

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



ORYANTALİST RESİMLERDE ÖTEKİNİN TEMSİLİ OLARAK
TÜRK İMGESİ

KİMRAY BAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOÇ. DR. METİN UÇAR

OCAK - 2023
KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Kimray BAŞ

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORYANTALİST RESİMLERDE ÖTEKİNİN TEMSİLİ OLARAK TÜRK İMGESİ

KİMRAY BAŞ

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
DANIŞMAN:DOÇ. DR. METİN UÇAR

Bu tez, Oryantalist ressamın eserlerine konu olarak seçtikleri Türk/Osmanlı imgesini nasıl betimlediklerini araştırmak amacıyla yapılmıştır. Varlığı Doğu ile Batının varlığı kadar eskiye dayandırılabilir Oryantalizm disiplini, temelde Doğu ve Batı dünyaları arasında hüküm sürdüğü düşünülen bir hâkimiyet mücadelesi ve çatışma üzerine kurulmuştur. Bugün kullanılan anlamda Oryantalizm/Şarkiyatçılık çalışmaları, başlangıçta Doğu ve İslam dünyasını keşfetme amaçlı akademik bir disiplin olarak ortaya çıksa da zamanla değişikliğe uğramış ve Oryantalistlerin seyahatnamelerdeki yazıları yanında yaptıkları resimlere de yansımıştır. Oryantalist resimler, önceleri batının doğuyu keşfetme aracı olarak kullanılsa da zaman içerisinde doğuya gitmeden ve doğuyu görmeden resimlerde “hayali bir doğu” imajı yaratılmıştır. Yaratılan hayali doğu içerisinde Oryantalist sanatçılar tarafından sosyal yaşam içerisinde sıklıkla ele alınan konuların başında gelen Türk imajı, sosyal bir gerçekliği temsil ederken sanatçıların bilinçaltı yaklaşımlarına bağlı olarak yeni bir gerçeklik olarak ortaya çıkmıştır. Batılı sanatçının kendi öznel tavırları üzerinden yaratılan bu imajlar, özne ve nesne ya da “merkez” ve “öteki” olarak iki farklı temsilin var olması üzerine inşa edilmiştir. Oryantalizmin söylem ve pratiğinin Türk imajı üzerinden ele alındığı bu konu öncelikle kavramsal açıdan ele alınmış daha sonra tespit edilen resimler irdelenmeye çalışılmıştır. Özellikle oryantalist resimlerde bir ötekileştirme olarak ele alınan ve tasvir edilen Türkler “Barbar/Korkunç, Tembel/aylak, Cahil, Müslüman, Şehvetli/kösnül olarak sınıflandırılmış ve Said’in örtük oryantalizm felsefi düşüncesi kapsamında analiz edilmiştir. Yapılan analizlerde Oryantalist resimler içerisinde tasvir edilen Türk imajının Batı’da olumsuz şekilde oluşmasına ve yerleşmesine neden olduğu anlaşılmaktadır.

ANAHTAR KELİMELER: Oryantalizm, Türk, Öteki, Doğu, Batı

Ocak 2023, 73 Sayfa

ABSTRACT**MSC THESIS****TURKISH IMAGE AS THE OTHERS REPRESENTATION IN ORIENTALIST PAINTINGS****KİMRAY BAŞ****KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE****ART AND DESIGN DEPARTMENT****SUPERVISOR: ASSOC. PROF. DR. METİN UÇAR**

This thesis was conducted in order to investigate how Orientalist painters describe the Turkish/Ottoman image they chose as the subject of their works. The discipline of Orientalism, whose existence can be traced back as far as the existence of the East and the West, is basically based on a struggle for dominance and conflict that is thought to prevail between the East and West worlds. Although Orientalism/Orientalism studies, in the sense used today, initially emerged as an academic discipline to explore the East and the Islamic world, it has changed over time and is reflected in the paintings made by the Orientalists as well as their writings in their travel books. Although orientalist paintings were used as a tool for the west to discover the east, an "imaginary east" image was created in the paintings without going to the east and seeing the east over time. The Turkish image, which is one of the most frequently discussed topics in social life by Orientalist artists in the created imaginary east, has emerged as a new reality depending on the subconscious approaches of the artists while representing a social reality. These images, created through the subjective attitudes of the Western artist, are built on the existence of two different representations as subject and object or "center" and "other." This issue, in which the discourse and practice of orientalism is handled through the Turkish image, was first discussed conceptually and later on. In particular, the Turks, who are treated and depicted as othering in orientalist paintings, are classified as "Barbarian/Terrible, Lazy/idle, Ignorant, Muslim, Sensual/Essentials and analyzed within the scope of Said's implicit orientalism philosophical thought. It is understood that the Turkish image depicted in orientalist paintings caused a negative formation and settlement in the West.

KEYWORDS: Orientalism, Turk, Other, East, West

January 2023, 73 Page

TEŞEKKÜR

Oryantalist Resimlerde Ötekinin Temsili Olarak Türk İmgesi adlı yüksek lisans tezimi hazırlarken lisans ve yüksek lisans sürecimde her daim bana inanan, bu süreçte heyecanıma, mutluluğuma ve endişelerime saygı duyarak destek olan, beni tecrübeleriyle aydınlatan, yönlendiren, her zaman anlayışla yaklaşan değerli danışmanım Doç. Dr. Metin UÇAR'A en çok ta gösterdiği sabrı için teşekkürü bir borç bilirim. Sevgili ailemin her zaman maddi manevi sevgi dolu destekleri için, Bu süreçte yanımda olan ve benden desteğini esirgemeyen arkadaşlarım ve öğrencilerime çok teşekkür ederim. Bu tez, hazırlanma sürecinde varlığıyla bana sonsuz mutluluk bağışlayan yeğenim Taylan Deniz'e adanmıştır.

KİMRAY BAŞ

Kastamonu, 2023

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu	1
1.2 Tezin Önemi	2
1.3 Tezin Amacı	2
1.4 Literatür Taraması	2
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	4
2.1 Oryantalizm	4
2.2 Oksidentalizm.....	9
2.3 Öteki/Ötekilik/Ötekileştirme	11
2.4 Türk İmgesi	14
3. ORYANTALİST RESİMLERDE TEMSİL	18
3.1 Oryantalist Resimler	21
4. ORYANTALİST RESİMLERDE ÖTEKİNİN TEMSİLİ OLARAK TÜRK İMGESİ.....	32
4.1 Bir Ötekileştirme Olarak “Barbar/Korkunç Türk” İmajı.....	35
4.2 Bir Ötekileştirme Olarak “Tembel/Aylak Türk” İmajı	41
4.3 Bir Ötekileştirme Olarak “Cahil Türk” İmajı	47
4.4 Bir Ötekileştirme Olarak “Müslüman Türk” İmajı	51
4.5 Bir Ötekileştirme Olarak “Şehvetli (Kösnül) Türk” İmajı	56
5. SONUÇ	65
KAYNAKLAR	67

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1 Jean Leon Gerome, <i>Kadınlar Hamamda</i>	22
Görsel 3.2 Jean-Leon Gerome, <i>Yılan Oynatıcısı</i>	23
Görsel 3.3 Jean-Leon Gerome, <i>Hypereides Phryne'yi Savunurken</i>	24
Görsel 3.4 Jean Leon Gerome, <i>Köle Pazarı</i>	25
Görsel 3.5 Jean Leon Gerome, <i>Halı Tüccarı</i>	25
Görsel 3.6 Leonardo De Mango, <i>Çeşme başı/ Üsküdar</i>	27
Görsel 3.7 Amadeo Prexiosi, <i>Kapalıçarşı</i>	28
Görsel 3.8 Eugene Delacroix, <i>Sardanapalus'un ölümü</i>	29
Görsel 4.1 Rembrandt van Rijn, <i>Bir Türk (Doğu Giysili Bir Adamın Portresi)</i>	34
Görsel 4.2 Eugene Delacroix'nın Sakız Adası Katliamı.....	38
Görsel 4.3 <i>Bir Yunan Atlısına Teslim Olan Türk</i>	40
Görsel 4.4 Henri Charles Antoine Baron	43
Görsel 4.5 Jean Baptiste Vanmour, <i>"Sedirde Kahve İçen Türk Kızı"</i>	45
Görsel 4.6 Jean Baptiste Vanmour, <i>Bir Türk Kadınına Loğusa Ziyareti</i>	46
Görsel 4.7 Thomas Allom, <i>Denizli- Laodikya Harabeleri</i>	49
Görsel 4.8 Osman Hamdi Bey, <i>Kaplumbağa Terbiyecisi</i>	50
Görsel 4.9 Jean Leon Gerome, <i>"Sultan Ahmet Camii/Mavi Camii"</i>	55
Görsel 4.10 Osman Hamdi Bey, <i>Mihrap (Yaratılış)</i>	55
Görsel 4.11 Jaroslav Čermak, 1865, <i>"Kidnapping of a Montenegrin Woman"</i>	58
Görsel 4.12 Dominique Ingres, <i>"Türk Hamamı"</i>	61
Görsel 4.13 Dominique Ingres, <i>Büyük Odalık</i> ,	62
Görsel 4.14 Jean Auguste Dominique Ingres, <i>Köle ve Odalık</i>	63

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kisaltmalar

T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
T.Ü.S.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
KR.Ü.S.B.	: Karton Üzerine Sulu Boya
K.Ü.S.B.	: Kâğıt Üzerine Sulu Boya
D.Ü.Y.B.	: Duralat Üzerine Yağlı Boya
TDK.	: Türk Dil Kurumu
Vb.	: Ve Benzeri
Yy.	: Yüzyıl



1. GİRİŞ

Oryantalizm, resim sanatında önceleri batının doğuyu keşfetme amacı ile ortaya çıkmış olsa da zaman içerisinde doğuya gitmeden ve doğuyu görmeden resimleri yapılarak “hayali bir doğu” imajı yaratılmıştır. Yaratılan hayali doğu içerisinde Oryentalist sanatçılar tarafından sosyal yaşam içerisinde sıklıkla ele alınan konuların başında gelen Türk imajı, sosyal bir gerçekliği temsil ederken, sanatçıların bilinçaltı yaklaşımlarından yola çıkarak eser ortaya koydukları görülmektedir. Batılı sanatçının kendi öznel bakışı üzerinden yaratılan bu imajlar, özne ve nesne ya da “merkez” ve “öteki” olarak iki farklı temsilin var olması üzerine inşa edilmiştir. Oryantalizmin söylem ve pratiğinin Türk imajı üzerinden ele alınacağı bu çalışmada öncelikle, Said’in Örtük Oryantalizmi kavramsal açıdan ele alınacak ve kuramın sanat ile ilişkisi “öteki olarak Türk” kavramı üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır.

1.1 Problem Durumu

Bu tez kapsamında Romantizm akımı içerisinde bir yaklaşım biçimi olarak ortaya çıkan Oryantalizm, sanatçıların yapmış oldukları eserlerde Türk imajı betimlemeleri ele alınıp incelenecektir. Daha çok batılı sanatçıların Türk ve Türklere ait imajlarında ki yaklaşımlarında öteki bir pencereden bir bakış açısı ile betimlemeler yapıp-yapmadıkları üzerinde durulacaktır. Bu kapsamda aşağıdaki sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır.

- Oryantalizm ve öteki kavramı arasında ne tür bir ilişki vardır?
- Batılı sanatçının kendi öznel bakışı üzerinden yaratılan bu imajlar “merkez” ve “öteki” olarak iki farklı temsilin nasıl inşa edilmiştir?
- Türk imgesi “öteki” kavramı ile nasıl ve neden ilişkilendirilmiştir?
- Oryentalist resimlerde Türklerin “öteki” konumu nasıl betimlenmiştir?

1.2 Tezin Önemi

Kişi kendini dünyanın merkezinde gören bir toplumun diğerlerini veya “öteki”ni ‘tembel, ‘barbar’, ‘cahil’, ‘Müslüman’, ‘kösnül’ olarak bilinmesinden rahatsız olmayışı kavram olarak “ben” ile yakından ilişkisi olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Batının, Doğu ve öncelikle de Türklerle ilgili algısı, yalnızca bir başka toplumun hakkında fikir sahibi olup onun gerçek veya gerçektışı (hayali) imgelerle ifade edebilmenin dışında Batı’nın “ben”i nasıl tasarlayıp yarattığını ve bu bilince hâkim olabilmektedir. Bu açıdan ötekileştirme diğer alanlar dışında görsel sanatlara tasvir olarak nasıl yansıdığını tespit etmek önemlidir.

1.3 Tezin Amacı

Oryantalist sanatçıların kendi öznel bakışı üzerinden yaratılan Türk imgesinin özne ve nesne ya da “merkez” ve “öteki” olarak iki farklı temsilin var olması üzerine inşa edilmiştir. Oryantalizmin Türk imgesi üzerinden ele alınacağı bu tez de öncelikle Oryantalist resimlerde Türk imgesinin sanat ile ilişkisi “öteki” kavramı üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır. Bununla birlikte Oryantalist sanatçılar tarafından yapılan Türk imgesi betimlemelerinin bilinçli bir eylem olarak tuvallere nasıl yansıdığı “öteki” kavramı üzerinden analiz edilmeye çalışılacaktır.

1.4 Literatür Taraması

Bu tez çalışması oryantalist sanatçıların özellikle Anadolu topraklarına yapmış olduğu gerçek ya da hayali seyahatlerde yapmış oldukları resimlerle sınırlı tutulmuştur.

Konuyla ilgili kitap, tez, makale, dergiler araştırılıp incelenmiş; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı çatısı altında, Oğulcan Öz’ün hazırladığı “Oryantalizm ve Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları” adlı tezde Doğu - Batı kavramlarının oluşmaya başladığı ilk zaman dilimlerinden itibaren Türk resmi ile köklü Batı sanat gelenekleri örnek alınıp Şark coğrafyası Osman Hamdi Bey gibi aydın Türk sanatçıları aracılığıyla konu ile bağdaştırılmıştır.

Beykent üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim ve Tasarım Sanat dalı çatısı altında Serra Hanife Çelik'in hazırladığı “Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi” adlı tezde Doğu-batı medeniyetleri arasındaki oluşan gerilim dışında Osman Hamdi Bey'in seçilmiş eserleri incelenmektedir.

Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümü çatısında Yrd. Doç. Meryem Uzunoğlu'nun hazırladığı “Batı Resminde “Doğu” İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri” adlı makalede oryantalist resim düzenlemesi için içinde batılılar için egzotik bir gizemi olan harem yaşantısı önemli bir yer tutmaktadır.

Bu çalışmaların genelde Oryantalizm anlayışı içerisinde üretilmiş olan çalışmalarda Batılı ve Türk sanatçılara değinilmiş olup Türk imajı ile ilgili yapılmış olan bir tez çalışmasına rastlanılmamıştır. Bu anlamda çalışmamız özgün bir çalışma olup alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Oryantalizm

Oryantalizm, bir düşünce biçimi olmakla birlikte ilk olarak Avrupa ve Asya arasında değişen tarihsel ve kültürel ilişkiyi, aynı zamanda XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli Doğu kültürlerini ve geleneklerinin incelenmesinde uzmanlaşmayı belirten Batın, bilim açısından da disiplin netleştirilmiştir. Diğer bir açıdan oryantalizm dünyanın 'Doğu' olarak adlandırdığı bu bölge hakkındaki ideolojik varsayımlarla, birlikte var olan imgeleri ve hayali resimleri içerir (Arberry, 1943, s. 8'den akt. Bulut, 2007, s. 428-437). "Doğu araştırmalarında uzmanlaşmış kişi" anlamında oryantalist kelimesi "İngilizce 'de ilk defa 1779'da Edward Pococke üzerine kaleme alınmış bir makalede ve Fransızca'da 1799'da Magasin encyclopédique'te" (Endress, 1988, s.9-11) kaynaklarda görülür. "Oryantalizm "Doğu incelemesi" anlamıyla 1838'de Dictionnaire de l'Académie française'e girmiştir. Türkçe' de şarkiyat, daha sonra doğu bilimi, Arapçada iştirak kelimeleriyle karşılanmış, Oryantalist için müsteşrik kelimesi kullanılmıştır" (Bulut, 2007, s. 428-437). Çok farklı tanımları yapılmasına karşın bu çalışmada Oryantalizm Doğu toplumlarında ideolojik varsayımları, imgeleri ve hayali resimleri içeren tanımı daha yoğun bir şekilde ele alınacaktır. Doğu toplumlarının dilleri, kültürleri, tarihleri ve coğrafyaları adlandırmak için kullanılan oryantalizm kelimesi aynı zamanda Doğu dünyasının resmini yapan Batılı ressamı da ifade ettiği için konu bu kapsamda ele alınıp incelenmiştir. Bu konuda Oryantalizmin en kapsamlı tanımı Edward Said'e (1989) aittir. Said'e göre Oryantalizm anlayışı Doğu-Batı arasında epistemolojik ve ontolojik bu ikisi arasında ayrıma dayalı düşünme şeklidir. Aslında oryantalizmin doğasında ki bakış olumsuzluğa işaret eder. Çünkü hep bir öteki ile karşılaştırmaya yönelik bir olgu yaratmaktadır. Dolayısıyla Batı'nın mantığında Doğuya hep bir yön verme çabası vardır. O nedenle bu çaba karşısında batıya zıt olan olgunun olumsuz yönde Batı anlayışında, kendi hariç her şeyi dışlama düşüncesi ile hareket halindedir. Doğu hep bu şekilde incelendiğinden oryantalizm olumsuz bakış açısından oluşmaktadır. "Doğu'nun Batı'ya karşı öteki olma durumunu" ifade etmektedir (Dikici, 2014, s. 46). Oryantalizm, öteki kavramı ile bir tür benzerlik açısından bütünlük sağlamaktadır.

Doğu'nun yüzyıllardan beri varoluşu, kimliğinin egzotik olarak bilinen ve bu sebeple hiç keşfedilmemiş olan bu toplumda farklı hikâyeler ortaya koyan batılı düşünürler, insanların zihninde hayali doğu imgesini yaratmışlardır. Dolayısıyla bu imge ticari amaçlı seyahat edenlerin tek bir seferde, anlattıkları hikâyelerden doğu hakkında oluşan kimliği hiç sorgulamamışlardır. Bu sebeple oryantalizmin gayri resmi tarihi 15.yy. itibari ile tüccarların doğunun zenginliklerinden pay almak adına harekete geçtiği dönemde başlamıştır. Doğuya yönelik oluşan bu algı, kanıtlara dayandırılmamış, orta Doğu'nun hayallerde canlanan imgelere bağlanmıştır (Uygur ve Uygur, 2013, s. 273, akt. Kaya, 2017, s. 650).

Bu imgelere yönelik yapılan araştırmalarda;

Oryantalistlerin, sanat eserlerinde ve bilimsel çalışmalarında Doğu'nun kültürel, toplumsal ve ekonomik her türlü özelliğini incelemiş, Doğuyla Batı'nın karşılaştırmasını yapmışlardır. Eserlerinde Doğu'nun gizemli ve egzotik buldukları yanları öne çıkarırken, kimi zaman da Doğu adını verdikleri bölgeyle ilgili önyargılı, tek boyutlu ve karalayıcı yorumlar yapmışlardır. Yabancı ve farklı saydıkları bir kültürü, başka deyişle "öteki"ni inceleyip değerlendirirken kendilerine ters gelen veya yadırgadıkları yanları da eleştirmişlerdir. Bu nedenle Oryantalist düşünce, Avrupa-merkezli olup tüm ilgisine rağmen, Doğu'yu olduğu gibi kabul etmeden, küçümseyici bir bakışla ele alarak Batı kültürünü Doğu'dan üstün tutmuş bir düşünce tarzı haline gelmiştir (Evrin, 2005, s. 68).

Batı yaratmış olduğu kültürün kendince zemin hazırladığı öteki kültürün, tamamının doğu kültürünü işaret etmekte olduğunu ve hazırlanan zemin sürecinde batı, kendi düşünce sistemine aykırı ve Doğu kültürünü kapsayan tüm olgularında ön yargı önemsenmektedir. Dolayısıyla Batı kendi doğusunda kalan tüm kültür, inanış ve medeniyetleri öteki bir şekilde genellikle olumsuz eleştirinin ön planda tutulduğu değerlendirmeye tabi tutmaktadır. O halde oryantalizm kavramının yaratılışında genel anlamda bir çatışma gözükmemektedir. Yani oryantalizm doğunun eksilerinden beslenmektedir, dolayısıyla bu eksiler batının tahakkümünü ortaya koymaktadır.

Oryantalizmin hayali doğu söylem ve pratiğinin Türk imgesi üzerinden ele alınacağı bu çalışmada Said'in örtük Oryantalizmi kavramsal açıdan ele alınacak ve kuramın sanat ile ilişkisi "öteki" kavramı üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır. Bununla birlikte örtük Oryantalizmin Batılı sanatçılar tarafından yapılan Türk ve Türklere ait tasvirlerde bilinçli ve bilinçdışı bir eylem olarak tuvallere yansımaları ele alınmıştır.

18. ve 19. yüzyıllar, oryantalizmin şekillenmesinde önemli rol oynayan dönemler olarak görülebilir. Buna göre, oryantalizm kavramsallaştırıldığında Doğu'nun sınırlarını çizmek daha kolay olabilir. Batı açısından bakıldığında oryantalizmin kapsadığı coğrafya, Doğu-Orta-Batı Asya ve Orta-Uzak Doğuyu içerisine almaktadır. Oryantalizm kapsamında ortaya çıkan coğrafi bölümler ve aralarındaki mesafeler doğuyu basit bir şekilde, Batı'dan radikal olarak farklı gizemli, egzotik ve fantastik bir mekân hazırlamaktadır. Dolayısıyla "Oryantalizm yalnızca basit bir coğrafi ayrımı kendine temel almaz" (Güner, 2008, s. 58-59). Bu bağlamda oryantalizmin sürecine bakıldığında, kavram tümüyle eleştirel bir yapı olduğu görülmektedir. Bu yapı Batının kendi toplumu ile oryantalizmin farklı algılamalarının da yer aldığı bilinmektedir. 19. yy seyahatnamelerin yazımında, batılılar için doğunun ömür güncelliğini koruyacak bir deneyim olduğun söylenmektedir. O zaman Batılı Oryantalistlerin Doğu ile ilgili algılamaları ötekinin hâkim olduğu bu kutsal topraklarla alakalıdır. Bu topraklarda batılının doğuluyu "öteki" olarak tanımladığı bu algıya ters düşmektedir. Bu sebeple oryantalizm bazı seyahatnameleri yazan kişilerin sayesinde Doğu'nun tamamen reddine veya ötekileştirmesini engellemektir. O halde oryantalist düşüncenin amacının dolaylı bir şekilde Batılıları Doğulularla tanıştırmaya yönelmekte olduğu görülmektedir (Gözütok, 2010, s. 98).

Buna göre;

... "Oryantalizm kültür, bilim ve kurumlar tarafından sessizce meydana çıkarılmış basit bir tema yahut politik bir alan değildir. Doğu üzerine yazılmış eserlerin yaygın bir koleksiyonu da değildir. Batı'nın Doğu dünyasını ezmeye yönelik hain bir emperyalist komplosu da sayılmaz. Oryantalizm estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihe ait ve filolojik metinler aracılığıyla "aktarılmaya" çalışılan bir cins jeo-ekonomik görüşler bütünüdür" (Said, 1998, s. 26-27).

Oryantalizme sosyokültürel olarak baktığımızda bilimsel ve siyasal zemin üzerinden, tarafların, toplumun yaşayış disiplinlerinden ötekileştirmenin niteliklerini de taşımaktadır. Oryantalizmin bir diğer ilgi alanına giren disiplinlerden biri de tasavvuttur. Oryantalist araştırmacıların, çoğu zaman üzerine odaklanmış oldukları bu tasavvuf konusu, nitelikli bir şekilde araştırılması gerekir. İngiltere ve Fransa, 19. yüzyılda, sömürgeciliğe bazı ülkelerden daha önce başlayarak bir yol kat etmiştir, 'tasavvuf' konusu ön planda tutarak Doğu'nun sosyo-kültürel kimliğine karşı konular, olaylar üzerinde incelemeler gerçekleştirmişlerdir. Bu araştırmalar sayesinde Batı,

Doğu'nun sosyokültürel yapısını deneyimlemesi, Doğunun bu fırsata sahip olmuştur (Çift, 2007, s. 178).

Resim sanatında da oryantalizm kendine ait bir üslup geliştirmiştir. O halde Oryantalist resimlerin ve sanatçıların Doğunun gündelik yaşamlarını kültürel değer ve imgelerini var olandan çok farklı olarak abartılı bir şekilde eserlere yansıtılmıştır. Kılık kıyafet, toplumsal yaşayış batılının resimlere aktarımında egzotik bakış açısını benimsediği, gerçeklikten uzak olduğu bilinmektedir (Papila, 2008, s. 120).

