

**T.C
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİMDALİ**

**19. Yüzyıl'da Kartpostallarda Osmanlı Toplumu:
Max Fruchtermann Kartpostalları**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

FİLİZ IŞIK

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nilgün GÜRKAN PAZARCI

Ankara-2008

ONAY

Filiz Işık tarafından hazırlanan “**19. Yüzyıl’da Kartpostallarda Osmanlı Toplumu: Max Fruchtermann Kartpostalları**” başlıklı bu çalışma, *15 ekim 2008* tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda *oybirliği* ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Gazetecilik dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

[i m z a]

.....

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

.....

[im z a]

.....

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

.....

[im z a]

.....

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

.....

ÖNSÖZ

Türkiye’de iletişim alanında bilimsel araştırmalara konu edilmeyen kartpostallar, bu tezin hem çözümleme nesnesi hem de araştırma konusu olmuştur. Birer iletişim aracı olarak kabul ettiğimiz kartpostalların basıldığı dönemin kültürel, siyasi, sosyal, ekonomik izlerini taşıdığını göstermek çalışmamızın başlıca amacı olmuştur. İlk Osmanlı kartpostal editörü olan Avusturyalı Max Fruchtermann’ın oryantalizmden etkilendiği ve oryantalizm üzerine yapılan araştırmalarda kartpostalların da kullanılabilirliğini göstermek bir diğer amacımızdır.

Çalışmanın sınırlılığı açısından, 19. yüzyıla ait Max Fruchtermann kartpostalları çalışmanın konusu olarak seçilmiştir. Çalışmanın araştırma aşamasında toplumsal değişimin kartpostallarla izlenmesi denenmişse de on binlerce kartpostalın sınıflandırmasından doğacak sorunların engellenmesi için tek bir editöre ait kartpostallar inceleme nesnesi olarak seçilmiştir. Tek bir editöre ait kartpostallara aynı yerde ve aynı anda ulaşılması oldukça güçtür. Koleksiyonerlerin de ellerinde aynı başlık altında toplanabilecek kartpostal sayısı 100’ü geçmemektedir. Türkiye’deki basılı eserlerin doğru ve tam arşivlenememesinden kaynaklanan güçlüklerle bu çalışmada da karşılaşılacaktır. Ayrıca kartpostalların sürekli el değiştirmesi ve Max Fruchtermann’ın ailesi tarafından parça parça satılması kartpostalları ulaşılması güç hale getirmiştir. Ancak kartpostal koleksiyoneri Mert Sandalcı’nın arşiv niteliğindeki “Max Fruchtermann Kartpostalları” adlı eseri bu sıkıntılı süreci oldukça hafifletmiştir.

19. yüzyıl Osmanlı Toplumu’nun Kartpostallardaki Yansıması: Max Fruchtermann Kartpostalları adlı tez çalışmamı gerçekleştirmemde, ayrıca üniversite hayatım boyunca bilgi ve tecrübelerini büyük özveri ve sabırla benimle paylaşan değerli tez danışmanı hocam sayın Prof. Dr. Nilgün GÜRKAN PAZARCI’ya, Koleksiyoncular Derneği Başkanı sayın Korkut Erkan’a ve dernek üyelerine, arşiv niteliğindeki kitap çalışmasından dolayı sayın Mert Sandalcı’ya, benden maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
TEZDE YER ALAN GÖRSELLER DİZİNİ.....	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYIL AVRUPA’SININ OSMANLI TOPLUMUNA BAKIŞI.....	11
BATI KAYNAKLI ESERLERDE ORYANTALİST ETKİ.....	15
I. Seyahatnamelerden Örnekler.....	15
II. Resim Sanatından Örnekler.....	20
III. 19. Yüzyıl Avrupa’sında Harem Kültürü’ne Duyulan İlgi Ve Oryantalizmin Batıdaki Yaşam Tarzına Girmesi.....	33
IV. Oryantalizmin Batı Müziği Üzerine Etkileri.....	35

İKİNCİ BÖLÜM

KARTPOSTALLARIN İÇERDİĞİ TEMATİK TASVİRİN ÇÖZÜMLEMESİ...	37
I. FRUCHTERMANN’IN KADIN KARTPOSTALLARI.....	39
A. Kartpostallarda Şehirli Osmanlı Kadının Tasviri.....	40
B. Kartpostallarda Köylü Anadolu Kadının Tasviri.....	41
C. Evinde Tasvir Edilen Osmanlı Kadını.....	43
D. Sokak Kıyafetleriyle Tasvir Edilen Osmanlı Kadını.....	44
E. Güzel Kadın İmgesi Olarak Şark Güzeli Kartları.....	45
F. Eğlenen Kadın Kartpostalları Tefli Kadın.....	47
G. Farklı Kültürel, Etnik ve Dini Gruplardan Kadınların Tasviri.....	50

1. Çingeneler.....	50
2. Arap Kadını (Fellahiye).....	51
3. Kürt Kadını.....	52
4. Rum Kadını.....	53

II.ERKEK KARTPOSTALLARI

A. Yaşlı Türk Erkeği Tasviri.....	55
B. Geleneksel Kıyafetleriyle Kürt Erkeği Tasviri.....	56
C.Arnavut Erkeği Tasviri.....	57
D.Yaşlı Çerkez Tasviri.....	59
E. Bektaşî.....	60
F.Dervişler, Şark Seyyahı Tasviri.....	60
G.Arap ve İranlı Erkek Tasviri.....	61
H.Rum Erkek Tasviri.....	63

III.GÜNLÜK YAŞAMA DAİR KARTPOSTALLAR

A.ESNAF VE MESLEK KARTPOSTALLARI

1. Kapalı Çarşı.....	64
2. Mısır Çarşısı.....	68
3. Eski İstanbul'da Ramazan Sergileri.....	69
4. Eski İstanbul'da Sokak Esnafı	
a. Muhallebici	71
b. Simitçi.....	72
c. Ciğerci.....	73
d.Sucu.....	74
5. Kayıklar.....	77
6. Bir Mesire Yeri: Kağıthane.....	81
7. Karaköy Meydanı ve Köprüsü.....	84

B.İNANÇ KONULU KARTPOSTALLAR

1. Camiler

a.Ayasofya Camii.....	87
b.Süleymaniye Camii.....	89
c.Bayazıt Camii.....	90
d.Ortaköy Camii.....	92
e.Yeni cami.....	93
f. Sultan Ahmet.....	95

2. Türbeler (Sultan Mahmut Türbesi).....	97
--	----

3. Tekkeler ve Mevlevi Dervişler.....	98
---------------------------------------	----

C. MEKAN KARTPOSTALLARI

1.Kahvehaneler.....	100
---------------------	-----

2.Anıtlar

a.Çemberlitaş.....	104
b.Yılanlı Sütun.....	106
c. Galata Kulesi.....	107

D. SALTANAT KONULU KARTPOSTALLAR

1. Saray Eşrafını Konu Alan Kartpostallar.....	109
2. Dolmabahçe Sarayı.....	112
3. Topkapı Sarayı.....	114
4. .Beylerbeyi Sarayı.....	116

E. ASKER KONULU KARTPOSTALLAR.....117

SONUÇ.....	120
------------	-----

KAYNAKÇA.....	123
---------------	-----

ÖZET.....	129
-----------	-----

ABSTRACT.....	130
---------------	-----

TEZDE YER ALAN GÖRSELLER DİZİNİ

1. “Adile Hanım” Amadeo Preziosi 1854
2. “Angelica” Charles Gleyre 1834
3. “An Almeh” Jean Leon Gerome 1836
4. “Dervishes” Jean Leon Gerome 1899
5. “The White Slave” Lecomte du Nouy'un 1888
6. “*Sarayın Terası*” Jean Leon Gerome
7. “*Yazışma John*” Frederick Lewis'in 1869
8. “*Türk Hamamı*” Jean Dominique Ingres'in
9. “*Masaj*” **Ponsan** 1830
10. Dame Turque en costume de ville
11. Dame Turque en costume de ville
12. Dame Turque en costume de ville
13. Dame Turque en costume de ville
14. Dame Turque en costume de ville
15. Villageoise d'Anatolie
16. Paysannes Turques de l'Asie Mineure
17. Dama Turque chez elle
18. Dama Turque chez elle
19. Dama Turque chez elle
20. Dama Turque chez elle
21. Dama Turque chez elle
22. Dama en costume Turc
23. Dama en costume Turc
24. Dama en costume Turc
25. Dama en costume Turc
26. Femme en costume Turc
27. Beute Orientale
28. Beute Orientale
29. Fantasie Orientale
30. Beute Orientale

31. Beute Orientale
32. Tefli Kadın- Beute Orientale
33. Tefli Kadın- Beute Orientale
34. Tefli Kadın- Beute Orientale
35. Tefli Kadın-Beute Orientale
36. Danse des Tziganes
37. Tzigane
38. La belle Tzigane
39. Fellahine
40. Costume des Fellahine
41. Femmes Musulmanes Syriennes en Costumes des Ville
42. Fille Kurde
43. Femme Grecque
44. Paysafı Turc
45. Paysafı Turc
46. Paysafı Turc
47. Costume Kurde
48. Kude Noble
49. Kurdes
50. Costume Albanais
51. Costume Albanais
52. Circassien
53. Le Bektsi
54. Derviche
55. Le Marcheur Oriental
56. Derviche
57. Type Arabe
58. Persan
59. Les chefs de bande Grecque Apostolis et Gonos
60. Ramanalı Çetebaşı Yani
61. Rum Çetebaşları Matapas Gogos ve Stipinos Olimpos Dağında
62. Le Grand Bazaar Constantinople

63. Fontaine de la Mosquee Nouri Osmanie
64. Rue Nouri Osmanie Stanboul
65. Interieur du Grand Bazaar
66. Mısır Çarşısı
67. Marchands de chapelets
68. Vendeur de mahalebi
69. Vendeur de mahalebi
70. Marchands de Simitis
71. Ciğerci
72. Marchand d'eau
73. Ferblantier ambulant
74. Savetiers Turcs, Stamboul
75. Vendeurs de bonbons
76. Marchand d'oranges
77. Devant la porte d'une maison Turque
78. Debarcadere de Sirkedji, Stamboul
79. Koum-Kapou, mer de Marmara
80. Kumkapı İskelesi
81. Les pecheurs de Constantinople
82. Amiraute Imperiale (Ters-hane)
83. Vue prise du Pont
84. Eaux douces d'Europe (Keat-Hane)
85. En Campagne
86. Dompteurs d'ours
87. Place de Karakeui
88. Marchand de fleurs
89. Mosquee Yeni Djami, Stamboul
90. Place Emin Eunu, Stamboul
91. Mosquée Ste. Sophie
92. Mosquée Ste. Sophie
93. Ayasofya'da Vaaz
94. L'interieur de la Mosquée Suleimanie

95. Mosquée Suleimanie
96. La Mosquée Sulaimanie, Stamboul
97. Mosquée de Beyazıd
98. Mosquée d'Ortakeuy au Bosphore
99. Mosquée de Yeni-Djami
100. Marche de Yeni Djami, Stamboul
101. Mosquée de Sultan Ahmed Et Place de t'Hippodrome
102. Fontaine Sultan Ahmet
103. Tombeaux des Sultans Mahmoud II. et Aziz
104. Derviches tourneurs
105. Dervishes tourneurs
106. Café Turc
107. Café Turc
108. Café Turc
109. La Colonne brulée-Stamboul
110. La Colonne brulée-Stamboul
111. La colonne serpentine, Stamboul
112. La tour de Galata
113. Medjmouai teşavir (Collection de costumes)
114. Medjmouai teşavir (Collection de costumes)
115. Les Princes Imperiaux
116. Palais de Dolma-Baghtché
117. Le Vieux-Serail, Stamboul
118. Palais de Beylerbey
119. Carte Militaire
120. Carte Militaire
121. İstanbul Surları Önünde Hareket Ordusu Zabitanı
122. Rum Gönüllülerinden Derakos ve arkadaşları
123. Rumeli Gönüllüleri

GİRİŞ

Günümüzde radyo, televizyon, gazete, dergi, sinema gibi kitlesel yayın araçları, kitle iletişiminin gelişmesini sağlayan kurumsal ve kültürel değişimler yaratmıştır. Bu kurumsal ve kültürel değişimin oluşumunda ve bunun izleyiciye (alıcıya) yansıtılmasında basılı eserlerin, iletişim alanında kullanılan her türlü görsel malzemenin büyük payı vardır. Teknolojinin gelişimiyle görsel malzemelerin kullanımının artması, iletinin algısal olarak güçlenmesini de beraberinde getirmiştir. Teknolojik gelişmelerde fotoğrafın icadı da oldukça önemli yer tutmaktadır. Fotoğrafın icadı, matbaanın icadına benzetilebilir. Bunların icadından önce belge hazırlama etkinliği el işine dayanmakta, belgeler çok az sayıda çoğaltılabilmekte ve kolay kolay ele geçirilip yararlanılamamaktaydı. Bu icatların bulunmasıyla belgeler mekanik yollarla çoğaltılabilmiş, bu da belgeleri pratik açıdan evrensel bir dağılım ve kullanıma kavuşturmuştur.

Sosyal bilimler, fotoğraf yoluyla çoğaltılan belgelerin her yere dağıtılabilmelerinden iki yoldan yarar sağlamışlardır. Belirli bir belgenin çok sayıda araştırmacı tarafından görülüp incelenmesi ve bunun sonucu olarak da değişik yorumların ileri sürülmesi verimli olmakta; birinin görmeyip gözden kaçırdığı bir noktayı bir diğeri görmekte ve diğer yandan da aşırılaştırmalar azaltılmaktadır. Ayrıca her araştırmacının bu belgeleri elinin altında bulundurabilmesi, istediği yerde ve istediği zaman koca bir yığın belgeden yararlanabilmesi, aksi durumda hafızasına güvenmekle yapabileceği yanlışlıkları önlemekte, sosyal bilimler için temel önem taşıyan karşılaştırmalı yöntemden yararlanmayı da kolaylaştırmaktadır. Bu durum ise reproduksiyonların sanat kültürünü geliştirdiği gibi sosyal bilimcinin düşünme yeteneğini, sezgi gücünü ve bilimsel kültürünü daha duyarlı ve daha geniş kılmaktadır.

Fotoğraf ve filmler (dolayısıyla da kartpostallar ve fotokartlar); törenler, festivaller, siyasal gösteriler ve ayaklanmalar gibi sosyal olayların

kayıtlanabilmesini sağlayabilmiştir. Bu kayıtlara örnek olabilecek tez çalışmamızda kullandığımız kartpostallarda dönemin siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal özelliklerini görmek mümkündür. Örneğin, çalışmamızın konusunu teşkil eden Max Fruchtermann'ın bazı kartpostallarında, günümüzde geçerliliğini yitirmiş bir gelenek olan, padişah hacca giderken toplanan “sürre alayı” görülebilmektedir. Etnoğraflar ve diğer sosyal bilimciler sinefotoğrafiden yararlanmaktadırlar. Sosyal bilimciler, modern sosyologların bilinçsiz yardımcıları olan sinemacılar ve haber fotoğrafçıları sayesinde derlenen önemli belgelerden de yararlanmaktadır. Geçmişin siyasi gelişmeleri, rejimleri ve bu gelişmelerin toplumlar üzerindeki etkisi bu görsel malzemeler sayesinde daha açık görülebilmektedir.

Bilindiği gibi, sosyal olguların, çeşitli ve sayısız denecek kadar çok sayıda değişik belgede izleri kalır. Arşivler, nüfus sayımları, basın, kişisel belgeler, araçlar ve aletler, resimler, fotoğraflar, filmler, plaklar, teyp bantları v.b bu belgelerdendir (Duverger,2006:101).

Orijinallerinin fotoğraflarına ulaşabildiğimiz ve çalışmamızın araştırma ve inceleme nesnesi olan Max Fruchterman kartpostalları, tablo 1'deki kategorilendirmeye göre “ikonografik ve fotoğrafik belgeler” kapsamına girmektedir. Bu nedenle çalışmamızda yöntem olarak belgesel gözlem ve tematik tasviri çözümlemeden faydalanılmıştır. Max Fruchtermann'ın yayınladığı binlerce kartpostal incelenmiş, örneklem olarak seçilen kartpostallar temalarına göre kategorize edilmiştir. Cinsiyet, meslek, etnik kimlik, v.b temalara göre kategorize edilen kartpostallar, oryantalizmi ve döneme özgü kültürel yapıyı işaret eden göstergelere vurgu yapılarak betimlenmiştir. Göstergeler, kartpostallarda izlenen ve toplumda yaygın kullanım alanı olan kılık kıyafet, mekan, duruş, eşyalar, tüketim alışkanlıkları, mimari gibi figürlerde aranmıştır.

Tablo-1 Duverger'e göre Belge Kategorileri

1. Yazılı Belgeler	2. İstatistikler	3. Diğer Belgeler
Kamusal arşivler ve resmi belgeler Kamusal arşivler ve resmi belgeler	İstatistiklerin derlenmesi	Teknik belgeler - Objekt kategorileri (kullanımına göre sınıflandırma, doğasına göre sınıflandırma) - Objelerin incelenmesinde farklı yollar (materyal analizi, teknolojik analiz, sembolik analiz)
Basın - Genel belgeleme - Sosyal gruplar ve kategoriler hakkında belgeleme - Kendisi hakkında belgeleme kaynağı olarak basın	İstatistiklerin değeri	İkonografik ve fotoğrafik belgeler - İkonografi - Fotoğraf ve sinema
Özel arşivler - Örgütlerin arşivleri - Kişisel arşivler		Fonetik belgeler - Linguistik - Seslerin kaydedilmesi
Dolaylı Belgeler - Edebi belgeler - Yıllıklar ve rehberler - Bibliyografik sözlükler		

Bir belgenin okunması onun gerçek anlamını çıkarmaya yetmez. Birçok durumda, belgelerin değerini tayin etmek, doğruluk derecesini ve gerçek anlamı ile önemini kavramak için yerinde ve doğru kurallara uygun bir şekilde okuyabilmek gerekir. Kimi durumlarda ise belgeler o kadar çok sayıda

olur ki, özel analitik işlemler gerekir. Genel olarak belgelerin analizinde iki tür teknik vardır. Birincisi metinden yada tarihten yararlanarak yapılan klasik yöntemlerdir; ikincisi, yeni olan kantitatif (niceliksel) yöntemlerdir. Son yirmi otuz yıldır Amerika’da geliştirilen “içerik analizi” yöntemi bu yöntemlerdendir. Klasik yöntemler yoğunlamasınadır, bunlar derinliğine analize dayanırlar. Niceliksel yöntemler ise yaygındırlar; bir yığın belgeden yararlanarak ana hatları ve genel görünümüleri saptamaya çalışırlar (Duverger,2006:131). Biz de çalışmamızda sınıflandırıp, temalarına göre kategorize ettiğimiz kartpostallardaki tematik tasvirleri ana hatlarıyla açıklamaya çalıştık.

Belgesel gözlem yoluyla belirlenen kartpostallar, betimledikleri (tasvir ettikleri) temalara göre ayrıştırılmıştır. Bu analiz türünde elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Betimsel analizde, görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Biz çalışmamızda Max Fruchtermann’ın algıladığı doğu toplumunu betimlediği kartpostallarını editörün kendisinden yapılan doğrudan alıntılar olarak değerlendirmekteyiz.

Betimsel analiz dört aşamadan oluşur.

- 1. Betimsel Analiz İçin Bir Çerçeve Oluşturma: Araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve/veya gözlemde yer alan boyutlardan yola çıkarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulur. Bu çerçeveye göre verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir. Eğer daha önceden belirlenmiş bir kavramsal çerçeve yoksa, betimsel analizi kullanmak güçtür. Böyle bir durumda belirlenecek temalar, veri kaybına ve yanlış veri düzenlenmesine neden olabilir.
- 2. Tematik Çerçeveye Göre Verilerin İşlenmesi: Bu aşamada, daha önce oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunur ve düzenlenir. Buna göre bazı veriler dışarıda kalabilir ya da önemli

olmayabilir. Ayrıca bu aşamada, daha sonra sonuçlar yazılırken kullanılacak doğrudan alıntılar da seçilir.

- 3. Bulguların Tanımlanması: Düzenlenen veriler tanımlanır ve gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenir.
- 4. Bulguların Yorumlanması: Tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması bu aşamada yapılır.

Çalışmamızın amacı, Türkiye’de daha önce bilimsel çalışmalara konu olmamış kartpostalların, basıldığı ve kullanıldığı döneme nasıl ışık tutabildiğini göstermektir. Birer iletişim aracı olarak kartpostallar, basıldıkları döneme ait pek çok özelliği günümüze taşımaktadırlar. Kartpostalların üzerlerindeki görsel öğelerin birer tarihsel belge önemi taşıdığını göstermek çalışmamızın amaçlarından biridir. Ayrıca daha önce üzerine sayısız çalışma yapılmış olan Oryantalizmi ve Batı toplumlarının, genelde Doğu toplumlarını, özelde Osmanlı toplumunu nasıl gördüğünü, kartpostallar üzerinden açıklamak çalışmanın bir diğer amacıdır. Avrupalı ressamın Oryantalizm etkisiyle ürettikleri tablolarla, seyahatnamelerle, oryantalizmi açıklamaya çalışan düşünürler, kartpostalları göz ardı etmişlerdir. Bu tez çalışmasında Batı’nın Doğu’yu yorumladığı örnek sanat eserlerine, yazılara kartpostallar da eklenmiştir. Osmanlı toplumunun yaşayışına dair göstergeler bulunarak bu göstergelerin nasıl kullanıldığı ve kartpostallara nasıl yansıtıldığını anlamak da çalışmanın amaçları arasındadır.

19. Yüzyıl’da Kartpostallarda Osmanlı Toplumu: Max Fruchtermann Kartpostalları adlı bu tez çalışmasında, incelenecek materyal olarak kartpostalların seçilmesinin nedeni; bir döneme tanıklık etmesine rağmen, ülkemizdeki arşivleme eksikliği nedeniyle kartpostallar üzerine çalışmaların az sayıda yapılmış olmasıdır. Belki materyallerin sınırlı kalmasından belki de bu basılı eserlere ulaşma güçlüğünden olacak ülkemizde kartpostallarla ilgili akademik çalışmaya rastlanamamıştır. Mevcut çalışmaların çoğunu ise koleksiyonerler, ilgi alanlarıyla sınırlı olan yaşamları

ve kentleri anlatan kartpostal katalogu olarak yayınlamaktadırlar. Oysaki kartpostallarda, yayınlandığı döneme, o dönemin toplumsal, siyasal, kültürel dokusuna dair birçok ize rastlamak mümkündür. Gazete arşivlerinde olduğu gibi, görsel basılı, kitle iletişim aracı olarak kartpostallar, yayınlandığı dönemin fotoğrafını birebir yansıtmakta ve yorumlanması gereken bir materyal oluşturmaktadır.

19. yy'ın sonlarındaki Osmanlı ve İstanbul ortamı için iletişim ve teknoloji alanında büyük açılımların olduğu söylenemese de baskı tekniği yanında görsellik, Max Fruchtermann'ın kişisel gayretleriyle büyük bir aşama kaydetmiştir. Fotoğrafın pahalı olduğu, ancak saray, diplomatlar v.b zengin çevreler tarafından sınırlı sayıda talep gördüğü bir dönemde, “photochromolytographie” tekniği ile kartpostal basılması çok önemli bir gelişmeye yol açmıştır. Koleksiyonculuğun moda olması, turistik talep gibi nedenler Fruchtermann'ı kartpostal basımına teşvik etmiştir. Bir anlamda 1860'lardan sonra, ansiklopedistlerin bilgiyi halka yaymaları gibi, kartpostal basanlar da pahalı fotoğrafın vulgarizasyonunu¹, “sıradan” insanların kullanımına sunmuştur. Dönemin sayılı iletişim araçlarından biri olan kartpostallar da tıpkı gazeteler gibi basıldığı ve kullanıldığı zaman dilimini, (fotoğraf çerçevesinde) yansıtmıştır.

1852 yılında Avusturya'da doğan, 15 yaşında geldiği İstanbul'da çerçavecilik yapan Max Fruchtermann, ilk kez 1895 yılında önce Breslau'da Emil Pingau matbaasında İstanbul ile ilgili kartpostallar bastırması ve Yüksek Kaldırım'daki dükkanında pazarlamıştır. Daha sonra kendi matbaasını kurmuş, Cadde-i Kebir (İstiklal Caddesi) 341 numarada ikinci bir mağaza açmıştır.

Bu çalışmada da Fruchtermann'ın editörü olduğu kartpostallar, onu takip eden diğer kartpostal editörleri çalışmanın sınırlılığı açısından dışarıda bırakılarak incelenmiştir. 19. yüzyıl İstanbul yaşantısını yansıtan, Osmanlı

¹ Anlatılanın dinleyicinin anlayabileceği dile dönüştürülerek anlatılmasıdır. Fransızca “Avamlaştırmak”

İmparatorluğu'nun gerileme dönemlerinde basılmış olan kartpostallar, temalarına göre kategorize edilerek betimlenmeye çalışılmıştır. Diğer bir deyişle, bu kartpostallarda var olan slogan (editörün karta verdiği isim), renkler, erkek, kadın, mekan ve diğer göstergeler benzerlerinin paradigmalarından yapılan seçimlerin bir dizimidir. Dolayısıyla bu dizim bize kartpostalları okuma olanağını sunmaktadır. Bu çalışmada, kartpostallar birer metin kabul edilerek, metin görsel parçalarına bölünerek imgesel çözümlemesi yapılmaya çalışılacaktır.

Kitle iletişim araçları, imgeler ve çağrışımlar yoluyla bizi sürekli uyarırlar. John Berger'e (1995) göre bir yapıt ya da metin ne denli imgelem yüklü olursa biz de metin yaratıcısının (bizim çalışmamızda bu kişi kartpostal editörü Max Fruchtermann'dır) görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız. Max Fruchtermann'ın kartpostalları, total bir düzlemde düşünüldüğünde ise Batı'nın, Doğu'yu algılama biçimi görülmektedir. Berger'ın da belirttiği gibi, her zaman tek bir nesneye değil, nesnelerle aramızdaki ilişkilere bakarız.

Çalışmamızın inceleme nesnesi olarak belirlediğimiz Fruchtermann kartpostallarında editörün imgeler aracılığıyla oryantalizmi nasıl yansıttığı görülmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın inceleme nesnesi durağan kartpostal görüntüleridir. Birçok görüntü gibi kartpostallar da çokanlamlıdır ve her kartpostalın dile dönüştürülebilir bir iletisi, dilsel bir yorumu vardır.

Çözümlemeye başlamadan önce, çözümleme konusunun veya nesnesinin ne olacağına karar verilmelidir. Örneğin bizim çalışmamızda bu nesne Max Fruchtermann kartpostalları olarak belirlenmiştir. İdeali çözümleme nesnesinin, çalışmanın hipoteziyle ilgili olmasıdır. Bir başka deyişle hipotezin test edilmesine izin verecek bir çözümleme konusu/nesne seçilmelidir. Daha sonra hipotezin test edilmesini sağlayacak bir örneklem oluşturulmalıdır.

Çözümlemenin birinci evresi, metnin ya da imgelerin içeriklerini dikkatli bir şekilde tanımlamayı içerir. Öğelerin tümünü ya da göstergeleri dikkatli bir şekilde tanımlamak için öncelikle düz anlamlara odaklanmak gerekmektedir.

Kaç kişi var, nasıl duruyorlar, pozisyonları nedir? Bu evrede dilsel mesajların, görsel mesajlardan ayrılması ve her birinin ayrıntılı bir şekilde taranması gerekir. Sonrasında metne ve onun imgeyle olan ilişkilerine bakılmalıdır. Kullanılan renk nasıldır, imgelerle gösterilen nedir?

Çözümlemenin ikinci aşamasında metnin yorumlanmasına geçilmelidir. Önce tek tek, sonra da toplu olarak, her bir göstergenin ima ettiğı şeyi ve anlamı tartışmaya başlamak gerekir. Burada metnin yan anlamları göz önünde bulundurulmalıdır. Dilsel göstergeler ve imgeler arasındaki ilişkiler nelerdir? İki anlam kodu birbiriyle ilişkili olarak nasıl işlenmektedir? Yalnızca sözcükleri okumakla, sözcüklerle imgeleri aynı anda değerlendirmek arasında anlam açısından bir fark var mı? Ya da sözcükler imgeleri güçlendiriyor mu?

Üçüncü aşamada kültürel kodların açılanmasına geçilir. Metni anlamak için hangi tür kültürel bilgiye ihtiyaç vardır. İmgeler özel anlam yaratmada kültürel bilgiyi nasıl harekete geçiriyor. Bunlar bu özel metnin okuyucularından beklenen kültürel kodlar mı?

Son aşamada çözümlenmesi yapılan metne ilişkin genellemelere ulaşmaya çalışılır. Üzerinde çalışılan metnin anlamı konusunda neler söylenebilir? Metinde kullanılan farklı kodlar var mı? Bu kodlar nasıl kategorize edilebilir? Son olarak da yapılan çözümlemenin hipotezi doğrulayıp doğrulamadığına bakılmalıdır. (Atabek,2007:96)

Dolayısıyla bu çalışmanın ön kabulü, bir Avrupalı'nın bilinç düzleminden hareketle, editörü olduğu kartpostallarda doğulu bir toplumu betimleme (tasvir ettiği) biçiminden, bu toplumu nasıl algıladığını açıkça görebileceğimizdir. Çalışmamızda konu olarak Max Fruchtermann'ın editörü olduğu 19. yy'ın ortalarından başlayarak 20. yy'ın ilk yıllarından Osmanlı Kartpostalları seçilmiştir.

