

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**ERİL FANTAZİLERİN DOĞUSU “ŞARKİYATÇILIK” VE
TÜRKİYE’DE ŞARKİYATÇI SÖYLEM ÜZERİNDEN KADIN
TEMSİLİNİN GÖRSEL SANATLARDA YENİDEN ÜRETİMİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

ÖZLEM GÖK

İstanbul, 2014

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**ERİL FANTAZİLERİN DOĞUSU “ŞARKİYATÇILIK” VE
TÜRKİYE’DE ŞARKİYATÇI SÖYLEM ÜZERİNDEN KADIN
TEMSİLİNİN GÖRSEL SANATLARDA YENİDEN ÜRETİMİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

ÖZLEM GÖK

Tez Danışmanı
YRD.DOÇ. KERİM KILIÇARSLAN

İstanbul, 2014



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Özlem GÖK

Anasanat Dalı : Resim

Tezin Adı : ERİL FANTAZİLERİN DOĞUSU “ŞARKİYATÇILIK “ VE
TÜRKİYE’DE ŞARKİYATÇI SÖYLEM ÜZERİNDEN KADIN TEMSİLİNİN GÖRSEL
SANATLARDA YENİDEN ÜRETİMİ.

14-10-2014 tarihinde yapılan Tez sınavında savunulan tez kapsam, nitelik ve şekil
yönünden başarılı bulunmuş ve **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

ADI VE SOYADI	JÜRİ ÜYELERİ		KURUM	İMZA
ÖZLEM GÖK	YRD.DOÇ.KERİM KILIÇARSLAN	DANIŞMAN	M.Ü.GSF RESİM	
	YRD.DOÇ.MÜRTEZA FİDAN	ASIL ÜYE	M.Ü.GSF RESİM	
	YRD.DOÇ.ERKAN ÖZDİLEK	ASIL ÜYE	M.Ü.GSF TEMEL EĞİTİM	
	YRD.DOÇ.ZAFER MİNTAŞ	ASIL ÜYE	M.S.G.S.Ü.RESİM	
	YRD.DOÇ.İRFAN OKAN	ASIL ÜYE	M.S.G.S.Ü.	
	YRD.DOÇ.HAKAN ONUR	Yedek Üye	M.Ü.GSF RESİM	
	YRD.DOÇ.NURETTİN BEKTAŞ	Yedek Üye	M.Ü.GSF Heykel	
	PROF.MELİH GÖRGÜN	Yedek Üye	M.S.G.S.Ü.	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu’nun 03 / 11 / 2014 tarih
ve 2014 / 11 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür

ÖNSÖZ

Eril fantazilerin doğusu olarak işaret edilen Şarkiyatçılık söylemi; Doğu'nun öteki olarak temsiliyle, kadının öteki olarak temsilinin kesiştiği bir düzlemdedir. Doğulu kadının görsel sanatlarda temsil alanına denk düşen oryantalist resimler ekseninde, Türkiye'nin, Osmanlı'dan başlayarak batılılaşma hareketleriyle beraber günümüze referans oluşturan yapısıyla, Doğulu kadın temsillerinin şarkiyatçı söylem ile girdiği açmazlardandır. Türkiye'de sanatçıların bu resimleri alıntılararak oluşturdukları yeniden üretimlerin ortaya çıkardığı paradokslar ve bura-ora üzerinden oluşan yeni mekanlar ve temsillerin üretilmesini sağlamıştır. Bu çalışmayı sonlandırmamda bana yardımlarını esirgemeyen danışmanım Yrd.Doç.Kerim KILIÇARSLAN'a, sabrı ve engin bilgisiyle her daim yanımda olan, kaynaklarını benimle paylaşan, akademik anlamda bana çok katkı sağlamış olan çok kıymetli hocam Yrd.Doç.Mürteza FİDAN'a, bana karşı arkadaşlığını, desteğini, sevgisini bir an olsun eksiltmeden veren her daim desteğiyle beni onurlandırmış olan çok sevgili arkadaşım, dostum Müge AKÇAKOCA'ya, her aşamada yanımda olan, inancını ve desteğini hep hissettiğim motivasyonumu hep yükselten çok sevgili arkadaşım, kardeşim A.Baysan YÜKSEL'e, Kaynak kitaplarımın çoğunu bana armağan etmiş ve beni bu çalışmayı oluşturma sürecimde desteklemiş olan Şükran MERTCAN ELVEREN'e, ve ayrıca her daim yanımda olan aileme, Sevgili ablam Meltem GÖK'e bana maddi manevi desteği ve inancı için çok teşekkür ederim. Çalışmanın tüm ilgililere yararlı olmasını dilerim.

Özlem GÖK

İÇİNDEKİLER

Sayfa no

Özet.....	ii
Abstract.....	iii
Giriş.....	

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞARKİYATÇILIK

1.Şarkiyatçılık	4
1.1.Batı'nın Doğu'yu Keşfi: “Biz” ve “Onlar”	4
1.2.Doğu'nun (Osmanlı) Batı'yı Keşfi (Fransa).....	16
1.3.Şehrazat Fantezisi.....	34

İKİNCİ BÖLÜM

ÖTEKİLİK MEKANLARI

2. Ötekilik Mekanları.....	46
2.1.Harem- Mahremiyetten Taşan İmgeler.....	70
2.2.Hamam - Kamusalılıkta Meşrulaşan İmgeler.....	97
2.3.Köle (Cariye) Pazarı - Meta Olarak Dolaşımdaki Kadın İmgeleri.....	119
3.SONUÇ.....	133
KAYNAKÇA.....	139

ÖZET

Şarkiyatçılık, Batı merkezli söylemler dahilinde yaratılmış ve yine söylemlerle çoğaltılmış, tüketilmiştir. Edward Said'e göre açık şarkiyatçılık, Doğu'lu toplumların dili, yazını, tarihi ve sosyolojisi vb. üzerine açıkça dile getirilmiş görüşleri içermektedir. Fakat örtük şarkiyatçılık rüyaların, imgelerin, fantazilerin ve korkuların yer aldığı bilinç dışı bir alanı kapsamaktadır. Dolayısıyla, Şark hem bir bilgi hem de arzu nesnesi haline gelmiştir. Batı merkezli anlayışta, Doğu, öteki olarak konumlanmış ve imgesel bir coğrafya temsil edilmiştir. Bu anlamda Doğu'nun öteki olarak temsili, kadının öteki olarak temsiliyle kesişmektedir. Batı merkezli anlayışın temellerinide oluşturan öznenin, batılı beyaz erkek söyleminde konumlanması, kadını erkeğin ötekisi olarak tanımlamıştır. Freudyen bakışta, kadın eksikli erkek olarak tanımlanmıştır, bu bakıştan hareketle Doğu eksikli Batıdır. Batılılaşma fikrinin temeli budur.

Bu bağlamda, tezde tarihsel anlamda başlangıç noktası olarak 18.yüzyıl Fransasının Fransızlaştırma misyonu, Osmanlı çöküş dönemi siyasi kültürel ilişkiler ve toplumsal yansımaları incelenmiştir. Örtük şarkiyatçılığın edebiyattaki yansıması olan *Bin Bir Gece Masalları*, yabancı bilgisel söylemde cinselleştirilmiş öteki üzerinden dönemin tarihsel süreçleri dikkate alınarak incelenmiştir. Türkiye'de görsel sanatlarda, şarkiyatçı söylemde oluşturulmuş resimler üzerinden kadın temsiliinin yeniden üretilmesi bağlamında, Harem, Hamam ve Köle Pazarı olmak üzere ötekilik mekanları üç bölüme ayrılarak incelenmiştir. Bu bağlam üzerine yapıtlarını üreten İnci Eviner, Canan, Gülsün Karamustafa, Taner Ceylan, İsmet Doğan olmak üzere beş sanatçının yapıtlarına yer verilmiştir. Tezde, kadın temsil istencinin, ataerkil düzende, hegemonik yapısana feminist kuram çerçevesinde yaklaşmıştır. Osmanlı batılılaşma hareketlerinden başlayarak, Türkiye'nin sosyo-politik tarihi içerisinde görsel sanatlarda, Batı modernitesinin yansımaları, şarkiyatçı bakışta kadın temsili bağlamında incelenmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

Orientalism was created, replicated and consumed by Western centered discourse. According to Edward Said, open orientalism expressed explicitly opinions on the language, letters, history, sociology, etc. about Eastern cultures. However, implied orientalism refers to a field of dreams, images, fantasies and fears. So, East has become an object for both desire and information. According to the perspective of the West, East was centered as the other and represented on an imaginary geography. At this point, the representation of the East as the other crosses between the representation of women as the other. The subject of Western oriented perspective, the white male, also defined women as the other to men. From Freudian perspective, women was seen as incomplete men. When we look through these perspectives East was seen as the incomplete West. The main idea of Westernization lies at this point.

Through this context, the prologue of the thesis starts with the 18th century France politics of Frenchization and follows with the examination of politic and cultural relations and sociological aspects through the period of the collapse of the Ottoman Empire. The literary representation of the implied orientalism, *The 1001 Nights*, examined from the idea of sexualized other through foreign discourse, considering the historical aspects of the era. In the context of reproducing the representation of women through orientalist paintings, three separate areas was examined, Harem, Hamam (Turkish Bath) and Köle Pazarı (Slave Market). The works of five artists who produce art in this context were reviewed. Whom are; İnci Eviner, Canan, Gülsün Karamustafa, Taner Ceylan, İsmet Doğan. In this thesis, the will of representation of women, within the hegemonic structure of patriarchal system was analyzed through feminist perspective. Heading from the Westernization movements in Ottoman Empire, the thesis examined the reflections of this movement in Turkish visual arts within the context of representation of women through orientalism.

GİRİŞ

Şarkiyatçılık, Batı merkezli sömürgeci söylem üzerinden yaratılmıştır. Bu söylemin öznesi Avrupa merkezli Batı dünyasıdır ve ötekisi de dünyanın geriye kalan diğer yarısıdır. Şarkiyatçılık (Oryantalizm) kavramının tanımı bu izlek ekseninde sürekli değişir; kelime olarak bir yön bildiren Batı-Doğu kavramları Avrupa merkeze alınarak onun doğusunda kalan bölümler yine ona yani özneye yakın-orta-uzak oluşundan kaynaklı bir mesafe tanımı ile oluşturulur; Yakın Doğu, Orta Doğu, Uzak Doğu olarak tanımlanır. Bütün bu “merkeze” göre tanımlanış ötekinin mekansal anlamda dışsallaştırılmasını ve hegemonik yapıya dahil edilmesini sağlar.

Batı’nın kendini merkezde konumlandıran bu yapısı “Biz” ve “Onlar” dualizmine dayanır; kimliğin inşa ediliş sürecinde özne’nin ötekine olan ihtiyacından ortaya çıkar ve yöntem olarak mekansal anlamda ayırım, ötekinin sınırlarını çizerek onun ötekileştirmesini sağlama almış olur. Edward Said, Şarkiyatçılık içerisinde yaratılan bu coğrafi tanımların keyfiliğine işaret ederek “imgesel coğrafya” olarak tanımlar. Sömürgeci dönemde ortaya çıkan ve ivme kazanan yabancı coğrafyaların “keşfi”, bu imgesel coğrafya fikriyle öznenin zihninde tahayyül ettiği mekanı zaptetmesine olanak sağlar.

Tarihsel anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nun İstanbul’u ele geçirmesiyle, Avrupa’nın imgeleminde yarattığı Doğu kavramına ait ilk karşılaşmaların, coğrafi anlamda yakınlaşma ve korkuların Batı’da tetiklendiği bir zaman olarak görülebilir. Batı’nın Doğu’ya açılan kapısı niteliğinde olan Osmanlı, 18.yüzyılın başlarından itibaren gerileme dönemi sebebiyle, Osmanlı’nın Batı’ya dair korkulu imajı değişmeye başlar. Dönemsel olarak Osmanlı imparatorluğu çöküşünü kurtarmak amaçlı batılılaşma fikrine yaklaşır, Fransa ise Fransızlaştırma misyonunu üstlenir. Osmanlı elçilerinin aktif olduğu bu dönemde Fransa başta olmak üzere, Avrupa’da korkulan Şark’a küçümsemeyle karışık-tanidik olana duyulan bir hayranlık başlar. Doğu’nun egzotikleştirilip moda olarak tüketilmesi “A La Turca” kavramıyla literatürde yerini alırken, Osmanlı batılılaşma hareketleri, batılı olan her şeyi taklit yoluna gider ve Osmanlı’da bu kavram “A La Franga” kelimesinde karşılık bulur.

Doğu'ya duyulan büyük merak ve doymak bilmez iştahla, 18.yüzyıl başında Fransa'da *Bin Bir Gece Masalları*'nın çevirilmesi, ardından bütün Avrupa'ya yayılan Doğu'ya ait yeni bir imge, cinselleştirilmiş haliyle ötekine dair yeni söylemler yaratır.

Mekanın cinselleştirilmesi ve cinsiyetlendirilmesi coğrafya da haritaların kadın şeklinde gösterilmesi örneğinde kendini açık eder ve eril bakışın izleğinde şekillenen toplum tarafından üretilen mekanlar aynı zamanda cinsiyetlendirilmiş olur. Doğu, bu bakışla cinselleştirilmiş ve cinsiyetlendirilmiştir. Kadın ve erkeğin ikili yaklaşıma dayalı, erkek özne temelinde hiyerarşik anlamda ötekileştirilip nesnelleştirilmesi, Doğu (Osmanlı) toplumunda geçmişini İslami hafızadan devşiren yapıyla kadının ötekilik mekanları olan Harem, Hamam, Köle Pazarı mekanlarında temsil edilişi bakımından doğu ile batı arasında ortak bir noktadır.

Bu bağlamda çalışmanın Harem-Mahremiyetten Taşan İmgeler bölümünde, Harem'in Doğu ve Batı'daki anlamları, tarihsel geçmişi incelenir. Şarkiyatçı (Oryantalist) bakışla oluşturulan Harem resimlerinden alıntı yaparak yapıt üreten İnci Eviner üzerinden tartışılır. Odalık, haremde yer alan Doğu'lu kadın temsili olarak incelenir, Canan'ın Oryantalist resimlerden pastiş ve parodiye dayalı olarak ürettiği video çalışmaları, eleştirel ve karşılaştırmalı bir şekilde incelenir.

Hamam-Kamusallıkta Meşrulaşan İmgeler başlığında şekillenen bölümde, Hamam kültürünün İslam ve Hristiyan dünyasındaki yeri üzerinden tarihsel bir incelemeye gidilir ve Gülsün Karamustafa, Taner Ceylan, İsmet Doğan'ın, Oryantalist Hamam resimlerinden alıntılanarak yeniden ürettikleri yapıtları üzerinden eleştirel bir yaklaşımla incelenir.

Köle (Cariye) Pazarı-Meta Olarak Dolaşımdaki Kadın İmgeleri başlığında; ötekilik mekanının kamusal alandaki yer alışı, yine Oryantalist resimlerde yer alan, Köle pazarı resimlerinden yeniden üreterek yapıt oluşturan Gülsün Karamustafa ve İsmet Doğan işleri üzerinden eleştirel bir tartışmaya gidilir.

Çalışmanın daraltılması bakımından, Türkiye’de Şarkiyatçı (Oryantalist) Harem, Hamam, Köle Pazarı konularında üretilmiş resimlerden alıntı yaparak yeniden üreten sanatçılar ele alınır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ŞARKİYATÇILIK

1.1. Batı'nın Doğu'yu Keşfi: “Biz” Ve “Onlar”

Şarkiyatçılık / Oryantalizm, sözlük tanımı oryan, yani şarkdır. Oryantalizm, şarkbilimi, eski dilde kullanımı müsteşrik, musteşridir. Şarkiyatçı / Oryantalist, doğu bilimci anlamında da kullanılmaktadır. Fakat Şarkiyatçılık ya da Oryantalizm, nasıl adlandırılırsa adlandırılırsın bu sözcüğün araştırma alanı sürekli değişkenlik gösterir. Ve hatta Oryantalizmin başlangıcı konusunda bazı yazarlar, Antik Yunan'ı gösterirken, bazılarıysa 1311-12 Vienne Konsili kararlarıyla birlikte daha geç bir başlangıç önerir. Kimileriyse, Bonaparte'ın 1798 yılında Mısır'ı işgalinden önce oryantalizm olarak adlandırılmaya değer bir şey bulunmadığı kanısındadır. Şarkiyatçılığın başlangıç noktası, nereden alınırsa alınsın özünde Batı'nın “öteki”si Doğu'yu tanımlama ve temsil istencinden kaynaklanır. Şarkiyatçılığın başlangıcıyla ilgili farklı görüşlerin oluşması da keşifler, fetihler ve buna bağlı olarak iktidarın değişen sömürge ve hükümranlık alanlarının Batı merkezinde şekillendirilmesinden oluşur. Şark kavramının alanıyla ilgili yapılan çalışmalar, bu kavramın kapsamının her araştırmacıya göre genişleyip daraldığını gösterir. Dolayısıyla, Şark kavramının, alanı olarak araştırmacının hangi “Doğu”yu kastettiğini ilk tahlilde sınırlandırmak mümkün değildir. Temelde Doğu'nun, Yakın Doğu, Orta Doğu ve Uzak Doğu gibi kavramların Batı merkezli ve subjektif bir kavramlaştırmanın ürünü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Şöyle ki, Avrupa'nın kendini merkeze yerleştirmiş olması ve bu kabulden hareketle dünyanın diğer bölgelerini de merkeze olan uzaklıklarına göre “yakın”, “orta”, “uzak” olarak katagorize ederek adlandırmasıyla sonuçlanır. Dünyanın Avrupa merkezli sınıflandırılmasının temelleri Avrupa kültürünün oluşmasında arşimet noktası olan Eski Yunan'a kadar uzanmaktadır. Doğu ile Batı arasındaki ilk sınır çizgisinin ortaya çıkışı, İlyada dönemine dayanır. Eski Yunanlılar dünyayı “Medeni Güney” ve “Barbar Kuzey” olarak ikiye ayırmışlardır. Robert Irwin'in *Oryantalistler ve Düşmanları* kitabında işaret ettiği gibi; Barbar (ya da Yunanca, *Barbaros*) başlangıçta dilbilimsel bir kavramdı ve Yunanca konuşmayan tüm halklar için kullanılıyordu. Bu haliyle

hem uygar hem de uygarlaşmamış halklar için geçerliydi. Dolayısıyla, Yunanlılar Persleri “Barbar” saydıklarında kaba saba yada kültürsüz olduklarını pek düşünmüyorlardı. Yine Irwin’in diğer bir dikkat çektiği unsur, barbar sözcüğünün Batı yada Doğu gibi temelde bir ayrım göstermediği üzerine olmuştur. Şöyle ki, Yunanlılar kuzey sınırlarındaki Trakları ve İskitleri hor görürken, doğululara hayranlık duyuyorlardı. Yani “Barbarlar”, Doğulu kadar Batılı da olabiliyorlardı.

Roma İmparatorluğu’na bakıldığında, burada da iki merkez vardı; imparatorluğun batıdaki merkezi olarak Roma ve doğudaki merkezi olarak Constantinopolis. Daha sonrada Roma’nın doğudaki merkezine Bizans İmparatorluğu adı verilmiştir. Hiç kuşkusuz bu bakışta Roma’nın doğudaki “merkezi” İstanbul, Doğu dünyasının merkezi olmaktadır. 15.yüzyıl da, Avrupa’nın keşifler çağında, Japonya, Çin ve Malezya “Uzak Doğu” olarak kavramlaştırılırken, Avrupa’dan uzak olan bölgeye Uzak Doğu, Akdeniz sahilleri arasındaki bölge de Yakın Doğu olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla, Batı’da Yakın Doğu denildiğinde akla gelen, 1453’den itibaren Uzak Doğu ile Avrupa arasındaki bölge, yani Osmanlı İmparatorluğu tarafından yönetilen bölgedir.

Güneşin doğduğu yer ve Yakın Doğu’yu ifade edecek şekilde “*Levant*” kavramı da kullanılmaktaydı. Fakat, bu kavram daha çok Doğu Akdeniz kıyılarını kapsamaktadır. Batı dünyasının Doğu veya Yakın Doğu adlandırması sadece coğrafi bir alanı tarif etmez, aynı zamanda kültürel ve dini anlamda farklı olanı “öteki”, yani Osmanlı İmparatorluğu için de kullanılan bir kavramlaştırmadır. Şunu da belirtmekte fayda var ki, Batı’nın Avrupa’yı merkez olarak alması sadece onlara has bir durum değildir. Osmanlı, Batı dünyası için etnik vurguyu coğrafi vurguya göre öne alan bir yapıyla hareket eder. Bu sebeple “Frengistan” kavramını kullanır. Hatta İslam coğrafyacıları, batıdaki bölgeler (Afrika’nın bir kısmı) için “el-mağrib”, doğu için “el-maşrik” adlarını kullanırlar.

Şarkiyatçılık konusunda, Batı merkezci söylem üzerinden oluşturduğu hegemonik yapıyı ifşası ve pek çok tartışmayı başlatmış olması sebebiyle; Edward Said'in 1978'de basılmış *Şarkiyatçılık* kitabı önemli bir yere sahiptir. Said, şarkiyatçılık kavramını sömürgeci özne üzerinden incelemiş, batı ile doğu arasında epistemolojik ve ontolojik ayrım kuran bir söylem olarak tanımlamıştır. Said, Michel Foucault'nun "söylem" kavramını kullanarak savını, Şarkiyatçılık bir "söylem" olarak incelenmedikçe; aydınlanma sonrasında oluşan Avrupa kültürünün Şark'ı, siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel, imgesel olarak çekip çevirebilmesini –hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılması olanaksızdır, diyerek ortaya koymaktadır. Said'in Foucaultcu yaklaşımında tutarsızlıkların var olduğunu ileri sürerek eleştiren yorumculardan biri olan Valery Kennedy, yine de Said'in kitabının Foucault'nun söylem ve söylemsel oluşum kavramları, iktidar ve bilgi arasındaki ilişkilerle ilgili tartışmaları, temsillerin daima içlerinde yer aldıkları iktidar sistemlerince belirlendiğine ilişkin görüşleri olmaksızın yazılamayacağını belirtmiştir.

Said'in deyimiyle, bu söylemin oluşumuna, emperyalist yöneticiler, kaşifler ve romancılar da katıldıklarından veya bu söylemin kurbanı olduklarından, akademik anlamda şarkiyatçılarla sınırlı kalmamıştır. Bu bağlamda, Doğu'nun nasıl temsil edileceği Batı'nın tekelindedir. Doğu'nun, ancak temsillerinden söz etmenin olanaklı olduğu dikkate alınmalıdır. Dolayısıyla, bir bakıma Şark, Şarkiyatçılığın bir yapıtısından ibaret olduğundan, nesnel gerçekliğinden söz etmenin bir gerçekliği yoktur. Bu noktada Said, "Bazı belirgin ve ayrışık nesnelerin zihin tarafından üretildiğini, nesnel varoluşa sahip gibi görünseler de bu nesnelerin ancak kurmaca bir gerçekliklerinin olduğunu savunmak pekala mümkündür."¹ şeklinde yorumlamıştır. Bu kurmaca gerçekliğin oluşturduğu söylemler ve bu söylemlerin hangi atmosferde üretildiği konusu ele alındığında, sömürü ve iktidar mekanizmasının nasıl çalıştığının göstergeleriyle karşılaşılmaktadır. Şarkiyatçılığın ortaya çıkışını, sömürgeciliğin doruk noktasında olduğu döneme (18.yüzyıl) yerleştiren Said, batılı bilgi ve onun iktidarı arasındaki sıkı ilişkiyi göstermek için, Foucault'nun "iktidar ve bilgi" arasında kurmuş olduğu ilişkiyi, Şark'ın temsiliyeti sorunsalına taşımaktadır.

¹ Edward W. Said, *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner (çev), 4.Basım,İstanbul:Metis yayınları, 2008,

Şark'ın temsillerinden söz edecek olursak, burada özellikle “temsilleri” kelimesi kullanılmıştır, çünkü Şark'ın sadece bir temsili yoktur. Yukarıda da bahsedildiği üzere yaratılan bu hayali “imgesel” coğrafyanın yaşanılan döneme göre “temsilleri” de çeşitlilik arz etmektedir. Elbetteki Avrupanın imgelemele yaratılmış bilgi repertuarı kendini yeni söylemler yaratarak besler ve temsiller doğrultusunda ötekini tahakküm altına alarak, kendini yeniden varetmektedir. Esasen, temsil düşüncesi tiyatro kökenli bir düşüncedir. Şark tüm Doğu'nun sınırlandırıldığı sahnedir. Dolayısıyla, “Şark tanıdık Avrupa dünyasının ötesindeki bitimsiz bir yayılım değil, daha çok kapalı bir alan, Avrupa'ya eklenmiş bir tiyatro sahnesi gibi görül”² mektedir. Said, Avrupa'nın Akademik şarkiyatçıların, bilgi gerçekten geliştirmiş gibi görüldüğünde bile, bu repertuara istem dışı yada isteyerek bağlı olduklarını belirterek büyük ölçüde ideolojik söylemleri işe koşulduğu hatırlatmasıyla eleştirmiştir. Fakat bu kurmaca gerçekliğin içerisinde Şarkiyat bilgisinin sorumluluğunu da Avrupa taşımaktadır. Kurmaca gerçekliklerin söyleme dönüşmesi, Şark sahnesinin derinliklerinde tekil öğeleriyle inanılmaz zenginlikte bir dünya oluşturan müthiş bir kültürel repertuar yaratmaktadır. Avrupa'nın imgelemi büyük ölçüde bu repertuardan beslenmektedir. Said'e göre bu repertuarda, Sfenks, Kleopatra, Aden, Troya, Sodom ve Gomorra, Astarte, İsis ile Osiris, Şeba, Babil, Refakatçi Cinler, Dört Müneccim, Ninive, Rahip Johannes, Hz.Muhammet ve daha düzinelercesi; yarı düşsel yarı bildik dekorlar, kimi durumda da yalnız adlar; canavarlar, iblisler, kahramanlar, yıldırımlar, zevkler, arzular yer almıştır.

Foucaultcu düşüncede söylem, hakikat, bilgi ve gücü düzenlemektedir. Bilgi, söylemlerin içine kazanmıştır, söylemlerin dışında olamaz. İdeoloji kavramı da öznenin kuramsal anlayışına kilitlenmektedir. Bilgi güçte içkindir, eylemlerse birer strateji ve taktiktir. Dolayısıyla, Şarkiyatçı söylemde, imgenin fantaziye dönüştüğü an, Doğulu ötekinin temsilleri belirlemektedir. Fantazinin görünür olması son kertede sunuşun temsile dönüşmesidir. İmgelem, yeniden işlenmesiyle fantaziye dönüşür. Fantazi, esas olarak, Maurizio Ferraris'den alıntılacak olursak, “imge” değil “görünen şey”dir, “temsil” den önce “sunuş” ile ifade edilmektedir. Burada, ötekinin sunuluşunun “temsile” dönüşmesi “görünür olma” halinin, yani aslında fantazinin bir sonucudur.

² Said, s.72.

Ferraris'e göre, İmgelem (*immaginazione*) namevcut olanın akılda tutulması (*ritenzione*), fantezi ise onun yeniden işlenmesidir (*rielaborazione*). Sonuç olarak imgeleme yaratılmış olanın yeniden işlenmesi, ki bu aynı zamanda Avrupanın şarkiyatçılık üzerine oluşturduğu “söylemsel bilgi” evreninin yeniden yapılandırılması, “fantazi”yi ortaya çıkarmaktadır. Bu fantazinin sunuşu Doğunun temsilleriyle görünür olmaktadır. Bu girift yapının sağladığı şey, ötekinin yeniden tanımlanmasıyla oluşan öznenin kendini var etme istenciyle kesişmektedir. Böylece ötekinin yeri tanımlandıkça tahakküm altına alınmaktadır. Özne kendini öteki ile girdiği ilişkide var eder. Fakat özne burada ötekinin farkını tanımaz ve öteki olumsuzlamayla beraber oluşturulur.

Akademik bir disiplin olarak Şarkiyatçılık kavramına, Foucault'nun “iktidar ve söylem” ilişkisi üzerinden bakıldığında; “Disiplinler kendi alanları içinde neyin meşru bilgi sayılacağı konusunda kurallar oluşturarak söylemi denetim altında tutmaya çalışırlar. Disiplinlerin kendi söylemleri vardır. Disiplinler, bilgi ve çok sayıda bilgi alanı yaratır ve söylem taşırlar.”³ Dolayısıyla, şarkiyatçılık hakkında yazılıp çizilen herşey, bu söylemin bir parçası olmaya mahkumdur. Şarkiyatçı söylemde sonuç baştan bellidir. Çünkü hakimın aynı zamanda savcı olduğu bir mekanizma söz konusudur.

Mekan olgusu üzerinden bakıldığında Doğu ile Batı arasındaki ayrım coğrafi anlamda mekanların ayrılmasıyla başlar ve “Batılı oluş”da kimliğin yaratım süreci, “Benlik” ve “öteki” veya “ben” ile “ben olmayan” arasındaki diyalektiği aynı zamanda pekiştirir. Doğu aslında “öteki”ne atfedilmiş, “öteki”ni sınırlamaya çalışan Batı merkezci ayırımların mekanda şekillenmiş halidir. Yaratılan bu mekanların temelinde “biz” ve “onlar” vardır; biz ve onlar, mekan olarak “ora” ve “bura” kavramlarıyla şekillenir. Dolayısıyla Şarkiyatçılık, “bir bilim dalı, bir söylem tarzı (discourse), bir siyasi ideoloji ya da bir dünya görüşü olarak değerlendirilebilir. Ama en geniş anlamıyla, oryantalizmin temeli “biz-onlar” dualizmine

³ Nurdoğan Rigel, ve Diğerleri, **Kadife Karanlık 21.yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, McLuhan-Foucault-Chomsky-Baudrillard-Postman-Lacan-Zizek**, 2.Basım, İstanbul: Su Yayınevi, 2005, s.107.

dayanır.”⁴ Said, Batı ve Doğu kültürleri ve halkları arasında “biz” ve “onlar” duygusunun ortaya koyduğu tamamiyle “keyfi” coğrafi ayrımlar yapılması durumunu “imgesel coğrafya” tanımıyla açıklar;

“Birkaç dönümlük arazilerde yaşayan insan toplulukları, kendi toprakları ve yakın çevreleri ile “barbarların toprakları” dedikleri öteki topraklar arasına sınırlar çekerler. Başka bir deyişle, kişinin zihninde, “bizim” olan tanıdık bir uzam ile “bizimki”nin ötesinde “onlara” ait olan yabancı bir uzam belirlemesi evrensel bir edimdir; tamamıyla keyfi olabilecek coğrafi ayrımlar yapmanın bir biçimidir bu.”⁵

Buradaki “keyfi” kelimesi subjektif anlamda bir sınır çekme olduğundan dolayı özellikle kullanılmıştır, çünkü “bizim toprağımız” ve “barbarların toprağı” olarak ayrılan “imgesel coğrafyayı”, “barbarların” kabul etmesi beklenemez. Dolayısıyla, “...bu sınırları zihninizde çizmek “biz”e yeter; “onlar” böylelikle “onlar” haline gelir, hem yurtları hem düşünceleri, “bizimkinden” farklı olmasıyla belirlenir. Modern ve ilkel toplumlarda kimlik duygusu, bir yere kadar, olumsuzlamadan çıkarsanır.”⁶ Batının kendini kurmasında, ötekileştirme ve sömürgecilik her ne kadar paralellik kurmuşsa da, modern dönem Batı Avrupası’nda “ötekilik” söylemi sadece emperyalizmin entelektüel uzantısından ibaret olmamış; Said’in de vurguladığı gibi kendini tanımlama sürecinde de merkezi bir rol oynamıştır. Irvin Cemil Schick, kimliğin inşasının mekanla kaçınılmaz ilişkisi üzerine; kimlik ve başkalık, “biz” ve “onlar” kavramları, mekan algısıyla, yani “bura” ve “ora” kavramlarıyla yakından ilgili olduğunu ve mekanın da, varoluşun, dolayısıyla da kimliğin temel bir ögesi olarak açıklamıştır. Schick’e göre, benlik mekanda serpilir ve bu nedenle “bura” dediği yerin silinmez izlerini taşır. Fakat kimliği tanımlayan ne tek “bura” vardır, ne de basit bir “bura/ora” ikiliği; aksine söz konusu olan, kişinin içirme ve dışlama, çekme ve itme, kabullenme ve reddetme gibi söylemsel ilişkilere girdiği kocaman bir mekanlar kümesinin varlığına değinmiştir. Dolayısıyla, kimlik, ötekilik ve mekan arasındaki bağlantılar, dünya genişleyip, Avrupa’nın bilinci küresel hale geldikçe daha da belirginleşmiştir. Sonuç olarak denilebilir ki, Avrupalılar, dünya genişleyip karmaşıktıkça, kendi değerlerini yeniden tanımlamak ve kendi bölgeleri konusunda kendilerini var etmek için egzotik başvurmuşlardır. Bu noktada denilebilir ki, Avrupa dünyayı keşfettikçe, ötekini temsil

⁴ Oliver Konty, “Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras:Oryantalizm ve Ataerkillik üzerine”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Oryantalizm-I, say.20, İstanbul:Doğu Batı Yayınları, 2002, s.121.

⁵ Said,s.64.

⁶ Said,s.64.

etmiştir. Dolayısıyla, ötekini temsil ettikçe de kendisini tanımlamıştır. Esasen kimlik kendi kendisinin inşasıdır ve söylem bu insanın gerçekleştirildiği ortamdır. Bu durumda öznenin inşası ötekinin inşasından ayrılamaz; aslında öznenin kendisi, ancak ötekiyle karşı karşıya olduğu takdirde bir anlam ifade eder. Fakat ötekilik söylemini bir denetim ve egemenlik retoriği olarak görmek bir dereceye kadar doğruysa da, bu retoriğin “çoğunlukla daha karanlık arzuların - cinsel arzu yahut korkularını sınıfsal, dinsel, ulusal, yahut ırksal kaygıların, şaşkınlığın ya da düpedüz kendinden nefretin - retoriğinin yanında (arkasında) var olduğunu”⁷ belirtmek gerekir. Thierry Hentsch, *Hayali Doğu, Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Politik Bakışı*, kitabının ön sözünde Doğu bizim kafamızda. Bizim Batılı kafalarımızın dışında Doğu yok. Hatta Batı’nın kendisi de yok. Batı karşıt terimiyle aynı nedenlerle içimizde var olan bir düşünce. Ama biz onu tanımlamaya hiç gerek duymayız; o bizim kendimizdir, şeklinde ifade etmiştir.

Tarihsel çerçevede bakıldığında, Avrupa, bilinen en eski tarihinden bugüne, Doğu’daki komşularına bazen korkuyla, bazen açgözlülükle bazen merakla, bazen de endişeyle bakmıştır. Yüzyıllar hatta binyıllar boyunca bu ikisi arasındaki ilişki bir fetih ve yeniden-fetih, saldırı ve karşı-saldırı örüntüsü içindedir. 15. ve 16.yüzyıllar büyük Müslüman İmparatorlukları çağıdır (Babürlü Hindistanı, Safevi İran’ı, Memlük Mısır ve Suriyesi ve Osmanlı Türkiye’si). Bazı Avrupalı gözlemciler bu dönem için, Hristiyan dünyasının yükselen İslam dalgasıyla çevrilmiş batmakta olan bir ada olduğu uyarısında bulunmuşlardır. İslam söz konusu olduğunda, Avrupa’nın -her zaman saygı değilse bile- korkusu oldukça yerinde bir korkudur; Hz.Muhammet’in 632’de ölmesinden sonra, askeri, ardından da kültürel ve dinsel İslamın artışının olağanüstü bir ilerleme göstermesi bu korkuyu tetikleyen bir unsurdur. İran, Suriye, Mısır, ardından Türkiye ve Kuzey Afrika, Müslüman ordularının eline geçer. 8. ve 9.yüzyıllarda İspanya, Sicilya, ve Fransa’nın bazı bölgeleri fethedilir. İslamiyetin altın çağını yaşadığı bu dönemde İslam devletinin nüfusu on üç milyondan fazladır. İslam imparatorluğu, Roma imparatorluğundan daha geniş bir alana yayılmıştır. İslam dünyası matematik, bilim ve bilginin yeni sınırlarını keşfediyordu. İslam alemi Doğu ile Batı arasındaki fikir alışverişini başlatmıştır. 13. ve 14. yüzyıllara gelindiğinde İslam İmparatorluğu doğuda Hindistan’a, Endonezya’ya, Çin’e kadar uzanmıştır. Dolayısıyla Avrupa bu büyük

⁷ İrvin Cemil Schick, **Batının Cinsel Kıyısı: Başlıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık**, Savaş Kılıç ve Gamze Sarı(çev.),1.Basım, İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001, s.21.

saldırı karşısında, dehşetten, saygıyla karışık korkudan başka pek bir tepki de gösterememiştir. Fakat bu nokta da ötekine duyulan olsa olsa psikoloji açısından Şarkiyatçılığın bir paranoya biçimi olarak görülebilir; Said, bu paranoyayı, “Tüm Şarkın, Batı’nın tanıdık olana duyduğu küçümseme ile alışılmadık karşısındaki hoşlanma - ya da korku - ürperişi arasında gidip gelir.”⁸ şeklinde açıklamaktadır. Fakat buna ek olarak Thierry Hentsch, küçümseme hangi kılığa girerse girsin tahakkümün hizmetindeki kendini üstün görme duygusudur: Sömürgecinin bundan tamamiyle kaçınması mümkün değildir şeklinde ifade etmiş ve bu küçümseme duygusunun tüm iktidar yapıları için ötekine karşı şekillenen bir duygu olduğunu eklemiştir.

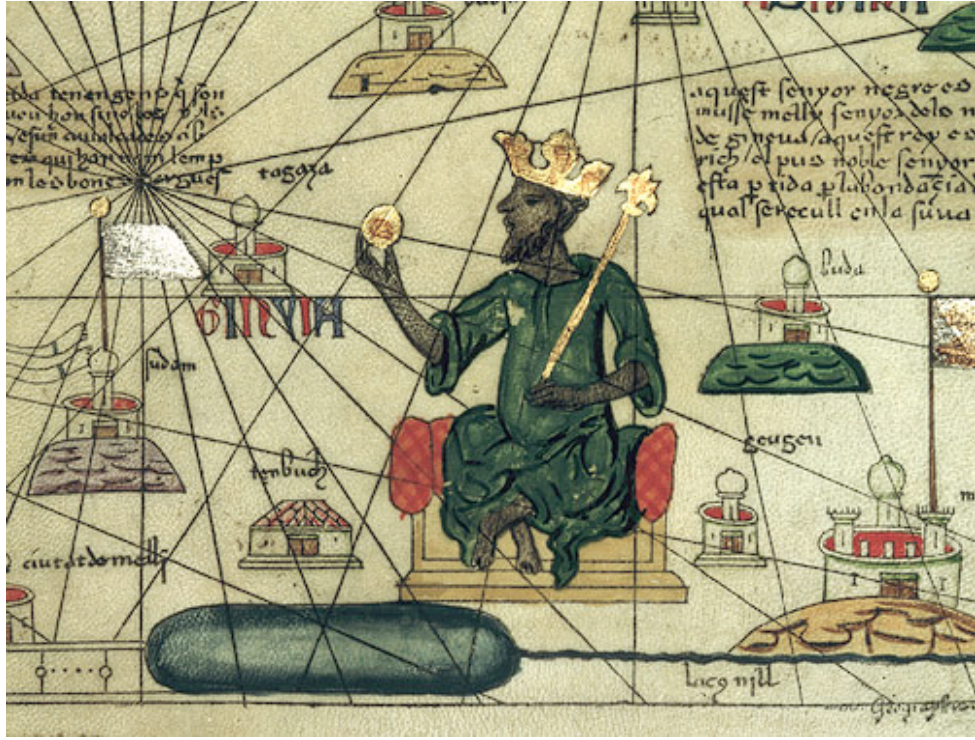
13. Yüzyıl, Cengiz Han’ın uzun fetih döneminden sonra, “Moğol Barışı” olarak bilinen yaklaşık bir asırlık barış ve refah süreci, doğudan batıya mal ve fikir akışını sağlayan eski ticaret yolu olan İpek Yolu’nun tekrar açılmasını sağlamıştır. O döneme kadar Avrupada ki çoğu insan için Doğu Asya ve Çin esrarengiz olmuştur. 13.yüzyılda Venedik devletinin zenginlik ve güç hırsı vergilendirmeye Çin’den gelen moda eşyalardan ithal vergisi almanın para kazandıracağını ve Venedik’e daha çok mal getirecek birini bulmanın onları zengin edeceğini anlamışlardır. Bu işi yapacak olan kişi, Venedikli bir tüccarın oğlu Marco Polo olmuştur. 1271’de Avrupa’nın en güçlü adamı Papa 10.Gregorio’nun hediyelerini götürmek üzere yola çıkan Polo, Cengiz Han’ın torunu Kubilay Han’ın sarayına doğru gidiyordu, çünkü Papa, uzak doğudaki bu zengin ve güçlü imparatorla ticari anlaşma yapmak istiyordu. Dört yıl süren yolculuktan sonra Polo, Kubilay Han’ın merakı ve ilgisiyle ağırlanmış ve hatta Polo, Han’ın diplomat ve danışmanlarından oluşan yakın çevresinde yer almıştır, Polo on yedi yıl Kubilay Han’a hizmet ettikten sonra İtalya’ya dönmüştür. Ama Venedik, rakibi Cenova’yla savaş halinde olduğundan Polo tutuklanmıştır. Hapis olduğu dönemde yazar olan hücre arkadaşı tarafından Polo’nun büyüülü seyahati kaleme alınmıştır. Marco Polo’nun gezilerine ait kopyalar tüm Avrupa’da hızla yayılmış, bu yazıların Avrupalıların hayal gücünü canlandırmıştır. Mesaj, basit ve kışkırtıcıdır; Uzak doğu’da büyüleyici zenginlik, bilgi ve büyüleyici icatların oluşu bir yer vardır. Birden dünya, çoğu Avrupalı’nın hayal dahi edemeyeceği şekilde büyük, heyecanlı bir yere dönüşmüştür. Daha sonraları 1324’de Mısır

⁸ Said, s.68.

Kralının konuğu olarak Kahire'ye yanında yüklü miktarda altın ve kabileyle yola çıkan Kankou Musa'nın Haç sırasında dağıttığı altınların duyulmasıyla dünyanın dikkati zenginlik ve fırsat ana karası olarak bilinen Mali'ye çekilmiştir. Huzurlu, barış içinde ve zengin bir ülkenin sahibi Kankou Musa dünyanın en zengin imparatoruydu. Altın imparatorunun hikayesi hızla yayılmış, hatta elli yıl sonra İspanya'daki haritacılar *Katalan Atlası* (Resim 1) olarak tanınan haritaları yapmışlardır. Bu haritalarda Afrika'nın ortasındaki tahtın sahibi Kankou Musa olarak açıkça gösterilmiştir (Resim 2). Dolayısıyla tüm Avrupa'nın gözü Sahranın güneyindeki zenginlik ve fırsat ana karasına çevrilmiş olur. 14.yüzyıl sonuna kadar Avrupa'nın altın kaynaklarının üçte ikisi buradan gelmiştir. Diğer yandan Konkou Musa'nın İslamiyetin gücünü Afrika'ya kadar getirmesinde önemli bir noktadır. Yeni sömürü noktalarının belirlendiği ve Avrupa'nın ticaret yolları sayesinde yeniden dirilişiyle İslam devletleri sıkıntıya girmiştir.



Resim 1 - Abraham Cresques tarafından çizilmiş olan *Katalan Atlası*, 1375.



Resim 2 - Katalan Atlası (detay)

15 ve 16.yüzyılın büyük bir bölümünde Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa için büyük bir tehlike oluştuyordu. 1453 yılında İstanbul'un (Konstantinapolis) Osmanlı Sultanı II.Mehmed'in eline geçmesi ve zenginliğiyle tüm Avrupa devletlerinin ilgi odağı olan Bizans İmparatorluğu'nun yerini, Batı'nın hiç tanımadığı Müslüman bir toplumun almasının Avrupa tarihindeki ve kültüründeki etkisi büyük olmuştur. Bu durum Hristiyan dünyasının varlığını tehdit ediyor gibidir. Bu bölgenin Osmanlıların eline geçmesiyle Doğu, Batı'ya yaklaşmış, Osmanlı İmparatorluğu Batı'nın Doğu'ya açılan kapısı haline gelmiştir. Kuşatma sonrası, Fatih Sultan Mehmet, Avrupa'yı ticarete teşvik etmiştir. Bu, Avrupalı tüccarların hayatını kolaylaştırmıştır, çünkü artık mallar ve fikirler rahatça dolaşımdadır. Dolayısıyla, Avrupa, duvarlarından sıyrılmış; dünyaya, ticaret, kültür ve bilgi alışverişiyle yeniden doğmuştur. Sonraki yüzyıllar boyunca Hristiyan Avrupa yeniden dirilmiştir. Kuşatma sonrası İstanbul'daki Hristiyan bilginler İtalya'daki şehir devletlerine yerleşmişlerdir. 1495 İtalyası, Avrupa Rönesansının başlangıç noktasıdır. Rönesans, Avrupa'yı yeniyile tanıştırmış, sanat ve bilim arasında belirgin bir ayrılığın olmadığı bir döneme işaret etmiştir. 16.yüzyıl, Avrupa için keşif ve araştırma çağı olmuştur. Bu dönemde, denizde rotasını doğuya çeviren her

Avrupalı, aracıları ortadan kaldırıp servet kazanmıştır. Bu yolcuların ilki İtalyan kaptan Kristof Kolomb olmuştur. Kolomb rotasını batıya çevirmişti, o zamanki haritalara göre bilinen dünyadan, çok uzaklara gidiyordu. Çin'e gitmek için yeni bir ticaret rotası bulmak amacıyla çıktığı yolun sonunda bunu başardığını düşünüyordu fakat Kolomb'un da ölümüne kadar bilmediği şey, uzak doğuya vardığını düşünerek Yeni Dünya'ya yani "Amerika Kıtası"na ayak basan ilk Avrupalı olduğu gerçeği olmuştur. Kolomb, İspanya adına vardığını düşündüğü Uzak doğu'dan yeni bir bölge istemiştir. Kolomb'un elde etmeyi umduğu şey, yeni köle, hristiyanlığı yaymak ve yeni silahlardır. Yerli halkı sömürerek istediğini kolayca elde edeceğini anlayan Kolomb'un mücevherlerle dönmesi, altına hücumu kışkırtmıştır. Sonraki yüzyıllarda yüzbinlerce Avrupalı, Kolomb'un izinden yolculuğa çıkar. Dolayısıyla Avrupanın yağmalama çağı başlamıştır. Yirmi yıl içinde ada halkının büyük bir kısmı ölmüş, Avrupa hastalıkları, güney ve kuzey Amerika yerli halklarının yüzde doksan beşini yok etmiştir. Avrupalılar, orta Amerika yerlilerinden kaptıkları yeni bir tür firengi hastalığını Avrupa'ya taşımışlardır. Maceraperestler ve korsanların yağmalayıp Avrupa'ya getirdikleri hazinelerin bir kısmı Katolik kilisesinin eline geçmiştir. Papa X.Leo 1506'da yapımına başlanan dünyanın en büyük kilisesi olan St.Peter Kilisesinin bazilikası için sermaye toplama çabasına girmiştir. Papa, Katolik Kilisesi için para toplama yolunu cennetten toprak satmakta yani "Endüljans" da bulmuştur. Endüljans, Ortaçağ Avrupasında ölümden sonra cennete gitmek için Papanın sattığı af belgesidir. Bu belgenin kapsamı oldukça geniştir; öyle ki, halk ölmüş akrabalarına bile cennetten yer satın alabilmektedir. Dini sömürünün ayyuka çıktığı bu dönemde, satışı hızlandırmak için reklam sloganı "Paranın sesi şingirdasin, acılı ruhlar kurtulsun" şeklinde son derece açıktır. Fakat, Alman rahip Martin Luther, 31 ekim 1517'de bu uygulamaya karşı *Endüljansın Kuvvetine Dair Tezler* başlığında 95 maddelik metni piskoposlara göndermiştir. Bilindiği gibi, 15 Haziran 1520'de Papa X.Leo, Luther'i bir bildiriyle afaret etmiştir. Fakat fikirlerin yayılmasının önüne geçilememiştir. Bu olay Avrupa'yı ikiye bölmesi bakımından son derece önemlidir. Çünkü, Çinden getirilen matbacılığın, Almanya'da gelişmesiyle, Katolik kilisesine meyden okuyan Luther'in fikirleri iki ay gibi kısa bir zamanda tüm Avrupa'ya yayılmıştır. 1524'te köylülerin isyanıyla birlikte, Kuzey Avrupalılar Protestan oldular. Hristiyanlık Avrupasını ikiye bölen bu olayın ardından Katolik İspanya, 1532'de yeni kaynak ihtiyacını karşılamak amacıyla İnka şehrini yağmalamıştır. İnka altını saray ve kiliseleri süslemiştir. Fakat 1596'da İspanya iflas etmiştir.

Bilindiği gibi 1550'lerde ortaya çıkan küresel soğuma nedeniyle Rusya kürk ticaretine başlamıştır, avcı topluluklara saldırarak kürk elde etmek kolay bir yol olmuştur, hatta şimdiki Sibirya bölgesinin, o dönem sahibi olan Cengiz Han'ın torunu, Sibir Han ile mücadele edilmiştir.

Sürekli değişen ticaret ve yağmalama alanlarının aktörleri 17.yüzyıla gelindiğinde Hollanda'dır. Bu dönemde, Amsterdam'ın dünya ticaret merkezi olduğu görülür. Hollanda, hindistan cevizi ve baharat ticaretinde başı çektiği gibi, batı Çin dağlarından, Osmanlı'ya oradan da Hollanda'ya gelen lale soğanları sayesinde yeni bir zengin kitle yaratmıştır. Bu döneme kadar özetlemek gerekirse, Avrupa, Doğuyu yeni kaynaklarla onları bekleyen bir alan olarak görmüştür. Bu dönemde, kaynakların kimin eline geçtiği önemlidir ve elbette eldeki kaynaklar da “ötekilerin” yani “Doğunun” eline geçmemelidir. Bu yapı içerisinde, “Avrupa için İslam süreğen bir sarsıntıydı. On yedinci yüzyılın sonuna değin “Osmanlı tehdidi” tüm Hristiyan uygarlığı için sürekli bir tehlikenin temsilcisi olarak Avrupa'nın yanı başında pusuda bekledi.”⁹ İstanbul'un fethini, Yunan adalarının ve Balkan topraklarının fetihlerinin izlemesinin ardından, Kanuni Sultan Süleyman 1521'de Belgrad'ı ele geçirdikten sonra 1526 yılında Mohaç Savaşı'nda Macar ordusunu ortadan kaldırdı ve Türkler'in Viyana'yı ilk kez 1529'da kuşatmasının ardından, İmparator V.Karl'a karşı 1535'te yaptığı “Alaman Seferi”, Almanlar'ı Türk hakimiyetinin yakın olduğu korkusuna düşürmüştür. Dolayısıyla Almanlar, Osmanlılar'ın tarihini ve dilini hakkıyla öğrenme çabası içine girmişlerdir.

Osmanlılar, Akdeniz'de ise 1522'de Rodos'u, 1571'de Kıbrıs'ı ve 1669'da Girit'i aldılar. Osmanlı adına savaşanların ve Berberi korsan gemilerine komuta edenlerin veya mürettebatından olanların hatırı sayılır bir bölümü Hristiyanlık'tan, İslam'a geçmiş Avrupalılardır. Bu tür örnekler Avrupa kürsülerinde duyuruldu ve mahkum edildi. Açıkça Hristiyan dünyası kuşatma altındadır.

⁹ Said, s.69.

17.yüzyılın son çeyreğine doğru, Osmanlı duraklama dönemine girmiştir; 1698 İkinci Viyana Kuşatması'nın başarısızlığa uğraması ve ardından, 1699 Karlofça Antlaşması'yla gerileme dönemi başlamıştır ve bu dönem 1792 Yaş Antlaşması'na kadar sürmüştür. Fakat, Avrupa'nın kendine sürekli hatırlattığı, Barbar tehlikesi üzerine esasen denilebilir ki;

“Barbar tehlikesi konusunda neredeyse mitolojik denilebilecek korku, elbette oryantalist bakış açısının merkezi bir boyutu, ama ilginç olan bu korkunun Avrupa'nın üstünlük kazandığı kapitalist döneme ait bir olgu olarak, yani korkulacak bir şeyin olmadığı Doğu'nun gerilediği 18. ve 19. Yüzyılda oluşmasıdır. Bu Batı egemenliğini pekiştirmeyi amaçlayan bir rivayettir.”¹⁰

1.2. Doğu'nun (Osmanlı), Batı'yı (Fransa) Keşfi

Bu bölümde konu edilecek olan Osmanlı'nın Batı'yı keşfidir; “keşif” olarak adlandırılan dönemden kastedilen durum, Osmanlı'nın güç kaybıyla beraber Fransa ile ilişkilerin arttırılmasıdır. Oluşan bu ilişki ağı zamanın gerekliliklerinden payını iki taraf için de fazlasıyla almıştır. Osmanlı'nın güç kaybedip batıya, özellikle Fransa'ya açıldığı dönemde; Batı, Doğu'yu (Osmanlı) hem kendi iktidarını kanıtlayabildiği bir nüfuz alanı, hem de hayallerinin iz düşümleri için kullanabildiği beyaz bir perde olarak değerlendiriyordu. Her iki durumda da Doğu bir öteki ve bir özne olarak inkar ve imha edilir. Said'in de belirttiği üzere Oryantalizmin, Şarkiyatçılık karşısında Oksidantalizm / Garbiyatçılık şeklinde bir durum söz konusu değildir. Garbiyatçılığın akademide tartışılan bir kavram ve söylem olarak gelişmesi son yirmi yıla dayanır. Garbiyatçılık, modernizasyon mirası ile beraber Batıya ilişkin her şeyin reddedilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Şarkiyatçılığa karşı “ters çevirme” yoluna başvurulur. Amaç, Doğu'nun Şarkiyatçılığın tanımladığı gibi olmadığını göstermek olsa da, garbiyatçılığın amacına ulaşması zordur. Şarkiyatçılığın yöntem olarak bir bilgiyi her zaman kendi antropolojik ve söylemsel yapıları içinde dönüştürdükten sonra kulanma özelliği ters çevirmeyi zorlaştırdığı gibi aynı zamanda, Doğu için garbiyatçılıkta ters

¹⁰ Konty, s.123.