Şüphesiz, oryantalist resimlerin en önemli konularından biride "Harem"dir. Buna göre oryantalist sanatçıların ilk dönemden modern döneme kadar olan bu süreç içerisinde var olanların neredeyse tamamı haremın sadece Doğu üzerine kurulmuş bir yaşam şekli olmuştur. Haremi resmeden ünlü sanatçılar harem içerisine izin verilmediği için bazı tasvirlerinde yanıldıkları ortaya çıkmıştır. Böylece Doğu haremi hakkında okuduklarından yola çıkarak hayal ve fantezilerini kullandılar; "Doğu'yu şehvet ve şehvet diyarı, seks ve şiddet saplantılı hurafelerle dolu, insanlıktan ve acıma duygusundan yoksun vahşi canıermiş gibi sunduğu için bir şekilde bu yanılgıdan sorumludur." Oluşturulan bu algı sebebiyle 17. yüzyıldan neredeyse Avrupa'daki tüm sanatçıların kendi hayallerinde canlandırmış oldukları doğuyu resmetmeye çalışmıştır (İsmailinejad, 2015, s. 70).

"Klasik oryantalizmin kurucuları olarak değerlendirilen Fransız oryantalizminin babası Silvestre de Sacy, E. W. Lane, Karl Pfander, J. Von Hammer Purgstall, William Muir ve Ernest Renan olarak görülmektedir" (Kalın, 2006, s. 178).

Yukarıdaki isimlerin her birinin ortak özelliği, Doğulu birçok yazarlarla tartışma içerisine girip, ülkelerinin sosyokültürel yapısının oryantalist yapılanmaya ve Doğu'yu diğer toplumlara kabul ettirme çabasıdır. Bu çabalar dâhilinde kendilerini ispat etme eğilimindedirler. Ayrıca bu isimlerin ortaya çıkarmış oldukları eserlerle klasik oryantalizm de doğuya olan aykırılığın dışında ifade ettiğini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Ayrıca kendi dönemlerinde klasik oryantalist algı yönetimi, ilerdeki nesile bir fikir liderliği yapmışlardır (Kalın, 2006, s. 178).

...Klasik oryantalizmin temeli ve belki de tüm argümanı, kolonyalist Batılı güçlerin Doğulu devletler üzerinde kurmaya çalıştıkları baskı ile ilintilidir. Özellikle de kolonyal faaliyetlerin yoğunlaştığı 19. yüzyılda, temeli 17. ve 18. yüzyılda atılmış olan düşünsel

hamlelerin büyük bir önemi vardır. Batı'nın Doğu üzerinde sonsuz bir etkisi bulunması gerektiği düşüncesinden hareket eden yaklaşımlarda, genellikle Osmanlı'nın Avrupa karşısındaki gerileşmesine atıfta bulunulmuş ve bu şekilde de Doğu'nun geriliğine gerçek anlamda, meşru bir zemin yaratılmaya çalışılmıştır. Oryantalizmin, klasik anlamdaki formunun kendisine geçerli ve geniş kitlelere kabul göreceğine inanmış olduğu düşünce, Osmanlı'nın gerilemesi ile birlikte artık Doğu'nun ilkeliliğinin deşifre olduğu ve bu şekilde de Doğu'nun yönetilmesi adına medeni ve gelişmiş Avrupa'nın elinde yeterli gücünde bulunduğu (Alam, 2009, s. 97-120).

Yeni oryantalizm zamanla klasik dönemdeki gücünü kaybetmiş, gibi görünse de Doğu'nun aykırılığı sonlanmadığından Batı'da kimliğini tanımlamak adına “öteki” kavramının yaratılması kaçınılmaz olmuştur. Batının temel verilerinde yine medeniyet anlamında Doğu'nun ötekileştirilmesi, Doğu'nun İslami kimliği Doğu da büyük bir sorun üreticisi haline gelmiştir. Kendilerine oluşturdıkları sosyo-politik alanın varlığı ile birlikte Arap ülkelerinin başı çektiğidir. Oryantalist söylemlerde, ideoloji ve strateji bağlamında farklılaşma görülmektedir. Mistik, gizemli, pitoresk olgularla hikayeler uydurulan Doğu, artık Ortadoğulu, kimlikler (Müslüman, Arap) tarafından korkulan, düşman imajı olarak görülmektedir (Yiğit, 2008, s. 242). Bu sebeple Edward Said, ise açık ve örtük oryantalizm olarak çeşitlendirmiştir. Said, oryantalizmi açık ve örtük olarak iki başlıkta değerlendirmektedir. Açık oryantalizm, daha çok doğuya ait kaynaklardan ve bilimsel yaklaşımlardan beslenmektedir (Said, 1999). “Örtük oryantalizm ise Doğu'nun ne olduğu hakkında bilinçsiz, dokunulmaz bir kesinliktir.” Temel içerik olarak devinimi olmayan sözsüz bir anlaşılmaya dayanmaktadır. Çünkü Doğunun basmakalıp fikirlerinin öteki, suskun, dışlanmış, duygusal ve pasif olarak görülmesi ilerlemeden uzak, bilinçsizliğin ispatıdır. Doğu ancak batının bakışıyla var olabilir, aralarındaki her fetih kıyaslandığında olumlu bakılan bir yapıya sahiptir. Bunun zeminini kadına olan düşkünlük ve miskinlik ile bağlanılabilir. O halde örtük oryantalizmin doğuya karşı olan kuşku ve korkularına dayanmakta olup kuşaklar arasında sürekliliğini koruyan bir fantezi alanını oluşturur (Anadolu, 2018, s. 145).

Lewis konu ilgili olarak

“Said'in Oryantalizminin en şaşırtıcı özelliklerinden biri, dayandırıldığı iddia edilen gerçekleri ele aldığı, aynı anda hem hırslı hem de yaratıcı olan kendine özgü tarzıdır. Ona göre Oryantalist, emperyalistin aracı ve aracıydı ve bilgiye olan ilgisi bir güç kaynağıydı...” (Lewis, 1994, s.109).

Söylemektedir.

Said (1978), Oryantalist sanat ve ‘temsil’ pratiklerinin Doğu hakkında söylenceler yaratılmasına yardımcı olan Batılılar tarafından yüzyıllar boyunca Batılıların zihninde yerleşme çabasını savunuyor. Oryantalistlerin yaptıkları, sosyal tasvirlerini, siyasi hesaplarını ve kültürel temsillerini Doğu ve Batı arasındaki temel bir ayrıma dayandırılmaktadır. Dolayısıyla gerek kültür metinlerinde gerekse sanatsal faaliyetler veya popüler kültür aracılığıyla kitlelere ulaşan çarpıtmalar ve abartılardan, söylencelere de aktarılır (Tiryakioğlu, 2015, s. 148).

2.2 Oksidentalizm

“Oksidentalizm, Fransızca’da Batı anlamına gelen ‘Occident’ kelimesinden türemiştir” (Metin, 2013, s. 65). Oryantalizmin karşısında Oksidentalist düşüncede modernleşmenin oryantalizmi ile karıştırılmaktadır. Modernleşme ile Doğulaşma zıtlık değerlendirilmesi yanlış eğilimi taşımakta olduğu gözlemlenmektedir. Fakat dikkat edilmesi gereken husus oryantalist yöntemlerin kullanılmasıdır. Çünkü Oryantalizmin izlediği yöneme dayalı olarak Oksidentalizm oryantalizmi tersten okumak olacaktır. Dolayısıyla Batı’yı incelerken Oksidentalizm nesnelliğini kaybetmeden Batı’yı, ötekileştirmeye çalışmamalı, Doğunu gerçek kimliğini ortaya koymalıdır. Oksidentalizm Oryantalizme göre çok yeni olduğundan tam olarak hangi zaman diliminde ortaya çıktığını belirlemek zordur (Aktepe, 2013, s. 34). Çünkü tek medeniyeti yansıtan Avrupa, birden fazla medeniyeti içeren Doğu ve her medeniyeti Batı ile farklı dönemlerde karşılaşması ve farklı alanlarda ortaya çıkmış olması, Oksidentalizmin birden fazla başlangıç tarihi oluşumuna sebeptir (Aktepe, 2013, s. 34).

Oksidentalizm kelimesi “Garbiyatçılık” olarak Türkçeleştirilmiştir. Oksidentalizm Oryantalizmin yanı sıra açık bir kavram değildir (Arlı, 2004, s. 59). “İstiğrab” da Oksidentalizm kelimesinin Arapça karşılığıdır. ‘Occidentalism’ Batı algısı / incelemesi, ‘Occidental’ Batılı, ‘Occident’ ise Batı, olarak Türkçeye çevrilebilir. Oryantalizmin siyasal ve ekonomik egemenliğine karşı Doğu’nun özgür olabilmesi için Oksidentalizm ortaya çıkmıştır. Oksidentalizm kısa tabirle, Doğunun Batıya karşı yaptığı algı politikası ve incelemeleri anlamına gelmektedir. Fakat bu genel geçer

tanımlar Oksidentalizm yeni bir kavram olması sebebiyle tanımları güçlenirken, çelişkili yaklaşımları da beraberinde getirir (Aktepe, 2013, s. 35).

...Oryantalizmin karşıtı olan Oksidentalist söylemin de tıpkı çağdaşlaşmanın ya da modern olmanın oryantalizmle karıştırıldığı gibi, Doğululaşma ve çağdaşlık karşıtlığı olarak değerlendirilmesi yanlışına düşme eğilimi taşıdığı gözlemlenmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken husus oryantalist yöntemlerin kullanılmamasıdır. Çünkü oryantalizmin izlediği metot ve yöntemler izlenirse, bu oryantalizmi tersinden okumak olacaktır ki, bu da oryantalist düşünceye hizmette bulunacaktır (Aktepe, 2013, s. 35).

Oksidentalizm ile Oryantalizm incelendiğinde tarih, kültür, sanat, din, siyaset gibi alanlarda benzerlik gösterdiği görülmektedir. Oryantalizm ile ortaya konulan araştırmalara karşı Oksidentalizm cevap olarak karşımıza çıkmakta olup bahsedilen alanlarla tarihsel bağlantı bizi oryantalizm ile karşılaştırılacak niteliğe sahip olmamakta olduğunu göstermektedir.

Batı'yı incelerken nesnelliğini kaybetmemeli, Batı'yı ötekileştirmeye çalışmamalı (tıpkı Batı'nın Doğu'yu ötekileştirdiği gibi), gerçek Doğulu kimliği ortaya konulmalıdır. Oryantalizme göre daha yeni bir alan olan Oksidentalizmin ortaya çıkışına ilişkin kesin bir tarih belirlemek oldukça zordur. Çünkü Avrupa'nın tek bir medeniyeti yansıtmamasına karşın, Doğu'nun birden fazla medeniyeti içermesi ve her bir medeniyetin Batı ile karşılaşmasının farklı dönemlerde ve düzlemlerde ortaya çıkmış olması, Oksidentalizm için birden çok başlangıç tarihi oluşmasına sebebiyet vermektedir (Aktepe, 2013, s. 35)...

Doğuyu anlamak ve anlamlandırmak için Batı'ya yapılan eleştirel tavrın, git gide düzenlenmiş, ilginin arttığı Batı'yı eleştiren tarafların oluşturduğu akıma Oksidentalizm olarak ifade edilir. Batıdan Doğuya uzanan kültüre yönelik bakışın, içeriğine sahip oluşu bir bakıma 'Oksidentalizmin' temelindeki oryantalizmin sömürge zihniyetini ve buna istinaden Batı'nın oryantalizm ile yapılmak istenen sömürgecilğe farklı bir boyut olarak görmektedir. Bu olumsuzlaşmanın temelindeki sebep ötekileştirme olduğu söylenebilir (Uzun ve Atasever, 2010, s. 175).

Doğulu Oksidentalistlerin algılarına göre dikkate alınan fikirler, Batı'nın kendini sorgulayıp sorunları üzerine odaklanması; kötü ile özdeşleştirilip olumsuzlaştırılması değerler bütünü inşâ ederken hatta yeniden keşif ederken batının olumsuzluklarına vurgu yaparak gerçekleştirir. Buna göre Batı, Doğu'nun kimliğini geri kalmışlıkla nitelendirirken Doğu'da batıyı maneviyatsızlıkla suçlar. Elde etme, değersizleştirmek kurulu düzeni bozmayıp onun parçası haline gelmektedir. O halde Batı medeniyeti,

medeni olma-olmama düzenini kurup, medeni kısmına kendini alıp medeniyetsiz gruba Doğuyu alarak yapay kimliklendirme yapmıştır (Yavuz, 2002, s. 217).

Oksidentalizm araştırmalarında, “Oryantalizm ile oluşan sloganlar arasında yer alan “Batı’ya karşı diğerleri” gibi birleştirici ve teşvik edici bir şekilde, “Doğu’ya karşı diğerleri” ifadesinin yerleştiği görülmektedir”. Batılıların burada yapmak istediği kendi sloganlarıyla doğu ile birlikte tüm dünyanın geri kanlını bu medeniyet sürecinin içine katıp hâkim olma algısı yaratmaktadır. Fakat sadece batı karşıtlığına hâkimliği bilinmekte olup ırkçı söylem olarak gelişmemektedir (Kızıl, 2007, s. 157).

Doğu ve Batı şeklinde yapılan çifte karşıtlık imajı, ötekini nesneleştirir ve buna bir çaba harcanarak karşılıklı bir şekilde ortaya koymaktadır. Oryantalist söylemde Batı merkezine ‘Öteki’yi koyar ve Doğuya olan karşıtlığın açıklaması olarak öteki kavramının olumsuzluğuyla netlik kazanır. Oksidentalizm de benzer şekilde batıyı tepetaklak ederek sabit olarak yeniden kurar. “Bu da Batı’nın “takdir” ettiği Doğu zorbalığı, acımasızlığı, gizemliliği, bilgeliği, egzotikliği, vb. kategorileri, Doğu’nun, Batı’yı maddeciliğe, çürümüşlüğe, sömürgeciliğe, emperyalizme, makineleşmeye, ahlâksızlığa ve Tanrı tanımazlığa indirgeyerek sabitlemesidir” (Yavuz, 2007, s. 119-120). Aslında batı, batı değildir; dünyayı yönetmek için liderleri tarafından merkezileştirilen bir stratejidir. Oksidentalizm, sadece savunma şekli olarak doğunu birleştirici olduğunu savunmaktadır (Zabardast, 2015, s. 216).

2.3 Öteki/Ötekilik/Ötekileştirme

‘Öteki’ kavramının Türkçedeki karşılığı Türk Dil Kurumu tarafından şöyle belirtilmiştir; “sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan”, “öbür, diğer”, “mevcut kültürün içinde dışlanmış olan” (URL 1, 2022). “Öteki” bizim düşüncemizin içinde var olan veya sınırsız sayıda ‘o’ diye kesinleştireceğimiz bir kavramdır. Öteki ben dışındaki her şeydir. Herkesin çevre toplum aile de birer ötekidir. Bizi biz yapan yaptırın benin dışındadır, ötesindedir. Benin dışındaki gelişen her şey kişiye göre farklılık göstereceğinden öteki konumundadır. İspanyol filozof Ortega y. Gasset ‘İnsan ve Herkes’ adlı kitabında ‘ötekinin’ tanımına dair şunu söylemektedir. ‘Herkesin kendi yaşamında karşılaştığı

ilk şey öteki insanlardır.’ Dolayısıyla insan, öteki toplumsallık ilişkisi içinde birisiyle alışveriş halinde ona karşılık veren olarak ortaya çıkar (Gasset, 2014, s.105).

Kavram olarak öteki dediğimizde “sözü edilen ya da benzer iki şeyden önem ya da yer bakımından uzakta olan, öbür, öbürü” gelmektedir. Bu durumda ‘öteki’ kapsamlı bir sözcüktür. Ancak toplumda karşılığı araştırıldığında öteki denilen kavramın “benin dışındaki her şey.” Bu bağlamda yabancılaşma ve biz olanın dışındakini kabullenmeme ya da reddetmeyle ortaya çıkan, özü ayrımcılık olan, biz gibi düşünmeyen, bize benzemeyip bizden olmayan hep ötekidir. Ötekinin ise her zaman farklılıkları ile sıkıntı yaşamasına, bazen acı çekmesine, dışlanmasına, kendini yalnız hissetmesine sebep olur. Bu bağlamda oryantalizmin bu kavrama uygun bir anlayış olduğunu görebilmekteyiz.

“Öteki” insanın var olduğu her yerde ortaya çıkan sosyal bir problemdir. Bu problem bazen toplumlarda, kimlikte bazen de cinsiyet kavramında kendisini ortaya koyar. Bu anlamda öteki, bir başkasını ötekileştirmeyi kapsar. Günümüzde insanların en büyük problemi haline gelen ötekileşme, insanlar arasında en büyük problem olarak karşımıza çıkar. Bu problemin ele alınması sorgulanması ve çözüm aranması bireylerin gösterdiği duyarlılık ile mümkündür. Bu duyarlılık bilim ve felsefede olduğu kadar sanatın en önemli konusu haline gelmiştir. Özellikle son yıllarda çağdaş sanat üretimi çerçevesinde ‘ötekinin’ bir kavram olarak ele alındığını ve sanatçının eserlerine yansıdığına tanık oluruz.

Sosyolojik olarak “Öteki” temellerinde evrenselcilik yoluyla asimile etmekte fakat bu yön antropolojiyi ilgilendirir. Bizi ilgilendiren “ben” ile “öteki” arasındaki karşıtlık daima bir imajdır. Aslında bu imaja karşıtlık olarak baktığımızda aşağı çekme-olma olarak yorumlanır. Bu durum “öteki” ve “ben”in eksikliği durumunda ortaya bir şey sunamayacağından öteki tarafında kabul edilir. Fakat aşağıda öteki olma durumundan kaçamaz (Schnopper, 2005, s.26, akt., Köse ve Küçük, 2016, s. 166-117).

...Oryantalizm kültür, bilim ve kurumlar tarafından sessizce meydana çıkarılmış basit bir tema yahut politik bir alan değildir. Doğu üzerine yazılmış eserlerin yaygın bir koleksiyonu da değildir. Batı’nın Doğu dünyasını ezmeye yönelik hain bir emperyalist komplosu da sayılmaz. Oryantalizm estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihe ait ve filolojik metinler aracılığıyla “aktarılmaya” çalışılan bir cins jeo-ekonomik görüşler bütünüdür. Oryantalizm coğrafi bir ayırım değil bir seri “çıkarlar” toplamıdır... Bu sistem

açıkça ayrı bir dünyanın yönlendirilmesi, kullanılması, hata eritilmesi için gösterilen gayretlerin tamamını kapsar. Oryantalizm bilhassa politik iktidarla ilişkili gibi görünmeyen fakat çeşitli iktidarların kuvvet farklarından doğan ve varlığını böylece sürdüren dengesiz bir alışveriş düzenidir (Said, 1998, s. 26-27).

Oryantalizm konusunda ileri yukarıdaki tanımlamadan sonra, onun kültür, politika ve moda modern olarak Oryantalizm algı değişiminde “öteki”nin kuramsal çerçevede çok geniş alana yayıldığı ama “biz” dünyasında “Doğu” ile çok az ilişki olduğunu belirtilmektedir. Oryantalizmin bu şekilde kaba bir tanımından sonra Said’in Öteki ve ötekilik ile ilgili olarak vurgulamaya çalıştığı şey genel olarak şu şekildedir.

“Sömürge ve imparatorluk idarelerinde olduğu gibi siyasal iktidarla; linguistik, mukayeseli anatomi veya modern politik ilimlerden geçerli ilimler alanında entelektüel iktidarla; din, kurumlar, kıymet hükümleri, ulusal zevk ve edebiyat alanında kültürel iktidarla; “Biz” ve “onlar” esasına dayanan fikirler halkası içinde ahlaki iktidarla sürer gider” (Said, 1998, s. 26-27).

“Batı Medeniyeti kendini, İslam-Doğu dünyasına karşı ‘biz’ ve ‘onlar’ ya da ‘ötekiler’ şeklindeki bir kıyaslamadan hareket ederek savunur.” Ötekiler Batı’nın zihnindeki barbarlık, cahillik gibi niteliklerin somutlaştırılmış örnekleridir. O nedenle tehlikeli ve korkunçtur ibaresi kullanılmaktadır. Ölçsüz bir tepkiye sahip olup aynı zamanda gizemlidirler. Bu gizemlilik onlara egzotik bir hava katar. Batı tüm imgelemin farkındadır. Yönetim şekli despotiktir, bu yüzden halk köleliğe eğilimlidir. Batılıların zihinlerinde kurguladığı Doğunun somut örnekleridir. Dolayısıyla Doğu hakkında basmakalıp fikirler, üretilen imgelerin anlık yok olacak türden olmadığı kesin denilebilir. Çünkü bu imgelerin ana kaynağı, Batılının zihnidir ve oradan yayılmaktadır. Oryantalistler, bu imgeleri metinsel bir söylem aynı zamanda da görsellerinde içine çekerek dâhil olmuşlardır. Dolayısıyla “Doğu, sadece bir fikir olarak değil; keşfedilmiş, kurtarılmış ve medenileştirilmiş bir “öteki” olarak sunulmalıydı” (Süphandağı, 2004, s.55, akt., Köse ve Küçük, 2015, s. 123). Dinî görüşlerde inançsızlar ötekileştirilirler fakat bu ötekileştirme din büyüklerinin bir kötü huyu değildir. Çünkü bir de inançsızlara sorarsak onların da inananları nasıl ötekileştirdiklerini görürüz.

Diyalektik bir söylem olarak, Ötekinin iki zıt olanın diğer zıt olanın tanımını kullanmak adına bir kavram olabilmektedir. Değişmeyen bir olgu olarak bir tarafın her zaman kötü olarak bilinmesi bu süreçteki ötekiyi tanımlar. Mevcut olan bir yapıyı

kabul edilmez değerler neticesinde ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu değerler, bireyin veya toplumun algısına zıt düşüyor ise bu değerleri kötü olan “öteki” olarak tanımlaması kaçınılmazdır. Sosyal kimlik zamanla ötekiyi içine alıp bunun yanı sıra ideolojik olarak bir kimlik kazanmaktadır. Bu karşılıklı ibareler, kendisini olumlu güzel olan, olarak tanımlarken bir diğeri kendini olumsuz kötü olarak kaybeden olarak tasarlanmaktadır (Çelik, 2004, s. 139-140).

Doğu-Batı ayrımı içerisinde öteki önemli bir yer tutmaktadır. Batı günümüze kadar Doğu’ya öteki yakıştırması yaptığını ve bu kavramın ortaya çıkışının önemli sebeplerinden birinin Batı’nın Doğu’yu koşulsuz “öteki” olarak tasvir etmesidir. Bu tasvirler sonuncunda Doğu, Batının gerisinde kalmıştır. Doğuya yakıştırılan kimlik katılık ve barbarlık olarak nitelendirilmekte olup öteki olan kısmı temsil etmektedir. Öteki kavramı burada anlam dışında, tarafların birbirini farklı görmeleri değil, bir diğeri onu öteki olarak görmesi belirtilmesi doğu ve batı ayrımında batı hâkimiyeti kendisi üzerine almaktadır. Bu ayrımı tarihsel süreçte birçok düşünür tarafından dillendirilmiştir (Dursun, 2014, s. 20).

Farklılık olarak öteki ’ye bakıldığında; ben ve öteki arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, sömürgeci olanla sömürülen arasındaki karşıtlığı eleştirerek, öteki sorununu kimlik ve fark eksenine taşır (Keyman, 1999, s. 76-78). Edward Said gibi düşürsek eğer “Öteki / ötekilik / ötekileştirme” kavramı insanın var olduğu her yerde ortaya çıkan sosyal bir problem olabileceği kanaatine varmaktayız. Bu problemin yine Said’e göre bazen toplumlarda, kültürde, kimlikte, bazen de sömürgeci tarafıyla küçümseyen batı tutumuna hâkim olmakla beraber sömürgeci anlayışa sahip olduğu kaçınılmazdır. Günümüzde insanların en büyük problemi haline gelen ötekileşme, bu problemin ele alınması sorgulanması ve çözüm aranması bireylerin gösterdiği duyarlılık ile mümkündür. Bu duyarlılık bilim ve felsefede olduğu kadar sanatın en önemli konusu haline gelmiştir.

2.4 Türk İmgesi

Batının belirli özellikleri farklı toplumlara, ırklara veya uluslara atfetme eğilimi oldukça eski ve yaygındır. Türkler, ırk veya toplumsal sınıf içerisinde yer alan bireylerle ilgili kültürel inançları ve beklentileri, genelleştirilmiş tutumlar veya değerlendirmeler olarak yaygın bir şekilde içinde imgelerin keşfedildiği, inşa edildiği temel bir bağlam oluştururlar. Aynı zamanda, birbirleriyle ilişkili olarak oluşturulan toplumsal kategorilere dayanan kodlar aracılığıyla imgeleri şekillendirirler. Bu açıdan

kalıp yargılar, etnik ve ırksal kimlik gelişimi de dâhil olmak üzere tüm kimlik gelişim süreçlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu bağlamda, belirli davranış biçimlerinin etnik ve ırksal olarak kodlanması, kalıp yargıların nasıl ilişkisel olduğunu, öz algılara ve gelişmekte olan kimliklere nasıl nüfuz ettiklerini gösterir. Kimlik oluşumunun içeriğini ve sürecini yönlendiren, kimlik gelişiminin ise itici bir gücü olarak değerlendirilmiştir. Kalıp yargıların kimlik gelişiminin ayrılmaz bir parçası olduğu tespitinden yola çıkılarak Avrupalı bakışın ürettiği etnik kalıp yargıların Türk imgesinin oluşum sürecindeki rolü sorgulanması gerekmektedir (Kınlı ve Kınlı, 2019, s. 55).

