmış gibidir. Kadınlardan siyah saçlara sahip olanı, baygın şekilde yerdedir. Bir eli ile kalbini tutmaktadır. Diğer esir kadın, satıcının ayaklarının dibinde korku içinde ve üşümüş görünmektedir. Gözleri doğrudan izleyiciye bakmakta ve izleyiciyi sahnenin içine çekmektedir. Flaman sanatçı renk ve ışık oyunları sayesinde tüm dikkati kadınların vücutlarına yönlendirmeyi başarmıştır. Tabloya dikkatlice bakıldığında arka plana bir esir sahnesinin daha yerleştirildiği görülür. Satıcı alıcılara bir esir kadını pazarlamaktadır. Elleri ile göğüslerini saklamaya çalışan esir

kadın çaresiz ve çıplaktır. Mekân yelkenleri görünen gemilerle limanı andırmaktadır. Mavi gökyüzünü kaplayan sis ve kararmış bulutlar tabloyu kötücül bir atmosfere büründürmektedir.

Kaynak: *https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/tableaux-sculptures-dessins-anciens-xix-siecle-pf1709/lot.238.html (Erişim Tarihi: 15.11.2019)*



Katalog No: 30

Resim No: 30

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Jean-Léon Gérôme

Tarih: 1866

Bulunduğu Koleksiyon: The Clark Museum (Amerika, Williamstown, Massachusetts)

Boyutları: 84,6 x 63,3 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Sanatçının hayal gücü ile gözlemlerini birleştirerek ortaya koyduğu eserde esir kadının alıcı tarafından muayene edildiği an izleyiciye yansımıştır. Halka açık bir avluda, merkezde çıplak esir kadın hemen arkasında esirin satıcısı yer almaktadır. Sanatçının ön plana çıkarttığı diğer bir figür ise eliyle esir kadının dişlerini kontrol eden Doğulu alıcıdır. Alıcının gösterişli kıyafetlerinin rengi mekânın toprak tonları ile tezat oluşturacak kadar parlak ve canlıdır. Ağız bölgesi başlığının kumaşıyla örtülüdür. Eser içinde yer alan diğer figürlerde bu tarz bir örtünme görülmediği için bu durum esir kadına yaptığı muayene ile ilişkilendirilebilir. Alıcının hemen arkasında iki hizmetkârı daha resme dâhil edilmiştir. Hizmetkârlardan birinin meraklı ifadesi göze çarparken diğerinin yüzü gösterilmemiştir. Arka planda yerde oturmuş çarşaflı kadın esirler ile ayakta durup,

birbirleriyle konuşan, seçim yapan Doğulu tipte alıcılar görülmektedir. Esir kadınların arasına Gérôme bir çocuğu da dahil etmiştir. Kasvetli ve bakımsız gözüken mekâna ait detaylar eklektik bir üslubun Doğu'ya uyarlandığı izlenimini vermektedir.

Kaynak: *https://www.clarkart.edu/Collection/5538 (Erişim Tarihi: 18.10.2019)*



Katalog No: 31

Resim No: 31

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Jean-Léon Gérôme

Tarih: 1871

Bulunduğu Koleksiyon: Cincinnati Art Museum (Amerika, Cincinnati)

Boyutları: 74,9 x 59,7 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserde Gérôme kadın esirlerin sergileniş anını izleyiciyle buluşturmuştur. Satıcı olduğu düşünülen erkek figür pencere içinden gördüğümüz sekisinde nargilesinin marpucunu tutar vaziyette kadın esirlerden farklı bir mekânda gösterilmiştir. Kıyafetinin geniş ve uzun kolları pencereden dışarı sarkmaktadır. Satıcının izleyiciyi esere davet eden bakışları doğrudan olarak izleyicinin üzerindedir. Arkasında duran dolabın üstüne tünemiş renkli papağan esere egzotik bir atmosfer kazandırmaktadır. Sokak kaldırımı üzerine serilen halı üstünde sergilenen kadın figürlerden dördü oturmakta ikisi duvara yaslanmış vaziyette ayakta durmaktadır. Ayakta duran kadınlardan biri kucağındaki bebeğe sarılmaktadır. Yerde oturan esir kadınlar yorgun ve sefil şekilde betimlenmiştir. Resmin en solunda kırmızı kumaş üzerinde duran esir kadın diğer esirlerin aksine

tamamen çıplaktır. Bacaklarına uzanan uzun siyah saçlarını tutarken konrapost bir duruş içerisindedir. Ayaklarının altında duran canlı kırmızı renkteki kumaş parçası eserin geneline hâkim soğuk paletin etkisine darbe vurmaktadır. Esirlerin ten renklerinde görülen belirgin ayrım soldan dördüncü sırada elleri ile yüzünü gizleyen siyahi figürün bedeninde kullanılan mavi-siyah renk tonuyla doruk noktasına ulaşmıştır. Eserin arka planında sanatçının ışık ve renk kullanımının değiştiği gözlemlenmektedir. Güneş ışığı etkisiyle tonlar sıcaklaşmaktadır. Klasik Osmanlı Mimari Üslubunu anımsatan kırmızı-beyaz renkteki kemer süslemelerinin görüldüğü işlevi belirsiz yapının önünde esere dâhil olan erkek figürün bakışları geriye dönüktür. Bu detay ile Gérôme konuyu eserin dışına taşımaktadır.

Kaynak: *https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=11295788*
(Erişim Tarihi: 18.10.2019)



Katalog No: 32

Resim No: 32

Eser Adı: Bedouin Exchanging a Slave for Armour/Bedevinin Silah Karşılığı Esir Takası

Sanatçı: John Faed

Tarih: 1858

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 43,7 x 61 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eser Faed'in İskoç Kraliyet Akademisi'nde sergilediği son resimlerinden biridir. Silah satan yerel bir tüccardan alışveriş yapan Doğulu figürün ödemeyi yanındaki esir kadın ile yapmak istemesini konu almaktadır. Eserin arka planında antik bir kent yer almaktadır. Kent görünümü renk kullanımının etkisiyle antik bir harabeyi andırmaktadır. Arka planda antik kalıntıların arasında dolaşan ve develeriyle oturan Doğulu insan figürleri görülmektedir. Ön planda silah tüccarı yüksek bir zemin üzerinde bağdaş kurmuş oturmaktadır. Üzerinde oturduğu zeminin tonu ile antik kentte kullanılan renk tonunun benzeşmesi izleyiciye satıcının antik bir kalıntının üzerine oturduğu hissini vermektedir. Beyaz sarıklı, mavi kaftanlı tüccar bir eli sakalında diğer eli parlak kalkanın üzerinde teklifi düşünmektedir. Bedevi kıyafetleri içindeki alıcı sol işaret parmağı ile tüccarın önünde rastgele duran silahları işaret etmektedir. Hemen arkasında tüm vücudu çıplak yalnızca üreme organı beyaz bir kumaş ile örtülü esir kadın görülmektedir. Kadın figürün ellerinin bağlı olduğu görülmese de izleyicide bu düşünceyi yaratmayı başarır. Çekici çıplak bedeni kolye ve zincirlerle süslenmiştir. Bakışları yaşlı silah tacirinin üzerindedir.

Üzerine düşen gölgenin etkisi ten rengini koyu göstermektedir. Gölgeliğin tacirin üzerinde olmasına rağmen gölge etkisinin yalnızca Bedevi ve esir kadın üzerinde olması dikkat çekicidir.

Kaynak: Tromans, 2008, **a.g.k.,** 169.



Katalog No: 33

Resim No: 33

Eser Adı: The Esir Hani or Avrat Pazari, the female slave market near the Nur-i Osmaniye Cami, Istanbul/Esir Hanı ya da Avrat Pazarı, Nur-i Osmaniye Cami yakınında bulunan kadın esir pazarı

Sanatçı: John Frederick Lewis

Tarih: 1841

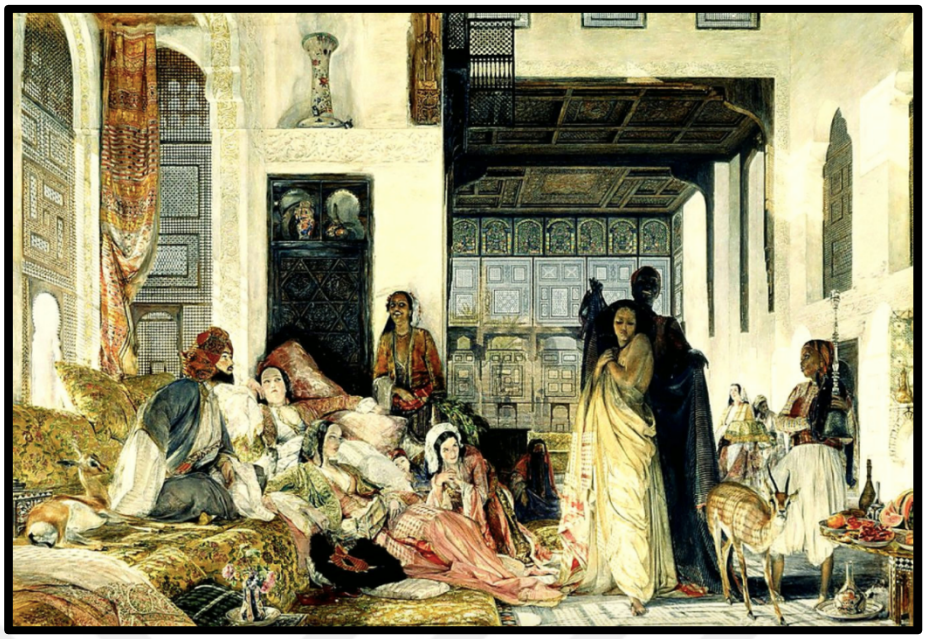
Bulunduğu Koleksiyon: Victoria and Albert Museum Collection (İngiltere, Londra)

Boyutları: 36,9 x 54 cm

Teknik: Kâğıt Üzerine Karakalem ve suluboya, Eskiz

Açıklama: Avrat pazarı olarak bilinen İstanbul Esir Hanı'ndan bir görünüm sunan eskizde, geniş ahşap kameriyelerin üstünde çok sayıda erkek figür görülmektedir. Doğulu tipteki figürlerin çoğu ahşap sedirler üzerinde oturmuş nargile içip sohbet etmektedir. Eskiz dönemin sosyal yaşantısı hakkında izleyiciye fikir sunmaktadır. Arka planda bir ağacın dalları üzerinden Nur-i Osmaniye Camii'nin kubbesi ve minaresi yükselmektedir. Suluboya ile renklendirilen eskizde, kırmızı renk boya erkek figürlerin feslerini ve sarıklarını ön plana çıkarmaktadır. Lewis'in ayrıntılara verdiği önem eskizin geneline hâkim olmasına rağmen avluda gözüken esirler yeterince detaylandırılmamıştır.

