

**ULUSLARARASI
ORYANTALİZM
SEMPOZYUMU**

9-10 ARALIK 2006

**İstanbul Büyükşehir Belediyesi
Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı
Kültür Müdürlüğü Yayınları**

**Editör
Lütfi Sunar**

**Hazırlayanlar
Lütfi Sunar, M. Furkan Gümüş, Murat Şentürk**

**Tasarım ve Uygulama
Furkan Selçuk Ertargin**

**Baskı
Şeref Ofset**

**Kapak Resmi
Alain Lesieutre, Colonne d'Hippone, Constantinople, 1855
(yeniden düzenlenmiştir)**

**1.Baskı
İstanbul 2007
2.000 Adet Basılmıştır**

Karşıtlıklar*: Said, Sanat Tarihi ve 19. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı Kimliğini Yeniden Keşfetmek

Dr. Mary Roberts

Sydney Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Çev. Hakan Çopur

1872 yılının Kasım ayında Osmanlı-Mısır Prensesi Nazlı Hanım, babasının İstanbul'daki hareminden ressam Elisabeth Jerichau-Baumann'ın kızına bir mektup yazdı. Bir genç kadından diğerine yazılan bu mektubun tonu, içten bir arkadaşlığın sıkı bağlarını ve yazarının gençlik heveslerini açığa çıkarmaktadır. Nazlı, yakında gerçekleşecek evliliğinden kısaca bahsederek muhatabının da kendi düğününde mutlu olmasını dilemektedir. O, içindeki seyahat etme arzusunu ifade ederek şöyle yazar “Ülkemin dışına hiç çıkmadım. Lakin mutluluğun benim için bir yerlerde saklı olduğunu ümit ediyorum. Roma, Paris ve Londra'yı görmeyi o kadar çok isterim ki!” (Prenses Nazlı Hanım'dan “Sevgili Matmazele” mektup, Stamboul, 26 November 1872) Kopenhag'taki kraliyet kütüphanesinin sanatçı Elisabeth Jerichau-Baumann evrakı arasında tutulmakta olan bu kısa mektup, Prenses Nazlı'nın kartviziti mesabesindeki

* Yazar burada *counterpoints* kelimesini kullanıyor. Bu kelime musikide, bir nağmeye başka bir nağme ilavesi yahut muhtelif melodileri birbirine uydurma manasına gelir. [çn]



Resim 1. P. Sébah, Princess Nazlı Hanım, n.d. carte de visite. Denmark: Private Collection Denmark.

aynı hususi imzayı taşımaktadır. Mezkûr kartvizit hâlâ sanatçının Danimarka'daki ailesinin koleksiyonunda tutulmaktadır. (Resim 1.) Bu fotografik tasvir, genç Osmanlı-Mısır Prensesi'nin babasının haremindedir 1869 yılında üç adet portresini yapan Jerichau-Baumann'a Nazlı'dan bir armağandı. Üç yıl sonra kaleme alınan bu mektup Prenses, sanatçı ve onun kızı arasında geçen pek çok yazışmadan elimizde kalan tek parça olsa da Avrupalı sanatçının 1869 yılında gerçekleştirdiği ziyaretin Prenses Nazlı'nın muhayyilesini seyahat arzusuyla ne derece doldurduğunu göstermesi açısından ma-

nidardır. Pekâlâ, mektuptaki bu notun ve Osmanlı haremi içerisinde yetişen genç bir kadın tarafından vazifelendirilmek ve yetkilendirilmek suretiyle ortaya çıkan bu fotoğrafik portrenin, bizim on dokuzuncu yüzyıl oryantalist görsel kültürümüzdeki yeri ne olmalıdır? Bu zaman zarfında Osmanlılar ve oryantalistler arasında gerçekleşen değiş tokuşlar dikkate alındığında bir karşılaşmanın bu örnekleri, görsel kültürün rolü hakkındaki anlayışımıza nasıl meydan okur?

Edward Said bu konuda bize, mezkûr meseleleri irdeleyebileceğimiz bir mercek sağlamaktadır. Son otuz yıl boyunca Said'in yazdıkları, oryantalist görsel kültürü yeniden yorumlamak için teşvik edici olmuştur. Said sanat hakkında yazmadı. Onun disipliner sadakati edebî çalışmalara karşıydı. Ancak onun çalışmaları, Batı görsel kültürünün kendi tanımıyla "oryantalizmin tutarsız alanı"nda (discursive field of orientalism) na-

sıl yer ettiğini düşünebilmemizi sağlayacak bir modeli de bize sunmaktadır.¹ Said'in *Oryantalizm* adlı eserinden sanat tarihi alanına yapılan ilk aktarma olan Linda Nochlin'in 1983 yılında yayımlanan sarsıcı denemesinden beri Said'in yazıları Batı imgelemindeki Doğu hakkında analiz ve eleştiri yapabilmek için önemli bir taslak niteliği taşır hâle gelmiştir (Nochlin, 1983: 118-31, 187-91). Son zamanlarda sanat tarihçileri, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da üretien sanatlara ilişkin Batılı tasvir külliyyatını yeniden konumlandırmak ve yerel ve Avrupalı artistler arasında vuku bulan değiş tokuşun kültürel formlarını tekrar gözden geçirmek suretiyle bu meydan okumaya tepki gösterdiler.