çevirme yönteminin kullanılması sonucunda milliyetçi ve fundamentalist bir yöne sapacağı gerçeğide söz konusudur. Meltem Ahıska, Garbiyatçılığı, Batının kurguladıklarını yanıtlayan bir pratik olarak tanımlamıştır. Fakat Doğunun bir tepkisi olarak ortaya çıkan bu yapı her zaman Batının referanslarını merkez almak zorunda kalır. Garbiyatçılığın içinde yer alan “batılı özne” üzerine Ahıska, Batılı olmayan özne bilinçli yada bilinç dışı, aynı anda hem Batılı olmak hem de Batıyı reddetmek ister, tespitinde bulunmuştur. Özlem Ezer, garbiyatçı olarak nitelendireceği kişiyi, Batılı-olmayan bir ülke ve kültüre dahil, ayrıcalıklı eğitim görmüş, Batıda konuşulan dillerden en az birini iyi derecede bilen, üst-sınıf bir birey olarak tanımlamıştır. Ezer, aynı zamanda garbiyatçı olarak nitelediği kişinin bu ayrıcalıklı konumundan dolayı zaman zaman “kendisinden olan” ancak “cahil” yada alt sınıftan kişileri aşırı batılılaşmadan koruyan bir rol üstlenme eğilimi gösterdiğini eklemiştir. Garbiyatçılığın, şarkiyatçılık kavramının karşıtı olmadığı hatırlatmasından sonra, Osmanlının batılılaşma ve Fransa’nın da Fransızlaştırma misyonunun kesiştiği noktalar üzerinde durularak, Osmanlı merkezli tarihsel bir kaç hatırlatma yapmanın gerekliliği şarkiyatçılığın tarihsel yapısını anlamak için önemlidir.

Başkentlerini evrenin merkezi olarak gören Osmanlı seçkinleri, 17.yüzyıl sonuna kadar imparatorluk topraklarının dışına çıkmaya gerek duymuyorlardı. Dolayısıyla yabancı zanaatkarların, tacirlerin, elçi ve refakatçilerin onlara gelmesini bekliyorlardı. İmparatorluk dışındaki gelişmeler Osmanlı için pek ilgi uyandırmıyordu. Bu kibir, kendini üstün görme; kendilerine gelen yabancılarla doğrudan görüşmeme, armağan ve iltifatları aldıktan sonra ilişkileri çevirmenlere bırakmaya kadar gitmiştir. Batının, Osmanlı üzerindeki görüşleri, zaman ve mekan içinde değişiklik göstermiş olsa da esasen hep aynı Şarkiyatçı temel üzerinde yeralan bir görüşe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Fakat Osmanlı için durum farklıdır; zaman içerisinde küçümsemeden hayranlığa doğru bir değişme gösteren Batı imajı, giderek idealize edilmiş bir örnek haline gelmiştir. 18.yüzyılın başlıca ilgi alanlarından biri Doğu egzotizmi olmuştur. Teknik ve bilimsel alandaki gelişmeler sonucu deniz aşırı ülkelere ulaşabilen tacirler, diplomatlar, gezginler ve sanatçılar tarafından, Avrupa’ya taşınan yabancılara özgü öğeler seçkin çevrelerin beğenisini kazanmıştır. Batı dekoruna, Turquerie (A la turca) ve Chinoiserie modalarında ifadesini bulan bir de Doğu dekoru eklenmiştir. Bu

dönemde, Uzak Doğu Çin'i çağrıştırırken, Doğu sözcüğü doğrudan Osmanlı İmparatorluğu ve Türkleri içermektedir. A la turca modasının ortaya çıkışında elçilik heyetlerinin önemi büyüktür. 17.yüzyılın sonuyla birlikte, Avrupa'nın Şark'a özellikle de Osmanlı'ya olan hayranlığı başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu, hem merak hem de korku kaynağı olarak 18.yüzyıl Batı dünyası için edebiyat, moda, her şeyden çok resim konusunda yeni bir stil ve estetik sunmuştur. Özellikle, "Türk işi" olan şeylere duyulan hayranlık "Çin işi" şeylere olan rağbetle paralel ilerlemiştir. İkisi birden, sonraları aristokrasinin hoppalığının bir temsili olarak görülen, zarif, oyunbaz ve dekoratif bir stil olan Rococo'yu belirli açılardan beslemiştir.

18.yüzyıl Avrupa için büyük dönemeçlerin yaşandığı bir dönemdir. 1773'te Amerika Birleşik Devletleri henüz yoktur. Biritanya hükümetinin yönetiminde olan Boston'da çay vergisine zam yapılması ünlü "Boston çay partisi" olayının patlak vermesine sebep olur. Amerikan devriminin başlangıç noktası olan bu olay; halkın çay vergisine yapılan zammı ödemeyi reddetmesi sonucu Biritanya, halkın protestosunu kırmak için gemilerle Boston limanına çay göndermiş ve direnişçiler tarafından çay yüklü gemilerin yükleri limandan içeri alınmayarak çaylar denize dökülmüştür. Bu olay ile Amerika, Biritanya'yı yenmiş ve bağımsızlığını ilan etmiştir. Fakat Amerikallların, Biritanya'yı yenmesi için servet harcayan 16.Louis yönetimindeki Fransız ekonomisi kötü duruma düşmüştür. Kralın çözümü orta gelirli ve fakirlerden daha çok vergi almaktır. Fakat, 1789 yazında Paris caddelerinde halkın bastırılan öfkesi patlamıştır. 14 Temmuzda bir grup, Paristeki ortaçağ kalesi ve hapishanesi Bastille yürümüştür. Monarşik otoritenin temsili olan bu hapishanede yedi mahkum bulunuyordu, fakat halkın amacı oradaki silahları gaspetmekti. Bu olay Fransız ihtilalinin başlangıç noktası olmuştur. Sonraki dört yılın ardından "İnsan ve yurtdaş hakları bildirisi" Amerika devrimini örnek alarak yazılmıştır. 16.Luis, karısı Mariantuanette ile Hollanda'ya kaçarken yakalanmış ve idam edilmiştir. Eylül 1792'de Fransa, cumhuriyeti ilan etmiştir. Fakat devrimin öfkesi dinmemiş halk her yerde vatan haini görmeye başlamıştır. Yaklaşık otuz bin kişinin giyotinle öldürüldüğü tahmin edilmektedir. Fransız ihtilalinden on yıl sonra Fransa kötüye gitmiş, halk istikrar istemiştir ve Noturdame Katedralinde Napolyon kendini imparator ilan etmiştir.

Aydınlanma hareketi Fransız entelektüalizminden ortaya çıkmış ve bütün Avrupa'nın düşünce sistemini yeniden oluşturmaya sebep olmuştur. 18.yüzyıl, sanayi devriminin ortaya çıkmasıyla sömürgeciliğin en üst düzeyde kendini gösterdiği dönemdir. Dolayısıyla Batının egemen üretim tarzı Kapitalizm, hakimiyetini bu dönemde sağlama almıştır. Avrupalı ve Amerikalı yöneticiler, insan haklarını savunurken bir yandan da hala kölelikten para kazanmışlardır. Görkemli Fransız devriminden çarpıcı bir örnek vermek gerekirse; Fransızlar Cumhuriyeti kurduklarında, Fransa'nın sömürgesi olan Haiti'de, Afrika'dan sürgün olarak gelmiş “köleler” isyan ederek özgürlük ve eşitlik istiyorlardı. Siyahi Jakobenler hareketi, Fransa meclisinde çok sert tartışmalara sebep olmuştur ve sonunda Napolyon döneminde askeri bir müdahaleyle Haiti Devrimi, oldukça kanlı bir şekilde bastırılmıştır. Yinede Haiti 1804'de bağımsızlığını ilan etmiştir. İnsan hakları, artık bazı insanların haklarına dönüşmüştür. Dolayısıyla, en son olarak köleliği kaldıran şaşırtıcı biçimde (insan hakları konusunda ilklerden olan) Amerikadır. Endüstri devrimiyle beraber Batı, diğer toplumları kendine benzetme, dünyayı paylaşma çabası içerisindeydi. Batılılaşma hareketlerinin ortaya çıkması, Batı'yı öteki toplumların bilgisini üretme çabasına sokmuştur. Antropoloji ve Şarkiyatçılık gibi alanlar bu noktada çarpıcı bir örnek olarak verilebilir.

Bu şartlar altında yeniden Osmanlı'ya dönecek olursak; Osmanlı, “ Çökmekte olan bir imparatorluğun bitmez tükenmez tasviye savaşlarıyla, iç isyanlarla, paranın değerinin düşmesiyle boğuşmakta”¹¹ dir. Diğer taraftan, “Kutsal İttifak” karşısında yenilmiş ve 1699'da Karlofça Antlaşması'yla Osmanlı ilk defa toprak kaybetmiş, Avrupa karşısında gerilemeye başlamıştır. Rusya ve Avusturya Devletleri'nin Osmanlı Devleti'ni, Avrupa'dan tümüyle çıkarıp topraklarını paylaşmak üzere aralarında anlaşmalar yapmaları, Osmanlıların da Rusya ve Avusturya kadar güçlü bir başka Avrupa Devletiyle, Fransa'yla yakınlaşmasını sağlamıştır. Osmanlı, nihayet güçlerini yitirmekte olduğunun kabulüyle yüzleşir. Avrupa'nın askeri yenilikleri karşısında kayıtsız kalmama konusunda düşünmeye başlar fakat, “Pasarofça Antlaşması'nın sonunda zaferin yeni sahibi Avrupa'nın askeri yenilikleri karşısında bu yeni dünyaya ayak uydurmak zorunda kalacaktır. “Osmanlı'nın Batı'nın asker ve ateş gücünün sırlarını öğrenmek üzere yaklaştığı ilk Avrupa ülkesi, uzun yıllardır politik ve ticari ortağı

¹¹ Helene-Gregoire Desmet, *Büyülü Divan:XVIII. Yüzyıl Fransada Türkler ve Türk Dünyası İstanbul*, Mehmet Ali Kılıçbay(çev.), 1.Basım, İstanbul: Eren Yayıncılık, 1991, s.1.

olan Fransa'dır.”¹² Osmanlı'da yaşanan bu güç kaybıyla 18.yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun çehresinin değişmeye başladığı ve değişimin adeta zorunluluk olarak algılandığı bir dönemdir. Klasik nasihatname geleneğine bağlı yazarlardan, Avrupa'nın değişik yerlerinde kısa süreli elçilik görevinde bulunmuş elçilere kadar ve devlete bağlı kişilerin bir bölümü değişime yön verirken, askeri sınıf gelişmelerin sınırlarını belirliyordu. Kimi zaman geleneğin ciddi direnişiyle karşılaşsa da, Batılı kurumlarla tanışma bu dönemde başlamıştır. Kanuni sonrasında geliştirilen ilişkilerden ötürü Fransa, Osmanlı'nın karşısındaki başlıca modeldir.

Avrupa'nın soyut Doğu kavramından, Osmanlı-Türk kavramına geçişte diplomatik ilişkilerin payı büyüktür. Karşılıklı temsil ve sürekli elçilik anlayışı III.Selim'e kadar Osmanlı diplomasisine yabancı olmakla beraber, gerekli durumlarda “fevkalade elçi” ünvanıyla yabancı devletlere elçiler gönderilmiştir. Bu elçiler Osmanlı Devleti'nin Batıya ilişkin haber ağını oluşturmuştur. 1581, 1618, ve 1669 yıllarında Osmanlı hükümdarları tarafından Fransa'ya daha önceleri fevkalade elçiler gönderilmiştir. Fakat 1669'da 14.Luis Dönemi'nde Fransa'ya giden Mütefferrika Süleyman Ağa'nın da aralarında bulunduğu heyet kadar büyük merak uyandırmamıştır. Bu merak dönemin ruhuyla ilintilidir; “Doğu'ya özgü şeylerin yayılmaya başlamış olmalarından ve özellikle seyyahların bu bölgelere hem daha çok sayıda, hem de daha iyi örgütlü ve daha resmi şekillerde gitmeye başlamış olmalarından ötürü daha da alevlenmiştir.”¹³ Şarkiyatçılığın içinde var olan seyyahların, seyahatnağmelerinin, doğu egzotizmini destekler yapısı bir moda halini almıştır. Fransız halkı bu imgelemle yaratılmış Şark modasını benimsemiştir. Diplomatik anlamda Fransızları kızdıran şey ise Süleyman Ağa'nın “Padişahın mektubunu okuyacağı sırada 14.Luis'den ayağa kalkmasını istemesi üzerine yaşanan diplomatik skandal”¹⁴ dır. Bazı kaynaklar Süleyman Ağa'nın sarayı beğenmediği üzerinedir; “...kralın debdebesinin en aşağı Türk padişahının atında bile bulunduğunu söylemesi Fransızların tepkisini çekmiştir. Moliere'in *le Bourgeois Gentilhomme*'undaki Türk töreninin yazılmasında elçinin olumsuz davranışlarının etkili

¹² Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümeleeri**, 1.Basım, İstanbul:İletişim Yayınları, 2007, s.17.

¹³ Desmet, s.13.

¹⁴ Artun, s.18.

olduğu bilinmektedir.”¹⁵ Moliere’in, *Kibarlık Budalası* ilk yazılıp oynandığı sırada Fransa’da, özellikle Paris’te, Osmanlı Devleti ile ilgili her şey sosyal ilgiyi çekmekteydi. Moliere’in oyunu “Türk (Turquerie)” modası ve Süleyman Ağa’nın diplomatik kırıze yol açan davranışından beslenmiştir. Özellikle 4. ve 5. perdelerin de bu durumu yansıtmaktadır. Moliere’de, Türkler’in gündelik yaşam alışkanlıklarına karşı “bu bilgisizlik alaylara konu olur: Kibarlık Budalası’nın sonunda Mösyö Jourdain’e sunulan Türk işi şeylerde.”¹⁶ Burada kiminle alay edildiği sorusu önemlidir;

“Türkler’le mi? Yoksa “yerel renk” merakıyla her türlü saçmalığı yapmaya hazır Fransızlar’la mı? Yaratılmak istenen (birinde gülme, diğerinde ağırbaşlılık) etki içinde birbirine taban tabana zıt konumlarda olmakla birlikte, sahne üzerinde Türklere ilişkin bu iki imge aynı olgudan kaynaklanmaktadır: Öteki’nin, onunla hiçbir ilgisi olmayan amaçlar için kullanılması.”¹⁷

Bu kullanma halinde “öteki”nin gerçekte ne olduğunun bir önemi kalmaz, “öteki”nin moda olması yeterlidir. “A La turca” (Turquerie-Türk) modasına Süleyman Ağa ön ayak olmuştur. Bu yüzyılın son çeyreğinden itibaren daha da yaygınlaşan modanın, edebiyat sayesinde, daha doğrusu artık sadece Şark’a yapılan seyahatler değil bu “edebi kurgu” sayesinde genişleme alanını oluşturmuştur. Doğu git gide bir eğlence malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu da onun egzotik kullanım alanını çoğaltmıştır. Diğer taraftan denilebilir ki, bu moda böyle bir şey amaçlamamış olmasına rağmen: “Türk Elçisinin sayesinde sarayda, ayrıcalıklı alanda, doğrudan iktidara temas eden noktada büyük bir gelişme göstermiştir; yeniliklere tutkun saraylılar, elçinin en ufak hareket ve davranışlarını sürekli gözlemekteydiler.”¹⁸ Müteferrika Süleyman Ağa, Fransa’da bir yıl kalmıştır. Türk-Fransız ticaretini geliştirme düşüncesiyle Fransa’ya gönderilen ve diplomatik nezakete aykırı davranışlarıyla Fransızları kızdıran Müteferrika Süleyman Ağa, her şeye rağmen yazdığı sefaretnamede, Fransa’da ilgisini çeken şeyleri aktarmaktan geri kalmamıştır. Çoğu kendi kültürüne ve sosyal yapısına yabancı gelmekle birlikte elçinin gördüklerinden etkilendiği anlaşılmaktadır. Ekonomik ve askeri yapının yanısıra sosyal yaşamdan da dönemin Osmanlı kültürüne yabancı bazı unsurlar; “harem” geleneğinin olmayışı ve tek eşlilik dikkat çekmektedir.

¹⁵ Metin And, *Gönlü Yüce Türk Yüzyıllar Boyunca Bale Eserlerinde Türkler*, 1.Baskı, Ankara:Dost Yayınları, 1958, s.7.

¹⁶ Thierry Hentsch, *Hayali Doğu Batının Akdenizli Doğuya Politik Bakışı*, Aysel Bora(çev.), 2.Basım,İstanbul:Metis Yayınları, 2008.s.142.

¹⁷ Hentsch, s.142.

¹⁸ Desmet, s.13.

7 Şubat 1715'te İran Delegasyonu'ndan Rıza Bey'in Paris'e gelişi kamu hayalgücü için önemli bir olaydır. Antoine Coypel bu olayın resmi illüstrasyonunu yapması için atanmıştır ve *XIV.Louis Versay Sarayı'nda İran Elçilerini Ağırılıyor* adlı tabloyu yapmıştır. Bu yeni, gelişen Uluslararası ilişkiler, doğu kültürüne ilgiyi artırmıştır. Bu delegasyon yanında hediye olarak, “yüz dört inci, iki yüz turkuaz, ve iki altın kutu kokulu merhem” getirmiştir. Sanatçı Jean-Antoine Watteau da Rıza Bey ve heyetinin gelişinin fırsatını kaçırmayıp bu konuda beş çalışma kopyası yapmıştır.

Süleyman Ağa'dan tam elli yıl sonra, 1720-21 yılında Osmanlı ve Fransa arasındaki bağları güçlendirmek için III.Ahmet, Paris'e “binlerce altın değerinde armağanla yüklü bir elçilik heyeti gönderir. Çevirmenlerin, doktorların, din adamlarının ve saray aşçıların da katıldığı seksen kişilik kafilenin en kıdemlisi, fevkalade elçi, Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'dir.”¹⁹ Osmanlı sefirleri içinde gerek Batılı, gerekse Türk tarihçilerin en çok ilgisini çeken kişi Yirmisekiz Mehmet Çelebi'dir. Heyetin sayısı bazı kaynaklarda değişkenlik gösterir. Mehmed Efendi'nin ziyareti Fransa'daki “Turquerie” modasını daha da güçlendirmiştir. Elçi Pariste, kibar tavırları, bilgisi ve açık fikirliliğiyle herkesi etkilemiş, Fransız seçkinlerinin davetlerine sık sık katılmasıyla kendisine gösterilen aşırı ilgi “Turquerie” modasının Fransa'dan Avrupa'ya yayılmasında etkili olmuştur. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin seyahatiyle, “Osmanlıların Fransa'ya karşı gelişmeye başlayan ilgisi ile Fransızların, Osmanlılara duydukları ilgi karşılaşmış, Batı merakı ile Doğu merakı birbirini kıskırtmıştır.”²⁰ Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi İstanbul'a dönüşüyle beraber derlediği notlarından sultana bir özet hazırlamış, ardından da Bab-ı Ali'nin makamlarına sunmak için derlediği ayrıntılı “Fransa Sefaretnamesi”ni sunmuştur. Mehmet Çelebi'nin Fransa'daki izlenimlerini yansıtan Sefaretnamesi, Osmanlı seçkinleri arasında ilgi uyandırmıştır;

“Avrupa ile bu türden alışverişler ilk kez sosyal ve kültürel hayat üzerinde bazı hafif etkiler doğurmaya başladı. 1721'de Paris'te Türk elçiliğinin başlattığı moda, İstanbul'da daha küçük ölçüde bir Frenk tarz

¹⁹ Artun, s.17.

²⁰ Artun, s.18.

ve modasıyla karşılık buldu. Fransız bahçeleri ve dekorasyonları, Fransız mobilyası saray çevrelerinde kısa sürede moda oldu.”²¹

Kısaca, Sefaretname’de yer verilen kimi Fransız alışkanlıkları Lale Devri’nin gösterişli yaşantısına uyarlanmıştır. Batıya bakış açısından daha önceki elçilerden farklı bir kimliği temsil eden Mehmet Çelebi hakkında Tanpınar, onun Paris’i Kanuni döneminin şanlı hatıraları arasından mağrur bir gözle Viyana’yı izleyen Evliya Çelebi’den daha farklı bir gözle izlediğini söylemiş ve şunları eklemiştir: “O, 18. Asır Paris’ine Karlofça’nın ve Pasarofça’nın milli şuurda açtığı hazin gedikten ve devlet işlerinde pişmiş zeki bir memurun tecrübesi ile bakar.”²² 1721’de Mehmed Efendi’nin gelişi, 19.yüzyıl yazarları Goncourt kardeşlerden alıntılanmak gerekirse, bu gelişin muhteşemliği ve egzotikliği Türkiye’yi “Rococo’nun uzmanlık alanlarından biri” yapmıştır. Charles Paroncel de bu anı ölümsüzleştirmek için seçilmiş sanatçılardan ve Mehmed Efendi’nin saraya girişinin iki versiyonunu yapmıştır. Mehmed Efendi, saraydaki kadınlar ve erkekler üzerinde etkileyici bir intiba bırakmıştır ki Orleans Düşesi mektuplarından birinde, “Bu kadar çok şeye vakıf bir adamın çarpıcı ve farklı bir adam olması gerekir” diye yazmıştır. Bu adam aynı zamanda kral tarafından bilgili ve kültürlü bir adam olarak anılmıştır. Sanat dahil bir çok şeye ilgi gösteren Mehmed Efendi, Coypel’in stüdyosuna gidip, daha sonra kaybolan, kralın huzuruna çıkışını resmeden tablo için poz vermekte hiç tereddüt etmemiştir.

Mehmet Efendi’den sonra Paris elçiliğine, kendisine daha önceki seyahatinde divan katibi olarak eşlik etmiş olan oğlu Mehmet Said Efendi atanmıştır. Said Efendi eğlenceye ve içkiye düşkünlüğü sebebiyle hastalık kaptığı ve görevinden erken ayrılmak zorunda olduğu rivayet edilse de her şeye rağmen tarihte ilk Fransızca bilen Osmanlı diplomatı olarak yerini almıştır. “Said Mehmet Efendi seyahatinden eşsiz yeniliklerle döner ve kendisine hayran bıraktığı Fransızlar gibi, onu bekleyen Osmanlıları da heyecanlandırmayı başarır”²³ Mehmet Said Efendi’nin askeri gelişmeler konusunda babasından daha fazla gözlem yaparak edindiği tecrübeler neticesinde yanında topculuk konusunda uzman Fransızları da getirmesini

²¹ Bernard Lewis, **Modern Türkiye’nin Doğusu**, 2.Basım, Metin Kırıatlı(çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları,1984, s.47.

²² Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul:İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları,1956, s.9-10.

²³ Artun, s.20.

sağlamıştır. Elçinin dönüşünü izleyen yıllarda Fransızların, Osmanlıların askeri eğitimi üzerindeki etkileri giderek artmıştır. Osmanlı donanmasının kaptanlarını eğitmek üzere açılan deniz mühendisliği okulunun kuruluşu önemlidir; “Bu okul Fransız öğretmenlerin ilk kez Fransızca ders verdiği kurum olarak Osmanlı tarihinde yeri bakımından önemli”²⁴ olmasının yanısıra esas olarak “...kuruluşundan on bir yıl sonra genç Osmanlı askerlerinin resimle ilk karşılaştıkları yerlerden biri olarak kabul edilen Mühendishane-i Bahri-i Hümayun’a”²⁵ dönüşmesi bakımından askeri yenilikleri almak olarak başlayan Osmanlı Fransız ilişkilerinin etki alanının nedenli genişlediği açısından da önemlidir. Ordunun içinde yer alan Fransız subaylarıyla başlayan Fransızlar için uygarlaştırma misyonu, Osmanlılar için batılılaşma zorunluluğu şeklinde ilerlerken, 1784’de Fransa Kralı XVI.Louis’yi temsilen İstanbul’a gelen Gouffer’nin resmi görevi, “Türk hükümetini kendinde eksik olan ışığı aramaya ve ulus bilgi sahibi olana kadar bilgili kimseleri dışarıdan sağlamaya ikna etmek”²⁶ olarak tanımlanmıştır.

18.yüzyılda elçiler temsil görevlerinin yanısıra, Batıyı tanıma ve algılamada aracı rolü üstlenmişlerdir. Şüphesiz elçilerin öneminin artmasında 17.yüzyılla birlikte yaşanan gelişmelerin önemli etkisi olmuştur. Gerek özel görevlerle gönderilen fevkalade elçiler, gerekse 1793 sonrasında daimi statüde görev yapan elçiler, edindikleri izlenimlerle Batı imajının yeniden oluşumunda etkili olmuşlardır. Fakat, Şarkiyatçılık açısından bakıldığında Fransız halkıyla elçilerin karşılaşmaları kuşaklar boyu aktarılan ve halk edebiyatının derinliklerinde görülen peşin hükümleri tabiki kökten değiştirmemiştir. Elçilerin “Doğu”lu tarzda kıyafetleriyle oluşturdukları görüntüler ve yanlarındaki heyetin çok az bilinen tarafıyla Fransızların kafasındaki doğu imajını pekiştirmek için yeterli olmuştur. Fakat burada yeni olan “bu adamların fizik gerçeğiydi; bu gerçek mesafelerin yok edilebileceğini ve Fransa kralının çok uzun zamandan beri kötülükleriyle ün salmış bir iktidarın temsilcilerini koruduğunu ve onlara saygılı davrandığını kanıtlamaktaydı.”²⁷ Böylece Osmanlılar, Fransız halkının gözünde çifte bir şekilde tanınmışlardır; bu yabancılar bir yandan sıradan kişiler olarak, efsanelere dayanan korkulur Şark’ın imajını geriletıyor, diğer yandan kralın konukları olarak da itibarlarının artmasını sağlamışlardır.

²⁴ Artun, s.21.

²⁵ Artun, s.21.

²⁶ Artun, s.22.

²⁷ Desmet, s.17.

18.yüzyıl dönemin ruhuna uygun olarak denilebilir ki, “Paris her zaman yeniliği sevmiştir ve hokkabaz, canbaz ve soytarılara olan düşkünlüğünü çoğu zaman belli etmişse de, kendini yabancıların ve özellikle de egzotik kişilerin meydana getirdiği dayanılmaz cazibeye her zaman zevkle terketmiştir.”²⁸ Fransız halkının elçilere ilgisi büyüktü, gerek Türk modasının oluşması gerekse “doğu” kavramı üzerine gelişen egzotik merak bu ilgede önemli rol oynamış olsa da, halkın elçileri görmek için yollara dökülmesi, yada saraya akın etmesi üzerine bu görme arzusu için denilebilir ki, “Ne kadar hızlı ve yüzeysel olsa da böylesine bir temas -gündelikten kaçmak için başvurulmuş bir kesinti- gene de yaşanmış olaylar alanına dahil olduğundan, bir sürü konuşmaya yol açarak, gece oturmalarını canlandırıyor.”²⁹

Fransızların 1535’ten itibaren İstanbul’da daimi elçileri bulunuyordu. Fakat Osmanlı’da 1792’de III.Selim diğer Avrupa devletleri ve Paris’te devamlı bir elçilik olmasına karar vermiştir. Bu kararla birlikte “fevkalade elçilerin yerini, imparatorluk dışında üç yıl geçirecek ve İstanbul ile atandıkları ülke arasındaki ilişkileri sürekli olarak izleyecek ikamet elçileri alır.”³⁰ İlk Paris ikamet elçisi Moralı Seyyid Ali Efendi olmuştur. “Moralı Seyyid Ali Efendi İstanbul’dan 1797’de ayrılır. Uzun bir seyahatten sonra gösterişli ve süslü kavuğuyla Paris’e varan Seyyid, elçiliğinin ilk ayı dolmadan başkentin seçkinlerini, özellikle de Paris sosyetesinin tanınmış kadınlarını büyülemiştir.”³¹

18.yüzyıl başlarında Türklere özgü kıyafetler Fransız halkı tarafından zaten bilinmektedir; gazetelerde yer alan “‘Türk tarzı’ cinsinden bütüncül bir ifade tüm bilgi boşluğunu doldurmaktadır.”³² Nitekim “Şarkiyatçıların konusu Doğu’nun kendisinden ziyade, Batılı okur yazar kamuoyuna tanıtıldığı ve böylece daha az korkulur kılındığı haliyle Doğu’dur.”³³ Fransa’da bu konuya ilişkin en iyi örnek “Gazette”dir. Haber önceliğini 1700’den itibaren Osmanlılar üzerinden şekillendirmiştir. Fakat bu haberler çoğunlukla halkın

²⁸ Desmet, s.17.

²⁹ Desmet, s.16.

³⁰ Artun, s.23.

³¹ Artun, s.23-24.

³² Desmet, s.177.

³³ Said, s.69.

ilgisini çekecek şekilde düzenlenmiştir. Örneğin, Osmanlı gündelik hayatına ilişkin olarak; “Türk adetlerine değinen bu unsurların miktarı çok azdır ve çok hızla kaleme alınmış bir cins “flaş” olan haber metinleri içinde ancak süs unsuru olarak, çoğu zamanda anlatılan önemli olayları resimlendiren ve çekici hale getiren tasvir unsuru olarak görülmektedir.”³⁴ Çoğu zaman bu tasvirler, diplomatik görüşmelerde dahi betimlenen yiyecek, içecek, kullanılan malzemeler gibi halkın kafasında oluşacak imajı desteklercesine son derece yüzeysel anlatımlar olmuştur.

18.yüzyılda temellenen ve 19.yüzyılda egemen bir politik ideolojiye dönüşen Fransız uygarlaştırma misyonun ilerlemesiyle, Osmanlı’nın kendi uygarlaşma tasarısı zamansal anlamda kesişir. Dolayısıyla Osmanlı, Fransız uygarlaştırma misyonun kendi uygarlaşma misyonu olarak benimser. Fransız uygarlaştırma misyonu; “18.Yüzyılın ikinci yarısında, tüm insanlığın izinden gitmesi gereken tek ve evrensel bir uygarlık olduğuna inanan Fransızlar, Devrim’le birlikte liderliğine soyundukları bu uygarlığı zaman içinde başkalarına da aktarmaya karar verirler.”³⁵

“1870’te ilan edilen üçüncü cumhuriyetin, sömürgelerinin sayısı arttıkça benimsediği ve çok geçmeden resmi ideolojisi haline getirdiği uygarlaştırma misyonu, Fransa’nın tartışmasız üstünlüğüyle uygarlıktan pay verilecek “öteki” ulusların evrim yeteneği üzerine bazı temel savlara dayanır.”³⁶

Bu savlar Şarkiyatçılığın büyüklenici ırkçı yanının da göstergesidir aynı zamanda.

“Fransızlar için ötekiler -örneğin Araplar ya da Çinliler- uygarlığı daha önce yakalamış olsalar bile, sonraları yavaşlamış, önde başladıkları yarışın gerisine düşmüşlerdir. Artık başı, açık farkla Fransa çekmektedir. Dolayısıyla 18.yüzyılda filizlenen ve 19.yüzyılda egemen bir politik ideolojiye dönüşen uygarlaştırma misyonunun gelişimi, Osmanlı İmparatorluğu’nun kendi uygarlaşma tasarısının gelişimiyle ilişkili olarak eş zamanlıdır.”³⁷

³⁴ Desmet, s.176.

³⁵ Artun, s.14.

³⁶ Artun, s.14.

³⁷ Artun, s.15.

Batı kavramı, günümüzde tanımı en zor yapılacak kavramlardan biridir. Bizzat Batılılar arasında bile bu konuda genel kabulü sağlayacak bir tanım olduğu iddia edilemez. Bu alandaki farklılıklar, büyük oranda “Batı”nın çoğulcu yapısını oluşturan unsurlara değişik ölçülerde önem verilmesinden doğuyor: Batı bir “sanayi toplumu”dur; “kapitalist ve emperyalist bir düzen”dir; “Greko-Romen kültür geleneğinin günümüzdeki mirasçısı”dır; bir “hukuk devleti”dir veya “Musevi-Hıristiyan ruhaniliğin yaşayan temsilcisi”dir.”³⁸ Elbetteki bu unsurlar arasından bireyler tanımları kendilerine göre çeşitlendirebilir, hatta Batıya dışarıdan yapılabilecek tanımlarda eklenebilir. Fakat mutlak bir tanım oluşturmak ve kabulünü beklemek mümkün değildir.

Batı ile kendi tarihi gelişimimiz arasında bir oluşum farkı söz konusudur: “Batı’nın gelişimi, önceden teorisi yapılan ve bilinçli bir şekilde saptanan bir “toplum modeli”ne göre olmamıştır. Değişik düzeyde ve nitelikte bir sürü unsurun, yüzyıllar boyunca, kendiliğinden ve çelişkiler içinde gelişiminin bir ürünü olmuştur.”³⁹ Bu sürecin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Batı’nın olumlu bir değer yargısı olarak ortaya çıkışı Aydınlanma Çağı’yla başlar. ““Batı” ve “Batılı” kavramlarının bir değer yargısı halini alması, her şeyden önce bizzat Batı’nın biliçli çabasının eseridir.”⁴⁰ Ötekini olumsuzlamadan çıkarsanılan bu yapı, Batılı düşünürlerin karşılaştırmalı olarak yaklaştıkları farklı kültürlerle dair, ırkçılıkta dahil bir çok teori ve disiplin geliştirmişlerdir. Batılı düşünce merkezine kendi uygarlık evrimlerini koyduğu a posteriori: yani kendi deneyimlerinin sonucunda elde edilmiş bir bilgi bütününe sahiptir ve bu bakışla, başka uygarlıkları karşılaştırma yoluna gitmiştir. “Kavram ile pratik arasındaki eşzamanlılık ancak Aydınlanma Çağı’nda, daha da açık biçimde Fransız Devrimi’nden sonra kurulmaya başlanmıştır. Bundan sonra da Batı, kendi uygarlık modelini, zor kullanmayı da programına dahil ederek, başka ülke ve uygarlıklara kabul ettirme evresine girmiştir.”⁴¹ Bu sürecin devamında ortaya çıkan 19.yüzyıl sömürge imparatorluklarının uygarlık kaygısından çok daha farklı çıkar çatışmalarını içinde fazlasıyla barındırsa da, Batı’nın kendi kendine üstlendiği “uygarlaştırma görevi”dir. Edward Said’e göre, klasik oryantalizmden farklı olarak Avrupa oryantalizminin temelleri 19.yüzyılda atılmıştır.

³⁸ Taner Timur, **Osmanlı Çalışmaları**, 3.Basım, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 1998, s.85.

³⁹ Timur, s.85.

⁴⁰ Timur, s.85-86.

⁴¹ Timur, s.86.

Özellikle Fransız ve İngiliz Devletleri'nin hakimiyetinde gelişen bu söylem günümüze uzanan bir literatürün ana temasını oluşturmıştır. Said'in oryantalizmi, bir dönem içinde gelişmiş belli bir tavır olarak değil, bir hegemonya unsuru olarak tanımlar. Dolayısıyla daha önce bahsi edilen Foucault'nun belli bir noktaya kadar temellerini attığı, bilgi-söylem-iktidar ilişkisi, Said'in de kitabının farklı yerlerinde atıfta bulunduğu ve borçluluğunu açıkladığı gibi, Oryantalizm kavramının hegomonik yapısının bel kemiğini oluşturması açısından Foucault'nun en önemli katkısıdır. Oryantalizm bu niteliğiyle her şeyden önce açık ve gizli iktidar ilişkilerini içeren politik bir süreçtir. Oryantalizm içindeki bu iktidar, tarihsel olarak iki farklı coğrafyada gerçekleşmiş olmasına karşın, o tarihsel durumun dışında kalan ve iç toplumsal süreçlerin meydana getirdiği daha örtülü oryantalizmler vardır. Şöyle ki, özellikle modernleşme sürecini “Batılılaşma” bağlamında yaşayan, Batı-dışı toplumların hazırladığı Oryantalizm ele alındığında, Türkiye bu konuda önemli bir örnektir. Türkiye, Batıyla başından beri her durumda yoğun fakat çapraşık ve karmaşık ilişkiler içindedir. Bu siyasal, toplumsal ve kültürel bir süreç olarak Tanzimat'tan beri somut olarak süren bir durumdur. “Yakın tarihimizde Batılılaşma adı verilen ve -kökeni III.Selim dönemine kadar götürülmekle beraber- esas olarak Tanzimat'la başlayan süreç ise Batı'dakinden çok farklı bir biçimde cereyan etmiştir.”⁴² Tanzimat, (1839-1876, tam olarak, imparatorluğu “düzenlemek” anlamına gelir.) “reform hareketleri”, “modernleşme”, “laikleşme” gibi kavramlarla adlandırılan bu süreç, Batı'da kendiliğinden ve bağımsız bir gelişimin ürünüyken, bizde a priori bir model ile işe başlanmıştır. Apriori, a posteriori'nin aksine; deneyime gerek duyulmadan edinilmiş olan bir bilgi, deneyden ve tecrübeden bağımsız bir bilgi ile var olduğunun altını çizmek gerekir. Başlangıçta bu bir avantaj olarak görülebilir, oysa ki uygulanmaya çalışılan bu toplum modeli farklı bir toplum yapısında ve farklı koşullarda gerçekleşen bir yapının ürünüdür. Kısaca denilebilir ki batılılaşma ya da adına ne denirse densin “Batılı devletlerin Osmanlılara empoze ettikleri eylemler bütünüdür.”⁴³ Osmanlı değişme “model”ine ideolojik bir karakter veren özellik ise toplumsal gerçeklerle, onların teorik ifadesi arasındaki kopukluktan doğan özelliktir. “İdeolojilerin eleştirileri, ancak kendilerini doğuran koşulların ve cevap verdikleri ihtiyaçların aydınlatılmasıyla mümkün”⁴⁴

⁴² Timur, s.86.

⁴³ Timur, s.86.

⁴⁴ Timur, s.86.

olacağından tarihimizi kısaca da olsa daha gerçekçi bir biçimde ele almanın gerekliliğinden doğan bir ihtiyaç olarak Osmanlı’da batılılaşma hareketlerine kısaca değinmek gerekir.

Burada öncelikle “Tanzimatçı devlet adamları, “ıslahat hareketleri” adını verdikleri sürece ne büyük bir heves ne de büyük bir inançla girmişlerdi.”⁴⁵ İktidarın, Yabancı devletlere karşı kendini savunmak bir kenara, kendi topraklarındaki ayaklanmalara karşı dahi kendini savunamaz durumu karşısında, bütünlüğü koruyabilmek için bir Avrupa garantisine ihtiyaç duyma halinde bu sürece girilmiştir. “Osmanlı Devleti’nin geri kalışı, iktisadi yönüyle, kapitalist ekonomiye geçememek şeklinde ortaya çıktığına göre, bu süreci dikkatle incelemeliyiz. Batı’da feodalizmden kapitalizme geçiş, gerek iç faktörlerin gerekse bazı dış faktörlerin etkisiyle gerçekleşmiştir.”⁴⁶ Osmanlı toplumsal düzeni kuruluşundan itibaren tımar sistemine dayanan bir üretim söz konusudur, yani “anti feodal” bir yapıya sahiptir. Bu konu için Tamer Timur’un, *Osmanlı Toplumsal Düzeni* kitabı oldukça geniş bir kaynaktır.

Ussama Makdisi, “Osmanlı Oryantalizmi” başlıklı yazısında, “Batı’nın egemenliği altında şekillenen modernlik çağında her ulus kendi Doğu’sunu yarattı buna XIX.yy Osmanlı İmparatorluğu da dahildi.”⁴⁷ demiştir. “Osmanlı oryantalizmi” kavramı ilk olarak 2002 yılında tarih profesörü Ussama Makdisi tarafından ortaya atılmıştır. Dolayısıyla Osmanlı’nın son dönemine has bir oryantalist tavırdan söz etmek mümkün olabilmıştır. Osmanlı Oryantalizmi, Osmanlı İmparatorluğu’nun kurulu olan dini itaat söyleminin yerini, Osmanlı modernleşmesiyle imparatorluk merkezindeki dünyevi itaat kavramı aracılığıyla, çok etnikli ve çok dinli bir devletin geri kalmış taşrasını yeniden düzenleme ve disipline eden bir yapıya bırakmıştır. Bu yapı Osmanlı Oryantalizminin doğusuna giden yolu açmıştır. Osmanlı Oryantalizmi 19.yüzyıl Osmanlı reform döneminin bir ürünü olan; açık ve örtük biçimde Batı’yı ilerlemenin merkezi, Doğu’yu ise geri kalmışlığın halihazırdaki göstergesi olarak görmekte olan bir dizi karmaşık tutum ve düşünce olmuştur. Osmanlılar, Batı Oryantalizminin temelinde yatan ilerleme ve zaman mantığını benimseyerek onun gücünün

⁴⁵ Timur, s.87.

⁴⁶ Timur, s.42.

⁴⁷ Aytaç Yıldız (Ed.), *Oryantalizm: Tartışma Metinleri*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007, s.270.

farkına varıp tepki gösterirlerken, bir yandan da bu oryantalizmin siyasi ve sömürgeci pratiklerine direnmeye çalışmışlardır. Makdisi, “Osmanlı Oryantalizmi bilinçsizce değil fakat Osmanlı modernleşmesinin geniş ve tanımlayıcı bir yüzü”⁴⁸ olarak ifade etmiştir. Şöyle ki, Avrupa Oryantalizminin Hristiyan Batı ile Müslüman Doğu arasındaki tezatlıktan var olduğundan hareketle, “Osmanlılarda kendilerini Batı’dan ayıran bazı özsel farklılıklar (bilhassa İslam inancı) olduğuna inanmaktaydı.”⁴⁹ Dolayısıyla, “Osmanlı reformcuları Müslüman Doğu’nun Avrupalı yanlış temsilleri olarak gördükleri şeye bir tepki geliştirmeye kendilerini mecbur hissettiler.”⁵⁰ Bu şekilde İslam, “...aşırı batılılaşma evresinde imparatorluğun Batı’dan o çağdaki tarihsel ve kültürel farkına işaret etme işlevi gördü.”⁵¹

Edward Said’in, Doğu’yu, Batı’dan özsel bir farklılık olarak kategorileştiren modern Batı oryantalizminin aksine, Şark İslam ve Doğu modern Osmanlı öz-tanımı oluşturmuştur. Dolayısıyla, Osmanlı reformu, hor görülen bir Doğulu kimlik ile son dönem Osmanlı İmparatorluğu’nu yöneten Osmanlı-Türk seçkinlerince temsil edilen modernleşmiş Müslüman kimlik arasında bir ayırım ortaya koymuştur. Bu reformla Osmanlı İslam hanedanlığından ziyade modern, bürokratik bir devlet olma yoluna girecek ve böylece Batı’nın rakibi değil, ortağı olarak kendini yeniden tanımlamış olacaktır. Tanzimatla başlayan modernleşme hareketleri ve beraberinde oluşan resmi milliyetçiliğin İslam söylemi altında Sultan Abdülhamit zamanında ivme kazanmıştır ve I.Dünya Savaşı’na kadar süren olan Jön Türkler döneminde de doruğa ulaşmıştır. Tanzimatın ilanı ile oluşan resmi Osmanlılık milliyetçiliği içinde bütünleştirmeye çalıştığı ölçüde kapsayıcı fakat, aynı zamanda oluşturduğu milliyetçilik tanımı sebebiyle de zamansal olarak ayrıştırıcı ve ırksal olarak ötekileştirici yanı sebebiyle, Osmanlı reformunun paradoksudur. Dolayısıyla “Osmanlı reformcuları kendi Arap eyaletlerine, şimdilik Osmanlı olmayan ama Osmanlılaştırılacak yerler; İstanbul’dan başlayarak (telgraf, anıt ve demir yolu bağlantısıyla) bir emperyal Osmanlılıkla mekansal bütünleşmesi, modernleşmiş imparatorluk için gereken zemini oluşturan yerler nazarıyla

⁴⁸ Yıldız, s.270.

⁴⁹ Yıldız, s.270.

⁵⁰ Yıldız, s.273-274.

⁵¹ Yıldız, s.274.

bakılmaktaydı”⁵² İstanbul mekansal ve zamansal açıdan 19.yüzyıl reformcuları için batmakta olan devleti değiştirmek adına merkez niteliği taşımıştır. Fakat;

“mekansal bütünleşme, zamansal ayrışma tarafından doğrulandı ve pekiştirildi. Emperyal yönetim, zamansal bütünleşme olmaksızın dini ve etnik bir farklılaşma varsayımına dayandığında, Osmanlı oryantalizminin gelişimi, ancak, reform öncesi Osmanlı devletine işareteden eski örgütlenme ve zaman düşüncesinde kökten bir kopuş olarak anlaşılabilir.”⁵³

Osmanlı modernleşmesinden, Osmanlı oryantalizmi söylemi doğmuştur. Batı ile Osmanlı arasındaki müphem ilişki sömürgeci ve sömürülen arasındaki zamandaşlığın inkarını doğurmuştur. Osmanlı, klasik döneminden başlayarak bütün imparatorlukların üstünde bir İslam hanedanlığıyla yeniden üretilip meşru kılmıştır. Fakat uğradığı güç kaybı sebebiyle aslında kendini yeniden var etmek için batı modernitesini taklide gitmiştir. Çelişkiler de burada başlar, kısaca, Batı modernitesine geçişte yeni bir kimlik yaratmak (burada kimlikten kasıt öznedir) için ötekinin varlığına işaret eder. Batının ötekisi, Doğu Oryantalist söylemlerle var edilmiş ve doğunun tarifi batının her seferinde yerini sağlamlaştırmıştır. Batılı kimliğin inşasında mekan olgusu için denilebilir ki;

“Kimlik ve başkalık, “biz” ve “onlar” kavramları, mekan algısıyla, yani “bura” ve “ora” kavramlarıyla yakından ilgilidir. Mekan, varoluşun, dolayısıyla da kimliğin temel bir öğesidir; benlik mekanda serpilir ve o nedenle “bura” dediği yerin silinmez izlerini taşır. Ama kimliği tanımlayan ne tek “bura” vardır, ne de basit bir “bura/ora” ikiliği; aksine söz konusu olan, kişinin içirme ve dışlama, çekme ve itme, kabullenme ve reddetme gibi söylemsel ilişkilere girdiği kocaman bir mekanlar kümesidir. ”⁵⁴

Sömürgeci bir söylem olarak Şarkiyatçılık, batılılaştırma aynı zamanda doğululaştırma özelliğinden dolayı ayırteci bir özelliktir. Batılılaştırma sürecinde, “bireylerin kendilerini batılı olarak tahayyül ettiği özgün tarihsel bir fantazinin tesis edilmesi ile gerçekleşir.”⁵⁵ Bu söylemi oluşturmak için ötekine ihtiyaç duyulur. Meseleyi açıkça göstermek adına Osman Hamdi, Osmanlı modernleşmesi açısından ortaya çıkan Osmanlı Oryantalizmine iyi bir örnek olacaktır. Osman Hamdi, Edhem Paşa’nın oğludur. Paris’e Hukuk eğitimi almak için onsekiz

⁵² Yıldız, s.275.

⁵³ Yıldız, s.276-277.

⁵⁴ Irvin Cemil Schick, **Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık**, s.20-21.

⁵⁵ MeydaYeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, 1.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2003, s.12.

yaşında giden Hamdi, hukuk eğitiminin yanısıra, “Paşa’nın oğlunu Fransa’da okutmak istemesinin ardındaki güdü, aynı yıllarda yetenekli gençleri Avrupa’ya gönderen Bab-ı Ali’ninkinden farklı değildir. Pariste uygarlığa açılması beklenen Osman Hamdi’nin ... Fransızca, piyano ve resim dersleri alması uygun görülür.”⁵⁶ Osman Hamdi, Osmanlı’dan Fransa’ya gönderilen, Greöme tarafından yetiştirilmiş, ilk öğrencilerdendir. “1869 yılında Edhem Bey, oğlunun, kendisine emanet edilen modernleşme misyonundan koparak avare olduğuna kanaat getirecek ve ani bir kararla Hamdi’yi Fransa’dan uzaklaştırarak, önce İstanbul’a çağırarak, ardından Irak’a gönderecektir.”⁵⁷ Paris’ten Oryantalist bir ressam olarak dönen Osman Hamdi, bu tutkusunu bırakamamıştır. “1860’ların sonlarına doğru Osmanlı yetkilileri daha evvel hiç olmamış bir biçimde Cebel Lübnan’ı inceleyip, haritalandırılıp, yeniden tanzim ederken, Baalbek’in ünlü Roma tapınakları, şimdi “uygar” Osmanlılar tarafından yeniden keşfedilmekteydi.”⁵⁸ Osmanlı’nın bu arkeoloji ilgisi “Avrupa’nın egemenliğinde şekillenen bir modernite içerisine imparatorluğun kendi öz-katılımını sağlayarak girmesi noktasında atılmış bir sonraki adımdı.”⁵⁹ 1869’da İstanbul’da kurulan Müze-i Hümayun’un başına 1881 yılında Osman Hamdi müze sorumlusu olarak atanmıştır. Osman Hamdi 1884 yılında antik eserlerin yurtdışına çıkarılmasını yasaklayan kanunun çıkışına ön ayak olmuştur. Osman Hamdi, Osmanlı’nın milli hazinesini oluşturması konusunda bir çok eserin müzeye taşınması ve korunmasında çalışmalar yapmıştır. Fakat Osmanlı Oryantalizminin ortaya çıktığı nokta da tam da burasıdır; “Osman Hamdi Bey Osmanlı antik eserlerini “çalan” Avrupalılara tepki gösterip onları aşağılarken, gene kendisi tek yanlı olarak yerel antik eserleri İstanbul’a taşımıştır.”⁶⁰ Kuşkusuz bunun altında yatan sebepler, “Bir yandan Osmanlılar, yeni bir müzede antik eserleri koruyup modernleşmelerini sunmak istemekte”⁶¹ diğer yandan amaç, “Avrupa’yı taklit etmek ve böylece kendilerini Avrupa’dan ayıran metaforik ilerleme yarığını kapatmayı arzu etmektedir.”⁶² Batılılaşmanın içinde var olan ve Osmanlı’yı da modernleşme sürecinde içine alan yapı, esasen Batı emperyalizminin homojenleştirirken aynı zamanda ayrıştırıcı yapısı sonucu olarak, “antik eserlerin başka yere taşınması, akıllı ve gelişmiş modern merkez ile modern öncesi cahil taşra

⁵⁶ Artun, s.59.

⁵⁷ Artun, s.59.

⁵⁸ Yıldız, s.295.

⁵⁹ Yıldız, s.295-296.

⁶⁰ Yıldız, s.297.

⁶¹ Yıldız, s.297.

⁶² Yıldız, s.297.

arasındaki bir ayrımın varlığına dayandırılmıştır.”⁶³ Osmanlı oryantalizmi kendi “doğu”sunu, yani aynı coğrafyada eş zamanlı olarak bir parçası olduğu “öteki” sini yaratmıştır. Bu yapı Cumhuriyetin ilanından sonra da etkilerini sürdürmüş hatta günümüzde de devam eden bir yapıya bürünmüştür. Şöyle ki, Osmanlı’nın yıkılmasıyla beraber modern kavramı batıyla özdeş algılanırken, Osmanlı’ya yani Türkiye Cumhuriyeti’nin geçmişine, kökenlerine dayanan pek çok unsur yok sayılmış, hatta küçümsenmiştir.

Özlem Ezer “*Üç Kadın Seyyahımızın Kaleminden Doğu, Batı ve Kadın 1913-1930*” adlı kitabında Ussama Makdisi’nin ortaya attığı “Osmanlı Oryantalizmi” ni Selma Ekrem ve Halide Edip’in kurguladığı temsiller üzerinden, yapmış olduğu incelemesinde, Osmanlı Oryantalizminin paradoksal bir yanı olduğu tespitinde bulunmuştur ve öznesini, Osmanlı’nın İstanbul’da yaşayan, İstanbul’u ve Batıyı merkez alan elit ve politikada söz sahibi olan bir grup olarak tanımlamıştır. Ezer’in deyimiyle bu insanlar, 19.yüzyıldaki reform ya da Batılılaşma döneminde Arap eyaletlerini kendilerine köstek olan bir bölge olarak görmüşlerdir. Ezer, bu durumun sebebinin, Türklerin daha modern ve Batılı olduklarını göstermek için Arapları ölçek olarak kullandıkları yönünde Ussama Makdisi’nin tespitiyle paralellik kurduğunu belirtmiştir. Fakat Ezer’in asıl eleştirdiği şey, yenilik karşıtı insan figürü, sadece Arap eyaletlerinde değil İstanbul’un içinde bile “doğulu” ve alt sınıf olarak kurgulanmıyor mu? Sorusundan yola çıkarak Araplara karşı kurgulanmış, onları Türklerden daha farklı ve daha geride kalmış gösteren temsilleri analiz ederken, Halide Edip ve Selma Ekrem’in İstanbulda “Batılı ya da Batıya-yakın” kıyafetlerinden dolayı taciz edildiklerinin altını çizerek, hayatında ilk defa Orta Anadolu’ya gidecek olan Halide Edip’in “Konya ovasındaki insanların temsilleri Suriyedeki insanların temsilinden o kadar farklı değildir.”⁶⁴ argümanından hareketle Ezer, Ussama Makdisi’nin, “Osmanlı şarkiyatçılığı” kavramının sınırlarını çizirken biraz daha dikkatli davranması gerekirdi.”⁶⁵ eleştirisinde bulunmuştur. Fakat daha önce de belirtildiği gibi imgesel coğrafyanın sınırları özneye bağlı olarak genişler, daralır. Bu noktada, Ezer’in tespitleri oldukça sorunludur. Batılı oluş bir söylemdir. Batı modernitesi üzerinden kurgulanan özne şarkiyatçı söylemde daima ötekini, kendi doğusunu

⁶³ Yıldız, s.297.

⁶⁴ Özlem Ezer, *Üç Kadın Seyyahımızın Kaleminden Doğu, Batı ve Kadın 1913-1930*, 1.Basım, İstanbul:Kitap Yayınevi, 2012, s.26.

