

Çeviri Makale / Translated Article

Sömürgecilik, Şarkiyatçılık ve Kanon*

Colonialism, Orientalism, and the Canon

Zeynep ÇELİK**Çev: Ali KAYAALP****

Son zamanlarda sanat ve mimarlık tarihine yönelik, “kanonu yeniden düşünmeyi” merkezine alan sorgulamalar, “Batı” ve “Batı-dışı” sosyo-kültürel etkileşimlere yönelik güncel odakla yakından ilgilidir. Bu durum, Batı-dışı sanatın sanat tarihine giriş derslerine giderek daha belirgin biçimde dahil edilmesiyle kendini açıkça belli eder.¹ Sanat ve mimarlığı karmaşık güç ilişkilerinin geniş sınırları içinde düşünmek, kanonun çerçevesinin yeniden belirlenmesi ve kanona yönelik yeni okumaların ortaya çıkmasıyla sonuçlandı. Bütüne bakıldığında, geleneksel bakış değişmemiştir; ancak sanat ve mimarlık eserlerine yönelik daha kapsamlı görme ve anlama biçimlerinin devreye girmesi mümkün olabilmektedir. Bazen bu yeniden konumlandırma, alışageldiğimiz yorumları işlevsiz kılıyor gibi gözükse de, aslında sadece bugüne dek söylemin dışında tutulmuş olan anlamları açığa çıkarıyor. Belki de bu süreç, sosyal bilimlerin mühendislikten ödünç alıp araştırma aracı olarak kullandığı şu terim sayesinde en iyi biçimde açıklanabilir: üçgenleme. Alan araştırmalarında bir konumu belirlemek üzere kullanılan üçgenleme, tarihe yönelik çoklu okumalar yapma olanağını sunar. Janet Abu-Lughod’un sözleriyle üçgenleme, “sistemin haricinde, tarihi gerçekliğin görülebileceği herhangi bir Arşimet noktasının olmadığı” anlayışı üzerine kurulur.²

Şüphesiz Edward Said’in *Şarkiyatçılık* (1978) kitabı, tahakküm politikalarının altını çizen bir mercekten bakarak; kültür ürünlerini görme biçimimizde bir dönüm noktası olmuştu. Sanat ve mimarlık tarihi, Said’in meydan okumasına yanıt verdi; ancak bu, başka akademik alanlardaki benzerlerinden farklı olarak daha yumuşak bir yanıtı. Yakın tarihli bu akademik faaliyetin önemli bir kısmının, *Şarkiyatçılık* kitabının kurduğu modeli izleyerek, “Şark” kavramının inşa edilmesine katkıda bulunan sanat ve mimarlık eserleri üzerinde yoğunlaşan bir dizi analizle bağlantı kurması hiç de şaşırtıcı değildir. Said’in kendisinin de belirttiği gibi, Şarkiyatçılık yalnızca Garp’ın araştırılmasıydı. Kültürler arası bir sorgulama olmak niyetinde değildi ve “öteki” tarafa söz vermek iddiası da yoktu – bu, Said’in daha sonraki metinlerinde yer verdiği bir konudur.³ Sanat tarihçileri Said’in yolundan giderek

* Bu metin Michel Camille, Zeynep Çelik, John Onians, Adrian Rifkin ve Christopher B. Steiner tarafından kaleme alınmış olan “Rethinking the Canon” isimli makalenin “Colonialism, Orientalism and the Canon” isimli bölümünün çevirisidir. Bu makale için bkz. Camille, M., Çelik, Z., Onians, J., Rifkin, A., & Steiner, C. B., (1996). Rethinking the Canon. *The Art Bulletin*, 78 (2), 198–217. Çevirmen, Zeynep Çelik’e makalenin bu bölümünü çevirme fikrine yönelik olumlu yaklaşımı ve çeviriyle ilgili önerileri için teşekkür eder (Çevirmenin notu).

** Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, ali.kayaalp@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0286-6804.

¹ Sanat tarihine giriş niteliği taşıyan kitaplar da bu eğilimi yansıtır. Dikkat değer bir örnek için bkz. Spiro Kostof, *A History of Architecture*, New York/Oxford, 1986. Bu yayının “dahil etme” ediminin de ötesinde, Batı-harici materyali, tartışmanın tam kalbine yerleştirir. Örneğin Kostof, Kahire’yi geç Orta Çağ’daki Floransa’yla, Venediği de on altıncı yüzyıldaki İstanbul ile eşleştirir.