Batıdaki Türk/Osmanlı imajı/imesi ile ilgili düşüncelerin temellerinin Türklerin Anadolu'ya gelmeleri ile birlikte ortaya çıkmaya başladığı ancak Oryantalist dönemde daha çok pekiştiği ve günümüzdeki Türk imajının bu temeller etrafında şekillendiğini görülmektedir. Bu kapsamda, Batı perspektifli aydınlanma zemininde ortaya çıkan oryantalist resimlerde Türk imgesini inşa etme biçimi, Batı'nın Türk ve Türklerle ilgili Batı'da bir fikir oluşturma açısından belirleyici bir role sahiptir.

Türkler, bugünkü bilgi birikimlerini Batı'nın oryantalist bakışı ile ortaya atılmıştır. Oryantalistlerin seyahatlerinde Doğu'yu yerinde ziyaret etmeleri ve döndüklerinde gördüklerini anlatıp, Doğu'da yaşadıklarıyla arada tahminlerde de bulunup, bunları seyahatnamelere kitaplaştırarak tarihte yerlerini almayı görev edinmişlerdir. Özellikle kitle iletişim araçlarının bu denli yaygınlaşmasından önce, Doğu'ya gitmemiş bir Batılı, Doğu hakkındaki ilk bilgilerini, izlenimlerini hep seyahatnamelerden almıştır (Bilici, 2011, s. 1-21). Oryantalistlerin yaptıkları resimlerde ortaya çıkan imgeler Batı'nın, Doğu ve Doğulu insan ile ilgili olarak zihninde oluşturduğu imajları genel olarak din temelinde şekillense de Osmanlı hâkimiyetinde bulunan coğrafya açısından düşünüldüğünde Müslüman-Osmanlı imgesi odağında Türk imajını belli bir tipolojiye yerleştirmiş olduğu görülmektedir. Seyahatnamelerde temsil edilen ya da betimlenen figürlerin iletişim ve haberleşmenin çok yaygın olmadığı 18 ve 19. yüzyılda Batıda Türk imajının temellerinin atıldığı kabul edilse de Türk imgesi ile kastedilen belli bir ulus ya da topluluk olmaktan çok, Anadolu da yada Osmanlı topraklarında yaşayan Türkiyeli insanların Batı'daki imajıdır. Özellikle bu yüzyıllarda "Doğu'yu ziyaret eden Avrupalılar seyahatlerini edebi metinler, otobiyografik yazılar, resimler ve

fotoğraflarla kaydetmişlerdir. Said, bu eserlerde yaratıcıların kendi fikirlerini ve Doğu'ya ilişkin ön tasavvurlarını aktardıklarını, böylece gerçekliğe değil, tahakküm temsil eden bir sömürge kavramına ait bir görüşü yaratıp destanlaştırdıkları (mitoslaştırdıklarını) öne sürüyor. Bu Oryantalist eserlerin çoğu, Doğu'nun farklı, “Öteki” olarak bir imajını yansıtır ve tüm unsurlarını nesneleştirir ve inceler. Said, bu şekilde Doğu'yu sosyolojik ve yaratıcı bir şekilde üretim yapılabildiğinde iddia eder. Bu genel söylem içinde Türk imajı sürekli olarak gözetlemeye, yeniden inşa etmeye ve değersizleştirmeye tabidir. ‘O’ diğer şeylerin yanı sıra, cahil, kaba, bakımsız ve tembel bir motif olarak temsil edilir.

Türk imgesinin tarihin genel akışında sanat, kültür, eğitim, ekonomi, sosyal yaşam ve dini inanışlara farklı dönemlerde farklı yoğunluklarda Oryantalist resimlere yansımıştır. Said'e göre Türkler için “Oryantalizm Avrupa'nın sadece komşusu değildir. Aynı zamanda Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıklarının ve dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen öteki imgelerinden biridir” (Said, 1999, s. 11). Bu da batının Türkler hakkındaki imgesine ışık tutacaktır.

Batıda Türk imgesi bir tür toplumsal strateji olarak nitelenebilecek bir eğilim olup hem yaşanan durum süresince hem de durumların ardında toplumda kimliklerini yaratarak kimilerini “biz” kimilerini ise “onlar” ya da “diğerleri” kılarak insanlarda temel ve basit bir farkındalık ortaya çıkarmıştır. Bu tip ötekileştirmelerin gebe kaldığı bölgelerde genellikle “ötekine” gerçekleştirilen etrafında çevrelenen toplumun belli konularda sebebiyet vererek, yine o toplumun bir aradalığını sağlamlaştıran bir dayanışma duygusu geliştirmektedir. Ötekinin, birçok farklı imaja yüklenebileceği durumların varlığı dâhilinde, özellikle dışarıdan gelen yabancıya, onun farklılığı ile birlikte gelişen ötekiliğine duyulan korku ya da arzu odaklandığında doğuyu küçümseyen bir batı tutumu kaçınılmaz olmaktadır. Leibniz bu konuda “Türklerin kader anlayışı akıl dışıdır, çünkü tehlikelerden sakınmayı önler, öngörüğü ve akıl yürütmeyi özendirmez. Bu anlayışa göre Türkler iyi ya da kötü ayrımı yapamaz, nedenlerle ilgilenmez; bu sebeple önlerine konulanla yetinirler” sözünde asıl imgenin hâkimiyeti söz konusudur. Türkler, Batı kültürü gibi kendi bakış açısının egemen olduğu tek yönlü bilgi sistemi kuramamışlardır. Dolayısıyla kendine benzemeyen

kültürel, sosyal yaşam, estetik ideoloji gibi yönleri başkalaştırma ve algı yönetememe, abartma eğiliminde bulunup dönemler içerisinde yönelim gerçekleştirmişlerdir.

“Bu noktada diyalektik söyleme göre, iki karşıt gerçekliğin birbiri içerisinde uyum halinde yaşaması mümkün olamadığı için, birinin varlığını sürdürebilmesi noktasında diğerinin tam tersi bir konumda bulunması gerekmektedir. Dolayısıyla da bir iktidar ilişkisi gündeme gelmektedir. “Öteki”ni bastırmak, onu tanımlamak için bu tanımın genel çerçevesi içerisinde, imajını değiştirmek gerekmektedir. İşte bu nedenledir ki, Batı kültürlerinde, Türk için Yunan, Yunan için de Türk imajları değiştirilmiş ve biri diğerine göre tam zıttı bir konumda ve olumsuz bir bakış açısı içerisinde yer almıştır” (Yalçın ve Çelik, 2004, s. 140).

Kula’ya göre (2010, s. 12-13), Türklerin iyi-kötü ayrımı ile “Öteki” kavramının insanın var olduğu her yerde ortaya çıkan sosyal bir problem olduğunun kanıtıdır. Bu problem bazen toplumlarda, kimlikte bazen de cinsiyet kavramında kendisini ortaya koyar. Bu anlamda öteki, bir başkasını ötekileştirmeyi kapsar. Bu dönemde ve günümüzde insanlar arasında en büyük problem olarak karşımıza çıkar. Bu problemin ele alınması sorgulanması ve çözüm aranması bireylerin gösterdiği duyarlılık ile mümkündür. Bilim ve felsefede olduğu kadar sanatın en önemli konusu haline gelen “öteki” kavramı oryantalizminde vazgeçilmezi olmuştur. Dolayısıyla batının doğu üzerindeki üstün bakış anlayışı kendini farklılaştırması kavrama örnektir. Batının Türklere bakış açısı da bu düşünce ile bir bütündür.

Kant, Türk kavramını düşünce bütününde pek konulaştırmaz. Türkler için vurguladığı “ölçülülük” kavramının birçok kültürel bağlantısı vardır. Ölçülülük gerek din (İslam) gerekse kültürel anlayış olarak örneklendiren Kant daha birçok olgunun “ölçülülükle” alakalı “kişi yaşam konusunda dengeli ve ölçülü davranmalıdır” diyerek ifade eder. Bazı toplumların ölçülülük kavramdaki tutumluluklarını incelemelerine katmıştır. Dolayısıyla Kant, Türklerin olumlu yönden özdenetimli bulur. Bu bağlamda Kant Türk imgesini betimlerken oryantalist yaklaşımın özgünlüğünü de savunmaktadır. Türklere ait çoğu oryantalist içerikli basmakalıp imgeleri çoğunlukla olumsuz değerlendirmeler içerir. Dolayısıyla söz konusu edilse de olumsuz imgelerin başında “Türklerin yapısal çirkinliğinin yanı sıra, baskıcılığı, yıkıcılığı ve başka halkların uygarlaşmasını önleme gibi değerlendirmeler anılabilir” (Kula, 2010, s. 57-67). Parla’ya göre; Batı’nın tasarladığı hayali Doğu, tasvirinde bir batı rüyası olarak kabul edilmez. Batılının objektifinden Doğu’nun özellikleri yeniden oluşturulmasıdır (Parla, 2001, s. 96).

3. ORYANTALİST RESİMLERDE TEMSİL

“Onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir”

Karl MARKS

Temsil; yaygın olarak “bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam veya içerik kaybı olmadan betimlenmesi olarak tanımlanması yanında “bir nesnenin yerine bir başkasını koyma, geçirme veya ikame etme anlamında da kullanılmaktadır (Cevizci, 1999, s. 839).

Oryantalist resimlerde temsiller, özellikle Yakın Doğu'nun tasvirlerine atıfta bulunur. Birçok sanatçı bu coğrafyayı romantik, pitoresk ve egzotik niteliklerle resmetmiştir. Ressamların çoğu, eserlerinde Doğu'yu bir dereceye kadar gerçekçilikle temsil etmeyi amaçlarken bir kısmı da hayali olarak temsil etmeyi tercih etmiştir. Doğuyu gerçekçi bir şekilde temsil eden ressam, önceleri batının doğuyu keşfetme amacı ile ortaya çıkmış olsa da zaman içerisinde doğuya gitmeden ve doğuyu görmeden resimleri yapılarak “hayali bir doğu” imajı yaratılmıştır. Yaratılan hayali doğu içerisinde Oryantalist sanatçılar tarafından sosyal yaşam içerisinde sıklıkla ele alınan konuların başında gelen kadın, mimari betimlemeleri, sosyal bir gerçekliği temsil etmek yerine sanatçıların fantezilerine dönüşmüştür. Batılı sanatçının kendi öznel bakışı üzerinden yaratılan bu imajlar özne ve nesne ya da “merkez” ve “öteki” olarak iki farklı temsilin var olması üzerine inşa edilmiştir. Oryantalizmin hayali doğu söylem ve pratiğinin oryantalist resimlere temsil üzerinden öncelikle, Said'in örtük Oryantalizmi kavramsal açıdan ele aldığımızda ve “temsil”in sanat ile ilişkisini “öteki” kavramı üzerinden irdelenmeye çalışıldığında, özellikle resim alanında zamanın şartlarına uygun olarak bilgiden ziyade bir “arzu nesnesi” kavramını, Said'in örtük oryantalizm tanımıyla destekler. Doğuyu arzu nesnesine dönüştüren resimlerin tamamında Said'in örtük oryantalizm tanımında vurguladığı cinsel imgeler, bilinçaltı fanteziler, arzular, loş ışıklı egzotik atmosferde cariyeler, güzel kadınlarla dolu harem, peçe gibi merak uyandıran nesneler Doğu'nun temsili ile örtüşmektedir. Mekân olarak baktığımızda da

mimarının büyüleyici bir yapıya sahip olduğu oryantalist sanatçılar tarafından her resimde dikkat çekmektedir.

O halde Batı-Doğu ayrımı içerisinde kalan öteki kavramının sanatla ilişkisi o ayrımın bize tam olarak cevabını vermektedir o ayrım bize bir zıtlık varsa orda öteki olma durumunu karşımıza çıkaracağını bildirmektedir. Oryantalizm Doğu'nun batı tarafından incelenmesi anlamına ve devamında batının kendi bilincine varmasını önemli bir araç olarak göstermektedir. Dolayısıyla oryantalizmin doğu imajları, hem Doğu-Batı ikili ilişkisinin değişim göstermektedir. İnsan nasıl kendine “öteki” olanla var olabiliyor ise, Batı da varlığını kendisi olmayana borçludur.

“Ben ve diğerleri ayrımından hareketle dünyanın merkezine kendisini koyan Batı, Orta Çağ'dan itibaren Doğu kültürleri, medeniyetleri ve inançları etrafında başlattığı şarkiyat çalışmalarıyla kendi Doğu'sunu oluşturmuş, bu çalışmalar neticesinde ortaya çıkan ve akla gelen bütün olumsuzlukların yüklendiği Doğu imajını günlük hayattan siyasete, sosyal bilimlerden güzel sanatlara kadar hemen hemen hayatın her sahasında kullanıma sokmuştu” (Çoruk, 2007, s. 194).

Oryantalizm dönemi akademik literatür de gelişmekle birlikte devamında bir kültür de geliyor ve doğu algısı da değişiyor. Dolayısıyla doğu algısının içinde gerçekler, hayaller ya da gerçeğe uymayan tasvirler bulunmakta olup birtakım keşifler ve inşalar bulunmaktadır. Oryantalizmi bir bütün olarak tamamen yanlış okuma ve algılama söylemek mümkün ya da gerçeği tamamen yansıttığını söylemek mümkün olmakla birlikte neden böyle karmaşık bir tablo var çünkü oryantalist dediğimiz yani Müslüman olmamasına rağmen İslam dünyasını araştıran insanlar olarak örneklendirdiğimiz tanımda bir kısmının samimi ve iyi niyet içinde araştıran bunların hepsinin kötü planlar yapma eğiliminde olan insanlar olmadığını, Nitekim İslam'ı araştırıp, saygı duymuş hakkında olumlu şeyler söylemiş batılılar olduğu görülmektedir.

Günümüzde batı dünyasına başka bir açıdan ve bu açının içinde bir defa kültürel kibir içinde bakanlar yani doğal refleksi ‘batıyı üstün görme’ olan bir bakış açısı vardır, bu sebeple kasıtlı olarak sanat dünyasını kötü temsil etmeye çalışanlar bulunmaktadır. Bunun nedeni; bir takım emperyalist siyasetlere zemin oluşturabilmek için ve bu 19 yy. Doğu'nun geriliği batı adamının onu medenileştirme misyonu ortaya çıkartma fikridir. İslam bir inanç biçimi ise ve oryantalizmin geneline hâkim ise o dönemi

anlamak ve fikir sahibi olmak zor değildir. Dolayısıyla oryantalizmin sanatla da kesişir ve ortak düşüncesi de bulunmaktadır. Bugünün sanat ve İslam dünyasına baktığımızda demokrasi olamayacağına bu nedenle sanat dünyasında ancak batının işine yarayacak dikta rejimlerinin desteklenmesi gerektiği savunan bir başka oryantalizm ile devam ediyor. Bu bağlamda bunun karmaşık bir tablo olduğu ve bir insan batıdan gelip batı sanat dünyasını araştırıyorsa illa kötü niyetle olmadığı bir takım önyargı olabilme ihtimalini görebilmemiz gerekir. Ernest Renan’ında söylediği gibi doğu toplumları İslami terk etmedikçe modernleşemezler” işte batıl inançlardan bağınaz fikirlerden kurtulmazlar ise modernitenin ürettiği var sayılan o başarılarla, değerlere kavuşamazlar. Sanat eğer baskılanması gerekir bu argüman olarak bakılırsa batıda üretileni, bazıları doğuda benimsiyorlar.

Bu bağlamda oryantalist resimler çok geniş konulara hâkim olduğundan dönemin temsil anlayışında her zaman güncelliğini korumaktadır. Güçlü olanının ötekisi zayıf olanlar ötekileştirdiği bu dünyada, her birey kendi eşdeğerleriyle anlaşma kurma çabası içerisine girmiştir fakat bu olanaksızdır. “Zira koltuk tek iken aday sayısı çoktur, bu yüzden insanlar/devletler istediklerini elde etmek için çeşitli yöntemlere başvururlar ve çoğu zaman tercih edilen bu yöntemler sömürme, sindirme ve ötekileştirmeye yöneliktir” (Kaya, 2017, s. 649). Dolayısıyla sömürgecilik anlayışı oryantalist resimlerde de karşımıza çıkmaktadır ve temsil etme durumunda da çokça örneği ile karşılaşacağız.

Said’e göre bu durum şu şekilde açıklanmaktadır.

...Oryantalizm, yalnız kültür, bilimsel faaliyet yahut müesseselerde pasif bir yansıması olan bir siyasi konu yahut saha değildir. Oryantalizm Doğu hakkındaki sayısız ve lâf kumkuması metinler koleksiyonu da değildir. “Batı” emperyalistlerinin, “Doğu” dünyasını avuç içinde tutmak için başvurdukları alçakça bir planın ismi de değildir. Oryantalizm daha ziyade “jeopolitik bilincin” estetik, akademik, iktisadi, sosyolojik, tarihi ve filolojik metinler arasında dağılımıdır,- sadece Dünya Doğu ve Batı diye birbirine eşit olmayan iki parçadan oluşmuştur diyeni temel bir coğrafi ayırımın değil, bilimsel keşif, filolojik restorasyon, psikolojik tahlil, coğrafi görünüm ve sosyolojik tasvir yolu ile “yaratıp” muhafaza da ettiği bir dizi “menfaatin” ayrıntılı ifadesidir... Oryantalizm'e emperyalizm, pozitivizm, ütöpicilik, tarihçilik, Darwinizm, ırkçılık, Freudculuk, Marksizm ve Spenglerizm karışmıştır. Fakat Şarkiyat'ın, diğer doğal ve sosyal bilimler gibi, araştırma ölçüleri, cemiyetleri ve kendi kurumu olmuştur (Said, 1989, s. 18-30).

3.1 Oryantalist Resimler

Doğunun kültürünü ve diğer konularını ele alan batılı araştırmacılara oryantalist, bu araştırmalar sonucunda yapılan resimler de oryantalist resim olarak adlandırılabilir. Doğuya seyahat eden ve bu seyahat sonucunda ressamların birçok resimler yaptığı ve seyahat etmeden hayali bir doğu olarak resmeden ressamlarında, Aynı zamanda seyahat etmiş olup izlenimci bir şekilde resmeden sanatçıları olduğu görülmektedir.

Oryantalist resimlerde Doğu ve Doğulunun temsili somut gerçeklik bağlamında ya da hayali olarak yapıldığı ya da tasvir edildiği şekliyle ele alınmış olsa da bir yeni gerçeklik ortaya koymaktadır. Çalışma kapsamında seçilen eserlerin gerçekliğe bakılmaksızın sadece öteki ve temsil kapsamında ele alınmasına dikkat edilmiştir. Böylece eserlerde ele alınan konular dönemin batı ya da batılı gözüyle birer yansımaları olduğu için bu kapsamda incelenmiştir. Örneğin, Ingres'in "Türk Hamamı" adlı eserinin döneme ait ardından da etkisini yitiren literatür ve temsil bağlantısı ile bambaşka bir boyutta olan ve doğrudan oryantalist resimlerde temsilin üzerine odaklanarak analizi yapılacaktır. Oryantalist resimlerde saray, törenler, harem, hamam, esir pazarı, dervişler, İstanbul görünüşleri, mesire yerleri ve kahvehaneler Batılılar tarafından çokça ilgi çekmiş ve işlenmiştir. Oryantalist resimlerde erotize edilmiş uyuşuk kadınlar, gizemli özelliğiyle ifşa edilmek istenen harem sahneleriyle dönemin çoğu sanatçıları tarafından işlenmiştir. Ayrıca şiddet ve erotizmin betimlendiği esir pazarı, harem ve hamam sahnelerinde abartılı, tahkir edici ve önyargılı bir tutum sergilendiği görülür (Germaner ve İnankur, 1989, s. 39). Birçok Avrupalı ressam bize Doğu haremlerinden erotik, gizemli, lezzet-ölüm ilişkisini konu alan, sonsuz şehvet içeren tablolar armağan etti ama hiçbirisi bir harem içini görmemişti. Bu tablolarda, haremdeki Doğulu kadın, padişahın özel mülkiyeti olmaktan çok Batılı burjuva erkeğin zümre sel mülküymüş gibi bir izlenim edilebilir (Kontny, 2002, s. 129-130). Öteki ile bilinçdışının özdeşleştirilmesi ile ortaya çıkan hayali doğu birçok sanatçının tuvalinde de konu olmuştur. Ingres'in "Odalık", "Türk Hamamı", "Haremdeki Bahçe" vb. yapıtlarında karşımıza çıkar. Ingres Doğu'ya hiç gitmediği halde Doğu ile ilgili resimler yapan (sahte bilgi üreten) sanatçılardan sadece

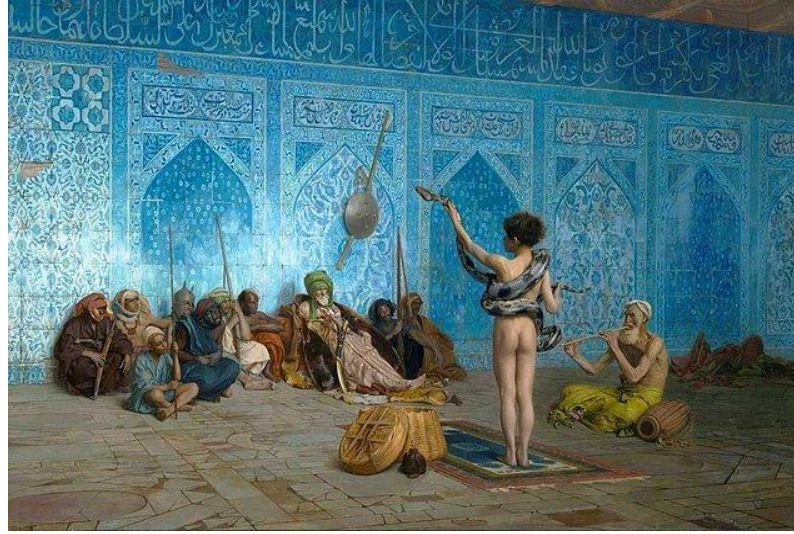
biridir. Önde gelen başka oryantalist sanatçılarındaki tablolarını incelediğimizde karşımıza mutlaka o dönemim temsil örnekleri çıkacaktır.



Görsel 3.1 Jean Leon Gerome, *Kadınlar Hamamda*, Salon, 1885, Hermitage, St. Petersburg, T.Ü.Y.B.

Oryantalizm, gerçekçi Batılı ve tembel Doğulu arasındaki zıtlık etrafında organize edilen bir karakter tipolojisi oluşturur. Oryantalizmin görevi, Doğu'nun sonsuz karmaşıklığını, belli tipler, karakterler ve kurumlar haline dönüştürmektir (Turner ve Kapaklıkaya, 2003, s. 45).

Bu bağlam da Oryantalist resimde tasvir edilen kadınların çeşitli görüntülerini resmederek Doğunun popülaritesi artırmaktadırlar. Gérôme, belirli kadın imgelerinin betimlenmelerine odaklanır. Doğulu bir kadın imajının ön planda olduğu bu eserde (Görsel 3.1) canlı bir renk paleti kullanılmakta olup erotizmle doludur. Resme ilk bakıldığında hamam içerisinde erkeklerinde olduğunu görmekteyiz. Bir tür alışveriş ritüeli canlandırılmaktadır. Resmin merkezinde ayakta duran çıplak kadın diğer çıplak olan kadınlara göre daha ön plandadır. Hayali doğunun, hayali kadınları olarak, Oryantalistler, resimlerde bu izdüşümleriyle kendilerinde bastırılmış ve yasak olanı, hayali kadın üzerinde yaşamaktadırlar. Böylelikle Doğu tablolarında bin bir gece masallarına çevrilmiştir: Lüks, arzu, cinsellik, tembellik, hayalperestlik, mutlak iktidar, ihtişam ve sefahat. Bu da ontolojinin bir boyutudur, zira bilinçaltı, 'öteki' gibi inkâr edilmektedir. Öteki ile bilinçaltı özdeşleştiriliyor ve kişi böylece kendi yaşamında yasaklı veya imkânsız olanın bu öteki tarafından yaşandığını hayal ediyor (Kontny, 2002, s. 129-130).



Görsel 3.2 Jean-Leon Gerome, *Yılan Oynatıcısı*, T.Ü.Y.B., 82.2 × 121 cm. yak. 1879.