Osmanlı resim ve sanat hamiliği üzerine yapılan çalışmalar ve on dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unda Osmanlılar ve oryantalistler arasındaki etkileşimlerin yeniden gözden geçirilmesi, bu alanın tekrar değerlendirilmesinde merkezî bir rol oynamaktadır.² Sanat tarihi tartışmalarındaki bu her iki yönelim de Said'in yeni ufuklar açan metni, *Oryantalizm*'i mihver edinmektedir. Ancak ne Said'in dönüm noktası olan bu kitabı ne de onun edebî çalışmaları, müzik üzerine yazdıkları kadar kültürler arası değiş tokuşlara ilişkin sorulara alternatif bir yaklaşım getirebilmiştir.

Said'in bazen bir piyanist bazense bir müzik eleştirmeni olarak hayatı boyunca tutkuyla bağlı olduğu klasik Batı müziği, kültür ve gücün mikropolitikası üzerine yapığı en özenli aracılıklardan birine imkân vermiştir. Klasik müziğe olan aşkı Batılı ilkelere alternatif bir yaklaşıma yönelmesini teşvik etmiştir. Bu düşüncüyü sanat tarihi alanına aktarırken özellikle onun sınırları aşan nitelendirmeleri ve okuma kavramı ile kontrapuntal olarak meşgul olmak istiyorum.

Foucault'nun güç mekânizması üzerine yapılan tartışmalar bağlamında değerlendirildiğinde "Müzikte Sınırı Aşan Unsurlar Üzerine" başlıklı denemesi klasik müziğin Batılı ilkelerindeki içerim ve efektlere dair toptanlaştırmacı eğilimi "Her zaman sınırları aşma ihtimali vardır." diyerek

¹ W. J. T. Mitchell ile bir söyleşi esnasında Said görsel sanatların "biraz dili tutuk" olduğunu kabul etmektedir (Mitchell, 1998: 11).

² bk. Germaner & Inankur, (2002); Çelik, (2002: 19-41).

reddeder. Said sınırları aşmayı “bir alandan diğerine hareket etmek, hudutları denemek ve zorlamak, farklılıkları birbirine karıştırmak, beklentilere muhalif olmak, öngörülemez zevkler sağlamak, keşifler yapmak ve tecrübe edinmek” (Said, 1911: 55) olarak tarif etmektedir. Said’in makalesindeki kontrapuntal biçim, müzisyen Glen Gould’un çalışmalarında örneklendirildiği gibi bir çeşit sınırları aşmadır. Tek dize nağme ve onun vokali arasındaki hiyerarşik ilişki olarak tanımlanan müzik yapısına (Said, 1991: 102) karşın kontrapuntal biçim bir müzikal dizinin diğer birçoğuyla birleşerek “seslerin birbirlerine karşı ve birbirleriyle beraber” çıkabileceği ve hiçbir parçanın ikinci plana atılmadığı çok sesli bir üslup önerir (Said, 1983: 98). Said’in kontrapuntal forma olan ilgisi ve kontrapuntal okuması ahlaki bir boyut ortaya çıkarır, çünkü “Böylece müzik öyle bir sanat hâline gelir ki burada ne yazarın gücü ne de sosyal otorite öncelikli ve yegâne belirleyici olma pozisyonlarını koruyabilirler. Dahası bu çeşit bir düşünce tarzı, insanların kültürel pratiklerindeki yekpare çeşitlilikleri cömertçe ve zorlamadan ortaya çıkarır.” (Said, 191: 105) Said bu terimin daha kapsamlı bir uygulama alanına kavuşmasını arzu etti. Bunun için kontrapuntal okumanın kavramlarını kanonik edebî metinlerle ilişkili olarak açıkladı.³ Ancak nedense görsel sanatların yorumlanmasında bu kavramın içerimlerini kullanmak henüz pek akla gelmedi. Binaenaleyh Said’in kontrpuan kavramı Prenses Nazlı’nın görsel kültürle ilişkisi hakkındaki düşüncelerime açıklık getirdi ve böylece prensesin eylemini bize daha tanıdık gelen Avrupalı oryantalistlerin ve Osmanlıların on dokuzuncu yüzyıl görsel kültürüne olan katkılarını dışıl bir kontrpuan örneğiyle değerlendirme imkânı verdi. Bu çalışmada, Osmanlı ve Batılı eğilimleri test edip doğruluklarını sorgulamak amacıyla Nazlı’nın bir seri fotoğrafik portresine odaklanarak onun bu imajları hangi yollarla konuşlandığına çeşitli kültürel bağlamlar dâhilinde analiz edeceğim.

Prenses Nazlı 1872 yılında henüz on dokuz yaşındayken Tanzimat’ın ünlü devlet adamı, diplomatı ve sanat koleksiyoncusu olan Halil Şerif Paşa ile evlendi. 1872 yılının son aylarında İstanbul’da gerçekleşen ev-

³ bk. Said, (1994).



Resim 2. Mısırlı Prenses Nazlı, (Kuntay, M. C. (1944). *Namık Kemal. Devrinin insanları ve olayları arasında*. İstanbul: Maarif Matbaası)