² Janet Abu-Lughod, “On the Remaking of History: How to Reinvent the Past”, Barbara Krueger ve Phil Marian, ed., *Remaking History* içinde, Seattle, 1989, 112.

³ Said’in çok sayıda metni arasında bu konuya değinenler için bkz. Edward Said, “Intellectuals in the Post-Colonial World”, *Salmagundi*, S. 70-71, Bahar-Yaz, 1986, 44-64; “Third World Intellectuals and Metropolitan Culture”, *Raritan*, IX, S. 3, 1990, 27-50; *Culture and Imperialism*, New York, 1993.

Şarkiyatçılığın yenilikçi ve eleştirel okumalarını önerdiler – ancak daima “Garp” üzerinde yoğunlaştılar.⁴

Tarihin bastıracağı sesleri dinleyerek haritaya yeni görme konumları ekleme gayreti, kanonun sorunsuzca çerçevelenmesini zorlaştırarak, alışılmadık ve rahatsız edici bir diyalog başlatır, ardından onu yeniden konumlandırır. Yine de bu çabanın büsbütün meyve vermediği söylenemez. Bu durum akla gelen iki örneği: ilki, 1830’lu yıllarda, sömürgeci bir konumda, Cezayir kentinde planlamaya yönelik müdahale ve ikincisi ise yüzyıl dönümü sanatçılarından “Şarkiyatçı” bir Osmanlı ressamının, Osman Hamdi’nin tematik dağarcığı. Sömürgecilik ve Şarkiyatçılık, söylemin nevezuhur parçalarıdır; kanonu gözle görülür biçimde genişletirler. “Kanonu yeniden düşünmek” olgusu ise alışıldık yorumları geride bırakmakla ilgilidir.

Cezayir, Fransa’nın en önemli ve en sorunlu *outré-mer* topraklarından biriydi; ayrıca sömürge kentinin mükemmel örneklerinden biri olarak “modernizasyonu” da politik imalar taşıyordu. Cezayir’in 1830’daki istilasını izleyen Fransız planlama faaliyetinin ilk evresi, Fransa egemenliğinin son bulduğu 1962’ye dek, aralıklarla su yüzüne çıkacak olan çatışmaların tohumlarını atmıştır. Fransızlar, Cezayir’in kentsel yenilenme sürecini, kentin merkezinde Place Royal veya Place d’Armes (daha sonra Place du Gouvernement) adını taşıyan devasa bir alan açarak başlattılar – burası limana yakındı, askeri birliklerin toplanmasına da uygun bir bölgeydi. İlk temizlik harekâtı oldukça gelişigüzel ve bu süreç, Fransa’nın ihtişamını yansıtmakta yetersiz kalan, sınırları eğri-büğrü bir meydanın ortaya çıkmasıyla sonuçlandı. 1830’lu ve 1840’lu yıllarda, bu alanı klasik detaylar ve zemin hizasında sıralı kemerlere sahip, bir örnek binalarla çevrelenmiş, düzgün bir geometrik forma dönüştürmeyi amaçlayan projeler, Fransız idarecilerinin buraya anıtsallık getirme çağrısına verilen cevaplardı. Ortaya, ihtişamlı görüntüsü ile Place du Gouvernement çıkmıştır. Projeye, yeni meydana yönelik, hepsi birbirine benzeyen “Fransız tarzında” cephelere sahip binalarıyla genişletilmiş üç eski sokak eşlik ediyordu: Rue Bab el-Oued, Rue Bab Azzoun ve Rue de la Marine (Resim 1). Bunlar hem estetik hem de ölçeksel farklarıyla Cezayir’in sömürge olmadan önceki kentsel ve mimari biçimlerinden dramatik bir karşıtlıkla ayrılan “işgalcinin üslubu”nun temsil ettiği Fransa imgesini Cezayir toprağına kazımak iddiasını taşıyor ve sömürgeciliğin güç ilişkilerini sembolize eden görsel bir düzen yaratıyordu.⁵