Gerçekçilik akımının yükselişiyle birlikte Oryantalizm yeniden canlanmış ve Doğu'ya seyahat eden sanatçılar, gittikleri yerlerde uzun zaman geçirmeye başlamışlardır. Geçirdikleri bu zaman diliminde yaptıkları sayısız taslağın kompozisyona uygunluğunu ve sanatçının fantezisine dönüşümünün yanı sıra belleklerini desteklemek için fotoğraflardan da yararlanmışlardır. Bunun nedeni kısmen Paris salonlarında kabul görebilmek için mimari yapılar ve insan figürlerinin gerçeğe uygun betimlenmesi yönündeki akademik eğilimdir (Needham, 1982, s. 339). “Gérôme “Yılan Oynatıcısı” resminin (Görsel 3.2) arka planını oluşturan çinileri resimlemek için, Abdullah Biraderlerin sarayın iki farklı yerini, Altın Yol ve Bağdat Köşkü'nü gösteren fotoğraflarını kullanmıştı” (Roberts, 2015, s.76). Fotoğraf makinası ile yapılan gerçek olmayan sahneler canlandırılıp, o kurguyu oluşturan oyuncular tarafından, bu sahnenin kavramsal çerçeve içerisinde gerçeği temsil olarak kabul edenlerin bu konuda da fikir sahibi olmalarını istiyorlardı. O yüzden kurgunun gerçekten daha gerçek olmasına çaba gösteriyorlardı (Berger ve Mohr, 1995, s. 98). Plastik analiz bağlamında, kapalı kompozisyon düzeninde kompoze edilen eser, dikey, yatay yönlerin yanında, kadının resmin tam ortasına diyagonal ifade ile yerleştirilmesi, oturan erkek figürlerin kadının önünde oturup onu ve müzik aletini kullanan erkek figürü izlemeleri ile hareketlendirilmiştir. İç mekân tasarımı olan bu tablo da ışık her yerden gönderilmiştir. Dolayısıyla resim bir kurgudan ibarettir. Gerçekte var olmayan ön plandaki çıplak kadın figürü ve boğazına dolanan yılan tamamen o sahnenin bir kurgusudur. Resmen doğu hayatı doğulu insanlar tarafından canlandırılmaya yöneltmiştir. Sanatçı hayali bir sahne ve oyuncuları izleyiciye o atmosferde

bulundurmıştır. Duvardaki çiniler, figürlerdeki giysiler, objeler tamamen temsil anlayışına örnektir.



Görsel 3.3 Jean-Leon Gerome, *Hypereides Phryne'yi Savunurken*, 1861, T.Ü.Y.B., 80,5 x 128 cm.

Oryantalist resimlerde çokça karşımıza çıkan “köle pazarı” temalı resimlere benzese de buradaki olay farklıdır. Burası bir duruşma salonudur ve yargılanan M.Ö. 4.yy. antik yunanda yaşan bir fahişenin, âşıklarından biri olan hatip Hypereides tarafından savunulduğu bir sahneden ibarettir. Bilindiği kadarıyla Phryne dinsizlik suçlaması ile ölümüne karar verildiği bu sahnede (Görsel 3.3) hatip Hypereides kadının üzerindeki kıyafeti yırtarak kadını duruşma salonunun da hiç alışık olmadığı bir durumda bırakmıştır. Oturan kırmızı örtülü erkek figürlerinde yüzlerindeki şaşkınlık ifadesinden anlaşılmaktadır. Kısacası kadın figürün güzelliğinden ötürü ve bu güzelliğin tanrı tarafından kutsandığını savunan Hypereides, Phryne'nin beraatına ve rahibe olarak yaşamasına karar verildiğini anlatan bir resimdir. Sanatçı kompozisyondaki egzotik çağrışımların yanı sıra salonun ortasında bulunan taş üzerindeki altın heykeli resmederek oranın bir adalet salonu olduğunu imgelemiştir. Çeşitli nesne ve objelere de yer vererek o atmosferi izleyiciye hissettirmektedir. Çokça seyahat eden oryantalist sanatçı kurguladığı bu resimde Doğu sanatının yöntemlerini kullanarak temsil anlayışını biçimsel olarak ifade etmiştir. Antik yunanda yaşanan bir olayı dönemin anlayışına göre sanatçı kendi oluşturduğu sanatçı kimliğinde betimleyerek temsil etmiştir.



Görsel 3.4 Jean Leon Gerome, *Köle Pazarı*, 1867, T.Ü.Y.B. 63.5 x 84.8 cm.

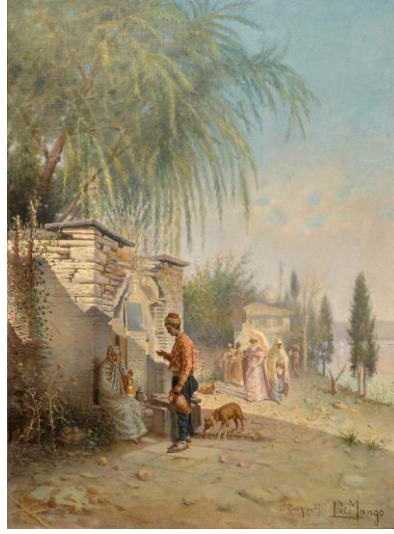
Köle pazarı, (Görsel 3.4) ahlaki iletiler barındırmasına rağmen kompozisyonda, egzotik kavram yine ve yeniden oryantalist olan bu resimde bulunmaktadır. Doğulu erkekler burada miskin ve üşengeç tavır sergilerken, çıplak olan kadının ağzına bakılmasından da kadının rahatsız olmayışı bu durumu kabullenme olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla bu kabulleniş erkeklerin hayal dünyasını süsleyen fanteziye dönüşmektedir.

“Oryantalizm Doğu’nun Batı tarafından bir içeriye alınma ve bünyeye katılma bilimini içeriyorsa o halde bu içeri alma kendi bölünmesini de üretir: Doğu’nun yaratılması, eğer o Doğu’yu gerçekten temsil etmiyorsa, dışarıdaymış gibi sunulan, hikâyeleştirilen, içerde olan bir şeyin Batı’nın kendisinden sökülüşünü işaretler”(Young, 2000, s. 219).



Görsel 3.5 Jean Leon Gerome, *Halı Tüccarı*, 1887, 83.5 x 64.7 cm, T.Ü.Y.B.

Doğuya sürekli seyahat eden ve çok fazla öğrenci yetiştiren, Jean Leon Gerome eseri (Görsel 3.5) olan “Halı Tüccarı” 1887 tarihinde oryantalizmin bilinen en önemli tablolarından bir tanesidir. Osman Hamdi Bey eserleriyle benzerlik göstermektedir. Çünkü Gerome den eğitim almıştır. Sanatçı Kahire seyahatlerinde halı satın alma-satma gibi eylemler dikkatini çekmektedir. Doğunun kapalı bir toplum olduğunu incelenmesinde ve onu kapalı toplumdan çıkarmak adına seyahatlerinde imgelere dikkat etmektedir. Bu resimde halı ne kadar arka planda olsa da resmin merkezinde gibidir. Balkonda halıyı sarkıtan üç figürden en sağda olanın Osman Hamdi Bey olduğu düşünülmektedir. Burada sanatçının iması ben doğuyu tanıyorum, hatta doğulu insanı da tanıyorum olarak Türk ressam Osman Hamdi beyi imge olarak kullanmış bunu yanı sıra halının da Uşak halısı olduğu üzerindeki motiflerden tahmin edilmektedir. Bir alım satım olduğunu bildiğimiz köşedeki halı satıcısının anlatımını dikkatli dinleyen aynı zamanda halıyı inceleyen Doğulu erkekleri sarıklı, cübbeli görmekteyiz. Aralarında geçen diyalog halının özellikleri ile oluşan söylemlerden ibaret olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Resmin teknik özelliklerine geldiğimizde kontrastın sağlanması için sarıkta yeşil renklerin beyaz griyle mermer ve taş tonuyla birleştiğini görmekteyiz. Resme biraz yaklaştığımızda bir kadının gizli ve arka planda olup yüzünde minik bir tebessüm görmekteyiz. Bu sebeple Doğu toplumunda, erkeklerin alışverişte etkin kadınlarında geri planda kaldığını anlatan bu eser kaşımıza ötekiyi çıkarmaktadır. Mimari yapı incelendiğinde hemen kadının üst penceresinde dışarıdan içeri görünmemekte ama içerden dışarı görülmektedir. Buda doğu toplumunun sosyal yapısını gösteren örneklerden birisi olarak gösterilebilir. Doğulu imgelerinin bulunduğu aynı zamanda doğulu kadının arka planda oluşu doğunun cinsiyetçi tavrını irdeleyen bir eserdir. Resmin ana imgesi olan Uşak (Türk) halısında kullanılan renkler ve motifler, Türk halı sanatı ile tamamen doğru orantılıdır. Gerome’nin diğer eserlerinde de halı çokça karşımıza çıkmaktadır. Örneğin” Kahire de Namaz Kılanlar”, “Yılan Oynatıcısı” adlı eserlerinde de bulunmaktadır.



Görsel 3.6 Leonardo De Mango, *Çeşme başı/ Üsküdar*, Ölçüleri bilinmiyor, D.Ü.Y.B.

Tek tipleştirme, oryantalist için önemli bir temsil anlayış biçimidir. Buna göre oryantalist, Doğu ile ilgili karşısına çıkan olumsuz bir durumu tüm Doğu'ya mal ederek yansıtmakta olup böylece Doğu'yu Batı için, Batı'nın işine yarayacak şekilde değiştirip dönüştürebilmektedir (Said, 2010, s. 77). Oluşumlar sayesinde betimleme sürecine girileceği söz konusudur. O hal de Doğu seyahati yapan İtalyan sanatçı Leonardo De Mango (Görsel 3.6) İstanbul'un tabloya da ismi verilen Üsküdar şehrinin deniz kıyısında ki gündelik bir hayatı resmetmiştir. Işık ve gölgeyi natüralist bir biçimde tuvale aktaran sanatçı, figürlerde modernlikle birlikte geleneksel tavırda hâkimdir. Bir kapı önünde yapılan diyalogda geleneksel giyimli erkek figürün Türk olduğunu anlaşılmaktadır. Diğer figürlerde dönemin giyimi görülmektedir. Doğuyu anlayıp kolaylıkla resmeden sanatçı doğunun da bir gündelik yaşantıya sahip olduğu, normal bir düzeninde varlığı temsil edilmiştir. Solgun renk hâkimiyeti, ışık gölge resmin isminden de kaynaklı doğru alanda çarpıcı bir şekilde kullanılmıştır.



Görsel 3.7 Amadeo Prexiosi, *Kapalıçarşı*, 45.5 x 67 cm, KR.Ü.S.B.

Avrupalı ressamların resimlerindeki Türk imgelerini ne kadar doğru yerde kullandığından çok Avrupalıların Türk kavramını nasıl gördüğü ve hangi imgelerle bu kavramlara gönderme yaptığı daha dikkat çekicidir. Bu nedenle, Avrupalı bir ressamın, batının gözüyle Türk kavramına ve Türk imgesine olan yaklaşımını, sanatçı, İstanbul'a gelen seyyahların hayranlıkla izlediği bu şehri, sanatçı pitoresk (Görsel 3.7) görünümüyle birleştirip, kendine has doğu rengini tercih ederek ifade etmeye çalışmaktadır. Resim incelendiğinde çarşıda günlük yaşam tüm gerçekçiliği ile sıcak atmosferinde hâkim olduğu bir Pazar yeri (çarşı) görülmektedir. Sanatçının diğer eserlerinde de İstanbul karakterleri ve İstanbul manzaraları olarak ikiye ayrılmaktadır. Işık ve gölgenin çok iyi kullanan sanatçı, oryantalist resimlerde de belli resimsel kuralları en üst seviyede izleyiciye göstermiştir. Bu oryantalist resimde figürlerin hepsinde aceleci olmayan tavır sergilenmektedir. Bir Pazar yeri olmasına rağmen o kargaşalığı neredeyse hiç hissettirmemektedir. Resme dâhil olan hayvanlar uyumuş bir hal almıştır.

Fotografik Oryantalist Eser; "Maxinedu Camp", Orta Doğu seyahat fotoğrafçılığında bir öncüydü. Daha sonra klasik Fransız kitabı Madame Bovary'yi (1857) yazacak olan arkadaşı Gustave Flaubert ile 1849'da Kuzey Afrika ve Orta Doğu'ya gitti. Du Camp, önemli yerlerin yüzlerce kalotip görüntüsünü üretti ve bunlardan bazıları ilk fotoğraf gezi kitabı "Egypte Nubie, Filistin, Syrie'de" (1852) yayınlandı. Auguste Salzmann, Kutsal Toprakların ünlü yerlerini araştırmak ve fotoğraflamak üzere Bakanlık tarafından atanan bir diğer tanınmış fotoğrafçıydı.

Felix Bonfils ve Francis Firth gibi fotoğrafçılar, 1860'larda Orta Doğu'yu ziyaret eden Avrupalılar için fotoğraflı kartpostallar ve hediyelik eşyalar yaratmaya başladılar. Bonfils, Beyrut'e taşındı ve Doğu'nun "kusursuz özünü ve eşsiz cazibesini" temsil edecek fotoğraflar yaratmaya başladı. İmgeler sık sık atölyede pozlandırılır ve üretilirdi ve Bonfil'in çalışmalarının çoğunu ayıran şey, onun zamansız, değişmez bir Doğu olarak gördükleri şeyi temsil etmeye yönelik kasıtlı girişimidir.

Yerel çevreden yalnızca belirli yönleri kasten seçerek kendilerinin ve diğer Avrupalıların varsayımlarına ve arzularına uymaya çalıştılar. 1857'de İstanbul'da atölyesini kuran Pascal Sebah gibi yerel fotoğrafçılar, Oryantalist klişeleri kullandılar ve Oryantalist tarzda fotoğraflara yönelik artan taleplere yanıt verdiler. Bu tür görseller, sanatçıların hayal güçlerini de etkiledi; örneğin Jean-Leon Gerome, kompozit çalışmalarını üretmek için çeşitli Orta Doğu fotoğrafçılığına güvendi. Bu dönemde yakalanan görüntülerin çoğu, hayali bir dünyayı tasvir etmek için gerçek görsel arşivler haline geldikçe bu fikirleri yansıtıyor.



Görsel 3.8 Eugene Delacroix, *Sardanapalus'un ölümü*, 1827, 392 x 496 cm.

En önemli oryantalist ressamlardan biri olan Eugene Delacroix'un 1827 "Sardanapalus'un Ölümü" (Görsel 3.8) adlı devasa büyüklükteki bu tuval, tüm klasik kuralları alt üst etmektedir. Sanatçı eserinde zengin renk seçeneği ile sıcak renk kullanımı aynı zamanda geniş fırça darbeleri ile resmettiği, egzotik sanat anlayışının abartıldığı heyecan dolu bir resimle karşı karşıyayız. Resimde batının doğu kültürünü yansıtması üzerine figürlerin kıyafetleri ve etrafa saçılmış nesneler bize o dönemi

yansıtmaktadır. Bu resimde Asur'un efsanevi kralı Sardanapalus'un hikayesi resmedilmiştir. Canlı cansız her şeye teslim olmaksızın, sadece kendini öldürmeye değil, zevk aldığı her şeyi, kadınları, kölelerini, tüm süslerini, tüm hazinelerini yok etmeye karar verdiğini ve her şeyin sona ereceğini ifade etmektedir. Dev bir cenaze pazarına dönüşeceği fikrine sahip olan Kral, bu yüzden yatağında yüksekte oturup, başını dik tutarak, hayatındaki kadınların ve tüm güzel mülklerinin sonunu büyük bir kayıtsızlıkla baktığını sanatçı izleyiciye hissettirmektedir. Sanatçı, resminde nesnelerle dolu çok titiz bir alan kurgusuna sahip olmakla birlikte, Kralın tüm lüks mallarını, altınlarını, mücevherlerini hatta atlarını da bu alan içerisindeki senaryoyu büyüleyici bir şekilde resmetmiştir. Formun kıvrımlı oluşu düşündürücü olmakla birlikte, izleyiciye sanki alev hissiyatı vermektedir. Örneğin yatağın üzerindeki yeşil atkının sanki bir yılanı benzetilmesi o formu, atıfta bulunduğumuz alevlerin doğruluğunu desteklemektedir. Bu bağlamda sanatçının niyeti izleyiciyi meşgul etmek ve duygularımıza hitap etmektir. Ön plandaki kadın göz önünde vahşice katledilmektedir. At ise iradesi dışında götürülüyor gibi görünmektedir. Resmin tamamı bir ölüm ve yıkım sahnesi olmasına rağmen Delacroix'in imzası niteliğindeki parlak renk kullanımı mükemmel bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu sebeple Figürlerin tenine baktığımızda, gölgelerin yeşil ve mavi olduğu ve vurguların turuncu ve altın renk olduğu figürler görülmektedir. Delacroix'in diğer resimlerinde de olduğu gibi bu resmi için de renkleri gerçekten çok daha duygusal ve tutkulu bir şekilde kullanmıştır. Bu oryantalist resimlerde, kurgu ve biçim olarak farklı görünse de burada ideolojik varsayımlar, imgelerin hayalî bir resim ortaya çıkardığı görülmektedir. Resim Türk imgesine uymamasına rağmen yine de Delacroix'in imgelemindeki doğulu ifadesinin 'Türk' imgesi ile ilişkilendirilme ihtimaline bağlı olarak 'Türk' imajına dolaylı bir gönderme yaptığı söylenebilir. Bu tarz göndermelerle dolu alegorik resimler, soyut, tekdüze ve sıkıcı olmalarına rağmen Delacroix'in dönemi resimlerinde belli fikirlerin aktarılması için sıkça kullanılmıştır" (Gombrich, 1999, s.402, akt., Özkaymak, 2022, s. 158). Aynı zamanda bir tür yozlaşmanın ön görüldüğü bu resim "öteki" olma durumu olma ile karşılaşmaktadır.

Sonuç olarak; Sadece Batının Doğuyu ötekileştirmede Doğununda kendi kendini ötekileştirdiği bilinmektedir. Doğu kendi kimliğine o kadar kaptırmış ki Batının tanımlamalarıyla ilgilenmeyip, Doğu kendi için tanımladığı o kimliğe bürünmüştür.

Yapılan imgeler sonucunda ikili zıtlığın devam edildiği sürece ‘öteki’nin daha geniş alanlara yayılacağı ve oryantalizmin devam edeceği bilinmektedir (Kankaytsın, 2021, s. 870).



4. ORYANTALİST RESİMLERDE ÖTEKİNİN TEMSİLİ OLARAK TÜRK İMGESİ

Oryantalizm, yalnızca bilinmeyi yeniden yorumlamanın bir yolu değil, aynı zamanda bilinmeyene karşı en insani korkuya derinden kök salmış kültürel bir fenomendir. Sanatta Oryantalizm, egzotizmle ilişkilendirilir- puslu kahvehaneler, gizemli pazarlar, pratik olmayan ve karmaşık kostümler ve barbarlık, zalimlik ve mantıksızlıkla birleşen anlaşılmaz sırlar. Oryantalizm, hayali Batı'nın hayali Doğu'yu gördüğü korku ve huşu yansıtır- bu zaten yapay olan bölünmeyi şiddetlendiren bir kavramdır. Tüm sanatlar, zamanının ve gerçekliğinin eğilimlerini yansıttığından, propagandadan nadiren bağışık kalabilir. Oryantalizm, bu tür siyasi ve kültürel propagandanın sonucudur. Edward Said tarafından bilime ve popüler kültüre tanıtılan Oryantalizm, esrarengiz bir 'öteki'yi tanımlamanın sadece bir biçimidir.

Oryantalizm, Doğu'ya hükmetmek, onu yeniden yapılandırmak ve üzerinde otorite sahibi olmak için Said'in çığır açan eleştirel yaklaşımı ile Batılı bir tarz olarak çok yönlü ve çeşitli bir yapıya dönüşen bir kavram olarak kabul edilmektedir. Oryantalizm, Batı temsilinin temellerini, tarihte, edebiyatta, sanatta, müzikte ve popüler kültürde 'Doğu'nun toplumsal inşasını "öteki" olarak sorgular. Said'in bu eleştirel yaklaşımı edebiyattan, antropolojiye, kültür, tarih ve politikadan Medya çalışmalarına ve en önemlisi de sosyal bilimlere ve özellikle güzel sanatlar üzerinde büyük bir etki yaratmasına neden olmuştur. Özellikle Güzel sanatlar alanında etkili olan Oryantalist resimlerde ortaya çıkan imajlar Doğu'yu ya da doğuluyu görme biçimini değiştirmiş, görme ve bilme biçimlerimizde bir paradigma değişikliğine neden olmuştur. Bu paradigma değişikliği doğuluya ait imge ve imajların ortaya çıkarıldığı yıllarda çok anlaşılmaya da zaman geçtikçe özellikle Said'in yaklaşımıyla birlikte tekrar gözden geçirilmesini ve yeniden irdelenmesini zorunlu hale getirmiştir. Özellikle batılı gezgin ve seyyahların doğuya yaptıkları seyahatlerde coğrafyayı ve bu coğrafyadaki insanları ele alma ve betimleme biçimleri bunun yapay bir yaklaşımla ele alınan bir ötekileştirme çabası olduğunu açıkça göstermektedir. Başka bir deyişle, Said Oryantalizmin Batı'nın Doğu'yu bir öteki olarak oryantalist resimlerle de yeniden inşa ettiğini iddia eder.

Oryantalizm iç içe geçmiş iki kavramı çağırıştırır: Bunlardan ilki Batı rasyonalitesine karşı duran gizemli ve incelikli güzellik; ikinci olarak ise Batı sömürgeciliğinin dayattığı geri kalmışlık ve barbarlık fikri. Oryantalistlerin resimlerinde ele alınan ve Öteki'ni yönetmek için Avrupa-merkezci sömürgeci inşasının psikolojik analizini inşa eden yaklaşımı öncelikle coğrafya ve topografya üzerinde gözlemsel bir yaklaşımla ele alınırken Bunu objektif ve "Doğu'nun ihtişamı" şeklinde betimler. Ancak 18. yüzyıldan sonra sömürgeci ve emperyalist bir tavra dönüşmeye başlar. Kısacası Oryantalist resimlerde “öteki” kapalı ve gizli bir betimleme biçiminde varken sonraları bu açık ve seçik bir eleştirel bir betimleme biçimine dönüşür.

Oryantalizmin Batı'da sanat ve kültürün doğal bir parçası haline gelmesiyle birlikte kendilerinden farklı olanlara ilgi ve küçümseme karışımıyla bakmak, Batı'nın en tipik özelliği haline gelmiştir. Özellikle kendilerinden olmayan kültür ya da kültürlerle “barbar” olarak bakmak gelenek haline gelmeye başlamıştır. Bunu sanat yoluyla yaparak, “öteki” ne sadece kabaca değil, daha kibar bir yaklaşımla yapmayı tercih etmişlerdir. Doğu ve özellikle Anadolu coğrafyasını ele alan oryantalist resimleri egzotizmle ilişkilendirmek mümkündür. Ancak daha sonraları ve özellikle 19. yüzyıldan itibaren ele alınan örneklerde kahvehaneler, hamamlar, harem, köle pazarları ve özellikle sosyal yaşam içerisinde ele alınan ve Türk imgesine gönderme yapan betimlemelerde barbarlık/korkunçluk, cahillik, inanç biçimi/din, kimlik/ırk, zorbalık, kabalık, zalimlik, görgüsüzlük, kösnüllük/şehvet, cinsiyet gibi konular ele alınarak ötekileştirme oryantalist resimlerin bir parçası haline gelmiştir.

Oryantalist resimlerin Özellikle Anadolu ve Balkanlarda etkili olan Osmanlı imparatorluğu himayesindeki coğrafyada yer alan insanlara ve sosyal yaşama ait imgelere çok daha fazla yer verdiği görülmektedir. Burada ele alınan figüratif çalışmaların daha çok Türk imgesi üzerine yoğunlaştığı düşünülmektedir. Türk imgesini ele alan Oryantalist resimlerde, bulgular genellikle bu konu ile ilgili seçilen öğeler bütününden oluşur. Bu tür resimlere bakıldığında eserin Türk'e dair kurgusal ya da gerçekçi olsun pek çok imgeden faydalandığı görülür. Bu imgeler genellikle resimlerden Türk olduğu anlaşılsa da figürlerin bulunduğu coğrafya dikkate alındığında imgelemin genellikle Türklere ya da Osmanlılara ait olduğu açıkça ima edilmektedir. Başka bir ifade ile resmin konusu ve geçtiği yer Anadolu/Türk ise, resim

bütüncül olarak bir anlamda Türk öğeleri ile sarmalanır. Fakat bazı resimlerde, Türk imgesi dışında, farklı bir konu ele alınırken bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde sadece bir imgeyi ya da birkaç tane ayrıntıda hissedilen Türk imgesi resimlere dâhil edilmektedir. Bu, o dönem resimlerindeki Türk imgesi kullanımının sanatçıların tasvirlerini akıllarında tutup etüt etmeleri ile ressamın bunu doğaçlama bir şekilde tasvir ederek esere yansıtmakta olabileceği düşündürmektedir. Bu noktada, ressamın bu imgeleri esere sembolik olarak yerleştirdiği eserler, resmi gizemli bir hale sokarak izleyiciyi eserin üzerinde düşünmeye iter (Özkaymak, 2022, s. 393). Bunun yanında bulunduğu coğrafya dışında belirli Türk olmayan figürlere Osmanlı/Türk kıyafetleri giydirerek modelden çalışan sanatçılarında bulunduğu bilinmektedir. Başka bir örnekle Türk giysilerini Türk olmayan herhangi bir figürde tekrardan resmetmeleriyle de karşımıza çıkmaktadır.

Batılı resimlerde Türk imgesinin ilk örnekleri 15. ve 16. yüzyıl resimlerinde görülmektedir. Özellikle Roma İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından, Oryantalizm Batı'da farklı bir hal aldı. Orta Çağ'da, "Ötekilik" Batı sanatında genellikle korkunç ve yıkıcı bir şeyin tasviri olarak ortaya çıktı. Örneğin, cehennemi veya şeytanları tasvir eden resimlerde "egzotik" giyimli veya "egzotik görünümlü" figürler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu tutum, kısmen Osmanlı İmparatorluğu'nun artan gücünden kaynaklanmıştır. Martin Luther bile Osmanlıların disiplinine ve yaratıcılığına hayran kalırken, güçlerinin hak etmeyen ve çökmekte olan Katolik dünyasını cezalandırmak olduğunu varsayıyordu. Rönesans politikacıları da güçlü Osmanlılar tarafından tehdit edildiğinde "Öteki" için bu korkuyu körükledi.



