

FOTOĞRAFLARLA GEÇ DÖNEM OSMANLI'NIN KOSTÜMLÜ KİMLİKLERİ¹

Tolga HEPDİNÇLER²

Özet

Kıyafet albümleri olgusu, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batı görsel kültüründe Batılı olmayan gelenek ve alışkanlıkların popüler temsil türlerinden biri olmuştur. Bu albümler daha çok ansiklopedik çalışmalar olarak anılmakta olup, özellikle görsel sanatların olanaklarından yararlanılarak Batılı entelektüel deneyimlerin Doğu'ya dair oluşturdukları çalışmalardır. Osmanlı Devleti çevresindeki Doğu tebaasının temsili bu albümlerin ortak konuları olmuştur. Osmanlı'nın kültürel çeşitliliği ve Osmanlı tebaasının egzotik Doğu imajı, geleneksel Doğu bakışı ve deneyiminden oluşan Batı entelektüel ilgisini etkilemiş ve geliştirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl Batılılaşma süreci, yeni bir Osmanlı ulusal kimliğini öngörmüş ve Osmanlı kimliğinin kostüm albümleri ile temsili, Batı kökenli birçok entelektüel deneyim gibi içselleştirilmiştir. Hem saray tarafından desteklenen Brindesi'nin Antik Kostümler Müzesi hem de "Osmanlı Antik Kostümleri Albümü" bu içselleştirme sürecinin örnekleri olmuştur. Batılılaşma Süreci, Batı gelenek ve alışkanlıklarını doğrudan etkileyen yeni oluşan aydınları da etkilemiştir. Osman Hamdi Bey gibi birçok Osmanlı aydını Avrupa'da yetişmiş ve Batılılaşma sürecinin dinamiği olmuştur. Kostüm albümleri ile Osmanlı aydınları arasındaki bağlantı, Osman Hamdi ve meslektaşlarının çok kültürlü çeşitlilik içinde idealize edilen yeni Osmanlı kimliğine olan eğilimlerini temsil ettikleri Elbise-i Osmaniyye Albümü'nde rahatlıkla görülebilir. 1873'te basılan Albüm, bir Osmanlı aydınının yeni Osmanlı kimliği fikrini fotoğraf deneyiminin olanaklarıyla nasıl idealize ettiğini de göstermektedir. Bu makale, geç Osmanlı kimliğinin bir idealizasyonu olarak Elbise-i Osmaniyye Albümü'ne odaklanacak ve ayrıca Osman Hamdi'nin Osmanlı kimliği ideallerini Batı görsel kültüründen gelen temsil tarzını kullanarak temsil etme başarısını veya başarısızlığın tartışmaktadır.

¹ Hepdinçler, T. (2006) Fotoğraf ve oryantalizm: 19. yüzyılda Osmanlı'nın fotoğrafik temsili, Yayınlanmamış Doktora Tez, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tezinden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü, tolga.hepdinler@comm.bau.edu.tr, ORCID:0000-0001-9453-7148

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Osmanlı, elbise, batılılaşma, kimlik.

Costumed Identities of The Late Ottoman Empire With Photos

Abstract

Costume albums fact has been one of the popular representation types of the non-western traditions and habits in Western visual culture from 16th century to 19th century. These albums are mostly known as encyclopedic studies which have been flourished western intellectual experience about the East, especially by using the possibilities of visual arts. Representation of Eastern subjects of Ottoman periphery have been the common subjects of these Albums. Ottoman's cultural variety and the exotic oriental image of ottoman subjects have influenced and built up Western intellectual interest which consist of traditional oriental gaze and experience. 19th century westernization process of Ottoman Empire has predicted a new Ottoman National Identity and the representation of Ottoman Identity by Costume Albums has been internalized likewise many western rooted intellectual experiences. Museum of Antique Costumes and Album of "Ottoman Antique Costumes" by Brindesi which were supported both by the palace, has been the examples of this internalization process. Westernization Process has also affected a newly formed intellectuals who have directly influenced Western traditions and habits. Many Intellectuals of Ottoman Empire like Osman Hamdi Bey has been educated in Europe and they have been the dynamics of westernization process. Connection between Costume Albums and Ottoman intellectuals can easily be seen Elbise-i Osmaniyye Album (Costumes of Ottoman's Album) in which Osman Hamdi and his counterparts has represented their tendencies to new Ottoman Identity that had been idealized in multicultural diversity. The Album which was edited in 1873 also shows, how an ottoman intellectual idealized his new idea of Ottoman identity by the possibilities of photographic experience. This Essay will focus on Elbise-i Osmaniyye Album, as an idealization of Late Ottoman Identity and will also try to argue Osman Hamdi's success (or failure) to represent his ideals of Ottoman identity by using representation style which was rooted from Western visual culture.

Keywords: Photography, Ottoman, dress, westernization, identity.

1. GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı, Walter Benjamin'in *meta fetişizminin haccı* olarak tanımladığı, ticari değiş tokuşun ve uluslararası rekabetin geliştiği arenalar olarak uluslar arası fuarların çağı olmuştur. Sözde bir dünya kurgusu içerisinde her ulusun kendini ifade etme fırsatı bulunduğu fuarlar aynı zamanda yüzyılın içerisinde değişen temsil biçim ve eğilimleri üzerinde

biçimlendirici bir etkiye sahiptir. Osmanlı ise söz konusu fuarların hemen hepsine, katılımın sağladığı etkiyi göz önüne alarak, imparatorluk prestijini yeniden kazanmak amacı ile katılmış görünmektedir. İlk katılımını 1851 yılında Büyük Londra Sergisi ile gerçekleştiren Osmanlı'nın bu ilk fuardan itibaren temel problemi uluslar arası bir hedef kitleye yönelik olarak kendi emperyal egemenliğinin, ideal bir görüntüsünü sunma çabası olmuştur (Ersoy, 2003, s. 188). Fuarların politik etkinliği, bu idealin Osmanlı örneğinde kurumsallaşmasına yol açmıştır. Özellikle Tanzimat'ın getirdiği ekonomik, sosyal ve askeri yeniliklerin aktarılması için fuarların oluşturduğu siyasal arena Osmanlı için bulunmaz bir fırsattır. Fuarların sözde evrenleri, Osmanlı açısından genel anlamda eski gücünü yeniden kazanmakta olduğu ya da en azından Batılı çağdaşları ile aynı düzeye ulaşmaya çabasında olduğunu gösteren alanlar olmuşlardır. Bu nedenle fuarlara katılım doğrudan devletin en üst makamı tarafından desteklenmiştir. 1867 yılında Paris'te gerçekleşen Evrensel Sergi'ye Abdülaziz'in bizzat katılımı sarayın desteğini ve Osmanlı'nın fuarlara gösterdiği önemi kanıtlamaktadır. Abdülaziz dönemi, uluslar arası fuarlara katılımların yanı sıra modern görsel sanatlara saray ilgisinin arttığı dönem olarak dikkat çekmektedir. Çağdaş Avrupa resimlerinin saray koleksiyonuna katılması, sultanın portre fotoğrafının çekilmesine onay vermesi sarayın ilgisini kanıtlamaktadır. Abdülaziz'in görsel sanatlara olan ilgisi, halefi II. Abdülhamid döneminde özellikle fotoğrafın devlet idaresinin öğelerinden birine dönüşmesinin ilk basamağı olacaktır. II. Abdülhamid Albümleri olarak da bilinen ve geniş kapsamlı fotoğraf projesinin geliştirilmesi ve uygulanmasının doğrudan devlet idaresi ile gerçekleşmesi 19. yüzyılın son çeyreğindeki görsel pratiklere içerisindeki saray etkinliğini örneklemektedir (Roberts, 2015).

Osmanlı'nın fuarlara katılımında ön plana çıkan bazı dinamiklerden söz etmek mümkündür. İlk, fuarlarda kurgulanan temsillerde aktarılmak istenen, merkezî bir devletin gücü ile aynı zamanda devleti oluşturan çok katmanlı toplumsal yapının varlığı olmuştur. Ülkenin tüm egemenlik alanını içine alan ve egemenlik alanı içerisinde farklı kültürlerin oluşturduğu sosyal pratiklerin vurgulandığı temsil türleri bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu değerlendirmeye ek olarak, fuarların uluslar arası arenası için toplanan ve Batılı izleyiciyi hedef alan malzemenin, Osmanlı'yı istikrarlı, düzenli ve bütünlüklü bir siyasi varlık olarak gösterme amacı bulunmaktadır (Ersoy, 2003, s. 188; Çelik, 2005, s. 101-102). Fuarların oluşturduğu sözde evrenin ölçülebilir ve karşılaştırılabilir maddî yapısı Osmanlı'nın hedeflediği amaçların gerçekleşmesi bağlamında temsilin dikkatli bir biçimde kurgulanmasına neden olmuştur.