Çalışmada konu nesnesi olarak seçilen kartpostallar nezdinde – çalışmanın aynı zamanda bir varsayımı olarak öne sürülen- kartpostallarda 19. yy Osmanlı toplumunda kadın-erkek imgesi, kültürel, etnik ve dinsel

kimliklerin farklı farklı yansıtıldığıdır. Bu yansıtma biçiminde, Max Fruchtermann'ın zihinsel düzleminden hareketle, Batı'nın Doğu'ya bakışını, onu nasıl yorumladığını görmeye çalıştık. İkinci varsayım ise 19. yüzyıl'ın siyasal ve askeri olaylarının kartpostalların basımında belirleyici olduğudur. Ayrıca kartpostallarda oryantalist bakış açısının hâkimiyeti vardır.

Tez çalışmasının kuramsal bölümü, çalışma pratiğine yönelik teorik temellere dayandırılarak gerçekleştirilmiştir. İncelenen materyallerin kartpostallar olmasından ötürü, fotoğraf, imge, oryantalizm, kimlik konularına değinilmiştir. Çalışmada, kartpostallarda yer alan görsel öğeler, anlambilim terimcesine uygun gösterge durumundaki unsurlar, göstergedeki anlamı oluşturan öğeler, göstergesel bağıntılardan doğan anlam ilişkileri incelenmiştir.

Bunun için referans kaynak olarak, koleksiyoner Mert Sandalcı'nın derlediği Max Fruchtermann'ın bütün kartpostallarının yer aldığı ve toplam 4 ciltten oluşan "Max Fruchtermann Kartpostalları" adlı eserden faydalanılmıştır. Ankara içindeki ulaşabildiğimiz koleksiyonerler ile birebir temasa geçilerek, gerçekleştirilen söyleşilerle kendilerinden bilgi ve belgeler sağlanmıştır.

İki bölümden oluşan tez çalışmasının birinci bölümünde, 19. yüzyılda ve yakın geçmişinde Batı'nın Doğu toplumlarını, özellikle Osmanlı toplumunu algılayış biçimi anlatılmaya çalışılmıştır. Batılı sanatçıların, Doğu toplumlarında algıladıkları farklılıkları nasıl yansıttıkları döneme ait somut sanat eserleri, seyahatname gibi yazılı kaynaklarla ifade edilmeye çalışıldı. 18. yüzyılda Avrupa'da moda haline gelen Doğulu yaşam tarzına örneklerle verilmiştir.

İkinci bölüm, kartpostalların konularına göre ana başlıklar halinde ayrıldığı bölümdür. Dönemin Osmanlı toplum yaşantısını yansıtan, günlük hayattan kareler içeren kartpostallar bu bölümde yorumlanmıştır. Kartpostallar, kategorize edilerek sınıflandırılmıştır. Fruchtermann'ın cinsiyet ve kılık kıyafet vurgusunu gösterebilmek için kadın ve erkek kartpostalları ayrı ayrı ele alınmıştır. Toplumsal inanç ve İslam dinine yapılan vurgular, inanç konulu kartpostalların başlığı altında, günlük tüketim alışkanlıklarına

yapılan vurgu ise esnafları ve ticari hayatı kapsayan kartpostalların başlığı altında incelenmiştir. Editörün saltanat ve kültürel kimlik olarak askerlik vurgusu ise ayrı kategorilerde ele alınmıştır

Çalışmanın sonuç bölümünde, ilk iki bölümde ortaya konan bulgular çerçevesinde temel varsayımların sınındığı genel bir perspektif oluşturulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYIL AVRUPA'SININ OSMANLI TOPLUMUNA BAKIŞI

Edward Said tarafından sistematize edilerek akademik çalışmalara yeni bir bakış açısı getiren Oryantalizm, Latince *Oriens*, Batı dillerinde *Orient* (güneşin doğduğu yer) teriminden türemiştir. 19. yüzyılda gelişen bir bilim dalı olan Oryantalizm, genel olarak, Doğu insanların, dinlerinin, dillerinin, kültürlerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamında, Doğu araştırmaları (Germaner, İnankur 1989: 9; Sıbai, 1993: 25) ve oryantal dünyaya has bütün gelenek ve kurumların, Batı'nın yaşam tarzının karşıtı şeklinde kullanılmıştır (Mihçioğlu 2001: 132). Özel anlamda ise, Edward Said'in 1978 yılında yayınlanan çalışmasının ardından, Batı'nın kendi kimliğini ifade etmesinin, kendisini tanımlayıp eylemini meşrulaştırmasının dolayımı, ideolojik ve kültürel yolu olarak tanımlanmıştır (Cevizci 2002: 784).

Edward Said'in "*Oryantalizm*" adlı eserinde irdelediği oryantalizm, Batılı toplumlarda konu ile ilgili fikir üretkenlerin Doğu tasavvurları, resimleri, öyküleri, romanlarını kapsar ve epistemolojik ve ontolojik evreni içeren birbirleriyle bağlantılı farklı düzlemleri ele alır. Özetle Oryantalizm, Said tarafından Batı'nın Doğu hakkında, her tür bilgi ve tecrübesi olarak sunulmasının yanında (Çırakman 2002: 183), Doğu'yu, Batı'nın kültürel ve ideolojik kurumları, bu kurumların yarattığı sözcükler, imgeler ve doktrinlerle bezenmiş bir söylem yoluyla algılamasıdır.

Said tarafından çerçevesi çizilen Oryantalizm, üç şekilde tanımlanmıştır. Said, ilk olarak; Oryantalizmi, Doğu'nun üzerinde düşünmüş Batı'lı ülkelerin anlaşmasının ortak adı olarak tanımlamıştır (Said 1998: 12).

İkinci olarak; Oryantalizmi daha total bir düşünce sistemi haline getirerek Doğu hakkında ders veren, yazı yazan ve araştırma yapan herkesi Oryantalist olarak tanımlamıştır (Said 1998: 13). Bu iki Oryantalizmin

alışverişi ile Oryantalizmin üçüncü anlamı ortaya çıkmıştır; söz konusu Oryantalizm, Doğu'yu konu edinen kurumların tamamı, verilen beyanatlar, takınılan tavırlar, yapılan benzetmeler, bir cins öğreti, yönetim biçimi ve hükümet şeklidir, Batı'nın üstünlük sürdürme taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabasıdır (Said 1998: 14).

Edward Said'in birinci tanımından hareketle Doğu, çok eskilerden günümüze, her zaman Batı'nın ilgisini çekmiş, Avrupalı aydınlar ve sanatçılar, çok erken dönemlerden başlayarak bu gizemli ve kendilerine görece kapalı dünyanın büyüüne kapılmışlardır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, değişik dönemlerde birçok sanatçı, kimi zaman oturdukları yerden, kimi zaman yollara düşerek Doğu'nun izini sürmüş, yapıtlarında bazen gerçek Doğu'yu, bazen de kendi Doğu'larını anlatmış ya da betimlemiştir.

Batı sanatında Oryantalizm adını verilen akım, 19. yüzyıl Avrupa'sının Romantizm'ine paralel olarak ortaya çıkan ve bakışlarını Doğu'ya, çoğunlukla da Osmanlı İmparatorluğu topraklarına yöneltmiş bir akımdır. Ne var ki, Avrupa sanatında bu akımın sahneye çıkmasından çok önce, bir yandan yeni tanınmaya başlayan Doğu'nun gizemine, bir yandan da Osmanlı dünyasıyla ilişkilerin yarattığı Turquerie (Türk tarzı yaşam) modasına kapılan birçok Avrupalı sanatçı, yoğun biçimde bu dünyayı resimlemeye başlamışlardır. Bir bölümü "Boğaziçi Ressamları" diye adlandırılan bir dizi ressam da, 18. yüzyıldan başlayarak iki yüzyıl boyunca İmparatorluk topraklarında yoğun biçimde sanat eseri üretmişler ve Osmanlı dünyasını çeşitli yönleriyle resimleyerek insanlığın görsel belleğine işlemişlerdir.

Said, Doğu'nun bütünüyle Batı tarafından tek tip bir şekilde algılandığını iddia etmektedir. Ona göre Batı'daki herkes ve her kurumun tek bir Doğu algısı; pis, akılcı olmayan, pasif, yönetilmesi gereken, hayalci, romantik, seks objesi vb. vardır. İşte bu yaklaşım; Batı'nın karşısında tek tip bir Doğu algılayışı, Said'i indirgemeci bir yaklaşıma sürüklemiştir. Bu da Oryantalizmi meta anlatısı olan bir üst dil haline getirmiştir. Örneğin, Ortaçağ, Rönesans

ve barok sanatlarında Kuzey Afrika Müslümanları ve Türklerin tasvirlerine rastlanmaktadır. Bu eserlerde Doğu egzotik ve yozlaşmış, şehvet düşkünü gösterilmektedir. Viktoryen İngiltere'nin Hristiyanlığın etkisiyle tensel olan her şeye karşı gösterdiği önyargı ve İslam ordularının Hristiyan dünyayı tehdit ettiği inanışından beslenen İslam düşmanlığı, söz konusu eserlerde bugün çeşitli çevrelerde hâlâ devam eden bir Doğu mitinin doğmasına yol açan temaları kullanılmasının önünü açmıştır.

Oryantalizmin meta bir anlatıya sahip oluşu nedeniyle post modern dönem, meta anlatılara karşı şüphe ile yaklaşmakta (Turner 1994: 30) ve Oryantalizmin bu doğrultudaki siyasi ve entelektüel gelişmelerine meydan okumaktadır (Turner 1994: 31). Özetle Oryantalizmin en fazla eleştirilen yanı, özellikle parçalı ve tireli kimliklerin çağı olan post modern dönemlerde, Said'in, tek bir Batı ve Batı'nın karşısında tek bir Doğu algılayışıdır. Ancak normal günlük yaşam pratiklerinden yola çıkarak söyleyecek olursak; insan bazen kendi ülkesinde bile, dindaşları, millettaşları, hemşerileri tarafından bile ötekileştirilebilir. Bize göre bu bir ahlaki problemdir. Yalnızca Batı'nın, Doğu'ya karşı değil, Batı'nın, Batılı içinde tasavvur ettiği veya Doğu'nun Doğu için ve Doğu'nun Batı'ya uygun gördüğü "ahlaki" sorunların, ötekinin omzundan dile getirilmesidir.

Oryantalizm Türleri:

Said'e göre Oryantalizm üç biçimde ayrıştırılabilir. İlk olarak; Oryantalizm öncelikle, 18. yüzyılda gelişmiş olan akademik bir disiplindir ve "açık oryantalizm/*manifest orientalism*" olarak adlandırılır. Bu tür Oryantalistler, Doğu'nun toplum, dil, edebiyat, tarih, sosyoloji, vs. çeşitli konularını incelerler ve buradan yola çıkarak Batı'nın Doğu üzerindeki üstünlüklerini vurgulayarak, Doğu'nun geri kalmışlığını belirtirler (Said 1998: 281; Çırakman 2002: 183). Bu geri kalmışlık algılaması ve anlayışı, Oryantalizmin bir siyasal doktrine dönüşümünü de hazırlamıştır (Kahraman 2002: 159). Bu yaklaşımın Doğu'ya karşı nesneleştirici bakışın hakim olması

sebebiyle *tektipleştirici* bir özelliği vardır. İkinci olarak; Said'in, bilinçsiz ve dokunulmazlığı olan Oryantalizm (Said 1998: 281) olarak tanımladığı “örtük Oryantalizm/*latent orientalism*” gelmektedir.

Bu kategoriye yalnızca oryantalist akademisyenler değil, Doğu hakkında herhangi bir beyanda bulunmuş, Dante, Hugo, Marx, Flaubert, Nerval gibi yazar ve düşünürler de girer. Bu isimler Doğu ile Batı arasında öze ilişkin bir fark olduğunu vurgulamışlardır (Çırakman 2002: 183).

Said'e göre, açık Oryantalizm bize “Doğu toplumları, onların dilleri, edebiyatı, tarihi, sosyolojisi ve benzeri hakkında yerleşik görüşleri” anlatırken gizli Oryantalizm ise, “neredeyse bilinç dışı ve dokunulması mümkün olmayan bir kesinliğe-rüyalara, görüntülere, arzulara, fantezi ve korkulara” tekabül eder. Said'in Oryantalizm terimi ile anlatmak istediği hem sistematik bilgi üretimi hem de arzu ve fantezinin yer aldığı bilinç dışı alanın mekanizmasıdır. Said'e göre Doğu hem bilgi nesnesi, hem de arzu nesnesidir (Yeğenoğlu 2003: 110- 111).

Gizli Oryantalizm, dilbilimcinin, edebiyatçının, tarihçinin, sosyologun üzerinde çalıştığı konuyu işleyişinde, ele alışında kullanabileceği, bir kuşaktan diğerine devredilen bir ifade kapasitesi sağlar. Üçüncü olarak Oryantalizm, Doğu ile ilgilenme, içli dışlı olma biçimidir. Said bu Oryantalizme “modern Oryantalizm/*modern orientalism*” der. Modern Oryantalizm, bir hükmetme, yeniden yapılandırma, Doğu'yu ve Doğu'luları, çeşitli kuramlar vasıtasıyla temsil etme biçimidir. Bu Oryantalizm, iç tutarlılığı olan, süreklilik arz eden bir söylemdir (Çırakman 2002: 183-184).

BATI KAYNAKLI ESERLERDE ORYANTALİST ETKİ

I.SEYAHATNAMELERDEN ÖRNEKLER

En geniş anlamıyla seyahatname, herhangi bir gezgin veya gözlemcinin ziyaret ettiği belli bir coğrafi alana ve tarihsel döneme dair izlenimlerini ve topladığı bilgileri yazıya aktardığı metinlerdir. Seyyah anımlaması, sadece yabancı topraklardan gelen gezginlerle sınırlı değildir, aynı zamanda ait olduğu topraklara dair izlenimlerini aktaran gözlemcileri de kapsar. Ancak Osmanlı seyahatnameleri sayıca azdır.

Osmanlı dünyasını aktaran yerel seyyahlar arasında en bilinenleri Evliya Çelebi ve Lâtîfî'dir. Bunun yanında, Osmanlı toplumunu anlatan Batı kaynaklı binlerce yazı bulunmaktadır. XVI. yüzyıl ve sonrasında kaleme alınan seyahatnameler, Avrupa'da gelişen Rönesans, Reform, Coğrafi Keşifler ve Aydınlanma gibi toplumsal hareketlerle, önceki yüzyıllarda dini amaçlarla yerine getirilen hac seyahatnamelerinden üslup açısından farklılaşmıştır. Rönesans'ın yaydığı hümanizma hareketi ve 18. yüzyıl aydınlanması, batıyı bilim, güzel sanatlar ve insan doğasını tanımaya yönlendirerek doğu toplumlarına duyulan merakı artırmıştır. Osmanlı ilerleyişinin yarattığı "Türk korkusu" ve bir bakıma da "Türk tutkusu", Osmanlı kaynaklı bilgiye egzotik bir değer kazandırmıştır. Ancak 19. yüzyılda doruk noktasına ulaşan sömürgecilik ve emperyalizm, egzotizmi farklı boyutlara taşımıştır. Bu yüzyılda, demiryolları ve buharlı gemiler sayesinde seyahat koşullarının iyileştirilmesi, dünya fuarları, Doğu-Batı temasını hem güçlendirmiş hem de somutlaştırmıştır.

Etnografi, arkeoloji, filoloji gibi bilim dallarının kurumsallaşması, şarkiyatçılığın bir akademik dal olarak gelişmesi, Doğu hakkında toplanan bilgilerin daha sistematik veriler haline dönüştürülmesini sağlamıştır. Birçok şarkiyatçı için, Doğu bir "kariyer alanı" haline gelmiştir. Ancak sömürgecilik hareketlerinin hız kazanmasıyla birlikte, toplanan bilgiler Doğu toplumlarının

incelenmesi gibi bilimsel amaçlara hizmet ederken, aynı zamanda dönemin ideolojileriyle birleşip bir iktidar unsuru olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sömürge imparatorluklarına paralel olarak, bilgi imparatorlukları kurulmuştur. Bu süreçten, Osmanlı dünyasına yönelik seyahatnameler de nasibini almıştır. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başında, Doğu sorununun patlak vermesiyle, hem Osmanlı İmparatorluğu'nu konu alan yeni seyahatnameler hızla kaleme alınmış, hem de önceki yüzyıllarda yazılanların yayımlanması hızlanmıştır.

19. yüzyılda Oryantalizmin bir bilim dalı ve bir siyasi duruş olarak gelişmesi, bazı durumlarda seyahatnamelerin siyasi araçlar haline gelmesine neden olduğu kabul edilebilir. Ancak Edward Said'in çizdiği şarkiyatçı yazar tipolojisinde olduğu gibi, seyahatnameler taraflı yazarlar tarafından kaleme alınmasının yanı sıra, oryantalist söylemi daha bilimsel ölçütlerde kullanan gezginlerin ifade araçları da olmuştur. Diğer yandan, 19. yüzyılda imparatorlukta hızlanan Batılılaşma hareketinin bir sonucu olarak, bazı Osmanlı aydınları Avrupa'yı ziyaret etmiş ve seyahatnamelerinde, oryantalizme alternatif batıcı bir bakış açısıyla gezdikleri yerlerin kültürlerini eleştirmiştir. Bu gelişmenin en çarpıcı örneği, Tanzimat döneminin ünlü yazarı Ahmet Midhat Efendi'nin *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı kitabıdır. 1889'da Stockholm'de yapılan Şarkiyatçılar Kongresi'ne Osmanlı delegeşi olarak katılan Ahmet Midhat Efendi, Paris'teki Dünya Sergisi'ne katılmış ve Avrupa'nın diğer şehirlerini de ziyaret etmiştir.

Diplomatik misyon, hac, misyonerlik faaliyetleri (özellikle Roma'nın dini misyonları), ticari seyahatler, askeri seferler, bilimsel nedenlerle gerçekleştirilen yolculuklar, seyahatnamelerin kaleme alınma nedenleri arasında sayılabilir. Seyahatnameler, farklı katmanlardan oluşan bir okuyucu kitlesine hitap etmeyi amaçlamıştır. Avrupalı devlet adamları, gizli veya dağıtımları sınırlı diplomatik aktarımlar aracılığıyla, güçlenen Osmanlı'nın Batı için oluşturduğu tehdit, imparatorluğun dini, siyasi, idari ve ekonomik yapılanması üzerinde yoğunlaşmıştır. Halk ise imparatorluğun hızını kesecek bozgunlar, doğal afetler, askeri ve siyasi olaylar, Doğuya yapılabilecek ticari

veya turistik seyahatler için aktarılan pratik bilgilerle ilgilenmiştir. Özellikle İngilizler tarafından kaleme alınan seyahatnameler, İngiliz tüccar ve denizcilere profesyonel bilgi aktaran birer araç olmuştur. Seyahatnamelerin kurgusunu oluşturan Osmanlı toplumunun gündelik yaşamı ve gelenekleri, bayram veya selamlık alayı gibi törenler, harem, esir pazarı, hamamlar, meslek grupları, giyim tarzları, mesire yerleri, kahvehaneler, Boğaziçi, diğer semtler ve sokaklar, abideler, pazar ve mahalleler gibi temaların, zaman zaman dönemin oryantalist resim ve gravürleriyle örtüştüğü de göze çarpar. O dönemde, İstanbul'a gelen birçok sanatçı, seyahatnameleri için genellikle İstanbul'un değişik mekanlarını konu alan gravürler çizmiştir. Şehir tasvirlerinin yanı sıra, kale gibi savunma alanlarına da ayrıntılı olarak yer verilmesi, kenti tüm sınırlarıyla betimlemenin ötesinde, bazı stratejik amaçlar da taşımıştır.

Seyahatnamelerin tarih yazımına da ışık tutabilecek kaynaklar arasında yer alıp almadığı hususu, tarihçiler arasında tartışma konusudur. Seyyahlar, zaman zaman keyfi ve taraflı aktarımlar yapmakla, ziyaret ettikleri toprakları kendi kültürel birikimleri ve bakış açılarıyla tasvir etmekle suçlanmıştır. Ancak farklı seyyahların aynı coğrafi alana ve tarihsel döneme ait gözlemleri karşılaştırıldığında, seyahatnameler daha eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmiş olacaktır. Ayrıca o dönemde hakim olan Avrupa siyasi düşüncesi hakkında bilgi sahibi olmak, bu kaynaklara başka bir eleştirel perspektif getirecektir. Aynı şekilde, seyyahların Osmanlı hakkında yansıttıkları bakış açısı, Batı'nın Doğu'yu algılayış şekli ve dolayısıyla siyasi düşünce tarihi hakkında ipuçları verecektir. Diğer yandan, Osmanlı arşivleri ve seyahatnameler dışında, Osmanlı toplumsal yaşamıyla doğrudan bağlantılı kaynaklar sınırlıdır. Sultan tarafından atanan resmi tarihçilerin kaleme aldıkları kronikler, genellikle askeri seferleri, savaşları, siyasi ve diplomatik ilişkileri konu etmiştir. Bu bağlamda seyahatnameler, tarihsel ve toplumsal topoğrafya, coğrafya alanındaki çalışmalar ve şehircilik açısından önemli ayrıntılar içermektedir.

Batılı gezginler için Osmanlı İmparatorluğundaki harem hayatı her zaman ilgi odağı olmuştur. Oryantalist sanatçılar çoğu zaman görmedikleri bu yeri hayallerinde canlandırdıkları şekliyle tasvir etmişlerdir. Çoğu batılı seyyahın eserinde geçen, *Odalisque* sözcüğünün kökeni Türkçe'deki oda kelimesidir. Odanın kadını, oda kadını anlamına gelmektedir. 16. yüzyıl sonlarında 300, 18. yüzyıl ortalarında ise 400 dolayında cariye bulunduğu saptanan saray haremine, 10-18 yaş arasındaki Nemseli, Bosnalı, Macar, İspanyol, Rus, Rum, Çerkez asıllı, sarışın, ak tenli, buğday benizli, gözleri menevişli, siyah gözlü dilberler özenle seçilir; arada, Yemen, Berberistan güzelleri, zenci, dilsiz, cüce kızlar da alınırdı (Sakaoğlu 2000:31). Bu kadınlardan en güzel ve zeki olanları seçilip dans, edebiyat, müzik aletleri çalma ve bazı cinsel konularda eğitilmekte, bu seçilmiş, yetenekli kadınların 12'sine "gedikli" adı verilmekteydi. Bu kadınlar Sultan'ı yıkayıp giydiriyorlar ve yemeğini yediriyorlardı. II. Mehmed tarafından alıkonulan ve onun ölümüne kadar yanında olan Gio Maria Angiolello, *Historia Turchesca* (1480) adlı kitabında bu kadınların dini konularda eğitildiğini, dikiş dikmek, arp çalmak gibi pek çok konuda donanıma sahip olduklarını yazmıştır (Croutier 1989:32).

Fransız yazar, Joseph Pitton de Tournefort 1700'de Türkiye'ye gelmiştir. Yazar gittiği yerlere günümüzün bir turisti gibi bakmamış, bunun yerine rüzgarların ve korsanların tahrip ettiği bir toplumu, salgın hastalıkları, batıl inançları, günlük yaşamları ve acımasız yöneticileri ile ilk kez açık bir şekilde öne sürmüştür. Tournefort, *Relation d'un Voyage du Levant* adlı seyahatnamesinde, Bedestenlerle Esir hanı çevresindeki insanlık ayıbı görüntüleri anlattıktan sonra cins atlar gibi değerli olan kızların esirci evlerinde satıldığını yazmıştır (Sakaoğlu 200:28-29)

Örneğin; 1806-1862 yılları arasında yaşayan Julia Pardoe, daha 14 yaşındayken yazmaya, seyahatlerinin güncesini tutmaya başlamıştır. Pardoe, *The City of Sultan and the Domestic Manners of The Turks* (Sultanın Şehri ve Türklerin Adetleri) adlı kitabını 1835 yılının Aralık ayında kaleme almıştır.

Julia Pardoe, İngiliz kraliyet ordusunda binbaşı olarak görev yapan babasıyla Thomas Pardoe'yla birlikte İstanbul'a gelmiş ve burada dokuz ay kalmıştır.

Kitap, iki cilt olarak ilk kez 1837'de Londra'da yayınlanmış, Avrupa'da oryantalizm akımının başladığı dönemde çok ilgi çekmiştir. Pardoe Şehirlerin Ecesi İstanbul'da, II. Mahmud dönemi İstanbul ve Bursa'sını, sokakları, semtleri ve günlük yaşamıyla anlatmış, yemekleri, adetleri, eğlenceleri ve yaslarıyla 170 yıl önce yaşayan Türkler, Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler hakkında bilgiler aktarmıştır. (Pardeo:2004) Julia Pardoe, *Boğaziçi'nin Güzellikleri* adlı kitabında ise hamamdaki atmosferden şöyle bahseder:

"Bu yoğun, sülfürik buharın kapladığı mekanda neredeyse boğuluyordum bastırılmış kahkahalar, kölelerin fısıldayarak konuşmaları, zar zor duyulan mırıltılar, neredeyse 300 kadın, yarı çıplak, yalnızca peştemalle vücutlarını sarmışlar, bir yanda oyun oynayan çocuklar..."

İngiliz seyyah Edward William Lane, 1836 tarihli seyahatnamesinde haremden profesyonel anlamda şarkı söyleyen bazen de danseden kadınların olduğundan, bu kadınlara 'dansçı kız, eğlendirmek üzere eğitilmiş' anlamında "almeh" adı verildiğinden bahsetmiştir. Fakat 1850 yılından itibaren bu sözcük dans edip şarkı söyleyen kadınların yanı sıra fahişeler için de kullanılmaya başlanmıştır.

Mrs. Harvey 1871 tarihli *Geziler* adlı kitabında Türkiye'de yaşadığı hamam şokunu şöyle ifade etmiştir:

"Bir an için kendimi karides gibi hissettim, ama kaynar suya atılmış karides gibi, resmen haşlandım. Arkadaşıma dönüp baktım, suratı pancar gibiydi. Nefes nefese bağırarak; götürün bizi buradan! Beyhude, anlamsız bir çaba imiş, tekrar tekrar haşlandık, keselediler, haşlandık, yine keselediler..."

Bundan tam 100 yıl sonra, 1971'de bu işlemlerin hala aynı şekilde sürdüğünü bir diğer hamam kültürüne yabancı Avrupalı, Marianne Alireza At *The Drop of a Veil* adlı kitabında yazmıştır (Croutier 1989:85). Hamamdaki

bir diğerk ritüel ise çeşitli baharatlar, sandal ağacı, mir gibi aroması, esansı yoğun maddelerin yakılması sonucunda oluşan dumanla gerçekleştiriliyor. Bu ritüelin vücuda ve kıyafetlere hoş bir koku vermekle birlikte kişiyi nazardan koruduğuna da inanılırdı.

Fausto Zonaro. Osmanlı-İtalyan ilişkilerinin yüzlerce yıllık tarihsel derinliği içinde 19.yüzyılın son çeyreğinde bu ilişkilere en renkli katkıyı sağlamış kişiliklerden biridir. İstanbul, Batılı ressamların, 19.yüzyılda en çok ilgisini çeken kentler arasında başta gelmektedir. Bu şehir, Doğu'ya yapılan yolculukların başlangıç ya da bitiş noktasını oluştururdu. Bahçelerle süslü Avrupa şehirlerinden farklı olarak, başlı başına bir bahçe-şehir olarak İstanbul'un geçmiş zamanlardaki görüntüsünün en iyi tariflerinden biri bir Batılı'nın kaleminden çıkmaktadır:

“Bahçeler öylesine çok ve büyüktür ki, şehre dağılan ağaçlardan çok, yalnızca bir bölümü temizlenen ormana yerleştirilmiş bir şehir izlenimi veriyor.”

II. RESİM SANATINDAN ÖRNEKLER

Seyahat imkânlarının ve seyahatnamelerin giderek artması, 19.yüzyılda pek çok Batılı sanatçının İstanbul'a gelmesini sağlamıştır. İstanbul'daki elçilik çevrelerinde çalışan ressamlar, Osmanlı başkentinin çeşitli semtlerini resimlemiş, imparatorlukta giyilen farklı kıyafetleri çizmiş, yabancı elçilerin, çevirmenlerinin, giderek kimi Osmanlı büyüklerinin portrelerini yapmışlardır. Örneğin **Vanmour**, birçok kabul sahnesi ve İstanbul görüntüsünün yanı sıra Osmanlı devletindeki çeşitli görevlileri kendilerine özgü giysileriyle resimlemiş ve bunlar 1714'te Fransız elçisi **Marquis de Ferriol'ün** *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* adlı kitabında basılmıştır. Bugün değişik koleksiyon ve müzelerde

rastlanan benzer resimlerin, **Vanmour**'un bu yağlıboya dizisinin parçaları olduğu sanılmaktadır.