Görsel 4.1 Rembrandt van Rijn, *Bir Türk (Doğu Giysili Bir Adamın Portresi)*, 1635, National Gallery of Art, Washington DC.

Avrupalı devlet adamları Doğu'dan gelen bu “Öteki”ye karşı çıkmayı sürdürürken, Avrupalı Sanatçılar kendi dünyalarına benzemeyen (anlamak istedikleri!) dünyalar keşfettiler. Bellini, Rembrandt ve Veronese, kendi sanat yaklaşımlarını zenginleştiren kültürleri inceleyerek Oryantalist temaları araştırdılar. Rembrandt'ın ünlü Türk Portresi (Görsel 4.1), modern dünyada Oryantalizmin yükselişini gösteren ikonik bir görüntüdür. Otantik bir kostüm, sanatçının hayal gücünün öznenin kendisi kadar önemli bir bölümünü kaplar. 17. yüzyılda, egzotik maiyetin popülaritesi ya da hayali giysili karakter çalışmaları, büyük ölçüde Doğu elçilerinin Hollanda Cumhuriyeti'ne yaptığı ziyaretlerin ve yurt dışından eve hediyelik eşyalar ve masallar getiren Hollandalı tüccarların birçok başarılı girişiminin sonucu olarak kabul edilir. Daha sonra bu ilgi Türköri (Turqueria) ya, Doğu modası ve trendlerine olan bir saplantıya dönüşmüştür. 18. yüzyılın ilk yarısında, Batı Avrupa soyluları “egzotik” bir zevk geliştirmenin yanında Oryantal giysiler ya da böyle kabul edilenler giymeye ve şöminelerinde Osmanlı İmparatorluğu'ndan nesneler sergilenmeye başlanmıştır.

4.1 Bir Ötekileştirme Olarak “Barbar/Korkunç Türk” İmajı

Batı, Asya ve Afrika'da geniş bir coğrafyaya yayılan Osmanlı ile yüzyıllar boyunca karşı karşıya gelmesi nedeniyle Türkleri "öteki" olarak tanımlayan çeşitli söylemler geliştirmişlerdir. Bu ötekilik söylemleri, Avrupa kimliğinin olumlanmasına katkı sağlarken Türklerle ilgili çeşitli önyargıların ve klişelerin yayılmasına neden olmuştur. Özellikle Balkanlara seferler düzenleyen Osmanlı İmparatorluğuna karşı tehdidinden etkilenen Batı, önceleri egzotikliğini vurgulayan ve Türklere duyulan bir coşku olarak başlayan süreci zaman içerisinde değişikliğe uğratarak tersine bir yaklaşıma dönüştürmüştür. Batılı kolektif tahayyüller, geleneksel olarak Türkleri barbar/korkunç, cinsiyet delisi/kösnül, harem ve safahat düşkün, cahil, kaba, tembel, kültürsüz ve kaba olarak tasvir etmiştir. Antropolojik, tarihi ve kültürel çalışma alanlarından gelen bilim adamları, Batı düşünce tarihinde bu klişenin kalıcılığını sıklıkla doğrulamaktadırlar (Turhan, 2003, s. 1-124).

Türk imgesinin antik çağdaki kökeninin izini süren tarihçi Karim H. (Karim 2000), 7. ve 11. yüzyıllar arasında İslam'ın Avrupalılar için ciddi bir tehlike oluşturmaya başladığında, Doğu hakkında olumsuz açıklamalar daraltmıştır. Bu, yüzyıllar boyunca

devam etti ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa güvenliği için bir tehdit olarak görülmesiyle yoğunlaştı. Türklerin medeni Avrupalı insanların sahip olmadığı niteliklere sahip olduğu klişesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük coğrafi boyutuna ulaştığı 16. yüzyılda zirveye ulaştığı ve bunun çok ötesinde devam ettiği konusunda hemfikirdirler (Burçoğlu, 2009, s. 1-102).

1453'te İstanbul'un alınmasıyla Avrupalı hümanistler, Türkleri eski Roma'nın yıkımından sorumlu tutulan azgın Gotlara, Vandallara ve Lombardlara benzettiler (Bisaha, 1999, s. 188). Şehrin Türkler tarafından yağmalandığı haberi Avrupalı hümanistleri, Yunanistan'ın tüm ihtişamının Türkler tarafından söndürülmesinden dehşete düşerek harap etti. Örneğin, Floransalı hümanist Leonardo Bruni, şehri yıkıp yağmalayan ve kitapların çoğunu yok eden Gotlar ve Vandallar tarafından 4. ve 5. yüzyıllarda Roma'nın barbar istilası hakkında yazmıştır (Bisaha, 2006, s. 1-320). Bruni, barbar imgelerine ve kayıp metinlere başvurarak antik Roma'yı ve onun barbar hasımlarını çağdaş Yunanistan ve onun yeni tarz "barbarları" olan Türklerle karşılaştırdı (Bisaha, 2006, s. 1-320). Venedikli hümanist Quirini, Konstantinopolis'in yağmalanması sırasında Yunan kitaplarının ve mimarisinin yok edilmesini anlatırken, Türkleri Yunan öğreniminin, sanatının ve kültürünün vahşi düşmanları olarak nitelendirdi. Türklerin Yunan medeniyetine olan düşmanlığını da iftira dolu bir hayat yaşayan 'barbarlar' olarak tasvir ederek bağlamıştır.

Edward Said, 1970'li yıllarda Türk ırkı ile Oryantalizm ve modern emperyalizm içindeki güç ilişkileri arasındaki bağlantıları ortaya koymuştur (Said, 1978). Said ayrıca, modern sömürgecilik ve Doğu araştırmalarının geliştiği çağda, "Türk" ve "Doğulu" klişelerinin nasıl birleştiğini ve birbirinin yerine kullanılmaya başladığını vurguladı. Doğu ile ilgili metinlerin temelini oluşturan "üslup, mecazlar, dekor, anlatı araçlarının Batı'nın sürekli olarak temsil ettiği -ve aslında icat ettiği- klişelerin kökenini oluşturan şeyler olduğunu savundu. Zalim, kaba, ahlaki değerlerden yoksun bir Osmanlı olarak "Barbar Türk" Batı'nın Türklerle ilgili bu tavrı önceleri söylem olarak ortaya çıksa da zaman içerisinde sanat eserlerinin bir konusu olarak ele alınmaya başladığı görülür. Romanlarda, şiirlerde, tiyatrodaki karşılaşılmaya başlanılan bu durum zaman içerisinde resim sanatında da önemli bir konu olarak ele alınmaya ve Türkler barbar olarak tasvir edilmeye başlanmıştır. Hem estetik beklentileri karşılayan

hem de “ötekiliği” güçlendiren (ve muhtemelen sanatçının kendileri için bir ayna işlevi gören) görüntüler yaratmak, şimdi “Oryantalist” olarak adlandırılan 19. yüzyıl sanatçılarının algılarının ve bireysel yaklaşımlarının bir sonucudur. Frederick Borher, Oryantalist resimlerde bu durumu yaratanın Eugene Delacroix'in olduğunu öne sürüyor (Borther, 2003, s. 35). Eugene Delacroix, 1832'de Kuzey Afrika'ya bir Fransız diplomatik misyonunda Count de Mornay'a katıldı. Gezisinden sonra, Cezayir manzarasının algıladığı şekliyle birçok resmini tamamladı. Delacroix bu yabancı diyarı estetik olarak gözlemliyor. Antropolojik ya da tarihsel çıkar peşinde değil; onunla Fransa'ya geri dönmek için en parlak ve en nefes kesici sahneleri arıyor. Oryantalist ve Romantik eserlerinin çoğunda, kadınlar çıplak ya da yarı çıplak olarak ve genellikle uzanırken ya da otururken tasvir ediliyorlardı. Erkekleri ayakta dururken veya kavga ederken betimleme daha fazladır. Delacroix'nın seks ve şiddet tasviri, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da üst sınıf erkekler arasında yaygın bir tutumu yansıtıyor. Avrupa'nın "Doğu" üzerindeki gücü, erkeğin bir kadın üzerindeki gücüyle karşılaştırılabilir. Bu benzerlik, 1827'de yaptığı Death of Sardanapalus'ta kolayca görülebilir (Görsel 4.8). Delacroix sadece bu konular ile değil özellikle Türklerle ilgili olan barbarlık söyleminin oluşmasında önemli bir resim olan “Sakız Adası Katliamı” adlı tabloda (Görsel 4.2) görmek mümkündür.

Paris'te Louvre'daki büyük resim galerisinde bulunan Delacroix'in "Sakız Adası Katliamı" eseri dönemin güncel konusu olan Türklerin Sakız Adası'nda bulunan Rum halkına karşı yaptığı barbarlık tasvir edilmeye çalışılmıştır. Kahramanca bir olay değil tam tersi, amansız bir şiddet sahnesi ve acıya kayıtsızlık vardır. Toplumsal normların dışında davranan kaba kişilere karşı batılıların, Türkleri aşağılamak amacıyla kullandığı bir terim olan barbarlığın işlendiği tablolardan biridir.

Osmanlı İmparatorluğuna baş kaldıran ve ayaklanmaların bastırılmasını konu alan (Görsel 4.2) en dikkat çekici kompozisyonlardan biri olan Sakız Adası Katliamı da Delacroix'nın sanatçı kimliğinden, yansıyan atlı Osmanlı (Türk) figürü, Avrupalının gözündeki ‘Barbar Türk’ imajını görselleştirmektedir.



Görsel 4.2 Eugene Delacroix'nın Sakız Adası Katliamı, 1824, 419x354 cm, T.Ü.Y.B.

Gerek dinsel farklılığı gerekse askeri gücü ile Osmanlı İmparatorluğu, yüzyıllar boyu Avrupa tarafından güçlü bir dinsel ve askeri tehdit olarak algılanmıştır (Kara1,1970, s. 101-110).

Konu ile ilgili olarak Daşçı;

“Delacroix'nın Sakız Adası Katliamı adlı resmine esin kaynağı olan ve dünyanın gözünde Osmanlılar'ı (Türkleri) birer zalim olarak gösteren olayların perde arkasında, Osmanlı'yı zalim ilan eden devletlerin bulunması göz ardı edilen şaşırtıcı bir gerçektir” (Daşçı, 2016, s. 65).

Delacroix'in bu çalışması Avrupa'da Türklerin barbarlığı ile ilgili ortak bir benzer yorum ve açıklamaların yer aldığı görülmektedir.

“Osmanlı Türkleri kana susamış zalimler ve tarih sahnesinde eşi benzeri görülmemiş, planlı bir zulmün kahramanları olarak gösterilmiş, Antik Yunan kültürünün temsilcileri olan Yunanlıların, barbarların (?) yani Türklerin yönetimi altında yaşamalarından duyulan rahatsızlık sık sık dile getirilmiştir” (Daşçı, 2016, s. 65).

Sanatçı anlık resmetmediği bu eserinde, “Sardanapalus'un ölümü” tablosundaki figürleri dönüştürerek, doğuya yaptığı gezintilerdeki figürler ile birlikte “Sakız Adası Katliamı” adlı isyan sahnesini anlatılanlara göre kurgulamaktadır. Dolayısıyla “Bu tür gezilerin, 19. yüzyılın sanatsal ortamına önemli bir canlılık kazandırdığı görülür. Fransa'da Romantik sanat anlayışının en büyük ressamı olarak kabul edilen Delacroix'da Doğu'ya giden ilk sanatçılar arasında yer almış, yapmış olduğu oryantalist konulu çalışmaları ile dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır” (Daşçı, 2016,

s. 61). Delacroix'nın, sanatında da ortaya koyduğu gibi taraflı davranması, Edward Said'in Oryantalizm'in belirleyicisi olarak gördüğü olgunun erken bir örneğidir; bu İslam kültürüne ve halklarına karşı oluşturulan, Avrupa ve Hristiyan merkezli, sürekli bir önyargıdır (Said, 1999).

Resmin arkasındaki hikâye Osmanlıların (Türklerin) Yunanistan'ın Sakız adasına yaptığı bir saldırıdır ve raporlara göre 30.000 insan öldürülmüştür. Diğerleri aç kalmış ya da köleleştirilmiştir. Tablonun arkasındaki hikâye, Osmanlı İmparatorluğu'na karşı Fransız perspektifinden, Yunanistan'ın bir temsilidir. Fransız bakış açısından, Türkler uzak, egzotik tehlikeli aynı zamanda Müslüman olan yabancı bir kültürdür.

Delacroix'in kasabaların yakılıp yıkıldığı çocuk, genç, yaşlı demeden zulmün ön planda olduğu bu eserde sanatçının Türklere yüklediği barbarlık yakıştırması ne kadar gerçek olduğu konusunda tasvirin sadece bir anlatıdan yola çıkarak yapılan bir kurgu olduğu için Delacroix'nın Türk imgesine yer verdiği çalışmalarında, *Sakız Adası Katliamı*nda yarattığı 'Barbar Türk' imajının bulunduğu anlamına gelmez (Daşçı, 2016, s. 69).

Delacroix, Yunan-Osmanlı mücadelesinin üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen yaşamının ilerleyen dönemlerinde aynı konuya zaman zaman yeniden dönüş yapmış, 1856 tarihli bir çalışmada, Yunan süvarisi karşısında teslim olan bir Türk askerini ele almıştır (Görsel 4.3) Sahnenin geneline hâkim olan Yunan atlısı, kendisine teslim olan, diz çökmüş Türk askerine karşı şahlanmış atının üzerinde zafer edasıyla yükselmektedir. Osmanlı askeri ise, ellerini iki yana açmış, tüfeği ile karşısındaki düşmana teslim olmuştur. 'Sakız Adası Katliamı' adlı eserinde olduğu gibi burada da sahnenin iki farklı boyutu dikkati çekmektedir. Bunlardan birincisi, politik boyutudur ki, Delacroix'nın Yunanlılara verdiği açık desteği ortaya koyar. Bu belirleyici fikri Yunanistan gezisinde yapılan fikir alışverişinde figürlerde abartıya kaçtığıının kanıtıdır. İkinci ve sanatsal olan boyutu ise, sanatçının konu repertuarında öncelik verdiği türde bir sahne olmasıdır. Şahlanan, dörtnele koşan atlar, egzotik figürler, hareketli savaş sahneleri, onun üslubunun vazgeçilmez unsurlarıdır (Daşçı, 2016, s. 68-69). Tamamen hayali betimleme ile ortaya koyduğu bir savaş sahnesi olarak değerlendirmek mümkündür.



Görsel 4.3 *Bir Yunan Atlısına Teslim Olan Türk*, 1856, T.Ü.Y.B., 81 x61 cm. Fogg Museum, Boston.

Sonuç olarak, 1453'ten sonraki yıllarda barbar kelimesi Türk ile eşanlamlı hale geldi (Bisaha, 1999). Schwoebel (1965), "Türkler barbar olarak zalim, vahşi alışkanlıkları olan ve İtalyanların kendilerini koruyucusu olarak atadıkları kültür düşmanları olarak görülüyordu" önerisinde bulunur. Bisaha (1999), "Osmanlı ordusunun başarılarına, padişah sarayının prestijine ve Osmanlı İmparatorluğu'nun etkinliğine rağmen, Avrupalı hümanistler Türkleri medenileşmemiş, keyfi bir göçebe ırkı olarak resmetmeyi tercih ettiler". Bu nedenle Rönesans döneminde Batı söyleminde ve tasvirinde Türk imajı "barbarlık ve zulüm" ile eşanlamlı hale geldi. (Görsel 4.3) "Zalim Türk" ve "Korkunç Türk", "Barbar Türk" klişeleri Avrupa'nın düşüncesine yerleşmiş oldu.

Orta Çağ'da ortaya çıkan, Rönesans boyunca devam eden ve Oryantalist yazı ve resimlerle pekiştirilen Batı'nın söylemsel 'barbar' veya 'korkunç' olarak Türkleri nitelmesi kasıtlı bir yönlendirme ve algı yaratma sürecidir (Itzkowitz, 1996, s.34) Batı'nın Türk algısının, Türklerin "dinleri ve kültürleri tarafından barbarlığa sevk edilen barbar insanlar" olarak nitelendirilmelerinin Osmanlı döneminde şekillendiğini ileri sürer. Bu ön yargılı imajın, Batı'nın Türkleri kötülemesine, Osmanlı azınlıklarının ayaklanmalarını desteklemesini amaçladığını belirtiyor.

4.2 Bir Ötekileştirme Olarak “Tembel/Aylak Türk” İmajı

16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa'daki Türk temsilleri, Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik hayranlık, merak ve büyülenme duyguları yanında endişe korku tarafından yönlendiriliyordu. Bununla birlikte, 18. yüzyıldan itibaren, Türklerin Avrupa'daki imajı, belli bir küçümseme ve hatta nefret uyandırır niteliktedir. Çünkü Osmanlı Türklerinin temsilleri, imparatorluğun gerilemesi ve yozlaşması temalarına odaklandıkları için küçümseyici ve kibirlidir (Çırakman, 2002, s. 181-199). Bununla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'na ve Türk kültürüne ve yaşam tarzına hala büyük bir ilgi vardı. Avrupa'da yayımlanan kitapların çoğunda Türklerin karakterleri benzer özellikler gösterir ve ortak temalar içerir, çünkü Osmanlı yaşamının bazı yönleri Batılıları diğerlerinden daha fazla cezbeder. Batılı yazar ve seyyahlar, tembellik, cehalet, geri kalmışlık, şehvet düşkünlüğü ve barbarlık gibi Türklerin şaşırtıcı özellikleri olarak gördükleri şeylere özellikle odaklanmışlardı. Bu özellikler, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünün, çürümesinin, gerilemesinin ve nihayetinde çöküşünün ana nedenleri olarak algılanmıştır. Bunun daha iyi anlamak için 18. ve 19. Yüzyıllarda Oryantalist ressamların yapmış oldukları resimlere bakmak ve onları incelemek gerekmektedir.

18. ve 19. yüzyıllarda Doğu'ya giden Batılı gezginler, Orta Doğu halkının garip alışkanlıkları, rutin ritüelleri ve rahat yaşam tarzı karşısında şaşkına döndü. Osmanlı İmparatorluğu içinde seyahat ederken, Türk erkeklerinin sessiz ve kasvetli rahatlama ritüeli onları özellikle şaşırttı. Türklerin “keyif” dediği 'anın tadını çıkarma' ritüeli, dinlenmek, meditasyon yapmak, pipo içmek ve kahve yudumlamaktan ibaretti. Batılı gezginlerin çoğu, bu geleneksel rahatlama uygulamasını "aylaklık" veya "tembellik" olarak algıladı. Bu boş zaman aktivitesi kendilerinininkinden çok farklıydı ve Osmanlı'nın rahatlama ve küçük zevklerle tatmin olma istekliliğini ve kapasitesini anlamakta güçlük çekiyorlardı (Schiffer, 1999, s. 215). Oryantal Panorama da, bu seyyahların sakin Türklere karşı çileden çıktıklarını, bu nedenle böylesine masum bir hareketle oturma ve pipo içmekten başka bir şey yapmama alışkanlığının Türk milletinin ahlaki bir kusuru olarak algılandığını ve istirahatlarının bir günah olarak görüldüğünü iddia eder. İstanbul'daki Fransız büyükelçiliği yetkilisi Charles Pertusier,

Osmanlıların "keyif" tercihini tam bir “tembellik” biçimi olarak görüyor ve konuyla ilgili olarak:

Türkleri oluşturan farklı milletler, mutluluklarını sükûnete, daha doğrusu tam bir atalet durumuna yerleştirmiş görünüyorlar. Bir ağacın altında bir kral gibi dinlenir, sigara içer, bir fincan kahve yudumlar veya bir tabak kesilmiş süt yer (Schiffer, 1999, s. 214).

Özellikle İngilizler için oturmak ve hiçbir şey yapmamak "tembellik “ti ve kabul edilemezdi. Bu onların iş ahlakına aykırıydı ve hatta ahlaksız olarak kabul edilebilirdi. Türkler çalışmıyorsa, İngilizler onlardan en azından kuvvetli sporlar ve erkekçe egzersizler yapmalarını bekliyordu (Schiffer, 1999). 1859'da İngiliz yazar George Walter Thornbury, bir çınar ağacının gölgesinde dinlenen bir grup Türk'ü gözlemlemiş ve onları spor yapmamakla eleştirmiştir:

Zihinleri uyurken otururlar ama bedenleri ve gözleri açıktır; Keyf almak dedikleri şey budur ve bunu biz cırcır böceği oynarken, keklik avlarken, ata binerken veya kayıkta gezerken yaparlar. Yıpranmış bir ırkın sefil eğlencesidir. Küçük Asya'nın çöl cennetlerini sürerek ekmeklerini almak için geri gönderilirlerse, bu Türkler 'keyf almak' için daha az, dürüst iş için daha çok zaman bulabilirler (Schiffer, 1999, s. 215).

Thornbury'nin yorumlarında, önceki bölümlerde 'doğal' Türk nitelikleri olarak ele alınan 'barbarlık' ve 'zulüm' gibi tembellik de yıpranmış bir ırkın doğal bir etnik özelliği olarak sunulmaktadır. Avrupalıların ön yargılı üstünlüğünden kaynaklanan etnosantrik algının bir göstergesidir. Avrupa'nın Osmanlı askeri disiplinine ve siyasi teşkilatına daha önce hayran olmasının aksine, Oryantalist seyahatnamelerdeki Türk imajı, Türklerin bir ırk olarak aşağılığını yansıtır.

1860 yılında Paris'te yayınlanan bir coğrafya kitabı (Géographie Universelle) ise şu tabloyu vermektedir:

“Tembel Türk, toplumlarımızın heyecanından habersiz, divanının yastıklarına sınıksız yaslanmış, Suriye'den gelen tütünleri tütürüyor, Mocha kahvesiyle ısınıyor, dans eden köleleri seyrediyor; afyon taneleri onu ölümsüz güzellikler eşliğinde göklere taşır” (Karlson, 2006, s. 67).

Henri Baron tarafından betimlenen “Uzanmış Türk Nargile İçiyor” adlı eseri (Görsel 4.4) yukarıdaki anlatılanlara uygun olarak betimlenmiştir. Ancak Baron, Anadolu topraklarına gelip resimler yapan bir sanatçı değildir. Eser tamamen bir fotoğrafın

illüstrasyonu olarak yapılmıştır. Hayali olarak yapılan bu eser Avrupa’da Türklerle ilgili olarak oluşan yargının bir özeti gibidir.



Görsel 4.4 Henri Charles Antoine Baron (1816-1885), *A Reclining Turk Smoking A Hookah*, 1844, Oil On Canvas, 24.4 x 32.6 cm.

Baron, genellikle oyun oynayan veya eğlenen büyük bir insan topluluğunu içeren küçük boyutlu ama büyük ölçekli pastoral tür sahnelerini tasvir etmede uzmanlaşmıştı. Parlak renkli ve canlandırılmış tarihi sahneleri, özellikle Rönesans Venedik’inde, Versailles'daki bahçelerde veya ayrıntılı bir mimari fantezinin karşısında yapılmıştır. Uzanıp nargile içen Türkü (Görsel 4.4) betimlediği eseri çok tam olarak Doğu ‘ya has olarak ele alınmış bir konudur. Resimde bir divan üzerine uzanmış bir sarıklı Türk, dünyadan habersiz ve umursamaz şekilde yastıklarına sımsıkı yaslanmış, elindeki çubukla tütün içmektedir. Masa üzerinde duran kahvesi ve afyon taneleri ile keyf yapmaktadır.

Sömürgeci emelleriyle motive olan Avrupalılar, Osmanlı Türklerinin Avrupa gibi üstün bir gücün egemenliğine girmeyi hak ettiğini kanıtlamak için "tembellik" ve "aylaklığı” kültürel ayırım olarak kullandılar. Said'in (1996) iddia ettiği gibi, Avrupalılar, Doğu'nun aşağı olduğu ve "Batı tarafından düzeltici bir incelemeye ihtiyaç duyduğu" varsayımına sahipti. Avrupa, Osmanlıları siyasî ve askerî güç bakımından "eş" değil de "aşağı" görmeye başlayınca, Oryantalist seyyahlar, Türkleri anlatılarında korkak, tembel ve aylak tipler olarak betimlemeye başladılar.

Batılı gezgin ve seyyahların gravürlerinde benzer uygulamaları görmek mümkündür. Özellikle Antik tapınak ve yerleşim yerlerinin betimlenmesinde ele alınan figürlerin duruşu ve yerleştirilme şekilleri bu konuda benzer özellikler göstermektedir. Betimlene Anadolu'ya ait tarihi ve antik mekânlarla birlikte seyyahların Türk insanını uzanmış vaziyette, durup dinlenmekte ya da keyifle ve miskin bir şekilde çubuklarını içerken betimlemişlerdir.