⁶⁵ Ezer, s.26.

yaratmaya mahkumdur. Dünya üzerinde ne kadar kültür varsa o kadar modernite vardır. Batı modernitesinin yabancılaştıran ve bir kimlik histerisine sebep olan haline en açık örnek dildeki anlam kaymalarıdır. Bu durum için; “A la Franga” ve “A la Turka” kelimelerinin anlamları verilebilir. Yukarıda bahsi edilen bir döneme damgasını vuran “A la Turca” yada “Turqeir” kavramları, “a priori” bir Batı modernliğinin sonuçlarının göstergesidir. Türk Dil Kurumu’nca hazırlanan sözlükte sıfat olarak “A la Franga”; Frenklerin töre, âdet ve hayatına uygun, Frenklerle ilgili, Batılıca, alaturka karşıtı ve Avrupa kültürüne özgü olan diğer bir anlamı ise Avrupa uygarlığını benimsemiş, Avrupa eğitimiyle yetişmiş (kimse) olarak tanımlanmıştır. “A la Turka” kelimesi yine Türk Dil Kurumu’nca hazırlanan sözlükte sıfat olarak, Eski Türk gelenek, görenek, töre ve hayatına uygun, Doğuluca, alafranga karşıtı ve bu töre ve hayatı benimsemiş (kimse) olarak tanımlanırken diğer bir anlamı da düzensiz, yöntemsiz olarak verilmiştir. Şarkiyatçılığın küçümseyen büyüklenici ötekileştirici yapısını yeniden hatırlatarak denilebilir ki; Türkiye geçmişiyle ve kendi coğrafyasıyla çifte “oryantalizmin” ortasındadır. Bu melez coğrafyada yarattığı söylemlerin paradoksal açmazlarında kendini tanımlamak için “Batı Oryantalizmi” tarafından üretilen argümanlarla hesaplaşma sürecine her daim girmek zorunda kalmıştır.

1.3.Şehrazat Fantazisi

Şarkiyatçılık alanına ait ilk sistemli bilimsel çalışmalar, İbranice ve Arapça üzerinedir. 14.yüzyıl başında Vienne Konsili’nden sonra, Papalık, İbranice, Arapça, Yunanca ve Keldanice öğrenimi için Roma, Paris, Bologna, Oxford ve Salamanca’da beş okul kurmuştur. Dolayısıyla, Şarkiyatçılık (oryantalizm)’ın anlamı, o zamanlar “sami dillerini araştıran” anlamına gelmekteydi. Bu okullardaki öğretmenler Roma’da Papa’nın, Pariste Kralın himayesi altındaydılar. Diğer kentlerde de durum farklı değildi, himaye ya manastır ya da rahip meclislerindeydi.

Akademik anlamda ilk arapça bölümü College Royal’de 1539’da Yunanca ve İbranice dersleri de veren Guillaume Postel için kurulmuştur. 1633’te İngiltere Cambridge’de yakın ve ortadoğu dilleri, edebiyatları ve kültürleri konusunda araştırma yapan bir Arapça bölümü

kurulmuştur. Fakat Said'e göre, "...Avrupa'da akademik Şarkiyatçı araştırma sayılan şey, bilgi gerçekten geliyormuş gibi görüldüğünde bile, büyük ölçüde ideolojik söylemleri işe koşuyordu." ⁶⁶ Bu ideolojik söylemlere ilişkin, daha önce Said'den hareketle Batı'nın Doğu'yu temsil istencinden bahsedilmişti. Temsil düşüncesinin, tiyatro kökenli bir düşünce olduğunu ve Batı'nın Şark'ı tüm doğunun sınırlandırdığı bir sahne olarak kurguladığı hatırlatmasından sonra, Antoine Galland'ın, ön sözüyle yayımlanan, Barthelemy d'Herbelot'un ölümünden hemen sonra, 1697 yılında yayımlanan kitabı *Bibliothèque Orientale* yani *Şark Kitaplığı*, Said tarafından, "Şarkiyatçı tiyatrodan drama tarzı ile bilgiye dayalı imge dağıtıcısının nasıl bir araya geldiğini gösteren ünlü bir örnek." ⁶⁷ olarak tanımlanmıştır. 17.yüzyılın sonlarından itibaren edebiyatta çeviri, Avrupalı yazarlar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bir çoğu mektup şeklinde yazılmış olan bu yapıtların bazıları Avrupa toplumunu eleştiren ve bunu resmi makamlardan gelecek suçlamalara karşı hayali bir yabancıdan kaleminden sunmuşlarsa da, diğer bazıları da Batı toplumunun Şark'ı konu edinen kitaplara karşı doymak bilmez hevesine yönelik ve salt ticari kaygıdan oluşturulmuş yapıtlardır. Dolayısıyla, konular geniş bir yelpazeye yayılır; hayal ürünlerinden ahlakçı ve felsefi çalışmalardan, eleştiriye uzanan konular olmuştur. *Şark Kitaplığı*'nın konusu da doğu bilimleri ve doğu ülkelerinde yaşanan kurmaca ya da gerçek herşey hakkındadır. Doğu dinleri, gelenekleri, hukuku, savaşları, masalları... kısacası Arapça, Farsça ya da Türkçe yazılmış her tür kitaptan örneğin bulunduğu, doğu hakkında müthiş bir merakın dışavurumu olan bu yapıt, Said'in deyişiyle bir ansiklopedi olma iddasındadır. Barthelemy d'Herbelot ve profesörlüğüne kadar onun asistanlığını yapmış olan Antoine Galland, bilimsel oryantalizmin kurucusu sayılır. *Şark Kitaplığı*, çok derin ve başlangıcı Adem öncesi döneme dayandırılan bir yapıttır. Fakat Said'in de belirttiği gibi bu karmaşık ve sistemli "Şark sahnesi"ni oluşturma işi buradan sonra başlar. Batılı okuyucunun Şark hakkında her şeyi barındıran bu kitapla karşılaşması, anlatının yazılı olmasının sağladığı gerçeklikle birleşerek bundan böyle bu argümanlarla hareket etme yükünü de Batılı okuyucuya dayatır. Bu kitap, "Doğu Akdeniz tarihine, kutsal kitap imgelerine, İslam kültürüne, yer adlarına vb. dair rastgele devşirilmiş gerçeklerden oluşan geliş güzel bir derlemede olabilecek şeyler, A'dan Z'ye akıcı bir Şark panoramasına dönüştürülmüştü." ⁶⁸ Batı'nın kendi imgeleminde yarattığı Doğu aşırı

⁶⁶ Said.s.73.

⁶⁷ Said.s.73.

⁶⁸ Said.s.75.

genellemelerin, fantastik öğelerin birbirine karıştığı, egzotik, uzak, belirsiz ve yarı düşsel-yarı ilahi bir coğrafyada kurulmuştur. Dolayısıyla, Doğu önce metinlerde keşfedilmiş, sonra zihinlerde tasarlanmış ve en son aşamada ise politik ve iktisadi bir malzeme yığını olarak tüketilmiştir.

18.yüzyılın başlarında Arap, İran edebiyatına karşı bir talep oluşmuştur. Daha geniş ölçekte aslında bu ilgi müslüman dili, edebiyatı ve uygarlığına yapılan atıflarla gerçek bir yeniliğe tanık olduğu söylenebilir. Okuyucu için çeviri adeta sihirli bir kelime olmuştur. Dolayısıyla, okuyucunun bir dili, bir kültürü ve kendine özgü bir varoluşa sahip organize bir dünyanın bilgisine adım atmasına olanak vermiştir. Galland'ın *Binbir Gece Masalları* kitabı üzerinde etkisi olmasına karşın, yine de bu kitap ham haliyle ithal bir ürün sayılabilir. Avrupalı okuyucuya sunulan bu masal kitabı, saf, farklı bir doğuyu sahneliyordu. Ortaçağ müslüman uygarlığı ile bu zamana kadar düşman ve barbar olarak tanışmış olan Avrupalı, şimdi bu müslüman doğu toplumunun bilinmeyen ve çokça merak edilen bazı yanlarına, adetlerine, mesleklere, gündelik hayata ilişkin somut ayrıntılarla karşılaşlıyordu. On sekizinci yüzyılın başlarında, *Binbir Gece Masallarının* anlatıcısı “Şehrazat'ın Batı'ya ilk yolculuğu, Fransız bir bilgin olan Jean Antoine de Galland'ın eşliğinde gerçekleşti. Fransız büyükelçisinin sekreteri olarak Doğu'ya seyahat eden sanat eserleri koleksiyoncusu ve fransız biliminsanı olan Galland, “1001 Gece” nin ilk çevirmeniydi.”⁶⁹ Galland, *Ah Leyla Vah Leyla* ya da *Arabistan Geceleri* adıyla anılan kitabı Fransızcaya çevirdi.

Binbir Gece Masalları, 18.yüzyılda ilkin Antoine Galland tarafından İstanbul'da ve Kahire'de yapılan araştırmalar sonunda, Fransa yoluyla tüm Avrupa'ya tanıtıldı, *Mille et une nuits* (*Binbir Gece*), (1704-1717), 12 cilttir. Galland XIV.Louis sarayının “nezahat”ine uygun şekilde sansürleme “expure” yoluna gitmiştir. Fatima Mernissi, *Saraydan Kaçan Şehrazat* kitabında, “Versayın soylu kadınları, Gland'ın ulaşmak istediği okuyucu kitleliydi. Kitaplarını yayımlanmadan önce düşes ve markizlerden bir fikir aldı; bu yüzden sansürden geçirmeye ve onları kızdıracak yerleri çıkarmaya mecbur kaldı.”⁷⁰ şeklinde yorumlamıştır. Galland, 1704'te, 58 yaşındayken, Şehrazat'a öykülerini Fransızca anlattırarak bir başarı

⁶⁹ Fatima Mernissi, **Harem'den Kaçan Şehrazat**, Zehra Savan(çev.), 1.Basım, İstanbul:Alfa Yayınları, 2001,s.49.

⁷⁰Mernissi, **Harem'den Kaçan Şehrazat**, s.49.

kazanmıştır; 1715'teki ölümüne değin de ömrü onun öykülerini çevirmekle geçmiştir. Çevirdiği 12 cildin yayımlanması 13 yıl almıştır (1704-1717); bunlardan ikisi ise ölümünden sonra yayımlanmıştır. Galland çevirisi; Batı kültüründe, doğrudan müslüman kültürüne ait bir bilginin oluştuğu kilit noktalardan biridir. *Binbir Gece Masalları*'nın anateması olarak “kadının sadakatsizliği” olduğu söylenebilir. “Şah Şehriyar’a ait bu teze karşı Şehrazad, kadının, ana, eş, kız kardeş ve kız çocuk olarak varlığını yücelten, belki de dünyada ilk (Aristophanes’in *Lysistrata*’sı ilk sayılırsa ikinci) ve en önemli feminist görüşü oluşturabilecek bir anti tez getirmektedir.”⁷¹ Masalda, Şah Şehriyar av seyahatine gitmek için saraydan ayrılır, fakat bir şey unuttuğunu farkederek geri saraya dönmek zorunda kalır ve karısının bir çok siyahi köleyle seks yaptığını görür ve karısını öldürtür. Bunun üzerine bir de Şah’ın kardeşi, Şahzaman’ın da karısı tarafından aldatıldığına şahit olur. Ardından bir karar alır ve bir daha aynı şeyin başına gelmemesi için her gün bir genç kızı saraya getirtir, bir gece birlikte olur ve sabaha karşı öldürtür. Artık Şah’a gece eşlik edecek genç kız ülkede kalmayınca, vezirin kızı Şehrazat bir plan kurarak Şahın odasına gider ve binbir gece sürecek olan masalları anlatarak öldürülmekten kurtulur. Şehrazat’ın masalları, masal içinde masal şeklinde labirentlerle dolu bir sisteme oturtulmuştur.

Doğuya ait bu çeviri kitaplarının gördüğü ilgi üzerine, François Petis de la Croix, 1710 yılında, *Les Mille et un jours: contes persans* (Binbir Gün Acem Masalları) başlıklı eserini yayımlamıştır. Eserin beşinci ve son cildide 1712’de yayımlanmıştır. Galland’ın *Binbir Gece Masalları*’ndan sonra, *Binbir Gün Acem Masalları* da çok büyük ilgi uyandırmış ve hemen bir çok dile çevrilmiştir. Binbir Gece Masalları, kadınlardan ölümüne korkan bir adamın hikayesini anlatırken, Croix'nun versiyonu erkeklerden korkan bir prensesin hikayesi üzerinedir. Hikayeleri sanki İsfahan Sufi Şeyhi Derviş Mocles’den duymuş gibi davranırsa da, Croix aslında bunları tamamen hayalgücünün ürettiği fantazilere dayanarak kendisi yazmıştır. *Binbir Gün Masalları*; Keşmir hükümdarı Turan Bey’in kızı Ferahnaz’a erkekler konusundaki görüşlerini değiştirmek için dadısının anlattığı masallardan oluşur. Hain ve sadakatsiz olarak gördüğü erkeklere düşman kesilen ve bu yüzden bir türlü evlenmeye razı olmayan Ferahnaz’a dadısı güneş doğunca anlatmaya başladığı masalı akşama değin sürdürür. Amacı anlattığı

⁷¹ Joseph Charles Mardrus, **Binbir Gece Masalları**, Ömer Şerif Onaran(çev), 3.Basım İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2012 ,s.xxii.

masallarla onu erkeklerin vefalı olduğuna inandırmak ve içine düştüğü saplantıdan kurtarmaktır. Masallar birbiri içine girerek binbir gün boyunca devam eder. Bu iki başlığın benzerliği tesadüf değildir; Galland'ın çevirisi aynen tanıtıldığı gibi büyük oranda Arapça bir yapıtın çevirisidir ama Croix ise Ortadoğu ve çoğunlukla Türk masallarından oluşan bir derlemeyi temel alan uydurma bir çalışmadır. *Binbir Gün Masalları*, yirmi kadar uzun masaldan oluşur. Araya bazı kısa öykü ve fıkralar da eklenmiştir. Kitap birkaç kez Fransızca'dan Türkçe'ye de çevrilmiştir. Bu yapıt, sadece Galland'ın yapıtının gördüğü büyük rağbetten çıkar sağlamak için derlenmiştir. Uzun yıllar boyunca okuyucuların, *Binbir Gün Masalları*'nın özgün ve gerçek olmadığını öğrenmelerine imkan yoktur. Şunu da eklemek gerekir ki bu formül Tohamas Simon Gueulette tarafından tekrar tekrar kullanılarak birbiri ardına, 1715'de "*Les Mille et un quart-dheure:contes tartares*" Binbir Çeyrek Saat: Tatar Masalları, 1732'de "*Les Mille et une soirres:contes mogols*" Binbir Akşam Mogol Masalları, 1733'de "*Les Mille et uneheures:contes peruvians*" Binbir Saat Peru Masalları, adlı kitapları yayımlanmıştır.

"Birden fazla kadınla keyfeden bir erkek elbette cazip bir fantaziydi ama Galland da usta bir anlatıcıydı. Masallar zaten baştan çıkarıcı olduğundan, kitap Avrupa'da yetişkinlerin dünyasında göz kamaştırıcı bir eğlenceye dönüştü. Ayrıca bugünkü ifadeye göre "bilincin ya da farkındalığın genişlemesi"ne katkıda bulundu. Yerleşik kalıplardan bunalmış bir çok yazar ve ressam, kendi masallarını yaratabilmek uğruna bu şark labirentine sığındılar ama özgün olanı da yer yer korumayı ihmal etmediler."⁷²

Binbir Gece Masalları, Avrupa'ya düz anlatımın ötesinde yeni bir anlatım tarzı öğretmekle kalmadı, aynı zamanda gösterişçi topluma uygun tearal bir alanda yaratmış oldu. "Kostümler giyip kılık değiştirmeyi seven on sekizinci yüzyıl Avrupalıları, Arabistan Geceleri, Binbir Gece Masalları sayesinde repertuarlarını genişletip taklit edebilecekleri yeni bir modaya kavuştular."⁷³ Genelde donuk renkler giyinmeye alışkın olan Viktoryen dönemi halkı için, renk renk, model model kaftanlar fazlasıyla ilgi odağı haline gelmiştir. Özellikle Paris'te Turqueries (Türk işi) tiyatro, opera resim ve romantik edebiyattan, moda, iç ve dış mimariye her alanı etkisi altına alan bir çılgınlık halini almıştır. Harem şalvarları, saten

⁷² Alev Aksoy Croutier, **Harem Gizemli Dünya**, Leyla Özcengiz(çev.), 1.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009, s.172.

⁷³ Croutier, s.173.

terlikler, sarıklar yüksek modanın geçici hevesleri olarak yerini almıştır. Soylular, paşa, cariyeye, hanım sultan gibi giyinip zamanın popüler ressamlarına pozlar vermişlerdir. Kadınlar, Şehrazatvari masallar anlatmaya yönelmişlerdir. Haremden esinlenen müzikler Versailles ve Habsburg Saraylarında duyulmaya başlanmıştı. Viyana kuşatmasıyla yeniçeri müziği ve mehter marşı Avrupada biliniyordu. Bunları Beethoven'ın Türk Marşı, Haydn'ın Askeri Marşı ve diğer Türk Marşları takip etti. 18.yüzyılın sonlarında Mozart *Sihirli Flüt* operasıyla Şark'a ait gerçekçi görüntüler sergiledi. "Saraydan kız kaçırma, egzotizmi ve Şark erdemini sergileyişiyle büyük ilgi topladı. Türk ezgileri pek çok müzisyenin ilham kaynağı oldu. 19.yüzyılın başlarında moda, Baudieu'nun Bağdat Halifesi, Memluk Valsi ve Rimsky Korsakoff'un Şehrazad'ı ile devam etti. Avrupalılar, şaşırtıcı, görkemli ve biraz tuhaf her olay karşısında, tıpkı *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi diyerek klişe benzetmeler yapıyorlardı.

Oryantalizm Şark'ın, Batılı düş gücüyle yaratılmış, Batılı sanat biçimleriyle yorumlanmış kısacası Batı tarafından üretilmiş biçimdir. Dolayısıyla Şark düşlerin Fantezilerin Doğusu'dur. Oryantalist resamlara bu fantezilerini pekiştirecek argümanlar, yazınsal metinler ve anlatılar tarafından sağlanmıştır. Fantaziyle gerçeğin ortak kıvamını aramak için Doğu'ya yolculuk yapanlarda olmuştur elbette, fakat bu serüvencilerde gördüklerini abartma eğiliminde olmuşlardır. Bu eğilim fotoğraf makinalarının kullanımından sonrada açıkça görülmüştür; fotoğraf makinalarının uzun poz süreleri ve ilkel teknolojilerinin yanı sıra bir de Müslümanların fotoğraf çekitmeye karşı olan isteksizlikleri eklenince, Şark'a ait fotoğraflar fantazilerle yaratılan imgeye hiç benzemediği açıkça görülmüştür; daha çok harabeleri, sefilliği, ve melankoli dolu manzaralar görülür. Dolayısıyla, bu fotoğraflar; "Zaman zaman, dönen dervişler, Cezayir'in Uled Neyil kabilesinin göbek dansı yapan kadınları ve Fas'a özgü harem fantezileri dışında, oryantalist fotoğraf sanatçılarının müşterilerine sunduğu, ağırbaşlı, vakur, derli toplu bir Doğu'ydu."⁷⁴ Fotoğraflama için izin çıktığında bile mekanlar kalabalık olmadığından fotoğraflar daha çok dekor hazırlanarak sütüdyolarda yapılıyordu. Bu sayede fotoğrafçı, yada ressam istediği dekorları yerleştirerek kendi fantazisiyle oluşturduğu mekanı fotoğraflıyordu.

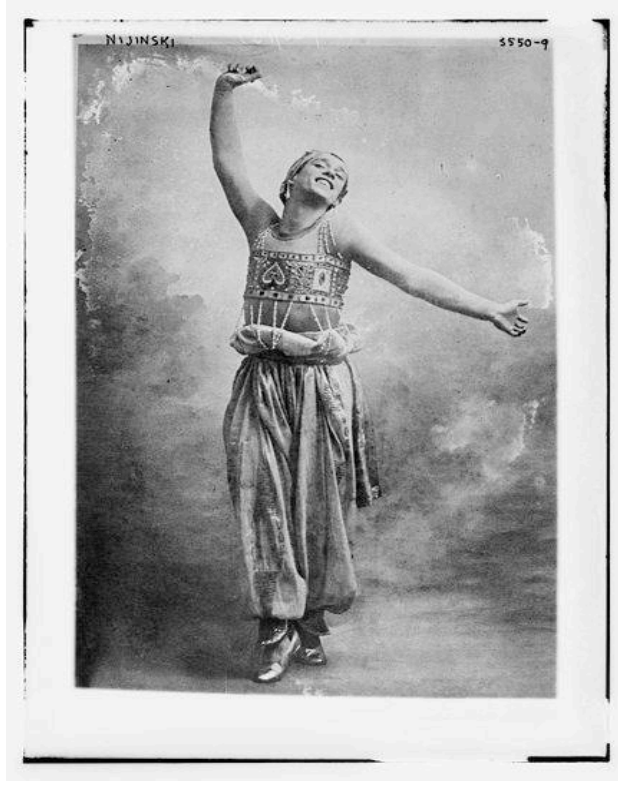
⁷⁴ Croutier, s.180.

“Ötekine ilişkin “gerçek” bir bilgiyi neyin oluşturduğunu tanımlamanın olanaksızlığı ve sadece gezginin ve temsil ettiği grubun öznelliğine girmekle yetinilmesi gerektiği kabul edildiğinde, bu gezilerin ortaya koyduğu en büyük sorun mesafe, farklılık (bunun getirdiği önyargılarla birlikte) ve kaçınılmaz prizma içinden bunların nasıl kullanıldığı sorunudur. Daha başka bir deyişle, şurdan burdan derlenmiş bir Doğu’nun sonuçta nasıl kullanıldığı sorunu.”⁷⁵

Tüm dünyada fikir ve sanat hayatını geniş şekilde etkileyen *Binbir Gece Masalları* 19.yüzyılın sonu ve 20.yüzyılın başında, masalı Arapçadan olduğu gibi 1899-1904 yılları arasında 16 cilt olarak aktaran Dr. Joseph Charles Mardrus dur. Daha sonraları farklı kişiler tarafından İngilizce, Almanca, Rusça’ya çevirilen *Binbir Gece Masalları* ayrıca çocuklar için seçme öyküler yada özet olarak da yayımlanmıştır. Dr. Joseph-Charles Mardus’un yeni *Binbir Gece Masalları* çevirisi (1899-1904), Batı’nın, Şark tutkusunu yeniden körükledi. Şark, yeniden dans, opera, mimari, moda ve yepyeni iletişim kaynağı olan sinemaya şehrazatla ilham kaynağı olmuştur. Yenilenen bu Şark rüzgarı, sirkler ve vodvil gruplarında da etkisini fazlasıyla göstermiştir. Sergey Diagilev, anavatanı Rusya’dan ayrılarak 1910’da oyuncu grubu Ballets Russes’le Paris’de bir gösteri düzenledi, Fotoğrafçı Cecil Beaton, gösterinin etkisini, “Altın köle rolündeki çalılımlı Nijinsky’nin Karsavina ile dansı, Şehrazad’daki o insan üstü sıçrayışları ya da odalığın kıvrık Acem terlikleriyle öne atılışı insanın aklını başından alıyordu. Bu bale, Paris’in içine işleyip orayı bir saraya dönüştüren Arabistan Geceleri ruhunu en iyi biçimde anlatıyordu.”⁷⁶ (Resim 3) şeklinde anlatmıştır.

⁷⁵ Thierry Hentsch, **Hayali Doğu Batının Akdenizli Doğuya Politik Bakışı**, Aysel Bora(çev.), 2.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2008, s.136.

⁷⁶ Croutier, s.191.



Resim 3 - Otto Hoppe vaslav Nijinsky Şehrazad'da *Altın Köle* Rolünde, 1911 civarı.

Diagilev'in Şehrazad'ının konusu, aslına göre hayli açıksaçık düzenlenmiştir. Konu kısaca, Sultanın yokluğunda haremın kadınları haremağalarıyla aleme dalarlar, Sultan aniden dönünce de kan gövdeyi götürür. Beaton, "Gidip o danslardaki şehveti, hareketlerdeki cinneti, edaları ve o sarılışları görmelisiniz,"⁷⁷ tavsiyesinde bulunmuştur. Bu gösterinin kostümelerini Rus ressam Leon Bakst hazırlamıştır. Canlı renklerden oluşan bu kostümler, bir yıl sonra modacı Poul Poiret, Paris sosyatesine yeni bir harem modası tanıtmıştır. Hazırladığı bu yeni modayı, *Binikinci Gece* adıyla düzenlediği bir baloyla tanıtmıştır. Baloda kendisi sultan gibi giyinmiş modacı, egzotik kumaşlar, tütsüler, halılar, hayvanlar ve yarı çıplak siyahi kızlar eşliğinde yüzlerce konuğun katıldığı bu balodan sonra, harem modasına uygun bir iç mimarlık şirketi kurmuştur. 1920'lerde pek çok kadın 19.yüzyıl cariyeleri gibi giyinmeye başlamıştı.

⁷⁷ Croutier, s.191.

Binbir Gece Masalları'na, Osmanlıca elyazması olarak Türkiye kütüphanelerinde fazla rastlanmaz. En eski çevirilerden biri, ilk 55 geceyi içeren (kesin olmamakla birlikte) 15.yüzyıldan kalma bir yazmadır. Çevirmeni belli olmayan bu yazmanın, Bursa İl Halk Kütüphanesi ve Paris Bibliotheque Nationale'de nüshaları bulunmaktadır. 17.yüzyılda Osmanlıca'ya iki kez tercüme edilmiştir. Musli b. Mehmed Beyani'nin 1046/1636 tarihli on ciltlik tercümesi Arapça aslına göre daha erotiktir. Bu tercümenin Sultan Murad'a ithaf edilmiş el yazması, Galland tarafından satın alınarak Fransaya götürülen el yazması da yine Bibliotheque Nationale'de dir. Bu nüsha muhtemelen *Binbir Gece Masalları*'nın Batıda yapılan çevirilerinde yer alan erotik öğeler bakımından bazı hikayelere kaynaklık etmiştir.

Osmanlıda da, *Binbir Gece Masalları*'nda “kadın düşmanlığının” yüksek olduğu bir topluluğun çatısı niteliğindeki yapıda olan öyküler, rağbet görmüş ve kısmen erotik başka hikaye kitapları da çevirilmiştir. Farsçadan çevirilen *Tutiname*'de (papağan kitabı), konuşkan bir papağan her gece farklı bir masal anlatarak meşgul etmek suretiyle efendisinin karısını sadakatsizlik etmekten alıkoyar. *Tarih-i Kırk Vezir*'i, kırk vezir ile kırk kadın arasında geçer. Kırk vezir kadınların, kötü, alçak ve soysuz olduğunu ispat etmeye çalışırken, kırk kadının da hemcinslerini savunduğu bir öyküdür. *Mekr-i zenan* (kadınların Hileleri), farklı dillere çevirilmiştir. “*Mekr-i zenan*'ın İbranice versiyonu olan *Mişle Sendebâr*'ın (Sendebâr Hikayeleri) ilk defa 1516 gibi erken bir tarihte İstanbul'da basılmış olması da hayli kayda değer.”⁷⁸ *Binbir gece Masalları* ana teması üzerine denilebilir ki; “Bu masallarda topluluğun çatısını oluşturan öykünün kadın düşmanlığı dozu yüksektir... Tek tek masalların birçoğunda da kadınlara karşı husumete rastlamak mümkündür; kadınlar yalnız hilebaz, kurnaz ve hain değil, ayrıca cinsel açıdan doymak bilmez olarakta betimlenir.”⁷⁹ Kadının, bu denli olumsuz söylemi *Binbir Gece Masalları* benzeri hikayeler, Farsça ve Arapça dillerinde bulunmaktadır. Osmanlı da zaman zaman erotik süslemelerle bu hikayeleri tercüme yoluna gitmiştir. Bu hikayeler, “...gündelik pratiklerin hemcinselliğin biçimlendirdiği bir kültürel

⁷⁸ İrvin Cemil Schick, **Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, Pelin Tünaydın(çev.), 1.Basım, İstanbul:İletişim Yayınları, 2011, s.192.

⁷⁹ Schick, **Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, s.192.

bağlam içerisinde erkekliğin üretilmesine hizmet etmeleri bakımından toplumsal cinsiyetin inşasında tarihsel olarak önemli bir rol oynamışlardır.”⁸⁰

Binbir Gece Masalları’nın ilk çevirisinin yapıldığı 18.yüzyıl Fransa’sına yeniden dönecek olursak, Foucault’ya göre “XVIII.yüzyıla doğru, cinsellikten söz edilmesini amaçlayan siyasal, ekonomik ve teknik bir kışkırtma gün ışığına çıkar”⁸¹ Michel Foucault’nun “Cinselliğin Tarihi” kitabında “*sözcenin disiplini*” olarak; “cinselliği gerçek düzeyinde denetlemek için önce onu dil düzeyine indirgemek, onun söylem içindeki serbest dolaşımını denetlemek, onu söylenen şeyler arasından çıkarıp kovmak ve aşırı derecede belirgin biçimde mevcut kılan sözcükleri susturmak gerekmiştir”⁸² şeklinde açıklamıştır. Foucault, bu baskı çağının başlangıcı olarak, 17.yüzyıl burjuva toplumlarına özgü yeni edep kurallarının sözcükleri sansürleyen bir yapı olduğunu ve hala etkilerinin sürdüğünü belirtir. Fakat yine Foucault’un işaret ettiği üzere, “Bu söylemlerin kapsadığı alanlar düzeyinde ortaya çıkan olgu, neredeyse bunun tam tersiydi. Cinselliğe ilişkin söylemler -gerek biçim, gerek konu açısından farklı niteliğe sahip özel söylemler- gittikçe çoğaldı: XVIII.yüzyıldan sonra daha da artan söylemsel bir heyecan belirdi.”⁸³ Foucault, cinsellik üzerine ortaya çıkan kural dışı edep karşıtı yapıdan ziyade, uygunluk kurallarının çoğalmasına bir tepki olarak uygunsuz sözün güç ve değer kazanmış olabileceğini, fakat temel olanın “cinselliğe ilişkin söylemlerin, bizatihi iktidarın uygulanım alanında artmasıdır. Cinselliğin gittikçe daha çok sözünün edilmesi için kurumsal bir kışkırtma başlar.”⁸⁴ olarak ifade etmiştir. Katolik dünyasındaki “günah çıkarma” kurallarının cinselliği kapsadığı alanlarda değişen, daralan, kimi zaman genişleyen cinsellik anlatılarında iktidarın, dili denetim altına alma yolu üzerinden örnekler. Cinsellik üzerine söylemin kışkırtılması olarak tanımladığı yapıyı, Hristiyanlık ve Batı insanı ekseninde tartışmıştır. Foucault’nun, “Ortaçağ, ten ve günah çıkartma teması çerçevesinde oldukça birlikçi bir söylem geliştirmişti. Geçtiğimiz yüzyıllarda bu görece birlik, demografi, biyoloji, tıp, psikiyatri, ruhbilim, ahlak, eğitimbilim ve siyasal eleştiri içerisinde biçimlenen

⁸⁰ Schick, *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*, s.192.

⁸¹ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, Hülya Uğur Tanrıöver(çev.), 2.Basım, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2007, s.25.

⁸² Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.20.

⁸³ Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.21.

⁸⁴ Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.21.

farklılaşmış bir söylemsellik patlaması çevresinde parçalandı, dağıldı, azaldı”⁸⁵ tespiti üzerine İrvin Cemil Schick, “Foucault’nun bu söylemselliklerin şekillendiği alanlar sıralamasında dikkat çeken atlamalardan biri, antropolojidir.”⁸⁶ hatırlatmasında bulunmuş ve yine Foucault’dan hareketle; “cinselliğe ilişkin bu söylemler iktidarın dışında ya da ona karşı değil, tam da iktidarın etkili olduğu yerde ve bu etkinin aracı olarak çoğaldı.”⁸⁷ “...o zaman cinsellik üstüne antropolojik/etnografik söylem, kesin olarak jeopolitik iktidarın icra edilisinin bir aracı olmuştur.”⁸⁸ Schick yaklaşımını etnografi ile pornografi arasında iktidarın temsil uygulamaları ve söylemleri üzerinden bazı ortak öğeleri bulunduğu savunusunun yapıldığını ve

“...etnografiyle pornografinin çok daha doğrudan ve çok daha açıktan örtüştüğü noktalar da vardır; erotiğin dünyasına uzanan etnografik çalışmalardan tutun da, batılı erkek fantezilerinin uzak ve öyle olduğu için toplum tarafından kabul gören ortamlarda dile getirilmesine izin veren “antropolojik belgelerin oluşturduğu bir yüzey anlatısıyla” donanmış erotik yapıtlara kadar”⁸⁹

uzandığını belirtmiştir. Bu durumda denilebilirki, Batı’da müstehcen olan, Doğu üzerinden yer değiştirerek anlatıldığında “egzotik” ve ötekine atfedilen durum olarak kışkırtıcı olabiliyor. Bu tavır hem ticari açıdan başarılı erotik yapıtlar için yasakları ortadan kaldıran bir yol sağlıyor, “hem de modern Avrupa’da tomurcuklanan cinsel söylemselliklerin çoğul örgüsünde bir ipliği oluşturunuyordu.”⁹⁰

Said, 18.yüzyılın ikinci yarısı ve 19.yüzyılın ilk yıllarında, başlayan dönemi modern Şarkiyatçılık olarak adlandırmıştır. Bu dönemi Said, örtük şarkiyatçılık ve açık şarkiyatçılık olmak üzere iki bölüme ayırır. Örtük Şarkiyatçılık “...neredeyse bilinçdışı (ve kuşkusuz) dokunulmaz bir kesinlik ile Şark toplumuna, dillerine, yazınlarına, tarihine ve sosyolojisine vb. ilişkin açıkça dile getirilmiş görüşler arasındadır”⁹¹ “Örtük şarkiyatçılıktaki, oybirliği,

⁸⁵ Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.32-33.

⁸⁶ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.67.

⁸⁷ Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.32.

⁸⁸ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.67.

⁸⁹ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.67-68.

⁹⁰ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.68.

⁹¹ Said, s.218.

istikrar, sürengenlik, büyük ölçüde değişmeden kalır.”⁹² Fakat, Açık Şarkiyatçılık, Şark bilgisindeki bütün değişiklikler neredeyse sadece burada gerçekleşir. Edward Said’e göre Batı, Doğu’yu hem bilgi, hem de arzu nesnesi haline getirmiştir. Said’in tanımladığı bağlamda oryantalizm terimi, hem Doğu’ya ilişkin sistematik bilgi üretimine hem de arzu ve fantazinin alanına göndermede bulunmaktadır. Said’e göre örtük şarkiyatçılığın “garip (hatta öfkelerendirici) bir eril dünya anlayışını teşvik ettiği söylenebilir.”⁹³

“Oryantalistler bu izdüşümleriyle kendilerinde bastırılmış ve yasak olanı, hayali kadın üzerinde yaşamaktadırlar. Böylelikle Doğu *Binbir Gece Masalları*’na çevrilmiştir: Lüks arzu, tembellik, hayalperestlik, mutlak iktidar, ihtişam ve sefahat. Bu da ontolojinin bir boyutudur, zira bilinçaltı, “öteki” gibi inkar edilmektedir.”⁹⁴

Kısaca denilebilirki, burada “Öteki ile bilinçaltı özdeşleştiriliyor ve kişi kendi yaşamında yasaklı veya imkansız olanın bu öteki tarafından yaşandığını hayal ediyor. Ardından kendisine yasak olan eylemi işlediğini tahayyül ettiği insanı kendi yerine cezalandırıyor.”⁹⁵

⁹² Said, s.218.

⁹³ Said, s.219.

⁹⁴ Konty, s.134.

⁹⁵ Konty, s.135.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÖTEKİLİK MEKANLARI

İrvin Cemil Schick, *Batı'nın Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık* kitabında, Edward Said'in Şarkiyatçılığı eleştirirken, müsteşriklerin (Doğu Bilimci) "Doğu"suyla haritada yeri olan gerçek Doğu'nun bir olmadığını; müsteşriklerin, eserlerinde, sömürgeciliğin menfaatlerine ve ihtiyaçlarına koşut bir doğu "ürettiklerini" belirtmiştir, ama söz konusu "üretilmiş Doğu"nun bir mekan olarak nasıl üretildiği konusuna kuramsal açıdan hiç değinmediği tespitinden hareketle; Henri Lefebvre ve takipçilerinin uzam/mezan farklılığını vurguladığını, mezanın toplumsal olarak nasıl üretildiğini irdelediklerini, fakat genellikle kendilerini Batı bağlamıyla sınırladıklarını vurgulamıştır. Dolayısıyla, bu araştırmalarda Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki toplumlara değinilmemiş ve Batı/Doğu ilişkisinin mekansal boyutları söz konusu edilmemiştir. Bu tespitlerin ardından Schick, Said'in "Doğu'nun üretildiği" savıyla, Lefebvre'in "mekanın toplumsal olarak üretilmesi" ne dair kuramını birbirine eklemlenmesiyle; Batı Edebiyatında Harem ile başlayan araştırmasında vardığı nokta, cinsellik ve cinsiyetin "biz" ve "öteki" arasındaki farklılığı olduğu kadar, "bura" ve "ora" arasındaki farklılığı inşa etmek için kullanıldığı olmuştur.

Schick, "yer"i insan varlığından ve deneyiminden bağımsız bir fiziksel nesne olarak var olan yapısını ele alarak, "yer"in anlamlandırılması, insanileştirilmesi ve toplumsallaştırılması sürecini "mekan"laştırılma olarak açıklamıştır. Michel Foucault'dan etkilenecek, mekansallaştırmanın söylemsel araçlarını "mekan teknolojisi" olarak adlandırmıştır. Schick, yer ve mezanın farklı şeyler olduğuna değinerek, bu düşüncenin Batıda nispeten yeni olmasına karşın, Henri Lefebvre'den hareketle incelemiştir. Schick, bu farkın Türkçe'de Osmanlıcadan bu tarafa var olduğunu belirtir ve "yer" kavramının insanların hayat deneyimiyle bir ilişkisi olmadığı, fakat "mekan" kavramının tam tersine, Arapça "olmak" kökünden türetilmiş, "varolunmuş olan" anlamına geldiğini hatırlatmıştır. Lefebvre'den hareketle, "Mekanın toplumsal olarak inşa edildiğini ileri sürmek, kaçınılmaz olarak toplumun anlamlandırma sistemlerinin izlerini taşıdığını ima ettiğine göre, o halde

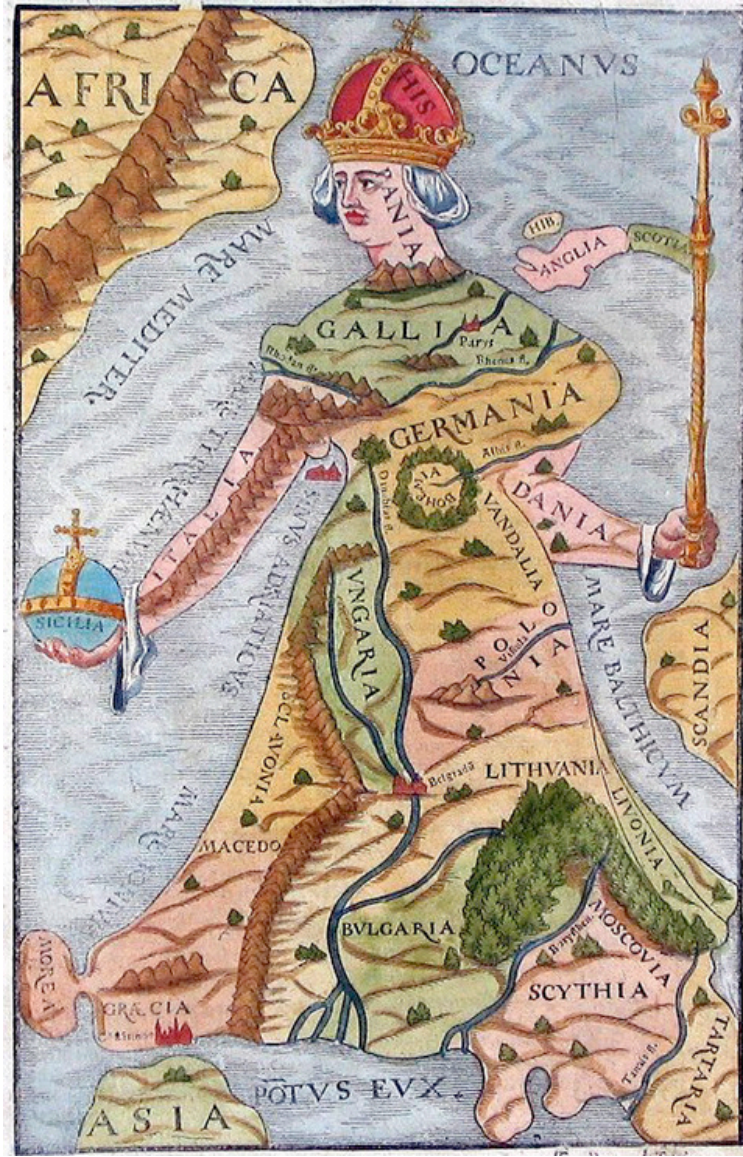
mekanın ziyadesiyle cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş olmasına şaşmamalıdır.”⁹⁶ İrvin Cemil Schick, *Avrupalı Esirler ve Müslüman Efendiler “Türk” İllerinde Esaret Anlatıları* kitabında, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin onayladığı esaret anlatılarının, her şeyden önce bu anlatılar, içerisinden çıktıkları toplumsal çerçeveye bağlamanın gerekliliğinden bahsetmiştir. Bu, “Erkeklerle kadınların eşit sayılmadığı; erkelerin üretimden, kadınlarınsa üreme ve yeniden üretimden sorumlu tutulduğu; erkelerin devingen, kadınlarınsa durağan addedildiği; kadınların bazı erkekler tarafından bazı başka erkeklere karşı korunmaya muhtaç sayıldığı ataerkil bir düzendir...”⁹⁷ Feminist kuramcıların eleştirip geliştirdiği görüşü Schick, “...ataerkil toplumlarda akrabalık düzenleri ve giderek bizatihi kültürel ve toplumsal yapılar, metalaştırılmış olan kadınların erkekler arasındaki değiş tokuşu üzerine kurulmuştur.”⁹⁸ şeklinde özetlemiştir. Bu durumda, biz ve onlar arasında erkeğin sahiplendiği kadın esaret yoluyla ötekilerin eline izinsiz olarak geçer. Dolayısıyla, bu durum ataerkil sistemlerde toplumsal istikrarı sarsar. “Kadın bedeni gibi ataerkil toplumlarda denetimi kamusal, simgesel yoğunluğu olan nesnenin, toplum kontrolünden çıkması hatta daha da kötüsü, başka toplumun kontrolü altına girmesi düşüncesi erkekleri ...esaret anlatılarının asla erişemeyeceği bir söylemsel gücü seferber etmiştir.”⁹⁹ Bu anlamda, toplumsal cinsiyet ve anlatılar birbiriyle iç içe yapısıyla yeniden söylem üretir ve yaratılan söylem sonucunda kadın bedenin korunmaya muhtaç, kurban haliyle erkekler tarafından el konulacak bir nesne olarak temsil edilişinin telkini sağlanmış olur. Schick’in bu yaklaşımını esaret anlatılarının ataerkil düzenlerde, mekanın, el konulacak, korunulacak nesne bağlamında, kadın bedeninin nesneleşmesinin paralelik kurduğunu, eril aklın bakışında söylemek mümkündür. Şöyleki, eril bakışın ataerkil düzenlerde şekillenişinde, mekanların cinsiyetlendirilmesinin altyapısını oluşturur. Dolayısıyla, eril bakışla cinsiyetlendirilmiş mekanlar, cinselleştirmeyide içinde barındırır. Bu noktada mekanların cinsellikle olan ilişkisi, mekanı anlamlandırmada kullanılan ilk haritalarda görmek mümkündür. Coğrafyada ataerkil bakışın söylemiyle mekanlar kadın metaforuyla temsil edilmiştir. İlk defa Johannes Putsch tarafından 1537’de yayımlanmış olan, Avrupa’nın kadın şekline benzetilmiş haritasına kadar giden mekanın cinsiyetlendirilmesi, Batı kültürü içinde uzun bir tarihe sahiptir. (Resim 4)

⁹⁶ Schick, *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*, s.275.

⁹⁷ İrvin Cemil Schick, *Avrupalı Esirler ve Müslüman Efendileri “Türk” İllerinde Esaret Anlatıları*, Zülal Kılıç ve İrvin Cemil Schick (çev.), 2.Basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2009, s.32.

⁹⁸ Schick, *Avrupalı Esirler ve Müslüman Efendileri “Türk” İllerinde Esaret Anlatıları*, s.32.

⁹⁹ Schick, *Avrupalı Esirler ve Müslüman Efendileri “Türk” İllerinde Esaret Anlatıları*, s.32.



Resim 4 - Orjinali Johannes Putsch tarafından yapılan haritanın kopyası,1537.

Yabancı bilgisel söylemde, ötekilik mekanlarının haz cenneti olarak temsil edilmesi coğrafi keşiflerde karşımıza çıkar. 16.yüzyılın sonları ve 17.yüzyılın başlarında İngiliz keşif ve anatomi bilimi söylemleri arasında, anatomistin kadınların sırlarını veya mahremiyetlerini açması ve gözler önüne sergilemesi, Avrupa merkezli bir bakış açısından, daha önce gizli olan dünyaları gün ışığına çıkarmayı birbirine bağlayan güçlü bir metinlerarasılık oluşturur; James Cook'un bir çok seferinden (1769-80) sonra, "...gezginlerin betimlemeleri; bozulmamış bir yeryüzü cenneti, Adem'le Havva'nın cennetten kovulmasından nasıl olmuşsa etkilenmiş, varoluşun doğayla uyum anlamına geldiği, doğanın ise cinsellikle eşanlamlı olduğu bir halk

imgesi yaratılmıştır.”¹⁰⁰ Dolayısıyla, yabancı ülkeler, haz cenneti ve cinsel özgürlük mekanı olarak görülmüştür. Esasen bu oluşturulan tema, “...oralara ulaşan ilk kaşiflerin, kayıklar dolusu çıplak yerli kadının gemilerini karşıladığı ve konukseverliklerinin nişanesi olarak veya (kuşkusuz daha sıkça) demir çivi gibi ıvır zıvır karşılığında vücutlarını sunduklarını anlatmalarının ardından, özellikle Pasifik adalarına uygulanmıştır.”¹⁰¹ Bu imge, 18.yüzyılın sonlarında işlenip süslenmiş, daha sonra da Paul Gouguin ve ölümünün ardından, onun ününü yaymaya devam eden Victor Segalen gibiler tarafından popülerleştirilmiştir. Dolayısıyla, “...çıplak göğüslü, cazibeli, hep sevecen vahime, (Polinezya’nın kadın yerlileri), sonunda Pasifik Adaları’nın bir düzdeğişmecesini olmuş...”¹⁰² tur. Bu anlamda, coğrafya dışı olarak kodlanmış ve huzurlu, sükunetli yerli hayatının baştan çıkarıcılığı yeniden yorumlanarak üretilmiştir. Dişil bedeni kapsayan her şey merak konusu olmuş, güzellik, kokular hatta Doğu kültüründe de cinsellikle eş tutulan yıkanma alışkanlıklarına kadar kültür yeniden yorumlanarak oluşturulan yeryüzü cennetine ait söylem pekiştirilmiştir. “Her ne kadar Pasifik Adaları, yabancı ülkenin cinsellik cenneti olarak temsil edilişinin doruk noktasını temsil ediyorsa da, bu değişmece dünyanın geri kalanına ve özellikle Şark’a uygulanmıştır.”¹⁰³ Dolayısıyla, bir çok yazar ve gezgin için Doğu’nun yolunu gösteren esasen cinsellik olmuştur. Schick’e göre, “...bu edebiyatın Şark’a Batı’nın haremi gibi yaklaştığını söylemek abartılı olmaz.”¹⁰⁴

Fransızlar, cinsel bakımdan baskıcı burjuva Avrupa’sına karşı sığınak olarak gördükleri bu yerin cazibesine kapılmışlar; “...çoğu hiç olmazsa oraları sahiplenene ve sömüren emperyalist politikaları desteklemişlerdir.”¹⁰⁵ Schick, bu durumu şöyle açıklıyor “...imgelemlerinde, kendilerini oranın kadınlarıyla yapmak istedikleri şeyi, Fransa’nın o bölgelere yapmasına olanak sağlamışlardır.”¹⁰⁶ Oliver Konty’e göre,

“Bedenin ve duygunun horgöröldüğü püritanist bir düzende yaşayan Batılı erkek, dünyanın koskoca bir bölgesini kendi projeksiyonlarının perdesi olarak kullanıyor. Doğu, sömürölen, ezilen, hile ve zorbalıkla Batı’ya mahkum edilen bir bölgeye dönüştürölüyor. Sonra Batılı

¹⁰⁰ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.102.

¹⁰¹ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.102.

¹⁰² Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.103.

¹⁰³ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.103.

¹⁰⁴ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.103.

¹⁰⁵ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.103.

¹⁰⁶ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.103.

erkek, “işte bizde olmayan ihtişam, sefahat ve sonsuz cinsel lezzetin olduğu yer, zayıf ve üretimsiz kalmış! Demek ki geriliğin ve çürümüşlüğün kaynağı dışı duyumsamadır. Eril mantık düşünce ise uygarlığı doruğa ulaştıran olgudur” diyor. Bu söylem Hegel dahil pek çok kişi tarafından, XVIII. ve XIX.yüzyılın birtakım edebiyat ve sanat eserinde, felsefe ve tarih yazısında sık sık vurgulanmıştır.”¹⁰⁷

17.yüzyıl romanlarında Fransız romancılar, Yunan toplumu imgesini de aynı şekilde kullanmışlardır. Bu romanlarda Yunan kadınları, fahişe, köle olarak cinsel arzuyu cisimlendirmiştir. Anlaşıyor ki uzak cinsel alan düşüncesi, Avrupa için sadece Asya, Afrika ve Yeni dünya keşifleriyle sınırlı değildir. Yaratılan bu öteki imgesi, her şeyle cinsel ilişkiye girebiliyordu. “...canlı cansız herkes veya her şeyle ilişkiye girmeye yatkın “öteki” imgesi, yabancibilgisel söylemde yaygındır.”¹⁰⁸ Doğu’ya ilişkin bu söylem iklim ve Doğu toplumlarının sözde uyuşukluğuna dayandırılmıştır. Sıcak ve can sıkıntısının cinsel arzuyu tetiklediğine inanılmıştır. Dolayısıyla Şarklı yapıtların çevirisinde hayvanlarla cinsel ilişkiye girmeyi konu alan bir çok örnek bulunmaktadır. Fakat en güzel örneklerden biri, *Binbir Gece Masalları*’ndaki öykülerde bulunmaktadır.

Şark’a atfedilen cinsellik, yabancı olanla hastalıklı olan arasında kurulan bir bağlantının sonucu; eşcinsellik, mastürbasyon ve hayvanlarla cinsel ilişkiye girmek vb. Şark’ın hastalıklı ve yoz oluşunun bir göstergesi olarak görülmüştür. Şarklı kadının eril fantaziyle yaratılmış temsilleri, aynı anda bir çok rolü içinde barındırmıştır, (edilgen, doymak bilmez, ezik, fattan, şehvet düşkünü, kurnaz ve eşcinsel) bunun sebebi ise, Şarklı kadının cinsellikle dolup taşan hayvani güdülerini bastıramayışı olarak görülmüştür. Dolayısıyla, Şarklı kadın her tür sapıklığa meyillidir. Bu çelişkili kişilikle, Şarklı kadının bu tasviri o dönemde kadınların sadece erkekler olmadığında şehvetlerini gidermek amaçlı lezbiyenliği tercih ettiklerine inanılmasındandır. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, her şeyle cinsel ilişkiye girebilme yabancibilgisel söylemde sadece kadınlarla sınırlı değildir. Şarklı erkeğin şehvetli oluşu (özellikle Hint erkekleri için yaygın olan) ya çok eşliliği, yada çocuk evliliğinin açıklaması şeklindedir. “Yabancibilgisel söylemde erkek “öteki” nin zayıf ve kadınsı gösterilişine karşıt bir başka çizgi, onu, tehlikeli derecede aşırı cinsellik düşkünü, kötü niyetli

¹⁰⁷ Konty, s.135.

¹⁰⁸ Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başlıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.103.

ve özellikle beyaz kadınlar için tehditkar olarak çizmiştir.”¹⁰⁹ Richard Burton, eşcinselliğin küresel dağılımı üzerine bir kuram geliştirerek, *Binbir Gece Masalları* (1884-86) çevirisinin sonuna bir yazı eklemiştir. Bu yazıda, “...Burton’ın kuramı, erkek “öteki”lerin bir şekilde Avrupalılardan “daha az erkeksi” oldukları yolunda eski inanca tamamen uygun düşmektedir.”¹¹⁰ Burada erkek eşcinselliğinin coğrafi olarak ortaya çıkışı konusundaki düşüncenin doğru olup olmadığının bir önemi yoktur. Öteki erkeğin beyaz kadınlar için tehditkar oluşu, hiç bir beyaz kadının gönül rızası olarak onunla cinsel ilişkiye razı olmayacağı inancından dolayı, öteki erkek tecavüzcü olarak anlatılarda yerini almıştır. Dolayısıyla, beyaz kadının iffeti korunmuş, beyaz teni arzulayan öteki erkeğin tehditkar yapısı akılda tutularak, Avrupa’nın birlik oluşturma ve ırkçı söylemleri desteklenmiştir. Şarklı kadın da tecavüze uğramış, kurtarılmaya muhtaç haliyle tasvir edilmiş ve Doğu’nun uygarlıktan uzak medeniyete muhtaç yapısının temsili olarak görülmüştür. Said, “Şarkiyatçılığın kendisi de erkeklere özgü bir inceleme alanıydı; modern dönemin pek çok meslek topluluğu gibi Şarkiyatçılıkta kendisini ve konusunu cinsiyetçi at gözlükleriyle görüyordu.”¹¹¹ dolayısıyla, “Kadınlar, eril bir hayal gücünden çıkma yaratıklardır çoğu zaman. Sınırsız şehvetin ifadesidirler, eni konu aptaldırlar, hepsinden önemlisi isteklidirler. Flaubert’in *Küçük Hanım*’ı, ilgi çekmek üzere yeniliklerini şarktan devşiren pornografik romanlarda (örneğin, pierre louys’in aphrodite’i) oldukça yaygın bir öge olan bu tür karikatürlerin ilk örneğidir.”¹¹² Flaubert’in *Küçük Hanım*’ında, tanıdığı ve birlikte olduğu dansçı kadın “Alime” anlatılır. Alime, Arapçada okumuş kadın demektir. Bu isim, 18.yüzyılda Mısır tutucu toplumunda şiir okuyan kadınlara verilmektedir. 19.yüzyılın ortalarına doğru ise kelime yer değiştirmiş ve dansöz olduğu halde aynı zamanda fahişelikle hayatını kazanan kadınlara yakıştırılır bir meslek ismi olmuştur. Birlikte olmadan önce dans eden bu kadın tipi, onun romanında en çok çizdiği doğulu kadın prototipidir. Ve arkadaşına yazdığı mektupta, dilsiz ve doymaz cinselliği ile “*Küçük Hanım*” üzerinden şunları söyler: “Doğulu kadın bir makinedir; başka hiçbir şey değildir. Bir erkekle bir başka erkek arasında hiçbir ayrım yapmaz...”¹¹³ Voltaire’in belirttiği gibi, Asya ve Afrika’nın bazı bölümlerinde haremle ve çok karılık var olmasaydı, onları Avrupalıların icat etmesi gerekecekti. Ama

¹⁰⁹Schick, *Batının Cinsel Kısıtı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.125.