18. yüzyılda İstanbul'da çalışmış Avrupalı ressamın içinde Malta şövalyesi **Antoine de Favray** en önemlilerindendir. 1762'de İstanbul'a gelen ve 1771'e kadar Fransız elçileri **Comte de Vergennes** ve **Comte de St. Priest** için çalışan **Antoine de Favray**, **Vergennes** ve eşinin Türk giysileri içinde portrelerini yapmıştır. Portrelerde yalnız giysiler değil oturuş biçimleri de Doğuyu yansıtmaktadır.

Batılı ressamın kadına ilişkin resimlerinde önemli bir grup, giyim kuşamı öne çıkaran portrelerdir. Ressamlar, Osmanlı kadınının ev içi yaşamını görme olanağına sahip olmasalar da giysileriyle ilgili bilgi sahibi olmuşlardır; dahası, pek çoğu ülkesine dönerken bu giysilerden götürmüş ve onları gerektiğinde stüdyo aksesuarı olarak kullanmışlardır. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupalı kadınların ya da hayali modellerin Osmanlı giysileri içinde betimlendiği çok sayıda resim yapılmıştır.

Oryantalist resimler, başlangıçta Doğu'yu hiç görmemiş sanatçıların yaptıkları hayali tablolardır. 19. yüzyılın ortalarında Realizm etkisiyle gerçekçi bir tavır benimsenmeye başlanmıştır. Bunda Doğu'ya yapılan gezilerin de büyük etkisi vardır. Osmanlı ülkesini ziyaret eden, hatta buraya yerleşen sanatçılar önceleri kentin anıtlarını gösteren panoramik manzaralar yaparken, Sultan II. Mahmud devrinden itibaren İstanbul'a gelen ünlü ressamın görüş açısı daha sınırlı olan göz alıcı manzaralar, günlük yaşamı yansıtan tablolar resmetmeye başlamışlardır. Sultan Abdülaziz devrinde de birçok Oryantalist ressam İstanbul'a gelmiştir. Saraya resim sunan ve sarayda çalışan ressamın arasında bulunan **Ayvazovski** ve **Guillemet** padişahın çeşitli resimlerini, hatta saray kadınlarının portrelerini yapmıştır.

Doğa içinde bedeviler, anıtsal yapıların görüldüğü kent manzaraları, savaş sahneleri, atlılar, yerel kıyafetli insanlar resmedilen diğer öğelerdir. Oryantalist resimlerin başlıca temalarından olan erotik çağrışımlı hamam,

harem ve esir pazarı sahneleri, yaralı insanların ve atların ürkütücü görünümünün betimlendiği kanlı savaş sahneleri, kısacası Batı'nın Doğu'ya karşı önyargılı görüşünü yansıtan vahşet ve erotizm konulu tablolar saray koleksiyonu için satın alınmamıştır. Sultan II. Abdülhamid de İstanbul'a gelen veya burada yaşayan sanatçılara tablo ısmarlayarak ya da onları sarayda çalışmak üzere görevlendirerek, saraya ait resim koleksiyonuna İstanbul konulu tablolar eklemiştir.

Osmanlı padişahlarının portrelerinden saraylı kadınlara, İstanbul'un farklı semtlerinden görünümlere, her yıl Kabe'ye hediyeler götüren Sürre Alayı, At Meydanı'nda düzenlenen Asakir-i Mansure-i Muhammediyye'nin Geçit Töreni ve Topkapı Sarayı'nın önünde düzenlenen Selamlık Alayı gibi törenleri betimleyen tablolara, Kaiser II. Wilhem'in Dolmabahçe Sarayı'nı ziyareti gibi tarihi anlardan çöldeki bedevileri ve Kahire sokaklarını gösteren manzaralara kadar çok farklı temalarda, çok farklı üsluplara sahip sanatçıların fırçasından sayısız yapıt çıkmıştır.

Batılı ressamların başlattığı bu resim ve portre geleneği, saray ve elçilik çevrelerinden yavaş yavaş daha geniş bir kesime yayılmıştır. Önce önemli devlet görevlilerinin, ardından seçkin Osmanlı ailelerinden insanların, gittikçe artan bir yoğunlukta resimleri yapılmıştır. Daha önemlisi, bu yağlıboya resim geleneği Avrupalı ressamlardan yerli resamlara da aktarılmış, Osman Hamdi Bey de doğulu bir ressam olmasına karşın, birçok resmiyle gerçek bir 'oryantalist' ressam sayılmıştır.

İstanbul'daki yabancı elçilik çevrelerinde de Osmanlı giysileri içinde resmini yaptıрма modası zamanla yaygınlaşmıştır. O dönemde Avrupalılara farklı gelen geleneksel Osmanlı kıyafetleri ve aksesuarlarını kullanmak moda haline gelmişti. Müslüman Osmanlı kadınlarını ev giysileri içinde resimleme olanağını bulamayan ressamlar, buna karşılık daha kolay ulaşabildikleri İstanbullu Rum, Ermeni, Yahudi ve Levanten kadınlarını ve onların ev içi yaşantılarını rahatlıkla betimlemişlerdir. Aslında Osmanlı saray çevresi ve

yüksek tabakadan kadınlar da resimlerini yaptırmaya zamanla heves etmişlerdir. Ancak **Henriette Brown ve Mary Walker** gibi batılı kadın ressamlara yaptırılan bu tablolar, Avrupalı modellerin Osmanlı kıyafeti giyinme özentisinin tersine, Osmanlı kadını son moda Avrupa kıyafetleri içinde resmedilmiştir. Tablolar bittiğinde de namahrem olarak değerlendirilen, yabancı erkeklerin gözlerinden uzak tutulan, evdeki erkek hizmetçilerden bile gizlenen, ya bir dolaba saklanan ya da üzerine bir perde çekilen portreler olmuşlardır.



Resim 1: Adile Hanim' by Amadeo Preziosi, Italian. Watercolor, 1854

Sanatçılar, sık sık, zengin aileler tarafından misafir edilmişlerdir. Türkiye çok uluslu bir yapıya sahiptir ve İslamın diğer Müslüman ülkelere getirdiği katı kuralları yumuşattığı için, kişiler kendi portrelerini yaptırabilmişlerdir.



Resim 2: 'Angelica' by Charles Gleyre, Swiss. Watercolor, 1834.

174 yıl önce İsviçreli büyük ressam **Charles Gleyre**, İstanbul'da yaşayan genç bir kızın bu sulu boya portresini yapmıştır. Tablodaki Angelica Calaphanti, ressamın ev sahibinin 11 yaşındaki kızıydı. Tarih, onun hakkında hiçbir bilgiye sahip değildir ancak hala onun resmine göz diktiğinizde adeta o da yıllar ötesinden “sizin bugün olduğunuz kadar canlı ve hayattayım” diyerek size gözlerini dikmektedir.

Yüzyıllar boyu savaşlar, korsanlar, baskın ve akınlar esir ticaretinin bir kaynağı olmuştur. Bu yollardan ele geçirilen tutsaklar, devlet hazinesine vergi ödenerek esir hukukuna tabi olur, mal ve hayvan gibi alınıp satılmışlardır. Kadınının çıplaklığı ve cazibesiyle ön planda olduğu hamam ve harem temalarının yanı sıra Oryentalist ressamların ve Batılı izleyicilerin ilgi gösterdiği bir diğer konu esir pazarlarıdır. **Gerome** gibi esir pazarlarını betimleyen Oryentalist ressamlar, bu konuyu daha çok sosyal boyutuyla ele alan Batılı yazarlardan farklı bir tutum izlemişlerdir. Bu resimlerde kadın esirlerin satışı yansıtılmış ve tıpkı hamam sahnelerinde olduğu gibi çıplak kadın vücudunun rahatça sergileneceği bir ortam yaratılmıştır. Esir pazarlarında satılan ve kimisi saray haremine girip çok yüksek yerlere gelen

güzel eserler, Batılılara daima çok çekici gelmiş bir konudur (Germaner ve İnankur 2003:196).



Resim 3: Jean Leon Gerome da 1863 yılına ait *An Almeh* adlı eseri

Eserde ellerinde ziller olan beyaz kadın, göbeğini açıkta bırakan kostümüyle dans etmektedir. Tabloda kadının arkasında ona eşlik eden müzisyenler ve kadının dansını izleyen yöresel kıyafetleriyle “başibozuklar ya da efeler” görülmektedir. Resim, Gerome'un seri halinde yaptığı fizyolojik özellikleri, kostüm ve meslek gruplarını doğru bir şekilde yansıtan etnografik portre çalışmalarından birisidir. Keskin dış hatlar, zengin bir renk ve doku uygulaması, detaycı yaklaşım resmin en önemli özellikleridir.

Ressamın bir diğer ünlü eseri de 1899 yılına ait Dervişler tablosudur. Tablonun detaylarında ayrı ayrı tablolar gizlidir. Resmin edinildiği kaynakta tablodaki dönen dervişin olduğu bölüme ise 'The Whirling Dervishes ' adı verilmiştir.



Resim 4: Jean Leon Gerome'un Dervişler adlı tablosu

Oryantalist harem resimlerinin çoğunda dikkati çeken bir özellik de kadınların herhangi bir iş yapmamasıdır. Bu kadınlar nakış işlemez, yemek yapmaz, dikiş dikmez ya da dua etmezler, hemen hiçbir iş yapmazlar. Sadece kendilerini var olmayan erkek için hazırlar, süsler ve beklerler (Germaner ve İnankur 2003:170). **Lecomte du Nouy'un** *Beyaz Köle* adlı tablosunda boşluğa dalıp gitmiş bir kadın çubuk içerken görülmektedir. Bu kadın ne düşünüyor ya da niye böylesine dalgın bilinmez ama içten içe huzursuz, tedirgin bir ruh hali içinde olduğu söylenebilir.



Resim 5: 1888 Jean-Jules-Antoine Lecomte de Nouy: The White Slave

Haremdede bulunan kaç kadın satın alınıp oraya getirildikten sonra alın yazılarını, kısmetlerini kabullenmiştir? Bunu bilemeyiz ancak farklı dönemlerdeki Valide Sultan'ların yazdığı mektuplardan derlenen *Harem'den Mektuplar* adlı kitaptan edindiğimiz bilgiye göre haremdede pek çok kadın kendisini zapteden Sultan'ın dilini konuşmayı reddetmiş ve gizli gizli Hristiyan ve Yahudi duaları etmeye devam etmiştir.

Sıcak yaz ayları geldiğinde haremdede kadınlar büyük mermer havuzlarda toplanırlardı. Fransız ressam **Jean Leon Gerome** da *Sarayın Terası* adlı eserinde haremi iç mekandan dışarıya havuz başına taşırken dostları Abdullah Freres'in fotoğraflarından yararlanmıştır.



Resim 6: Jean Leon Gerome da *Sarayın Terası* adlı eseri

Topkapı Sarayı'ndaki iç avluda geçen bu sahnede havuzda serinleyen yarı çıplak ve çıplak cariyelerin yanı sıra onları geriden izleyen Sultan ve onları gözetim altında tutan siyah Harem Ağası figürleriyle tam Avrupalı burjuvaların hayallerinde yaşattığı türde bir harem sahnesi yaratmıştır (İnankur 1993:78).

Çeşitli çiçekler, kuşlar ve egzotik hayvanlar da harem resimlerinde sıkça karşılaştığımız unsurlardır. **John Frederick Lewis'in** *Yazışma* adlı resminde bir buket çiçeği bir başkasına uzatan bir kadın görülmektedir. Olasılıkla bu kadın bir aracıdır. Bu dönemde her çiçeğin farklı bir anlam taşıdığı düşünülürse çiçeklerin gizli bir sevgiliden geldiği yorumu yapılabilir.



Resim 7: John Frederick Lewis Cairo 1869 “An Intercepted Correspondence” yazışma Victoria and Albert Museum, London.

Eser, Lewis'in diğer harem resimlerinden farklı olarak öyküleyici bir anlatıma sahiptir. Resim 1869 senesinde ilk kez Athenaeum'da sergilendiğinde çiçeklerin alıcısı olan kadının bir utanç jesti olarak eliyle yüzünü kapattığı yorumu yapılmıştır.

İngiliz Büyükelçisinin eşi **Lady Mary Montagu** da bu gizli iletişim şeklinden oldukça etkilenmiş ve bunu İngiltere'de popüler hale getirmiş, hatta neredeyse bir salgın hale gelmesine sebep olmuştur. Öyle ki İngiltere'de her bir çiçeğin ne anlama geldiğini açıklayan ve sevginizle çiçekler aracılığıyla nasıl iletişim kuracağınızı anlatan kitaplar yayınlanmıştır.

Batılı ressamlar tarafından yapılmış en ünlü hamam resmi Fransız Resim Akademisi yöneticisi **Jean Dominique Ingres'in Türk Hamamı**'dır.

Jean Auguste Dominique Ingres'in *Türk Hamamı* tablosu Doğu'yu erotikleştirmiş ve Batı'da herkesçe kabul edilen kadın formlarını genelleştirmiştir. Ingres'in 1859 yılında Prens Napolyon için yaptığı tablo, konusu Prens'in karısını rahatsız ettiği gerekçesiyle 1860'da kendisine iade edilmiştir. Ingres, bundan sonra hemen hemen kare biçimli olan bu tabloyu bir daireye çevirmiş ve Halil Şerif Paşa'ya satmıştır.



Resim 8: Jean Dominique Ingres'in *Türk Hamamı* adlı eseri.

Lüks yaşantısı ve kumar düşkünlüğü nedeniyle maddi durumu bozulan Paşa koleksiyonundaki diğer resimlerle birlikte bu resmi de açık arttırma ile satmak zorunda kalmıştır (Germaner ve İnankur 2003:192). Ingres'in Oryantalizmi "Koltuk Oryantalizmi" olarak nitelendirilir, çünkü sanatçı Doğu'ya hiç gitmemiş ama gördüğü eserlerden ve okuduğu metinlerden esinlenerek odalık temasının temel oluşturduğu Oryantalist konulu resimler yapmıştır. Bu onun çıplak kadın vücutunu ve bu vücutun çizgilerindeki akıcılığı ve ritmi yansıtabilmesi için ideal bir tema oluşturmuştur. *Türk Hamamı*'nın en önemli esin kaynaklarından biri, **Lady Montagu'nun** mektuplarında söz ettiği Sofya'daki kadınlar hamamıdır. Diğer esin kaynağı ise, 1551'de Fransız elçisi **Gabriel d'Aromon** ile İstanbul'a gelen **Nicolas de Nicolay**'ın *Les Quatres*

Premiers Livres des Navigations et Peregrinations Orientales kitabındaki bir gravürdür. Bu resimde Nicolay hamama giden bir Türk kadını ile zenci halayığını resimlemiştir. Resimle ilgili metinde hizmetkarın başında su almak için küçük bir kova biçiminde yapılmış bakır bir kap taşıdığı, bu kabın içinde de giysiler ve bir tüy dökücü ilaç bulunduğu yazılıdır. Ingres, bu iki figürü tablosunun arka planında aynen kullanmıştır. Ancak burada hanımın başı turuncu bir örtüyle örtülü, ama vücudunun büyük bir bölümü çıplak olarak gösterilmiştir (Germaner ve İnankur 2003:192, 193).

Saray hareminden olanlar başka bir haremın kadınlarını buraya çağırıldıklarında bu günler süren bir misafir ağırlamaya dönüşürdü. Bu biraz da kadınların haremın dışındaki dünyaya açılmaları için tek şanslarıdır. Dedikodular yapılıyor, skandallar konuşuluyor, kısacası hamam biraz da kadınlar klübü gibi bir özellik taşımaktadır (Croutier 1989:83).

Osmanlı dünyasında erkeklerin günlük yaşamında hamamın çok önemli bir yeri olmasına karşın, Oryantalist resimlerde erkekler hamamını yansıtan pek resim yapılmamıştır. Bu resimlerde kadınlar hamamı tasvir edilmiştir, çünkü Batılıların gözünde bu mekanlar tıpkı harem gibi doğudaki kösnüllüğün, dişiliğin bir simgesidir (Germaner ve İnankur 2003:188). Dolayısıyla harem sahneleri, Oryantalist ressamalara çıplak kadın vücudunu işleme imkanı veren bir alandır. Bu tür sahnelerde daha yoğun bir erotizmi izlemek mümkündür. **Ponsan** 1830 yılına ait *Masaj* adlı tablosunda, hamamda uzanmış çıplak beyaz bir kadınla ona masaj yapan siyah bir hizmetkarı tasvir etmiştir. Bu resimde tasvir edilen hamamın duvarı sanatçının Yeni Camii'den kopya ettiği çinilerle kaplıdır (İnankur 1993:79).



Resim 9: Fransız ressam Edouard Debat-Ponsan'ın 1830 yılına ait *Masaj* adlı eseri

Sanatta oryantalleştirilmiş imajlar 20.yüzyılın ilk yarısında bile var olmaya devam etmiştir. Bunun örneklerinden biri de **Matisse'nin** oryantalist çıplak tablolarıdır. Bu eserlerde Doğu ekseriyetle Batı kültürünün bir aynası olarak veya onun gizli ve gayrimeşru yönlerini ifade etme işlevini görmektedir. **Gustave Flaubert'in** Salammbô adlı romanında Kuzey Afrika'daki antik Kartaca antik Roma'nın önündeki bir engel olarak gösterilmektedir. Kartaja kültürü romanda ahlaken yozlaşmış ve tehlikeli biçimde cezbedici bir erotizmin yayıldığı bir yerdir. Bu roman daha sonraki antik Sami kültürlerine ilişkin portreleri büyük ölçüde etkilemiştir.

Oryantalist sanatta sadece Doğu'nun batı inşası tensel şehvet düşkünlüğü resmedilmemiş aynı zamanda Doğu'nun kan ve kılıç ile simgelenen despotik ve barbar bir doğaya sahip olduğu şeklindeki doğuşu kökeni oldukça eski bir önyargıya dayalı imgeler de bulunmaktadır.

III. 19. Yüzyıl Avrupa'sında Harem Kültürü'ne Duyulan İlgi ve Oryantalizmin Batıdaki Yaşam Tarzına Girmesi

19. yy. öncesine kadar doğuya topografik resimler yapmak veya doğunun kıyafetlerini ve mimarisini Batıya tanıtmak amacıyla hazırlanan albümler yerini ve konusunu direkt doğu coğrafyası, hikayeleri ve yaşamından alan resimlere bırakmıştır. Böylece 19. yüzyıla kadar Batının doğuya olan egzotizm merakı 19. yüzyılda Oryantalizmin her alanda kurumsallaşmasıyla beraber ve bu dönemde Avrupa'da görülen Romantizm akımının da büyük etkisiyle, doğuyu resmine konu edinen Batılı ressamların sayısı artmıştır (Germaner ve İnankur 1989:18, 19).

18. yüzyılda ise Romantik düşünceyi besleyen en önemli etkenlerden birisi ne politika ne de ticaretle ilgisi olan, peri masalları anlatan bir kitaptır. 1704 yılında Antoine Galland adlı bir uzman *Alf Laila Wa Laila/Thousand Nights/Arabian Nights* adlarıyla bilinen *Binbir Gece Masalları*'nı kendi diline çevirir. Kitaptaki masallar Büyük halife Harun el Reşid'in krallığı üzerine kuruludur. Enterasan sultanların, hadımların, odalıkların, cinlerin, devlerin ve uçan atların bulunduğu bir krallıktır kitapta anlatılan. Karısının kendisini aldattığını öğrenen Sultan Şehriyar onu öldürür ve tüm kadınların günahkar olduğunu ilan eder. Her sabah, ertesi sabaha öldürmek üzere yeni bir kadınla evlenir. Bu kadınları da Sultan'a Başvezir getirmektedir. Bir gün Başvezirin kızı Şehrazat bir plan yapar ve babasını kendisini Sultan'a yeni eş olarak götürmesi konusunda ikna eder. Şehrazat, Sultan'ın huzuruna çıktığında ondan kız kardeşi Dinarzade'nin gece yanında kalmasını rica eder. Gün doğmadan önce kız kardeş, ablasından son kez bir masal dinlemek istediğini söyler, çünkü bu onu son görüşü olacaktır. Şehrazat da Sultan'dan izin alarak masalına başlar. Sultan, Şehrazat'ın anlattığı masaldan öylesine büyülenir ki, daha fazla anlatmasını ister. Böylelikle Şehrazat her gece birbirinden ilginç masallar anlatarak Sultan'ın ilgisini ayakta tutmayı başarır ve ölümden döner.

Binbir Gece Masalları, Avrupa'ya hikaye anlatımında yeni bir tarzı tanıtmakla birlikte, gösterişi seven sosyete için de teatral bir alan yaratmıştır.

18. yy.'da kadın ve erkekler *Binbir Gece Masalları*'ndan arketip karakterler yaratmış ve onlar gibi giyinmeyi moda haline getirmişlerdir. Aynı yıllarda Paris'te Turquerie modası tiyatro, opera, resim, romantik yazın, kostüm ve iç mekan tasarımı gibi alanlarda kendini göstermeye başlamıştır (Croutier 1989:176).

Bu dönemde harem giysileri, saten terlikler, sarık benzeri başlıklar klas bir moda anlayışının göstergesi haline gelmiştir. Liotard, Vergennes ve eşi Mme. Vergennes, Paris'te Türk giysileriyle ilgi çekmektedirler (Germaner 1996:60). Asil insanlar paşalar, odalıklar, sultanlar gibi giyinir, popüler ressamalara Türk kostümleriyle resimlerini yaptırırlar. Dönemin kadınları çevresindekilere Şehrazat gibi öyküler anlatmayı çok severlerdi. Nargile, divan, mücevher kakmalı kılıçlar sosyete evlerinin vazgeçilmezi haline gelmişti. Konsept olarak "keyf" popüler bir yaşam felsefesi haline gelmişti. Afyon içmek, romantik düşüncü ve hayalgücünü genişletmek için girilen estetik ve ruhani bir arayışa dönüşmüştü. Gerard de Nerval, Eugène Fromentin, Théophile Gautier, Charles Baudelaire gibi yazarlar Hotel Pimadon'da 'Club des Haschichins' adı altında toplanarak buradaki gizli bir salonda afyon içmeyi adet haline getirmişlerdir (Croutier 1989:177).

Aynı yıllarda doğuya özgü öyküler sosyal hicivlere adapte edilmeye başlanmıştır. Alışılmamış, şaşırtıcı bir durum karşısında, "sanki *Binbir Gece Masalları*'ndan bir sahne gibiydi!" yorumunu yapmak tam bir klişe haline gelmiştir. Geçmişe oranla düzelen gezi koşullarının yanı sıra rehber kitapların çıkması da doğuya ilgiyi arttırmıştır. Örneğin Murray'ın *Guide to Turkey* kitabının 1854 baskısı gezginler için İstanbul'a giderken seçilebilecek yollara dair detaylı bilgi vermektedir (Germaner ve İnankur 1989:20). Bu dönemde Avrupalılar, doğuya olan ilgiyi canlı tutmak amacıyla doğuluların da katılabileceği klüpler açmışlar, doğuya gezi yapmanın saptanabilecek tarihini, koşullarını bildirmişlerdir (Germaner ve İnankur 2002:46).

1716-18 yılları arasında İngiliz Büyükelçisi Edward Wortley Montagu'nun eşi sıfatıyla Türkiye'de bulunan Lady Mary Montagu, Alexander Pope'a İstanbul'dan yazdığı mektupta buradaki kadınların, İngiltere'dekilerden oldukça farklı olduğunu, doğal fakat çok miskin bir yaşantı sürdüklerini bildirmiştir. Lady'nin Türkiye elçilik mektupları belki de doğu deneyimlerinin en otantik ve direkt ifadesi olmuştur. İslam dünyasının en yasaklı yeri olan harem'e girmeyi başarmış sayılı kişilerden birisidir. Lady çok iyi bir gözlemcidir fakat kendi kültürel kimliğinden ödün vermemiştir. Bir keresinde hamamdaki kadınlara katılmak ister ve onların anadan doğma çıplak olduklarını görür:

"...giysilerimi çıkardığımda korsemi gördüler. Şaşırdılar ama hoşlarına da gitti. Yüz ifadelerinden korseyi, kocamın beni içinde kilitli tuttuğu, benim açmaya izninin olmadığı bir nesne olarak gördüklerini hissettim..." (Croutier 1989:178).

Lady İngiltere'ye döndüğünde, Türkiye'de gördüğü şekilde çocuklarına çiçek aşısı yapıyor, ki bu Dr. Edward Jenner'in İngiltere'ye 'aşı' denilen tedavi yöntemini tanıtmasından yaklaşık 70 yıl önce gerçekleşiyor. Voltaire de Lady'nin deneyimlerine dayanarak, aşının kökenini haremden oldukça itibarlı olan Çerkez kadınlara dayandırıyor. Olasılıkla bu kadınların yüzlerinde çiçek izi olmasından sakındıkları için bu aşıyı geliştirdikleri düşünülmektedir (Croutier 1989:179).

IV. Oryantalizmin Batı Müziği Üzerine Etkileri

18. yy.'da Avrupa'ya yayılan Alaturka modası, Türk ve Doğu etkilerinin Batıya çok daha öncelerde ulaşmasıyla oluşmuştur. Bu etki sadece müzikte değil, bilimde ve başka alanlarda da bu etkileşim vardır. Günümüzdeki anlamıyla, Avrupalı modern klasik müziğin, 1685-1750 yılları arasında yaşamış ünlü besteci **Johann Sebastian Bach**'la başladığı, daha öncesinin

önemsiz olduğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla da müzik alanındaki bu etkiler çok da fazla araştırılmamıştır.

1756-1791 yılları arasında yaşamış olan ünlü Avusturyalı besteci **Wolfgang Amadeus Mozart**'ın eserlerindeki oryantalist etki oldukça net görülmektedir. Mehter Marşı'ndaki ritmlerden etkilenen besteci, Türk Marşı'nı yazmıştır. Eser Türkler'e yazılmış, dünyada en çok tanınan ezgidir. 1782 yılında bestelediği "Saraydan Kız Kaçırma" operasıyla besteci en parlak kariyerini yakalamıştır. Bu operasında bahsedilen saray, Topkapı Sarayı'dır ve opera Türkiye'de geçmektedir. Selim Paşa'nın ve harem ağası Osman'ın tutsağı olan Constanze ve hizmetçisini, Constanze'nin nişanlısı Belmonto kaçırmaya çalışır. En sonunda da Selim Paşa razı olur. Bestecinin olgunluk çağının ilk eseri olan "Zaide" operası da oryantalist etkileri barındıran henüz bitiremeden öldüğü eseridir. Mozart'ın Türk motifleri içeren bu eserleri melodram tarzının özelliklerini taşımaktadır (Kaygısız,1999:168).

Pek çok müzik otoritesi tarafından, doğuşu bakımından Doğu ve Batı müziğinin kaynaklarının birbirlerinden çok da farklı olmadığı savunulmaktadır. 9.yy.a kadar tek sesli olan Avrupa müziği, Ortaçağ'da çoksesli olmaya başlamıştır, 16. yüzyılda bu belirli bir kaliteye ulaşmıştır. 17. yy'da oluşan olan bu çokseslilikle savaşılan bir anlayış ortaya çıkmıştır (Kaygısız, 1999:153). 18. yy'da da bu yeni anlayış mücadeleyi kazanmıştır. Hint, Türk gibi Doğu müziklerine bakıldığında melodilerin karmaşık ritmik yapılara sahip olduğu mikro aralıkların (koma) çok fazla bulunduğu görülmektedir. Avrupalı müzisyenler, başlarda bu konuda detaylı bilgiye sahip olmasalar da bu komaların bir araya gelerek oluşturdukları müzikten etkilenmişlerdir. Zamanla icra edilen ritmik değişikliklere de saygı duymuşlardır. Bu değişiklikler Batı müziğinin alışılmış yapısından kaynaklanan ilkel, basit ve kurallı icraların farklılaşmasını sağlamıştır. 20. yüzyılın başlarında yaşayan ünlü Fransız besteci Messiaen, mikro aralıklarla, Hint ritmleriyle bestelerini karıştırarak kendi yorumunu oluşturmuştur. Bestecinin Batı enstrumanı olarak bilinen piyano için yazdığı eserlerde Doğu ezgileri tınlamaya başlamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

KARTPOSTALLARIN İÇERDİĞİ TEMATİK TASVİRİN ÇÖZÜMLEMESİ

18. ve 19. yüzyıl İstanbul’unda kentsel yaşam ve insanların gündelik yaşam pratikleri; ressamalar, şairler, tarihçiler ve gezginler için daimi bir cazibe kaynağı olmuştur. Bu dönemde birçok görsel ve yazılı kaynaktan, tüm mevkilerden erkek ve kadınlar, şehrin meydanlarında ve bahçelerinde dolaşırken ve ziyafetlerde eğlenirken, değişmez bir ilgiyle betimlenmiştir. Bu betimlemeler, farklı toplumlarda özellikle de Avrupa’da farklı olanın vurgulandığı, tarif edildiği görsel ve yazılı malzemelerle yansıtılmıştır. (Hamadeh,2007) Çalışmamızın konusu olan Max Fruchtermann kartpostalları da ilgi çeken görsel malzemelerden sadece biridir. Yağlı boya tablolarında, fotoğraflarda da oldukça yaygın örneklerle rastlamak mümkündür. Örneğin; Enderunlu Fazıl’ın Zenanname’sindeki Sadabad resmi, konunun işlendiği pek çok örnekten yalnızca biridir. İngiliz gezgin Robert Walsh, “Boğaz’a açılan vadilere karadan ya da denizden ulaşarak çimlere uzanıp piknik yapmanın tüm sınıflardan Türk, reaya ve Frenkler için hoş ve cazip bir eğlence tarzı” olduğunu belirtmişti.