Tarihçiler genellikle Cezayir’deki müdahaleleri yalnızca Fransa’nın zaferini kentin formuna ve imgesine damgalamak amacı taşıyan askeri ve pratik planlama örnekleri olarak sunmuşlardır.⁶ Sömürge kentini eleştirenler de bu müdahalelerin arkasındaki askeri beceriye dikkat çekmenin yanında, epey kısaca da olsa “yerli halkın protestoları”na dikkat çekmiş⁷ veyahut “emperyalist sömürgeciliğin, itaatkâr kültüre yönelik küçümseyiciliğinin ve cahilliğinin bir ifadesi”⁸ olarak gördükleri tasarımlarını suçlamışlardır. İşgalin erken dönemlerinde, Cezayir’de gerçekleşen yıkımın ölçüsü ve içeriğini tartışan pek az sayıda araştırmacı da bu meseleye Fransız tarafından yaklaşmış, sömürgecinin sömürülen toplumun kültürüne yönelik duyarsızlığını ima etmiştir.⁹ Böylelikle oluşturulan söylem, sömürgeci politikalara eleştirel bir gözle bakarken bile Cezayirli-leri daimi bir eylemsizlik durumuna indirgemıştır.

4 On dokuzuncu yüzyıl resim sanatının yorumlanmasında Said’in eserini vurgulayan ilk makale için bkz. Linca Nochlin, “The Imaginary Orient”, *Art in America*, LXXI, S. 5, 1983, 118-131, 187-191.

5 Cezayir’in kentsel dokusuna yönelik Fransız müdahalesini detaylı bir biçimde incelediği kitabı için bkz. Zeynep Çelik, *Urban Forms and Colonial Confrontation: Algiers Under French Rule*, University of California Press, Berkeley, 1997.

6 Yakın zamanlı yayınlar arasında bkz. François Béguin, *Arabesances*, Paris, 1983, 103; ayrıca Xavier Malvert, “Alger: Méditerranée, soleil et modernité”, *Architecture française outre-mer* içinde, Liège, 1992, 31.

7 René Lespès, *Alger*, Paris, 1930, 201.

8 J.-J. Deluz, *L’Urbanisme et l’architecture d’Alger, Cezayir/Liège*, 1988, 11.

9 René Lespès, *Alger*. Cezayir kent merkezinin Fransız işgalinden önceki döneminin harika bir rekonstrüksiyonu için bkz. André Raymond, “Le Centre d’Algiers en 1830”, *Revue de l’occident musulman et de la Méditerranée*, XXXI, S. 1, 1981, 73-81.



Resim 1. Eski Cezayir'in havadan görüntüsü (Chantiers, Mart 1935). Üst kısımda Kasbah; alt kısımda, etrafını saran ve 1830'larda 1850'lere dek yeniden inşa edilen kısımlarıyla Place du Gouvernement.

Yıkım, Cezayir'in yoğun yapı dokusu sözkonusu olduğunda özellikle hassas bir konuydu; pratikte, Fransızların sömürgelerindeki planlama anlayışıyla kendi ülkelerindeki planlama usulleri arasında açık bir ayrım vardı. Kentsel dokunun düzenlenmesi ve anıtsal meydanlarla sokakların açılması bakımından Cezayir'de başlatılan operasyonlar, ilk bakışta on yedinci yüzyıldan itibaren Fransız kentlerinde yapılanlardan farklı görünmez. Yine de, IV. Henri'nin Paris'teki geniş meydanlarından Place de la Concorde'a ve Nancy'nin olağanüstü geometrik sistemine (Place Royale, Place de la Carrière ve Hemicycle) varıncaya dek, Fransız kentlerindeki yıkımlar asgari düzeydeydi ve yeni yapılar boş alanlarda inşa ediliyordu. He ne kadar Napolyon Yasaları'nın zorunlu el koymayla ilgili maddesi kamulaştırma ve yıkımı kolaylaştırıyorsa da, bunlar III. Napolyon ile Baron Haussmann'ın Paris'i yeni baştan inşa ettiği döneme kadar Fransa'da geniş çapta uygulanmamışlardı. I. Napolyon'un emriyle Rue de Rivoli'nin inşası için bazı yapılar yıkılmış ancak kesinlikle hiçbir anıta, dinsel veya sosyokültürel ikona dokunulmamıştı.