lilikleri, pek çok elit tabaka mensubununki gibiydi ve Nazlı'nın babası Mustafa Fazıl Paşa ile yılın erken bir zamanında Viyana'daki diplomatik görevinden dönen Halil Paşa arasındaki ittifakı destekliyordu. Fazlasıyla Batılaşmış Tanzimat elitlerinden olan Nazlı'nın babası, Mısır Hidiv ailesinin varlıklı ve nüfuzlu mensuplarındandı. İmparatorluktaki meşruti hükûmetin savunucularından biriydi. Özellikle 1867 yılında Paris'te ikamet ettiği sırada Sultan Abdülaziz'e yazdığı mektup vesilesiyle hatırlanmaktadır. Nazlı'nın kendisi ise derin bir Avrupa kültürü bilgisiyle yetiştirilmiş ve bir İngiliz mürebbiye tarafından eğitilmişti. Fransızca, İngilizce, Osmanlıca ve Arapçayı fasih ve belîğ olarak konuşabiliyordu.⁴ Evliliklerinden hatura kalan fotoğrafta (Resim 2) Nazlı'nın Batılı tarzda bir gelinliği tercih ettiğini görmekteyiz. Dantel ve fırfırlarla fazlaca süslenmiş katmanların oldukça belirgin bir şekilde öne çıktığı bu gelinlik, erken 1870'lerde Osmanlı saray ve elit kadınları arasında yayılmakta olan Avrupa'daki düğün giysilerinin göz kamaştırıcı örneklerinden birisiydi. Şüphesiz Prenses Nazlı'nın bu tercihi mezkûr Avrupa modasının imparatorluk merkezindeki bu yayılmaya öncülük yaptığını gösteriyordu (Davis, 1986: 61-86; Sakaoglu, 1992: 168-173; Saz, 1995: 169-208; Topkapı Sarayı, 1993-1994: 256-258). 25 Ekim ve 14 Aralık 1872 tarihinde *Levant Herald* gazetesinde nikaha dair çıkan haberler, resmî tören ve bunu takip eden diğer merasimler ve Nazlı'nın gelinliğinin detayları hakkında bilgi veriyordu. Prenses, Osmanlı gelinlerinin tercih ettiği geleneksel kırmızıyı değil Avrupa modasının öne çıkan trendi olan zengin açık mavi ipek ve yoğun işlemeli pembe kadifeyi tercih ediyordu (*The Levant Herald*, October 25, 1872: 174; *The Levant Herald*, December 14, 1872: 254). Naz-

⁴ Mustafa Fazıl Paşa hakkında bk. Mardin, (2000).

lı'nın düğünü geleneksel Osmanlı evlilik ritüellerinin mükellef silsilesini takip ediyordu. Ancak İstanbul'daki Avrupa diplomasi camiasının önde gelen kadınlarının iştirakleri, bu düğünü Nazlı'nın akranlarınınkinden farklı kılıyordu. Yerel İngilizce ve Fransızca gazeteler merasimleri, onun elbisesini ve haremni detaylı tasvirlerle naklediyordu. Nazlı "doğumu, güzelliği, eğitimi ve konumu dolayısıyla Türk kadın toplumunun önde gelen hanımefendisi olarak" övülüyor ve "ülkesinin sosyal tarihinde önemli bir yeri tutması hasebiyle" (*The Levant Herald*, December 14, 1872: 254) diğerlerinden ayrı tutuluyordu. Büyük ihtimalle düğüne katılan Avrupalı kadınların açıklamalarına binaen gerçekleştirilen bu "umumi" habercilik, Sultan Abdülaziz'in annesi Valide Sultan'ın sözde kızgınlığına sebep olmuş ve bundan ileri gelen memnuniyetsizliğini Osmanlı sarayından gelen hediyeleri esirgemek vasıtasıyla ifade etmişti (Davison, 1986: 61). Hayatının bu erken döneminde bile Nazlı'nın Osmanlı geleneklerinin sınırları dışına çıkmaya çalıştığını görüyoruz.

Nazlı'nın Halil Paşa ile olan evliliğine kadarki süreçte sipariş ettiği üç adet portre, onun zaten Batılı resim sanatının patronlarından biri olduğunu gösteriyordu. Bu, görsel sanatlarla hayat boyu sürecek olan ilişkinin başlangıcıydı. Ancak bu katkısına rağmen ismi sanat tarihi kayıtlarında hiç zikredilmemiştir. Nazlı'nın sanatlara olan ilgisi tamamen gözden kaçırıl-sa da eşine seçkin bir konum bahşedilmiştir. Kendisi 1860'larda Paris'teki en önemli sanat koleksiyoncularından biri olarak ünlenmiştir. Bununla birlikte en saygınları Francis Heskel, Zeynep İnankur ve Michéle Haddad olmak kaydıyla birçok önemli akademisyen onun sanatsal ilgileriyle yakinen meşgul olmuştur (Haddad, 2001; Haskell, 1987: 175-185; İnankur, 1996: 72-80). Evlendiklerinde Halil Şerif artık muhteşem bir koleksiyonun sahibi değildi. Maddi zorluklar nedeniyle topladığı eserleri 1868 yılının Ocak ayında Paris'ten ayrılmasından dört yıl evvel bir müzayede de satışa çıkarmak zorunda kalmıştı.⁵ Hayatının son yedi yılı boyunca sanat dünyasıyla aktif bir şekilde meşgul olduğu muğlak olmakla birlikte

⁵ Fransa'da ona Halil Bey diye hitap ediliyordu. (1871 yılında 'Bey'likten 'Paşa'lığa yükselmişti.) Paris'teki sanat dünyasıyla olan ilişkisi ve İkinci Paris İmparatorluğu'ndaki şöhreti hakkında bk. Haskell, (1987: 175-185). Halil Şerif Paşa'nın siyasal kariyeri hakkında Davison'ın yazdığı iki makale kapsamlı bir bakış açısı sağlamaktadır: Davison, (1981: 203-221; 1986: 47-65).