Görsel iletişimde insan surati kişiyi tanımlayan, tamamlayan bir organdır. Kişiyi tanımlama, hatırlatma, ait olduğu kökenin ipuçları, hislerini yansıtma anlamında kişi ruhunun aynasıdır.(Gök,2003:3) Bu aynadan faydalanarak, çalışmamızın bu bölümünde kadın kartpostallarının temel özelliklerine, kadın kartpostallarında altı çizilen belli başlı imgelere değinilecektir. Farklı başlıklar altındaki kartpostallar karşılaştırılacaktır.

Max Fruchtermann’ın kartpostallarının pek çoğunda insanlar resim çerçevesinin içinde, doğrudan izleyiciye bakarken gösterilmektedir. Böylelikle bu kartpostaldakiler, izleyicilerle hayali bir ilişki kurarak “temasta bulunurlar”. Bu tür kartpostallardaki insanlar, sembolik olarak izleyiciden bir şey talep ederler. (Kress ve van Leeuwen,1996). Yüz ifadeleri ve jestler tam olarak

onların talep ettikleri şeye denk gelir: Max Fruchtermann'ın asker kartpostallarında olduğu gibi izleyiciye göz kırpmaksızın tepeden bakarak saygı talep edebilirler. Dilenci ve derviş kartpostallarındaki gibi yalvaran gözlerle bakarak acıma talep edebilirler.

Oryantalist imgelerin ağırlıklı olduğu “şark güzeli” kartpostallarında olduğu gibi izleyicilere kendilerini sevdiren gülüşlerle kur yapabilirler. Diğer birçok insan öyküsü taşıyan kartpostallarda olduğu gibi, izleyicinin içine işleyen bakışlarla onları tedirgin edebilirler. El, kol hareketleri talep edileni daha da çok değiştirebilir. Bu düşünsel temas çeşidi olmadan biz resimdeki insanlara farklı bakarız. Biz onlara, onlar sergide birer modelmiş gibi ayrı ayrı kişiselleştirmeden ayrı ayrı bakarız. Max Fruchtermann'ın kartpostallarında farklı kültürel kimliklere sahip kadını ve erkeği kullanması, meslek kartpostallarına çokça yer vermesi, mekansal imgeleri kullanması, onun oryantalist perspektifini göstermektedir. Bu nedenle, kadın-erkek kartpostalları, mekan kartpostalları, esnaf ve meslek kartpostalları, kültürel olgu olarak asker kartpostalları ayrı ayrı kategorize edilerek örneklerle incelenmiştir.

Tablo 1: Kartpostalların Konularına Göre Dağılımı

Konularına Göre Kartpostallar	<i>f</i>	%
Kadın Kartpostalları	35	30,43
Erkek Kartpostalları	18	15,65
Günlük Yaşama Dair Kartpostallar	62	53,04
TOPLAM	115	100

Tezin hazırlığı aşamasında binlerce kartpostal incelemiş ancak içlerinden karakteristik özelliklere sahip 115 kartpostal seçilerek çalışmanın içeriğinde kullanılmıştır.

Tablo 1’de görüldüğü gibi; kullanılan toplam kartpostal sayısının konulara göre yüzde olarak dağılımını Kadın konulu kartpostallarda %30,43, Erkek konulu kartpostallarda %15,65, Günlük Yaşam konulu kartpostallarda ise %53,04 olduğu görülmektedir.

I. FRUCHTERMANN KADIN KARTPOSTALLARI

Max Fruchtermann’ın bastığı ve piyasaya sürdüğü kadın kartpostallarının çeşitliliği ve farklı toplumsal gruplardan kadınların bu kartlarda tasvir edilmesi, araştırmacılar için her geçen gün daha da ilgi çekici hale gelmektedir. Örneğin kadınların kıyafetleri, takıları, duruşları, farklı toplumsal gruplara mensup olduklarını yansıtan imgeler açısından yorumlanması ve incelenmesi gereken materyaller arasındadır.

Bizler kartpostallara baktığımızda editörün bilinç düzlemini şimdiki koşullarla, kendi bilinç düzlemimizle değerlendiririz ve karşılaştırırız.

Bazı kaynaklarda 19. yüzyıl Osmanlı kadınının toplumsal hayatta aktif olduğu yönünde görüşlere rastlansa da Max Fruchtermann kartpostallarında kadın daha çok içedönük, genellikle evinde, çalışma ya da üretme etkinliğinden uzak tasvir edilmiştir. Doğu kadını, oryantalist bakış açısıyla yansıtılmıştır. Burada önemli olan kadının, editörün gözünden nasıl görüldüğüdür. Kartpostallar aslında bizlere Max Fruchtermann’ın neyi vurgulamak istediğini de göstermektedir. Örneğin kartpostallarda, kartların üzerinde, resmi olan kadının adı yerine kadının toplumsal kimliği yazılmıştır. “Arap Kadını, Anadolu Kadını, Şark Güzeli” gibi tanımlamalar kullanılmıştır. Çalışmamızda da Kadın Kartpostalları bu isimlendirmelere göre sınıflandırılmıştır.

A. Kartpostallarda Şehirli Osmanlı Kadını nın Tasviri



Yukarıda Max Fruchtermann'ın 19. yy Osmanlı kadınına yansıtan kartpostallarından örnekler görülmektedir. 5 kartpostala bakıldığında ilk fark edilen nokta kadınların hepsinin saçlarının gösterişli bir şekilde, dönemin sıkça tercih edilen başlıkları kullanılarak örtülmüş olduğudur. Burada İslamiyet'in etkisinin görüldüğü de kabul edilebilir.

Saçlar, farklı bağlama şekilleriyle örtülmüştür, yüzlerin örtülme biçimi de oldukça ilginç tasvir edilmiştir. Hafif şeffaf örtü, kadınların yüzlerinin örtülü kısmını belli belirsiz göstermektedir. Bu kartpostallarda kadınların şehirli oldukları görülmektedir.



4

5

Kartlardaki kadın kıyafetlerine bakıldığında Osmanlı'nın geleneksel kadın kıyafetleri konusunda da bilgi sahibi olunabilir. Kartpostalların fotokartlardan çizim ve boyama tekniğiyle yeniden tasarlandığı tahmin edilmektedir. Oturur pozisyonundaki kadın kartlarının stüdyo çekiminden uyarılma olduğu da düşünülmektedir. Ancak bununla ilgili kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır.

B. Kartpostallarda Köylü Anadolu Kadının Tasviri

Aşağıdaki iki kartpostalda Anadolu'da yaşayan köylü kadınlar tasvir edilmiştir. Soldaki kartpostalda bir aile görülmektedir. İlk bakışta kadınların hemen hepsinin bir el işiyle meşgul oldukları anlaşılmaktadır. Yine kadınların hepsinin başı kapalıdır. Ancak bu kartpostalda diğerlerinden farklı olarak kız çocukları da görülmektedir. Kartpostalın en solundaki iki kız çocuğu ayakta durmaktadır. Ailenin büyükleri olduğunu tahmin ettiğimiz kadınların fotoğrafın en önünde yerde oturmaktadırlar.



Ortada ayakta duran kız, yerde oturan kadına yardım etmektedir. Onun sağında yerde oturan kız ise yanındaki kadınla dikiş dikmektedir. En sağda ayakta duran erkek çocuğunun kafasındaki fes oldukça dikkat çekicidir, çocuk ellerini arkasında birleştirmiştir. Bu kartpostalda Anadolu'daki aile yapısı içinde çocukların yerini de oldukça net görebilmekteyiz. Kızların saçlarının kapalı olması, ailenin kadınlarına işlerde yardımcı olmaları, erkek çocuğunun başındaki fes çocuklara aile içerisinde verilen eğitime dair ipuçları vermektedir.

Sağdaki kartpostalda bir köylü kadını görülmektedir. Şehirli kadın kartpostallarıyla karşılaştırıldığında köylü kadınının duruşundaki farklılık hemen göze çarpmaktadır. Kadın bir taşın üzerinde oturmaktadır. Halindeki çekingenlik oldukça net görülebilmektedir. Kadının ellerine dikkat edildiğinde bir eliyle diğerini gizlemeye çalışır gibi tutmuştur. Şehirli kadın kartlarında Fruchtermann çoğunlukla yüz veya portre çalışmıştır. Bu kartpostalda kadının oturuşu, bakışı, ellerinin ve boynunun duruşu şehirli kadının kendine güvenen tavrından oldukça uzaktır.

C.Evde Tasvir Edilen Osmanlı Kadını

Osmanlı kadınının evde görüntülendiği bu kartlarda, kadınların daha hareketli karelerle tasvir edildiği dikkati ilk çeken noktadır. Kadınların ev içinde giyindiği kıyafetler, sokakta giyindiklerinden farklıdır. Saçlar ve yüz örtülmemiştir.



Aksesuarlar daha açık ve net görülebilmektedir. 1. kartpostaldaki kadının oturma biçimi, elindeki tespih dominant bir karakter sergilemektedir. 2. ve 3. kartlardaki kadınların rahat tavırları da oldukça dikkat çekicidir. 3. kartpostalda kadının okuduğu kitabın konduğu rahle dinsel bir gösterge niteliğindedir.



Ayrıca yerdeki kilim ve yastıktaki desenler de doğu kültürünü yansıtmaktadır. 4. kartpostalda tamamen oryantalist ve mistik bir görüntü hakimdir. Kadının başındaki fes, kıyafeti, hemen önünde duran nargile, yastık, kadının uzanış biçimi doğunun karakteristik havasın ve Fruchtermann'ın da oryantalist bakış açısının yanında onun Osmanlı kadınında neyi farklı gördüğünü, izleyicinin dikkatini hangi noktaya çekmek istediğini yansıtmaktadır.

D. Sokak Kıyafetleriyle Osmanlı Kadını

Osmanlı kadınının sokakta, ortak kullanım alanlarında ne tür kıyafetler giyindiğini gösteren bu kartpostallarda editör, sokaktaki ve evindeki Türk kadınının ne kadar farklı olduğunu ortaya koymuştur.

Fruchtermann'ın diğer kadın kartpostallarında da ağırlıklı olarak görüldüğü gibi, Batılı kadından farklı giyinen Türk kadınına kılık-kıyafet imgesiyle vurgu yaptığı oldukça net bir şekilde fark edilmektedir.



Uzun, boydan, tek parça, vücudu tamamen, yüzü ise kısmen kapatan bu giyim tarzı, Türk kadının geleneksel kıyafetlerinden örnekler sergilemektedir. Ayrıca kartlarda kadınların şemsiyeyi aksesuar olarak kullanması da oldukça dikkat çekicidir.

E.Güzel Kadın Kartpostalları (Şark Güzeli)

Fruchtermann'ın kadını metalaştırdığı kartpostallardır. Şark Güzeli adını verdiği bu kartlar, doğu kadının geleneksel, içe dönük görünüşünün dışında resmetmektedir. Doğulu kadın, bu kartpostallarda, gösterişli,

olabildiğince dişi ve cinsel çekiciliği ön plana çıkarılarak yansıtılmıştır. Kadınlar, oldukça rahat görünmekte, diğer kadın kartlarının tersine davetkar ve dışa dönük tasvir edilmektedir.



Etine dolgun, bedenini çeşitli takılarla süsleyen kadın, poz vermiştir, bekleme halindedir. Fruchtermann'ın Şark Güzeli tasvirinde kadınların gerdanları açık, göğüs dekolterleri oldukça derindir. Fruchtermann'ın kadın kartlarında fonda kullanılan paravan oldukça dikkat çekicidir. Kadının cinsel kimliği ve cazibesi ön plana çıkarılmıştır. Fruchtermann, bu kartpostalların ilgi çekiciliğini kadın bedenini kullanarak arttırmıştır.

F. Eğlenen-Eğlendiren Kadın (Tefli Kadın) Kartpostalları

Eski asırlarda İstanbul'da dans eden kadınlara çengi, erkeklere de köçek deniliyordu. Rumar, köçeklik sanatında çalışırlar, çeşitli saz heyetlerine bağlı olarak şık ve zengin elbiseleriyle ya tek tek, yahut ikişer ikişer çeşitli şekillerde dans ederlerdi. Müsiki alemleri düzenleyen Türkler evlerine köçekleri getirirler ve topluca eğlenirlerdi.



Yukarıdaki kartpostalda iki kadın görülmektedir. Kadınlardan birisi ayakta dans ederken, diğeri yerde oturup dansedene tefiyle eşlik etmektedir. Kadınların önünde duran sepet ilk bakışta kadınların gezer olduklarını çağrıştırmaktadır. Sıklıkla, danseden kadını çıplak resmenden Oryantalist Avrupalı ressamın tersine, burada kadın, şalvarı, cepkeni, kuşağı ve başındaki örtüsüyle yöresel kıyafetleri içindedir.

“Köçekler ve saz heyetleri çok para kazanıyorlardı, çünkü ev sahiplerinin verdiği başka bütün gelenlerden para toplarlardı. Her

oyundan sonra ellerinde birer tefle odanın dört bir yanını dolaşırlar ve herkes kendilerine gönüllerinden kopan parayı verirdi. Hatta içlerinden düka altınları verecek kadar ileri gelenler de vardı Çengi kızlar hatta Türk sazcularının kızları umumi yerlere gitmezlerdi. Dansözler özel konaklarda tek başlarına yahut ikişer ikişer oynarlardı. Oldukça ince giyinirler, başlarını yarı yarıya bir tülle örterlerdi. Elleri ziller vardı, bakışları süzgündür, bazen hayli güzel bir eda ile çift figürler yaparlardı..” (D’ohsson, Tableau General de L’empire Otoman)

“sarayda ve büyüklerin harem dairelerinde dans öğrenen birçok genç cariyeye bulunurdu. Hanımları ve paşaları bunlar eğlendirirdi. Bu eğleneler gayet sessiz yapılır, şeriat hükümleri ve umumi ahlak kaideleri dışında ayrıca zabıta nizamnameleri de bu hususta sert ve uyanık davranmaktaydı. Onun için kimse evinde izin almadan musikili, danslı eğlence düzenleyemez, bu izin Yeniçeri Ağası’ndan yahut Boğaziçi’nin hakimi olan Bostancıbaşı’ndan alınırdı” (D’ohsson, Tableau General de L’empire Otoman)

Yaratılış itibariyle oynak ve neşeli olan Rumlar, kadınlarını her çeşit dans ve şarkıya alıştırırlardı, en meşhur dansları ise Romera’ydı. Bu oyunda 15-20 yahut 30 kadın birbirinin elinden ve belinden tutarak bir halka oluştururlar, başta olan dansözün elinde mendil bulunur ve çeşitli hareketlerle diğerlerine öneyak olurdu.

Rum kızları yalnız kendi evlerinde değil aynı zamanda kırlarda, bahçelerde de oynarlar, çok zaman da erkeklerin danslarına karışırlardı. Birçok evde Fransız, İngiliz ve Alman dansları da yapılmaktaydı. Büyük şehirlerde Avrupai şekilde danslara daha çok yabancı elçilerin veya İstanbul’a yerleşmiş zengin tacirlerin evlerinde rastlanmaktaydı. İstanbul’un bu eski dansları 19. yüzyıl sonlarına kadar halk arasında ve sarayda devam etmiştir. 1857 senesinde köçeklik kaldırıldı. Kadın oyuncular da eski ilgi kalmadığından dağıldılar. Çengiliğe heves edenler, uzun süre çengi kolbaşları kadınların evlerindeki meşkhanelerde raks talim ederlerdi.

Rakkaseliğin birinci şartı sazendelik gibi usullere aşina olmaktır. Her adımın sazın usulüne göre atılması lazımdır. Raksın da kendine göre birtakım kuralları vardır. Raks esnasında kafa tutmalar, omuzdan titremeler, bel kırmalar, topuktan çarpmalar, tırnak üstünde uçar gibi koşmalar tamamen sazın usulünde gerçekleşirdi. 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un meşhur çengileri Tosun Paşa Kızı Ceziye, Hancı Kızı Zehra, Küçükpazarlı Naile idi. (Ali Rıza Bey, 13. Asır Hicride İstanbul Hayatı)

Osmanlı Sarayında da tavşan ve pandomim dansları diye çeşitli rakslar yapıldı. Abdülmecit döneminde Avrupa'dan getirilen bazı öğretmenler aracılığıyla genç kızlara bando ve oyunlar talim ettirilmişti. Padişahların ve diğer büyük sultanların harem dairelerinde bu genç kızlardan oluşan bando heyetlerinin katılmasıyla oyuncu kızlar her türlü dans yaparlardı. Bu kızların kendilerine mahsus özel kıyafetleri vardı. Bu alafranga dansların dışında matrak denilen oyun da oynanırdı. Tef, o dönemin kadınlarının çoğunlukla eğlenirken kullandıkları bir ritm aleti olarak tanımlanabilir. Yine doğu toplumlarına özgü bir vurmali eşlik sazı olarak bilinmektedir.



Bu kartlarda kadınlar elinde tefle dans ederken tasvir edilmiştir. Kadınların ayak ve el bileklerindeki, saçlarındaki aksesuarlar oldukça dikkat çekicidir. Aslında kartpostalda yer alan her nesne bize doğuyu anlatmakta ya da en azından doğuyu çağrıştırmaktadır.



G. Farklı Kültürel Kimlikteki Kadınların Kartpostalları

1.Çingeneler

Çingene kartlarında da yine ön plana çıkan kılık kıyafetler olmuştur. Kadını anlatan hareketleri, oturuşu ve bakışıdır. Soldaki kartpostalda çingeneler oynarken görülmektedir. Bu da bize aslında çingene kadınının nasıl yaşadığı hakkında bilgi vermeye yönelik bir yansıtma biçimidir.



Ortadaki kartta kadının elindeki sigara ve bacağına tutuş biçimi bu kadının taşralı oluşuna bir vurgudur. Sağdaki kartta ise kadının boynundaki hac, dinsel, kıyafeti ise kültürel kimliğini editörün bakış açısıyla bize yansıtmaktadır. Kadınların hepsinde şalvar, cepken ve bellerinde de kuşak ve saçlarını örttükleri yemeniye benzer örtüler vardır.

2.Arap Fellahiye

Fruchtermann bu kartlarda Arap kadını tasvir etmiştir. Aslında soldaki ilk iki kartpostalla en sağdaki kart oldukça farklıdır. Kartpostalların üçünde de Arap kadınları tasvir etmesine rağmen, kadınların yaşam biçimlerindeki farklılık görsel olarak yansıtılmıştır. Soldaki ve ortadaki kartlarda kadınların yüzleri kapalı ancak kolları omuzlara kadar açıktır.

Ortadaki kartpostalda kadının ayakları ve ayak bilekleri, diz kapağına kadar zarif bir şekilde ortaya konmuştur. Ayak bileklerinde kollarında ve dirseklerinin üstünde çeşitli takılar bulunmaktadır.



Kadınların el ve ayaklarının duruşu oldukça estetik yansıtılmıştır. Her iki kartpostalda da kadınların başları boyunlarından hafif eğiktir. En sağdaki kartpostal Suriyeli kadınların geleneksel sokak kıyafetidir. Anlaşıldığı üzere vücudun hiçbir yerini açıkta bırakmayacak şekilde tek parça, boydan renkli elbiselerdir. Kadınların hiçbir şekilde yüzleri de görülmemektedir. İki kadının yüzleri birbirlerine, soldaki kadının arkası bakan kişiye (izleyiciye) dönüktür. Her üç Arap kadını da farklı yansıtılmıştır.

3.Kürt Kadını

Kürt kadın kartpostalıyla, köylü Anadolu kadını kartpostalı arasındaki duruş, bakış ve tavır benzerliği dikkat çekicidir. Kadın, kartpostalda tamamen yerel kıyafeti ile yer almaktadır. Kadının göğsüne bırakılmış saçlarının örgüleri görülmektedir. Kadın, fotoğrafın çekildiği yöne bakmaktadır ve gülmemektedir. Gözleri hafif kısıktır ve dudakları aralıdır.



Saçlar, iki taraftan örölüp boyundan aşağıya bırakılmıştır. Kadının başında omuzlarını da örten bir örtü vardır. Alnında ise eşarbin altından sarılan ikinci bir örtü görülmektedir. Baş, hafif boyundan eğilmiştir. Kartpostaldan bize yansıyan kadının taşralı olduğudur.

4.Rum Kadını

Kartpostalda yaşlı bir Rum kadını görülmektedir. İlk bakışta kadının kıyafeti dikkat çekmektedir. Ve kadının yine taşralı olabileceği izlenimini vermektedir. Yaşlı Rum kadının da başı kapalıdır. Örtünme biçimi Türk kadınından oldukça farklıdır. Kadının üzerindeki kıyafet tek parça gibi görünse de alt kısımda, bol ve yere kadar uzanan bir şalvar vardır.

Ellerinin duruşu diğer kartlarda pek rastlanmayan bir pozisyonudur. Diğer kartların tersine kadının belinde kuşak yok. Kart, renkli olmadığı için, kadının ayağındaki ayakkabıların önündeki beyazlıklar çamur gibi algılanmaktadır. Ayrıca ayakkabılar kadının ayağında büyük gibi

görülmektedir. Kadının halinden ve duruşundan zengin biri olmadığı anlaşılmaktadır.



Artık irdelenmeye başlayan ama hiçbir çözüme ulaşmamış olan uygulama ve törelere göre kadının toplum içindeki varlığı erkeğinkinden çok farklıdır. Osmanlı dönemi kadınlarını konu alan bazı yazılarda Osmanlı kadının günlük hayatta ne kadar aktif olduğundan bahsedilmektedir. Ancak Fruchtermann kartpostallarında böyle bir durum gözlenememektedir. İlerleyen bölümlerde günlük hayata dair kartpostallar incelendiğinde de görülecektir ki, kadınlar günlük hayatta, dışarıda ya da sokakta gündelik yaşam pratiklerinin içinde yer almamaktadırlar.

Bunun tersine bir kadının varlığıysa, onun kendine karşı olan tutumunu gösterir; o kadına karşı nelerin yapılabileceğini nelerin yapılamayacağını belirler. Kadının varlığı hareketlerinde, sesinde, fikirlerinde, yüz ifadelerinde,

giysilerinde, seçtiği çevrelerde, zevklerinde ortaya çıkar. Gerçekten de kadın kendi varlığına katkıda bulunmayan hiçbir şeyi yapmaz (Berger, 2003: 46)

II. ERKEK KARTPOSTALLARI

Max Fruchtermann kartpostalları tasarlarken veya bastırırken, konuları bizim ayırdığımız gibi sınıflandırmamıştır. Farklı serilere ait ortak özellikli kartpostalları kullanarak editörün kartları basarken nasıl bir tutum sergilediğini anlamaya çalışmaktayız. Erkek konulu kartpostalların da tıpkı kadın kartpostallarında olduğu gibi çeşitliliği oldukça fazladır. Erkek kartlarında Osmanlı toplumunun etnik, kültürel ve dinsel çeşitliliği daha açık görülebilmektedir. Kartpostallar, bu çeşitliliği daha somut bir şekilde görebilmemize olanak sağlamaktadır.

Fruchtermann'ın isimlendirdiği kartpostallarda kullandığı tanımlar, onun zihinsel göstergelerini oluşturmaktadır. Kartpostallardaki erkek imgesi, her şeyden önce belirli bir sahnede (stüdyo ya da sokak), belirli bir ilişkiyi, görünüşü temsil etmektedir. Bu fotoğrafın ya da kartpostalın yaptığı temsilsel bir iştir. Temsilsel bu işte, materyalde kullanılan “bakış açısı” önemlidir. Bu bakış açısının kullanımı erkeği izleyicinin Cephe açısının kullanımı, erkekliği izleyicinin kendini özleştirebileceği bir özne olarak sunar. Hegemonik normlarıyla ilgilidir. Diyagonal açılar, hegemonik erkek normlarını kazanmayı başaramamış ve bu nedenle de onunla özdeşleştirilemez. Cepheden gösterilmiş erkekler gerçek erkeklerdir.

Erkeğin bakışı ve el, kol hareketleri, (kimi zaman silah ve kıyafetler erkeğin egemenliğinin uzantısı konumundadır) kartpostalda, resmin yaptığı etkileşimsel işi üstlenmektedir. Son olarak sayfa düzeni, resmin görece belirginliği ve yerleştirimi, resimde tamını yapılan şeyi görmemize, tanımamıza izin veren kompozisyonel işi yapmaktadır.

A. Yaşlı Türk Erkeği

Fruchtermann yukarıdaki kartpostalda yaşlı Türk'ü tasvir etmiştir. Her üç kartpostalın orijinalinde “Yaşlı Türk” yazmaktadır. Üç kartpostalındaki kişilerin benzerlikleri oldukça dikkat çekicidir. Fotoğraftaki kişilerin üçünün de uzun sakalı, başlarında sarı, üstlerinde de cepken ya da cüppeleri vardır. En soldaki kartpostala yakından bakıldığında, adamın üzerindeki giysilerin hayli yıprandığı anlaşılmaktadır.



Adamın duruşundaki ve bakışındaki ifade de onun maddi durumu hakkında ipuçları vermektedir. Diğer kartpostallarla karşılaştırıldığında bakışlardaki farklılık hemen göze çarpmaktadır. Fruchtermann, kimliklerine göre ayırdığı insanları kartpostallarında tasvir ederek; kimlerin nasıl görüldüğünü, neye benzediğini dışardan bakanlara göstermek istemiştir.

B. Geleneksel Kıyafetleriyle Kürt Erkeği

Fruchtermann'ın kartpostalları tanımlarken, kartlarda yer alan insanların kültürel kimliklerini kullandığını daha önce de belirtmiştik. Fruchtermann, birinci kartpostalı “Costume Kurde” (Kürt Kıyafeti), ikinci

kartpostalı “Kurde Noble”(Soylu Kürt), üçüncü kartpostalı ise “Kurdes” (Kürtler) yazarak tanımlamıştır. Birinci kartpostalda genekselle kıyafetleriyle genç bir Kürt görölmektedir. Adam ayakta durmaktadır ve rahat görönmemektedir.



İkinci kartpostaldaki orta yaşlı “Kürt Soylusu” ağaç kütüğüne benzer bir nesneye dirseğı ile yaslanmaktadır, diğere eli de bacağının üzerinde, dirseğı ise havadadır. Adam, kendine güvenmektedir ve rahat tavırlıdır. Başında yine kimliğini yansıtan bir sarık vardır. Üçüncü kartpostalda genç iki kişı görölmektedir. Başlarındaki sarıkların bağlama şekli diğerekleriyle aynıdır. Ancak, üçüncü kartpostalda, kişilerin omuzlarından dizlerine kadar inen işlemeli pelerine benzer giysileri vardır. Kıyafetleri yakından incelendiğinde oldukça özenli, gösterişli ve ayrıntılıdır. Bu kartpostallarda da Fruchtermann bir Kürt erkeğinin “neye benzediğini” göstermiştir.

C. Arnavut Erkeğı Tasviri

Bu kartpostallarda Fruchtermann, yine Arnavut bir erkeğın ne giyindiğini, nasıl durduğunu göstermektedir. Yukarıdaki kartpostallarda geleneksel kıyafetleriyle iki Arnavut erkeğı görölmektedir. İkisi de genç denilebilecek yaşlardadır. Soldaki kartpostalda kişı, diğere kartpostallarda pek

rastlanmayan bir şekilde objektife arkasını dönmüştür. Bu kıyafeti daha iyi gösterebilmek için olabilir.

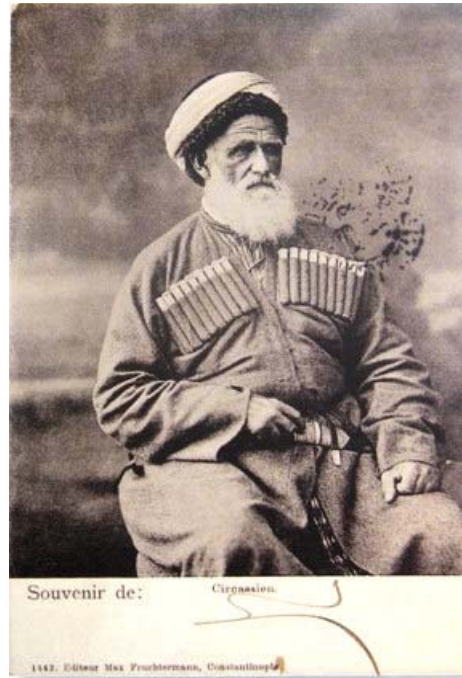


Birinci kartpostaldaki kıyafetler oldukça sıra dışı görülmektedir. Çizmeler, dizlere kadar uzanan etekli kostüm ve kısa işlemeli ceket, alışılmışın dışında bir erkek kostümünü yansıtmaktadır. Adamın başındaki fese benzer bir başlık bulunmaktadır. Başlığın arkasından uzanan uzun ve dikkat çekici püsküller bulunmaktadır. Bu kartpostaldaki fotoğrafın stüdyoda çekildiği anlaşılmaktadır. Sağdaki kartta yine bir Arnavut erkeği görülmektedir. Yine geleneksel, gösterişli kıyafeti ilk göze çarpan unsurlardır. Adam ayağının birini taşın üzerine koymuştur. Her iki eli de (net görünmese de) silahlarındadır. Bu Arnavut erkeğinin kendine güvenen ve meydan okur tavrı oldukça açık görülebilmektedir.