Kaynak: *http://collections.vam.ac.uk/item/O1025886/the-esir-hani-or-avrat-watercolour-lewis-john-frederick/ (Erişim Tarihi: 28.11.2019)*



Katalog No: 34

Resim No: 34

Eser Adı: The Hhareem/Harem

Sanatçı: John Frederick Lewis

Tarih: 1850

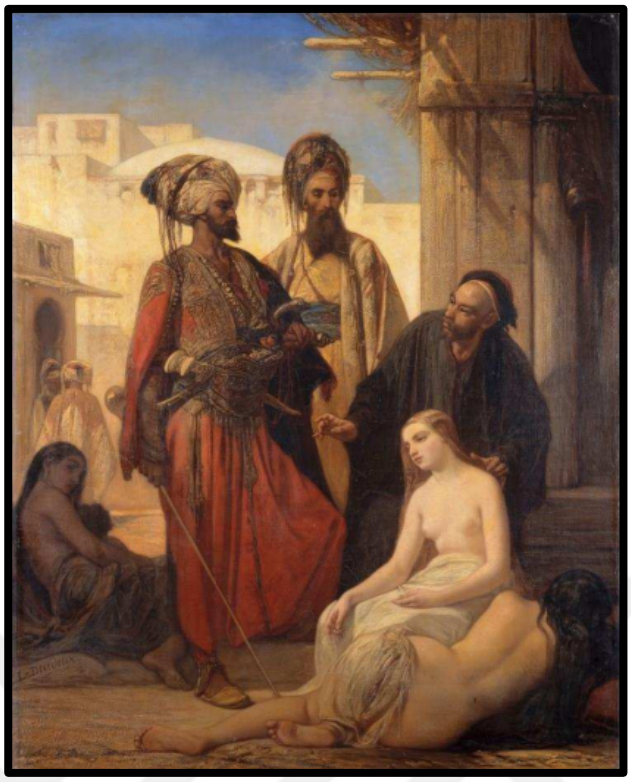
Bulunduğu Koleksiyon: Victoria and Albert Museum Collection (İngiltere, Londra)

Boyutları: Bilinmiyor

Teknik: Kâğıt Üzeri Sulu Boya

Açıklama: Kraliyet Sanat Akademisi üyesi olan İngiliz Oryantalist Ressam Lewis 1850 tarihli sulu boya tekniğindeki eseri detayları ve ışık kullanımı ile dikkat çekicidir. Esir ticareti konusunun farklı bir biçimde ele alındığı bu eserde Kahire Şeyhi Hamza Paşa'ya hizmetine girmesi için esir bir kadın sunulmaktadır. Herhangi bir cinsellik unsurunun açıkça gösterilmediği eserde detaycı üslup göze çarpmaktadır. Tavan, pencere açıklıkları ve nişlerde kullanılan ahşap işçiliği tüm detayları ile titizlikle esere aktarılmıştır. Bir av köşkü ya da kışlık sarayı andıran mekâna ait ayrıntılar Memlük mimari üslubunu yansıtmaktadır. Yabani hayvanlar mekân içerisinde insanlar ile iç içe resimlenmiştir. Eserin içinde yer alan detayların, kıyafetlerin, nesnelerin, insan ve hayvan figürlerinin tamamıyla Doğu'ya özgü olduğu görülmektedir.

Kaynak: *https://collections.vam.ac.uk/item/O40690/the-hhareem-cairo-watercolour-lewis-john-frederick/ (Erişim Tarihi: 09.11.2019)*



Katalog No: 35

Resim No: 35

Eser Adı: Marchand de Esclaves, Asie Mineure/Esir Tüccarı, Küçük Asya

Sanatçı: Louis Devedeux

Tarih: 1867

Bulunduğu Koleksiyon: Rennes Museum of Fine Arts (Fransa, Rennes)

Boyutları: 83 x 66 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Kompozisyon dikey bir düzlem üzerine yerleştirilmiştir. Kompozisyonun merkezinde tüm heybeti ile alıcı yer almaktadır. Alıcının canlı kırmızı renkteki gösterişli kıyafetine ait tüm detaylar incelikle işlenmiştir. Arkasında aynı başlığa sahip ancak kıyafeti aynı gösterişe sahip olmayan başka bir figür durmaktadır. Tamamen Doğulu imajına sahip bu iki figürün heybetinin aksine satıcı, Doğulu imajını yansıtacak ayrıntılardan uzak ve çekingendir. Alıcılara sunduğu esir kadının bakışları uzaklardadır. İfadesi hem hüzünlü hem masumdur. Açık renk saçlara ve beyaz tene sahiptir. Bedenini idealize edilmiş bir ışık aydınlatmaktadır. Alıcının solunda yer alan diğer esir kadının gözleri ve alıcının elinde bulunan uzun ince sopanın ucu, izleyicinin bakışlarını yerde duran esir kadına yönlendirmektedir. Bu kadının arkası izleyiciye dönüktür. Yüzü

izleyicinin hayal gücüne bırakılmış gibidir. Uzun siyah dalgalı saçlara ve beyaz tene sahiptir. Sanatçı beline siyah bir ben kondurmuştur. Kalçasını örten kumaş postürünün kusursuzluğunu bozmaktadır. Diğer kadın figürlerin de belden aşağılarının örtülü olması dikkat çekicidir. Arka plana yansıyan kent silueti eserin derinlik algısını güçlendirmektedir. Eser "*L. Devedeux*" imzası taşımaktadır.

Kaynak: *https://mba.rennes.fr/fichier/rte/scenes_crime.pdf (Erişim Tarihi: 20.02.2022)*



Katalog No: 36

Resim No: 36

Eser Adı: Napoleon Bonaparte 1769-1821 Visiting a Slave Market in Cairo/Napolyon'un 1769-1821 yılları arasında Kahire Esir Pazarına Ziyareti

Sanatçı: Maurice Orange

Tarih: 1911

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 125 x 165 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eser, III. Selim döneminde Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yer alan Mısır' a sefer düzenleyen Napolyon Bonaparte'nin sefer sırasında Kahire esir pazarından geçişini betimlemektedir. Çok sayıda figürün yer aldığı eserde Napolyon merkezde Fransız grubun en önünde görülmektedir. Gruptaki Fransız beyefendisinin güneşten korunmak için açtığı şemsiyesi, Kahire iklimin sıcaklığını anlatmak için kullanılmıştır. Napolyon'un şapkasındaki üç renkli tüy ve kırmızı, beyaz, mavi renkteki bel kemeri Fransa bayrağını temsil etmektedir. Resmin sağ alt köşesindeki Doğulu figürün Napolyon'a doğru dizleri üzerine çökmüş biçimde betimlenmiş olması bu noktada ilginç bir imgelemdir. Uzaklara bakan bakışlarıyla mağrur bir ifade içinde görülen Napolyon'un

aksine arkasından gelen Fransız grubun tüm dikkati çıplak şekilde sergilenen Doğulu esirler üzerindedir. Arka planda görülen mimari, etraftan sarkan halılar, dikkatle Fransızları inceleyen Mısırlı halkın kıyafetleri oryantalist etkiyi güçlendirmek için kullanılmış unsurlardır. Eserin geneline sıcak ve soğuk renklerin karşıtlığı hâkimdir. Tablo ilk olarak 1911 yılında Fransız Sanatçılar Salonunda sergilenmiştir. 1999 yılında Normandiya'da düzenlenen "*Maurice Orange, İmparatorluğun Hafızası ve Doğu'nun Görüntüleri*" sergisinde izleyiciyle buluşan eser, sergi kataloğunda sayfa 35'te yer almaktadır.

Kaynak: *https://www.gazette-drouot.com/lots/4939601 (Erişim Tarihi: 12.12.2019)*



Katalog No: 37

Resim No: 37

Eser Adı: Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: 1910

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 70 x 90,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Otto Pilny imzalı eserin odak noktasını iki kadın esir ve onları muhtemel alıcılara sergilemeye çalışan iki esir satıcısı oluşturmaktadır. Kadın esirlerin biri ayakta, çıplak ve esir satıcısı tarafından kollarından tutulmuş olarak gösterilmiştir. Kıyafetlerini çıkarmakta direnen diğer esir kadın ise satıcısının ayaklarının dibine çömelmiş vaziyettedir. Sanatçı yaşanan gerilimi izleyiciye etkili bir biçimde yansıtmıştır. Esirlerin sergilendikleri alıcılar ise etnik desenlere sahip halının üzerinde telaşsız halleriyle oturmaktadır. Bedevi kostümlü iki erkek figürden izleyiciye yakın olanı yaşlı; diğeri genç olarak tasvir edilmiştir. Ellerinde tuttukları nargile marpuçlarının yönü ile bakışlarının yönü belirgin biçimde esir kadınları işaret etmektedir. Eserin geneline hâkim çöl atmosferinin arka planda görülen kervanlar ve develer ile desteklendiği görülmektedir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/The-slave-market/FADD3D6A875FF94A# (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 38

Resim No: 38

Eser Adı: Trade in the Desert/Çölde Alışveriş

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: 1913

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 80 x 120 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: İki erkek ve iki kadın figürün görüldüğü eserde Pilny tarafından esir ve değerli bir takının takas anı resmedilmiştir. Ayakta duran çöle uygun kıyafetler içinde gösterilen esir satıcısı elinde tuttuğu uzun kolyeyi sevinç içinde incelemektedir. Muhtemelen bu kolye hemen yanında duran esir kadın karşılığında kendisine teklif edilmektedir. Esir satıcısının solunda sırtı izleyiciye dönük bir erkek figür satıcının sağında ise iki kadın figür yer almaktadır. Kadın figürlerden biri kollarından iple bağlanmış, dizleri üzerinde durmaktadır. Diğer kadın figür ise bir eyere dayanmış siesta pozisyonunda uzanmaktadır. Bu figür diğer kadın figürün aksine esirden çok bir haremin hanımı gibi gözükmektedir. El bileklerindeki zincirler zoraki nesneler yerine bileklerini süsleyen bilezikleri andırmaktadır. Sanatçının çöl etkisini arttırmak için eserin arka planında ayrıntıya yer vermediği görülmektedir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Trade-in-the-desert/7B7925208BF7C06 (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 39

Resim No: 39

Eser Adı: Marché aux esclaves/Esir Pazarı

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: 1923

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 110,5 x 161,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Açık havada gerçekleşen esir alışverişinin konu olarak seçildiği eserde sanatçı tüm dikkatleri çıplak esir kadın üzerine çekmiştir. Doğulu gösterişli kıyafetler içindeki alıcının yanında bir av köpeği durmaktadır. İki satıcı alıcıyı ikna etmeye çabalarken diğer satıcı da parlak kırmızı renkteki girift desenli halıyı sergilemektedir. Halının sağında beyaz bir örtüyle belden aşağısı gizlenmiş esir kadın yarı çıplak bir şekilde ayakta durmaktadır. Halı ile esir kadının aynı biçimde sergileniyor oluşu izleyicide değerlerinin benzer olduğu izlenimini yaratmaktadır. Sahneye arka planda yer alan deve ve insan figürleri eşlik etmektedir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Marche-aux-esclaves/270F99C0D8772D22 (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 40

Resim No: 40

Eser Adı: Orientalisk Figurscen/Oryantalist Bir Sahne

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 80 x 120 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Otto Pilny imzalı tarihsiz eser sanatçının Katalog No: 39' da incelediğimiz tablosuna oldukça benzemektedir. Sanatçı kurgu ve mekânı aynı şekilde kullanırken arka plan ile halının desenleri gibi detaylarda değişikliğe gitmiştir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Orientalisk-figurscen/2D37D36FE0AB1000 (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 41