Resim 3. Abdullah Frères, Alexandra Princess of Wales, 1869, (Öztuncay, B. (2005). *Hâtıra-ı uhuvvet. Portre fotoğrafların cazibesi: 1846-1950*. İstanbul: Aygaz)

Nazlı'nın bu dünya ile olan meşguliyeti çok barizdir.⁶

Düğüne gelen İsveç İstanbul büyükelçisinin eşi Madame d'Ehrenhoff, ressam Elisabeth Jerichau-Baumann'ı üç yıl önce Prenses Nazlı'yı babasının Kandilli'deki haremde ziyaret etmekle görevlendiren kişiydi. Kandilli'deki bu mekân, Jerichau-Baumann'ın üslendiği en sıra dışı portre vazifesi olan, genç Osmanlı-Mısır Prensesini resmedeceği mekândı. Nazlı, Avrupalı hükümdarların portrelerini yapmakla meşhur böylesi bir sanatçının görevlendirilmiş olmasından hususi bir heyecan

duyuyor ve ressamla bizzat ilgileniyordu. Elisabeth Jerichau-Baumann, Avrupalı patronunun mührünün ona sağladığı prestijin farkındaydı ve Galler Prensesi Alexandra'dan bir tanışma mektubu getirmek suretiyle bu bağlantıdan istifade ediyordu. Danimarka Kralı 10. Cristian'ın kızı Prenses Alexandra, 1863'te Britanya tahtının varisine eş olarak Windsor ailesine gelin gittiği için iki Avrupalı kraliyet ailesine birden mensup bulunuyordu (*The Danish Royal Collections. Amalienborg Christian VIII's Palace*, 1994). Nazlı, Galler'in genç prensesiyle 1869 yılında Britanya kraliyet mensuplarının Osmanlı'yı ziyaretleri esnasında haremde ona yaptığı ev sahipliği vesilesiyle tanışmıştı; (Resim 3) Prenses Alexandra'nın İstanbul'da olduğu sırada Abdullah Frères stüdyosunda çekilmiş

⁶ Villemessant, Halil Paşa'yı 1870 ve 1872 yılları arasında Viyana ikameti esnasında ziyaret ettiğinde, bu Osmanlı diplomatının Fransız resim ve heykel sanatı ile aile portrelerinin özenli parçalarına sahip olduğunu gözlemlemişti. Büyük ihtimale bu eserleri Prenses Nazlı ile evlendiği yıl olan 1872'de Viyana'dan İstanbul'a seyahat ederken getirmişti. bk. Villemessant, (1876: 106).

fotoğrafını göstermektedir. Mısırlı hükümdar ailesinin ve Osmanlı bürokrasisinin kıdemli mensuplarından olan Mustafa Fazıl, Avrupa eşrafını İstanbul'a geldiklerinde sık sık ziyaret ediyor ve bazen bu Avrupalıların hanımları da ailesinin saygın kadınlarıyla tanıştırmak üzere davet ediliyordu.

Babasının evindeki en güçlü kadın olmasa da Nazlı'nın büyük evlerinde kendine ait bir nüfuz alanı vardı. İkinci katın tamamı onun kullanımına tahsis edilmişti. Emri altında on beş kadın köle vardı. Dahası muntazaman misafirlerini kabul ettiği bir resepsiyon, büyük bir kütüphane ve kristal avizeler, oyma iskemleler, bir org ve bir de Erhard piyano ile Avrupa modasına uygun özenle döşenmiş bir konser salonuna sahipti (Jerichau-Baumann, 1881: 21). Elisabeth Jerichau-Baumann onu ilk ziyaret ettiğinde Nazlı zaten yüksek elit tabakaya mensup yerli ve yabancı kadınları misafir ettiği gece toplantılarıyla tanınmaya başlamıştı. Doğrusu Prenses Nazlı 1869 yılında çok meşguldü. Çünkü o sene Prenses Alexandra ve Fransız imparatoriçesi Eugénie'i misafir etmiş ve bir İtalyan kontesi onuruna konser tertip etmişti.

Mısır hanedanlığının statüsünün Avrupa kraliyeti gibi elit yabancılar tarafından tasdiki, meşruiyetlerini pekiştirmenin yollarından biriydi. Nazlı, Mısırlı Hidiv ailesinin üyelerindendi ve bu ailenin Osmanlı kültüründe Mısır'ın yönetici ailesi statüsüyle tanınması görece yeniydi. Onun büyük büyükbabası Muhammed Ali Paşa 'kalıtsal hakka binaen yönetim' ilkesini ancak 1841 yılında tesis etmişti. Bu yüzden Mısır'ın hükümran sülalesi Osmanlıların saltanat hanedanlığı gibi yüzlerce yıllık bir meşruiyete sahip değildi.⁷ Muhammed Ali ailesi meşruiyet ve otonomilerini sağlamak için Osmanlılarla mücadele etmeye devam ediyor; bununla birlikte hanedanlık ailesini yapılandırırken İstanbul'daki Osmanlı sarayını model alıyorlardı. Elbette bağımsız statülerini meşrulaştıracak alternatif bir dil geliştirmeye çalışıyorlardı ve portrecilik sanatı bunu yapabilmenin yollarından biriydi.

⁷ Muhammed Ali Paşa hanedanlığının yönetimi hakkında bk. al-Sayyid Marsot, (1984, 1985); Toledano, (1990).



Resim 4. Osman Hamdi Bey, *İki Müzisyen Kız*, 1880. tuval üzerine yağlı boya, 58 x 39 cm, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu, İstanbul.