Birçok oryantalist eserde “Başıbozuk” olarak geçen erkek tipiyle Arnavut erkeği oldukça benzeşmektedir. Her iki figürde de pileli uzun etek erkek giysisi olarak dikkat çekmektedir. Bu kostümün Balkan kökenli olduğu bilinmektedir. Ayrıca aynı etek günümüzde Yunan askerlerinin tören kıyafeti olarak kullanılmaktadır.

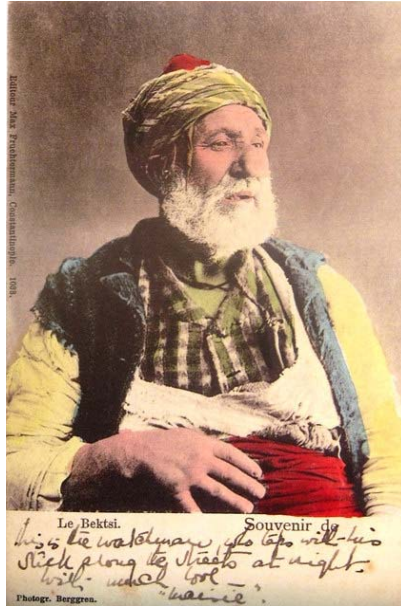
D. Yaşlı Çerkez Tasviri

Fruchtermann'ın farklı kültürel ve etnik kimliklere vurgu yaptığı kartpostallardan biridir. Yine stüdyoda çekilmiş bir fotoğraf kullanılmıştır. Fotoğrafta yaşlı bir Çerkez erkeği oturur konumda görülmektedir. Yaşlı Çerkez, fotoğrafı çekene değil, başa bir yöne bakmaktadır. Elinin biri belideki hançeri kavramaktadır, diğer elide yumruk şeklinde bacağının üzerindedir. Yaşlı Çerkez erkeğinin surat ifadesindeki sertlik oldukça belirgindir. Fotoğrafta yer alan figür gülümsemeden ya da tebessümden uzak bir surat görüntüsüne sahiptir.



Çerkez erkeğinin kıyafetleri, özellikle başlığı Türk erkeğinin kıyafetlerine oldukça benzemektedir. Kıyafetin tek farkı, iki göğsün üzerindeki, 9'ar göz olmasıdır. Kartpostal yeterice net olmadığı için içindikiler seçilememektedir. Ancak sigaraya veya mermiye benzetmek mümkündür.

E. Bektaşî



Osmanlı toplumunda varlığını sürdüren farklı kültürel kimliklerden biri de Bektaşiliktir. Yukarıdaki kartpostalda yaşlı bir Bektaşî görülmektedir. Kıyafetleri Yaşlı Türk kartpostallarında görülen kıyafetlerin aynısıdır. Yine kıyafetler oldukça yıpranmış görülmektedir. Bektaşî oturur konumdadır, elinin biri belindeki kuşağın üzerindedir.

F. Dervişler

Osmanlı toplumunun kültürel yapısı içerisinde Dervişliğin önemi büyüktür. Dervişler gezgin hayat tarzını benimsemiş, maddi kazanç ve tüketimleri olmadan yaşayan insanlardır. Sözlü kültürün bölgeden bölgeye taşınmasında büyük rolleri vardır. Antik Yunan Sofistlerine benzetilebilirler.

Fruchtermann'ın Derviş konulu, Şark Dervîşi konulu çok sayıda kartpostalı bulunmaktadır. Üç kartpostalda da erkeklerin saçları ve sakalları uzundur. Kartpostallara ilk bakıldığında dikkati çeken bakışlardır. En soldaki kartpostaldeki dervîşin kendine güvenen bir bakışı vardır.

kuşak, sakalları ve bıyığı dikkati çekmektedir. İki kartpostalda da kişiler objektife değil, sağa ya da sola bakmışlardır.



Fruchtermann kartpostallarının hemen hepsinde görüldüğü gibi erkekler sakallı ve bıyıklıdır. Sakal ve bıyık eski erkek yüzlerinin birer parçası konumundadır. Geçmiş devirlere ait bu kartpostallarda; pala bıyıklı, yastık bıyıklı, pos bıyıklı, kaytan bıyıklı, burma bıyıklı, Kayzervari bıyıklı her yaştan erkeğe rastlamak mümkündür. Sakalların da çeşitli biçim ve isimleri vardır. Zamana ve modaya göre değişen sakallar; top, çember, süpürge, tahta, keçi, köse, kaba, torba, yelpaze ve didon, tinton, çelli sakal gibi isimlerle anılırlardı. Eskiden makam ve rütbe sahiplerinin sakallı olmaları gerekirdi. Sakal yalnız yaşa değil, ilme irfana tecrübeye işaret sayılırdı. “sakalım yok ki sözümü dinleteyim” sözü bu alışkanlığın bir simgesidir. Sakal bırakmak bu nedenle önemli bir özellikti. Sakallı erkek, ideal erkek imgesi olarak toplumsal yaşamda belirleyiciydi. Örneğin; şeyhülislam olabilmek için sakala ak düşmesi gerekmekteydi. Simge olarak önemli yere sahip olan sakalın kesilmesi de Osmanlı Toplumunda yaşayan erkekler için cesaret işiydi (Şeysuvar,2005:56)

H. Rum Erkek Tasviri

Fruchtermann'ın Rum erkek kartpostallarında dönemin siyasi, askeri ve kültürel durumunu kolaylıkla anlaşılmaktadır. Çünkü editör bu kartpostallarda, esnaf, çiftçi, sanatkar erkek yerine çetebaşlarını seçmiştir. Rum çetebaşlarının üzerlerinde askerliğe ve Hristiyan inancına özgü simgeler görmek mümkündür.

Her üç kartpostalda da erkekler askeri kıyafetlidir, ellerinde silahları vardır. Kişiler tarafından silahlar özellikle gözle görülür ve rahat farkedilir bir şekilde tutulmaktadır. Fotoğraftaki erkeklerin hepsinin boyunlarında Hristiyan inancını simgeleyen haç bulunmaktadır.



Yukarıdaki iki kartpostal, stüdyoda çekilmiş fotoğraflardan uyarlama, aşağıdaki ise, doğal ortamda çekilmiş bir fotoğraftır. Kartlardaki erkek figürünün, silah eşliğindeki kendine güvenen, rahat tavrı oldukça net görülebilmektedir.

III. GÜNLÜK YAŞAMA DAİR KARTPOSTALLAR

A. ESNAF VE MESLEK KARTPOSTALLARI

1.Kapalı Çarşı



Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'u aldıktan sonra şehrin dahilinde çarşılar, hanlar dükkanlar, hamamlar, haneler (evler) ve camiler yapılmasını emretmişti (Krotovlos). Doğuda bez satılması için yapılmış, sonra her tür kıymetli eşyanın alım-satımına ayrılmış kapalı çarşılar bedesten denilmekteydi. İstanbul'da biri Galata'da diğer ikisi İstanbul tarafında olmak üzere üç bedesten inşa edilmişti. Fatih'in eski saray yakınına yaptırdığı bedesten, sonraları, eski bedesten, iç bedesten, yahut cevahir bedesteni diye anılmaya başlanmıştır. Bunun ilerisine yapılan ve yeni bedesten denilen Kapalıçarşı da bir yolu pamuk, bir yolu ipek dokunan ve sandal denilen bir tür kumaş satışına ayrılmasından dolayı Sandalbedesteni ismini almıştır.

Her iki bedesten de Fatih dönemi karakteristik yapılarındandır. 28x36 metre ölçüsünde olan eski bedesten, dört duvar ile 8 fil ayağı üzerine yapılmıştır. Üstü üç sırada 15 kubbe ile örülüdür. Eski bedestenin içinde 28 mahzen ve dolap denilen dükkanların altında da birçok sandık vardı. Fatih döneminde bedestende 100'ü ayrı, 28'i dükkanla beraber olmak üzere tam

128 sandık, yani kasa veya mahzen vardı. Eski zenginler, tacirler mücevherlerini, kıymetli altın gümüş eşyalarını bedestendeki kasalarda küçük bir ücret karşılığında saklardı. Bedestenlere emanet edilmiş, zamanla unutulmuş ve mirasçısı çıkmamış eşya ve mallara Beytulmal'a (devlet hazinesi) kalırdı. Abdülmecit devrinin Şeyhülislamlarından Mekkizade Mustafa Asım Efendi, büyük servet topladıktan sonra 1846 yılında ölmüş ve bedestende muhafaza ettiği 40.000 kese akçe, devlete geçmiş ve bu para ile Ayasofya Camii tamir ettirilmiştir. Bedestende dünyanın ve İmparatorluğun her tarafından toplanmış mücevherler, altınlar, silahlar, kıymetli kumaşlar, şallar, kürkler, halılar ve her türden kıymetli eşya bulunurdu. Buradaki esnaf şehrin en zengin esnafı idi. Bu nedenle çarşı, geç açılıp geç kapatılır, Cuma günleri de tatil yapılırdı. İmparatorluğun serveti burada büyük bir güvenlik içinde korunurdu. Evliya Çelebi bedesten bekçilerinin dürüstlünden şöyle bahsetmektedir:

“bunlar, öyle mutemed (güvenilir) insanlardır ki, bedestende olan dolaplar açık kalıp nice Mısır hazinesinin hesabımı ancak Bari (Allah) bilir. Mücevherat, murassaat (değerli taşlar) meydanda yattığı halde asla el sürülmez”

Kapalıçarşı'nın iç ve dış kapıları vardır. Eski Bedesten'in dört cephesindeki kapıların bilinen en eski isimleri, Shaflar Kapısı, Takkeciler Kapısı, Zenneciler Kapısı ve Kuyumcular Kapısıdır. Bedesteni 16. yüz yılın yarısında ziyaret etmiş olan Nicolas de Nicolay şunları yazmaktadır.

“bedesten denilen yer dörtgen şeklinde ve yüksek, büyük bir kapalı holdür. Dört kapısı ve içeride o kadar yol vardır. Bu yolların her iki tarafında mücevherat ve ziynet eşyası ve çeşitli kürkler gibi nadir ve kıymetli eşya ile dolu dükkanlar bulunur. Nefis cinsten olan kürkler çok ucuz fiyatlara satılır. Bazen zerdevadan yapılmış bir cübbe 80-100 dükaya alınır. Halbuki başka yerde 3-4 misline alamazsınız. Bedesten'de bunlardan başka her türlü altın ve gümüş işlemeli ve ipekli kumaşlar, nefis marokenler, firuze işlemeli

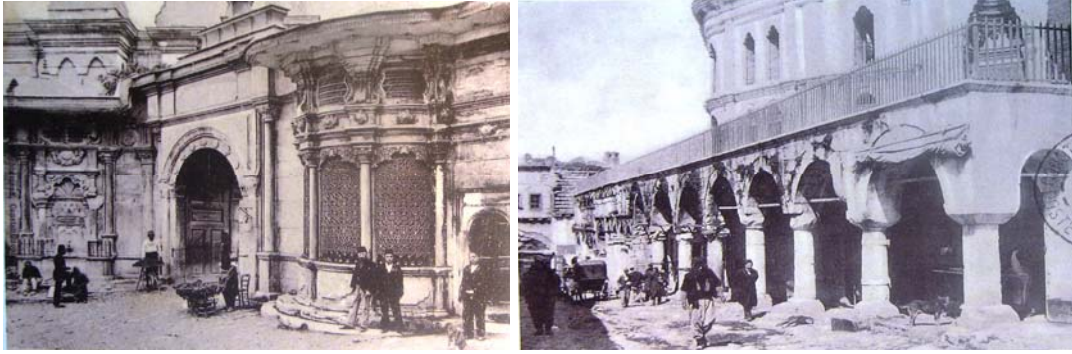
kemeler, kalkanlar, hançerler ve diğer çok kıymetli eşyalar vardır. Bedesten cumadan başka her gün öğleye kadar açıktır”

Bedesten, 18. yüzyılın başlarında büyük ve esaslı bir tamir görmüştür. Bu sıralarda İstanbul’a gelen Tourneford “ bedestenin dört yıldan beri tamir ve imar edildiğini, kubbelerin tamamen tuğlalardan yapıldığını ve binanın eskisinden daha aydınlık olacağını söylemekte ve yapılan ilaveler arasında çarşıya nezaret eden memurlar ve bekçiler için yeni daireler olduğunu da belirtmektedir. Bu tamirden sonra ve 18. yüzyıl ortalarında İnciciyan isimli bir İstanbullu çarşı hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir.

“Cevahir Bedesteni denilen yer kare şeklinde olup etrafındaki olan ve Türkler’e ait bulunan dükkanlarda mücevher, sırmalı Hint kumaşları ve diğer kıymetli eşya satılmaktadır. Bu bedestenin dört demir kapısı, önlerinde yapılan mezatlara (arttırmalı satışlar) göre adlandırılmıştır. Bunlardan mücevherat mezadı yapılan kapı Kuyumcular, hazır elbise mezadı yapılan kapı Oturakçılar, kitap mezadı yapılan kapı Kitapçılar, keza hazır elbise satılan diğer mezat yerindeki kapı da Dolancılar ismini taşımaktadır. İlk kapı güneşin batışından yarım saat önce, diğer kapılar ise öğleden sonra mezat bitince kapanmaktadır. Sandal Bedesteni denen ikinci bedestendeki dükkan sahiplerinin çoğunu Sakızlı Rumlar ve Latinler oluşturmaktadır.”

Kapalıçarşı, çeşitli tamirler görmüş ve 1894 depreminden sonra esaslı tadilata uğramıştı. Bu tamirde çarşı, bazı bölümleri kaldırılmak sureti ile küçültülmüştü. Çadircılar, Kürkçüler kapıları kaldırılmış, daha önce iç kapılar halinde bulunan Dua ve Bat pazarları, Yorgan ve Koltukçular kapıları da dış kapı haline getirilmiştir. Lütfullah Sokağı tamamıyla yıkılmış ve Lutfullah kapısı da kapatılmıştır. Daha önce çarşının içinde bulunan Sarnıçlı Han, Paçavracı Hanı, Ali Paşa Camii hanı dışarıda bırakılmıştır. Yolgeçen hanının bir kapısı da dışarıda kalmıştır. Çarşıda eskiden iki lokanta, 4399 dükkan, 2195 oda, bir hamam, 497 dolap, 12 hazine, bir camii, 10 mescit, 19 çeşme, 8 tulumbalı kuyu, 1 türbe, 24 han ve 1 mektep bulunuyordu.

Kapalıçarşı içindeki çeşitli binalarla, sokaklar ve meydanlarla bir küçük şehir halindedir. Ama caddelerini Çadırcılar Caddesi, Yorgancılar Caddesi, Fesçiler Caddesi, Kalpakçılar Caddesi, Keseciler Caddesi, Takkeçiler Caddesi, Kuyumcular Caddesi. Çarşıkapı- Nuruosmaniye Caddesi oluşturmaktadır. İçindeki sokaklardan bazıları da Kavaflar Sokağı, Basmacılar Sokağı, Sandal Bedesteni Sokağı, Muhafazacılar Sokağı, Ağa Sokağı, Zenneciler Sokağı, Aynacılar Sokağı v.b isimlerle anılmaktadır.



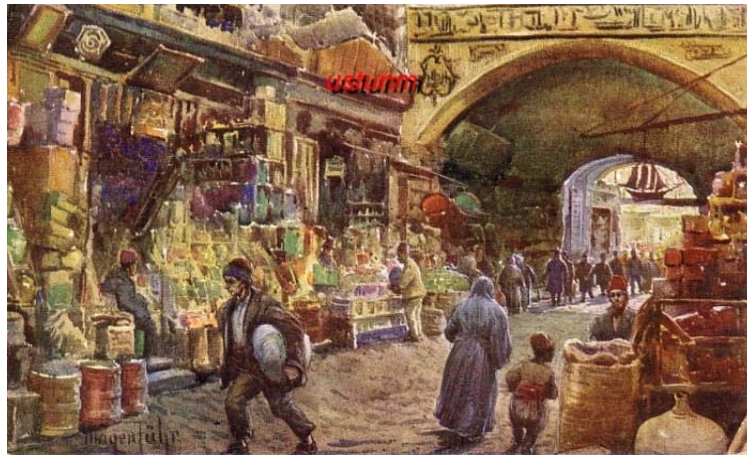
Nuruosmaniye Caddesi...

Kapalıçarşı beş asırlık sosyal Osmanlı Sosyal yaşantısının en renkli ve en belirgin sergi yerlerinden biridir. Asırların zevki, serveti ve ihtişamı o sokaklarda, o dükkanlarda seyredilmiş, eski İstanbullular renk renk kıyafetleriyle eski ve yeni kıyafetleriyle bedestenlerde dolaşmışlardır.



Her devirdeki yaşantımızı yansıtan çarşı, yabancı gezginlerin kitaplarında, yabancı ressamların fırçalarında, her dönemden kartpostal editörünün ve fotoğraf sanatçısının görsel malzemelerinde olanca görkemiyle tasvir edilmiştir.

2.Mısır Çarşısı



Eski İstanbullular dertlere deva saydıkları maddeleri burada bulurlardı. Dükkanlar aynı zamanda birer eczane hizmeti görürdü. Eskiden ahşap tezyinatıyla, kerevetli dükkanlarıyla sıra sıra kutular, kavanozlarıyla asılı

çeşitli maddeleriyle burası İstanbul'un kendine has bir çarşısı idi. Zamanla Mısır Çarşısı'nın bu havası dağılmış, aktar ve baharatçıların yanlarına mobilya ve diğer eşya satan dükkanlar yerleşmeye başlamış, son dönemde yapılan restorasyondan sonra da burası her türlü ihtiyaca cevap veren mağazalar tarafından işgal edilmiştir. Kapısından girince, sağlı sollu uzanan çeşitli kavanozları, kutuları ve kokularıyla garip aktarlar, baharatçılar ortadan kaybolup gitmiştir.

3.Eski İstanbul'da Ramazan Sergileri

Beyazıd Camii'nin özelliklerinden birini ramazanlarda avlusunda kurulan sergiler oluştururdu. Bu sergilerden tesbih, sigara ağızlığı, öd, anberi misk, kafur, tabaka, nargile, gibi eşya satan yerler yapılırdı. Bir zamanlar ramazana mahsus tütün ve yaldızlı sigaralar da Beyazıd Camii avlusunda sergilenirdi.

Bir eski İstanbullu Beyazıd sergisinden şöyle bahsetmektedir:

"harem avlusunun sıra kubbeleri altına kurulan yerli mamulleri sergilerinin yerine girdim. Destgahların üstüne top top elbiselik kumaşlar atmışlar, duvarlara eğer takımları asmışlar, Ucuz ve sağlam ayakkabıları, çoraplar daha bir hayli cins kaba eşya rafları, masa üstlerini doldurmuş. Bakışlarımı çeken bunları didik didik kurcalayan yaramaz bir çift eldi. Onlar vasıtasıyla bu basit şeyleri, heyhat henüz beceremediğimiz bu garbkari yeni sanayi numunelerini seyrediyordum. Altlarından içleri rengarenk tesbih dizileri ile dolu güzel kokulu cam kutular çıkıyorud. Narçın, nane, koko, öd ağacı, sandal, anber, gül, abanoz, necef, şahmaksud, gergedan tesbihlerin renk renk şelaleleri arasından başına ağbani sarık dolamış, mahmur yüzünü sakalının değirmi beyazı sarmış, mütteki edalı, kanaatkar tacirler beliriyordu. Sonra üstlerinde baloların konfetilerini andırır yassı ve yuvarlak naneli, tarçınlı, portakallı, limonlu şekerler renk renk dökme yığınları gibi duran destgahları aradım. Hama ipeğinden mintan giyen, esmer bir Müslüman

onlardan avuç avuç toplar, birbirlerini iten oruçlu müşterilerine durmaksızın külahlar dağıtırdı.”



Tesbihçi...

“Biraz ötede baharat çeşitleri satan adam aklıma geldi. Elinin ve dilinin süratine hayrandım; insanı yemeye imrendiren, şuna buna iftar saatini özleten ne garib edası vardı. Bir eline kaşığı alırdı, öbürüne külahı. “kokulu kokulu bahar, Hindistan bahar, çorba, dolma, pilav, köfte, makarna için kokulu kokulu” diye övücü bir giriş ile aç zihinlerde sofraya ve leziz yemek hayalleri uyandırırdu. Sonra ister müşteri çıksın, ister çıkmasın “tarçın, karanfil, zencefil, havlican, suliccan, kırmızı biber, kara biber...” diye bir sürü baharat ismi sayar, her isin değiştirilmesinde başka bir kutuya el atar, isimler bitince kokulu kokuluya yeniden başlar, o da bitinceye kadar paket sarılmış, bağlanmış bulunurdu.

Sonra o çakmakçıların simitleri, Edirne’nin devai (çekici) miskleri, selaniğin badem ezmeleri, Gelibolu sardalyeleri, Kırklareli hardaliyeleri, Kayseri pastırmaları, cam üstüne yapılmış armalarla levhalarla süslü minimini zarif barakalarda bulunurdu.

Hereke, Karamürsel fabrikaları, kehribarcılar, gümrük idaresi orada namaza mahsus şubeler açardı. Hatta Kütahya çinileri bile Batı işi fagfur ve avanilerin, Moskofkari madeni semaverlerin yanı başında Buharalı Alim Zade ticarethanesinin şubesinden uzun hitalli ve geniş sarıklı Türkistan

tacirleri tarafından satılırdı. Köseli derili, çipil bakışlı Mekke Arapları, Yemen akiki tesbihler, deste deste mizvaklar ve kokulu hilaller satarlardı. Abdülgaffar Efendi gibi Farsçaya, Arapçaya, ruh ve lisan zerafetine sahip efendiden, ulemadan birkaç tesbihçi vardı ki, çeşitli hacı yağı sinmiş dükkanları, adeta birer vekiller ve vezirlerin toplanma yeri idi.”

4. Eski İstanbul’da Sokak Esnafı

a.Muhallebici

19. yüzyıl sonlarına kadar İstanbul’da seyyar muhallebiciler bulmaktaydı. Bunlar tablalarının üzerini çiçek ve yaprak nakışlarıyla süslerler ve tablanın yarısına yapılan yarım raflar içine süslü tabaklarını kaselerini güleptanlarını yerleştirirler ve diğer yarısına da büyük bir tepsi içinde muhallebilerini koyarlardı.

Tablaları başlarında, sehpaları ellerinde mahalle mahalle dolaşırlar ve kendilerine mahsus ses ve şiveleriyle bağırırlardı.

Genellikle Arnavutluktan gelen muhallebiciler, siyah şeritli beyaz potur, ayakkabılarına renkli işlemeli çoraplar ve püsküllü yemeniler, sırtlarına cepken, başlarına uzun püsküllü beyaz takke giyerlerdi. Bellerine de çoğunlukla kırmızı kuşak ve önlerine peştamal takarlardı.



Muhallebici...

Fruchtermann'ın esnaf kartpostalları, dönemin tüketim alışkanlıkları hakkında ipuçları taşımaktadır. Fruchtermann esnaf ve seyyar satıcıları, özellikle resimleyerek Osmanlı toplumunun tüketim alışkanlıklarını göstermeyi amaçlamıştır.



Seyyar Muhallebici

b.Simitçi

Simitçilerin babayani bir kıyafetleri vardı. Eski çamaşır sepetlerinden bir tanesini, kulplarına geçirdikleri iplerle boyunlarına takarlar, sepetin içini ve kenarlarındaki sopaları simitlerle doldururlardı. Gece fırından çıkan taze simitleri mahalle aralarında dolaşıp satarlar, bu sebeple sepetleri üzerinde bir

de fener bulundururlardı. Kıyafetlerini genellikle salta, şalvar, kuşak ve yemeniden oluşurdu.



c. Ciğerci

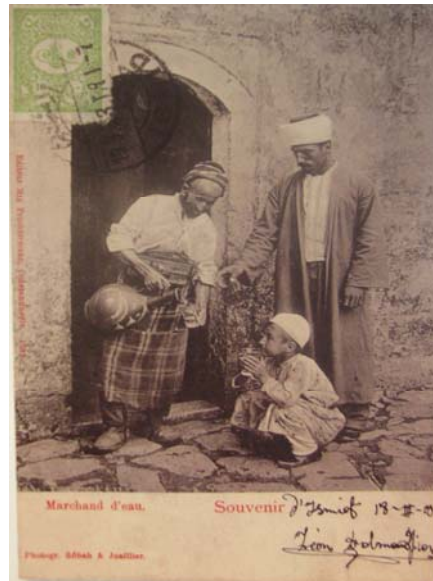
Ciğerci, şalvar, tozluk, sırtlarına dizlerine kadar inen bir sırtlık giyerler, geniş kemerlerinin üzerinden bıçaklarını sarkıtırlardı. Sarkıttıkları ciğerleri, omuzlarına aldıkları uzun bir sırık üzerine dizerler ve müşterilerine bu ciğerleri bellerindeki bıçaklarla kesip satarlardı.

Fruchtermann bu kartpostalla Osmanlı toplumunun beslenme alışkanlığına, yiyeceklerin satılış biçimine, satıcının kıyafetlerine vurgu yapmaktadır. Batı toplumundan farklı, Osmanlı'ya özgü ayrıntıların altı bu kartpostalla altı bir kez daha çizilmiştir.



d. Sucu

Sucular, kırbalarını (meşinden yapılmış büyük su kabı) sırtlarına alırlar, sırtlarına meşin bir ceket giyerler ve ceketin önüne sarı su taslarını asarlar, su isteyenlere kırbanın ön tarafında bulunan musluktan su doldurup verirlerdi.



Fruchtermann'ın bu kartpostalında saki yere çömelmiş çocuğa su vermektedir. Küçük çocuğun başındaki takke ilk bakışta dikkati çeken imgelerdendir.



Tekeci...



Seyyar Ayakkabı Tamircisi...

Soldaki kartpostalda dükkanında çalışan bir tenekeci, sağdaki kartpostalda ise romanlara da konu olan bir seyyar ayakkabı tamircisi görülmektedir. Her iki kartpostalda da asıl kahraman olan çalışanlar, objektife bakmamışlardır.



Şekerciler...



Portakal Satıcısı...

Soldaki kartpostalda şekerleri görmekteyiz. Satıcıların şekerleri muhafaza ettikleri küçük dolap ve kıyafetleri oldukça dikkat çekicidir. Sağdaki

kartpostal sonradan renklendirilmiş bir foto karttır. Kartpostalda portakal satıcısı, sırtında küfesi ile görülmektedir.

Fruchtermann'ın oldukça sık rastlanan bir diğer kartpostalı da misvak satan yaşlı bir erkek ve ev sahibi kadını kapı ağzında görüntüleyen kartpostalıdır.

Fruchtermann, bu kartpostala "Türk evinin kapısında karşılama" ismini vermiştir. Kartpostaldaki yaşlı adam bir misvak satıcısıdır. Kadın kapıyı açmıştı ancak vücudunun yarısı evin içindedir. Sadece kafası ve elinin biri dışarıdan görünmektedir. Satıcının üzerindeki kıyafetten ve ayağındaki ayakkabılardan çok da zengin biri olmadığı rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Kartpostala ilk bakıldığında kadının ve satıcının bakışları dikkati çekmektedir. Fotoğraf doğal bir ortamda satış esnasında, sonrasında yada hemen öncesinde çekilmiştir.



Fruchtermann kartpostallarının içinde satıcılara ait kartpostallar çeşidi bakımından oldukça zengindir. Hamallar, cevizciler, tespih satıcıları, leblebiciler, macuncular, börekçiler, hurmacılar kısacası günlük tüketim

ihtiyacını karşılayacak her türlü ürünün satıcıları Fruchtermann kartpostallarına tekrar tekrar konu olmuştur.

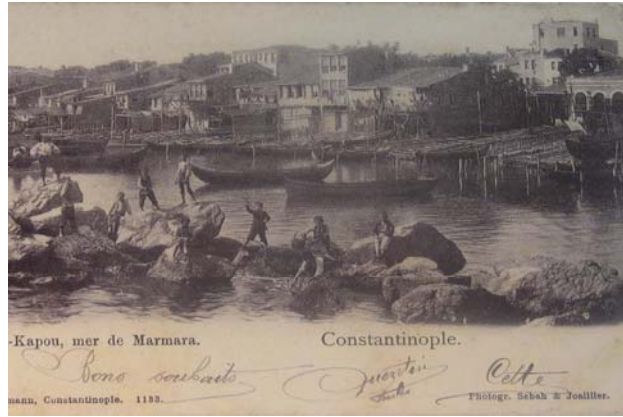
5. KAYIKLAR

İstanbul kayıkları, ölçüleri, şekilleri ve tezyinatları bakımından diğer Akdeniz teknelerinden ayrı bir özellik taşırlardı. Kayıklar binenlerin Haliç ve Boğaziçi güzelliklerini seyredebilecekleri bir ölçüde yapılmışlardı. Süslerini oymalar ve nakışlar oluştururdu. Renkleri, Türk kırmızısı, yeşil, son devirlerde beyaz ve vernik sürülmüş tahtadan açık, koyu sarı veya tahini idi. Böyle vernikli piyadelerin kenarlarına bir iki sıra koyu lacivert, mor, siyah, yeşil yahut som yıldızdan şeritler çekilirdi.