Resim No: 41

Eser Adı: Beauty in the Desert/Çöldeki Güzel

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: Bilinmiyor

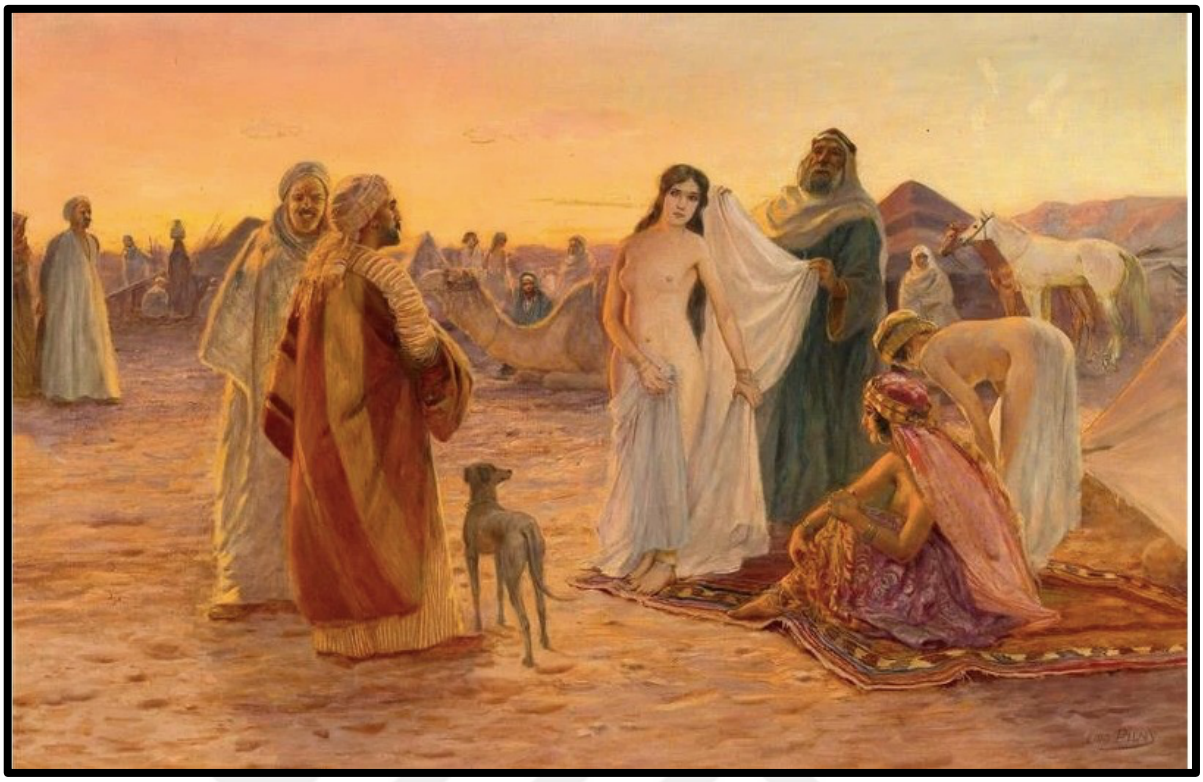
Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 66 x 57 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserde esir kadın ve Doğulu satıcı etnik desenler taşıyan bir halının önünde görülmektedir. Satıcı esirin üzerindeki beyaz örtüyü kaldırarak kadının çıplak bedenini alıcıya ya da alıcılara sergilemektedir. Kompozisyonda yer almayan ama varlığı hissedilen alıcı figürü böylece izleyicinin hayal gücüyle şekillenmektedir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Beauty-in-the-desert/09B5BA34DFE3249F (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 42

Resim No: 42

Eser Adı: Beauty in the Desert/Çöldeki Güzel

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: Bilinmiyor

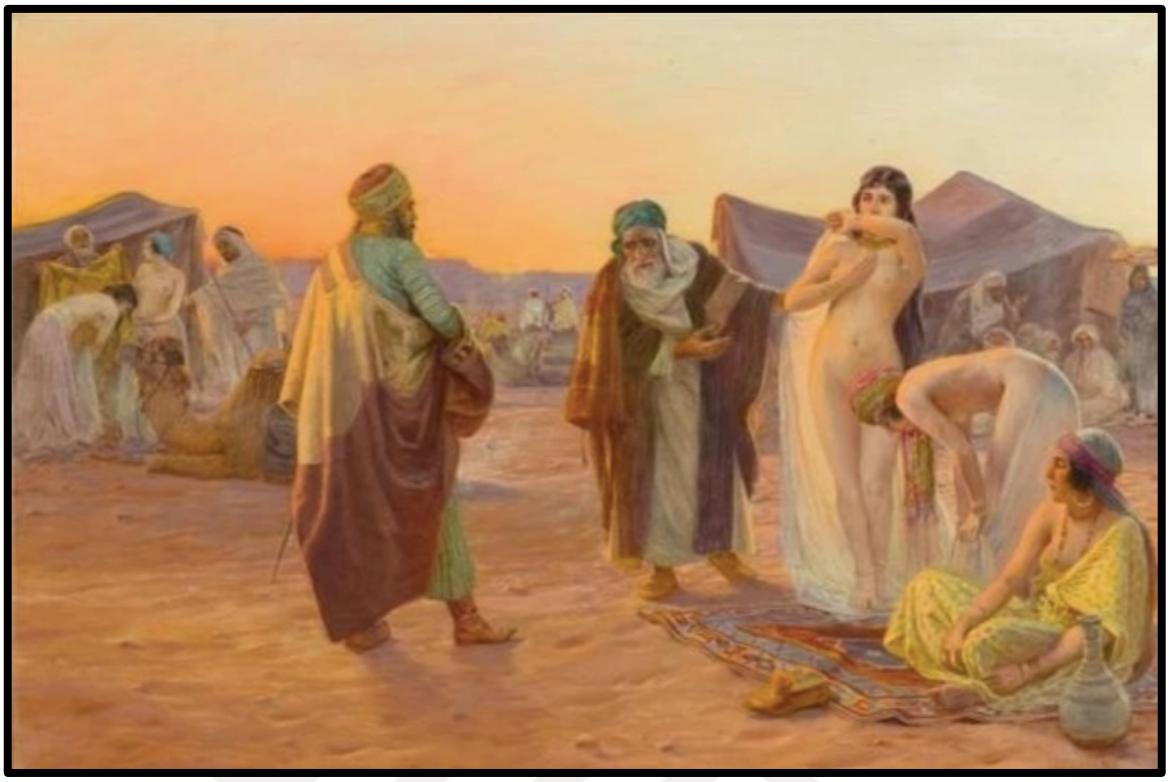
Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 75 x 110,5 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserin sağında bir esir tüccarı kadın esirin üzerindeki beyaz örtüyü kaldırmış, alıcıya sunmaktadır. Doğulu kıyafetler içindeki alıcının sırtı izleyiciye dönüktür ve yanında bir av köpeği görülmektedir. Beyaz tenli, uzun siyah saçlı esir kadın, tüccarın kaldırdığı örtüyü çekiştirmekte, diğer eliyle de belden aşağısını gizlemektedir. Hemen yanlarında bir halının üzerinde iki esir kadın daha görülmektedir. Arka planda kalabalık insan ve hayvan figürleri görülmektedir. Eserin sağ alt köşesinde Otto Pilny'e ait imza yer almaktadır.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Beauty-in-the-Desert/CB71BE034DE6BA1F (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 43

Resim No: 43

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 80 x 120 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserin sağ tarafından üç esir kadın görülmektedir. En sağda yer alan esir kadın sarı elbisesi ile oturur vaziyette, ortadaki yere eğilmiş olarak, en soldaki ise ayakta resmedilmiştir. Bir kolu ile ağzını kapatır pozisyonda ayaktaki esir alıcıya sunulmaktadır. Alıcının sırtı izleyiciye dönüktür ve bir eli heybesinin içerisindedir. Eserin arka planı dikkatlice incelendiğinde bir esir satışı sahnesine daha yer verildiği görülmektedir. Bu durum pazarın sınırlarını izleyicinin zihninde genişletmektedir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Slave-market-in-the-desert/35245C6B31F8123B (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 44

Resim No: 44

Eser Adı: Sale of Female Slaves in the Desert/Çölde Kadın Esirin Satışı

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 100 x 160 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserin sağında yere oturmuş yarı çıplak dört esir kadın görülmektedir. Kompozisyonun merkezine at üzerindeki alıcı, çıplak esir kadın ve satıcı sahnesi yerleştirilmiştir. Arka planda bu sahneye başka bir esir satışı sahnesi, bedevi çadırları, Doğulu figürler ve develer eşlik etmektedir. Eser sağ alt köşesinde sanatçı imzası taşımaktadır.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Sale-of-female-slaves-in-the-dessert/59CA83997A279470 (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 45

Resim No: 45

Eser Adı: Caravan with Slaves in the Desert/Çölde Esir Kervanı

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: Bilinmiyor

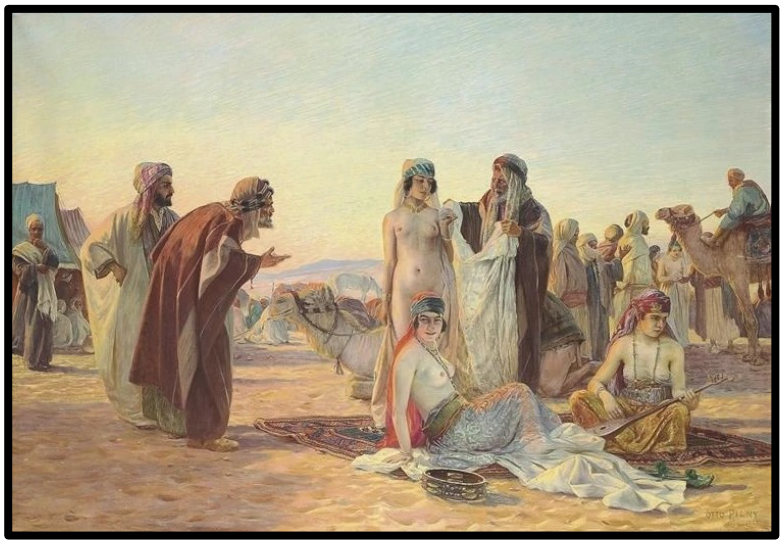
Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 110,5 x 160 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Çölde ilerleyen esir kervanının betimlendiği eserin merkezinde deve üzerinde belden yukarısı çıplak beyaz tenli bir esir kadın görülmektedir. Hemen yanında başka bir devenin üzerinde yaşlı esir satıcısı esirin ellerini bağlayan ipi çekiştirmektedir. Atlar üzerindeki üç Bedevi kervanı korumak için silahlıdır. Önde bulunan satıcılardan biri esir kadını taşıyan deveyi yönlendirirken diğeri kervanın en önünde bulunan belden yukarısı çıplak esir kadının ipini tutmaktadır. Devenin üzerinde değerli bir mal gibi korunan esir kadının aksine diğer esir kadın kervanın en önünde savunmasızca yürümektedir. Bu durum izleyiciye devenin üzerindeki beyaz tenli esir kadının yürütülen esir kadından daha değerli olduğu hissiyatını vermektedir. İnsan ve hayvan figürlerinin devinim içinde görüldüğü eserde sanatçının bilindik renk paletini kullandığı görülmektedir. Arka planda sıcak çöl atmosferine soğuk tonlarla renklendirilen kum tepeleri eşlik etmektedir. Eser sağ alt köşesinde sanatçının imzasını taşımaktadır.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/Caravan-with-Slaves-in-the-Desert-/5F82B9BFDA067E116FFA44A9A50B71C6 (Erişim Tarihi: 21.05.2022)*