1873 yılında düzenlenen Viyana Fuarı dikkatli bir temsil eğilimi içerisinde oluşturulmuştur. Fuarın, çağdaş bir imparatorluk tarafından düzenlenmiş olması, kendisini önceleyen fuarlardan farklı olarak çağdaş olan imparatorluklara daha geniş bir eylem alanı sunmasını sağlamıştır. Fuarda yer alan Osmanlı pavyonu ve çağdaşları olan Rus ve Japon İmparatorlukları'na ayrılan pavyon alanlarının genişliği, Avusturya-Macaristan'ın idealize ettiği dünya düzenini vurgulamaktadır. 1870 yılında gerçekleşen Almanya-Fransa savaşının ardından düzenlenen ilk fuar olması ve Avrupa'da şekillenmeye başlayan yeni güç dengelerinin sergileneceği alan olarak fuarın sözde evreninin önem kazanması merkezde yar alan bir Avusturya-Macaristan İmparatorluğu çevresinde örgütlenen imparatorluklar idealizasyonunu şekillendirmiştir. Ayrıca Osmanlı'nın sahip olduğu oryantal imgelem Osmanlı'nın fuar alanı

içerisindeki etkinlik alanının da geniş olmasının da etkili olmuştur. Osmanlı'ya bağlı özerk konumdaki Mısır ile birlikte Osmanlı Viyana sergisinde Doğu'ya ait imgelemin canlandırılacağı alanlar olarak merkezî konum elde etmişlerdir.

1873 Viyana Fuarı öncesinde ve sonrasında gerçekleşen fuarların ortaklaştığı önemli noktalardan biri belki de en önemlisi örneklendiği gibi çağdaş Osmanlı entelijansiyasının sürece yaratıcı katkıları olmuştur. Sadece Osman Hamdi Bey örneğinden de gözlemlenebileceği gibi kendi oryantalist kimliklerini ve Doğulu uzamdaki konumlarını tanımlamaya çabalayan bir elitten söz edilmesi mümkündür (Ersoy, 2011). Elbise albümünün hazırlanmasında katkıda bulunan Fransız asıllı Levanten Victor Marie De Launay'ın, 1867 ve 1873 yılındaki fuarlara yazdığı katalog metinleri ve Edhem Paşa'nın içeriklerin oluşturulmasındaki yaratıcı katkıları Osmanlı entelektüellerin Osmanlı'nın kendine özgü oryantalist kimliğini tanımlama çabası olarak görülebilir. Özellikle 1873 fuarında öncelikle Mısır ve sonrasında Yunan, Pers, Hint kültürlerinden farklılaşan bir kimlik temsili gözlenmektedir. Aynı zamanda Bizans anıtları ve dolayısıyla mirası üzerinden kurulan karışık stil vurgusu fuarda oluşturulan Osmanlı imgesini belirleyen özgün yaklaşım olmuştur (Roberts ve Williams, 2021).

Osmanlı'nın yönelik oryantalist ilgiye rağmen fuarların mekân düzenlemeleri ve fuarlar için hazırlanmış olan Elbise-i Osmaniye'nin de içinde bulunduğu üç farklı çalışma (mimarî, etnografik ve arkeolojik), beklenenin aksine Oryantalist imgelemin karşısında temsiller olmuşlardır. Fuarın pavyon düzenlemesini oluşturan yapılar, doğrudan gerçekte var olan III. Ahmet Çeşmesi gibi yapıların kopyaları olarak üretilmiştir. Bu tarz bir yapı anlayışı daha önceki fuarlarda görülen Osmanlı pavyonlarının, tarihi açıdan zamansız ve melez temsillerinden daha farklı bir tarihsel kesinlik içermektedir. 1867 Paris Evrensel Sergisi'nde Mısır ve Osmanlı pavyonlarının birbiri içine geçen düzensiz biçimde konumlandırılmış yapıları, oryantalist klişelerle otantik ve pitoresk görüntüler oluşturmak amacıyla bezenmişken, 1873'teki sergide Mısır ve Osmanlı pavyonları yine pitoresk bir görüntü oluşturmak amacı ile birbirlerine yakın kurulmuş ancak fiziksel olarak birbirlerinden ayrılmış ve özellikle Osmanlı pavyonu mimarisinde tarihsel referanslara uyum ön planda tutulmuştur (Çelik, 2005, s. 69). Ek olarak pavyonun iç mekân tasarımı önceki fuarlardan farklı olarak Osmanlı'nın etnografik niteliklerini ön plana çıkartacak şekilde tasarlanmıştır (Nolan, 2017). Böylece önceki fuarların eklektik düzeninin aksine titizlikle tasarlanmış bir pavyondan söz edilmesi mümkündür.

Fuar pavyonlarında hazırlanan Osmanlı mimarisi replikalarının akademik titizliğine paralel olarak, sergi alanları için hazırlanan üç farklı çalışma aynı akademik titizlikle oluşturulmuştur. Bu çalışmalardan en dikkat çeken Osmanlı'yı oluşturan halkların geleneksel kıyafetlerine yer veren Elbise-i Osmaniye'dir. Onunla eş zamanlı olarak gerçekleştirilen çalışmalar Osmanlı mimarisi tarihine ve türlerine odaklanan "Usul-i Mi'mari-i Osmanî: L'Architecture Ottomane" [Osmanlı Mimarisi'nde Yöntemler: Osmanlı Mimarisi] ve İstanbul Arkeoloji Müzesi müdürü Philipp Anton Dethier tarafından hazırlanan İstanbul üzerine gezi kitabı niteliğinde olan "Der Bosphor und Constantinopel"dir. Hem mimarî çalışma olan Usul-i Mi'mari-i Osmanî hem de etnografik çalışma olan Elbise-i Osmaniye'nin ortak noktalarından biri de Launay ve fotoğrafçı Pascal Sebah'ın katılımları ile hazırlanmış olmalarıdır. Ancak daha net bir biçimde gözlemlenen üç çalışmanın

ortak özelliği fuarın kurgusu içerisinde Osmanlı gündeminde olan hümanist ve gelişmeci kimliğini yansıtmalarıdır. Örneğin, “Der Bosphor und Constantinope”’ı doğrudan Osmanlı’nın Bizans mirasına değinmekte ve Osmanlı elitinin İslâm dışı arkeolojik ve kültürel mirasını koruma çabasını temsil etmektedir (Ersoy, 2003, s. 190).

Bu bağlamda, Osmanlı’nın Batı tarafından oluşturulmuş uygarlıklar tarihine eklemleme çabası da gözlemlenmektedir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından imparatorluk müzelerinin kurulması ve Bizans ile daha önceki dönemlere ait medeniyetlere ait kalıntıların restorasyonunun aynı döneme rastlaması devlet politikası olarak bu entegrasyonunun kurumsallaştığını göstermektedir. Osmanlı’nın kökenlerini, Antik Yunan ve Roma metinlerini kullanarak Anadolu ve Yakın Doğu’ya dayandıran 1869 yılında Mustafa Celaleddin tarafından yazılan “Les Turcs anciens et Modernes” gibi kitaplar, bu entegrasyonun entelijansiya tarafından benimsendiğini örneklemektedir (Shaw, 2003, s. 22). Fuar için hazırlanan üç çalışmanın da farklı disiplin yapılarına rağmen, en açık ifadesi ile kökenlerini Mezopotamya ve Mısır medeniyetlerine dayandıran çizgisel bir uygarlık tarihi anlayışını benimsemiş olmalarıdır. İmparatorluk müzelerinin kurgusu ve fuarlarda sunulan arkeolojik ve etnografik temsiller bu eğilim içerisinde İmparatorluğun Batı ile eş zamanlı olan ve paylaştığı tarihsel bir ortaklığı vurgulamak üzere oluşturulmuştur. Diğer taraftan fuarlarda yer alan çalışmalar yukarıda da belirtildiği gibi Osmanlı’nın mirasını, imparatorluğunun mahiyeti olarak koruduğunu da göstermektedir.

2. YÖNTEM

Makale, “Elbise-i Osmaniyye: Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873: ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale Ottomane pour l’Exposition universelle de Vienne” başlığı ile yayınlanan fotoğraf albümünde yer alan on bir fotoğrafın söylem analizinden oluşmaktadır. Türk Tarih Kurumu Kütüphanesinde yapılan arşiv taraması ile Fransızca orijinal eser üzerinden ve albümün tamamını oluşturan 74 fotoğraf içerisinden çalışmanın niteliğini yansıtabilecek örnekler belirlenmiştir. İnanç grupları, etnik kökenleri, kent ve kırsal figürlerinin bir arada gösterildiği fotoğraf grupları içerisinden eserin genel eğilimi yansıtacak şekilde fotoğraf örnekleri seçilmiştir. Eserin editörleri tarafından belirlenen görsellerin biçimsel tercihlerinin, kategorik sınıflandırmaların ve fotoğraflara eşlik eden metinlerin bir arada değerlendirilmesi ile eserin üretmiş olduğu anlatının oluşturduğu bilginin değerlendirmesi için söylem analizi yöntemi tercih edilmiştir. Bu bağlamda, bir arada fotoğraflanan figürlerin oluşturduğu anlatının olası görsel retorik tercihler, fotoğrafların kendilerine eşlik eden metinlerle betimlenmesi ile oluşturulan bilgi ve dolayısıyla 19. yüzyıl ikinci yarısında mevcut kurumsal söylemler analiz edilmiştir. Ek olarak Jean Brindesi tarafından 1855 yılında hazırlanan “Elbisei atika: musée des anciens costumes turc de Constantinople ve Jean Baptiste Benoit Eyries’in a Turquie, ou, Costumes, moeurs et usages des Turcs : suites de gravures colorisées” albümlerinde yer alan görseller orijinal Fransızca eserler üzerinden taranarak 19. yüzyıl elbise albümleri türünü betimlemek için kullanılmıştır.