Kayıklar gördükleri hizmetlere göre kırlangıç, preme, Pazar kağıdı, piyade, mumhane sandalı, ateş kayığı, yangın kayığı, alet kayığı, safra kayığı, mezbele kayığı gibi isimler alıyordu. Saraya ve devlet ricaline ait kayıklar Tersane'de yapılırdı. Bu resmi araçlar makama mahsustu ve binilmeyen günlerde Tersane'deki kayıkhanelerde dururdu. Paşaların kendilerine mahsus olan kayıkları, yalılarının kayıkhanelerine çekilirdi.

Her yıl yeniden yapılan veya esaslı tamirden geçirilen kayıklar devlet bütçesine büyük bir yük oluştuyordu. İnşaları en iyi kumaşlardan tefriş edilmeleri, nakkaşhanede çeşitli renklerdeki boya larla yapılan yaldızları pahalıya mal olurdu. (Bahriye Arşivi)



“Vue Prise du Pont “Köprüden alınmış görünüm”

O devirde İstanbul’da kayıkçılık önemli bir sanat dalıydı. Piyadelere en ince ölçeği veren ustalar, maharetli nakkaşlar, yaldızcılar ve yalnız kayık ve filika kürekleri yapan kürekçiler vardı. En görkemli kayıklar saraya ait olanlardı. Bunlar bizzat padişaha, valide sultana, hükümdar mahiyetindekilere ve harem takımına mahsus çeşitli büyüklükteki teknelerdi.



Devlet ve ilmiye kesiminin de rütbe ve sınıflarına göre farklı sayıda kürekleri bulunan kayıkları olurdu. İki çifte, üç çifte, dört ve beş çiftlere

binmek protokol meselesiydi. Padişahlar köşkü saltanat kayıklarına yahut köşksüz yedi, beş, dört çiftlere binerlerdi. Bunlardan bazılarına tebdil kayığı, denir ve bunlara binildiği zaman merasim yapılmazdı. Bir de özellikle donanmaya giderken filikalara binilirdi. Filikaların kürekçileri bahriye neferlerinden seçilirdi. Bunlar diğer hamlacılardan (kürekçiler) ayrı bir kıyafet taşırlardı.



Balıkçı Kayığı

1840'ta İstanbul'a gelen John Reid yayınladığı seyahatnamesinde arkadaşlarıyla yaptığı bir kayık gezintisinde hükümdarı gördüğünü anlatıyor:

“bebeğe gelişimizde bir kayık kiraladık ve hisarları seyretmek üzere açıldık. Bu sırada çok süratli bir kayığın üzerinde hükümdar olduğunu gördük. Kayıkçı birden bire: “Bu padişah” diye haykırdı. Kayık yaklaştığı zaman Mahmut'u iyice seçtim. Bir esrar bir içki tesiri altında mı bilmiyorum, yüzü gayet sakin ve hareketsiz duruyordu. Gözleri bir boşluğa bakar gibiydi. Kayığın başında ve kılıcında fesli ve üniformalı subaylar duruyordu. Kayık 16 kişi tarafından çekilmekteydi. Kayıkçıların beyaz müslin gömlekleri ve başlarında fesleri vardı. Kayıkçı en büyük saltanat kayığının 32 kişi tarafından çekildiğini söyledi”



19.yüzyılda İstanbul'da bulunan bir Amerikan elçisi, hatıralarında güzel sanatlarımızdan birini oluşturan kayıklara, geniş bir yer vermektedir.

“yolcuları kayıkta yere serilmiş bir Türk halısı yahut kırmızı bir minder üzerinde otururlar, kayıklar uzun ve gayet dardırlar, yolcunun her hareketinden etkilenirler. Sinirli kimseler bunlara hiç binmemeli, fakat Türk kadınının doğasına uygun ihtiyatkar bir yürüyüşü ve oturduğu yerden hiç kımıldamayan bir hali vardır. Bu hafif kayıklar insana genelde bir cisim değil, bir hayal hissini verir. Kenarına örtülmüş olan ve hemen suya dökülecekmiş gibi duran sırma saçaklı al çuha, Boğaz'ın zengin ve çeşitli renkleriyle ışıldar, kayık bu örtüsüyle ve kendine vakarlı tavılarıyla büyüklük veren yolcularıyla muhteşem bir manzara gösterir.” (Amerika Sefiri Cox'un hatıraları)

*Bir safa bahşedelim gel şu dili naşada/Gidelim servi revanım yürü
Saadabat'a/ İşte üç çifte kayık İskeleye amade/ Gidelim servi revanım yürü
Saadabat'a (Nedim)*

*Gördüm ol meh duruşuna bir şal atıp Lahurdan/Gül yanaklar üstüne
yaşmak tutunmuş nurdan/Nerdibanlardan busiş-i Nermin-i damanile mest/İndi
bin işveyle bir kaşanei fağfurdan/Atladı damen tutup üç çifte bir
zevrekçeye/Geçti sandım mahı nev ayinei billurdan (Yahya Kemal)*

Kayıklar Osmanlı toplumunda ulaşımın yanı sıra görsel olarak da oldukça önemli bir yere sahiptir. Türk edebiyatında da imgesel olarak kullanımı oldukça yaygındır. Şairler ve yazarlar, kayıkların su yüzündeki süzülüşünden, kayak içinde seyahat eden bir bayanın güzelliğinden etkilenerek dizelerini oluşturmuşlardır.



Fruchtermann'ın içinde sandal görüntüsü olan çok sayıda kartpostalı vardır. Dönemin yakın mesafe, şehir içi ulaşım araçlarından biri olan sandal yukarıdaki kartpostalda diğerlerinden oldukça farklı tasvir edilmiştir. İki farklı kartpostalı kullanarak, yeni bir tasarım oluşturan Fruchtermann Kasımpaşa Bahriye Nazırlığı'nın yanına bir de derviş resmi yerleştirmiştir. Editör, bu kartpostalda İstanbul'un iki ayrı özelliğini yansıtmıştır.

6. BİR MESİRE YERİ: KAĞITHANE

Eski kağıt imalathanelerinin, un değirmenlerinin ve baruthanenin bulunduğu Kağıthane sahrası, cirit oyunlarının ok talimlerinin ve yarışlarının düzenlendiği bir eğlence yeri idi. 1530 haziranında Kanuni'nin oğlu şehzade Mustafa, Mehmet ve Selim'in sünnet düğünleri Atmeydanında başlamış ve üç hafta devam ettikten sonra Kağıthane sahrasında bir koşu ile sona ermişti. Kağıthane 18.yy dan önce laleleriyle ile meşhur bir yerdi. Evliya Çelebi

“Kağıthane mesiresi İstanbul’da ilkbaharla başlar, letafeti ancak ancak birkaç hafta devam edebilir, havada hararet hasılı çemenden taravet (tazelik) kayboldu mu Kağıthanede’de letafet bulunmaktan başka baharın cenneti yazın cehennemine döner. Kağıthane’de en zevkli alem, çağlayanların mehtabıdır. Ay ışığının aşk divaneleri gibi taştan taş baş vurup giden o parıltılı sulama düşüşü nurdan daireler oluşturur. Kağıthane’ye arabayla, kayıkla hatta yaya bile gidilir. Arabayla, kayıkla gidilsin önce ziyaret için Eyup’e gidilir. Erkekler Cuma namazını kılarlar, kadınlar da o zamana kadar türbe bahçesi denilen yerde biraz safa ederler.

Fruchtermann’ın Kağıthane kartpostalları, 19. yy’da İstanbul halkının kendine özgü eğlence anlayışını yansıtmaktadır. Kartpostalların bir doğu kentine ait olduğu, içeriğindeki kadın ve erkek kıyafetleri gibi imgelerden oldukça net anlaşılmaktadır.

7. KARAKÖY MEYDANI ve KÖPRÜSÜ

19. Asrın ortalarında Karaköy ile Eminönü arasında yeni bir köprünün yapılması gerekliliği hissedilmiş ve 1844’te bugünkü Karaköy köprüsü dubalar üzerinde ve ahçap olarak inşa edilmiştir. Bu köprü Cersi Cedid, Büyük Köprü, Valide Köprüsü, Karaköy Köprüsü, Yenicami Köprüsü isimleri ile anılıyordu. Diğer köprünün de Hayratiye, Cersi Atik, Azabkapısı Köprüsü, Unkapanı Köprüsü, Kasımpaşa Köprüsü gibi isimleri vardı. İlk Karaköy Köprüsü 500 m. kadardı. Bu köprü de tersanede yapılmıştı. Zamanla eskiyen bu tahta yapı, 1863’te yeniden yapılmıştır.



Karaköy Meydanı

Köprü, kenar ayaklarından ortaya doğru gittikçe yükselen ve aynı şekilde tekrar inen bir yapıya sahiptir. Köprünün ortasında gemiler için geçit bulunmaktadır. Vapurların da yanaştığı bu ikinci Galata Köprüsü, 12 yıl kullanılmıştır. Un Kapanı köprüsünü de 1864 yılında çok harap bir durumdaydı ve tamir giderleri de tersaneye büyük yük oluyordu. O yıl içinde *“hayır kısmının yalnız yayalara ait olmasına ve hayvanlardan geçme arası alınmasına, köprüye de Mahmudiye Köprüsü adı verilmesine karar verildi.”*



Max Fruchtermann'ın Osmanlı şehir yaşantısına ve mimari özelliklerine vurgu yaptığı kartpostallardır. Dönemin popüler alışveriş mekanları ve günlük yaşamda insanların ulaşım için kullandıkları köprüler ve meydanlar

Fruchtermann kartpostallarında oldukça sık yer almıştır. Hemen her şehir kartpostalında yer alan ünlü, görkemli camiler, Osmanlı toplumunun dini inancını da yansıtmaktadır.

İstanbul halkı eski rahat zamanlarında köprüden sigara ve çubuklarını tütürerek aheste aheste geçerlerdi. Sigara ve çubuk yüzünden köprülerde sürekli yangın çıktığından herkesin köprü başlarında sigaralarını, çubuklarını söndürüp öyle geçmeleri hakkında kural konuldu.

Unkapanı köprüsüne gemi, mavna ve büyük kayıkların yanaşması yasaktı. Gerekli olduğu taktirde bu izni ancak Kaptan Paşa verirdi. Unkapanı Köprüsünden ancak yatsı vaktine kadar geçilir, sonra kapılar kapanırdı. Yalnız ramazan geceleriyle, yangınlarda köprünün kapıları açık kalırdı. Gece geçen araçların fenerli olması yayalarında fener taşımaları zorunluydu.



Eminönü...

Fruchtermann'ın yukarıdaki kartpostallarında Karaköy Meydanı, Eminönü ve Karaköy Köprüsü görülmektedir. Fruchtermann'ın kartpostallarından bu yerlerin döneminin en hareketli alışveriş merkezlerinden olduğu anlaşılmaktadır. Satıcıların, dükkanların ve hareket halindeki insanları görebildiğimiz bu kartpostallarda 19. yüzyıl İstanbul'unda kent yaşamı çok net görülebilmektedir.

B. İNANÇ KONULU KARTPOSTALLAR

1.CAMİLER

a.Ayasofya

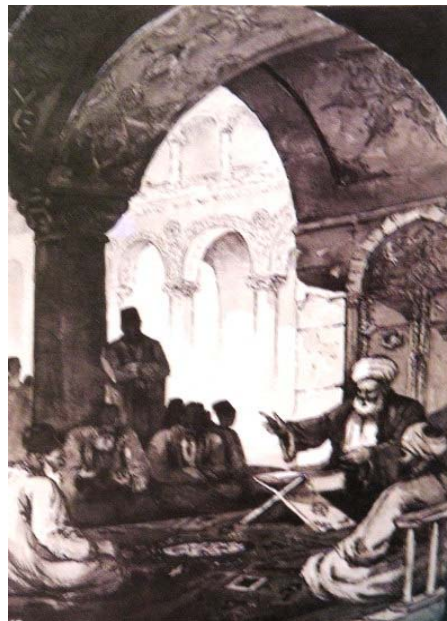
Büyük Konstantin, ölürken oğluna bir ibadethane inşasını vasiyet etmiş ve bugünkü Ayasofya'nın sahasındaki ilk binanın resmi açılışı 12 Mayıs 360'ta yapılmıştı. Bizanslılar'ın Büyük Kilise adını verdikleri ibadethane, kısa aralıklarla büyük değişikliklere uğramış ve 44 yıl sonra bir yangınla harap olmuştu. 415 yılında tekrar yapılan kilise bir yüzyıl varlığını koruduktan sonra, 532'de şehrin büyük bir kısmıyla beraber tamamen yanmıştır.



Ayasofya girişi



Ayasofya farklı cepheden görüntüsü



Ayasofya'da Vaaz...

İstanbul'u büyük saraylar, meydanlar, su yolları ve abidelerle süsleyen İmparator Justinianus, Aysofya'yı hiç görülmemiş bir ihtişamlı yeniden yaptırmaya karar vermişti. Ondan önce imparatorluğun her vilayetinde metruk bırakılan ve harap olmaya yüz tutan eski putperest binaların kıymetli malzemeleri de başkente getirilmiş bulunuyordu. İmparator ibadethanenin inşasına iki büyük mimarı Aydınli Antemius ile Miletli İsidoros'u görevlendirmiştir. Bir Yunan tarihçisi bu münasebetle "Cenabı Allah Justinien'in emel ve fikirlerine en çok hizmet edebilecek insanları hazırlamış olduğu için onu ilahi yardımı altında bulunduracağı aşîkar idi" demektedir.

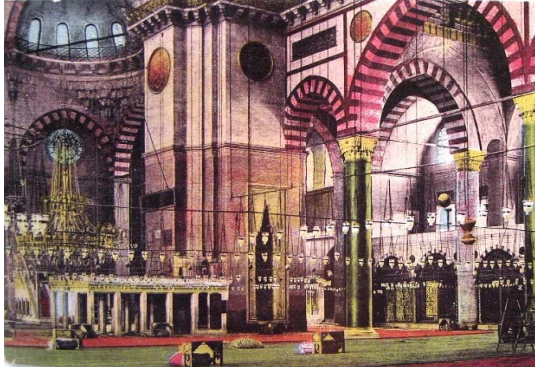
Hız. Adem'den beri görülmemiş ve görülmeyecek bir kilise yapılacaktı. Eski bazilika esasen küçük olduğundan ve etrafı da sık evlerle kaplanmış olduğundan önce geniş ölçüde istimlak çalışmaları yapıldı. Kilisenin inşa edileceği sahanın güneyinde Avgusteum denilen ve Justinianus'un atlı bir heykeli bulunan, alayların, törenlerin yapıldığı geniş meydanı vardı. Kuzeyinde şimdiki Topkapı Sarayı'nın kale duvarlarından biraz içerde imparatora mahsus kiliseler, meşhur manastırlar ve saray erkanının konakları bulunuyordu. Doğusunda da imparatorun sarayı bulunuyordu.

İki büyük mimar Bizans başşehrinin bu en güzel sahasında yangınlara, depremlere karşı koyacak ve gelecek asırlara yetişecek bir büyük eser yaratmak için hazırlıklara başladılar. Putperestlere ait malzeme arasında Helopis'te güneş mabedinden Diyana mabedine götürülmüş kırmızı porfir sütunlardan sekizi, Atina, Roma, Delf ve diğer abidelerin kıymetli sütunları bulunuyordu. Dünyanın en meşhur mermer ocakları Ayasofya için çalışmışlardı. Prokonez beyaz mermerlerini, Eğriboz Adası açık yeşil mermerlerini Karya'daki Yazus Ocağı, beyaz kırmızı mermerlerini, Cezayir tarafları sarı renkteki eski taşlarını, hep İstanbul'a yollamışlardı. Mimarların geniş ve sağlam fikri yapıları, zengin ilhamları bu zengin malzemeyi em güzel şekilde işledi.

Ayasofya Fatih Sultan Mehmet ile Türklerin eline geçtiğinde ise, ibadethane İslam dinine uyarlanmış ve kullanılmaya devam etmiştir. Mimar Sinan'ın ilave ettiği minarelerle Camii görkemini arttırmıştır. Yüzyıllar boyunca farklı dinlere hizmet etmiş yapı, hiç kuşkusuz İstanbul ile özdeşleşen özellikler arasında yer almaktadır. Camiyle ilgili çok sayıda efsane yüzyıllar boyunca dilden dile dolaşmıştır.

Fruchtermann, İstanbul'un dini dokusunu birçok kartpostalında yansıtmıştır. Ayasofya kartpostalında da camii bütün ihtişamıyla görülmektedir.

b. Süleymaniye Camii



Caminin içten görünüşü...
dışta görünüşü...



Süleymaniye Camii'nin

Kanuni Sultan Süleyman kendi adına, ecdadının camileriyle ölçülmeyecek derecede muhteşem bir ibadethane yapılmasını istemişti. Bu arzu üzerine Mimar Sinan'ın hazırlayıp sunduğu bina planını beğendi. Büyük mabet eski sarayın kuzeyinde ve denize paralel bir tepe üzerine inşa edilecekti. En mahir sanatkarlar ve mimarlar toplandı. Kayaya dayamak ve temelleri tutturabilmek için üç yıl harcanmış, ayrıca üç yıl da bu temelleri toprağın sathına yerleştirmek için çalışılmıştı. Bundan sonra inşaat bir yıl

bırakılmış ve takiben duvarların örülmesine aşlanmıştı. Nakkaş Sai Çelebi’de temel atmayı Mimar Sinan’ın ağzından şöyle aktarmaktadır:

“Odem tarheyleyip eski sarayı- Süleymaniye’yi urdum binayı” mimar başı şaheserinin planını biri avluyu, diğeri asıl camiye kapsamak üzere iki kare üzerine çizmişti. Avlunun dört köşesinde birer minare bulunuyordu. Bunlardan camiye yakın olanlar diğerlerinden daha büyük ve üçer şerefliyd. Minarelerin 10 olan toplam şerefeleri Kanuni Sultan Süleyman’ın onuncu hükümdar olduğuna işaret etmekteydi.

Mimar Sinan büyük eserini Ayasofya’yı geçecek bir güzellikte inşa etmek niyetindeydi. Ayasofya’nın yanlarda dörder çapraz tonozla, Bayazıd Camii’nin de aynı büyüklükte dörder kubbe ile desteklenmiş olmasına karşılık, Sinan bu yapıda asıl kubbenin iki tarafına aynı büyüklükte olmayan dörder kubbe oturtmuştu.

İstanbul’un en muhteşem Türk abidesi olan Süleymaniye,

“mimarı süslemesinin zenginliği, yapılışındaki harikulade zarıflığı bakımından numunesi olan Ayasofya’nın yanında, üstünlük kendisinde kalmak üzere arzı vücut edebilmektedir.” (Osmanlı Devleti Tarihi, Hammer cilt 6)

Fruchtermann, bu iddialı yapıyı, bütün görkemini gözler önüne serecek şekilde tasvir etmiştir. Kartpostallarında sık rastlanmayan camiinin içten görüntüsüne de ayrıca yer vermiştir. Editörün,İslamiyet’in başlıca göstergelerinden olan camilere sıklıkla yer vermesinin nedeni, bu yapıların hem tarihi ve sanatsal değeri hem de dinsel motif olarak ilgi görmesidir.

c.Beyazıd Camii

II. Beyazıd, ismiyle anılan camiini İstanbul’un üçüncü tepesi üzerinde inşa etmiştir. Mimar Hayreddin’in Bursa camilerinden süslenerek yaptığı bu

eser, 1501-1506 yılları arasında tamamlanmıştır. Evliya Çelebi, camiinin inşası hikayesine şöyle başlamıştır:

“Camiinin esasına başlandığında, Mimarbaşı Padişahım mihrabı bunca koyalım mı? Diye sormuş, Beyazid Veli, “şu ayağıma bas” demiştir. Mimar bastıkça, Kabe-i Mükerreremeyi görmüş ve hemen Beyazid’in ayağına kapanmış, mihraba başlayıp, yine mihrabda iki rekat salat haceti Beyazid Veli kılıp hüsnü itmamı (güzelce tamamlanması) için hayır ve dua etmiştir...”



Caminin mimarisi kare şeklindedir. Kubbesi dört fil ayağı ile iki kalın direk üzerine biten kemerlere dayanmaktadır. Mihrab ve kapısı taraflarında birer yarım kubbesi ve her iki yanında bir sırada eksene paralel olarak dörder küçük kubbe vardır. Caminin ön tarafında revaklı bir avlu vardır. Bu avluya, üç cephenden Selçuk şekil ve üslubunda bulunan üç muhteşem kapıdan girilmektedir. Revaklar, altısı granit, dördü yeşim, onu eski yeşil olmak üzere 20 sütunun üzerine 24 kubbeden oluşmuştur, avlunun ortasında zarif bir

şadırvan vardır. Evliya Çelebi, IV. Murad'ın şadırvana sekiz mermer sütun üzerine bir kubbe ilave ettirdiğini yazmaktadır. Fruchtermann, İstanbul'un dini yapılarını tasvir ettiği kartpostallarına Beyazdı Camii'ni de eklemiştir. Caminin farklı yerlerden çekilmiş fotoğraflarını kullanarak, şehrin dokusundaki dini simgelere kartpostallarında yer vermiştir.

d.Ortaköy Camii



Ortaköy Camii, genellikle İstanbul'un yüksek yerlerine inşa edilen görkemli camilerine nazaran oldukça mütevazı bir yapıya sahiptir. Fruchtermann, bu kartpostalında camiyi, diğer camilerden farklı olarak kayıklar ve denizle birlikte tasvir etmiştir.

Bugünkü Ortaköy Camii'nin olduğu yerde Mahmut Ağa isimindeki hayır sahibi bir kişinin yaptırdığı bir mescit vardı. III. Ahmet zamanında Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'nın damadı Mehmet Kethüda, bu mescidin yerine bir cami yaptırmıştır. Caminin üstü kurşun örtülü dört köşe ve sivri çatısı, tek şerefeli bir minaresi ve mahfilı vardır. Giriş kapısının üstündeki manzum kitabeyi devrin meşhur şairi Vehbi Efendi yazmıştır. Şair, III. Ahmet devrini anlatırken:

“zamanı şevketinde eyleyüb dünyayı hayrabad/ Cihanı köknede kalmadı mamur olmadık bi ca’ (yer)”

“Tamam oldukça Vehbi bülbülü kudsi dedi tarih/ Yapılıp Ortaköy’de gül gibi bir mabedi ziba (güzel)” demektedir.

Nevşehirli İbrahim Paşa ‘nın damadı ve devrinin pek etkili şahsiyetlerinden olan Mehmet Kethüda’ya zamanın Devlet Kethüdası denirdi. Patrona Halil ihtilalinde öldürülmüştü. Hadika’nın verdiği bilgilere göre, Süleymaniye yakınlarındaki konağının bahçesine gömülen Mehmet Kethüda’ya, sonradan Sadrazam olan damadı Divittar Mehmed Paşa bir mezar yaptırmış ve yola bir pencere açarak bu mezarı “aşikare eylemiştir”

Mehmed Kethüda’nın Ortaköy’deki camii zamanla harap olduğundan Sultan Mescit 1853-54 yıllarında burada yeniden iki minareli bir camii yaptırmıştı. Bu yeni caminin kapısının üstündeki kitabeyi Zirver Paşa yazmıştır. Bu manzume: “Ortaköy Camii ahad etti bir bidil” mısrası ile bitmektedir. Abdülaziz tahttan indirilmeden 3 gün önceki Cuma selamlığına 26 Mayıs 1876 günü Ortaköy Camii’nde çıkmıştır.

e.Yenicami



Galand Büyük Elçi ile 16 Mart 1672 Çarşamba günü Bahçekapı'daki Valide Camii'ne yaptığı ziyareti şöyle anlatmaktadır:

“büyükelçi kayıkla limanda dolaştı... Valide Camii'nin yanında karaya çıktı, adı geçen camiye girip burayı uzun uzun inceledi. Hatta üst dehlizlere de çıktı ve padişahın geldiği zaman namaz kıldığı yer ile arzu ettiği takdirde bir süre kalmak adetinde olduğu odayı gördü. Bu odanın duvarları tamamıyla çini kaplı olup arabesk nakışları bulunan oval biçimli tavanın ortasında ufak bir kubbe vardır. Bu cami Sultan Ahmet ve Sultan Süleyman camilerinden daha ufak lakin daha müzeyyendir. Her tarafı yükseğe kadar çinilerle kaplı olup tüm zemini güzel halılarla örtülüdür ve özellikle padişahla Valide'ye ait dairelerde pek güzel ve kıymetli halılar bulunmaktadır. Bir adam boyundan biraz yükseğe asılmış olan bütün kandiller arasında sayısız miktarda devekuşu yumurtası, camdan şişeler ve buna benzer başka şeyler görülmektedir ki, bunlar aslında bir önemleri yoksa da, umumi manzaraları muazzam bir özellik kazanmaktadır. Bütün bu süslemelerin bir parçası olarak caminin fildişinden yapılmış olup bir cam dolapta saklanan maketi görülmektedir. Kiblenin yanındaki bir sütun altında oldukça eski, fakat üzerinde arabesk yazılar bulunan ve mekkeden getirilmiş nadir bir eser şeklinde muhafaza edilen bir halı görülür; kabe örtüsü (Antoine Galland, İstanbul'a ait günlük hatıralar (1672-73) Tarih kurumu yayını, Nahit sırrı örük çevirisi)

O yıllarda İstanbul'da bulunmuş Grelod da valide camii'nden sitayişle bahsetmektedir.

“Müslümanların son eseri olan bu cami, kannatimce İstanbul'daki diğer mabetlerin en zarifi ve en ahenklisidir. I. İbrahim'in karısı ve IV. Mehmed'in Validesi kendi hatırasını ebedileştirecek olan bu müyük mimari eserin inşasında hiçbir masraftan kaçınmamıştır. Valide Sultan Camii'nin kuzeyi ve batısı şehrin surlarıyla çevrilidir. Güney tarafında bir çarşı ve valide sultanın türbesi bulunmaktadır. Her ikisi cami inşaatının birer kısmını oluşturmuştur. Doğu kısmı ayrı bir duvarla çevrilidir. Cami saray bahçelerinden çok uzakta

değildir. Cami zarafet ve güzelliğinden başka semt bakımından da diğer camilere bir üstünlük taşımaktadır. Deniz kenarındadır ve gümrük dolayısıyla trafiği en fazla olan limanın yakınındadır. Satıcıların rahatı için cami ile beraber bir de çarşı yapılmıştır. (Joseph Grallod, A late Voyage to Constantinople)



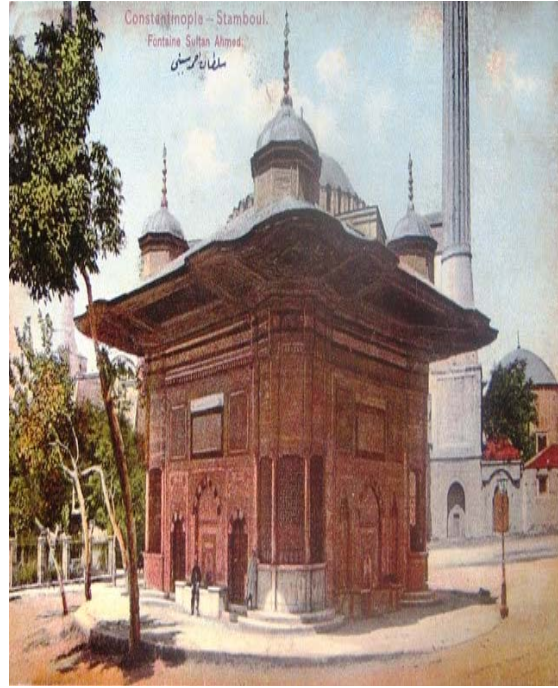
Fruchtermann, Yeni Camii kartpostallarında caminin dışarıdan genel görüntüsünün yanı sıra, avlu içinden de insan manzaralarına yer vermiştir. Ticaret merkezi olarak da önem taşıyan caminin bahçesinde satıcılar ve seyyar esnaf görülmektedir. Kartpostalda satıcıların tezgahlarında sattıkları ürünler net seçilemese de, cami avlusundaki ticari canlılık oldukça net görülebilmektedir. Yine satıcıların kendilerine özgü kıyafetleri, Fax Fruchtermann'ın dikkat çekmek istediği, işaret ettiği detaylar arasındadır.

f.Sultan Ahmet Camii

Sultan Ahmet Camii yapıldığı tarihlerde Yeni Cami diye anılmaya başlanmış ve bu isim Eminönü'ndeki Valide Camii'nin inşasına kadar söylenir olmuştur. Sultan Ahmet Camii'nin asırdışı olan Evliya Çelebi, camiye dair duyduklarını ve gördüklerini şöyle anlatmaktadır:



Sultan Ahmet Camii ve Dikilitaş



Sultan Ahmet Çeşmesi...

camiiye kadar taş merdivenlerde çıkılır. Ama beşinci büyük kapı, kible kapısıdır ki hepsinden önce gelir.