Oryantalist resimlerde ya da gravürlerde genel olarak karşılaştığımız çubukla tütün içme, Türklerin yaşam tarzlarını anlatan seyahatnamelerde en sık betimlenen konuların başında gelmektedir. Seyahatnamelerde, Türkler çoğunlukla, uzanıp miskin miskin çubuklarını içen insanlar şeklinde yorumlanmıştır. Aslında bu tarz yorumlarda Doğu ve Batı'nın taban tabana zıt olduğu düşüncesi saklıdır. Tembel Doğulu'nun karşısında aktif ve üretken Batılı durmaktadır. Türklere özgü bu gelenek gezginlerin gözünde “keyf yapma” alışkanlığıdır ve temel Türk imgesiyle özdeşir. Pouqueville, bu konuda şöyle demektedir:

“Türkün alışkanlığı, sabah güneşle birlikte kalkmaktır, kısa süren duasından (namazından) sonra bir sofanın kenarına uyuşuk uyuşuk uzanır ve ellerini çırparak, çubuğunu getirmesi için kölesini çağırır. Hiç konuşmadan derin bir boşluk içinde, sarısabır parçalarıyla yaktığı bu nektarın dumanını, büyük bir zevkle içine çeker...” (Akt. Güzel, 2010).

Oryantalist etkinin en fazla hissedildiği antik dönem eserlerini konu alan çalışmalarda, Türklerin miskin ve tembel insanlar olduğu, en büyük zevklerinin kahve ve çubuk içmek olduğunun vurgulanması belirgin özellikler olarak görülür.

Kahve kültürü Osmanlılara ve Avrupa'ya ilk geldiğinde önce önyargıyla yaklaşmış Avrupa'da, daha sonra ‘kâfirlerin içeceği’, ‘şeytan içkisi’ olarak nitelendirdikleri kahveyi içenlerin Türkleşmesinden korkulmuş, fakat daha sonra bu korkudan kaynaklı katı yasaklamalar yapılmamıştır (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 115). Hatta Avrupa'da açılan kahvehaneler, daha fazla müşteriye ulaşabilmek adına garsonlara Osmanlı kıyafeti giydirmişlerdir (Heise, 2001, s. 135).

“Türk topraklarına gitmeden, oraya gidenlerin anlattıklarından ve daha önce yapılmış Türk temalı eserlerden faydalanarak kendi hayali tasarımlarını oluşturan Avrupalı sanatçıların resmetmeyi en çok sevdikleri konuların başında hiç şüphesiz kadınların dünyasını anlatan çalışmalar gelmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı haremindeki yaşantı Batılı sanatçıları cezp etmiş, kadınların bile giremediği, dışarıdan izole bir hayat

sürdürülen haremdeki sahnelere, özellikle erkek ressamların bakışı tamamen kurgusal bir algı üzerine olmuştur” (Özaydın ve Bozkurt, 1997, s. 132).

Doğu kavramının içinde bu tarz egzotik nesnelerin olması tahta benzer küçük bir divan ile hizmetkârın ayakta değil de soluna çömelmiş gibi gözükmesi, bir anlamda sanatçının kurgusal imgeleminde oluşturduğu senaryodan kaynaklanmaktadır. Sanatçısı belli olmayan bu resim aslında Jean Baptiste Vanmour’un resimlerinin gravürlerinden *Receuil de Cent Estampes Representant Differentes Nations du Levant*’daki “Sedirde Kahve İçen Türk Kızı” model alınmıştır (Görsel 4.5).



Görsel 4.5 Jean Baptiste Vanmour, “*Sedirde Kahve İçen Türk Kızı*”

Avrupa’da Türk denilince akla gelen ortak kavramları örneklemesi açısından önemlidir. ‘Türk denilince’ diyerek imgeyi ötekileştirmekteyiz. Buda karşımıza Türk kavramı içeren diğer sahnelerin geneline öteki kavramını yayabilir. Başka bir deyişle, bu dönemdeki Türk kavramına gönderme yapan çoğu çalışmada benzer duruşlar, benzer giysiler ve benzer ayrıntılar bulunmaktadır. Türk topraklarına gelerek buradaki gözlemlerini tuvale aktaran kişilerin gerçekçi çalışmaları ve Türk topraklarına gelmemelerine rağmen hayali resmini, gelen sanatçılardan ilham alarak Avrupa’daki Türk kavramı büyük oranda şekillenmiştir (Özkaymak, 2022, s. 99). Bu şekillenmeyle kalmayıp öteki kavramını oluşturmaya zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Kahve Keyfi adlı resimde iki Türk kadını figürünün, ellerinde kahveden tasvirle hayali bir benzetme çizimle bir önceki yapılan Vanmour’un “Sedirde Kahve İçen Türk Kızı” (Görsel 4.5) eserinin ötekisidir.

Osmanlı erkekleri kahvehanelerde kahvelerini yudumlarken, Osmanlı kadınlarının da dışarıda bir sosyal yaşantısı olmamasından kaynaklı, eğlence, herhangi keyif olmamasında bu tarz benzetme resimler karşımıza çıkarmaktadır. Genellikle harem gibi iç mekân kaynaklı çalışmaları bir diğerrinin ötekisiyle resmedip veya anlatılara karşı eserleri etüt olarak çalışmaktadırlar. Dolayısıyla benzetmesi yapılan sedirde Kahve İçen Türk Kızı eserinin sanatçısı Vanmour İstanbul'da yaşamış ve Osmanlı toplumuyla aynı mekânları paylaşması, onun objektif bir bakış açısıyla resim yaptığını gösterirken (giremediği mekânlarda önceden yaptığı eskizlerden yararlanması hariç), Batı'nın erotizm merkezli harem ve hamam sahneleri ile çelişmektedir. Vanmour'un resimlerindeki Türk Kahvesi sahnelerine bakıldığında da İstanbul'da yaşayan Batılı bir sanatçının günlük yaşamda şahit olduğu kamuya açık ve kapalı mekânlarda önemli bir içecek olan Türk Kahvesi ritüelini gerçekten de Türk adetlerine göre resmettiğini söylemek mümkündür (Onar, 2017, s. 226).



Görsel 4.6 Jean Baptiste Vanmour, *Bir Türk Kadınına Loğusa Ziyareti*, T.Ü.Y.B., 55,5 x 90 cm, Rijksmuseum Koleksiyonu, SK-A, 2003.

Gelenek, Tdk' ya göre bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar diyebilmekteyiz. Buna göre, sürdürülebilirliği olan gelenek kavramı doğunun resimlerine yansımaktadır (Görsel 4.6). Doğu'nun bilinmezliği ve manevi boyutunun tüm oryantalist sanatçılar arasında ilgi uyandırması, kolay olan imgeler veya ilginç konular bir nevi doğu temsili haline gelmesine sebep olmuştur. Gündelik bir yaşamdan alınmış gibi gözükse de burada bir kadının doğum sonrası ziyaretine gelenler kadınlardan ibarettir. Bu Türklerin geleneklerini gerçekleştirdiği, sahip çıktığı

anlamına gelmektedir. Türk imgeleri ile dolu bir resimdir diyebilmekteyiz. Közde kahve yapan hizmetkârla şerbet ikram eden kadın burada Türk ritüelini gerçekleştirmektedir. Kahve bir Türk imgesi olmakla birlikte resimde Türk imgesi olarak belirtilen bir nesnedir. Türk gelenek ve göreneğini kusursuz bir şekilde yansıtılan bu resimde sanatçı eseri hayali olarak resmetmiştir. Ve bu tarz başka Türk imgelerini kullandığı birkaç resimde bulunmaktadır. Türk kadınları burada bir ziyarette bulunup ikramlıklarını bekleyen tatlı hoş sohbetlerini yapan bir odada (Görsel 4.6) izleyiciye aktarılıp, zihinlerinde Türk kadınlarının özel günlere verdiği önem ifade edilmektedir.

Sonuç olarak, Türklerin tembelliği nihayetinde Doğulu 'Öteki'yi tanımlayan basmakalıp bir özellik haline gelmiştir. (Schiffer, 1982, s. 27). Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıfladığı dönemde, Türklerin sahip olduklarını kullanamayacak kadar tembel olarak algılanması nedeniyle, Türklerin 'tembelliği' Osmanlı topraklarını sömürgeleştirmenin bir gerekçesi olarak kullanıldı. Türklerin tembelliği, aşağılığı ve barbar tabiatı Avrupalı seyyahların vurguladığı tek özellikler değildi. "Cehaletleri" de ağırlıklı olarak Oryantalist söylemde ve resimlerde temsil ediliyordu.

4.3 Bir Ötekileştirme Olarak “Cahil Türk” İmajı

Toplumların kendilerini var etmeleri kendi dışındaki “öteki” toplumların var olmasına bağlıdır. Ötekini bir kültür zenginliği ya da çeşitliliği olarak gören toplumların kendi ile öteki algısı arasında nasıl bir ilişki var ise, ötekini “cahil” olarak gören toplumların kendilerini evrenin merkezinde bilgili görerek var eder. Said'e göre Batı, Doğu'yu kendinin cahil ve başarısız ötekisi olarak yerleştirmiştir Oryantalizm, sömürgeciliğin kültürel hegemonyasını sürdürmüş ve söylem düzeyinde Batı'ya bir üstünlük kazandırmıştır. Said'e göre Batı, Doğu'yu kendinin cahil ötekisi olarak yerleştirmiştir (Said, 1996). Oryantalizm, sömürgeciliğin kültürel hegemonyasını sürdürmüş ve söylem düzeyinde Batı'ya bir üstünlük kazandırmıştır. Burada temsil edilen Batı ve Doğu gerçek olmaktan ziyade “hayali” bir Batı veya Doğudur (Hentsch, 2007, akt. Çırakman 2002). “Batı'nın kendini insanlığın yegâne uygar modeli olarak sunması, diğerlerini cahil ve ötekiler olarak kurmasına borçludur” (Yeğenoğlu, 2003, s. 126–127).

Osmanlı Türklerinin Rönesans döneminde yaygın olan "barbar" şeklindeki Avrupalı imajı, Oryantalist seyahatnamede de kendini gösterir. Batılı seyyahlar, Türklerin sanat ve bilim konusunda cahil olduklarını, sanat ve kültür eserlerini koruma konusunda da kayıtsız olduklarını ileri sürmüşlerdir. 18.yüzyıldan sonra Avrupalı gezginleri Osmanlı topraklarına yaptıkları seyahatlerde sıklıkla Türklerin cehaleti ve geri kalmışlığı hakkında yazı yazıp tuvallere tasvirlerini yapmaya başladıkları görülmektedir. Osmanlı Türklerini, özellikle ilerleme istekleri, sanat ve bilime olan ilgileri ve ahlaki karakterleri konusunda sık sık Yunanlılarla karşılaştırırlar. Türkler, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan çalışkan ve bilgili Rumlardan farklı olarak, doğası gereği tembel ve cahil olarak betimlemiştir. Örneğin, İngiliz siyasetçi Charles Thompson, Türklerin topraklarını neredeyse hiç ekip biçmedikleri göz önüne alındığında, ağırbaşlı, tembel ve sefil bir yaşam sürdüklerin öne sürüyor. Seyahate, sanata ve bilime karşı da ilgisizdirler, bunun yerine kahvehanelerinde veya haremlerinde vakit geçirmeyi tercih etmektedirler. Bunun yanında Rumların mimari açıdan anıt ve tapınaklar yapmaları ve antik dönemden kalan eserleri korumalarına karşı Türlerin bunlara sahip çıkmayıp zarar verdiklerini yazar (Hentsch, 2007, akt., Çırakman 2002, s. 181-199). William Eton, Yunan bilim ve sanatına karşı cehaletlerine ve kötü muamelelerine atıfta bulunarak gösterir, çünkü Türkler "barbarlar gibi Yunanistan'ı işgal ettiler ve önlerinde eski bilimin güçlü anıtlarını süpürdüler ve barbarlar gibi esirlerini tuttular. Cehaletin uyuşturan boyunduruğu altında günümüze kadar Yunan uygarlığından kalan anıt eserleri de tahrip ettiler. Bunun en iyi örneklerini 17 ve 18 yüzyılda Anadolu topraklarına seyahatler düzenleyen gezginlerin yapmış oldukları gravürlerde açıkça görmek mümkündür.

Denizli'de bulunan Laodikya harabelerine uğrayan gezginlerden Walsh, Kentin Apocalypse'in son kilisesi olduğunu belirten gezginin seyahatnamesinde, Allomimzalı Denizli-Laodikya Harabeleri isimli bir gravürde durumu açıkça betimlemiştir (Görsel 4.7).

Walsh resim için şu açıklamayı yapmıştır.



Görsel 4.7 Thomas Allom, *Denizli- Laodikya Harabeleri*, Asia Minor, C. II, London, 1839, Lev. 90.

Bu yapının senato binasının olduğu tahmin ediliyor ve bu ülkenin zenginliğinin ve uygarlığının kanıtı olan başka birçok şeyi gösteriyor. Şimdi ise burası Göçebe Türkmenlerin çadırlarıyla konakladıkları ıssız ve kurak bir yer halinde. Çadırlarla, bir zamanlar bu toprakların gerçek sahiplerinin o muhteşem anıtlarının kalıntıları büyük bir tezat oluşturuyor (Akt., Güzel 2010, Walsh, s. 80).

Sanatçı, oturmuş vaziyette betimlemiş olduğu figürler resme dâhil ederek, antik dönem eserlerinin kendi kaderine terk edilmeleri ve tahribi karşısında Türklerin kayıtsızlıklarını vurgulamıştır.

William Hunter, Türkleri her türlü gelişmenin düşmanı olarak görmüş, önyargılarının ve cehaletinin aşılamayacağını şu şekilde iddia etmiştir:

Şu anda hurafelere inanan, cahil ve miskin bir halk; zorba bir imparatorluğun bağınaz köleleri ve sanat ve bilim düşmanlarıdır. Anlayamayacak kadar aptal, öğrenemeyecek kadar gururlu veya ikna olamayacak kadar körü körüne inanç bağlılığı (Akt., Güzel 2010, Walsh, s. 80).

19. yüzyılın sonlarında Türklerle ilgili yazıların çoğu onları saldırgan, şiddet yanlısı ve zalim olarak görüyordu. Ancak bazıları başka özellikler de ekleyerek Türkleri hain ve tembel, ülkelerini pis ve pis kokulu olarak nitelendirerek, eğitimsizliklerini ve medenileşmediklerini yorumladılar. Bu yazarlar, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki eğitim sisteminin durumunu eleştirdiler ve Türkleri Avrupa öğrenimine ve medeniyetine katılamayacak kadar batıl inançlı olarak tasvir ettiler. Türkiye'ye hayran olan ve Osmanlı medeniyetini savunan Thomas Thornton bile Türk eğitim sistemini eleştirmiştir. Osmanlı eğitim sisteminin eleştirilmesi Oryentalist ressamı arasında

ülke topraklarını ve insanlarını iyi bile Osman Hamdi Bey tarafından da sıklıkla eleştirilmiş ve resimlerine de yansımıştır.

Kaplumbağa Terbiyecisi adlı eserinde kendini kullanması imge olarak kaplumbağaları eğitmeyi seçmesi kaplumbağaların doğasında tembellik, yavaşlığı zihinsel kopya edinip, ilerleme ve değişime karşı gelen halk ve Osmanlı devletindeki bürokratları net bir bilgi olmamakla birlikte cehaleti temsil ettiği düşünülmektedir. Alegorik bir dil kullanan sanatçı, aslında doğunun artık gelişmesi yönünde olduğunu savunmaktadır. Hem doğuyu hem batıyı seyahat etme şansı bulan sanatçının haklı isyanıdır. Pek çok oryantalist ressamın yaptığı gibi 1907 yılında bir kopyasını yaptığı 2. Versiyon tablosunda birkaç farklılıktan ibarettir; binanın süsündeki azalma, duvarda ek olarak asılı Muhammed yazısı, kaplumbağaların sayısının artışı ve cam önündeki testi diyebilmekteyiz.



Görsel 4.8 Osman Hamdi Bey, *Kaplumbağa Terbiyecisi* 1. Versiyon, 1906, 223x117cm, T.Ü.Y.B. 2. Versiyon, 1907, 1.36 x 87cm.

Amacına yönelirsek eğer sanki kaplumbağaları terbiye etmekten vazgeçmiş sırtındaki neyin açısındaki değişiklikten kaynaklı bu çıkarıma varabilmekteyiz. Dolayısıyla kaplumbağaların eğitilmemesi ve onların düzelmemesi resimde protesto anlayışı ile tanımlanmıştır. Türk ressam Osman Hamdi (Görsel 4.8) bir toplumun çağdaşlaşmasına yönelik çıkarımları ile doğuyu “öteki”nin temsil anlayışı olarak sonlandırmaktı. Türk sanatçı dolayısıyla Türk bürokrasisini, dönemin yavaş

ilerleyişini sanatıyla protesto etmektedir. Önyargılarını değiştirmeyen bir toplumun cehaleti, kaplumbağaları eğitmekten daha zor olduğu ima edilmektedir.

İstanbul doğumlu olan ancak Fransa’da yetişen Osman Hamdi Bey, geldiği kültürü tüm gerçekliğiyle ifade ederek geleneklere tepki göstermektedir. Oryantalist resimlerde genellikle Doğu insanı tembel ve vahşi olarak resmedilirken, Osman Hamdi aynı insanları çalgı aleti çalan, kitap okuyan, evlerinde çiçek bakımı yaparken resmetmektedir. Oryantalist resimlerdeki çoğu karakterin aksine Osman Hamdi'nin resimlerinde hem kadın hem de erkek kendi benliklerinin arayışı içindedir.

Oryantalist resimlerde Türkler ağırlıklı olarak barbar, tembel, cahil ve geri kalmış olarak tanımlanır. Said'e göre bu özellikler, 19. yüzyıl Oryantalist seyahatnamelerinde genellikle Doğulu veya İslami olarak sunulur. Oryantalist resimlerde sıkça kullanılan bir unsur olarak İslam dininin Türklerle olan ilgisi incelenecektir.

4.4 Bir Ötekileştirme Olarak “Müslüman Türk” İmajı

Avrupalılar, yüzyıllar boyunca Anadolu’daki Müslüman Türklerle genellikle zorlu karşılaşmaları sırasında, İslam’ı ve Türkleri "öteki" olarak tanımlayan çeşitli söylemler geliştirdiler. Bu ötekilik söylemleri, Avrupa kimliğinin onaylanmasına ve süregelen değişime tabi olmalarına rağmen çok kalıcı oldukları kanıtlanan çeşitli önyargıların ve klişelerin yayılmasına yardımcı oldu. Müslümanların imajını aşağılamak, Batılı Hristiyanların, tek gerçek Tanrı'ya ve tek gerçek inanca inanan, merhametli ve düzgün insanlar olarak kendi öz imajlarını geliştirmelerine yardımcı oldu (Blanks ve Frassetto, 1999, s. 2-100). Buna karşılık Müslümanlar, “Tanrı'dan çok Şeytan'a adanmış, erdemli Haçlı Seferi'nin deforme olmuş bir ayna görüntüsü” olan pagan düşman olarak algılanıyordu (Tolan, 1999, s. 110). Müslüman olarak Türkler, 'iman düşmanı', 'Deccal' ve bazı durumlarda 'Şeytana tapan müşrikler' olarak tasvir edilmiştir. Müslümanların ve İslam'ın "öteki" olarak algılandığı orta çağdan gelen yargı zaman içinde değişti: Müslümanlardan bazen basitçe "Türkler" olarak söz edildi ve İslam, zaman zaman daha geniş bir "Doğu" kategorisi altında toplandı. 1453'te Bizans'ın "İkinci Roma" olarak prestijli ve önemi büyük olan Konstantinopolis'in Osmanlı Türkleri tarafından fethedilmesi ile birlikte Müslümanları Türklerle bir tutmak adet

haline geldi. Erken modern metinler bir kişinin "Türk'e dönüştüğünden" söz ettiğinde, bu onun İslam'a döndüğü anlamına gelir. Dolayısıyla "Türk" etnik kategorisi, "Müslüman" dini kategorisiyle eşanlamlıydı. Bu dilsel kullanım, Orta Çağ'da Müslümanların "Sarazenler"¹olarak etnik tanımına büyük ölçüde eşdeğerdi; bu terim, Erken Modern dönemde kullanım dışı kaldı. Karşıt Avrupalı Hristiyanlar ve Türkler ikilemi, artık Orta Çağ'daki Hristiyanlar ve putperest veya sapkın olarak bilinen Sarazenler ikiliğinin yerini aldı (Hofert, 2010, s.28).

Osmanlı'nın Orta Avrupa'ya doğru yayılmasıyla aşağı yukarı aynı zamana denk gelen yeni matbaanın yayılması, "Türk tehdidi" ve "Türk korkusu" ile birlikte, İslamiyet'i kötülemek ve modern çağ söylemini ortaya çıkarmak için önemli bir fırsat ve önkoşuldu. Yeni matbaa teknikleri, Türk ve Müslümanlarla ilgili bir imajının nispeten kısa bir süre içinde tüm Avrupa'ya yayılmasına neden oldu. Türkler ve Müslümanlar hakkındaki görüşlerini farklı şekillerde yayılması, Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu ile olan çeşitli ilişkilerini yansıtmaktadır. Özellikle Norman Daniel'in klasik çalışması İslam ve Batı gibi daha önceki çalışmalar, İslam'ı Hristiyan sapkınlığının bir biçimi, Muhammed'i ise sahte Peygamber ve entrikacı, Müslümanlar şiddet yanlısı ve şehvet düşkün, hurileriyle cennetleri ise saçma (Norman, 2009, s. 31). Osmanlılar Avrupa'ya ilerlediğinde, İmparatorlukları dini olduğu kadar askeri ve siyasi bir tehdit olarak görülüyordu. Türklerin "Tanrı'nın belası" olarak anıldığı ve "Hristiyanların İslam'a karşı zafer kazandığına dair her haberin sevindirici olduğu" İngiltere'de bile Osmanlı'nın genişlemesine dair güçlü bir korku vardı (Vitkus, 2000, s. 7). Fichtner'e göre, giderek Müslümanlarla eş anlamlı görülmeye başlanan Türkler, dinleri hoşgörü ve şehveti destekleyen ve çok eşliliği teşvik eden putperestler olarak görülüyordu (Fichtner, s.25). Türk karşıtı söylem hem devletin hem de kilisenin çıkarlarını ifade ettiği için Orta Avrupa'da özellikle güçlüydü, ancak Türk tehdidine ilişkin bu ikili endişe, Türklere yönelik daha tarafsız merakın veya Türklere duyulan hayranlığın yazılı ve sözlü olarak ifade edilmesini engellemedi (Smith ve Silver, 2011, s. 208). Kısacası, "Avrupa'daki Türk" tablosu, zaman ve ülkelerdeki farklı koşulları yansıtan

¹ Haçlı Seferleri sırasında Avrupalı savaşçılar tarafından Müslümanlara takılan ve "Hristiyan olmayan" anlamında kullanılmaktadır.

ve birleştirici özellikleri dinsel farklılık ve askeri tehdide yapılan vurgudan kaynaklanan çeşitli imgelerden oluşuyordu.

16. yüzyılda Türklerin imajı klişelerle doluydu. Dini olmayan metinler, öncelikle barbarlık konularını yayıyordu. Türk vahşetlerinin tasvirleri (cinayet, tecavüz, esir alınan Hristiyanları kaçıрма, yıkım, kundakçılık, yağma, kiliselere saygısızlık vb.) Osmanlılarla savaşma isteği uyandırmak için kullanıldı. Türkler ve dolayısıyla Müslümanlar kötülüğün vücut bulmuş hali olarak tasvir edildi.

19. yüzyılın sonlarında Türklerle ilgili yazıların çoğu onları saldırgan, şiddet yanlısı ve İslam karşıtlığına dönüşmüştü. Mayerhofer ise, Türklerin iyi niteliklerinin bile zayıflıklarından kaynaklandığını, tembelliklerinin bir ürünü olan kibarlıklarının ve ağırbaşlılıklarının ve dinlerinin gerektirdiği kurallardan kaynaklandığını ileri sürer. Ayrıca Türklerin tembelliklerinin ana nedenlerinden birinin İslam inanç ve uygulamalar olduğunu ileri sürenlerde bulunmaktadır. Batılı Oryantalistler, Türkleri Avrupalı Hristiyanlara karşı tembel/çalışkan veya kayıtsız/kaygılı gibi zıt kutuplarda tanımlamışlardır. Bu nedenle Avrupalılar kendilerini Osmanlı İmparatorluğu'nu sömürgeleştirmeye veya işgal etmeye yetkili gördüler çünkü Türkler kendilerini savunamayacak kadar kayıtsız ve ülkelerindeki potansiyeli kullanamayacak kadar tembeldi. Buna karşılık, Hristiyanlar bunları nasıl inşa edeceklerini, geliştireceklerini, zenginleştireceklerini ve kullanacaklarını bilirler. Türkler ve Hristiyanlar arasındaki dinsel ve etnik ayrım, Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu'na sömürgeci erişimini haklı çıkarıyor. Türklerin aylaklığı, Osmanlı topraklarını, hazinelerini ve doğal kaynaklarını sömürmek için bir gerekçe olarak sunulduğu için, Batılı seyahat yazıları Avrupa sömürgeci zihniyetini yansıtmaktadır.