3. ELBİSE-İ OSMANİYYE

Elbise-i Osmaniyye'nin sergi olarak sunulması ve serginin yayını çizgisel bir tarih kurgusunu ve antikite olan bağını vurgulamakla beraber, Batı'nın oryantalist eğilimleri içerisinde varlık bulan etnografik temsil geleneğine ait temsil biçimleri ile benzerlikler taşımaktadır. Egzotik kostümlerin, geleneklerin ve objelerin temsilleri 1873 Viyana Fuarı öncesinde de Batılı izleyicinin artık tanıdığı bir temsil biçimini kurumsallaştırmıştır. Osmanlı'nın Elbise-i Osmaniyye öncesinde, 1863 İstanbul Sergisi'nde yerel giysilerden oluşan naif bir halk giysileri seçkisi ve 1867 Paris Evrensel Sergisi'nde karma bir sergi kategorisi içerisinde halk giysilerinde oluşan bir bölüm hazırlaması kurumsallaşan temsil sürecine dahil olduğunu örneklemektedir. Ancak, 1873 Viyana Sergisi'nde yar alan etnografik çalışma hem mahiyetinin genişliği ve elde ettiği özerk temsiliyle hem de oluşturucularının net bir biçimde ortaya koydukları iddialar ile farklılık göstermektedir.

Serginin basılı albüm olarak sunulması ve eserin özellikle 1860'lar ile yaygınlaşan ampirik temsil biçimleri ve yöntemleri ile benzerlikler göstermesi, serginin kendisini önceleyen benzerlerinden ayrılmasını sağlamaktadır. Albüm çağdaş etnografik temsiller ile paralel olarak, ansiklopedik bir bütün içerisinde Batılı izleyiciye tanıdık gelebilecek tarihsel kodları içeren metinler ile desteklenmiştir. Albüm içerisinde sınıflandırmaya dayalı, etnik ve sınıfsal temsillerin yaygın bir biçimde kullanılması çağdaş etnografik temsiller ile de bağını güçlendirmektedir. Elbise-i Osmaniyye ilk etapta 1873 yılında düzenlene fuarda yer alan geleneksel Osmanlı kıyafetleri sergisi için hazırlanan serginin tanıtım kitabı gibi görünse de, hem hazırlanış biçimi hem de açık bir biçimde belirtilen amaçları ile çağın etnografik temsilleri ile paralellik taşımaktadır. 1875 yılında hazırlanan "The People of India" [Hindistan Halkı] albümünün izlediği yöntemle benzer bir şekilde, temsil edilen öznelere yaşam mekânlarından ve tarihsel bağlamlarından yalıtılarak kullanılması, yüzyılın son çeyreğinde fotoğrafçı Edward S. Curtis tarafından hazırlanan 1072 fotoğraflık "Curtis Albümleri"ndeki gibi ABD yerlilerinin fizyonomik temsillerine yönelik çalışmasına benzer bir şekilde sınıflandırmaya dayalı fizyonomik temsil geleneğini izlemesi ve ABD'li fotoğrafçı John C.H. Grabill tarafından hazırlanan Güney Dakota ve Wyoming'de yaşayan yerlileri, madencileri, kovboyları, kamu görevlilerini ve bu toplulukların birbirleri arasındaki ilişkileri gösteren fotoğraflardaki gibi etnik, kültürel ve sınıfsal bir çeşitlilik ve etkileşim iddiasında bulunması, Elbise-i Osmaniyye'yi çağdaş etnografik örneklerle benzeştirmektedir.

Kıyafet albümü olarak hazırlanan albümün kökenlerini yaklaşık beş yüz sene öncesine kadar uzanan Osmanlı kıyafetlerine yönelik ilgi ile üretilen bir dizi çalışma ile ilişkilendirmek mümkündür. Doğrudan kıyafet albümü olarak Peter Coeck Van Aelst tarafından hazırlanan 1533 tarihli "The Turks in 1533: A Serie of Drawings made in that year at Contantinapole" [1533'de Türkler: Bu yıl İstanbul'da çizilmiş bir dizi Resim] ve 1680 yılına ait C.F. Silvestre tarafından hazırlanan "Différents habillements de turcs" [Türklerin Çeşitli Giysileri] türün ilk örneklerini oluşturmuştur. On dokuzuncu yüzyılda ise 1814 yılına ait William Alexander imzalı Picturesque representation of the Dress and Manners of the Turks [Türklerin Giyim ve Davranışlarının Pitoresk Temsilleri] ve yaklaşık olarak aynı yıla ait B. Eyriés tarafından hazırlanan La Turquie ou Costumes, Moeurs et Usages [Türkiye veya Giysiler, Adetler ve Gelenekler] türün örneklerini

oluşturmuşlardır. Batılılaşma hareketleri ile örneklerin, çağdaş olanı temsil etmekten çok antikite ile ilgili temsillere yöneldiği gözlemlenmektedir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında hazırlanan elbise albümlerinde modern giysi öncesine yapılan vurgu bu yönelimi örneklemektedir. II. Mahmut döneminde gerçekleşen yenilik hareketleri içerisinde yer alan kamu görevlilerine Batılı tarzda giysi giyme zorunluluğunun getirilmesi, bu yenilik öncesi dönemdeki kamu görevlilerinin giysilerine yönelik temsilleri içeren etnografik müzelerin açılmasını ve albümlerin hazırlanmasına neden olmuş görünmektedir. Örneğin, Ressam Jean Brindesi tarafından hazırlanan 1855 yılına ait “Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de Constantinople” [Eski giysiler: İstanbul’da Türk Giysileri Müzesi] adlı II. Mahmut öncesinde resmi giysilerin dökümünün yapıldığı albüm bu eğilimin örneğini oluşturmaktadır. Albüm, doğrudan kıyafet devrimi öncesine yönelik olarak hazırlanan 24 adet renkli litografik temsilden oluşmaktadır. Saray tarafından oluşturulan Giysi Müzesinde yar alan 1839 yılı öncesinde padişah, sadrazam ve diğer kamu görevlileriyle, Osmanlı ordusunun, özellikle de Yeniçerilerin kuruluşundan bu yana farklı dönemlerdeki giysilerine yer vermektedir. 1862 yılında ilk yerli eser olan “Les Costumes de l’Empire Ottoman depuis l’Origine de la Monarchie jusqu’a la Reformé du Sultan Mahmud” [Saltanatın kurulmasından Sultan Mahmud’un Reformuna kadar Osmanlı’nın eski giysileri] adlı Arif Mehmet Paşa tarafından hazırlanan çalışma adındaki atıftan da anlaşılabilirliği gibi antikite ile ilişkili bir temsil örneğini oluşturmaktadır.

Adı geçen çalışmaların tamamı ister fotoğraf öncesi, isterse de fotoğrafın keşfinden sonra resim ya da illüstrasyon yöntemleri kullanılarak üretilmişlerdir. Hepsinin diğer bir ortak noktası yaklaşık üç yüz yıl boyunca Avrupa’da popüler olan egzotik kostüm albümleri geleneği içerisinde yer almalarıdır. Tamamen oryantalist eğilim ile hazırlanan bu albümlerin ilk örnekleri sistematik olarak sınıflandırmaya dayalı bir temsilin dışında daha çok Batılı izler kitlenin kolayca okuyabileceği geleneksel oryantalist kodlara yönelik olarak ilgi uyandıracak ve kimi zamansa abartılı temsillere yönelmişlerdir. Eyries tarafından hazırlanan La Turquie ou Costumes, Moeurs et Usages [Türkiye veya Giysiler, Adetler ve Gelenekler] adlı albümde yer alan temsiller, Batılı okuyucu tarafından kolayca anlaşılabilir oryantalist imgelemele şekillendirilmiş metinler ile birlikte renkli pitoresk temsiller ile türün yaygın biçimde kullanılan yöntemini örneklemektedir (Görsel 1). Eyries’in albümü 19. yüzyıl öncesi elbise albümleri ile paralel bir biçimde görece bir mekânsallığı da yansıtmaktadır. Temsil edilen Doğulu özneler ile birlikte Doğu’ya ait görsel imgelem içerisinden üretilen sözde mekanların pitoresk görüntüleri albümde yer alan temsillerin büyük bir çoğunda kullanılmaktadır. Bu albümden yaklaşık elli yıl sonra hazırlanan “Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de Constantinople” albümü ise bu kez mekânsallığı dışarıda bırakan ancak detaylı pitoresk temsilleri ön plana çıkartan çağdaş örnekleri oluşturmuşlardır (Görsel 2). Elbise-i Osmaniyye’yi biçimsel olarak önceleyen albüm, aynı zamanda çağdaş etnografinin temsil biçimlerinin romantik oryantalist imgelemin yerine geçtiği görece olarak ampirik nitelikteki temsillere de örnek oluşturmaktadır.