Cezayir’de ise durum farklıydı. Burada Fransız müdahaleleri, yalnızca mekânın mimarlığına ve kentelliğine biçimsel olarak karşı çıkmakla kalmıyor, kenti kesip biçerek parçalara ayırıyor, herhangi bir ayırım gözetmeden gasp ederek yıkıyordu. Çok sayıda ticari binaya ve konuta ilave olarak, değişen boyutlardaki önemli kamusal ve dinsel binalar da yerle bir edildi.¹⁰ Anayurtta izin verilmeyeni, sömürgece tatbik etmek kabul edilebilirdi... İlk müdahalelerin ani şiddeti, işgal döneminin sözlü edebiyatında da dile getirildiği gibi, kenti ve mimarisini sömürgeciyle sömürülen arasındaki çatışmanın tartışmalı arazileri haline getirdi. Aşağıdaki şarkı, kentin istila ve gasp edilmesiyle, en saygıdeğer ikonlarının kirletilmesine yakılmış bir ağıt olarak değerlendirilebilir:

Vah Cezayir’e, vah onun yapılarına,
 Ve hep temiz tutulmuş mekanlarına!
 Porfiri ve mermeri gözler alan
 Temizliğin kentine vah, yazık!
 Hıristiyanlar oturuyor kentte, onların durumu değişti!
 Her şeyi kirlettiler, mahvettiller, iffetsizler.
 Yeniçeri kışlarının duvarlarını yıktılar,
 Mermerleri, trabzanları ve tezgâhları alıp götürdüler;
 Pencerelerin demirden parmaklıklarını da,
 Bahtsızlığımızı arttırmak için koparıp attılar.
 [...]
 Sezariye’nin adı değişti, Plaza oldu.
 Orada kutsal kitapları ciltleyip satarlardı.
 Babalarımızın mezarlarını didik didik ettiler,
 Etrafa saçtılar kemiklerini,
 Üzerinden arabalarını geçirdiler.
 İmanlı insanlar, tüm dünya gördü kendi gözüyle,
 Getirip atlarını camilerimize bağladıklarını.¹¹

Kentteki Fransızların Cezayirlilerden ayrı bölgelere yerleştirilmesi, *espace contre* veya “karşı alan” denilen bir olgunun ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır; Cezayirli sosyolog Djafer Lesbet tarafından icat edilen bu terim, iki sahanın husumetle belirlenen doğasını niteliyordu.¹² Cezayir’in tepelerinde bulunan, sömürgecilerin girmedığı Kasbah (eski şehir) sakinleri kendi içlerine dönerek, birliklerini güçlendiriyor, mahallelerinin kamusal ve özel alanları üzerindeki denetim ve devamlılık mekanizmalarını sıkılaştırıp yeniden tanımlayarak işgale mukabele ediyorlardı. Frantz Fanon’a göre, Kasbah ile Fransız Cezayiri’nin taban tabana zıt halleri, bütün uyum ihtimallerini ortadan kaldırıyordu: “İki bölge tamamen birbirine karşıttır, ama daha yüksek bir birliğin hizmetinde değildirler. Tam bir Aristoteles mantığının kurallarıyla yönetilen bu iki bölge birbirlerini karşılıklı olarak dışlama ilkesine uyarlar. Uzlaşmak olası değildir”.¹³ Bu zıtlık, Fransız idaresinin sonuna dek devam etmiş ve eski şehri direnişin sadece sembolü değil, esas mevkii haline de getirmiştir.

İster on dokuzuncu yüzyılın Fransız şehir planlama tarihinin parçası olarak isterse daha eleştirel bir biçimde baskıcı uygulamaların örnekleri olarak sunulsun, Cezayir’in kentsel dokusuna müdahaleler geleneksel olarak hep tek taraflı incelenmiştir. Söylem, sömürgeciyi sahnedeki

¹⁰ Mesela Raymond tarafından “Cezayir’in en zarif dinsel anıtlarından biri” diye tanımladığı bir on sekizinci yüzyıl yapısı olan es-Seyyide Camii, Place du Gouvernement’in yapımı sırasında yer açmak için yıkılmıştı.

¹¹ Bu ağıt için bkz. A.A. Heggoy, *The French Conquest of Algiers, 1830: An Algerian Oral Tradition*, Athens, Ohio, 1986, s. 22-23.