Katalog No: 46

Resim No: 46

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Otto Pilny

Tarih: 1927

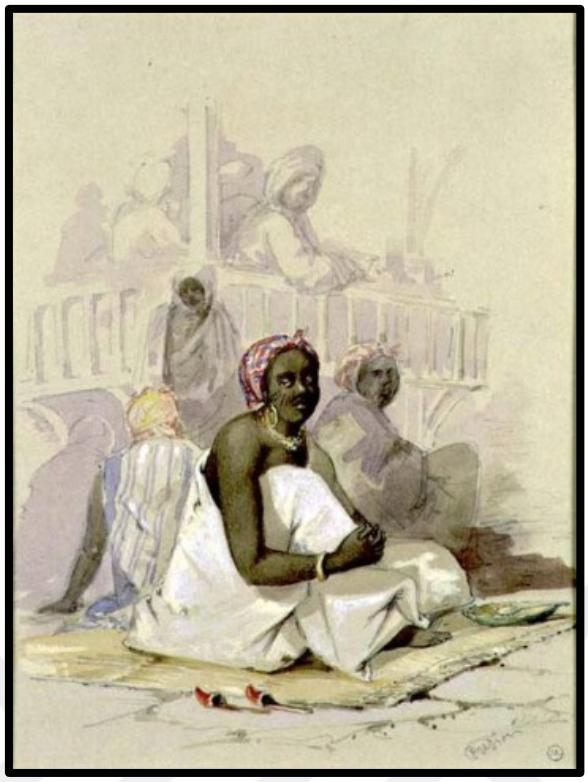
Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 110 x 161 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: XX. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen eser Pilny'nin bilindik esir pazarı sahnelerindendir. Eserin merkezindeki beyaz tenli siyah saçlı çıplak esir ayakta durmaktadır. Yaşlı Doğulu satıcı ise esir kadının üzeri örten beyaz örtüyü kaldırmaktadır. Karşılarına konumlandırılmış iki alıcı figür gergin ve sorgulayıcı tavırlar içerisinde görünmektedir. Sahneye bir Doğu halısı üzerinde oturan iki esir figürü daha eşlik etmektedir. Bu figürlerden bakışları izleyici ile ilişki içerisinde olan esir kadın neşeli bir tavır sergilerken, bakışları sahnenin dışına dönük elinde bir müzik aleti tutan figürün yüzü oldukça asıktır. İki figürün de belden yukarısı çıplak olarak betimlenmiştir. Figürlerin ayak ucunda bir tef ve bir çift yeşil terlik durmaktadır. Eserin sol tarafında sahneyi izleyen bir figür sağ tarafında ise yarı çıplak bir esir kadını izleyen kalabalık erkek grubu görülmektedir. Eserin arka planı dikkatlice incelendiğinde esir pazarına ait ipuçlarının ayrıntılı olarak işlendiği fark edilmektedir.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/The-slave-market/3C9C07EC51633CFB (Erişim Tarihi: 29.10.2019)*



Katalog No: 47

Resim No: 47

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: Amedeo Preziosi

Tarih: 1843

Bulunduğu Koleksiyon: Victoria and Albert Museum Collection (İngiltere, Londra)

Boyutları: 19,5 x 17,5 cm

Teknik: Suluboya

Açıklama: Bu suluboya çizim, Katalog No 33'teki Lewis'in sahnesine yakından bir bakış gibi görünmektedir. Avlunun ortasında birkaç esir kadın bir şilte üzerinde oturmaktadır. Siyahi kadın esireler seyahatnamede yazılanlardan hareketle Sudanlı olmalıdır. Sahnenin ön planında yer alan esirenin umutsuzluğu yüzüne yansımıştır. Omuzlarını açıkta bırakan beyaz bir kumaş parçası vücudunu örtmektedir. Kırmızı renkteki ucu sivri terlikleri hemen şiltenin yanında durmaktadır. Üzerinde kolyesi, küpeleri ve bileziği vardır. Arka planda yüksekçe bir ahşap kameriye görülmektedir. Kameriyede oturan erkek figürlerden biri aşağıdaki avluya doğru bakmaktadır.

Kaynak: *http://collections.vam.ac.uk/item/O836575/the-slave-market-watercolour-preziosi-aloysius-rosarius/ (Erişim Tarihi: 28.11.2019)*



Katalog No: 48

Resim No: 48

Eser Adı: Yesir Bazar/Esir Pazarı

Sanatçı: Amedeo Preziosi

Tarih: 1845

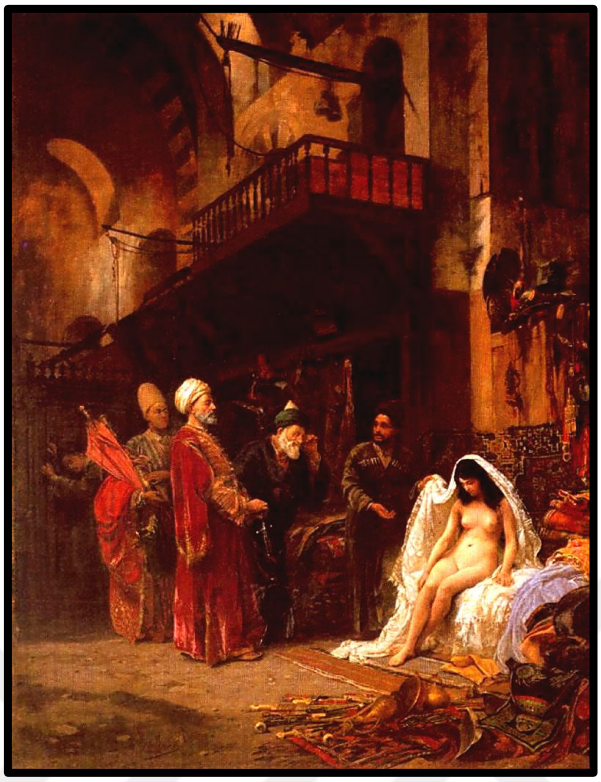
Bulunduğu Koleksiyon: Victoria and Albert Museum Collection (İngiltere, Londra)

Boyutları: 29,6 x 22,5 cm

Teknik: Suluboya

Açıklama: Bristol kâğıt üzerine sulu boya tekniğinde uygulanan küçük boyutlu eserde kapalı kompozisyon tercih edilmiştir. Mekân bir sokak ya da avlu olabilir. Eserde esir kadınlar ve iki alıcı gösterilmiştir. Doğulu kıyafetler içerisindeki alıcıların arkaları izleyiciye dönüktür. Başı örtülü alıcı elindeki değneğe dayanırken, başı fesli alıcı ellerini arkasında birleştirmiş tesbih tutmaktadır. Karşılarında altı siyahi kadın esir yerde oturmaktadır. Kadınların bakışları farklı yönlere çevrilidir. Kıyafetleri saçlarını ve vücutlarını tamamen örtmektedir. Yerde esirlere ait olması muhtemel bir çift çarık ve bir çift terlik durmaktadır. Arka planda bir binaya yer verilmiştir. Eserin sol alt köşesinde "*Yesir Bazar*", sağ alt köşesinde "*Constantinople 1845. Preziosi*" yazmaktadır. Ayrıca sol alt köşesinde eski dilde "*Slave Market*" yazılı bir damga taşımaktadır.

Kaynak: *http://collections.vam.ac.uk/item/O148091/yesir-bazar-watercolour-preziosi-aloysius-rosarius/ (Erişim Tarihi: 28.11.2019)*



Katalog No: 49

Resim No: 49

Eser Adı: Purchasing a Slave Constantinople/Esir Satışı Konstantiniyye

Sanatçı: Stanislaw Chlebowski

Tarih: 1879

Bulunduğu Koleksiyon: Collection Berko Fine Paintings (Belçika, Knokke-Heist)

Boyutları: 93 x 72 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Kompozisyonda, kapalı çarşıda bulunan bir dükkânda, gösterişli kıyafetler içerisinde bir paşa ile arkasında iki yardımcısı ve Kafkas asıllı esir satıcısı ile çıplak esir kadın görülmektedir. Detaylar ve mekân kurgusuyla izleyiciye gerçekçi bir ortam yansıtılmaya çalışılmıştır. Esir kadın; halılar, kumaşlar, eyer, at koşum takımları, çeşitli kaplar, çubuklar, hançerler ve tüfekler gibi birçok nesne, etnografik eşya ile sergilenmektedir. Parlak ve canlı renklerin hâkim olduğu eserde, ışık sanatçı tarafından tamamıyla esir kadının bedenine yöneltilmiştir. Sanatçı bu aydınlık görüntüyü esir kadının üzerine oturduğu beyaz kumaş ile desteklemiştir. Esir satıcısı sedirde oturmakta olan esir kadının üzerindeki beyaz örtüyü açarak esiri zengin Doğulu alıcıya göstermektedir. Alıcının yanındaki hizmetkârlardan yaşlı olan esiri detaylı olarak

incelerken, zenci hizmetkâr elinde muhtemelen satın alacakları esir kadına giydirecekleri sırma işlemeli bir kaftan, marpuç, nargile ve pembe bir şemsiye tutmaktadır. Hemen arkalarında beliren erkek figür ise yine Kafkas kökenli başka bir esir satıcısıdır. İslam sanatını yansıtır mimari detayların yanında dükkânın girişinin üstünde asılı olan Arapça "*Maşallah*" yazılı levha dikkat çekicidir.

Kaynak: Germaner ve İnankur, 2002, **a.g.k.,** 197.



Katalog No: 50

Resim No: 50

Eser Adı: Am Sklavenmarkt/Esir Pazarında

Sanatçı: Stephan Sedlacek

Tarih: Bilinmiyor

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 73 x 100 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Eserin konusu esir pazarıdır. Kompozisyon yatay bir düzlem üzerinde işlenmiştir. Anlatım yoğun figür grubu ile resmin sol tarafında güçlenmektedir. Bir halı üzerine yerleştirilmiş üç kadın ve üç erkek figür sayıları bakımından denge içerisindedir. Kadın figürler esirdir. Erkek figürlerden genç olanı alıcı, yaşlı erkek figürler ise esir satıcılarıdır. Satıcılardan biri kolundan tuttuğu esir kadını sergilemekte, diğeri ise alıcının yanında durmuş onu ikna etmektedir. Giyimleri ile Doğulu tiptedirler. Ayakta duran esir kadının vücudu çıplaktır. Bembeyaz vücudu idealize bir ışıkla parlamaktadır. Vücudunu açıkta bırakan altın işlemeli yeşil pelerini ve ökçeli pabuçları aynı renktedir. Vücudu altın takılarla süslenmiştir. Yerde oturan iki kadını ise esir olarak tanımlamak güçtür. Kıyafetleri özenlidir. Desenli şalvarları, ince ipekten gömlekleri, altın takıları ve altın

işlemeli örtmeleri ile Doğulu hanımefendileri andırmaktadırlar. Kadınlar siyah saçlı ve beyaz tenlidir. Figürlerin üzerinde durduğu çok renkli halı ile duvarda görünen benzer desenlerdeki halı sahneyi ön plana çıkarmakta ve anlatımı güçlendirmektedir. Sanatçı arka planda Doğu mimarisini yansıtan bir fon kullanmıştır. Resmin sol tarafında üçlü erkek figür grubu görülür. Yanlarında küçük bir meyve tezgâhı vardır. Tezgâhın altına saçılmış karpuzlar Akdeniz egzotizmini destekler. Sanatçı ufak boyutlu bir natürmort çalışmasını esere yerleştirmiş gibidir. Canlı renklerin hâkim olduğu eserin sağ alt köşesinde sanatçının imzası yer almaktadır.