Görsel 1 Eyriés, J.B.B. (Gravürün Çizeri ve Albümü Hazırlayan), "Femme Egyptienne (Mısırlı Kadın)" Plaka 30, (Kaynak: *La Turquie Costumes, Mœurs et usages Des Turcs Suite de Gravures Coloriées*, Paris: Linraire de Gide Fils, 1815-1816)

Görsel 2 Brindesi, Jean (Gravürün Çizeri ve Albümü Hazırlayan), "Padichah, Sultan Mahmud II, Ministre de l'Intérieur, Grand-Vizir (Padişah II. Mahmut, Dahiliye Nazırı, Vezir-i Azam)", Plaka 1, (Kaynak: *Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de Constantinople*, Paris: Imprimerie de Lemercier, 1855)

Elbise-i Osmaniye kıyafet albümleri türü içerisinde yer almasına rağmen, türün diğer örneklerinden araç olarak fotoğrafın kullanılması ve taşıdığı etnografik temsil ve ansiklopedik sınıflandırma yöntemleri ile ayrılmaktadır. Çağdaş etnografik temsiller ile benzer bir biçimde temsilin aydınlanmış Batılı izleyici için sınıflandırıldığını gözlemlememiz mümkündür. Sınıflandırma yöntemi ile temsil edilen etnografik özneler benzer bir fonun önünde ve etnografi müzelerinin temsillerine benzer bir biçimde statik bir biçimde temsil edilmişlerdir. Fotoğraflanan hiçbir figürün diğer figürler ile etkileşim halinde olmadığı temsiller, hem mekânsallıktan hem de diğer öznelerden görece olarak yalıtılmışlardır. Albümde yer alan tüm fotoğraflar, aynı açıdan ve tamamen aynı fon kullanılarak çekilmişlerdir. Fotoğraflanan tüm özneler, bölgesel bir etnografik sınıflandırma yöntemi kullanılarak sınıfsal ya da etnik farklılıkları gözetilmeden bir arada fotoğraflanmıştır. Fotoğraflarda yer alan özneler, benzer bir şekilde doğrudan fotoğraf aracına yüzleri dönük bir biçimde ve doğrudan fotoğraf aracına bakarak fotoğraflanmıştır. Tümü ayakta fotoğraflanan özneler, temsil ettiği etnografik kimlikle ilişkili uzamlardan ve etkinliklerden bağımsız olarak, aynı uzam içerisinde hareketsiz olarak yer almaktadırlar. Bölüm I Plaka 13'te Marie de Launay'ın temsil ettiği İskodralı hoca figürü, beraber fotoğraflandığı İskodralı papaz temsiline yüzü dönük olarak fotoğraflanması albümün geneline hâkim olan statik temsillere istisna

oluşturmaktadır. Albüm içerisinde yer alan diğer fotoğraflar ise, bu istisna dışarıda bırakıldığında, tüm öznelerin sanki birbirlerinden habersiz olarak fotoğraflandığı izlenimini uyandırmaktadır.

Albümde yer alan az sayıda Batılı tarzda etnografik örneklerin belli tarihsel dönemi imleyen temsillerinin aksine geleneksel etnografik örneklerin temsilleri Selçuk ve Osmanlı dönemlerini kapsayan genel bir kıyafet geleneğinin izlerini taşımaktadır. Metinler içerisinde antikiteden çağdaş Osmanlı'ya uzanan kültürel değişim vurgulansa da, fotoğrafların temsil ettiği tarihsel dönemin Batılı izleyici tarafından okunamayacağı anakronik temsillerdir. Hem mekândan hem de zamandan bağımsız özneler, çağdaş etnografi geleneğinin Osmanlı örneğinde yine Osmanlılar tarafından yeniden üretilmesi olarak görülebilir. Diğer taraftan kullandığı etnografik yöntemler açısından albüm, çağdaş etnografik temsiller arasında başarılı bir örneği oluşturmaktadır. Albümün taşıdığı ampirik iddia doğrudan, Marie de Launay ve Osman Hamdi Bey tarafından hazırlanan önsözde ortaya konmaktadır:

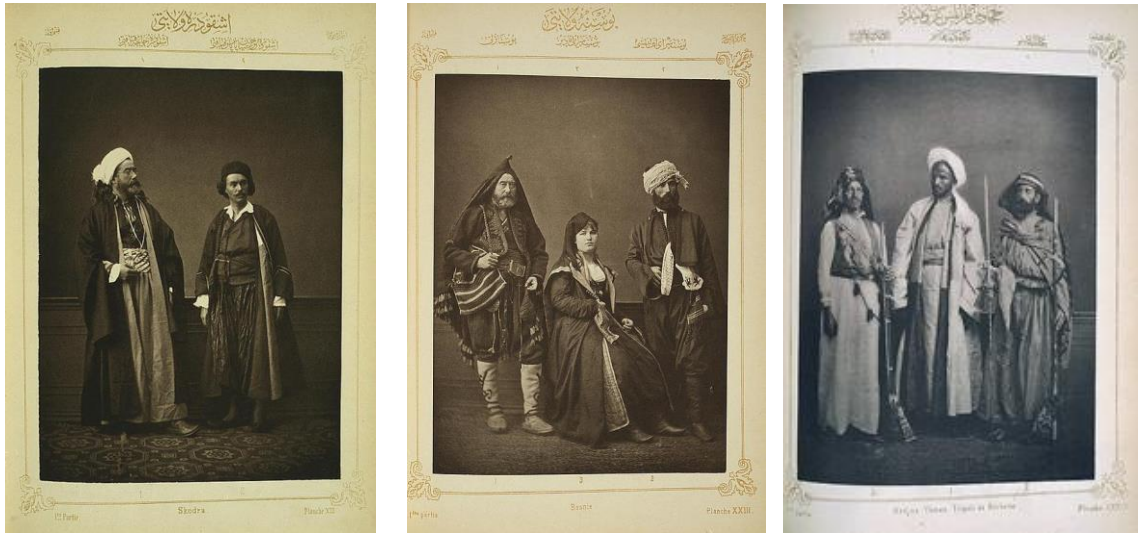
Özetleyecek olursak bu önsözün amacı, yukarıda yazdıklarımızı kanıtlamak niyetiyle oluşturulan bu giysi örneklerinin yayınlanmasındaki gerekçeyi ve yayınlama nedenlerini açıklamaktadır. Bunun doğal sonucu olarak kitabın yalnız sanatçıları değil, özellikle iktisatçıların ve genel olarak da, toplumun yapısında bulunan her türlü gelişmeyle ilgilenen herkesin ilgisini çekeceğini umuyoruz (...) Bu eser, sanatçılara önemli bir malzeme kaynağı olacağı gibi, felsefeciler ve bilginler de bu kitapta sayısız yararlı düşünce ve verimli çalışma konusu bulacaklarıdır (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 9).

Elbise-i Osmaniyye'nin hazırlanışında yer alan isimler, onun taşıdığı ampirik iddianın oluşmasında etkili olmuştur. Albümün hazırlanmasına katılan isimlerin en önemlisi Osman Hamdi Bey'dir. Müzeci, arkeolog ve ressam olan Osman Hamdi Bey Osmanlı sanat ve kültür tarihinin en önemli figürlerinden biri olmuştur. Elbise-i Osmaniyye'nin hazırlanmasından yaklaşık iki yıl önce, babası ve Viyana Fuarı komisyonu başkanı Nafia ve Ticaret Nazırı Edhem Paşa tarafından hukuk eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiş ancak iddialara göre Oryantalist ressamlar Gérôme ve Gustave Boulenger ile çalışmaya başlamıştır (Ackerman, 1997, s. 168). Viyana Fuarı'na katılımı ise Türk pavyonu sorumlusu olarak atanması ile olmuştur. Fuarın ardından 1881 yılına kadar Viyana'da yaşamını sürdürmüştür (Üyepazarcı, 2000, s. 5). Albümde adına rastlanmayan, ancak hazırlanışında doğrudan desteği olduğu var sayılan Edhem Paşa albümün hazırlanışındaki önemli isimlerden biridir. Sergide yer alan III. Ahmed Çeşmesi, Türk Hamamı, Osmanlı Evi gibi projeler ve Usul-i Mimari Osmani'nin hazırlanışlarına doğrudan katılmıştır. Albümün hazırlanışında yer alan diğer isim ise Marie de Launay'dır. Paris doğumlu olan Launay Kırım Savaşı sırasında ve sonrasında İstanbul'a yerleşmiş olan çok sayıda Avrupalıdan biridir. Albümün gerçekleştirilmesi için seçilen fotoğrafçı Pascal Sebah olmuştur.