“bu camide asılı avizeler yüz Mısır hazinesi değerinde” diyorlar, çünkü merhum Sultan Ahmet Han, ecdadından beri ne kadar kıymetli, ibretnuma cevahir makulesi hedaya var ise camiye astırdı ve cemi düvelden nice hediyeler gelip ve cemi diyarın marifet erbabı ihsan etmesiyle birer ibretnûma eşya ihtira edip getirdiklerinde camiye süslemişler, cümleden bir “bu cami İstanbul’daki selatin camilerin en güzelidir. Merhum Sultan Ahmet Han bu caminin zemininde, beş adet vezir sarayını satın alıp cümlesini esasından yıktırıp, sahralar kadar geniş bir yer açtırdı. Cümle üstad mimar ve mühendisleri toplayıp Üsküdarlı Mahmut Efendi’nin ve Üstadımız Evliya Efendinin dualarıyla esasının kazılmasına başlandı, başlangıçta Sultan Ahmet Han eteğine toprak doldurup, “ya rab Ahmet kulunun hizmetidir, kabul-ü dergah eyle...” diye ırgatlarla temelde toprak taşımıştır... Caminin pencereleri öyle süslüdür ki kanatları sedefkari müreffî kapaklıdır. Geriye iki

adet payelerde Süleymaniye'deki çeşmeler vardır. Cemaat abdest tazeler ve su içer. Caminin beş kapısı vardır. Sağ tarafındaki köşede hatip kapısı, sol tarafta sanatkar mahfili altında imam kapısı, iki yan kapıları dahil sedefkaridirler. Bu dört kapıdan i mahil üzerinde, Habeş veziri Cafer Paşa, altı adet zümrüt kandil hediye gönderip mühr-ü Süleyman üzere altıncısı dahi mücevher altın zincirlerle asmışlardır ki her bir kandil, alışar okka gelir, birer yuvarlak kase kadar vardır. Bu camiin mihrab tarafında olan müzehhep ve sedefkari rahleler üzere nice yüz Kelam-ı Kadimler vardır ki diyar-ı İslamda ne kadar padişah camileri varsa hiç birinde bu kadar güzel kitaplar görülmemiştir. Bunun tarzı mimarisinde olan şirinkarlık hiçbir diyarın camiinde görülmemiştir.” diyen Evliya Çelebi, caminin tarihini de, “görücek bu camii dedim anın tarihin, eyledin bu dehr (alem) içinde hak bu kim ali nişan” diye söylemektedir.

2. TÜRBELERDEN BİR ÖRNEK: SULTAN MAHMUT TÜRBESİ



Kartpostalda yan yana iki sanduka görülmektedir. Sandukaların yanlarında şamdanlar, yerde bir rahle önünde oturarak dua okuyan din adamı görülmektedir. Kartpostalda görülenler İslam dinine özgü ibadet biçimini yansıtan imgeler olarak yer almaktadır. Din adamının yerde, dizlerinin üzerine çökerek oturması, dinin kendine has ibadet biçimini yansıtmıştır.

Sultan Mahmut, 1 Temmuz 1839 günü Çamlıca'da Esmâ Sultan Yalısı'nda ölmüş ve cenazesi o gün İstanbul'a nakledilerek mutat merasimle Çağaloğlu'nda Esmâ Sultan'ın kışlık sarayının bahçesine gömülmüştür. Bir yıl sonra, mezarının üstüne ampir üsluptaki bugünkü türbe inşa edilmiştir. Padişah'ın mezarını 11 Eylül 1839 günü ziyaret eden Moltke, hatıralarında şöyle demektedir:

“bugün Sultan Mahmut'un türbesini ziyaret ettim. Türbenin mevkii Marmara ile Haliç arasında yer alan Nuruosmaniye Camii'ne yakın denizlere, Adalara hakim bir tepenin üzerindedir. Tabutun bulunduğu mevki üzerine bir çadır konulmuş, bir taraftan ise türbe inşa ediliyor. Bu suretle merhum ve mağfurun cesedi, ikinci bir nakle gerek kalmadan türbesi içinde yer alacaktır. Allah ruhunu şadeylesin.”

Türbenin yapılmasına Abdülhalim Efendi görevlendirilmiş ve bina, iki yolun köşe başına inşa olunmuştu. Türbenin alt tarafına, Divanyolu semtine bir muvakkithane, sebil, türbe bahçesi, duvarının arkasına ve Divanyolu üstüne türbedarlar, muvakkit ve sebilci için dört ev yapılmıştır.

3. BİR TEKKE ÖRNEĞİ: MEVLEVİ DervişLER

İstanbul ili sınırları içinde çeşitli tekkelerde ve semtlerde varlık gösteren birçok tarikat vardır. Kadiri, Özbeki, Nakşibendi, Sümbili, Bektaşî, Rûfai, Himmeti, Bedevi, Gülşeni,.. gibi birçok inanç grubu varlığını yıllar boyunca sürdürmüştür.



Tarikat mensupları, zaviyelerde, yani tekkelerde ayinlerini yaparlardı. Ayinler, kıyafetler çeşitli anlamlar simgeler, birer raks niteliğinde olan devranlar, aşk ve vecd içinde yapılırdı. Meserret (sevinç) günlerinde, bayramlarda ve sema, devran ve kıyamlarında dervişler, aşk-ı muhabbet ve zevk-i şevk ve vecd hallerinde Nevbe tabir ettikleri carpare, kudum, mezher, tef, tabıl ve ney ile kasideler, şiirler, gazeller ve müzik parçaları okurdu.



Fruchtermann, iki kartpostalda Mevlevi Dervişleri tasvir etmiştir. Dervişler tekke içerisinde zikir kıyafetleri ile sema dönerken görüntülenmiştir. İslam inancına özgü bu figürler, farklı olanı göstermek ve onun ilgi çekici özelliğini kullanmak amacıyla tasarlanmıştır.

C. MEKAN KARTPOSTALLARI

1. KAHVEHANELER

İstanbul'da ilk kahvehane, 1554 yılında Halepli Hakem ve Suriyeli Şems adında iki kişi tarafından kuruldu. Bunlar Tahtakale'de birer büyük dükkan açıp kahvefuruşluğa başladılar.

“Keyfe müptela bazı yaran-ı safa hususile (özellikle de) okur-yazar makulesinden (sınıfından) nice zürafa (zarif-kibar) toplanır oldu. Yirmişer otuzar yerde meclis durur oldu. Kimi kitap okur, kimi tavla ve satrançla meşgul olur, kimi nevgüfte gazeller getirtip marifetten bahsolunur. Nice akçeler ve pullar sarfedip, yaran cemine sebep olmak için, tertibi ziyafet eden, bir iki akçe kahve parası vermekle ondan artık cemiyet safasın eder oldular” (Peçevi Tarihi)

İstanbul'da açılan kahveler varlığını uzun sürdüremedi. Bu yeniliğe karşı din adamları cephe aldılar. Kahve de şarap gibi haram bir içki olarak kabul edildi ve III. Murat zamanında çıkarılan bir fermanla kahvehaneler kapatıldı. Tekrar açılan fakat, IV. Murad devrinde en şiddetli cezalara çarptırılan kahvehaneler, sonraları İstanbul'un eğlence yerleri, kıraathaneleri ve kulüpleri haline geldi. 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyıl başlarında özellikle Yeniçeriler'in devam ettikleri kahvehaneler türlü yolsuzlukların, zorbalıkların yapıldığı yerlerdi. Her yeniçeri ortası mensuplarının gittikleri kahvehane kapısı, üstündeki ortanın balık, kılıç, gemi, hançer gibi simgelerinden tanınırdı.



Yeniçeri kahveleri Boğaziçi kıyılarında, Galata, Tophane, Üsküdar gibi şehrin sahil semtlerinde yoğun olarak bulunurdu. II. Mahmut, Yeniçeriliği kaldırdıktan sonra, İstanbul ve Boğaziçi'nde ne kadar kahve ocağı varsa hepsini yıktırıp kapatmıştı.

“bunların çoğu, sahipleri fukaradan olduklarından başka, ahalinin traş olması ve teneffüs etmesi için bu kahvehanelerin berber dükkanına tahvili ile (dönüşmesiyle) evkaftan berber gediği namile (adıyla) yeniden senet alınarak bazılarının açılmasına izin verildi.” (Lütfi Tairihi)

Bu suretle kapatılan kahvehaneler, berber dükkanı ismi altında yeniden çalışmaya başladılar. İstanbul'da kahvehaneler, mimarileri, iç dekorları, kullanılan eşyaları ve temizlikleri bakımından çok ilgi çekici bir güzellikteydi. İçleri çoğunlukla setli ve sütunlu kahvehanelerde fıskiyeli mermer havuzlar olurdu. Ocaklar, çiniden yahut oyma tezyinatlı nakışlı tahtadan yapılırdı. Fincanların durduğu raflar, nişler, tahta işçiliğinin ve Türk süsleme sanatının birer nefis örneği halinde bulunurdu. Duvarlar ve tavanlar da güzel nakışlarla işlenirdi.



Kahvehaneler eşyaları bakımından da Türk güzel sanatlarının örnekleriyle doluydu. Çini fincanlar, kapalı ağızlı, açık ağızlı cezveler, gümüş hatta altın başlı nargileler, kehribar ağızlıklı çubuklar, birbirinden zarifti.

İstanbul'un kahvehanelerinde çalgı dinlenir, sonraları gazete ve dergi okunur, bazı meslek siyaset ve ilim adamları da akşamları belirli bir kahvede toplanıp görüşürlerdi. 19. yüzyılın ikinci yarısında gazete, dergi ve kitap okunan kahvehanelere kıraathane ismi verildi. Gene bu asırda kahvehane yerine gazino tabirinin kullanıldığı da görülmüyordu. İlk kıraathane, beyazıd'da Reşit Paşa türbesi karşısında açılmıştı. Buraya Okçularbaşı kıraathanesi deniliyordu. Sonraları Sarafim Kıraathanesi diye ün kazanmıştır. Burası müşterileri için ilk defa gazete ve dergi bulunduran, sonraları bazı kitapları da satan bir kahveydi.

Ramazan gecelerinde ise, Sarafim Kıraathanesi edebi tartışmaların yapıldığı bir salon halini alırdı. Namık Kemal, Sadullah, Hayet Ayetullah, Arif Hikmat, Hasan Suphi, Ali, Refik, Yusuf ve Aziz Beylerle Vidinli Tefik Paşa ve Said Efendi burada toplanırlar, edebiyattan matematiğe, şiir ve hülyadan siyaset ve sosyolojiye kadar her şeyden bahsederlerdi. Burada fikirler teati edilir, herkes bildiğini duyduğunu söylerdi. (Ebuzziya Tefik, Namlı Kahveler)



İstanbul'da siyasi şahsiyetlerin toplandığı ve bir kulüp manzarası gösteren daha eski kahvehanelerden birisi de Mahmutpaşa Camii'ndeki kahvehaneydi. Buraya da devrin meşhurları gelirlerdi. Ali ve Hafız Müşfik Efendiler, ulemadan Abdi Bey, Münif ve Ethem Pertev Efendiler (Paşalar), matematikçi Müneccimbaşı Osman Saib Efendi, Bekir Sami Paşa, Divan Efendisi Mithat Efendi (Mithat Paşa) Takvimi Vakayi musahhihi (düzeltmeni) Lütfi Efendi ve diğer bazı kibarlar, fazıllar (seçkinler) burada toplanırlardı.

Bu kahvehanede, türlü siyasi, sosyal ve ilmi konular konuşulurdu. Bu kişilerden bazıları sabahları, mevsim yaz ise öğleden sonraları kahveye gelirlerdi. Öğleden sonra devam edenlerin çoğu satranç, dama ve Osmanlı oyunları ile vakit geçirirlerdi. Buranın diğer kahvehaneler gibi rasgele müşterisi yoktu. İstanbul kahvehaneleri Ramazan geceleri özellikle birer toplantı ve eğlence yeri halini alırdı. Buralarda saz takımlarından başka meddah da bulunurdu. Abdülaziz devrinin tanınan şahsiyetlerinin, zenginlerin geldikleri meşhur gazino, Karakulak Han'ındaydı. Burada ramazanları her gece ve diğer aylarda Cuma ve Pazar geceleri İstanbul'un en yetenekli sazendelerinden oluşan saz heyeti bulunurdu. Bu saz heyetlerinin başında, o dönem İstanbulluların çok takdir ettiği Kemani Kör Sebuhan bulunuyordu. İstanbul'un iç mimari bakımından güzel iç açıcı eski kahveleri zamanla şeklini değiştirip bozulmuştu. II. Abdülhamit devrinde de artık devlet ricalinin,

ediplerin, ilim adamlarının toplanıp görüşmeler yapmalarına izin verilmez olmuştur.

Fruchtermann, 19. yüzyıl İstanbul yaşantısını yansıtırken kahvehaneleri de atlamamıştır. Ancak yazılanların aksine, Max Fruchtermann kartpostallarında tasvir edilen kahvehaneler daha çok taşları bir görünüm sergilemektedir. Yukarıda görülen son kartpostalda, kahve önünde oturan erkeklerin hepsi aynı yöne bacak bacak üstüne atarak poz vermişlerdir. Kişilerin doğal hareketlerine müdahale edilmiştir. Fotoğraf karesindeki bütün gözler objektife bakmaktadır. Bu da kartpostalın daha çok hatıra fotoğrafı izlenimi vermesine neden olmaktadır. Postadan geçen bu kartpostal, İstanbul halkının günlük yaşantısında, diğer toplumlara farklı gelen özellikleri vurguladığı için dikkat çekicidir. Kartpostalda görülen nargileler, erkeklerin giyim tarzı farklılığı belirginleştiren imgelerdir.

2. ANITLAR

a. Çemberlitaş

Büyük Konstantin Roma İmparatorluğu'nun merkezini İstanbul'a naklederken yeni başkenti abidelerle, sanat eserleriyle süslemişti. Furum Konstantin'in ismini verdiği bugünkü Çemberlitaş, o tarihlerde büyük ve pek mamur bir meydandı. Bu meydanın ortasına Roma'daki Apollon Mabedinden getirttiği, 57 m. yüksekliğindeki sütunun tepesinde doğan güneşi selamlayan Apollon heykeli bulunuyordu. İmparator, 330 senesinde Apollon heykelinin yerine kendi heykelini ve Apollo'nun alameti olan yedi ışığın yerine Hz. İsa'yı çarmıha mihlayan çivileri koydurtmuştu.



Çemberlitaş



Çemberlitaş ve Atik Ali Paşa Camii

Sütun mermer bir kürsü ve profir bir kadide üzerinde yükseliyor ve silindir biçiminde sekiz büyük profir parçasından oluşmuş bulunuyordu. Bu parçaların birleştikleri yerler defne dalları şeklinde işlenmiş mermer çelenklerle süslenmişti. Sütunun en üstünde koyu kırmızı Mısır profinden bir kısmı da heykellerin dayanağını teşkil ediyordu. Apollon mabedinde Apollon heykelini taşımış, İstanbul'da bir zamanlar Konstantin heykeline kaidelik etmiş olan bu sütun üstünde daha sonraları İmparator Jülye'nin ve Teodos'un heykelleri görülmüştü. 1081 senesinde bir yıldırım Teodos heykelini devirmiş ve sütunun üst kısmı harap olmuştu.

Birinci Aleksi Komnen sütunu tamir ettirmiş ve sütuna kitabeli bir mermer başlık koydurtmuştur. Ayrıca eski heykellerin yerine de büyük yaldızlı bir haç oturtmuştu. Büyük bir yangından etkilenmiş eski Apollon sütununun alt kısmı etrafına II.Mustafa (1695-1704) bir duvar ördürmüştü ve yangın neticesinde kireç haline gelmiş kararmış demir çemberlerle birbirine

bağlanmıştı. Bu tarihten sonra sütun Çemberlitaş olarak ve yabancılarca da Colonne Brulee (yanık kolon) ismiyle anılmaya başlanmıştır. Fructermann'da Çemberlitaş kartpostalına aynı ismi vermiştir.

b.Yılanlı Sütun



Atmeydanı'nda eski spinanın üzerindeki sütunlardan biri de Yılanlı Sütundur. Büyük Konstantin tarafından Delfi şehrinden İstanbul'a getirilip diktirilen bu sütun Helenistik devrine ait abidelerin en eskisidir. Milattan 497 yıl önce Temistoklis ile Pozanyas'ın İranilere karşı kazandıkları zaferlerde ele geçen tunçlar dökülerek yapılmıştır. Abide ilk inşasında 29 burmadan oluşmuştur.

Üstündeki üç yılan başına kadar 8 metre yüksekliğinde idi. Birbirine sarılmış yılanların vücutları 6,5 metre yükseklikte birbirinden ayrılıyordu. Yılanların başları üstünde üç ayaklı bir altın vazo bulunuyordu. Abide savaşa katılmış 31 Yunan şehrinin bir minnet hatırası olarak Delf'teki Apollan mabedine hediye edilmiştir. Altın vazo ise dikilitaş henüz Delf şehrindeyken kaybolmuştur. Yılanlı sütunun üstündeki yılan başları 16. yüzyıla kadar yerlerinde kalmış, sonra çeşitli etkilerle kırılıp kaybolmuştur. Yılan kafalarının

birinin üst çenesine ait bir parça bugün Arkeoloji müzesinde muhafaza edilmektedir. 1856 yılında yapılan bir kazı neticesinde sütunun altındaki yazılar ortaya çıkarılmış ve bunda İranilere karşı savaşa girmiş 31 Yunan şehrinin isimleri okunmuştur.

Evliya Çelebi bu sütunun tılsımlı olduğunu iddia ederek: “

İstanbul'da 17. tılsım burma direktir. Bu direk üç başlı bir ejderha suretini başının birisini bir yeniçeri kılış ile bir vuruşta yıkmıştır. O tarihte kısmen tılsımı bozulmuş olup, İstanbul içine yılan çıyan ve akrep misali hayvanlar yayılmışlardır.”

Bir rivayete göre de Fatih Sultan Mehmet'e bu yılanbaşlarının tılsımından bahsedilmiş ve Fatih hurafelere inanmadığını bildirmek üzere gürzünü yılanlara atmıştır.

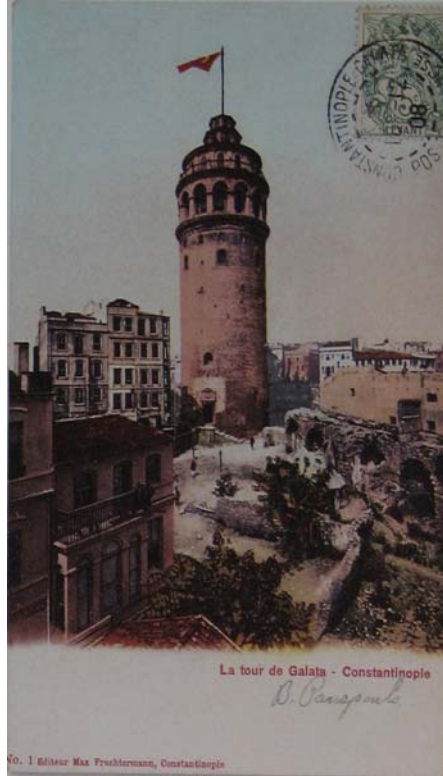
Fruchtermann, bu kartpostalında taşın yanı sıra etrafında oturan çocukları da tasvirinin içine katmıştır. Taşın etrafında başlarında fes olan 5 erkek çocuğu oturmaktadır. Sol da ise kucağında kendinden küçük bir çocuk oturan kız çocuğu vardır. Çocukların aralarındaki mesafe dikkat çekicidir.

c.Galata Kulesi

Galata Kulesi'ni gezip gördüğünü nakleden ilk İstanbullu 17. yüzyılın meşhur yazarı ve gezgini Evliya Çelebi'dir. Çelebi biraz da kendi üslubuyla abartarak Kuleyi şöyle anlatmıştır:

“Galata Kulesi 118 zira (75-90 c. Arasında değişen Osmanlı uzunluk birimi) binadır ki göklere ser çekmiştir. En üst zirvesi sağ kalay ile kaplıdır. İstanbul kulesi her yerden çepeçevre görünür değildir. Lakin bu Galata Kulesi insan şekli gibi çeşitli şekillerde görünür. Kapıları sağlam demirdendir. Bursa'ya hakim durumdaki Keşişdağı, üzerinden ayan beyan görülür. Dürbün ile bakılırsa Bursa'nın imaretleri görülürmüş diyorlar. Bu kule her yerden görünür, şekli silindiriktir. İç kısmı 10 tabaka zindandır ki şimdilerde Osmanlı

Devleti'nin gemi aletlerine mahzen olmuştur. Güneye bakan demir kapısına taş merdiven ile çıkılır. Hakir bu kuleye birkaç kere, anda kağıt uçurarak eline ip bağlayıp yukarı çıkan cambazı seyretmek vesilesiyle çıktım da İstanbul'u güzelce temaşa ettim."



Galata Kulesi ve Kuledibi...

19. yüzyılın son yıllarında “Galata Yangın Kulesi Ağalığı” unvanıyla bir kadro bulunuyordu. 1897’de İstanbul limanına gelecek gemilere zamanı ilan etmek üzere Tayimol denilen tertibatın kule tepersindeki göndere asılması hakkında bahriye feriki Şitarki Paşa bir rapor vermişti. Rapor uygun görülmüş ve cihazın Londra’ya siparişi verilmişti. Yıllar sonra 15 Kasım 1918 tarihli İstanbul gazetelerinde de “İngilizler, Galata Kulesi’nin tepesine muhabere (iletişim aleti) koydular” başlıklı bir haber çıkmıştı.

Galata semtinin bu tarihi kulesi Bizans'ı, Cenevizliler'i, fetih askerlerini görmüş ve civar mahallelerinde birbirine benzeyen nice hayatlar başlayıp bitmiştir.

Fruchtermann dönemin ünlü yapıtlarından olan bu kuleyi renkli olarak tasvir etmiştir.

D. SALTANAT TEMALI KARTPOSTALLAR

1. SARAY EŞRAFINI KONU ALAN KARTPOSTALLAR

Fruchtermann'ın Osmanlı İmparatorlarına özel olarak bastığı kartpostallarda, ilk bakışta kıyafetten başlayarak, resimdeki figürün duruşuna, diğer insanların konumlarına bakıldığında saltanat erki dikkat çekmektedir. Çoklu kartlarda padişah ortada, büyük bir tahtta oturmaktadır. Yanında da hizmetkarları hazır görülmektedir. Saltanat erkeklerini konu alan kartpostallar, daha önce değindiğimiz Türk erkeği kartpostallarından oldukça farklıdır. Padişahların, duruşları, bakışları, kıyafetleri kartpostallarda gücü simgelemektedir.

Fruchtermann'ın saray kartpostalları, saltanatın gücünü simgeleyen mimari yapılar olarak yansıtılmaktadır. Yönetimin kurumsal kimliği sarayların ihtişamlı görüntüsüyle vurgulanmaktadır. Saraylar, uzaktan, genel görüntülenmiştir. Göz alabildiğine uzanan yapılar, görkemi ve gösterişi anlatmaktadır.



Kartta Başçukadar Ağa, Silahtar Ağa, Sultan Mahmut, Darüssadetü-ş Şefife Ağa görülmektedir.(Padişan ve sarayın önde gelen çalışanları)

Padişahın etrafında konumlanmış kişilerin üzerlerinde silahlar görülmektedir. Editör yukarıdaki karta “Collection de Costumes” “kostüm koleksiyonu” adını vermiştir. Editör kartta aslında dikkati Sultan Mahmut ve yanındakilerin kıyafetleri üzerine çekmeyi amaçlamaktadır.

Eski kıyafetlerde kürkün önemli bir yeri vardır. Evlerde, sokakta sosyal sınıfa, rütbeye, ve mevkiye göre çeşitli cinsten kürkler giyilirdi. Osmanlı hükümdarları özellikle sahure kaplı, cevahir düğmeli kürkler, kabanice denilen kolsuz ve enli kürkler, samur kabanice veya ale kaplı mücevher şemseler, büyük yakalı kürkler giyerlerdi.

Osmanlı sarayında kadınların ve saray erkanının sınıflarına göre de çeşitli kürk cinsleri ve kablardı vardı. Kürklerin hazırlanması ve saraya gelenlere hediye edilecek kürkler ile meşgul olan ayrı bir teşkilat vardı. Ayrıca sadrazamların, vezirlerin de kürkçübaşları bulunurdu. Sadrazam ve vezir olanlara erkan kürkü giydirilirdi. Sadrazamlar, serasere (kıyafetli işli ipekli kumaş) kaplı samur giyerler, şehyhülislamlar da kendisi ve kabı beyaz kürk giyerlerdi. Bunlara furui beyza denilirdi. Ulema ve müderrisler, muvahhidi denilen tarzda giyinirlerdi.

Kürk, resmi elbiseden sayılır, padişahların, sadrazamların huzurlarına çıkanlara kürk giydirilirdi. Yabancı elçiler de bu merasime tabi tutulurlardı. Bab-ı Ali’de de böyle merasimlerde giydirilmek üzere bir kürk odası bulunduruluyordu.



Osmanlı toplumunda kürk giymek kadar başlık, fes, serpuş, kavuk giyinmek de oldukça yaygındı. II. Mahmut döneminde toplum hayatına giren fes, Yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla değiştirilmişti. Kadın ve erkeklerin kullandıkları başlıklar, bu kişilerin hangi kesimden olduğunun birer göstergesiydi. Siviller, askerlerden, saray eşrafı diğer insanlardan bu başlıklar sayesinde ayırdedilebiliyordu.

Aşağıdaki kartpostalda Max Fruchtermann'ın "Le Princes Imperiaux" adını verdiği "Şehzadeler" kartpostalı görülmektedir. Büyük olasılıkla, sarayın giriş merdivenlerinde çekilmiş bir fotoğrafın renkli uyarlaması olan kartpostalda, farklı yaşlarda beş şehzade yan yana durmaktadır. Şehzadelerinin üzerlerinde asker üniforması, bellerinde kılıç ve başlarında fes vardır. Çocuklar, rahatlıktan uzak duruşları itibariyle de birer askeri andırmaktadırlar. Saray çocuklarına, büyüklerin hangi bakış açısıyla

yaklaştıkları, aldıkları eğitim ve onların yetiştirilme tarzı bu kartpostalda görölmektedir.



Saltanat kartpostalları ayrı bir tez konusu olabilecek kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Kişilerin kılık kıyafetlerinden, duruşlarına, kartta görölen silahlarına, aksesuarlarına kadar her türlü imgesel çözümlemeye açık bir düzlem oluşturmaktadır. Biz burada örnek olarak birkaç kartpostalı seçerek, kısaca yorumlamaya çalıştık

2. DOLMABAĞÇE SARAYI



Bugünkü Dolmabahçe Sarayı'nın bulunduğu sahada eskiden Beşiktaş Sarayı ile Dolmabahçe Kasrı bulunmaktaydı. Sarayın en eski binası II. Beyazıd zamanında padişahlara geçen Cağalı Paşa Yalısı ile o zaman deniz olan bugünkü Dolmabahçe semtinin arka kısımlarındaki tepelerde II. Selim'in yaptırdığı bir kasırdı. Bu kasrım önündeki deniz, I. Ahmet ve II. Osman devirlerinde dolduruldu. Bundan sonra çeşitli tarihlerde Beşiktaş'tan Dolmabahçe'ye kadar uzanan saha üzerinde yeni saraylar ve kasırlar inşa edildi. Dolmabahçe'nin arka tarafındaki sayban mahalli olan peşte üzerinde ve aşağıda bulunan serviler arasında kasırlar vardı. Saray 18.yy sonu ile 19.yy başlarında tam teşkilatlı daireleri ile geniş bir araziyi kapsamış bulunuyordu.

II. Mahmut tahta çıktıktan sonra, Beşiktaş Sarayı'nın esaslı bir tamir keşfini yaptırmış ve bu tamire eski Lonra Büyükelçisi Yusuf Agah Efendi'yi memur etmişti. 1809'da Ser mimarı hassa Hafız Mehmet Efendi'ye Foti, Kamyanoz, Yorgi ve Todori kalfalara ikinci ve tamamlayıcı bir keşif daha yaptırılarak hemen o yıl içinde geniş bir tamir ve inşaata başlanmıştır.

Abdülmecit, 1854'te Beşiktaş Sarayı'nı yıktırılmış ve yerine Karabet Balyan Usta'ya Dolmabahçe Sarayı'nı yaptırmıştır. Saray, 5 milyon altın liraya mal olmuştur.

Yapı, 19. yüzyılın ağır ve süslü üslubuyla inşa edilmiş olmakla beraber, yer yer geleneksel mimari tarzdan da etkiler taşımaktadır. Fruchtermann, İstanbul'un en ünlü ve görkemli yapılarından olan bu sarayı kartpostal serilerine eklemiştir. Dönemin iktidar göstergesi olarak, sarayların mimari ihtişamı ve gösterişi kartpostal editörünün dikkatini çakan noktalardandır. Karttaki fesli kayıkçı ve fonda görülen saray, bir doğu şehrini tasvir etmektedir.

3. TOPKAPI SARAYI



Yukarıdaki kartpostalda Topkapı Sarayı'nın panoramik görüntüsü yer almaktadır. Topkapı Sarayı mimari varlığındaki görkemin yanı sıra devleti de simgelemektedir. Otoritenin kurumsallığı bu görüntüyle yansıtılmaktadır.