Bu statü meselesi Nazlı'nın ailesi için de hassas bir konuydu. Babası İstanbul'da sürgünde yaşıyordu. Çünkü varis olarak Mısır yöneticiliği hakkı, emir buyurulan kanunu takiben Sultan Abdülaziz'in primogenitür prensibini Mısır yönetici hanedanlığına uygulamasından dolayı hükümsüz kalmıştı. Nazlı'nın bu bağlamda, Britanya tahtı varisinin karısı tarafından açık bir şekilde prenses olarak tanınması kendi statüsünü teyit ediyordu. Benzer şekilde kuşağının herhangi bir Osmanlı elit kadını için en sıra dışı adım olarak görülebilecek olan Avrupa kraliyetinin

önemli bir portre ressamıyla ilgilenmek, onun elit sosyal duruşunu da tasdik ediyordu. Nazlı'nın Kahire'deki müteakip faaliyetleri, yani evinin oturma odasını hayatı boyunca tanıştığı yönetici devlet reisleri ve yabancı kraliyet ailelerinin portreleriyle doldurması, bu iddiayı desteklemektedir. Britanyalı ziyaretçilerin anlattıkları, Nazlı'nın yaşadığı mekânı fotoğraflar ve gazete küpürleriyle doldurduğunu kaydetmektedir. Bu ömür boyunca devam etmiş birikim Viktorya döneminin resim odalarının karmaşasına aşina olanlar tarafından bile 'aşırı' olarak telakki edilebilecek bir doluluğu sergilenmesidir (Storrs, 1972: 98).

Sanatçının bu ilk portrelerinden bugüne kalan kayıtlar Nazlı'nın sadece resmedilmekten değil aynı zamanda resim sanatının kendisinden de etkilendiğini göstermektedir. Jerichau-Baumann Nazlı'nın sık sık yanına oturup resim yaparken kendisini izlediğini yazmaktadır (Jerichau-Baumann, 1881: 25). 1880'de kocasının ölümünden sonra Nazlı'nın sanatı



Resim 5. Elisabeth Jerichau-Baumann, *The Princess Nazlı Hanım*, 1875. tuval üzerine yağlı boya, 132 x 158 cm, Private Collection, Photo Jenni Carter.

herkes tarafından bilinir hâle gelmişti. Boğaziçi ve Kostantinapol Artist-leri (BKA) Derneği'nin açılış sergisinde dört "still life paintings" sergile-di (Öner, 1991, 1992: 58-77). Aralarında Amadeo Preziosi'nin *Çarşıda-ki Türk Kadını* ve Osman Hamdi Bey'in *İki Müzisyen Kız* (Resim 4) gibi eserlerinin de bulunduğu Avrupalı ve Osmanlı ressamların çalışmaları-nı bir araya getiren bu salon Tarabya'da, Boğaz'ın kıyısındaki Rum Kız Okulu'nda tutulmuştu. Bu olay, hem Nazlı'nın bu sanat muhiti ile açık bir bağı hem de Osmanlı İstanbul'unda sehpa ressamlığının gelişmesi için düzenlenen kayda değer sergi dizilerinden biri idi (Öner, 1991, 1992: 58-77).

Öte yandan Elisabeth Jerichau-Baumann Avrupa'ya döndüğü 1875'te, il-hamını bu ziyaretten aldığı eseri, *Prenses Nazlı Hanım*'ı (Resim 5) tamam-lamaya devam etti. Nazlı bu tabloda, oryantalistlerin bilinen odalık klişe-si ile yani şehvet uyandıran, kendisini seyircisine sunan ve onu erotik oyunlara davet eden bir şekilde resmedilmişti.⁸ Gerçekten bu resim, sanat-çının Nazlı ile müştereken ortaya koyduğu önceki onur verici portreleri-

⁸ Bu resimlerin tahlili için bk. Larsen, (1997); Folsach, (1996: 86).



Resim 6. Fotoğrafçısı bilinmiyor, Princess Nazlı Hanım , n.d. photograph
Staffordshire Record Office.

ne tamamen zıttır. İşte bu, Nazlı'nın bir sonraki fotoğrafında da (Resim 6) görüleceği üzere tam bir Batı oryantalist harem kadını klişesi idi.

Bildiğim kadarıyla Nazlı ressamlık kariyerine devam etmedi - ancak iz bırakmadan kaybolmadı da. O, ilk eşinin ölümünden sonra Kahire'ye taşınıp bu şehrin kültürel hayatına aktif şekilde katıldı. On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında kadın hakları savunucusu Arap milliyetçilerinin, Kitchener ve Cromer gibi İngiliz sömürgecilerinin ve toplumun diğer seçkinlerinin kabul edildiği ünlü bir salonun idaresini üstlendi. Bu dönem Mısır toplumunda aldığı rol yazılan Mısır feminist tarihlerinde yeni doğan Mısır kadın hareketinin öncülerinden biri olarak geçmesini sağladı.⁹ Bu dönemin birçok kaynağında Nazlı'dan bahsedilmektedir. Bunlardan biri 1897 yılında Nazlı'nın son çıkan kitabından övgüyle bahseden bir makelenin yayımlandığı Arapça *al-Muqtataf* dergisidir.¹⁰

⁹ bk. Allen, (1969-1970); Badran, (1995); Raccagni, (1983: 81-83).

¹⁰ Afaf Lutfi al-Sayyid Prenses Nazlı'nın salonunu on dokuzuncu yüzyılın sonunda Kahire'de siyasi faaliyetlerle iştigal emareleri taşıyan üç meşhur salondan biri olarak gösterir (al-Sayyid, 1968: 95). ı

Hayatının bu bölümünde, muhtemelen 1880'lerde, Nazlı en sıra dışı fotoğrafik portrelerini üretti (Bu fotoğrafların bir çifti İngiltere'deki Staffordshire Record bürosunda anonim bir albümde tutulmaktadır.). Zemininde piramid ve palmye ağaçlarının bulunduğu bu portrelerde Mısırlı prenses iki farklı temsili birleştirdi: solda modern Avrupa-i tarzda giyinmiş onur verici bir portre, sağda ise karşı cinsin elbiselerini giyinmiş Batı harem klişesinin parodisi vardı.