Projeye katılan tüm isimlerin ortak noktası, Batılı eğitimden geçmiş olmalarıdır. Edhem Paşa 1830 yılında II. Mahmud tarafından eğitim amacıyla Paris'e gönderilmiş ve 1839 yılına kadar

burada kalmıştır. Osman Hamdi Bey ise 1871-1881 yılları arasında Avrupa'nın farklı şehirlerinde yaşamıştır. Pascal Sebah ise 1857 yılında ilk stüdyosunu açmadan önce bir süre Venedik'te yaşamış ve burada minyatür ve resim eğitimi almıştır (Öztuncay, 2003, s. 259) (Görsel 3-Görsel 14). Marie de Launay ismi ise ilk olarak 1867 yılında Paris Evrensel Fuarı'nın ardından hazırlanan "La Turquie à l'Exposition Universelle de 1867" [1867 Evrensel Sergisinde Türkiye] adlı fuar raporu olarak nitelendirilebilecek eserin yazarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Launay bu fuarda resimleri sergilenen ressamlardan biridir.

Edhem Paşa'nın konağında gerçekleştirilen çalışma, 74 plaka fotoğraf ve fotoğraflarda yer alan figürleri açıklayan metinden oluşmaktadır. Fotoğrafların tamamı benzer bir fon önünde oluşturulmuştur. Aralarında Osman Hamdi ve Launay'ın da bulunduğu 220 farklı etnografik temsil kullanılmıştır. Fotoğrafların tamamı İstanbul'da oluşturulduğu için fotoğraflanan modellerin temsil ettikleri etnografik örneklerle doğrudan bağlantısı bulunmadığını iddia etmemiz mümkündür. Örneğin, Launay albümde iki farklı fotoğrafta farklı etnografik temsillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu fotoğrafların ilki olan birinci bölümde yer alan 8 numaralı fotoğrafta İşkodralı Hoca ve 23 numaralı fotoğrafta Mostarlı erkek olarak poz vermiştir (Görsel 3-4) Buna rağmen, albümün hazırlayıcılarının temsil edilen etnik grupların belirgin fizyonomilerine yakın modellerin kullanımına özen gösterdiğini gözlemlememiz mümkündür. Örneğin, üçüncü bölümde yer alan sekiz numaralı fotoğrafta Mekke ve periferisinde yaşayanların temsilinde kullanılan modellerin fizyonomi özellikleri dikkate alınarak seçildiği açıkça görülmektedir.



Görsel 3 Sebah, Pascal (Fotoğrafçı), "Figure 1: Hodja de Skodra; and Figure 2: Prêtre Chrétien de Skorda (İşkodralı Hoca ve Papaz)" (Kaynak : Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm I, Plaka XIII.)

Görsel 4 Sebah, Pascal, "Figure 1: Habitant de Mostar; Figure 2: Bourgeois de Bosna-Serai; Figure 3: Dame de Bosna-Serai (Mostarlı Erkek, Saray-Bosnalı Burjuva, Saray-Bosnalı Kadın)" (Kaynak: Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm I, Plaka XXIII.)

Görsel 5 Sebah, Pascal, "Figure 1: A'alim de Mekkè; Figure 2: Habitant de Djèaddèlè (environs de Mekkè); Figure 3: Bavari de la garde du Chérif de Mekkè (Mekke'li Ulema, Djeadele-Mekke Çevresi Yerlisi, Mekke Şerifi'nin Korucusu)" (Kaynak :Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm III, Plaka XXXIX)

Kitabın kurgusu içerisinde yer alan 74 fotoğrafın ve 220 farklı figürün tasnifi ise üç farklı bölüm içerisinde gerçekleşmiştir. Bölümlendirme içerisinde ağırlığın 42 fotoğraf ile üçüncü bölümü oluşturan Asya ve Afrika Türkiye'si fotoğraflarına verildiği gözlemlenmektedir. Bu bölümün ardından temsil sırasına göre Avrupa Türkiye'si başlığı altındaki Birinci bölüm için 23, ikinci bölüm Osmanlı Adaları için dokuz fotoğraf kullanılmıştır. Fotoğraflar sıklıkla üç kişilik gruplar daha nadir olarak da iki kişilik gruplar halinde oluşturulmuştur. Asya ve Afrika Türkiye'si fotoğrafları bölümü için 121 farklı figür kullanılırken, bu rakam Avrupa Türkiye'si için 64, Osmanlı adaları için 25'tir. Avrupa Türkiye'si bölümünde ağırlığın İstanbul'a verildiği gözlemlenmektedir. İstanbul'un ardından etnografik olarak temsil edilen kentler sırasıyla Edirne, Manastır, Filibe, Tuna, İškodra, Selanik ve Bosna vilayetleridir. Adalar ise Girit, Kıbrıs ve diğer Ege Adalarını içermektedir. Asya ve Afrika Türkiye'si bölümü ise coğrafi olarak en geniş alanı temsil etmekte ve Bursa, Aydın, Ankara, Konya, Kastamonu, Sivas, Erzurum, Diyarbakır gibi Anadolu kentlerini, Şam, Hicaz, Yemen, Trablus gibi Asya ve Afrika kıtaları üzerine yayılan Osmanlı kentlerini içermektedir. Bölümler arasında dikkat çeken ayırım ise burjuva ve kırsal ayırımıdır. Temsiller içerisinde ağırlığın kırsal kesimden daha çok burjuvaya verildiği gözlemlenmektedir. Burjuvaların temsili genellikle aynı bölgede yaşayan diğer topluluklar ile beraber gerçekleştirilmiş ve geleneksel biçimde giyinen öznelerin temsilinden oluşmuştur. Buna tek istisna albümde Batılı tarzda giyinmiş İstanbullu burjuvayı gösteren albümün ilk fotoğrafıdır. Ayrıca albüm içerisinde Bölüm 3, plaka 25'te kadın ve erkek Bedeviler ve plaka 16 üç numaralı figür ile plaka 22 üç numaralı figürde Kürt kadınlar gibi marjinal topluluklara yer verilmiştir.

Albümün dikkat çeken temsillerinin başında üç semavi dinin, din adamlarına ve cemaatlerine eşit düzeyde yer vermesidir. Müslüman din adamları ve cemaati ile birlikte imparatorluğun çeşitli yerlerinde yer alan Yahudi ve Hıristiyan cemaatler Bölüm 3 Plaka 6'da yer alan Kudüslü Yahudi kadın ve erkek ve Bölüm 1 Plaka 16'da yer alan İškodralı Hıristiyan kadın ve erkek fotoğraflarında gözlemlenebileceği gibi ayrı ayrı ya da Bölüm 1 Plaka 14'te yer alan İškodralı Müslüman kadın ve Hıristiyan kadın ve Bölüm 1 Plaka 8'de yer alan İškodralı hoca ve papaz fotoğrafında gözlemlenebileceği gibi bir arada fotoğraflanmıştır (Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6) Bu fotoğraflar arasında dikkat çeken örneklerden biri, Konya'da yer alan üç büyük cemaatin din adamlarının giysilerini temsil eden fotoğraftır. Fotoğrafta Müslüman cemaati temsil eden din adamının yanı sıra, kentte bulunan iki Hıristiyan cemaatini temsil eden Ermeni ve Rum din adamlarına yer verilmiştir. Semavi dinlerin temsili ile birlikte, Osmanlı içerisinde yaşayan gayrimüslim azınlığında temsiline yer verildiği gözlemlenmektedir. İstanbul, Erzurum, Sivas ve Konya şehirlerinde yaşayan Ermenilere ait temsillerden oluşan altı fotoğraf, İstanbul, Selanik, Girit, Yanya, Edirne ve Konya şehirlerinde yaşayan Rumların temsilinden oluşan 18 fotoğraf ve İstanbul, Selanik, Halep, Bursa, Kudüs ve Ege adalarında yaşayan Musevilere ait altı fotoğraf gayrimüslim azınlık temsillerini örneklemektedir. Ayrıca albüm içerisinde Dürzîlik, Bektaşılık, Mevlevilik gibi İslam kökenli inanç topluluklarının temsiline ayrıca yer verilmiştir.



Görsel 6. Sebah, Pascal, “Figure 1 et 2: Bourgeois de Constantinople; Figure 3: Aiwas (Burjuvalar ve Ayvaz)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka I.)

Görsel 7. Sebah, Pascal, Figure 1: “Bèdewi du Vilayet d’Halep; Figure 2: Femme Bèdewi du Vilayet d’Halep; Figure 3: Dame Juive d’Halep (Halep Vilayeti’nden Bedevi, Halep Vilayeti’nden Bedevi kadın, Halep Vilayeti’nden Yahudi Kadın)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka XXIV.)

Görsel 8. Sebah, Pascal, “Figure 1: Prêtre Arménien de Koniah; Figure 2: Mollah de Koniah; Figure 3: Prêtre Grec de Koniah (Konya’dan Ermeni Papaz, Konya’dan Molla, Konya’dan Rum Papaz)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka VIII.)