¹¹⁰Schick, *Batının Cinsel Kısıtı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.119.

¹¹¹Said, s.220.

¹¹²Said, s.220.

¹¹³Said, s.220.

Asya ve Afrika'da var oldular ve Türkiye'ye, gerekse genel olarak İslama karşı Batı'nın bakışı yüzyıllar boyunca "şark cinselliği" üzerine merkezileşmiş, ahlaki bozukluk ve bastırılamaz şehvet düşkünlüğünden devşirilen bir formülle şekillendirilmiştir. Fakat, ister kurgusal, ister gerçek olsun yabancıların cinselleştirilmesi de aynı şekilde Kleopatra'dan başlayan bir izlekle yüzyıllarca geriye uzanır. Cinsellik söylemi, sömürgeci söylemde önemli bir yer teşkil etmektedir.

Meyda Yeğenoğlu'nun, *Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* başlıklı kitabı, Oryantalizmi, cinsellik üzerinden sorunsallaştırdığı yeni bir seviyeye taşımıştır. Kitap, Said'in "örtük" ve "açık" şarkiyatçılık arasında yaptığı önemli ayrımında ihmal edilmiş bir noktaya değinir. Yeğenoğlu, oryantalizmin bilinçdışı tarafına, cinsel imaların doğası ve kapsamına işaret eden "örtük" oryantalizmi merkez alarak analizini yapmıştır; öznenin yapısı hakkındaki postyapısalcı teorilerden, psikanalizden ve ayrıca Lacancı ve feminist yaklaşımlardan yararlanarak, Said'i oryantalist söylemde kadın ve cinsellik imgelerini basitçe Doğulu kadının ve cinselliğin temsiliyle sınırlanmış, bir mecaz olarak değerlendirmekle eleştirmiştir. Dolayısıyla, Said'in ve diğerlerinin cinsiyeti ve cinselliği kendi sömürgeci söylem analizlerinde bir alt başlık alanına hapsederek incelemiş olmalarını sorunsallaştırarak tartışmıştır. Yeğenoğlu'nun esas vurgusu kültürel temsillerin ve cinsel farklılığın nasıl birbirlerinin oluşturucusu oldukları üzerine kurgulanmıştır. Diğer taraftan Yeğenoğlu, bu tartışmaları Doğulu kadının peçesi üzerinden gerçekleştirmiştir. "Doğulu kadının bedeniyle Batılı bakış arasında bir engel yerleştiren ısk geçirmez ve her şeyi içine alan peçe, Doğulu kadının bedenini Batılı bakış ve arzunun erişiminden uzak tutar."¹¹⁴ Burada Yeğenoğlu, peçeyi Batılı bakışa direnç gösteren yanıyla ifade ederek, Batılı bakıştaki arzuyu kışkırtan bir alana işaret eder ve bir klişeye düşer. Şöyle ki, hatırlatmak gerekirse Said, örtük şarkiyatçılıktan bahsederken bu alanın arzu ve fantazinin alanı olduğundan bahsetmiştir. Yani sorun "peçenin" açılması yada direnç göstermesi değildir. Gougen'in Tahitili kadınları peçeli değildir, fakat sanatçının bakışından kaçamamışlardır. Çıplaklık, kadın bedeninin öteki olarak temsil edilmesi, sunulması, ataerkil toplum yapısının ürettiği, erkeği merkeze yerleştiren söylemin uzantısıdır. Bu anlamda, Doğu veya Batı için kadını temsil istenci ortak

¹¹⁴Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, 1.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2003, s.52.

bir paydadır. Michele Crampe-Casnabet, “BİR TEMSİL, ZİHİN İÇİN “var olan”şeydir.”¹¹⁵ demiştir ve bu varlığın temsil edilen şeyin ya da kişinin gerçekliğine az çok uygun olabileceğini, hatta bu gerçekliğin mecazi olarak çarpıtılabileceğini; bu durumda temsiller ile saf imgelemi yada hayal ürünleri arasındaki ayrımın bulanıklaşacağına işaret etmiştir. Dolayısıyla, temsil edilen şey ya da kişi, her zaman ikincildir, temsilin alanı olan özne dolayımıdır. Bu noktada, feminist pisikanalist Luce Irigaray’ın bir deyişiyle “ehlierkil” (phallocratic) düzenlerde zamansal açıdan öteki olan çocukların henüz erkek/insan olmamış yaratıklar, Aristoteles’in ifadesiyle ancak “olası insan” olduğu; fakat mekansal açıdan öteki olan kadının, ancak “yarım insan” veya Freudcu teoriye, göre eksikli erkek yani penisi olmayan insan olduğunu vurgulamak gerekir. Ataerkil düzende çocuklar ve kadınlar aynı konumda tutulurlar. Bu konum da kadın ve çocuk bir çok kültürel, sosyal, politik faaliyetten dışlanır ve üretim yaşamına dahil edilmez. Oliver Kontny’nin tespitiyle denilebilir ki, “öteki kıtalar eksikli bir Batı gibi algılanıyor.”¹¹⁶

Irigaray, Batı kültür evreninin ötekini hep hiyerarşiye dayalı ve doğalcı bir tarzda düşünmüştür. Kadın da bu anlamda üst basamağında erkeğin yer aldığı bir hiyerarşide onun arkasında konumlandırılmıştır. “Batı’da 19.yüzyıldan bu yana öteki denildiğinde çocuklar, deliler, vahşiler ve işçiler anlaşılmıştır. Öteki ampirik farklılık olarak hep anılmış ama hep tek bir insan modeline göre tanımlanmıştır. Bugün de geçerliliğini koruyan insan varlık’ın temel modeli Batılı, yetişkin, akıllı, yetenekli, beyaz erkektir.”¹¹⁷ Bu hatırlatmalar ışığında denilebilir ki, işaret edilen ideal tek insan modeli uyarınca tarihsel olarak eril insan varlık modeline göre tanımlandığından dolayı, çeşitlilik hiyerarşide var olabilmıştır. Çeşitliliğin oluşturduğu çokluk ideal eril öznellik modeline tabi tutulmuştur. Bu sebeptendir ki, çoğunluğun içinde var olan farklılıkları olumlamak yerine, bu eril özne prototipi üzerinden değerlendirilerek eksiklikleri üzerinden tanımlanmışlardır. Bu noktada öteki ve mekan ilişkisi üzerinden Foucault’un “büyük kapatma” olarak tanımladığı modernlik öncesinde görülen kovma ve hapsedme uygulamalarının yerini, giderek yoksulların, aylakların, delilerin

¹¹⁵Crampe-Casnabet Michele, “On Sekizinci Yüzyıl Felsefesinin Bir Örneği” Georges Duby ve Michelle Perrot(Ed.), Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları içinde (303-332), İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, s.303.

¹¹⁶Kontny, s.131.

¹¹⁷Luce Irigaray, **Doğu ve Batı Arasında Tikellikten Topluluğa**, Nilgün Tütal(çev.),1.Basım, İzmir: ARA-lık Yayınları, 2008, s.24.

toplumdaki diğer “istenmeyenlerin” hastanelere, tımarhanelere ve hapishanelere, yani ötekilik mekanlarına yaygın ve sistematik bir biçimde kapatılmasının aldığı süreci incelerken, belirttiği üzere modernliğin doğuşuyla ivme kazanmıştır. Ötekilik mekanlarının tarihi başlangıcı olarak, modernlik öncesi, ortaçağda cüzamlıların kapatılması ve Rönesanstan sonra, Klasizmde kapatma yeniden kendini göstermiştir. “Büyük düşkün yurtları, kapatma evleri, dinsel veya kamusal yardım veya cezalandırma, merhamet veya yönetimin öngörüsünün ürünü olan kurumlar olarak Klasik çağa ait olgulardır.”¹¹⁸ Avrupa’da Yahudilere yönelik ayrımcılık, “Aslında 1179’daki Laterano Konsili’nden itibaren Hristiyan Avrupa, Yahudiler’in Hristiyanlar arasında yaşamalarını önlemeye çalışmıştır. Londra, Frankfurt ve Roma gibi Yahudi kolonileri barındıran bütün Avrupa şehirlerinde Yahudiler ayrı yaşamaya zorlanmışlardır.”¹¹⁹ Yahudi gettoları her ne kadar çok sık görülmüşse de kalıcı bir kurum olarak ilk kez uygulandığı, 1516’da Venedik’teki gettolarla kendini gösterir. Venedikte duvarlarla çevrilmiş bir mahallede yaşamak zorunda bırakılan Yahudiler, 1555’te Roma’da aynı uygulamayla karşılaşmışlardır. 16. ve 17.yüzyıllarda gettolar taklit yoluyla, İngiltere, Almanya, İspanya gibi ülkelerde de hızla yayılmış, neredeyse evrensel bir hal almıştır. Yahudi gettoları örneğinde, ayrımcılık kendi kendini yeniden üretir. Dolayısıyla, ötekilik mekanları yalnız “öteki”lerin toplandığı yerler olmanın yanında, başkılığın başlıca göstergelerinden/üreticilerinden biri de olurlar. Yukarıda örneklenen Avrupa toplumlarının içerisinde oluşan çeşitliliklerin ve farklılıkların inşasının belirimlerini Foucault, “heteretopya” olarak adlandırır.

“Venedikliler Yahudiler’i Getto’ya kapattıklarında Hristiyan cemaatine bulaşan bir hastalığı tecrit ettiklerini iddia ediyorlar ve buna inanıyorlardı, çünkü Yahudileri özellikle bedeni zayıf düşüren illetlerle özdeşleştiriyorlardı. Hristiyanlar Yahudilere dokunmaktan korkuyorlardı: Yahudi bedenlerinin bulaşıcı hastalıklar taşımalarının yanı sıra daha gizemli kirletici güçlerde barındırdığını düşünüyorlardı.”¹²⁰

Hristiyan’ın bedenini bozacağı korkusu, dokunma korkusuyla sonuçlanmıştır, hatta; Hristiyanlar arası yapılan iş sözleşmelerinde tokalaşma veya öpüşme ile anlaşma

¹¹⁸Michel Foucault, **Deliliğin Tarihi**, Mehmet Ali Kılıçbay(çev), 5.Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2013, s.97.

¹¹⁹Richard Sennett, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Tuncay Birkan (çev.), 3.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2008, s.193.

¹²⁰Sennett, s.193.

sonuçlandırılırken, Yahudiler’le yapılan anlaşmalarda bedenler birbirine dokunmasın diye, baş selamı yeterli olmuştur.

Ortaçağda, İsa’ya öykünme, insanların bedeninin, özellikle de acı çeken bedeninin farkına daha bir sempatiyle bakmalarına neden olmuştur. Dolayısıyla, bu ortak beden anlayışının sınırını temsil eden şey, Yahudilere dokunma korkusudur. Bu sınırın ötesindeki tehdit; “...yabancı bedeninin, Hristiyan kısıtlamalarında bir bedeninin saf olmayışı, şehvetle “Şarklıların” tuzaklarıyla özdeşleştirildiği için bu tehdit ikiye katlanıyor.”¹²¹ Burada dikkat çeken taraf, “şarklı” genellemesinin yanı sıra; “Yahudi’nin dokunuşu kirletir ama baştan da çıkarır.” Yahudi Gettoları bu tiksinti ve aynı zamanda ekonomik ihtiyaç arasında “pratik zorunluluk ile fiziksel korku arasında bir orta yolu temsil ediyordu.”¹²² Venedik’in ticaretteki avantajlarını kaybettiği ve askeri bozguna uğradığı bir dönemde, Gettolar oluşturuldu. Böylece, “Getto planı şehri reformdan geçirmeye yönelik bu ahlaki kampanyadan doğdu. Şehir ileri gelenleri farklı olanları tecrit edince, artık onları görmek ve onlara dokunmak zorunda kalmayınca şehirlerine huzur ve haysiyetin geri geleceğini umuyorlardı.”¹²³

Ötekilik mekanlarını, Schick “hem “ötekiler”in yaşadığı mekanlar, hem de “ötekiler”e ötekiliklerini veren mekanlar”¹²⁴ olarak açıklamış ve ötekilik mekanlarının kısmen cinsellik söyleminin araçsalılığıyla inşa edildiğine değinmiştir. Yabancı mekanların cinselleştirilmesinin yanı sıra, cinsel ilişkinin egzotikleştirilmesiyle de yabancılaştırılmıştır. “Cinsellik, etrafında kimliğin ve ötekiliğin kurulabildiği eksenlerden biri oldu.”¹²⁵ Schick, bu duruma örnek olarak bu gün hala çağdaş Amerika’da, siyahi mahallelerinde cinsel serbestlik, çocuk yaşta hamilelik ve nikahsız annelik söyleminde varlığını sürdürdüğünü belirtmiştir.

Schick’e göre, “...gerek Türkiye’ye gerekse genel olarak İslam’a karşı Batı’nın tutumu yüzyıllar boyunca “Şark cinselliği” değişmecesine *trope (litaratür)* üzerine odaklanmış,

¹²¹Sennett, s.193.

¹²²Sennett, s.193.

¹²³Sennett, s.193.

¹²⁴Schick, **Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık**, s.14.

¹²⁵Schick, **Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık**, s.14.

ahlaki infial ile bastırılamaz şehvet düşkünlüğünden oluşan bir birleşim tarafından şekillendirilmiştir.”¹²⁶ Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, kitabında tarihsel olarak cinselliğin gerçeğini üretmek için iki büyük yöntem olduğunu belirtmiş, bunlardan ilki olarak “...ars erotica (erotik sanat) yaratmış toplumlar -örneğin Çin, Japonya, Hindistan, Roma, Arap-Müslüman toplumlar-”¹²⁷ olarak göstermiştir. Foucault bu toplumlara dair erotik sanatta, gerçek, bir pratik olarak ele alınan ve deneyim olarak görülen hazın kendisinden çıkarıldığını ifade etmiştir. Dolayısıyla, haz, izin verilen ve yasaklanana saptayan kesin bir yasaya veya bir fayda ölçütüne göre değil, Foucault’ya göre erotik sanat bu toplumlarda her şeyden önce kendine göre ele alınmıştır. Yani yoğunluğuna, özgül niteliğine, süresine, bedende ve ruhta yansımaya göre bilinmesi istenmiştir. Erotik sanatın bu toplumlarda gizli kalması etkisini ve erdemini yitirmemesi amacındandır. Yine Foucault’ya göre, Batı toplumları ilk bakışta erotik sanata sahip değildir, fakat scientia (cinsel bilim) uygulayan tek uygarlıktır. Batı uygarlığı, Çin, Japonya, Hindistan, Roma, Arap-Müslüman toplumlarından farklı olarak bilim-iktidar biçimine göre düzenlenen yöntemler geliştirmiştir. Foucault bu yöntemleri “itiraf” kavramı üzerinden inceler. Hristiyan öğretisinin arzuyu bütünüyle ve dikkatle söyleme geçirme yoluyla, bu arzu üzerinden özgül etkiler yaratmayı amaçladığı noktasında duran Foucault, bunların kuşkusuz arzuyu denetleme ve arzudan uzaklaşma etkilerinin yanı sıra, tinselliğe yani Tanrı’ya yeniden geri dönme, bağlanma, dolayısıyla bedenin kötülük eğiliminin yaralarıyla ona direnen aşkı hissetmenin doğurduğu huzur verici acının fiziksel etkisi olduğunu vurgulamıştır. Batı toplumu içerisinde cinselliğe ilişkin söylem, Klasik çağdan beri sürekli yüceltilmiştir. Bu durumda, cinselliğe ilişkin söylem daha fazla değer kazanmaya başlamıştır. “Ve titiz bir biçimde analitik olan bu söylemden, arzunun kendine ilişkin yer değiştirme, arttırma, yönlendirme ve değiştirme gibi çoğul etkiler beklenmiştir.”¹²⁸ Cinsellik söylemine ilişkin bu genişleyen alan da söylemin bizatihi kendini karmaşık ve çeşitli etkileri aracılığıyla yasaklama, kanuna bağlı bir ilişkiyle sınırlı kalmayacak bir söylem, cinselliğe doğru yönlendirilmiştir. Foucault, “bunun bir sansürden çok, cinsellik üzerine kendi düzeni içinde işleyerek etkili olan söylemler üretecek, üstelik gittikçe daha çok söylem üretecek bir teçhizatın devreye sokulmasıdır.”¹²⁹ şeklinde açıklamıştır.

¹²⁶Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başlıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.14.

¹²⁷Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.48.

¹²⁸Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.25.

¹²⁹Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.25.

Daha önce de değinildiği üzere, 18.yüzyıla doğru cinselliğe yönelik ekonomik ve teknik bir kışkırtma ortaya çıkmıştır. Cinselliğe ilişkin bu söylemleri kışkırtmak için ortaya çıkan; sinir hastalıkları aracılığıyla tıp, akıl hastalıklarının nedenlerini önce aşırılıkta ve ardından mastürbasyon alışkanlığında ve doyumsuzlukta üremeye ilişkin suçlarda aramaya başlamıştır. Son nokta olarak, cinsel sapmaların tümünü kendine bağlamaya başlayan psikiyatri, uzun süre cinsellikle uğraşmak zorunda kalmıştır. Fakat 19.yüzyıl ortalarında adalet küçük saldırıların, ikinci derecede namus düşmanlıklarının ve önemsiz sapkınlıkların kısıtlı yargılanmasına doğru yönelmiştir. Dolayısıyla, geçen yüzyılın sonunda gelişerek çiftlerin, ana baba ve çocuklar tehlikeli ve tehlikeye maruz kalan gençlerin cinsel etkinliklerinin içine sızan saptamalarda bulunarak, her yerde tehlikeyi işaret ederek, uyarılarda bulunulmuş, raporlar hazırlanmış, tedaviler düzenlenmiştir. İşte bu tüm toplumsal denetimler ve bu yeni odak noktaları, “cinsellik çevresinde, hiç bitmeyen ve cinsellikten söz etmeye kışkırtan bir tehlikenin bilincini arttırma yoluyla söylemler oluşturur ve yayarlar.”¹³⁰ Cinselliğe ilişkin kışkırtılan bu söylemler, iktidarın dışında ya da ona karşı değil, bilakis tam da iktidarın etkili olduğu yerde ve bu etkinin bir aracı olarak çoğalmıştır. Özetle, ortaçağ ten ve günah çıkartma teması üzerinden oluşturduğu birlikçi söylemin, demografi, biyoloji, tıp, psikiyatri, ruhbilim, ahlak, eğitimbilim ve siyasal eleştiri içerisinde şekillenerek farklılaşmış, Foucault’nun deyimiyle, bir söylemsellik patlaması çerçevesinde parçalandı, dağıldı, azaldı. Cinselliğin akılcı söylemlerde nesneleşmesiyle, herkesin kendi cinsel etkinliğinden söz etmeye itildiği davranış “itiraf” arasında, 18.yüzyıldan başlayarak bir dizi gerilim çatışma ve yeniden aktarma çabası ortaya çıkmıştır. Bu çaba, 19. ve 20.yüzyılda artarak çoğalmıştır.

Foucault’ya göre cinsel bilim erotik sanatın karşısında yer almıştır. Fakat, yinede erotik sanat Batı uygarlığında ortadan kalkmamıştır. Erotik sanat’ın Batı uygarlığında “...hatta kimi zaman da cinsel olanın bilimini üretmek için girişilen hareketin içinde yer aldığını belirtmek gerekir”¹³¹ Dolayısıyla, Batı uygarlığı bu bakışla başka bir haz üretmiştir; “Hazzın hakikatinden duyulan hazzı, bu gerçeği bilmenin, sergilemenin, keşfetmenin, görerek coşmanın, söyleme gizlice bir sır olarak açmanın, kurnazlıkla bulup çıkarmanın hazzını,

¹³⁰Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.31.

¹³¹Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.58.

hazza ilişkin hakiki söylemin özgül hazzını...”¹³² Haz pratiği’nin cinsellik içerisinde bağlı olduğu bir değişken, Foucault bu değişkenleri, “rol” ya da “kutupluluk” değişkeni olarak adlandırmıştır; cinsellik içerisinde etken ve edilgen olan roller üzerinden hazlar sahnesindeki, etkin ve edilgen oyuncular olarak adlandırdığı kadın ve erkek cinselliği üzerine tartışmıştır. Haz pratiğinin etkin oyuncularını Foucault, rol karşılığına daha genel bakarak; bir yanda cinsel etkinliğin öznesi olanlar, öte yanda ise bu etkinliğin üzerinde ve sayelerinde gerçekleştirildiği nesne-partner olanların yer aldığını ifade etmiştir. “Bunlardan birincisi, belirgin olarak erkekler, ama daha açıkçası olgun ve özgür erkeklerdir; öbürleri ise tabi ki kadınları kapsar; ama kadınlar burada yalnızca kimi zaman haz nesnelerinin, yani “kadınlar, oğlanlar, köleler” in belirtilmesi için başvurulmuş daha geniş bir bütünün öğelerinden biri olarak yer alırlar.”¹³³ Foucault, ikinci büyük değişken olarakta erkeğin aşırılık veya edilgenlik anlamında değişkenlik göstermesinin, ahlak dışılığın göstergesi olarak değerlendirildiği üzerinedir. Aristoteles’den günümüze eklenerek süregelen kadın ve erkek arasında yaratılan söylem, etken-edilgen ikiliği üzerinden temellendirildiğini hatırlamakta fayda var.

“Şark cinselliği” kalıbı ressamalardan, yazarlara değin, şark kadınlarının cinselleştirilmesi temelinde Avrupa kültürünün demirbaş öğelerinden biri haline gelmiştir. Günümüz eleştirmenleri “Batı’nın dünyaya hükmetme dürtüsünün eril metonimik ifadesi olarak açıklanmıştır.”¹³⁴ Fakat, “Her ne kadar bu amaca hizmet ettiği kuşku götürmez ise de, “Şark cinselliği” Batı düşüncesinde genellikle kabulgörenden daha merkezi ve çok işlevli bir rol oynamıştır.”¹³⁵ Ötekilik mekanlarının anlatısı için neden cinselliğe başvurulduğu sorusuna Foucault, kısmen deyinmiştir ve cinselliğin büyük bir araçsallığa sahip olduğunu, çeşitli gerçekleri inşa etmeye ve değişik stratejileri desteklemeye yarayabileceğine değinmiştir. Cinsel anormallik git gide yabancı bir şey olarak görülmüş ve milliyetçiler ulusun ayakta kalmasının normal ile anormalin özenle ayırtedilmesine bağlı olduğunu düşünmeye başlamışlardır. Dolayısıyla, anormalliğe karşı, milliyetçilerin yürüttüğü seferberliğe, 19.yüzyılın ikinci yarısında Darwinciliğin yükselmesiyle dahada keskinleşmiştir. Darwin’in hayvanlarda gözlemlediği doğal ayıklanma, milliyetçiler için ırsi hastalıklardan ve ahlaki zaafılardan uzak, sağlıklı bir milli bünye demektir. Cinsel tutkuların üzerinde denetim

¹³²Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.59.

¹³³Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.154.

¹³⁴Schick, *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*, s.271.

¹³⁵Schick, *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*, s.272.

mekanizmalarının olmaması demek, düzenli toplumun düşmanlarına özgü kendini denetleme yeteneğinden yoksunluğunun göstergesi olmuştur. İrkçı düşüncede, toplum düşmanları ve aşağı ırk özdeş kabuledilmiştir. Üstün ırk ise, var olan toplumun tüm ahlak ve görgü kurallarına sahip olmuştur. Dolayısıyla, cinsel adap, ulus ile öteki arasında farklılık yaratmaya yarayan bir ölçek olarak düşünülebilir. Cinsellik ve milliyetçilik üzerine bu bağlantı konusunda Schick, "...bu savı büyük ölçüde inandırıcı buluyorum, bir ayrıntı dışında: Cinselliği *verili* sayıyor. Gerçekte, cinsellik-daha doğrusu *cinsellikler*-tam da "biz" ve "onlar" arasına sınırlar çekebilmek üzerine *üretiliyordu*. Nihayetinde, milliyetçilik, beraberliğe olduğu kadar dışlama'ya da dayanan bir ideolojidir; cinsel "anormallik", sınır çizgilerini çekmek için bir dizi ölçüt sağlamıştır." ¹³⁶ şeklinde yorumlamıştır.

Şarkiyatçılık içerisinde yer alan cinsiyetleştirilmiş/cinselleştirilmiş ötekilik mekanları olarak tanımlanan Harem, Hamam, ve Köle Pazarı resimlerini incelemeyen önce, Batı ve Doğu sanat düşüncesindeki farklılıklara kısaca değinmek gerekir; "Batı felsefesinin, özellikle son üç yüz yıldır vurguladığı rasyonalizmi dolayısıyla sistematik ve mantıklı muhakemeler içerdiği düşünülür. Fakat daha yakından incelendiğinde varsayılabilir ki, 18.yüzyıla kadar, antik kültürde dahil olmak üzere, Batı'da sanat düşüncesi her zaman sistematik bir düşünce olmamıştır." ¹³⁷ 18.yüzyıl, Aydınlanmaya kadar olan dönem tanrı kavramının doldurduğu tinsellik tek başına yeterliydi. Aydınlanmadan sonra, tanrı kavramının doldurduğu tinsellik sanat ve güzellikte aranmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, estetik sistematik bir düşünce haline gelmiştir. "Batı'da sistematik düşünce ve tartışmayı rasyonalizmin ve 18.yüzyıldan sonra gelişen, evrensel kurallar peşinde olan arayışın, belirli vurguları vardır." ¹³⁸ Kısaca endüstrileşme, makina ve rasyonalizmin ortaya çıkardığı benzerlikler içerisinde Batı'nın tek bir bütün içerisinde algılanması, dolayısıyla Batının kendi içinde dayanışmasına neden olmuştur. Antik kültürde Batı'nın temsilcileri Aristo ve Platon dünyayı anlamak ve anlatmak için; Platon değişmez evrensel ve mutlak olanı, Aristo ise niceliksel sınıflandırmaları öne sürer. Dolayısıyla, sanatı da bu türden yaklaşımlar içinde görmüşlerdir. Platon bu nedenle doğru ve yanlış, iyi ve kötü olarak değerlendirirken, Aristoteles işlevsel olarak değerlendirmiştir. Aydınlanma ile ortaya çıkan sanat felsefeleri ise analitik ve

¹³⁶Schick, **Batının Cinsel Kıyısı: Başlıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık**, s.49.

¹³⁷Jale Nejdert Erzen, **Çoğul Estetik**, 2.Basım, İstanbul:Metis Yayınevi, 2012, s.126.

¹³⁸Erzen, s.126.

yorumbilimsel (hermeneutical) olarak çeşitlilik gösterirler. Sezgi yoluyla anladığı sanatı her zaman mantıksal bir muhakemeyle anlatamamış olsada, yorumbilimsel sanat felsefesi Amerika, İngiliz ve Avrupa olarak farklılaşmalarla beraber birbirlerini referansla geliştirmişlerdir. Kısaca Batı’da sanat felsefesi, başta analitik felsefe olmak üzere sosyoloji, algı psikolojisi ve sanat tarihi ile beslenmiş ve kendi içinde farklılıklarla zenginleşmiş, çok geniş bir alan halini almıştır. Fakat Batı dışı sanatlarda, buna benzer insanın yerini belirleyen ve sorgulayan bakışların çok çeşitli olmadığı söylenebilir. Batı ile Batı-dışı toplumların temelde “insanın sanat yoluyla kendi kendini sorgulaması Batı’ya ait bir nitelikse eğer, bunun başlıca nedeni Aydınlanma düşüncesiyle birlikte insanın kendine dönük eleştirel düşünce tarzının gelişmiş olmasıdır.”¹³⁹ Rönesansla başlayan modernleşme, insanın kendi varlığını, dünyadaki varlığını çözümlemek için yine insanın kendi kendini sorgulaması ve eleştirel bir bakış açısını geliştirmesi sebebiyle ortaya çıkmıştır. Fakat Camera Obscura’nın icadının ardından, insan kendi gördüğü şeyin dışına çıkabilmiş ve ona dış dünyadan bakabilmişse de, ki bu insanın nesnel bakışı kazanması dolayısıyla bilimselliğin ilk kuralı oluşturulmuştur. Böyle bir bakış; insanın çevresi ile özne, nesne gibi eşitsiz bir ilişki kurmasına, ona yabancılaşmasına, dolayısıyla onu denetleyebileceği, hegemonya altına alabileceği, bir mesafe kazanmasına da sebep olmuştur. Batı’nın kendisi ve ötekisi oluşması sonucunda kendi kendine karşı eleştirel ve sorgulayıcı bir bakış geliştirmiştir. Dolayısıyla, sanat, insanın kendi kendini sorgulaması için en önemli araç olmuştur. Fakat Batı, sanat ile kendini sorguluyorken Batı-dışı toplumların ve 20.yüzyıla kadar geleneksel olarak kalmış kültürlerin, sanat anlayışları daha çok geleneksel değerleri ve yerleşik dünya görüşlerini ifade etmek üzerine şekillenmiştir. Batı-dışı kültürlerde ve sanat ifadelerinde, inancın sorgulanmaması aklın her zaman daha üstün bir güce bağımlılığına olan inançtan kaynaklanmıştır. Dolayısıyla, bilgilerin kesinliğinden her zaman emin olunamaz. Fakat, deneyimin kesinliği söz konusudur, birey dünyayı aklıyla değil yüreğiyle algılar ve tanır. İlgi alanı olarak en önemli olan içinde bulunulan evren ve dünyadır; insan da ona dışarıdan değil, içeriden bakmıştır. İnsan bağımlı bir öge olarak şekillenmiştir. Batı-dışı kültürlerde refleksif düşünce oluşmamış ve buna bağlı olarakta özeleştirel bir tavır gelişmemiştir. Fakat yinede insan, hem kendi varlığından hem de algıladığı gerçekten tam anlamıyla emin olamadığından dünya karşısında hep kendini sorgulayan durumdadır. Dolayısıyla, insan her zaman kendi varlığına ve gerçeği anlayışına

¹³⁹Erzen, s.127.

kuşku ile bakmıştır, bu da onun eleştirel olmasada kendi varsayımlarına kuşkuyla yaklaşması anlamına gelmiştir. Özetle, düşünsel anlamında doğunun farkı özellikle sanat alanında; 15. ve 16.yüzyıllara kadar kendi içlerinde bağımsız olarak gelişmiştir. Düşünceler, şiirsel olarak ifade edilmiş, öneriler teknik kurallar olarak kendini göstermiştir. Doğu’da Mimari risaleler, edebiyat ve şiir yazıları, resim yazılarını ayrı tutarsak ki bunlar kısıtlı örneklerdir, daha çok ahlak ve din üzerine yazılmış büyük metin parçaları sözkonusu olmuştur.

Özgün tezlerin 18.yüzyıldan itibaren artık uzun süre Batı dışından çıkmasına engel olan; Batı’nın endüstri ve teknolojiyle Doğu’ya tanıtılması, düşünce alanında Doğu’nun uzun süre Batı egemenliği altında kalmış olması ya da hep Batı’ya referansla düşünce üretimini sürdürmüş olması sebebiyledir. Fakat “...Doğu’da sanat üzerine düşünce dediğimizde vurgulamak gerekir ki, sanat eserinin dünyayı görmekteki yada dünyayı anlamadaki aracılığı birinci derecede önemlidir.”¹⁴⁰ Dolayısıyla, sanatın kendisi bir felsefe gibi karşımıza çıkar. Burada önemli olan sanat eserini anlamak değil, onu dünyayı anlamak için kullanmaktır. Bu sadece dünyayı anlamaktan ibaret de değildir; daha ötesinde bu dünyanın güzelliğine yada niteliğine katılabilmek, coşkuyla onu algılayabilmek için bir araçtır. Dolayısıyla, sanat eseri, görülen nesneleri değil dünyanın tinsel varlığını tasvir eder. Doğu’nun açıklama yapmaktan kaçınıp şiirsel bir betimlemeye yönelmesinin sebebi, gerçeğin sürekli değişkenliği yada hareket halinde olduğu için hiç bir zaman bütünüyle yakalanamaz olduğu düşüncesindendir. Bu Doğu düşüncesini belirleyen en önemli farklılık olmuştur. Batı’da bulunan türden sistematik bir analiz burada her zaman söz konusu olmamıştır.

Doğu’da bir estetik düşüncenin betimlemesi sanatın kendisidir. Bu açıdan bakıldığında örneklemek gerekirse, birçok doğu kültüründe kaligrafi önem taşır; “...sanatçının içselleştirdiği anlam, güzellik ya da Walter Benjamin’in deyimiyle “aura”, hattatın/sanatçının bir medyum ya da aracı olan ruh ve vücudundan geçerek parmaklarının

¹⁴⁰Erzen, s.132.

ucundan fırçaya ve kağıda aktarılır.”¹⁴¹ Dolayısıyla, “Kaligrafi için yaşamın algılanışının kavramsallığa en fazla dönüştüğü biçimdir.”¹⁴² denilebilir.

Ortak bir nokta olarak, 16.yüzyıla kadar yani Ortaçağ ve erken Rönesans dönemlerinde her iki kültürde temelde sanata bir din hizmeti olarak bakımıştır. Fakat yukarıda değinilen farklı yaklaşımlardan dolayı, hat ve kitap sanatının ortaya koyduğu değerler, bellek ve aktarım amaçları açısından çok farklıdır. Şöyle ki, temsil, nesne ve olguların tanımlanıp isimlendirilmesi bağlamında bellekle ilgilidir. Belleğin en önemli rolünü özel bir dil olarak sanat üstlenir. Algılanan şeyi, zihinde imgelemde tespit etmek anlayabilmeyi sağlar. Algılanan şeyi, nesneyi yada dünyayı insan için sabit kılan şey aracı ve ortamı ne olursa olsun temsildir. Belleğin birinci derece aracı olan temsil, ifade edildiği an çoğalır, farklı açılardan bakılır hale gelir, sürekli kendini farklı zamanlarda konumlarda görünür olur. Bir İmge veya temsil bellekte sabitlenir ve gereksinimlere göre değişik kimliklerle değişkenlik gösteren bellekle bereber hareket eder. Bu noktada, sanat farklı bakışlarla değişik anlam ve değer kazanabilecek, (hangi özneye, kültüre ait olursa olsun) bir temsil ürünüdür. Temsilin sanat açısından önemi kısaca budur.

Batı’nın ötekisini yarattığı ve dışarıdan baktığı bu durum üzerine temsil etme istenci ve hegemonik yapının ivme kazanması üzerine daha önce deyinilmişti, fakat oryantalizm içerisinde ötekilik mekanlarının cinselleştirilmesini nasıl olupda kadın cinselliği üzerinden temsil edildiği konusu üzerine, Lacan simgesel düzen olarak adlandırdığı dil üzerine çalışmalarından hareketle, “simgesel düzen kavramı, Kadın cinselliğinin, onu üreten temsillerden ayrı düşünölemeyeceğini ileri sürer.”¹⁴³ Şarkiyatçılık içerisinde coğrafyanın öteki olarak cinsiyetlendirilmesinden ve bu konumun eril-dişil olarak değişkenliği üzerinde durulmuştu. Postkolonyalizm sonrası Feminist litaratürde sıkça konu edinilen, Doğu-Batı ikileminin ve konumlanışının esasen birleştiği ortak nokta, Kadını temsil istenci ve hegemonik yapıda ikincil temsilleri, temelde kadının (doğu veya Batı) söylemler

¹⁴¹Erzen, s.134.

¹⁴²Erzen, s.134.

¹⁴³Jacqueline Rose, **Görme ve Cinsellik**, Ayşe Deniz Temiz(çev.), 1.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2010, s.80.

doğrultusunda, ataerkil bir merkezden temsillerinin oluştuğu fikrinden hareketle, Batı modernitesi üzerinden şekillenen Türkiye'deki görsel sanatlar alanında, Harem, Odalık, Köle Pazarı konularında şarkiyatçı argümanlara dayanan resimlerin, yeniden ele alınması üzerine mercek tutulması gerekmektedir. Bu noktada, postmodern anlamda kadının konumlanışına feminizm üzerinden kısaca bahsetmek gerekir; feminist literatürde postmodern alanla ilgili araştırmalar kadını, bedenin zihin, doğanın kültür, maddenin biçim, deliliğin akıl, gecenin gündüz karşısında olduğu bütün kutupsallıkların ve hor görülen negatif tarafı ile tanımlanan ataerkiliğin ötekisinin yeri olarak sunar. Julia Kristeva, kadını değişmez şekilde marjinal *olarak* konmlandıran ataerkilliğin tutumunu tekrarlamaktan sakınmıştır. Fakat, bu türden feminist teorilerin çoğunda olduğu gibi, kadınların marjinal bir söylemin yıkıcı potansiyelini eklemllemek için mücadele edebileceği yer konusu üzerine yoğunlaşmıştır. Kristeva'nın düşüncesinin temellendiği nokta; içkin kimlik ve dolayısıyla içkin konum kavramının kendisinin altını oyma çabası olmuştur. Bu noktada birincil olan kadını marjinal olarak tanımlayan fallus merkezli düzeni çöktürmek için kadında marjinal olanla ilgili olumsuzluk ve reddedişin yerini saptamaktır. Craig Owens, "Feminizmin farklılığı onaylaması bütünleştirici üst ("egemen") anlatıları reddetmesi ve herşeyden önce temsile müdehale eden iktidar yapılarını eleştirmesi dolayısıyla feminizmin tamamen postmodern bir fenomen olduğunu.." ¹⁴⁴ düşünmüştür. Dolayısıyla kadın, marjinal ve yüce olanın enerji verici gücü olarak ortaya çıkmıştır.

Alice Jardine, modern ve postmodern felsefe ve sanatta dışı ötekine dönüş üzerine, postmodern teorinin içerdiği feminizmin içerisindeki "yeniden düşünme" olarak adlandırdığı, egemen anlatıların kendi "bilgi olmayan"ının, bu anlatılardan kaçan şeyin, onları yutan şeyin bir yeniden dahil edilmesini ve yeniden kavramlaştırılmasını gerektirdiğini söylemiştir. Dolayısıyla Jardine'in bakışıyla, her zaman dışı olarak işaretlenen bu "bilgi olmayan"ın yerine dönüş, kendi otoritesini zamanla yitirmekte olan entelektüel yeterlilik usamlama biçimleri tarafından, kontrolün yeniden ele geçirilmesi olarak anlaşılmıştır. Bu noktada, postmodernizm ve feminizm ilişkisi üzerine asıl tespit, feminizm postmodernizm içerisinde

¹⁴⁴Steven Connor, **Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Doğan Şahiner(çev.)2.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,2005, s.341.

kendisini bastırılmış, üstesinden gelinmiş bir kopuş ve onun içerisindeki bir söz bölümünden ibaret bir şey olarak bulabilmesi olmuştur.

Kullanılan ve sömürülen “öteki”ne yönelen tuhaf eğilim, yani otariter marjinalliğin bu karanlık tarafı, “...bir anlamda, gerçek politik sıralamaların ve kültürel pratiklerin bütün rahatsız edici düzensizlikleri kucaklama esnekliğinden ya da özgünlüğünden çoğu zaman yoksun olan kavramsal merkez ve kenar haritası tarafından programlanıyor olabilir.”¹⁴⁵ Şarkiyatçılığın nasıl temellendiği 1.Bölüm’de incelenmişti, Batı merkezci yaklaşımın ötekilik mekanlarını coğrafi olarak nasıl oluşurduğu ve söylemsel olarak ürettiği gerçeğinden hareketle, merkez ve çevrenin haritasının çıkarılmasının kültür politikasının sömürgecilik ve sömürgecilik sonrasıyla ilgili bir başka alanında da ortaya çıktığı görülür. Şöyle ki, haritalama semiyotiği, emperyal egemenliğin biçimlerinin fiili bir ifadesi ve uygulanması olarak, tahayyül edilen kavramsal politika alanı sorusunu önemli kılmıştır. Fakat Edward Said, Gayatri Spivak ve Homi Bahabha’nın yapıtlarında örnekledikleri üzere, sömürgelerde kültür politikaları üzerine ABD ve Britanya’da yapılan araştırmalar, iktidarın ham varlığından çok, “temsil alanın”ndaki iktidarın sömürge, imge ve dillerinde ne gibi etkileri olduğu konusunda ilgilenmiştir. Hatta ezilenlerin dili sorusunda ne gibi etkilerinin olduğunda araştırma alanı olmuştur. Batı merkezinde şekillenen evrensel akılcılaşıma, sanayi ilerleme pazarların küresel olarak genişlemesiyle yerel olanın ve ulusal tarihlerin alaşağı edilmesinin, insanlığın uygarlaşması ve ortak kaderi olarak gösterilmesine karşın, bu bağlamda Postmodernizmin evrenselleştirici anlatıları mahkum etmesi, akılcıca verilmiş bir yanıt olmuştur. Jean-François Lyotard’a göre merkezin bu egemenliği baskıcı kurucu bir evrensel “biz” zamiri içindeki dilsel bir bastırılışı olarak ifade edilir. Temsil, emperyalizm açısından daha önceden bahsedildiği üzere Said’in Şark, Batı’nın muhatabı değil onun sessiz ötekisidir sözleri referans alarak denilebilir ki; evrensel anlatının egemenliği emperyal merkezlerin, yarattıkları “öteki” ile ilgili fetişleştirilmiş imgelerinin uygarlığın ötekisi olarak yansıtılmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, diğer bölgeler Avrupa için varlık haline getirilmiş, onun psikolojik ve politik merkez olma ihtiyacına yanıt vermiştir. Avrupa merkezli bu “biz” evrenselliği söylemi, merkez dışı olan uygarlıkların kendini temsil etme çabasını da engellemiştir.

¹⁴⁵Connor, s.342.

Postmodern kültür teori, merkezci, metropoliten evrensel tarih mitinin araştırılmasını, dolayısıyla söylem teorilerini, “öteki” olarak kurulanların, kendini temsil imkanı tanımıştır. Alt kültür araştırmalarında ve feminist kültür teorilerinde olduğu üzere, burada da vurgu marjinal olarak yansıtılanların ya da marjinal olanların üstünedir. Marjinallerin eklemelenmesi basit bir tersine çevirme methoduyla Frantz Fanon’da olduğu üzere “Kara Deri Beyaz Maskeler”inde sorun siyah insan için Batı’nın paranoyak projeksiyonlarının itaatkar bir yeniden üretilişi olmayan bir kendini tanımlama biçimi bulmaktır.”¹⁴⁶ Fanon, bir başkasının kendisinin adına konuşması, onun sesi olmasına karşı çıkmıştır ve evrensel olanın peşine düşme zorunluluğunu reddetmiştir, siyahi bilincinin bir eksiklik olarak varolmasına karşı çıkarak “O var. O kendi kendisinin izleyicisi.”¹⁴⁷ demiştir. Fakat bu tip ikili modellere marjinalleri eklemleme gereğinin daha yakın zamandaki teorisyenlere kuşkuyla bakmışlardır. Bu kuşku, böyle karşıtlık modelleri kendilerinin sömürgeci yapı ve düşüncelerden kaynaklanmış ve bunları yeniden ürettiği olması üzerine temellenmiştir. Bir yandan insanların kendilerinin marjinalleştirilmiş veya sesizleştirilmiş olduklarını ifade etmeleri esasen marjinallik durumunu bizatihi kabullenmeleri ve içselleştirmeleri anlamına gelebileceği gibi diğer taraftan “bu teorinin bazı biçimleri, bastırılmış sömürgeci grupların kendi varlıklarını öne sürme ve kimliklerini eklemleme arzularını, baskıcı düşünce yapılarının içini dolduran ve bu yapıları sürdüren bir “yerlilik” olarak suçlama eğilimindedir.”¹⁴⁸ Bu tutum Gayatri Spivak ve Homi Bhabha’nın yapıtlarında görülür. Egemen ve Marjinal yapıların dikkatli bir yapıçözümünden geçirilmesi gerektiğini savunan Spivak ve Bhabha, marjinal bir konumu uysallıkla kabul etmek, içselleştirmek yerine, Batı’nın kendi egemen tarihlerini yapıçözücü bir eleştiriden geçirmek ve kenarları merkeze getiren bir çözümleme, önerilen biçimlerden biridir. Dolayısıyla, Batı’nın akılcı yaklaşımlarında yer almayan ve akılcılık sınırlarının ötesine uzaklaştırılan ötekine varoluşsal olarak bağımlı olduklarını göstermek için Şarkiyatçılık içerisinde var olan ırkçı ideolojilerin zayıflığının ifşa edilmesidir. Homi Bhabha, akıldışılığın, sapıklığın, dişiliğin ve kötülüğün korkutucu biçim ve güçlerinin boyun eğdirilmiş ırklar olarak nesnelleştirilmesini ve dolayısıyla bu güçleri ötekilik mekanlarına hapsedmek, güvenli bir mekan sağlamak esasen bu gruplara sapma riskinde beraberinde taşımaktadır. Dolayısıyla, bu tür temsilleri iktidarın kurma şekli sorunlu bir

¹⁴⁶Connor, s.341.

¹⁴⁷Connor, s.345.

¹⁴⁸Connor, s.345.

biçimde sabitlikten ve fantaziden beslenir. Edwar Said’de, kenarları merkeze çeken bu aynı anlayışla Batı’nın egemen bilgi biçimlerinin iç çelişkilerini vurgulayarak merkezi ve kenarları yansıtan harita yapımını sorgulamıştır. Postmodernizm, her ne kadar farklılıklar üzerine araştırmalara yol açsada, yinede çoğunlukla Batı merkezindeki argümanlara dayanır.

Doğulu kadın temsiliinin yer aldığı eril fantezilerin oluşurduğu Şarkiyatçı resimlerin kılışe mekanlarından olan harem, hamam ve köle pazarı olarak üç grupta toplaya bileceğimiz resimler üzerine yapılan yeniden üretimler, Türkiye’de batı modernitesi merkezinde şekillenen kadın kimliği ve Şarklı kadın temsilleri postmodern eleştirilerdendir. Türkiye’de 80’li yıllarda modernist söyleme yönelik eleştirilerin temellendiği noktaları anlayabilmek için Türkiye’de ve dünyada farklı alanlarda gerçekleşen eylemlerle ve birbirini izleyen olaylar silsilesinin öncesi ve sonrası ile hesaplaşmayı gerektirmiştir. 1950’li ve 1960’lı yıllarda ve yaygın olarak 1980’lerde, Batının konumu Kantçı modernist söylemin ve sanatın kendi kendisiyle ilgilenme, sürekli ilerleme fikrinin merkezinde şekillenen sanat anlayışı yerini, geçmişle bağlarını koparmamış, şimdiyi ön plana alan, farklılığa vurgu yapan, postmodernizme bıraktığı görülür. Türkiye, bu dönem içerisinde İran-Irak savaşına, 1990’larda Bosna savaşına ve bu savaşın Balkanlar’da yarattığı trajediye, Yugoslavya’nın parçalanmasına tanık olmuştur. 80’ler, İngiltere’de Thatcher ve Amerika’da Regan’ın vatan, millet, aile değerlerinin öne çıkarıldığı, dolayısıyla muhafazakar politikaların hakim olduğu yıllar olmuştur. 1960’larda Vietnam savaşı sonrası Amerika’da politikanın sanatı doğrudan etkilemesinin ardından, 80’lerde sanatçılar bu tavrı, çalışmaları ve eylemleriyle tutucu, baskıcı ortama karşı seslerini duyurarak devam ettirmişlerdir.

Çernobil faciası, ozon tabakasının delinerek ekolojik anlamda bozulmalara yol açması gibi etkiler, bir anlamda Modernizmin ilerlemeci tutumunun, ütopyacı anlayışının sona erdiğini işaret etmiştir. Türkiye, 1980’de, 12 Eylül askeri darbesi sonuçları bu güne yansıyan olaylara sebep olmuştur. Kısaca 80’li yıllar, Türkiye için sendika, dernek ve üniversitelerin yetkilerinin kısıtlandığı, basın üzerindeki baskının arttırıldığı, yeni kültürel yapıların ortaya

çktığı, köyden kente göçün ivme kazanmasıyla artan gecekondu nüfusu ve arabesk kültürünün hakim olmaya başladığı yıllar olmuştur.

Batı’da sanatsal anlamda, 1960’lı ve 1970’li yıllarda performans, happening, kavramsal sanat, minimalizm ile tuval resminin sonunun geldiği düşünülse de 80’li yılların başlarındaki hareketler bu tezlerin haklı olmadığını göstermiştir. Almanya, İtalya, İngiltere, Amerika örneğinde bakıldığında sanatçıların tuval resmine yeniden ağırlık verdiği görülmüştür; Almanya’da sanatçılar İkinci Dünya Savaşı yıllarında ülkelerindeki faşist rejimi sorgularken, ulusal kimliklerini öne çıkarma üzerine yoğunlaşmışlardır. İngiltere’dekiler Thatcher, Amerika’dakiler ise Regan dönemiyle hesaplaşma sürecine girmişlerdir. Postmodernizmin farklı seslere, görüşlere özgürlük tanıyan çoğulcu yanı, cinsel kimlikler sebebiyle öteki olarak konumlandırılan sanatçıların fotoğraf ve video gibi farklı medyumlara yönelmelerine fırsat tanımıştır. AIDS’in ortaya çıktığı dönemde, her zamandan çok dışlanan gay ve lezbiyenlerin, sanatçı gruplarıyla destek bulmaları, “öteki”nin cinselliğine vurgu yapan çalışmaların bu çoğulcu ortamda ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Batı’da sanatsal pek çok değişimin yanında, Edward Said’in 1978’de yayımladığı *Şarkiyatçılık*, kitabının ardından, Batı’nın kurguladığı “öteki” Doğu imajı, merkez-periferi ayrımının tartışıldığı 80’li ve 90’lı yıllarda daha da çok eleştirilmiştir. Batı dışı modernliğin kavramsallaştırılmasına yönelik farklı bakış açıları bu dönemde gündeme gelmiştir. Sanatta merkez-periferi üzerine tartışmalar, Batı dışı ülkelerin sanatının 1990’lı yıllarda daha çok tartışılmıştır. Türkiye’de ise sanat, ister istemez kendi iç dinamikleri, toplumsal, siyasal, kültürel yapının Batı sanatı ile karşılaştırılmalı ele alınması kaçınılmaz olmuştur. Çünkü, sanat ortamında kural koyucu ve değişim getiren güçler Batı’da ortaya çıkmıştır. Clement Greenberg’e göre “Modernizm çağı, yirminci yüzyıla ya da izlenimciliğin getirdiği yeniliklere değil, filozof Kant’a bağlanan yoğun “kendi üstüne düşünme” etkinliğiyle başlar.”¹⁴⁹ Görsel sanatlarda modernizmin eleştirel düşüncede önemli kuramcılarında Greenberg, 20.yüzyılda modern düşüncenin Kant’ta temellendiğinin kabulünden hareketle, *özeleştirinin* modern

¹⁴⁹Connor, s.125.

düşüncenin temeli olduğu üzerine dikkat çeker. Bu noktada, Türkiye’de sanat ortamına bakarken, modernizm ve postmodernizm özelliklerini belirleyen düşünce sistemlerinden ve kavramlardan yola çıkılması gerektiği gerçeğinden hareketle, Türkiye’de sanatın kendisi ile bir hesaplaşmaya girip-girmediğinin de sorgulanmasının gerekliliğiyle karşılaşılmıştır. Türkiye’de modernleşme, daha önceki bölümlerde vurgulandığı üzere Batılılaşmayla eş anlamlı olmuştur. Dolayısıyla, 18.yüzyıl’dan başlayarak Osmanlı bürokrasisinin geçirdiği “batılılaşma” aşamaları ve hatta önemli bir nokta olan topluma uygulanan batılılaştırma yöntemlerinin de kültürel ve düşünsel olarak ne kadar benimsenmiş olduğu sorusununda güncelliğini hala koruması göz önünde bulundurulmalıdır. Türkiye de 80’li yıllar, modern ve postmodern sanat pratiklerinin birlikte var olduğu bir dönem olmuştur.