Kaynak: *https://www.mutualart.com/Artwork/At-the-Slave-Market/5E3B08D9ABBB23DC (Erişim Tarihi: 12.12.2019)*



Katalog No: 51

Resim No: 51

Eser Adı: The Aurut Bazaar on Slave Market/Esir Pazarında Avrat Çarşısı

Sanatçı: Thomas Allom

Tarih: 1836

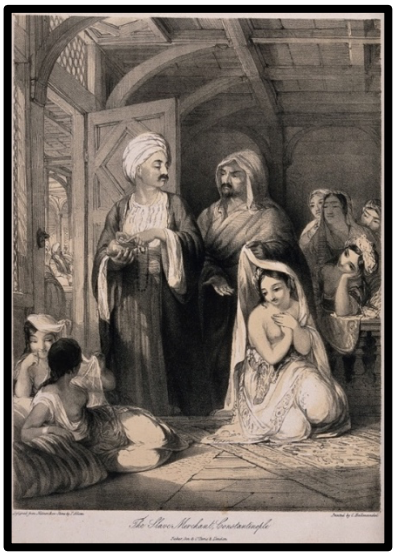
Bulunduğu Koleksiyon: Aikaterini Laskaridis Vakfı Koleksiyonu (Yunanistan, Pire)

Boyutları: Bilinmiyor

Teknik: Gravür

Açıklama: R. Walsh ve Thomas Allom'un Fischer yayınevi için hazırladığı seyahat albümünde yer alan bu gravür dönem için bir belge niteliği taşımaktadır. Tophane semti anlatımına eşlik eden gravürde çeşitli dükkanlar, kahvehane ve avrat pazarı bir arada gösterilmiştir. Kahvede oturan erkek figürler, çarşıda dolaşan sıradan figürler, satıcılar, çarşıda satılan esirler ile onları inceleyen alıcılar eserin kalabalık figür grubunun üyeleridir.

Kaynak: Sevin, 2006, **a.g.k.,** 346-347.



Katalog No: 52

Resim No: 52

Eser Adı: The Slave Merchant/Esir Taciri

Sanatçı: Thomas Allom

Tarih: 1845

Bulunduğu Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Boyutları: 35 x 25 cm

Teknik: Gravür

Açıklama: Kompozisyon dikey bir düzlem üzerine yerleştirilmiştir. Birden fazla figüre yer verilen kompozisyonda figürler kapalı bir mekân içinde gösterilmişlerdir. Mekân içinde esir kadınların bulunduğu ahşap tavanlı sade ve gösterişsiz bir odadır. Esir taciri alıcıya örtüsünü kaldırdığı esir kadını sunmaktadır. Alıcı ise işaret parmağı ile altın dolu kesesini işaret etmektedir. Alıcının önünde durduğu kapı açıklığından içinde insanların bulunduğu farklı bir mekân görülmektedir. Erkek figürlerin ikisi de Doğulu imajındadır. Alıcının başı sarıklıdır, elinde tesbih taşımaktadır. Gravürdeki diğer figürler ise esir kadınlardır. Bazılarının kıyafetleri göğüslerini açıkta bırakmıştır. Açık renk tenli, koyu renk saçlı ve çekik gözlü esir kadınların yüzlerindeki ifadeler çeşitlidir. Kimi müstehcen, kimi meraklı, kimi masum bir ifadeye sahiptir.

Bu taşbaskı renksiz gravürün elle renklendirilmiş versiyonlarının da olduğu bilinmektedir.

Kaynak: *https://www.arthill.com.tr/urun/3835079/thomas-allom-1804-1872-gravur-19-yuzyil-the-slave-merchant-constantinople (Erişim Tarihi: 27. 02. 2022)*



Katalog No: 53

Resim No: 53

Eser Adı: Marche d'esclaves â Ak-Hissar, en Turquie/Akhisar'da Esir, Türkiye

Sanatçı: Theodor Leblanc

Tarih: 1830

Bulunduğu Koleksiyon: New York Halk Kütüphanesi Siyahi Kültür Araştırma Merkezi (Amerika, New York)

Boyutları: Bilinmiyor

Teknik: Gravür

Açıklama: "Marche d'esclaves â Ak-Hissar, en Turquie" isimli eserde muhtemelen Thomas Allom'un da gravürlerinde yer alan Manisa Akhisar kastedilmektedir. Esir pazarından bir sahneyi konu edinen eserde ön planda siyahi erkek esir ve Doğulu imajı verilmiş bir alıcı görülmektedir. Siyahi figür ayakta, üzerinde kıyafetleri ile gösterilmiştir. Yerde oturmuş bebeğini emzirirken resmedilen siyahi kadın esirin acıklı bakışları bu figürün üzerindedir. Yerde duran beyaz pelerin ve fes alıcının esiri inceleyebilmesi için çıkarılmıştır. Sahnede görünen diğer siyahi erkek esir ise fesli ve pelerinlidir. Alıcı esirin bileğini kavrayarak kemiklerinin kalınlığını ve erkek esirin gücünü-kuvvetini değerlendirmektedir. Doğulu imajı verilen alıcının kıyafetleri yerel halktan çok bir

levantenin kıyafetlerini andırmaktadır. Hemen arkasındaki benzer imaja sahip figürün üçte biri görünmektedir. Bu figürün alıcı mı yoksa satıcı mı olduğu sorusunun cevabı izleyiciye bırakılmış gibidir. Arka planda oldukça bakımsız görünen bir ev, dikkatlice bakıldığında yüzleri belirsiz yerde oturan figürler, uzaktan bir cami minaresi ve caminin kubbesi görülmektedir. Esere soğuk tonlar hâkimdir.

Kaynak: *https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-c95a-a3d9-e040-e00a18064a99 (Erişim Tarihi: 20.02.2022)*



Katalog No: 54

Resim No: 54

Eser Adı: The Sale of the Child Slave/Çocuk Esirin Satılması

Sanatçı: Vasili Veresçagin

Tarih: 1872

Bulunduğu Koleksiyon: Tretyakov Devlet Galerisi (Rusya, Moskova)

Boyutları: 123 x 92,4 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: Küçük bir erkek çocuğunun satılmasını konu edinen tablo oldukça detaycı bir üslup ile resmedilmiştir. Yere serilmiş birkaç kilimin üzerinde yaşlı bir figür oturduğu yerden küçük erkek çocuğunun vücudunu incelemektedir. Sarı renkte üzeri çiçek desenleri ile süslenmiş bir kaftan giymektedir. Başında beyaz kumaştan burma sarık taşımaktadır. Uzun beyaz sakallarına götürdüğü ellerinde tesbih tutmaktadır. Sahanlığı andıran mekânda iki kapı görülür. Birinin nereye açıldığı belirsizdir. Diğer kapı erkek figür tarafından aralanmaktadır. Aralıktan yansıyan sokak ışığı idealize biçimde küçük çocuğun bedenini aydınlatmaktadır. Işık ve canlı renk kullanımı ile sanatçı sahneyi iyi bir şekilde vurgulamıştır. Kollarını açarak bedenini gösteren çocuk çıplaktır. Sırtı izleyiciye

dönük çocuğun yüzü gözükmemektedir. Başında bir takke taşımaktadır. Aynı takke satıcı ve kapıyı aralayan diğer erkek figürün de başında görülmektedir. Sahnenin önünde rastgele çıkarılmış bir çifti çocuğa ait üç çift çarık vardır. Yaşlı figürün ayakları giyimli olduğu için bu çarıklar satıcı ve kapıyı aralık tutan figüre ait olmalıdır. Giyimlerindeki desenlerin benzerliği ve çarıkların ayaklarından çıkarılmasına bakarak çocuk ve iki figürün birlikte dışarıdan geldiği düşünülebilir.

Kaynak: *https://www.tretyakovgallery.ru/collection/prodazha-rebenka-nevolnika/ (Erişim Tarihi: 22.11.2019)*



Katalog No: 55

Resim No: 55

Eser Adı: The Slave Market, Costantinople/İstanbul'da Esir Pazarı

Sanatçı: William Allan

Tarih: 1838

Bulunduğu Koleksiyon: Scottish National Portrait Gallery (İskoçya, Edinburg)

Boyutları: 129 x 198 cm

Teknik: Panel Üzerine Yağlı Boya

Açıklama: İstanbul'da XIX. yüzyıla ait İstanbul Esir Pazarı'nda Osmanlılara esir düşen Yunanlı aile fertlerinin birbirinden koparılışı tasvir edilmektedir. Eser kalabalık figür grubu ve trajedi ağırlıklı temasıyla ilgi çekmektedir. Merkezde duran siyahi esir taciri beyaz at üzerindeki soylu Türk paşasına bileğinden yakaladığı Yunanlı esir kızı göstermektedir. Kızın hemen yanındaki annesi bir yandan kendinden koparılan bebeğini son kez koklamakta diğer yandan paşaya verilmek üzere olan kızın elinden tutmaktadır. Sahnenin solunda siyah at üzerindeki zırhlı asker iki erkek tarafından götürülen bir başka Yunanlı esir kadını paşaya işaret etmektedir. Sahnenin sağında iki erkek figür sohbet edip nargile ve çubuk içmektedir. Siyahi bir çocuk figürlere içecek sunmaktadır. Arkalarında beyaz basamakların üzerine oturmuş biri çocuklu iki esir kadınla efendileri

görülmektedir. Efendi kadınlardan birinin beyaz örtüsünü kaldırmakta ve Doğulu tipten uzak iki alıcı ile pazarlık etmektedir. Bu figürlerin altında bulundukları çatı III. Ahmet çeşmesini andırmaktadır. Arka planda ise Nur-i Osmaniye Camii olduğu düşünülen çift minareli cami yer almaktadır.

Kaynak: *https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5659/slave-market-constantinople (Erişim Tarihi: 19.10.2019)*



Katalog No: 56

Resim No: 56

Eser Adı: The Mosque of Osmaniye From The Slave Market/Esir Pazarından Görülen Osmaniye Cami

Sanatçı: William Henry Bartlett

Tarih: 1838

Bulunduğu Koleksiyon: Aikaterini Laskaridis Vakfı Kütüphanesi Koleksiyonu (Yunanistan, Pire)

Boyutları: 27 x 21

Teknik: Gravür

Açıklama: Julia Pardoe'nun "*The Beauties of the Bosphorus*" adlı eseri içinde yer alan çizimlerden biridir. Esir pazarının yer aldığı avludan görülen Nur-i Osmaniye Camii ele alınmıştır. İzleyiciye gerçekçi bir görünüm sunmaktadır. Gravürün bu versiyonu dışında elle renklendirilmiş bir versiyonunun da olduğu bilinmektedir.

Kaynak: *http://eng.travelogues.gr/item.php?view=50417 (Erişim Tarihi: 02.12.2019)*



Katalog No: 57

Resim No: 57

Eser Adı: The Slave Market/Esir Pazarı

Sanatçı: William James Müller

Tarih: 1842

Bulunduğu Koleksiyon: Government Art Collection (İngiltere, Londra)

Boyutları: 18 x 30,5 cm

Teknik: Kâğıt üzerine suluboya

Açıklama: Kahire'deki esir pazarını konu alan eser erkek, kadın ve çocuklardan oluşan kalabalık bir figür grubuna sahiptir. Sanatçının hızlı fırça vuruşları nedeniyle ifadeleri belirsizleşen esirlerin bazıları giyinik bazıları çıplaktır. Eserde yer alan esirlerin tamamının siyahi olduğu görülür. Eserin merkezinde yer alan siyahi esir figürün iki yanında sarıklı esir satıcıları durmaktadır. Figürlerin arkasından görülen cami minaresi, cılız palmiye ağacı ve deve eseri egzotikleştirmektedir. Eserin en ilginç özelliği eserin sol alt köşesinden esere dahil olan sfenks heykeli ve üzerinde oturan sarıklı Doğulu figürdür. İngiliz Çalışma Bakanlığının duvarlarını süsleyen eser "*W. Muller, 1842*" şeklinde imzalıdır.