Albümde yer alan farklı sınıflandırmalar içerisindeki fotoğraflar kendilerini takip eden metinlerle desteklenmektedir. Metinlerin içerikleri kıyafetlerin özellikleri başta olmak üzere, kıyafetin yer aldığı yerin tarihi ve coğrafi özellikleri, gündelik yaşam pratikleri, gelenekleri ve ritüelleri hakkındaki bilgileri de içermektedir. Metinlerin hemen hemen hepsi Batılı izleyicinin kolayca anlayabileceği biçimde yazılmıştır. Batılı izleyiciye yönelik olarak en sık kullanılan yöntem Antik Yunan ve Roma’ya yapılan göndermelerdir. Bu iki uygarlığa ait mitolojik imgelem, özellikle de Antik Yunan Mitolojisi simgesel olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Bölüm 1 Plaka 2’de bulunan üç numaralı figürde yer alan hamal ve mesleğini anlatmak için Yunan mitolojisi ve çağdaş Avrupa gündelik hayatı ve kültürü ile analogi kuran betimleyici bir metin kullanılmıştır:

Deve gibi onun da hörgücü vardır, bu aynı zamanda mesleğinin gereğidir. Semer denilen bu hörgüç üzerinde, bakanların gözlerine inanmayacakları kadar ağır yükleri taşırlar. Paris sebze ve meyve halinin güçlü yükçüleri, Marsilya’nın ünlenmiş portefaix’leri, yaptıkları Herkül’e özgü işlere karşın dignus est intrare in docto corpore sözünü söylemeden önce, birkaç metelik kazanmak için ölümlüler arasında kimsenin yapamadığını yaptıklarının farkında olmadan ve yaptıklarından gocunmadan, semer’leri

üzerine yığılmış ve üst üste konulmuş Pélion ve Ossa dağlarını taşıyan hamalları görünce saygıyla geri çekilmek zorunda kalacaklardır (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 22).

Osman Hamdi Bey ve Launay'ın tamamen Batılı izler kitleye yönelik metinleri albümün farklı bölümlerinde karşımıza çıkmaktadır. Sadece Yunan Mitolojisi değil aynı zamanda farklı metinleri de içine alan göndermeler albüm içerisinde yer almaktadır. Bu metinler İncil'den Batı edebiyatı ve resme kadar uzanan geniş bir Batı literatürünü içermektedir. Bölüm 1 Plaka 3'de Mevlevi dervişini temsil eden figürün tanımında, Mevlevilerin sadelik yaşamını anlatmak amacıyla Süleyman peygamberin yaşamının naifliğini anlatan İncil alıntısına yer verilmesi ve Bölüm 1 Plaka 4'te İstanbullu Türk Kadınının makyajını anlatırken klasik ve oryantalist ressamların isimlerinin anılması bu tarz betimlemelerin metinler arasılığını örneklemektedir:

(...) İstanbul'lu Türk kadını yüzünü süsleyerek ve boyayarak gösterdiği özenle kendine mal ettiği bu parıltıyı (...) elde etmekte Parisli veya Viyanalı bir kadından hiç geri kalmaz. Bu arada da yalnızca Racine'nin Jazabel'i gibi "Yılların önlenemez küstahlıklarını onarmak" için değil, bütün ülkelerin ve bütün dönemlerin güzel kadınları gibi, Tanrı'nın bu küçük tatlı insancıkları yaratırken ortaya koyduğu şaheserlerin iyice belirlenmesini sağlamaya ve bu şaheserlere uygun sayısız değişiklik yaparak çok özel bir anlam kazandırmaya da çalışır. Böylece Raphael'lerin, Titian'ların, Ingres'lerin, Delacroix'ların, eski ve çağdaş bütün büyük ustaların örneğini izleyerek, ilahi yapıtların bir yorumunu yapmak görevini yerine getirir (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 30).

Bu metinde de gözlemlenebileceği gibi, Osmanlı kadınının temsilinde Batı kültürüne ait kodların kullanılması ile birlikte, Batılı izleyicinin beklentisi dışında bir kadın portresi sunulmaktadır. Osmanlı Müslüman kadınların da çağdaşı olan Batılı kadınlar ve yerel azınlık Musevî ve Hıristiyan kadınlar kadar özgürlüğüne düşkün olduğu ve bu özgürlüğü deneyimleyebildikleri vurgulanmaktadır. Bu örnekte de yer alan gelenek içerisinde Batılı gibi olmak, Batılı gibi görünmek albümün genelinde hâkim tonu yansıtmaktadır. Sadece kadınlar değil, genel olarak tüm Osmanlı halkı bu gelenek ile beraber hareket eden Batılılaşmış yaşam tarzı ile ilişkilendirilerek temsil edilmiştir. Yine Bölüm 1 ve Plaka 4'te yer alan Türk okul çocuğunu temsil eden üç numaralı figür, yerleştirilmiş bir Batılılaşma pratiğini tanımlamaktadır. Batı'nın okuryazarlık düzeyinin ironik bir biçimde Osmanlı'da yabancı dilleri bilme yetisiyle karşılaştırıldığı örnekte, Batılılaşmış tarzda bir eğitimin tüm Osmanlı içerisinde yayıldığı iddia edilmektedir. Ayrıca metin Batılıların sanayileşmiş ülkelerinde çocukların istismarının aksine Osmanlı'nın çocuğa ve eğitime verdiği önemi vurgulamaktadır. Albümün ön sözünde yer alan Batılı tarzda giyimin ve özellikle de takım elbisenin Batılılaşmadaki önemine yapılan vurguya

rağmen, sadece tek bir fotoğrafta Batılı tarzda giyime yer verilmesi dikkat çekicidir. İstanbullu geleneksel burjuva ile Batılılaşmış (Avrupalılaşmış) burjuva'nın aynı plaka üzerinde kullanılması, Osmanlı aydınının gelenek ve Batılılaşma arasında kurduğu karşıtlığı da örneklemektedir. Geleneksel burjuva kıyafetinin, İstanbul orta sınıfının büyük birçoğu ve vilayet halklarının neredeyse tamamı tarafından giyildiğini işaret eden yazarlar, bu kıyafetin tanımlanmasına yer ayırmamışlardır. Ancak, bu kıyafetin hemen yanında yer alan temsil hükümet memurlarının giysilerine benzetilmiş, aynı zamanda aynı giysinin tören elbisesi ve ilericilerin “siyah resmî” elbisesi olarak kullanıldığı vurgulanmıştır. Metin içerisinde kıyafetin fes ve potin gibi aksesuarlarla birlikte, toplum içerisinde topluluklar arası eşitliği sağladığı vurgulanmakta ve giysi yazarlar tarafından idealize edilmektedir:

Uygarlığın nimetlerinin inkar etmeksizin, siyah setre ceket, fes, pantolon ve potinden oluşan kıyafetin, eski dönemlerde imparatorluğun çeşitli din ve ulusları arasında giysi nedeniyle ortaya çıkan kinlerin giderilmesinde büyük yararları olduğunu ve olmaya devam ettiğini belirtmeliyiz. Bu giysinin, Müslüman olmayanları belirleyen farklı işaretlerin ortadan kaldırılmasını sağladığı ve böylelikle yobazların Gayrimüslimlere hakaret etmesine engel olduğu gerçektir (...) Bu iyiliğini değerlendirmemize karşın yine de ilginç, çekici ve pitoresk görünüşü açısından bu yeni giysinin eskisinin yerini almasına üzüldüğümüzü belirtmeliyiz (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 17).

Metinde de gözlemlenebileceği gibi Batılılaşmış giyim tarzının bütün nimetlerine rağmen, Batılıların da aşına olduğu ve pitoresk yönü ön planda olan geleneksel giysilerin yerine geçmesi yazarları hayal kırıklığına uğratmaktadır. Albümün içerisinde yer alan yetmiş dört fotoğrafın hepsinde geleneksel kıyafetlerin kullanılması, metinler içerisinde bulunan Batılılaşma nosyonuna karşın pitoresk bir çeşitlilik sağlanması çabasını işaret etmektedir. Örneğin, Bölüm 3 Plaka 13'te yer alan Ankaralı Hıristiyan sanatkârın karısını temsil eden iki numaralı figür ve yine Ankaralı Müslüman sanatkârın karısını temsil eden üç numaralı figür arasında Batılılaşma ve gelenek arasındaki ayırım net bir biçimde ortaya konmuştur (Görsel 9). Kıyafette yer alan renk ve şekillerin çeşitliliği ve uyumu ile pitoresk yönü ön plana çıkartılan üç numaralı figüre ait giysi, yazarlara göre bütün Avrupalılaşma etkilerine karşı direnç gösteren yerel bir giyim tarzıdır. Giysi metin yazarları tarafından biçimsel uyumu ile “sade bir konserde” duyulan ulusal bir notaya benzetilmekte ve seyredildiği zaman izleyenlerin gönlünü açan özgün, dalgalı, esnek hatları ve güçlü tonları ile betimlenmektedir (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 267). Bunun karşısında iki numaralı figür ile temsil edilen Gayrimüslim kadının, hemşehrisi Müslüman kadın gibi sadeliği övülmekle beraber, Batılılaşmaya karşı esnekliği vurgulanmaktadır. Yazarlara göre, belki de Galyalı kökenlerinden gelen eğilimleri, alafranga modanın bayrağını giysilerine korkusuzca dikmelerine neden olmuştur (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 267). Fotoğrafa bakıldığında gözlemlenen iki geleneksel giysi arasında açık bir biçimde fark olmadığıdır. Her iki giysi de

albümün genelinde yer alan geleneksel giysiler ile uyumlu bir biçimde, Batı'ya ait herhangi bir kodun okunamayacağı temsillerdir. İki giysinin benzer görünümü ve metinde de belirtildiği gibi giysiyi oluşturan unsurların benzer isimlerine rağmen ala-franga ve ala-turca ayrımının tanıtım metninde dile getirilmiş olması dikkat çekicidir.