¹² Djafer Lesbet, *La Casbah d’Algiers*, Cezayir, y. 1985, 22-23.

¹³ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, çev. Constance Farrington, New York, 1968, 38-39. [Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetleri*, çev. Şen Süer, Versus Kitap, İstanbul, 2007, s. 45. yukarıdaki alıntı, bu tecrümedendir]

esas oyuncu olarak vurguladığı sürece onun gücünün pekişmesine yardımcı olmuştur. Yine de sömürgeci ve sömürge edilen, her bir yetki kullanımının, aralarındaki ilişkinin şeklini ve dengesini yeniden tanımlayan bir çeşit direnişle karşılandığı karmaşık bir ağın içinde birbirleriyle çatışarak varlıklarını devam ettirmişlerdir. Denklemnin ikinci kısmını söyleme dahil etmek hem sömürgecinin tek taraflı gücünün hem de sömürülenin endişe verici güçsüzlüğünün donuk statüsünü bozar.

Yakın Doğu ve Kuzey Afrika şehirleri, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında edebiyat ve sanat diskurunun hayali "Şark" imgesine takılmış bir halde betimleniyordu; ancak yine de İstanbul'un politik ve sosyokültürel yapısı, Cezayir'inkinden çok farklıydı. On dokuzuncu yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu için Batılılaşmaya yönelik reformların çağıydı. Ancak bu dönemde Avrupa'nın ne biçimleri ne de kaideleri dışsal bir sömürgeleştirme süreci tarafından dayatılmıştı; aksine bunlar, yönetici seçkinler sınıfı tarafından, "gelişkin" dünyadan ithal edilmiş ihtisas eşliğinde başlatılmış ve devam ettirilmişlerdi. İmparatorluğun payitahtı İstanbul, devlet kurumlarının yeniden düzenlenmesinden kültürel üretimin tüm biçimine kadar, yenilikçi deneylerin başlıca merkeziydi.

Osmanlı sanatçısı Osman Hamdi (1842-1910), tam da bu çevrenin içine doğmuştur. Babası, sadrazam İbrahim Edhem Paşa eğitimle kültüre önem veriyordu ve Osman Hamdi'nin de -Paris'te geçirdiği birkaç seneyle birlikte- iyi bir eğitim hayatı olmuştur. Paris'te Gustave Boulanger'nin ve muhtemelen Jean-Léon Gérôme'un atölyesine devam etti; çalışma tarzı da Fransız Şarkiyatçı Okulu'nun teknik ve tematik etkisi altında gelişti. Yine de, Osman Hamdi'nin "Şark'tan sahneler"inde, dönemin ana akım Şarkiyatçı resimlerine yönelik keskin ve ısrarcı eleştiriler bulunur. Direngen sesi, gücünü sanatçının bir Osmanlı entelektüeli olarak konumundan aldığı kadar Şarkiyatçı ressamlığın zihinsel çatısına, tekniklerine ve geleneklerine vakıf olmasına da dayanır. Osman Hamdi'nin erkekleri ve kadınları – Şark kalıplarına uygun olarak, rengârenk elbiseler giymişler ve "otantik" ortamların içine yerleştirilmiş olsa da – düşünen, sorgulayan ve eyleme geçen insanlardır ve Avrupalı ressamlar tarafından onlara atfedilen edilgenliğe ve teslimiyetçiliğe dair herhangi bir emare göstermezler.

Osman Hamdi, Şarkiyatçı ressamların en önemli temalarına değinirken, dışarının içindeki kişi oluşundan ileri gelen eleştirel konumunu kullanmıştır. İslam dinini entelektüel merakı, tartışma ve münazarayı hatta kuşkuyla cesaretlendiren bir din olarak sunmuştur (Resim 2). Art arda



Resim 2. Osman Hamdi Bey, Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar, yaklaşık 1890, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim-Heykel Müzesi. İRHM'nin izniyle kullanılmıştır.