Sol resimde Nazlı'nın dik duruşu ve doğrudan bakışı, rahatlığını ve izleyiciyle diyalog kurma isteğini gösteren bir güveni ifade ediyordu. Buradaki öz güven sahibi kadın izleyicisine onunla eşit olduğunu söylemektedir. Önceki kartvizitleri gibi Nazlı'nın onursal portresi onun izleyicisiyle iletişime girme arzusunu ifade etmektedir. Ancak bu portreye çok farklı bir fotoğrafik düzen eşlik etmektedir. Bu fotoğrafta Nazlı bir Osmanlı beyefendisi gibi giyinmiş iken diğer fotoğrafta Mısırlı bir çömlek satıcısının elbiseleri içindedir. Bu, Nazlı'nın hayalî hareminin bir parçası olarak Batılı harem klişesinin parodik bir şekilde yeniden sahnelenişi olmasına rağmen oldukça şaşırtıcıdır. Her iki fotoğrafın üretildiği şartlar bir sır olarak kalsa da bizi üzerlerinde düşünmeye davet etmektedir. Kim bilir Nazlı, belki de soldaki onur verici portreyi yapması için fotoğrafçının stüdyosunu ziyaret etmiş ve orada bulduğu sahne donanımları ile oynamaya karar vermişti. Ya da resmin çekildiği bu stüdyoda üretilen diğer "harem" fotoğraflarını parodileştiriyordu. Nazlı burada hem boyalı perde karşısında harem efendisi rolünü oynamakta hem de temsili bu iki resim ile klişeleşmiş oryantalist "harem" fotoğrafının yapmacıklığını hicvetmekteydi. Bu hürmetsiz temsiliyet Prenses Nazlı'nın failliğinin güçlü bir göstergesidir ve Avrupa'da oldukça popüler olan harem kadını imgesine daha yakın duran Osmanlı-Mısır kadının pasifliği ve sessizliği fikrine derinden bir başkaldırıdır.

Bu hediye aracılığıyla Nazlı, İngiltere'ye Batı'nın sınır tanımayan Osmanlı harem dairesi fikrini parodileştiren bir hiciv mektubu göndermiş olmakta ve böylece egemen skopik rejime karşı bir direnç figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte kendisini de klişeleşmiş oryantalist görsel kültür kodlarını yıkan ve yerine yenisini koyan tahsilli ve



Resim 7. Ferdinand Mulnier, Ahmed Rıza Bey and Princess Nazlı Hanım, Paris, c. 1896. (Öztuncay, B. (2005). *Hâtıra-ı Uhuvvet. Portre fotoğrafların cazibesi: 1846-1950*. İstanbul: Aygaz.)

sofistike bir aydın şeklinde sunmaktadır. Peki o bu şakayı kiminle paylaşmıştı? Kesinlikle fotoğraftaki iş birlikçileriyle ve büyük ihtimalle hicivlerinden hoşlanan diğer Osmanlı-Mısır seçin kadınlarıyla... Ashında bunlar, kendi fotoğrafı aynı albüm sayfası üzerinde Nazlı'nın bir çift resmi altında yer alan bir İngiliz arkadaş, "Bayan Laing"e verilmiş hediye idi. Bu yüzden bu fotoğrafları, harem dairesi klişesini kabullenmeye meyyal diğer Avrupalılara karşı ortaklaşa hazırlanmış bir şaka şeklinde düşünmek mümkündür. Herhâlükârda bu fotoğraf, diyalogtan mono-

loğa dönen ve Mısırlı prensesi Batı "haremsi odası" fantezisinin metai hâline getiren Batılı tavra karşı olan sabırsızlığın göstergesidir.

Nazlı'nın biyografisini Osmanlı siyasal tarihiyle ilişkilendiren son fotoğraf (Resim 7) farklı bir ittifaklar dizisini ortaya çıkarmaktadır. Mulnier'in Paris fotoğraf stüdyosunda çerçeve panoya iliştirilen bu kartın basılı imzası göstermektedir ki benim bu makaleyi yazmaya başladığım mektup olan Nazlı'nın yirmi iki yıl önceki mektubunda açıkladığı gibi o Paris'i ziyaret etme arzusunu gerçekleştirmişti. Bu fotoğrafta Ahmet Rıza Bey'le yan yana modaya uygun ekoseli ceket ve tüy sorguçlu bir şapka ile resmedilmişti. Candan iki dostun fotoğrafı olsa da, Osmanlı-Mısır kadınının o zamanki geleneklerine uymayan bir fotoğraftı. Bu diğerlerine nazaran siyasal ittifakını daha doğrudan ifade eden bir karttı. Çünkü burada kendisine eşlik eden kişi, Sultan II. Abdülhamid yönetimini eleştiren ve ona karşı çıkan Genç Tükler'in Paris şubesinin lideriydi. Nazlı, babasının