Görsel 9. Pascal, Sebah, “Constantinople: Figure 1: Caikdji; Figure 2: Sakka; Figure 3: Hamal (Kayıkçı, Saka, Hamal)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka II.)

Görsel 10. Pascal Sebah, “Figure 1 et 2: Dame Turque de Constantinople; Figure 3: Écolier Turc (İstanbul'dan Türk Kadınlar, Türk Okul Çocuğu)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka IV.)

Görsel 11. Pascal, Sebah, “Figure 1: Femme Kurde des environs de Yozgat; Figure 2: Femme d'artisan Chrétien d'Angora; Figure 3: Femme d'artisan Musulmane d'Angora (Orijial Kaynaktaki İfade) (Yozgatlı Kürt Kadın, Ankaralı Hristiyan sanatkarın karısı, Ankaralı Müslüman sanatkarın karısı) (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka IV.)

Batılılaşmaya yapılan vurgunun altında fotografik temsiller ile gözlemlenen çok sayıda çelişkiye rağmen, Batılılaşmanın ulusallaşması çabasında olan entelijansiyanın Tanzimat ile birlikte kurumsallaşmasının izlerine rastlamamız mümkündür. Metin yazarları Osman Hamdi ve

de Launay ile fotoğrafçı Pascal Sebah'ın temsil ettiği Tanzimat sonrası Batılı kimliği yukarıdaki örneklerde de gözlemlenebileceği gibi fotografik temsiller ve metin arasında kurulan ilişki ile sıklıkla dile getirilmiştir. Özellikle Osmanlılık ideası çerçevesinde birlik içerisinde olan ulusal bir kimliğin yaratılmasına yönelik çaba fotografik temsillerin oluşturulmasında etkili olmuş ve onlara eşlik eden metinlerin içine nüfuz etmiştir. Albümün giriş bölümünde takım elbise ve yerel giysi arasında yapılan ayırım da bu bağlamda değerlendirilebilecek nitelik taşımaktadır. Albümün çıkış noktasını oluşturan ayırım, yazarların Batılı eğilimlerine rağmen Batı giysisine ve bu giyim tarzının temsil ettiği geçici hevese göreceli bir karşı duruşu temsil etmektedir. Buna karşılık Batılı tarzda giyimin karşısında doğaya, coğrafi özelliklere ve iklime uyumlu bir biçimde oluşturulan geleneksel kıyafet, sürekliliği temsil eden heterojen kimliği ile ön plana çıkartılmıştır. Yazarlara göre “yerel kıyafetler, birliğin ve kardeşliğin görüntüleridirler, ulusal bir ölçekte fark edilebileceği gibi güzelin ve iyi olanın rasyonel tanımlarıdır” (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 6).

Kıyafetlerin fotografik temsilleri ve bu temsillere konu olan coğrafi, tarihsel ve kültürel betimlemelerin desteği ile kitabın oluşturucuları tarafından çeşitlilik içerisinde birliğin nasıl sağlandığını örneklemektedir. Fotoğraflanan öznelerin temsil biçimleri de kitabın yazarlarının geleneksel kıyafetlere yüklediği toplumsal uyum misyonunu yansıtır niteliktedir. Fotoğrafların hemen hemen hepsinde belirli bölgelerde yaşayan nüfus etnik kökenine, sınıfına ve kültürel geçmişine bakılmaksızın bir arada fotoğraflanmışlardır. Bu bağlamda kolayca iddia edilebilecek bir biçimde, fotoğraflar sadece yöresel ortaklık çerçevesinde ele alınmış, farklı etnik ve dini kökene sahip öznelerin bir aradalığı vurgulanmıştır.

Albümün geneline hâkim olan gelenekselliğin temsili, diğer taraftan Tanzimat reformları belirlenmiş Batılılaşmış kıyafetin birleştirici niteliğinin karşısında durmaktadır. Tanzimat'ın getirdiği yeniliklerin homojen bir ulus-devlet inşasındaki rolünün, 19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle entelijansiya tarafından nasıl yorumlandığı da albümün belirgin özelliğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda albüm, Osmanlı kimliğinin ulus çerçevesinde Tanzimat sonrasında nasıl yeniden formülize edildiğini ve Osmanlı'nın kültürel çeşitliliğini ve farklılığını vurgulamak açısından nasıl bir işleve büründüğünü göstermektedir. Bu temsilin idealizasyonunda belki de en önemli etken, Tanzimat sonrası ıslahat hareketlerinin gündeme getirdiği merkezi otorite çevresinde meşruiyet kazanan temsil eşitliğine dayanan hakların gündeme gelmesidir. Müslüman çoğunluğa karşı, etnik ve dinsel azınlıkların eşitsizliğinin ilgasını içeren bu yenilik hareketleri, ulus-devlet oluşturma projesi ile birleşen etnik ve dinsel çoğulculuk iddiasını idealize etmektedir. 1789 Fransız İhtilali'nin ulusçuluk düşüncesi ile 1804 yılında I. Sırp Ayaklanması ile başlayan Pan-Slavist hareketlerin, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı merkezî yönetimini tehdit eder hale gelmesiyle birlikte kurulan yeni hiyerarşik düzenlemeler, albüme hâkim olan temsil biçimine de etki etmiş görünmektedir. Bu yeni hiyerarşik düzenlemenin, hiyerarşik olarak en alt kademede olanların da temsil hakkına sahip olduğu yeni sosyal ve politik düzenlemeleri getirirken, yeniliklerle eş zamanlı olarak hazırlanan Elbise-i Osmaniyye Albümü etnisite ve din eksenindeki bu hiyerarşik eşitliğin Osmanlı giysileri örneğinde birleştirildiği demokratik bir temsil pratiğini yansıtmaktadır. Albümün yazarları fotoğraflardaki bu temsil melezliği ile birlikte metinlerde

özellikle Pan-Slavist hareketlerin öncülüğünde bağımsızlık hareketlerinin yaşandığı Balkan periferisine fazlasıyla özen göstermişlerdir. Tarihsel bir ortak geçmişin vurgulandığı metinler, aynı zamanda bu bölgede yaşayanların proto-Slav kökenlerine de atıflar içermektedir. Ayrıca, Bosna vilayeti olarak adlandırılmış olan bölgenin İslam büyük ölçüde kabul etmiş olmasının da albümün hazırlayıcıları tarafından altı dikkatle çizilmiştir:

(...) O günden bu yana, büyük bir çoğunlukla İslamiyet'i kabul eden Bosna halkı, Türkiye'nin en sadık uyrukları arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu sadakat, özel pek çok olayda denenmiş ve her seferinde kanıtlanmıştır. Bunun en belirgin işareti, en ileri hatta bulunan Bosna vilayetinin gelirlerini askeri savunma gereklerine ayırmasıdır (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 138).

Albümün dinî ve etnik melezliği albümün içerisinde yer alan yetmiş dört fotoğrafın yarısından fazlasında belirgindir. Örneğin, Bölüm 3 Plaka 8'de yer alan Konya'da yaşayan Müslüman din adamını ve Hıristiyan din adamlarını gösteren fotoğraf, Bölüm 1 Plaka 8'de İşkodralı Hoca ve papazı gösteren fotoğraf bu bağlamda değerlendirilebilecek, dine dayalı eşitliği temsil etmektedir. Din ve etnisitenin bir arada yer aldığı temsiller ise Bölüm 1 Plaka 21'de yer alan Selanikli hoca, hahambaşı ve Manastırlı Burjuvayı gösteren fotoğraf Bölüm 3 Plaka 16'da yer alan Sivaslı Müslüman, Ermeni ve Kürt kadınları gösteren fotoğraflarla örneklenmektedir (Görsel 12, Görsel 13, Görsel 14).



Görsel 12. Pascal, Sebah, "Figure 1: Hodja de Selanik; Figure 2: Haham bachi de Selanik; Figure 3: Bourgeois de Manastır (Selanikli Hoca, Selanikli Hahambaşı, Manastırlı Burjuva), *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka XXI.