yaptığı resimlerinde din adamları, birbirine titizlikle eklemiş mimari ayrıntılardan oluşan bir arka planın önünde kitap okur ve tartışırken dimdik duruşlarını da insan haysiyetinin bir ifadesi olarak muhafaza ederler.¹⁴ Ev içi sahnelerine gelince, bunlar Fransız ressamların bol miktarda ürettiği iç gıcıklayıcı harem ve hamam sahnelerine çarpıcı bir alternatif oluşturur. Bu resimlerin bazıları, dingin bir ev ortamı içindeki bir çifti betimler; kadın, oturmakta olan adama kahve ikram etmektedir.¹⁵ Osman Hamdi, hiyerarşik aile yapısını sorgulamaz ama resimlerindeki evin erkeği de Avrupalıların temsillerinde karşımıza çıkan ve kadınlar üzerindeki hükümlerini onları insafına muhtaç edip zevkinin esiri kılarak sürdüren, gücü her şeye yeter, ahlak yoksunu, şehvet düşkününü tiran değildir. Bu resimler, Şarkiyatçı resimlerin toplumsal cinsiyet ilişkilerini yeniden tanımlayan bir diyalog önerir.



Resim 3. Osman Hamdi, *Okuyan Kız*, y. 1893, İzmir, özel koleksiyon (M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s.291).

Tek bir kadın figürü üzerinde yoğunlaştıkça, Osman Hamdi'nin dikkat çektiği nokta daha da belirginleşir. Şarkiyatçı resmin sayısız uzanan odalıklarına cevabı *Okuyan Kız*'dir (yaklaşık 1893, Resim 3). Bu resim, bir sofada uzanıp yatan, tüm dikkatini önündeki kitaba gömmüş olan bir genç kadını gösterir. Rahat ve kaygısız duruşu, okuduğunun dini bir kitap değil, edebi bir eser olabileceğini vurgular. Kompozisyon, Şarkiyatçı detayların tanıdık bir kolajdır ancak figürün arkasındaki rafların kitaplarla dolu oluşu, okumanın bu kızın hayatında önemli bir yer tuttuğunu bildirir. Buradan hareketle, söz konusu "kız"a Şarkiyatçı ressamlar tarafından silinmiş olan düşünen zihni ve entelektüel yaşantısının geri verildiğini anlarız.

Resimlerini birkaç defa Paris'in salonlarında ve dünya fuarlarında sergilemesine rağmen, Osman Hamdi'nin Şarkiyatçı temsillerin epistemolojik durumunu düzeltmeye yönelik gayreti, Fransa'da büyük ölçüde görmezden gelinmiş ve çok yakın zamana değin sanat tarihinin Şarkiyatçılık söylemine dahil edilmemiştir. Yine de tarihin bastırılmış bu bölümü tek bir vaka değildir,

¹⁴ *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar* (Resim 2) üç "hoca"yı tasvir eder: biri yüksek sesle okumakta (belki de yorumlamakta), diğer ikisi de kendi kitaplarına sarılmış bir halde, dikkatle dinlemektedirler. *İlahiyatçı* (1901, özel koleksiyon, İstanbul), camide kitap okuyan erkek figürüne yoğunlaşır; hem yerde hem de figürün arkasındaki rafta kitaplar vardır. Osman Hamdi'nin resimlerinin dikkatli bir analizi için bkz. İpek Aksüğüdür Duben, "Osman Hamdi ve Orientalism", *Tarih ve Toplum*, S. 41, Mayıs 1987, 283-290.

¹⁵ *Mesela Kahve Ocağı* (1879, özel koleksiyon, İstanbul) ve *İftardan Sonra* (1886, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu) bunlardandır.

o zamanının Osmanlı entelektüelleri arasındaki daha geniş kapsamlı bir tartışmanın parçasıdır. Bir Osmanlı yazarı olan Ahmed Mithat, Avrupa’da Bir Cevalan isimli 1889 tarihli kitabında, Avrupalı odalık fantezisinin formüle bağlı niteliğini alaycı bir biçimde tanımlar:¹⁶

Bunların tasavvur ve tasvirlerine göre Şark nisvanı bir sedir üzerine gelişi güzel uzanmış bir mahubedir ki çıplak ayaklarına giydiği incili terliklerin birisi yerde ve diğeri parmakları ucundadır. Libasıysa tesettürden ziyade tezeyyün için yapıldığından sedirden aşağı uzattığı bacakları yarı çıplak bir hâlde bulunduğu misilli karnı ve sinesi de hayal gibi ince ve şeffaf tüllerle nim-mesturdur [...] Kendisinden birkaç metre uzağa konulmuş bir murassa ve keh-rübalı ağızlığı ağzına karib bir vaziyettedir [...] Bir zenci cariyeye rengârenk tavus tüyünden mamul yelpazeyle mirvaha-zendir. ^{17**}