1860'ta Paris'te Genç Osmanlılara olan desteğini hatırlatacak şekilde 1896 yılında gene Paris'te bu sefer Genç Türklerin komite toplantısına katıldı. Bu toplantıdan sonra, Sultan'a gönderdiği sert ifadelerle dolu mektupla şöhret kazandı (Blind, 1896). Tahminen Ahmet Rıza Bey ile Nazlı Hanım'ın iş birliğinin ürünü olan bu fotoğraf tam da bu zaman zarfında çekilmişti. Ressam Elisabeth Jerichau-Baumann'a daha önceden hediye ettiği portrenin yanında, Nazlı bu kartı kendi el yazısı ile imzalamıştı. Fakat bu sefer ortada, biri Latince diğeri Osmanlıca olmak üzere iki farklı alfabeye yazılmış ve iki farklı kişiye ait imza vardı. Peki, bu farklı seçim ne manaya gelmekteydi? İmzanın çok nadiren kullanıldığı Osmanlı İslam geleneğinden geldikleri hâlde bu seçimleri önemliydi; çünkü Edhem Eldem'in de iddia ettiği gibi onlardaki "modernleştirme arzusu"nu göstermekteydi (Eldem, 1993: 63-74). Nazlı'nın önceki fotoğrafik imzası, Avrupalı ressam arkadaşına hediye ettiği portreyi kişiselleştirilmesine ve onu Latin harfleriyle imzalaması ise 1. resimde görüldüğü gibi, Batı kültürel âdetlerine olan yakınlığına işaret ediyordu. Son fotoğraf (7. Resim), Osmanlı alıcısı için tahsis edilmiş benzermektedir. Mamafih imzalar her iki figürün de eğitilmiş Osmanlı ve Osmanlı-Mısır elit tabakasına mensubiyetlerinin onlara verdiği ayırt edici özelliği vurgularken Avrupa kültürüyle olan aşinalıklarına da delalet etmektedir. Onları farklı kılan bu hususiyet, Batı pozitivizmiyle antiemperyalizmi birleştiren Genç Türklerin temel prensibiyle uyum içindeydi.¹¹

Hepsi birlikte düşünüldüğünde hayatının değişik safhalarında Nazlı'nın sipariş ettiği bu portreler dizisindeki en göze çarpıcı şey, onların sınırları aşan yaratıcılığıdır (Transgressive inventiveness). Bu, Said'in vurgulu bir şekilde tarif ettiği sınırları çiğnemek, limitleri deneyip zorlamak ve beklentilere muhalif olmak babındaki sınır aşımıdır. Nazlı'nın yaratıcılığı iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Bir taraftan fotoğrafın görsel kodlarıyla zarif tecrübesi bunu aşikâr kılmaktadır ki önde geleni Staffordshire albüm fotoğraflarındaki neşeli edimsel ikiliğinin saygıdeğer tasviri ve harem parodisidir. Diğer taraftan da bu yaratıcılık, kendi kültürü ve Avrupalı muhataplarıyla ilişkili olarak kültürel değiş tokuşun sembölü olma-

¹¹ Hanioglu'nun analizine bk. Hanioglu, (1995).

sı meyanında çeşitli yollarla konuşlandığı portrelerin düzeninde açığa çıkmaktadır. Nazlı'nın stratejik uğraşısının bu görsel teknolojiyle yapılan analizi, sıklıkla birbirinden ayrı değerlendirilen alanlar olan yükselen Mısır milliyetçiliği, Osmanlı siyasal reform hareketleri, Batı oryantalist sanatı ve geç on dokuzuncu yüzyıl Mısır kadın tarihinin protofeminist unsurlarını bir arada düşünmemizi zorunlu kılmaktadır. Nazlı'nın Avrupa portre geleneğiyle olan ilişkisi karşı çıkış olmaktan çok Saidçi bir bakışla kimi zaman diğerlerine karşı kimi zamansa diğerleriyle birlikte çıkan seslerin eş zamanlı birlikteliği manasına gelen bir kontrapuandır. Görüldüğü gibi Nazlı'nın muhalif bir duruş benimsemeye tamamıyla yatkın olmasına rağmen meşguliyetleriyle olan ilişki tarzını karakterize eden iki unsur diyaloga açık olması ve kontrapuntal tarza bağlılığıdır.

Bu çalışmanın ana bölümünde ve farklı kültürel alanlar arasında izlemekte olduğum olayların tarihî anlatısı, Elisabeth Jerichau-Baumann'ın Prenses Nazlı'yı resmetme fantezisinin Osmanlı elit kadınlarının alternatif imajlarını üretmekle uğraşan Avrupalı artistlere faydalı bir hatırlatma olduğuna işaret ederken bu küçültücü harem klişelerinin sürdürüldüğünü de göstermektedir. Geç on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı ve oryantalist görsel kültürleri arasındaki kesişmelere dair anlayışımız ve bunun gibi kültürel değiş tokuşun daha ayrıntılı ve iştirakçi modelleri bize, Batılı fantezinin devam eden gücünün ve Said'in ufuk açıcı metni Oryantalizm'de serdettiği önceki eleştirilerinin akılda tutulması gerektiğini hatırlatmaktadır. Aynı zamanda, Prenses Nazlı'nın bu hatalı klişeleri gözden geçirmekteki ısrarlı çabası, bu eleştirinin sadece yirminci ve yirmi birinci yüzyıllara ait bir fenomen değil aynı zamanda bu tarz kinayelerin muhatabı olmuş bazı kadınları kışkırtan eden on dokuzuncu yüzyıl görsel kültürü içerisinde ortaya çıkmış bir fenomen olduğunu göstermektedir.