Greenberg gibi Michael Fried’de, resmin kendisini temsili bir etkinlik olarak var etmesi ve bu konumu sağlamlaştırma biçimlerinin izini sürmekle ilgilenmiştir. Greenberg, resmin kendisini başka temsil biçimleri karşısında tanımlamasının yollarıyla ilgilenirken, resmin kendisini asıl edebiyat etkisinden kurtarmak zorunda olduğu savında olmuştur, Fried ise, bu etkinin daha çok tiyatrodan geldiğini savunmuştur. Fried, 18.yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız resmini konu aldığı yapıtında, modernizmin gelişimini 18.yüzyılda sanat eleştirmeni ve teorisyeni olan Diderot’un Teatral dediği utangaç sahtecilikten kurulmuş sanat konusundaki artan talep üstünde durulmuştur. Diderot’nun teatral dediği durum; izleyicinin çok fazla farkında olma ve ona seslendiğini ima etme biçimidir. Bu duruma resimde olduğu kadar titatroda da karşı çıkan Diderot; boşlukta duran, seyredildiğinin farkında gibi görünen bir mükemmellik sergileyen natürmortlara değilde, omuzunun üstünden seyirciye bakan ama davetkar bir bakış fırlatmayan, kendi kendine meydana geliyor izlenimi verecek kadar yoğun bir hareket içeren tarihsel resimleri onaylamıştır. 18.yüzyıl boyunca sürdürülen Rokoko karşıtı eleştiri ve teorinin Fried, Diderot’yu izleyerek resmin tam anlamıyla seyirciye karşı kayıtsız ve yalnız kendi kendisiyle ilgili olması gerektiğini vurgulamıştır. Fakat bu kayıtsızlık tam da “teatral” sanatın sağlamadığı diğer bir ifadeyle engel olduğu şeyi, yani seyircinin kendisini resme tamamen kaptırmasını sağlamak için gerekli görülen şeydir aslında, bu bir paradokstur. “Resim daha derindeki merkezi bir gerçeğe

ulaşılmasına izin vermek üzere, teatral çağrının gözkırpışını bastırmak zorundadır.”¹⁵⁰ Fried, daha sonra anti teatral görüşünü benimseyerek tıpkı Greenberg gibi sanatın kendi kendisiyle ilgili olmasını modernizmin asıl ilkesi olarak görmüştür. Greenberg’e göre, resmin iki boyutlu bir yüzeye uygulanması, yassı oluşu onu modernizm içerisinde yadsınamaz bir egemenliğinin olmasını sağlamıştır. Fakat “resim kendisine bakanın farketmemesi için geçmişte gösterdiği bütün çabalara karşın sonuçta bu tek özelliğe indirgenebilir.”¹⁵¹ Greenberg’in bu yaklaşımlarının yanısıra, resmin diğer bütün özelliklerini başka sanatlarla paylaştığı görüşü oldukça kayda değerdir. Greenberg’e göre resim “...tuvalin dış biçimini tiyatroyla, çizgi, kütle ve rengi de heykelle ve mimariyle paylaşır.”¹⁵² Burada örneklenen resmin, tuvalin dış biçimini tiyatroyla paylaştığını düşünöldüğünde, şarkiyatçı söylemde ötekilik mekanlarının inşasının resim açısından bir tiyatrodaki hayali temsillerden oluşmuş olduğunu söylemek mümkündür; hatta resim sanatının Batı ile Doğu arasında ayırım yapmaksızın ataerkil sistem olarak ortak paydada buluşarak kadın bedeninin temsilleri üzerine oluşturulmuş, resim sanatından bahsedebiliriz. Yukarıda değinilen temsil veya imgenin değişken bellekte sabitlenmesi ve temsillerin çoğaltılması üzerine, ilk kadın temsillerinden olan havva imgeleri resim sanatı içerisinde *baştan çıkaran* temsili olarak şekillendirilmiştir. Hazzın nesnesi konumundaki, seyirlik kadın temsilleri, Doğulu kadının temsili yada Batılı kadının temsili, temelde “kadın” temsilleri görsel sanatlar alanında ataerkil sisteme dayalı eril bir bakışla oluşturulmuştur. Bu noktada Türkiye’de, Batı modernitesi merkezinde oluşturulan, temelleri meşrutiyet dönemine dayanan ve Cumhuriyet sonrası ivme kazanan batılılaştırılmış kadın temsillerinin oluşturulma çabasına karşın, zaten var olan şarkiyatçı söylemde kilişelere dayandırılan fantazilerin ürünü olan, “Doğulu kadın” temsilleriyle karşıtlık oluşurmaktadır. Bu argümanlar içerisinde, sonraki bölümlerde şarkiyatçı söylem üzerinden oluşturulan Batı sanatında yer bulan Doğu’nun ve Doğulu kadının temsiliinin kullanıldığı, Harem, Hamam ve Köle Pazarı gibi “ötekilik mekanları” olarak ifade edilebilecek resimlerin yeniden yorumlanması ve yaratılan yeni mekanlar, yeni temsiller bağlamında, Türkiye’de görsel sanatlar içerisinde yer alan beş sanatçının yapıtları üzerinde durulacaktır.

¹⁵⁰Connor, s.128.

¹⁵¹Connor, s.126.

¹⁵²Connor, s.126.

2.1. Harem- Mahremiyetten Taşan İmgeler

“Şark’ın “gizem”i, “siyasal ve özellikle erotik açılardan görünüşte köktenci bir ötekilik diyarı” olan haremın temsılinde somutlaşır.”¹⁵³

Doğu’da yada Batı’da, hiç bir İslami kurum sanat, edebiyat, toplumsal bilimler ve siyasî söylemde harem kadar ilgi odağı olamamıştır. Bu ilgi günümüzde de hala popüleritesini korumaktadır. İrvın Cemil Schick, bu durumun nedeni olarak, ataerki kültürde kadının çok yoğun bir şekilde anlamlandırılmış ve pek çok işlev yüklenmiş bir simge olması olarak açıklar. “Bu ilgi neticesinde toplumun geniş katmanlarında hareme dair oldukça zengin bir fikir ve imge dağarcığı oluşmuştur.”¹⁵⁴ Fakat, tarihi ve coğrafi gerçekliğinde bakıldığında harem kurumunun, yaratılmış bu imgeler ve fikirlerin bir çoğunun, bazı yerler ve zamanlarda pek de gerçekleri yansıtmadığı görülür. Haremın aslında ne olduğu sorusu, bazı araştırmacılar tarafından haremın geçirdiği evrimlere teknolojik bir bakışla yaklaşarak cevaplamaya çalışmıştır. Dolayısıyla, harem kurumunun içkin özünü keşfetme çabasına girmişlerse de, Schick, böyle bir özün varlığının oldukça şüpheli olduğunu, bu kadar değişken bir nesnenin özünü bulmanın neye yarayacağını da belli olmadığını belirtmiştir. Bu çalışmada amaçlanan harem için evrensel bir tanım yapmak değil, öteki olarak kurgulanan Doğu ile Kadın temsiline, görsel sanatlarda kesiştiği “ötekilik mekanı” olarak cinselleştirilmiş mekanın, harem resimleri ile temsil edilmesidir.

Alev Aksoy Croutier, “harem” sözcüğünü Arapça haram kelimesinden türetildiğini belirtir. “Haram”, yasadışı, korunan ya da yasaklanmış demektir. Arapça’da “helal”in tersine, yapılması günah olan şey anlamına gelen “haram” kelimesinin mekansal anlamda ayırıcı bir özelliği vardır, örneğin, Mekke ve Medine çevresindeki kutsal topraklar Müminlerin dışındakilere haramdır. Yani belirli bazı yerlerde yapılmasına izin verilen şeylerin bu alanda

¹⁵³Schick, *Batının Cinsel Kırısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, s.49.

¹⁵⁴Schick, *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet Ve Kültür Üzerine*, s.162.

yapılması yasaktır ve günahtır. Bu mekanların kutsallığı nedeniyle, haram kelimesi aynı zamanda kutsal, korunan, tanrısal, kurallarına uyulması gereken ve son olarak da “yasak” anlamına gelmektedir. Osmanlılar kelimeyi daha da yumuşatıp “harem” haline getirmişlerdir. Harem, “Dini saflığa saygıyı ima eden bir sözcüktür.”¹⁵⁵ Osmanlıda Harem’e “lik” eki eklemişlerdir. Kelimeye eklenen “lik” eki yer anlamına gelmektedir. Bu durumda evin kadınlara ait olan yerinin doğru adı “haremlık”tır. “Gündelik yaşamda ise harem denince, ailedeki kadınların, çocukların, dul kalmış kadın akrabaların ve kadın hizmetkarların bir arada, dışa kapalı olarak yaşadıkları özel bölüm akla gelir.”¹⁵⁶ Aslında kısaltılmış olarak kullanılan harem kelimesi, haremlikte çalışan personel anlamına gelmektedir. Harem, “...zengin konağında efendinin karılarını ve hizmetkarlarını genellikle de hadım kölelerin gözetiminde tuttuğı bölümdür. Burası kadının yaşamını yöneten o tek erkek ve yakın erkek akrabaları dışında bütün erkeklerden saklı tutulduğı, ayrılıp kapatıldığı bir yerdir.”¹⁵⁷ Kelimenin laik uygulamada kullanımı ise Müslüman evinde kadınlara ait olan yer anlamına gelir;     , “haram”dır veya kadınlara ait sığınılacak yerdir.¹⁵⁸ Harem denildiğinde, sorun mekan belirleyen bir terimin, o mekanla ilgili insanları işaret eden bir kullanımdan ibaret olmayışdır. Harem, aynı zamanda “...kadının kendisi için de kullanılır ve mahrem biçiminde bir erkeğın eşini ifade ettiğinde manevi iffet saflığı belirtir.”¹⁵⁹ Dolayısıyla, Harem kelimesinin hem bir mekan hem de insan kategorisine işaret etmesi alışılmışın dışındadır. Ancak günümüzde kısaltılmış biçimde harem, hemen tüm anlamlarını içerecek şekilde kullanılmaktadır. Mekanın toplımsal olarak üretildiği fikrinin özünde toplumsal pratikler vardır. Dolayısıyla mekan, toplumların prattikleri vasıtasıyla inşa edilir ve onları niteleyen iktidar ilişkilerinin izlerini taşır. Buna karşılık olarak mekan da, toplumu yeniden üreterek onu düzenleyen iktidar ilişkilerini onaylayarak toplumsal pratikleri şekillendirir. Kısaca mekanın toplumsal inşası, toplumsal olanın bileşiminde etkin, kurucu, indirgenemez ve zorunlu bir bileşendir.

Oryantalizm de ötekilik mekanlarının yaratılış süreci, sıklıkla bilinçli bir şekilde cinselleştirilir. “ Batı’da Harem bir tür mutluluk evi’ni anlatır. Burada efendinin ona özgü

¹⁵⁵Croutier, s.19.

¹⁵⁶Croutier, s.19.

¹⁵⁷Croutier, s.19.

¹⁵⁸N.M. Penzer, **Harem**, Doğan şahin( ev.), 1.Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2000, s.17.

¹⁵⁹Croutier, s.19.

cinsel kullanım haklarını kabullenişin dinle pek ilgisi yoktur.”¹⁶⁰ 18.yüzyıl Londra genel evleri “bagnio” veya “serial” olarak anılırken, Gustave Flaubert 1869’da *La Turque* lakabıyla tanınan bir genelev patroniçesinden söz ederken bu ismin “müessesenin şiişsel mahiyetini pekiştirdiğini” yazmıştır.

İrvin Cemil Schick, “Harem” kelimesinin özellikle Batı zihniyetinde genellikle çokeşlilikle ilişkilendirildiğini, bu durumun anlaşılır sebeplerinden bahseder. Schick, kadınlar ve erkekler için ayrı mekanların bulunduğu evlerin tarih boyunca ancak en varlıklı zümrelere özellikle hükümdarlara ait olduğu bilgisinden hareketle, harem denildiğinde akla gelen imgeleri hep hükümdarların saraylarıyla ilişkilendirildiği tespitinde bulunmuştur. Bilindiği kadarıyla ilk hükümdar haremlerinin ortaya çıkışı (M.667-750) Emevi dönemindedir. (M.750-1258) Abbasi dönemine gelindiğinde harem kurumu artık yerleşmiştir. Haremler cariyelerin 4000 ila 10000 olduğu söylenen inanılmaz sayısı ve tek bir hükümdara ait olmaları konusunda efsaneleşmiştir. Batı’da, adı *Bin Bir Gece Masalları* sayesinde, harem hikayeleriyle eş anlamlı hale gelmiş olan Abbasi Halifesi Harunü’r-Reşid’in haremde pek çok cariye olduğu anlatılmıştır. Sıradan halka ait çok eşliliğe istinaden yapılan sayısal veriler, oluşan efsaneleşmiş söylemi desteklememektedir. Burada bu konuya değinilmeyecek fakat yinede “...“harem” teriminin, çok eşliliğin bir başka şekilde ifade edilmesinden ibaret olmadığı, her şeyden önce bir “mekansal örgütlenme ilkesi” ve “kadını eve kapatma sistemi” olduğu gerçeğinin altını çizmek gerekir.”¹⁶¹

Denilebilir ki, yalıtılmış bir mekanda kadınların dünyası harem, bir çok geleneğin ortak sonucudur. Harem, açık seçik bir ayrımcılığı, kutsal olanla dünyevinin yüce ikilemini anlatır. Dolayısıyla gerçeklik, tabu (...“harem”in türetildiği Arapça h-r-m kökü, tabu mefhumunu beraberinde getirir...) ¹⁶² diyebileceğimiz katı kuralların denetimi altında karşılıklı olarak özel katagorilere bölünmüştür. Böyle bir sistemde ilk bölünenler kadınlar ve erkeklerdir. Mekan anlamında bu ikiye bölünme içeride ve dışarıda olarak açıklanabilir. Schick, bu kavramın Batı’da olduğu gibi özel ve kamusal alana pek işaret etmediğini açıklarken ada örneğini kullanmıştır; yasaklı bölgeler tıpkı deniz üzerindeki adalar gibi

¹⁶⁰Croutier, s.19.

¹⁶¹Schick, *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet Ve Kültür Üzerine*, s.167.

¹⁶²Schick, *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet Ve Kültür Üzerine*, s.162.

şekillenir, bu şekilleniş alt-üst olarak bir hiyerarşiye dayanmasada, kadına ait olan adalarsa, deniz erkeğe aittir. Kadının içeride kalmasının, dolaşımında olan erkeğin alanındayken, kadının örtünmeyle yeniden bir içeride olma sağladığını belirtmiştir. Dolayısıyla, kadınlar “içeride” tutulmakla denetim altına alınmış olur. “Ve tabi erkekler ne gözetim altında tutulur ne de bir yerden başka bir yere giderken örtünmeleri gerekir. Kısacası, kadınlara ve erkeklere ait alt mekanlar sadece birbirinden ayrı değil, aynı zamanda eşitsizdir de.”¹⁶³ Müslüman toplumlarda bu toplumsal farklılaşma, toplumsal cinsiyetin inşası ve yeniden üretilmesinde; harem kurumu cinsiyet farklılığı için mekansal bir temel oluşturmuştur. Bu mekansal farklılaşma, çoğunlukla iktidar farklılaşmasını da beraberinde getirdiğinden, iktidar asimetrisinin üretimi ve süreklileştirilmesinde, cinsiyet ekseninde önemli bir rol oynar. Şarkiyatçı söylemde, Doğulu kadının, haremde temsil edilmesinin, kadınların cinsel objelere dönüştürülmesinin ötesinde anlamları vardır. Batı’nın Doğu’yu tanımlarken kullandığı kerterizin kadın imgesi olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin, yoğun bir imgesel yüklerle donatılan kadınlar, Doğu’nun görsel bilgisinin inşa edilmesinde temel bir öneme sahiptir.

Türkiye’de 1980’li yıllar kadın sanatçıların, sanat ortamında niceliksel, yapıtlarıyla da niteliksel anlamda öne çıktıkları bir dönemdir. Yeni midyumların dilini kullanarak yapıtlarını üreten bu kadınların, sosyo-politik, kişisel ve eleştirel konular üzerine yoğunlaştıkları görülür. 1960’larda dünyada yükselen feminist dalganın ardından, Türkiye’de 1980’lerden sonra yansımalarını gerçek anlamda görsel sanatlarda bulduğu söylenebilir. Türkiye’de cumhuriyetten sonra oluşturulmak istenen modern kadın kimliği, yanısıra kadın temsilleri, Türkiyenin geçmişi, Doğu-Batı arasında kalan özel coğrafi durumu, politik, kültürel anlamda bir kimlik karmaşası üzerinden sorgulanmaya başlanmıştır. Burada, çalışmanın arşimet noktasını oluşturan eril söylemde yaratılmış şarkiyatçı anlamda doğulu kadın temsillerini konu alan resimleri alıntılama yolu ile yeniden üreten sanatçılar bağlamında deyinilecektir. Bu anlamda çalışmaya uygun bir örnek olarak, İnci Eviner’in 2009 tarihli *Harem* videosu (Resim 6) incelenecektir. Video, izleyiciye “alıntı”nın kaynağı olan Melling gravürü hatırlatılarak başlıyor. Sanatçı, *Harem* isimli çalışmasında III.Selim’in saray mimarı olan Antoine Ignace Melling’in 1795’te Paris’te baskısı yapılan *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* albümünde yer alan *Harem* gravürü (Resim 5) ile

¹⁶³Schick, **Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet Ve Kültür Üzerine**, s.168.

mekansal ve tarihsel bir ilişkiye girerek yorumlar. Melling, 18 yıl İstanbul’da yaşamış, mimarlık ve iç mimarlık çalışmalarının yanısıra, İstanbul’un yaşamını, görüntülerini tutkuyla manzaralaştırmıştır. Harem’i hiç bir zaman görmemiş olan Melling, çalışmasını anlatılardan ve mimari deneyiminden yola çıkarak kurgulamıştır. İnci Eviner, “Batılı gözün/elin söylen-ce/ti-ler dönüştürerek kesinlik kazandırdığı bilimsel kartezyen perspektife ve hakikileştirerek mekana yerleştirdiği figürlerin/biçimlerin düzenine dokunmadan Harem’e yüklenen kabullenilmiş anlamları anamorfikleştiriyor.”¹⁶⁴ Eviner, videoda Melling’in mekansal kurgusunu bozmadan, figürlerin konumlanışına, yerlerine sadık kalarak değişime uğrattıyor. Melling’in Harem kurgusundan oluşan gravürüyle başlayan videoda, 7-8 saniye içinde figürler ortandan kayboluyor. Gözden kaybolan figürlerin ardında boş bir tiyatro dekoruna benzeyen mimari çizim kalıyor. Güçlü bir şekilde kapatılan kapı sesinin ardından, videoda hareketlilik başlıyor. Mekanla ilgili, fakat içinde oluşturulan devinimlerle fazla ilgisi olmayan bu organum-cinsel uyarılma, esneme, kazma sesleri arasında duyulan kahkahalar, “aaaaa”, “structure”, “duvar leke olmuş” sözleri mekanın fiziksel kuruluşu, tinsel var oluşu ve yaşanmışlık arasındaki çelişkiyi güçlendirirken bir aradalığada vurgu yapar. Farklı derinliklerdeki ve yüksekliklerdeki mekanlarda birbirine bıçak çeken, bıçak veren, tornavida ile saldıran, kollarını ısırarak, tepside kuzu kelleleri sunan, matkapla deşen, kazmayla eşen kızlar eş anlamlı fakat birbirinden bağımsız deviniyorlar. Zeynep Yasa Yaman, bu kızların, organizma ile özne arasındaki bölünmeyi vurguladığı, bedensel olan ve pisişik olan arasındaki sürekliliği, taklit ve maskeyle ortaya konanın uyum-suz-lu/ğunu açığa çıkarmak olarak okur. Eviner’in figürlerinin elinde Osmanlı kaligrafisini andıran şekiller bulunan pankartlar taşıdığı görülür. Bu pankartlara dikkatli bakıldığında, maymun başı, bağırsak ve kemik çizimleri bulunan pankartlar olduğu farkedilir. Bu pankartlar, bir anlamda özne ile gösterge arasındaki bölünmeyi ve kültürel olanı protesto ediyorlar. İzleyiciyi, figürlere giydirilen pijamalarla kızlar yatakhanelerini ya da bu figürlerin yaptıkları tuhaf hareketlerle bir akıl hastanesi izlenimiyle arada bırakarak mekanın kodlarıyla yeniden oynama sözkonusudur. “Melling’in büyük bir saygı-y/n-lık-la “öteki”leştirdiği haremi bir tmarhaneye çevirirken dizgeleştirilmiş Batılı bakışı tersyüz, “öteki”ni de kapı dışarı ediyor Eviner.”¹⁶⁵ Figürlerin birbirlerinin kostümleri içerisine girme, bakma gibi bedene karşı bir göndermenin sözkonusu olduğu bu

¹⁶⁴Sanat Dünyamız, **Harem’den Harim’e Karmaşık Anlatılar**, Sayı114, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, Ocak Şubat 2010, s.4.

¹⁶⁵Sanat Dünyamız, Sayı114, s.5.

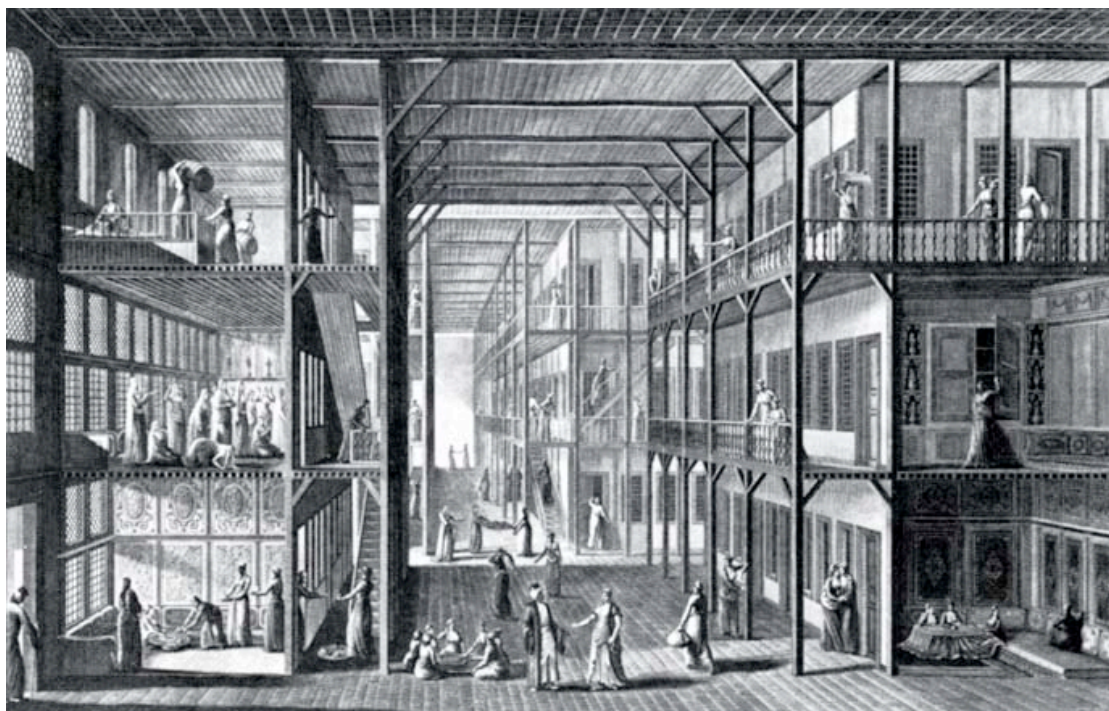
videoda, “Ötekinin içine bakan, “fallus”u görme-me-y, eksikliğini ve arzusunu bulmaya çalışıyor.”¹⁶⁶ Eviner’in bedenle ve beden sorunuyla toplumsal cinsiyet roller bağlamında cinsler arası giydirilmiş bir elbiseden öte bir şey olarak ilgilenen yaklaşımı, Julia Kristeva’nın dilbilim, ruhbilim ve kadınlıkla ilgili anlayışına yakın durmaktadır. Daha önce belirtildiği gibi, kadın ve kadınlığa ait en çekici mekan olmayı sürdüren harem, eril özne tarafından yaratılan gizemli ve arzu dolu algılanışı üzerine, bu söylemin aydınlanmacı sınıflandırmaya tabi olan kalıpyargılarla şekillenişini incelemeyi ve karşıtlıklar üzerinde duran ikili bakışı gözardı ederek, kadının ne olduğunu anlamlandırmaya çalışır. Lacan’ın özneye anlamını veren şeyin öteki olduğu, öznenin ötekinin gözünden kendini kurma kuramından hareketle, Eviner postfeminist okumalarla uyumlu yeni bir tanımlama arıyor. Özne’nin ötekini göstermesi üzerinden gösterilenle yeniden diyaloga giriyor. “...Eviner modernitenin derinliklerinde yatan, kadın haklarının savunusunda gerçekçi bir özgürlük anlayışını benimseyen projeyi, belli cinsiyet kategorilerinin dışında, yapıçözümücü, kararsız postfeminist bir özne eleştirisiyle kavlıyor.”¹⁶⁷ Dolayısıyla Eviner, harem üzerine şekillenen kadını ve haremi görselleştirmenin ve anlamlandırma yolunu bütünsel kimlik tanımlamalarından uzaklaşarak, simgesel olandan psikotik çıkışta arıyor. Bu durumda, harem ve kadın kavramlarında eril fantazinin şarkiyatçı söyleminde yaratılmış varolmayan bir kimliği çözümlemekten kaçınıyor. Video da Lady Mary Wortley Montagu’da içine alan bir anlayışla, *Lady Montagu was here* yazılı gösterenin yanında yer alan maskülen trençkot giyinmiş gözlemci olarak, Montagu’nu özne olarak eril kimlikte kuruluşunu ifşa ediyor.

Lady Mary Wortley Montagu, 1716-1718 yılları arasında, İngiliz sefir Edward Wortley Montagu’nun eşi olarak iki yıl Türkiye’de yaşamış, romantik çağın Şark’ı görmüş ilk kadın gezginlerindendir. “Batılı erkeklerin hareme girmeleri yasak olduğu, harem hakkında bilgi verebilecek kadınlar da Avrupa’da genellikle edebiyat ve sanat uğraşlarından dışlandıkları için, ...”¹⁶⁸ harem konusunda birinci elden bilgiler oldukça kısıtlıdır. Lady Mary Montague’nun ölümünden sonra, 1763’de yayımlanan Mektuplar’ının büyük ilgiyle karşılanması bu nedendendir. Keşifler peşinde koşan erken 18.yüzyılın kadın yazarlarından Lady Montague, gözlemlerini düzenli olarak yazıyor ve arkadaşlarına gönderiyordu.

¹⁶⁶Sanat Dünyamız, Sayı114, s.5.

¹⁶⁷Sanat Dünyamız, Sayı114, s.8.

¹⁶⁸Pera Müzesi, “Doğunun Cazibesi: Britanya Oryantalist Resmi”, İstanbul:Pera Yayınları, 2009, s.231.



Resim 5 - Antoine Ignace Melling, *Harem*, 1795.



Resim 6 - İnci Eviner, *Harem*, 2009

Lady Montagu, 18.yüzyıl Şarkiyatçılığının açığa vurduğu bütün çelişkileri ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. Nicholas Tromans, *Harem ve Ev* başlıklı, Pera Müzesi'nin yayımladığı *Doğunun Cazibesi Biritanya Oryantalist Resmi* sergi kataloğunda yer alan yazısında, Doğu hakkında oluşan klişe bilgilerin Lady Montagu'nun *Mektup*'larının yayımlanmasından sonra tersyüz olduğunu ifade eder ve hiç bir Avrupalı yazarın daha önce erişemediği harem ve kadınlar hamamı'nı betimlemekten Montagu'nun büyük haz duyduğunu eklemiştir. Tromans, Montagu'nun mektuplarından yola çıkarak, bir kadın kendine yeterliyse harem bir tür “kadınlar ütopya”sında özgürlüğü temsil ettiğinin altını çizer. Tromans, bu argümanlar ışığında Montagu'nun da vardığı sonuç olarak, Türk kadınlarının Avrupalı kadınlardan daha az değil daha çok özgür oldukları şeklindeki sarsıcı sonuca varması sebebiyle, Biritanya'nın hareme ilişkin temsiline bu mektupların alternatif bir ilk örnek olduğunu belirtir. Kısaca Tromans, yazısında harem ve doğuya karşı değişen bakışı çok eşliliğin ve kadınların dört duvara hapsolmeden rahatlıkla gezebildikleri gibi son derece yüzeysel, tespitinin ardından yeni bakışla haremın doğululara özgü bir yaşam tarzı olarak kaldığını, fakat artık zorbalık ve entrika ile anılmadığı üzerinde durarak biritanya ev yaşamıyla benzerlikleri üzerinde durmuştur. Tromans, bu bakış açısının değişimini olumlu bulurken, bu görüşte olmayan ve haremi aşağılayıcı bir yer olarak görenler ve kadınların kamusal alanda konumlara gelmeye hakları olduğunu savunanlar arasında, 1970'lerde feminist Mary Wollstonecraft, haremi ataerkil despotluğun bir göstergesi olarak kabul ettiğini hatırlatır. Tromans, “evde oturmaktan hoşlanmayan” sonraki kuşak kadınlar içinde harem öyle kaldı, şeklinde yorumlamıştır. Herem kavramını olumlama yada olumsuzlama arasında kaybolan “kadın”, doğu veya batı da olsun eril mantıkla şekillendirilmiştir, nitekim feminist açıdan hareme yaklaşımları “evde oturmaktan hoşlanmayan” indirgemesini Tromans'a yaptıran şeyde budur. Lady Mary Wortley Montagu'nun adının duyulmasını sağlayan da daha önce belirtildiği üzere, Avrupanın kadınları edebiyat ve sanat alanında tanımaması ve çok merak edilen harem hakkında yazabilmenin gerçekçi bir gözlem için yolunun yine kadın olmaktan geçmesidir.

1 Eylül 1718'de, Lady Mary'ye yazdığı mektubunda “Onurlu kadın sesinden nefret ettim ve tatlı *odalık* sözcüğünü duydum,”¹⁶⁹ diye yazmıştır. Hatta dönemin erkekler arasında

¹⁶⁹Croutier, s.175.

moda olan bir çerkez odalık alma modasına kendisinde uymuştur; “Bunu bütün ruhumla istiyorum, en büyük tasarımı mahfedecek olsa bile, yardımlarınızla sarışın bir Çerkez odalığımaya kayuşmak arzusundayım.”¹⁷⁰ şeklinde isteğini ifade etmiştir.

Odalık sözcüğü oda’dan gelir, “oda kadını” demektir ve bir hizmetkar durumunu ifade eder. Odalıklara aynı zamanda halayık ve cariyeye de denmiştir. Saray haremine alınmadan önce, köle kızlar fiziksel bir özürleri olup olmadığı konusunda, tecrübeli haremağaları tarafından muayeneden geçirilirlerdi. Kızların seçilmeden önce, hamile olup olmaması önemli bir unsordu. Hareme uygun görülen kızlar, valide sultanın onayıyla saraya kabul edilirdi. “Hemen müslüman olur, saray kuralları ve İslam kültürü konusunda çetin bir eğitim dönemine girerdi.”¹⁷¹ Hareme kabul edilerek saraya giren bu köle kızlardan çok güzel olanlar seçilir, üstün yetenekli olan odalıklar, cariyelik eğitimine başlatılırdı. Cariyelik eğitimi dans, şiir okuma, müzik aleti çalma ve erotik sanatların tüm inceliklerini öğrenme üzerine şekillenmiştir. Cariyeler arasında en çekici ve yetenekli olan on iki tanesi “gedikli” olur ve padişahın hizmetine sunulur; Padişahın yıkanması, giydirilmesi, çamaşırlarının yıkanması, yemek ve kahve servisinin yapılması gibi işlerden sorumlu olurlardı. Padişah, hareme kabul edilen kendi cariyesi olmamış odalıkları, imparatorluğun ileri gelenlerine armağan etmek suretiyle verirdi. Bir saraylının, İslam adetlerine göre bir odalıkla evlenmeden önce onu azat etmesi gerekiyordu. Bu kızların talibi oldukça çoktu, bunun sebebi saray görgüsünü almış olarak yetiştirilmeleri, terbiyeleri ve sarayla olan yakın ilişkilerinin sağlayacağı avantajlar olarak söylenebilir. Harem hiyerarşisine bağlı olarak görevlendirilen odalıklar, eğitimleri gereği iktidara yakınlık dereceleriyle ilişkili olarak hizmetine verildiği kişi sayesinde, zamanla tecrübeyle yükselebiliyordu. Bir odalığın hiyerarşik olarak İmparatorluk haremının en üst seviyesine kadar yükselebildiği gibi, eksiği görülür ya da, uygunsuz bir davranışı tespit edilirse yeniden esir pazarında satılığa çıkarılabiliyordu.

Padişahın aksine, Müslüman Osmanlı vatandaşı, genellikle müslüman eş tercih ederlerdi. Bu kadınlar babalarının evinin haremde yetişir, evlenince evden ayrılır, kocasının haremine dahil olurdu. Evlilikte de evi yöneten kocanın annesi valide hanımdır. Osmanlıda dört eşe kadar erkekler evlenebiliyorlardı, bunun yanı sıra odalık ve hizmetkarlar satın alınır

¹⁷⁰Croutier, s.175.

¹⁷¹Croutier, s.33.

ve nadir de olsa erkekler bu odalıkla cinsel ilişkiye girip, hatta odalıklarla evlenebiliyorlardı, dolayısıyla doğan çocukları da nüfuslarına alabiliyorlardı. Alev Aksoy Croutier'in, *Harem Gizemli Dünya* kitabında değindiği üzere, maddi durumu yeterli olan erkekler, eşlerin yanısıra odalıklara (beslemelere) bakmakla mükelleftiler. Tabi bu kızlar evleninceye kadar hiç bir hakka sahip olmadıkları gibi, sadece evlilik onları doğrudan köle olmaktan kurtarıyordu. Elbette ki bu kızlar her durumda bir hareme ait ve bir erkeğin, koca yada efendinin malıydılar. Haremin başka erkeklere kapalı yapısı, polis müfettişinin dahi bu mekanlara yasaklı oluşu, erkelerin artık istemedikleri eşlerinden yada odalıktan hiç bir ceza almadan kolaylıkla kurtulabilmelerini sağlıyordu.

Kısaca 19.yüzyılda görsel sanatlar alanında harem sahneleri, iç gıcıklayıcı çıplakları resmetmenin bahanesi olmuştur. Osmanlı için kadın hizmetkar anlamına gelen *odalık*, Avrupalılar arasında egzotik ve erotik ihtişamın simgesi haline gelmiştir. Gonca Güçsav, *Odalık Görünmeyeni Sergilemek* kitabında, Doğulu kadının peçesinin onu, sömürgecinin dünyasından ayırarak, Doğulu kadının varlığını bütünüyle ulaşılabilir olmaktan alı koyduğunu belirtmiştir. Kısaca, sömürgeciye karşı Doğulu kadının peçesinin, sömürgecinin bilindik, idare edilebilir ve kestirilebilir kılma haline direnç gösterdiğini, bu sebepten doğulu kadının örtüsünün kaldırılması üzerine bir saplantıdan bahseder. Güçsav, *Binbir Gece Masalları* ve *İran Mektupları*'nı örnekleyerek, edebiyat yoluyla sömürgecinin harem anlatılarıyla örtülü olanın örtüsünün kaldırıldığı ve yasak olana figürlü bir temsil kazandırıldığını belirtmiştir. “Doğulu kadını tenselliğine mecbur, cinsel olarak elde edilebilir bir kalıp olarak sürmeyi sürdürerek uygulamada değilsede en azından fantazilerinde onun örtüsünü açacak ve böylece onu kendi denetimlerine karşı korumasız bırakma saplantısı, arzusunu yerine getirecektir.”¹⁷² şeklinde tespitlerde bulunan Güçsav'ın, kaçırdığı nokta daha önceki bölümlerde bahsi edildiği üzere, sömürge ve sömürgecinin mekan ve zamana bağlı değişebilir olduğu gerçeğidir. Şöyle ki, yine Güçsav'ın verdiği örnekten bakılacak olunursa, *Binbir Gece Masalları* orijinali doğuya ait bir kitaptır. Kuşkusuz burada Fransada kitabın çevirisi yapılmadan önce sansürden geçirildiği hatırlatmasını yapmak gerekir. Eril bir bakışla yaratılmış olan bu masalda, Doğu veya Batı değil, sömürge olarak seçtiği şey kadının bedenidir. Batı sanatı tarihi boyunca kadın bedeninin çeşitli şekillerde “nesne” olarak yer aldığını da göz önünde bulundurmak gerekir.

¹⁷²Gonca Güçsav, *Görünmeyeni Sergilemek*, Evren Yılmaz(çev.),1.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2012, s.18.

Ben doğunun çiçeği
İki turunç memeli
Gürcü çerkez farketmez
Hepimiz şark güzeli

Bana derler odalık
Harem dolu şıllık
Gözümde rastık
Belimde yastık
Gel içime boşal ılık ılık

Suskun, masum, müslüman
Uzandık divana anadan üryan
Dikti başımıza sultan
Harem ağası her yan

Düştü şalvarıma aşk ateşi
Uçkurumdan çöz beni
Mümkün değil sönmesi
Titretmeden rahmimi

Verdim meyi sultanıma
Uyur şimdi yan odada
Çekinme gelsene bana
Alayım seni bacak arama

Yetti canıma kölelik
Kadın burda isterik
Bu resimler hep erotic
Yaptın yine röntgencilik

Batının fantazisi
Tekrarladı kendini
Bu resimler hep arak
Yarattı ötekini
Bizim iştahlı yarak

Bana derler odalık
Zaman zaman halayık
Fes Nargile ut sarık
Göbek altımdaki yarık
Biçti bana bir kılık

Doğulu kadın itaatkar
Senin bakışın tehditkar

Bedenimdeki iktidar
Sanma yanına kalır kar

Yoldum apış aramı
Yedin sen bu masala
Bu resimlerin alayı
Aleni şarkiyatçı

Your mind is Orientalist
I am a feminist artist
These images are sexist
Enough, don't be colonialist

This work titled Turkish delight
Art history must rewrite¹⁷³

Yukarıdaki sözler, feminist aktivist sanatçı Canan'ın 2011 yılında Galeri x-ist'te açmış olduğu, *Türk Lokumu* adlı kişisel sergisindeki videoda (Resim 8) yer alan şarkının sözleridir. "...oryantalist bakış açısına cüretkar cevaplar veren sanatçı tarafından yazılmış ve sanatçı grubu Hazavuzu ile birlikte kaydedilmiştir."¹⁷⁴ Video, Pierre-Auguste Renoir'ın 1870 tarihli *Odalık* (Resim 7) resmine bir gönderme yapılarak düzenlenmiştir. "...bir projeksion ve etrafında yer alan monitörler ile sunulan *Türk Lokumu* isimli, oryantalist sanat ve sanat tarihinin eleştirisi olan videoda, Oryantalist dönemin simgesi haline gelmiş tablolar sanatçı tarafından yeniden canlandırılıyor."¹⁷⁵ Serginin adının *Türk Lokumu* olmasının sebebi olarak sanatçı Canan, Radikal gazetesine verdiği röportajda; "2007'de Olaf Metzel'in yapıp Viyana'da kamusal alanda sergilediği heykelin ismi. Başlı örtülü, vücudu çıplak bir kadın heykeliydi bu. Aslında bir yanıyla da Türkiyeli kadınlar üzerindeki oryantalist bakış açısının cinsiyetçi imgesi. Bu nedenle 'Türk Lokumu' koydum, serginin ismini."¹⁷⁶ şeklinde açıklamıştır. Olaf Metzel'in *Turkish Delight/Türk Lokumu* adlı bronz heykeli sergilendiği ilk anda "küçük düşürücü" olduğu gerekçesiyle, gerek Avusturya'da yaşayan Türklerin ve gerekse Türkiye basınının tepkisini üzerine çekmiş, feministler tarafından da "köhne oryantalist klişelere" başvurduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Yapıt, bilinmeyen kişilerce kaideden sökülmesi sonucu tartışılmaya devam etmiştir. Heykel, başındaki İslami örtü

¹⁷³ x-ist, "**Türk Lokumu**" 1.Baskı (Katalog), 2012.

¹⁷⁴ x-ist, "**Türk Lokumu**" (Katalog), 2012.

¹⁷⁵ x-ist, "**Türk Lokumu**" (Katalog), 2012.

¹⁷⁶ Erman Ata Uncu, "**Her Kadın 30'undan Sonra Feminist olur**"

http://www.radikal.com.tr/kultur/her_kadin_30undan_sonra_feminist_olur-1074558 (5 Ocak 2012).

haricinde çıplak olan genç bir kadını temsil etmektedir. “Türban’lı başıyla çıplak vücudu arasındaki çarpıcı tezat, bir çoklarının bu heykeli Müslüman-Türk kadınının iffetine, giderek bizatihi İslam dinine ve Türk milletine yönelik bir saldırı olarak yorumlamasına yol açmıştır.”

¹⁷⁷ Irvin Cemil Schick, Olaf Metzel’in bu heykeli ve gelişen olaylar üzerine kaleme aldığı *Olaf Metzel’in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri* başlığındaki yazısında, heykelin arka planını çok kısaca ve ana hatlarıyla incelemenin zorunluluğundan bahsetmiştir. Müslüman-Türk kadının namusuna leke sürdüğü için değil, burada söz konusu olanın sorunlu bir tarihçesi olan “Turkish Delight” motifini yeniden üreterek, “tekrarlandığı ölçüde devamlılık kazandırıldığı” şeklinde eleştirmiştir. Schick, çıplak bir beden üzerinde örtülü bir baş olarak şekillenen heykeldeki motifin, orijinal olmadığı, “Hatta orijinallikten o kadar uzaktır ki, sanatçının bu kadar eski, bu kadar köhneleşmiş bir klişeye başvurmuş olmasını pekala eleştiri konusu edebiliriz.”¹⁷⁸ şeklinde ifade etmiştir. 19.yüzyılın sonlarıyla 20.yüzyılın başlarında yayınlanan kadın konulu birçok sözde bilimsel kitapta Arap veya Türk, kısacası Müslüman kadınların benzer şekillerde temsil edildiği hatırlatmasında bulunan Schick, “Başlık, kadının çıplaklığını hiçbir şekilde örtmeden kimliğini belirtebilen pek az nesneden biri olduğundan (bilezik, gerdanlık, yahut kadını çevreleyen ev eşyalarının yanı sıra) bir kimlik işareti olarak kullanılmıştır bazı resimlerde.”¹⁷⁹ diyerek yorumlamış ve kadına yüklenen bu kimlikliğin, ataerkil siyasi söylemde toprak fethetmekle bir kadına “sahip” olmak arasındaki özdeşliğin bir yansıması olarak açıklamıştır.

Ataerkil kültürde kadınlar neden hep birer simge olmaya mahkum edilir? Görüntüleri yahut imgeleri kendileri dışında cereyan eden tartışmalarda silah olarak kullanılan kadınlar bundan nasıl etkilenir? Soruları üzerinde duran Schick,

“Tecavüz motifinin uluslararası mücadelelerde araçsallaştırılması konusunda bir feminist yazar şöyle demiştir: Bir ulusun yahut devletin uğradığı zilletin tecavüz mecazıyla temsil edilmesi, (...) gerçek kadınların ırzına geçilmesiyle siyasi saldırı yahut mağlubiyet rezaletini birbirine karıştırır, ve bu süreç içerisinde kadın hakları ve ıstırapı bir

¹⁷⁷ Irvin Cemil Schick, “Olaf Metzel’in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri” <http://www.bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/107647-olaf-metzel-in-turkish-delight-adli-heykelinin-dusundurdukleri> (14 Haziran 2008).

¹⁷⁸ Schick, “Olaf Metzel’in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri” <http://www.bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/107647-olaf-metzel-in-turkish-delight-adli-heykelinin-dusundurdukleri> (14 Haziran 2008)

¹⁷⁹ Schick, “Olaf Metzel’in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri” <http://www.bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/107647-olaf-metzel-in-turkish-delight-adli-heykelinin-dusundurdukleri> (14 Haziran 2008)

ataerkil iktidar mücadelesi tarafından sahiplenilir. Ulusu yahut ülkeyi sevilen bir kadının bedeni olarak erotikleştirmek, cinsel tehlikenin hudutların aşılması ve korunmasıyla özdeşleştirilmesini getirir. (...) Hudutların denetlenmesiye kolayca kadın bedeninin ve hareketlerinin denetlenmesi haline gelir. (Jan Jindy Pettman, *Worlding Women: A Feminist International Politics*, Allen & Unwin, St Leonards, 1996, s. 49, 51)”¹⁸⁰

Metzel bu heykelini yaparken, böyle bir simgeyi kullanıma sokarak ataerkil söylemi yeniden üretmiş, sonuç olarak; kadın bedenini iki erkek grubu arasındaki bir yarışmanın ödülü olarak sunmanın kuşkusuz getirdiği, bu iki grubun da “mallarını” korumaya yönelik önlemler almasına neden olmuştur. Bu sebeple gerek Batı, gerekse Müslüman toplumlarında kadının konumuna ve eşitlik mücadelesine Metzel, bir darbe indirmiştir, yani eğer Metzel, Müslüman kadınların başlarını örtmek mecburiyetinden kurtulması gibi bir gayeyle bu heykeli oluşturmuşsa bile istediğinin tam tersini gerçekleştirmiştir. Canan, Metzel’in bu yapıtı üzerine;

“Bana odalıkları çok hatırlattı. Bütün oryantalist sanat tarihine baktığımızda Batı, kendini tanımlarken Doğu’yu yaratıyor, bunu yaparken de Doğu’yu kadınlaştırıyor. Ve cinsiyetçi bir bakış açısıyla yaklaşıyor. Metzel’in heykeli de aslında bu motiflere çok yakındı. Cinsiyetleştirdiği imgeyi başörtüsüyle belirtiyordu. Ama bu sergiyi yaparken Metzel’e cevap vermek yerine, genel bir sanat tarihine, oryantalist bakışa cevap vermeyi tercih ettim.”¹⁸¹

şeklinde açıklamıştır. Beden politikaları üzerine işler üreten feminist sanatçı Canan, yine feminist bir argümanı, “kişisel olan politiktir” kendisine düstur edinen sanatçı, bedenini çalışmalarının malzemesi haline getiriyor. Bedenini yapıtlarında kullanmak, bedenini yabancılaşmış bir malzeme olarak görmesine imkan tanıyor. Kendi hayatından yansımaların da kuşkusuz yapıtlarında yer veren sanatçı, ilk olarak bedeniyle ilgili, dolayısıyla “kişisel olan politiktir” kavramıyla bakıldığında kadın bedeni olarak sanatçının bedeninin de genelle ilişkili olduğunu savunur. Sanat tarihinin görsel bir tarih okuması olarak önemini vurgulayan sanatçı, bu video işlerinde Foucault’nun Jeremy Bentham’ın panopticon’una (1791) denemesine ilişkin şeffaflık yoluyla “iktidar” ve “aydınlatma” yoluyla boyun eğdirme formülü

¹⁸⁰ Schick, “Olaf Metzel’in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri” <http://www.bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/107647-olaf-metzel-in-turkish-delight-adli-heykelinin-dusundurdukleri> (14 Haziran 2008)

¹⁸¹ Uncu, “Her Kadın 30’undan Sonra Feminist olur” http://www.radikal.com.tr/kultur/her_kadin_30undan_sonra_feminist_olur-1074558 (5 Ocak 2012)

hatırlatmasında bulunmuştur ve videolarıyla ilişkilendirmiştir¹⁸² Canan'ın *Türk Lokumu* sergisinin kataloğunda yer alan İrwin Cemil Schick'in *Batının Cinsel Kıyısı - Başkalığı* *Söylemde Cinsellik ve Mekansallık* kitabından alıntıladığı paragraf üzerinde durmakta fayda var.

“Bu imge özellikle haremın simgesel ihlalini, ya da harem duvarlarının ve peçenin şeffaflaştırılmasına ve müslüman kadınların erotikleşmiş betimlemeleri için uygun bir imge olarak ortaya çıkıyor. Bu durumda gerçekten de Batı'nın cinsel “her şeyi görebilirliği” (panopticism) Şark üzerinde iktidar kurmak, röntgencilik aracılığıyla sahip olmak, soyarak boyun eğdirmek olarak ortaya çıkıyor.”¹⁸³

Sanatçı Canan'ın yapıtlarında ki esas nokta, Feminist teorinin argümanlarından olan, kişisel olan politiktir, düşüncesinden hareketle, biçimi mahremiyetin gözler önüne serilmesi anlamına gelmeyip tam tersi bize özel olanın, mahrem olanın, sistem tarafından kontrol altına alındığını ifade ederek sistemi sorgular. Canan'ın yapıtlarına konu olan “kişisel hayat'lar” mahremiyetin ifşa edilmesine yönelik değildir, tersine sistemin beden politikalarını sorgulama bakış açısı ile kurgulanmıştır.¹⁸⁴ Canan'ın bu video işinde, müzik eşliğinde dans eden sanatçı, ekranlarda gösterilen diğer videonun çekimleri sırasında kamera ışıkları altında nerdeyse hareketsiz durarak poz veriyor, tablodaki oryantal kadın figürlerini canlandırıyor. Zamanında “aydınlatılarak” gözetlenmiş kadını oynarken, aynı işi fotoğraf yerine video olarak kurgulayarak bir anlamda kendi bedenini çekim süresi boyunca “kontrol altında” tutuyor.

¹⁸² X-ist, “*Türk Lokumu*” (Katalog), 2012.

¹⁸³ X-ist, “*Türk Lokumu*” (Katalog), 2012.

¹⁸⁴ X-ist, “*Türk Lokumu*” (Katalog), 2012.



Resim 7 - Pierre-Auguste Renoir, *Odalık*, 1870.

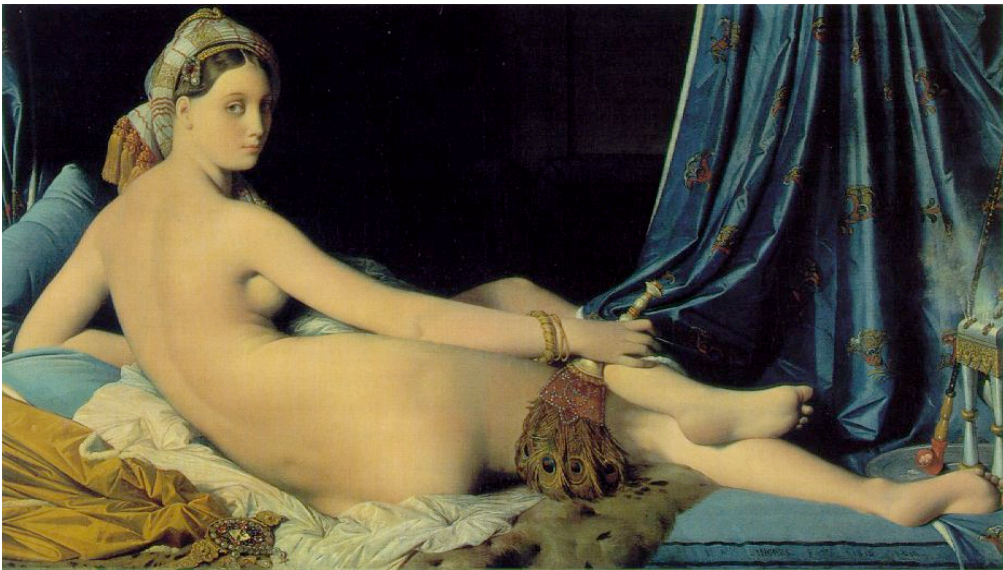


Resim 8 - Canan, *Türk Lokumu Serisi V*, 2011.

Postmodern parodi ve pastişlerle bedenini kullanarak yapıtlarını kurgulayan Canan'ın *Türk Lokumu* sergisinde yer alan diğer bir çalışması da, Ingres'in 1814'te bitirdiği *La Grand Odalisque/Büyük Odalık* dır. Sanatçı Canan'ın *Türk Lokumu* sergisinde yer alan videosunda Ingres'in Büyük Odalık tablosuna gönderme yapan bu yapıtta (Resim 9), sanatçı yine bedenini kullanmıştır. Anakronist yaklaşımlarla zaman kaydıran sanatçının elinde Fatmagül Berktaş'ın *Tarihin Cinsiyeti* kitabı vardır. Videoda sanatçı oldukça sakin bir biçimde kitabı okumakta ve yer yer izleyiciye izlendiğini farkettilen şekilde bakmaktadır.



Resim 9 - Canan, *Türk Lokumu Serisi I*, 2011.



Resim 10 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Büyük Odalık*, 1814.

Alev Aksoy Croutier, Ingres'ın bütün yaptığına çıplak bir kadını türban, yelpaze ve bir nargile ilavesiyle yapmacık bir fantaziye dönüştürmek olduğunu belirtmiştir. Fakat yine de Paris, oryantalist resimler akınına uğramıştır. Bu resimlere olan ilgi, 1893'te Fransız Oryantalist Ressamlar Sergi Salonu'nun açılmasını sağlamıştır.¹⁸⁵ Ingres, bu dönemde Medici villasının müdürü olarak görev yaptığından, Romada Michelangelo'nun Giuliano Medici'nin lahiti için yaptığı *Gün ve Gece* (Resim 11) yontularından etkilenmiş olması mümkündür.



Resim 11 - Michelangelo, *Gün ve Gece*.

Gonca Güçsav, Ingres'ın *Büyük Odalık* resmi ve daha önce yapmış olduğu *Uyuyan Odalık* çalışmasını geniş bir şekilde incelemiştir. Güçsav, Ingres'ın nüleri ile batılı klasik geleneğin bağlantısının sadece Michelangelo'nun eserleri ile sınırlı olmadığını belirtirken, bu iki resimde de Giorgione ve Tiziano'nun uzanan Venüs'lerinden gelen bir geleneğin devamı olarak, meşhur "uzanan çıplak" geleneğini takip ettiğini belirtmiştir. "...*Büyük Odalık* da Velazquez'in Rokeby Venüs'ünün arkadan görünüşünü aksettiriyor bununla beraber, Ingres odalığının yüzünü seyirciye çevirmeyi yeğlemişken, Velazquez, Venüsünün, sadece bir kübidin taşıdığı bir aynaya belli belirsiz biçimde yansıtılmış yüzünü göstermiştir."¹⁸⁶ (Resim 12)

¹⁸⁵ Croutier, s.176.

¹⁸⁶ Güçsav, s.30.