Görsel 13. Pascal, Sebah, "Figure 1: Musulmane de Sivas; Figure 2: Arménienne de Sivas; Figure 3: Femme Kurde des environs de Sivas (Sivaslı Müslüman, Sivaslı Ermeni, Sivas çevresinden Kürt kadın), *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka XVI.

Görsel 14. Pascal, Sebah, "Figure 1: Artisan Musulman d'Angora; Figure 2: Artisan Chrétien d'Angora; Figure 3: Kurde des environs de Yuzgat (Ankaralı Müslüman zanaatçı, Ankaralı Hıristiyan zanaatçı, Yozgat çevresinden Kürt)", Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm III, Plaka XI.

Osmanlı geleneksel elbiselerinin sağladığı temsili birlik ve coğrafi ortaklık ile fotografik temsillerin düzenlenmesinde mesleki bir ortaklığında kurgulanmış olduğu gözlemlenmektedir. Konya ve İşkodra yöresindeki din adamlarını temsil eden fotoğraflar, etnik ve dinî bir birlikteliği temsil ettikleri kadar, mesleki bir ortaklığın da temsilleri olarak görülebilirler. Bu tarz temsillerde özellikle Tanzimat sonrası yenilik hareketlerinin ekonomik boyuttaki sonuçlarının gündeme getirdiği imparatorluk unsurlarının ekonomik ortaklığı düşüncesi çerçevesinde şekillenen sosyal dinamiklerin de etkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda salt dine dayalı mesleki bir ortaklığın temsili değil, aynı zamanda Osmanlı'nın çeşitli vilayetlerine yayılmış farklı etnisitenin, "esnaf-zanaatçı" olgusu çerçevesinde temsili birliği sunulmaktadır. Bölüm 3 Plaka 11'de yer alan Ankara vilayetinde yaşayan Hıristiyan ve Müslüman zanaatçıları bir arada temsil eden fotoğraf ve yine Bölüm 3 Plaka 35'te Belka vilayetinde yaşayan Müslüman zanaatçı ve tüccarı bir arada temsil eden fotoğraf, kurgulanan mesleki ortaklık temsilleri olarak konumlandırılabilir. Fotoğraflanan örneklerdeki mesleki birliktelik Osman Hamdi ve de Launay tarafından özellikle tercih edilen bir temsil yöntemini işaret etmektedir. Geleneksel giysilerin ortaya koyduğu çeşitlilik, mesleki loncaların yerel giysilerden başka bir şey olmayan giysilerinde birlik duyumuna dönüşmektedir (Hamdi ve de Launay, 1999: 8).

4. SONUÇ

Albüme genel olarak bakıldığında, Osman Hamdi Bey ve de Launay'ın öncülüğünde şekillenen geleneğe dönük bir söylem pratiği karşımıza çıkmaktadır. Metinler içerisinde sıklıkla Batı modernizmi eleştirilmekle birlikte, Osmanlı modernleşmesi için gelenekten kopmayan bir alternatif modernleşme pratiği öngörülmektedir. Bu tarz bir modernleşme eğilimi, Geç Tanzimat Dönemi aydınlarının egemen eğilimleri ile benzerlik taşımaktadır. Albüm bu bağlamda, Tanzimat ve sonrasındaki yenilik hareketlerinin tabana yayılması sürecinde, tabanı oluşturan unsurların Osmanlı aydını tarafından nasıl yorumlandığını göstermektedir. Etnisiteye, dine ve kültüre dayalı temsillerin sunduğu çeşitlilik ve Batı'nın romantik oryantlizminin Doğu toplumunu ve unsurlarını homojenleştirici temsillerine karşı Osmanlı özelinde Doğu'nun heterojen kimliğinin temsilleri Osmanlı modernleşmesi için belli bir iddiayı taşımaktadır: Osmanlı ulusal kimliğinin inşası. Osman Hamdi Bey ve de Launay gibi Tanzimat sonrası aydınları, Osmanlılık ideası çerçevesinde biçimlenen ve kurumsallaşan Osmanlı ulus-devlet pratiğini hem albüm içerisine yayılan fotografik temsillerin tanzimi hem de onlara eşlik eden metinler ile yansıtmaktadırlar. Osmanlı geleneksel giysilerinin ulus-devlet inşası sürecindeki sembolik işlevi açık bir biçimde albüme yayılan genel söylem içerisinde gözlemlenebilmektedir. Gelenekselin idealizasyonunun karşısında Batı modernizminin aksayan yönlerine yapılan atıflar, sembolik bir biçimde geleneksel elbise ve Batılı giyim tarzı olan takım elbise arasında kurulan dikotomi, albüme egemen olan Osmanlı ulus kimliğinin kurulması söylemini örneklemektedir.

Albüme egemen olan söylem aynı zamanda, Tanzimat sonrası dönemde Osmanlı resmî söylemine dönüşen modernleşmenin, kendi geleneksel köklerine dönüş ile gerçekleşeceğine duyulan aydın iyimserliğini de yansıtmaktadır. Ancak, bu iyimserliği yansıtırken albüm özelinde dikkat çeken Batılı temsil pratiklerinin ödünç alınıp harfiyen uygulanmasıdır. Fotoğraflara eşlik eden metinlerin dolayımından ayrı ele alınan fotografik temsillerin biçimsel özellikleri ve kurgusu bu iddiayı güçlendirmektedir. Çağdaşı olan etnografik temsiller ile kusursuz bir benzerlik gösteren fotoğraflar, Batılı modern izleyicinin gözünde, Osmanlı toplumunun geleneksel ve romantik temsillerinden başka bir şey değildir. Albüm bu bağlamda Batılı hedef kitlesine hoş ve etkileyici gelecek “yerel gelenek” sunmaktadır. Temsile egemen olan bu eğilim içerisinde aynı zamanda Batılılaşmış Osmanlı aydınının, Tanzimat sonrası dönemin gelenekçi eğilimlerinin oluşturulduğu Avrupa oryantalizminden devralınan söylem ve temsil pratiklerinin de etkisi söz konusudur. Osmanlı'nın kendi ulusal unsurlarına Batı oryantalizminin egemen türleri ile benzerlik gösteren bir biçimde yönelmesi ve albüm içerisinde, marjinal olan ulusal unsurlara bakış ile biçimlenen romantik bir temsil eğilimi ile pitoresk çeşitliliğe yapılan vurgu, Batı oryantalizminin yerel aydın tarafından içselleştirildiğini örneklemektedir. Osmanlı'nın Oryantalist imgelem karşısına cevap olarak koyduğu Osmanlı kimliğinin temsili ile biçimlenen direniş, amacının çok gerisinde Oryantalist imgelemin bu kez Osmanlı tarafından yeniden kurulması olarak okunabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ackerman, G. M. (2008). *Jean-Léon Gérôme: His life, his work*. French: ACR Editions.
- Amagai, Y. (2003). The Koku Bijutsu Gakko and the beginning of design education in modern Japan. *Design Issues*, 19(2), 35–44. <https://doi.org/10.1162/074793603765201398>
- Brindesi, J. (1855). *Illustrations de Elbise-i Atika: Musée des anciens Costumes turcs d'Istanbul*, Paris: Imprimerie de Lemercier.
- Çelik, Z. (2005). *Şarkın Sergilenişi*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Ersoy, A. (2003). A sartorial tribute to late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i Osmaniyye album. *Muqarnas Online*, 20(1), 187–207. <https://doi.org/10.1163/22118993-90000044>
- Ersoy, A. (2011). Osman Hamdi Bey and the Historiophile Mood. *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, 145-155.
- Eyries, J.B.B. (1816). *La Turquie Costumes: Moeurs et Usages des Turcs Suite de Gravure Coloriees*, Paris: Libraire de Gide Fils.
- Hamdi, O., Launay, M., de. (1873). *Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publié sou la patronage de la commision Impériale Ottomane pour l'exposition universelle de vienne*. Constantinople: Impr. du Levant Times & Shipping Gazette.
- Hamdi, O., Launay, M., de. (1999). *1873 yılında Türkiye'de halk giysileri / Elbise-i Oosmaniyye*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.

- Nolan, E. H. (2017). You Are What You Wear: Ottoman Costume Portraits in the Elbise-i Osmaniyye. *Ars Orientalis*, 47 s. 178-209.
- Öztuncay, B. (2006). Dersaadet'in fotoğrafçıları: 19 yüzyıl istanbulunda fotoğraf: öncüler, stüdyolar, sanatçılar (2. Basım). İstanbul: Aygaz.
- Roberts, M. (2013). Ottoman Statecraft And The Pencil Of Nature: Photography, Painting, and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz. *Ars orientalis*, 43, 10-30.
- Roberts, M., Williams, S. (2021). A Monumental Book: Ottoman Architecture at the 1873 Vienna World's Fair. *Art in Translation*, 13(1-3), 2-35.
- Shaw, W. M. (2003). Possessors and possessed: Museums, archeology, and the visualization of history in the late ottoman empire. University of California Press.