Kaynakça

- Allen, R. (1969-1970). Writings of the members of the Nazlı Circle. *Journal of the American Research Center in Egypt*, 8, 79-84.
- al-Sayyid Marsot, A. L. (1968), Rumblings of opposition. In *Egypt and Cromer. A study in anglo-Egyptian relations*. London: John Murray.
- al-Sayyid Marsot, A. L. (1984). *Egypt in the reign of Muhammad Ali*. Cambridge: Cambridge University Press.

- al-Sayyid Marsot, A. L. (1985). *A short history of modern Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Badran, M. (1995). *Feminists, Islam and nation: Gender and the making of modern Egypt*. Princeton: Princeton University Press.
- Blind, K. (1896). *Fortnightly review*, 60, 830-843. (ayrıca şurada da yayımlanmıştır: *Living Age*, 13, No. 2471, January 16, 1897, pp. 163-173)
- Çelik, Z. (2002). Speaking back to orientalist discourse. In (Ed.), J. Beaulieu, & M. Roberts *Orientalism's interlocutors. painting architecture, photography* (s. 19-41). Durham: Duke University Press.
- Davison, R. H. (1981). Halil Şerif Paşa, Ottoman diplomat and statesman. *Osmanlı Araştırmaları (Journal of Ottoman Studies)*, 2, 203-221.
- Davison, R. H. (1986). Halil Şerif Paşa: The influence of Paris and the west on an Ottoman diplomat. *Osmanlı Araştırmaları (The Journal of Ottoman Studies)*, 6, 47-65.
- Eldem, E. (1993, Juin). Culture et signature: Quelques remarques sur les signatures de clients de la Banque Impériale Ottomane au début du XXe siècle. In *Études Turques et Ottomans. Documents de travail* no. 2, juin 1993, *L'oral et l'écrit*, Paris, 1993, ss. 63-74.
- Fanny, D. (1986). Marriage. In *The Ottoman lady. A social history from 1718 to 1918* (pp. 61-86). New York: Greenwood Press.
- Germaner, S. & İnankur, Z. (2002). *Constantinople and the orientalisks*. İstanbul: İşbank.
- Haddad, M. (2001). *Halil Şerif Paşa, bir insan, bir kolyeksiyon*. İstanbul: P. Kitaplığı.
- Hanioglu, Ş. (Ed.). (1995). The political ideas of the young Turks. In *The young Turks in opposition*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Haskell, F. (1987). A Turk and his pictures in nineteenth-century Paris. In *Past and present in art and taste. Selected essays* (pp. 175-185). New Haven and London: Yale University Press.
- İnankur, Z. (1996, Summer). Halil Şerif Paşa. *P Dergisi*, 2, 72-80.
- Jerichau-Baumann, E. (1881). *Brogede rejsebilleder (motley images of travel)*. Kjøbenhavn: Forlagsbureauet.
- Larsen, P. N. (1997). Fra nationalromantisk bondeliv til orientens haremsmystik. Elisabeth Jerichau Baumann i dansk og europ?isk 1800-tals kunst. In *Elisabeth Jerichau Baumann*. Denmark: på Øregaard Museum and på Fyns Kunstmuseum.
- Mardin, Ş. (2000). *The genesis of young Ottoman thought: A study of the modernization of Turkish political ideas*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Mitchell, W. J. T. (1998). The panic of the visual. a conversation with Edward W. Said. *Boundary 2*, 25 (2), 11.
- Nochlin, L. (1983, May). The imaginary orient. *Art in America*, 71 (5), 118-31, 187-91.
- Öner, S. (1991). Tanzimat sonrası Osmanlı saray çevresinde resim etkinliği. Basılmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Öner, S. (1992). The role of the Ottoman palace in the development of Turkish painting following the reforms of 1839. *National Palaces*, 4, 58-77.
- Raccagni, M. (1983, February). *Origins of feminism in Egypt and Tunisia*. Doctoral Dissertation, New York University, New York.
- Said, E. (1983). The music itself. Glen Gould's contrapuntal vision. *Vanity Fair*, 46 (3), 98.
- Said, E. (1991). On the transgressive element in music. In *Musical elaborations*. New York: Columbia University Press.
- Said, E. (1994). *Culture and imperialism*. London: Vintage.

- Sakaoğlu, N. (1992). Record of a royal wedding during the Tanzimat period. *National Palaces*, 4, 168-173.
- Saz, L. (1995). The weddings of imperial princesses. In *The imperial harem of the sultans. Memoirs of Leyla (Saz) Hanımefendi* (pp. 169-208). Istanbul: Peva Publications
- Storrs, R. (1972). *The memoirs of Sir Ronald Storrs*. New York: Arno Press.
- Toledano, E. R. (1990). *State and society in mid-nineteenth-century Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Topkapı Sarayı Museum. (1993-1994, November-February). Women's clothing. In *Woman in Anatolia. 9000 years of the Anatolian Woman* (pp. 256-258). Istanbul.
- Von Folsach, B. (1996). *By the light of the crescent moon. Images of the near east in danish art and literature, 1800-1875*. Copenhagen: The David Collection.
- Villemessant, de H. (1876). Mémoires d'un journaliste. 6ème série, mes voyages et mes prisons. Paris: E. Dentu, Libraire-Éditeur.
- (1872, October 25). *The Levant Herald*.
- (1872, December 14). *The Levant Herald*.
- (1872, December 14). *The Levant Herald*.
- Prenses Nazlı Hanım'dan "Sevgili Matmazele" mektup. Stamboul, 26 November 1872, Jerichau-Baumann Papers, Royal Library, Copenhagen.
- The Danish Royal collections. Amalienborg Christian VIII's Palace*, De Danske Kronologiske Samling, 1994.