İstanbul'un fethinden sonra ilk sarayını Beyazıd'daki üniversite binasının yerinde yaptıran Fahit Sultan Mehmed, 15 yıl kadar orada oturmuş, fakat "zeytin ağaçlarıyla örtülü Sarayburnu'nu gördükçe mevkisinin güzelliğine dayanamayarak orada bir saray" inşa ettirmiştir. Fatih'in yeni sarayı ayrı ayrı köşklere, dairelere, setli, çiçekli bahçelere ve havuzlardan oluşmuş bulunuyordu.

1475-1478 yılları arasında yapıldığı tahmin edilen yeni saray, Fatih'ten sonra da birçok hükümdar tarafından çeşitli ilavelerle genişletilmiş ve eski sarayda yalnız eski padişahların valideleri, kadınları, gözdeleri ve mensupları oturtulmaya başlanmıştı. Yüzlerce dönümlük bir saha üzerinde inşa edilmiş olan Yeni Saray, Karadeniz taraflarından top mazgallarını, kuleleri içeren sağlam surlarla çevrilmiştir. Sarayın koltuk kapılarından başka bu surlar

üzerinde dördü karada, üçü sahilde olmak üzere yedi kapısı bulunmaktadır. Karadaki kapılar, Otluk kapısı, Bağbı Hümayun, Soğuk çeşme kapısı ve Demir kapıdır. Sahilde olanlar, Topkapı, Değirmen kapısı ve Balıkthane kapısıdır. Topkapı Sarayı, uzun asırlar padişahların ikametgahları olmaktan başka, devlet idaresinde merkez olmuş, hükümet divanı burada toplanmış, ulufe dağıtımı, elçilerin kabulü gibi merasimler burada yapılmış, idam edilenlerin başları saray kapılarında teşhir olunmuştur. Saray, ayrıca Osmanlı tarihinin de birçok önemli olayına sahne olmuştur.

Padişahların harem takımlarından ve Enderun halkından başka toplamı 5 bini aşan ve burada ikamet eden saray mensupları Bostancılar, Kapıcılar, Kapıcıbaşılar, Mirahorlar, Cuhadarlar, Hasekiler, Baltacılar, Zülüflü Baltacılar, Çaşnigirler, Aşçılar, Helvacılar, Solaklar, Peykler, Kilerciler, Çavuşlar ve Mütferrikalardan oluşuyordu.

Yeni sarayın saltanat kapısı, Sultan Ahmet Meydanı'na bakan Bağbı Hümayun'dur. Fatih yapısı olan bu kapıdan sarayın birinci avlusuna girilmektedir. Eskiden bu avluda Maliye Nezareti, Enderun hastanesi, orta kapıya doğru ilerlerken sağdaki duvarlar arkasında has fırın ve fudla (pide) fırını asırlarca cephaneye, silah deposu olarak kullanılmıştır.

Ayairini Kilisesi, kilisenin arkasında Sim sakalar ve hasırcılar koğuşları, diğer tarafta Darphane, daha ilerde ve yol ağzına yakın bir yerde koz bekçileri ocağı, orta kapının yakınında Duavi Kasrı bulunmaktaydı. Sarayın ikinci kapısı, orta kapı, yahut Bağbısellam adıyla anılmaktadır. Büyük demir dökme kapıların üstündeki imza ve tarih "amel İsa bin Mehmed 931 (M.1524-25)" (1) Kapıya gelmeden, sağda duvar üstündeki çeşmeye Cellal yahut Siyaset Çeşmesi denilmektedir. İdamlarına ferman çıkanların başları burada vurulur ve kesik başlar çeşme önündeki ibret taşları üzerinde teşhir edilir, cellatlar da ellerini, bıçaklarını bu çeşmede yıkarlardı.

İki kuleli orta kapının kuleleri altındaki odalar, kapıcılara mahsustu. Bu odalar arasındaki Kapı Arası denilen yerde idam edilecek vezirler, devlet adamları hapsedilirdi.

Orta kapıdan içeri yalnız hükümdarlar atla geçebilirler, sadrazamlar da dahil, diğer devlet büyükleri burada atlarından inerler ve divana öyle girerlerdi. Orta Kapıdan itibaren sadrazamların mutlak vekillik hakları kalkar ve sarayın içinde kimse hakkında idam kararı verip infaz ettiremezlerdi.

4. BEYLERBEYİ SARAYI



Fruchtermann, “Palais de Beylerbey” adını verdiği bu kartpostalda sarayın denizden görüntüsünü tasvir etmiştir. Yine ülkenin kurumsal yapılarından sayılabilecek bir yapı olan saray, editörün ilgi alanına girmiştir. Kartpostalda sarayın denize bakan cephesi boydan boya görülmektedir. Ayrıntılar net görülme de yapının görkemi yansıtılmıştır.

Mareşal Moltke hatıralarında bu sarayı şöyle anlatmaktadır:

“Beylerbeyi Sarayı’nın cephesi pencereden görünmez. Sarayın arka tarafındaki bir kapıdan bahçeye girdim. Havuzlardaki mercan balıklarını, tarhlardaki nadide çiçekleri seyir ile meşgul idim. Bahçe, birçok setle arkadaki bir tepenin zirvesine kadar uzanıyordu ve yüksek yeşil duvarlar sınırını belirliyordu. Sarayın deniz cephesindeki pencereleri hep kafeslidir. Kafesler sadece harem pencerelerinde olmayıp, selamlık kısmı da bunlarla örülmüştür. Fakat harem tarafındakiler hem daha yüksek hem de daha sıktır. Ben böyle öteyi beriyi incelemekle meşgulken Padişahı bir koltukta oturur bulduk. Çubuk içiyordu, karşısında mabeyincilerinden Mehmet Ali ve Rıza Beyler divan durmuşlardı.

II. Mahmut’un oğlu Abdülmecid 1833 yılında bu sarayda merasimle hatim indirmişti.

E. ASKER KONULU KARTPOSTALLAR



Max Fruchterman’ın “Carte Militaire” (Askeri Kart) adını verdiği kartpostalda Halıcıoğlu Topçu Kışlası’ndaki topçu askerleri görülmektedir.

Fruchtermann'ın editörlük yaptığı 19. yüzyıl Osmanlı dönemine ait çok sayıda asker konulu kartpostalı bulunmaktadır.



Max Fruchtermann, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma dönemi olan 19. yüzyılda, 1804 Sırp isyanı, 1806-1812 Osmanlı-Rus Savaşı ve Bükreş Antlaşması, Yunan İsyanı, 1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı ve Edirne Antlaşması, Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın İsyanı, Kırım Savaşı (1853-1856) ve 93 Harbi (1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı) gibi askeri, diplomatik ve siyasi önemli olayların yaşandığı ortamda editörlük yapmıştır. Dolayısıyla askerliğin, asker kıışlalarının önemli ölçüde popülerlik kazandığı bu zaman diliminde askeri imgelerin ilgi çekici özelliklerini kullanmıştır.



Yukarıdaki kartpostalda, İstanbul surları önünde hareket ordusu askerleri ve subayları görülmektedir. Kartpostalın üzerindeki puldan postadan geçtiği anlaşılmaktadır. Kartpostalın sağ tarafında sivil bir erkek çocuğu oturmaktadır. Çocuk askerlerden uzak oturmuştur ancak fotoğraf karesine girmeyi başarmıştır.



Rum gönüllülerden Derakos ve arkadaşları



Rumeli gönüllüleri

Yukarıdaki kartpostallarda sivil halktan bölgesel direnişe katılan gönüllüler görülmektedir. Düzenli orduya mensup olmadıkları için bazılarında üniforma var, bazılarında ise yok. Fruchtermann kartpostallarında İzmit Ermenilerin'den de gönüllülerle ait kartlara rastlanmıştır.

SONUÇ

Türkiye’de daha önce bilimsel çalışmalara konu olmamış kartpostalların, basıldığı ve kullanıldığı döneme dair hatırı sayılır bilgiyi günümüze taşıdığı görülmüştür. Kartpostallardaki görsel öğelerin, birer tarihsel belge önemi taşıdığı, ayrıca daha önce üzerine sayısız çalışma yapılmış olan Oryantalizmi ve Batı toplumlarının, genelde Doğu toplumlarını, özelde Osmanlı toplumunu nasıl gördüğü, kartpostallarla da açıklanabilmektedir. Bu tez çalışmasında, Batı’nın Doğu’yu yorumladığı örnek sanat eserlerine, yazılara kartpostallar da eklenmiştir. Osmanlı toplumunun yaşayışına dair göstergeler bulunmuş, bu göstergeler, Max Fruchtermann kartpostallarında bütün açıklığıyla görülmüştür. Bu göstergeler, kimi zaman kılık kıyafetlerde, kullanılan eşyalarda (nargile, takılar, kilimler, divanlar, enstrümanlar, duruş, bakış, figürün fotoğraftaki konumu) kimi zaman mimari yapılarda, kimi zaman esnaf kartpostallarında varlığını göstermiştir. Özellikle 19. yüzyıl İstanbul’unu konu alan kartpostalların kentin bütün mimari ihtişamını betimlediği görülmüştür. Her panoramik kartpostalın kenti inşa eden iktidarın da fotoğrafı olduğu anlaşılmaktadır. Max Fruchtermann’ın her kartpostalı, araştırmacılara; siyaset, kültür, ekonomi, sanat, edebiyat tarihleri açısından da okunabilecek çok sayıda malzeme sunmaktadır.

Max Fruchtermann kartpostallarının görsel olarak bilimsel metinlere de birer somut kanıt getirebileceği görülmüştür. Kartpostallar, görsel özellikleriyle birçok metni açabilmiştir. Özellikle aynı dönemi konu alan farklı yazarların seyahatnameleriyle birebir örtüşmesi oldukça ilginç noktalardan biridir.

Oryantalizmin tanımındaki Batı’nın Doğu’ya ilişkin belirleyici kategorileri, teze konu olan kartpostallardaki göstergelerle çalışmanın özgün yanını göstermektedir. Örneğin kimi göstergelerin ayırıcı özellikler taşıması; çingene, kürt, kentli-köylü, asker v.b gibi toplumsal kültürel vurgular içererek Osmanlı toplumuna ilişkin özgün bir söylemi de ortaya çıkarır. Bu göstergeler

Çin'den, Hindistan'dan, Arap Yarımadası toplumlarından farklıdır. Dolayısıyla Batılı'nın gözünde Osmanlı'ya ait çarpıcı unsurlardır. Çalışmada konu nesnesi olarak seçilen kartpostallar nezdinde, 19. yy Osmanlı toplumunda kadın-erkek imgesinin, kültürel, etnik ve dinsel kimliklerin farklı farklı yansıtıldığı görülmüştür. Bu yansıtma biçiminde, Max Fruchtermann'ın zihinsel düzleminden hareketle, Batı'nın Doğu'ya bakışını, onu nasıl yorumladığı da görülmüştür. 19. yüzyıl'ın siyasal ve askeri olaylarının kartpostalların basımında belirleyici olduğu açıkça görülmüştür. Ayrıca kartpostallarda, tıpkı tez çalışmasının birinci bölümünde örnekleri verilen Batılı sanatçıların eserlerinde olduğu gibi, oryantalist bakış açısının hakimiyeti vardır. Ancak ressamlar; Doğulu kadınları, saray güzelleri, hamamları ve harem gibi konuları, görmeden hayal dünyalarında oluşturdukları şekliyle resmetmişlerdir. Max Fruchtermann ise Doğulu kadını geleneksel sokak ve ev kıyafetleriyle, dans ederken, aile içerisinde betimlemiştir. Max Fruchtermann kartpostallarındaki kadınlar, oryantalizmin alışlagelmiş çıplaklık anlayışından oldukça uzaktır. Fruchtermann kadın temalı kartpostallarında cinsiyet vurgusunu çeşitli örtülerle yapmaktadır. Farklı kimlikleri işaret eden kartpostallarında ise kılık kıyafet yoluyla yapmaktadır. Max Fruchtermann'ın kartpostallarında inandırıcılık hakimdir çünkü, editör, kartpostallarında günlük yaşamın içinden fotoğrafları görsel malzeme olarak kullanmıştır. Dolayısıyla Max Fruchtermann, 19. yüzyılın Osmanlı toplumunu, bu topluma binlerce kilometre uzaktaki Avrupa'ya, onun merakını giderecek biçimde anlatmıştır. Örneğin Osmanlı toplumunun nasıl giyindiğini, nasıl eğlendiğini, ne yediğini, ne içtiğini bütün gerçekliğiyle betimlemiştir.

Dönemsel özellik taşıyan kartpostallar, iletişim, tarih, sanat tarihi, kimlik, oryantalizm gibi alanlardaki araştırmalar için sayısız malzeme sunmaktadır. Kartpostallardaki insanların üzerlerindeki kıyafetlerden, kartpostalların üzerindeki yazılara kadar her gösterge, o günlerden günümüze sayısız bilgi aktarmaktadır.

Bizim bu tez çalışmasında alt başlıklar halinde ele alıp incelemeye çalıştığımız cinsiyet, kültürel kimlik, inanç, meslek, mekan, mimari gibi kriterlere sahip kartpostallar, başlı başına birer araştırma konusu niteliği taşımaktadırlar.

KAYNAKÇA

ADIVAR, Adnan. (1940), Mukaddime, *MEB İslâm Ansiklopedisi*, c. I, 1940

AKTAY, Yasin & TOPÇUOĞLU, Abdullah **Postmodernizm ve İslam küreselleşme ve oryantalizm**, Ankara, Vadi Yayınları, 1996.

ATABEK, Gülseren-Ümit, **Medya Metinlerini Çözümlemek**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2007

AYBET ÜÇEL, Gülgün , **Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699)**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

BERKTAY, Halil, **Rönesans İtalyası ve Osmanlılar: Tarihin Örtüşme ve Ayırışmaları**, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi, 2004.

BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel serüven**, çeviren:Mehmet Rıfat-Sema Rıfat İstanbul, Yapı Kredi, 1993

BARTHES, Roland, **Göstergebilim ilkeleri**, çeviren:Mehmet Rıfat-Sema Rıfat İstanbul, Sözce Yayınları, 1986

BARTHES, Roland, **Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, çeviri: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırbeş Yayın, 2000

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman, İstanbul, Metis, 2003.

BEYATLI, Yahya Kemal, **Pek Sevgili Beybabacığım :Yahya Kemal'den babasına kartpostallar**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998

BULUT, Yücel, **Oryantalizmin eleştirel kısa tarihi**, İstanbul, Yöneliş, 2002

BULUT, Yücel, **Oryantalizmin kısa tarihi**, İstanbul, Küre yayınları, 2004

BULL, Duncan, NİCOLAAS, SİNT Eveline, İREPOĞLU, Gül, RENDA, Günsel **Lale Devri'nin bir görgü tanığı Jean-Baptiste Vanmour**, İstanbul, Koçbank Yayınları, 2006

BÜLBÜL, Melik, **İmgesel İletişim**, Konya, Çizgi Yayınları, 2005

CARTER V. Findley, **Ahmet Midhat Efendi Avrupa'da**, İstanbul,Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999

CEVİZCİ, Ahmet, **Aydınlanma Felsefesi**, İstanbul, Ezgi Kitabevi, 2002

COŞKUN, Menderes, **Manzum ve mensur Osmanlı hac seyahatnameleri ve Nabi'nin Tuhfetü'l-Har**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2002

CROUTIER, Alev Lytle, **HAREM : World Behind the Veil**, London, 1989

COX, Samuel Sullivan, **Diversions of a Diplomat in Turkey** (Amerika sefiri Cox'un hatıraları), Adamant Media Corporation, 2001

ÇELEBİ, Evliya, **Evliya Çelebi Seyahatnamesi 1: İstanbul**, yayına hazırlayan: Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008

ÇIRAKMAN, Aslı, "Oryantalizmin Varsayımsa Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi", *Doğu-Batı*, nr. 20, Ağustos-Ekim 2002

ÇİTİL, Belma, "Kerpiç evlerin resimde imge olarak kullanımı", Ankara, 2004

ÇOLAK, İsmail, **1971- Doğu-Batı kavşağında Osmanlı**, İstanbul, Okul Yayınları, 2004.

ÇORUK, Ali Şükrü, "ORYANTALİZM ÜZERİNE NOTLAR (Notes on Orientalism)" Sosyal Bilimler Dergisi, Ankara, Aralık 2007, cilt IX

DOKTOR Atıf Hüseyin Bey, **Sultan II. Abdülhamid'in Sürgün Günleri Hususi Doktoru Atıf Hüseyin Bey'in Hatıratı**, metin hülagü, İstanbul, Pan yayıncılık, 2003

DURAND, Gilbert, **Sembolik İmgelem**, çeviren: Ayşe Meral, İstanbul, İnsan Yayınları, 1998

DEVECİ, Arzu, "Resimde Kent ve İmge", Eskişehir, 2001

DUVERGER, Maurice, **Sosyal Bilimlere Giriş**, çeviren: Ünsal Oskay, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2006

ECO, Umberto, **Alımlama göstergebilimi**, çeviren: Sema Rifat, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991

EFE, Fehmi, **Dram sanatı :göstergebilimsel bir yaklaşım**, İstanbul, Yapı Kredi 1993

ERGÜVEN, Mehmet, **Yoruma Doğru**, İstanbul, YKY, 2002

ERKMAN, **Fatma Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1986

FIRAT, Kamil, "Dil Bağlamında Fotoğraf", İstanbul, 1998

GALLAND, Antoine, **İstanbul'a ait günlük hatıralar(1672-73)**, çevirisi: Nahid Sırrı Örik, Ankara, Tarih kurumu yayınları

GERALD, MacLean, **The rise of Oriental travel: English visitors to the Ottoman Empire, 1580-1720**, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

GERMANER, Semra & İNANKUR, Zeynep, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

GERMANER, Semra- İ nankur, Zeynep, **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1989.

GERMANER, Semra, **18. yy. Avrupa Resmi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996

GÖK, Özlem, "Surat Görüntüleri", Ankara, 2003

HARLOW, Barbara & CARTER, Mia (ed.), **Imperialism & Orientalism: A Documentary Sourcebook**, Blackwell Publishers, Massachusetts, 2000.

HAMADEH, Shirine, **City's Pleasures : Istanbul in the Eighteenth Century**, Washinton Up,2007

J. P. A. Van Der Vin, **Travellers to Greece and Constantinople: ancient monuments and old traditions in medieval travellers' tales**, Leiden, Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut, 1980.

JAN Schmidt, **The joys of philology: studies in Ottoman literature, history and orientalism, (1500-1923): orientalist, travellers and merchants in the Ottoman Empire, political relations between Europe and the Porte**, İstanbul, Isis Press, 2002.

KAHRAMAN Hasan Bülent, "İçselleştirilmiş Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemaliz", Doğu-Batı S:20,2002

KAYGISIZ, Mehmet, **Müzik Tarihi başlangıçtan günümüze müziğin evrimi**, İstanbul, Kaynak Yayınları,1999

KRESS, Gunther, Theo van Leeuwen, **Reading images : The grammar of visual design**, London,1996

KURTULUŞ, Yıldız, "Görsel Nesne Olarak İki Resim", İletişim Dergisi, No:6, (Yaz, 2000),

KUTLU, Sacit, Didar-ı **Hürriyet :kartpostallarla İkinci Meşrutiyet, 1908-1913**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi, 2004

KÖMÜRÇİYAN, Eremya Çelebi, **İstanbul Tarihi 17. Asırda İstanbul**, çeviren: Hrand Anderasyon'un notlarından, İstanbul, eren yayıncılık, 1998

KROTOVLOS, **İstanbul'un Fethi-Fatih Sultan Mehmet Tarihi**, İstanbul, Kaktüs Yayınları, 2005

MARDİN, Şerif, "Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği", *Doğu-Batı*, nr. 20, Ağustos-Ekim 2002,

MERİÇ, Cemil, **Oryantalizm, Sosyoloji Notları**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993

MIHÇIOĞLU, M. **Oryantalizmi Aşmak**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2001

MIKES, Kelemen, **Prens Rakoczi ve Mikes'in Türkiye Mektupları**, çeviren: EDİT TASNADİ, İstanbul, Aksoy Yayıncılık, 1999

OKUDAN, Aylin, "Mekansal İmge ve Görüntü", İstanbul, 2003

PARDOE, Julia, **Şehirlerin Ecesi İstanbul-Bir Leydinin Gözüyle 19.Yüzyılda Osmanlı Yaşamı**, çeviren: Banu Büyükal, İstanbul, İstanbul Kitapları, 2004

PEÇEVİ, İbrahim Efendi, **Peçevi Tarihi I-II**, Latin harflerine aktaran: Murat Uraz, Neşriyat Yurdu, İstanbul, 1968

RİFAT, Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, İstanbul: YKY. (1998).

RİCHARDS, Thomas, **The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire**, London, Verso, 1993.

SAİD, Edward **Oryantalizm eleştirileri**, çeviri: İslam Özkan, Süleyman Şahin, Şenay Özden Ayaz, İstanbul, İlbahar Yayınevi, 2000.

SAİD, W. Edward, **Orientalism**, London, Penguin Books, 1995.

SANER, Turgut, **19.yy İstanbul mimarlığında oryantalizm**, İstanbul, Pera yayıncılık ve kitapçılık, 2006

SAİD, Edward, **Şarkiyatçılık**, çeviri: Berna Ünler, İstanbul, Metis yayınları, 2003

SAİD, Edward W. **Yazınsal eleştiri : Söyleyişiler**, çeviri: Salih Özer, Ankara, Hece, 2004.

SAİD, Edward, **Oryantalizm (doğubilim), sömürgeciliğin keşif kolu**, çeviren: Neziha Uzel, İstanbul, İrfan Yayıncılık, 1995.

SAİD, Edward, **Şarkiyatçılık : Batı'nın Şark anlayışları**, çeviri: Berna Ünler, İstanbul, Metis, 1999.

SAKAOĞLU Necdet, Nuri Akbayan, **Binbir Gün Binbir Gece: Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı**, İstanbul Kitapları, 2000

SANDALCI, Mert, **Max Fruchtermann Kartpostalları**, İstanbul, Koçbank Yayınları 2000

SANDERSON, John, **Seyahatnamesi (The Travels of John Sanderson in the Levant,)**, çeviri: Prof. Orhan Burian, Londra: Hakluyt Society 1930

SONTAG, S., **Fotoğraf Üzerine**, çev.Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1999

SÜPHANDAĞI, İsmail, **Batı ve islam arasında oryantalizm**, İstanbul, Gelenek Yayıncılık, 2004.

ŞEHSUVAROĞLU, Haluk, **Asırlar Boyunca İstanbul Eserleri Olayları Kültürü**, Cumhuriyet Yayınları, 2005

ŞEVKET, Mahmut, **Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askeriyesi**, Mekteb-i Harbiye Maatbası, İstanbul, 1909

TİBAWİ, A. L., **Krizdeki oryantalizm : eleştiriler**, çeviri: Enver Abdülmelik, Hamid Algar, İstanbul, Yöneliş, 1998.

TURNER, Bryan S., **Oryantalizm, kapitalizm ve İslam**, çeviri: Ahmet Demirhan, İstanbul, İnsan Yayınları, 1991.

TURNER, Bryan S., **Oryantalizm, postmodernizm ve globalizm**, çeviri: İbrahim Kaplıkaya, İstanbul, Anka Yayınları, 2002.

TÜKEL Uşun, **Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer kitabevi, 2005

ULUÇ, Güliz-Soydan Murat, "Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare" Bilig, Yaz 2007, sayı: 42

USTA, Veysel, **Anabis'ten Atatürk'e seyahatnamelerde Trabzon**, Trabzon, Serander Yayınları, 1999

UŞAKLIGİL, Halit Ziya, **Saray ve Ötesi**, İstanbul, Özgür Yayınları, 2003

ÜNAYDIN, Ruşen Eşref, **Geçmiş Günler**, Matbaa-İ Orhaniye-Matbaa-İ Hayriye Ve Şü, İstanbul, 1913

YATMAN, Nurettin, “Saray kayıkları, eski çinilerimiz”, Yurt Sesi dergisi: sayı 1

YAYMAN, Serpil, “20. yüzyıl figüretif resminde anlam”, İzmir, 1997

YEĞENOĞLU, M. **Peçeli Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark, Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, derleyenler: Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999

YERASİMOS, Stephane, **Les Voyageurs dans l'Empire ottoman, XIVe-XVe Siècles, Société turque d'Histoire**, Ankara, 1991.

YEĞENOĞLU, M., **Sömürgeci Fantaziler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003

YILDIRIM, Suad, **Oryantalistlerin yanılgıları : oryantalistlerin İslam araştırmaları üzerine düşünceler**, İstanbul, Ufuk Kitapları, 2003.

ZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı. “Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı”, Belleten, XLI / 161 79 – 114

Müzeler

Imperial war museum london

The British Museum

Museum of Garden History

Victoria and Albert Museum

The National Gallery

Kelvingrove Art Gallery and Museum

St Mungo Museum of Religious Life and Art

British Tate-Tate Britain “The Lure of the east-British Orientalist Painting”

İnternet siteleri

<http://www.obarsiv.com.tr>

<http://www.orientalist-art.org.uk>

<http://www.tate.org.uk>

<http://www.allpaintings.org/v/Orientalism>

<http://www.allartclassic.com>

<http://www.art.com>

ÖZET

Filiz IŞIK. **19. yüzyıl Osmanlı Toplumu'nun Kartpostallardaki Yansıması: Max Fruchtermann Kartpostalları.** Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008

Çalışmamızın başlıca amacı, Türkiye'de daha önce bilimsel çalışmalara konu olmamış kartpostalların, basıldığı ve kullanıldığı döneme nasıl ışık tutabildiğini üzerlerindeki görsel öğelerin birer tarihsel belge önemi taşıdığını göstermektir. Ayrıca daha önce üzerine sayısız çalışma yapılmış olan Oryantalizmi ve Batı toplumlarının, genelde Doğu toplumlarını, özelde Osmanlı toplumunu nasıl gördüğünü, kartpostallar üzerinden açıklamak çalışmanın bir diğer amacıdır. Bu tez çalışmasında veri toplama tekniği olarak belgesel gözlem kullanılmıştır. Çalışmada Max Fruchtermann kartpostalları üzerinden hareketle, 19 yüzyıl Osmanlı toplum yaşayışı okunmaya çalışılmıştır. Kartpostallardaki görsel öğelerin, birer tarihsel belge önemi taşıdığı, ayrıca daha önce üzerine sayısız çalışma yapılmış olan Oryantalizmi ve Batı toplumlarının, genelde Doğu toplumlarını, özelde Osmanlı toplumunu nasıl gördüğü, kartpostallarla da açıklanabilmektedir. Bu tez çalışmasında, Batı'nın Doğu'yu yorumladığı örnek sanat eserlerine, yazılara kartpostallar da eklenmiştir. Osmanlı toplumunun yaşayışına dair göstergeler bulunmuş, bu göstergeler, Max Fruchtermann kartpostallarında bütün açıklığıyla görülmüştür. Bu göstergeler, kimi zaman kılık kıyafetlerde, kullanılan eşyalarda, kimi zaman mimari yapılarda, kimi zaman esnaf kartpostallarında varlığını göstermiştir. Özellikle 19. yüzyıl İstanbul'unu konu alan kartpostalların kentin bütün mimari ihtişamını betimlediği görülmüştür. Her panoramik kartpostalın kenti inşa eden iktidarın da fotoğrafı olduğu anlaşılmaktadır. Max Fruchtermann'ın her kartpostalı, araştırmacılara; siyaset, kültür, ekonomi, sanat, edebiyat tarihleri açısından da okunabilecek çok sayıda malzeme sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kartpostallar, Oryantalizm, Kimlik, Öteki, Doğu-Batı

ABSTRACT

Filiz IŞIK, Nineteen Century the society of Ottoman rebound at
Postcards: Postcards of Max Fruchtermann, Master Expeditious, Ankara,2008

This study focuses on an area that has not previously been the subject of prolific academic research in Turkey. The primary objective of this study is to highlight the historical significance of postcards from analysing the ways in which they have been printed and utilised during different eras and how these factors together with the diverse visual elements contained in these postcards can shed light upon the different periods of history which they depict. In addition, a further objective is to illustrate how a closer analysis of postcards can reveal the ways in which orientalism and western societies, both of which have been widely researched in the past, generally perceive and understand the eastern societies and more specifically, the Ottoman era. The benefits of the semiology method have been adopted and used throughout this dissertation as a technique for collecting and utilising data and resources. In the study, postcards from Max Fruchtermann proved a useful basis for reading into the societal and living patterns displayed by the 19th century Ottoman society. Besides the notion that vast historical information can be depicted from the visual elements and artistry contained in postcards, in addition, the widely researched areas of orientalism and western societies' perceptions of the eastern societies and more specifically, the Ottoman era have been identified through the use of postcards. This study has incorporated the exemplary postcards, literature and works of art that focus on western portrayals of the east. Various indications of Ottoman social and living patterns have indeed been discovered and such indications can be clearly identified in all clarity from Max Fruchtermann's postcards. The abovementioned indications have from time to time been clearly visible from the clothing and appearances, household and general useable items, architectural designs and buildings and even artisan postcards. In particular, it can be noted from postcards based on 19th Century Istanbul that the images have portrayed the grandness and splendour of the architectural

buildings prevalent at the time. It can be seen that each panoramic postcard also portrays within it a powerful image of the ruling establishment behind the construction of the city's grand architecture. Each and every one of Max Fruchtermann's postcards displays within its artistry and visual elements an endless array of historic material ranging from politics, culture, economics, arts and literature for researchers to explore and analyse.

Key Words: Postcards, Orientalism, Identity, Other, East-West