Tıpkı Osman Hamdi gibi, Ahmed Mithat da Batı’nın tahrifine yönelik bir düzeltme önerisinde bulunur:

İşte şimdide kadar Avrupa’nın tasvir eylediği Şark nisvanı budur [...] Zannolunur ki bu vücut kendi hanesinin sahibesi, zevcinin zevcesi ve evladının validesi değil, belki yalnız hane sahibi olan erkeğin huzuzatına hizmetkâr bir eğlencesidir. Ne büyük hata!¹⁸

Kabul edilmiş bir hakikat veya temsilin yerine bir başkasını geçirme dürtüsünü yansıtan böylesi cevap verme teşebbüslerinin sınırlılığını görmeliyiz. Öte yandan, bunların sanat tarihinin repertuarına girişi de kanonun dünyeviliğini arttıran bir unsurdur. Geçer akçe kültürün sesini kestiği bazı belirli ötekiliklerin diyaloga dahil oluşuyla, sanat nesnelere anlamları ve bağlamsal dokuları karmaşıklaşırken, miras aldıkları tarihyazımsal kaynaklar da şekil değiştirmeye başlayacaktır. Bu durum, sosyopolitik ilişkileri detaylı biçimde açıklayan ve onları kendi toplumsal yoğunlukları içerisinde yeniden tesis eden, alışılageldiğimiz indirgeyici formüllere itirazı kolaylaştırır.¹⁹ Dahası, Gayatri Spivak’ın da belirttiği gibi, “hegemonik söylem” kendisi öyle bir biçimde yeniden konumlandırır ki, “ötekinin konumunu işgal edebilme” becerisini gösterir – böylelikle o da, kendi dekolonizasyonunun büyük bir dönüşüm nesnesi olur.²⁰

¹⁶ Hatalı temsilleri “düzeltme” eğilimiyle ilgili olarak bkz. Zeynep Çelik ve Leila Kinney, “Etnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles”, *Assemblage*, S. 13, Aralık 1990, 40-41.

¹⁷ Ahmed Mithat, *Avrupa’da Bir Cevalan*, İstanbul, 1890, 164-65.

^{**} Ahmet Mithat Efendi, (2015). *Avrupa’da Bir Cevalan*, Dergâh Yayınları s. 185. İlk baskısı için bkz. Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa’da Bir Cevalan*, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, 1307, İstanbul, 164-165. Bu metin, ayrıca Zeynep Çelik tarafından hazırlanan ve Osmanlı-Türk aydınlarının Şark’a ilişkin Avrupalı görüşlerini eleştirdiği metinlerin seçkisi olan *Avrupa Şark’ı Bilmez* isimli değerli çalışmada da yer almaktadır. Kitapta “Bir Söylemin Oluşumu”, “Bir Derleme”, “Büyük Kavgalar”, “Medeniyetin Ölçüsü Sanat”, “Şarklı Kadın ve Ev Hayatı”, “Pierre Loti Vakası”, “Mizahın İntikamı” ve “Son Düşünceler” başlıklı bölümler altında Celal Esad’dan Fatma Aliye’ye, Tevfik Fikret’ten Halid Ziya’ya çok sayıda Osmanlı/Türk yazarının metinleri bulunmaktadır. Bkz. Z. Çelik, (2020). *Avrupa Şark’ı Bilmez: Eleştirel Bir Söylem (1872-1932)*, S. Doğru ve N. Boztekin, ed., (A. Gür, F. Doğru ve E. D. Gönen çev.), Koç Üniversitesi Yayınları. Ahmet Mithat Efendi’nin *Avrupa’da Bir Cevalan*’ından seçilen kısımlar, bu kitabın 159-166 sayfaları arasındadır. (Çevirmenin notu)

¹⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa’da Bir Cevalan*, s. 185.

¹⁹ Edward Said, *The World, the Text, the Critic*, Cambridge, Massachusetts, 1982, 23.

²⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic*, New York/Londra, 1989, 121.