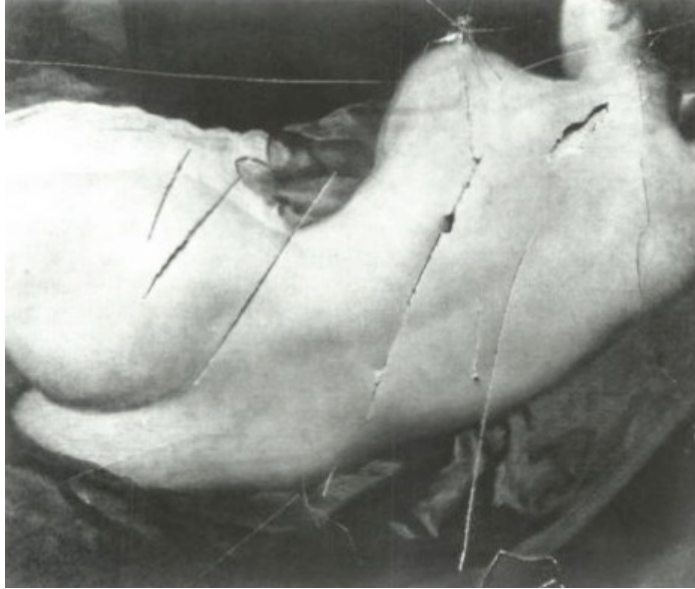


Resim 12 - Velazquez, *Rokeby Venüs*, 1647-51.

Büyük Odalık'da başın seyirciye çevirilmesi ve böylece seyirciyle göz teması sağlanmasına olanak sağlamış olması, (Tiziano'nun Urbino Venüs'ünde karşılaşılan bir özellik olarak) arkadan resmedilmiş şekilde göz teması kurması bakımından, Ingres'ın bu tablosu bir ilktir. Güçsav'a göre, Giorgione ve Tiziano'nun Venüslerinin "aleni tensel çıplak"lığın yerine "Ingres, Velazquez'in kendi resminde yaptığı gibi daha iffetli bir duruşu yeğlemiş ve kadını izleyicinin aksi yönüne çevirmiştir. İzleyiciye bakmasına rağmen izleyiciyi karşılayan sırtı olduğu için bu kadın mesafeli ve açık seçik görülemez durumdadır."¹⁸⁷ Güçsav, kadının arkadan gösterilmesini, göğüslerin ve karnın görünür olmamasının sağlanmasıyla, "açık erotizm"den kaçınılmasına olanak sağladığını belirtmiştir. Ve bedenin kıvrımlı hatlarının vurgulanmasıyla, kadın formunun saflığının ve tenselliğinin korunduğu yorumunda bulunmuştur. Fakat Richard Leppert'in deyiimiyle Ingres, bedeni anatomiye ters bir biçimde tıpkı bir plastik gibi eğip bükmüş olduğuda doğrudur. Açık yada kapalı erotizm densin, neticede erotik bir biçimde konumlanmış kadının bedeni sergilenmektedir. Şunu hatırlatmakta fayda vardır ki Güçsav, Velazquez Rokeby Venüs'ünü örnek alarak arkadan resmedilmeyi

¹⁸⁷ Güçsav, s.30.

daha uygun bulup övgüler yağdırsada, tarihe geçen ilk kadın performans sanatçısı Mary Richardson, 1914'te kadınların oy kullanma hakkı için ve Londra Holloway Hapishane'sinde açlık grevi yapan Suffragette hareketi lideri Emily Pankhurst'a yapılan muameleye dikkat çekmek adına, elinde bir baltayla Londra Ulusal Müzesi'ne girerek Velazquez'in *Venüs* tablosunu parçalamıştır. (Resim 13) Richardson, karşı çıktığı diğer bir düşünce ise kadın bedeninin kontrolü ve erkeğe cinsel haz nesnesi olarak sunulmasıdır. Richardson, kurumsal iktidar ile kadınlığın sunumunun kesiştiği noktadan hareket ederek, Müzedeki erkeklerin resme, "ağzı bir karış açık şekilde" bakmalarından rahatsız olduğunu belirtmiştir.



Resim 13 -Velazquez, *Venüs*, Mary Richardson tarafından parçalanmış tablodan detay, 1914.

Richard Leppert, "İngres çıplak kadın üzerine çalışırken paradoks kendini gösterir ve bütün maskeleri yırtarak teatral gerçeklik unsurlarının aslında absurd tiyatrosunun aksesuarları olduğunu ortaya koyar. Nihayetindeki karşımızdaki şey görülecek ve arzulanacak bir şeydir ama sahip olunacak bir şey değildir."¹⁸⁸ şeklinde yorumlamıştır. Leppert, röntgenci Avrupalı erkeğin harem içine nüfuz etmesinin, rüyalarındaki Avrupalı kadına daha fazla yaklaşmasını sağlamayacağını belirterek, hatta ona ulaşamayacağı için yapabileceği tek şeyin onun kendi, imgelemine aştığını kabul etmek olduğunu belirtmiştir. Leppert, ayrıca İngres'in nü'sünün dikizci göz karşısında, her ne kadar savunmasız görünsede, hep ulaşılmaz olduğunu söylemiştir, bu durumu da biçim ve kompozisyonun imkansızlığının resmi olarak açıklar. "O,

¹⁸⁸ Richard Leppert, **Sanatta Anlamanın Görüntüsü**, İsmail Türkmen(çev.), 2.Basım,İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2009, s.316.

erkeklerin bakışlarında ve bu bakışlarca nesnelleştirilme; bunun yerine, bakmanın bazen sadece bakmaktan ibaret olduğunu kabul etmeye çağırır seyirciyi. Ve bakmanın o farazi sonsuz iktidarı bazen aldatıcıdır.”¹⁸⁹

Fatima Mernissi, *Haremden Kaçan Şehrazat* kitabında, *Büyük Odalık*’la müzede ilk karşılaştığı anı, odalığın teninin parıltısının, o geniş ve yüksek tavanlı odanın karanlığında bir kez daha arttığını, başına doladığı eşarp ve kendini yelpazelediği tüy dışında çırlıçıplaktı, şeklinde ifade etmiştir. Mernissi, arkadaşı Jacques’la beraber yaptıkları Louvre müzesi ziyaretinden anekdotlara yer verdiği kitabında, “Ressam onu, sanki ardında ayak sesleri duymuş gibi başını çevirdiği, savunmasız bir anında arkadan yakalamıştı. Jacques beni dirseğiyle dürterek, “Büyük Odalık”ın büyüünün sırlarından birinin, çıplaklık ve savunmasızlığın böyle bir araya gelişi olduğunu söyledi mırıldanarak.”¹⁹⁰ şeklinde aktarmıştır. Mernissi, Avrupalı bir erkeğin gözünden *Büyük Odalık*’ın nasıl algılandığını, arkadaşının *Büyük Odalık*’la tanışmasının, cinsel eğitiminde dönüm noktası olacak şehvet anlarından biri olduğunu; “...onun kuşağı için yetişme çağındayken, gerçek hayatta çıplak kadınlar görmek, imkansıza yakın bir şeymiş. Çocuklar ve erkekler ancak sanat tarihiyle tanıştıklarında Larousse sözlüğünde ya da okul tarafından düzenlenen müze ziyaretlerinde ilk kez çıplak kadın görürlermiş.”¹⁹¹ Bu anlamda bir parantez açmak gerekirse, *Sandıktaki Kadın* başlığında, *İkonografiyi sorgulayan bir yazı olarak, güzel çıplak kadın tablosu*, sanat tarihçisi Daniel Aresse; Tiziano, Manet, Narkissos, Panofsky’yi vurgulayarak yapılan sıkı tartışma ilginçtir. Erotik resimler olarak bu tabloların, zamanının birer Pin-up’ı olabileceği konusunda iyi bir örnektir. *Urbino Venüsü* üzerinden başlayan tartışma o zamanlar bu resmin dönemin modası olduğu üzere yatak odasına asılmak üzere Guidobaldo’ya yapıldığı ve Rönsans’da inanılan şekliyle, kadın dölleme sırasında bu resimlere bakarsa çocuğunun daha güzel olacağı argümanlarından hareketle, “...Guidobaldo’yu tahrik etmeye. Ve bu yüzden Tiziano tarafından yapılmış olsa bile, bir Pin-up’la aynı işleve sahip.”¹⁹² olup olmadığı üzerinde durulan oldukça ilginç bir yaklaşımdır. Şunu da belirtmek gerekir ki, Pin-up’lar porno değildir. Burada kadınlar ya çıplaktırlar ya da vücutlarının bazı bölümleri açıktır. Pin-up’ların duruşları aşırıya kaçmadan, bedenlerini göstermekten, insanlara çekici gelmekten

¹⁸⁹ Leppert, s.316.

¹⁹⁰ Mernissi, *Harem’den Kaçan Şehrazat*, s.85.

¹⁹¹ Mernissi, *Harem’den Kaçan Şehrazat*, s.85.

¹⁹² Sanat Dünyamız, “*Sandıktaki Kadın*”, Sayı.115, Mart Nisan 2010, s.22.

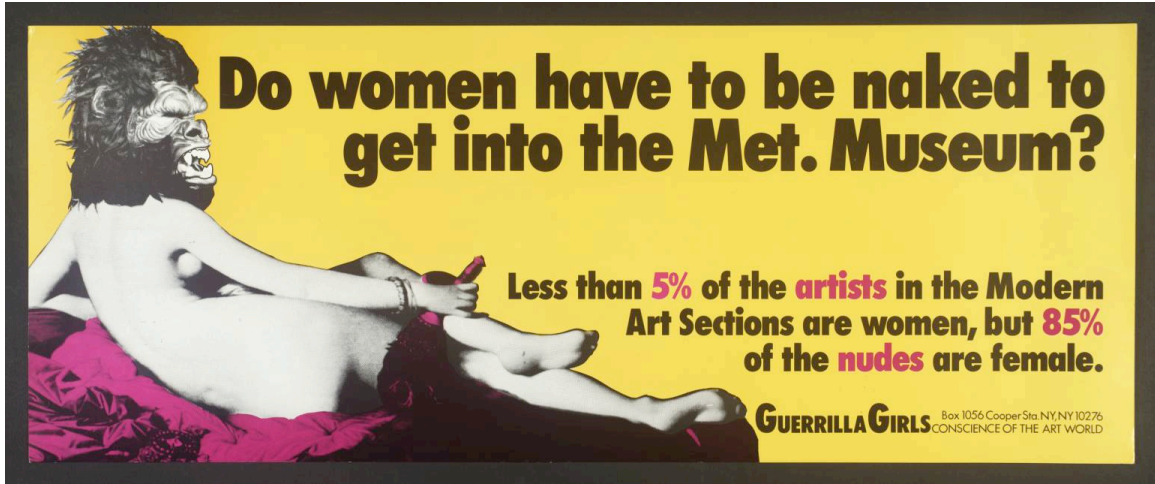
hoşnutturlar. Tiziano, *Urbino Venüsü*'yle erotik bir imaj yaratmış ve bu imaj tekrarlanarak Manet'nin Olympia'yasına kadar uzanır. Mernissi'nin anektodunda, Jacques'ın ilk karşılaşmasına dönecek olursak, "Semtimizeki Katolik okulundaki öğretmenim Soeur Benedictine, bir cumartesi öğleden sonra bizi Louvre'a götürdüğünde on bir yaşımdaydım," dedi, Jacques. "Beni allak bullak eden cinsel uyanışımı fark etmiş olmalı ki; kulağıma yavaşca mırıldandı, 'Sevgili küçüğüm, kendini tablolarla bu kadar kaptırma.'" ¹⁹³ Mernissi, resmin gerçekliğini sorgulayan bir yaklaşımla, "Müslüman haremlelerinde kadınlar çıplak değildir. Ancak deliler çıplak dolaşır. Kadınlar haremlelerinde daima giyinik durmakla kalmaz, hamama gitmek dışında, çoğunlukla erkekler gibi, kısa pantolon ve kısa buluzlar giyinirler." ¹⁹⁴ şeklinde itirazını belirtsede imgenin etkisi, Jacques'ı "Ben haremimde kadınlarımın tepeden tırnağa çıplak olmalarını tercih ederim, tıpkı Ingres'in "Büyük Odalık"ı gibi," dedirtecek kadar fantazilerini açmaya yönlendirmiştir. Jacques kendi fantazilerindeki haremlemin çıplak ve sessiz kadınlardan oluşması gerektiği şeklinde yorumuyla, çıplaklık ve sessizliğin haremlemindeki kadınların en önemli iki özelliği olduğu şeklinde sıralamıştır. Mernissi'nin buna yorumu; "Müslüman erkekler, uygun biçimde 'kapanmayan' kadınları örtmek ve sokaklarda onlara eziyet etmekten erkekçe bir güç alıyor gibiler; senin gibi Batılı erkeklerse onların örtülerini çıkartmaktan büyük haz duyuyor sanki." ¹⁹⁵ şeklinde oldukça çarpıcı ve doğru noktalara temas eden bir eleştiri olmuştur. Şarkiyatçı söylemde kadın temsiline eril bakışla oluşturulmuş Doğulu kadın temsililerinden biri olarak, *Büyük Odalık*'ın ne denli simgesel bir imaja dönüşmüş olmasının yanı sıra, Feminizm içerisinde esasen *Guerille Girls*'ün kadın sanatçıların müzelerde yer alamadığı konusundaki eleştirel afişinde, *Büyük Odalık*'ın yer alması da doğu veya batı kadın özgürlük mücadelesindeki ortak paydasına işaret eden çarpıcı bir örnektir. (Resim 14) Sanat müzelerindeki cinsiyet ayrımcılığına karşı bir araya gelen ve sanatın tüm temsil alanlarıyla ilgili sürdürdükleri eylemlerinde, erkek egemen kültürün yarattığı toplumsal düzen içinde, sanatın ideolojik bir temsil alanı olarak ele alınmasını ve sanat alanındaki ayrımcılığın görünür kılınmasını amaçlayan Guerilla Girls'ün hedef alanı, nitekim dişil masumiyeti sonsuza dek donduran müzeler, kadını mitik, mistik, estetik bir nesneye indirgeyen müze fikri ve eril sanat, Guerilla Girls'in sanat tarihinin, bir "history"

¹⁹³ Mernissi, *Harem'den Kaçan Şehrazat*, s.86.

¹⁹⁴ Mernissi, *Harem'den Kaçan Şehrazat*, s.86.

¹⁹⁵ Mernissi, *Harem'den Kaçan Şehrazat*, s.87.

(erkek/tarih) olduğu iddiasıyla başlattıkları hamlenin asıl ateşleyicileri ise elbette 68 kuşağının temsilcisi, ilk feminist kadın sanatçılardır.¹⁹⁶



Resim 14 - Guerilla Girls, *Kadın Metropolitan Müzsi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?*, 1989.

“Kadın etkin biçimde edilgen bir amaç edildiğinde, kendi kendisinin resmi olduğunda sahici bir kadın yoktur görünenin gerisinde. Aynı zamanda arzunun hem nesnesi hem de öznesi olmanın imkansızlığı gibi bir ikilem söz konusudur bu tip çalışmalarda. Beden sanatı projeleri ve beden odaklı feminist sanat, kaçınılmaz olarak fetişist yapıları yineleme tehlikesi barındırır. Bu tehlikeyi yaratan da şüphesiz, sanat eserlerine hiyerarşik bir eril sisteme göre kesin biçimde değer biçilmesi geleneğidir.”¹⁹⁷

Ingres’in 1839’da yaptığı *Odalık ve Köle* (Resim 16) resmi üzerine, Güçsav, “...köklerini batılı nü resim geleneğinden alan çıplağını doğululaştırmak için Ingres, Avrupa’daki koleksiyonlarda bulabileceği İslam minyatürleri gibi bazı kaynaklarda destek aramıştır.”¹⁹⁸ şeklinde yorumlar. Güçsav, *Odalık ve Görünmeyeni Sergilemek* kitabında, bu resim temellendiği Louvre Müzesi koleksiyonunda bulunan *Kahvesine Uzanan Sultan* (Resim 15), isimli anonim Türk sanatçısına ait, *Costumes turcs de la Cour et de la ville de Constantinople en 1720*’den bir sayfada yer alan minyatürle derin bir incelemeye girmiştir. Güçsav, bu minyatürün *Büyük Odalık* ve özellikle *Odalık ve Köle* resimleriyle ilişkili

¹⁹⁶ Ahu Antmen(Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Esin Soğancılar, Ahu Antmen(çev.), 1Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

¹⁹⁷ Hande Ögüt, “*Görüntü Bir İktidar Sorunudur*” fotoritim arşiv <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/hande-ogut-goruntu-bir-iktidar-sorunudur/> (3Şubat 2010).

¹⁹⁸ Güçsav,s.40.

olduğunu vurgulamıştır. Minyatürdeki bazı öğelerin birebir denilebilecek şekilde *Odalık ve Köle* resmine kopyalandığı görülür. “Minyatürdeki hanım sultanın başlığı ve kolyesi, hizmetkarlarının ona sunduğu yelpaze, girişin hemen önünde duran harem ağası ve mücevher kutusunu tutan hizmetkarın kol manşeti, ayrıca minyatürde pencereden görülebilen çeşme.”¹⁹⁹ Bütün bu argümanlar ışığında Ingres, özellikle bu minyatürü kompozisyonu için kullanmıştır. Güçsav, aynı zamanda Hanım sultanın arkasındaki kırlent motiflerinde *Büyük Odalık* resminde kullanıldığı tespitinden hareketle “Bu demek oluyor ki, Ingres 1813’e kadar erken bir tarihten itibaren Doğu minyatürlerinden kaynak olarak yararlanmaktaydı.”²⁰⁰ Ingres her ne kadar İslam ürünlerini odalık kompozisyonlarını kurgularken kullanmışsada elbtteki İslam sanatı ve nesnelerini kullanan ilk Avrupalı sanatçı değildir. 18.yüzyılın Avrupasının modası olan Turquerie yada diğer bir deyişle A la Turca’nın da, Ingres’in bu eğiliminde büyük etkisi vardır. Güçsav, Ingres’in Doğulu nesneleri sadece egzotiklik katan nesneler olarak kullanmakla yetinmediğini, ayrıca, figürlerin düzlüğü, arabesk formlar ve doğal olmayan renkler gibi Doğulu sanat biçimlerinin mantığını da uygulamaya çalıştığını belirtmiştir. Güçsav ayrıca, bilerek ve isteyerek soyutlamanın izinde olan Müslüman sanatçıların yaptığı gibi, anatomik gerçekliği ve doğruluğu yadsıdığını ve Arabesk sayesinde yeni bir uzam duyumu ve biçime yönelik bir hakikat geliştirdiğini, bu sebeple sanatçının batı geleneğinde yeni bir “çıplak” formunu tanımladığı yorumunda bulunmuştur. Bu noktada öncelikle müslüman sanatçının bakışı üzerine küçük bir hatırlatma yapmakta fayda var. Şöyle ki,

“Şeytanın efsunkar davetlerine karşı koyarak dış dünyanın cazip, fakat gelip geçici şekillerinden kurtulmaya çalışan Müslüman sanatçı, eriştiği en son noktada nesnelerin direnişini büsbütün kırarak bir yandan arabesk’e, bir yandan hat sanatı’na, bir yandan da bütün bu sanatları bir araya getiren mimari’nin dış dünya ile hiçbir ilgisi bulunmayan soyut formlarına ulaşmıştır. Eğer dikkatle incelenirse, din dışı kabul edilenler de dahil, bütün İslam sanatlarının temelinde, tasavvufi anlamda bir arayış geriliminin, yani aşk’ın var olduğu görülecektir.”²⁰¹

Dolayısıyla müslüman sanatçının soyut ve arabesk kullanımı sadece motiflerin kullanımından ibaret değildir, kaldı ki bu motifleri batılı anlamdaki resme serpiştirmek resmi islami anlamda bir anlatıya dönüştürmez, Güçsav’ın yaklaşımı bu noktada hatalı görünür. Leppert, sanatçının

¹⁹⁹ Güçsav,s.41-42.

²⁰⁰ Güçsav, s. 42.

²⁰¹ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 5.Basım, İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1997, s.36.

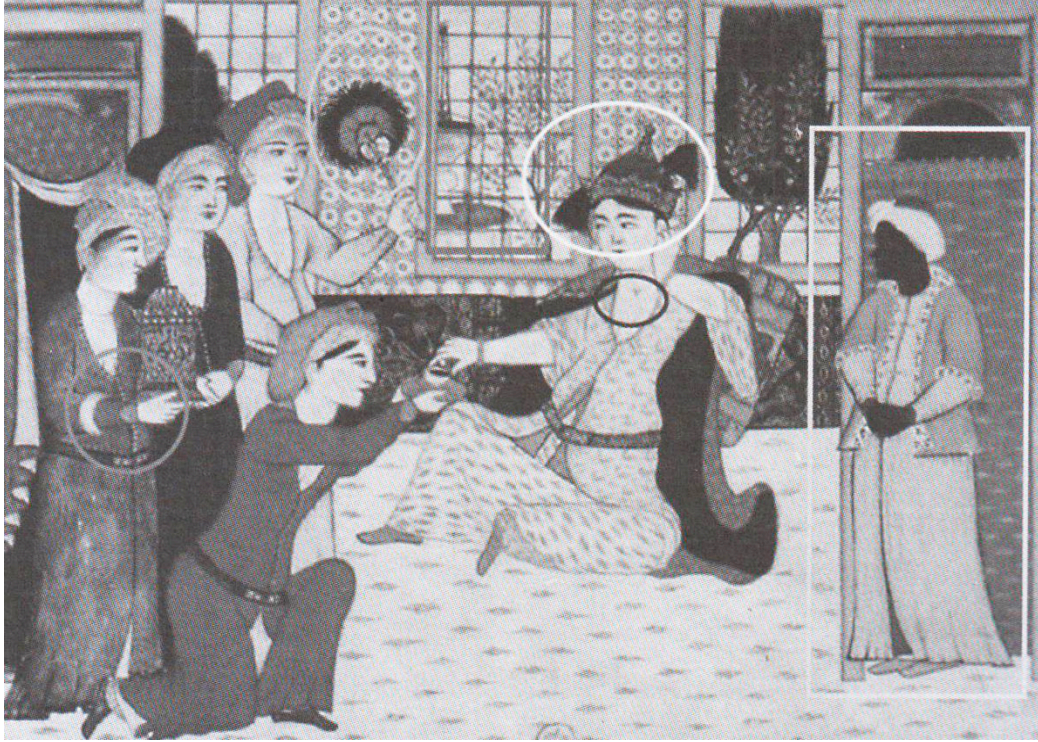
Yıkılan Kadın (1808) ve *Türk hamamı* (1862) yapıtlarından sonra oldukça farklı olan *Odalık ve Köle* üzerine, “Bu sefer Ingres aşırı derecede akça pakça ve bariz biçimde Avrupalı (Kuzeyli, sarışın) çıplak modelini oturtacağı kültürel ve görsel zemin için renge ve bir sürü ayrıntıya başvuruyor.”²⁰² şeklinde yorumlamıştır. Leppert’in de “aşırı derecede akça pakça ve bariz biçimde Avrupalı (Kuzeyli, sarışın)” yorumu, odalığın köle kadınlardan oluştuğu düşünüldüğünde hatalıdır, çünkü özellikle osmanlı sarayında bulunan kadınlar savaşı ganimetidir, pekala içlerinde Avrupa kökenli olanlar da vardır, bu konuya *Köle (cariye) Pazarı Meta Olarak Dolaşımdaki Kadın İmgeleri* bölümünde yer verilecektir. Leppert, tablodaki kadının bedenini bir yarı-akrobat duruşuyla çizilmesini ve ayrıca kadının verdiği pozun doğal ve rahat olmaması konusunda eleştirirken, kadının soyunmuşluğunun hakkını verdiğini belirtmiştir. Leppert, uzanan kadını sanatçının, göbek ve memelerden oluşan üçgende tıpkı bir manzara gibi resmettiği “Aslında Ingres kadının latif tenini kendisinin ve bizlerin görme hazzı için disipline ediyor.”²⁰³ şeklinde yorumlamıştır. Güçsav’ın İslami arabesk form olarak tanımladığı kadının bedenindeki kıvrılmayı Leppert, kadını karmaşık bir kıvrımlı hat düzeninde çizen ve bedeni bükerek tirbuşon şekline sokan, hatta bir oyuncakla oynar gibi Ingres’ın kadınla oynadığı eleştirisinde bulunur. Leppert, Ingres’ın kadını, ”seni seyretmek istiyorum” diyen bir erkek karşısındaymış gibi o erkeğin ve bizim bakışlarımıza tabi olma çabasına rağmen, gerçek bir kadın temsili gibi değil de erkek imgelemine bir kuruntusu olarak davrandığını belirtmiştir. Leppert’e göre buradaki sorun, “fantezisini, temsil edilen şeyin bir fanteziden ibaret olduğunu belli etmeden temsil etmekteki yeteneksizlikten”²⁰⁴ kaynaklanmıştır. Ingres’ın muhteşem rengarenk ayrıntıları çok fazla kullanmasının yapmacık durduğunu belirten Leppert, “Örneğin her ikiside resmin çok özel görsel özellikleri olan tırabzan ve sütunlar dümdüz görünüyor ve bu da seyircinin mekan duygusunu ve gerçeklik göstergesi olan üçüncü boyutu baltalıyor. Norman Bryson yerinde bir değerlendirmeye bu ayrıntıları kesme figürler olarak betimler.”²⁰⁵ diyerek eleştirisini desteklemiştir.

²⁰² Leppert, s.315.

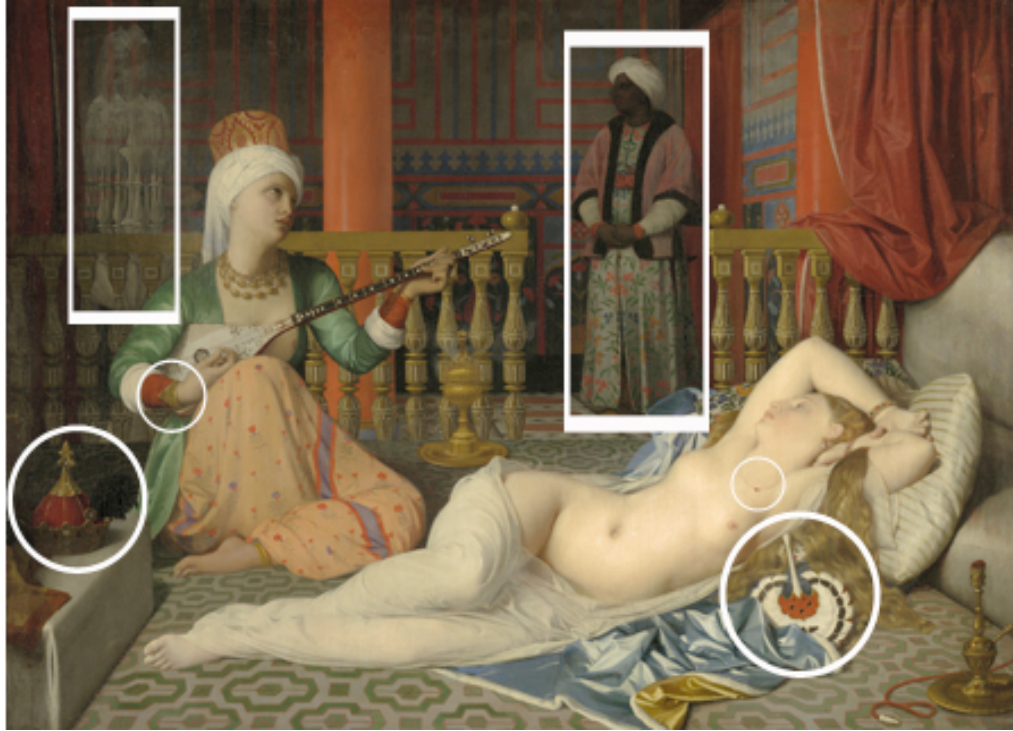
²⁰³ Leppert, s.316.

²⁰⁴ Leppert, s.316.

²⁰⁵ Leppert, s.316.

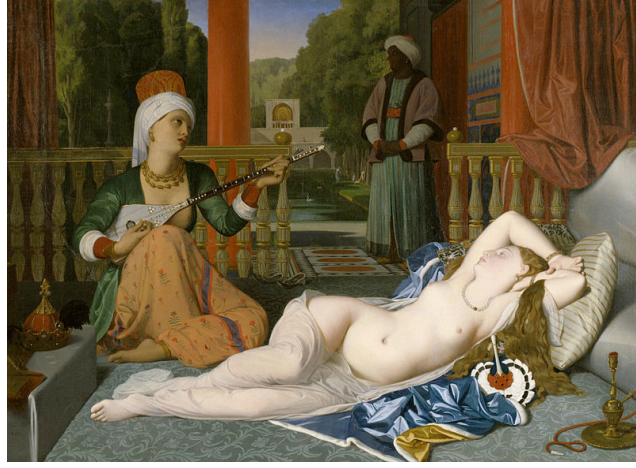


Resim 15 - Anonim Türk Sanatçı, *Kahvesine Uzanan Sultan*, 1720.



Resim 16 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalık ve Köle*, 1839.

1839 tarihli, Charles Marcotte tarafından Ingres'a yaptırılan, *Odalık ve Köle* tablosu, Cambridge, Massachusetts'de Fogg Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir. Ingres, bu tablonun ikinci bir versiyonunu, talebeleri Paul Flandrin ve Jean-Hippolyte Flandrin'den yardım alarak, 1842 yılında yapmıştır. (Resim 17) Bu resmin farkı, Château de Dampierre parktan esinlenerek, Paul Flandrin tarafından resmedilmiş bahçenin eklenmesidir. Sanatçı Canan'ın, *Türk Lokumu* sergisinde yer alan diğer bir işi de, bu resimden alıntılanarak, video olarak sergilenmiştir. Sanatçı Canan, bedenini kullanarak oluşturduğu videoda, anokronist yaklaşımlarla, post modern parodiye dayanan Ingres'ın resminin teatral yanını dahada açık ediyor ve resim videonun mekanını oluşturan bir dekor izlenimini veriyor.



Resim 17 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalık ve Köle*, 1842.



Resim 18 - Canan, *Türk Lokumu*, 2012.

2.2. Hamam-Kamusallıkta Meşrulaşan İmgeler

Avrupa’da temizlik ve hijyen, erken Rönesans’tan 18.yüzyıla kadar köklü bir değişime uğramış görece kavramlardandır. 16. ve 17.yüzyıllarda temizlik anlayışı temiz çamaşır giyinmek ve pudra, parfüm gibi susuz bir hal almıştır. Dolayısıyla temiz tenin yerini, temiz çamaşır alır. Daha önceleri sıklıkla banyo yapan ve hatta sauna lüksüne sahip olarak sağlanan vücut temizliği, su korkusuyla beraber zenginlerin ayrıcalığı haline gelmiştir. Bu korkunun sebebi veba ve frengi gibi bulaşıcı hastalıklardır; seks işçiliğine yönelik daha sert tutumların sergilenmesi ve pek çok hamamın ikinci işini bu yolla kurması dolayısıyla hamamlar kapatılmıştır. Bu kapatılmalar, evlerde suya karşı artan güvensizlikle beraber banyo küvetlerin de ortadan kaldırılması, kuru ve elitist kişisel temizlik şeklinin yaygınlaştırmıştır. Avrupa’da sosyal ve ahlaki temizlik hareketi olarak hamamlar kapatılmıştır. Hamamların kişisel temizliğin sağlanmasından çok farklı bir hizmet sektörüne dönüşmesi, kentlerin ahlaki durumunu tehdit eder bir konumda algılanmıştır: “Hamama gelenlere suyun içinde ya da dışında şarap ve yemek ikram edilmekte, yıkandıktan sonra dinlenmek, aşıklarıyla buluşmak ya da bir fahişe tarafından eğlendirilmek isteyenlere yatak tedarik edilmekteydi.”²⁰⁶ Bu sebepten hamamın izlenimi zihinlerde genelev ve tavernalarla aynı olarak şekilleniyordu. Kısaca hamamlar bir çeşit zevk mekanlarına dönüşmüştür. Ahlaki anlamda bozulma, sauna mahremiyeti içerisinde çıplak ya da yarı çıplak vücutların yanyanalığından çok tavernalar, genelevler ve hamamlarda da veba salgınının ardından buralarda insanların hastalıkları yaydığından dolayı ilk kapatılan mekanlar olmuşlardır. “On altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca, derinin geçirgenliğine ve banyo yapmanın genel sağlığı tehdit ettiğine dair inanç, hamamların kötülüklerine ve suyun tehlikelerine karşı çeşitli savlarla dolu tıp metinlerini süslemeye devam etti.”²⁰⁷ Hatta banyo sonrası istirahatler bir kaç günü bulabiliyordu. Deride, banyo sırasında genişleyen gözeneklerden vücudun öz sıvılarının yitirildiğine, hatta yaşamsal güçlerin kaybolmasına yol açtığı düşünülüyordu. Sıcak suyun teorik olarak güçten düşürücü etkisi 17.yüzyıla gelindiğinde evrensel olarak kabul edilmiş durumdaydı. Banyonun etkileri arasında düşük yapma, eblehlik, zayıflık, ödem gibi hastalıklarda vardı. Dolayısıyla banyo zamanla zevkli ve temizlik sağlayan bir durum olmaktan uzaklaşarak şişe çekme ve

²⁰⁶ Sara F., Matthews Grieco, “Vücut, Görünüş ve Cinsellik” Georges Duby ve Michelle Perrot(Ed.), Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları içinde (53-86), İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,2005, s.54.

²⁰⁷ Sara F., Matthews Grieco, s.55.

ardından bir dizi önlemlerin salık verildiği tıbbi bir pratik haline dönüşmüştür. Vücudun ıslak olması açık ve savunmasız, kuru olması ise kapalı ve korunaklı sayıldığından, susuz temizlik tekniklerinin kullanılması yaygınlaşmıştır. Kuru temizlik, silme, ovma, pudralama ve parfümle örtme olarak görülür. 16.yüzyılda sabahları yüz yıkamak için kullanılan su 17.yüzyıla gelindiğinde (sirke veya şarap eklenmiş) su sadece ağız çalkalamak ve elleri durulamak için kullanılır olmuştur.

Erken modern dönemde suya atfedilen zararlı görüşü ve kuşkuyla bakılmasının ardından, 18.yüzyılda banyo hem lüks bir eğlence, hem de bir terapi aracı olarak geri dönmüştür. “1940’larda aristokratlar saraylarında ve kasaba evlerinde lüks banyolar inşa etmeye başladılar; bunlardan bazıları fıskiyelerle ve egzotik bitkilerle süslendi. Suya girme hala koruyucu önlemlerle (bir ön temizlik, sonrasında yatak istirahati ve yemek) kuşatılmasına rağmen uygulama rağbet görmeye başladı.”²⁰⁸ Richard Sennett, 18. yüzyılda yaşamış doktor Ernst Platner’in, bedendeki dolaşım ile bedenin çevre deneyimi arasında kurulan ilk açık seçik analojiyi oluşturmuş olduğundan bahseder. Şöyle ki, “Hava, diyordu Platner, kan gibidir: Beden içinde dolaşması gerekir ve bedenin içinde hava alıp verebilmesini sağlayan zar da deridir. Platner kirliliğin en büyük düşmanı olarak görüyordu.”²⁰⁹ Dolayısıyla Platner’in havanın deri içindeki hareketi fikriyle, kirli sözcüğü, değişen laik anlamıyla ruhtaki leke değil pis deri anlamına geliyordu. Kısacası deri insanların toplumsal deneyimi sebebiyle kirleniyordu, ahlaki başarısızlıkların sonucu olarak değil. Kentli ve orta sınıfın bedeni dışkıdan temizleme uygulaması bir korkunun da tetiklenmesi olarak deriyi kirliletmemek için dışkıya dokunma korkusunu doğurmuştur. 1750’lerde orta sınıf taharetlenirken kullandıktan sonra atılan kağıtları kullanıyordu. Fakat köylüler arasında durum bunun tam aksiydi, derinin üzerinde tabakalanan kir normal hatta sağlıklı bulunuyordu. “İnsan sidiği ve dışkısı toprağın beslenmesine yardım ediyordu, vucutta kaldıklarında da özellikle bebeklerde besleyici bir ince tabaka oluşturuyorlardı.”²¹⁰ Dolayısıyla taşrada yaşayan köylüler dışkı ve sidikten oluşan katmanın vücudun bir parçası olarak görüyor, çok sık yıkanmaya gerek duymuyorlardı. Dışkıya dokunma korkusu, deriyi tıkayan kirlerle alakalı olarak yeni tıbbi inanışlardan oluşan kentli bir korkudur. Kaldığı bu tıbbi bilgiler şehirlerde

²⁰⁸ Sara F. Ve Matthews Grieco, s.60.

²⁰⁹ Richard Sennett, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Tuncay Birkan (çev.)3.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2008, s.235.

²¹⁰ Sennett, s.235.

yaşayan doktorlar tarafından oluşturulmuştur. Bu anlamda köy ve kent arasında bilgiyi paylaşacak bir iletişimin olmadığı görülür. “Derinin nefes alabilmesi için insanların eskisinden daha sık yıkanmaları gerekiyordu. Ortaçağa gelindiğinde Roma’nın günlük hamamları ortadan kalmıştı, hatta bazı ortaçağ doktorları bedenin ısını kökten değiştirdiği için yıkanmayı tehlikeli görüyorlardı.”²¹¹ 18.yüzyılın ortalarında, Avrupa’da İnsanlar artık daha ince kıyafetler giymeye başlamışlar ve güzel kokulu bedenlere sahip olmak için parfümle örtme yönteminden uzaklaşmışlardır, buna bağlı olarak 1740’lardan itibaren Avrupa şehirlerinde sokaklardaki pislikler temizlenmeye, sidik ve dışkı dolu fosseptik çukurları açmaya, sokaklardaki pislikleri de açılan kanalizasyonlara atmaya başlamışlardır.

Hamam sözcüğü, Arapça kökenli “ısıtmak, sıcak olmak” anlamına gelen bir sözcüktür. MÖ 2000’lere kadar uzanan hamamın, Anadolu’daki geçmişi çok eskilere dayanır. “Anadolu’ya kalay, kumaş, deri ayakkabı, kaçak olarak da lapis taşı getirip satan Asurlu tacirler, Kayseri iline bağlı Kültepe’de, Karum Kaniş yerleşim bölgesinde Pazar yerlerine girmeden önce hamamda yıkanır, sonra ibadet eder, dürüstçe alışveriş yapmak için bedensel ve ruhsal olarak arınır, daha sonra görevliler nezaretinde çarşıya girerlermiş.”²¹² İlk halka açık hamamlar MÖ 4.yüzyılda Helenistik çağda inşa edilmiş ve tüm antik dönem şehirlerine yayılmıştır. Roma döneminde hamam kültürü iyice yaygınlaşmıştır. Romalılar haftada iki kez hamama giderlerken, köleler sadece bayramlarda hamama gidebilirlerdi. “Roma hamalarında yemek ve içki alemleri yapılır, şairler şiir okur, oyunlar oynanır, atletler gösteriler yapardı”²¹³ Kanunlarda belirtildiği gibi bu dönemde kadınlar ve erkeler birlikte yıkanmazlardı. Fakat daha sonraları kadın ve erkeklerin birlikte hamamda bulunmaya başlaması zamanla seks işçiliğininde işe dahil olması sebebiyle bu durum halk tarafından tepkiyle karşılanınca, MÖ 2.yüzyılın başlarında bu uygulama kaldırılmıştır. Avrupa, Roma egemenliğinin son bulmasının ardından, Hristiyanlığın etkisiyle yukarıda değinildiği üzere küvette yıkanma kültürünün ortaya çıkmasıyla hamam geleneğini koruyamamıştır. Ortaçağdan sonra Avrupa’da hamam kültürü Hristiyan kültürü içinde yok olup gitmiştir, var olan hamamlarda kapatılmıştır. Fakat aynı dönemler içerisinde İstanbul’da ki Bizans kültürü Avrupa’dan farklı bir yön bulmuştur. Bu farklılık, Bizans’ın Anadolu ve Miken kültüründen

²¹¹ Sennett, s.235-36.

²¹² Ayşen Akpınar, Gönül Bakay ve Handan Dedehayır, **Kadın ve Mekan Tutsaklık mı? Sultanlık mı?**, 1.Basım, İstanbul:Turkuvaz Kitap, 2010, s.117.

²¹³ Akpınar, Bakay ve Dedehayır, s.118.

etkilenmelenmesinden kaynaklanır. Osmanlı hamam kültürü için, Bizans su kültüründeki saray hamamları örnek oluşturmıştır. “Türk hamamı, Romalıların *thermae*’sinden, yani termal banyolarından doğmuş olan Bizans hamamının bir uyarlamasıdır. Ünlü hamamların çoğu Bizans’tan kalma hamamların yenilenmesiyle meydana gelmiştir.”²¹⁴

Metin And, *16.Yüzyılda İstanbul Kent-Saray-Günlük Yaşam* kitabında, 16.yüzyılda hem saray hamamı hemde kadın ve erkek için genel hamamlar hakkında en doyurucu bilgiyi Bassano da Zara’nın kitabında bulunduğunu işaret etmiştir. Bassano da Zara, 16.yüzyılın ilk yarısında sarayda görevlendirilmiştir. Bu yıllarda Türkiye’nin çeşitli yerlerine yolculuk yapmış ve bir çok hamam görmüştür. Bu hamamların mimarisinden de çok etkilenen Zara, hamamı ve hamama ait görgü kurallarını uzun uzadıya anlatmaktadır. Bu anlatılarında “...soyunurken her yerini göstermemeye, peştemalsiz ortaya çıkmamaya dikkat edilmelidir; yoksa müşteri hamamdan dışarı atılır”²¹⁵ uyarısında bulunmuştur.

Hız.Muhammed’in hamamı önce Müslümanlara yasak edip, sonra erkeklere, daha sonrada kadınlara, sadece hastalık, lohusalık dönemlerinde serbest bırakmasıyla ilgili hadisleri vardır. Bu yasak, Arap ülkelerinde aynen uygulandığından, kadınların yararlandığı hamamlar yapılmamış, kadınlar hamama gönderilmemiştir. Kadınların hamama gitmesini yasaklayan bazı mezhep ve tarikatlar, Hz. Muhammed’in, “Kim Allah’a ve ahret gününe inanıyorsa peştemalsiz hamama gitmesin; kim Allah’a ve ahirete inanıyorsa, hanımını hamama göndermesin” ve “Kocasının evinin dışında elbisesini çıkaran kadın, Allah’la kendisi arasındaki örtüyü kaldırmış olur” şeklindeki hadislerine bağlı kalmışlardır. Osmanlı’da ise çoğunluğun bağlı olduğu mezhep olan Hanifilik, kadınların dini açıdan örtmesi gereken yerlerini açmadıkları taktirde hamama gitmelerinde bir sakınca görmemiştir. İslamiyet’e göre kadının göbekte diz kapakları arası ‘avdet yeri’dir ve sadece kocaya gösterilir; yoksa günaha girilir. Hatta “yalnız başına yıkanılrsa bile peştemalla örtünmek gerekir”²¹⁶ denmektedir.

Bassano da Zara, Osmanlı hamam kültürü için, “Evlerinde hamamı olan erkekler kendileri yıkanmazlar, onları kadınlar, köleler yıkarlar. Kadınlarsa yirmi kişilik topluluklarla

²¹⁴ Croutier, s.81.

²¹⁵ Metin And, *16.Yüzyılda İstanbul Kent-Saray-Günlük Yaşam*, 1.Basım, İstanbul:YKY, 2011, s.217.

²¹⁶ Akpınar, Bakay ve Dedehayır, s.127.

hamama gidip birbirlerini, bir komşu ötekini ya da kız kardeşler birbirini yıkarlar.”²¹⁷ şeklinde belirtmiştir. Yine Zara, hamamdaki bu içli dışlı olmanın sonucu olarak kadınların birbirlerine aşık olduğu durumlarada rastlandığını belirtmiştir. Soyolojik açıdan bakıldığında, kadınların yaşamında önemli bir yer tutan hamam geleneği, kadının toplumdaki yeriyle de bağlantılıdır. Konaklarında hamam olan zengin ailelerin kadınları halk hamamlarına pek gitmezler. “Zengin kadınları genelde iki kadın köleyle hamama giderdi.”²¹⁸ önce hanımı yıkayan köleler hanım dinlenirken kendilerini yıkarlardı. Haftada üç dört defa hamama giden orta sınıf kadınların yanısıra, haftada bir defa gidenlerde vardır. Hamama iki nedenden dolayı gidildiğini ifade eden Bassano da Zara, ilk neden olarak namaz kılmak için temiz olmanın gerekliliğini, ardından kadınların evden çıkmaları için hamamın bir bahane olduğu tespitinde bulunmuştur. “17.yüzyılda Batılı bir gezgin, Osmanlı’da hamamın önemli bir yer olduğunu, Osmanlı kadınlarının çok sık yıkandıklarını ve çok yıkanmaktan ciltlerinin soyulduğunu söyler”²¹⁹ Osmanlı’da kadınların sosyal yaşamında hamamın özel bir yeri vardır. Osmanlı aile yaşamının kadınlar için kapalı duvarların ardında mahremiyet içerisinde bir yaşam olması sebebiyle, kadınların çok fazla sosyalleşme ve eğlenme şansları olmuyordu. “Osmanlı toplumunda dış dünyayla ilişkisi sınırlandırılmış olan kadınlar, ancak hamama gitme ve özel günlerde mezarlık ziyareti yapma özgürlüğüne sahiptiler.”²²⁰

Fatima Mernissi, hamam kültürü üzerine, “Sadece bedenin temizlenmesinden çok büyük haz alma ve bu işi zevk ayinine dönüştürme, Müslüman ve Hıristiyan kültürleri arasındaki önemli ayrımlardan birini oluşturur.”²²¹ şeklinde ifade etmiştir. Mernissi, Hıristiyanlığın, daha en başından beri banyoyu şehvi bir günah saydığını belirterek, Miladi 200 yılında, Kartaca Rahibi Cyprian’ın insanlara yaptığı uyarıyı: “Şehvet meraklısı gözleri, iffete ve tevazuya adanmış bedenleri fuhuşa teşvik eden, herkesin önüne gelenle zina yaptığı o banyolara gidenlerin hali ne olacak? Böyle yıkanma törenleri, ne uzuvları temizler, ne de onları arındırır ancak lekeler”²²² sözlerini hatırlatarak hamam kültürünün Avrupa’da hakim olan düşünce yapısının temellerine işaret etmiştir. Dolayısıyla Mernissi, “Batılıların

²¹⁷And,s.218-221.

²¹⁸And, s.221.

²¹⁹Akpınar, Bakay ve Dedehayır, s.119.

²²⁰Akpınar, Bakay ve Dedehayır, s.221.

²²¹Mernissi, **Haremden Kaçan Şehrazat**, s.81.

²²²Mernissi, **Haremden Kaçan Şehrazat**, s.81-82

kafalarında keyifle banyo yapmak, uzun süre günah seks veya ölümcül salgın hastalıklar gibi dehşet verici tehlikeleri çağrıştırıp durdu.”²²³ sonucuna varmıştır.

Oryantalist anlamda hamam resimlerinde sadece kadınlar görülür. “Osmanlı hamam kültürü aslında kadınlar için olduğu kadar erkekler içinde önemliydi, ancak erkek hamamlarını resmetmek Batılı resamlara hiç de çekici gelmemişti. Kadın hamamlarındaki kadın çıplaklığını ve kadın erotizmini resmederek ilgi toplamayı tercih ettiler. Erotik havalı harem, hamam ve dans sahnelerini ön plana çıkardılar.”²²⁴ Fakat bu resimlerde diğer oryantaist resimlerde de görüldüğü üzere argümanlar Şarkiyatçı söylemden oluşturulur. Dolayısıyla, sanatçılar “...bu resimlerde, gördüklerini değil de daha çok anılardan okuduklarını ya da kendilerine anlatılanları, dinleyerek ve hayal güçlerini kullanarak tuvallere yansıttılar.”²²⁵ Eril bir fantaziyle oluşturulmuş Oryantalist resimler üzerine, “Bir çok Avrupalı ressam bize erotik Doğu haremlerinden lezzet-ölüm ilişkisini konu alan, sonsuz şehvet içeren tablolar armağan etti, ama hiçbirisi bir harem içini görmemişti. Bu tablolarda, haremdeki Doğulu kadın, padişahın özel mülkiyeti olmaktan çok Batılı burjuva erkeğin zümresel mülküymüş gibi bir izlenim edinilebilir.”²²⁶

Sühendan K. Hilal, *Osmanlı’da Kadın Ve Hamam Kültürü* başlıklı makalesinde değindiği üzere, 1862 yılında İngres, Napolyon için *Türk Hamamı* (Resim 20) tablosunu yapmıştır. Ancak karısı bu tablodaki çıplak kadınları görmek istemeyince, Napolyon tabloyu İngres’a geri vermek zorunda kaldırmıştır. İngres, bu tabloyu daha sonra daire şeklinde çerçeveletip Halil Şerif Paşa’ya sattmıştır.²²⁷ Büyük bir servet sahibi olan Osmanlı devlet adamı Halil Şerif Paşa, Avrupa resminin çok önemli yapıtlarının yer aldığı bir özel koleksiyon oluşturan ilk Osmanlıdır. Bazı Fransız çevrelerine göre Osmanlı’nın Dandy’si olarak bilinen Paşa’nın, Resme olan ilgisi zamanla tutkuya dönüşmüştür. Ciddi bir koleksiyona sahip olan Paşanın satın aldığı “Bu eserler Fransız antolojisine girmiş önemli eserlerdi. Halil Paşa’nın, Courbet’e 1866’da “Dünyanın Kökeni” adlı tabloyu da sipariş veren kişi olduğu düşünülür. Kadın cinsel organını betimleyen bu tablonun halka gösterilmesi

²²³ Mernissi, *Haremden Kaçan Şehrazat*, s.83.

²²⁴ Akpınar, Bakay ve Dedehayır, s.224.

²²⁵ Akpınar, Bakay ve Dedehayır, s.223.

²²⁶ Konty, s.131.

²²⁷ Akpınar, Bakay ve Dedehayır, s.223.

yasaklanmış ve bu sayede ünü çok artmıştı. Lüks yaşam ve kumar tutkusu Halil Şerif'i zor duruma sokunca 1868'de İstanbul'da görev istemiştir. İstanbul'a dönmesi bir şartla kabul edilmişti: "Çıplak tabloları getirmeyecekti". Tablolarını 638 bin frank gibi düşük bedelle satmak zorunda kalmıştır. "Halil Şerif Paşa satış sonrası müzayede de şunları söyledi: "Hayat ne garip, kadınlar beni aldattı, kumar yıktı ve resimler ise büyük paralar getirdi." oysa seneler sonra hiç de büyük paralar getirmediği anlaşılacaktı"²²⁸



Resim 20 – Jean Auguste Dominique Ingres, *Türk Hamamı*, 1862.

²²⁸“Osmanlı'da Bir Entelektüel: Halil Şerif Paşa”, <http://hafif.org/yazi/osmanli-da-bir-entelektuel-halil-serif-3/>, (08 Eylül 2008).

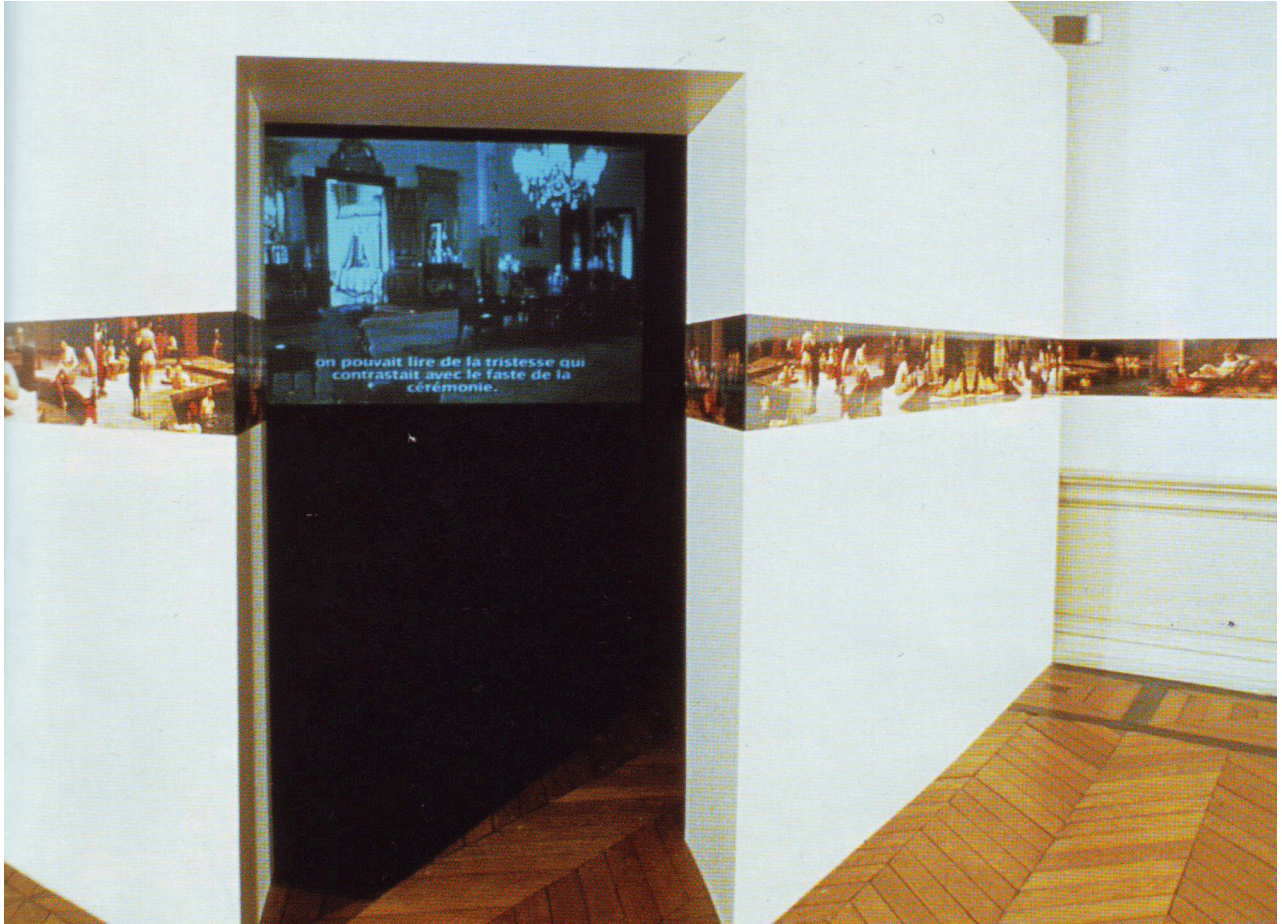


Resim 21 - Taner Ceylan, *Bitmemiş Resim 3*, 2013.