Kaynak: *https://artcollection.culture.gov.uk/artwork/1783/ (Erişim Tarihi: 19.02.2022)*

KAYNAKÇA

Arşiv Belgeleri

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (H. 1217). *Hatt-ı Hümayun Evrakı*, 125-5178.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (H. 1285). *Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Mektubî Kalemi Mühimme Evrakı*, 418-21.

Seyahatname ve Anılar

Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri*. (Haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Blount, H. (2010). *Doğu Akdeniz'e Yolculuk 1634.* (Çev. D. Berilgen Cenkçiler). Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Damer, G. L. D. (1841). *Diary Of a Tour in Greece, Turkey, Egypt And The Holy Land Vol I*. London: Henry Colburn.

Evliya Çelebi (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi I. Kitap II. Cilt*. (Haz. Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gautier, T. (1875). *Constantinople*. New York: Henry Holt and Company.

Gravina, F. (2008). *İstanbul'un Anlatımı*. (Çev. Y. Ersoy Canpolat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Heberer, M. (2003). *Brettenli Michael Heberer'in Anıları 1585-1588.* (Çev. T. Noyan). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Kömirciyan, E. Ç. (1988). *İstanbul Tarihi XVII. Asırda İstanbul*. (Haz. Kevork Pamukciyan), İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık.

Miranda, F. D. (2004). *Venezuelalı General Francisco de Miranda'nın Türkiye Anıları*. (Çev. M. N. Kutlu), Ankara: Türkiye'deki Venezuela Bolivar Cumhuriyeti Büyükelçiliği Yayınları.

Montagu, M. (2018). *Şarktan Mektuplar.* (Çev. S. Ünlü). Konya: Palet Yayınları.

Nicolay, N. D. (2014). *Muhteşem Süleyman'ın İmparatorluğunda.* (Çev. Ş. Tekeli ve M. Tokyay). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Olivier, A. (1977). *Türkiye Seyahatnamesi 1790 Yıllarında Türkiye ve İstanbul*. (Çev. O. Türkmen). Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Pardoe, J. (1838). *The beauties of the Bosphorus*. London: Virtue & Co.

Sandys, G. (1610). *Sandys Travels*. Londra: Philip Chetwin.

Saz, L. (2012). *Haremde Yaşam- Saray ve Harem Hatıraları*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.

Smith, A. (1850). *A Month at Constantinople*. London: David Bogue.

Ubicini, J.H.A. (1977). *1855'te Türkiye II*. (Çev. A. Düz). İstanbul: Tercüman Yayınları.

White, C. (1845). *Three Years in Constantinople; Or, Domestic Manners of the Turks in 1844 Vol I*. London: Henry Colburn.

White, C. (1845). *Three Years in Constantinople; Or, Domestic Manners of the Turks in 1844 Vol II*. London: Henry Colburn.

Kitaplar

Akçura, G. (2013). Doğuya Seyahat. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 112-121). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Aracı, E. (2013). Osmanlı Sarayında Avrupa Müziği. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 100-107). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Arslan Sevin, N. (2006). *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Avcıoğlu, N. (2014). *Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876.* (Çev. R. Akman), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Barın Akman, F. (2017). *Batılı Kadın Seyyahların Gözüyle Osmanlı Kadını.* İstanbul: Kopernik Kitap.

Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri.* (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınevi.

Bulut, Y. (2002). *Oryantalizmin Eleştirel Kısa Tarihi*. İstanbul: Yöneliş Yayınları.

Bumin, T. (2005). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ceco, S. (2010). *İstanbul'un 100 Hanı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları A.Ş. Yayınları.

Cömert, B. (2014). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Cumming, R. (2008). *Sanat*. (Çev. A. Işın Önol ve A. Çetinkaya). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Davis, F. (2006). *Osmanlı Hanımı*. (Çev. B. Tırnakçı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eldem, E. (2013). Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark. A. Anadol (Ed.), Oryantalizmin 1001yüzü içinde (s.32-43). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Eldem, Y. H. (2004). *Osmanlı'da Köleliğin Sonu 1800-1909*. (Çev. B. Tırnakçı). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Erinç, S. M. (2008). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Faroqhi, S. (2004). *The Ottoman Empire and the World Around It*. London: I. B. Tauris.

Faroqhi, S. (2005). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Orta çağdan Yirminci Yüzyıla*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Fortenbery, D. ve Melick T. (2015). *Tarih Boyunca Sanat Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. (Çev. D. Şendil ve S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Germaner, S. (2013). Tablolarda Düşlenen Doğu. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 72-81). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Grosrichard, A. (2004). *Sultan'ın Sarayı: Avrupalıların Doğu Fantezileri*. (Çev. A. Çakıroğlu). İstanbul: Aykırı Yayıncılık.

Güçsav, G. (2012). *Odalık: Görünmeyeni Sergilemek*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gülşen, P. (2021). *Renkler: Tarih, Kültür, Sanat, Psikoloji*. İstanbul: Destek Yayınları.

Güneş Yağcı, Z. (2017). İstanbul Esir Pazarı. D. İnan, Z. Güneş Yağcı ve F. Yaşa (Ed.), *Osmanlı Devleti'nde Kölelik, Ticaret, Esaret, Kölelik* içinde (s. 57-91). İstanbul: Tezkire Yayıncılık.

Güneş Yağcı, Z. (2018). Osmanlı Devleti'nde Köle Kadınlar. M. Koyuncu ve B. Yılmaz (Ed.), *Tanzimat Öncesi Osmanlı Toplumunda Cinsiyet, Mahremiyet ve Sosyal Hayat* içinde. (s.207-222). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Gürçağlar, A. (2005). *Hayali İstanbul Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gürsoy Naskali, E. (2013). Avrupa'da Şarkiyat. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 20-32). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Hentch, T. (1996). *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*. (Çev. A. Bora). İstanbul: Metis Yayınları.

Heywood, A. (2016). *Küresel Siyaset*. (Çev. N. Uslu ve H. Özdemir). İstanbul: Adres Yayınları.

Hodge, S. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev. E. Gözgü). İstanbul: Domingo Yayıncılık.

Hugo, V. (1899). *Les Orientales*. Paris: G. Chamerot.

İnankur, Z. (2013). Hayali Doğu'dan "Yakın" Doğu'ya. A. Anadol (Ed.), *Oryantalizmin 1001 yüzü* içinde (s. 62-71). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

İnankur, Z. (2014). Elçilerin Sanat Hamiliği. R. B. Kıbrıs (Ed.), *Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar* içinde (s.9-21). İstanbul: Pera Müzesi.

Juler, C. (1994). *Les Orientalistes De L' Ecole Italienne*. Paris: ACR Edition.

Kabbani, R. (2008). Günümüzde Oryantalist Resim Üstüne. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 90-103). İstanbul: Pera Müzesi.

Kozak, A. (2014). Moda ve Gelenek Arasında, 19. Yüzyıl Polonya Resminde Oryantalizm. T. Majda, R. B. Kıbrıs, B. Akkoyunlu Ersöz vd. (Editörler), *Polonya Sanatında Oryantalizm* içinde (s. 46-73). İstanbul: Pera Müzesi.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lewis, R. (1973). *Osmanlı Türkiye'sinde Gündelik Hayat (Adetler ve Gelenekler)*. (Çev. M. Poroy). İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Lewis, R. (2006). *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyyahlar ve Osmanlı Haremi.* (Çev. B. Uygun Aytemiz ve Ş. Başlı). İstanbul: Kapı Yayınları.

Lockman, Z. (2012) *Hangi Ortadoğu? Oryantizm-Tarih-Siyaset*. (Çev. B. Birinci). İstanbul: Küre Yayınları.

Mack, R. E. (2005). *Doğu Malı Batı Sanatı: İslam Ülkeleriyle Ticaret 1300-1600.* (Çev. A. Özdamar). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Majda, T. (2014). Polonya'da Oryantalizm. T. Majda, R. B. Kıbrıs, B. Akkoyunlu Ersöz vd. (Editörler), *Polonya Sanatında Oryantalizm* içinde (s. 26-46). İstanbul: Pera Müzesi.

Mansel, P. (2014). Dost Mu, Düşman Mı? II. Mehmed'den II. Wilhelm'e Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa. R. B. Kıbrıs (Ed.), *Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar* içinde (s.9-21). İstanbul: Pera Müzesi.

Mantran, R. (1991). *XVI.-XVII. Yüzyıl'da İstanbul'da Gündelik Hayat*. (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Eren Yayıncılık.

Montesquieu (2014). *Kanunların Ruhu Üzerine I*. (Çev. Ş. Özbilen). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

N. Spassky, vd. (1965). *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art Volume II*. K. Luhrs (Ed.), New York: The Metropolitan Museum of Art.

Ok, S. (1996). *Köle Pazarından Saraya Cariyeler*. İstanbul: Kamer Yayınları.

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Renda, G. (2014). Osmanlı'da Diplomatik İlişkiler: Elçiler ve Portreleri. R. B. Kıbrıs (Ed.), *Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar* içinde (s. 37-43). İstanbul: Pera Müzesi.

Reyhanlı, T. (1983). *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Riding, C. (2008). Portrecilik-Gezginler ve Modeller: Oryantalist Portre. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 104-156). İstanbul: Pera Müzesi.

Said, E.W. (2010). *Şarkiyatçılık*. (Çev. B. Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.

Said, E. W. (2017). *Freud ve Avrupalı Olmayan*. (Çev. E. Mutlu). İstanbul: Alfa Yayın.

Sakaoğlu, N. (2011). *İffet-Saray-ı Şahane Harem, Cariyeler, Haremağaları, Gündelik Yaşam*. İstanbul: NTV Tarih Yayınları.

Samipaşazade Sezai (2019). *Sergüzeşt*. (Haz. Salih Bora), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sarıöz, P. (1996). *Bir Zamanlar İstanbul*. İstanbul: İdea Yayınevi.

Schick, I. C. (2005). *Avrupalı Esireler ve Müslüman Efendileri: "Türk" İllerinde Esaret Anlatıları*. (Çev. Z. Kılıç). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Sertoğlu, M. (1986). *Osmanlı Tarihi Lügati.* İstanbul: Enderun Kitabevi.

Toledano, E. R. (1994). *Osmanlı köle ticareti 1840-1890*. (Çev. Y. H. Erdem). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Thornton, L. (1993). *La Femme Dans La Peinture Orientalieste*. Paris: ACR Edition.

Thornton, L. (1994). *The Orientalists Painter-Travellers*. Paris: ACR Edition .

Tromans, N. (2008). Britanya Oryantalist Resmi. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 18-43). İstanbul: Pera Müzesi.

Tromans, N. (2008). Gündelik Yaşam-Kahire ile İstanbul'da Gündelik Yaşam ve Cinsiyet. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 156-189). İstanbul: Pera Müzesi.

Tromans, N. (2008). Harem ve Ev. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 228-270). İstanbul: Pera Müzesi.

Uluçay, Ç. (1992). *Harem II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Üçel Aybet, G. (2010). *Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699).* İstanbul: İletişim Yayınları.

Varlık Şentürk, L. (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Voltaire (2000). *Candide Ya Da İyimserlik.* (Çev. S. Tanilli). İstanbul: Adam Yayınları.

Weeks, E. M. (2008). Kesişen Kültürler: John Frederick Lewis ve Oryantalist Resim Sanatı. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 44-72). İstanbul: Pera Müzesi.

Williams, H. (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie.* (Çev. N. Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yaşa, F. (2017). Efendi Köle İlişkisi Bağlamında Şeyhülislam Fetvaları. D. İnan, Z. Güneş Yağcı ve F. Yaşa (Ed.), *Osmanlı Devleti'nde Kölelik, Ticaret, Esaret, Kölelik* içinde (s. 209-226). İstanbul: Tezkire Yayıncılık.

Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Zilfi, M. C. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kölelik ve Kadınlar (1700-1840)*. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Süreli Yayınlar

Akkaya, M. (2011). XVII. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Üsküdar'da Köle Ticareti, Kölelerin Ticaretle Uğraşması. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (25).

Baş, I.(1996). Cariyelik: Kadının Cinsel Köleliği. *Bilim ve Ütopya Dergisi*. (19).

Çırakman, A. (2002). Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi. *Doğu Batı*, 5(20).

Çırakman, A. (2003). Oryantalizmin Doğu'su ve Oryantalist Bilgi. *Toplumsal Tarih*. 199.

Daşçı, S. (2005). Delacroıx'nın Fırçasından Osmanlılar. *Sanat Tarihi Dergisi*, XIV (1).

Erkal, N. (2010). İstanbul'da Üç Yıl, Çarşıda Bir Gün: Charles White Seyahatnamesi. *Toplumsal Tarih*. (197).

Etensel İldem, A. (2007). Bir Yazın Türü Olarak Doğu Seyahatnameleri. *Littera, 21*.

Fisher, A. W. (1978). The Sale Of Slaves In The Ottoman Empire: Markets And State Taxes On Slave Sales, Some Preliminary Considerations. *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, 6.

Küçükhasköylü, N. (2017). İngiliz Ressam William James Müller ve Anadolu Seyahati. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 15(23).

Nochlin, L. (1983). The Imaginary Orient. *Art in America*, 71(5).

Özmutlu, G. (2014). Harem Cariyelerinin Musiki ve Seyirlik Oyunlardaki Eğitimleri (1677-1687). *Belleten*. 78(283).

Öztuncay, B. (2003). Amerikalı İlk Oryantalist Ressam Kellogg (1814-1889): Türk kıyafetinde bir Amerikalı ve portresi. *Toplumsal Tarih*, (119).

Parlatır, İ. (1983). Türk Sosyal Hayatında Kölelik. *Belleten,* 47(187).

Schick, I. C. (2003). Beyazlığın Tanımlanması Sürecinde "Çerkez Güzeli". *Toplumsal Tarih*.119(19).

Schick, I. C. (2011). Asıl Harem Hangisi? *Millî Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, (8).

… (1829). The Slave Market at Constantinople. *Vermont Gazette*, 39 (1029).

Uzelli, G.(2018). Vasili V. Vereşçagin'in Gözünden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı. *Art-Sanat Dergisi,* (9).

Uzunoğlu, M. (2018). Batı Resminde "Doğu" İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 21.

Yenilir, T. (2017). İngiliz Sanatçı Thomas Allom (1804-1872) ve Osmanlı Dünyasına İlişkin Eserleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 4(10).

Yücelt, N. (1953). İstanbul'da Esir Pazarı. *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni,* 138(7).

Bildiriler

Baş, Y. (2011). İstanbul Esir Hanı. *7.Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri IV içinde* (53-66), Ankara.

Ansiklopediler

Aydın, M. A. ve Hamidûllah, M. (2002). Köle. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Engin, N. (2002). Osmanlılar 'da Kölelik. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 26.

İnalcık, H. (2001). İstanbul. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

İnankur, Z. (2008). Oryantalizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt III*. İstanbul: Yem Yayın.

Koçu, E. R. (1971). Esir Hanı Yangını. *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Koçu Yayınları, 10.

Koçu, E. R. (1971). Esir, Esirciler. *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Koçu Yayınları, 10.

Koçu, E. R. (1971). Esir Hanı, Esir Pazarı. *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Koçu Yayınları, 10.

Tanrıkorur, Ç. (1989). "Alaturka". *TDV İslam Ansiklopedisi II*.

Yılmazer, Z. (1995). Eremya Çelebi. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Çevrimiçi Kaynaklar

http 1: Makzume, E. (2007). XIX. Yüzyılda Gezgin ya da Sarayda Görevli Oryantalist Ressamlar. http://www.erolmakzume.com/wp/?p=1430 (Erişim Tarihi: 19.04.2022)

http 2: Makzume, E. (2016). 18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası: Turquerie. http://www.erolmakzume.com/wp/?p= 3118 (Erişim Tarihi: 05.04.2022)

http 3: https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=71392 (Erişim Tarihi: 09.11.2019)

http 4: https://www.independentturkish.com/node/199621/seyyahlar%C4%B1n-fantezisimiyoksay%C3%BCzle%C5%9Filmemi%C5%9Fger%C3%A7eklikmiosmanl%C4%B1%E2%80%99da-cariyelik-ve-siyahi (Erişim Tarihi: 31.03.2022)

http 5: http://www.jennmaur.com/pasubjectindex/orientalist/orientalist2.htm (Erişim Tarihi: 07.05.2022)

http 6: http://utc.iath.virginia.edu/sentimnt/grslvhp.html (Erişim Tarihi: 28.04.2022)

http 7: https://www.rbkc.gov.uk/museums/history-leighton-house (Erişim Tarihi: 21.05.2022)

http 8: https://collections.vam.ac.uk/item/O127397/europe-supported-by-africa-and-print-william-blake/ (Erişim Tarihi: 31.05.2022)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors (Erişim Tarihi: 05.04.2022)

Görsel 2: https://www.npg.org.uk/collections/ search/portraitExtended/mw04476/Lady-Mary-Wortley-Montagu-with-her-son-Edward-Wortley-Montagu-and-attendants? (Erişim Tarihi: 12. 04. 2022)

Görsel 3: Williams, H. (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie*. (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.58.

Görsel 4: Renda, G. (2014). Osmanlı'da Diplomatik İlişkiler: Elçiler ve Portreleri. R. B. Kıbrıs (Ed.), *Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar* içinde (s. 37-43). İstanbul: Pera Müzesi, s.40.

Görsel 5: Renda, G. (2014). Osmanlı'da Diplomatik İlişkiler: Elçiler ve Portreleri. R. B. Kıbrıs (Ed.), *Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar* içinde (s. 37-43). İstanbul: Pera Müzesi, s.40.

Görsel 6: Riding, C. (2008). Portrecilik-Gezginler ve Modeller: Oryantalist Portre. R. B. Kıbrıs ve G. Güngör (Editörler), *Doğu'nun Cazibesi Britanya Oryantalist Resmi* içinde (s. 104-156). İstanbul: Pera Müzesi, s.114.

Görsel 7: https://retours.eu/en/19-orient-express-posters/#2 (Erişim Tarihi: 18.04.2022)

Görsel 8: https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712 (Erişim Tarihi: 18. 04. 2022)

Görsel 9: https://www.mutualart.com/Artwork/ODALISQUEWITHASLAVE/B87C4430E265DB2E?login=1 (Erişim Tarihi: 18.04.2022)

Görsel 10: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566 (Erişim Tarihi: 19.04.2022)

Görsel 11: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/the-orientalistsale/henriette-browne-a-visit-a-harem-interior (Erişim tarihi: 19.04.2022)

Görsel 12: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066606 (Erişim Tarihi: 24. 04.2022)

Görsel 13: https://augustins.org/fr/search-notice/detail/ro-65-le-massag-e617f (Erişim Tairihi: 24.04.2022)

Görsel 14: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/347535 (Erişim Tarihi: 24.04.2022)

Görsel 15: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065870# (Erişim Tarihi: 24.04.2022)

Görsel 16: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.166484.html (Erişim Tarihi: 24.04.2022)

Görsel 17: Faroqhi, S. (2004). The Ottoman Empire and the World Around It. London: I. B. Tauris, s. 124.

Görsel 18: https://www.arthill.com.tr/urun/4456626/turquerie-sanati-19-yuzyil-rokoko-uslubu-altin-vermeyli-rolyef-kole-saticisi (Erişim Tarihi:18.10.2021)

Görsel 19: https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/en/home.html (Erişim Tarihi: 19.04.2022)

Görsel 20: https://www.mutualart.com/Artwork/ACaucasianabduction/133B63F804A8FF6D (Erişim Tarihi: 29.03.2022)

Görsel 21: C. White (1845). *Three Years in Constantinople; Or, Domestic Manners of the Turks in 1844 Vol I*. London: Henry Colburn.

Görsel 22: A. Smith (1850). *A Month at Constantinople*. London: David Bogue, s. 176.

Görsel 23: http://mnba.gob.cl/sitio/Contenido/Institucional/8651:ALFREDOVALENZUELAPUELMA-LA-PERLA-DEL-MERCADER-o-MARCHAND-D-ESCLAVES (Erişim Tarihi: 22.11.2019)

Görsel 24: https://www.mutualart.com/Artwork/Theslavemarket/FADD3D6A875FF94A# (Erişim Tarihi: 29.10.2019)

Görsel 25: Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınevi, s.114.

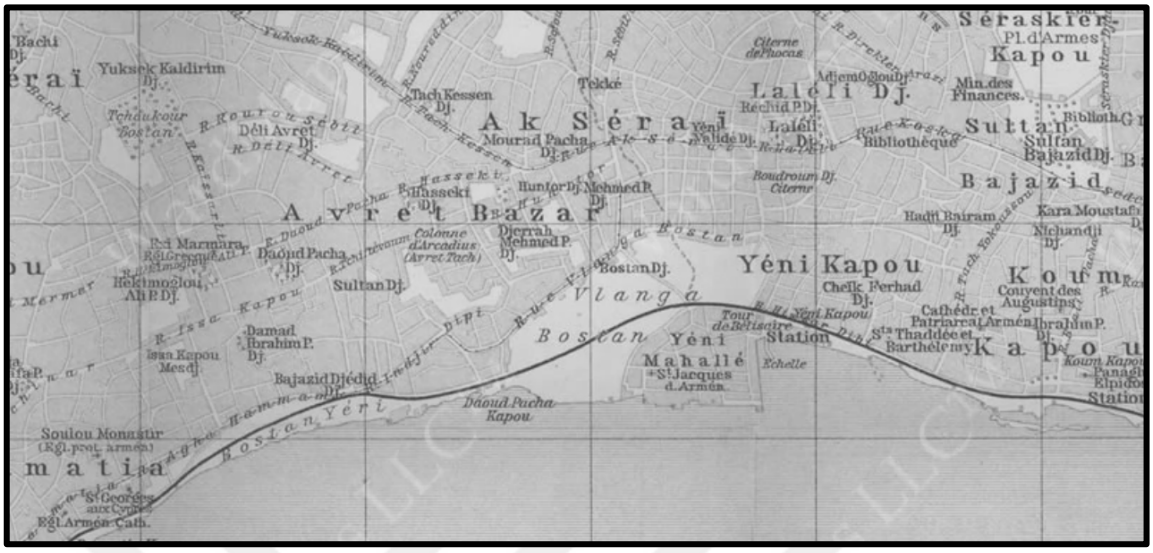
Görsel 26: http://tr.travelogues.gr/item.php?view=39953 (Erişim Tarihi: 04.04.2022)

Görsel 27: https://www.royalholloway.ac.uk/about-us/art-collections/collection-highlights/ babylonian-marriage-market/ (Erişim Tarihi: 04.04.2022)

Görsel 28: https://maisonschampagne.com/fr/encyclopedies/histoireduchampagne/article/ palais-oriental-ou-p-o(Erişim Tarihi: 04.04.2022)