Oryantalizm, özelde Batı ve İslâm dünyası arasındaki uygarlık mücadelesinin ortaya çıkardığı bir akım olmuştur. Bu anlamda oryantalizm, Hristiyan Batı dünyasıyla Müslüman Doğu arasındaki dinî ve ideolojik çatışmanın tarihi olarak da değerlendirilebilir (Göregen, 2017, s. 34). Batıda İslam, şiddet ve dizginsiz şehvet üzerine kurulu sahte bir din olarak sunuldu ve bu tür insanlarla baş etmenin tek yolu onları yok etmektir (Bisaha, 2006, s. 15). Hristiyanların İslam korkusu, din adamları

tarafından çarpıtma ve yanlış beyanlarla pekiştirildiğinden, haçlı kaynakları İslam'ı neredeyse hiçbir zaman gerçek bir din olarak göstermez (Housley, 2007, s. 189-208).

Avrupalı Hristiyanlar genellikle Müslümanları kendi “benliklerini” üstün bir toplum olarak inşa etmek için ikili karşıtlıklar içinde tasvir ederken, Müslümanları “Öteki” olarak nitelendirilmiştir. Örneğin, Hristiyanlık aşk, hakikat ve iffet dini iken İslam şiddet, aldatma ve şehvet üzerine kurulmuştur (Daniel, 1989). Dolayısıyla Müslümanların ve Türklerin zevk aldığı saplantılar fikrini beslemektedir. Türk' sadece kötü bir Müslüman olmayı değil, aynı zamanda bir insanın sahip olabileceği en kötü nitelikleri bünyesinde barındıran bir Türk olmayı da temsil eder. Bu nedenle, 'Türk' iyi bir Hristiyan'ın nihai karşıtlığını temsil etmektedir. Oryantalist yorum ve yaklaşımlarına hedef olarak gösterilen Hz. Muhammed'in in elçiliğinin doğruluğu hakkında şüphe uyandırmak amacıyla hadislerin ve sünnetin Müslümanlar tarafından ilk asırlarda uydurulan sözler olduğunu iddia etmektedirler (Göregen, 2017, s. 35). Egzotik, büyülü doğunun barbarlık içerdiği ve bu nedenle İslam'ın korkulacak bir şey olarak tasvir edilmesi tamamen resmin kullanımında olumsuz temsil kalıpları uygun bir şekilde tasarlanarak klişeler daha da güçlendiriliyor.

Doğunun mevcut imajını Jean Leon Gerome'nin (Görsel 4.9) “Sultan Ahmet Camii/Mavi Camii” tablosunda egzotik kostümlü figürlerin olması süregelen bir ‘ötekileştirilmenin bir kanıtı gibidir. Doğu'nun Müslüman halklarının gizemli, fantezi benzeri bir temsilinin başka bir biçimi ötekileştirmenin bir alt başlığı olan ‘din’ kavramını desteklemektedir.



Görsel 4.9 Jean Leon Gerome, “*Sultan Ahmet Camii/Mavi Camii*”, ölçüleri bilinmiyor

Batılı Hristiyanlar, Müslüman Türkleri (Görsel 4.9) etnik köken ve dinlerine göre ayırmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu’nun batıya saldırdığı dönemde Türkler, bir etnik grup olarak ‘zalim Türk’ olarak klişeleştirildi ve aşağılandı. Dolayısıyla Türkler her zaman Osmanlı devleti ve İslam’ın gücü ile ilişkilendirildiği için batılı Hristiyanlar Türkleri monarşilerinden ve dinlerinden ayıramadılar (Tiryakioglu, 2015, s. 227).



Görsel 4.10 Osman Hamdi Bey, *Mihrap (Yaratılış)*, 1901, 210 x 108 cm.

Mihrap (Görsel 4.10) adlı tablo geleneksel dini öğretiye uygun düşmemektedir. Fikirlerin doğrudan söylenmeden örtük bir biçimde resme yansıtılmaktadır. Din reformisti olan Osman Hamdi, Osmanlı toplumunda İslamiyet’te süregelen kadına olan bakışı ifade etmektedir. Dönemin aykırı bir resmi olarak bilinen mihrap; tüm doğu dinlerini bir kadının ayakları altında resmetmiş “batılı oryantalistlerin aksine kadını, bir meta ve cinsellik göstergesi olarak değil gündelik yaşama katkısı olan okuyan,

araştıran bir birey olarak yüceltmıştır” (Arıkan, 2021, s. 616). Bu bağlamda dinde kadının özgürlüğünü ve yaratıcılığını vurgulamaktadır.

Batı'nın Türkleri 'barbarlıkla' ilişkilendirme büyüğü, Avrupa'nın genel olarak İslam ve özel olarak da Türkler algısında büyük bir değişimi temsil ediyordu. Daha önceki haçlı metinlerinde, 'barbar' terimi, uygar değerlere ve kültüre karşı düşmanlıktan ziyade 'ırksal farklılığı' belirtmek için kullanılmıştı (Housley, 2007, s. 205). Housley (2007), 'barbar' teriminin bu yeni özelliğinin, yalnızca dini bir kimliği ifade etmekten çok “belirgin bir ırksal unsur” içerdiğini ve böylece Türklerin şeytanlaştırılmasını Sarazenlerden farklı kıldığını öne sürer (s. 205). Housley bunu daha ayrıntılı olarak şu şekilde açıklıyor: 'Sarazen'in daha önce aşağılanması dini kimliğe dayanıyordu; dönüşüm çatışmayı sona erdirir. Türk inanç düşmanıydı ama aynı zamanda barbardı; bu nitelik genetik olarak algılanıyordu ve kökleri bozkır sakinleri olan İskitler olan Türklerin kökenine dayanıyordu (Housley, 2007, s. 206).

Oryantalist resimlerde Türkler ağırlıklı olarak barbar, tembel, cahil ve geri kalmış Müslüman olarak gösterilirken Müslümanlık ya da Müslümanlar ise Türk olarak tasvir edilmişlerdir. Said'e göre bu özellikler, 19. yüzyıl Oryantalist seyahatnamelerinde genellikle Türk veya Müslüman olarak sunulur. Oryantalist söylemde, Osmanlı emperyal hareminin temsilleri, rastgele cinsel ilişki, şehvet, cinsel ahlaksızlık ve şehvetle süslenmiş bir Batı fantezisini ortaya koyuyor. Batılı yazarlar haremdeki kadınları sadece cinsel zevk için yaşayan ama cinsel iştahlarını tatmin edemeyen karikatürler olarak resmetmişlerdir. Batılı yazarlar, Türk kadın cinselliğinin yanı sıra, Türk erkeklerinin cinselliğini de araştırmış, özellikle "şehvetli Türk." 'eşcinsellik' ve 'sodomi' konularına odaklanmıştır.

4.5 Bir Ötekileştirme Olarak “Şehvetli (Kösnül) Türk” İmajı

Çoğu Avrupa halklarında ‘Türk’ imgesi, kilisenin etkisi ile Haçlı Seferleri öncesinde ortaya çıkmıştır. Bu imgenin ortaya çıkmasında Anadolu’da Bizans’ın sınırlarının zorlanması ve bu süreçte güç karşısında gösterilen duyarlılık da etkili olmuştur (Özbaran, 2004, s. 68). Said'in *Şarkiyatçılık* kitabında (1978) değinilen Avrupa'nın konumsal üstünlüğü, Batılı seyyahlara 'korkunç Türk' klişesini despotluk, tembellik,

geri kalmışlık, cehalet, şehvet ve cinsel ahlaksızlık gibi temalarla zenginleştirme fırsatını verdi. Oryantalist söylemle birlikte 'şehvetli Türk' imajı doğdu. Bu bölümde ele alınacağı gibi, Türkler tarih boyunca 'korkunç Türk' ve 'şehvetli Türk' mitsel imgeleriyle damgalanmış ve Batı'da bir klişeye dönüşmüştür Levi-Strauss (1955). Kabbani (1986), Doğu'nun, zenginlikle aylaklık ve cinsel deneyimlerin birleştiği bir yer olarak görülmesi sürecini on dokuzuncu yüzyıldan çok önce, Haçlı seferlerine dek geriye götürür. Her türlü ahlaksız cinsel deneyimin mubah sayıldığı Doğu'nun, Batılılar için özgürlük ülkesi olduğu görüşündedir (Kabbani, 1986, s. 67). Türklerin "şehvetli" özelliği batı söyleminde özellikle 18. yüzyıl Oryantalist metin ve seyahatnamelerinde varlığını artırmıştır (Tiryakioğlu, 2015, s. 26). Sömürgeci niyetlerle Doğu'ya yönelen Batı, eylemini meşrulaştırmak ve haklı göstermek için bilim ve edebiyatı olduğu kadar resim sanatını da araçsallaştırmış ve oluşturduğu "öteki" söyleminin toplumsal yapının tüm katmanlarına nüfuz etmesini sağlamıştır. Oryantalist resimlerde kan ve kılıçla simgelenen Doğu, barbar ve despotik bir toplum olarak Batı'nın fethetmesi ve medeniyet götürmesi gereken bir yer olarak işaretlenmiştir (Uzunoğlu, 2017, s. 226).

Oryantalistler ressamın kadın ve harem olgularına bakışı kadın bedeninin bir arzu nesnesine dönüştürülerek teşhir edilmesi üzerine temellenmiştir. Bu nedenle, Jean-Leon Gerome ve Delacroix gibi ressamın ürettikleri ve genellikle haremdeki, köle veya hamamlardaki çıplak veya yarı çıplak kadın sahneleri sıklıkla ele alınmıştır.

Osmanlı haremlerinin Avrupalı erkekler için erişilebilir olmaması, haremın doğası gereği tamamen cinsel olduğu imajının sürdürülmesine yardımcı oldu ve bu dünya görüşünün ürünü, "Doğu'yu kadınsı, erotik, egzotik ve vahşi olarak kavramsallaştıran, Batı'nın Hristiyan, medeni ve ahlaki olarak bir üstünlük konumuna gelmesine izin veren" bir söyleme dönüştü.

Korkunç/barbar ve şehvetli Türk imajını birlikte ele alan oryantalist ressamlar arasında Çek "Oryantalist" ressam Jaroslav Cermak'tır. Cermak Osmanlı seçkinlerinin haremlerini değil, Balkan Slavları üzerindeki Osmanlı-Türk hâkimiyetini ve şiddetini ele almıştır. Bu resimlerden en bilineni, ilk kez 1861'de Paris'te sergilenen "Karadağlı Bir Kadının Kaçırılması" tablosu (Görsel 4.11), Çek Oryantalizminin bu melez

biçiminin tipik bir örneğidir. Çek ulusal geleneğinde, Çermak'ın çalışmalarındaki egzotik Doğu'nun Balkanlar'ın yakın Doğu'suna aktarılması, Çermak'ın egzotik motiflere olan ilgisini Osmanlı yönetimi altındaki Slavların kaderine olan daha da derin ilgisine bağlaması olarak yorumlanmıştır. Bugün, bazı sanat tarihçileri, bunun yalnızca, Çermak'ın Karadağlı eserlerini kesinlikle bildiği Theodore Valerio gibi Fransız ressamın etkisini yansıttığını öne sürüyorlar. Çermak'ın yüzyılın başındaki genç meslektaşları, yine Fransız Oryantalist sanatçılardan etkilenerek, genellikle doğrudan daha ünlü Fransız modellerinden esinlenen büyük “akademik” tablolara odaklandılar. Karel Zahorsky (1870-1902), Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaret eden birkaç Çek ressamdan biriydi ve rüyasında huriler gören bir Müslüman'ın keyfini esrarla betimleyen bir tablo yapmıştır.



Görsel 4.11 Jaroslav Çermak, 1865, “*Kidnapping of a Montenegrin Woman*”, 98 x 75. T.Ü.Y.B.

Daniel'e (1989) göre Oryantalist seyyahlar Türkleri 'Öteki' olarak tasvir ederken, kendi 'Ben'lerini üstün bir toplum olarak inşa etmek için çoğu zaman aldatma ve şehvet gibi ikili zıtlıklar içinde tasvir etmeyi yeğlediler. Türklerin Haçlı söyleminden kaynaklanan 'şehvetli' özelliği, Batı söyleminde, özellikle 18. yüzyıl Oryantalist metinlerinde ve seyahatnamelerin önemli bir konusu haline gelmiştir. Fichtner'e göre, giderek Müslümanlarla eş anlamlı görülmeğe başlanan Türkler, dinleri hoşgörü ve şehveti destekleyen ve çok eşliliği teşvik eden putperestler olarak görülüyordu (Fichtner, 25). Batılı tarih yazılarının çoğunda “Türk” ve “Osmanlı” sanki aynı anlama geliyormuş gibi giderek daha fazla kullanılmaktadır. Ancak Stiles bu durumla ilgili olarak, önemli

bir farkı ortaya koyar çünkü Türklerin çoğunun Osmanlı olmadığını Osmanlıların çoğunun da Türk olmadığını unutmuş olduğunu belirtir (Stiles, 1989, s. 9). Ayrıca, Türklerin tasvirlerinde yaygın olduğu gibi, karakterleri çelişkilerle dolu olarak tasvir edilmiştir: yabancılara karşı kibar ve misafirperverdirler, ancak Hristiyanları köpek gibi gören öfkeli din fanatikleri; arkadaşlıklarında kararlıdır ama sıcaklık duygularına karşı bağıştırlar; gerektiğinde mütevazı olabilirler, ancak bolluk zamanlarında şehvet düşkünü olurlar ve kendilerini çeşitli ve hatta "doğal olmayan" zevklere adarlar. Maly'e göre kadınlar tecrit içinde yaşamalarına rağmen kocalarına karşı komplo kurabiliyor ve aşk ilişkileri yaşayabiliyorlardı. Ayrıca, bir erkeğin dört eş ve dilediği kadar cariye sahibi olmasına izin veren çok eşliliğin, pahalı olduğu için üst sınıflarla sınırlı olduğunu ve alt sınıf Türklerin çoğunun yalnızca bir karısı olduğunu açıkladı (Malečková, 2020, s.50). Şehvet düşkünlüğünün sadece erkeğe özgü bir durum olmadığı benzer şekilde Türk kadınlarının da şehvete (Görsel 4.11) düşkünlüğü üzerine bir önyargılı yaklaşım söz konusudur. Özellikle hamam, harem, odalık, Köle ticareti gibi Oryantalist resimlerde betimlenen kadınların çokluğu bunu açıkça göstermektedir. Bu nedenle konu bu kapsamda incelenecektir.

Oryantalist sanatçıların hayali doğuya ait kurgusal resimleri içerisinde günlük yaşam sahneleri, ritüeller, harem, kadınlar, köleler, cariyeler gibi konuların ağırlıklı olarak ele alındığı bilinmektedir. Sanatçıların Doğu'ya ait bu imgeleri, duyguları ortaya çıkarmak ve konuları egzotik bir ortamda canlandırmak için kullandıklarından dolayı bu Denny'ye göre egzotik oryantalizm olarak tanımlanır (Denny, 1983, s. 266). Oryantalist tablolarla işlenen egzotik konularda ağırlıklı temanın kadınlar olmaya başlamasıyla kamu alanlarında görmeye başlanılan kadınlar artık tablolarla seyyahların hazırladıkları kostüm albümlerinde, erotizm rüzgârı estiren hayali kahramanlara dönüşür (Alarşlan, 2005, s. 153). Kadın doğunun o bilinen kadınından çok farklı bir kimlik içinde hayali olarak betimlenmeye başlanmıştır. Özellikle harem, hamam, köle pazarı gibi mekânlarda yapılan betimlemeler çoğunlukla gözleme dayanmamaktadır. Özellikle eski Fransız sanatçılar Orta Doğu'ya yaptıkları seyahatlerde, Müslüman kadınların modellik yapmadıklarının farkına varmışlar, bu yüzden kendi Paris stüdyolarında Fransız modellerini resmetmişlerdir. Oryantalist ressamlar ya da daha sonra gelen stüdyo fotoğrafçıların birçoğu bazı cinsel fantezilere dayandıkları kadar, klasik antikiteyi yeniden kurgulayan resimleri ya da

İncil kaynaklı sahnelerle ilişkin resimleri ilham kaynağı olarak kullanmışlardır. Yapılan seyahatlerde gözlem yoluyla doğuya resim yapabilmek için giden sanatçılar, önceki nesillerin yarattığı modelleri gittiklerin de bulamadıklarından bu modeller üzerinden egzotik, fantezi, fantastik kurgular yaparak yeniden dönüşüme uğratmışlardır (Kömeçoğlu, 2011, s.46). Batının düşlediği ve tasarladığı sahnelerin, anlık çekim yapan kameralar önünde dahi o sahneler yaratılmıştır. Bu fotoğrafların hazırlandığı stüdyolarda her modelden insanı görmek mümkün olabilmektedir. Fakat fotoğraflar giderek doğunun gündelik yaşamını değil de batının kafasında yarattığı(hayali) doğu yansıtılmaya başlanmıştır. Doğuya ilginin artması için kadın imgelerine yoğunlaşmışlardır. Fakat kadınlar belirtildiği gibi Müslüman kadınlar değildirler. Bazen fotoğrafçılar model bulmakta zorlandıklarında erkek modeller kadın kıyafetlerini giyerek model olmuşlardır (Özendeş, 1999, s. 160-166).

Oryantalist resimlerde saray, törenler, harem, hamam, esir pazarı, dervişler, İstanbul görünüşleri, mesire yerleri ve kahvehaneler Batılılar tarafından çokça ilgi çekmiş ve işlenmiştir. Oryantalist resimlerde erotize edilmiş uyusuk kadınlar, gizemli özelliğiyle ifşa edilmek istenen harem sahneleriyle dönemin çoğu sanatçıları tarafından işlenmiştir. Ayrıca şiddet ve erotizmin betimlendiği esir pazarı, harem ve hamam sahnelerinde abartılı, tahkir edici ve önyargılı bir tutum sergilendiği görülür. Birçok Avrupalı ressam bize Doğu haremlerinden erotik, gizemli, lezzet-ölüm ilişkisini konu alan, sonsuz şehvet içeren tablolar armağan etti ama hiçbirisi bir harem içini görmemişti. Bu tablolarda, haremdeki Doğulu kadın, padişahın özel mülkiyeti olmaktan çok Batılı burjuva erkeğin zümre sel mülküymüş gibi bir izlenim edilebilir. Edebiyat için de aynı şey söz konusu. Balzac'ın Arap kadını imgesi üzerine yazdıkları, dehşet derecede rencide edicidir.

Oryantalistler, bu izdüşümleriyle kendilerinde bastırılmış ve yasak olanı, hayali kadın üzerinde yaşamaktadırlar. Böylelikle Doğu tablolarda bin bir gece masallarına çevrilmiştir: Lüks, arzu, cinsellik, tembellik, hayalperestlik, mutlak iktidar, ihtişam ve sefahat. Bu da ontolojinin bir boyutudur, zira bilinçaltı, 'öteki' gibi inkâr edilmektedir. Öteki ile bilinçaltı özdeşleştiriliyor ve kişi böylece kendi yaşamında yasaklı veya imkânsız olanın bu öteki tarafından yaşandığını hayal ediyor (Kontny, 2010, s.129-130). Öteki ile bilinçdışının özdeşleştirilmesi ile ortaya çıkan hayali doğu birçok

sanatçının tuvalinde de konu olmuştur. Ingres'in “Odalık”, “Harem”, “Türk Hamamı” (Görsel 4.12.), “Haremdeki Bahçe” vb. yapıtlarında karşımıza çıkar. Ingres Doğu'ya hiç gitmediği halde Doğu ile ilgili resimler yapan (sahte bilgi üreten) sanatçılardan sadece biridir.



Görsel 4.12 Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, T.Ü.Y.B., Çap: 108 cm, Louvre Müzesi.

Doğu'nun topografik resimleri, kıyafetleri ve mimarisinin Batı'da tanıtılması için hazırlanan albümler 19. yüzyıl Avrupa'sı itibariyle yerini Doğu coğrafyası, hikâyeleri ve yaşamından alan resimlere bırakmıştır. Böylece Batı'yı eskiden beri cezbeden Doğu kültürünün egzotik yapısına olan merakı, 19. yüzyılda Oryantalizmin her alanda kurumsallaşmasıyla beraber Doğu ilişkin konuları tuvallerine taşıyan Batılı ressamların sayısının hızlıca artışıyla kendini göstermiştir (Germaner ve İnankur, 1989, s.18-19).

19. Yüzyılda Avrupa'da aynı dönemlerde yaygın olan Realist, Romantik anlayıştan farklı olarak Oryantalist resimlerde kadın imgelerinin betiminde Doğulu kadınların cinsellikle sınırlı bir figür gibi temsil edilmesi düşündürücüdür. Bu durum Yeğenoğlu'na göre Doğulu kadınların temsil biçimlerinin daima cinsel imajlar, bilinçdışı fanteziler, arzular, korkular ve rüyalarla birlikte betimlenmesinin nedeni, bölgesel bir konudan çok batının öteki ile ilişkisini yöneten ve yapılandıran bir temsil biçiminden kaynaklandığını öne sürer (Yeğenoğlu, 1996, s. 114). Bu bağlamda Batılı öznenin bir başka coğrafya ya da kültür hakkında oluşturduğu imaj yeni bir gerçeklik

oluşturmasının yanında “özne”nin Batıdaki düşüncesinin varlığına hâkim olduğu gösterilmektedir. İngres’in 1814’te yapmış olduğu “Büyük Odalık” (Görsel 4.13.) isimli eser bu açıdan ele alındığında; Avrupa’nın klasik ile romantik üslubu birleştirerek bir cariyeyi resmetmesi nedeniyle büyük tepki çeker. Çünkü sırtı dönük şekilde yapılmış ve temel görevinin padişahın bedensel zevklerini yerine getirmek olan bir cariyenin Tiziano’nun “Urbino Venüsü”nü çağrıştırmasıdır. Bir cariyenin Venüs gibi betimlenmesi Batılı özneye göre ihanettir çünkü doğu batılı özne için hep ‘öteki’dir. Eleştirmenler tarafından bu eser aslında İngres’in yaptığı Büyük Odalık resimde anatomik gerçekliğin dışına çıkmış olması ve anatomik gerçekçiliği önemsememiş olması ile cariyenin vücut hatlarını kavisli ve uzun yapması şehveti gösterebilmek içindir. Bu da daha çok oryantalist yaklaşımın cinsellik ile sıkı sıkıya kurduğu bağdan kaynaklanır.



Görsel 4.13 Dominique Ingres, *Büyük Odalık*, 1814, T.Ü.Y.B., 162 x 91 cm, Louvre Müzesi.

Türk kadınının durumu ve görünüşü, 18. yüzyıldan önce bile Batılı seyyahları büyülemişti. Bu seyyahlar, Türk kadınlarının örtüleri, kıyafetleri, davranışları ve egzotik güzellikleri hakkında yazmakla ilgilenirken, genellikle onların duygusallıkları ve şehvetleri hakkında spekülasyonlar yaptılar. Batılı seyahatnamelerde Türk kadınları genellikle ahlaksız, rastgele ve aşırı cinsel olarak sunulur. Örneğin, Fransız gezgin Jean Dumont (Baron de Carlsroon), Türk kadınlarını âşık ve tutkulu olarak tasvir ediyor. Açıklamaları şöyle:

Türk kadınları dünyanın en çekici yaratıklarıdır: Aşk için yaratılmış gibi görünürler; eylemleri, jestleri, söylemleri ve bakışları aşk dolu ve yumuşak ve kalıcı bir tutkuyu alevlendirmek için takdire şayan bir şekilde iyi uyuyor. Yapacak başka bir şeyleri olmadığı için memnun etmeyi tek işleri haline getirirler ki bunu da gayet doğal ve kolay bir şekilde başarılı bir şekilde yaparlar (Dumont, 1991, s. 39-40).



Görsel 4.14 Jean Auguste Dominique Ingres, *Köle ve Odalık*, 1842, T.Ü.Y.B., 76 x 105 cm.

Ressam 1842 tarihli “Köle ve Odalık” isimli Venüs geleneğini Doğulu “öteki”nin temsili olarak modern bir bakış sağlamıştır. Resmin ön planında bulunan figür diyagonal bir şekilde uzanan kadın izleyiciye Giorgione ve Tiziano’nun Venüs figürleri ortak bir bağlılık görünmektedir. Resmi konu çerçevesinde (Görsel 4.14) betimlediğimizde kadının beyaz ten ve kıvılcık saçına sahip olması onun Batılı olduğunu ima etmektedir. Arkadaki iki figürden mekânın harem olduğunu düşündürürken ön plandaki nargile ve sağda duran ibrikte bu fikri desteklemektedir. En arkada bahçedeki havuzun etrafındaki figürlerin neşeli halleri ve iç mekândaki sessizliğe karşıtlık oluşturan ve bu karşıtlığın oluşturduğu kurgusal gerçekliğin ressamın fantezi dünyasının bir ürünü olduğu düşünülmektedir. O halde batılı erkek öznenin kurguladığı fanteziler uzaktaki gizemin bir doğu imgesi üzerine giydirilerek meşrulaştırılmaktadır. Bu bağlamda batı-doğu karşıtlığı resimde kadın imgelerine dayalı olarak görülmektedir. Dolayısıyla kadının bu resimde karşıtlığından kaynaklı imge ve düşüncelere dayalı olarak “öteki” olma durumu kaçınılmazdır.