Fransız Resim Akademisi yöneticisi Jean Auguste Dominique Ingres'in *Türk Hamamı* tablosunda da, bir önceki bölümde değinildiği üzere *Büyük Odalık* resminde olduğu gibi, Doğu'yu erotikleştirmiş ve Batı'da herkesçe kabul edilen kadın formlarını genelleştirmiştir. Richard Leppert, bu tablonun 1717 tarihli Lady Mary Montagu'nun mektubunda belirttiği hamamda iki yüz kadının refakatinde yıkanan bir kadın anlatısından etkilenerek oluşturulduğunu belirtmiştir. Leppert'e göre resmin ortasında sırtı bize dönük, bir müzik aleti çakan kadın, işte bu iki yüz kadın refakatinde hamama gelen kadındır. Taner Ceylan'ın 2013 yılında *Kayıp resimler* serisinden, *Bitmemiş Resim 3* (Resim 21) isimli çalışması, tamda Leppert'in bahsini ettiği bu kadın ön plana çıkarılmasına renklendirilmişken, "refakatçiler" sadece çizim olarak resmedilmiştir. Leppert'e göre Ingres, bu resimde "Sanki zorlama bir çabayla herşeyden fazla fazla yapmak suretiyle ve teknik abartmalar aracılığıyla kapasitesini ispat etmek istercesine, etli butlu bedenler üzerinden fazlasıyla erotik maceralar vaat edip, küçük bir alana sayısız kadını tıkıştırıyor."²²⁹ Leppert, ayrıca Ingres'ın bu resminin Türk

²²⁹Leppert, s.314.

Hamamıyla, Türk Kültürüyle ya da Türk tarihiyle pek alakasının olmadığını belirtir, oysaki bunun bir önemi yoktur. Resmin adının Türk hamamı olması Şarkiyatçı söylemde yaratılan bir imgedir, ayrıca Ingres'in Türk Hamamı resminde dikkat çekici bir unsurda hamamlarda kadınların birbirlerine karşı cinsel anlamda yakınlaşmalarının sözkonusu olduğunu anlatan kaynaklardan etkilenecek, sanatçının resminde anatomik anlamda oldukça abartılı bir şekilde resmettiği bir kadının memesini diğer bir kadının avucuna almış okşar halidir. Daha önce de belirtildiği gibi, İslami gelenekte hamamda çıplaklık gezmenin yasak olduğu bilgisinden hareket edilerek, resme tekrar bakıldığında Ingres'in fantazileriyle şekillenen gerçeklerden uzak resimi kendini açık eder.



Resim 22 - Gülsün Karamustafa ,*Dışarıdan*, 1999.

“Şark, sadece Batı’ya ait sanatta değil genel olarak ötekiliğe dair geliştirilen, farklı coğrafyalara dair tahayyüllerin odağı olan en eski eğretilmelerden biridir ve oryantalizm

Gülsün Karamustafa'nın da farklı tarihsel kaynaklara başvurduğu pek çok çalışma aracılığıyla sürekli değiştiği bir konu oldu.”²³⁰ Gülsün Karamustafa'nın, *Dışarıdan* (Resim 22) video-estasyon'u oryantalist resimler arasından secilmiş, hamam konulu resimlerin renkli fotokopi yoluyla çoğaltılarak oluşturulmuş bir diziyi oluşturuyor. 1999 yılında oluşturduğu bu yerleştirmesinde, bir bordür şeklinde yerleştirilmiş hamam konulu resimler, galeri mekanını bölen ikinci bir odaya işaret eder. Hatta bu düzenlenmiş oda, mimari bir yapı gibi algılanırsa bu resimler “dış” cephe süsü olarak okunabilir. Muhtemeldir ki sanatçı dışarıdan görülen doğu hamamlarının görsel temsili olarak bu imgeleri işaret etmektedir. Tasarlanmış bu iç odadaki video;

“...imparatorluk sarayı görüntüleri ve bu görüntüler eşliğinde anlatılan bir hikaye yer almaktaydı. Hikayenin metni Leyla (saz) Hanımefendi'nin hatıralarından derlenmişti. Sarayda geçmiş üzücü bir olayın tasviri üzerine kurulmuştu ve oryantalist tuvalerde resmedildiği şekliyle hazcı bir cennet bahçesi bulmaya çalışan romantik tahayyüle karşı, bastırılmış duygulara, fiziksel şiddet ve derin umutsuzluklara dair bir resim koyuyordu ortaya.”²³¹

Gülsün Karamustafa ve Taner Ceylanla yapılan röportajda, Karamustafa *Dışarıdan* çalışması hakkında;

“Harem'i hep Jerome gibi isimlerin çizdiği tipik görüntüler dışında çizmek yani konuya içeriden bakmak istedim. Harem'in kendisi çok dramatik bir yer. Bu filmi Dolmabahçe'de çekmiştim. Hikayede, bir sultan bebek doğuruyor ve bu bebeğin doğum seremonisi yapılıyor. Bu seremoni diğerlerinden biraz farklı... Beşik yukarıda tutuluyor, insanların gözlerinde yaşlar var, bir dram söz konusu ve bu dram içinde anlıyoruz ki bebek ölü doğmuş! Bu durum sultandan gizlenerek yine de bu seremoni yapılıyor. Sonunda sultan ağlayarak bebeğin ölü doğduğunu fark ediyor. Bugüne kadar bize sunulan gösteriş ile hiç ilgisi olmayan acı dolu bir hikaye... Tam bir dışlaştırma yaratmaya çalıştım.”²³²

şeklinde açıklamıştır.

²³⁰Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim”1.Basım, 2007, s.75.

²³¹Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim”1.Basım, 2007, s.86.

²³²“Ten Kafesi”, <http://blog.xoxothemag.net/post/51476553340/ten-kafesi>, 21 Mart 2013.

Ceylan'ın *Kayıp resimler serisinde* ele aldığı oryantalizme dair bugüne kadar resmedilmemiş konuları işlemek ve bu seride oryantalist resme gelen tüm bakış açısını kırmayı amaçladığını söylemesi üzerine, Karamustafa, bu bakış açısına kendini yakın bulduğunu belirtmiştir ve var olan bu girift mesele ile kendisinin de ilgilendiğini söyler. Karamustafa, bu durumu;

“Yani konuya çok katmanlı bakmak... Aslında ben kendimi ne Doğu’da ne Batı’da saymıyorum; tam ortada olduğumu düşünüyorum. Yine bu oryantalist tema üzerine düşünerek 2004 yılında bir fotoğraf çalışması yaptım. Bana Cenevre Contemporary Art Center’da düzenlenen ‘Ethnic Marketing’ adlı Doğu’dan gelen sanatçıların içinde bulundukları durumu eleştirdikleri bir sergiden davet gelmişti. Bu sergi tamamen oryantalizme ve bunun pazarlanmasına yönelik oldukça ciddi ve güçlü bir sergiydi. Kişilerin kendi durumlarıyla dalga geçebildikleri bir sergi oldu bu. Bu seriyi kendi evimde fotoğrafladım. Alt okumayı çok yoğunlaştırıcı bir mesele haline getiren bir iş bu... Yine 2010 yılında bir hamam filmi var.”²³³

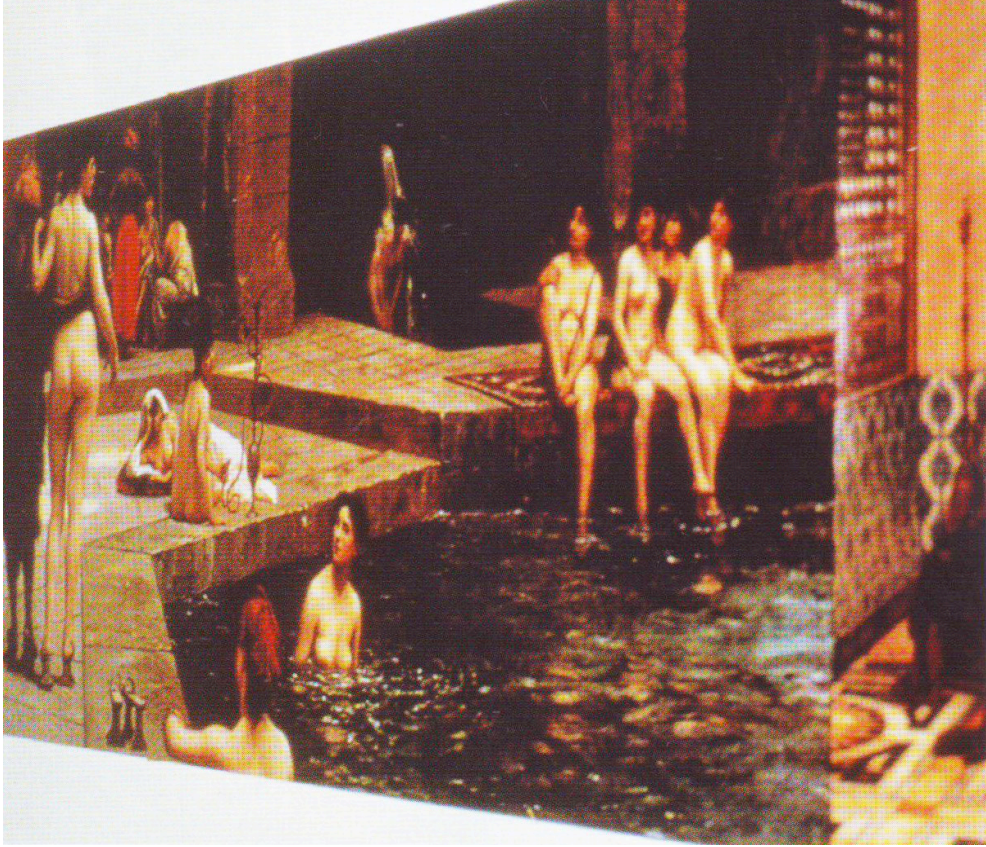
şeklinde ifade etmiştir. Karamustafa’nın bahsini ettiği 2010 tarihli Hamam filminin adı *Hamam Karşısı İtirafı*’dır. Bu sekiz dakikalık video çalışmasında da mekan olarak boş bir hamam görüntüsüne yer vermiştir. Sanatçı kişisel tarihi üzerinden hamama hiç gitmediğini belirtir ve bunun sebeplerini konu edinen anlatısına videoda yer verir. Karamustafa, *Hamam Karşısı İtirafı* videosunun yapım aşamasını yine kendini arada görme ve grift olarak adlandırdığı durumla açıklar. Şöyle ki Karamustafa,

“Yani anlayacağın hala dönüp dönüp oryantalizme dair işler üretiyorum. 2010 yılında İscveç’ten bir ekip geldi ve benden hamam üzerine bir çalışma yapmamı istediler. Ancak ben hamama o kadar uzak biriyim ki önce bir iş çıkaramayacağımı söyledim. Onların amacı ise sauna ve hamam kültürlerini yan yana getiren bir iş yaratmaktı. Çocukluğumdan bu yana hamam kavramına uzak büyütüldüğümünden, böyle bir iş yapacak olacak olursam ancak nefretimi ortaya koyabilirim, dedim. Ancak beni özgür bırakacaklarını söyleyince, beş dakikalık bir film çektim. Sonuçta ‘Hamam Karşısı İtirafı’ adlı bu film ortaya çıktı. Ama filmi yaparken masallardaki Hamam Anılarını, hamamın gay kültürle olan ilişkisini, Oryantalistlerin hamam resimlerini ve bunun gibi bir sürü

²³³“Ten Kafesi”, <http://blog.xoxothemag.net/post/51476553340/ten-kafesi> , 21 Mart 2013.

şeyi sevdiğimi de fark ettim. Ama tüm bunlara rağmen hamamın kendisini sevmediğimi anlatan bir film bu.”²³⁴

şeklinde ifade etmiştir.



Resim 23 - Gülsün Karamustafa, *Dışarıdan*, 1999. (Detay)

Gülsün Karamustafa, 1999 *Dışarıdan* yerleştirmesinde kullandığı oryantalist hamam imajlarını, 2000 yılında, yine aynı isimli çalışması olarak, Terraux meydanında bina üzerine yansıtmıştır. (Resim 24)

²³⁴“Ten Kafesi”, <http://blog.xoxothemag.net/post/51476553340/ten-kafesi> , 21 Mart 2013.



Resim 24 - Gülsün Karamustafa, *Dışarıdan*, 2000.

Karamustafa, Kopenhag'tan, Fransa/Amiens ve Stuttgart'tan üç tane yeni iş üretmesi için aynı yıl teklif almıştır. O zamanlar bir sanatçının yeni bir iş üretmesinin kolay olmadığını ve sanatçıların yaptıkları işler için para almadıklarını, dolayısıyla işin üretimini üstlenen bu tekliflerin kendisini çok heyecanlandırđını belirten sanatçı, bu üç teklif için yapacağı işleri tek bir tema altında toplamıştır. Birincisi, Stuttgart'taki iş, ikincisi *Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri* (Resim 26) adlı bir başka iş, diğer de *Dışarıdan* (Resim 22) adı altında,

Harem'in içinde yaptığı tek çekimlik bir video çalışmasıdır. “Yapıbozan müdahalelerle ve çoğaltma tekniklerini kullanan Gülsün Karamustafa “Fragmanları/Fragmanlamak” (1999) adlı çalışmada da kullandı.”²³⁵ (Resim 25) Karamustafa, bu çalışmasında oryantalist resimlerde yer alan çıplak kadın temsillerini “Parçalama yöntemi, eril bakışı odaklayan ve parçalayan alışkanlıkları (feminist sinema kuramcılarının saptadığı belki de en çok da pornografinin *close-up* katagorisinde açığa çıkarttığı gibi) ile benzeşiyordu”²³⁶ Karamustafa, Erden Kosova ile 2001’de art-ist’de yayımlanan söyleşi de, bu filmlerin etkisini sorgular ve “Dolayısıyla ayrıntılara girmek veya figürü bağlamından kopartmak benim için eski bir özlem, çok iyi tanıdığım ve iyi manüple edebileceğim bir işlemdi ve belki sırası gelmişti ve bu oyunu fazla ciddileştirmeden çok severek oynadım.”²³⁷ şeklinde açıklamıştır. *Fragmanları/Fragmanlamak*, çalışmasında harem kadınlarında olduğu gibi, bireyselliklerinden yoksun bu kadın temsilleri mutlak denetim ve hizmete hazır oluşun nesnesi haline geliyor. Bu parçalanmış kadın bedenleri, sanatçı tarafından zemin ve duvarlara yerleştiriliyor. Bu dekoratif anlamda yerleştirme, İslami coğrafyada ki dekoratif sanatlarla göndermesi olması bakımından çalışmanın ikili doğasını ortaya çıkarır. Batılı eril bakışla oluşturulmuş kadın temsilleri ile Osmanlı’nın temsili olmayan geleneksel sanat formlarının bir aradalığı, sanatçının daha önce deyinilen *Dışarıdan* çalışmasında da bordür halinde görülür. Karamustafa’nın *Fragmanları/Fragmanlamak* isimli işini, Ten Kafesi röportajında, “Siz bana bunu yapıyorsunuz, ben de size bunu yapıyorum!” şeklinde okuyan Taner Ceylan’a Karamustafa, “Ben aslında size bakıyorum. Siz bana baktınız, ben de size... Bir dışarıdan bakış, bir karşı bakış getirebiliyorum.”²³⁸ şeklinde yanıtlamıştır. Röportajında, oryantalizm meselesinin algılanış biçiminin yerinde durmadığını ve devamlı yeni tartışmalarla yeni boyutlara çekildiğini ifade eden Karamustafa, oryantalizmin yeniden değerlendirilerek ele alındığını ve oryantalizmin artık Edward Said’in getirdiği bir ikili karşıtlıklar boyutundan çok daha farklı bir yere gittiğini ifade etmişti. Sanatçının, kendisini de aslında konunun tam da bu boyutu ilgilendirir; “Basite indirgenmiş karşıtlıklara dayalı olmayan bir yaklaşım. Araya bu bakış meselesini getirdiğinde ve de onu katmanladığında bu işin çok daha derin boyutlarına doğru hareket edilebilir.”²³⁹

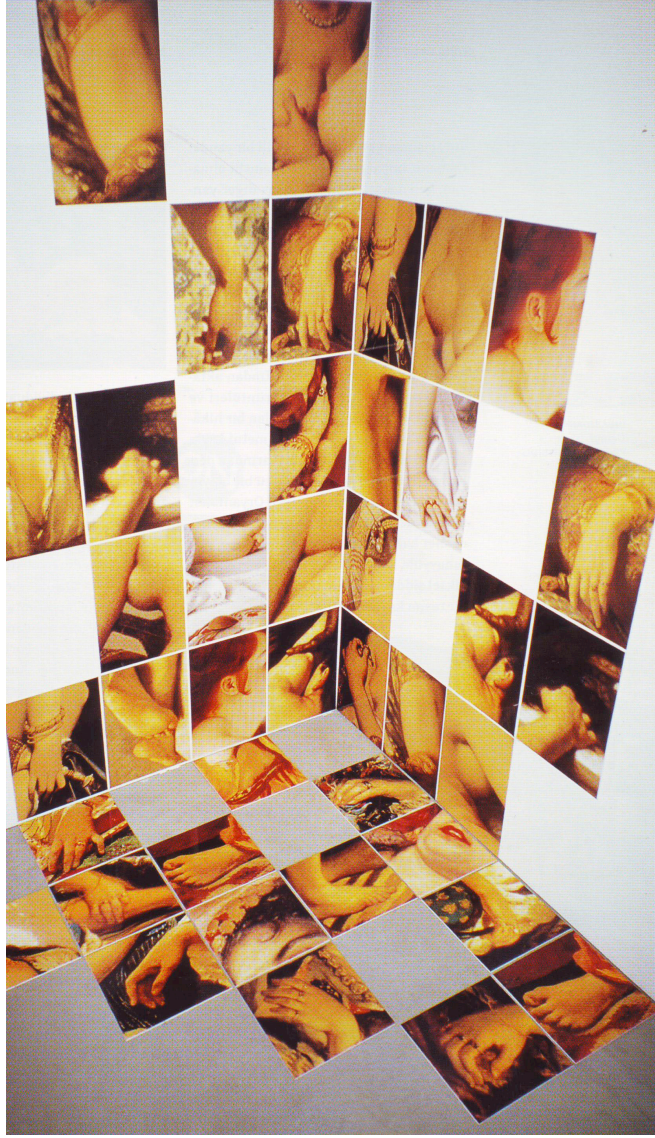
²³⁵Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim”1.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.83.

²³⁶Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim” 2007, s.83.

²³⁷Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim” 2007, s.83.

²³⁸“Ten Kafesi”, <http://blog.xoxothemag.net/post/51476553340/ten-kafesi>, 21 Mart 2013.

²³⁹“Ten Kafesi”, <http://blog.xoxothemag.net/post/51476553340/ten-kafesi>, 21 Mart 2013.



Resim 25 - Gülsün Karamustafa, *Fragmanları Fragmanlamak*, 1999.

Sanatçının 1999-2000 yılları arasında, 19.yüzyıl oryantalist tıpkıbasımlarından figürleri yada figür gruplarını aplike ederek, simetrik çoğaltmalarla oluşturduğu, *Oryantalist Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri*'nde (Resim 26, Resim 27) imgeler kendilerini ikizleriyle çoğaltmaktadır. Dolayısıyla, "...sadece oryantalizme ait kadın resimleri değil, Batı'nın bir bütün olarak Doğu hakkında bu gün dahi kurduğu tahayyül var karşımızda."²⁴⁰ Gülsün Karamustafa'nın yapıtlarında, oryantalizmi tersine çevirme durumundan çok oryantalizmi çok

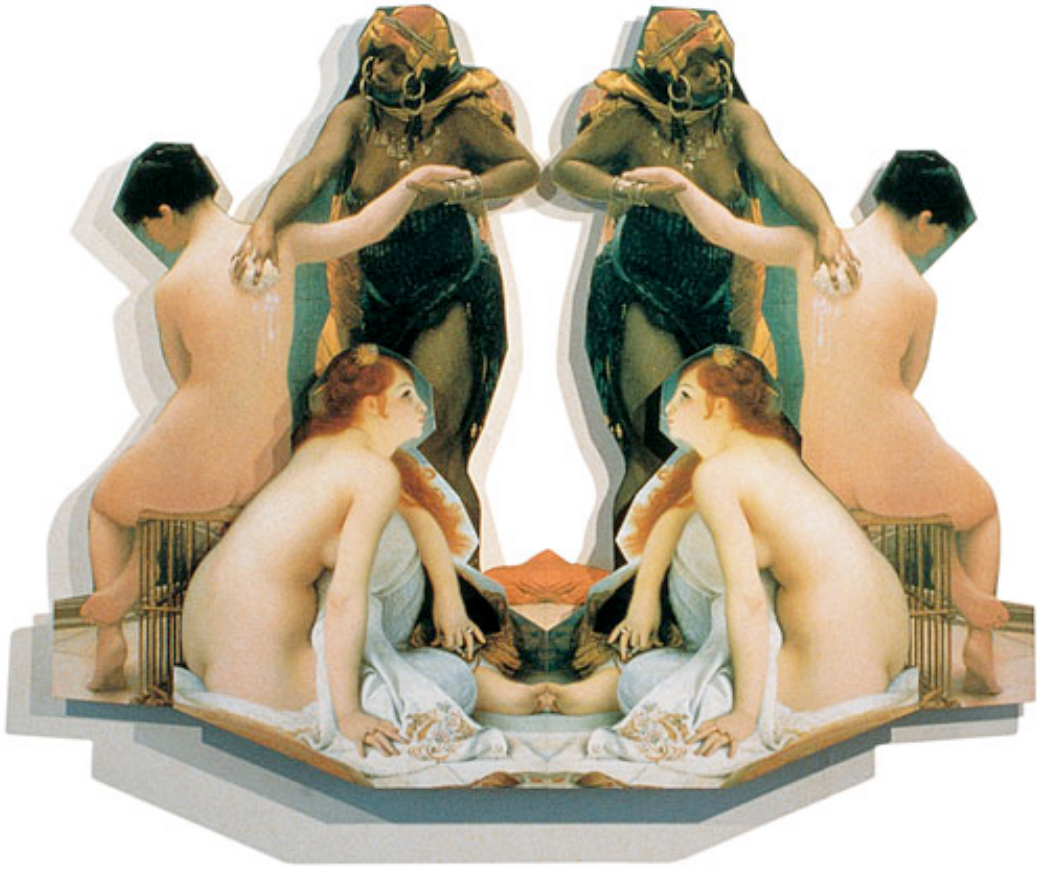
²⁴⁰Yapı Kredi, "Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim", 2007, s.83.

daha yönlü düşünme durumu sözkonusudur. *Oryantalist Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri*'nde sanatçı “Bir yandan Batı'nın fantazisinde canlandığı Doğulu imajını, öbür yandan Batı tarih yazınında eksik olmayan Türkiye ve Türk kadınının yeri üzerine stereotipik yorumlar açığa çıkaran, sorgulatan düşündürten bir çalışmayı sergiler.”²⁴¹ Gülsün Karamustafa'nın *Oryantalist Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri*'nde, “Resimdeki çıplak odalıklar bir fantezi dünyası içinde (harem ya da esir pazarı) betimleniyorlar ve eril bakışın hizmetine sunuluyorlar-çerçevenin içinde ve dışında.”²⁴² Bu noktada Senne Kafod Olsen'dan alıntılanan doğulu ve batılı kadınların çıplak temsilleri üzerine yorumu bir hayli ilginçtir. Şöyle ki Olsen, “Batılı çıplak kadın figürünün tersine, bu kadınlar güzellik anlamında değil, cinsellik anlamında ideal kadınlar. Arzu göstergeleriyle donatılmış; eril bakışın nesnesi olan oryantal çıplağa dair temsillerde masumiyetin kaybedilmiş olduğu tartışmaya yer bırakmayacak derecede açık. Oryantal kadın yasaklanmış; kullanılacak bir nesne; farklı ve tekinsiz; egzotik...”²⁴³ olduğunu ifade etmiştir. Olsen, oryantal kadının imgesinin Batılı ataerkil bakışın birincil imgesi olduğunu, öteki olarak kalmışlığı, sadece bir kadın olmaktan ayrılmasıyla ve kadının oryantal anlamdaki arzu nesnesi oluşunu, yabancı oluşunun doğurduğu bir cinsel yaratık, ulaşılabilir ve elde edilebilir olmasıyla açıklar. Olsen'in kaçırdığı nokta kuşkusuz daha önce değinildiği gibi, Batı kültüründe kadının öteki olarak konumlandığı gerçeğidir. Çünkü ataerkil sistemlerde kadın, etken edilgen olarak konumundan dolayı ötekidir.

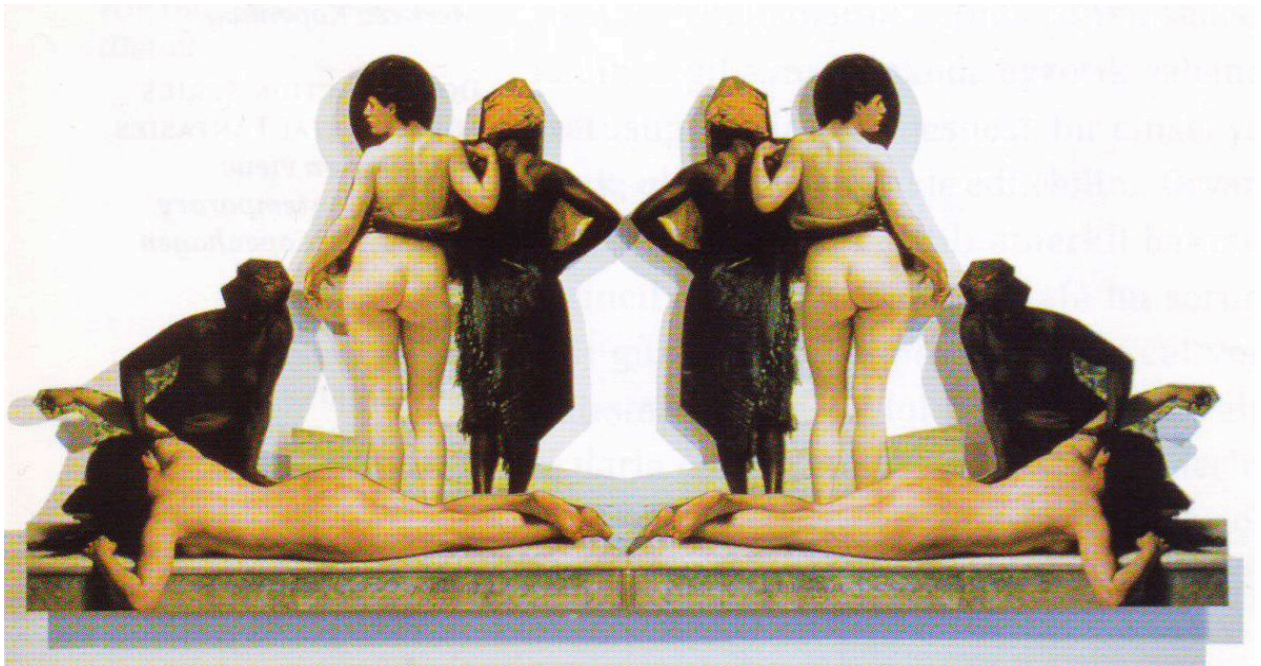
²⁴¹İpek Duben ve Esra Yıldız (Ed.), **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat:Yeni Açılımlar**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s.175.

²⁴²Yapı Kredi, “**Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim**” 2007, s.83.

²⁴³Yapı Kredi, “**Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim**” 2007, s.80.



Resim 26 - Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri*, 2000.



Resim 27 - Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri*, 2000.

Antropafaji ve kanibalizm/yamyamlık üstüne eleştirel bağlamda yaklaşan İsmet Doğan'ın çalışmalarında; iki farklı terminoloji kullanılarak oluşturulan yapıtlarda, Doğan sorguladığı kavramlar merkezinde çok temel bir farklılığı ortaya koyar. Bu temel farklılık yalnızca insan eti yeme eyleminden çok daha fazlası olan kanibalizm, daha ziyade barbar, vahşi, ve ilkel olanı yeme ve onun tarafından yenilmenin fantazisi anlamına gelmesi bakımından söylem dahilindedir. Fakat, yemenin bizatihi kendisi olan antropafaji'de edim yeme üzerine kuruludur ve bu söylemin dışındadır. Antropafaji, Yunanca “anthropos” (insan) ve “phagein” (yemek) kelimelerinin bir araya getirilmesinden oluşturulmuştur ve “insan yiyicilik” anlamına gelmektedir.

İsmet Doğan'ın yapıtlarında, bedenin ve dilin inşasını sorunsallaştırıldığı izlekte, modernize ve bu günü tanımlayarak, bu tanımın içerisinde var olan bir geçmişin eleştirisi dolayısıyla semiyotize edilmiş bedenler üzerinden kurgusal tarihin bir yapı çözümünü sağlar. Bakışlarını deriye yönelten sanatçının işlerinde bu defa deri harem duvarları olmuştur. Ayrıca, kendisini izleyici, röntgenci konumundan azad eder, bedeni resmin içinde konumlanır. Dolayısıyla, görüntüleri söken, yersizleştiren anti-anlatılar sunar. Avrupalı sanatçılar tarafından oluşturulan oryantal dünyayı yeniden kurgular.

İsmet Doğan, oryantalist söylem içerisinde, var olan bu bedenleri anlamlarından sökerek, yeme ediminin öznesi ve nesnesi olarak kendi bedenini yapıt içinde kurgular. Dolayısıyla, röntgenci konumundaki izleyicinin fantazisini, pornografi düzeyinde açık ettiği yeme edimiyle temiz medeniyet hayallerini alaşağı eder. Bakarı tiksinti duygusuyla sarar. “Medeni Batı'nın, erkek Avrupa'nın delik deşik bir coğrafya üstündeki fallik bakışı, tabi kılmak, kontrol etmek ve en önemlisi öteki üzerinde bilgi sahibi olmak isteyen tavrı başarısız bir narsizmdir ve öteki'ni sonsuza kadar tüketmeye karşı epistemofilik bir açlığa dönüşür.”²⁴⁴ Vahşi olanın sırrının çözülmesi ve harem odalığının yuvarlak bütünlüğünün zedelenmesiyle, gizliliği olmayan bedensellikleriyle, her bir beden anlamından yoksunlaşır, dolayısıyla bu bedenler kimsenin ötekisi ya da ideal varış noktası olamaz, fantaziden dışlanırlar.

²⁴⁴ “Ye Beni Yoksa Ben Seni Yerim”, <http://eudaimonia-burcu.blogspot.com.tr/>, 23 Mart 2012



Resim 28 - İsmet Doğan, *İsimsiz (Ye Beni Serisi)*, 2011.

Doğan'ın *Ye Beni Serisi* içinde yer alan *İsimsiz* (Resim 28) çalışmasında, kendisini oryantalist ressamların sıklıkla başvurduğu şekliyle, bedene oryantal dekor eklemeleri yaparak, şarklı kimliği kazandırma da olduğu gibi sanatçının çıplak bedenine türban takarak, kendisine çalışmada doğulu bir kimlik atfetmiş olması, yeni bir fantazinin gerçekliğine işaret eder. Tarihsel süreçte oryantalist resimlerdeki Doğulu-Batılı kadın edilgenliğinden, nesne konumundan bir şey kaybetmemiştir. Dolayısıyla bu çalışmada eril söylem her zamankinden daha keskin biçimde ortadadır. Yöntem olarak imgeler düzeninde yer değiştirmelerle yerinden etmeyi benimseyen Doğan'ın, yerinden ettiği batılı eril bakıştır. Fakat kendisinin sanat olarak yapmaya çalıştığı müdahaleleri bir çeşit modifiye etmek ve işaretlemek olarak tanımlayan sanatçı, esasen Doğulu eril bakışı konumlandırmıştır. İsmet Doğan, ironik olarak işaret etmeyi tercih ettiği yapıtlarındaki meseleyi, modern hayatın getirmiş olduğu sterilizasyona karşı bir tepki olarak açıklar. Bunu yaparken politik olanı doğrudan göstermeyi tercih etmediğinden ironiye başvurduğunu vurgulayan sanatçı, yapıtlarının diğer bir meselesi olan “öteki” ile ilgili olarak bu kavramı içselleştirildiğini ve Batı modernitesinin sunduğu Batılı olma halini eleştirir. Bu eleştirinin altında sunulmuş olan ötekiliğin kabulü olduğunu işaret eder. Sanatçı

bu hali gündelik pratiklerden örneklerken hatalı bir yaklaşımla “mesela kurban kesmeye dayanamıyoruz”²⁴⁵ ifadesini kullanır. Şu kesindir ki, kurban veya hayvan öldürme gibi durumlara karşı insani tepki olarak karşı çıkmak yada empati kurmanın ne batı modernitesi ne de İslami gelenekle eleştirilecek bir yanı yoktur. Bu ilişki ortak bir payda olarak Doğu veya Batı, ancak ataerkil söylem üzerinden açıklanabilir. *Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram* kitabında eko-feminist Carol J. Adams, Et’in ataerkilliğin bir simgesi olduğunu vurgular. “Et yiyen toplumlar, yiyecek seçimleriyle erkek kimliği kazanır ve ete dair öğretiler bu bağlantıyı yürekten destekler.”²⁴⁶ şeklinde ifade etmiştir. Yukarıda değinildiği gibi, oryantalist resimlerden alıntılanarak *Ye Beni Serisi*, yamyamlıktan öte sömürülenin yenildiği noktada türcülükten uzaklaşarak öteki sömürülenin yenmesi olarak hayvanı işaret eder. Yeme kültürünün şekillenişinde, ataerkil yapının izlerini görmek mümkündür. “Kişinin erkekliği yediği yiyeceklerle güvence altına alınır.”²⁴⁷ Şöyle ki, et yemeyi reddeden erkeklerin kadınsı sayılması et yiyemeyen erkeklerin erkeksi olmadıklarının ilanı olarak görülür. Bu söylemin temelleri kadın ve erkeğin ikili yaklaşımla etken-edilgen ve kadının küçümsemeye konumlandırılışına dayanır. Bitki, kadınsı edilgenliğin simgesidir. Bitki kelimesi kadınların edilgenliğiyle eş anlamlı kullanılır. Kadınların bitkiler gibi olduğu varsayımı Hegel’de alenen ifade edilir; “Erkekler ve kadınlar arasındaki fark hayvanlarla bitkiler arasındakine benzer. Erkekler nasıl hayvanlara karşılık geliyorsa, kadınlarda bitkilere denk düşer; çünkü kadınların gelişimi daha uysaldır.”²⁴⁸ Son olarak şunuda belirtmek gerekir ki, bu gün süt, yumurta ve et “hayvansal ürün” denilen şey, öldürme kültürünün ötekine yöneltmiş hali, kapatılan, sömürülen dişilerden oluşur, hatta yemek isimleri de eril söylemde cinselliğin, et yemedeki tezahürü olarak yine arzu nesnesi kadınlar üzerinden adlandırılır. Doğan yapıtlarında, “...Batı’nın öteki üzerinden görmek istediğini, bir şekilde ters yüz etmek”²⁴⁹ olduğunu ifade etmiştir ve bu konuları sanat yapıtı içerisine katmanlar halinde düzenleyerek yerleştirmiş olduğunu belirtmiştir. *Ye Beni* adlı kişisel sergide Doğan, ‘öteki’likler üzerinden tanımlanan moderniteyi, 19’uncu yüzyıl oryantalist Avrupa ressamlarının eserleri üzerinden manipule etmektedir. İktidarın beden üzerinden kurmuş

²⁴⁵ “İsmet Doğan: ‘Kendimi yamyam olarak kurguladım’” Kadınca Hayat, <http://www.hthayat.com/kadinca-hayat/roportajlar/haber/1004416-ismet-dogan-kendimi-yamyam-olarak-kurguladim>

²⁴⁶ Carol J. Adams, *Etin Cinsel Politikası Feminist- Vejetaryen Eleştirel Kuram*, Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s.77.

²⁴⁷ Adams, s.89.

²⁴⁸ Adams, s.93.

²⁴⁹ “İsmet Doğan: ‘Kendimi yamyam olarak kurguladım’” Kadınca Hayat, <http://www.hthayat.com/kadinca-hayat/roportajlar/haber/1004416-ismet-dogan-kendimi-yamyam-olarak-kurguladim>

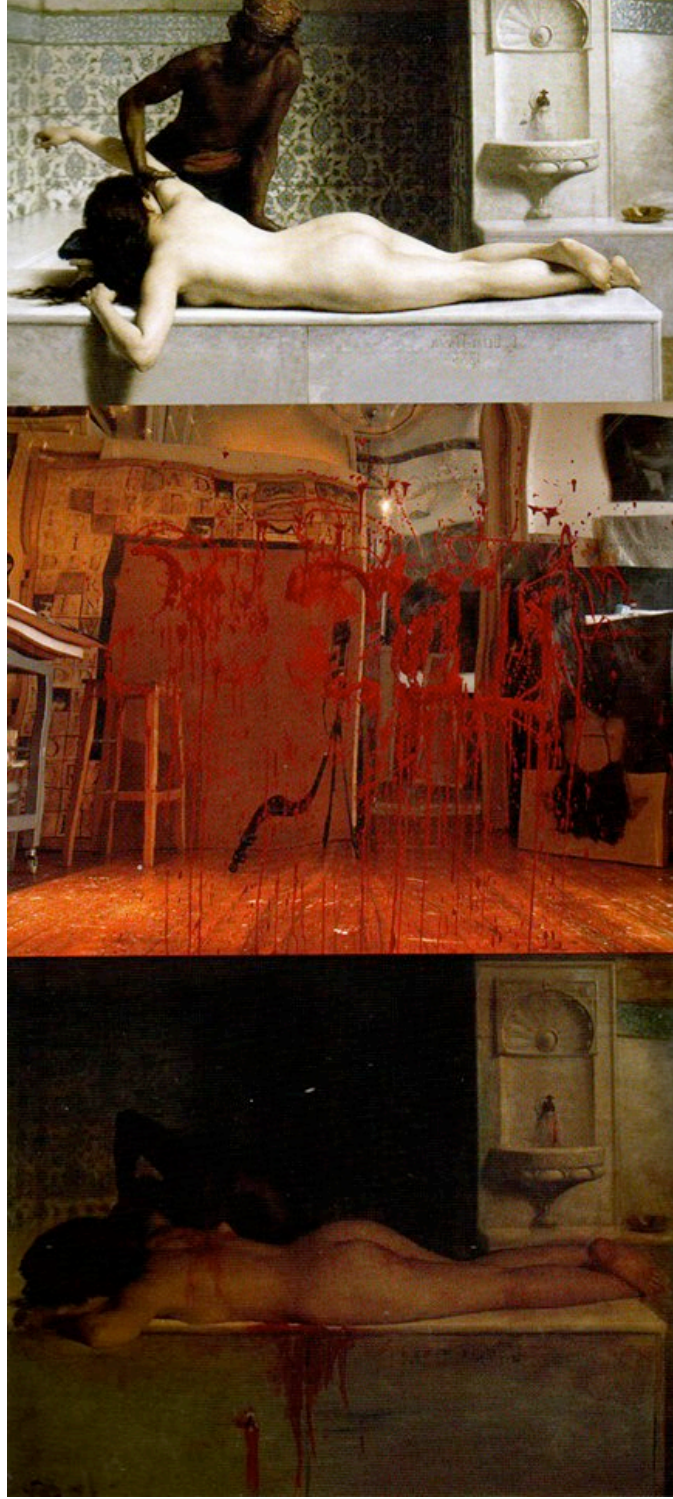
olduğu söylemi ve bu söylem üzerinden iktidar ilişkilerinin bedene nasıl uygulandığını sorunsallaştıran sanatçı, oryantalist söylemin hala başat olduğunu ve yapıtlarında oryantalizmin altını oyarak yerinden etmek amacıyla öteki olarak kendisini yamyam konumunda kurgular. Carol J. Adams sömürge kültürü ve yamyamlık üzerine,

“Yamyamlığın bir sebebinin hayvansal protein eksikliği olduğu düşünülmüştür. Halbuki Avrupalı yayılmacılığının sürdüğü yüzyıllarda, Avrupalıların çoğu her gün hayvansal protein aldığı bir hayat sürmüyordu. Dünyadaki kültürlerin çoğu protein ihtiyaçlarını sebzeler ve tahıllarla gideriyordu. Yerli halkları yamyamlıkla itham ederek (ve Avrupalıların yalnızca hayvanlara karşı uyguladığı düpedüz zalim yöntemler bu halkların insanlara uyguladıklarını sözümona kanıtlayarak) sömürgeleştirme için bir mazeret elde edilmiş oldu.”²⁵⁰

şeklinde ifade etmiştir.

Oryantalist Hamam resimlerinden alıntılacağı görüntüyü İsmet Doğan, *Ötekini Yeme Serisi*'ndeki *isimsiz* (Resim 29) yapıtında izleyiciye yukarıdan aşağıya devam eden bir film karesi gibi sunan sanatçı, tuvali üçe ayırır. En üstte köle kadın tarafından yıkanan cariyeye resmi, tıpkı basım olarak yer alır. Ortada konumlanan ikinci resim ise sanatçının atölyesinden bir görüntüdür. Bu fotoğraf yüzeyine kan sürülmüş bir göstergede kurgulanan, aynadan atölye yansımasıdır. Aynanın dış bükey hali atölye mekanının görüntüsünü bozar. En altta üçüncü bölümde oryantalist hamam tıpkı basımına müdahaleler yapılmış, geriye kanlar içinde yatan cariyeye kalmıştır. Üç bölüme ayrılmış olan resim yıkanan bir kadın, kanlı atölye görüntüsü ve kanlar içerisinde yatan kadın anlatısında yer almayan şeyin ne olduğunu söylemez, dolayısıyla senaryodaki boşlukları izleyiciye tamamlar.

²⁵⁰ Adams, s.86.



Resim 29 - İsmet Doğan, *İsimsiz(Ötekini Yeme Serisi)*, 2011.

2.3. Köle (Cariye) Pazarı - Meta Olarak Dolaşımdaki Kadın İmgeleri

Cariye kelimesi, Lisan el-Arab sözlüğünde, “...hareket içindeki, hareket halindeki bir şeydir. O, aynı zamanda rüzgardır, yıldızdır ve gemidir. O, ayrıca özel bir görevle görevlendirilmiş kişi(resul) ve hizmetlidir(hadim).”²⁵¹ olarak tanımlanmıştır. Qina, cariyeye kelimesinin eşanlamlısıdır. El-Cahiz, kadınların erkekler üzerindeki cazibesini anlamaya yönelik eserinin Risala fi el-kayan’ın (köle kadınlar üzerine risale) başlığında kullandığı qina’dır. İbn Manzur’un hazırladığı sözlüğe göre, Qina, cariyeye kelimesinin eş eşanlamlısı olup, fakat içinde kölelik kavramını barındırır. Şöyle ki, İbn Manzur şarkı söylesin yada söylemesin qina’nın köle olduğunu; “şarkı söyleme sanatını bilen bir cariyeye qina ismi verilirse, bunun nedeni söz konusu sanatın özgür kadınlar tarafından değil yalnızca köleler tarafından icra edilmesidir.”²⁵² şeklinde açıklamıştır.

Bir kişi nasıl qina yada cariyeye olur sorusuna Fatima Mernissi, “Pazarda satın alınan bir kişi köle olur. Köle elde etmenin en yaygın kullanılan biçimi *sabya*, yani savaşta düşmanın kadınlarını ve çocuklarını ele geçirmektir. ...Bir *sabya* kadını, ele geçirilmiş kadındır. O savaş ganimetinin bir parçasıdır.”²⁵³ şeklinde açıklamıştır. “Emevilerin ve özellikle Abbasilerin yönetiminde İmparatorluğun genişlemesiyle, askeri zaferler, tüm fethedilmiş topraklardan Şam ve Bağdat pazarlarına cariyeler getirilmesini sağladı. Bu kadınlar arasında Afrikalılar ve Avrupalılar vardı. İslam İmparatorluğu’ndan yakasını kurtaran yegane kadınlar Amerika yerlileriydi.”²⁵⁴ Saraylara getirilen bu cariyeler saray halkının adetlerinde etkili olmuşlardır. İlk zamanlar halifeler kendileri gibi aristokrasiden olanlarla evlenirken, sonraları cariyeleri sadece emek güçlerinden yada kendilerini eğlendirmek maksatlı yararlanmakla kalmayıp, onları eş ve anneler yapmışlardır. Cariyelerin etkisinde kalan halifeler üzerine, ister egzotizm ister cinsel tecrübe densin, Mernissi’ye göre bu kadınların tercih edilme sebebi olarak,

²⁵¹ Fatima Mernissi, **Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza**, Aytül Kantarcı(çev.), 2.Basım, Ankara:Epos Yayınları, 2004, s.126.

²⁵² Mernissi, **Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza**, s.126.

²⁵³ Mernissi, **Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza**, s.126.

²⁵⁴ Mernissi, **Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza**, s.127.

“Erkek, bu kadının yanında üstündür. Kadın yalnızca onun kölesidir.”²⁵⁵ yorumunda bulunmuştur. Halifelerin cariyeleri tercih sebeplerinden biri de itaat etmeye özgür kadınlardan daha yatkın olmalarındandır, cariyenin görevi itaat etmektir aslında. Dolayısıyla Mernissi’nin de belirttiği gibi, “... cariyeye vurulma, iktidarın despotik içeriğinin dışavurumundan başka bir şey değildir.”²⁵⁶ Eşleri ve çocuklarının anneleri olarak Abbasiler, cariyeleri yani köleleri tercih etmişlerdir. Emeviler evliliklerini aristokratlar arasından yapmayı sürdürerek, Arap geleneğini korumuşlardır. Sonraki Emeviler de bu durum değişmiştir. Bir kadının soyluluğu, gururu ve otoriteye sahip erkeklere meyden okuma yeteneğiyle ölçülürdü. Kadınların protestosu iki kurum üzerinde yoğunlaşmıştır: Örtünme ve çok eşlilik. Fatima Mernissi bu hareketi en çok temsil eden iki kadından bahseder; Peygamberin torunu Sakine Bint el Hüseyin ve Ayşe Bint Talha, “Sakine, *cariyeleri* de dahil olmak üzere kocasının diğer kadınlara yaklaşmasını yasaklamıştı. ...Kocasını, kurallara uygun şekilde sahip olduğu “meşru” *cariyelerinden* biriyle suçüstü yakaladığında, Sakine onu büyük bir skandalla boşadı.”²⁵⁷ Ve ayrıca Sakine’nin tarihsel kayıtlarında gösterdiği üzere, “barzaa, yani örtüsüz olduğu”nu belirten Mernissi, Ayşe Bint Talha’nın da Sakine gibi örtüyü reddettiğini vurgulamıştır. “Ayşe, Allah kendisini bu kadar güzel yarattıysa, bunu gözlerden uzak kalsın diye yapmadığı açıklamasıyla kendisini savunurdu.”²⁵⁸ Cariyelerin etkisi son Emevilerle birlikte görülmeye başlamış, fakat Abbasilerle birlikte daha da belirginleşmiştir. “Hicretin ikinci yüzyılında aristokrat Arap kadınlar, halifelerin yaşamlarından ve tarih kayıtlardan silinip gittiler.”²⁵⁹ Dolayısıyla, beş-altı kuşak sonra bunların yerlerini cariyeler almıştır. Mernissi’ye göre “Bu kadınlar kabiliyetliydi, müzik ve şiir alanında Allah vergisi yetenekleri ve güzellikleri vardı, ancak, kibar fahişeler olmak dışında, kendilerini ortaya koyacak kapasiteleri bulunmuyordu.”²⁶⁰

İslami hafıza adına, kadınların siyasi haklarının verilmesine karşı çıkanlar, bu hafızadan cariyeye figürüyle somutlaşan ve sembolize edilen, mutlakiyetçiliğin en fazla olduğu dönemi referans aldıkları söylenebilir. Fakat, “bir gelenek olarak İslama her başvuru, siyasi

²⁵⁵ Mernissi, *Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza*, s.128.

²⁵⁶ Mernissi, *Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza*, s.130.

²⁵⁷ Mernissi, *Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza*, s.125.

²⁵⁸ Mernissi, *Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza*, s.125.

²⁵⁹ Mernissi, *Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza*, s.125.

²⁶⁰ Mernissi, *Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza*, s.125.

bir harekettir.” Dolayısıyla, “Her “gelenek” siyasi bir kurgu, hafızanın, onun üzerine konuşan kişinin çıkarlarını güçlendiren karmaşık bir yeniden yazımdır.”²⁶¹ Kültürel kimliğini oluşturmak için her nesil, karşı karşıya olduğu problemler doğrultusunda geçmiş hafızanın oluşturduğu bütün içerisinden ihtiyacı olanları çekip çıkarır. İslami hafızanın, bir toplumsal sınıftan diğerine değişiklik göstermesi, İslam hafızasının da diğerleri gibi seçimin bir ürünü olduğunun kanıtıdır. Yazılı hafıza, sarayları kapsadığından, “...aristokratik olan klasik Arap tarihinde, bir kadının “doğal” yeri, esas görevi itaat etmek olan bir cariyeinki gibidir.”²⁶² Mernissi’ye göre “Siyasi hafıza”daki kibar fahişe kültü mutlakiyet nostaljimizi yansıtmaktadır.

Esasen İsa’dan iki bin yıl önce, Mezopotamya uygarlıklarından itibaren, Köle (esir) pazarları Ortadoğu ve Akdeniz çevresinde canlı bir ticarete konu olmuştur. Bu köleler savaşta esir alınanlardan yada bölge yöneticileri haraç yerine, bazen de babaları tarafından, kızlar ve oğlanlar, İskenderiye, Kahire başta olmak üzere ticaret merkezlerine satılıyorlardı. Mısır Memluk’larına gönderilmek üzere, ortaçağ boyunca Kırım’dan, Kırım liman kentlerinden sağlanan kölelerin, taşınması için karayolu da kullanılmış, fakat güzergah olarak daha çok Karadeniz, İstanbul ve Çanakkale Boğazı üzerinden İtalyanın Hristiyan kent gemileri tarafından deniz yolu kullanılmıştır. Dolayısıyla, “İstanbul, bir Osmanlı kenti olmadan çok önce, Kafkasya köle ticareti açısından gelişen bir ticaret ve durak noktasıydı.”²⁶³ Venedik, Ceneviz ve Floransa Papanın köle ticaretini yasaklaması ve afaroz etmekle tehdit etmesine karşın, köle ticaretine devam etmiş ve bu sayede zenginleşmişlerdir. Memluk sultanları, köle ticaretinin kazançlı tarafını gördüklerinde, Bizanstan 1290 yılında her yıl belirlenen sayıda geminin boğazlar üzerinden köle ticareti yapılan liman kentleri olan, Azak denizi kıyısı ve Don Irmağı’nın ağzına gidebilmek için Mısır sultanı izin almıştır. Hristiyan tacirler, Karadenizin doğusu ve kuzeyindeki kıyı kentlerinde, hadım ve asker olarak satmak üzere erkek çocukları ve Mısır haremeleri için kız çocukları arıyorlardı. Köleler sadece Mısır’a değil aynı zamanda Venedik ve Ceneviz’e de ev işlerinde çalışmak için de gönderilmiştir. Venedikte 15.yüzyıl sonlarında da köle alımları devam etmiştir.

²⁶¹ Mernissi, **Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza**, s.132

²⁶² Mernissi, **Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza**, s.120

²⁶³ Fanny Davis, **Osmanlı Hanımı**, Bahar Tırnakçı(çev.), 1.Basım, İstanbul, YKY, 2006, s.115.

Türkler göçebelik zamanlarında kadın savaş kölelerini kullanmışlardır. Dolayısıyla Türkler'in kadını köleleştirmeyi batıdan öğrendikleri söylenemez. Ayrıca Türkler, Sasaniler ve Abbasiler'in harem cariyelerini biliyorlardı. Osmanlı hanedanlığının güç ve servet kazanması, refah düzeyinin yükselmesi, köle kızların cariyeye ve odalık gibi hizmetlerde kullanılması, bir saygınlık göstergesi sayılarak Osmanlılar da yaygınlaşmıştır. “Güzel ve eğitilmiş köle kızların hizmetinden yararlanmak, Osmanlı toplumunda statü göstergesi...”²⁶⁴ sayılıyordu.

Ortaçağ'da kölelik onaylanan bir kurumdu. Ortadoğu'da kölelik kurumunun yerleşik bir hal aldığını gören Türkler, bu kurumu bazı düzenlemeler ekleyerek tanımsıldır. Osmanlı'da kadın kölenin durumu, batıdakinden oldukça farklı olmuştur; odalık, cariyeye, kalfa hangi statüde olursa olsun hane halkı için kabul gören bir yapıda olmuştur ve hane halkının üyesi olduğu için hatta sonrasında dahi çoğunlukla sahip çıkılmış, gözetilmiştir. Diğer bir farklı unsur ise, Osmanlı'da Müslüman olan köle özgür bırakılırken, Batıda 16.yüzyılda kürek çeken Türk köleler bir umutla Hristiyan olmuş fakat konumu aynı kalmıştır. Kölelik, kızlar için bazen yeni refah hayatlarının başlangıcı olacağından İstanbul'a ulaşmak ve satılmak bir anlamda hayatlarını garantilemiştir. Özellikle Çerkez kızlarının Köle ticareti yapılan limanlarda kendilerini sabırsızlıkla gemilere attıkları bilinmektedir. “Köle pazarlarında kızların fiyatı, malın kalitesine ve piyasada bulunup bulunmamasına bağlı olarak haliyle yıldan yıla değişiyordu.”²⁶⁵ Çoğunlukla kızları çok küçük yaşlarda alıp, yetiştirip satmak daha karlı olduğundan bu yöntem sıklıkla kullanılıyordu. Bebek yaşıta satın alınan köle, yanında süt annesi yada bir bakıcıyla bereber geliyordu. Köle kızlar altı ile on üç yaş aralığında alınıp satılıyor, satış işlemi gerçekleşmeden ebe, kızın bakire olup olmadığına alıcı adına bakıyordu. “Bazen bir kızın fiyatı, horlayıp horlamamasına bağlı olarak değişiyordu. Köle tüccarının, kızın uyku alışkanlığının denenmesi için alıcı adayının evinde bir kaç gece geçirmesi için izin verdiği biliniyordu”²⁶⁶ Fakat alıcının deneme isteği bazen saldırı ve tecavüzle sonuçlanabiliyordu. 1680'de, IV. Mehmed kölelerin giyisili olarak satılması, allık ve pudra kullanılmaması konusunda bir yönetmelik çıkarmıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki, köle pazarında çoğunlukla siyahi kadınlar merkezde bir set üzerinde sergilenir, fakat beyaz

²⁶⁴ Davis, s.119.