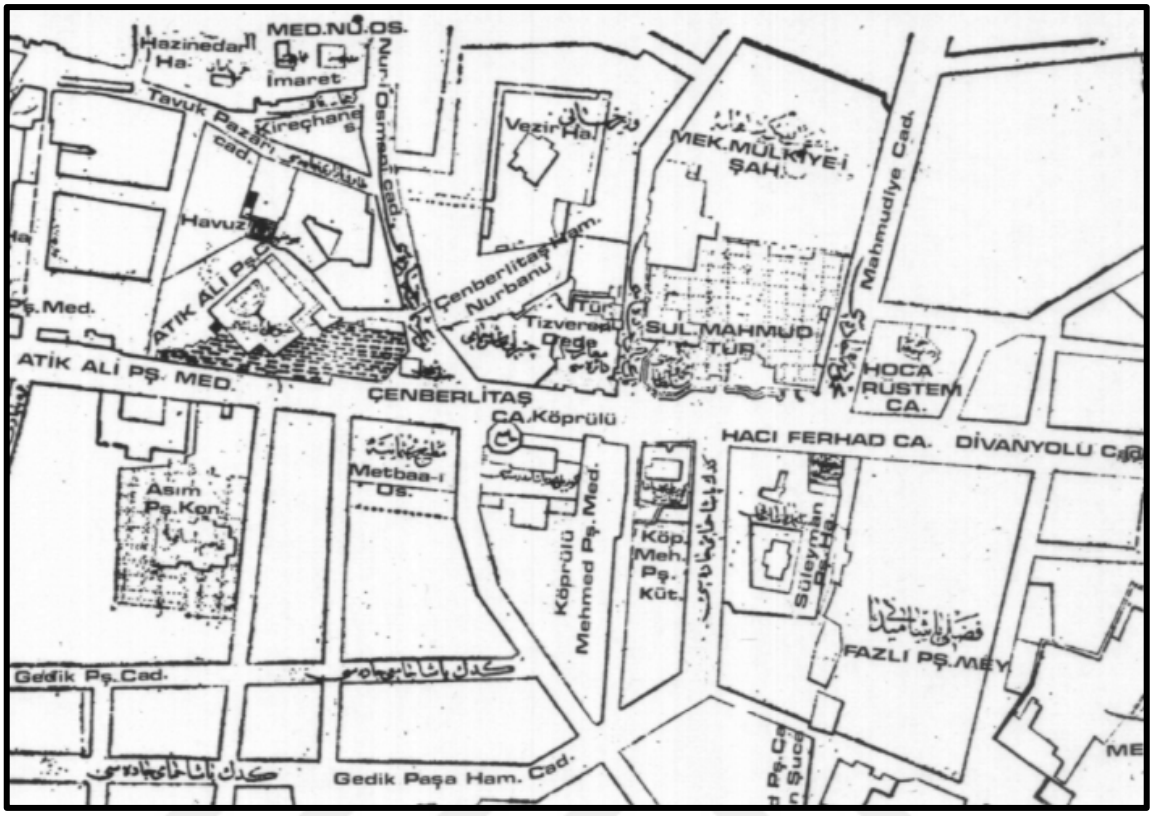
EKLER

EK-1. Harita



Karl Baedeker, "Avret Bazar", 13,5 cm x 11,5 cm, 1905, Fransızca

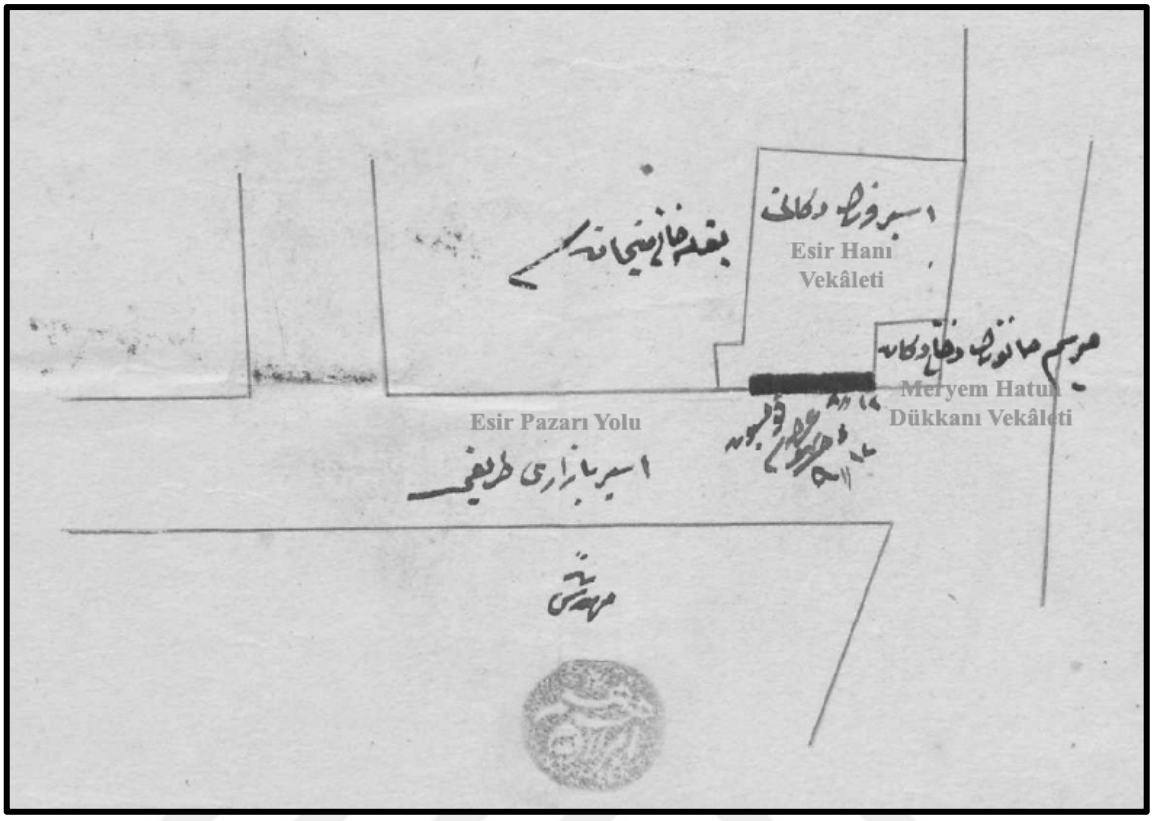
EK 2. Plan



Ekrem Hakkı Ayverdi, "Tavuk Pazarı ve Çenberlitaş Civarını Gösteren Plan", 1958, Türkçe

Kaynak: E. H. Ayverdi. (1958). 19. Asırda İstanbul Haritası B3. İstanbul: Şehir Matbaası

EK 3. Kroki



Anonim, "Esir Pazarı Tarikinde Bakla Hanı Meyhanesi, Meryem Hatun Hane ve Dükkânı, İspiro'nun Dükkânı'nın bulunduğu mahalleri gösteren plan."

Kaynak: Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Plan, Proje ve Krokiler, 310

EK 4. XIX. Yüzyılda Doğu'ya Seyahat Etmiş Sanatçıların Listesi

SANATÇI	UYRUK	TARİH ARALIĞI	SEYAHAT ROTASI
Auguste Alexandre Hirsch	Fransız	1870	Fas
Alexandre Bida	Fransız	1843,1855	İstanbul, Anadolu, Yunanistan, Mısır, Filistin
Charles Eduard Delort	Fransız	1862	Mısır
Charles Wilda	Avusturyalı	1882-1884	Mısır
David Roberts	İskoç	1838-1840	Mısır, Nubiya, Sina, Ürdün, Lübnan
Emmanuel de Dieudonné	İsviçreli	1884	Türkiye
Eugenio Fulgenzi	Bilinmiyor	1836-1838	Yunanistan, İzmir
Fabio Fabbi	İtalyan	1886	Mısır
Forbes Mac Bean	İngiliz	1854	İstanbul, İzmir, Manisa
George Henry Yewell	Amerikalı	1875	Kahire
Hermann David Salomon Corrodi	İtalyan	1879	Mısır, Suriye, Kıbrıs, İstanbul
Horace Vernet	Fransız	1833,1840	Cezayir, Şam, İzmir, İstanbul
Ivan Forray	Macar	1842	İskenderiye, Suriye
Jean-Léon Gérôme	Fransız	1854,1871,1875,1879	İstanbul, Suriye, Filistin, Mısır, Sina
John Frederick Lewis	İngiliz	1840,1841-1851	İtalya, Yunanistan, Türkiye, Kahire
Otto Pilny	Avusturyalı	1875,1885,1889-1892	Kahire, Trablus, Kuzey Afrika
Amedeo Preziosi	Maltalı	1838,1842,1860,1862,1882	Mısır, Suriye, Arabistan, Nubiya, İstanbul
Stanisław Chlebowski	Polonyalı	1864-1876	İstanbul, Mısır, İtalya
Thomas Allom	İngiliz	1834,1837	İstanbul, Anadolu, Suriye, Kutsal Topraklar
Theodore Leblanc	Fransız	1828-1831,1833	Anadolu, Mora, Cezayir
Vasili Vereşçagin	Rus	1867-1869,1877-1878	Türkmenistan, Osmanlı-Rus Savaşı
William Allan	İskoç	1829-1830	Çerkezistan, İstanbul, Anadolu, Fas
William Henry Bartlett	İngiliz	1835,1837-1838,1854	İstanbul, Mısır, Kutsal Topraklar
William James Müller	İngiliz	1838-1839- 1843-1844	Yunanistan, İskenderiye, Mısır, Anadolu, Likya Bölgesi

EK 5. Katalogda Yer Alan Eserlerdeki Nesnelerin Analizi

Katalog No.	Buhurdanlık	İbrik	Sedef Kakma Sehpa	Nargile/ Çubuk	Halı	Hançer	Değnek	Müzik Aleti	Eyer
01		■				■			
02	■	■							
03	■				■				
04					■				
05					■			■	
06				■					
07									
08						■			
09				■	■			■	
10	■			■	■	■			
11	■	■	■		■		■	■	
12					■				■
13									
14					■	■			
15				■		■			
16	■	■	■		■		■		
17					■				
18					■			■	
19		■	■		■		■		
20		■	■		■				
21				■					
22					■				
23	■				■	■			
24	■			■					
25					■				
26							■		
27							■		
28						■			
29					■	■			
30							■		
31				■	■				
32		■				■	■		
33				■					
34		■	■	■		■			
35						■	■		
36					■				
37				■	■		■		
38		■							■
39					■				

Katalog No.	Buhurdanlık	İbrik	Sedef Kakma Sehpa	Nargile/ Çubuk	Halı	Hançer	Değnek	Müzik Aleti	Eyer
40					■				
41					■				
42					■				
43		■			■				
44				■					
45					■			■	
46									
47							■		
48		■		■	■	■			■
49					■		■		
50									
51									
52									
53		■			■				
54		■		■		■	■		■
55							■		
56									
57								■	
Toplam	7	13	5	13	29	13	13	6	4

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı: Demet Yetkinoğlu Ceylan

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

2022 Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

2018 Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

Bilimsel Faaliyetler

2015-2017 Prof. Dr. Zeliha Demiral Gökalp Başkanlığında: Amorium Antik Kenti Kazısı (Anadolu Üniversitesi)-Stajyer Öğrenci

2018 Prof. Dr. Zeliha Demiral Gökalp Başkanlığında: Amorium Antik Kenti Kazısı (Anadolu Üniversitesi)-Sanat Tarihçi

2019 Dr. Öğr. Üyesi Hasan Yılmazyaşar Başkanlığında: Karacahisar Kalesi Kazısı (Anadolu Üniversitesi)-Sanat Tarihçi