Türklerin şehvet düşkünü bireyler olarak gösterilmeye çalışıldığı hamam, harem, odalık ve köle gibi konular batılı öznenin maruz kaldığı ve Lacan’cı psikanalizde tanımladığı şekliyle ‘arzu nesnesinden’ başka bir şey değildir. Arzu nesnesi arzuya neden olan ama arzunun bizzat kendisinin kurduğu, özne ’den ayrı ve ayrılabilir olan, onun aracılığıyla özne ’nin kendini tanıdığı ve kurduğu nesnedir (Yeğenoğlu, 1996, s. 139).

“Batı Medeniyeti kendisini, İslam-Doğu dünyasına karşı ‘biz’ ve ‘onlar’ ya da ‘ötekiler’ şeklindeki bir kıyaslamadan hareket ederek savunur. “Öteki”ler Batı’nın zihnindeki korkuların, hilebaz tecessüslerin somutlaştırılmış örnekleridir. Bu yüzden tehlikelidir ve kısıkvrak yakalanmalıdır. Tepkileri ölçüsüzdür ve gizemlidirler. Despotik bir yönetimleri vardır ve halkı köleliğe eğilimlidir. Doğu, Batılının zihnindeki masal dünyasının somut bir örneğidir. Bu yüzden Doğu hakkında üretilen imgeler, bir çırpıda yok olacak türden değildir. Çünkü bu imgelerin kaynağı, Batılının zihnidir. Ondan üremekte, çoğalmakta ve yayılmaktadır. Oryantalistlerin yaptığı şey, bu imgeleri metinsel bir söylem içine çekmek olmuştur. Doğuyla ilgili imaj koleksiyonu söz konusudur ve bu imajlar, Batılının genel his ve tefekkürlerinin sembolleridir. Dolayısıyla Doğu, sadece bir fikir olarak değil; keşfedilmiş, kurtarılmış ve medenileştirilmiş bir “öteki” olarak sunulmalıydı” (Süphandağı, 2004, 55, akt., Köse ve Küçük, 2015, s. 123).

Bu temsil biçimi ile batılı özne tarafından yaratılan hayali doğu ve doğulu kadın imgesi gerçeğin yerini almaya başladığında, gerçeği yansıtan betimlemelerin gerçek dışıymış gibi görünmesi batının arzu ettiği bir doğu imajı ile yeni bir gerçekliğin oluşmasına neden olmuştur. Bu durum Kalın’a göre toplumlarda “ben” olgusu ile “öteki” kavramını etkiler. Çünkü ötekiyi kişi fırsata çevirme ya da ben olgusunu toplumlarda arasındaki irtibatı var ise, ötekini “korkunç” olarak tanımlayan kişi arasında “öteki” ile bir bağlantı kurulur (Kalın, 2007, s. 7). Oryantalizm kendini dünyanın merkezinde gören ve batı topluluğu diğerlerini yani “öteki”yi “barbar”, “tembel” vb. gibi imgelerden çekinilmemesi “ben” olgusu ile yakından ilişkisi vardır.

5. SONUÇ

Bu tez kapsamında yapılan incelemelerde Oryantalist resimlerde Türk imajının çok farklı şekillerde ele alındığı ve tasvir edildiği görülmektedir. Türk imajının batıda oluşması elbette Oryantalistlerin resimlerinden önce oluşmuştur. İlk olarak Haçlı seferleri ile başlayan Osmanlı/Türk -Avrupalı karşılaşması aslında doğu ile Batı'nın da ilk ayrımlarının başladığı dönem olarak bilinmektedir. Özellikle Türklerin savaşı yönü ile Avrupa'ya karşı duruşu aynı zamanda ilk olarak Müslüman öteki'yi ya da Müslüman Türk imgesini oluşturmuştur. Bu imaj Osmanlı Devleti'nin Avrupa'ya yayılması ve ilerlemesi ile birlikte Sarazenler olarak adlandırılan bir ötekileştirme ile devam etmiş ve Türkleri Hristiyanlığın düşmanı Barbar ve korkunç Türkler olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Türkler İstanbul'u aldıktan sonra Avrupa'da Türklerle ilgili yargı daha da kötü bir imaja dönüşmüştür. Hristiyan Avrupalılar da o dönemde Osmanlı İmparatorluğu'na hayranlık ve kıskançlık göstermişler ve Türkleri güçlü askeri, etkin siyasi teşkilatlanmaları ve dini birliklerinden dolayı övmüşlerdir. Buna karşılık, Hristiyan Avrupalılar dini bir bölünmeden muzdaripti ve aynı zamanda müthiş, birleşik ve organize bir ordudan yoksundu. Ancak analizim, bazı Batı yazılarında Osmanlı ordusuna ve yönetimine yönelik övgülerin 'korkunç Türk' klişesini aşmaya yetmediğini de gösterdi ve 'korkunç Türk' klişesi sürdü.

18. yüzyılda Hristiyan Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki güç dengesi değişti. Aydınlanma ve sömürgecilik sayesinde Avrupalılar, Osmanlıların aksine hem kültürel hem de ekonomik olarak ilerlediler. Osmanlı padişahlarının beceriksizliği ve çöküşü ile zayıflayan bir ordunun savunmasızlığı, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesine neden oldu. Bu dönemde, Avrupa'nın konumsal üstünlüğü nedeniyle çoğu zaman önyargılı olan Batılı seyyahlar, seyahatnamelerinde Osmanlı'yı 'tembel, geri kalmış, cahil, despot, şehvetli ve kösnül' olarak tasvir ettiler. Oryantalist resimlerde yapılan incelemeler ile Batılı seyahatnamelerin İmparatorluk harem hikâyeleri, Türklerin rastgele cinsel ilişki yaşaması, şehvet, eşcinsellik, tembellik, aylaklık, hakkında Avrupa fantezisi ve hayal gücüyle süslendiğini gösteriyor. Bu temsiller 'şehvetli Türk' klişesini üretti. Bu temsiller 'şehvetli Türk' klişesini üretti.

Ancak Türklerin 'zulmü' Batı tablo ve tuvallerinde varlığını sürdürdüğü için Batı söyleminden hiç silinmedi.

İslam dininin hâkimiyetine girme korkusu yaşayan Türkler, olumsuz klişe özellikleri bünyesinde barındırılan “Öteki Türk” tabirini doğurmuştur. Türklerin bir ötekileştirme olarak “Müslüman Türk” imajı, Türkleri değiştirmek amacıyla özellikle Osmanlı Sultanlarından veya halkın içinden, şeytanlaştırıcı temsilleriyle pekiştirilip basmakalıp imajını da sağlamlaştırmıştır. Çoğu zaman önyargılı olan Batılı seyyahlar, seyahatnamelerinde Osmanlıyı geri kalmış, cahil, despot olarak nitelendirdiler. Oryantalist söylem üzerine, Türklerin harem hikâyeleri Türklerin rastgele cinsel ilişki yaşaması, şehvet hakkında fantezisi ve hayal gücüyle süslendiğini gösteriyor. Bu temsiller de şehvetli Türk imajını ortaya çıkarmıştır. Bu tezde kapsamında tespit edilen resimlerde ele alınan konularda, Türk imgesini Doğu olarak isimlendirilen bölgesi hakkındaki ideolojik varsayımları, imgeleri ve hayalî resimleri sabit ve tutarlı olduğunu ortaya koymaktır. Bu resimlerde Türk imajı Batı’nın benlik tanımının merkezinde yer aldığı ve Türkler ‘öteki’ literatürünün yaratılmasında görsel imge olarak tanımlanmıştır. Bu imaj kültürel, dini veya ideolojik anlayışa bağlı ‘öteki’ olarak nitelendirildi. Türk’ü bu kavramlarla tanımlanması ihtiyacı doğurmuştur. Bu bağlamda Oryantalizm anlayışı “öteki”ye dair belli bir söylem çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu söylem bir dizi kabulden yola çıkmakta olup bu kabullerin, batılı seyahatnamelerde harem, hamam, odalık, Köle pazarı gibi hikâyelerinin abartıldığı ve gerçeklikten uzaklaşarak farklı ve öteki bir gerçeklik yaratıldığı görülmektedir. Türklerin hakkında batı fantezisi ve hayali doğu olarak Müslüman, barbar, korkunç, tembel, cahil, kösnül, gibi özelliklerle ile temsil edildiği görülüyor.

Bu temsil biçimi ile batılı özne tarafından ortaya konulan hayali doğu ve doğulu Türk imgesi gerçeğin yerini almaya başladığında, gerçeği yansıtan betimlemelerin gerçek dışıymış gibi görünmesi batının arzu ettiği bir doğu imajı ile yeni bir gerçekliğin oluşmasına neden olmuştur.

KAYNAKLAR

- Aktepe, Ş. (2013). *Oksidentalist Bakış Açısı İçinde Oryantalizmin Tekstil Ve Modaya Yansıması*, [Sanatta Yeterlilik Tezi], Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s. 34
- Alam, M. S. (2009). *Bernard, Levis. Bilim Mi Yanıltmaca Mı Yansıması*, [Sanatta Yeterlilik Tezi], Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Okulu Dergisi, (Çev. Alican.M.).
- Alarслан, B. (2005). *Türk İmajının Görsel Yansımaları*. Ö. Kumrular (Dü.) içinde, *Dünyada Türk İmgesi*. Kitap Yayınevi, s. 129-162.
- Almarcegui, P. (2009). *Orientalism and the Visual Arts: A New Formulation*, Quaderns de la Mediterrania, No. 11, s. 155-158.
- Arberry, A. J., (1943) *British Orientalists*. s. 8.
- Arıkan, E. N. Y. (2021). *Osman Hamdi Resimlerinde Kadın İmgesinin Gösterge bilimsel Açıdan İncelenmesi*. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 9 (59), s. 608-617.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. Aşina Kitaplar.
- Bilici, İ. E. (2011). *Oryantalist Seyahatnamelerde Türk İmgesi Üzerine Bir İnceleme: Alexander William Kinglake'in Seyahatnamesi Eothen Örneği*. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi. 1(2), 1-21.
- Bisaha, N. (1999). "Yeni Barbar" mı yoksa Değerli Düşman mı? *On Beşinci Yüzyıl İtalya'sında Osmanlı Türklerinin Hümanist Yapıları. Orta çağ ve Erken Modern Avrupa'da Batılı İslam Görüşlerinde Palgrave Macmillan*, s. 185-205.
- Bisaha, N. (2006). *Creating East and West: Renaissance Humanist Sand The Ottoman Turks*. Philadelphia. University of Pennsylvania Preseler.
- Bulaç, A. (1995). *Ötekinin Kimliği ve İmajı*. Birikim Dergisi, 3 (71-80).
- Bulut, Y. (2007). *Oryantalizm*. TDV İslam Ansiklopedisi, cilt 33, 428-437.
- Burçoğlu, N. K. (2009). *Reflections on the Image of the Turk in Europe*. The Isis Press.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, s.839.
- Çelik, S. ve Yalçın D. (2004). *Iliasn Venezis'in Perspektifinden Öteki Kavramı ve Türk İmajı*. Türkbilig/Türkoloji Araştırma Dergisi, 5(7), s. 137-146.
- Çırakman, A. (2002), *Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi*, Doğu Batı Dergisi, 5(20), s. 181-199.

- Çift, S. (2007). *Tasavvuf Araştırmalarında Alman Ekolü: Tarihsel Boyut*, Tasavvuf. İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, Sayı. 18, s. 177-190.
- Daniel J. V. (2000). *Erken Yeniçağ İngiltere'sinden Üç Türk Oyunu: Türklerin İmparatoru Selimus; Türke Dönmüş Bir Hristiyan, ve Renegado*. Columbia Üniversitesi Yayınları.
- Daniel, N. (1989). *Crusade Propaganda*. In Hazard, Harry W. Ve Zacour, Norman P. (Eds). *A History of the Crusades: The Impact of the Crusades on Europe*, Volu.
- Daşçı, S. (2016). *Delacroix'nın Fırçasından Osmanlılar*. The University of Wisconsin Press. Sanat tarihi dergisi, 14(1), 61-78.
- Denny, W. B. (1983). "Orientalism In European Art". *The Muslim World*, [73: 262–277. doi:10.1111/j.1478-1913.1983.tb03268.x.] Erişim tarihi: 05.08.2022.
- Dikici, E. (2014). *Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emperyalizm/Doğu-Batı Ayrımı Kavramında Oryantalizm ve Emperyalizm*. Tarih Kültür Sanat Araştırmaları Dergisi, 3 (2), s. 45-59.
- Dumont, J. (1991). *A New Voyagetothe Levant 1696, 273, Lowe Critical Terrains French and British Orientalists*. s. 39-40.
- Dursun, O. (2014). *Batı'nın Egemen 'Kötü-Öteki-Doğu' Düşüncesinin Pekiştirildiği Bir Alan: Dünya Basın Fotoğrafları Kuruluşu, Yılın Fotoğrafı Kategorisi Üzerine Bir Analiz*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 47, s. 19-50.
- Endress, G. (1988). *An Introduction to Islam* (tre. C. Hillenbrand). Edinburgh, s. 9-11.
- Fichtner, Terör ve Hoşgörü, 25.
- Frassetto, M. ve Blanks, D. (1999). *Orta çağ ve Erken Modern Avrupa'da Batılı İslam Görüşleri: Öteki Algısı*. Baharcı.
- Frederick N. B. (2003). *Orientalism and Visual Culture United Kingdom*: Cambridge University Press, 35.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Gombrich, H. E. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (2. Baskı). (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). Remzi Kitabevi.
- Görsel 3.1. <https://onedio.com/haber/dogunun-oryantal-kulturunu-eserlerinde-tum-canliligiyla-yansitan-ressam-jean-leon-gerome-912970> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 3.2. <https://onedio.com/haber/dogunun-oryantal-kulturunu-eserlerinde-tum-canliligiyla-yansitan-ressam-jean-leon-gerome-912970> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).

- Görsel 3.3. <https://onedio.com/haber/dogunun-oryantal-kulturunu-eserlerinde-tum-canliligiyla-yansitan-ressam-jean-leon-gerome-912970> (Erişim Tarihi:06.12.2022)
- Görsel 3.4. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-g/gerome-jean-leon/jean-leon-gerome-esir-pazarinda-5116/> (Erişim tarihi:06.12.2022).
- Görsel 3.5. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-g/gerome-jean-leon/jean-leon-gerome-hali-tuccari-5097/> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 3.6. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/mango-leonardo-de/leonardo-de-mango-uskudar-6524/> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 3.7. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-p/preziosi-amadeo/amadeo-preziosi-kapalicarsi-11743/> (Erişim Tarihi: 06.12.2022.).
- Görsel 3.8. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/delacroix-eugene-ferdinand-victor/eugene-delacroix-sardanapalusun-olumu-10614/> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 4.1. <https://www.nga.gov/collection/highlights/rembrandt-self-portrait.html> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 4.10. <https://www.arthipo.com/mihrap-osman-hamdi-bey.html> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel4.11. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jaroslav_%C4%8Cerm%C3%A1k_-_The_Abduction_of_a_Herzegovenian_Woman,_1861_-_Oil_on_canvas,_98_1-2_x_75_in.jpg (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 4.12. <https://bayaayi.com/jean-auguste-dominique-ingres-the-turkish-bath/> (Erişim Tarihi: 06.12.2022.).
- Görsel 4.13. Dominique Ingres, *Büyük Odalık*, 1814, TÜYB., 162x91 cm. Louvre Müzesi.
- Görsel 4.14. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-i/ingres-jean-auguste-dominique/jean-auguste-dominique-ingres-haremde-8139/> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 4.2. [File: Eugène Delacroix - Le Massacre de Scio.jpg - WikimediaCommons], Erişim Tarihi: 06.12.2022
- Görsel 4.3. Daşçı, S. (2016). Delacroix'nın Fırçasından Osmanlılar. Sanat tarihi dergisi, 14(1), S.74, Erişim tarihi: 24.11.2022.
- Görsel 4.4. File: Henri Charles Antoine Baron - Un Turcfumecouché (1844).jpg – WikimediaCommons (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 4.5. <https://t.co/ZzHnfKxSgX> / Twitter (Erişim tarihi: 06.12.2022).

- Görsel 4.6. Rijksmuseum Koleksiyonu SK-A 2003 (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 4.7. <https://archive.org/details/constantinoplesc02allo/page/n5/mode/2up> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 4.8. <https://www.evrensel.net/haber/314442/bir-dervisin-cagdaslasma-mucadelesi-kaplumbaga-terbiyecisi> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Görsel 4.9. The Orientalist tradition that in formed the Western paintings of the... | Download Scientific Diagram (researchgate.net (Erişim tarihi: 06.12.2022).
- Gözütok, T. (2010). *19. Yüzyıl Batı Seyahatnamelerinde Ortadoğu ve İstanbul İmgesi: Francois Rene De Chateaubriand Örneği*. A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED), Sayı: 44, 97-117.
- Güzel E, (2010), *Ege Bölgesi Kent Mimarisinin Seyahatname ve Gravürlere Yansıması*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, [Basılmamış Doktora Tezi].
- Hentsch, T. (1996). *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu 'ya Politik Bakışı* (Çev. Aysel Bora), 117.
- Hentsch, T. (2007). *Hayali Doğu*. Çev. Aysel Bora. İstanbul, Metis Yayınları.
- Herodotos, (1983). *Herodot Tarihi: Çağının Dünyasını Anlatan ilk Büyük Tarih Kitabı* (Çev. Müntekim Ökmen). s. 215.
- Hofert, A. (2010). *Alteritatsdiskurse*, s. 28.
- Housley, N. (2007). *The Crusades and Islam*. Medieval Encounters, 13, 189- 208.
- Ingmar, K. (2006). *The Turk as a Threat and Europe's "Other". Source: International Issues & Slovak Foreign Policy Affairs*. Vol.15, No.1, Searching For 'European Identity', 62-72
- Ismailinejad, Z. S. (2015). *Orientalist Painting sand Said Orientalism*. International Letters of Socialand Humanistic Sciences, Vol., 50, 68-81.
- Itzkowitz, N. (1996). *The Problem of Perceptions*. In Leon C. Brown (Ed.), *Imperial Legacy: The Ottoman Imprint on the Balkan sand the Middle East*. Columbia University Press. s.30-44.
- Kalın, İ. (2006). Napolyon ile Ceberti Arasında: Modern Döneme Girerken Oryantalizmin Yeni Yüzleri. [Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu Bildirileri], 9-10 Aralık, 2006, 169-183.
- Kalın, İ. (2007). *İslam ve Batı*, İsam Yayınları.
- Kalmar, I. (2012). *Early Orientalism Imagined Islam and the Notion of Sublime Power*. Oxford: Routledge.

- Kaplan, D. (2007). *Kitap Tanıtımları: "Batı'nın Doğu'su, Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi"* Yüksel Kanar, Yıl:6, sayı:3 (Marife Oksidantalizm Özel Sayısı), 453–460.
- Karellas, H. (2010). Images of the East in Renaissance Art, in "Emory Endeavors in World History-Volume 3: Navigating the Great Divergence" Brian Goodman (Ed.), Emory CollegePub. Atlanta, 21-30, [http://history.emory.edu/home/documents/endeavors/volume3/heatherKarellas.pdf], (Erişim tarihi 20.05.2017).
- Karim H. (2000). *Islamic Peril: Media and Global Violence. Montreal: Black Rose Books.*
- Kaya, Y. (2017). *Oryantalizm-Postkolonyalizm ve Sanat.* İdil Sanat Ve Dil Dergisi, 6(30), 647-665.
- Keyman, F. (1999). "Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişkiler Kuramında "Öteki" Sorunu". *Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark.* Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu (Der.), *İletişim Yayınları*, s.71-106.
- Kızıl, F. (2007). *Bir Terimin Etimolojisi 'Hadis Oksidentalizmi' Oksimoronu.* Hadis Tetkikleri Dergisi, 5(2), 157-160.
- Kömeçoğlu, U. (2011). "Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül". *Doğu-Batı Dergisi.* S. 20-II, 33-51.
- Köse, M. ve Küçük, M. (2015). *Oryantalizm ve "öteki" Algısı.* Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD), 1(1), 107-127.
- Kuzucu, K. ve Koz, M. S. (2015). *Türk Kahvesi.* Yapı Kredi Yayınları, (1. Baskı).
- Lewis, B. (1994). *İslam ve Batı.* New York: Oxford University Press.
- Maleckova, J. (2020). "The Turk" in the Czech Imagination (1870s–1923), Koninklijke Brill NV incorporates the imprints Brill, Brill Hes and De Graaf, Brill Nijhoff, Brill Rodopi, Boston, 50.
- Mayerhofer, *Ilustrovanakronika*, 30.
- Metin, A. (2011). *Bilimsellik, Karşı Söylem ve Düşünce Tarzı Bağlamında Oksidentalizm.* Gazi Üniversitesi, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi].
- Metin, A. (2011). *Kimliğin toplumsal inşası ve geleneksel kadın kimliğinin aktarımı.* Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(1), 74-92.
- Metin, A. (2013). *Oksidentalizm, İki Doğu İki Batı, Açılım Kitap,* Pınar Yayınları, s.65.
- Minor, C. (1839) I. - II. London.

- Norman D. (2009). *Islamand the West: The Making of an Image* (Oxford: One world Publications), 302-6. Ayrıca bkz. Curtis, *Orientalis mand Islam*, p.31.
- Özaydın, A. ve Bozkurt, N. (1997). *Harem*. TDV İslam Ansiklopedisi, 16, s.132- 135.
- Papila, A. (2008). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı*. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, p.117-134.
- Parla, J. (2001). *Oryantalizm Hayali Doğu*, Atlas dergisi, Sayı 96 / Mart.
- Rana K. (1986). *Europe 's Myth 's of the Orient*, Indiana UP, Bloomington, p.67.
- Ruffer, V.T. 560-61; Mayerhofer, *Ilustrovanakronika*, 110-11, Krasnohorska, Kslovanskemujiu, 205, Holecek, Cerna Hora, 104.
- Said, E. (1989). *Oryantalizm* (Çev. Selahaddin Ayaz).
- Said, E. (1998). "*Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu*". (Çev. Nezih Uzel), İrfan Yayıncılık.
- Said, E. W. (1996). *Oryantalizm*. (Çev. Nezih Uzel), İrfan Yayınları.
- Said, E. W. (1999). *Şarkiyatçılık*, (Çev. B. Ünler).
- Schiffer, R. (1999). *Oriental Panorama: British Travellers in 19th Century Turkey*. Amsterdam: Rodopi.
- Schnopper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde "Öteki" İle İlişki*. (Çev. Ayşegül Sönmez), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Schwoebel, Robert H. (1965). *Coexistence, Conversions, andthe Crusadeagainst the Turks*. Studies in the Renaissance, 12, p.164-187.
- Smith, (2011). *İslam İmgeleri*, 1; Larry Silver, "*Doğu Doğudur: Habsburg Dünyasında Türk Nemesis'in İmgeleri*", The Turkand Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery before - Orientalism, ed. James G. Harper (Farnham: Ashgate), özellikle. 208-9.
- Stiles, A. (1989). *The Ottoman Empire 1450-1700*. London: Hodder and Stoughton, 9.
- Süphandağı.İ. (2004). *Batı ve İslam Arasında Oryantalizm*. (Vol. 73). Gelenek. 65.
- Thompson, C. Akt. Çırakman. (2002). *Travels of the Late Charles Thompson: Observations on France, Italyand Turkey in Europe* (London, 3rd edition: 1767) vol.3, p.75-76. Akt. s.154).
- Tiryakioglu, N. O. (2015). *The Western Image of Turks from the Middle Agestothe 21st Century: The Myth of 'Terrible Turk'and 'Lustful Turk'*. Nottingham Trent University (United Kingdom).

- Turhan, F. (1970). *The Other Empire. Britis Romantic Writings about the Ottoman Empire*. Enver Ziya Karal, Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedit ve Tanzimat Devirleri (1789–1856), C. V, 1970, s. 101–110. Yunan İsyanları hakkında daha geniş bilgi için bkz: Karal, s. 21–125; Yorga, Osmanlı Tarihi, çev. B. Sıtkı Baykal, C. V, 1948, s. 240–320.
- Turhan, F. (2003). *The Other Empire: British Romantic Writings about the Ottoman Empire*. New York: Routledge.
- Turner, B. S. ve Kapaklıkaya, İ. (2003). Oryantalizm, postmodernizm ve globalizm. URL 1 <https://sozluk.gov.tr/>.
- Uygur, E. ve Uygur, F. (2014). “*Fransız Sömürgecilik Tarihi Üzerine Bir Araştırma*”. Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 173.173, 273-286.
- Uzun, T. ve Atasever, G. (2010). *Türkiye’de Modernleşme Süreci Bağlamında Oryantalist Ve Oksidentalst Bakışlar*. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 26, 175-182.
- Walsh, R. (1839). *Constantinople and thescenery of the seven churches of Asia*
- Yavuz, Ş. (2007). “*Takdirden Tahayyüle: Dinin Kadastrolaşması ve Varlığın Ötekileştirilmesi Bağlamında Oksidentalizmi Yeniden Düşünmek*”. Marife Bilimsel Birikim Dergisi, Yıl:6, Sayı: 3, 107-122.
- Yeğenoğlu, D. (1996). *Elizabeth Barrett Browning: Baba Arayışı*. Kuzey Teksas Üniversitesi.
- Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fanteziler*. Metis yayınları.
- Zabardast, S. (2015). *Kültür Devriminden Sonra İran'da Garbiyatçılığın Gelişmesi*. Gazi Akademik Bakış, 9 (17), s.215-228.