²⁶⁵ Davis, s.120.

²⁶⁶ Davis, s.120-121.

kadınlar kafesli, pencereless odalarda tutulur, müşterilere gösterilmek için salona getirilirdi. “Esir Pazarı, 1854’de Batı’nın baskısı karşısında kapatılmış, ama köle ticareti hiç bir engelle karşılaşmaksızın sürdürümüştü. Bir tek, eskiden pazarın çevresinde oturan köle tüccarları artık taşınmıştı. Çerkez köle ticareti yapanlar Tophane’de, diğerleri Fatih’te oturuyorlardı.”²⁶⁷

İslamın köleliğe karşı çıkmasına rağmen, “Müslüman liderler, -acımasız olduğu farzolunan- Hrisiyan ulusları bu kurumu ortadan kaldırdığında, köleliği kendi topraklarında yasaklamayı reddetmişlerdir.”²⁶⁸ 1848’de, Fransa’nın bir kararname çıkartarak deniz aşırı topraklarında köleliği kaldırdığını bildirmesine rağmen, Tunus’ta kölelik tam olarak 1922’de, Mısır’da 1898’den sonra kaldırılmıştır. Yemen ve Suudi Arabistan’da 1951’de kölelik ile ilgili Birleşmiş Milletlerin sorularını iç işlerine karışmak olarak saymış ve reddetmiştir. Türkiye’de ise Jön Türkler, köleliği 1908 yılında yasakladılar. “Beş yıl sonrasında Amerikan Büyükelçisi Morgenthau, beyaz köle ticareti dediği bir durumdan yakınmışsa da, ister odalık, ister hizmetkar olsun, cariyelik kurumu hızla ortadan kalkmaktaydı.”²⁶⁹ Köleliğin kaldırılmasındaki sebepler, Batı’dan tamamen farklı bir sebepten olduğu gerçeğini akılda tutmak gerekir. “...Osmanlı ileri gelenleri, İmparatorluğun küçülmesinin getirdiği toprak ve gelir yitiminden dolayı yaşam tarzını değiştirmek zorunda kalmıştır; çok cariyeli ataerki büyük hanehalkı modeli ekonomik bakımdan olanaksızdı.”²⁷⁰ Bu argümanlar ışığında, oryantalist söylemle yaratılmış, Köle Pazarı bağlamında Batılı oryantalist resimlerden yapılan alıntılarla, Türkiye’de yeniden iş üreten sanatçılar üzerinde durlacaktır.

²⁶⁷ Davis, s.121

²⁶⁸ Mernissi, **Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza**, s.118-119.

²⁶⁹ Davis, s.131.

²⁷⁰ Davis, s.131.



Resim 30 - *Esir pazarı*: Alıcılar satışa çıkarılan Avrupalı kadınları yokluyorlar, 16.yüzyıl.

Gülşün Karamustafa'nın, *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu* (Resim 31) adıyla oluşturduğu yerleştirmesi, 1996 tarihli'dir. "...ötekiliğe dair geliştirilen, farklı coğrafyalara dair tahayyüllerin odağı olan en eski eğretilerlerden biri ve oryantlizm Gülşün Karamustafa'nın da farklı tarihsel kaynaklara başvurduğu pek çok çalışma aracılığıyla sürekli değindiği bir konu oldu."²⁷¹ Sanatçı, Metin And'ın kitabını okurken karşılaştığı bu resimin (Resim 30), 16. Yüzyıla ait olmasına rağmen, şaşırtıcı biçimde hem içerik hem de betimleyiş biçimi açısından 19.yüzyıl Oryantalist resmine sinen sömürgeci bakışa yakınlığından etkilenecek ele alır. Resimde, Osmanlı erkekleri tarafından bir tür kalite kontrolünden geçirilen Avrupalı üç kadın, esir pazarı gibi bir mekanda yer alır. Osmanlı erkekleri, bu avrupalı kadınların kıyafetlerinin altına ve dekolterilerine bakarak bu bahsettiğimiz kalite kontrolü sağlıyorlar. Resmin diğer tarafında ise siyahi bir kadın tacirler tarafından kaba bir şekilde öne doğru itekledikleri görülüyor. Bu resimde Avrupalı kadınlar kıyafetlerindeki detaylara varıncaya kadar titizlikle betimlenmiş, fakat siyahi kadın tıpkı bir silüet şeklinde betimlenmiştir. Karamustafa bu resmi,

²⁷¹ Yapı Kredi, "Gülşün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim", 2007, s.75.

“Bu küçük suluboyada karşılaşılan “ötek”ne dair yaklaşım imgelerin nasıl da tarihsel anlamda süreklilik kazanabileceğini, kuşaklar boyunca aktarılabilceğini gösteriyor. Barbar şark’a dair klişelerin ve Garp’ın bu kültürlere bakışının bugünkü bakışımızla nasıl örtüşebileceğini fark ediyoruz: Enformasyon Çağı’nın çocukları olan bizler Boğaziçi’ndeki toplumsallık hakkında ataladımızdan daha fazla bilgiye sahip miyiz?”²⁷² şeklinde sorgulamıştır. Bu yerleştirme için, bütün bir duvarı kaplayacak şekilde büyütülen 16.yüzyıla ait resim yer alır. Blok şeklinde ayarlanan duvarın diğer yanında (diğer başka sunumlarda yazı resmin altındadır) sanatçının kendi kültürel kimliği üzerine, sanatçı tarafından hazırlanmış bir dizi soru listelenmiştir. İngilizce olarak sergilenen bu soruların Türkçe karşılığı şöyledir;

Neden erken bir temsiliyeti sunuyor olmama rağmen içimde hala bir korku var? ‘Sunum’ ve ‘temsil’ kelimelerini kullanırken neyi kastettiğim yeterince açık mı? Kendimi İstanbullu bir kadın olarak nasıl tarif ediyorum? Benim coğrafyamdaki kültürel gerçeklik nedir? Çeşitli göçlere maruz kalmış ailemin kültürel gerçekliği nedir? Yaratı kaynaklarımın heterojenlik taşıdığını ifade etmem için tür çağrışımlara başvurabilirim? Kültürel kimliğimin içeriğini tanımlamaya hangi noktadan başlamalıyım? Kendi kültürüm ile diğer sömürgeleştirilmiş kültürler tarihi arasında ne tür bağlantılar kurabilirim? Neden sürekli sorgulanacakmışım gibi bir his geliyor bana? Yine kadın ve İslam konularında mı sorular yöneltilecek? İslam ile olan ilişkimin çapraşık boyutları olduğu açıklamasını yapmalı mıyım? Bir sanatçı olarak hükümet politikaları üzerinde sorumluluğum var mı? Hiç bitmeyen Kıbrıs sorunu üzerine yanıtlar vermek zorunda mı kalacağım? Sıra Kürt sorununa geldiğinde tepkim ne olacak? Ortadoğu’daki durumlar hakkında yargılarda bulunmaya hakkım var mı? İnsan hakları sözü geçince kafamın tamamen karıştığını söyleyebilirmiyim? Sorular sormamın nedeni kabul edilme beklentisi mi? Kendimi eleştirirken başkalarından gelecek eleştirilerin önüne mi geçmeye çalışıyorum? Sömürge-sonrası tartışmaları farklı türden itirafları barındırabilecek geniş bir zemin midir? Kendi kültürüme dair ne tür itiraflarda bulunabilirim? Ön yargıların yeniden-tanımlanışı her durumda mümkün müdür? Kendime kültürel ifade özgürlüğü sağlamaya çalışırken bir tür marjinalizasyon mı giriyorum? Göçmen işçilerin asimilasyonu mümkün müdür? Sorgulanmadan önce soruları sorarak izleyiciye biliçaltımda sansür mü uyguluyorum? Sorular sormak konusunda sorgulanacak mıyım? Sorgulanmaktan bıktığımı söylersem ne olur? Daha fazla sorunun gelmesini engellemek için hangi soruları seçmeliyim? Sorgulamadığım bir soru kaldımı geriye?²⁷³

²⁷² Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim”, 2007, s.76.

²⁷³ Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim”, 2007, s.77.



Resim 31 - Gülsün Karamustafa, *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu*, 1996.

Gülsün Karamustafa, Erden Kosova ile 2001 yılında, art-ist’de yayımlanan röportajında, 19.yüzyıl oryantalistlerinin Osmanlıya daha farklı yaklaşıtları iddasındadır. Karamustafa, Mısır veya Kuzey Afrika’da daha saldırgan bir biçimde var olan oryantalistlerin bu durumunu orada Avrupalı’ların fiilen sömürgeci olduklarından kaynaklanabileceği

yorumundan sonra, tabiata daha yakın yaşayan ve İslam’la ilişkileri daha farklı olan sahra insanını Avrupalı’ların daha rahat gözlemleyebileceği, hatta model olarak kullanabilme şansı olduğu üzerine kuşkusunu dile getirmiştir. Fakat Karamustafa, oryantalistlerin Osmanlı’yı ele alırken, arada bir perde varmış izleniminden bahsetmiştir. “...Osmanlı’yı ele alırken sanki arada bir perde var. Bir gözetleme hali bir bariyerin arkasından izleme hali.”²⁷⁴ Karamustafa ayrıca, 19.yüzyılda Osmanlı’nın oryantalizme olan ilgisinin daha çok “Abdülaziz’in ressamı saraya daveti, Osman Hamdi’nin Gerome’un öğrencisi olması gibi.”²⁷⁵ konuları kapsadığını belirtmiştir. Bu ilgisi dolayısıyla, Gerome’un resimlerini inceleyen sanatçı, sanatçıdan alıntılar yapmıştır. Gerome’un bazı resimlerinde Karamustafa, “...neredeysse haremde geçen bazı anların kendisine yakın bir arkadaşı tarafından gözetlettirilmiş olduğu duygusuna bile kapılıyorum. Sanki burada kuralları olan bir işbirliği var.”²⁷⁶ şeklinde yorumlamıştır. Jean-Leon Gerome kamerasıyla 1854’te ilkin Türkiye’yi, sonra Mısır, Filistin, Suriye, Sina, ve Kuzey Afrika’yı gezmiştir. Sanatçının en sevdiği şehirler Kahire ve İstanbul’dur. Çizimleri ve fotoğrafları edinir, bu fotoğraflar Fransa’da yapılan resimlerin taslağı olarak defalarca kullanılmıştır. Gezilerinden sayısız şarka ait nesnelerle dönen sanatçının atölyesinde geniş bir koleksiyonu bulunmaktadır. Gerome, dikkatleri çekecek kadar aslına uygun, cüretli renkler kullanmıştır. Denilebilir ki, bu sayede Jean-Leon Gerome, Şark sahnelerini hatırlatan eserler yaratmıştır. Sayıları 550’ye varan resimlerinin üçte ikisi oryantalist konulara yöneliktir. Gerome Türk hamamlarına olan hayranlığıyla bilinirdi, sanatçı sık sık erkek hamamlarına giderek orada çizimler yapıp, sonradan kadın figürleri eklemiştir. Lady Montagu ve Julia Pardeo’nun hamam ve harem anlatıları, sanatçıya resimlerini oluşturmakta tıpkı diğer sanatçılara önderlik ettiği gibi önderlik etmiştir.

²⁷⁴ Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim”, 2007, s.76.

²⁷⁵ Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim”, 2007.s.75.

²⁷⁶ Yapı Kredi, “Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim”, 2007, s.75.



Resim 32 - Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri*, 2000.

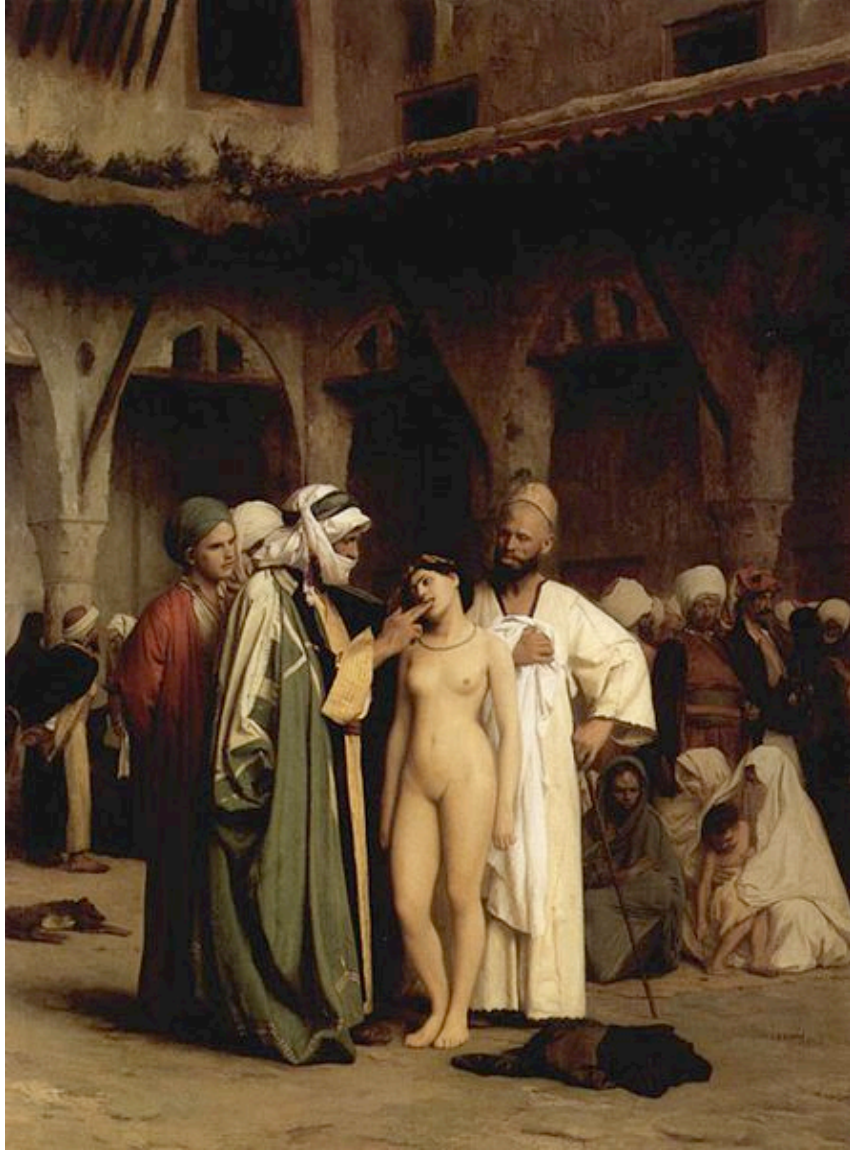
Gülsün Karamustafa'nın 2000 yılında, *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri* (Resim 32) adlı çalışmasında, Jean-Leon Gerome'un *Köle Pazarı* (Resim 33) resmindeki ana unsur olan figürleri çifte görüntüyle merkeze yerleştirmiş, fakat resimde yer alan esir tacirini resimden çıkarmış, onun yerine *Banyo Sonrası* isimli Pierre Louis Bouchard'ın (1831-1889) resminden dekope ettiği iki kadını, cariye ve kölesini ekleyerek kompozisyonunu oluşturmuştur. Gerome'un *Köle Pazarı* resminde, tablodaki çıplak kadın diğer "...cinsel cazibe gücünü sergilemek için uzanmış vaziyette resmedilen pek çok öteki çıplak kadın resminden farklı olarak ayakta gösteriliyor (çünkü muayene ediliyor.)"²⁷⁷ Köle kadının sahibi hemen arkasında bakireliğin işareti olarak bir gösterge olan beyaz elbiseyle yer alır (Karamustafa'nın çalışmasında bu figür çıkartılmıştır). Kadına göre esmer resmedilmiş olan, kadının müşterisi ihtişamlı elbisesiyle, yüzünün az bir kısmı görülecek şekilde resmedilmiştir. Fakat bu figürde, asıl önemli olan bir eliyle kadının dişlerini kontrol etmesi durumudur. Bu diş kontrolü atları alırken yapılan aşağılayıcı bir davranış olmasına karşın, Gerome'un resminde bu durum örtülmek yerine, müşterinin parmaklarının büyük resmedilmesi ile abartı yoluna gidilmiş ve netleştirilmiştir. Bu aşağılayıcı durumun netleşmesi fikri, sadece köleliğe yapılan vurgu değil, cinsel bir çağrışımdır da aynı zamanda. Bu netleştirmenin olaya farklı ve

²⁷⁷ Leppert, s.317.

örtük bir derinlik kazandırdığı nokta ise Gerome'un resimlerinin fotoğraf nesnelliği iddası altında “bilimsel” yani doğruluk vaat eder yanıdır. Bu resimde açık edilen aşağılayıcı tavrı abartmak, ressamın iddasını çürütür. Eril bir fantezinin eseri olan bilinçli bir müdahaleyle fallik bir görüntü göndermesi sunan elin, eli kadının ağızına sokulurken göstermesi, fantaziyle yaratılan ötekini cinsellik alanında tanımlar. Sanatçı burada her ne kadar Yakın Doğu cinselliğini konu alan bu resimlerini işadamlarına yüksek sanat diye sunmuş ve bilimsel bir objektiviteye dayandığı iddasında olsa da aslında kuşkusuz burada seyirciyle bir bilinci paylaşmaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki, resim sanatının içerisinde kesin olan bir şey varsa o da tam anlamıyla bir fotoğraf gibi nesneler ve bilimsel doğruluk hakikati gösteren bir belge niteliği taşıma yükümlülüğünde olmayışıdır, kaldı ki günümüzde fotoğraf dahi seçilen kadrajın durumuna bağlı olarak gerçekleri anlamak ve anlamlandırmamız için tek başına yeterli değildir. Richard Leppert, bu resimde parmakların ağza girmesini cinsel bir çağrışımın olduğunun gayet açık bir şekli olduğunu ve adamın bu hareketinin son derece fallik ve mağrur görüldüğünü belirtir. Kadının başının aygın baygın bir yana düşmüş olmasının ortaya çıkardığı tamamen pasif ve *alıcı* tepkisinin ise, hazzı ima ettiğini ifade eden Leppert, kadının çıplak olmasının dışında bedeninin içini de göstermesinin daha müstehcen dergilerde kadının çıplak vücudunu sergilenmesinin yetmeyip, ayrıca kadının bacaklarını açarak vajinasında gösteren ve hatta ağzına elini sokan şekilde fotoğrafların habercisi olan bu resmin uzantısı olarak görmüştür. Leppert “...yirminci yüzyılın sonlarında erotik imgelerin cinsel düzeneği olarak yatak odasının loş ışıklı baştan çıkarıcı hazlarının yerine daha çok tıbbi muayene masalarının özelliği olan floresan ve hiçbir şeyi saklamayan bir aydınlık kullanılıyor genellikle.”²⁷⁸ şeklinde örnekleyerek erotic imgelerin cinsel düzeneğinin değişimi hakkındaki yorumunu desteklemiştir. Bu noktada Gülsün Karamustafa'nın, Gerome'un *Köle Pazarı* resminin alıntılı olduğu, *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri*'ne dönecek olursak, Karamustafa, Leppert'in deyişiyle kadının hazzı ima eden “tamamen pasif ve *alıcı* tepkisi” ve adamın “son derece fallik ve mağrur” olarak resmedilmiş figürleri ikiz görüntüsüyle merkeze yerleştirerek, hatta onları kendi mekanlarından ayırıp galeri mekanında bir anlamda yine Leppert'in deyişiyle, “hiçbirşeyi saklamayan bir aydınlık” kullanılarak sunulması üzerine; “Seyir koşulları böyle olunca bakma edimi kendi kendisini insanlıktan çıkaran seyirci

²⁷⁸ Leppert, s.321.

için gittikçe aşağılayıcı bir hal alıyor ve dolayısıyla da tahakkümün farazi hazzı aynı anda azap verici oluyor.”²⁷⁹ denilebilir.



Resim 33 - Jean-Leon Gerome, *Köle Pazarı*, 1866

Fakat Gerome’un resiminde, “...şiddeti resmettiği “öteki”lerin bizzat kendi halklarına uyguladığı şiddet olarak temsil ediyor. Gerome’un kendisinin uyguladığı şiddet, münbit muhayyilesindeki siyah “öteki”ler tarafından devralındığı için kendi kendisini ortadan

²⁷⁹ Leppert, s.317.

kaldırmış oluyor.”²⁸⁰ Gerome’un oryantalist resimlerinde hiç bir zaman bir “...Avrupalı görülmez. Orada boy göstererek, çizdiği mekanın saf oryantallığını bozmaz Batılılar; bu mekan ...cinsel olanaklarla dolu sapkın bir Cennet olarak çıkar karşımıza.”²⁸¹



Resim 34 - İsmet Doğan, *İsimsiz*, *Yorumlama Serisi*, 1998-2002.

İsmet Doğan’ın *Yorumlama Serisi*’nde yer alan bir çalışması da, Gerome’un *Köle Pazarı*’nı alıntılıdığı isimsiz resmidir. Yapıtlarında klişelerle metaforları bir arada kullanarak dilini oluşturan Doğan’ın sıkça kullandığı metaforlar ve tabiki resimlerinin vazgeçilmezi olan dış bükey aynalarıdır. Sanatçı, Gerome’un *Köle Pazarı* resmine de yine bu dış bükey aynadan bakıyor ve resmin kadrajını da aynanın çerçevesi yeniden oluşturuyor. Alıntılıdığı resmin üzerine, resimlerinde yine sıkça kullandığı harflerle ince bir katman oluşturuyor. Ve *Köle*

²⁸⁰ Leppert, s.321.

²⁸¹ Leppert, s.322.

Pazarı resmindeki figürlerin üzerine gelecek şekilde diğer bir dış bükey aynada kişisel atölyesinden görüntüye yer veriyor. Oldukça koyu bir alanda hapsedilmiş gibi görülen katmanlı görüntülerin yanında, atölye görüntüsünün aydınlığı zıtlık oluşturmuştur. Zamansal olarak farklılığa işaret eden ışığın durumu, iç içe geçmiş iki mekanı katmanlaştırarak ortaya yeni bir katman dahilinde, yeniden yaratılmış mekanla izleyiciyi arada bırakıyor.

SONUÇ

Oryantalizmin ne olduğu konusundaki sayısız çeşitli yaklaşımların ardından, neyin oryantalizm olduğu ve ona nasıl yaklaşılabileceği konusu, Said'den sonra eleştirel, kültürel çalışmalarda ve sanat tarihinde iki temel gelişme tarafından şekillendirilmiştir. İlk gelişme, postkolonyal çalışmaların, kolonyal ve oryantalist çalışmaların nesnesi olarak konumlandırılmış toplulukların kültürel üretimine yönelme biçimleridir.²⁸² İkinci gelişme ise, erken postmodern teorisinin oldukça baskın bir özelliği olan haz vurgusunun, toplumsal cinsiyet, ulusötesi çalışmalar ve feminist sanat tarihi alanlarında eleştirel bir bakışla yeniden ele alınma biçimleri olmuştur.²⁸³ Haz, toplumsal ve tarihsel şartlara bağlı olarak etkili biçimde yeniden konumlandırılan feminist ve postkolonyal girişimler, batılı eril bakışa meydan okuyarak sömürgeci özneyi merkezden kaydırmışlardır.

Kadınların oryantalizm üzerine genişlemiş olan bilgi hazinesi, cinsiyet tabanlı olarak şekillendirilmiş görsellik konusundaki anlayışları da derinleştirme fırsatı sağlamıştır. Cinsiyetlendirilmiş otantik kodlarına dayanan bir kültürel alanda oryantal olarak üretilen kadın temsilleri iki yönlü bir açmazla karşı karşıya gelmiştir. Bu açmaz, kendilerini tüketicinin anlayacağı şekilde oryantal olarak metalaştırmak zorunda kalmak ve aynı zamanda bu söylemin önyargılarının altını oymaya çalışmanın oluşturduğu bir durumdan oluşmuştur.

284

Said, başlangıçta yalnızca sapkın, kolonyal hazı hesaba katmıştır. Dolayısıyla, Said'in Oryantalist bakışı maskülinist ve bütüncül olmuştur. Diğer taraftan şuna da değinmek gerekir ki, "Bu çerçeveden bakıldığında, örneğin Oryantalist resimlerle ilgili en büyük pazarı oluşturanların son bir kaç on yıllık süreç içerisinde Ortadoğulu, Kuzey Afrikalı ve özellikle son zamanlarda Körfez bölgesinden alıcılar oluşunu açıklamak neredeyse imkansızlaşır."²⁸⁵ Fakat, "Her ne kadar Oryantalizmin paradigmatik erotize harem sahneleri ve çıplakları Körfez ve bölge alıcıları tarafından daha az şevkle toplanıyorsa da, nostalji -ve buna ek olarak,

²⁸² Zeynep İnankur, Reina Lewis ve Mary Roberts, **Mekanın Poetikası, Mekanın Politikası Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi**, 1.Basım, İstanbul:Pera Müzesi,yayını Sempozyum dizisi 2, 2011, s.49.

²⁸³ İnankur, Lewis ve Roberts, s.50.

²⁸⁴ İnankur, Lewis ve Roberts, s.51.

²⁸⁵ İnankur, Lewis ve Roberts, s.55.

bölgeyi tasvir eden yerli resimlerin görece azlığı- batılı resimlerin değerini arttırmıştır.”²⁸⁶ Bu noktada, bu resimlerin sanat piyasasında yönü değişen alıcı kitlesi üzerine, Said’in sapkın kolonyal hazzı önceleyen yaklaşımı kısmen doğru olmakla birlikte eksiktir. Bu da, Batı ve Doğu toplumlarında ortak sömürülen, ötekinin cinsel fark üzerine kurulu bir bakışla kadın olduğu gerçeğidir. Dolayısıyla, Said’e maskülinist eleştirisinin getirilmesinin argümanı da kısaca budur.

Osmanlı’da batılılaşma hareketleri ile ortaya çıkan Osmanlı Oryantalizmi üzerinden bakıldığında, Osmanlılar ve akabinde Kemalist seçkinler tarafından farklı yerel topluluklar üzerine yansıtılan ötekileştirmenin ve Oryantalleştirmenin kendine özgü versiyonlarında bu yaklaşıma dahil edilebilir. Kolonyal deneyim, Batılı bireyi (cinsiyetlendirmiş, sınıflandırmış ve cinselleştirmiş) özne olarak biçimlendirmede oldukça etkili olmuştur. Dolayısıyla, oryantallerin kurgulanması da Ortadoğu’nun kentli seçkinleri için tercih edilen modern kişiliğin biçimlendirilmesinde etkili olmuştur.²⁸⁷ Bu noktada Irvin Cemil Schick bir söyleşisinde Osmanlı İmparatorluğu’nda cinsel yaşamın Türkiye’deki popüler kültür içindeki izdüşümü için şöyle der:

“Bunun sorumluları yalnız Batılılar değildir tabiiyle, cumhuriyet döneminde tedavüle sokulan kültürün de etkisi çoktur çünkü cumhuriyet dönemi kültürün gayelerinden biri, ortalama vatandaşı Osmanlı geçmişine yabancılaştırmak olmuştur. Bunu da, hiç olmazsa kısmen, Osmanlı kurumlarını, küçümseyerek yapmaya çalışmıştır.”²⁸⁸

Dolayısıyla, Tekkeler miskinlik yuvası olarak temsil edilmiştir. Osmanlı musikisinin monofonik ve ilkel, divan edebiyatının taklitçi, şekilci ve yaratıcılıktan uzak olduğu telkin edilmiştir; son üç asrın saray efradı yozlaşmış, dekadın, korkak ve zalim olarak betimlenmiştir. Osmanlı cinselliğinin egzotikleştirilmesi de bu kapsamda oluşmuştur.²⁸⁹ Zamanla Osmanlı geçmişi uzaklaşıp bilinmezliğin karanlıklarına gömülmüştür. Dolayısıyla, egzotikleştirme temayülü artmış, üstelik orjinallik yerini ikincil kaynaklardan en iç gıcıklayıcı

²⁸⁶ İnankur, Lewis ve Roberts, s.55.

²⁸⁷ İnankur, Lewis ve Roberts, s.55.

²⁸⁸ Toplumsal Tarih Dergisi, “İrvin Cemil Schick ile Söyleşi Osmanlı Cinselliğinin Egzotikleştirilmesi”, Sayı,183, İstanbul:Tarih Vakfı Yayınları, 2009, s.26.

²⁸⁹ Toplumsal Tarih Dergisi, “İrvin Cemil Schick ile Söyleşi Osmanlı Cinselliğinin Egzotikleştirilmesi”, Sayı,183, İstanbul:Tarih Vakfı Yayınları, 2009, s.26.

bölümleri tespit edip abartmaya bırakmıştır. Türkiye’de cumhuriyet döneminde Osmanlı cinselliği yabancı, ilkel, vahşi, tek kelimeyle “öteki” olarak temsil edilmiştir.”²⁹⁰

Daryuş Şayegan, Batılılaşmanın bizzat batının tarihi kaderi konusundaki bilinçsizliğin bir başka yönü olduğunu belirtmiştir. Şayegan, Batıyı bilmemenin, dünya üzerinde yer alan en egemen ve en saldırgan dünya görüşü düşüncesinin başat öğelerini tanımamak olduğunu belirtmiştir. Şayegan, Batılılaşmanın yalnızca Batıyı bilmemek ve kendi tarihi kaderinden habersiz olmanın dışında, aynı zamanda kendimize yabancılaşmak olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla, batılılaşma ve kimliksizlik, diğer bir deyişle kendine yabancılaşma paralel ilerler. Batılılaşma veya her türlü “...laşma”nın pençesine yakalanmış olunan bir şeye karşı körü körüne ve makul olmayan bir başka çekim ise kendi doğasında makul olamayanın bilgiyle sonuçlanmadığıdır. Çünkü bir olguya aşırı bağlılık, daima başka bir olgunun kopuşunu beraberinde getirmiştir.²⁹¹ Şayegan’ın deyişiyle aşırı bağlılıkta “bir tür esirgenmemiş güven, safdillik, hatta hamlik vardır.” Dolayısıyla, ortaya çıkan bu aşırı masumiyet düşüncüyü, eleştiri duygusunu iptal ederek, kuşkuyu imana, umudu kesin kanaate dönüştürmüştür. Bu noktada bu görüşün aksini düşünmek ya da batı uygarlığının baş belası olduğunu düşünmek söz konusudur, fakat her ikisi de kuşkusuz doğal bir tepki olmasına karşın, “bu haddinden fazla direniş ve zorlama, Batı uygarlığının ikinci el ürünlerine duyulan hayranlık kadar ölçsüz ve akıl dışıdır. Çünkü bu iki davranış bir madalyonun iki yüzü olup, Batı uygarlığının gerçek mahiyetini bilmemekten doğmaktadır.”²⁹² Batı düşüncesinin itici kaynağını çözememek, hayranlık duyulmasına, oluşan bu hayranlık duygusu zihinsel felce neden olmuştur. Zihinsel anlamda iptal oluş, kuşkusuz yaratıcı güçleri her alanda durdurur ve bir düşünce çıkmazına dahil eder, Batı düşüncesinin itici gücü ve ulusal hatıranın kaynağıyla bağlantılı seyretmesini olanaksız kılar.²⁹³

Bu bağlamda, Foucault’un bilginin arkeolojisi üzerinden bakıldığında, dünyanın bilgi hazinesi temelde eklemlenerek oluşturulmuştur; kadınların ataerkil sistemde öteki olarak

²⁹⁰ Toplumsal Tarih Dergisi, “İrvin Cemil Schick ile Söyleşi Osmanlı Cinselliğinin Egzotikleştirilmesi”, Sayı,183, İstanbul:Tarih Vakfı Yayınları, 2009, s.27.

²⁹¹ Daryuş Şayegan, **Batı Karşısında Asya**, Doç. Dr. Derya Örs(çev.), 2.Basım, İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları, 2008, s.61.

²⁹² Şayegan, s.62.

²⁹³ Şayegan, s.62.

temsili de bu bilgede ortak noktadır: Ataerkil düzene dayalı üretilen Doğu veya Batı kültür evreni cinsel fark üzerinden, “...ötekinin hiyerarşiye dayalı ve doğalcı tarzda düşünülmüş olmasıdır. Kadın da bu anlamda üst basamağında erkeğin yer aldığı bir hiyerarşide onun arkasında konumlandırılmıştır. Ya da hep erkeğin başı olduğu bedendir vs.. gibi nitelemelerle anılmıştır.”²⁹⁴ Kadınların tarihi açısından bakıldığında var olan tarih yani; “geleneksel tarih yazıcılığı erkeklerin yaşam pratiklerinden kaynaklanan olayları konu edinir, onun öznesi erkektir.”²⁹⁵ Geleneksel tarih yazıcılığı kadınların dahil edilmediği, fetih odaklı, savaşların işgal anlatılarının tarihi olması sebebiyle: olayların üzerinde geliştiği zemin, bunların ortaya çıkmasını hazırlayan gerçek nedenler ve kişilerle ilgilenmez, önemli olan sonuçtur. Sonucun ortaya çıktığı alan ise, genelde kamusal alanın sınırları içerisinde ve bu sınırlar içinde tarihin öznelereinden biri olan kadın yoktur.²⁹⁶ Dolayısıyla, tarih erkeklerin çağlar boyunca anlattıkları haliyle bütün erkelerin tarihi olmuştur. Bu anlatıda kadına yer yoktur, kadın ancak boşlukları dolduran öteki olarak ve özneye bağımlı nesne olarak bulunmuştur. “Tarih erkeğin hikayesidir: adı üstünde “his-story” history. Bir erkek sporu.... Ancak tarihe gömülmüş adetlerle kadının bilişsizliğinin saltanatı arasında esrarengiz bir benzerlik oluşmuştur.”²⁹⁷ Bu noktada Oryantalizme, eril fantazilerlerin doğusu olarak tanımlama yapmak meselenin bir de batı yönü olması bakımından oldukça tutarlıdır. Türkiye’de, şarkiyatçı söylem üzerinden üretilmiş Harem, Hamam, Köle Pazarı olarak başlıklandırılan resimlerin yeniden üretilmesi noktasında, Daryüş Şayegan’ın batılılaşma üzerine düşüncelerinden hareketle; nasıl ki Batılılaşma, Batı hakkında bilgi sahibi olmamak anlamına geliyorsa, Oryantalist resimlerde temsil edilen doğulu kadınlar bağlamında kadın temsili üzerinden yaklaşımlar sergilemekte, kadın ve kadın tarihi hakkında bilinçsizlikten ileri geldiğini söylemek mümkündür. Ötekilik mekanlarında resmedilmiş doğulu kadın temsilleri, eril fantazinin sadece görüntüye karşılık gelen bölümüdür; bu mekanlar doğuda ataerkil toplum tarafından yaratılmışlardır ve vardır. Diğer bir nokta ise, Lefebvre’nin mekanın tanımı olarak; doldurulmayı bekleyen boş bir yer olmadığı ve toplum tarafından üretildiği savı üzerine, Türkiye’de, eril bakışın oryantalist yönünü temsil eden oryantalist resimlerin, yeniden ele alınarak, oluşturulan yapıtlar bağlamında, eril söylemin yeniden üretilmesi bir Heterotopya mıdır sorusudur.

²⁹⁴ Luce Irigaray, **Doğu ve Batı Arasında Tikellikten Topluluğa**, Nilgün Tütal(çev.),1.Basım, İzmir: ARA-lık Yayınları, 2008, s.23.

²⁹⁵ Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, 2.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.12.

²⁹⁶ Çakır, s.12.

²⁹⁷ Croutier, Alev Aksoy, **Harem Gizemli Dünya**, Leyla Özcengiz(çev.), 1.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009, s.204.

Foucault'ya göre “Önce, ütopya vardır. Ütopyalar, gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar, toplumun gerçek mekanıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analoji ilişkisi sürdüren mevkilerdir. Bu ya mükemmelleşmiş toplumdur ya da toplumun tersidir; fakat her halükarda, bu ütopyalar özünde, esas olarak gerçektışı olan mekanlardır.”²⁹⁸ Foucault, ütopyalara karşıt olarak bu mekanları heterotopya olarak adlandırmıştır. Heterotopyalar arasında bir tür karma, ortak deneyim olarak ayna metaforunu kullanarak açıklamıştır.²⁹⁹ Foucault'a göre ayna, yeri olmayan yer anlamında bir ütopya olarak tanımlanmıştır. Aynaya bakan kişinin aynada kendini olmadığı yerde görmesi bağlamında, aynanın ütopya olduğunu, fakat aynı zamanda gerçekte var olması bakımından aynaya bakışın bir tür geri dönüş etkisine sahip olduğu ölçüde aynı zamanda heterotopya olarak tanımlamıştır; kendini aynada görmek, kişinin kendisinin bulunduğu yerde olmadığını keşfetmesi, yine aynadan yola çıkarak sağlanmış olur.³⁰⁰ Foucault, heterotopya kelimesinin gerçek anlamı olarak; verili bir toplumda bu farklı mekanların, bu başka yerlerin incelenmesini, analizini, betimlemesini bir tür sistematik tanımını, yaşadığımız uzamın hem mitik hem de gerçek bir tür tartışmasını düşünmüştür ve bu betimlemeyi heterotopoloji diye adlandırmıştır. Heterotopyalar'ın ilk ilkesi, dünyada bütün kültürler heterotopya oluşturmuşlardır. İkinci olarak, her heterotopyanın toplum içinde belirgin ve kesin bir işlevi vardır. Üçüncü ilke, Heterotopyanın birçok mekan ve mevkiiyi kendi içlerinde bağdaşmayan bir çok mekanı yanyan koyma gücü vardır, bu ilke tiyatro örneğinde incelenmiştir. Dördüncü ilke, heterotopyaları zamanın bölünmesine bağlamıştır ve heterotopya olarak adlandırmıştır. İnsanların geleneksel zamanlarıyla bir tür mutlak kopma içinde olduklarında ortaya çıkan bu ilkeyi mezarlık örneğinde incelemiştir. Beşinci ilke ise, Heterotopyaların açılma ve kapanma sistemi gerektirdiği üzerinedir; bu heterotopyalar hem tecrit eder hemde nüfuz edilebilir kılınmıştır. Bu heterotopyalar'a ancak belli bir izinle yada belirli davranışları yerine getirdikten sonra girildiği belirtilmiş ve arınma faaliyetine tümüyle adanmış Heterotopya olarak Müslüman hamamları örneklenmiştir.³⁰¹

²⁹⁸ Michel Foucault, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Işık Ergüden ve Osman Akınhay(çev.), 3.Basım,İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2011, s.295.

²⁹⁹ Foucault, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, s.295.

³⁰⁰ Foucault, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, s.295.

³⁰¹ Foucault, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, s.295-300.

Bu bağlamda ötekilik mekanlarında öteki olan kadının çifte ötekileştirilmiş (hem doğulu, hem de kadın olma anlamında ötekiliği) temsilinin açık edildiği oryantalist resimler üzerinden Türkiye’de yeniden üretimlerin bir heterotopya olduğu söylenebilir mi?

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adahl, Karin. **Alay-ı Hümayun**, Ali Özdamar(çev),1.Basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.

Adams, Carol J. . **Etin Cinsel Politikası Feminist - Vejetaryen Eleştirel Kuram**, Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu (çev.),1.Basım, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2013.

Adorno, Theodor W. . **Elestri Toplum Üzerine Yazılar**, M.Yılmaz Öner (çev), 2. Basım, İstanbul:Belge Uluslararası Yayıncılık, 2006.

Aksel, Malik. **Türklerde Dini Resimler**, 1.Basım, İstanbul: Elif Yayınları, 1967.

Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine ve Georges Vigarello (Ed.). **Bedenin Tarihi I Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Saadet Özen (çev.), 1.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine ve Georges Vigarello (Ed.). **Bedenin Tarihi II Fransız Devriminden Büyük Savaşa**, Orçun Türkay (çev.), 1.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2011.

And, Metin. **Gönlü Yüce Türk Yüzyıllar Boyunca Bale Eserlerinde Türkler**, 1.Baskı, Ankara:Dost Yayınları, 1958.

And, Metin. **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası**, 2.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2008.

And, Metin. **Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür**, 1.Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

And, Metin. **16.Yüzyılda İstanbul Kent-Saray-Günlük Yaşam**, 1.Basım, İstanbul:YKY, 2011.

Anderson, Matthew Smith. **Doğu Sorunu, 1774-1923 Uluslararası İlişkiler Üzerine Bir İnceleme**, İdil Eser (çev.), 2.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Antmen, Ahu (Ed.). **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Esin Soğancılar, Ahu Antmen (çev.), 1Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Antmen, Ahu. **Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, 1.Basım, İstanbul:Sel Yayıncılık, 2013.

Arılı, Belgin Demirsar. **Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine**, 1.Basım, İstanbul:Creativ Yayıncılık Ltd.Şti., 2000.

Artun, Deniz. **Paris'ten Modernlik Tercümelere**, 1.Basım, İstanbul:İletişim Yayınları, 2007.

Ayşen Akpınar, Gönül Bakay ve Handan Dedeheyir. **Kadın ve Mekan Tutsaklık mı? Sultanlık mı?**, 1.Basım, İstanbul:Turkuvaz Kitap, 2010.

Aytaç Yıldız (Ed.). **Oryantalizm: Tartışma Metinleri**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007.

Ayvazoğlu, Beşir. **Aşk Estetiği**, 5.Basım, İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1997.

Bardakçı, Murat. **Osmanlı'da Seks**, 1.Basım, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2005.

Baudrillard, Jean. **Baştan Çıkarma Üzerine**, Ayşegül Sönmezay (çev.), 3.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Benhabib, Seyla ve Diğerleri. **Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell ve Nancy Fraser Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi**, Feride Evren Sezer (çev.),

- 1.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), 7.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 1999.
- Berktaş, Fatmagül. **Tarihin Cinsiyeti**, 2.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Berktaş, Fatmagül. **Dünyayı Bugünden Sevmek Hannah Arendt'in Politika Anlayışı**, 1.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Berktaş, Fatmagül. **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın Hristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsü Üzerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım**, 3.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2009.
- Butler, Judith. **Cinsiyet Belası:Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Başak Ertür, 1.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Butler, Judith. **İktidarın Psikik Yaşamı, Tabiyet Üzerine Teoriler**, Fatma Tüttüncü(çev.), 1.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Charles G Martignette ve Louis K Meisel. **The Great American Pin-Up**, Köln, Taschen, 2005.
- Croutier, Alev Aksoy. **Harem Gizemli Dünya**, Leyla Özcengiz (çev.), 1.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.
- Connor, Steven. **Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Doğan Şahiner (çev.), 2.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Çakır, Serpil. **Osmanlı Kadın Hareketi**, 2.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Davis, Fanny. **Osmanlı Hanımı**, Bahar Tırnakçı (çev.), 1.Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Desmet, Helene – Gregoire. **Büyülü Divan:XVIII. Yüzyıl Fransada Türkler ve Türk Dünyası İstanbul**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), 1.Basım, İstanbul, Eren Yayıncılık, 1991.

Donovan, Josephine. **Feminist Teori**, Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan (çev.), 6.Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Ergüven, Mehmet. **Pusudaki Ten**, 3.Basım, İstanbul: Agora Kitabevi, 2007.

Erzen, Jale Nejdett. **Çoğul Estetik**, 2.Basım, İstanbul:Metis Yayınevi, 2012.

Ezer, Özlem. **Üç Kadın Seyyahımızın Kaleminden Doğu, Batı ve Kadın 1913-1930**, 1.Basım, İstanbul:Kitap Yayınevi, 2012.

Ferraris, Maurizio. **İmgelem**, Fırat Genç (çev.), 1.Basım, Ankara:Dost Kitabevi Yayınları, 2008.

Foster, Hal. **Zoraki Güzellik**, Şebnem Kaptan (çev.), 1.Basım, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2011.

Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), 3.Basım, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006.

Foucault, Michel. **Cinselliğin Tarihi**, Hülya Uğur Tanrıöver (çev.), 2.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.

Foucault, Michel. **Deliliğin Tarihi**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev), 5.Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2013

Foucault, Michel. **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Işık Ergüden ve Osman Akınhay (çev.), 3.Basım, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2011.

Foucault, Michel. **Büyük Kapatılma Seçme Yazılar 3**, Işık Ergüden ve Ferda Keskin (çev.), 3.Basım, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2011.

Foucault, Michel. **İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4**, Işık Ergüden (çev.), 3.Basım, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2012.

Göle, Nilüfer. **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, 9.Basım, İstanbul:Metis Yayıncılık, 2008.

Güçsav, Gonca. **Görünmeyi Sergilemek**, Evren Yılmaz (çev.), 1.Basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Hentsch, Thierry. **Hayali Doğu Batının Akdenizli Doğuya Politik Bakışı**, Aysel Bora (çev.), 2.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2008.

Hülya Durudoğan ve Diğerleri (Ed.). **Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar**, 1.Basım, İstanbul:Koç Üniversitesi Yayınları, 2010.

Irıgaray, Luce. **Nietzsche’nin Deniz Aşığı**, İsmail Yerguz (çev.), 1.Basım, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000.

Irıgaray, Luce. **Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru**, Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tatal (çev.), 1.Basım, Ankara:İmge Kitabevi Yayınları, 2006.

Irigaray, Luce. **Doğu ve Batı Arasında Tikellikten Topluluğa**, Nilgün Tatal (çev.), 1.Basım, İzmir: ARA-lık Yayınları, 2008.

Irwin, Robert. **Oryantalistler ve Düşmanları**, Bahar Tırnakçı (çev.), 1.Basım, İstanbul:YKY, 2008.

İpek Duben ve Esra Yıldız (Ed.). **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat:Yeni Açılımlar**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

İpşiroğlu, M.Ş. **İslamda Resim yasağı ve Sonuçları**, 2.Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Kula, Onur Bilge. **Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi**, 2.Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

Lefebvre, Henri. **Mekanın Üretimi**, Işık Ergüden (çev.), 1.Basım, İstanbul:Sel Yayıncılık, 2014.

Lemaires, Gerard-Georges. **The Orient in Western Art**, Paris: KÖNEMANN, 2000.
(English Version 2005)

Lewis, Bernard. **Modern Türkiye’nin Doğusu**, 2.Basım, Metin Kıratlı (çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1984.

Leppert, Richard. **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İsmail Türkmen (çev.), 2.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009.

Lloyd, Genevieve. **Erkek Akıl Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’**, 1.Basım, Muttalip Özcan (çev.), İstanbul:Ayrıntı Yayınları,1996.

Maalouf, Amin. **Ölümcül Kimlikler**, Aysel Bora (çev), 27.Basım, İstanbul:YKY, 2008.

- Mahir, Banu. **Osmanlı Minyatür Sanatı**, 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Mardrus, Joseph Charles. **Binbir Gece Masalları**, Ömer Şerif Onaran (çev.), 3. Basım
İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Mernissi, Fatima. **Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza**, Aytül Kantarcı (çev.), 2. Basım,
Ankara:Epos Yayınları, 2004.
- Mernissi, Fatima. **Harem'den Kaçan Şehrazat**, Zehra Savan (çev.), 1. Basım, İstanbul:Alfa
Yayınları, 2001.
- Mernissi, Fatima. **Peçenin Ötesi**, Mine Küpçü(çev.), 1. Basım, İstanbul, Yayınevi Yayıncılık,
1995.
- Michele Crampe-Casnabet. **“On Sekizinci Yüzyıl Felsefesinin Bir Örneği”** Georges Duby
ve Michelle Perrot (Ed.), Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları
içinde (303-332), İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.
- Neret, Gilles. **Erotica Universalis from Pompeii to Picasso**, Köln, Taschen, 2005.
- Penzer, N.M. . **Harem**, Doğan Şahin (çev.), 1. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2000.
- Perez, Rolando. **An(arşi) ve Şizoanaliz**, Şervan Adar Avcı (çev.), 1. Basım, İstanbul:Versus
Kitap, 2008.
- Rose, Jacqueline. **Görme ve Cinsellik**, Ayşe Deniz Temiz (çev.), 1. Basım, İstanbul:Metis
Yayınları, 2010.

Nurdoğan Rigel, ve Diğerleri. **Kadife Karanlık 21.yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, McLuhan-Foucault-Chomsky-Baudrillard-Postman-Lacan-Zizek**, 2.Basım, İstanbul: Su Yayınevi, 2005.

Sabah, Fetna Ayt. **İslam'ın Bilinçaltında Kadın**, Ayşegül Sönmezay (çev), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.

Sara F. Matthews Grieco. **“Vücut, Görünüş ve Cinsellik”** Georges Duby ve Michelle Perrot (Ed.), Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları içinde (53-86), İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.

Said, Edward W. **Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları**, Berna Ülner (çev), 4.Basım, İstanbul:Metis yayınları, 2008.

Sakaoğlu, Necdet. **Bu Mülkün Kadın Sultanları:Valide Sultanlar, Hatunlar, Hasekiler, Kadın Efendiler, Sultan Efendiler**, 1.Basım, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2008.

Sancar, Aslı. **Osmanlı Kadını Efsane ve Gerçek**, 1.Basım, İzmir: Kaynak Yayınları, 2009.

Sauvagnargues, Anne. **Deleuze ve Sanat**, Nurten Sarıca (çev), Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010.

Sayın, Zeynep; **İmgenin Pornografisi**, 1.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Schick, İrvin Cemil. **Avrupalı Esirler ve Müslüman Efendileri “Türk” İllerinde Esaret Anlatıları**, Zülal Kılıç ve İrvin Cemil Schick (çev.), 2.Basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2009.

Schick, İrvin Cemil. **Batının Cinsel Kırısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık**, Savaş Kılıç ve Gamze Sarı (çev.), 1.Basım, İstanbul:Tarih Vakfı Yurt

Yayınları, 2001.

Schick, İrvin Cemil. **Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, Pelin Tünaydın (çev.), 1.Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Semra Germener ve Zeynep İnankur. **Oryantalistlerin İstanbulu**, 2.Basım, İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Sennett, Richard. **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Tuncay Birkan (çev.), 3.Basım, İstanbul:Metis Yayınları, 2008.

Shayegan, Daryush. **Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Haldun Bayrı (çev.), 5.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Şayegan, Daryuş. **Batı Karşısında Asya**, Doç. Dr. Derya Örs (çev.), 2.Basım, İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları, 2008.

Şeni, Nora. **Oryantalizm ve Hayırseverliğin İttifakı**, Elif Ertan (çev.), 1.Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1956.

Timur, Taner. **Osmanlı Çalışmaları**, 3.Basım, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 1998.

Timur, Taner. **Osmanlı Toplumsal Düzeni**, 4.Basım, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 2001.

Tura, Saffet Murat. **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, 4.Basım, İstanbul: Kanat Kitap, 2010.

Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**, 5.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Yeğenoğlu, Meyda. **Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, 1.Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

Zeldin, Theodore. **İnsanlığın Mahrem Tarihi**, Elif Özsayar (çev.), 3.Basım, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2003.

Zeynep İnankur, Reina Lewis ve Mary Roberts. **Mekanın Poetikası, Mekanın Politikası Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi**, 1.Basım, İstanbul:Pera Müzesi Yayını Sempozyum dizisi 2, 2011.

Sürekli Yayınlar

Cogito, **Yüzyılın Psikanalizi**, İstanbul, Sayı.9, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Cogito, **Freud ve Kültür**, İstanbul, Sayı.49, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları 2006.

Cogito, **İnsan Giyinir**, İstanbul, Sayı.55, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Felsefelogos, **Feminist Felsefe**, İstanbul, Sayı.15, Ağustos 2001.

Sanat Dünyamız, **“Sandıktaki Kadın”**, Sayı.115, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, Mart-Nisan 2010.

Tarih ve Toplum, **“Kadın Tarihi: Yeni Bir Tarih mi? Yoksa Bir Dip Not mu?”**, Sayı:195, Mart 2000.

Tarih ve Toplum, **“Kadın: Simgeden Özneye”**, Sayı, 219, Mart 2002.

Tarih ve Toplum, **“Kadın Tarihinden Ayrıntılar”**, Sayı, 231, Mart 2003.

Toplumsal Tarih Dergisi, **İrvin Cemil Schick ile Söyleşi Osmanlı Cinselliğinin Egzotikleştirilmesi**, Sayı,183, İstanbul:Tarih Vakfı Yayınları, 2009.

Konty Oliver. **“Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras:Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine”**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Oryantalizm-I, say.20, 2002.

Katalog

İstanbul Modern. “**Gelenkten Çağdaş: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek**”, 2010.

Pera Müzesi. “**Doğunun Cazibesi: Britanya Oryantalist Resmi**”, 2009.

x-ist. “**Türk Lokumu**”, 1.Baskı (Katalog), 2012.

Yapı Kredi. “**Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim**”, 1.Basım, 2007.

Alan İstanbul. “**Yerim seni**”, 1.Basım, 17 mart 2011.

İnternet Belgeleri

Uncu, Erman Ata. **“Her Kadın 30’undan Sonra Feminist olur”** *Radikal Gazetesi*, http://www.radikal.com.tr/kultur/her_kadin_30undan_sonra_feminist_olur-1074558(5 Ocak 2012).

Schick, Irvin Cemil. **“Olaf Metzel’in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri”** *Virgöl Dergisi*, sayı115, Şubat, <http://www.bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/107647-olaf-metzel-in-turkish-delight-adli-heykelinin-dusundurdukleri>(14 Haziran 2008).

Osmanlı’da Bir Entelektüel:Halil Şerif Paşa. 2008, <http://hafif.org/yazi/osmanli-da-bir-entelektuel-halil-serif-3/> (08 Eylül 2008).

Ten Kafesi. 2013, <http://blog.xoxothemag.net/post/51476553340/ten-kafesi>(21 Mart 2013).

‘Ye Beni’ Yoksa Ben Seni Yerim. 2012, <http://eudaimonia-burcu.blogspot.com.tr/>(21 Mart 2012).

İsmet Doğan: ‘Kendimi yamyam olarak kurguladım’ *Kadınca Hayat.* <http://www.hthayat.com/kadinca-hayat/roportajlar/haber/1004416-ismet-dogan-kendimi-yamyam-olarak-kurguladim>

Altar, Cevat Memduh. **15.Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karsılıklı Etkileme Güçleri Üstüne Bir İnceleme**, <http://cevadmemduhaltar.com/onbesinci-yuzyil-turk-bati-karsilikli-etkileme.html>(2011).